

Giorgio Brizio, Giulio Paolini ovvero “quam raptim ad sublimia”, in “graphicus”, anno 52, Torino, ottobre 1971, pp. 36-39.

L'avventura di Giulio Paolini ha inizio nel 1960, con esperienze visuali riservate ad un settore fenomenologico intrinseco al mezzo. Il suo primo “quadro” può essere infatti considerato una presa di possesso fisico della tela mediante gli strumenti primari di dimensionatura e campionatura (fig. 1). La scienza della rivelazione delle tracce, il loro esatto manifestarsi in una economia povera ma essenziale di dati segnici e pittorici era ed è la sua costante operativa di ricerca.

La visualità del mezzo, non più tramite o supporto dell'opera, bensì necessarietà prima dell'elementarietà estetica, nel situare in una zona d'ombra il fine utilitaristico del quadro come oggetto di possesso e di consumo, lo rende intrasferibile sotto il lato mercantile. Più che alle immagini il Paolini guardava all'essenza ed esistenza del quadro come spazio reale, come una ponderata e pertanto concreta entità fisica nel suo essere supporto e, quindi, elemento primo dell'opera e al contempo, elemento o spazio geometrico da analizzare e rendere reale alla fruizione, poiché già di per se stesso reale, concreto, nella sua esistente poesia di elementarietà primaria.

Nel 1961 partecipa al Premio Lissone. Nel 1964 prima personale alla La Salita di Roma. Il discorso sullo strumento del pittore (la tela coperta di biacca, squadrata e ripartita secondo le coordinate assiali), suo primo interesse, si è dilatato. Espone un oggetto: un barattolo di vernice impaccato (fig. 2). Già si avverte un lieve sarcasmo dada nella mercificazione di un prodotto necessario all'artista per estrinsecare la sua realtà in una realtà che già esiste purché una certa disponibilità mentale permetta di fruirne il pieno, significativo, divenire. Il quadro per Paolini preesiste allo stato fetale, pertanto la sensibilità del lettore deve lievitarne una autocreazione spontanea in una illimitata gamma di contenuti e di immagini.

Si è a volte accomunato il sarcasmo di Paolini con l'ironia. Non è possibile stabilire un preciso confine tra le due componenti. Dev'essere senz'altro preponderante la prima se le sue opere d'allora non suggerivano una chiave precisa per un discorso agrodilettante, né permettevano una facile lettura.

Paolini, con molto sarcasmo, si ribella ad una interpretazione univoca. Propone se stesso mediante i suoi strumenti. Il quadro scaturirà dall'educazione mentale del singolo, quindi spontanea a diversi livelli fruitivi, non chiacchierata o relativa a... come il tale o il tal altro vuole, ha visto, ha “intuito”.

Espone tele sagomate sulla sua figura. Con la precisione artigianale nel tendere i bordi della tela immacolata sul telaio rivela quell'essenziale rispetto per l'intervento manuale, antico, nell'operatività del proprio lavoro. Una “giustificazione” dell'oggetto, un volerne essere partecipe fisico oltreché mentale.

Queste sue teorie lo portano nel 1965 a “strumentalizzare” se stesso. Inizia lavori sulla tela emulsionata riprendendo la sua immagine in una via del centro con sottobraccio la tela: due strumenti condotti dalla mente, non più nel senso dissacrante dada ma in un attimo di elevazione religiosa (fig. 3). Il quadro spia dell'autore, l'autore come soggetto ed oggetto del quadro in una sintesi immediata dell'interscambio tra mente e braccio, in un filo tesissimo che, da vibrazione nervosa impercettibile, diventa immagine mediata, ricettiva.

Il mistero della tela bianca che altri si sentono in dovere di realizzare, di sostituirsi ad esso con il proprio mistero, è un diversificare il bello primario dell'elemento, escludendolo dal suo mondo per realizzarlo in un mondo ulteriore, sovraccarico di emblemi e significati che aggiungono, anziché togliere, che complicano anziché semplificare.

Per un puro gioco mentale, tipico di un suo genere di ricerca, realizza nel 1967 *D867* (fig. 4) ove il *Diaframma 8* del 1965 è da lui portato in giro in una ripetitività d'immagine all'infinito, con un senso preciso di un altro fenomeno troppo trascurato “la scena nella scena”, nella sua eterna immutabilità dinamica di presentarsi, di concertarsi in un'embrionale parvenza di mutazione filmica, in un senso di irripetibile ripetitività.

Pure del 1967 sono i tre dischi di plastica che sovrapposti danno un senso fisico del luogo indicato (*Qui*, fig. 5), un senso maestoso del confine e della chiarificazione delle parole, senza possibilità di interpretazioni diverse o altre, schiacciati sotto il loro peso specifico le lettere (un bastone largo maiuscolo) Q U e I si sovrappongono, lasciandosi leggere in trasparenza e indicando con fermezza il pieno significato di spazio e tempo posto nel loro essere di parola, di segnale letterario.

