

VOLUME **2**

Baratella



MUSEUM

...Prima di entrare nel vivo di questa antologia tutta particolare, mi sembra doveroso partire da quello che d'abitudine viene posto alla fine di ogni catalogo d'arte: il Curriculum dell'artista in mostra. Voglio iniziare proprio da questo, perché se il "mercato" per logiche e dinamiche tutte sue, si dimentica in fretta di determinati autori, esaltandone spropositatamente e senza troppa logica altri, il passare del tempo e quindi la Storia questo non lo fa. Paolo Baratella, come avrete modo di leggere, è stato per tutta la sua carriera presente in Europa con mostre e performance di indiscusso livello. Rimarrà egli dunque con le sue opere d'impegno sociale ma non solo, come un graffio indelebile nella Storia dell'Arte? Ne sono certo, e nessuno mai potrà dire il contrario...

Buona lettura

Simone Sacchi

PAOLO BARATELLA

MOSTRE PERSONALI

MOSTRE COLLETTIVE

MOSTRE PERSONALI

1961
Galleria Pater, Milano.

1962
Molton Gallery, Londra.

1963
Gallerie des Jeunes, Parigi.

1964
Galleria del Cavallino, Venezia.
Gallerie Schutze, Bonn.

1965
Haus am Lutzowplatz, Berlino.

1967
Galleria Il Grattacielo, Milano.

1969
Galleria Vinciana, Milano.
Galleria Tempo, Bologna.

1971
Galleria Aixcelá, Barcellona.
Biblioteca Civica, Reus-Tarragona.
Gallerie Arcanes Bruxelles.
Centro Arti Visive di Palazzo dei Diamanti, Ferrara.

1973
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
Galleria Toninelli, Milano.
Galerie Poll, Berlino.
Kunstverein, Monaco.
Frankfurter Kunstverain, Francoforte.

1974
Galleria Arte Borgogna, Milano.
Galleria Giulia, Roma.
A.R.C. 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi.

1975
Es ist ein lachen das euch begraben wird, Studio Soldano, Milano.

1976
Kunstler programm D.A.A.D., Berlino.

Akademie der Kunste, Berlino.
Kunsthalle, Norimberga.

1978
Toccata e fuga da/per il potere (spettacolo performance), Sala Polivalente Comunale, Ferrara.

Padiglione d'Arte contemporanea, Parco Massari, Ferrara.
Casa della Cultura, Valenza.
Palazzo Reale, Milano.

1979
Salone Comunale, Seregno.

1980
Galleria Borgogna, Milano.
Galleria San Michele, Brescia.
Palazzo Ducale, Piacenza.

1982
Galleria San Michele, Brescia.
Vorrei e non vorrei, Studio Marconi, Milano, e Sala Polivalente della Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara.

1983
Sala Buozzi, Giulianova.
Sale Civiche del Comune, Teramo.

Omaggio a Busto Arsizio. Disegni e studi degli affreschi di Biagio Bellotti, Chiesa della Madonna di Prato e Galleria Il Caligramma, Busto Arsizio.

Salone dei Notai, Museo Civico, Lodi.
Galleria Il Gelso, Lodi.

1984
Il 1984 e l'Officina Ferrarese, Sala dei Giochi del Castello Estense, Ferrara.

Palazzo Sormani, Milano.
La Banca per l'Arte, Banco di Santo Spirito, Roma.
Neue Gesellschaft fur Bildende Kunste, Berlino.

1985
Pinacoteca Comunale, Saponara.
Banca Popolare, Milano.

1986
Oh, specchio delle mie brame!
Sala da Ballo, Palazzo Clerici, Milano.

1987
Nel radiosso apparire di Pan, io!
Galleria di Porta Ticinese, Milano.
Il viaggio di Orfeo, Forte di Bard, Regione Autonoma Valle d'Aosta.

1988
Paolo Baratella: Zarathustra o del viaggio di ritorno, Galleria Cafiso, Milano.

1989
Essere Zarathustra, Studio Casile, Milano.
Galleria Hatria, Bergamo.

1990
P. Baratella: zarathustra o del viaggio di ritorno, Assessorato Regione Lombardia, 4 motori per l'Europa, Milano, Stoccarda, Barcellona, Montpellier, Ginevra, New York.

Baratella in Abruzzo, Museo Civico, Teramo.
Romantico non romantico, Galleria Milenium, Milano.

1992
Giubbe Rosse, Firenze.
Galleria Arts Nouveaux, Verona.
La parte mancante, Galleria Arte Borgogna, Milano.
Archivio Baratella, Studio Soda-no, Milano.

1993
Galleria La Crocetta, Gallarate.
Centro d'Arte l'Idioma, Ascoli Piceno.
Antologica 1952-1992, Civica Galleria di Arte Moderna, Gallarate.

1994
Ricerche espressive: il giardino delle Esperidi, Politecne cinematografica, Milano.

1995
Annunciazione, Fondazione Mu-DiMa, Milano.
Padiglione d'arte Contemporanea di Palazzo Massari, Ferrara.

1996
Piemme arte, Parabiago.
Arcus, Avezzano.
Galleria Eidos, Asti.

1997
Galleria Palermo Studio, Palermo.

1999
Achille e la tartaruga, Galleria Vinciana, Milano.

La cosa nel suo complesso (d'E-dipo), Internazionale Galleria d'Arte, Roma.
Baratella, Carmi, Del Pezzo: viaggio tra ratio e immaginazione, Cà Zenobio, Treviso.

2001
Alice e i signori del tempo, Galleria d'Arte moderna e contemporanea, S. Donato Milanese.
Paolo Baratella, opere recenti, Galleria Brambati Arte, Vaprio d'Adda.

2002
Nostalgia: ... Novecento e poi, Galleria d'Arte Giobatta, Brescia.

Occidentale: Galleria Soave, Alessandria.
I Padroni del Tempo, Area Esposizione Zona Grandi Servizi Territoriali, Castelfranco Veneto.
Contemporanea, Forlì ArteFiera.

2003
Vorrei e non vorrei, Spazio Hajek, Milano.

Nemici, amore e contesa, Assessoreato alla cultura provincia d'Alessandria, Palazzo Guasco, Alessandria.

Museo d'arte moderna e contemporanea, fondazione Paganini, Castellanza, (opere recenti).

2004
Galleria Sante Moretto arte contemporanea, Monticello Conte Otto, Vicenza.

Sarri, Baratella, Coccetta: dall'immagine alla materia, Area Esposizioni Zona Grandi Servizi Territoriali Castelfranco Veneto (TV).

2005
Segno d'artista, Paolo Baratella, L'uomo e la natura, Regione Abruzzo, Parco Nazionale Montorio Alvomano.

2006
Affresco della volta della nuova sacre-stia della Cattedrale di Ferrara.
Sala Dosso Dossi, Ferrara.

L'onda anomala, Galleria d'arte Soave, Alessandria.
Marcantonio arte contemporanea, Pedaso (AP).

2007
Spazio Annunciata, Milano.
Galleria Bergamaschi, Lucca.
Babele arte, personale su Second life.
Toluiian art gallery, Palermo.

2008
Galleria Trentotto, Lucca.
Galleria Soave, Alessandria.
Gli angeli filosofali, Centro d'Arte Vico Cappellino, Sciacca.

2009
Costanti e variabili, mostra antologica, Casa dei Carraresi, Treviso.
Il mito della caverna, Palazzo dell'Annunziata, Matera.

2010

Zona. L'enigma del sublime, Galleria Orizzonti, Catania.
La corsa, Galleria numero 38, Lucca.

2014

Compianto 14 15 18 la grande guerra, Fondazione Banca del Monte di Lucca.

2015

Vorrei e non vorrei, Carico Massimo Livorno.
Sarà una risata... Galerie 21 Livorno.
Gli anni della passione, Galleria Marcantonio Pedaso.

2016

Compianto 14-18 La grande guerra, sala Cola dell'Amatrice Ascoli Piceno.

2016-17

Quattordicinidicidiciotto, Pinacoteca Comunale Vignole Borbera (AL).

2017

Quattordicinidicidiciotto, Palazzo del Podestà Pescia.
L'epica della pittura, Studio Scaroni Angelucci Milano.

MOSTRE COLLETTIVE

1961

Biennale Internazionale di San Marino (Il Premio).

1962

Panorama giovane pittura italiana, Milano (I Premio).

1963

Biennale d'arte sacra, Bologna (I Premio).

Premio San Fedele, Milano (Premio Comune di Milano).

1965

La domanda e l'offerta, Galleria del Grattacielo, Milano.

Prospettive 1, Roma, Ferrara, Reggio Emilia, Parma.

Chinese and Italian modern painters, Taipei, Taiwan.

1966

Salone internazionale dei giovani, Ex-Chiesa di San Samuele, Venezia.

1967

Salone internazionale dei giovani, P.A.C., Milano.

1968

Galleria Jacqueline Ranson, Parigi, (con Fernando De Filippi e Giangiacomo Spadai),

Biennale Internationale de l'estampe, Musée d'Art Moderne, Parigi.

Salone Internazionale dei giovani: Manifestation de soutien au peuple vietnamien, Musée d'Art Moderne, Parigi.

1970

Kunst und Politik, Karlsruhe, Wuppertal, Francoforte, Basilea. Aspects du racisme, Parigi.

1971

Studio Soldano, Milano (con Fernando De Filippi e Giangiacomo Spadai).

XXVII Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano, Palazzo della Permanente, Milano.

Immagini oggi in Italia, Lecco. 100 pittori per il socialismo, Parco Ruffini, Torino.

Uomo Spa, Varazze. D'Après, Museo d'Arte Moderna, Lugano.

Proposte oggi, Cunardo.

Giovane pittura in Italia, Genazzano.

Centro attività visive, Palazzo dei Diamanti, Ferrara.

Testimonianza per Pinelli, Siena. XXXV Biennale di Venezia, Salvare Venezia.

Mit Kamera, Pinsel und Spritz-pistole, Kunsthalle, Recklinghausen.

Biennale internazionale del Fiorino, Firenze.

Arte in Lombardia dal '45 a oggi, Villa Reale, Monza.

XXVIII Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano, Palazzo della Permanente, Milano.

Ars 1974, Museum Ateneum, Helsinki.

Italianische Realisten 1945-1974, Berlino.

Fremdarbeiter Situationen, Galerie Poll, Berlino.

Dreifig Frieden, Haus am Lutzwplatz, Berlino.

Mythologies quotidiennes, Musée d'Art Moderne, Parigi.

Mostra incessante per il Cile, Rotonda della Besana, Milano.

Arte in Italia, GAM, Torino.

Storia e/o cronaca, Comune di Parma.

La spirale dei nuovi strumenti, Palazzo Strozzi, Firenze.

Partei Ergreifen, Stadtische Kunsthalle, Recklinghausen.

1981

Het verhaal, de illusie, de symbolen, ICC, Anversa (con Umberto Mariani e Tino Stefanoni).

Ricerche dell'Arte dal 1960 al 1980, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

30 anni d'arte italiana, 1950-1980, GAM, Torino.

La struttura emergente e i linguaggi espropriati, Villa Manzoni, Lecco.

1983

La Pop Art e l'Italia, Pavia.

Le figure, Studio Marconi da Arflex, Milano.

1984

T-Show, Studio Marconi, Milano.

1985

Italia oggi, Centre artistique des Rencontres Internationales, Nizza.

Immagini in convergenza. Aspetti dell'arte visiva contemporanea, Giulanova Lido.

Allegorien-Realismusbegegnung, Galerie 70, Berlino.

1986

X Quadriennale d'arte, Roma.

Immagini e storia, Accademia delle Scienze, Mosca.

1987

Milano-Poesia, Milano.

La caverna elettronica, Civica Galleria d'Arte Contemporanea, Torre Pellice.

1988

Extra moenia, Comune di Capo d'Orlando.

Milano Punto uno, Studio Marconi, Milano.

Art 88, Los Angeles.

In Szene gesetz sechs Raume Kulturreferat, Kunstwerkstatt, Monaco.

Baratella/Ianni, Palazzo Municipale, Terme di Caramanico.

1989

Alla ricerca del tempo reale. Area Ansaldi, Milano.

Ca Ira. Pittura Contemporanea per la Rivoluzione francese, Milano, mostra itinerante.

1990

Um konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Kunsthalle, Düsseldorf e Museum für Gestaltung, Zurigo.

I custodi dell'arte, Studio Bianca Pilat, Milano.

1991

Incontri ravvicinati nella città dei Cyborg, Caffè Portnoy, Milano (con Narciso Bonomi).

Calcio d'inizio, Palazzo delle Stelline, Milano.

Neoiconoduli, Spazio 92, Milano.

Vestiti d'artista, Il Baule, Milano.

Memoria, metafora, mito, Villa Ponti, Varese.

Frankfurt Kunstmesse, Francoforte (con Galleria Milenium, Milano).

Biennale Arte Fiera, Milano (con Galleria Borgogna, Milano).

La traccia d'oro, Galleria San Michele, Brescia.

1992

Arte Fiera, Bologna (con Galleria Milenium, Milano).

L'occhio, Il Baule, Milano.

Presenze d'Arte in Italia tra cose e natura, XVII Esposizione Internazionale Triennale, Milano.

Il bagaglio culturale, Studio d'Ars, Milano.

Il mare, Centro d'Arte Lo spazio, Molfetta.

Abitare il tempo, Verona.

Eclettica, Galleria Ars Nouveaux, Verona; Comune di Reggio Emilia, Comune di Maniago (1993); Centro di arti Plastiche Friulano, Udine (1993).

Artefence: l'arte salva l'arte, Rotonda della Besana, Milano.

Originale multiplo, Caffè Lord Byron, Milano.

Pittura a Milano. 1945-1990. Palazzo della Permanente, Milano.

6 maestri di Brera, Centro Arte Grigoletti, Pordenone.

Arte Fiera, Bologna (con Galleria Annunziata, Milano).

La città di Brera, Palazzo della Ragione, Milano.

Zeichnungen und so weiter, Gallerie Eva Poll, Berlino.

Percorsi di memoria, Comune di Montedisono.

Artisti D.O.C., Galleria Bianca Pilat, Milano.

Misure uniche per una collezione, Galleria Il polittico, Roma.

1994

Arte Fiera, Bologna (con Galleria Annunziata, Milano).

XXII Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano, Palazzo della Permanente, Milano.

Reale e immaginario, Santa Maria della Pietà, Cremona.

Scorrimenti della pittura, Studio degli angoli, Milano.

Candide, La scuola New York, New York.

Dalla terra con affetto, Studio d'Ars, Milano.

VI Biennale d'Arte Sacra, Museo d'Arte Sacra Contemporanea San Gabriele, Teramo.

La collezione d'Arte Moderna di Marta Marzotto, Palazzo della Permanente, Milano.

Misure uniche per una collezione, Galleria Bianca Pilat e Università di Ancona.

1995

Omaggio a Falcone e Borsellino, Archiginnasio, Bologna.

Tutto è foglia, Orto Botanico, Università degli Studi di Padova.

Articolo undici, Ex Chiesa di San Pietro in Atrio, Como.

Anni '90 Arte a Milano, Sala Napoleonica, Accademia delle Belle Arti di Brera, Milano.

Loreto '95, Museo Palazzo Apostolico, Loreto.

La grande scala, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Accademia Carrara, Bergamo.

Memorie, Museo Bagatti Valsecchi, Milano.

Le ragioni della libertà, Palazzo della Triennale, Milano.

1996

Omaggio a Isabella Morra, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

Pittura e fotografia, Palazzo dell'Arengario, Monza.

Nel segno dell'angelo, Studio Bianca Pilat, Chicago, J.D.

Carrier Art Gallery, Toronto e Chapelle Historique du Bon Pasteur, Montreal.

Tutto è foglia, Villa Carlotta, Canobbio.

Annuale Accademie Europee, Civitanova Marche.

De Hominis dignitate, San Francisco State University, San Francisco.

Labirinti dell'anima, Centro Studi Il Castello, Matera.

Devozione a colori, Ospedale dei Crociati, Molfetta.

Sogni di carta, aspetti del disegno in Lombardia 1946-1996, Galleria d'Arte Moderna, Lubiana.

Artisti ospiti nel corso del restauro d'arte moderna e contemporanea, Università degli Studi di Ferrara, Palazzo Renata di Francia, Ferrara.
Signo, Fondazione Orestiadi, Chiesa dell'Annunziata, Comune di Palazzolo Acreide.

1997
Dalla terra con affetto, Antico Palazzo della Pretura, Castell'Arquato.
Vedere le idee, 8,75 Arte Contemporanea, Reggio Emilia.
Progetto Oresteia. Mostra evento con gli studenti dell'Accademia di Brera, I.T.S.O.S. "Albe Steiner", Milano.

55 artisti per il Che, Società Umanitaria, Milano.

1998
Percorsi nel mito. Baratella, De Filippi, Mariani, Spadai. Quattro artisti a Milano, Palazzo Reale, Milano.
Infinito Cielo, Chiesa di Santa Maria della Pace, Piacenza.
Sogni di carta, aspetti del disegno in Lombardia 1946-1996, Sala Napoleonica, Accademia delle Belle Arti di Brera, Milano.
Di padre in figlio, Antico Palazzo della Pretura, Castell'Arquato.
Premio Internazionale Città Sulmona (I Premio).

1999
Anticiper le Printemps, Musée Bertrand, Châteauroux.
XIII Quadriennale d'Arte, Roma.
Baratella, Carmi, Del Pezzo. Viaggio tra ratio e immaginazione, Cà Zenobio, Treviso.
Pubblicità: una vista dall'arte, Museo della Scienza e della Tecnica Spazio Consolo, Milano.

2000
Materiale del digitale, Museo della Permanente, Milano.

Immagine d'impegno, impegno d'immagine, Complesso Ex-Mattatoio, Roma.
Dal Premio alla Pinacoteca. Civica Galleria di Arte Contemporanea, Lissone.
Il sacro nell'arte contemporanea, Livenza.

2001
Il dubbio, luogo della ricerca, Fondazione d'ars "Oscar Signorini", Rencontres Internationales Image & Science, Centre Culturel Français de Milano e CNRS, Parigi.
Collecció Martinez Guerricabeitia, Universitat de València, Nova Selecció, València.
Arte Fiera, Bologna (Galleria Soave, Alessandria).

Generazione anni '30, Museo '900 Bargellini, Pieve di Cento.
Arte Fiera, Montichiari (Galleria Soave, Alessandria).
Aiutiamo la pace, Palazzo dei Capitani, Ascoli Piceno.
Premio Internazionale Città di Sulmona.
La ricerca della bellezza per la tua casa mi consuma. Artisti contemporanei per la Chiesa del terzo millennio, Galleria del Carbone, Ferrara.

2002
Artefiera, Bologna (Galleria Soave, Alessandria).
Miart, Milano (Galleria Soave, Alessandria).
Teatrini d'artisti, Il Laboratorio, Teramo.
Il dubbio luogo della ricerca, Antico Palazzo della Pretura, Castell'Arquato.
Migrazioni del reale, Baratella-Ortelli-Pozzati-Sarri, Varart, Firenze.
Pittura del secondo Novecento, Comune di Cagli, Urbino.

2003
Autoritratto con modella, Arianna, Mantova.
Premio internazionale Sulmona.
Arte fiera Montichiari (Galleria Soave, Alessandria).
Arte fiera Bologna (Galleria Soave, Alessandria).
Da uno a dieci, le storie del Novecento, Comune di Serravalle Scrivia.
Aiutiamo la pace, Palazzo dei Capitani, Ascoli Piceno.

Matta e Grifone, Il Sagittario Galleria d'Arte Messina.
Biennale d'Arte Aldo Roncalli, Comune di San Felice sul Panaro.
Arte e ambiente, polo umanistico, Comune di Erice, Regione Sicilia.

2004
Coro e voci soliste, Castello di Piovera (AI).
Immagini del '900, Serravalle Scrivia.
Artefiera Bologna (Galleria Soave, Alessandria).
XI biennale d'arte sacra, Fondazione Stauros museo d'arte sacra contemporanea S. Gabriele (Te).

L'incanto della pittura, Palazzo Te, Mantova.
Ottava Contemporanea, Forlì.
XXVI rassegna internazionale, Sulmona.
Via Pulchritudinis, seminario minore, Potenza.
Autoritratto con modella, Arianna, Mantova.
Museum in motion, Castel San Pietro (Pc).
Il terzo millennio, Artglob, Milano.
Allegorien, Realismusbegegnung, Galerie 2000, Berlino.

2005
Artefiera Bologna (Galleria Soave, Alessandria).
Miart Milano (Galleria Soave, Alessandria).
Stemperando 2005, Galleria Civica d'Arte Moderna di Spoleto.
XXXII Rassegna Internazionale d'arte contemporanea, Sulmona.
The Beautiful Guangzhou & Arte senza confini, Museo civico d'arte contemporanea, Albissola.
Arte Fiera, Montichiari (Galleria Soave, Alessandria).

2006
Aiutiamo la pace, Palazzo della Provincia, Ascoli Piceno.
Arte fiera Bologna, Spazio Annunciata, Milano.
Miart, Milano, Spazio Annunciata, Milano.
Galleria Soave, Alessandria.
Arte fiera Verona, Padova, Genova, Galleria Soave, Alessandria.
Contigue trasparenze, Santa Maria di Castello, Alessandria.
L'immagine critica anni 70 Milano, Spazio Annunciata, Milano.

2007
Aiutiamo la pace, Palazzo della Provincia, Ascoli Piceno.
Arte fiera Verona, Padova, Verona, Genova, Miart Milano, Galleria Soave, Alessandria.
L'immagine critica Milano-Calice anni 70, Museo d'Arte contemporanea, Casa del Console, Calice Ligure.

2008
Miart, Milano, Galleria Soave, Alessandria.
Arte fiera Firenze, Padova, Verona, Genova, Galleria Soave, Alessandria.

2009
Miart, Milano, Galleria Soave, Alessandria.

Sicilia 1968/2008 Lo spirito del tempo Palazzo Riso Palermo Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia.

Giornale intimo del figlio Comune di Copparo Fondazione Carife.
Messaggi dal mare Distretto produttivo pesce e pesca turismo Sicilia e Goletta itinerante Palermo Catania Mazzara del Vallo Trapani Siracusa Messina.

Mappe d'artista, Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni, Trento L'arte dell'impegno: Baratella, Guttuso, Spadari.

Galleria dell'Aref, Brescia.

2010
Spazio Cuvert Castelfranco Veneto Arte: storia e contemporaneità.

2011
Lucca Elegance, Real Collegio, Lucca.
Rosso Magenta, Casa "Brocca", Magenta.
Aiutiamo la Pace, Ascoli Piceno
L'eredità del 900 Brindisi.
Biennale di Venezia, Padiglione Italia.

2012
Di Annuncio in Annuncio, Fondazione Stauros onlus, San Cabriole Teramo.
Artisti della Gallerianumero38 Lucca.

Artisti della Gallerianumero38 Pietrasanta.

Rassegna internazionale d'Arte Sulmona.
Aiutiamo la Pace Ascoli Piceno.
Variazioni Tematiche, Galleria Orizzonti Catania.
100x100 Inferno, Palazzo Isimbardi Milano.

Anni 60-70 Come eravamo Galleria d'Arte contemporanea Annunciata Milano.

2013
1966-1977 Milano e gli anni della grande speranza Università Bocconi Milano.

La milizia realista Museo d'arte contemporanea Lissone.

Omaggio a Paolo Baratella Pala Arrex Jesolo.

Plusultra 2013, Terni.
La Ruota Palazzo Ducale, Lucca.

2016
ITALIA POP L'Arte negli anni del Boom - Fondazione Magnani Rocca - Parma.

2017
Politica Ideali Violenza Amore - Neon Gallery Pavia.
Arte Ribelle - Credito Valtellinese - Palazzo Delle Stelline - Milano.



INTERVISTA

INTRODUZIONE

P: vuoi fare un catalogo?

S: voglio fare un catalogo della mostra ma fatto un po' diverso. Voglio seguire, sicuramente costruirlo sulle tue opere in modo cronologico... diviso per periodi, se tu sei d'accordo?

P: Si

S: partirei dall'informale dei primi anni '60.

P: che però è stato un periodo brevissimo.

S: si, lo so, infatti mettiamo una sola opera, grande ma una sola.

P: perfetto.

S: poi andrei sulla parte che amo di più: gli anni '70. La tua figurazione politica, di impegno sociale! Opere BANG BANG! Belle Hard, hard core come si dice. Joe Didale veramente Pulp, splatter. Riempirei tutta la stanza da cima a fondo... che ne dici?

P: Ahahahahhh! Bello Bello!

S: poi per gli anni '80 esporrei l'opera "Nel radioso apparire di Pan, io". Filosofico.

P: perfetto!

S: costruirei dei capitoli quindi sui diversi periodi.

P: i capitoli comunque sono nella monografia del MUDIMA di Francesco Gallo.

S: si, lo so! Ma io vorrei metterla giù in modo più cazzone, scanzonato, divertente e cazzuta per gli argomenti. Non voglio fare un testo "ordinario", accademico. Su di te hanno scritto tutti! voglio riportare il nostro dialogo come fece Carla Lonzi.

P: ... non so chi sia Carla Lonzi. Chi è Carla Lonzi?

S: è una scrittrice femminista. Nel 1969 Carla Lonzi pubblicò un libro molto interessante dal titolo "Autoritratto". quale particolarità aveva questo testo? In sostanza lei registrò i dialoghi che fece con: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly, poi sbobinò tutto riportando, trascrivendo parola per parola delle diverse interviste raccolte, compresi mugugni, balbettii, insomma in modo fedelissimo. Ecco io vorrei fare lo stesso con te.

P: si, si ok!

S: sai nel libro della Lonzi si parla naturalmente anche di politica con riferimenti alla Biennale di Venezia del 1968, dove il tuo amico Spadari veniva portato via dalla polizia. La foto di Mulas con sta scarpa in primo piano...



ENRICO CRISPOLTI

Paradossalmente, nel comune vissuto in un tempo che, fra secondo XX e più che mai questi due primi decenni del XXI, tende all'obnubilamento storico e mentale del facile se non corrente "dimenticare", piuttosto che al vigile stimolo del "ricordare", in un presentificato possibile riscontro con precedenti esperienze di trascorso vissuto, individuale quanto collettivo, ebbene eccoci qui a ritessere, riconoscere, restituire, RICORDANDO, a proposito del percorso pittorico di Baratella.

