

L'ALTRO PAESAGGIO DI PIERLUIGI PUSOLE

di Luciano Marucci

Pierluigi Pusole pratica una continua sperimentazione pittorica che gli consente di non subire passivamente l'esistente, nella convinzione che il *medium* storico abbia ancora i requisiti per rappresentare territori inesplorati. Così il quadro diviene laboratorio di molteplici investigazioni mentali-immaginifiche e, nonostante le intenzioni razionali dell'autore, l'esito della produzione sorprende per la valenza alchemica, facendo prevalere l'artista sullo scienziato. La sua pittura è fortemente soggettiva e speculativa, veloce e leggera. Vuole innanzitutto promuovere un processo cognitivo e di sconfinamento. Sorge da ideazioni programmatiche, segue una studiata metodologia ed è connotata da un mixage di figurazione e astrazione, nonché dalla luminosità di colori intensi in accostamenti stridenti o addirittura da campiture monocromatiche. Una pittura visionaria, ma guidata da una logica che non annulla la spontaneità; che esalta le sue componenti, l'articolata impostazione e l'azione performativa; attenta all'esecuzione e alla visualizzazione di sensazioni piuttosto che alla narrazione. Pittura lievitante, dunque, che propone più apparizioni germinali che presenze ben definite. Il paesaggio, oggi più riconoscibile, è la 'riserva' per dare spazio alla fantasia; il pretesto per indagare e concepire luoghi che offrono una visione altra del reale. Chiaramente non è imitativo, ma evocativo. Un paesaggio inventato che genera estraniamento lirico e magico; senza geografia; spoglio e un po' mitico; che esprime solitudine e inquietudine esistenziale, ma anche speranza. Nasce da semplici suggestioni realistiche e poetiche; da idealità che avviano al soprannaturale e all'elevazione spirituale. A volte in esso compaiono comuni figure umane "preesistenti", rese misteriose, sacralizzate. La virtualità della pittura vince il paesaggio vero del quale però restano sembianze mnemoniche. Nel ciclo modulare *Experiments* dell'ultimo periodo Pusole combina teoria e prassi, macro e microcosmo, natura e arte. Tra le vedute paesaggistiche, dall'iconografia volutamente ambigua, si intromettono anonime figure, 'candide' e magnetiche, rendendo l'atmosfera ir-reale. Compare la cellula - unità fondamentale degli esseri viventi assunta come incipit del complesso organismo-opera - che attraverso la serialità prolifica porzioni di mondo e progredisce fino a mostrarne la totalità, dando origine a dittici dove la costruzione pittorica, in apparenza convenzionale, si concettualizza.

Luciano Marucci: Nel tuo percorso formativo-evolutivo hai incrociato dei maestri?

Pierluigi Pusole: Posso considerare un maestro Corrado Levi, ma come avvicinamento all'arte, come punto d'inizio, non sulla via dell'evoluzione pittorica. Ci sono state altre persone con cui ho scambiato delle idee, che, però, mi hanno dato solo degli impulsi di un certo tipo.

Nel primo periodo avrai avuto dei modelli, delle suggestioni...

Quando ho iniziato, a metà degli anni Ottanta, la pittura era nella fase calante, quindi ho vagato un po'. C'erano degli artisti che mi piacevano, ma non potevano essere dei modelli da seguire.

Pur essendo rimasto fuori dall'area poverista e concettuale, che ai tuoi esordi distingueva Torino, nella produzione degli anni successivi si avverte che il medium pittorico, usato e teorizzato con grande determinazione, in fondo ha ricevuto stimoli da certi aspetti linguistici innovativi di allora. Penso specialmente alla dialettica tra le parti differenti dell'opera, alle perseveranti modalità performative e al ricorso alle installazioni come quella attuata nella città di San Marino dove, se non sbaglia, hai relazionato i quadri per am-

pliarne la percezione. Tutto ciò può aver contribuito ad aprirti nuovi orizzonti e a sottrarre l'espressione puramente pittorica dal manierismo e a 'giustificare' la tua forte vocazione?

Non so se ricordi Bruno Zanichelli con cui all'inizio avevo lavorato. Con i poveristi della città noi non avevamo quasi niente a che fare, perché eravamo dei ragazzi che dipingevano. Subivamo l'ambiente concettuale e dell'Arte Povera, ma non lo sentivamo vicino. Poi - come dici tu - io ho fatto alcune mostre in cui il quadro diventava quasi il materiale pittorico per un'installazione unica, appunto, come nell'esposizione di San Marino.

