

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.*

Cigno trasformato in cigno o cigno che resta segno?

Giulio Paolini

Sin dall'inizio del suo lavoro, Giulio Paolini ha cercato di elaborare in un corpus completo la sua dottrina, dal teorico al concreto, sull'arte.

Le sue convinzioni intorno al linguaggio estetico, benché mutevoli e in costante sviluppo, hanno infatti teso alla "costruzione" di un insieme in cui si uniscono l'incertezza del sentito, quanto la certezza del pensato. E tutto ciò non deve sorprendere, proprio perché le sue radici, come è ovvio per un intellettuale che avvia la sua ricerca negli anni sessanta, affondano in un certo positivismo dell'arte, capace di trasformare l'oggetto in un'intenzione analitica. Di conseguenza la strutturazione del materiale, tratto dal contesto "arte", gli serve per formulare una serie di quesiti sui principi fondamentali del "vedere". Una volta ricavatene le leggi e le regole, egli cerca di usarle e coniugarle, sia sul piano del contenuto sia dell'espressione, per individuare una costruzione che, tesa ad espandere i limiti dell'arte, posseda in sé tutte le sue varianti stilistiche e tipologiche. Vista in maniera graduale la sua ricerca può apparire tesa a definire i "segni" isolati e costanti del percepire, senza alcuna finalità. A mio giudizio, questa è solo la premessa di una funzione ultima, dove le considerazioni generali assumeranno l'organicità di un continuum, in cui siano trascritte tutte le letture paoliniane. Se si accetta questa linea le movenze di Paolini sembrano indirizzate a continuare la "progettazione" che, da Vitruvio all'Alberti, da Violet-le-Duc a Loos celebra il repertorio delle forme e dei volumi al fine di innalzarle in "Architettura" della Storia (dell'Arte).

Da un certo punto di vista, oltre che "storico" Paolini è quindi anche "architetto" e questo gli dà enorme sicurezza, tanto da permettergli di "descrivere" la teoria e la pratica del processo in arte vivendole dall'interno sulla base duplice del concepimento e della determinazione concreta. La sua "magnificenza" sta allora nella possibilità tanto di mettere in mostra le tipologie fondamentali, quanto nell'adattarle ad un'edificazione che comprenda le origini e lo sviluppo del pensiero artistico.

Nell'arco degli anni si è posto sì il problema di conoscere la natura dei materiali che compongono il sistema "arte", ma poi verso il 1970 è passato al loro uso "costruttivo", quasi non aspirasse a fermarsi allo "studio" del linguaggio, ma avvertisse l'urgenza di farlo "funzionare", dandogli delle connotazioni rispondenti alla sua visione del passato e del presente.

La necessità di indagare, catalogare, rovesciare e rivelare era quindi dettata dall'urgenza di trovare un grado di libertà dell'antico e del moderno, che gli permettesse una ragione indipendente e autonoma dell'ordine "arte". Nella nostra attuale ipotesi, l'obiettivo fondamentale dell'analisi degli strumenti, in Paolini, è servita in maniera "introversa". La concezione dell'obiettivo inglobava in maniera graduale l'oggettività primaria a favore di un livello secondo, dove la riscrittura delle notazioni avrebbe fornito una formula personale di "vedere" l'arte, anzi di "edificarla". Per questo Paolini ha continuato apparentemente (dal verbo "apparire") a fornire esempi di ogni "ordine", quali si ritrovano negli edifici antichi e quali sono descritti sui manuali di storia dell'arte: tutto quanto apparteneva all'essenza dell'arte doveva essere fatto "suo". Di qui la "riproduzio-

ne con cui imparare la ricchezza materiale, la giustezza e la proprietà delle parti di cui servirsi per realizzare il proprio edificio": il luogo dove la proporzione, la disposizione e la sistemazione dei sistemi si riconducano ad un'unica regola assoluta, la sua.