Naturalmente fra quando ho conosciuto Paolo a Milano, nei secondi anni Sessanta, una cinquantina d'anni fa, e quando invece ho conosciuto Simone, a metà dei Dieci (e insomma, al confronto, veramente poco fa), ci corre appunto mezzo secolo, durante il quale quantomeno Paolo ed io abbiamo intanto in diverse occasioni dialogato molto da vicino o a distanza, infine ritrovandoci l'anno scorso in occasione dello schieramento comparativo, fra allora e oggi, di "Neon 1". Ma nel tempo fra l'altro per me riproponeendosi frequentemente la presenza avvincente e al tempo stesso percussivamente a suo modo sconvolgente della pittura di Paolo attraverso l'innamoramento collezionistico, certamente primario, che riscontravo nei miei dialoghi con l'indimenticabile passionale collezionista, e amico abruzzese, di ambedue, Cesare Marraccini, in assoluto il suo maggiore collezionista e di fatto e

nel tempo appassionato estimatore. E tuttavia il mio incontro con Baratella non passa per l'amicizia mia con Marraccini, che risale inizialmente fra fine secondi Sessanta e inizio Settanta, fra Roma e miei trascorsi ed esperienze abruzzesi (l'ultima edizione di *Alternative Attuali*, la terza, è nel 1968), in un comune interesse neofigurativo post-pop, ma rimonta più in là, alle mie frequentazioni milanesi nei secondi anni Cinquanta. Alla fine dei quali, in un'interrogativo incalzante d'attualità critica, mi interrogavo su intravedibili probabilità di esperienze di superamento e prospettive oltre l'*Informale* (rispetto al quale mi stavo invece parallelamente a fondo impegnando in senso storiografico, allora piuttosto pioneristico: e ne sono venuti i volumi su *L'Informale. Storia e poetica* editi nel 1971, e ora reprintati anche in prospettiva di sviluppo a definitivo ulteriore completamento). Mi interrogavo dialogando con Romagnoni, Tadini (mentore critico), Adami, Ceretti, Vaglieri (e a breve sarà anche con Guerreschi) esponenti, allora, inizialmente, di una embrionalità figurativa organica di orientamento operativo consapevolmente post-informale, quale fu rappresentata nella ormai storicamente importante mostra *Possibilità di relazione*, tenutasi a L'Attico, a Roma nella primavera 1960, nata da un progetto elaborato assieme a Tadini e in particolare a Romagnoni, associandovi Roberto Sanesi (riproposta

poi, in riflessione di quanto accaduto nel decennio successivo, appunto nel 1970, nel Palazzo dei Diamanti, a Ferrara: e il tutto lo sta ricostruendo filologicamente l'infaticabile amico Luca Pietro Nicoletti). Scomparso tragicamente Romagnoni nell'estate 1964, mentre quella situazione giovanile nuova si stava affermando non più tanto come confluenza collettiva, quanto come pronunciamento di prospettive personali d'approfondimento (a cominciare da Adami), nei secondi anni Sessanta il mio interesse ulteriore per l'ambito innovativo di una pittura fenomenologicamente figurale e connessa al gran tema del dialogo urbano, anche esplicitamente di critica sociale (che era stata la grande indicazione appunto dell'immaginazione realistico-relazionale di Romagnoni, mentre la ricerca di Adami virava verso una possibilità narrativa "post-pop", a suo modo di simpatie fumettistiche), quel mio interesse mi ha portato a ricercare, sempre a Milano, un incontro con esponenti di una generazione ulteriore, visibilmente orientati verso un figurare alimentato da suggestioni collettive urbane, e orientato verso una valutazione critica e anche esplicitamente conflittuale. Di qui l'incontro con Baratella, con Spadari, con Mariani, con De Filippi, esponenti post-Romagnoni di un articolato possibile dialogo urbano, fra attualità e memoria. E ne è nato, qualche anno

dopo, il progetto e la realizzazione dell'importante mostra *4 peintres et une ville: Milan. Baratella, De Filippi, U. Mariani, Spadari*, che ho organizzata nel 1973 nel Palais des Beaux Arts di Bruxelles (ove avevo credito anche attraverso l'indimenticabile amico critico Jean Dypréau) e nel 1974 riproposta in l'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Mostra la cui riscoperta è direttamente all'origine della mia fattiva collaborazione con Simone nel progetto che ha dato vita nel 2017 al Neon 1, com'è noto impostato su un confronto intergenerazionale fra opere di quei quattro esponenti di dialoghi urbani e altrettanti di una attualmente nuova generazione, variamente in qualche misura altrettanto orientati ma in tutt'altre e nuove motivazioni. Dunque tutto questo è a monte del mio rinnovato impegno per una mostra, che, echeffiando creativamente in un itinerario molto personale quelle esperienze, celebra 60 anni di carriera pittorica di Paolo, vissuti soprattutto in termini originalmente e liberamente di "pittura di critica sociale". Alla cui dimensione immaginativa, etica ed ideologica, è rimasto fondatamente, seppure innovativamente, nella sostanza fedele; pur attraverso esperienze iconiche variamente caratterizzate qui ora opportunamente rievocate attraverso la distinzione nei diversi capitoli nei quali questa mostra, per iniziativa di Simone, è storicamente articolata.

CAPITOLO 1
Anni '60: gli esordi

S: in quegli anni si aveva qualche problema con le scarpe... si narra che ne ritrovarono tre nel piazzale del commissariato di Milano.

P: sì. Effettivamente in quegli anni avevo un mercante che si chiamava Pagani, che..., andai a Castellanza dove aveva un museo all'aperto di scultura. E... mi stava accompagnando per andare a pranzo a casa sua, aveva una spider, andava come un matto e insomma, investì un ciclista!

S: porc...

P: allora, il titolo di questo racconto è che "se uno viene investito perde una scarpal" il piede probabilmente si ritrae dallo spavento e quindi la scarpa schizza via!

S: ahahahahhhhhh! in che anni siamo?

P: anni '60.



Fig. 1 - Paolo Baratella, *L'occhio*, 1961, tecnica mista su tela, 80 x 115 cm

S: dai raccontami qualche cosa di quel periodo. Come mai hai iniziato con l'informale?

P: ...sono arrivato a Milano da Ferrara, facevo degli esercizi di modernità nella pittura senza avere esempi. Sapevo che esisteva la modernità, Picasso, il Futurismo e De Chirico perché a Ferrara sanno tutti chi è. Ho fatto il militare, sono tornato a Ferrara ma non potevo starci e mi trasferii a Milano. Camminando per Brera si vedeva solo pittura informale nelle gallerie. C'erano questi grandi informalisti francesi e molti giapponesi, moltissimi giapponesi. Li mi sono suggestionato fortemente, andai a comprare un barattolo di vernice di smalto nero, gli ho fatto un buco e tipo Crippa ma non spirali, era uno svuotamento del barattolo (**Fig. 1**). Ci passavo poi su le mani, lo strofinavo... insomma facevo dei pasticci. Questo è durato poco tempo fino a quando sono andato a Parigi dove ho fatto una mostra di carte di questo periodo nella galleria *Le solei Dans la Tête*, il titolare era un giovane e bravo critico che si chiamava Jean-Jacques Lévéque, dirigeva anche una piccola rivista che si chiamava appunto *Le solei Dans la Tête*. Andai



Fig. 2 - Paolo Baratella, *Ante Lucem*, 1962, tecnica mista su tela, 120 x 300 cm (particolare)

Fig. 3 - Le Monde 1963

a Parigi per portare le copertine di questa rivista fatte da Recalcati che era un amico. Lui non poteva andare a Parigi perché era sotto servizio militare. Mi chiese di andare, mi diede i soldi e ci andai. Così conobbi questo ragazzo, questo critico, molto in gamba che chiese anche a me di fare una copertina, è pubblicata nelle mie monografie, è un'opera informaleggiante: c'è una specie di corniciatura sul dipinto e quindi non si estende questo informale fuori dallo spazio tela. Ma è durato poco. Ho poi iniziato ad usare il colore bianco, come se fosse calce, dal quale uscivano specie di femori. Poi pensando ad Auschwitz iniziai ad inserire le immagini di queste persone smagrite, scarse, fotografie dei campi di sterminio, dei cumuli di cadaveri. Ma l'exploit è stata la Biennale di Arte Sacra di Bologna che vinsi a pari merito con l'allora debordante di successo Remo Brindisi, vinsi con un trittico grandicello, che non so se oggi ce l'abbia Marraccini o Soldano, rappresentava un crocefisso. Mi gettai alla maniera di Recalcati sulla tela col corpo, lasciando l'impronta... questa croce, poi si vedeva una sorta di percorso che portava ad una immagine drammatica di campo di concentramento, la intitolai "Ante Lucem" (**Fig. 2-3**). Questa direi è l'opera di passaggio dall'informale alla figuratività. Ho cominciato a fare dei frottage con il diluente

nitro, passare la stampa su delle veline che poi incollavo sulla tela, e dipingevo dei movimenti simbolici significativi con frecce, cose... pallini... intestini... condizionamenti...

S: di questo periodo ho tra le altre un'opera che si intitola "Le Mani" del 1968... direi anch'essa un'opera di passaggio.

P: sì, sì. Nel frattempo sono evaso da Milano, andai a vivere a Parigi. Devi sapere che questi miei spostamenti di quell'età e di quei tempi erano accompagnati dalla miseria e da una fame tremenda. Ero senza fissa dimora, dormivo sulle panchine, nelle stazioni e non avevo da mangiare. Ho fatto dei periodi lunghissimi di digiuno fino a 20 giorni... Una roba Buddista... Ahahaha....piazzetta Furstenberg sotto lo studio di Delacroix, una panchina al centro sotto un albero, sfinito...

LE MONDE — 26 avril 1963 — Page 13

LA CROIX-ROUVE
mme
25
Con
Soci
litai

S LES GALERIES

serrée, i 'ive, qui avance à pe-
tit pas s la plaque de métal,
on naît ici selon i rythme vertical et
pre- horizonta 'à en diagonale, dans
le est un entremêlement crispé générale-
61. La teur souvent de textures plus que
part par d'espace. Lorsqu'il fait interve-
capitale nir la couleur — une matière co-
ombre tournée toute en superpositions — le
vaient graphisme prend une qualité autre : il tisse un espace de lumière.
ns sé- (Gal. La Hune, 107, bd Saint-Ger-
main.)

BARATELLA

« Sans la peur — il dit la
paura » — il n'y aurait pas
d'art... » Telle est la profession de
foi du jeune peintre italien Bara-
tella, prix de la Biennale d'art
sacré de Bologne en 1962. Ses ta-
bleaux, il les peint comme une
réaction ou, mieux, une prise de
forme après l'événement. La
guerre, sa violence et sa terreur...
Ce qu'il retiendra l'attention, c'est
la force de la composition, le
souffle sensible qui, en dépit d'in-
habiletés de métier, anime ses
couleurs, collages et couleurs —
Signo rappelant par certains côtés le
pour lyrisme d'un Rauschenberg —
Fau- parvient à s'imposer par la
patient seule peinture et ce à travers
les au- l'élément extra-pictural.
de ou il Au premier étage le jeune Meb
trouve exposé pour la première fois ses
volu- émerveillements devant le paysage qu'il peint in vives couleurs
piers — des couleurs à lui. Vision naïve
aguère, qui a le charme des premiers bal-
più buttements. (Ga. des Jeunes, 67,
rue Saint-André-des-Arts.)

J. M.

S: direi ascetica.

P: si ascetica del c.... In quell'epoca fumavo. Hai visto quando la gente aspettando nervosamente il tram si accende la sigaretta? appena lo fa il tram arriva! La gente gettava via le sigarette praticamente intere ed io le raccoglievo. Questo era il mio fumare. Poi a Milano frequentai un'osteria che allora era famosa si chiamava *La Parete da Pino*, dove si mangiava tutto flambé: l'uovo al tegamino flambé, prosciutto e mozzarella flambé, luganeghe alla fiamma, gelato flambe...! (Fig. 4)

S: ahahhhh!!

P: ...la prima volta che entrai in questa osteria dove erano esposti quadri di Nigro, stavo cercando due architetti ferraresi, Bassi e Boschetti, diventati molto importanti: avevano progettato e realizzato la GAM di Torino. Avevano vinto il concorso internazionale con il loro progetto e avevano fatto poi la direzione lavori, (mi chiesero di decidere la tinta delle pareti, sul posto, e con una scopa intinta in un grigio slavato feci direttamente sul muro un campione). Avevano lo studio sopra l'osteria ma quando nel pomeriggio arrivai era troppo presto. Iniziai allora nell'osteria a disegnare su un tovagliolo e l'oste mi chiese: "quanto vuoi per questo disegno qua?" io ero affamato e gli chiesi un uovo al tegamino flambé!! con 25... panini di contorno! Poi conobbi gli architetti, conoscenza molto importante per me. Uno di questi Carlo Bassi



Fig. 4 - Osteria *Da Pino alla Parete*, Milano
(Foto attuale)



Fig. 5 - Paolo Baratella, "Affresco Cattedrale di Ferrara", 2006

è morto l'anno scorso a più di 90 anni, fu lui che mi fece fare l'affresco nella sacrestia della cattedrale di Ferrara nel 2006 (Fig. 5). Mi piacque questo locale e iniziai a frequentarlo. Vedeva che ad una certa ora arrivava un chitarrista che suonava la chitarra modestamente con uno che cantava le canzoni di quell'epoca. Io sapevo suonare la chitarra e me la feci mandare dai miei da Ferrara; siamo nel 1961/1962. Iniziai dunque a suonare e cantare in questo locale. Ero molto preparato sulle canzoni spagnole, su quelle sudamericane, La Malaguena,



Fig. 6 - Giardini Ronzoni, Milano
(Foto attuale)

COMUNICATO DELLA GIURIA

La giuria del « PREMIO SAN FEDELE 1963 PER GIOVANI PITTORI » composta dai Signori: Paride Accetti, Luciano Budigna, Carlo Cardazzo, Bruno Cassinari, P. Arcangelo Favaro S. J., Achille Funi, Silvano Giannelli, Giorgio Kaiserlian, On. Luigi Meda, Lino Montagna, Luigi Montanarini, Ennio Morlotti, Enzo Pagani, Giuseppe Palazzoli, Giuseppe Panza di Biumo, riunitasi nei giorni 7-8 ottobre 1963 in sede di accettazione, dopo ripetuti esami delle 740 opere inviate, ne ha accettate 51.

La giuria, riunitasi successivamente il giorno 14 ottobre per l'assegnazione dei premi, ha deciso a maggioranza di voti di assegnare: il primo Premio San Fedele di L. 500.000 al pittore:

Giancarlo Ossola.

I premi acquisto del Comune di Milano ai pittori:

Paolo Baratella
Giangiacomo Spadari.

I cinque premi ex-aequo di L. 100.000 ciascuno sono stati assegnati ai seguenti pittori:

Claudio Costa
Ugo La Pietra
Luciano Leonardi
Pino Reggiani
Alessandro Trottì

Il Premio « Galleria del Grattacielo » al pittore Romano Notari e il Premio « Galleria Blu » al pittore Carmelo Zotti.

Il Premio Giuria San Fedele al pittore Attilio Forgioli.

La giuria si compiace della riconfermata affermazione del PREMIO SAN FEDELE in campo nazionale e dell'alto livello dell'edizione di quest'anno, e auspica che le nuove generazioni partecipino a questa rassegna con sempre maggior impegno.

LA GIURIA

La direzione del Centro Culturale San Fedele sente il dovere di ringraziare quanti con gesto munifico hanno voluto contribuire alla realizzazione di questa iniziativa, in particolare:

*l'Amministrazione Provinciale
l'Associazione Industriale Lombarda
la Cassa di Risparmio delle prov. Lombarde
l'Ente prov. per il Turismo
il Comune di Milano - Ente Manifestazioni Milanesi
la Società Montecatini*

*e il
Comitato Promotore del Centro Culturale San Fedele*

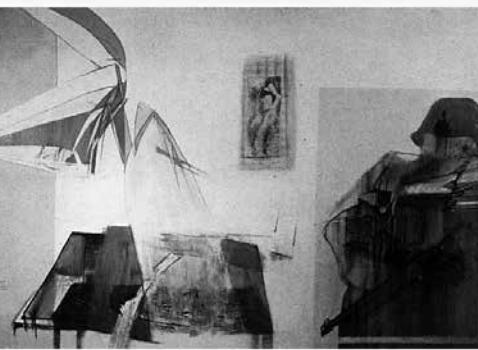


Fig. 7 - Comunicato del Premio San Fedele, 1963, immagine dell'opera di Baratella vincitrice

svegliarci, slegavano la corda e badabum! la testa per terra!

S: questi aneddoti sono per certi versi bellissimi nella loro tristezza, carichi di umanità. Del resto per noi collezionisti conoscere degli artisti questi loro intimistici aspetti è fantastico. Una biografia non ufficiale! questi sono gli aneddoti che mi devi raccontare...

P: Insomma conobbi nell'Osteria della Parete un sacco di persone compresa la mia prima moglie; mi chiesero di partecipare al Premio San Fedele e vinsi un premio (Fig. 7). Era il 1963. Vinsi il premio della Giovane Pittura Italiana pari merito con Spadari, il critico di riferimento era Budigna, con questo premio ebbi un po' di notorietà anche se allora non c'erano

VENEZIA: Paolo Baratella

Oggi non è possibile una pittura neutrale, una pittura divagatoria: al di là di tante polemiche e di tante proposte diverse, sembra che questa constatazione, presso l'ultima generazione artistica, almeno presso i suoi esponenti più vivi, sia diventata una verità irrefutabile. C'è stato invece un momento, in questi anni recenti, in cui qualcuno profetizzò il contrario, e cioè che l'unica soluzione era nell'abbandono al puro soggettivismo dell'angoscia esistenziale. Fu un cattivo profeta.

Ora i problemi che si credevano accantonati riemergono con vigore, e gli artisti, con una ricerca accanita e in qualche caso persino esclusiva, s'impegnano a trovare una loro risposta, o comunque intervengono direttamente nel vivo delle questioni più attuali con la passione della conoscenza e in volontà di rompere ogni forma di assenza o di astensione.

Le nostre cronache registrano quasi settimanalmente la presenza attiva di questi giovani pittori e scultori nel dibattito artistico-culturale che si sta svolgendo in Italia. A tutti i nomi che abbiamo già avuto occasione di sottolineare, oggi ne vogliamo aggiungere un altro, quello di Paolo Baratella, nativo di Bologna e attivo a Milano dal 1958.

L'attuale sua - personale - alla Galleria del Cavallino (San Marco 1814) lo rivela infatti tra gli artisti più impegnati. La sua preoccupazione è di natura critica e lirica ad un tempo. C'è in lui un'esigenza di chiarezza, di demistificazione, che si esercita sui falsi miti dell'erotismo industrializzato, della politica, dell'ordine costituito, del razzismo e della violenza, mettendone a nudo le radici di perversione, di ricatto, di tradimento. Non c'è dubbio che da questo punto di vista Baratella è un pittore ideologico. La sua ansia di mettere in evidenza la verità che

sta sotto alla finzione, lo porta a dei modi addirittura paradigmatici e persino didattici, dove lo schema, il documento, la freccia di indicazione, diventano mezzi di analisi e di confronto.

Non si tratta quindi di modi ripresi unicamente in chiave formale, bensì di termini figurativi scaturiti dalle sue ragioni di uomo e, appunto, dal suo impegno ideologico. E in questo mi pare anche di riconoscere il suo giusto aggancio al carattere più vero delle prime avanguardie europee: a certo espressionismo di natura realistica, a certo dadaismo berlinese degli anni '20, a certo surrealismo radicale intorno al '35: un aggancio cioè nella sostanza programmatica e ideologica del discorso, non già nel gioco del gusto, come accade oggi per tanto sperimentalismo.

Ma è chiaro che tutto ciò, pur costituendo il motivo di fondo della poetica di Baratella, non è ancora il motivo finale della sua operazione espressiva. Questo motivo si deve invece vedere nella veemenza della sua persuasione lirica, là dove riesce a fondere nella coerenza dell'immagine i dati, le informazioni, i testi, i frammenti più disparati. Ecco dunque quello che vuole essere la pittura di Baratella: una pittura di cronaca di conoscenza e di giudizio. Egli cioè non intende dimenticare che vive nella storia e che nella storia si svolge la nostra vicenda. Ma non vuole offrire esorcismi per i mostri, vuole invece imparare a conoscerli sotto qualsiasi travestimento e ad affrontarli. In questo senso, la sua pittura, che si può avvicinare a quel filone di ricerca che va da Romagnoli a giovani come Pardi, è senz'altro una delle espressioni più esplicite.

m. d. m.

Fig. 8 – Ritaglio di giornale dell'epoca

Fig. 9 – Copertina della rivista *Le Arti*

Fig. 10 – Copertina del catalogo della Biennale di San Marino, 1961

Fig. 11 – Telegramma con l'assegnazione del Premio alla Biennale di San Marino, 1961



i mezzi di informazione odierni e la notorietà era circoscritta all'ambiente artistico locale (**Fig. 8**). L'unica rivista d'arte era "Le Arti" di Garibaldo Marussi, e basta (**Fig. 9**)! Mettevano le foto a tutta pagina di Picasso, Renoir, ecc..., gli altri, me compreso, in immagini della dimensione di un francobollo e stop. Comunque così iniziò pian piano la storia su di me. Ritorniamo al 1961 che culminò con il secondo premio alla biennale di San Marino (**Fig. 10**), allora era un premio importantissimo, vinsi 400 mila lire, che allora erano bei soldi (**Fig. 11**)! L'opera era intitolata "omaggio a Juri Gagarin", era una tela dove la terra era lo spazio bianco sottostante e sopra uno spazio nero dove vi era l'immagine di Gagarin. Felicissimo scesi poi a Rimini, e visto che ero a Rimini volevo farmi un bagno.

S: no, non dirmelo....

P: si, andai a farmi il bagno e mi rubarono il portafogli, l'orologio e la macchina fotografica! Lasciai tutto nella cabina e mi rubarono tutto! Questa è stata la tragedia che mi ha segnato per sempre!! Ahahahah! Poi la vita ha cominciato a macinare, ho avuto una figlia, mi sono sposato ma non andavo d'accordo con mia moglie e sono scappato in Germania! Andai a Bad Godesberg era il 1962: andai in quel periodo anche a Berlino. Andai anche a Berlino Est, era il primo maggio, c'era un

gruppone che rientrava dalla manifestazione con le bandiere rosse, cantavano, sembravano entusiasti! Io feci il saluto a pugno chiuso, e a tutta risposta loro mi fecero quello dell'ombrello!! Ahahahahah!

S: ma veramente?? Gestaccio? e perché??

P: loro erano finti comunisti. Non ne potevano più del comunismo! Erano obbligati ad andare in manifestazione ma proprio non ne volevano più sapere!

La Germania fu importante per me, avevo anche un gallerista a Bon che si chiamava Schütze. Mi comprò un po' di quadri che sono oggi dispersi in Germania chissà dove e mi fece delle mostre (**Fig. 12-13**). Poi stabilii dei contatti a Berlino con la Galleria Eva Poll sulla Kurfürstendamm. Conobbi Gunther Grass, aveva visto dei miei quadri e si era interessato, aveva scritto una breve ballata ispirata ai miei quadri, che poi Gunther Sholl (citato nel "Tamburo di latta") musicò e cantò, un po' alla Kurt Weil-Bertold Brecht... Ci dovrebbe essere anche un articolo, ma sono confusionario, perdo tutto!

S: ci siamo accorti...anche a Rimini...

P: ahahahh. Con il partito Socialista, l'SPD, tramite Gunter Grass, feci una grande mostra che andai a preparare a Bonn. Fui ospitato in

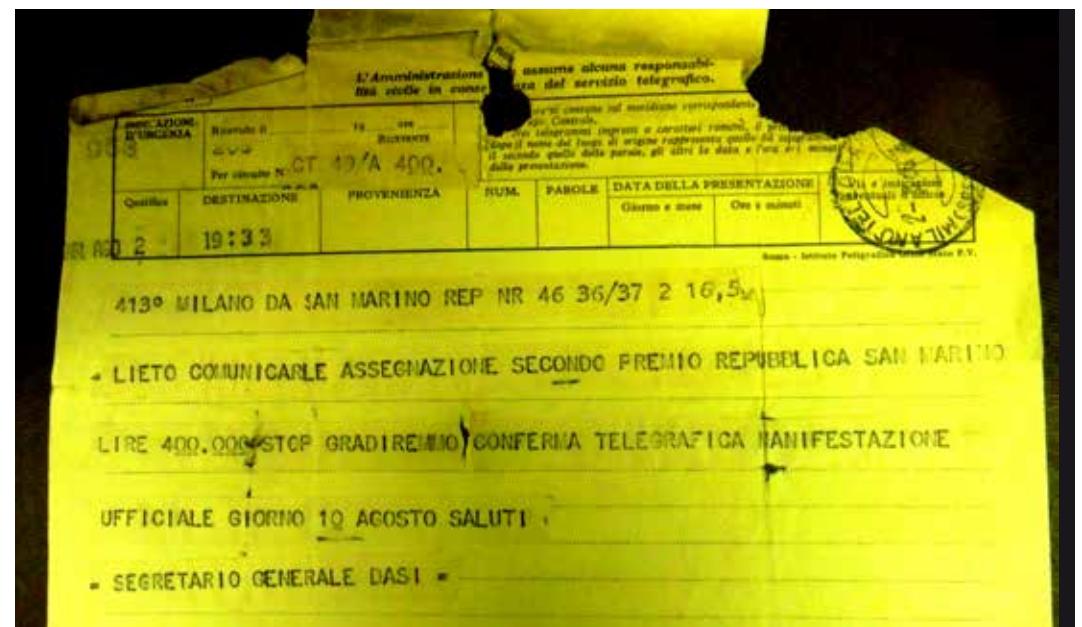


Fig. 12 – Paolo Baratella. Apocalittico, 1964
tecnica mista su tela, 130 x 200 cm

Fig. 13 – Ritaglio di giornale Teutonico



una tipica villetta tedesca con sottotetto per lavorare che diventò il mio studio, da una famiglia giovane: marito, moglie e bimbo piccolo in culla e successe che la signora si innamorò di me... Fu una apoteosi! una storia d'amore, di sesso; io intanto preparavo i miei quadri, e la Mostra di Berlino fu proprio una gran mostra (**Fig. 14!**) "Haus Am Lützowplatz" era il 1965... ma accadde che nel corso della manifestazione mi rubarono dei quadri!

S: non ci posso credere!

P: mi rubarono 3 o 4 quadri, non ricordo, e l'art director, diciamo, del partito socialista, dopo la denuncia e la verifica dell'effettivo furto, mi fece rapidamente liquidare dall'assicurazione, le opere erano tutte assicurate e mi diedero un pacco di soldi! Questo però coincise anche col fatto che la polizia mi mise sul treno per rimandarmi in Italia con il foglio di via obbligatorio dato che il marito della signora mi denunciò per corruzione o giù di lì... !

S: io però la so diversamente riguardo all'estradizione dalla Germania... Si narra che tu abbia ospitato a Berlino un membro della RAF (Rote Armee Fraktion) volgarmente le BR tedesche, e che la polizia vi abbia beccati e...



P: no, questa è un'altra storia! Io non ho ospitato proprio nessuno. Fui contattato, attraverso conoscenze comuni, da un individuo che mi diede appuntamento a mezzanotte nei sobborghi di Berlino. Per arrivarci in taxi spesi tutti i soldi che avevo in tasca! Questo personaggio era, penso, della RAF e aveva la convinzione di trovare in me un brigatista rosso italiano. Voleva in sostanza essere aggiornato sulla situazione rivoluzionaria italiana proprio dalla viva voce di un rivoluzionario come io venivo reputato all'epoca, voglio dire...

S: siamo nel 1968/69?

P: no, diciamo prima metà degli anni '70, arriviamo al periodo di quando appunto facevo le copertine di Contro Informazione, che allora veniva considerato l'organo delle BR, non è vero... forse un po' era così...? mah... (**Fig. 15!**) Comunque con il membro della RAF fu una situazione un po' buffa: non parlava italiano, io malamente un pò di tedesco, non parlava francese, masticava come me un inglese approssimativo e, seduti per terra nella posizione del fiore di loto che non mi viene proprio bene, abbiamo scambiato quattro parole... e molti gesti e, delusi, ci siamo salutati...

S: e quindi poi arrivò la polizia?

P: ma non arrivò nessuno, io dopo me ne andai a casa... a piedi nella notte... 2 ore di cammino... mi sa che hanno mischiato le storie!

S: ahahahah! quindi ti hanno mandato al confine per SESSO e non per RIVOLUZIONE!!

P: no, qui eravamo nel '65 ahahahah! Quindi arrivo a Milano, vado a casa dalla mia prima moglie che mi requisisce il passaporto, mi chiude a chiave in una stanza in stile sequestro di persona, per non farmi morire di fame e di sete, mi passa da "sotto la porta" le vivande, gentile... !

Dopo qualche giorno fui liberato e vista la situazione decisi di prendere mia figlia e portarla da un amico, nel mentre mia moglie tentò il suicidio! Ma questo non c'entra con la nostra storia...

Io non ho mai comprato una macchina, ho fatto sempre cambio quadri! In questo modo poi iniziai a fare cambio quadri per tutto: salumiere, macellaio, addirittura l'affitto di casa sempre cambio merce! Feci anche un cambio quadri con la trattoria Toscana in corso di Porta Ticinese, dove sono alimentarmente cresciuti i nostri figli: i miei e di Giovanna, mio grande amore dal 1969 che cambiò la mia vita, mia compagna prima e mia moglie poi... quelli di De Filippi e di Spadari...

