

**MARKUS LÜPERTZ,  
GIULIO PAOLINI:  
FIGURE, COLONNE, FINESTRE**

*a cura di*

Rudi Fuchs  
e Johannes Gachnang

Castello di Rivoli,  
Museo d'arte  
contemporanea.  
19 dicembre 1986/29 marzo 1987

**CASTELLO DI RIVOLI**



Giulio Paolini, *Les instruments de la Passion*, 1986. Markus Lüpertz, *Standbein - Spielbein: Links, mit krausen Gedanken* (part.), 1982.

L'idea guida della mostra non ha preso forma in questa specifica occasione ma coincide con una serie di riflessioni che da anni accompagnano il lavoro di chi fa arte e di chi ragiona intorno all'arte. È domanda ed è suggerimento di risposte intorno ad alcune delle motivazioni del fare artistico, intorno ai procedimenti di costruzione di un quadro o di impostazione dello spazio. In quanto tale, essa assume precisa consistenza ora, dopo anni di riflessione, e intende rimbalzare nuovamente sul lavoro futuro: un punto fermo che scatena motilità, che segue a una catena di azioni e di pensieri e prosegue in altre azioni e

pensieri.

Il progetto di questa mostra è ancorato alla frequentazione delle opere dei due artisti in questione, che si è sviluppata in un periodo di tempo piuttosto lungo. Nonostante la grande diversità di temperamento e di provenienza e delle caratteristiche formali della loro espressione, esistono tra i due artisti dei parallelismi nell'ambito delle intenzioni e delle strategie, e nella loro traduzione in procedimenti artistici: metterli in luce è significativo non solo per la conoscenza del loro lavoro ma anche per aprire un ulteriore spiraglio sui problemi e le questioni del fare arte da due de-

cenni in qua. Il reiterato uso, per entrambi, di modelli figurativi attorno ai quali vengono organizzate serie di opere sposta il problema della costruzione formale dalla abusata antitesi figurazione/astrazione ai procedimenti strutturali di costruzione dell'immagine, sia essa quadro o ambiente. Sia che il modello figurativo adottato sia oggetto d'uso quotidiano o citazione desunta dal repertorio di forme della tradizione artistica. Senza peraltro dimenticarne suggestioni tematiche o contenutistiche.

Il catalogo è organizzato più in forma di libro che esclusivo repertorio di immagini: testi e poesie dei due protago-

nisti, uno scritto di un artista importante — Per Kirkeby —, una citazione significativa da un libro di Carlo Levi, alcuni testi anteriori dello scrivente che accompagnano la vita e le opere di Markus Lüpertz, una biografia ragionata di Giulio Paolini. Una raccolta di materiali, dunque, per fornire indicazioni di lettura della mostra e dei lavori degli artisti.

Il Castello, ricco di citazioni e frammenti, è contenitore ideale della mostra in questione: i suoi spazi organizzano le opere dei due artisti e, nello stesso tempo, provocano suggestioni, rimandano echi, presenza attiva anziché ambiente neutro.

Durante l'ultimo viaggio di ritorno a Berna da Torino, leggo nel libro di Carlo Levi, *La doppia notte dei tigli*:

*«Queste facce, le ho viste poco fa: sono quelle che stanno negli splendidi quadri dei primi pittori tedeschi, dei minori come dei massimi, da Stephan Lochner a Von Kulmbach, al Maestro delle "Pollinger Tafeln", a Martin Schongauer, a Baldung Grien, fino a Altdorfer, a Cranach il Vecchio, e a Dürer e a Grünewald. Quelle pitture meravigliose, sono tutte, in modo diverso, straordinariamente veriste: la prima immagine dell'uomo che hanno dato al loro popolo, è un'immagine realistica, fortemente espressiva dei sentimenti, e insieme del tutto priva di quel che è chiamato il "bello ideale". Forse, pensavo, mentre contemplavo le mie insaziabili vicine, queste persone, anche oggi, si sentono così libere da ogni limite, non temono neppure la bruttezza, la grassezza, la deformità e la vecchiaia, e permettono ai loro corpi di essere smoderati e distorti, senza complessi, e pudori, e paure, perché i loro pittori non hanno mai creato per loro, in principio, un modello di bellezza, quella forma assoluta, che diventa poi, anche per chi non ne abbia coscienza, un modulo, un obbligo. La Madonna di Raffaello, che, in una povera oleografia, sta appesa sul letto di una contadina italiana, la costringe, senza che ella lo sappia, alla misura della bellezza. I grandi pittori tedeschi non hanno dato altro modello a cui conformarsi che la nuda realtà, o la violenza deformante dei sentimenti. L'antica libertà anarchica della Germania è rimasta così senza i vincoli della forma: l'espressionismo era, fin dalle origini, interna, protestante violenza individuale. Queste donne smoderate, nel manifestare la loro passione, si sentono, certamente, in pace e in armonia, assolate, innocenti, e, forse, bellissime».*

