

Paolini tende a rintracciare un luogo invisibile, fuori del quadro, dove si trova lo spettatore. Indicandogli l'importanza della sua presenza come chiave, ne dinamizza il ruolo e l'attenzione, non piú soltanto in rapporto al fatto specifico del vedere, ma, investendo la sua presenza fisica e topologica, implica collegamenti di riflessione metafisica che la *visione* — in parte reallizzata nella storia dell'arte — spesso suggerisce.

Dove si trovava Lorenzo Lotto quando dipingeva il ritratto di un giovane ci troviamo oggi noi; dove stavano il re e la regina di Spagna, modelli del quadro, contenuto nel quadro *Las Meninas* di Velasquez, ora si trova lo spettatore.

Paolini sovrappone l'*Autoritratto* di Raffaello alla copia fattane da Ingres. Ingres aveva ripreso a sua volta l'*Autoritratto* di Raffaello, e Raffaello aveva ripreso se stesso: questo gioco di riflessi che si sviluppano in un complesso intreccio di coordinate spazio-temporali si carica di significati proprio in virtú della distanza di secoli che separa i diversi gesti.

Vermeer dipinse se stesso mentre dipingeva l'*Allegoria della pittura*, e per sempre ci volge le spalle dal suo dipinto. Paolini raccoglie questi messaggi, ce li segnala nel loro perpetuarsi, e i pittori rivelano cosí la loro natura di filosofi dell'apparenza.

Il bianco e i colori, la scala, le colonne, il quadro nel quadro, l'artista evoca questi elementi grazie ad artifici complessi e lucidamente molteplici, in modo che appaiono con quella specie di diafana atemporalità delle *idee* platoniche, e insieme nella piena evidenza dell'aleatorietà di quell'artificio. Come in un teatro barocco, in cui il senso metafisico del tempo occhieggia proprio dalla provvisorietà degli allestimenti, dal conflagrare dell'illusione come struttura portante dell'apprendimento.

*La dea Iride* presenta una tela bianca: il tratteggio iridato che la disegna sulla parete la situa piú piatta

della tela e fuori di essa. Tuttavia è dipinta con lo splendore dei colori e ci rammenta in tal modo più intensamente che mai il suo carattere metaforico. Con l'uso sovrapposto di due fotografie Paolini riprende il tema dell'*Impero di Flora* di Poussin. Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco: con uno scatto dell'immaginazione l'artista medita sulla didascalia: « Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua... ». Sovrapponendo l'immagine centrale all'immagine completa, in un quadro di metamorfosi ovidiane, i fiori in mano a Flora si trasformano emblematicamente nello stesso quadro di Flora.

« L'età del simile sta per chiudersi su se stessa — scrive Foucault introducendo l'epoca barocca —. Dietro di sé non lascia che giochi. Giochi i cui poteri magici traggono alimento dalla nuova parentela tra somiglianza e illusione ». (M. Foucault, *Les mots et les choses*, Parigi, 1966). La metafora dopo il Rinascimento sembra svuotarsi lentamente del suo potere significativo sia nella pittura sia nella filosofia. L'abuso che se ne fa è solo l'indice di un'accettazione progressiva della sua convenzionalità sempre più dichiarata.

Da questo momento del pensiero non siamo ancora fuori: Paolini illumina analiticamente alcuni punti chiave della pittura come linguaggio, dove questa crisi della ingenua fede nella rassomiglianza (e del presupposto dualistico che la suscita) è più trasparente; dove il *mezzo*, evidenziato al massimo, ci fa intuire i meccanismi originari che lo hanno reso funzionale, il *trompe-l'oeil*, e tutti i condizionamenti del gioco si scoprono con acutezze barocche. Egli riflette con penetrante lucidità su se stesso, sugli artisti del passato, sull'immaginazione visiva dell'uomo, sugli strumenti che l'uomo ha usato per costruire il linguaggio dell'occhio.

Medita sulle categorie della tradizione pittorica costituita dal pittore — il suo ruolo sociale e il suo istinto —, dal telaio, dalla tela, dal modo di appenderla, dal colore, dallo spazio, dai nessi storico-linguistici, dalle immagini mitiche ricorrenti e dalle strutture psichiche che vi sottostanno. Sottilmente l'artista evoca i modi ai quali, per un fenomeno di condizionamento percettivo, è legata la nostra idea dell'arte, proprio evocativamente: il bianco, il disegno, il colore; il bianco della maschera di gesso, il bianco delle colonne, il bianco delle scale; il disegno nella sua limpidezza geometrica: profilature delle colonne, scale in prospettiva, foglio tracciato dal compasso; e i colori puri, timbrici: per es. i colori della *Dea Iride*, di *Honfleur*, delle bandiere, delle lettere di *Poesia*. E ciò che lui decide di focalizzare, estraendolo dal contesto storico e funzionale, rivela in questa sospensione un calmo splendore, come se i procedimenti possedessero una loro irriducibilità ed essenzialità illuminanti.

Paolini continua in altro modo quel lavoro analitico cominciato dai Cubisti del '10-12, quando scindevano nozione visiva, colore, spazio, disegno, esibendoli nella loro specificità.

Nell'operazione veniva proposta all'attenzione con ironia sottile la letterale oggettività del dipinto, altra cosa della realtà. Braque nel *Violon et cruche* del 1910, dopo aver montato la struttura cézanniana del quadro, come un *crescendo* musicale, vi dipinge sopra un chiodo, che inchioda illusionisticamente la composizione al muro. Lo spazio profondo ridiventa piatto in virtù di questo finto richiamo « naturalistico ».

Da allora la tematica dell'opera che si aggiunge al mondo e non lo riflette, ha appassionato i pittori. Magritte nel 1928-29 dipingeva una pipa illusionisticamente perfetta e scriveva sul quadro: *Ceci n'est pas une pipe*. L'occhio di specchio che ci guarda in *Elegia* di Paolini appartiene allo stesso genere di pensieri:

nel gioco tra calco dell'occhio e riflessione perfetta della pupilla di specchio è contenuto una specie di epigramma sulla illusione dell'arte-specchio del mondo.

Dobbiamo vedere dunque le opere di Paolini come pensieri di un autore-lettore che rintraccia alcuni significati etimologici nelle arti plastiche e, rilevando l'aspetto statico e definitorio delle immagini, proprio nelle zone più rarefatte e *sublimi* della cultura pittorica, ironizza sottilmente sulla sua stessa propensione per la « sovrana apparenza delle cose », per l'aspetto apollineo della visione. Facendoci presentire così la forza pura e originaria dell'ombra, che sfugge ad ogni determinazione ottica (cfr. G. Celant, *Giulio Paolini*, ed. Sonnabend, New York, 1972).