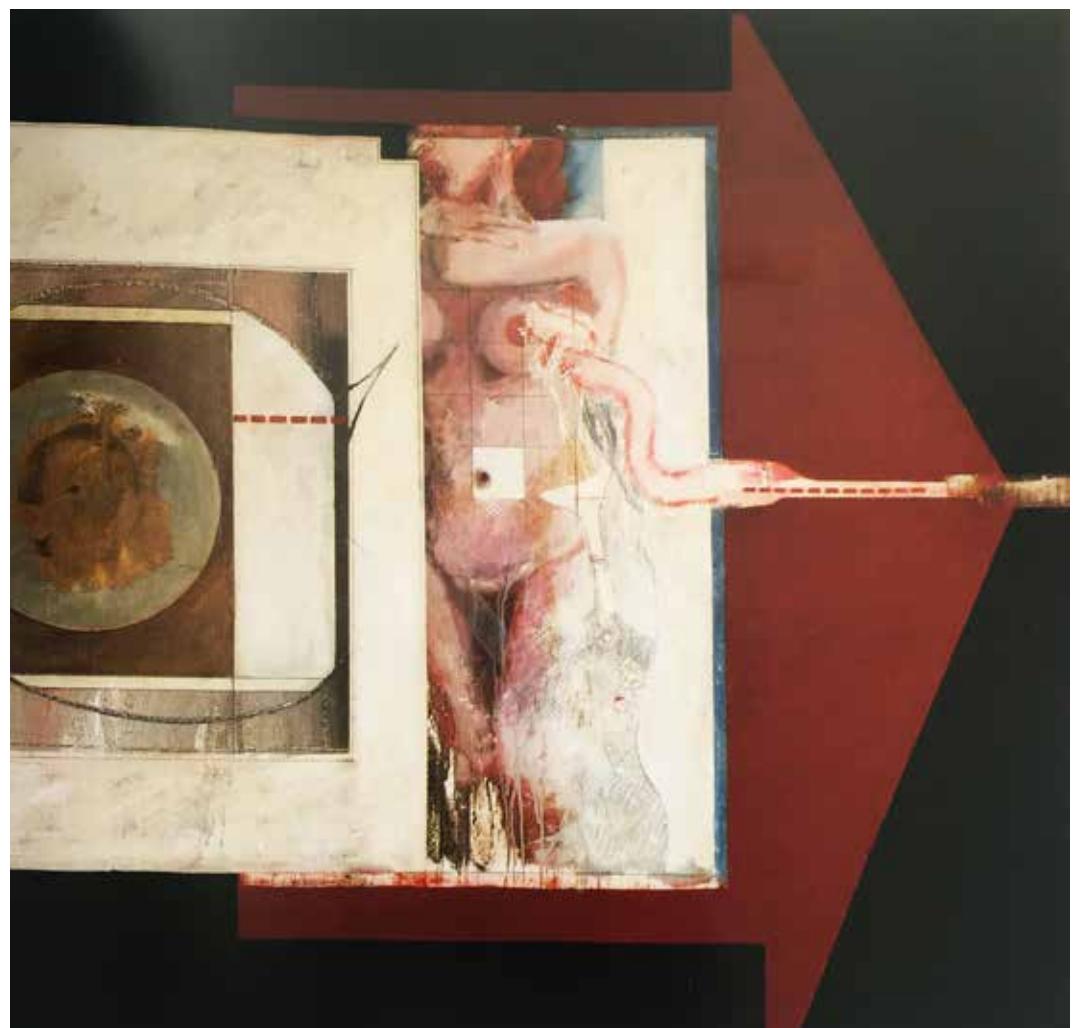


Fig. 14 – Paolo Baratella. Diverse Utilizzazioni, 1965, tecnica mista su tela, 144 x 149 cm

S: ti interrompo perché devo proprio dirti, chiederti se sai che Alessandro Spadari prova una grande ammirazione per te, una sorta di adorazione nei tuoi confronti... io e lui su questo punto ci troviamo d'accordo...

P: si si lo so. Mi ricordo di una inaugurazione di una mostra fatta su noi 4 a Gallarate. A fine mostra andammo al ristorante e Alessandro mangiò con noi, e ad un certo punto disse "vedi Paolo mi sarebbe piaciuto che tu fossi stato mio padre"... Perché? Perché Spadari era assente. Voglio bene ad Alessandro, e lo stimo. Spadari padre si era separato dalla moglie e stava con la figlia dell'impresario edile che aveva costruito il grattacielo Pirelli amico di Guttuso. Un amore conflittualissimo. Andarono a vivere a Parigi in un mulino. Questo mulino era una specie di torre, internamente aveva una portineria e c'era una vasta scala a chiocciola, era diviso in appartamenti a "spicchio" come una forma di formaggio. Arroyo che era il più intraprendente aveva preso la portineria, Mondino, Spadari ed altri avevano uno di questi spicchi. Erano degli studi destinati agli artisti. Spadari alla fine era sempre a Parigi...alla Rusche, il quartiere del mulino (**Fig. 16**).



Fig. 15 - Foto di gruppo ideologico, 1968

S: tu hai avuto tante storie...a "sproposito" di Parigi, la storia di Parigi...

P: no, no, prima partiamo dal '67 quando avevo rapporti con questo Pagani della Galleria del Grattacielo di via Brera e del museo all'aperto a Castellanza, Legnano, allora dovevo occuparmi della mia bambina piccola...

Dovevo guadagnarmi da vivere, portavo questi pacchi di disegni, oppure dei quadri (facevo un quadro al giorno, forse di più) saranno stati 6-7 quadri, li misi alla parete in galleria e questo Pagani che era un arrogante, un violento, un assassino... ahahahah! Mi disse quanto vuoi? Mi disse lo so io quanto vuoi... 15 mila, be dico io 15 mila per sette fa una bella cifretta, allora apre un cassetto, aveva dentro un sacco di spiccioli, e mi mette li 15 mila... e io gli dico e gli altri? e lui mi dice 15 mila per tutti! Allora mi è pigliata una furia omicida ho preso questi quadri e li ho sfondati tutti a calci! Piuttosto che darteli li brucio!!

S: diciamo che non hai più avuto rapporti con lui...



Fig. 16 - Immagine di repertorio del Mulino alla Rusche, Parigi

LA PAROLA A...

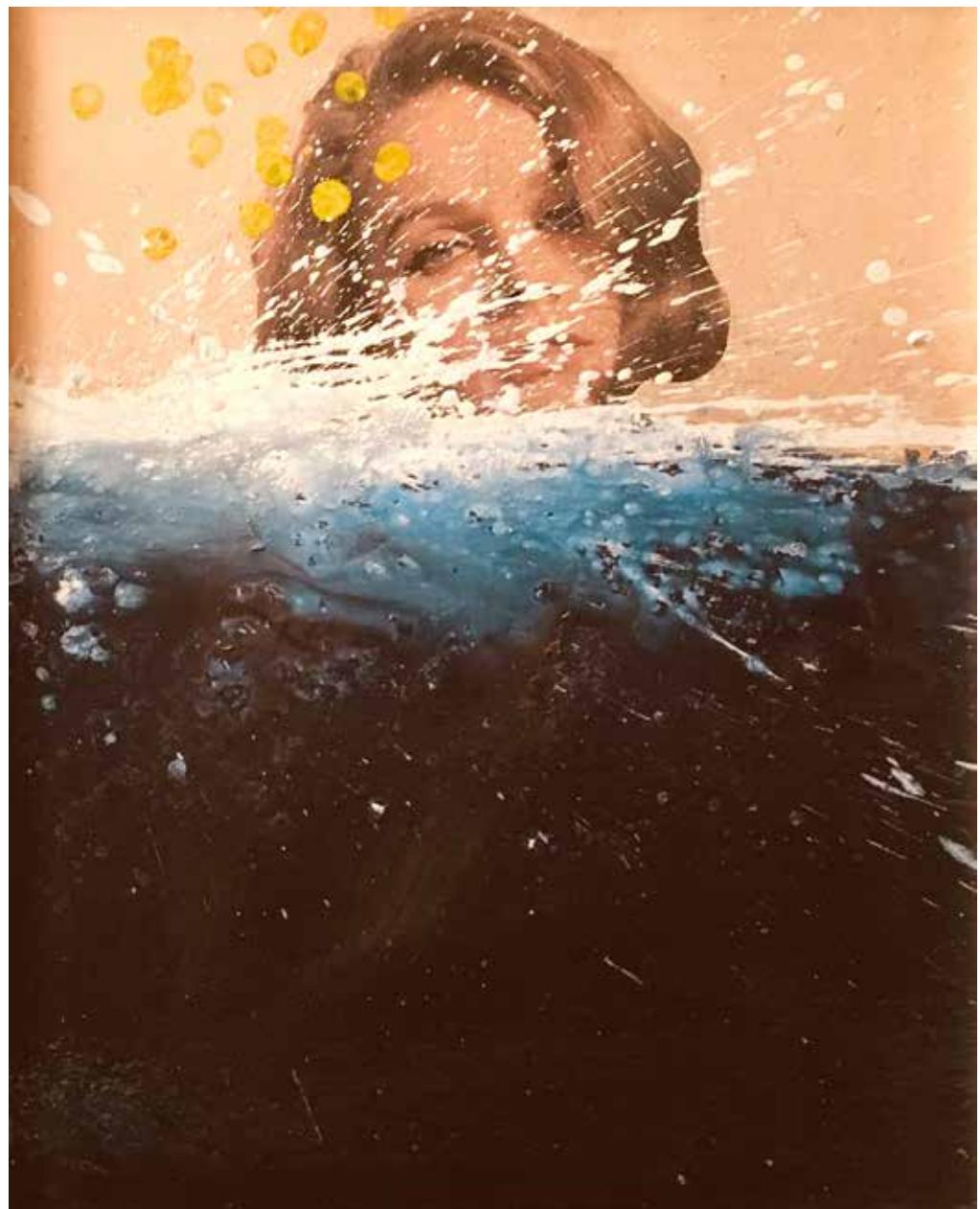
ENRICO CRISPOLTI

Con Paolo siamo veramente coetanei: del 1935, ha due anni meno di me. Dunque qui un ottantenne e mezzo, come il sottoscritto, che testimonia per un poco più che ottantenne: ambedue finora abbastanza in gamba, comunque si direbbe. Ricordo in proposito la mia soddisfazione quando nel 1959 ho pubblicato, nella Colección Arte de hoy, a Madrid, una delle mie primissime monografie, sulla pittura del giovanissimo Rafael Canogar, esponente del famoso gruppo spagnolo "El Paso" (con mossa d'apertura quasi bottaiana, dal commissario Robles, celebrato nella Biennale veneziana del 1958, nel padiglione iberico, ufficialmente ancora franchista). Canogar proprio anche lui peraltro del 1935. Soddisfazione dunque perché finalmente, ventiseienne, scrivevo del lavoro di un artista più giovane di me, e non soltanto dunque di esponenti eminenti di una generazione (come fra Burri e Vacchi) o almeno di due più di me (come Fontana o Fautrier). Certamente la particolare realtà dell'infanzia e poi della primissima gioventù di Paolo sono stati segnati dalle vicende belliche e dalla immediata ricaduta nelle difficoltà della condizione postbellica; spingendolo forse istintivamente verso una consapevolezza resistenziale e contestatoria rispetto alla realtà d'un profondo disagio collettivo. Ed è certamente questo un primo fattore formativo concorrente alla particolare maturità antagonisticamente

dichiarativa della sua personalità artistica, insomma del suo immaginario che in terra ferrarese era peraltro storicamente sospinto verso proiezioni di visionarietà surreale e simbolica. Del suo possibile "informale", durante i primi anni Sessanta, non ne so o ricordo abbastanza per individuarne chiaramente le prove (come potrei invece fare per il Romagnoni espressionista che a Roma, allora militare, guardava De Kooning; o per il Mariani che a Milano guardava Sutherland). Forse Paolo allora, considerandoli superati, non me li ha mostrati, giacché il nostro incontro certamente è allora avvenuto su problemi di una figurazione di fatto ormai di prospettive consapevolmente post-informali. D'altra parte il grande dipinto qui esposto mi sembra in realtà collocarsi chiaramente oltre ogni plausibile riscontro d'aspetto gestuale o materico, iconico o meno che sia, di tensione magmatica primaria informale. Esplicitamente invece, come mi sembra subito appaia, di trama figurativa evocativa, quasi onirica nelle sue contaminanti sovrapposizioni di riferimento.



Paolo Baratella
Senza Titolo, 1965
tecnica mista su tela,
145 × 273 cm

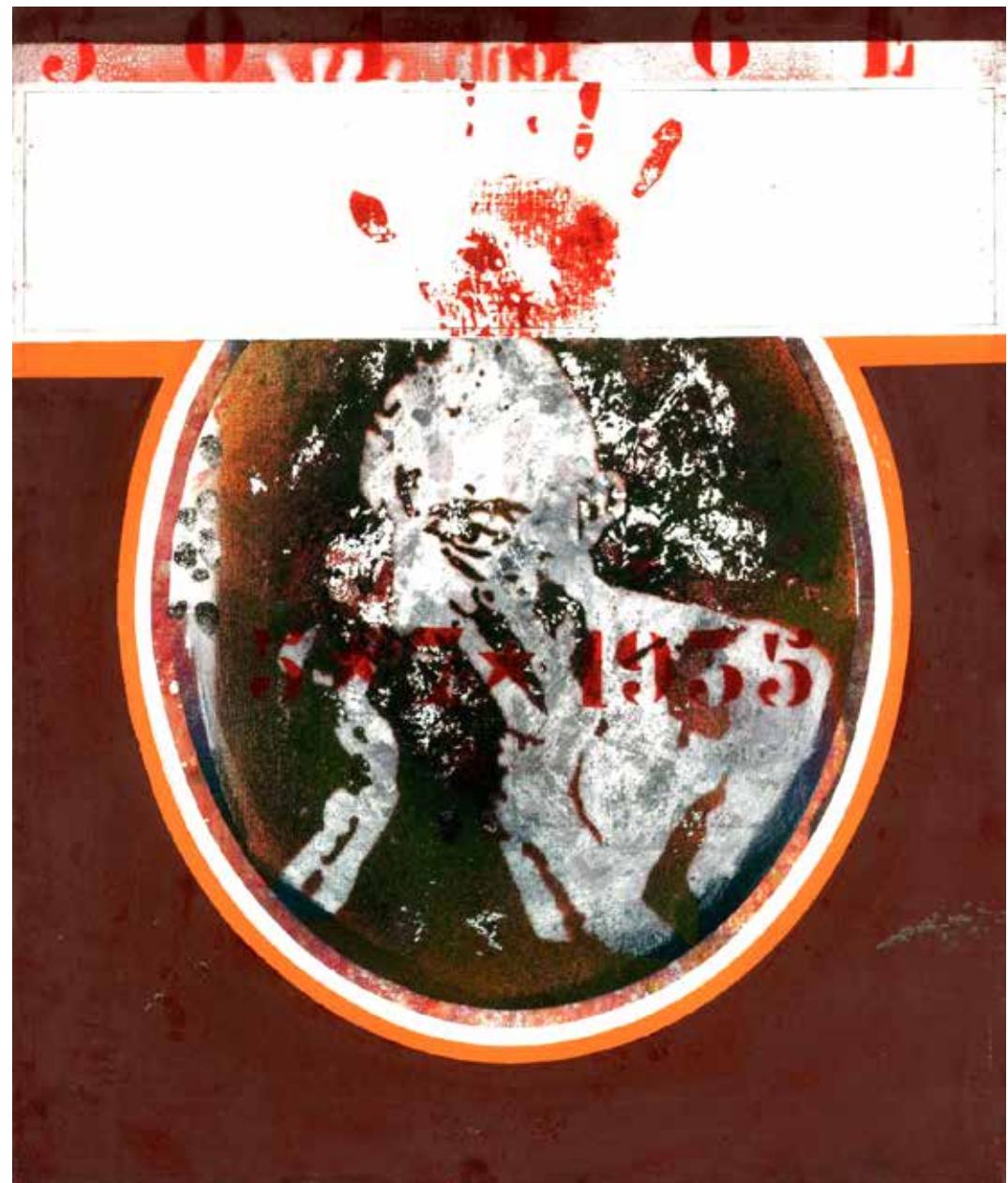


Paolo Baratella

Affoga, 1968

tecnica mista e collage su tela

70 x 50 cm



Paolo Baratella

La mano rossa, 1968

tecnica mista su tela

60 x 50 cm

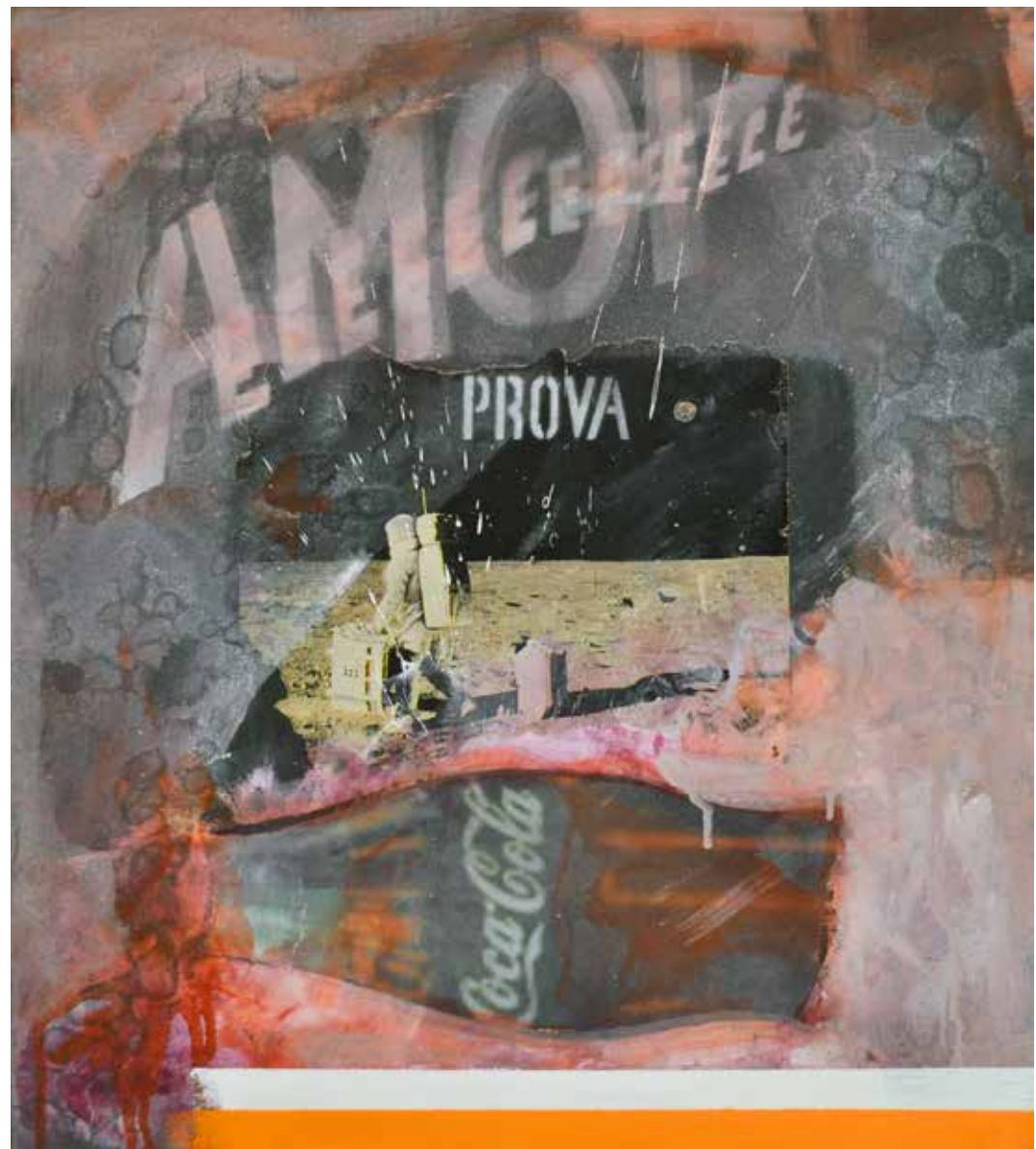


Paolo Baratella

Le mani, 1968

acrilico e collage su tela

100 x 70 cm



Paolo Baratella

Allunaggio della cocacola;

arriva l'amore sulla luna,

la bottiglia ha un orgasmo....

1970, tecnica mista su tela

60 x 50 cm

CAPITOLO 2 Anni '70: la rivoluzione dipinta

P: ahahaha!! Parigi...

S: io ho già l'articolo ma voglio capire... Tu sei andato alla mostra contro il razzismo...

P: si sono stati invitati alla mostra a Parigi contro il razzismo dove c'erano Kienholz, Tilson, Vostell, Monory, Equipo Cronica, De Filippi, Spadari, Canogar, Caniaris, ecc... ora non ricordo più chi c'era esattamente... ma artisti importanti, era il '70!

S: scusa se ti interrompo ma voglio fare emergere gli elementi più singolari della tua vita, del resto le mostre importanti, quelle più note che hai fatto le sanno tutti... Palazzo delle Arti di Parigi, Bruxelles, Palazzo Reale di Milano. De Filippi mi ha regalato il catalogo originale della mostra di Parigi del '74 quello che sembra un quotidiano! Queste cose le sanno proprio tutti! Voglio parlare di aneddoti, di questo aneddoto di Parigi del '70, ho anche trovato nell'archivio di *Le Monde* l'articolo di giornale dell'epoca. Ma l'arte non deve essere libertà?

P: eravamo in periodi non chiari, era appena passato il '68, quindi la polizia... C'era un movimento inverso, "un ritorno all'ordine", un riflusso potente a Parigi, non era come in Italia, in Francia facevano sul serio c'era ancora De Gaulle e quindi erano proprio tempi duri.

Quindi in questa mostra, c'era un mio quadro doppio 2 metri per 2, quindi 2 metri per 4 e... si vedeva un cosmonauta con la faccia di Cristo biondo, occhi azzurri, e una bandiera americana ora non ricordo bene che altro c'era... C'era scritto "Dio è più bianco". Poi sopra una bandiera americana c'era una donna supina bianca con sopra un nero che stava per trombarla e un bianco che stava per toglierlo per essere lui ad avere il rapporto e in primo piano un diavolo nero cornuto diabolico e una gnocca nera con calze velate... diavolessa, ora non so se con reggi calze o elastiche alla coscia, poi una statua della libertà con la faccia di Hitler. E allora: offesa alla religione per via del Cristo che è più bianco... Offesa alla religione di stato, offesa alla bandiera straniera quella americana, e pornografia e chi più ne ha più ne metta. Ma non sono stato condannato io è stato condannato il quadro... è quella la parte comica.

S: ma perché non sei stato condannato tu? Perché non c'eri?

P: il quadro è stato sequestrato, è stata inaugurata la mostra e il giorno dopo è arrivato qualcuno, un commissario che ha detto: "la mostra continua ma senza questo quadro!" Poi la mostra è finita ed è stata poi portata a Brive a 60 km da Parigi e il giorno stesso dell'inaugurazione arriva il gendarme e fa chiudere la mostra poi sequestrano proprio fisicamente l'opera mia, perché prima era stato solo tolto dalla mostra, in questa invece viene sequestrato, poi il giorno dopo la mostra viene riaperta.

E cominciano tutta una serie di proteste... Io nel frattempo avevo questa bambina piccola da accudire e non potevo stare a Parigi, continuavano ad arrivarmi lettere di avvocati che si erano esperti per me con tutto un movimento di opinione che appunto considerava scandaloso il fatto, e la cosa è andata avanti... Poi questi avvocati vedendo che io non davo troppo seguito e risposte a tutto ciò..., ero terrorizzato, anche perché io dicevo che cosa faccio qua se mi arrestano o altro insomma... Con una figlia... Mi son tenuto indietro un bel po' e la cosa è andata avanti per i fatti suoi... non ho sentito più niente, finché mi è arrivato questo comunicato che il quadro era stato

LE MONDE 12.06.1972

LE PRÉSIDENT DU FOYER CULTUREL EST CONDAMNÉ À 1000 F D'AMENDE POUR AVOIR EXPOSÉ UNE ŒUVRE "CONTRAIRE AUX BONNES MŒURS".

Le tribunal correctionnel de Brive a. le 9 juin, condamné à 1 000 F d'amende le président du conseil de Maison du foyer culturel de Brive, pour une exposition de peinture contraire aux bonnes mœurs. Il a en outre ordonné la saisie et la destruction de l'œuvre incriminée. En septembre dernier, le foyer avait organisé une exposition sur un thème antiraciste. Parmi les trente toiles figurait un tableau de 2 mètres carrés représentant les ébats d'un Noir et de deux femmes blanches sous le drapeau des États-Unis. Les organisateurs avaient dissimulé, à l'aide d'un rectangle de papier blanc, la partie la plus érotique de l'œuvre. Une plainte avait été tout de même déposée.

Fig. 17 - *Le Monde*, 1972, Evento di Brive



Fig. 18 – Jeff Koons e Cicciolina, Biennale di Venezia, 1990

condannato alla distruzione: bruciato nel cortile della gendarmeria, e così è stato distrutto con l'acido, credo (Fig. 17).

La cosa che mi aveva colpito allora era che Sartre avesse messo una parola a questa cosa, si era interessato. Aveva preso parte culturalmente e politicamente alla protesta.

Io poi l'ho rimossa questa cosa e sono stato stupido perché avrebbe potuto essere un mezzo, un elemento sorprendente di propaganda del mio lavoro come azione politica nell'arte brutalmente repressa; quando mi chiedono cosa vuol dire fare la pittura politica e che senso ha... allora devo raccontare questa cosa che evidentemente era politica ed è stata repressa, si è voluta distruggere. Oggi non sarebbe successo, oggi non avrebbe fatto nessuna notizia non importa nulla a nessuno.

Oggi di un ca... che sb... non gliene frega niente a nessuno.

S: concordo! del resto su un catalogo d'arte internazionale, mio figlio di 7 anni sfogliandolo si è trovato davanti la foto di uno che si infila il manico di uno scopettone nel culo. A me non muove niente non suscita nessuna reazione in me, mio figlio l'ha passata via dritta... però questa è arte o pornografia? Del resto si tratta di un'immagine non differente da quella che vedevamo sui giornalini porno, è una foto non è pittura?

P: in una Biennale di Venezia non ricordo quando, l'ex marito di Cicciolina, Jeff Koons fece delle statue in vetroresina dove si scopavano e spomp... iperrealistico al massimo (Fig. 18). Va be che si deve dire?

S: non si deve dire niente, Koons mi piace, ma la sua fortuna è stata quella di piacere anche ad un certo Gagosian! Come sai, il più potente e influente mercante d'arte vivente! È colui che detta le regole del mercato e paradossalmente decide anche i gusti e ciò che il mondo del collezionismo contemporaneo intende arte o non arte. Pensa se tu avessi avuto Gagosian come mercante... magari gli spedisco questo catalogo...

P: io i buoni galleristi li ho avuti, purtroppo moralisti, non vendevano altro che "opere bufet contro bufet" appendibili nelle case, nei soggiorni. Lavoravo per le gallerie più importanti di Milano e Milano era il centro culturale d'Italia e città Europea. Nel 1971, portarono delle mie mostre in Spagna a Barcellona (Fig. 19-20).



Fig. 19 – Tele Expres, 1970, Mostra alla Galleria Aixcelá, Barcellona

BARATELLA

"cronaca di un mal di testa"

Cada figura —dice Mario De Micheli en un prólogo a la obra de Baratella— es «ilustración», no realidad; es «representación», no historia. Y, no obstante, es evidente el uso que Baratella hace, como base física de sus grafismos, de la imagen óptica; de esta imagen fotográfica tenida, casi siempre, como el summum del realismo; en las antípodas de la libertad expresiva del «artista pintor». ¿Qué es, entonces, lo que en Baratella hace que sus imágenes sean «representación» y no historia? ¿«Ilustración», no realidad? ¿Es, para el fotógrafo, la fidelidad a su medio (a lo que parece esencial a este medio) una condña a la realidad, a la historia? ¿Es la imagen fotográfica pura —no mixtificada en el laboratorio— inepta para la trascendencia? Equivocadamente, a nuestro entender, ha querido verse muchas veces la posibilidad «artística» del medio fotográfico en su manipulación plástica. En su intervención material. Burdo concepto, en verdad. Baratella encuentra la trascendencia en la contestación: y emplea para ello imágenes lo más fotográficas posibles. Este aparente contrasentido hace pensar. Es para esta reflexión, entre otras, que IMAGEN Y SONIDO propone las siguientes imágenes. Para que esta reflexión —y las demás— puedan hacérsele cuantos fotógrafos sientan ansias de totalidad y de trascendencia.

Fig. 20 - Imagen Y Sonido, 1971, Barcellona



Fig. 21 - Kunst Magazin, 1975



Fig. 22 - Kunsthalle Berlin, 1975

L'unico in Italia che ha avuto il coraggio e che mi ha dato da vivere comprandomi i quadri, ma ad oggi sono quadri persi, è stato Schubert della galleria Borgogna. Il gallerista che è stato ammazzato e fatto a pezzi...

Questi quadri sono di proprietà della moglie, la quale sostiene che noi, intendo dire De Filippi, io, il nostro gruppo insomma avremmo rubato a Gianni Schubert soldi e quadri ancora. Io ero sotto stipendio alla galleria Borgogna e ciò mi permise, pagato, di realizzare la mostra su Joe Ditalo. Devo dire che anche Toninelli il gallerista milanese ebbe coraggio con me... e Riki Kiefer in Germania... e Poll... berlinese... (Fig. 21-22)

S: quindi è stato Schubert a dare il via alla saga di Joe Ditalo?

