

L'india P. K. K. W.

LIDIA PUGLIOLI

a cura di Sandro Malossini
e Silvia Camerini



Dal 2 al 30 marzo 2021
Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna
Viale Aldo Moro, 50, Bologna.



Ente Promotore: Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna

Attività coordinata da:
Gloria Evangelisti, Gabinetto di Presidenza
Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna

Ringraziamenti:
Gianluca Bonini, Marco Bruscolini, Silvia Camerini, Mirta Carroli, Adriana, Costanza
e Piergaetano Dall'Occa Dell'Orso, Rita Finzi, Giorgio Forni, Nicoletta Madrigali e
Michele Calzolari, Manuela Mengoli e Massimo Mengoli, Claudio, Marco e Silvia
Merighi, Paolo Nanni.

Crediti fotografici;
Andrea Coletta (pagg. 17,19,24/25,27)
Luca Capuano/Camilla Casadei Maldini (pagg. 29,35,37)

Grafica e stampa Centro stampa Regione ER
Finito di stampare nel mese di febbraio 2021

LIDIA PUGLIOLI

a cura di Sandro Malossini
e Silvia Camerini

La **Giornata internazionale dei diritti della donna, o festa della donna**, si celebra ogni anno l'8 marzo per ricordare sia le conquiste sociali, economiche e politiche, sia le discriminazioni e le violenze di cui le donne sono state e sono ancora oggetto in molte parti del mondo. Nella storia dell'arte, per secoli e secoli, alle donne, non è mai stato riconosciuto, in base ai meriti propriamente artistici, un ruolo paritario agli uomini. Pochissimi i casi di grandi pittrici che potevano confrontarsi e ricevere commesse al pari dei colleghi maschi. Solo nel novecento, con le trasformazioni sociali ed economiche, con le lotte per l'uguaglianza, la parità di diritti, le avanguardie artistiche vedono la presenza sempre più partecipata di donne che al pari degli uomini costruiscono le basi per il rinnovamento culturale e, molte volte, anticipano nuove forme espressive e nuovi linguaggi artistici. Anche se grandi passi sono stati fatti per raggiungere una parità, tra l'arte prodotta da una donna o da un uomo, ancora oggi abbiamo la necessità di ribadire che non esiste arte femminile o maschile, ma solo arte, solo poesia, solo cultura.

L'Assemblea legislativa sostiene convintamente che non vi siano disparità di ruoli e valori, accogliendo nei propri spazi espositivi, due interessantissime esposizioni dedicate ad artiste che operano o hanno operato nel nostro territorio.

In un periodo così difficile e problematico, il parlamento regionale vuole essere presente ed accanto a quelle figure che quotidianamente fanno della loro ricerca artistica una scelta di vita con grande senso di professionalità apportando quei valori culturali, quelle sensibilità che sono spesso alla base delle grandi trasformazioni sociali e culturali.

A queste donne e a tutte le donne sono dedicate le due esposizioni in contemporanea "L'emozione femminile nelle arti, poetiche, tecniche e materiali nella ricerca contemporanea in Emilia-Romagna" e un omaggio a "Lidia Puglioli" con 18 opere provenienti da collezioni private. Il percorso, unito in una sorta di "racconto sulle arti", che attraversa le ricerche artistiche dal secondo novecento ad oggi, unisce numerose artiste con molteplici tecniche e materiali accompagnandoci in una riflessione che da personale diviene universale, che dalla nostra Regione si apre al mondo.

Emma Petitti
*Presidente Assemblea legislativa
Regione Emilia-Romagna*

“...allora ci vediamo domenica prossima”

L'appuntamento era sempre la domenica pomeriggio, intorno alle 16,00, nel salottino interno del bar Zanarini. Erano i primi anni settanta ed io giovane studente delle superiori andavo sempre con un po' di apprensione, ma con vivo desiderio, a questi pomeriggi con Lidia Puglioli. Mi aspettava seduta nel tavolino in angolo: la sua presenza era segnalata da un forte odore di sigarette alla menta o mentolo, compagne di una voluta attesa, anticipata, sull'orario convenuto, dovuta alla necessità di essere ospitata in un luogo caldo e protettivo dopo chissà quale girovagare per la città e le visite quotidiane ad amici. Tenendo sempre ben definita una distanza tra le sedie mi faceva accomodare ordinando subito un tè, per lei, ed un caffè per me. Ogni volta sottolineava al cameriere di portarle anche i biscottini insieme al tè. Nell'attesa della consumazione iniziava il rito della ricerca tra i numerosi fogli che conservava nella borsetta (oggi si direbbe borsa considerate le dimensioni e il materiale raccolto) di quelli che mi diceva essere gli appunti che aveva preso durante le lezioni di Roberto Longhi all'Università. Ed io ogni volta mi sorprendevo nell'ascoltarla mentre mi raccontava tutta l'arte dai primitivi all'informale (l'ultima scuola di pensiero artistico che considerava) senza mai abbandonare dalla mano quegli appunti longhiani che non leggeva mai, ma che come una sorta di navigatore moderno le indicavano la strada del pensiero da percorrere. Sono ricordi che, ogni volta che mi capita di incontrare nei miei pensieri Lidia, rivivo con grande partecipazione, pensando a come quei pomeriggi abbiano segnato le mie scelte future, il mio interesse per l'arte. Insegnamento a guardare e sentire, capire e non capire, o solo ascoltare: la pittura, quella che lei sola considerava arte e vita o vita ed arte. La poesia, la letteratura accompagnavano quelle mie lezioni private sull'arte al modico costo di un tè seduti da Zanarini. Il distacco era ogni volta prolungato, o con un altro tè o l'ultima sigaretta, ma serviva anche a raccogliere i suoi pensieri in una frase o in un verso di qualche poeta che si ponesse, come una mano benevola, sulla spalla delle tante nozioni che quel pomeriggio mi aveva regalato.

Le domeniche sono passate, appartengono solo a due stagioni, ma la mia frequentazione con Lidia è proseguita per molti anni.

Mi capitò di accompagnarla a trovare Virgilio Guidi a Venezia, nel suo studio adiacente Piazza San Marco. Non ricordo il motivo per il quale andammo, di certo Lidia desiderava rivedere il suo maestro dopo tanti anni dall'ultima volta che si erano incontrati. Virgilio Guidi ci aspettava indossando una sorta di vestaglia rigata che fungeva da abito da lavoro,

La lettura critica dell'opera di Lidia Puglioli è lasciata alla penna dei numerosi critici che hanno accompagnato le diverse stagioni dell'artista. La pressoché totale pubblicazione, in questo catalogo, dei testi usciti dagli anni settanta all'ultimo del 2000 sono la miglior testimonianza della considerazione, nel panorama artistico del secondo novecento italiano, che le è stato riservato fuori da clamori e mercato.

Un ricordo personale di Silvia Camerini e mio introducono questa mostra.
S.M.

Lidia Puglioli nel mio ricordo

ci accolse, anzi, accolse Lidia con grande partecipazione. Ricordo che le rivolse una serie infinita di domande sulla situazione artistica bolognese, su tutti gli artisti che aveva conosciuto e, inaspettatamente, confessò a Lidia di essergli debitore: “i verdi delle mie marine e di tanti volti, sono del tuo verde, del verde che ti vedevo usare all’Accademia” più o meno le parole che Guidi volle regalarle per la stima che aveva nei suoi confronti. Quella stima che fece sì che al suo giovane accompagnatore Guidi volle regalare un acquarello che dimenticai in treno, durante il viaggio di ritorno a Bologna.

A questi due ricordi potrei aggiungerne numerosi altri ma non porterebbero niente a questa mostra e a Lidia Puglioli. Un’immagine, in questi giorni di preparazione della mostra, mi si è ricomposta nella mente, dimenticata da anni o solamente archiviata in attesa di essere rispolverata: un pomeriggio del 1994 accompagnai Lidia a rivedere la sua mostra a Palazzo Massari a Ferrara e uscendo, mentre stavamo andando ad incontrare Andrea Buzzoni credo allora neo Direttore di Palazzo dei Diamanti, azzardai nel dire a Lidia che mi sarebbe piaciuto molto curare e organizzare una sua mostra personale. E’ stata l’unica volta che l’ho vista sorridere.

“ ... allora ci vediamo domenica prossima”.

Sandro Malossini

La rivedo attraversare le vie del centro di Bologna carica di borse, sporte e sacchetti. Riusciva a camminare, un po’ ondulante, ma tutto sommato ben salda e veloce, anche se era appesantita dall’abbigliamento invernale in qualsiasi stagione dell’anno. Stava sempre in mezzo alla strada con la stessa determinazione con cui dipingeva, e del tutto incurante del traffico, evitava con attenzione i marciapiedi, che detestava.

Tutti i giorni al pomeriggio puntualmente veniva in galleria da mia madre, alla Sanluca, e lì si accomodava in poltrona dove stava ore a chiacchierare e a riposarsi. Anche senza vederla ci si accorgeva della sua presenza dall’intenso profumo di talco, di creme, di colonia.

Vestiva sempre di nero con le rifiniture del colletto e dei polsini a ruche bianche. Immancabili i guanti, indossati anche al chiuso. Sempre in ordine erano i folli capelli (nerineri) acconciati con garbo dal parrucchiere, e il turgido viso dal candore lunare curato dall’estetista. Ci teneva molto al suo aspetto riusciva ad essere elegante e curata anche in certi duri periodi difficili della sua esistenza che la spingevano al limite del vagabondaggio a girare fino a sera tra la chiesa di san Domenico alla ricerca di padre Roberto Coggi, le farmacie degli amici di una vita sotto le Due Torri e ai Servi, la galleria Sanluca, il bar San Domenico, la libreria Il Leonardo (i suoi porti sicuri) per poi rientrare tardi a casa.

La casa però non aveva nessuna importanza per lei, non era più che una cuccia, un deposito dove accumulare le sue cose. Ricordo il letto matrimoniale della Pensione Farini dove ha alloggiato per un lungo periodo: era quasi completamente occupato da cumuli di borse, sacchetti, libri, riviste, giornali, cosicché minimo era lo spazio libero, sufficiente solo per rannicchiarsi.