Già a partire da *Early Dynastic* (1971) fino a *Enfin Seuls* (1980), Paolini ha proposto una visione riverberante dall'arte all'architettura. Per mezzo del modulo colonna o della parete squadrata, a scala umana, ha dilatato l'enunciato artistico e, ciò che più conta, ha mostrato la progressione cubitale del materiale dell'arte, sino ad occupare idealmente tutto l'edificio, sino all'ipotesi urbana della teatralità con *Platea*, 1982.

Come un Vitruvio contemporaneo è passato a discutere il rapporto tra parete e colonna, tra volume e segno, tra ninfeo e attore.

Considerata la collocazione, i lavori richiamavano i motivi archetipi del fare e dell'ambiente, dell'agire e del recitare, secondo un'articolazione costruttiva come passaggio dall'analisi oggettiva all'insediamento partecipato e progressivo dell'accumulo delle colonne o del sipario, dei frammenti e degli attori risucchiati dall'architettura o dal personaggio. Inoltre la specularità tra superficie e volume, tra attrice e coro, determinava una percezione diversificata dell'ambiente dell'arte e del teatro, rispetto a come si manifestava attraverso forme specifiche.

Ma non sono solo questi lavori a segnare, dal 1970, un interesse di Paolini per una ricostruzione, ambientale e spettacolare, che lo veda, insieme all'arte, al "centro del mondo". Dalla serie di *Idem* a *Caleidoscopio*, da *Mimesi* a *Pendant* da *Scene di conversazione* a *Comédie Italienne* si articola in una famiglia di "corpi architettonici" e "corpi teatrali", tesi a evidenziare il dinamismo del proprio procedere, quanto nella storia dell'arte, vista attraverso il cristallo della messa in mostra o in scena. Ma questo è il primo stadio del processo: come tutti gli edifici sacrali o mitici, storici o culturali, anche quello paoliniano si sviluppa dall'interno articolandosi in maniera introversa: all'inizio sorge la cripta, poi il tempio. Dal nucleo ridotto si acquista sicurezza per espandere la costruzione a gradi. Paolini trasforma l'esistenza dei canoni e dei caratteri artistici, come in *Cariatide*, in un nucleo vitale "a sua proporzione". Siamo all'ipotesi onnicomprensiva, la forma del dato singolo contiene in sé l'ipotesi di un insediamento dilatato dove tutto l'insieme si armonizza in un unico principio. In *Comédie Italienne* il numero è determinato dalla protagonista che, al centro, trascina a sé attori, danzatori e scenario, quasi capovolgendo la prospettiva del teatro.

Del Bello Intelligibile, realizzato all'ARC di Parigi nel 1978, continua l'ipotesi di articolazione dell'edificio paoliniano. Eretto seguendo i canoni classici, da Vitruvio a Winckelmann, il lavoro consisteva di una larga architrave di cornici, all'interno della quale e delle quali si trovava un fregio formato da immagini ripetute, con titolazioni diverse. L'intera trabeazione appoggiava su colonne disegnate sulla parete, e il tutto, che componeva una successione dedotta dal ciclo storico della Calcografia Nazionale di Roma, poteva essere interpretato come modello primigenio del tempio, dedicato alla storia dell'arte e alle sue vestigia. I motivi costruttivi si dispiegavano infatti nel disegno, nella stampa, nelle immagini, nella decifrazione dei titoli, degli autori e dell'epoca, ne determinavano le membrature, partizioni precise e fisse del "campo" dell'arte. Il soggetto del fregio affidava poi il suo repertorio alle immagini inserite nel Catalogo Generale della Calcografia, vale a dire dispiegava la spina dorsale di un archivio museale di Stampe. L'intento era quindi di creare una continuità ideale tra antico e moderno, in modo da occupare l'intero arco della storia e trasformare l'episodio in un solo mito, dove il frammento, tematico e figurale, occupava un'unica condizione ambientale. Ogni metopa era infatti un'unità, che racchiudeva in sé le figure del tutto, poiché tratteneva l'insieme delle 81 tavole che illustrano il catalogo, ma al tempo stesso si fa distinta, per una diversa impresa mitica ed eroica, richiamata dal titolo, dall'autore, dal tema e dall'epoca.