P: li ho esposti per la prima volta nella sua galleria (Fig. 23). Poi alla galleria Giulia di Roma. Poi c'è un catalogo molto interessante su Joe Ditalo di una mostra fatta a Lucca.

S: il mio primo quadro tuo è proprio di Joe Ditalo con Garcia che sta strangolando Joe... è in mostra naturalmente! Cesare Marracini mi ha introdotto a te spostandomi dalla pittura cinetico programmata, roba di rigore Gruppo N ecc... io sono sempre alla ricerca di nuova linfa, nuovi stimoli visivi ed emotivi, Marracini mi disse appunto "esiste anche altro, guarda anche il figurativo".

P: la mia è sempre stata una ricerca sul linguaggio, sempre rivolta alla figura dell'uomo come umanità... dei suoi accadimenti della sua storia. Nella tua mostra *Politica Ideali Violenza Amore*, mi hai accostato a Max Papeschi. Lui fa fotografie, fa dei fotomontaggi, sono cose divertentissime ironiche al 100% con questo dittatore coreano, chiamiamolo dittatore, ma un eroe per lui, uno che si oppone all'America voglio dire... Tu hai l'atomica e io no? Perché? Insomma così si è fatto notare. La sua arte è un accostamento di immagini e di sostanza, anche se invece tu dici: "cosa c'entra la pittura con la foto?" Ma c'entra nella misura in cui si parla in tempi diversi della stessa questione. Io, come De Filippi, Spadari e altri, a suo tempo, abbiamo imitato e usato la fotografia per fare la pittura, lui (Papeschi) tralascia questo passaggio (Fig. 24).

S: in mostra c'era un olio su tela di Max fatto

in Cina, non è che lui non lo dice, anzi lui dice: "questo lo faccio fare in Cina e costa più degli altri perché c'è dietro un lavoro di una persona oltre alla mia idea, al mio progetto creativo". Io fossi in lui lo intitolerei "olio su tela made in China", direi tendenza molto attuale. Lui lavora con l'immagine è un regista e sintetizza questo fatto nelle sue opere. Personalmente mi piace un sacco. Torniamo a te e agli anni '70. La saga di Joe Ditalo le mie opere preferite!

P: siamo nel 1974.

S: quando sono nato io, il 30 maggio del 1974 ecco da dove nasce questa mia attrazione... io nascevo e tu rappresentavi in pittura il "pensiero unico" progettavi il goldone per la testa...

P: eccezionale... Tutto scaturì dal ricordo di un film semi erotico bellissimo, che non ho mai più visto, dove c'era una storia erotica di Superman, io ho trasformato questa storia e ho pensato, perché non rendere questo Superman un ricco italiano americano con il cilindro sulla testa, una svastica tatuata sul petto sotto il ritratto di Hitler, che viene in Italia per fondare una fabbrica



Fig. 23 - Mostra Galleria Borgogna, 1974, Milano
Seconda di copertina e invito

PRO IUSTITIA

«Fare del realismo una questione di forma, legarlo a una, una sola forma, e vecchia, è sterilizzarlo». «Lenin non solo diceva altre cose rispetto a Bismarck, le diceva altrimenti».

Bertold Brecht

Scrivo di Baratella perché Baratella sono io. Conosco lo stesso terrore, sento lo stesso coraggio. Mi spapro con lui sotto il carico della cultura, e m'incarico con lui di far rinascere Che Guevara dalla sua leggenda, dalla sua verità. Con lui insorgo contro il potere, i poteri. Con lui ancora, tremo per il bambino, per i bambini che ho messo al mondo. Con lui infine, scopro, spaventato, Marat assassinato dagli agenti della CIA.

Non ci si inganni: siamo lontani qui da un realismo che pretendeva richiamarsi al socialismo. Baratella prende una certa distanza dal suo lirismo, distanza che autorizza una certa oggettività e anche una certa ironia. Se true partito dai fumetti come dai cartelloni pubblicitari, è però col prestigio del cinema che la sua pittura osa confrontarsi. Ma la proiezione del film s'è interrotta bruscamente e s'è arrestato il tumultuoso movimento della azione. Resta questa istantanee con la sua potenza d'inerzia. Così s'è elaborata un'immagine a mezza strada tra il documento e l'immaginario, a mezza strada tra il conscio e l'inconscio. Ho parlato, a proposito della nuova arte popolare, di una immagine nell'immagine, d'una «sovraffigurazione». Quella di Baratella è stata messa a punto pressoché scientificamente da un pittore-photografo che conosce altrettanto bene il mestiere focale, la chimica della riproduzione, le variazioni di esposizione alla luce e le risorse dell'inquadratura da permettersi di voltar le spalle a fotografia e pittura assieme.

Fig. 24 - Testo di Jean Dypreau, Palazzo Diamanti, 1971, Ferrara

ca che produca il preservativo per la testa. Con tutte le idee rivoluzionarie di questo periodo, bisogna che le persone non sentano più tutte queste cose, isolare il cervello. Pensiero unico, mono-pensiero.

E allora pensando a questa cosa feci la sceneggiatura di Joe Ditalo (**Fig. 25**). Nel mio studio un ex borsettificio in viale Col di Lana a Milano, che era molto grande, ho fatto una grande pedana, tipo un ring per la box, per diverse settimane non pulii lo studio tiravo cartacce, sacchi di spazzatura e spazzatura dappertutto. Poi ho ingaggiato i personaggi: Gabriele Amadori, Joe Ditalo, Narciso Bonomi detto Garcia. Poi chiesi alla direttrice, mia amica, di una rivista Mondadori, una di quelle riviste patinate per donne, se fosse disposta a mettersi nuda per scattare le foto del mio fotoromanzo, era una bella donna, le spiegai la storia e rispose perché no!?? lei era pudica, ma accettò ugualmente. Il suo personaggio era Patrizia detta Italia. L'altra ragazza scelta era una squillo trovata grazie ad un amico fotografo di moda. Questa era Speranza la Rivoluzione che insieme a Garcia si opposero e affogarono nel preseparativo Joe Ditalo e Patrizia. Iniziala a fare il regista mentre

D'altronde ciò che ci vuol mostrare non è un fenomeno visuale, ma un momento della coscienza di cui ci fornisce l'equazione con l'immagine. Forse ciò che ci propone è un'algebra appassionata: un suggessivo offerto allo sguardo, una morale grafica per risvegliare la nostra sensibilità incerta.

Potete replicare che questo grido d'orrore o di rivolta, che questa volontà di conquistare una vera informazione non vi riguarda. Potete valervi del morbido conforto delle nostre democrazie borghesi. Ma provate un giorno a recidere certi cordoni, tentate di superare certe barriere: quando le manette vi stringeranno i polsi, saprete a quale regime hanno sottomesso la libertà. Allora conoscerete le raffinezze della loro repressione, le vessazioni delle loro procedure. Oppure sarà sufficiente un lampo, per illuminarvi, per risvegliarvi, per riportarvi all'evidenza, un comunicato ad esempio — alcuni spostamenti di navi attorno a Cuba — perché di nuovo dei funghi avvelenati nutrano i vostri incubi. Oppure una certa sera davanti ad alcune immagini mute sullo schermo del vostro televisore vi sentirete responsabili per interposti poteri, dei massacri nel Vietnam, dei negri e degli studenti assassinati dalle forze dell'«ordine», del ricatto alla miseria e alla morte.

Ma non è obbligatorio credermi. Guardate solo queste immagini che non hanno vergogna di esser parlanti. Domani vi perseguiteranno, affuzzeranno irresistibilmente alla vostra memoria.

Scrivo per Baratella perché Baratella siete voi.

Jean Dypreau

S: l'effetto che tu produci con l'aerografo è stupendo, nell'opera "io Pan" il Dio che sta sbucando dalla nebbia, dai fumi è meraviglioso...

P: con l'aerografo riesco a dare questa idea di apparizione, dell'arrivo dal nulla. Un Dio che non è in realtà mai esistito è solo simbolico, è un pensiero dell'uomo. Un Dio che sovrintende alla natura, sovrintende alla pulsione, appunto si dice panico, la Paura. Noi prendiamo le pastiglie quando siamo nel panico, perché Pan ci avvisa che stiamo correndo un pericolo e ci mette sulla difensiva. Ma con lo spruzzo mi intossicavo... e mi veniva il panico... ahaah

S: sempre negli anni '70, l'occupazione della triennale...

P: no era il '69, insegnavo alle scuole medie dell'Umanitaria, poi mi hanno cacciato per i miei sistemi totalmente sbagliati, troppo aperti. Io insegnavo ai ragazzi a prendere confidenza con i colori quindi facevo fare la lotta con i colori! Imbevevano le spugne e poi imbrattavano tutto e tutti. L'aula diveniva un marasma totale! Poi facevo usare il corpo, dipingevano con le mani insomma, alcuni fumavano... E così

con questi ragazzetti muniti di sacchettini di plastica sigillati ripieni di colore rosso, da noi preparati, ce ne andammo alla Triennale che doveva inaugurare la mostra internazionale di Design "borghese"... e c'era una folla che voleva impedirla, e occuparla per "proletizzarla" ... un cordone di polizia proteggeva l'entrata, e così volavano anche manganellate... coi miei lanciammo i sacchetti di plastica col rosso che si spaccavano sui poliziotti che sbarravano l'entrata... il loro terrore del sangue... tutti entrarono!

S: tu eri l'anarchico che sei nella realtà. Sei stato indicato come estremista di sinistra...

P: ero e sono un anarcoide, un libertario... si infatti lo dico! Anche in una intervista che mi fecero a Berlino, quando mi dissero che: "Baratella sputa nel piatto dove mangia!" Lo disse Rurberg che era il capo in quel momento di quell'organizzazione che si chiama DAAD, l'accademia dell'arte tedesca. Davano delle borse di lavoro, davano la possibilità ad artisti selezionati di andare vivere e lavorare a Berlino, essere anche insegnanti all'accademia di belle arti, un ottimo stipendio. Poi finì il mio



Fig. 25 - Paolo Baratella, *Vita morte e miracoli di Joe Ditalo*, 1974, tecnica mista su tela 300 x 450 cm



Fig. 27 - Paolo Baratella, *Gli anni 70 videro il Gran Canyon teatro di immagini sciagure*, 1979, tecnica mista su tela, 200 x 600 cm



Fig. 26 - Paolo Baratella, *Innocente, nessuno fa niente per salvarlo?*, 1971, pittura su tela, 140 x 140

mandato ed andai via. Rurberg, teneva molto alla sua "creatura", voleva fare sempre delle riunioni. Io avevo mia figlia in Italia, ogni fine settimana partivo, tornavo a Milano per andare a prenderla in collegio e trascorrere con lei quel tempo, poi il lunedì mattina ripartivo per Berlino. Questi incontri, queste conferenze di gruppo si tenevano al fine settimana ed io non c'ero mai! Lui diceva che ero un asociale, e lo disse pubblicamente: "Baratela es ist antisozial" ... e io mi incazzai! Ma antisociale un cazzo! Io a quell'epoca avevo dei problemi veri! A parte mia figlia, rischiavo di essere arrestato come pericoloso antagonista poiché nel mio studio di viale Col di Lana si facevano i manifesti: tipo morte di Calabresi! Morte di Pinelli (**Fig. 26**)! e altri con scritto sotto: "I compagni non dimenticano!" ecc... Quei manifesti da me disegnati e scritti, venivano stampati in serigrafia nel mio studio. Eravamo in tre. C'era l'anarchico vero che era lo stampatore.

S: fai i nomi, tanto ormai...

P: Franco Bertoli. Poi c'era il fratello di quella che era stata anche in parlamento con i radicali... Adele Faccio. Insomma c'era anche un polizotto camuffato davanti al mio studio...

S: l'opera che abbiamo prestato alla mostra di Meneguzzo del Credito Valtellinese alle stelline, "Arte Ribelle" è quel collage con la foto di Calabresi a processo. Un'opera del 1970 intitolata "Se qualcuno vorrà ricordarlo". Nel '72 Calabresi viene assassinato si dice dagli anarchici...

P: si nel '72 Calabresi viene assassinato ma non è assodato che siano stati gli anarchici, questo era crimine di stato! Che i corpi deviati abbiano cercato di evitare alla politica di Moro di realizzare un forte centro sinistra... questo è assodato. C'era Cossiga come ministro degli interni che depistò le ricerche sul sequestro Moro (**Fig. 27**). Fece inutilmente scandagliare un lago Laziale... Anche per Calabresi fu lo stesso, depistamenti, c'entrava la CIA, il tutto per destabilizzare il clima politico e sociale, Berlinguer aveva portato il PCI ai vertici, in-

somma un partito che contava e che poteva?... arrivare al governo. Anche i Borghesi votavano PCI, avevano sotto il braccio sempre *La Repubblica*, *L'Unità*, *Il Manifesto*, erano tutti Comunisti! Come oggi sono tutti 5 Stelle e Lega... PD...

S: tornando al quadro, quest'opera comunque è veramente una tua lettura del futuro, poi leggiamo quello che vuoi però è stato così... Insomma come la storia di Pinelli, io non so bene cosa fu, ma ancora oggi non si riesce a sapere la verità...

P: devi sapere che ho un amico fraterno che è stato giornalista del *// Giorno*, prima cronista. Fece anche l'inviato di guerra per *L'Unità*. Quando ci fu la strage di piazza Fontana, subito fece una ricostruzione con un taxista dopo le prime testimonianze. Ha verificato che tali testimonianze fossero coerenti, invece era tutto da fuori di testa, e sul giornale scrisse quello che aveva potuto lui constatare sui tempi...! Succede poi, che dopo tutto questo, Valpreda stette in galera molto, io feci un qua-



Fig. 28 - Paolo Baratella, *Chi sta fermo e chi corre*, 1972, tecnica mista su tela 300 x 450 cm

dro di lui come bersaglio, fu infine processato a Catanzaro, intervenne per difenderlo lo stesso avvocato che fece avere l'affidamento a me e Giovanna di mia figlia. Questo avvocato, Giuliano Sapazzali, fu quello che difese Cusani... "mani pulite". Riuscì a scagionare Valpreda per la strage di piazza Fontana. Con Sapazzali feci cambio quadri... come da copione!

S: ma alla fine la strage di Piazza Fontana... ma chi ce l'ha messa quella bomba?

P: lo stato! fu una strage di stato! Noi... e tra gli anarchici... sapevamo benissimo chi fossero gli infiltrati, travestiti da rivoluzionari, ma che erano della DIGOS! Anche l'altro, Franco Bertoli, omonimo del mio amico stampatore, quello che mise la bomba sulla porta della questura di via Fatebenefratelli a Milano che fece 4 o 5 o 6, non ricordo, morti, non era in realtà un anarchico ma un infiltrato, un informatore dei servizi segreti!

S: anche perché nella realtà dei fatti, la natura dell'anarchico è quella dell'essere non violento nella sua accezione corretta del termine e di

ciò che rappresenta, diversamente farà appunto l'infiltrato oppure il brigatista... (Fig. 28)

P: si ma non so... qui siamo a Prudon... ancora idealistico, ma poi si combatte... Gaetano Bresci uccise il re mitraglia... ma le bombe alla Fiera di Milano del 1969 erano provocazioni pilotate, e chi andavano a prendere? Andavano a prendere il mio amico Franco Bertoli (l'altro, lo stampatore), il mio amico Pinchi, Faccio, il fratello di Adele Faccio, quello che veniva a stampare i manifesti da noi... arrestavano gli anarchici e li mettevano in galera, ma sappiamo che erano militanti dell'estrema destra a fare questi casini... provocazioni...

S: comunque, in quel periodo l'ideale dell'uomo si trasforma in azione con l'obbiettivo, l'ambizione di raggiungere la libertà. Oggi? dove stiamo andando oggi? Qual è l'obbiettivo oggi? (Fig. 29)

P: è un casino... a livello politico oggi: non ne posso più! Grillini, Lega... preferivo i Democristiani! Mi fanno rimpiangere i Democristiani! Ahahahah!! Almeno li conoscevi, e sai, se li



Fig. 29 - Paolo Baratella, *Il Potere indiscreto della Borghesia*, 1973, tecnica mista su tela 300 x 450 cm

conosci li eviti o li combatti! Questi qui si sparano ovunque, sono invisibili. Sono un tessuto che si sparge sui materassi, ovunque... Sono populisti, populisti?... che significa?... come dire globalisti..., non è nelle nostre corde..., facendo governi tecnico-xenofobi... discriminatori dopo le promesse elettorali della risoluzione tecnica di tutti i problemi..., e poi non succede niente e si precipita nel baratro, i paesi nordici hanno tutto perfetto e si suicidano, pensa, noi italiani? Non è questo il punto di arrivo... se ci danno tutto ...umh..., è una vita di merda! Senza desideri, piena di desideri... con le tecnologie, tutto virtuale, arriva il pensiero artificiale che pensa al posto tuo... non è possibile..., non credo che sia giusto... ma è evidentemente inevitabile? Non è più il pensiero unico, è il NON pensiero... (Fig. 30)

S: infatti dopo gli anni di Joe D'Alema e del pensiero unico degli anni '70, precursore anche di questi nostri tempi se visto in chiave futuristica...

PAOLO BARATELLA

Baratella has dedicated the last ten years or so to the task of translating his dramatic judgment on the condition of contemporary society. He has sought in every field of observation that can be imagined the most fundamental contradictions. Baratella is not by any means a 'natural' artist. And I think that it is only from this insistence that one can finally arrive at a complete understanding of Baratella's most recent work. The result of a rigorous process of ideological and political analysis, these paintings are a definite and no longer experimental synthesis of all the data collected and examined in the last five years, of all the influences that have been assimilated, of all the visual repertory that comes out of a Italy under siege.

Baratella has concentrated a number of works as a series of entries in the form of triptychs; they are not conceived according to the traditional pattern with two external wings that complete on the outside, but as a spectrum of assessment summed up in amplitude and depth. When we look at them, there is no question on the part of the viewer if they are political, social, critical, they make our consciousness.

Fig. 30 - Art and Artist, 1971, M. de Micheli

ENRICO CRISPOLTI

Qui invece cominciamo ad entrare nella grande storia dell'espressività personalissimamente ormai maturata di Baratella. Che nell'orizzonte dei miei interessi critici si insinua infatti evidentemente fra lo scorci estremo degli anni Sessanta e l'affacciarsi primissimo dei Settanta. Quando dei giovani quattro milanesi, variamente dialoganti con un contesto urbano (che appunto presento poi unitariamente a Bruxelles nel 1973 e a Parigi nel 1974, all'insegna appunto del loro dialogo critico urbano), nella più ricca articolata, e ultima, delle grandi rassegne internazionali che ho proposto lungo gli anni Sessanta, in quattro occasioni, nel Castello Spagnolo de L'Aquila, all'insegna delle "Alternative Attuali", nel 1968, esattamente in *Alternative Attuali 3*, erano già recepiti sia Mariani, nella sezione della fenomenologia dell'oggetto, De Filippi, in quella delle prospettive oniriche e visionarie, e Spadari, in quella della figurazione critica, assieme, fra gli altri, a Guerreschi; mentre Romagnoni, postumo, Adami e Tadini, figuravano nella sezione all'insegna del rinnovamento delle "nozioni visive". Il perché non avessi considerato allora anche la presenza di Baratella deriva verisimilmente dal fatto che Paolo non avesse ancora stabilito una sua presenza milanese entro il raggruppamento spontaneamente allora in formazione, degli altri tre. Cosa che avviene certamente entro l'esordio dei Settanta, se appunto posso prendere atto dell'incisività della sua presenza

negli anni in cui matura la convinzione dell'opportunità storico-critica di proporre su una scena internazionale, appunto nel 1973, una articolata realtà di punta di svariata "figurazione critica" operante nella realtà milanese, e in stretto nesso con il relativo contesto sociologico. Un po' insomma (ma certo non altrettanto intensamente) operando sul terreno del fiancheggiamento critico maieutica come era accaduto una quindicina d'anni prima a Tadini per la generazione dei Romagnoni, Adami, ecc. E l'orientamento operativo del gruppo nuovo dei quattro giovani milanesi, di cui il più scopertamente politicizzato appariva Spadari, si manifestava già all'insegna di quella citazione da Bertold Brecht ("per l'arte dunque essere 'apolitica' non significa altro che essere della classe dominante") che compariva infatti inserita in un'immagine ravvicinata di particolare urbano industriale, in un suo dipinto del 1970-71, *Costruzione con frase*. E chiaramente in particolare nei dipinti di Spadari era evidente un riferimento impaginativo risalente alla lezione di sincretismo iconico e ideologico del fotomontaggio dadaista tedesco, berlinese, fortemente politicizzato contro la classe che aveva sfruttato plutocraticamente la disfatta tedesca nel primo conflitto mondiale e stava alimentando il nascente revanscismo nazista (fra Grosz, Heartfield, Herzfeld, la Höch e Hausmann). Come peraltro subito evidente in una ricorrente modalità dell'associazione, binaria o trinaria, di frammenti iconici di senso critico-

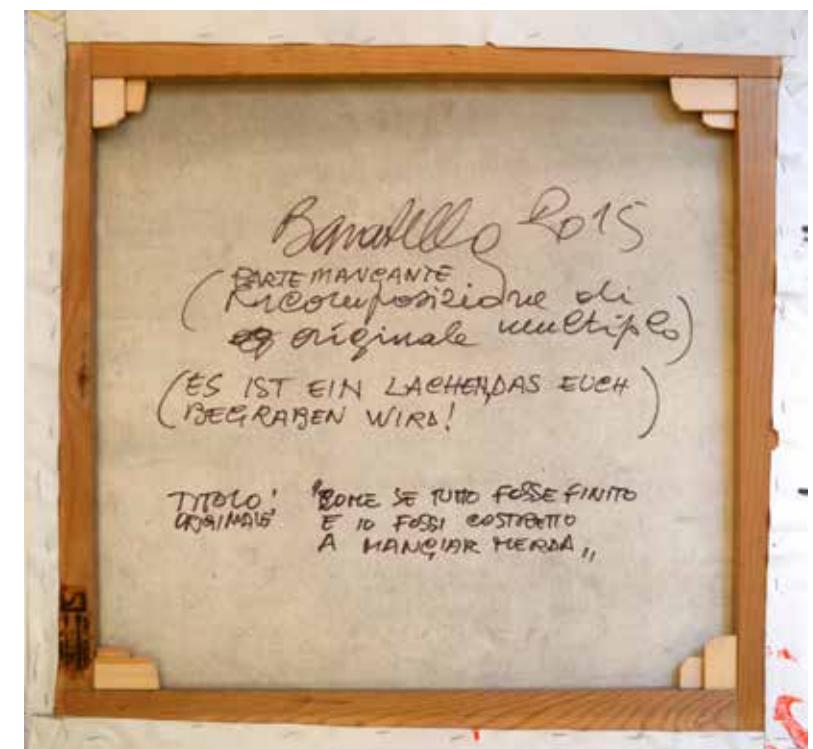
dimostrativo. Che, nel caso delle proposte di Baratella, pur nell'ordine presentativo essenzialmente disposto in senso binario, contenevano citazioni contestatorie già d'impeto fortemente impressivo in senso rivoluzionario, in contaminazioni ideologiche conflittualmente allarmanti. E allora, pur inizialmente entro l'inquadratura quasi di incastrati schermi, cominciano a manifestarsi affacci in prospettive di iconicità visionaria, che diventeranno del tutto dominanti nel suo più caratteristico lavoro lungo gli ulteriori anni Settanta e oltre. Lungo gli anni Settanta l'immaginario pittorico di Baratella opera una mutazione strutturale sostanziale acquisendo sincretisticamente in un'unica dimensione metamorfico-visionaria il principio di esibita contradditorietà critica e contestativa enunciato all'inizio dei medesimi anni Settanta. Ed è allora che la conflittualità iconica si fa dimensione metamorfica consequenziale in una visionarietà di commistione contaminatoria fortemente provocatoria, giacché implicante in un avvio di vera e propria visionarietà critica, che rinnova l'intrinseca criticità evocativa di cui Baratella si era già dotato negli anni della sua prima affermazione milanese. E il suo pronunciamento immaginativo scorre sul passo pressoché costante d'un "fortissimo" visionariamente evocativo in termini metamorfico-contaminatori, sempre tuttavia chiaramente mirato nei suoi obiettivi critici ideologico-sociali e storico-civili. Ne nasce appunto

una visionarietà critica costante fortemente impressiva, avvolgente e spiazzante, che a suo modo esalta il pronunciamento critico sempre piuttosto chiaramente enunciato in una teatralità pittorica visionaria, che ha non soltanto simpatie e fonti barocche, ma che personalissimamente mette a frutto una matrice fondamentalmente fondante evidente nell'opzione visionaria baratelliana acquisita attraverso la giovanile formativa frequentazione di un patrimonio iconico e di esperienze d'accentuazione immaginativa al limite visionaria, tipicamente ferraresi. Attraverso le quali si configura un patrimonio di libertà immaginative e implicazioni appunto simbolico-visionarie in cui magicamente si salda l'eredità di Schifanoia, e di Dosso Dossi, Ercole de' Roberti, e Cosmé Tura, nel secondo Quattrocento, con le allucinazioni e associazioni immaginative del De Chirico "metafisico" ferrarese e del Carrà che ne dipende, e coinvolto anche lo stanziale De Pisis, negli anni del primo conflitto mondiale del Novecento. E la visionarietà narrativa di Paolo, travolgenti implicati riferimenti dal manierismo all'espressionismo iconico fotografico dada tedesco, a suggestioni da Bacon, implicando memorie storiche caratterizzanti acquisite quali significativi archetipi, puo' svilupparsi anche nei termini episodici di una saga, come nel caso di quella di Joe Di Tale, svolta pittoricamente appunto nei Settanta, e sempre su un estensivo presupposto di critica sociale.