Necessario e vitale era invece lo studio, uno spazio dove poter lavorare con agio, potendo sdraiare le tele, i fogli per terra e intervenire coi colori dall’alto. Immagino che lo stile di vita che conduceva quando aveva cinquanta e sessant’anni, cioè nelle due decadi 1970-1990, dipendesse dalla sua assoluta incapacità pratica e fisica di gestire una casa, dopo tutto quello di allucinante che aveva dovuto subire durante le sue reclusioni in manicomio.

Non era più in grado di reggere la quotidianità domestica, la pesantezza della routine, e poi non poteva perdere tempo così superficialmente. Per

sopravvivere si era consacrata interamente alla pittura; 'il mondo dell'Arte' era il suo habitat, lì si muoveva con scioltezza. Coltissima, andava subito in profondità essendo sempre concentrata sui quei pensieri; era costantemente in sintonia con pittori, poeti, critici, letterati, intellettuali che facevano un tutt'uno tra vita e arte.

Dai suoi sacchetti uscivano, oltre alle storiche lettere di Arcangeli, di Longhi, di Giovanni Testori, le poesie di Dylan Thomas, di Saint-John Perse, di Ezra Pound. E i tanti fogli a tempera, divisi per epoche, che a dire il vero mi apparivano tutti contemporanei, perché era sempre urgente lo stesso tormento, rinnovato senza posa, e si mostrava così in un coagulo colorato e magmatico. La materia e l'anima del mondo apparivano nelle sue tele, senza veli.

Era facile la conversazione con Lidia, bisognava solo lasciarsi condurre da lei che, come un provetto ballerino, ti faceva roteare al suo ritmo. Ho imparato molto stando con lei, ma soprattutto mi ha fatto intravedere da vicino una temperie intellettuale, un clima poetico per lei impellente e vitale.

Ma il suo male, nutrito dalle oscure ombre della sua mente, era sempre lì in agguato per invaderla e sconvolgerla con tante allucinanti trappole. Il dolore del rifiuto, dell'esclusione, conseguenza del suo male, la portava a stringere forti amicizie con quei pochi che la sostenevano con generosità e che lei ricambiava col cuore.

Che sia giunta l'ora della sua riscossa? Sarebbe un giusto e degno riconoscimento di un'intensa artista che ha percorso le strade del secondo novecento bolognese.

Silvia Camerini



Paesaggio - 1953
olio su tela
cm. 83x79

Senza titolo - 1954
olio su tela
cm. 88x68



Senza titolo - 1956
olio su tela
cm. 88x68





Paesaggio grigio azzurro - 1957
olio su tela
cm. 75x95



Senza titolo - 1958
olio su tela
cm. 100x105



Un paesaggio tetto - 1958/1959
olio su tela
cm. 69x115



Foglie di marmo - 1959
olio su tela
cm. 100x120



Paesaggio fra autunno ed inverno -1959
olio su tela
cm. 116x116

Noli me tangere - 1960
olio su tela
cm. 120x100





Paesaggio antropomorfo - 1960 ca.
olio su tela
cm. 115x121



Paesaggio di metallo - 1973
olio su tela
cm. 90x100



Senza titolo - 1975
olio su tela
cm. 90x100



Paesaggio antropomorfo - 1983
olio su tela
cm. 70x100



Paesaggio antropomorfico - 1983
olio su tela
cm. 70x100



Senza titolo - 1988
olio e tecnica mista su tela
cm. 100x110



Un paesaggio antropomorfo - 1999
olio su tela
cm. 120x120



Un paesaggio antropomorfo che è un viaggio da architetture classiche verso elementi naturali - 2002

olio su tela
cm. 100x110



Un paesaggio antropomorfo - 2008
olio su tela
cm. 40x50

Antologia critica

Gli interessi culturali che hanno portato Lidia Puglioli a dipingere questi quadri, sono molti e vari, dal romanticismo a Morandi all'informale. Oltre che aver frequentato l'Accademia di Belle Arti avendo come maestri Virgilio Guidi e Giorgio Morandi, ha perfezionato la sua cultura artistica intellettuale presso l'Università di Bologna, sotto la guida di Roberto Longhi. Nei risultati delle sue creazioni, si possono vedere dei ricordi di quello che è il contesto della cultura pittorica bolognese, ma non si può dire che siano quadri derivati da correnti pittoriche locali, ma direi che piuttosto sono il frutto di una libera creazione di respiro internazionale e l'espressione di un vagabondaggio intellettuale spontaneo, sul tipo (senza avere la presunzione di confrontarsi con i grandi nomi che si citano) dei "piccoli poemi in prosa" di Baudelaire e delle "illuminazioni" di Rimbaud.

Achille Facchinetti

(dal catalogo della mostra personale Galleria Trianon, Bologna 1973)

Lidia Puglioli ci propone, a continuazione della Sua mostra dell'anno scorso, tempere e quadri a olio. In queste opere il pensiero artistico intellettuale, formatosi presso l'Università e l'Accademia di Belle Arti di Bologna, sotto la guida di quei grandi maestri che rispondono ai nomi di Longhi, Morandi e Guidi, si esprime in modo complesso. Le libere creazioni, di respiro internazionale, dimostrano i contatti con le grandi correnti del pensiero cosmopolita. In questi dipinti, l'influenza del pensiero di Ezra Pound affiora confortando l'artista nel creare opere che siano palinsesti di tutto ciò che è arte - dall'arcaico ad oggi e da oggi ai primordi -, vissuti in risultati che abbiano in se qualcosa che sia, ad un tempo, vividezza delle origini primigenie, verginità primordiale e fulcro di potenza conoscitiva per nuove scoperte degli infiniti misteri del cosmo, dove l'antichità è oggi e l'oggi è antichità.

Achille Facchinetti

(dal catalogo della mostra personale alle Gallerie Trianon e Guerrazzi, Bologna 1974)

Capita sempre più raramente di soffermarsi a guardare fra le fitte trame di fatti, nomi, immagini, definizioni (o sdefinizioni), per verificare se tutto quanto non è stato raccolto dalle maglie di questa rete implacabile, debba veramente affondare nel limbo dimenticato di quelli « che non contano ». Certo ogni vicenda ha una sua caduta temporale (il concetto

di spazio - quello terrestre almeno - è oggi ancor più precario e relativo del concetto di tempo) e le date hanno un peso tanto perentorio e inappellabile che sanno spesso di sentenza. Ogni fatto consuma una sua durata che tende sempre più ad essere erosa dall'incalzare di un'altra vicenda, anche se - e la cosa non è da trascurare - da un po' di anni, in questa staffetta, sembra che i cambi non funzionino più a dovere e c'è già chi da troppo, corre per inerzia oltre un suo spazio ragionevole. Ripartire da capo ricontando i passi o cambiare percorso? « Spostare l'arte dall'lo al NOI » è il precetto neppure tanto nuovo che sembra e non da adesso, tenere banco, usato così concordemente in varie direzioni e da varie direzioni, da far davvero pensare alla inevitabilità di considerare capitoli chiusi le vicende individue. Che pure, continuano ad esistere, magari sbriciolando silenziosamente una propria storia, inevitabilmente sofferta e tenacemente legata (o forse trascinata) da una filosofia della vita (ma meglio sarebbe dire sentimento della vita) che « sente » come primari i grandi quesiti di sempre. Una problematica esistenziale, dunque, prima che sociale. Dicevo sentimento della vita, anche se sentimento ed emozione paiono relegati ad una accezione quasi reazionaria, negativa dei valori razionali che tengono dogmaticamente banco a tutti i livelli, senza possibilità di spazio alcuno per chi nutra perplessità su queste nuove utopie. L'esempio più clamoroso ci è stato offerto in anni già lontani, da tutta una generazione naufragata ideologicamente fino a soffocare nel tunnel chiuso della propria disperazione. Chi ne è uscito ha mutato rotta, oppure ha visto sbiadire poco a poco, la tensione, a contatto con ritrovate e rinnovate teoriche. Così, ora, sembrano ormai lontanissimi e del tutto inattuali (o perfino ingenui) anche i versi famosi del grande Baudelaire « ... *Le poète est semblable au prince des nuées / qui haute la tenipête et se rit de l'archer; / exilé sur le sol au milieu des huées, / ses ailes de géant l'empêchent de marcher* ». Ogni cosa a suo tempo, dunque; e non sarà sacrilego dubitare se la storia dell'uomo non sia anche storia degli individui? Considerazioni queste, che mi paiono inevitabili per chi senta ancora la necessità di rifare un pò i conti e guardare anche alle presenze silenziose e nascoste che in una loro privatissima vicenda si portano comunque, dentro, qualcosa che è anche di noi. Lidia Puglioli non partecipa ad alcuna corsa; sembra anzi camminare silenziosamente, passo a passo, sui pericolosi e ormai sgretolati pendii della pittura, dopo aver vissuto culturalmente in piena consapevolezza i momenti di esaltazione e di prostrazione dell'Informale. Del resto, non vorrei insistere oltre sull'esperienza informale di cui, è indubbio, la Puglioli porta segni evidenti, come il perdurare di un certo atteggiamento mentale che va forse oltre i risvolti puramente tecnici del