Siamo alla conquista completa del tempo e dello spazio, riportati sulla linea continua dell'edificio ideale: questo contiene tutte le sintesi e le antitesi delle stesse immagini, anzi si conforma ad esse tautologicamente sì da farne la ragione della sua specificità architettonica.

La rappresentazione del tempio appare sempre più evidente, poiché la tesa e rigorosa totalità delle immagini quanto la loro frantumazione diventano aspirazione al "sublime" e all'immateriale. Di qui la ragione per cui le colonne sono "pensate" graficamente a matita e i rilievi del fregio sono in oro. Tutto, dalla stampa alla cornice, dal frontone alla porzione del tempio, sembra esemplificare l'ascesa ad un empireo di perfezione.

Come afferma Paolini «tutto il mio lavoro si svolge intorno a un diaframma implicito all'immagine come uno specchio ideale che riflette e rivela le stesse apparenze con cui si costituisce» anche *Del Bello Intelligibile* si riverbera in qualcosa d'altro e non si esaurisce in un unico limite. Secondo le leggi della distribuzione storica, anche quest'opera si adatta alle variegate vicende del suo divenire, tra musei e gallerie, cataloghi e libri: prende prima corpo in una pubblicazione, si scompone cioè in pagine-pareti che presentano legami reciproci con l'oggetto, mentre sui muri del Museo Friedericianum, a Kassel, si spezza e diventa speculare.

Dunque, come tutte le architetture, le costruzioni analitico-storiche di Paolini non vengono progettate rigidamente - come avviene tradizionalmente in pittura e scultura - ma partecipano ai sistemi di relazione del mondo dell'arte. Non si fermano alle frontiere convenzionalmente indicate dalle tecniche, ma cercano omogeneità ambientali, determinate dalla mobilità del mezzo offerto e dagli scambi estetici intrapresi tra sistemi.

Si capisce allora perché gli interventi di Paolini sui cataloghi o sui libri, tra cui il recente *De Bouche à Oreille/Hearsay*, scritto da René Denizot per Yvon Lambert a Parigi, rifiutino la separazione di comodo tra illustrazione e costruzione grafica, per fondare - attraverso frammenti - una stratificazione di immagini, il cui spaccato, alla fine ricomposto, costituisce un percorso degli dei, che ricorda le antiche strade dove ogni tempio-immagine era dedicato a un personaggio mitico o mitologico. Esiste dunque una persistenza di occupazione del suolo dell'arte e una continuità a dargli una fisionomia che nell'arco degli anni fa sì che l'opera di Paolini appaia come una gigantesca "città dell'arte", con i suoi viali e templi, crocicchi e mura che si incrociano e si intrecciano l'uno nell'altro.

Il risultato, per chi non conosca il momento di fondazione paoliniana, può essere un complicarsi delle figure, per altri è invece il momento ultimo di un'integrazione di un imponente fenomeno visivo, la cui crescita data da *Disegno geometrico*, 1960, sino al recente *Trionfo della rappresentazione*, in cui "l'artista è lontano, ad ammirare il silenzio delle costellazioni". Seguendone invece genesi e sviluppo, si può notare come il suo lavoro proceda per "addizione", ma non per accumulazione disordinata, tutto segue un ordine limpido, per celle complementari.

Ogni costruzione è un "substratum" di paesaggi artistici, che solo lo scavo iconologico può portare alla luce. Così, come negli antichi edifici sono frequenti i corpi aggiunti, gli esempi ricordati sinora presentano corpi laterali, braccia trasversali, coperture e spioventi, edificati in altre epoche, cioè dal 1960 in poi. È un intero complesso i cui blocchi e colonne sono attraversati da immagini, oppure è un grande libro, le cui pagine sono sostenute tra frammenti di architettura statuaria. Le due prospettive, dalla scrittura all'architettura, e viceversa, convivono.