Paolo Baratella
Originale Multiplo, 1972
Litoserigrafia su tela,
ritoccata a mano,
60 x 180 cm

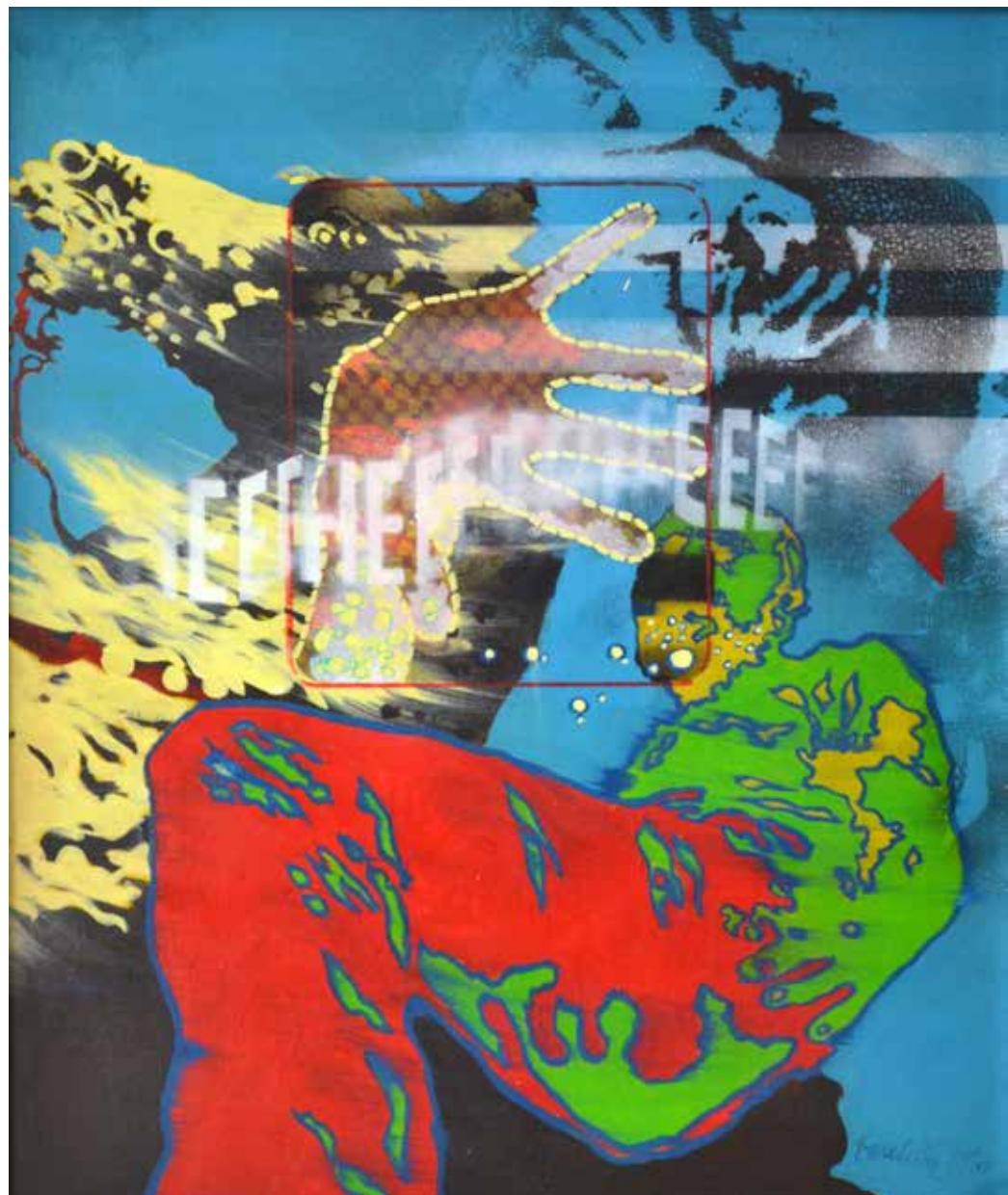
44



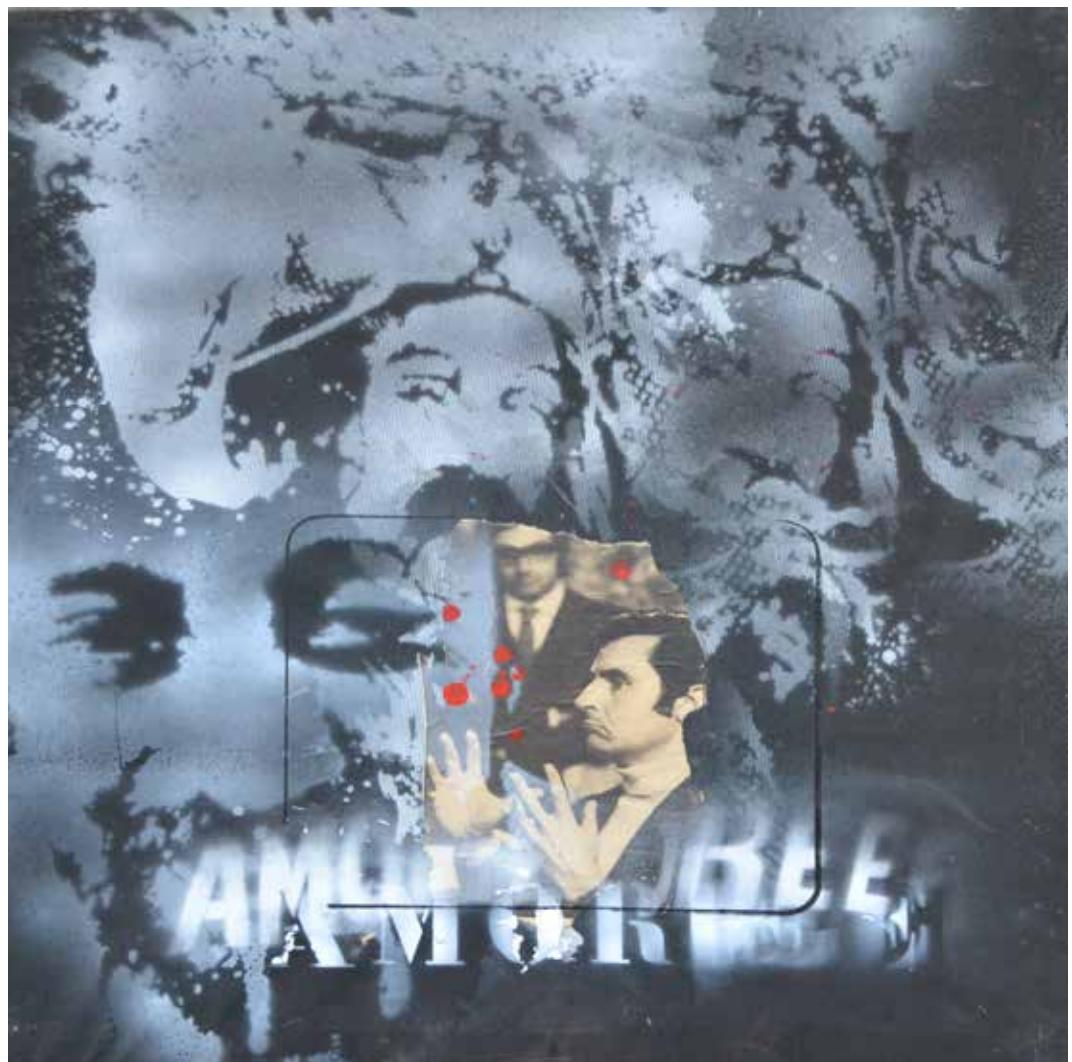
45



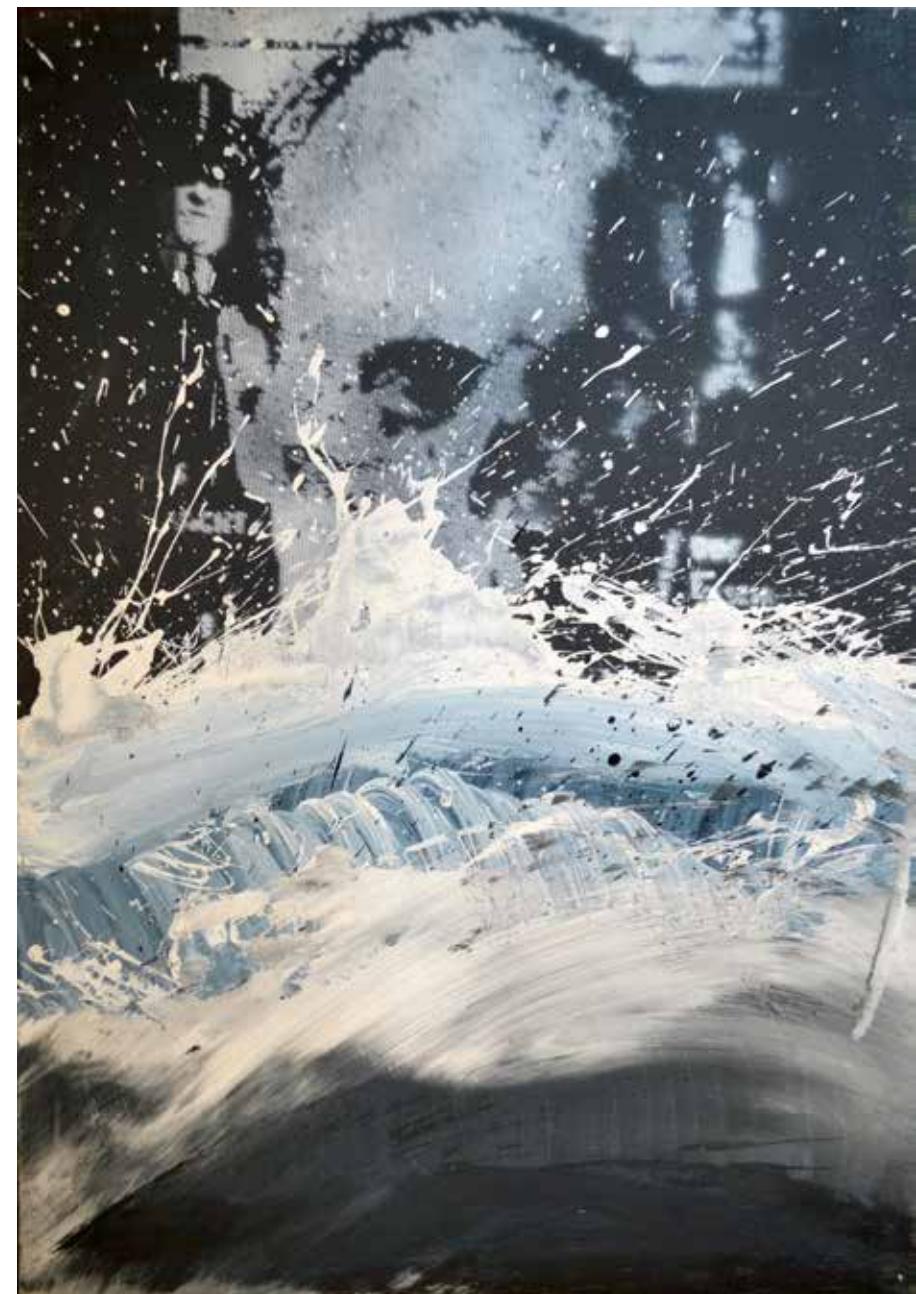
Paolo Baratella
*Il giorno della presa
di coscienza*, 1970
tecnica mista su tela
70 × 60 cm



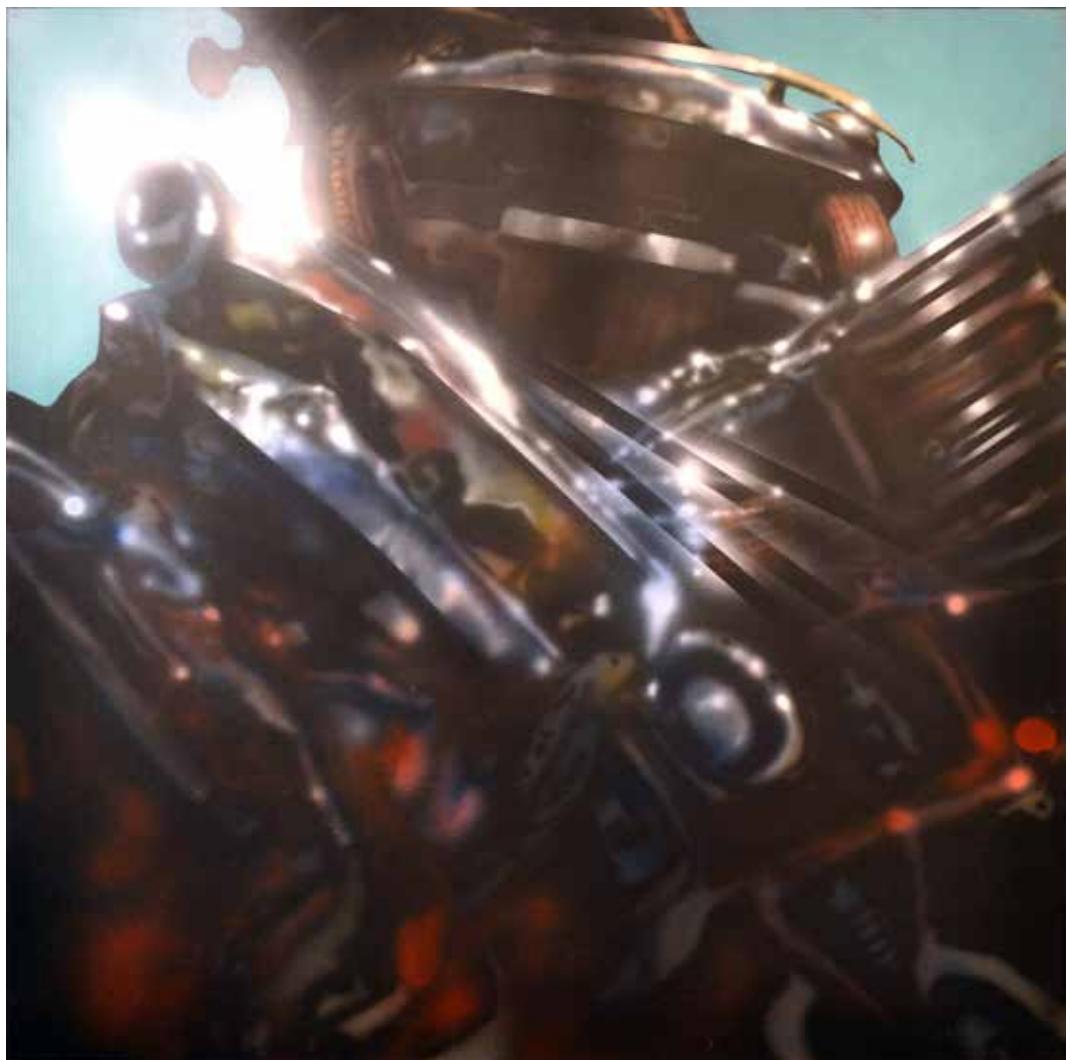
Paolo Baratella
Rifiuto del mito, 1970
tecnica mista su tela
70 × 50 cm



Paolo Baratella
*Se qualcuno vorrà
ricordarlo*, 1970
acrilico e collage su tela
70 x 70 cm



Paolo Baratella
Marea, 1970
tecnica mista su tela
70 x 50 cm



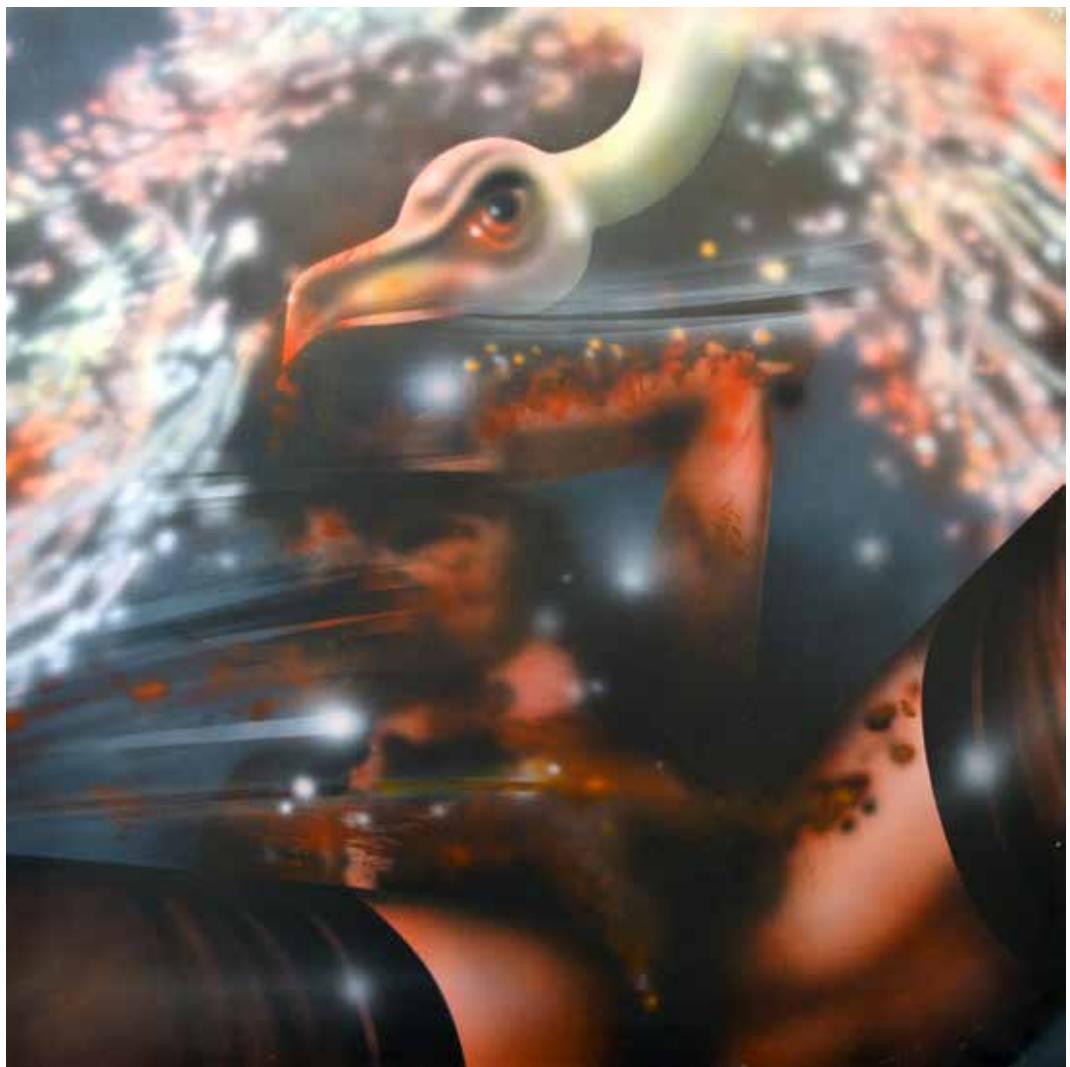
Paolo Baratella
Il cimitero del benessere, 1971
tecnica mista e arografo
su tela, 95 x 95 cm

50



Paolo Baratella
*Fascisti puttane
tornate nelle tane*, 1971
acrilico su tela
100 x 100 cm

51



Paolo Baratella
Leda e il cigno, 1972
tecnica mista e aerografo
su tela, 100 x100 cm

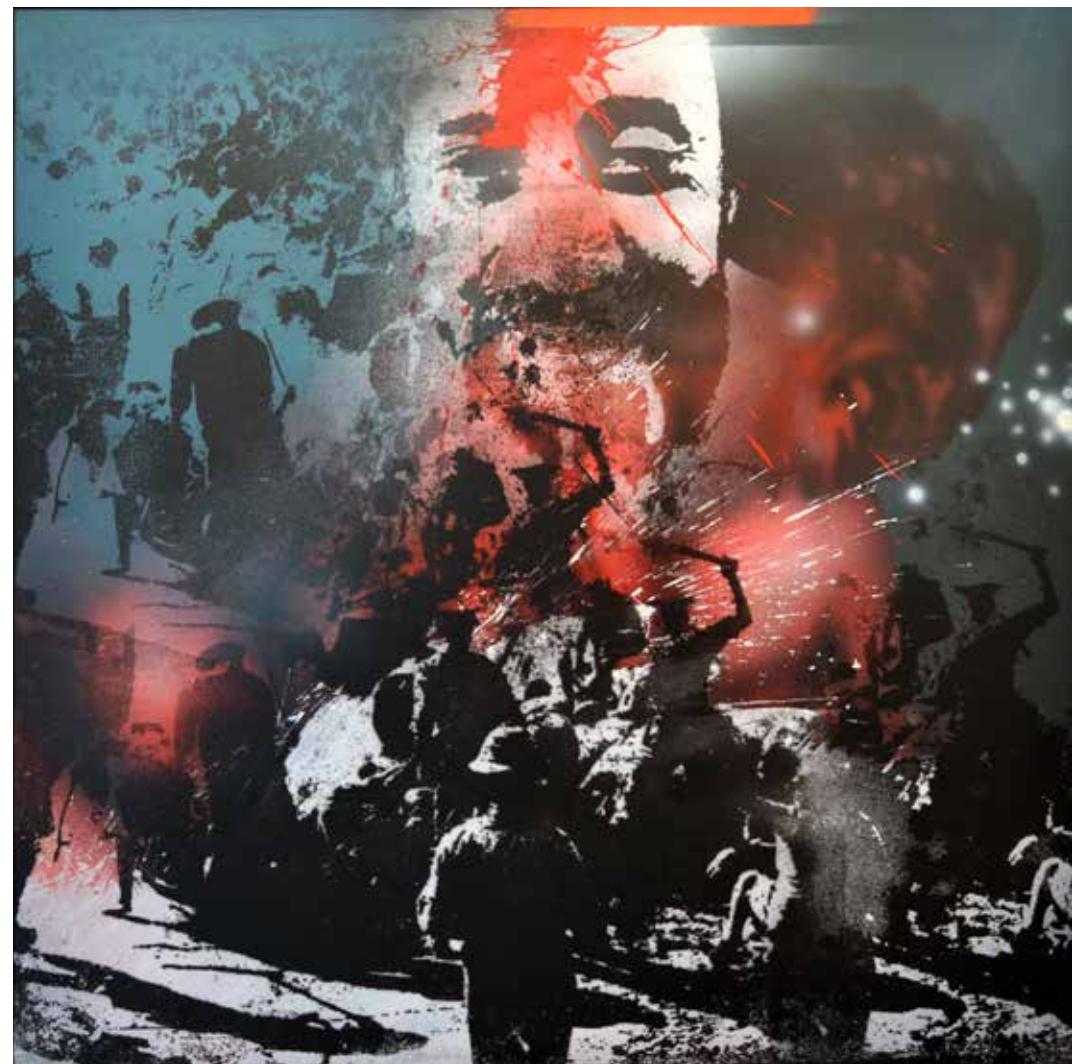


Paolo Baratella
Maggiornaza silenziosa,
1975, tecnica mista
e aerografo su tela
100 x100 cm



Paolo Baratella
Senza titolo, 1974
acrilico su tela
100 × 100 cm

54



Paolo Baratella
Autoritratto con grumo e carica, 1974
acrilico su tela
100 × 100 cm

55



Paolo Baratella

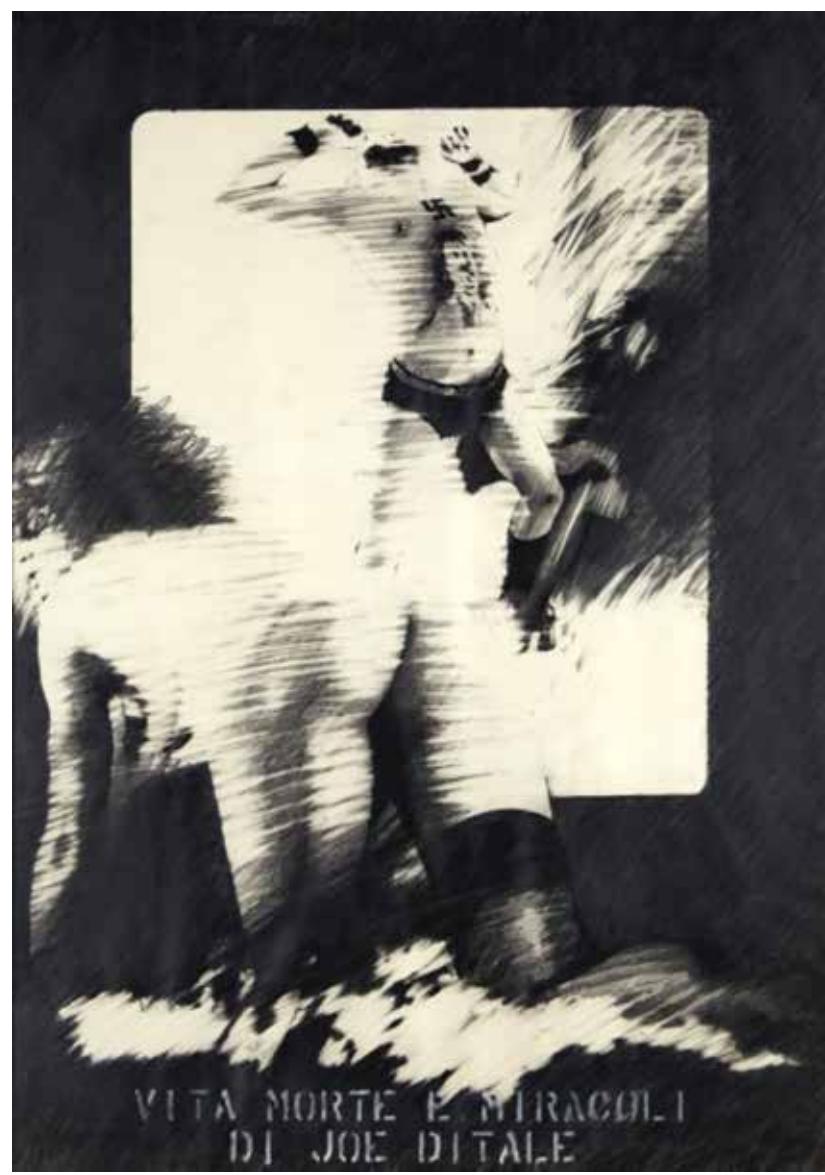
Senza titolo, 1974

tecnica mista e aerografo
su tela, 100 x100 cm

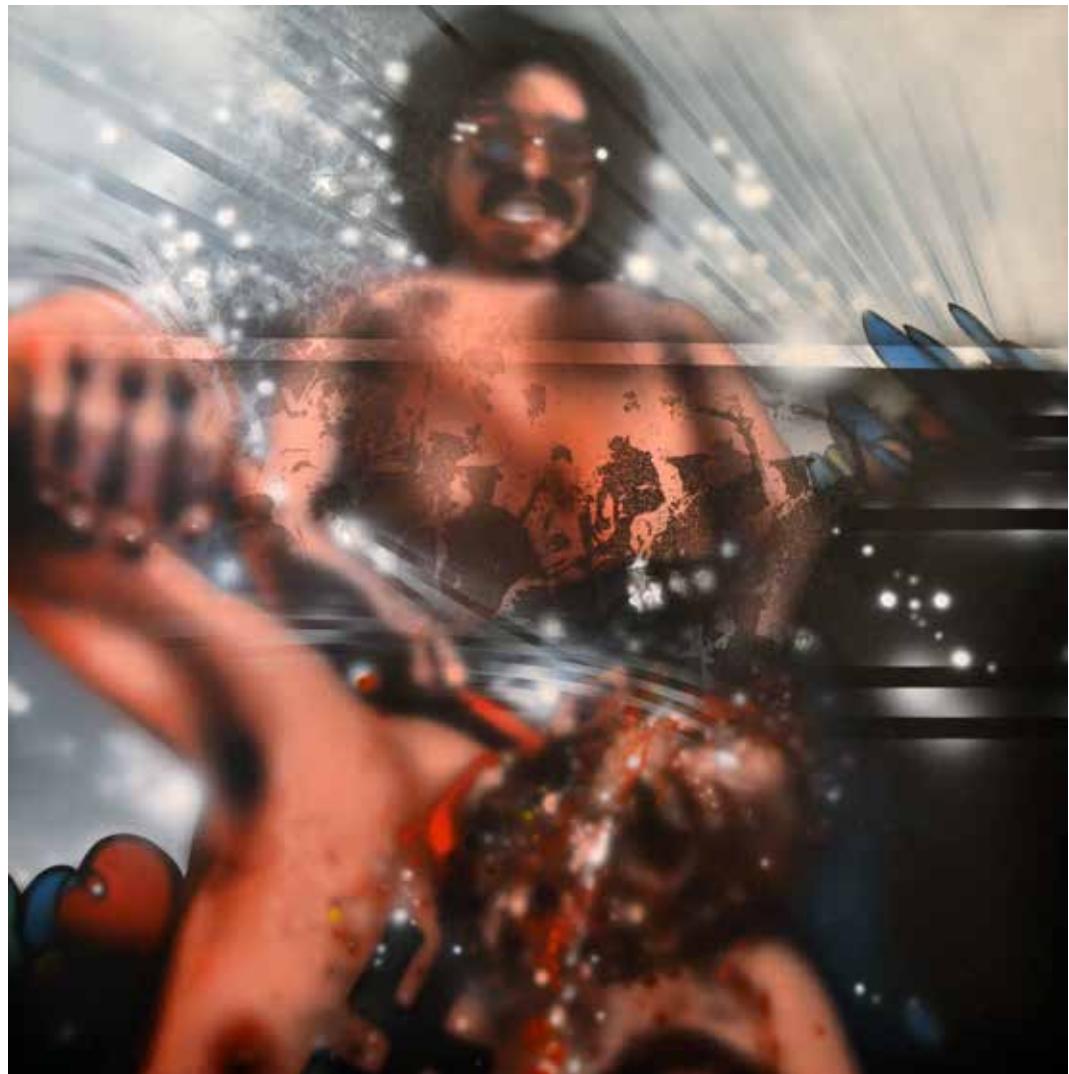


Paolo Baratella

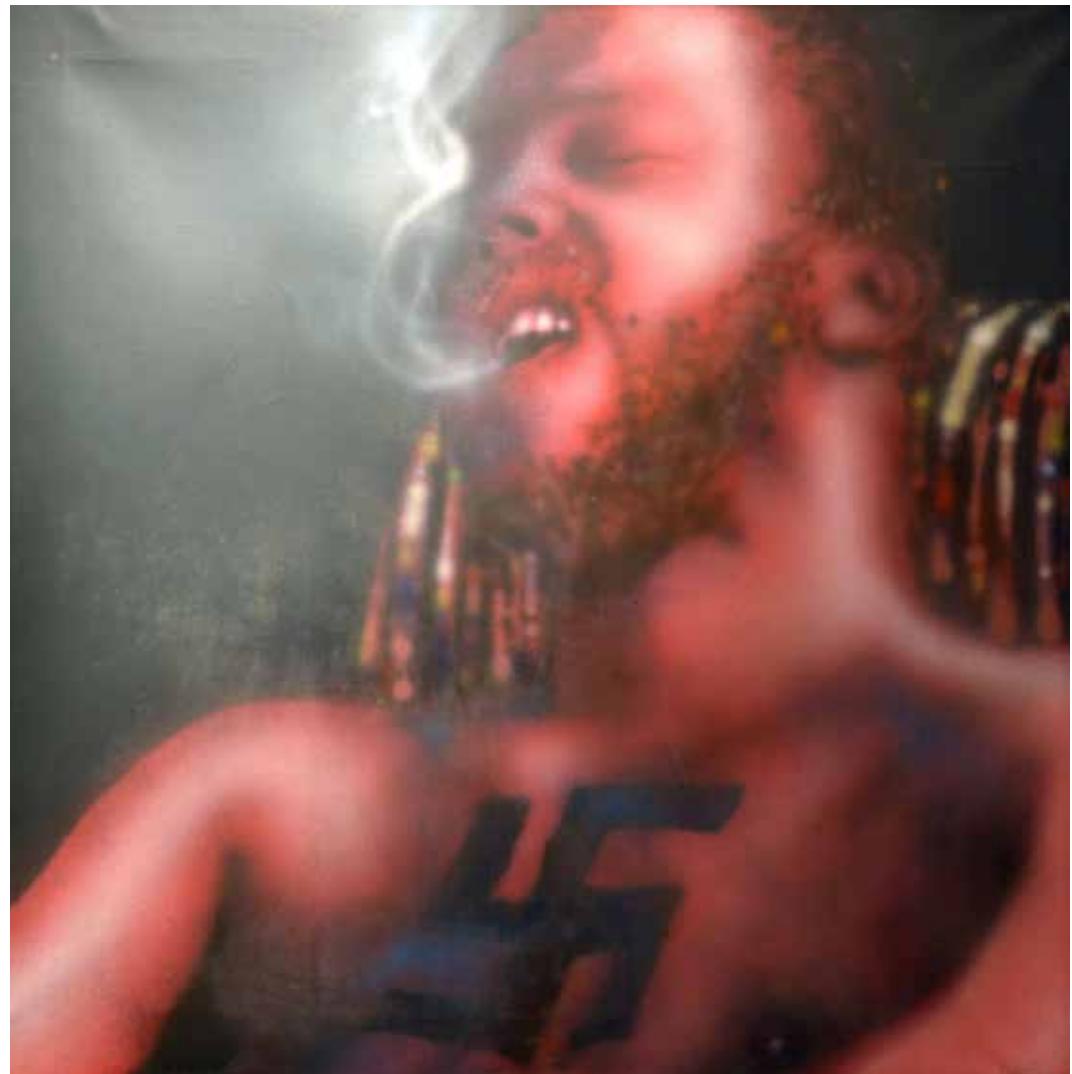
*Eros e Tanatos! il ditalino
del padrone a signore maschio,*
1974, tecnica mista e aerografo
su tela, 95 x95 cm



Paolo Baratella
Vita morte e miracoli
di Joe Ditalo, 1974, tecnica mi-
sta su carta, 100 x 70 cm



Paolo Baratella
Narciso strangola Joe Ditalo,
1974, tecnica mista
e aerografo su tela
100 x100 cm



Paolo Baratella
*Vita morte e miracoli
di Joe Ditalo... l'ultima cicca*,
1973, tecnica mista e arografo
su tela, 100 x100 cm



**GUTTUSO E' GRANDE
QUEL QUADRO DI PIU'**

Vorrei e non vorrei, il grandioso «affresco» che Paolo Baratella (nato nel 1935 a Bologna e attivo a Milano) espone dal 20 settembre allo Studio Marconi di Milano, più che un quadro tradizionale da guardare, è un'opera luminosa, da abitare (oltre venti metri di lunghezza, per più di tre metri di altezza). Apolo sul potere e la corruzione, il grande quadro dal titolo mozartiano ha richiesto due anni di intenso lavoro (a colori acrilici, impastati con oli). Due anni, a partire da una visita che Baratella fece nello studio romano di Renato Guttuso, rimanendo affascinato dal grande portale tardo-barocco del Palazzo del Grillo. Un portale che in *Vorrei e non vorrei* diventa simbolo del Palazzo, allegoria del potere (mentre la presenza di un'umanissima tigre allude ad altri elementi della pittura di Guttuso). Qualcuno ha voluto intravedere in queste citazioni un'allusione al potere di Guttuso, coinvolto nel circuito del mercato. Ma il grande pittore, per nulla turbato, esprime qui il suo giudizio favorevole.