Ho notato che i cicli di opere recenti sono caratterizzati da una figurazione più pronunciata...

Sì, perché utilizzo come riferimento delle foto. Poi voglio che la figura umana sia più presente, meno astratta, all'interno di un contesto che è prevalentemente paesaggio; che ci sia un'identificazione tra le due componenti. Quindi, da questo punto di vista sono diventato più classico...

Ti stai allontanando maggiormente dall'astrazione?

In certi periodi l'ho sfiorata; adesso ne sono abbastanza lontano, anche se sempre ai limiti.

I tuoi 'esperimenti' riguardano soltanto l'impianto formale?

La questione è un po' complessa. C'è l'aspetto formale, ma anche quello mentale. Il progetto che porta avanti il tutto, che mi ha indotto ad essere più figurativo, mi serve per giustificare le scelte concettuali che sono dentro il lavoro.

A livello metaforico ti lasci guidare dagli impulsi profondi?

Non saprei dirlo con esattezza. Essendoci un piano teorico rispetto a quanto voglio rappresentare, forse esiste già nel momento in cui scelgo certi soggetti e certe cose che faccio fare ad essi. In realtà c'è un impianto strutturale di superficie che probabilmente condiziona.

Le varianti all'interno dei cicli sono solo transiti esplorativi autosufficienti o preannunciano un approdo?

Ciò che sto facendo di per sé è uno degli approdi del progetto generale, dove c'è già l'idea di arrivare a un risultato. Questi cicli fanno parte di *Io sono Dio*, una sfida nei confronti di un ipotetico creatore che tento di provocare, dicendo che io sono un uomo e voglio fare qualcosa che abbia una valenza creativa. È il viaggio e, al tempo stesso, la prova.

La ripetitività, più che mostrare coerenza stilistica, giova all'evoluzione del lavoro?

Direi di sì, anche perché molte volte fa parte delle mie intenzioni; mi dà uno scatto, un altro tipo di informazione. D'altra parte, visto che abbiamo a che fare con un prodotto finale pittorico realizzato a mano, la ripetizione assoluta è impossibile.

I cicli sono progettati a tavolino?

Non proprio, ma rifletto molto sul piano teorico; su come un nuovo ciclo deve svilupparsi.

Ogni nuovo ciclo è in qualche misura indotto da quelli precedenti?

Il progetto generale è sempre lo stesso: gli ultimi tre-quattro cicli sono collegati, anche se non indotti l'uno dall'altro.

Non compi mai salti repentini in avanti o dei ritorni?

Teoricamente sono abbastanza strutturato, quindi ci sono dei collegamenti, però non so se si tratta

di salti. Agli occhi degli altri a volte è sembrato così, perché ho modificato abbastanza i lavori dei cicli, ma negli ultimi dieci anni il piano progettuale è più organico e magari i salti avvengono meno.

Il ciclo attuale ti dà ancora la possibilità di espandere la sperimentazione oppure è in fase di esaurimento?

È nella piena fase evolutiva, un po' come nelle partite a scacchi, nel senso che mi sono costruito una struttura a scacchiera dove il numero delle partite è alto. Sarebbe strano vederne la conclusione. Nel sistema le possibili varianti sono talmente tante che lo vedo in espansione più che alla fine.

Quando decidi di dirottare l'indagine?

Di solito - come dicevo - nel mio cervello si forma un'immagine teorica che mi fa modificare il soggetto. Fondamentalmente è il piano concettuale che mi porta a dirottarlo. Non sono come Picasso che trovava lo stimolo nella pittura.

Perché in genere preferisci parlare più della programmazione e strutturazione delle opere che del loro messaggio? Hai timore di sciupare l'effetto magico finale?

Questo c'è sempre, nonostante la preparazione. È un quadro, non una cosa teorizzata e poi realizzata da qualche altro o in modo ripetitivo da una macchina. Mi ci devo mettere io a farlo. Tra l'altro dipingo in orizzontale, non in verticale perché uso colori liquidi, e ti assicuro che l'effetto finale ha sempre il suo fascino. Quando attacco il quadro al muro, per due o tre secondi vengo trasportato in un altro luogo. Penso che l'effetto magico sia dato proprio dal fatto che è un dipinto.

Nel tuo lavoro c'è la ricerca di una divinità?