suo far pittura. I tempi, certo, non le sono stati generosi; eppure continua ancora a cercare tenacemente se lo spazio del foglio possa tradurre e significare quelle emozioni che accompagnano le sue giornate, e ridar corpo a quelle immagini che già alla fine degli anni cinquanta crescevano e si disgregavano come memorie lontane reincarnate in una fisicità sanguinante e che ora, più sottovoce, si ripropongono come barlumi di visioni o di ossessioni. Così ritornano i fantasmi di sempre: ombre mutilate come erme antiche; paesaggi sconvolti come stati d'animo; larve di volti allucinati; o semplicemente colore che dilaga o raggela prosciugato in un arresto improvviso. Spesso è un'originaria « *tache* », quasi coagulo oscuro di sensazioni, a suggerire colate, fremere in sussulti, sfumare in estenuate dissolvenze, per riemergere d'improvviso per un'emozione violenta. Quel colore che oggi ha ormai perso del tutto il suo spessore fisico - una materia che si è stremata in tensioni insopportabili e balugina rarefatto in larve di immagini o relitti di sensazioni (un esile tessuto che pare sempre dissolversi) sembra quasi riproporre il dubbio continuo e corrosivo di riferimenti e confronti portati a vasto raggio, in quel versante della cultura europea cui la Puglioli ha attinto per una singolare affinità psicologica. Non a caso, ad una formazione classica si sono innestati interessi letterari indugiati, in particolare, sul grande decadentismo francese, il cui riflesso continua, attraverso voci più vicine, in una problematica sempre esistenziale, a riproporre con efficacia, ancora, il fascino testardo di dolcezze e disperazioni, incanti e veleni di quella che tenacemente resiste come condizione individua. Si comprende allora come possa instaurarsi una sorta di ossessione psicologico-visiva che risucchia ogni cosa, ogni evento, nel circolo chiuso di una propria esperienza; la natura diventa essa stessa parte dell'uomo, delle sue angosce e l'uomo vive il travaglio e l'agonia lenta delle presenze fisiche che l'accompagnano. Ora come un tempo. Psicologismo, intimismo, si dirà; e può darsi, dal momento che non sono i grandi fatti sociali a veder l'artista partecipe, bensì le vicende di un solitario percorso umano. E oggi questa scelta che poi non è forse una scelta bensì un « destino che si porta addosso » con l'impotenza di liberarsene, è senza dubbio perdente in tempi in cui si ostenta noncuranza o disprezzo per valori che non abbiano una precisa connotazione ideologica. Cionondimeno, questa voce continuerà il suo soliloquio - patetico, forse - ma non certo banale. I tempi lunghi diranno poi (noi non ne siamo certi) se abbia avuto meno fiato di tanti intonatissimi coristi.

Claudio Spadoni

(dal catalogo della mostra personale alla Galleria Mariani, Ravenna 1976,

poi ripreso nel catalogo delle mostre alla Galleria Baccarini di Faenza 1976 e all'Associazione Italo - Francese, Bologna 1977)

Tutto un settore della ricerca artistica contemporanea si rifà continuamente al problema dell'espressione dell'emozione:

Una fiamma, una foglia volteggiante, l'urlo di una sirena, un salice, una rupe scoscesa, una sedia Luigi XV, le crepe nel muro, il calore di una teiera di porcellana, il dorso irto di un porcospino, i colori del tramonto, una fontana, il lampo e il tuono, i movimenti sussultanti di un pezzo di filo ricurvo: tutto ciò trasmette espressione attraverso i nostri diversi sensi.

Così scriveva il grande Rudolf Arnheim nel lontano 1949. Infatti l'area semantica del termine espressione è vastissima. Le arti si sono impadronite con decisione dell'area dell'espressione emotiva proprio in quegli anni e sono i famosi anni Cinquanta. Gli anni in cui le tecniche proiettive dell'inconscio e degli impulsi libidici e selvaggi venivano fuori con sciabolate, colate e impasti di colore tenebrosi o solari che suscitavano uguali emozioni e spesso erano emozioni negative; oggi appaiono risibili quelle polemiche. Del resto molti anni sono passati e l'arte plastica ha invaso campi molto vasti: dalle *performances* alla *body art*, dall'*environment art* alla *land art*, il lessico dell'arte è diventato sempre più simile ad un gioco del ping-pong, come dice l'altro sommo della storia dell'arte: Ernst Gombrich. Un continuo rimpallo, un gioco di richiami fra l'apollineo e il dionisiaco, fra il polo del raffreddamento intellettualistico e quello del calore emozionale ed espressivo all'eccesso. Fra tanta confusione è logico che emergano le tempe forti: è una lotta darwiniana per la sopravvivenza e vince sempre colui che è stato dotato da madre natura di uno stomaco di ferro. Ciò propriamente non è accaduto a Lidia Puglioli che è un personaggio estremamente fragile e sensibile seppur a suo modo provvista di una scorza caratteriale inossidabile che le ha permesso di passare quasi indenne attraverso esperienze allucinanti che hanno precedenti in casi illustri come quello famosissimo di Virginia Woolf o di Camille Claudel, ma che non sempre, per fortuna, hanno esiti altrettanto tragici: infatti a dispetto di qualsiasi aspettativa la nostra indomita artista si è rimessa a dipingere se mai l'ha mai abbandonato. In condizioni incredibili Lidia Puglioli ha ripreso a lavorare con l'energia e la *vis creativa* da far invidia a tanti stitici ragazzini che si credono Raffaello. Oggetto della sua attenzione ancora la natura, il biomorfismo e l'impulso tellurico e primordiale tanto caro al nostro Momi Arcangeli che conìò per un gruppo di compagni di ventura l'etichetta di "Ultimi Naturalisti". Lidia Puglioli ha vissuto ai margini di questa avventura, s'è

messa a lavorare a fianco di un uomo molto valido artisticamente, come Pompilio Mandelli, ma questo non è bastato per balzare in prima fila: avrebbe dovuto avere peculiarità comportamentali ben diverse dalla sua inarrestabile e innocua logorrea. Tuttavia la sua è stata una presenza di rilievo e le opere di oggi manifestano una singolare continuità con quelle degli anni cinquanta e con quelle che Puglioli ha potuto mettere insieme in questi lunghi e tormentati anni. L'impulso creativo è sempre rivolto alla *natura naturans*, al proverbiale moto interno della materia del mondo. Tuttavia Puglioli aggiunge un colpo d'ala a questa propensione verso la matrice delle cose. Puglioli s'è lucidamente resa conto che il cuore della materia - oggi - è malato: il nucleo del biomorfico reca con sé la frattura dell'inquinamento industriale, della stratificazione e dei sedimenti delle materie seconde che si confondono con la natura. Allora la pelle delle cose ha mutato aspetto: esistono laghi rosa e mari marrone, pianure grigie e fiumi neri. Puglioli non vuole smettere di credere di partecipare al moto del mondo, ma sa che molto è cambiato e ciò che ci circonda ha la patina dell'acciaio oppure dell'oro falso. Tuttavia non è un messaggio apocalittico quello che ci pervade guardando le opere di Puglioli: l'artista sembra dire - assieme ad un grande scienziato - che l'uomo è una brutta bestia, c'è il pericolo che sopravviva a lungo.

Paola Segà Serra Zanetti

(dal catalogo della mostra personale "Opere 1991-1992" Galleria San Luca, Bologna 1992)

Lidia Puglioli ha iniziato contemporaneamente una formazione come artista, studiando pittura all'Accademia di Bologna alla scuola di Virgilio Guidi, e di storica dell'arte studiando con Roberto Longhi all'Università. Nel 1942 ha esposto ai Littoriali dipinti già precisi nella produzione giovanile bolognese e nel frattempo lavorava alla tesi. La guerra e l'abbandono dell'Università da parte di Longhi con l'avvento della Repubblica di Salò, hanno interrotto gli studi universitari. Lidia Puglioli ha atteso che il suo maestro riprendesse l'insegnamento per laurearsi ed è diventata sua assistente. Negli anni successivi ha collaborato, ad esempio, alla redazione del catalogo della mostra di Guido Reni del 1954. La matrice longhiana del suo approccio all'arte antica si ritrova nel modo con cui cerca, attraverso il lessico, di registrare una percezione attualizzata dell'opera d'arte. Ecco un bell'esempio applicato alle miniature di un codice del Trecento: "Ora l'ornato di qualche pagina del codice Magl. XXI 22... si colorava d'arancio, di cobalto, di nero e ciclamino e di fucsia

e di nocciola: dei colori più dandy del moderno astrattismo francese alla Singier e alla Manassier, ma posti entro margini ancora patentemente tangibili alla natura, si da potere in qualche punto evocare perfino i sogni entro il mondo vegetale di Klee ("Emilia", novembre 1952).

E' un segnale importante per verificare la cultura e la sensibilità in una giovane bolognese aggiornata poco prima che Francesco Arcangeli definisse la proposta critica dell' "ultimo naturalismo". E' anche materia critica da applicare alla pittura che Lidia Puglioli ha cominciato a produrre con sistematicità pochi anni dopo, sciogliendo definitivamente le proprie incertezze.

In questo passaggio c'è la scelta di un percorso di vita più arrischiato, rispetto ai modelli già assestati che offriva la carriera di storica dell'arte. La vicenda di Lidia Puglioli nella pittura presenta caratteri di fondazione, presenta salti e scarti che si spiegano solo nella logica dell'esperienza "mitica". Nella pittrice una ricerca di paesaggio prende avvio da un'inclinazione sentimentale secondo la lezione di Morandi, ma verificata sulle esperienze dei suoi coetanei bolognesi. Ma essa conosce presto una violenta impennata che nella sua estensione, pure estrema, si presenta limpida e calma.

Qui si innesca la differenza che porta la pittrice a proseguire il rapporto con la sua incandescente materia, come se camminasse ai bordi di un fiume lavico, con calma e lucidità. Le vicende telluriche di materia e segno sui quadri sono bagnate dalla luce tersa di un mattino di prima estate. E' la luce che proviene dalle categorie stilistiche longhiane dove stili diversissimi sono accostati con partecipazione e allo stesso tempo con sguardo distaccato ed equidistante. Così la purezza del marmo pario si accosta alla violenza barbarica della scultura altomedievale, o all'eleganza energetica o estenuata del gotico, e così via. Con questi strumenti Lidia Puglioli ha dominato il magma che ha suscitato sulle sue tele stabilendo col passato un rapporto fondante, atemporale, mitico.

Lo si legge, a partire dagli anni Settanta, nei "paesaggi antropomorfi" dove le forme primarie del maschile e del femminile, il torso scultoreo e l'ansa ricettiva del seno o della grotta, fondano uno spazio originario e una struttura preistorica, dove è contenuta ogni possibile articolazione.

Dario Trento

(dal catalogo della mostra "Lidia Puglioli, Greta Schödl, Teresa Nanni" Galleria del Risorgimento, Imola 1993)

"Le opere d'arte sono infinitamente sole, e non vi è peggior modo di

affrontarle che la critica. L'amore soltanto può comprenderle, afferrarle e render loro giustizia" (Rainer Maria Rilke, *Lettere a un giovane poeta*).