Con questa doppia angolazione l'attuale esposizione al Nouveau Musée di Lyon Villeurbanne si può leggere tramite il rituale delle nove pagine di un libro o le nove strade della "città dell'arte" di Paolini. La suddivisione in nove insiemi, stanze mentali e sale del museo, può essere assunta quale successione di azioni inserite nel museo rituale, che funziona da numero dinamico per la mostra, quanto per il teatro della rappresentazione. Il "nove", scrive Paolini, come confine estremo del numero, della

stessa possibilità di interpretazione delle immagini: nove sono le tele di *De Pictura* come le tele (e le lettere) di *Mnemosine*, madre delle nove muse. Il nove ricorre anche nella trilogia *Enfin Seuls, La caduta di Icaro, Place des Martyrs*, a loro volta inscritte nel dominio del doppio (le diagonali di *Disegno geometrico*). Nove sono le foglie d'alloro trattenute sul capo della Musa in *Summa copiosa*, e nove sono i capitoli che compongono il catalogo del Nouveau Musée, dove si riflettono, in senso circolare, tutti i "luoghi dell'immagine" percorsi da Paolini: 1. *Senza titolo* / 2. *Lo spazio del tempo* / 3. *Il codice e la cifra* / 4. *L'immagine riflessa* / 5. *Idem* / 6. *Del Bello Intelligibile* / 7. *Scene di conversazione* / 8. *Hierapolis* / 9. *Il luogo della rappresentazione*. Essi rivelano una rappresentatività dei temi quanto una precisa funzione di relazione tra le opere che possono essere riunite e accostate secondo attraversamenti incrociati. La struttura a nove (o a prova del nove, la retrospettiva museale è sempre una verifica) viene concepita su uno sfondo linguistico continuo e serve a concepire il nesso tra il mistero del numero eletto e l'empireo delle immagini costruite.

Nella ricerca di armonia intorno al numero convergono la perfezione e la virtù di un edificio simbolico. È quindi intorno ad una "chiave", ad alto significato, che ruotano i principi e le figure di Paolini.

Le nove navate del tempio paoliniano, se segnano un tragitto nella cavità dell'arte, dalle fondamenta ai dettagli più recenti, non intendono però costruire una dimora o un riparo sicuri. Gli attributi che percorrono le colonne e i capitelli, i pavimenti e le trabeazioni, i fregi e i soffitti presentano sempre figurazioni e motivi strutturali tali da non respingere il rischio di un ulteriore rispecchiamento. Sono pertanto matrici continue, contenitori di reliquie quanto di archetipi, luoghi magici in cui il doppio dell'arte è arte. Così, se la disposizione stessa dei vani del museo indica la qualità di un mistero che si rinnova, lo specchio d'acqua del lago di Nemi riflette la personalità di chi abita i suoi bordi. In questa carta per Alinari il raddoppio dell'immagine non è più nel palazzo/studio/tempio/museo ma sul pelo dell'acqua che diventa tavolozza, luogo dello splendore dell'arte.

L'Exil du Cygne si costruisce per "strati" di "monumenti" paoliniani di cui si dà notizia per tradizione scritta (la didascalìa).

L'acqua-tavolozza lascia indovinare ignote profondità: è il sigillo segreto sotto cui si nascondono i tesori dell'arte, come lo specchio favolistico e mitologico di Diana, esso rappresenta anche il lago da cui tutte le figure affiorano, per sedurre e conquistare. Non è un caso che, adagiato al limite dell'acqua-tavolozza, stia Narciso, segno esplicito dell'interiorità e dell'esteriorità del duplice, costruito e aleatorio, invocante il tragitto mimetico dell'arte sull'arte. La sua individuazione siglata dal "segno" del cigno, inseparabile compagno di Apollo, dio della musica e della poesia, dell'arte e, secondo Bachelard, il suo desiderio.

La simultaneità delle figure e delle parole, della fotografia e del disegno, che si dispongono in circolo sulla tavolozza, amplia ulteriormente "l'architettura della rappresentazione" di Paolini, facendo convergere edifici, città e paesaggio nella sfera trasparente della storia dell'arte.

Germano Celant

*Fantome qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exile inutile le Cygne*

Swan transformed into swan or swan that remains sign?