Nel 1968 riprende i lavori sui maestri, già iniziati nel 1967 (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*). La squisita necessità mentale di prendere possesso visivo dell'opera guardata, mediante la lettura ragionata e con gli strumenti fisici dell'autore, lo portano ad una ricostruzione pignola ma autentica dei punti di riferimento nel tempo e nello spazio differenziato occupato dall'autore e dall'osservatore contemporaneamente. Espone queste sue esperienze nel febbraio del 1969 alla De Nieubourg di Milano.

In queste opere si notano anzitutto una deliberata forza concettuale nella predisposizione alla decantazione del bello, inteso come piccola forza fisica e, al contempo, grande spinta dinamica all'educazione del gusto, alla sensibilità, al culto estetico della cultura; una ricerca di segnali primari in una semantica raffinata che Paolini traduce in segnaletica elementare (la mano di Poussin che indica, il bianco allegorico dello scontornato Vermeer, la libertà alata della mente che indica con la mano il luogo ove le forze mentali possono autolibrarsi in un giuoco sottile, arguto, colto); una poetica volta all'immaterialità dello spirito alla finezza cerebrale inglese. L'ultima componente è quella che sembra dominare la ricerca di questi ultimi anni. La personale "Vedo", tenuta nel marzo 1970 alla Notizie di Torino, rivelava l'estrema tendenza all'indagine sul dato ovvio, celebrandone la sua banalità con un mezzo squisitamente mentale: da *Io*, frammento di una lettera "nascosta" nel biancore della enorme parete; *La decifrazione del mio campo visivo*, serie di puntini a matita materializzanti lo spazio copribile dallo sguardo di un osservatore fisso in un punto preciso e roteante gli occhi senza muovere la testa; *La dea Iride*, disegnata sul muro con policromatica linea perimetrale, offerente una tela grezza (fig. 6); l'occhio immane nella forma gessosa captante i colori dell'iride, in una posizione fissa di unico mezzo ricettivo, un diretto ed esclusivo "contact" con la mente, quattro immagini uguali definite in catalogo tacitamente dallo stesso Paolini: "Tele uguali disposte al centro delle quattro pareti dell'ambiente. Ogni tela riproduce l'immagine di se stessa in relazione alle altre".

La dimensione del ricordo, del rimando, viene espressa ora dal Paolini in un senso mentale con precisa partenza dalla derivazione culturale del dato esaminato, del dato esasperato a immagine visiva che ricrea, che ripropone la possibilità del rimando, del ricordo. Si tratta infatti di esibire il dato, il fatto di un tempo che dichiaratamente si ripete nella nostra memoria, ricreando nella mente una gioia attuale su una gioia vecchia; una sensibilità vecchia di sempre, accresciuta dalla memorizzazione culturale dalla intensità emotiva del filtro adoperato nel rileggere o nel riaffiorare del ricordo, suggerita sì con argomenti e mezzi tipicamente tecnico-visivi ma pure influenzata dalla sfera sublimata dell'emozione appresa, captata in prima lettura.

Nella mostra del 1971 all'Ariete di Milano, di ritorno dalla Biennale veneziana del 1970 ove è stato invitato con altri soli sei operatori a rappresentare l'Italia d'oggi, Paolini ha esposto dieci tele a ricordo del *Disegno geometrico* del 1960, intitolandole con diverse titolazioni letterarie. Un ricordo dei ricordi, commentati ognuno da una frase, che esemplifica il concetto della riproposta: "Un quadro – dipinto nel 1960 – supera il senso residuo di questo scritto. Nessuno può descrivere un quadro. Due quadri, talvolta, rivelano un pittore a se stesso. Può, un quadro, descrivere un quadro? Se mi fosse possibile immaginare il futuro dell'arte, non riuscirei a distinguerlo dal suo aspetto nel presente. Potrei credere, allora, di averlo già immaginato, ma l'ipotesi sarebbe così avventata da convincermi di coincidere con il passato. Se l'arte non ha futuro, e non ha ovviamente passato, allora non ha, nel presente, che l'illusione di questi due termini".

I disegni ispirati all'ultimo lavoro incompiuto di Poussin *Apollo e Dafne*, esposti nel maggio 1971 alla torinese libreria Stampatori, hanno riproposto invece una precisa linea evolutiva delle operazioni primarie sulla

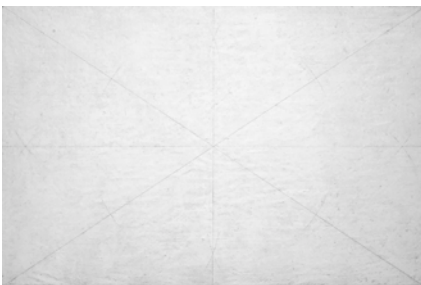
commensurazione dello spazio secondo il sistema dei piani assiali e delle diagonali. La mano che “esegue” il preciso dimensionamento dello spazio visivo, sostituendosi mentalmente alla mano di Poussin, la concretizzazione analitica dei punti di forza-immagine, e tutte le successive operazioni che la presa di possesso fisico dell'originale poussiniano vanno mano mano stimolando la sensibilità mnemonica e intellettuale (“Apollo come dio, come arciere”), portano la proposta preesistente da fruita a fruibile, da una prima esigenza quasi matematica (la scomposizione su carta millimetrata) di una extrapolazione culturale raffinata del dato esaminato, ad un capriccio ludico, poetico ed intelligentemente corrosivo (la firma centrata nel bianco o l'appallottolamento dada della carta quadrettata).