L'appassionato appello di Rilke della terza lettera al giovane poeta non è attuale, forse non è legittimo, forse è pericoloso. Non consente nessuna distanza tra il creatore e il suo spettatore: li unisce in un abbraccio che non permette neppure l'esistenza dello spazio che la stessa parola critica reclama fin dalle sue origini linguistiche. E' opera di un poeta; la critica ha seguito altre strade. Dall'opera di Lidia Puglioli trabocca un modo di essere e di sentire che rende arduo, forse vano, l'esercizio proprio della critica. Che lo si possa chiamare amore o no, non ha importanza. Lo si può chiamare coi nomi che Lidia sceglie per dar vita (e "legittimità", come dice lei) alle sue forme dipinte; coi nomi dei poeti e degli scrittori, degli artisti e delle epoche scelti a battezzare spazi e colori che, col nome, acquistano nuovi significati.

La forma nasce come coagulo indistinto, in attesa. Poi si compie, secondo i tempi naturali, dei colori ad olio e dell'acqua. Nasce ed è, ma resta in attesa. Quando arriva il nome, uno, due, tre anni dopo, tramontano gli effetti del caso. Il caso, comune a tutte le esperienze informali, lascia il posto alla coscienza ("il caso ritrova la sua causa", ha scritto Piero Bigongiari parlando di Morlotti).

Sorgono da una cultura libera e profonda gli echi di un passato che getta un'ombra immensa, rassicurante, protettiva. Secoli e secoli della nostra arte maggiore, versi dei poeti, e ricordi delle parole dei maestri eletti diventano la legge di un nuovo ordine che accoglie la forma e la trasforma in memoria. Quando il grigio leggero toccato d'argento prende le sembianze di una testa che affiora dall' indistinto, ombra evanescente, nasce la serie delle litanie della Vergine; e così quando le lamine luminose brunite d'oro si alzano come foglie sorgono alberi come quelli delle foreste di Ezra Pound.

Sul blu lapislazzulo di una delle prime tempere (tav. 1) ondeggiavano torsi grigi che, appena nati, si aggiustano secondo i modi di un *hanchement* gotico: appare Villard de Honnecourt; e poi, dietro l'oro di un paesaggio *antropomorfo* (tav. 12), Michelangelo, che si rivela nell'accenno di una bellezza incompiuta, evocata e sentita, chiamata, quasi. Dalla nostalgia o forse da un senso di gratitudine verso la bellezza che c'è, e non si può dimenticare. L'eco della memoria offre alla Puglioli la quadrata certezza di una cornice. Che racchiude e risolve l'incompiuto delle forme.

Identico il compilo dei suoi poeti, da Rimbaud , a Saint-John Perse, a Garcia Lorca , a Ezra Pound, e degli scrittori, da Shakespeare al Bacchelli di un racconto cui Lidia ha legato una serie di tempere delicatissime di

rosa, azzurri, grigi, intitolate alla “Bellissima fiaba di Rosa dei Venti”. E così la natura, in cui la Puglioli pesca a piene mani, alla ricerca, come spiega lei evocando Rimbaud, “di tutti i paesaggi possibili” .

Le teste sono paesaggi, i paesaggi sono uomini; gli uomini affiorano come erme di marmo, tronconi sofferenti, a metà tra lo spasimo di una creazione in divenire e la rovina di una scultura che torna terra; i paesaggi diventano memoria, marmo, oro, pietra: archeologia e biografia. I paesaggi soffrono, “nonostante le invenzioni della scienza moderna”, come scrive nel titolo di una tempera del 1969 (Bologna, Collezione privata): protagonisti di una continua metamorfosi che tutto mette in gioco, e tutto rischia ogni volta. “È così” scrive, ancora Rilke, in una delle *Lettere su Cézanne*: “...gli oggetti d'arte sono sempre un risultato dell'essere-stati-in-pericolo, dell'essere andati fino in fondo a un'esperienza, sin dove nessuno può avanzare oltre. Tanto più si va avanti, tanto più un'esperienza diventa particolare, personale, unica, e l'oggetto d'arte è finalmente la pronuncia necessaria, irrimediabile, quanto più possibile di tale unicità...”.

Le teste sono folle di fumo, di carne, di erba e di terra, di mare; i paesaggi evocano un mondo sempre diviso: un impossibile tentativo di conciliare gli opposti, natura e storia, passato ed esistenza, maschio e femmina. Un fluire continuo che mescola i nostri aggiustati confini: carni, voci, cose levano lo stesso grido: i corpi divisi anelano a unirsi, e poi a prender nome, a chiamarsi, a diventare frammenti di vicende, per poi tornare lacerti sparsi di una biografia incompiuta.

Le voci della cultura sono certe come organismi naturali e, insieme, sono i tentativi di una cosmogonia privata e umile che accetta tutto, nel desiderio di tutto conciliare. Un grande omaggio alla bellezza, accettata come il dono del dio. Dove la bellezza è oggetto di culto e ragione di vita. Dove la bellezza sono le parole di Roberto Longhi, il maestro quotidianamente rimemorato, e le suggestioni di Francesco Arcangeli.

“Esiste un'arte delle profondità che sembra arrestare i confini dell'universo e della conoscenza, nutrirsi della meditazione dei pittori e tradurre gli intimi accordi che risuonano dentro di loro con una strana forza. E' il linguaggio attraverso cui si esprimono, mediante l'alfabeto delle forme, la potenza dei sogni, la magia del passato, gli incantamenti del cuore. La leggenda e la storia, al pari della natura e della vita, servono solo da pretesto ai suoi fasti misteriosi. Enigmatica agli occhi dei più, ora essa fa scorrere un fiotto di luce vertiginoso sulle realtà nascoste, ora sembra seppellirle in una notte dorata che palpita della loro presenza” (Henry Focillon, *Hokusai*).

Il mondo della Puglioli sorge, in pittura, contemporaneo all'informale. Gli *Alberi* del 1954 sono la prima pietra, forse la moneta gettata nelle

fondamenta. Dell'informale italiano e bolognese, Lidia Puglioli condivide date e persone. Condivide la ricerca libera di una forma che non obbedisce a un'idea a priori, ma traduce un tentativo totale di calarsi nella casualità misteriosa della natura. E divide la passione, che Michel Tapié, nelle premesse del primo libro d'Europa che parli d'informale, *Un Art autre*, codificava: “L'arte è niente se non è totalmente e appassionatamente vissuta” (*“L' art n'est rien dans la mesure où il n'es t pas totalement et passionnément vécu”*...). Un'arte vissuta fino alle conseguenze ultime. Poi, grazie agli stessi maestri che l'hanno condotta sulle tracce più rischiose della ricerca, Lidia stravolge il suo informale e lo colloca in una dimensione diversa e nuova.

I primi disegni sono del 1939 (figure e paesaggi a carboncino e a matita); gli studi e le prove sulle prove dell'Europa (Picasso e il cubismo, il passaggio obbligato di tutti) corrono tra la fine degli anni Quaranta e i primissimi anni Cinquanta. Dopo la guerra, la laurea con Roberto Longhi, una tesi sul Quattrocento veneto e il diploma all'Accademia, con Guidi e Morandi maestri, la Puglioli comincia a saggiare la forza di un segno che già si impone deciso, anche quando studia.

Il ricordo dei maestri resta, col desiderio e la tentazione del nuovo. Lidia si ritrova modella, e, dipinta, dipinge, moglie passeggera di un pittore che la vuole modella, e la trova pittrice. Nascono le *Pittrici*, curve sul foglio, opere che segnano, quasi un destino, la nascita di un doppio che non troverà mai più unione. Ritratti e autoritratti sui quali la coscienza nuova di sé s'impone per tentare di dare armonia a una scissione che è già in lei, prima che nelle cose e nella realtà della sua vita.

Le teste a matita e a penna accompagnano i primi anni di dedizione assoluta alla pittura, fino alla scelta definitiva del 1954.

In quell'anno l'informale italiano fa il gran passo dell'“ultimo naturalismo” arcangeliano: nel maggio la Puglioli ha finito i suoi *Alberi* (Bologna, Collezione privata).

L'adesione all'ultimo naturalismo è spontanea. Stessi i luoghi in cui è nato, stessa l'immersione totale nel grembo di quella Padania che sembrava essersi aperta le viscere per mostrare, col presente, anche la possibile verità del passato. Identica la sofferenza, che va dalla natura alla pittura e alla vita, ma non risolve.

Le stagioni passano coi colori, sterpi e nevi, l'ocra degli autunni e l'azzurro delle ninfee di Pomposa, il giallo delle mimose: si stringono uno sull'altro ammassati e pesanti, si aggrovigliano, per segnarsi d'incisioni profonde (i segni, come tracce di sci sulla neve del *Paesaggio d'inverno* del 1957, Bologna, Collezione privata).

Il 1958 e il 1959 sono anni di straordinaria attività. La ricerca procede

parallela sui grandi formati delle tele e sul campo minore delle tempere. Tra le due tecniche nasce un dialogo: talvolta le tempere annunciano gli oli, altre volte ne accompagnano le sorti. In certi casi accolgono, dopo l'esecuzione di un olio, l'eccesso di energia che resta alla fine di un lavoro oppure sono memoria di tele distrutte.

Alla serie delle grandi visioni naturali di questi due anni (*Vegetazione di tundra* e *Un bosco di felci e ginestre* della primavera del 1958, *Paesaggio palinsesto* e *Un paesaggio di montagna o un grembo di collina* dell'estate, *Il mar dei Sargassi*. *Vegetazione di melma*, *Una collina come un grembo* dell'autunno, *il Paesaggio scabro* del dicembre, *il Luglio grigio*, e *il Paesaggio di campagna* del 1959, tutti in collezioni private bolognesi) corrispondono alcuni fogli riuscitissimi e concentrati, i cui pregi sono accentuati dal formato minore. Così, la *Plaga come una conchiglia* (tav. 6) visione concava e convessa a un tempo, paesaggio che sembra contrarsi e diffondersi alla ricerca della dimensione, o il *Campo come una tartaruga* (tav. 7) del 1959, dosso gibboso d'ocra e d'arancio, dove la tempera graffita come un olio, si accorpa e si stende con la stessa libertà. Gli avanzi di ciclo si stringono in alto (*Tragedia mitteleuropea*, 1958, tav.18; *Lagune di Pomposa* 1958. Bologna. Collezione privata), solo un ricordo dello spazio che poi si apre e si dà, rovesciato e aperto. come un corpo steso sul tavolo della lezione d'anatomia. Dal grembo della natura e della pittura arrivano, non chiamati, echi di forme umane, ricordi di presenze, statue, reperti di esistenze in divenire, "ombre mutilate come erme antiche; paesaggi sconvolti come stati d'animo; larve di volti allucinati ..." (Claudio Spadoni).