Giulio Paolini

Ever since he began his work, Giulio Paolini has always sought to elaborate his doctrine, from the theoretic to the concrete in a complete corpus of art. His convictions, within an aesthetic language, even though variable and in constant development, have in fact, tended towards the "construction" of an interity in which the uncertainties of that which is thought are united. All this is not surprising since his roots, as is obvious for an intellectual who began his research in the 60's, are founded in a certain artistic positivism that is capable of transforming an object into an analytical concept. Consequently, the structuring of the material extracted from "art" as a context serves him to formulate a series of queries on the fundamental principles of "seeing". Once the rules and laws were extracted, he sought to use and conjugate them, both in the plan of content and in the expression, in order to individuate a construction that tended to expand the limits of art possessing all the stylistic and typological variants. Viewed in gradual stages, his work may appear to tend towards the definition of the isolated and constant "signs" of perceiving without any finality. In my opinion, this is simply the premise of an ultimate function where general conditions will assume the organy of a continuum in which all Paolini's interpretations are transcribed. If we accept this line of thought, Paolini's "attitude" appears to be directed towards a continuation of "planning" that, from Vitruvio to Alberti and Violet le Duc to Loos, celebrates the repertory of the forms and volumes to an end result of constructing an "architecture" of history (of art).

From a certain point of view, Paolini, then, is both "historian" and "architect", and this gives him an enormous security, so much so that it permits him to "describe" the theory and practice of the process in art by living inside it on the double basis of conceiving and concrete determination. His "magnificence", then, is in the possibility of both exhibiting the fundamental typology and in adapting it to a construction system that includes both its origins and the development of artistic thought.

Over the years, he has set himself the problem of understanding the nature of the materials that compose the "art" system, but towards 1970, he moved on to their "constructive" use, almost as if he did not want to limit himself to the "study" of the language, but felt instead, the importance of making it "function" by giving it some connotations that respond to his view of past and present.

The urgency to investigate, catalogue, overturn and reveal was therefore indicated by the need to find a level of freedom in ancient and modern that would permit an independent and autonomous reasoning of the "art" order. In our current hypothesis, the fundamental objective of Paolini's analysis of the instruments has been useful in an "introverted" way. The concept of the objective has gradually absorbed the primary objectivity in favour of a second level, where the re-writing of the notations would have produced a personal formula of "seeing" art, rather than "building" it.

For this reason, Paolini has apparently (from the verb to appear) continued to furnish examples of every "order" that can be found in ancient

buildings and that are described in the manuals of history of art: all that which appertained to the essence of art was to be made "his". From here, the "reproduction that teaches the wealth of material, the exactness and correctness of the parts to be used to accomplish one's own building": the place where the proportion, disposition and arrangement of the systems are led back to — a unique, absolute rule — his own.

Already, from *Early Dynastic* (1971) to *Enfin Seuls* (1980), Paolini proposed a reflected vision from art to architecture. By means of the column modulus or of the squared wall in human scale, he dilated the artistic proposition, and more important still, he showed the cubital progress of the artistic material to the point of ideally occupying the whole building, up to the urban hypothesis of the theatricality with *Platea* (1982).

Rather like a modern Vitruvio, he went on to discuss the relationship between wall and column, volume and sign, nymphaeum and actor. Considering its position, the work recalls archetypal motives of making and inhabiting, of acting and reciting, according to a constructive articulation, like a passage from the objective analysis to the shared and progressive installation of the accumulation of the columns or the theatre curtain, of fragments and of actors re-absorbed from architecture or from the person.

Furthermore, the specularly between surface and volume, between actress and chorus, determined a diversified perception of the art and theatre environment in respect to the way it displayed itself through specific forms. But these are not the only Paolini works since 1970 that indicate his interest in an environmental and spectacular construction that puts him, together with art, at the "centre of the world". In his series from *Idem* to *Caleidoscopio*, *Mimesi* and *Pendant*, from *Scene di Conversazione* to *Comédie Italienne*, the itinerary is articulated in a family of "architectural bodies" and "theatrical bodies" that tend to symbolise the dynamism of its own process, like the history of art seen through the lens of showing or staging. And this is only the first stage of the process: as with all the sacred, mythical, historical or cultural buildings, those of Paolini develop from the interior and are articulated in an introverted way — the crypt first and then the temple. From this reduced nucleus, the courage to expand the construction by degrees is acquired. Paolini transforms the existence of the canons and artistic characteristics, as in *Cariatide*, into a vital nucleus "of his own proportions".