Una grande avventura! Il mio primo impatto con *Vorrei e non vorrei* è stato di vita emozione, anche perché l'opera in sé ha un'enorme forza d'urto. Baratella, che pure ha sempre usato grandi, ardite dimensioni, qui ha voluto superare se stesso, con un'audacia che

di denaro, si deforma sino a trasformarsi in un mollusco del mare profondo, in un abbraccio di morte. Un gesto che potrebbe essere di catarsi o di totale apocalisse; oppure di eterno ritorno, perché tutto potrebbe ricominciare da capo.

Mercurio, vincitore, continua a esercitare il potere; ma anche il simbolo della porta domina, segnando questo passaggio obbligatorio e impossibile tra il dentro e il fuori. Del fatto che Baratella si sia ispirato al portone del mio studio, non posso che essere fiero. Tra tanti portoni meravigliosi che Roma possiede, da Bernini a Borromini, Baratella ha voluto scegliere il mio forse proprio perché l'ha veduto come il filtro tra un fuori e un dentro, che è il mio studio, dove c'è la vita di un uomo normale, un luogo dove si parla, si dipinge, si fa l'amore. Ed è ovvio che mi piace ritrovare questa porta caricata di nuove emozioni e allegorie. Del resto *Vorrei e non vorrei* è tutto un quadro di metafore e allegorie, non ci sono piccoli fatti, che so, la fucilazione di Mussolini. C'è la furia d'un uomo che vuol combattere il potere, che mette il dito nella piaga. E non c'è nemmeno pessimismo, perché il Cristo sommerso di tagliatelle è come fatalmente costretto all'abbuffata. Fa parte della natura del Cristo essere sempre nella realtà, per sgradevole che sia. Baratella sa trarre forza anche dal negativo: la sua speranza sta nel modo furbido di fare pittura.

Renato Guttuso

Fig. 31 - Renato Guttuso parla di *Vorrei e non vorrei* il grande affresco di Paolo Baratella, 1982, Panorama

P: ...sono andato a finire nel mito. Perché nel mito (Fig. 31) ci sono le parole fondanti della nostra civiltà occidentale, andiamo a vedere dove si apre il compasso: il compasso ha il suo perno nel mito che vuole essere verità (Aletheia), poi il compasso si allarga e si passa alla filosofia e si iniziano a formare delle teorie e delle

categorie. Poi il compasso si allarga ancora di più, e queste categorie diventano la verità. Ma noi non sappiamo se sono realmente la verità, poiché il mito era già il presupposto immaginario della verità. Quindi si forma una verità immaginaria che è improbabile, tutte le stratificazioni progressive fasulle, costruite con la



Fig. 32 - Paolo Baratella, *I / 1984 & l'officina Ferrarese*, 1983, tecnica mista su tela, 3 x 8 metri

fantasticheria di Platone, Aristotele e poi Kant, Eghel ecc... e in generale la metafisica... Uno dei criminali, forse, poverino ahahahah è Aristotele! Non Platone che parlava di iperuranio. Aristotele cosa fece? categorizzò tutto! Con la razionalità, egli spiegò tutto, anche l'inspiegabile Dio. La spiegazione razionale del cristianesimo venne dedotta da Aristotele... sarebbe un mistero e non potrebbe essere spiegato da nessuno, ma i primi padri della chiesa, essendo la religione un fatto debole di fede, si sono attaccati ad Aristotele. San Agostino diceva: "ipse dixit" dove ipse era Aristotele! ...mi sono dato al Mito, per andare a vedere l'origine, i gangli, cioè quei punti che Nietzsche aveva individuato essere l'origine della tragedia umana: Apollo e Dioniso, che sono l'uno il contrario dell'altro e non... perché se si pensa ad Apollo come Dio della perfezione, del canto e della forma, della luce... però se tu ricordi l'inizio dell'Iliade: "e qual fu dei numi ad inimicarli?" fu Apollo che gettò delle frecce di nascosto e di traverso sugli Achei, come il suo sguardo obliquo, il perfido Apollo! In effetti all'oracolo di Delfi risponde per bocca della Pizia parole oscure che fanno impazzire, tutta una finzio-

ne... vedi Edipo. Quindi di una crudeltà bestiale! Tant'è che poi si dice che la verità sta nella pazzia... soltanto nella pazzia riesci a decodificare quelle parole oscure sulla tua vita, cioè i tracciati oscuri della tuo cammino. Dioniso è selvaggio, è un Dio che rappresenta la pulsione più profonda dell'uomo, pulsione che non ha forma. Apollo lo puoi descrivere, Dioniso no, vive nell'ebbrezza... nella non identità... Andare dentro al mito per me è stato andare all'origine degli errori che viviamo... uno dice l'orientale... ma mi suonava male... non sono riuscito ad approfondirlo diciamo filosoficamente. L'ho affrontato da un'altra parte, da 40 anni pratico il Tai chi quan. Ma voglio dire, è tutto un altro pensiero, è un pensiero del silenzio quello orientale. La filosofia orientale è determinata dall'innominabile e l'innominabile non si può pensarlo. Non si dice e non si pensa! . Devi creare il vuoto dentro di te per raggiungere un stato di indifferenza e di beatitudine...forse, il Tao... L'occidente cerca il proprio silenzio nella sazietà, nel riempimento, infatti dicono: "ma tu Baratella sei Barocco"! Infatti io sono occidentale e riempio tutto! Se fossi stato orientale, avrei messo un sasso in mezzo alla stanza e voilà.



Il grande fratello di tela

Il quadro più grande, 3 metri per 8, si intitola *Il 1984 di Orwell e l'officina ferrarese*. Così il pittore Paolo Baratella ha voluto sposare le intuizioni sul mondo programmato di Orwell con la pittura umanistica del '400 (di cui l'officina ferrarese fu appunto un esempio) che ricollegava l'uomo alla natura. Questa e altre 30 tele fanno parte di una mostra a tema che Baratella ha dedicato a Orwell e al suo mondo. Un anno e mezzo di lavoro, adesso è quasi pronta: si aprirà

a Ferrara il 4 aprile (il giorno in cui Winston Smith, protagonista del romanzo di Orwell, comincia a tenere il suo diario), poi si sposterà a Mantova e a Milano, per approdare, a settembre, a Berlino, alla grande manifestazione su Orwell che ha in programma il Museo di arte moderna (e che si aggiungerà a tutte le altre celebrazioni: vedere l'elenco delle principali a pag. 94).

Dalla mostra di Baratella nascerà anche un libro-catalogo, *2+2=5*, pubblicato da Mazzotta, è un'opera da camera, musica di Ivan Fedele. «Mi ha sempre dato fastidio l'atteggiamento di chi ha bistrattato Orwell come scrittore. Quando ho letto *1984*, mi ha fatto una grossa impressione, un po' come il *Castello* di Kafka. Sembra fantascienza, invece è realtà».

Paolo Baratella (a sinistra) e, in alto, la sua tela sul Grande Fratello



PANORAMA - 93

Fig. 33 - Il grande fratello, 1983, Panorama

S: Visto che parli di Tao, e quindi della dualità contrapposta, mi viene da fare un parallelismo tra quello che fu il monopensiero di Joe DiTale ed il bispensiero rappresentato, concettualizzato, sottolineato nella tua opera "1984 & L'officina ferrarese", (Fig. 32) un mastodontico capolavoro di 3 per 8 metri. Vittorio Fagone realizza con te un catalogo molto interessante...

P: sì, il catalogo di Mazzotta, dove risposi che avevo sempre cercato nel 1984 di Orwell un motto che potesse accendere la speranza nella fine dell'incubo. Ma la vicenda di Winston, membro del partito unico d'Oceania, si conclude solo con la negazione della vita, poiché, come scrive Orwell, «lo psicoreato non comporta la morte, lo psicoreato è la morte». E Winston

Smith, protagonista di 1984, ha commesso il più terribile dei crimini, appunto lo psicoreato, che si configura come dubbio sulla esattezza dei comportamenti delle istituzioni. Un mondo, quello descritto da Orwell, totalmente privo di possibilità per l'individualità, poiché il reato ha la stessa forma della legge: il bispensiero (doubtthink) regge la contraddizione. Winston dovrà ammettere che $2 + 2 = 5$.

Una esplosione nel cervello sottolineerà l'avvenuta espropriazione della sua coscienza. Il momento della coniugazione è questo. Nell'impero della ideologia di morte, IO per sopravvivere, chiedo e do speranza. A un mondo ossessivo oppongo un mondo dove il soggetto affronta autonomamente i rischi di un percorso esistenziale (Fig. 33).

LA PAROLA A...

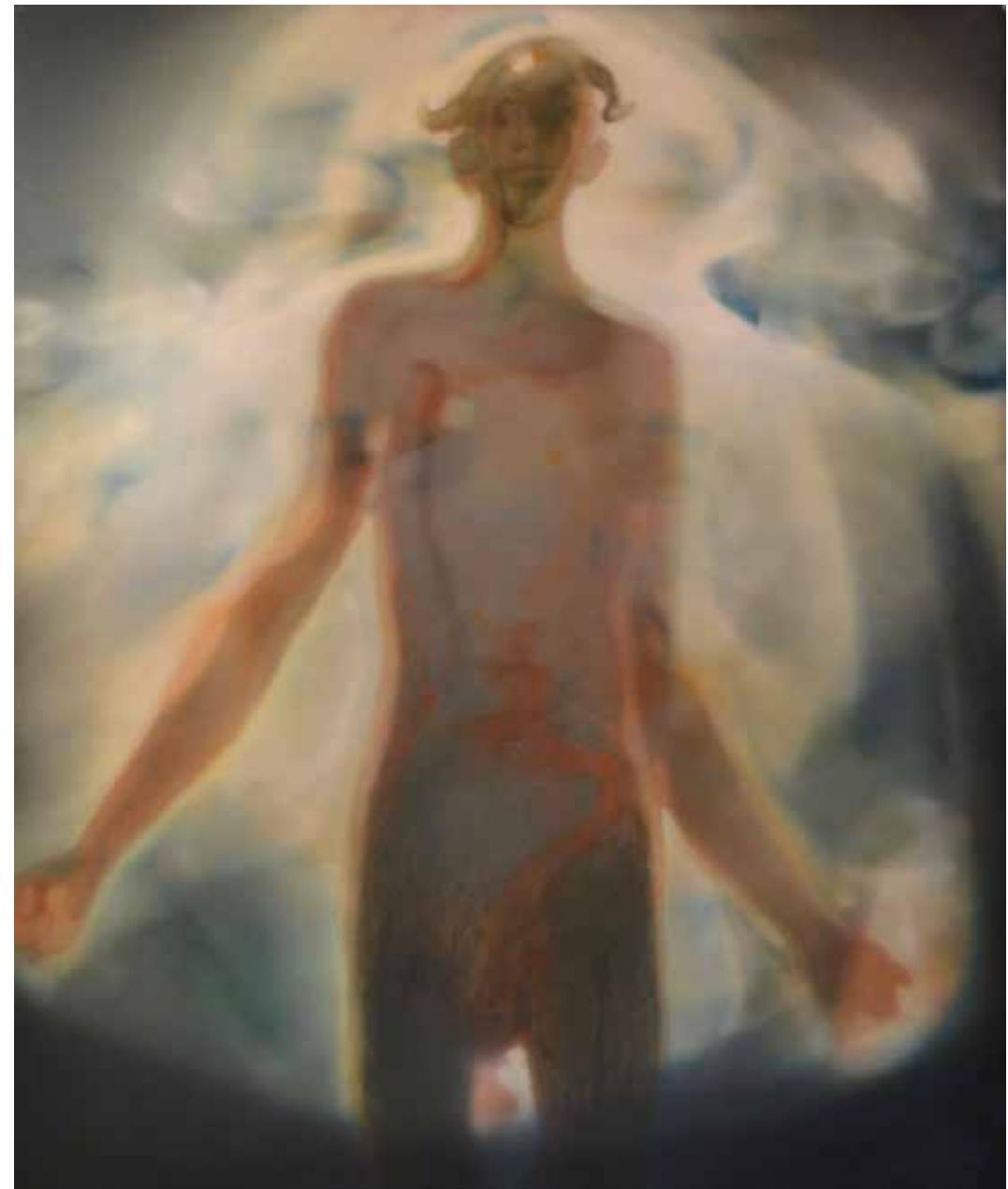
ENRICO CRISPOLTI

Fra anni Ottanta e Novanta la complessità narrativo conflittuale dell'impeto critico visionario riscontrabile nel decennio precedente, nella pittura di Baratella, sembra voler lasciare posto a proposte di riflessione più pacata nella sua valenza d'apparenza quasi filosofica. Ed è, per esempio, in particolare un riflettere insistito intorno a complessità di dimensione spaziale o a varietà di ruoli psicologici attoriali nella rilettura, tutta immaginativamente introiettata, di un dipinto chiaramente complesso come *Las Meninas* di Velázquez. E allora il criticismo iconico visionario già tipico al suo fare pittorico si distende in un atteggiamento a suo modo invece analitico, come di sollecitazione in una

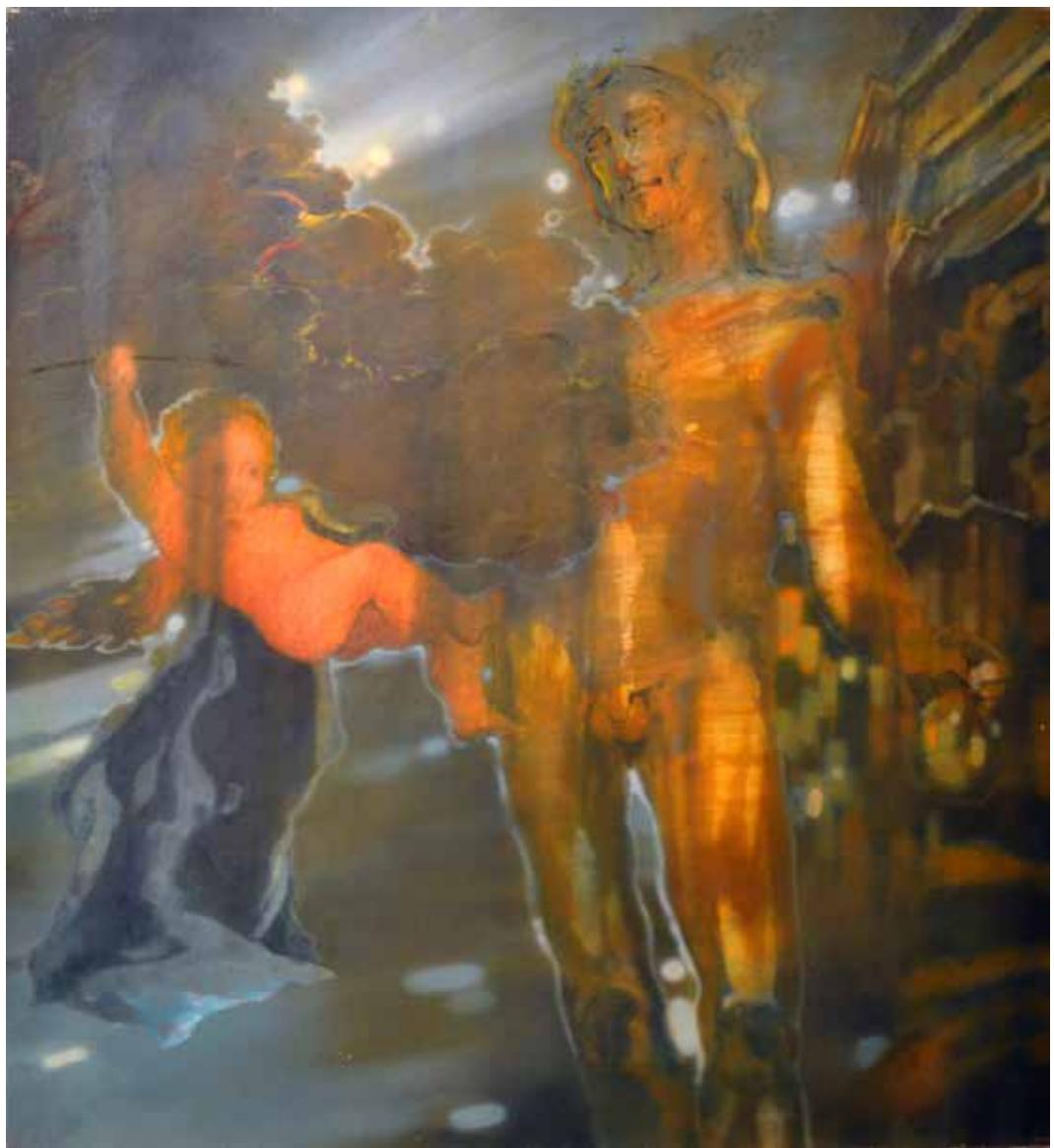
apparentemente pacata avventura d'impliciti enigmatici messaggi che l'evidenza iconica propone quasi di soppiatto all'incauto ingenuo lettore visivo materiale del capolavoro. Una fonte attorno alla quale Baratella lavora a lungo, e sulla sua esperienza mi sono anch'io allora impegnato in decriptazioni forse probabili. Complessivamente è il tempo della lunga esperienza appunto di riflessione post-visionaria, che Baratella definisce complessivamente in termini di "specchi specchio delle mie brame". Mentre alla fine dei Novanta a Milano si offre l'occasione di una grande ricapitolazione del percorso pittorico di Paolo nell'antologica realizzata in Palazzo Reale nel 1998.



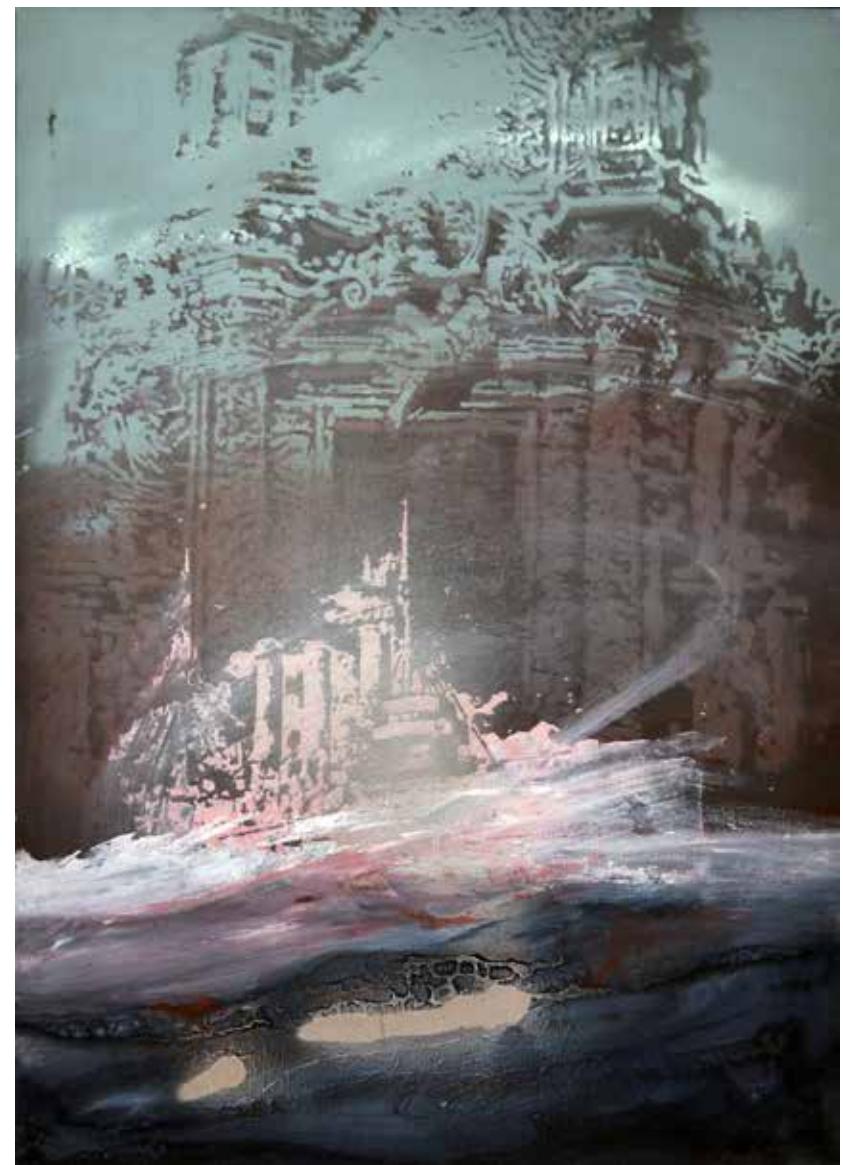
Paolo Baratella
Oh specchio delle mie brame,
1985, acrilico e aerografo
su tela, 100 × 80 cm



Paolo Baratella
*Nel radioso apparire
di Pan, io,* 1988
acrilico su tela, 190 × 160



Paolo Baratella
*Studio per Mercurio Dio
del denaro da "VORREI
E NON VORREI"*, 1981
acrilico su tela, 100 x 80



Paolo Baratella
L'incrociatore aurora, 1993
tecnica mista su tela
100 x 80 cm

CAPITOLO 4 Anni 2000: rievocazioni e "lavativismo"

S: dopo il mito sei ritornato a quando eri vestito da "figlio della lupa" (**Fig. 34**).

P: si faccio degli andirivieni! sono diventato come dice Garsia... sono diventato un lavativo! Il lavativismo artistico nell'arte contemporanea. Cioè quelli che non stanno più a dire: minimalismo, nuova pittura, quella che va adesso di stra moda... la pittura analitica. Tutti parlano di arte analitica, non ne posso più! Ma che c... vuol dire pittura analitica? Anche io sono analitico, tutti siamo analitici no? ma bisogna fuggire dai recinti e dalle tabelle... seghes mentali, perché è una cosa insopportabile. A chi fa arte per tutta la vita, gli vengono due palle che non se ne può più! Ora sono libero e voglio fare quel ca... che mi pare! ...come ho sempre fatto... in parte... ahaha!!

S: si ma a parte questo, vedo un ritorno tuo, negli ultimi anni, ai primi anni delle tua vita, alla Seconda Guerra Mondiale. Torni a quando eri vestito da figlio della lupa! Evidentemente non è che avevi scelto tu di essere vestito così, di rappresentare quello.

P: non dico neanche che fosse obbligatorio ma tutti sentivano che era naturale e necessario! I genitori, la maestra, il parroco, però era... d'obbligo.

S: direi che quella cosa lì ti è rimasta dentro, si sente che rievochi (**Fig. 35**). Anche quegli sfondi rossi delle tue ultime opere...



Fig. 34 - Paolo Baratella negli anni '40

P: quelli della mia generazione sono stati traumatizzati! abbiamo scampato la morte! noi siamo stati bombardati selvaggiamente da ragazzini di vent'anni o poco più, provenienti da quel paese che tutti osannano e adorano, l'America... ma non bombardavano solo le postazioni tedesche! Uscivano questi 400 aerei alla volta in formazione con un rombo micidiale che è il rombo che ancora sento quando cado in depressione! e giù... bombardavano a tappeto, tanto per dire... (**Fig. 36**)

S: poi però dalla pancia ti esce anche qualche altra cosa. Ho visto dei tuoi filmati.

P: si, sto realizzando delle nuove opere sulla montagna, e contemporaneamente dei video. Anche video ispirandomi al Processo e al Castello di Kafka e altri ancora sulla Divina Commedia e altri ancora... vorrei poi farli vedere... trovare il modo... ho fatto una pausa perché mi sono intrappolato sulla rivoluzione d'ottobre, ma sto riprendendo il discorso della roccia, della montagna appunto, della difficoltà di arrivare alla cima. Posso riprodurre delle vie percorse dagli scalatori, ma dove portano? e chi ti dice quale verità troverai quando arriverai là sù? preferisco l'orrido di quei passaggi, quando ancora ti devi arrampicare, sei lontano, non li vedi da lontano poiché appaiono schiacciati, ma se ti avvicini sono dei mondi. Un po' come la vita. Mi piace questo tormento. Sono ora in un periodo della mia vita, in una età dove tutti i miei amici stanno scomparendo. È morto Staccioli, Stefanoni, Nino Crociani, che ha disegnato fino all'ultimo minuto della sua vita quando stava in

Guardando i tuoi quadri da circa quarant'anni mi sorprende ogni volta la coerenza con tutto il divenire del tuo discorso poetico e formale e insieme la mutazione di un personale senso critico del tempo, così come si va svolgendo. Sembra che una delle preoccupazioni fondamentali della tua individualità creativa sia quella di interrogarsi, con gli altri e per gli altri, sul presente e sul futuro del mondo: speranza, delusioni, utopie e spiegazioni più o meno praticabili, tutto questo dentro le metamorfosi di una immagine riconoscibile e permutante come oggi sono tutte le immagini che amano incrociarsi secondo modelli costitutivi che favoriscono il moltiplicarsi di un senso interpretativo. Come ti senti "artista" del tuo tempo?