Nascono le *Metamorfosi* (primavera 1958 . Bologna. Collezione privata), la *Selva dei suicidi* (estate 1958, Bologna, Collezione privata), le *Quattro figure di notte* (1958, tav. 16), le *Figure di carne vegetale* (aprile 1960. Bologna, Collezione privata), i *Due corpi tormentati...* del 1960 (tav. 21). La ricerca della Puglioli diventa sempre più personale, autonoma, rischiosa. Lo sguardo tuffato entro le viscere della natura ritorna indietro carico di ogni possibilità. I paesaggi nascondono forme umane, in trasformazione. Carni od ombre emergono dal fondo del colore. rosa come statue o incise dal rosso di un segno che graffia la tela quasi fosse una lastra. Sono esistenze dubbie, che ondeggiano tra echi del passato e materia che diviene e inventa nel momento stesso in cui è data.

Qui soprattutto Lidia Puglioli mostra la misura del suo scarto e il valore della sua scelta. La partecipazione alla vicenda dell'informale padano segna una svolta. Perché, da quella stessa, profondissima, immersione totale che non vuole più confini, Lidia è capace di risalire portandosi dietro veramente tutto. Non solo la natura, col suo dubbio e

la sua incompiutezza, non solo la passione, e la "felicità del tormento" che diceva Arcangeli. Lidia risale con la precisa coscienza di un tutto, che, in quanto tale, è anche storia. Sceglie e vive la nostra cultura come fosse anch'essa un modo possibile della natura. E allora, l'ocra della creta diventa malleabile materia di uno scultore romanico (*Un brano di natura come preistoria del romanico*, 1961 - 62, tav. 23), il bianco diventa marmo (*Foglie di marmo*, 1959, tav.17), e le figure sono, insieme, statue di un passato che le ha lasciate incompiute e di un presente che le crea: un fluire che ondeggia e accoglie, certo delle scelte. libero negli esili. Qui, dove la natura si confonde con la storia, la storia con la devozione o l'ammirazione - le parole di Longhi fatte certe come cose - e i paesaggi con gli uomini la Puglioli aggiunge la sua vita. E, ancora una volta, si mostra seguace imperfetta, ma fedele fino in fondo, del suo informale.

"Cercano un rapporto - scriveva Arcangeli concludendo "Gli ultimi naturalisti " e c'è chi potrà chiamare, quello che si è chiamato 'natura', amore. Ancora il senso del "due", che può essere amore". Parola "dura e quasi terribile" appena pronunciata sottovoce e nascosta tra le ultime righe del saggio. Dagli anni Sessanta la sua ricerca si scontra con l'enigma del doppio. Un doppio che è natura e storia, natura e pittura, pittura e biografia. Che è, insieme, coscienza della separazione e volontà di dubitarne. E' fusione tra "osservatore e osservato", come ha scritto Paola Serra Zanetti, "accoppiati bruscamente, confusi e concatenati da un linguaggio codificato".

I paesaggi, negli oli e nelle tempere, diventano antropomorfi. Ma le sembianze umane sorgono sempre in forma di due. E sono i *Due corpi come uno solo* della tempera del 1959 (tav. 4), i *Due corpi tormentati dalla superstizione volgare o come reviviscenze dal mondo greco* del grande olio del 1960 (tav. 21).

Pittura e suggestione poetica concorrono: ogni volta la forma ha un nome, diviso tra natura e cultura, ogni volta la forma si apre al due. A sinistra, quasi sempre è "l'elemento maschile" (tavv. 13 e 14), a destra quello femminile. A sinistra la linea retta, la certezza del quadrato, del cubo - capaci, poi di farsi erma, o statua - a destra, la curva aperta dell'"elemento femminile", mobile, duttile, morbida.

L'elemento femminile, secondo la nostra cultura e il nostro occhio, occupa la parte più nobile del dipinto, quella in cui - sostiene Rudolf Arnheim - "gli oggetti risultano più appariscenti".

Seguendo, da sinistra a destra, le linee di un paesaggio che si fa e s'impone con la forza del dubbio, si riconosce sempre, dagli anni Sessanta a oggi, nell'opera della Puglioli, la linea del due, una curva che accompagna e asseconda, volgendosi, la ricerca della forma. La divisione del mondo in

due, e la presenza, nei campi di questo Due, di un “maschio” e di una “femmina” è all’origine di tutte le cosmogonie: anche di quelle che in principio postulano la totalità indistinta dell’Uno primordiale. Per dar vita al mondo compaiono i due principi generatori, il maschile e il femminile, opposti e complementari. Dall’India alla Cina, maschio e femmina si dividono i poteri, e la forza sdoppiata cerca riconciliazione, sinistra e destra competono.

“*Straniero l’uomo senza riva, accanto alla donna rivierasca ... che si fa e si disfa secondo l’onda che la genera*” è un verso di un poeta francese, Saint-John Perse, che la Puglioli ama e conosce. Dà il titolo a uno degli oli del 1991 (tav. 24) in cui la Puglioli, a distanza di trent’anni dal *Disastro di Hiroshima* (tav. 22), conferma la sua permanenza entro un informale “romantico”, espressionista, che vaga fuori e dentro la forma, stretto tra suggestione ed espressione, tra la ricerca di un divenire e l’immediata soluzione di una accoglienza letteraria.

“*L’opera della Puglioli*”, ha scritto Marilena Pasquali nel catalogo della mostra dell’*Informale in Italia*, “*si connota per una sorta di espressionismo romantico, ottenuto attraverso colori esplosivi, rossi, arancioni, gialli, in cui il dato di natura subisce uno straniamento e una deformazione intensamente personale. L’angoscia di tali dipinti è di marca prettamente informale, anche perchè ogni forma di naturalismo viene assorbita in un più generale senso panico dell’esistenza*” .

Ogni traduzione possibile della natura ha luogo e spazio. Ma la natura, resa partecipe di ogni umana possibilità dalla gioia della primavera, all’angoscia dell’inverno (il grigio della neve, della luna, dell’asfalto) rovescia sulla pittura orizzonti inaspettati. Chiamata a condividere l’incertezza della creazione e della visione, la natura risponde allo stesso modo: il dubbio evocato replica col dubbio. Dentro la natura è l’uomo e dietro l’uomo l’abisso incontrollabile della coscienza. Si apre uno scenario di visioni oniriche, spettrali incanti, attese. Ancora. Attese che stanno tra il peso delle forme, e la suggestione, poi invocata, delle parole. Quello della Puglioli è una sorta di informale temporaneo che cerca una risoluzione in sé e fuori di sé: appellandosi alla mano che lo fa e all’occhio che lo deve giudicare arte.

“*Il solo modo di esprimere emozioni in forma d’arte è di scoprire un “correlativo oggettivo”; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la forma di quella emozione particolare; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente ad evocare l’emozione*” (Thomas S. Eliot, *Il bosco sacro*).

Con gli anni Settanta, l’attività pittorica di Lidia Puglioli ricomincia intensa:

ora l’artista “*sembra camminare silenziosamente, passo a passo, sui pericolosi e ormai sgretolati pendii della pittura, dopo aver vissuto culturalmente in piena consapevolezza i momenti di esaltazione e di prostrazione dell’informale*”, ha scritto Claudio Spadoni nel 1976.

Sugli oli, da allora, prevalgono le tempere di piccolo, medio e grande formato, che nascono insieme a coppie, a gruppi, a giornate. La tecnica si fa più preziosa e precisa. Fioriscono, tra il vuoto dell’acqua e l’aggrumarsi di un colore sempre memore degli spessori materici dell’informale, le straordinarie serie dei *paesaggi antropomorfi* e delle *teste*. Lidia s’aggira all’interno della grande *sinestesia* da lei evocata distruggendo ogni fondato confine. La cultura e il ricordo sono ormai natura: ma la natura, una volta datasi col colore, torna a farsi memoria precisa di luoghi reali e letterari. La visionarietà della pittura s’accompagna all’emozione poetica che l’opera dipinta divide col titolo che le viene dato. Se, come è stato scritto, il titolo, nell’informale delle origini, “*fa mostra di respingere qualsivoglia genere d’ornamentazione, e dunque anche quell’emblema*” che necessariamente comporta (O. Calabrese) la Puglioli compie, a questo punto, la svolta definitiva. L’informale diventa un *modo* che si attua secondo processi non più soltanto strettamente pittorici. La pittura non basta più a se stessa: l’emozione del colore si divide con la parola. La sinestesia ha divaricato anche questi confini rendendo tutto relativo.

Quando la forma nasce, senza progetto, secondo le abitudini degli informali, s’aggiusta nei tempi propri della tecnica usata, ma immediatamente, torna aperta, come prima di nascere. Si giustifica, come forma e come contenuto, quando giunge il titolo che la trae dall’indistinto e la consacra nel suo primo apparire (testa o paesaggio). Sarà il contenuto, dunque, a riappropriarsi di tutti i “doppi” possibili, la natura, il passato la letteratura e la storia dell’arte raccontata da Roberto Longhi, la poesia e la memoria. Il nastro dei doppi si svolge senza fine, confusi tutti i limiti. *Un albero come una testa: una testa come un albero* è il titolo di una tempera del 1973, una delle prime opere di questa serie, variazioni infinite che procedono attraverso modulazioni minime, nei colori e nelle parole. Un volto che piange o un’architettura che geme (testa a matita del 1950 circa); (1977); *Un volto come lembi di nuvole e polline di glicine* (1977); *Un volto come un fiore di rame e fango* (1977); *Un volto come “domus aurea”* (1978); *Una testa-volto graffito in una corteccia d’albero* (1976); *Testa come una scheggia di marmo, omaggio a “Ossi di seppia” di Montale* (1978); *Una testa come un’erma antica ispirata a una scultura del Basso Impero* (1977); *Una testa ispirata alle statue non finite di Michelangelo* (1977): una processione che continua tutt’ora.