Here we have reached the omni-comprehensive hypothesis, the form of every single data contains in itself the hypothesis of a dilated installation where the whole composition is harmonised in a unique principle. In *Comédie Italienne* the rhythm is determined by the main character, who, at the centre point, attracts actors, tamers and scenery to himself, almost overturning the perspective of the theatre. *Del Bello Intelligibile*, produced at the ARC in Paris in 1978, continued Paolini's hypothesis of articulation of the building.

Constructed according to the classic canons — from Vitruvio to Winkelmann, the work consisted in a wide lintel of frames containing a frieze formed of repeated images, with different titration. The entire trabeation was supported by columns outlined on the wall, and the whole (composed of a succession deduced from the Copperplate Engraving Society of Rome), could have been interpreted as a primigenial of the temple, dedicated to the history of art and its traces.

The constructive motives were in fact disclosed in the design, the print and the images; in the deciphering of the titles, the authors and that era, and determined the structure, precise and fixed partitions of the art "field". The subject of the frieze entrusted its repertory, then, to the images inserted in the General Catalogue of Copperplate Engraving — that is to say — it exposed the very backbone of a museum's archive of prints. The intention was to create an ideal continuity between ancient and modern in a way that covered the whole historical period and trans-

formed the episode into a single myth, where the iconic or fragment occupied a unique environmental condition. Every metope was in fact a unit that closed the forms of everything in itself as long as it held all the 81 tables that illustrate the catalogue. But at the same time it is distinguished for a different enterprise, mythical and heroic, recalled by the title, by the author, by the theme and by the era.

We have reached the total victory over time and space, taken back again to the continual line of the ideal building: this contains all the syntheses and the antitheses of the same images, furthermore, it tautologically conforms to these in order to constitute the reason for its architectural specification. The representation of the temple appears to be increasingly evident, since the tense and rigorous totality of the images, as well as their fragmentation, become an aspiration towards the "sublime" and immaterial. This explains why the columns are graphically "thought" in pencil and the frieze reliefs are in gold. Everything, from print to frame, from pediment to portion of the temple seems to exemplify the ascent to an empyreal of perfection.

As Paolini affirms «all my work revolves around a diaphragm, implicit to the image as an ideal mirror that reflects and reveals the same appearances with which it is constituted», even *Del Bello Intellegibile* reflects in something else and is not exhausted in a unique limit. According to the laws of historical distribution, this work too, may be adapted to the varied events of its becoming, between museums and galleries, catalogues and books: it first takes body in a publication, it unfolds in wall-pages that present reciprocal ties with the object, while, on the walls of Friedericianum Museum at Kassel, it breaks up and becomes specular. Therefore, as with all architectures, Paolini's analytical-historical constructions are not rigorously planned as is usual in the traditional ways of painting and sculpture — but share — in the systems of correlation in the world of art.

They are not arrested by the boundaries conventionally indicated by the techniques, but search out the environmental homogeneity, determined mobility of the given means by the aesthetic exchange undertaken between the systems.

It is understood then, that Paolini's interventions in catalogues or in books, among which the recent "De Bouche à Orielle/Heresay", written by Renée Denizot for Yvon Lambert in Paris, refuse the accommodating separation between graphic construction and illustration, in order to find, through fragments, a stratification of images whose section once recomposed, constitutes a path of the Gods that recalls ancient roads, where every temple-image was dedicated to a mythical or mythological personage. There exists then, a persistence of occupation of the threshold of art and a continuity that gives it a physiognomy that, in the period of years, establishes Paolini's work as a gigantic "city of art" with avenues and temples, intersections and walls that cross and interweave into each other.