Sì. È su questa ricerca che si scatena la provocazione. Se non dovesse esserci l'ipotetica divinità - non so bene quale - il mio lavoro decadrebbe. Come accennavo, ho solo questo antagonista da affrontare: cercarlo e sfidarlo senza sapere quale sarà il risultato.

Si può dire che la valenza soprannaturale è involontaria?

Per me tutto ciò che succede è abbastanza inquietante. Il soprannaturale ce l'abbiamo intorno. Io magari calco la mano sul fatto che, in relazione alla scelta dei soggetti, ci sono certe figure che cambiano dimensione o sono sospese in aria. Questo induce a un ulteriore senso strano. In realtà è una provocazione derivante dalla mia idea di voler far fare a determinate persone delle cose che sono oltre la condizione normale.

L'approccio scientifico non reprime la fantasia e l'emozione?

L'etologo, biologo e divulgatore scientifico britannico Richard Dawkins nel suo famoso libro *Il gene egoista*, a proposito dell'arcobaleno afferma che, se anche lo scienziato spiega come si forma, il fenomeno non perde la poesia e la magia, anzi le accresce. Io non vedo come la scienza possa stimolare un'altra sensazione. Non è che noi dobbiamo vivere perennemente nel dubbio e pensare che la luna sia una qualche divinità. Nel momento in cui ci viene detto che è una pietra rotonda, eccetera, la magia rimane. Se mi spiegano cos'è, il mistero si aggiunge.

Il non voler sfruttare pienamente il talento naturale e il metodo scientifico applicato alla pittura, oltre all'esigenza di trovare l'inedito, sono indotti principalmente dalla volontà di superare i canoni tradizionali e di evitare le lusinghe del mercato...?

Io vivo facendo il pittore, quindi, dirti che sono un duro e puro, mi sembra un po' difficile. Sarei

un ipocrita se ti dicessi che non mi fa piacere vendere i quadri. Però le mie scelte non sono condizionate dal mercato.

Non temi che il mercato possa logorare la tua immagine?

Non lo penso, ma è sempre un problema. Se l'obiettivo principale è avere un mercato e ottenere certi riconoscimenti da esso, uno si impegna per quello. Per un Kostabi il mercato ha un'importanza fondamentale; per me un po' meno.

L'abilità tecnica è un valore aggiunto o sostanziale?

A volte può essere d'aiuto per trovare certe soluzioni, però l'ispirazione conta maggiormente.

Rinunciando al virtuosismo non rischi di castigare la qualità estetica?

Anche questa è una scelta. Quando De Chirico ha tentato di diventare un bravo pittore, secondo me ha fatto i quadri peggiori rispetto al periodo in cui aveva un'abilità tecnica inferiore, ma i quadri erano più dotati di profondità. D'altra parte, se vuoi fare il pittore, devi pur avere un minimo di capacità pratica.

L'impatto visivo resta fondamentale per cogliere il vero senso dell'opera?

Trattandosi di quadri che si basano unicamente su un'ipotesi teorico-concettuale, io non riesco a valutarlo bene. Comunque, un quadro è un quadro. La *Veduta di Delft* di Vermeer deve avere l'impatto visivo. Quando Schifano fece il quadro con scritto il numero cinque, io sono rimasto un po' perplesso, perché da un quadro mi aspettavo un'altra qualità.

Per legittimare l'uso della specificità pittorica e garantire la progressione, oltre alle potenzialità creative, occorrono energie intellettuali rinnovabili?

Per forza; è l'energia rinnovabile del cervello la quale innesta nuovi procedimenti evolutivi, decodificati con l'atto pratico della pittura. Se non fosse così, si arriverebbe a uno stadio morto in cui il lavoro non procede. Allora mancherebbe lo scatto; sarebbe solo tecnica e routine, la copia di se stessi.

Per concentrarti sul lavoro hai bisogno di isolarti completamente?

Sì, ma solo quando dipingo. Avendo capacità realizzative molto veloci e non dipingendo tutti i giorni, posso occupare il tempo cercando informazioni; non ho bisogno di andare in campagna per isolarmi; sto bene con gli altri e riesco a fare le due cose insieme.

Le sedimentazioni della memoria visiva non possono frenare la prolificità e l'originalità?

Dipende da come usi le informazioni che hai accumulato e se le inserisci all'interno del tuo progetto. Ben vengano, se ci sono cose positive o negative che possono rientrare nella tua ipotesi!