Il rapporto indissolubile tra le opere e i titoli s’identifica perfettamente

nella situazione descritta da Eliot per la poesia. La fortunata espressione coniata dal critico (il quale giunse a stupirsi dell' "inaspettato successo" che la frase aveva conquistato nel mondo) allude alla traduzione dello stato d'animo, che si esprime non direttamente, ma mediante "oggetti, eventi, situazioni che rappresentano l'equivalenza dell'emozione". L'importanza del titolo nell'opera della Puglioli, il suo perdurare nel corso del tempo, il suo complicarsi ogni volta, tra natura e natura (*Un volto come un fiore di rame e di fango* è una frase che crea tre successivi slittamenti: dal volto al mondo vegetale al metallo); tra natura e poesia (*Una testa come una maschera drammatica del teatro lorchiano-testa in grigio stanco*, 1979); e tra natura e memoria visiva (*Una testa ispirata alle statue non finite di Michelangelo*, 1977) crea una situazione identica a quella del "correlativo oggettivo".

"Non si dà poesia senza artificio," spiegava Eugenio Montale nel 1931 "Il poeta non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare una sua materia fino a un certo segno e dare alla propria intuizione quello che Eliot chiama un correlativo oggettivo. Solo quando è giunta a questo stadio la poesia esiste, e lascia un'eco un'ossessione di sé".

Il rapporto tra figura e parola nell'opera della Puglioli agisce secondo un identico meccanismo in cui gli "emblemi oggettivi" diventano le parole. Il raggiungimento dell'"emozione particolare" è ugualmente ottenuto attraverso la ricerca di un' "equivalente dell'emozione" che ne chiarifica e completa la natura. Se per il poeta l'equivalenza agisce con l'oggetto o il dato di paesaggio che diventano allusivi di una situazione, nelle opere della pittrice le parole creano un parallelismo che innesca la stessa correlazione di linguaggi diversi al fine di approfondire la carica emotiva dell'opera. Per questa ragione, nelle opere recenti della Puglioli (dal 1973-74 ad oggi) la valenza simbolica dei titoli non può essere trascurata. Attraverso le parole e le immagini poetiche, le origini informali della sua pittura danno a questa esperienza il valore nuovissimo di una scoperta. In tale senso il suo informale diventa *mezzo* d'espressione di un simbolo che dall'informale deriva il modo stesso di procedere. Senza progetti, secondo le regole, il simbolo si compie attraverso la pittura e la forma viene due volte battezzata: quando si realizza come colore e quando acquista nome.

"*Cercando sempre un canto*" è il verso di Ezra Pound tratto dalla poesia giovanile del poeta americano intitolata *Vana*. È stato scelto per cercare di spiegare quanto complesso e fondo sia il mondo d'immagini e di parole di Lidia Puglioli. Altri versi di Pound danno vita, nel senso che si è cercato di chiarire, a paesaggi fantastici e alle visioni (o *visualizzazioni*) di simboli. Danno nomi ai paesaggi neri, bianchi e oro del 1973 e del 1974

("...nella foresta di marmo/alberi di pietra e pergole/sorti dall'acqua/foglie di marmo, su foglia/argento, lamine d'acciaio ..." tav.8).

Il ricorso ai poeti, vissuto con la stessa intensità e la passione della pittura, ribadisce l'importanza della parola, come, appunto, "correlativo oggettivo" della pittura. Non può esistere altro nome per definire la serie dei sei paesaggi intitolati alla "Bellissima fiaba di Rosa dei Venti" di Bacchelli, del 1983.

" Al tempo che il Sole era giovine, vedendo Aria scherzare sui prati in fiore e sorvolare la superficie dei laghi e dei mari, lesta, leggiere, colorita e cangiante, se ne innamorò. Scese dunque in terra, e la sposò. (...) Per concepire quale fosse la bellezza del Sole nella sua gioventù, quando prese figura corporea per chieder l'amore di Aria, conviene immaginare in un volto e in una persona la forza dell'alba limpida e chiara, l'ardore di quell'impeto sorgivo che assale cielo e terra nel punto che il giorno sta per nascere, e la sfolgorante onnipotenza della luce piena mattutina, quando si spande a illuminare il mondo. Sul suo viso, l'amore era simile a quelle chiare nuvole belle, che l' alba colora di rosa e d'azzurro e d'oro, finchè, sorgendo il giorno, trascolorano in tenerissimo argento, quasi estenuate in un'estasi di felicità".

Solo la favola, coi rosa, gli azzurri e gli ori così delicatamente sparsi sul viso del Sole, può accompagnare queste tempere. Senza pretesa d'illustrare, la Puglioli ha messo alla prova la sua pittura, trovando, in queste parole, i "correlativi oggettivi" del colore. Così succede per Omero, e la serie che ha preso il nome (è importante, in questo caso, la successione del prima e del dopo: come si è detto, non c'è mai ricerca a priori, e l'ispirazione" è sempre per il titolo, non per la pittura) dai "campi d'asfodelo della morte" (Odissea, XI, 539); così succede per Shakespeare (teste e paesaggi shakespeariani) e Lorca (*Un paesaggio di carne: omaggio a Lorca*. tav. 20); per Melville, per Shelley.

E succede per le litanie della Vergine, che battezzano una serie stupenda, che sembra senza fine. delle teste di questi anni, dove la *Mater dolorosa* (1978) e la *Virgo virginum* (1979), la *Mater afflictorum* (1978) e la *Regina di tutti i Santi* (1977) accompagnano una parata di ombre incerte soffuse di grigi velatissimi, neri e macchie d'acqua.

Con lo stesso procedimento, la Puglioli ha affrontato i paesaggi. Dagli anni Sessanta, si è detto, i paesaggi sono diventati *antropomorfi*. Ma non solo. Sono cantieri (visti attraverso Goya) e periferie, sono paesaggi archeologici che diventano genesi totali, di uomini e di cose, ma trovano nel ricorso alle forme della classicità il riferimento più immediato. Il *Paesaggio archeologico* del 1974 (tav. 9) giunge a racchiudere entro la cornice di un fregio d'oro le pulsioni di nero e di grigio che svolgono, ancora una volta,

in tutti i sensi, il valore del doppio: il maschile e il femminile, la sinistra e la destra, la natura e la storia, la pittura e la cultura. Che questa pittura si possa ancora chiamare informale, è difficile dire, ma altrettanto difficile sarebbe il cercare di trovarvi un nome attuale e appropriato.

Che cosa è, davvero, l'informale?

Così Plinio, nella *Naturalis Historia*, XXXV, 103.

“Protogene non riteneva di riuscire a raffigurare in questo [quadro] la bava del cane ansimante, mentre di tutto il resto, cosa in lui rarissima, era rimasto soddisfatto. Lo lasciava insoddisfatto proprio la sua stessa bravura: non poteva attenuarne l'effetto, e la rappresentazione gli sembrava eccessiva e troppo poco realistica. Insomma, si vedeva che era una bava dipinta, e non nata dalla bocca del cane. Con l'animo inquieto e tormentato - lui nella pittura cercava il vero, non il verosimile - aveva più volte lavato e cambiato il pennello, senza essere contento di sé. Alla fine, adirato contro un'arte troppo evidente, lanciò la spugna su quell'odiato punto del quadro. Ed essa impresse di nuovo i colori tolti via proprio come aveva desiderato nel suo intento, e fu così che il caso rese naturale quel quadro.”

Beatrice Buscaroli Fabbri

(dal catalogo della mostra personale “Cercando sempre un canto” Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Massari, Ferrara 1994)

Qual'è lo spazio d'esperienza della pittura di Lidia Puglioli? La domanda non riguarda tanto la pittrice, ben consapevole delle proprie intenzioni, riguarda noi fruitori: ha a che fare con i modi che la nostra cultura ha usato fino a ieri per rapportarsi con le donne che hanno voluto essere artiste. Dal punto di vista della storia individuale, la questione diventa quella di una volontà figurativa per cui non era prevista possibilità di coesistenza sociale. Le stimate di questa impossibilità di esistere in quanto artiste si leggono in molte storie di donne che pure hanno voluto esserlo: sono tanto più forti e laceranti man mano che risaliamo indietro nel tempo, ma si leggono ancora nelle vicende personali delle donne artiste quarantenni, quelle della mia generazione. Una storia delle donne artiste a Bologna fatta da questo punto di vista offrirebbe riscontri importanti. In quella storia Lidia Puglioli occupa un posto rilevante. Una delle implicazioni pratiche del discorso sopra accennato riguarda il nostro approccio al campo d'azione della pittrice. Esso è ben definito fin dall'inizio, ma noi lo avviciniamo da una distanza cronologica che implica una memoria e