Johannes Gachnang

Considerando Markus Lüpertz e Giulio Paolini insieme, c'è questo da dire: Albrecht Dürer lavorò duramente per costruire la figura umana ideale all'interno di una composizione perfettamente bilanciata — ma persino egli, il capostipite del Rinascimento nel Nord, si sentiva maggiormente a proprio agio quando osservava il paesaggio che aveva davanti agli occhi, o quando disegnavo una lepre.

Questa è una tendenza generale della pittura del Nord, un'inclinazione per il

reale, cioè per l'irregolare — proprio come la decorazione gotica è la rozza sistematizzazione di brusche irregolarità. Gli artisti del Nord lottarono sempre con il concetto della forma ideale. Istintivamente preferivano l'albero alla colonna — le loro finestre lasciano entrare la luce nella stanza, ma non un ordine supremo.

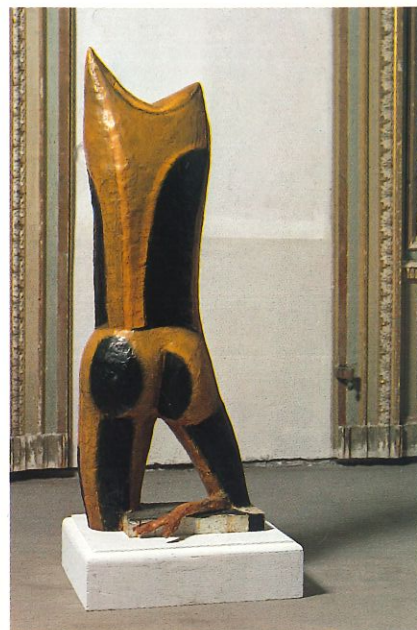
Il Nord produsse la sua arte migliore quando Rembrandt rinunciò alla sua lotta con l'Italia (dove non aveva mai desiderato recarsi). E quando, molto tempo dopo, Mondrian si costrinse a cercar ordine (poiché soltanto l'ordine può salvare l'idea della pittura), egli poté farlo soltanto nella maniera più ortodossa. Egli giunse quasi alla paralisi, a causa di questa sua passione per l'ortodossia — una cosa che non sarebbe mai potuta succedere a Boccioni. Così, benché una struttura ben ordinata e una certa chiarezza di disegno siano un elemento essenziale dell'arte italiana, gli artisti italiani hanno un loro modo di utilizzarli, senza esserne realmente sopraffatti. Lo stesso Raffaello, nella sua opera più tarda, inventò delle variazioni manieristiche, e quando il manierismo si spinse troppo lontano, Caravaggio riportò l'arte all'ordine. Allo stesso modo, gli italiani non avrebbero mai potuto diventare degli espressionisti (come Kirchner o Nolde), perché sono troppo agili...

C'è sempre una qualche distanza tra le figure e i movimenti improvvisi. I quadri tedeschi sono spessi e fitti come foreste.