Fig. 35 - Testo di Francesco Gallo del 1995, stralcio



Fig. 36 - Paolo Baratella, *Giovinezza Giovinezza...*, 2015, pittura su tela, 200 x 300

ospedale, Soldano, e Marraccini... ecc... e non finisce più... è un tormento... la montagna...

S: parliamo un attimo di Marraccini. Chiudiamo come avrei voluto aprire questa antologia e cioè da come ti ho conosciuto. Come ho conosciuto la tua pittura. Proprio da lui, Marraccini. Lo conobbi poiché in un catalogo Bolaffi nella libreria di mio padre, parlo del catalogo Bolaffi del 1981, c'era un artista che fin da bambino mi aveva colpito: Sergio Sarri. Marraccini aveva una vastissima collezione di opere anche di grandissime dimensioni di Sarri e a seguito di trattative estenuanti, conosci il soggetto, le comprai in diversi blocchi. Ma non tutte naturalmente. Poi lui iniziò a parlarmi della pittura di impegno sociale, dei quattro pittori milanesi ma non gli prestai particolare attenzione. In quel catalogo Bolaffi (**Fig. 37**) io non mi interessai moltissimo a te poiché vi erano pubblicate delle tue opere sugli indiani... io sono del 1974, i cowboy e gli indiani per me erano una cosa lontana e di poca attrazione ritenevo che fossero soggetti per me vetusti... con te recuperai in seguito!

P: ti dico una cosa: quelli erano gli indiani metropolitani! era un movimento "situazionista"? relativo alla sopravvivenza, non si voleva essere relegati nelle riserve come gli indiani veri ma essere presenti ed integrati nelle città! In manifestazione a Milano conobbi il pronipote di Kociss... ho fatto tutto questo lavoro sugli indiani per questo motivo! Tu pensa che all'epoca questo movimento degli indiani metropolitani aveva preso un posto importante tra i gruppi extra parlamentari, era molto diffuso! Ho fatto questi ritratti, i quadri del Grand Canyon... teatro di immani sciagure... gli anni '70...

S: ti fermo, adesso che me lo spieghi comprerò almeno 4 tue opere con gli indiani!! Insomma tornando a Marraccini, dopo aver comprato una ventina di Sarri lui pose nuovamente l'accento su di voi! Io un po' mi stizzii, avevo già mio padre collezionista del primo novecento italiano figurativo! Ma sai che palle, sti figurativi! Io collezionavo elastici, buchi, estroflessioni... Poi però, la forza d'animo del Marraccini che tu sai essere veramente dirrompente, mi fece ini-

ziare lo studio... e Bum! Innamorato di Joe Ditali! La prima opera che comprai tua, la trovai in una galleria in mezzo ai bricchi! Raffigurava Garcia che strangola Joe Ditali. Appena portata a casa, Chiara rimase abbastanza sconcertata... poi ripresi con Marraccini e gli comprai mezza collezione riguardante le tue opere. Mi portò anche in studio da Umberto Mariani e mi fece, grazie a delle opere di Spadari che mi vendette, conoscere anche suo figlio Alessandro. Con Marraccini avevamo in mente di andare in tutte le fiere più importanti di Italia e di Europa per presentare l'arte d'impegno sociale anni '70 e della figurazione in genere... purtroppo mi ha lasciato solo in questo arduo compito... con lui di fianco sarebbe stato forse tutto un po' più semplice... per questa ragione ho dato vita alla Neon Gallery, una NON galleria ma uno spazio espositivo per dare voce a tutte quelle forme d'arte che meritano un supporto per emergere. Tu non hai bisogno di emergere, tu devi solo riaffiorare perché sei in concreto la rappresentazione potente e vivente della pittura di impegno sociale che tutti devono conoscere! Grazie Maestro!

P: non pensare che gli aneddoti su di me siano finiti qua...

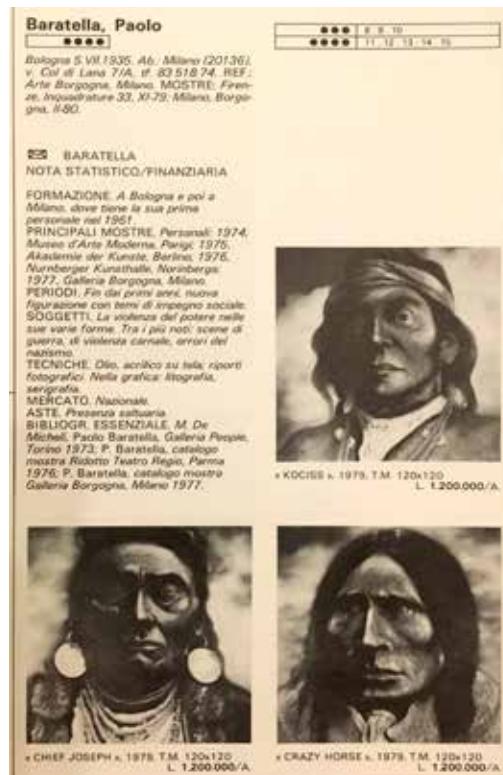


Fig. 37 - Catalogo Bolaffi del 1981

LA PAROLA A...

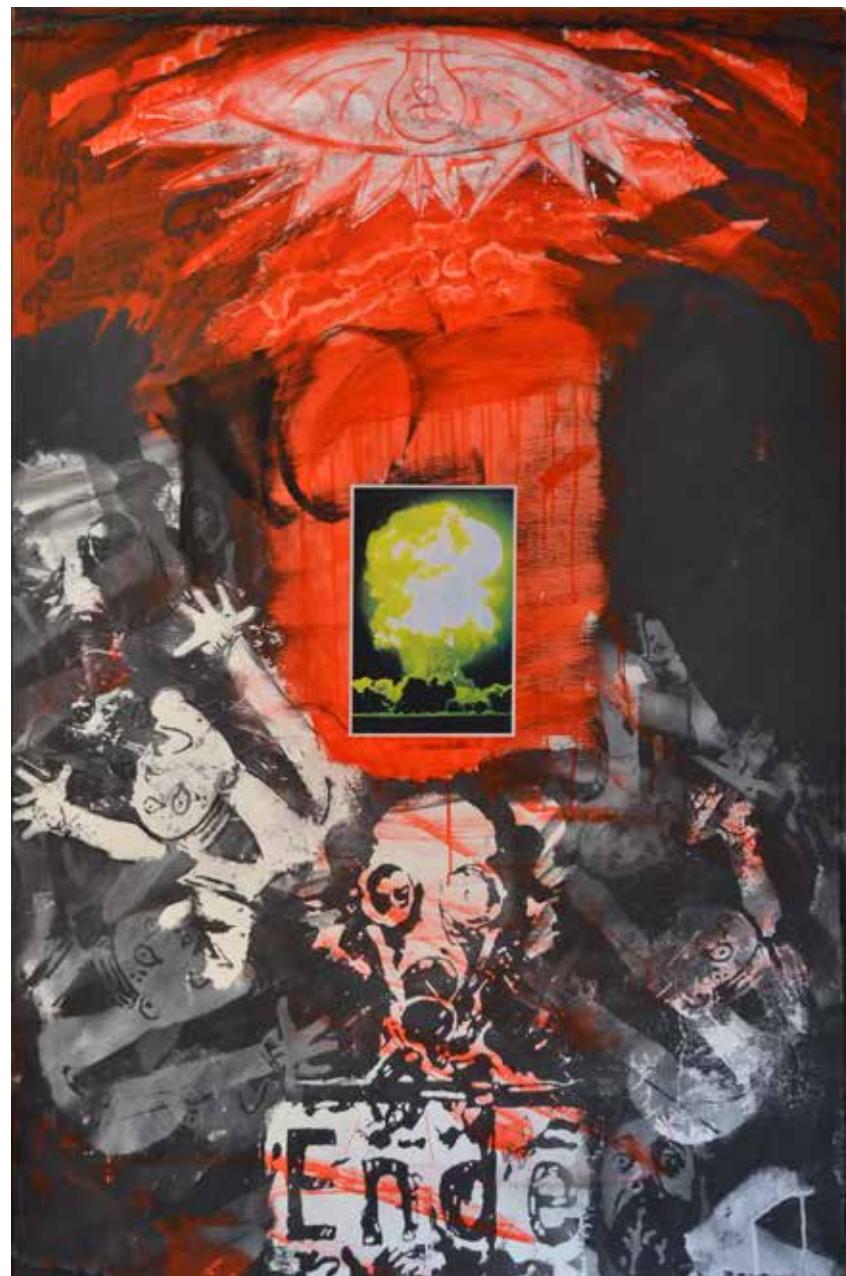
ENRICO CRISPOLTI

Ma l'antologica più sinteticamente qui proposta non chiude retrospettivamente ma in apertura verso quello che, sul fondamento delle ulteriori sue esperienze svolte lungo i quasi due primi decenni del Duemila, Baratella ulteriormente immagina nella possibile

modalità del suo del tutto originalmente allertato discorso critico figurale. Che questa mostra dunque s'incarica di riassumere e al tempo stesso rilanciare: consapevole del passato e azzardata complice del futuro. Intanto è il Baratella Museum!



Paolo Baratella
Naufragio, 2015, tecnica mista
su carta, 200 x 170



74



75

Paolo Baratella
Per Guernica oral, 2016, tecnica
mista su carta, 150 × 80



Paolo Baratella
Oktober!, 2017, tecnica mista
su carta, 70 x 100



Paolo Baratella
Fante, 2012, tecnica mista
su tavola, 270 x 450

PAOLO BARATELLA

BIOGRAFIA

PAOLO BARATELLA

Bologna, 1935

Paolo Baratella trascorre l'infanzia a Bologna. Durante gli anni della guerra si trasferisce a Ferrara, città d'origine dei genitori. Nel 1959 inizia a lavorare a Milano. Fin dai primi anni esprime, realizzando grandi cicli tematici, un forte impegno sociale e politico attraverso soggetti ispirati alla crisi esistenziale dell'uomo contemporaneo; sono opere in cui si serve di immagini di massa, fotografie e simboli della società. L'occhio dell'artista, da spettatore, diventa ricettore attivo di una realtà violenta, consumistica e superficiale con questa consapevolezza Baratella aspira a un senso sociale della pittura, nella convinzione che l'arte non abbia perso la sua capacità di intervenire e influenzare il presente.

"La mia vera formazione cosciente afferma Baratella in un'intervista per la Rai del 1984 avviene a Milano dove assisto al 'vivere', al formarsi della storia: da allora il mio sguardo si rivolge non più ai fenomeni della pittura ma ai fenomeni del sociale, ai fenomeni della strada da una lato e al cinema, alla televisione, alla fotografia, ai media dall'altro. Pasolini, Sanguineti, la cronaca, i concerti, le tensioni di piazza hanno costituito il materiale, l'humus del mio modo di fare pittura..."

Nel 1961 tiene la sua prima personale alla Galleria Pater di Milano, seguita negli anni successivi da personali alla Molton Gallery di Londra (1962), alla Galerie des Jeunes di Parigi (1963), alla Galleria del Cavallino di Venezia (1964) e alla Haus am Lützowplatz di Bertino (1965).

Nell'opera *Uccisi dall'uomo seduto. A Marat* (1968), l'artista evoca il dipinto di Jacques-Louis David *La Morte di Marat* e lo accosta all'immagine di un uomo anonimo, vestito con abiti borghesi, seduto su di una sedia. Marat, simbolo dell'attivismo, del cambiamento e del progresso è contrapposto all'uomo conservatore

che non prende posizione, resta metaforicamente seduto a guardare e diventa così colpevole della sua stessa immobilità.

Dalla fine degli anni sessanta Baratella lavora con l'assemblaggio di fotogrammi pubblicitari tradotti in pittura, fumetti, eroi del cinema, mossi in un fluire caotico e incessante, la cui falsità e pericolosa capacità ipnotica sono evidenziate dal volto urlante e spettrale dell'artista, che emerge nella scena a rivetare la tragedia alla quale stiamo assistendo e la necessità di prenderne atto: "sono io che urlo ma quel che urlo io lo dovete urlare anche voi. La tragedia si compie per tutti; tutti dobbiamo esserne coscienti e dobbiamo ribellarci".

L'impatto delle opere di Baratella è amplificato dal formato, spesso di grandi o grandissime dimensioni. Sempre dalla fine degli anni sessanta lavora in stretto contatto con Giangiacomo Spadari, Fernando De Filippi e Umberto Mariani, formando un gruppo che, senza intenti di convergenze formali, rappresenta una delle più interessanti esperienze artistiche e culturali di quel tempo. Nel 1967 tiene una personale alla Galleria Il Grattacielo di Milano, nel 1968 espone con De Filippi e Spadari alla Galerie Jacqueline Ranson di Parigi, nel 1969 tiene una personale a Milano alla Galleria Vinciana e una a Bologna alla Galleria Il Tempo.

Nel 1972 partecipa alla Biennale di Venezia. Nel 1974 (e poi di nuovo nel 1994) è alla Biennale di Milano. Nel 1976 vince la borsa di studio Berliner Künstlerprogramm che lo porterà a soggiornare nella capitale tedesca e a produrre una serie di mostre in Germania.

Con *Toccata e fuga dall/per potere* (1977) e in particolare con *Vorrei non vorrei* (1982) la tragicità della violenza che l'uomo esercita sui suoi simili, l'attrazione travolgente e disintegrante del potere non sono più urlate come esperienze soggettive ma rappresentate attraverso una

narrazione articolata, sincopata, non consequenziale, ricca di figure allegoriche di immediata crudezza in cui l'uomo, perduta la sua integrità morale, finisce in un vortice di spazzatura consumistica. A partire dalla metà degli anni ottanta figure come Apollo, Dioniso, Pan, Orfeo, Zarathustra e Ulisse diventano allegorie di un'umanità che si risveglia per ritornare a un pensiero etico e civile. Nel 1986 (e di nuovo nel 1999) espone alla Quadriennale di Roma, a cui seguirà nel 1992 la partecipazione alla Triennale di Milano.

Negli anni novanta è insegnante all'Accademia di Brera. Nel 2009 la Casa dei Carraresi di Treviso gli dedica una mostra antologica intitolata *Costanti e Variabili*.

ENGLISH TRANSLATION

INTRODUCTION

Paolo: Do you want to do a catalogue?

Simone: I want to do a catalogue of the show, but done a little differently. I want to follow, building on your works chronologically and divided in to periods. Is that how you think it should be done?

P: Yes.

S: I'd begin, off the record, in the early sixties...

P: Which was a very short period, however...

S: Yes, I know, in fact let's do just one art work. A large work, but just one.

P: Perfect.

S: Then we could go to the part that I love the most: the seventies. Its representation of politics and social commitment! BANG BANG work! Hard core, as they say. Joe Didale, proper pulp, splatter. I'd fill the whole room, from top to bottom... what do you think?

P: Hahahahhh! Great, beautiful!

S: Then for the eighties, I would exhibit "In the guise of PAN". Philosophical.

P: Perfect!

S: I'd divide the book into chapters, then, for the different periods.

P: In any case, the chapters are in the monograph of Francesco Gallo's MUDIMA,

S: Yes, I know! But I'd like to do it in a more bone-headed, laid-back, enjoyable, bad-ass kind of way, thematically. I don't want it to

be an "ordinary" academic text. Everyone has written about you! I want to reproduce our dialogue in the way that Carla Lonzi did.

P:.... I don't know who Carla Lonzi is. Who's Carla Lonzi?

S: She's a feminist writer. She published a very significant book in 1969, *Autoritratto*. What was special about this book? Basically, she recorded discussions she had with: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly, then she went through them all, transcribing all the interviews word for word, including grumbling, stutters. Basically, very faithfully. So that's what I'd like to do with you.

P: Yes, yes, ok!

S: In the book, Lonzi spoke naturally, even about politics with reference to the Venice Biennale of 1968, where your friend Spadari... was arrested. The photo of Mulas with his shoe on the front page...

Enrico Crispolti: Paradoxically, in life lived in a time which, between the second half of the 20th Century and more than ever in the first two decades of the 21st Century, things tend to be forgotten unless they are kept present, to become blurred, mentally and historically, rather than be stimulated by remembering them, presenting them as a possible comparisons for experiences of a life lived, as much individually as collectively, so that we are reweaving, recognising, restoring, REMEMBERING, as a result of Baratella's pictorial journey.

Naturally, since I met Paolo in Milan about fifty years ago in the second half of the sixties, and when I met Simone, in the first decade of the 21st century(very recently, in comparison), half a century has passed, during which time at

the very least Paolo and I talked on several occasions in person or over long distances, until we finally came back together on the occasion of Neon 1's comparative line-up between then and now. But over time, among other things that were being frequently repurposed was the compelling presence of Paolo's percussively startling art, through the collector's overriding love, that I experienced in my discussions with Cesare Marraccini; the passionate, unforgettable collector, a friend of both, from Abruzzo, certainly his biggest collector and, in fact, the most passionate admirer of his work. And, in any case, my meeting with Baratella didn't come about through my friendship with Marraccini, which initially goes back to the late sixties and early seventies, through Rome and my history and experiences in Abruzzo (the latest edition of *Alternative Attuali*, the third, was in 1968), in a shared interest in neo-figurative post-pop, but comes back more to my Milanese associations of the late fifties. At the end of which, as a pressing topical question, I used to ask myself on the probability of glimpsing experiences in passing and from a perspective beyond informalism (with respect to which I was, on the other hand, thoroughly in parallel with, by engaging with them in historiographical sense, which was then rather pioneering: and the volumes on *L'informale. Storia e poetica* published in 1971, and now reprinted (also with a view to developing a further definitive conclusion) came from that. I used to question myself, discussing with Romagnoni, Tadini (my critical mentor), Adami, Ceretti, Vagliari (and it will soon also be with Guerreschi) exponents, initially, of a consciously operating post-informalism orientated organic, figurative, embryonic state, which was represented in the now historically important exhibition *Possibilità di relazione*, held in the Attico in Rome in the spring of 1960, born from a project developed with Tadini and, in particular, Romagnoni, through an association with Roberto Sanesi (reintroduced, as a reflection of the previous decade's events, in 1970, in the Palazzo dei Diamanti in Ferrara: and is being completely reconstructed, philologically speaking, by his tireless friend, Luca Pietro Nicoletti).

Romagnoni tragically disappeared in the Summer of 1964, while the new youth movement was asserting itself, not so much as a collective intersection, in so much as announcing their deepening individual perspectives (starting

with Adami), my further interests in the innovative scope for art that was phenomenologically representative and related to the larger theme of urban dialogue, also explicit social criticism (which was the precise large-scale indication of Romagnoni's realistic relational imagination, while Adami's studies were leaning more towards the possibility of a post-pop narrative, using his own comic-style sensibilities) started in the late sixties. This interest led me to study, always in Milan; an encounter with exponents of a later generation, visibly focused on an image provided by collective urban grandeur, and directed towards a critical, and explicitly conflicting, analysis. And from here, the encounters with Baratella, Spadari, Mariani, De Filippi, the post-Romagnoni exponents of an articulated possible urban dialogue, between memory and the present. This led, some years later, to the significant exhibition *4 peintres et une ville: Milan. Baratella, De Filippi, Mariani, Spadari*, which I organised in 1973 in the Palais des Beaux Arts in Bruxelles (where I also credited my friend, the unforgettable critic Jean Dyréau) and repurposed in 1974 for the I'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. An exhibition, the discovery of which is at the origins of my active collaboration with Simone which came to life in 2017 at Neon 1, known as an intergenerational comparison of the work of those four exponents of urban dialogue and much more of an ongoing new generation, equally varying in focus to some degree, but with differing and new motivations. However, all of this is upstream of my renewed commitment for an exhibition, that will creatively echo those experiences in a very personal cultural journey, celebrating Paolo's 60 year artistic career lived, originally and liberally, in terms of artistic "social criticism". To which the imaginative, ethical and ideological dimension has fundamentally remained, even if innovatively, its true substance; whilst across various iconic experiences now featured here, appropriately evoked through their separation into the various chapters in which this exhibition, on Simone's initiative, has been historically structured.

CHAPTER 1 The sixties: debuts

S: At that time, you had some problems with shoes... the story goes that they found three of

them in the on the forecourt of the Milan police headquarters...

P: Yes. At that time I had a trader called Pagani, who... I went to Castellanza where he had an open-air sculpture museum. And... we were going to his home for lunch, he had a Spider, he used to drive like a madman and, to cut a long story short, he hit a cyclist!

S: Damn...

P: Anyway, the title of this story is "If you get run over, you'll lose a shoe!". Probably, you take your foot off the pedals out of fear and the shoe comes spinning off!

S: Haha! What year was this?

P: The sixties

S: So tell me something of that period. How did you get started with informalism?

P:... I arrived in Milan from Ferrara, I was practicing modernism, without any examples. I knew of the existence of modernism, Picasso, Futurism and De Chirico because everyone knows who he is in Ferrara. I'd finished my military service and returned to Ferrara, but I couldn't stay there so I moved to Milan. While walking around the Brera, you saw only the work of the informalists in the gallery. There were these great French informalists, and many Japanese, a huge amount were Japanese. They deeply affected me, so I went to buy a jar of black enamel paint, I made a hole in it and emptied it, Crippa style, but not in spirals (**Fig. 1**). I ran my hands over, rubbing it... in short, I made a mess. This went on for a short time until I went to Paris where I did a card exhibition of this period in the *Le Soleil Dan la Tête* gallery, the owner was a young, talented critic called Jean-Jacques Lévéque, he also used to run a small magazine also called *Le soleil Dans la Tête*. I went to Paris to take up some magazine covers done by Recalcati, who was a friend of mine. He couldn't come with me because he was doing his military service. He asked me to go, gave me the money and I went. So I got to know this very cool guy, the critic, and he also asked me to do a cover, it's published in my monography; it's a informalist piece: there's a kind of frame in

the picture so that this informalist does not extend beyond the canvas space. But it didn't last very long. Then I began to use white, as if it was lime, from which these kind of "femurs" emerged. Then, while thinking of Auschwitz I started to introduce images of these gaunt, thin people, photographs of death camps, of piles of bodies.

It won the Arte Sacra di Bologna Biennale together with the then debut success of Remo Brindisi. I won with a largish triptych representing a crucifix, I don't know if Marraccini or Soldano has it now. I threw myself onto canvas in the style of Recalcati, leaving imprints... this cross, then you saw a sort of path leading to a dramatic image of a concentration camp, entitled "Ante Lucem" (**Fig. 2**). I'd say that this piece represented my passage from informalism to figurative art. I started to make rubbings using paint thinner, transferring the print onto tissue which I then stuck on the canvas, and I used to paint significant symbolic movements with darts, things... pellets.. intestines... restraints...

S: Among other pieces from this period I have a piece entitled *Le mani* from 1968... I'd that this is also a work of passage.

P: Yes, yes. In the meantime, I got out of Milan and went to live in Paris. You should know that my moving about, at that age and in that time were accompanied by poverty and terrible hunger. I had no fixed abode, I used to sleep on benches, in stations and I had nothing to eat. I went through extremely long periods of starving, up to 20 days... A Buddhist robe... hahaha... Piazzetta Furstenberg beneath Delacroix's studio, a bench in the city under a tree, exhausted...

S: I'd say ascetic

P: Yes, Ascetic... At the time, I used to smoke. You've seen when people light cigarettes while they wait anxiously? And as soon as they light it, the tram arrives! People used to throw away practically a whole cigarette, and I used to collect them up. That was smoking for me. Then in Milan I went to a famous tavern at the time called La Parete da Pino, where everything they had to eat was flambé: fried egg flambé, prosciutto and mozzarella flambé, flame broiled sausage, ice cream flambé...! (**Fig. 4**)

S: Hahhhh!!

P: The first time I went in there, there were paintings by Nigro hanging up, I was looking for two architects from Ferrara, Bassi and Boschetti, who had become very important: they had designed and built the GAM in Turin. They had won the international prize with their project and they had then supervised its construction, (they asked me to decide the colour of the walls on the spot, and using a broom dipped in grey, watery feces, I painted it a sample straight onto the wall)...

Their studio was above the tavern but I on the afternoon I arrived, it was too early. So I started drawing on a tablecloth in the tavern and the owner asked me "how much do you want for that drawing?". I was starving and asked him for a fried egg flambé! With 25 pieces of bread on the side...!

Then I got to know the architects, very important acquaintances for me. One, Carlo Bassi, died last year at over 90 years of age, it was him who made me do the fresco in the sacristy of Ferrara cathedral in 2006 (**Fig. 5**).

I liked this place and started to go there often. I'd seen that a guitarist used to arrive at a certain time who used to play the guitar quite simply with someone who used to sing the songs of that time. I could play the guitar and made my parents send mine from Ferrara: this was 1961/1962. I started to play and to sing in this tavern. I knew a lot of Spanish songs, South American especially, La Malaguena, la Paloma, etc. I used to sing there, I used to go shyly as the customers were arriving, a crowd sympathetic to the arts. At that time, I was hooked on a painter, Francimei, who was famous in Milan at the time for being implicated in the Fenaroli crime. He cleverly introduced me to everyone and he used to collect the money and gave me the tip... I'd buy lard with it, slice it with a razor blade, buy some rolls and that's how I would feed myself for a few days. I'd fill myself up on the water from drinking fountains, but I never had anywhere to sleep. I used to go the Ronzoni gardens, (**Fig. 6**) where there was a refuge, the homeless shelter. People used to pay 50 lira to sleep there and I went there occasionally.

There was a line strung from one column to another where you could hang your clothes so that they could be used as a pillow, then at 6 in the morning, they would untie the cord and boom! Your head would hit the ground!

S: These stories are certainly beautiful in their sadness, so full of humanity. For us collectors, to get to know these intimate details about artists is fantastic. An unofficial biography! These are stories that need to be told...

P: So, I knew a load people from the Parete tavern, including my first wife; they asked me to enter the San Fedele prize, which I won (**Fig. 7**). It was 1963. I tied for the prize with Spadari from the Young Italian Painters, the benchmark critic at the time was Budigna. I won some fame as result of this prize, even if there weren't the means of information that we have today, so fame was limited to the local artistic scene (**Fig. 8**).

The only arts magazine that there was at this time was Garbando Marussi's "Le Arti", and that was it (**Fig. 9**)! They used to put full-page photos of Picasso, Renoir, etc. and images of others, including myself, that were the size of a stamp. And that was it. Anyway, that's how my story, step-by-step, got started. Let's go back to 1961 which culminated in second prize at the San Marino Biennale (**Fig. 10**), which at the time was a very important award, You won 400 thousand lira which was a lot of money then (**Fig. 11**). The piece was called "Omaggio a Yuri Gagarin", it was a canvas where the Earth was a white space at the bottom and above that there was a black space with the image of Gagarin. I went down to Rimini, extremely happy, and seeing as I was in Rimini, I wanted to have a bath...

S: No, don't tell me...

P: Yes, I went to have a bath and my wallet, watch and camera were stolen! I left everything in the changing room and it was all stolen! This was the tragedy that has marked me forever! Hahahaha! Then, life started to grind, I had a daughter, I got married but I didn't get on with my wife so I ran away to Germany! I went to Bad Godesberg, it was 1962: I also went to Berlin in that period... I also went to East Berlin, it was the first of May, there was a large group coming back from a rally, they seemed to be enthusiastic! I made the closed fist salute, and they all gave me the Italian salute in return!! Ahahahaha-hahh!

S: Really?? They flipped you off? Why??

P: They were fake communists. They were sick of Communism! They were obliged to go to the rallies but, really, they didn't want to know about it anymore. Germany was important for me, I also had a gallery owner in Bonn called Schütze... I bought myself some pictures, which are now who-knows-where in Germany. And he put on some exhibitions for me (**Fig. 12-13**). Then I established some contacts in Berlin at the Eva Poll gallery on Kurfürstendamm. I met Gunther Grass, he had seen my pictures and was interested, he had written a short ballad inspired by my pictures, which was then put to music and sung by Gunther Scholl (cited in "Tin Drum"), a little in the style of Kurt Weil and Bertold Brecht... There should also be an article, but I'm messy, I lose everything!