The result, for those who are not familiar with Paolini's founding moment, may be a complication of figures, but for others it is the last moment of the integration of an imposing visual phenomena whose growth began with *Disegno Geometrico*, 1960 until the recent *Trionfo della Rappresentazione*, wherein the "artist is far from admiring the silence of the constellations". On the other hand, following its origin and development, one may note the way his work proceeds by "addition", and not by disorderly accumulation: everything follows a limpid order by complementary cells. Every construction is a "substratum" of artistic landscapes that only iconological digs can bring to light. In this way, as with many ancient buildings, several additional bodies can be found — examples until now have lateral bodies, transversal wings, coverings and flowings built in other times, that is, since 1960. It is a whole complex whose blocks and columns are crossed with images, or it is an enormous book whose pages are sustained between fragments of statuesque architecture. The two perspectives cohabit, from script to architecture and vice-versa.

From this double-angled view, the current exhibition at the Nouveau Musée in Lyon Villeurbanne may be read through the ritual of the nine pages of a book or the nine streets of Paolini's "city of art". The subdivision in nine enterities, mental rooms and halls of the museum, can be considered as a succession of actions inserted into the ritual number that functions as dynamic number for the exhibition, or as the theatre of representation.

"Nine", writes Paolini, as an extreme limit of the number of the same possibility of interpretation of images: there are nine canvasses in *De Pictura* as there are the canvasses (and the letters) in *Mnemosine* — mother of the nine muses. The number nine recurs even in the trilogy *Enfin Seuls*, *La Caduta di Icaro*, and *Place des Martirs*, in their turn inscribed in the dominion of the double (the diagonals of *Disegno Geometrico*). There are nine laurel leaves on the head of the muse in *Summa Copiosa* and there are nine chapters that compose the second Nouveau Musée catalogue, where, in a circular sense, all the "image places" spanned by Paolini are reflected. 1. *Senza Titolo* 2. *Lo Spazio del Tempo* 3. *Il Codice e la Cifra* 4. *L'Immagine riflessa* 5. *Idem* 6. *Del Bello Intellegibile* 7. *Scene di Conversazione* 8. *Hierapolis* 9. *Il Luogo della Rappresentazione*.

These reveal both a representation of the themes and a precise function of relationships between the works that can be re-united and matched according to intersected crossings. The nine point structure (retrospectivity of the museum is always a verification), is conceived on a continual linguistic basis and is used to grasp the connection between the mystery of the elected number and the empyreal of the constructed image. In search for harmony around the number, the perfection and virtue of a symbolic building converge. Therefore, Paolini's principles and history rotate around a highly significant code. If the nine naves in Paolini's temple mark the path in the hollow of art from the beginning to the most recent details, they do not, however, intend to constitute an abode or a safe refuge. The attributes that run along the columns and capitals, pavements and trabeations, frieze and ceilings, always present figures and structural motifs so as not to refute the risk of an ulterior reflection. They are continual matrices, containers of relics and archetypes, magical places where art's double is art. Hence, if the disposition itself of the museum rooms indicates the quality of a mystery that is renewed, the mirror of water in the lake of Nemi reflects the personality of he who lives on its borders. In this paper for Alinari, the double of the image is no longer in the palace/studio/temple/museum, but on the surface of the water, that becomes a palette, a place of the splendour of art.

L'exile du Cygne is constructed in layers of Paolini's "monuments" which give news, by tradition written (captions).

The water-palette leaves us to divine at unknown depth, it is the secret seal, under which is hidden the treasures of art. Like Diane's fabled and mythological mirror, it also represents the lake from which all the figures emerge to seduce and conquer.

It is not by chance that lying down on the very edge of the water-palette is Narcissus, explicit sign of the interiority and exteriority of the double, constructed and aleatory, invoking the mimetic voyage of art upon art.

Its individuation is initialled by the "sign" of the swan, inseparable companion of Apollo, God of music, poetry and art, and, according to Bachelard, its desire. The simultaneousness of the figures and words, photography and designs that are disposed in a circle on the palette, amplify even more Paolini's "architecture of representation", making buildings, cities and landscapes converge in the transparent sphere of the history of art.