Rudi Fuchs

## MARKUS LÜPERTZ

Markus Lüpertz è nato a Liberec, in Cecoslovacchia, il 25 aprile 1941. Nel 1948 la sua famiglia si trasferì nella Repubblica federale tedesca. Egli crebbe a Rheydt, in Renania, dove dovette lasciare la scuola a tredici anni. Dopo aver completato la sua educazione elementare, egli cominciò a lavorare come apprendista, dipingendo etichette per bottiglie di vino; ma smise dopo appena un mese. Poi lavorò per un amico, che si oc-



Markus Lüpertz, *Alice im Wunderland (Das muss ein allerliebster Tanz sein)*, 1981.



Markus Lüpertz, *Alice im Wunderland (Die falsche Suppenschildkröte gab...)*, 1981.

cupava di grafica commerciale e che gli ottenne l'ammissione alla Werkkunstschule di Krefeld. Cominciò il suo tirocinio lagggiù nel 1956, e poi studiò con il maestro di pittura Laurens Goosens. Dopo un anno di interruzione, durante il quale lavorò come minatore, riprese il tirocinio alla Staatliche Kunstakademie di Düsseldorf e in un soggiorno di studio presso il monastero di Maria Laach, a Eifel. Dopo un'altra interruzione, durante la quale lavorò in un'impresa per la costruzione di strade, si trasferì a Berlino Ovest nel 1963.

Insieme a K.H. Hodicke, Bernd Koberling e Lambert Maria Wintersberger, egli fondò la galleria cooperativa di Grossgörschen 35. In contatto con questi artisti, egli definì la propria posizione come rappresentante della "pittura ditirambica", alla quale dedicò il suo manifesto ditirambico: Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundene Dithyrambe sichtbar gemacht («La grazia del XX secolo è resa visibile dal ditirambo di mia scoperta») del 1966. Il "ditirambo" è, nel suo senso letterale, un antico inno greco asso-

ciato al culto di Dioniso, ma nell'opera giovanile di Lüpertz esso indica al tempo stesso delle invenzioni formali isolate, e una sorta di modo, di formula "intensamente appassionata", per raffigurarle artisticamente. Esso designa un tipo di pittura che non si adegua né alle influenze informali dei suoi anni di studente, né a una pittura figurativa di tipo espressionista, ma che si ispira alla "rappresentazionalizzazione di forme astratte", con una varietà di metodi. In una "fase formale" (così la definisce Theo Kneubühler) Lüpertz conduce, fra il 1963 e il 1968, degli esperimenti con prospettive accentuate e volumi che contrastano con forme estremamente allungate (Campo di asparagi - ditirambo, 1966). Questa fase fu seguita da una fase di "pittura di motivi" (1970-74), nella quale il tratto dominante è il gioco delle macchie di colore e di piani nel quadro dedicati al "motivo come forma" (secondo le parole dell'artista).

Nel 1970 vinse il premio Villa Romana, cui fece seguito un anno di soggiorno a Firenze; nel 1971 vinse il premio dell'Unione tedesca dei critici.

Alcuni motivi specificatamente germanici che egli inserì in questo periodo (Elmo - ditirambo, 1970; Composizione per un berretto, 1973) sono stati visti come un tentativo consapevole di venire a patti con l'"iconografia germanica" (Siegfried Gohr), ma anche come un tentativo di introdurre dei contrasti nel suo stile pittorico (Michael Schwarz), e hanno sollevato dei dubbi sulle sue simpatie politiche. Dal 1975 la sua pittura è dedicata alla "forma come motivo" (Kneubühler). I "paesaggi urbani" - Babilonia (1975), Lüpoltis (1975) - estendono l'iniziale forma astratta del colpo di pennello piatto, spontaneo, a un fittizio volume architettonico. I quadri della serie Stil-Malereien come Nave (1977) esplorano le possibilità del ridissolvimento di un volume suggerito per il modo con cui la sua superficie è disegnata. Nel 1978 la tendenza, sempre presente, a creare una forma dai contorni netti, che tuttavia resti in bilico fra astrazione e figurazione, fu ripresa con forza in Trionfo della linea. Serie apparentemente illustrative, come Alice nel paese delle meraviglie (1980), rappresentano l'esplorazione giocosa della pretesa della pittura di essere autonoma dall'idea di illustrazione. Quest'area tradizionale di conflitto tra il modo di lavorare del pittore e dello scrittore è familiare a Lüpertz, che è pittore e poeta. Nel 1977 eseguì i dipinti murali per il crematorio Ruhleben a Berlino. Espone di quasi tutte le tecniche grafiche e pittoriche, nel 1981 Lüpertz aggiunse la scultura alla sua attività artistica. Nel 1982 creò la scenografia per l'opera Vincent di Rainer Kunad allo Staatstheater di Kassel e nel 1983 quella per il Werther di Jules Massenot (la scenografia fu rimossa per "brutalità" al momento della prima). Nel 1974 comincia il suo insegnamento alla Staatliche Akademie der bildenden Künste di Karlsruhe, prima come libero docente e poi come professore ordinario. Dal 1984 insegna alla Staatliche Kunstakademie di Düsseldorf.