Le mostre a discorso concluso piacciono a Paolini, in esse trova la possibilità di stabilire esattamente la dimensione celebrativa delle Muse, una sorta di omaggio mistico-sarcastico, un poema epico-visivo sull'intelligenza.

Il Paolini, perito grafico con diploma all'Isti nel 1959, impagina l'house organ “Rivista R.A.I.” (fig. 7). Ha svolto attività di scenografo (sono sue le scene del *Bruto II* e di *Atene anno zero* allestiti allo Stabile di Torino nel 1969 e 1970, e per la riduzione televisiva del *Don Chisciotte*), riservandosi nel campo grafico un compito solo, quello di “metteur en page”.

Caratteristica principale del suo operare è l'estrema chiarezza dei rapporti tra testo e illustrazioni, rigorosamente impostati secondo l'ordine cronologico di lettura. Riserva alla sua fantasia le copertine e i titoli di apertura. Nelle prime, l'esigenza del rimando mnemonico è sempre presente (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto* e *L'Universo grafico*), risolvendo con pochi tratti la concettualità del titolo in chiave iconica, secondo immagini che ieri erano una cosa ed oggi ne significano un'un'altra, secondo una semantica grafico-visiva di “tutto sapore”. Oppure interviene strappando e spezzando (l'appallottolamento di Poussin) in un senso disarmante di partecipazione gestuale. I titoli sono quasi sempre risolti su fondo fotografico per una maggior forza nel rimando alla premessa delle parole.

© Giorgio Sebastiano Brizio



1. *Disegno geometrico*, 1960



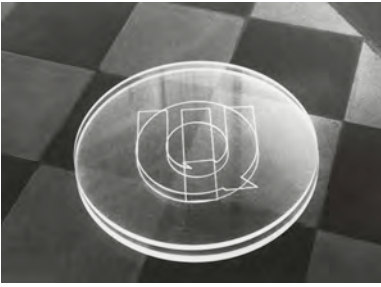
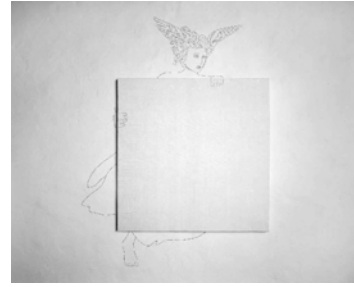
2. *Senza titolo*, 1961



3. *Diaframma 8*, 1965



4. *D867*, 1967

5. *Qui*, 19676. *La dea Iride*, 1969

7. Lavori grafici



Il concetto antico di un giovane di bell'aspetto, tanto caro ai nostri padri, preso ad esempio come tipico "non essere giovane" di oggi. (Rivista RAI, marzo - aprile, 1970)



Le parole strappate. Tutto l'alfabeto in un cerchio ipotetico, una tonda macchia di lettere che razionalizzate e composte possono estendersi nel loro linguaggio grafico e visivo ad un universo scritto, interpretato e reso cognito. (Rivista RAI, luglio - agosto, 1970)



La scacchiera del futuro ovvero il pedone muove in un gioco ampliato vincendo in tre mosse. Copertina di sapore profetico che dell'argomento del numero risolve il titolo con un emblematismo visivo statico, pur nella prospettiva dinamica data dalla convergenza della figura sul titolo. (Rivista RAI, gennaio - febbraio, 1971)



Un titolo fotografico che esprime nella esatta giustificazione della forma di stampa il lavoro architettonico (in quanto tecnico) e scenografico (in quanto visibile e godibile) dei redattori impaginatori. (Rivista RAI, luglio - agosto, 1970)



Il riporto disegnato o la riserva di un particolare della fotografia è tipico del lavoro creativo di Paolini. Con un semplice intervento realizza il concetto segnico della proposta del titolo o dell'argomento del servizio.
(Rivista RAI, luglio - agosto, 1970)



Originale disposizione del titolo che si sovrappone alla fotografia stampata in arancio chiaro.
(Rivista RAI, gennaio - febbraio, 1971)



"Ditelo con i fiori" invita la palma fotografica ideata da Paolini nella impaginazione del servizio.
(Rivista RAI, maggio - giugno, 1970)



Simbolismo di matrici grafiche per un titolo inerente uno dei settori legati al mondo della tipografia.
(Rivista RAI, luglio - agosto, 1970)