Perché eviti il gesto automatico dal momento che con la rapidità di esecuzione cerchi di valorizzare l'immediatezza?

Soprattutto negli ultimi lavori il gesto automatico sarebbe fuori luogo. Tuttavia nelle cellule e nelle figure umane, utilizzando l'acquarello, c'è una sorta di gesto più immediato che in realtà è circoscritto all'interno di una figura piuttosto definita, ma è relativo e, comunque, funzionale al raggiungimento dell'altro obiettivo.

...La casualità è meno esibita.

Direi di sì. C'è un impianto strutturale abbastanza classico. Per esempio, prima i paesaggi erano più casuali; avevano più caos all'interno, nel senso che in essi potevano accadere più cose. In questo periodo sono alquanto convenzionali, non vi succede niente di strano. Le figure umane creano la destabilizzazione. I paesaggi di ora hanno una struttura decisamente più statica.

Il segno è stato assorbito dalla pittura?

In parte forse sì. Adesso c'è meno segno e più costruzione pittorica.

...Mi pare che abbia perso un po' dell'incisività che aveva nelle opere passate.

Poiché nei dipinti vi è meno caos, il segno è più stabilizzante. In alcuni lavori precedenti era più presente; ora mi piace che destabilizzi solo una certa parte, per questo è meno evidente.

Le figure umane da dove provengono? I volti hanno un nome?

Da fotografie che mi piacciono e che trovo in giro. Ne ho un archivio che arricchisco giorno dopo giorno. Anche i paesaggi provengono da foto trovate per caso. Di solito il paesaggio è normale; le figure umane, invece, vengono impiccolite, ingrandite, invertite; non hanno nomi. Parto da quelle che mi interessano per la loro struttura, per quello che fanno.

Sono figure comuni che hanno subito un processo di omologazione?

Sono normali immagini che poi modifico trattandole con l'acquarello. Le persone fanno cose normalissime. Se fanno cose strane, non attirano la mia attenzione. Allora ci può essere un uomo che guarda un lampione, quello con la motosega, tre persone che parlano...

Non ti ispiri mai al paesaggio reale?

Quando lo vedo dal vivo, ne rimango affascinato. Riutilizzando anche foto di veri paesaggi, esse si mettono in contatto con la realtà. C'è stato un periodo in cui li inventavo.

Ma i paesaggi non hanno una geografia?

Hanno particolari caratteristiche. Una spiaggia tropicale difficilmente mi colpisce, forse perché sono piemontese e sardo al tempo stesso. Preferisco paesaggi tra il lunare della Sardegna e il bosco del Canada, che potrebbe trovarsi in Piemonte o in Europa. I paesaggi potrebbero arrivare da qualsiasi parte.

Pensi di essere sufficientemente compreso?

A volte sì, altre no. Non mi posso lamentare. In certi casi sono più seguito, ma io metto in conto anche l'incomprensione. Compreso e incompreso al 50 e 50 per cento.

Credi che la maturazione non debba mai arrivare?

Penso di aver raggiunto il periodo della maturità, non nel senso negativo ma che mi permette di sviluppare il mio progetto concettuale. Nel contempo sono sicuro di non essere nella fase finale. Ci saranno certamente altri passaggi. Pensando al passato, qualcuno potrebbe dire che ero più germinale, ma la poetica era meno precisata.

Sei incurante delle critiche?

Se me le fanno, posso rimanere male ma non ne faccio una malattia. Incurante, insensibile? Direi di no.

Procedi senza guardare intorno?

Da un punto di vista artistico negli ultimi anni ho preferito non farlo. Mi rendo sempre più conto che la scoperta è in me stesso. Occuparmi di altre cose è bello, ma è più importante concentrarmi su cosa voglio fare veramente.

Pierluigi Pusole, Ali per ALL, 2011, acquarello su carta, cm 32x25



Pierluigi Pusole nasce a Torino nel 1963 da genitori sardi. Vive e lavora nel capoluogo piemontese. Compie studi sul linguaggio pubblicitario. Esordisce nel 1986 a Torino e Milano. Presto s'impone come una delle personalità più originali della nuova pittura italiana. Da allora ha tenuto numerose personali ed è stato invitato a partecipare a collettive di prestigio in Italia e all'estero, tra cui la Biennale Internazionale di Venezia (sezione "Aperto") del 1990.