## GIULIO PAOLINI

1940. Nasce a Genova.

1961. Partecipa al XII Premio Lissone, esponendo Disegno geometrico. Fin da questo primo lavoro, la ricerca di Paolini si concentra sulle strutture base della visione, le ragioni, i metodi del fare artistico, gli elementi costitutivi dell'opera. Il quadro è sottratto alla sua funzione di «veicolo d'immagine» per essere presentato come «immagine di se stesso», luogo di riflessione sui mezzi artistici, quali il telaio, il colore, il supporto, il segno, le leggi di visione, lo spazio.

1964. Prima personale alla Galleria La Salita di Roma.

1965. Introduce nelle sue opere l'uso del mezzo fotografico e, con esso, inserisce l'elemento temporale nella sua ricerca. Si affina la riflessione sul rapporto tra spazio e tempo, spazio e superficie, spazio reale e spazio virtuale, sul linguaggio.

1967. Inizia una nuova fase di ricerca, che comprende l'uso della citazione da opere del passato.

1968-72. L'indagine verte sul processo del «vedere» e sulla ambivalenza dell'artista, autore e spettatore.

A partire da queste date, e per tutti gli anni Settanta, si presenta, nei lavori di Paolini, il tema del doppio, della ripetizione, della circolarità dei rimandi, spesso amplificato dall'uso del calco in gesso, copia di immagini classiche. Collabora frequentemente con registi teatrali, in particolare con Carlo Quartucci, disegnando scene e costumi.

1983. Col Trionfo della rappresentazione la riflessione è ricondotta ai tre elementi guida del suo ventennale percorso lavorativo: il vedere come necessità di oggettivazione della realtà, la prospettiva come passaggio obbligato di una funzione visiva ordinata secondo regole, la teatralità come contraddizione della prospettiva che in un contesto mentale ordinato immette la possibilità di una perdita di confini.

Secondo l'artista stesso: «Il mio modo di agire è in rapporto, staffetta continua, tra il quadro di prima e quello di dopo.

Ogni mio quadro in definitiva è la replica del precedente (vorrei dire che nasce già "come" replica del precedente)».

Vive e lavora a Torino.

## MARKUS LÜPERTZ

1. *Fliegende Dithyrambe*, tempera/cotone, 150 x 150, 1965. Galerie Michael Werner, Colonia.

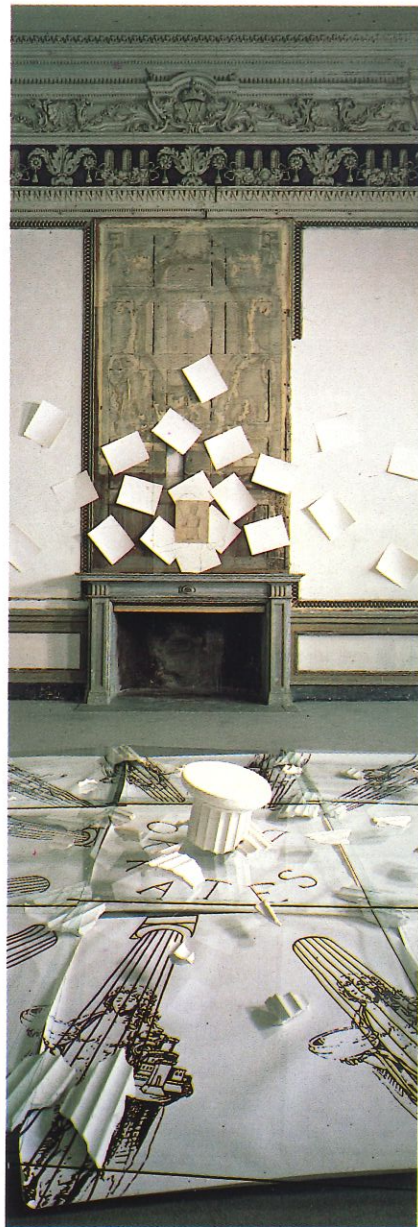
2. *Mantel - dithyrambisch*, tempera/tela, 160 x 130, 1972. Galerie Michael Werner, Colonia.