un'attenzione diverse e quindi grossi rischi di fraintendimento. La mostra comincia con alcuni disegni del 1948-49, teste scandite nella serrata geometria della sintassi di quegli anni, per tanta parte occupati dal confronto con i moduli picassiani. Negli anni immediatamente successivi il segno alleggerisce il peso sul foglio, i tratti si slegano e distribuiscono secondo un ordine fortemente mentale. Volti, figure e paesaggi sono tesi sulla superficie di una precisa vicenda di sentire interiore. Probabilmente sul lavoro della pittrice in questa fase agiscono ancora i modelli di Morandi e Guidi. Morandi impegnato nella stagione delle nature morte “a scacchiera” intellettualistiche e astrattizzanti, Guidi coinvolto nel trapasso verso una pittura di luce spirituale e di spazio cosmico. Nell'autunno del 1954 il saggio «ultimi naturalisti» di Francesco Arcangeli agisce da catalizzatore degli orientamenti di Lidia Puglioli volgendoli verso la materia del paesaggio. Nascono via via visioni dilatate, disposte in svolgimenti calmi e allontanati al centro del foglio. Questa “calma” è un elemento da rimarcare, perché ci porta a una costante dell'arte della pittrice. È quasi come se l'occhio e la persona dell'artista siano situati su un punto appena esterno al flusso delle cose. Nello stesso tempo, dentro a questo flusso, un punto, un cuore interno attrae irresistibilmente l'artista. Il suo sforzo è raggiungerlo e fissarlo, eliminando le scorie che si frappongono. Quel «cuore» è il motivo della straordinaria capacità di attrazione e stupefazione che la scorza del mondo racchiude per la pittrice, quindi della sua infinita desiderabilità. Ma è anche un profilo di orizzonte che continuamente si sposta, una soglia impossibile da fissare. Il senso di questo processo è registrato nella personalissima struttura formale della pittrice. I titoli dei suoi lavori denunciano, nella materia in elaborazione, la compresenza di elementi naturali e antropomorfi. A loro volta questi sono riferiti a modelli artistici o letterari. Strumento chiave di questa arte di congiunzioni e trasformazioni è l'avverbio «come»: *Un campo come una tartaruga, ...Un volto come un vegetale... Un paesaggio antropomorfo come un'orchidea nera*. I lavori di Lidia Puglioli fondono programmaticamente materie e forme differenti, ma lo fanno, per loro particolarissima metodologia, riferendosi a una particolare enciclopedia delle forme. Scorrendo i lavori della pittrice possiamo comporre l'elenco delle voci: la Grecia arcaica e classica, l'antichità barbarica, il romanico, e così via. Una codificazione formale ben precisa fa quindi da mediazione. Essa risale ai modelli elaborati da Roberto Longhi, maestro dell'artista all'università di Bologna negli anni Quaranta e prevede una visione cristallina, autonoma, netta e necessaria dell'opera d'arte, metro di misurazione e trasmissione di piene esperienze umane nella storia. E' questa visione che dà a Lidia Puglioli la confidenza per i suoi personalissimi paragoni, i quali non sono che una

chiave di riconoscimento e interpretazione ulteriori delle metamorfosi, un modo per svelarne la natura con il metodo delle analogie e delle affinità. Le tempere con teste e paesaggi degli anni Settanta e Ottanta, nucleo principale delle opere esposte a questa mostra, documentano bene la singolare struttura poetica dell'artista. L'apparizione, contrapposizione o fusione di forme che esse presentano sono sempre prodotte attraverso un equivalente processo tecnico. Sono i timbri o i toni del colore ad apparire improvvisamente come visioni di materia; sono i loro comportamenti fisici nella condensazione, nelle sovrapposizioni di strati complementari, nei comportamenti di fusione e reazione, nei raddensamenti e nelle dispersioni, a diventare materia viva di metamorfosi. Alla fine, e nei casi più riusciti, l'evento si realizza per autonoma germinazione e con perentorietà. L'esperienza dell'artista, sia essa materia opalescente, pulviscolo argenteo, colata d'oro o intossicata materia lavica, opaca lavagna, crosta ruvida, sempre si manifesta con una sua autonoma e autorevole perentorietà. Sempre si realizza, mi pare, come fatto autonomo, apparizione estesa senza definizioni di confini e profili, e invece con una struttura di generazione centrale ed energetica. Questi miei non sono che tentativi di avvicinamento per superare la distanza che ci separa dai materiali presenti ora in mostra. Assieme alle testimonianze di Paola Serra Zanetti, di Beatrice Buscaroli Fabbri e di altri non sono che tentativi di stabilire un confronto e un dialogo a distanza. Ma la distanza (e la sfasatura conseguente) non è solo cronologica, è anche esperienziale. Ci vorrà ancora molta pazienza e volontà di ascoltare, ci vorranno altri approcci e studi per avvicinare il nucleo di esperienza di Lidia Puglioli. La distanza è il sintomo della differenza cui accennavo all'inizio, legata alla difficile esperienza che Lidia Puglioli ha vissuto attraverso la pittura. Una esperienza che essa ha comunque realizzato, e ha pienamente pagato come altre donne della sua generazione: per aver voluto vivere, in un contesto sociale che semplicemente non ne prevedeva alcuno sviluppo possibile.

Dario Trento

(dal catalogo della mostra personale "Il cuore calmo della metamorfosi" Galleria San Luca, Bologna 1994)

Come la camera segreta di una tomba antica, l'opera di Lidia Puglioli è rimasta a lungo nascosta. Ma, come la camera segreta di una tomba antica, una volta scoperta, esprime la vitalità intatta, pura, corrusca, di un'oro che ha riserbato per sé solo i suoi bagliori. Tela dopo tela, foglio

dopo foglio, si alza l'immagine di un mondo dove l'uomo e la natura sono cellule indivise, idee di un dio che ancora non ha separato il cielo dalla terra. Dove l'uomo presta alla natura sofferenza e memoria, per riceverne forme e colori. Dove l'amore, come nei miti antichissimi, è una forza cosmica, che congiunge o divide. La pittura accoglie questo mondo. Gli dà forma, linguaggio e significato. Rende possibile ogni metamorfosi, durevole ogni scambio. E' come il pensiero che l'ha generata, come l'occhio che l'ha distesa: infinitamente libera, infinitamente vulnerabile. Un solo dolente palpito congiunge uomini e terra. Quel che è proprio degli uomini e quel che è proprio della terra. E la pittura ascolta, anche lei natura, anche lei umanità. Non esiste limite, non c'è un prima o un dopo. L'occhio che vede, la mano che dipinge, la memoria che decide: quando il colore scende sul foglio, o sulla tela, tutto è in gioco, e la pittura è un organismo vivo, mutevole come il soggetto che accoglie. Mantiene lo stesso stupore, l'uguale sorpresa di essere, l'identico caso. È una forza che si rinnova ogni volta, e ogni volta un pensiero cosciente si traveste di colori che sembrano usciti dalla terra. Ogni volta la straordinaria bravura della pittrice registra il rischio che origina le opere d'arte. Così lo stupore di chi scopre il tesoro nascosto è il nostro, che assistiamo a un evento o straordinario, un evento di cultura, d'arte, di poesia, ed è il suo, che contempla e traduce qualcosa che avviene, nel momento in cui avviene, ed è capace di dargli la bellezza, senza sapere la bellezza cos'è, forse, senza sapere dov'è. La bellezza vive dentro chi la cerca, e Lidia lo sa.

Beatrice Buscaroli Fabbri

(dal depliant della mostra personale a Palazzo Loup, Loiano 1994. Poi ripubblicato nel catalogo della mostra personale "Antologia di tempere 1959-1999" Galleria d'arte Paolo Nanni, Bologna 1999 e nel catalogo della mostra "Disegni e tempere inedite 1949-2004" Galleria d'arte Paolo Nanni, Bologna 2005)

Il mio volto è un sentiero, un percorso ripreso dall'alto, su una superficie teoricamente illimitata, inquadrata soltanto in una sua minima porzione dallo sguardo; è un tracciato fatto di segni profondi, ricchi di densità materica, e di gesti intensi, netti, rapidi e definitivi, ma non necessariamente bruschi o violenti, talvolta anzi progressivi, lenti, perfino morbidi. Per un attimo si ha l'illusione che tutto sia stato dettato quasi da una trance ispirativa, da una pittura automatica di memoria surrealista, come se per un intuito arcano la mano docile avesse iniziato a dipingere mentre gli occhi - quelli fisici, s'intende, non quelli della mente - stavano ancora chiusi. Invece ti accorgi

subito che quello che sembra quanto più di spontaneo e di istintivo si possa immaginare, esattamente come nel Picasso postcubista, in Klee, in Matisse, è frutto di un atteggiamento intellettuale chiarissimo, di una ricerca formale che si porta alle spalle decine e decine di anni di brillanti esperienze, una predisposizione alla commistione di natura e artificio, di spontaneità primitivista e flessione, che non è stato per l'artista un dono caduto dal cielo, ma il risultato ormai perfettamente metabolizzato di un lavoro degli occhi, della mano, della mente, che tutto ha visto, tutto ha provato. Così mi vedo negli innumerevoli ritratti che Lidia Puglioli mi ha fatto, proponendoli in una suggestiva sequenza di variazioni. Variazioni che si danno solo come alcune possibilità all'interno di un discorso infinito, presupponendo per esso la possibilità di nuovi volti, nuovi sentieri, nuovi tracciati, nuovi percorsi.

Sosteneva Borges, esemplificando la sua celebre logica paradossale, che se si unissero in modo casuale le lettere dell'alfabeto in miliardi e miliardi di combinazioni, capiterebbe di ottenere tante opere compiute di letteratura. Ecco, le variazioni ritrattistiche della Puglioli sono un po' come le opere letterarie nella concezione casualistica di Borges. Io ne sono in qualche modo il pretesto, la ragione prima, ma in qualche modo anche il fine; e io rimango ugualmente lusingato e affascinato dall'essere oggetto di questo gioco, come se fossi, prima ancora di un essere vivente, un insieme di lettere visive come quelle evocate da Borges, giunte a comporre quasi per caso la mia figura. In questo gioco smaterializzante, quasi per un sortilegio misterioso, ritrovo parte della mia essenza extra-fisica, psichica, oltre quella dell'arte di Lidia Puglioli.

Vittorio Sgarbi

(dal catalogo della mostra: "Ritratti di Vittorio Sgarbi meditati nella storia dell'arte" Galleria Paolo Nanni, Bologna 2000)

Testi monografici

2008 – Vite informali – Lidia Puglioli – Tempere – testo di Vittorio Sgarbi, note critiche di Claudio Spadoni, Paola Segra Serra Zanetti, Beatrice Buscaroli Fabbri, note biografiche Silvia Camerini. Editrice Eidos

2009 – Lidia Puglioli – di Andrea Tugnoli. Christian Maretti Editore

Biografia

Lidia Puglioli è nata nel 1919 a San Lazzaro di Savena a 5 km. da Bologna, e si è sempre considerata bolognese pur avendo passato quasi tutta la sua giovinezza in campagna ai bordi della città.

