

Sospendere il giudizio e sentire l'esistenza del mondo come qualcosa di troppo importante perché si possa prendere di fronte ad essa l'atteggiamento di chi ha l'argomentazione pronta, è un atto che tende a invertire il corso delle abitudini e a liberare le energie del possibile. Ciò che nel lavoro di Giulio Paolini può essere frettolosamente interpretato come negazione, in realtà è una affermazione di questo possibile e non in termini ideologici, ma come esperienza concreta, come disposizione personale a un'apertura così illimitata da rendere inservibile ogni compromesso.

Avendo scartato le garanzie tradizionali dell'attività artistica — colore, materia, forma, ecc. — Paolini ha ricondotto le ragioni del suo lavoro alle ragioni del puro sviluppo di un'opera. Passare da un quadro all'altro, per Paolini, è registrare uno scatto di coscienza attraverso concatenazioni di logica operativa da cui il lavoro acquista una efficacia di lucido congegno. E questa efficacia viene misurata dal grado e dalla qualità con cui essa fa presa sull'osservatore alterandone l'equilibrio psicologico, sottrattendogli in modo non doloroso, anzi in certo senso incoraggiante (ecco il valore dell'ironia), il comfort delle sue certezze e dei suoi punti di riferimento. L'eliminazione del superfluo — e la cultura plastica fa parte di esso — è in funzione del fatto che gli atti attraverso i quali Paolini persegue la sua fedeltà a una specie di autodisciplina del vuoto, devono rimanere tali e non diventare contenuti o giudizi, assumendo così quel carattere definitivo che ormai nel campo artistico, non meno che negli altri settori della vita, appare una velleità paralizzatrice.

Per questo ogni formulazione che preveda un'arte integrata al mondo d'oggi sembra far leva su ambizioni puramente istituzionali. Ci sono pitture che nascono irrigidite dall'assillo all'integrazione — come è stata la diffusione dello pseudo-informale e ora dei sottoprodotti po e op — e pitture che con un loro modo ben preciso, a forza di sottigliezze e di verifiche, irradiano quella disponibilità a vivere elasticamente nel flusso dell'esistenza, che è quanto di essenziale si possa chiedere oggi a un'artista. I quadri di Paolini sono lo specchio non deformato, ma utopisticamente riformato di un'esistenza che troppe forze vogliono stupida e prigioniera. Una pittura di luce come scintilla psichica.

1965

Nella misura in cui valuta l'indefinito campo di libertà che si estende oggi di fronte al pittore, e proprio nel senso di un agire « oltre » la dimensione del quadro, Paolini prova il bisogno di attenersi ad essa per mettere in evidenza la struttura dell'operazione dalla quale si costituisce l'attività del dipingere. Essere pittore, per Paolini, significa indagare i possibili rapporti fra sé e il quadro, riaffrontare il problema di un'attività come spinta fondamentale all'attività stessa nel momento stesso in cui viene concepita.

Nel suo lavoro Paolini manifesta un'attitudine dell'intelligenza creativa che non si esercita nell'elaborare immagini o forme plastiche, ma nel mettere a nudo i moventi e i modi che sono alla base del fatto artistico. Lo svolgersi dell'opera appare così dettato da scatti di lucidità intellettuale che si articolano senza materializzarsi in modulo operativo, ossia senza lasciarsi alle spalle, come un dato acquisito, le ragioni attraverso le quali si giustifica il meccanismo del dipingere.

Cos'è la letteratura, cos'è la pittura. Ecco gli interrogativi che sempre più investono categorie dell'operare umano, un tempo integrate, dall'ovvietà della loro funzione sociale, a spontanei fatti di natura. Oggi il senso di ciò che si scrive o si dipinge appare in stretta relazione con la capacità dell'artista di avvertire la convenzionalità o artificialità delle strutture entro le quali agisce e di metterne in risalto l'elemento di finzione. Per questo aspetto artisti come Duchamp e Magritte possono essere considerati due prototipi di demistificazione, dove il termine non ha niente del risentimento moralistico che si è finito per attribuirgli, e Paolini può aver trovato in essi motivi di riflessione e stimoli di fantasia.

Da tutto ciò deriva che la concretezza dei quadri di Paolini non è di tipo oggettuale: queste tele bianche a cementite montate su telai di legno e variamente costruite negli spazi ambientali della nostra vita sono ancora dei quadri e, proprio in quanto tendono ad « adeguarsi » a nuove esigenze, manifestano le condizioni misteriose entro le quali il gioco artistico si svolge. In essi Paolini si è sentito sollecitato a intuire la sostanza stessa dell'immaginazione, ma non nel senso di dare nascita a dei programmi di sperimentazione visiva dentro i confini del quadro, ma nel senso di far muovere il quadro secondo le direzioni dinamiche di un'operazione ottica: è la nozione stessa di quadro ad essere sottoposta allo scatto della nostra ricezione nervosa.

Abituati a identificare il quadro come contenitore di segni rischiamo di non riconoscerlo quando esso si presenta quale elemento di fondazione dei segni nella sua pura virtualità. È a questa virtualità che si applica la fantasia di Paolini nella fase attuale del suo lavoro, attraverso la luminosità non meglio specificata delle sue tele e gli spazi non verificabili delle sue superfici. L'enigmatica quiete di questi quadri deriva dal loro essere a un limite che è merito di Paolini aver individuato. « Ut-op »: una specie di rivestimento ad angolo, composto da tre tele quadrate uguali; un oggetto quanto mai possibile dato che nella nostra vita gli angoli delle stanze non si contano, eppure è proprio l'evidenza di questa possibilità a rendere l'oggetto del tutto immateriale, unicamente ottico: un quadro.

1966