3. *Geweihede - dithyrambisch I*, olio/tela, 160 x 132, 1972. Galerie Michael Werner, Colonia.

4. *Geweihede - dithyrambisch II*, olio/tela, 160 x 132, 1972. Galerie Michael Werner, Colonia.

5. *Geweihede - dithyrambisch III*, olio/tela, 160 x 132, 1972. Galerie Michael Werner, Colonia.

6. *Palette - dithyrambisch*, tempera/tela, 162 x 130, 1973. Collezione privata.



Giulio Paolini, *Dynokrates (part.)*, 1984 e *Cratilo (part.)*, 1978-83.

7. *Kathedrale – dithyrambisch*, tempera/tela, 162 x 130, 1975. Galerie Michael Werner, Colonia.

8. *Babylon – dithyrambisch*, tempera/tela, 160 x 130, 1975. Galerie Michael Werner, Colonia.

9. *Pferd – dithyrambisch*, tempera/tela, 162 x 130, 1976. Galerie Michael Werner, Colonia.

10. *Markus: Maillol*, tecnica mista/carta, 198 x 97,5, 1976. Galerie Michael Werner, Colonia.

11. *Stil: Abstrakt*, olio e tempera/tela, 162 x 130, 1977. Collezione privata.

12. *Stilbild*, olio/tela, 146,5 x 210, 1977. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

13. *Schöne Gegenstände*, tempera/tela, 162 x 130, 1978. Galerie Michael Werner, Colonia.

14. *Amor und Psyche I*, olio e tecnica mista/tela, 285 x 285, 1978-79. Galerie Reinhard Onnasch, Berlino.

15. *Amor und Psyche II*, olio e tecnica mista/tela, 285 x 285, 1978-79. Galerie Reinhard Onnasch, Berlino.

16. *Amor und Psyche III*, olio e tecnica mista/tela, 285 x 285, 1978-79. Galerie Reinhard Onnasch, Berlino.

17. *Triumph der Linie II – Monument mit Mondgeheimnis*, olio e tecnica mista/tela, 200 x 162, 1979. Galerie Michael Werner, Colonia.

18. *Ohne Titel (Monument)*, olio/tela, 200 x 162, 1980. Galerie Michael Werner, Colonia.

19. *Milchstrasse*, olio/tela, 200 x 487, 1981. Galerie Michael Werner, Colonia.

20. *Kongo – Korrektur des Konstruktivismus: "Attentat"*, olio/tela, 130 x 162, 1981. Collezione privata.

21. *Alice im Wunderland (Seltsamer Traum, mein Liebling)*, bronzo policromo, h. 45, 1981. Galerie Maeght Lelong, Zurigo.

22. *Alice im Wunderland (Das muss ein allerliebster Tanz sein)*, bronzo policromo, h. 140, 1981. Galerie Maeght Lelong, Zurigo.

23. *Alice im Wunderland (Es! versetzte die Maus ziemlich scharf)*, bronzo policromo, h. 109, 1981. Galerie Maeght Lelong, Zurigo.

24. *Alice im Wunderland (Weil es eine Grinsekatzte ist)*, bronzo policromo, h. 36, 1981. Galerie Maeght Lelong, Zurigo.

25. *Alice im Wunderland (Die falsche Supperschildkröte gab...)*, bronzo policromo, h. 98, 1981. Galerie Maeght Lelong, Zurigo.