Una generazione piuttosto sfortunata la mia, dice, per come si sono scalati i suoi anni, tra la fine della prima guerra mondiale (di cui forse si sono portate alcune inquietudini al tempo del concepimento), e l'inizio della seconda (quando si aveva pressappoco 20 anni), un momento cruciale della vita, sciupato dai cinque interminabili anni di guerra.

Ha studiato al liceo classico Galvani di Bologna, poi all'università avendo avuto come professore di Storia dell'Arte Roberto Longhi con Francesco Arcangeli suo assistente; contemporaneamente frequentava l'Accademia di Belle Arti avendo come insegnanti Virgilio Guidi e Giorgio Morandi.

Per avvicinarsi al percorso di Lidia Puglioli bisogna risalire ai suoi primi interessi di studio storico-artistici sull'antica pittura veneta; si laureò infatti nel 1948 con Roberto Longhi con una tesi su Marco Basaiti, facendo così esperienza dei fervori culturali di anni fondamentali per la storia dell'arte nell'Italia del Novecento.

Nel 1938 Lidia Puglioli si è avvicinata alla pittura, frequentando il corso di preparazione all'esame di ammissione per l'Accademia tenuto da Giuseppe Regazzi; nel 1942 partecipa per la prima volta ad una mostra pubblica dove la sua Figura si rivela un'originalissima interpretazione della lezione di Guidi. Di quel lontano periodo rimangono ben poche cose, che la Puglioli stessa considera stentati esercizi in cerca di un proprio carattere. Sempre in quel periodo vede per la prima volta opere d'arte moderna e cioè dipinti di Morandi, Carrà, Guidi, De Pisis, De Chirico, Tosi presso la Galleria La Cupola gestita dal pittore bolognese di adozione Giovanni Ciangottini. Nel 1943 sposa l'artista Pompilo Mandelli, da cui si separerà nel 1963.

Nell'estate del 1947, racconta, andai per quindici giorni a Parigi: vidi troppe cose tutte in una volta per averne dei ricordi di emozioni singole, da cui poi io abbia potuto trarre qualcosa. Pensai che Parigi era di color champagne e forse ne riportai soprattutto qualcosa degli Impressionisti e di Matisse, anche se vidi Delacroix, Courbet, Rodin e tutto il mondo moderno al Palais de Tokio. Anche tutto quello che ho veduto al Louvre penso di poterlo recuperare soltanto per via inconscia o subconscia.

Nell'estate del 1949 andai anche a Londra, che ricordo come una città civilissima e affascinante, color mordoré. I miei ricordi dei quadri veduti alla Tate Gallery (soprattutto Turner e Monet) sono molto più vivi di quelli di Parigi.

Nel 1949 ricomincia a dipingere frequentando lo studio di Mandelli in via San Felice a Bologna. In quegli anni veniva costruendo dentro di sé il suo "museo immaginario costituito dai dolmen, gli idoli cicladici, la vergine di Willendorf, le grotte di Lascaut, le korai arcaiche, le due tazze d'oro di Creta e le maschere d'oro di Micene, le dee del Partenone vedute a Londra, Prassitele, l'arte egizia sumera e assira, l'arte di Palmira in Asia minore, l'ellenismo più prezioso, l'arte adrianea, il latino malinconico della bassa classicità, l'arte barbarica; un grande entusiasmo per tutto ciò che era longobardo, carolingio, ottoniano e romanico, il paliotto di Vuolvino a Milano, le porte di San Zeno a Verona, Wiligelmo a Modena, Antelami a Parma, poi Cimabue, Duccio, Giotto, Vitale da Bologna, Simone Martini. *I grandissimi del quattro-cinquecento mi commuovevano più per ragionamento che per impulso, mentre il mio istinto mi portava verso i ferraresi Tura e Ercole Roberti.*

Il suo animo, sempre in ricerca, si arricchisce anche di sollecitazioni letterarie che vanno dal decadentismo francese a Dylan Tomas, Saint-John Perse e Ezra Pound: sono emozioni queste che le resteranno addosso radicandosi nel profondo e si svilupperanno negli anni senza mai scivolare nella maniera perché vissute e sofferte davvero dalla Puglioli in prima persona.

Quello fu l'arco di tempo in cui Francesco Arcangeli viveva con intensità quei fermenti esistenziali, intellettuali e artistici che lui stesso, in seguito, chiamerà *Ultimo naturalismo* che, dice la Puglioli, *mi ricordano di una sua emozione davanti e dentro la pianura padana durante un viaggio che facemmo assieme a Pomposa nel '50.*

Infatti con Arcangeli la sclerotizzazione dei ruoli (artista e critico) venne risolta in una nuova relazione di vita che sarà da esempio per tanti artisti di quella generazione. Quel clima sollecitava una compenetrazione tra le diverse forme artistiche, cercando nuovi rapporti tra arte figurativa, letteratura, musica, poesia, consapevoli dell'urgenza di trovare una guida diversa dallo "sterile intelletto, dalla morta pittura, dalla fredda distanza". La sua crescita avviene proprio in quei momenti straordinari, e da allora si dedica interamente alla pittura (il suo primo quadro ad olio di ispirazione informale è del '53).

La Biennale di Venezia del '56 ebbe su di lei una grande influenza, esponevano infatti in sale personali proprio Mandelli, Moreni, Morlotti e poté anche studiare gli artisti europei e americani presenti nei padiglioni

delle varie nazioni.

In seguito ebbe modo di entusiasinarsi per Fautrier e per Burri (presentati da Arcangeli alla Galleria La Loggia di Bologna), per Vacchi informale, per Wols (a Venezia alla Biennale) per Pollock (in mostra a Roma), per Twombly e Franz Kline e rimeditare su Morandi e Mondrian.

La prima personale di Lidia Puglioli risale al 1960 presso la Galleria La Loggia di Bologna, poi dagli anni '70 in avanti si susseguono personali e collettive, tra le quali ricordiamo quelle ospitate a Bologna presso le gallerie Trianon (1973), Trianon e Guerrazzi (1974), a Ravenna nel 1976 alla Galleria Mariani dove la presenta Claudio Spadoni, a Faenza alla Galleria D. Baccarini (1976) e all'Associazione Italo Francese di Bologna nel 1977. Al 1980 risale la prima mostra alla Galleria Sanluca di Bologna cui faranno seguito quella del '92 con presentazione di Paola Segra Serra Zanetti, e quella del '94 con testo di Dario Trento. Nel 1990 espone in una mostra collettiva a Roma al Centro Culturale Cinque-Cinquantacinque. Beatrice Buscaroli Fabbri presenta, nel '94 a Palazzo Massari, per conto delle Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara la prima mostra antologica della Puglioli di cui Vittorio Sgarbi scrive un'accurata recensione (Grazia - Mondadori 8/6/94); ancora nel '99 la presenta alla Galleria Paolo Nanni di Bologna (già galleria la Loggia) con un'antologia di opere su carta dal '59 al '99. Espone ancora nella stessa galleria nel dicembre del 2000 con una mostra sempre di tempere tutta incentrata *sul volto come un ritratto del critico d'arte Vittorio Sgarbi*; poi nel 2003 con la mostra "L'età dell'oro" e nel 2005 con lavori inediti, disegni e tempere. Nel 2009 presenta una serie di tempere alla 53° Biennale di Venezia, Magazzini del Sale, Punta della Dogana. Nel 2010 il Centro Culturale La Loggia di Bologna presenta una selezione di tempere recenti dal titolo "L'età del colore".

Lidia Puglioli muore nel 2013.

Silvia Camerini

Mostre personali

1960 – Galleria La Loggia, Bologna

1973 – Galleria Trianon, Bologna - testo di Achille Facchinetti e poesia di Fabrizio Passarella

1974 – Galleria Trianon e Galleria Guerrazzi, Bologna - testo di Achille Facchinetti e frammenti di poesie di Ezra Pound

1975 – Galleria Guerrazzi, Bologna

1976 – Galleria Mariani, Ravenna – testo di Claudio Spadoni

1976 – Galleria D. Baccarini, Faenza – testo di Claudio Spadoni (medesimo di quello pubblicato nel catalogo della Galleria Mariani di Ravenna)

1977 – Associazione Culturale Italo-Francese, Bologna – testo in catalogo di Claudio Spadoni (medesimo di quello pubblicato nel catalogo della Galleria Mariani di Ravenna, 1976)

1980 – Galleria San Luca, Bologna – testo di Silvia Camerini

1992 – Galleria San Luca, Bologna - Opere 1991 – 1992 – testo di Paola Segà Serra Zanetti

1993 – Galleria del Risorgimento, Imola – testo di Dario Trento

1994 – Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Massari, Ferrara – testo di Beatrice Buscaroli Fabbri

1994 – Galleria San Luca, Bologna – “Il cuore calmo della metamorfosi” testo di Dario Trento

1994 – Palazzo Loup, Loiano – testo di Beatrice Buscaroli Fabbri

1999 – Galleria Paolo Nanni, Bologna - “Antologia di tempere” 1959-1999 - testo di Beatrice Buscaroli Fabbri (medesimo di quello pubblicato nel catalogo di Palazzo Loup di Loiano)

2000 – Galleria d'Arte Paolo Nanni, Bologna - “Ritratti di Vittorio Sgarbi meditati nella storia dell'arte” - testo di Vittorio Sgarbi

2003 – Galleria d'Arte Paolo Nanni, Bologna - “L'età dell'oro”

2005 – Galleria d'Arte Paolo Nanni, Bologna – “Disegni e tempere inedite 1949-2004” – testo di Beatrice Buscaroli Fabbri (dal catalogo della mostra “Antologia di tempere” Galleria d'Arte Paolo Nanni)

2010 – Centro Culturale La Loggia, Bologna - “L'età del colore, tempere recenti di Lidia Puglioli”

2019 – Centro Culturale La Loggia, Bologna - “Per non dimenticare Lidia Puglioli”

indice

Emma Petitti Presidente Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna	pag. 7
Sandro Malossini - “...allora ci vediamo domenica prossima”	pag. 9
Silvia Camerini Lidia Puglioli nel mio ricordo	pag. 11
Opere	pag. 13
Antologia critica	pag. 51
Biografia	pag. 73
Mostre personali	pag. 76