26. *Standbein – Spielbein: Rechts*, olio/tela, 384 x 154, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

27. *Standbein – Spielbein: Links*, olio/tela, 384 x 154, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

28. *Die Vertreibung aus dem Paradies oder der Erzengel haut auf den Tisch*, olio/tela, 130 x 162, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

29. *Standbein – Spielbein: Links, mit krausen Gedanken*, olio/tela, 200 x 162, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

30. *Orpheus in der Unterwelt I (8 Bilder über Orpheus)*, olio/tela, legno, lamie-

ra, 200 x 162, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

31. *Orpheus in der Unterwelt II (8 Bilder über Orpheus)*, olio/tela, 162 x 200, 1982. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

32. *Frau im Spiegel*, olio/tela, 292 x 208, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

33. *Jean*, olio/tela, 100 x 80, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

34. *Toscana*, olio/tela, 100 x 80, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

35. *Ali Babà*, olio/tela, 100 x 80, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

36. *Seltsames Dreieck*, olio/tela, 100 x 70, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

37. *Laune einer Nacht*, olio/tela, 100 x 70, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

38. *Die Zukunftsträume der Entlaubten*, olio/tela, 70 x 100, 1982.

39. *Ich war noch nie in Mexico*, olio/tela, 70 x 100, 1982. Galerie Michael Werner, Colonia.

40. *Die fünf Wunden Christi*, olio/cartone, 200 x 150, 1983. Galerie Michael Werner, Colonia.

41. *Fritz*, olio/tela, 200 x 162, 1983. Galerie Michael Werner, Colonia.

42. *Pierrot Lunaire – Interieur: Stuhl*, acrilico/cartone, 200 x 150, 1984. Galerie Michael Werner, Colonia.

43. *Fe-tisch*, bronzo e legno policromo, h. 225, 1984. Galerie Michael Werner, Colonia.

44. *Harlekin*, olio/tela, 200 x 162, 1984. Galerie Michael Werner, Colonia.

45. *10 Bilder über das Mykenische Lächeln: Christus*, olio/tela, 162 x 130, 1985. Collezione privata.

46. *Unter dem Baum*, olio/tela, 162 x 200, 1985-86. Galerie Michael Werner, Colonia.

## GIULIO PAOLINI

47. *Mimesi*, due calchi in gesso, 1975.

48. *Cratilo*, fogli da disegno su parete, 1978-83.

49. *Ritratto dell'artista come modello*, tela, disegno su parete e frammenti in gesso, 1980.

50. *Saffo*, fotografia e plexiglas, 1981. Galleria Christian Stein, Milano-Torino.

51. *Mnemosine (Les charmes de la vie/7)*, tele di varia misura, 1981-84.

52. *Casa di Lucrezio*, calchi e frammenti in gesso, tessuto, 1981-84. Museo d'arte contemporanea, Castello di Rivoli.

53. *Platea*, sei portaritratti e fotocolor, 1982-84.

54. *L'arte e lo spazio (quattro illustrazioni per uno scritto di Martin Heidegger)*, litografie, 1983.

55. *Grandezza naturale*, riproduzione e ingrandimento fotografico, 1984.

56. *Cariatide*, due calchi in gesso e fotocolor, 1984-86.

57. *L'altra figura*, due calchi e frammenti in gesso, 1984.

58. *Dynokrates*, fotografie, vetri e fram-

menti in gesso, 1984.

59. *Ante litteram*, plexiglas e frammenti in gesso, 1985.

60. *Flora*, litografia, 1985.

61. *Il modello del tempio/Il tempio del modello*, litografia, 48,5 x 105, 1986.

62. *L'autore? Un attore!*, struttura in legno, tele (40 x 60 cd.) e altri materiali, 1986.

63. *Il nome proprio*, plexiglas e manifesto, 1986.

64. *Les instruments de la Passion*, lampada e oggetti vari, 1986.

65. *L'idolo (III)*, cubo di plexiglas e fotocolor, 1986. Galleria Christian Stein, Milano-Torino.