S: we realised.... even in Rimini....

P: Hahahaha. With the Socialist Party, the SPD, through Gunther Grass, I put on a large exhibition which I went to prepare in Bonn. I was put up by a young family in a typical German cottage, with an attic which became my studio: a husband and wife with a little boy in a cot, and the woman happened to fall in love with me... That was an apotheosis! A story of love, sex; Meanwhile, I was preparing my pictures, and the Berlin exhibition was a large exhibition (**Fig. 14**)! "Haus Am Lützowplatz" it was 1965... but in the course of the show, my paintings were stolen!

S: I don't believe it!

P: 3 or 4 pictures were stolen, I don't remember, and the Socialist Party's art director, let's say, after the reporting and the inspection of the crime, made the insurance pay out quickly. the pieces were all insured and they gave me a sack load of money! However, this coincided with the fact that the police put me on a train, to be mandatorily expelled back to Italy after the husband of the woman reported me for corruption or something...!

S: I heard differently, however, regarding your extradition from Germany... It is said that you put up a member of the RAF (Red Army Faction) in Berlin, like Italian BR, and that the police picked you up and...

P: No, that's another story! I didn't put anyone

up at all. I was contacted, through a mutual acquaintance, by an individual who gave me an appointment at midnight in the suburbs of Berlin. To get there in a taxi cost all the money I had on me! This person was, I believe, in the RAF and believed that he had found, in me, a member of the Italian Red Brigade. He basically wanted to be updated on the revolutionary situation in Italy, in first person by a revolutionary such as myself, as I was reputed to be at the time, I mean...

S: This is 1968/69?

P: No, let's say the early seventies, we're getting to the period precisely when I was doing the covers of Contro Informazione, which was then considered to be the organ of the BR, it's not true.. maybe it was a bit..? But... (**Fig. 15**)! Anyway, the situation with the RAF member was a little funny: he didn't speak Italian, I spoke a little German, poorly, he didn't speak French, he mumbled his way through an approximation of English like me, and sitting cross-legged on the ground, which wasn't comfortable for me we exchanged a few words...many gestures and, disappointed, we bid each other farewell...

S: So then the police arrived?

P: but no-one arrived, I went home afterwards.. on foot, in the night... walking for 2 hours... I think the stories have gotten... mixed up!

S: Hahahaha! So you were exiled for SEX and not for REVOLUTION!!

P: No, here we were in 65, hahahaha! When I arrive in Milan, I go to my first wife's house, who confiscates my passport, locks me in a room like I'd been kidnapped and passes the food under the door so that I didn't die of hunger and thirst, nice...! She released me after a few days and given the situation, I decided to take my daughter to my friend, in the meantime my wife attempted suicide! But this has nothing to do with our story...

I have never owned a car, I've always traded pictures! In this way, I started to exchange pictures for everything: at the delicatessen, at the butcher's, even for rent, I've always traded! I even traded pictures with the Tuscan restaurant on the way to Porto Ticinese, where our children grew up: mine and Giovanna's, my

great love since 1969, who changed my life, my friend first, and then my wife... those of De Filippi and Spadari...

S: I need to interrupt you to tell you, to ask you if you know that Alessandro Spadari admires you greatly, a kind of adoration... He and I both agree on this...

P: Yes, yes, I know. I remember the inauguration of an exhibition about the 4 of us in Gallarate. After the exhibition we went to a restaurant and Alessandro ate with us, and at a certain point said, "see Paolo, I would have been happy if you were my father"... Why? Because Spadari was absent. I love Alessandro and I rate him.

Spadari's father had separated from his wife and was with the daughter of the property developer who built the Pirelli skyscraper, a friend of Guttuso. An extremely conflicted love affair. They went to live in a mill in Paris. This mill was a kind of tower, inside it had porter's quarters and there was a vast, spiral staircase. It was divided into apartments that resembled wedges of cheese. Arroyo, who was the most enterprising had taken the porter's quarters, Mondino, Spadari and the others took one of the "wedges". These were the artist's studies. Spadari was always in Paris until the end.. In La Ruche, the quarter where the mill was located (**Fig. 16**).

S: You had so many stories.. to "speak out of turn" of Paris, the story of Paris...

P: No, no, let's start in '67, when I had relationships with this Pagani guy of the Grattacielo gallery in Via Brera and the open-air museum in Castellanza, Legnano, well I had to look after my little girl... I had to earn a living, I used to take these packs of drawings, or pictures (I did a picture a day, perhaps more) it must have been 6-7 pictures, put them on the wall in the gallery and this Pagani, who was an arrogant man, violent, an assassin..haha ahah! He said to me "how much do you want?" He said to me "I know how much you want..." "15 thousand, I'd 15 thousand for seven is a nice amount", so he opens a drawer, and inside he had bag of change, and he gave me 15 thousand... and I said to him "and the rest?" and he said to me "15 thousand for all of them!" Well, I went on a murderous rampage, i took the

pictures and kicked them all to bits! "I'd rather burn them than give them to you!"

S: let's say that you no longer had a relationship with him...

Enrico Crispolti: Paolo and I are almost exactly the same age: born in 1935, he is two years younger than me. So, here is about eighty and one-half years old, like myself, who passes for a little over eighty: both so far enough smart, however one would say. I remember my satisfaction when in 1959 I published, in the Colección Arte de Hoy, in Madrid, one of my very first monographs, on the paintings of the very young Rafael Canogar, representative of the famous Spanish group "El Paso" (with an almost Botticino opening, by commissioner Robles, celebrated in the Venice Biennial of 1958, in the Iberian pavilion, officially still a franchisee). Canogar himself even him after 1935. Satisfaction, therefore, because, finally twenty-six years, I was writing about the work of an artist younger than myself, and not only of eminent representatives of a generation (as between Burri and Vacchi) or at least two more than me (like Fontana or Fautrier). Certainly, the particular reality of childhood and then of Paolo's very early youth were marked by the events of war and by the immediate relapse into the difficulties of the post-war condition; perhaps, instinctively pushing it towards a resistance and protesting awareness of the reality of a profound collective unease. And, of course, this is primary formative factor concurrent with the particular maturity antagonistically declarative of his artistic personality, in brief of his imaginary one that, in Ferrarese earth, was also historically driven toward projections of a surreal and symbolic visionary approach. Of his possible "informal", during the early sixties, I do not know or remember enough to clearly identify the evidence (as I could do for the Romagnoni expressionist who in Rome, then military, observed De Kooning, or for the Mariani who in Milan looked at Sutherland). Perhaps, Paolo then, believing them to be outdated, did not show them to me, given that, our meeting certainly then happened regarding problems related to de facto representation now regarding possible post-informal perspectives. On the other hand, the great painting put

on display here seems to me in reality clearly placed beyond any plausible comparison between gestural or material appearance, iconic or not, of informal primary magmatic tension. On the contrary, explicitly, as it seems to me, it immediately appears as an evocative, almost dreamlike representational plot in its contaminating reference superpositions.

CHAPTER II '70s: the painted revolution

P: Ahhhahaha!! Paris....

S: I already have the article but I want to understand... You went to the anti-racism demonstration...

P: I was invited to the anti-racism exhibition in Paris where there were Kienholz, Tilson, Vostell, Monory, Equipo Cronica, Defilippi, Spadari, Canogar, Canaris, ...etc... now I do not remember who was there... but important artists, it was 70!

S: sorry for interrupting, but I want to bring out the most unique elements of your life, after all the important exhibitions, the most famous ones you've done they know them all... Palace of Art in

Paris, Brussels, Royal Palace of Milan. De Filippi gave me the original catalogue from the 74 Paris exhibition, which looks like a newspaper! These things they really know them! I want to talk about anecdotes, of this anecdote of Paris of the '70s I also found in the archives of *Le Monde* the newspaper article of the time. But, shouldn't art be freedom?

P: We were in unclear periods, it was just after 68, so the police... There was a reverse movement, "a return to order", a powerful backlash in Paris, it was not like in Italy in France, they were serious about De Gaulle and so times were really hard.

So, in this show, there was my double picture 2 meters by 2 meters, then 2 meters by 4 meters and...:

you could see a cosmonaut with a fair face of Christ, blue eyes, and an American flag now I do not remember what else there was... There was written God is whiter. Then, on top of an American flag, there was a white supine wom-

an with a black man standing over her to fuck her and a white man who was about to take him off to be the one to have the relationship and in the foreground a diabolical black horned devil and a black pussy with veiled stockings... demoness, now I do not know if with stockings or elastic ribbing on the thigh, then a Statue of Liberty with the face of Hitler. And, then: offense to religion because of the Christ who is whiter... Offense to the state religion, offense to the foreign flag the American one, and pornography and so on and so forth. But I was not convicted; the painting was sanctioned... That's the funny part.

S: but why weren't you convicted? Why weren't you there?

P: The painting was seized, the exhibition was inaugurated and the day after it arrived someone, a commissioner who said: "the exhibition continues but without this painting!" Then the exhibition concluded and was then brought to Brive 60 km from Paris and the day of the inauguration the gendarme arrives and closes the exhibition and then physically confiscated my work, because before it was only removed from the exhibition, in this instances, it is seized, then the day after the exhibition is reopened.

And, they start a whole series of protests... In the meantime, I had this little girl to take care of, and I could not stay in Paris, there continued to arrive letters from lawyers who had exposed themselves to me with an entire movement of opinion that precisely considered the fact scandalous, and the thing went on... Then, these lawyers seeing that I did not give too much followed and answers to all this..., I was terrified, also because I said what do I do here if they arrest me or anything else... With a daughter... They had me back a lot and the thing went on for their events... I haven't heard anything, until this statement came to me that the destruction of the painting had been ordered: burned in the courtyard of the gendarmerie, and so it was destroyed with acid... I think (**Fig. 17**).

The thing that struck me then was that Sartre had said something about these occurrences, he was interested. He had taken part culturally and politically in protest. I then removed it, and I was stupid because it could have been a means, a surprising element

of propaganda for my painting as a political action in art brutally repressed; when they ask me what it means to do political painting and what sense it has... then I have to speak of this event that evidently was political and was repressed, they wanted its destruction. Today, it would not have happened, today it would not have made any news of any importance to anyone. Today a ca... that sb... they don't care about anyone.

S: I agree! after all, in an international art catalogue, my 7-year-old son, leafing through it, found himself in front of the photo of someone who puts a mop handle in his ass. Nothing moves me. There is no reaction in me, my son has gone right away... but is this art or pornography? Moreover, it is an image not different from what we saw in porn magazines, is a photo not painting?

P: In a Venice Biennale I do not remember when, Cicciolina's ex-husband, Jeff Koons made fiberglass statues where they fucked and fucked.... Hyper-realistic at best (**Fig. 18**). Should that be said?

S: you should not say anything, I like Koons, but his luck was to please even a certain Gagosian! As you know, the most powerful and influential art dealer alive! It is he who dictates the rules of the market and paradoxically also decides the tastes and what the world of contemporary collecting means art or not art. Think if you had Gagosian as merchant... maybe I'll send him this catalogue...

P: I've had good gallerists, unfortunately moralists, they didn't sell anything other than "buffet on buffet work", hanging in homes, in living rooms. I have worked for the most important galleries in Milan, and Milan was the cultural capital of Italy and the European city. In 1971, they brought my exhibitions to Spain, to Barcelona (**Fig. 19-20**). The person in Italy who was courageous and who gave me a livelihood by buying my paintings, but they are now lost paintings, was Schubert, at the Borgogna gallery. The gallery owner who was murdered and torn to pieces...

These paintings are owned by his wife, who says that we, I mean me, De Filippi, that is, our group would have stolen money and paintings from Gianni Schubert. I was on salary at the

Borgogna gallery and so was permitted, paid, to perform the Joe Ditate exhibition. I should say that even Toninelli, the Milanese gallery owner, was courageous with me... and Riki Kiefer in Germany... and Poll... Berliner... (**Fig. 121-22**)

S: so, it was Schubert who started the Joe Ditate saga??

P: I first exhibited them at his gallery (**Fig. 23**). Then, in the Giulia Gallery in Rome. Then, there is a very interesting catalogue on Joe Ditate of an exhibition in Lucca.

S: the first of your paintings that I owned was of Joe Ditate with Garcia, who is strangling Joe... naturally, it's on display! Cesare Marracini introduced me to you by moving me from programmed kinetic painting, austere Group N stuff, etc.... I'm always looking for new blood, new visual and emotional stimuli, Marracini said to me "there's still more, look at the representational".

P: Mine has always been a search for language, always focused on the figure of the man as humanity, ... on the events in his story. In your exhibit, Politics Ideals Violence Love, you came close to Max Papeschi. He takes photographs, makes photomontages, they are 100% amusing, ironic with this Korean dictator, calling him dictator, but a hero for him, someone who opposes America, that is.... You have the atomic bomb and not me? Why? So it was noted. his art is a combination of images and substance, even if instead you say: "what does painting have to do with the photo?" But, it has to do with the extent to which the same question is discussed at different times. I, like De Filippi, Spadari and others, at the time, we imitated and used photography to do the painting, he (Papeschi) omits this passage (**Fig. 24**).

S: on display there was an oil on canvas by Max made in China, it is not that he does not say so, on the contrary. He says: "I have this done in China, and it costs more than the others because behind it there is another person's work in addition to my idea, my creative design". I was in him titled "oil on canvas made in China"; I would say very current trend. He works with the image, is a director and summarizes this fact in his works. Per-

sonally, I like it a lot. Let's go back to the 70's. The saga of Joe Ditate my favorite painting!

P: we are in 1974.

S: when I was born, May 30, 1974 here is where my attraction is born... I was born and you represented in painting the "unique thought" you designed the goldone for the head...

P: Exceptional ... Everything came from the memory of a beautiful semi-erotic film, which I never saw again, where there was an erotic story of Superman, I transformed this story and I thought, why not make this Superman a rich Italian American with the cylinder on his head, a swastika tattooed on his chest under the portrait of Hitler, who comes to Italy to establish a factory that produces a condom for the head. With all the revolutionary ideas of this period, people need not hear all these things anymore, isolate the brain. Unique thought, singular thought.

And, then, thinking of this, I made the Joe Ditate screenplay (**Fig. 25**). In my studio, a former bourgeoisie in Viale Col di Lana in Milan, which was very large, I made a large platform, like a boxing ring, for several weeks, I did not clean the studio, I used to throw paper, trash bags and trash everywhere. Then, I recruited the characters: Gabriele Amadori Joe Ditate, Narciso Bonomi called Garcia. Then, I asked the director, my friend, from a Mondadori magazine, one of those glossy magazines for women, if she was willing to get naked to snap pictures for my photo story, she was a beautiful woman, I explained the story to her, and she said, "why not?" she was demure, but she accepted anyway. Her character was Patrizia called Italy. The other girl I selected was a ring found thanks to a fashion photographer friend, this was Hope the Revolution who, together with Garcia, opposed and drowned in the Joe Ditate and Patrizia condom. I started directing while three photographers were shooting.

I said, put them there, do this, do that... Then, at the end of shooting... I rushed because everything was very expensive..., they, the participants, charged by the virtually erotic moment, they wanted to go on to the act itself... in short, make a pile-on! But, the funniest thing is that the voice of this new idea of mine had spread and so maybe the friends... Sarri, Spadari, Stacioli... and others... came at night while there

were shoots in my studio because there were naked women!... They rang the intercom and wanted to come in, to watch... but I strongly indicated my refusal...

Anyway, I did not want to make a film, just photos. One shot in black and white, one in 35mm color and one 6x6. The person who took the 6x6 had a degree in sociology; he later became the president of the Banca Popolare di Milano, when he was a boy he used to say to me: "I am Castrista" !!! He was good at taking pictures. The other was an *Espresso* photographer and then Rino di *Contro Informazione*. Then, from these photos, given that I am a lover of painting as such, even if I showed my contempt using the airbrush... I painted anyway... I projected the pictures on the canvas etc... and by airbrushing...

S: the effect that you produce with the airbrush is wonderful, in the painting "I Pan" the God who is coming out of the fog, from the smoke is wonderful...

P: with the airbrush I can give this idea of appearance, of the arrival from nothing. A God who has never actually existed is only symbolic, it is a thought of man. A god that oversees nature, oversees the drive, in fact, they call it panic, fear. We take pills when we are in a panic, because Pan warns us that we are in danger and puts us on the defensive. But, the spray intoxicated me.... and, I panicked... ahaah

S: always in the 70s, the occupation of the triennial...

P: No, it was 69, I was teaching middle school in the Umanitaria, then they sought me for my totally unpopulated, overly open systems. I taught the boys to get comfortable with the colors so I made them fight with the colors! They soaked the sponges and then smeared everything and everyone. The classroom became total chaos! Then, I used the body, they painted with their hands, some smoked.... And, so with these little boys wearing red plastic bags filled with red color, prepared by us, we went to the Triennale that was to inaugurate the international exhibition of "bourgeois" Design... and there was a crowd that wanted to prevent it, and occupy it to "make it proletariat?"... a cordon of police protected the entrance, and so they also beat truncheons....

with me, they shot the plastic bags with the red cracking on the policemen that barred the entrance... their terror of the blood... all entered...

S: you were the anarchist you are in reality. You have been referred to as a leftist extremist...

P: I was and I am an anarchist, a libertarian... yes, indeed I say it! Even in an interview they did of me in Berlin, when they told me that: "Baratella spits on the plate where he eats!" Rurberg told him that he was the head at that time of that organization called DAAD, the German art academy. They were in charge of the scholarships, giving the opportunity to selected artists to go live and work in Berlin, to be teachers at the academy of fine arts, a very good salary. Then, I finished my term and left. Rurberg, he cared a lot about his "creature", he always wanted to have meetings. My daughter was in Italy, I left every weekend, I went back to Milan to go and take her to school and spend time with her, then on Monday morning I left for Berlin. These meetings, these group conferences were held on the weekend and I was never there! He said I was an asocial, and he said it publicly: "Baratella is antisocial"... and I became enraged! But, antisocial my ass! I had real problems at the time! apart from my daughter, I risked being arrested as a dangerous antagonist because in my studio in Viale Col di Lana we made posters: like death to Calabresi! Death of Pinelli (**Fig. 26**)! and others with the following text: "Comrades do not forget!" etc... Those posters I designed and wrote were printed as silkscreens in my studio. There were three of us. There was the real anarchist who was the printer.

S: make the names, so much now...

P: Franco Bertoli. Then, there was the brother of the one who had also been in parliament with the radicals,... Adele Faccio. In short, there was also a policeman in disguise in front of my studio...

S: The painting that we lent to the Credito Valtellinese Meneguzzo exhibition in the stars, "Arte Ribelle" is that collage with the photo of Calabresi on trial. A 1970 work entitled "If someone wants to remember". in 72, Calabresi is murdered it is said by the Anarchists.

P: Yes, in 72, Calabresi is murdered but it is not clear that it was the anarchists, this was a state crime! that the twisted bodies have tried to avoid Moro's policy of creating a strong center left... this is established. There was Cossiga who, as Minister of the Interior, conducted the research on the Moro kidnapping (**Fig. 27**). He made the uselessly search a Laziale lake... Even for Calabresi it was the same, the disappearances, the CIA was involved, all to destabilize the political and social climate, Berlinguer had brought the PCI to the top, in short, a party that counted and that could?... get to the government. Even the bourgeoisie voted PCI, they always had *La Repubblica*, *L'Unità*, *Il Manifesto*, under their arms, they were all Communists! Like today, they are all 5 Stars and League... PD...

S: back to the paintings, this work is really your reading of the future, then we read what you want but it was so... In short, like the story of Pinelli, I do not know what it was, but even today you can not know the truth...

P: you must know that I have a close friend who was a journalist for *Il Giorno*, the first reporter. He was also a war correspondent for *L'Unità*. When the Piazza Fontana massacre took place, it immediately underwent a reconstruction with a Taxista after the first testimonies. He verified that these testimonies were consistent, but it was all out of his mind, and in the newspaper he wrote what he had seen on the times...! It happens then, that after all this, Valpreda was in jail a lot, I made a picture of him as a target, he was finally tried in Catanzaro, intervened to defend the same lawyer who had custody of me and my daughter Giovanna. This lawyer, Giuliano Sapazzali, was the one who defended Cusani.... "clean hands". He managed to clear Valpreda of the Piazza Fontana massacre. With Spazzali, I changed the paintings... as expected...

S: but finally the Piazza Fontana massacre... but who put that bomb there?

P: the government! it was a government massacre! We... and among the anarchists... we knew very well who were the infiltrators, disguised as revolutionaries, but who were from DIGOS! Also the other Franco Bertoli, the namesake of my printer friend, the one who

put the bomb at the door of the police station in Via Fatebenefratelli in Milan that made 4 or 5 or 6..., I do not remember, dead, was not actually an Anarchist but an infiltrator, an informant of the secret services!

S: Also, because in reality, the nature of the Anarchist is non-violent in the correct interpretation of the term and of what it represents, otherwise the infiltrator or the Red Brigade militant will do the same... (**Fig. 28**)

P: yes, but I don't know... here we are in Proudhon... still idealistic, but then we fight... Gaetano Bresci killed the king machine gun... but the bombs at the Milan fair in 1969 were planned provocations, and who were going to take? They went to get my friend Franco Bertoli (the other, the printer), my friend Pinchi, Faccio, the brother of Adele Faccio, the one who came to print the posters we made... they arrested the anarchists and put them in jail, but we know that they were militants of the extreme right to make these messes... provocations....

S: however, at that time the ideal of man is transformed into action with the goal, the ambition to reach freedom. Today? where are we going today? What is the goal today? (**Fig. 29**)

P: It's a mess... on a political level today...: I can not stand it anymore! Grillini, Lega... I preferred the Christian Democrats! They make me miss the Christian Democrats! Ahahahah!! At least you knew them, and you know, if you know them you avoid them or fight them! These here are spread everywhere, they are invisible. They are a fabric spread on mattresses, everywhere... Are they Populists, populists?... what does that mean... how to say globalists..., it's not in our ropes,... doing technical-xenophobic... discriminating governments... after the electoral promises of the technical resolution of all the problems..., and then nothing happens and rushes into the abyss.... the Nordic countries have everything perfect and they commit suicide, you think, we Italians? This is not the point of arrival... If they give us everything. ...uhm..., it's a shitty life! Without desires, full of desires... With the technologies, all virtual, comes the artificial thought that someone in your thoughts... it's not possible... I don't think it's right... but it's obviously inevitable?... It's not the only thought, it's the NOT thinking... (**Fig. 30**)

S: In fact, after the years of Joe Ditalo and the unique thought of the '70s, also a precursor of our times when seen in a futuristic...

Enrico Crispolti: Instead, here we begin to enter the great story of Baratella's highly personal expressiveness of maturity. In fact, on the horizon of my critical interests, it is evidently insinuated between the extreme glimpse of the Sixties and the very first appearance of the Seventies. When four young Milanese people, variously dialoguing with an urban context (which I then present together in Brussels in 1973 and in Paris in 1974, under the banner of their critical urban dialogue), in the richest articulation, and last, of the major international exhibitions, which I proposed during the sixties, on four occasions, in the Spanish Castle of L'Aquila, under the banner of "Current Alternatives", in 1968, exactly in *Alternative Attuali 3*, both Mariani had already been incorporated in the section of phenomenology of the object, De Filippi, in that of the oneiric and visionary perspectives, and Spadari, in that of critical representation, together, among others, Guerreschi; while Romagnoni, posthumously, Adami and Tadini, appeared in the section under the banner of the renewal of "visual notions". The reason why I had not considered then also the presence of Baratella probably arises from the fact that Paolo had not yet established his Milanese presence within the group spontaneously then in formation of the other three. What certainly happens within the Seventies' debut, if indeed I can take note of the inciseness of its presence in the years in which the conviction of the historical-critical opportunity matures to propose on an international scene, precisely in 1973, an articulated, a cutting-edge reality of various "critical representation" operating in the Milanese realm, and in close connection with the related sociological context. A bit abbreviated (but certainly not as intensely) operating on the ground of the critical maieutic flanking somewhat like what had happened fifteen years earlier to Tadini for the generation of Romagnoni, Adami, etc. And the operative orientation of the new group of the four young Milanese, of whom the most certainly politicized appeared Spadari, was manifested already in that quote by Bertold Brecht ("for art, therefore, being 'apolitical' does not mean anything else than being of the

ruling class ") that appeared in fact inserted in a special close-up urban industrial image, in one of his 1970-71 paintings, *Costruzione con frase*. And, clearly, in Spadari's paintings, there was evident an imaginative reference dating from the iconic and ideological syncretism lesson of the German, Berlin-based dadaist photomontage, strongly politicized against the class that had plutocratically exploited the German defeat in the First World War and was fueling the nascent Nazi revanchism (among Grosz, Heartfield, Herzfeld, the Höch and Hausmann). As is immediately evident in a recurring modality of the association, binary or trinary, of iconic fragments of a critical-demonstrative sense. Which, in the case of Baratella's proposals, even in the presentative order essentially arranged in a binary sense, contained challenging quotations already strongly impetuously revolutionary in impetus, in conflictively alarming ideological contaminations. And, then, even initially within the frame of almost framed screens, they begin to appear in prospects of visionary iconicity, which will become completely dominant in its most characteristic work throughout the late seventies and beyond.

*During the seventies, the pictorial imagery of Baratella made a substantial structural mutation, syncretistically acquiring in a single metamorphic-visionary dimension the principle of exhibiting contradictory criticism and contestation enunciated at the beginning of the same Seventies. And, it is then that the iconic conflictuality becomes a metamorphic dimension consequential in a visionary of highly provocative contaminatory commingling, since it involves an initiation of real critical visionaryism, which renews the intrinsic evocative criticality that Baratella had already given in the years of his first Milanese statement. And his imaginative pronunciation flows on the almost constant passage of a "fortissimo" visionarily evocative in terms metamorphic-contaminators, always however clearly aimed in its critical ideological-social and historical-civil objectives. The result is a critical critical visionary strongly impressive, enveloping and unsettling, which in its turn enhances the critical pronouncement always quite clearly enunciated in a visionary pictorial theatricality, which has not only sympathies and baroque sources, but that personally empowers a matrix fundamentally evident foun-

dation in the visionary vision of the baratelliana acquired through the juvenile formative frequentation of an iconic patrimony and experiences of imaginative accentuation to the visionary limit, typically Ferraresi. Through which a wealth of imaginative liberties and symbolic-visionary implications are configured, in which the inheritance of Schifanoia, and Dosso Dossi, Ercole de 'Robertis, and Cosmé Tura, in the second half of the fifteenth century, with hallucinations and associations imaginative of the De Chirico "metaphysical" Ferrarese and of the Carrà that depends, and also involved the sedentary De Pisis, in the years of the first world war of the twentieth century. And, the narrative visionary approach of Paolo, involving overwhelming references from Mannerism to the iconic German Dada photographic expressionism, to suggestions from Bacon, implying historical characterizing memories acquired as significant archetypes, can also develop in the episodic terms of a saga, as in the case of Joe Di Tale, pictorially made in the Seventies, and always on an extensive assumption of social criticism.

CHAPTER III '80 and '90: philosophical painting

P: ...I ended up in the myth (**Fig. 31**). Because in the myth there are the founding words of our Western civilization, let's see where the compass opens: the compass has its pivot in the myth that wants to be truth (Aletheia), then the compass widens and moves on to philosophy and they begin to form theories and categories. Then, the compass widens even further, and these categories become the truth. But, we do not know if they really are the truth, since myth was already the imaginary assumption of truth. So, an imaginary truth is formed that is unlikely, all the phony progressive stratifications, built with the reverie of Plato, Aristotle and then Kant, Hegel etc... and, in general, metaphysics.... One of the criminals, perhaps, poor Ahahahah is Aristotle! Not Plato who spoke of Iperuranio. What did Aristotle do? categorized everything! With reason, he explained everything, even the inexplicable God. The rational explanation of Christianity was deduced from Aristotle.... it would be a mystery and could not be explained by anyone, but the early fathers of the church, religion being a

weak fact of faith, became attached to Aristotle. St. Augustine said: "ipse dixit" where ipse was Aristotle!.... I gave myself to the Myth, to go and see the origin, the ganglia, i.e., those points that Nietzsche had identified as the origin of the human tragedy: Apollo and Dionysus, who are the opposite of the other and not... Because if you think of Apollo as a god of perfection, of song and form, of light.... but if you remember the beginning of the Iliad: "and which of the gods to antagonize them?" It was Apollo who threw arrows secretly and sideways across the Achaeans, like his oblique gaze, the perfidious Apollo! In fact, Delfi's oracle responds through the words of Pythia, obscure words that drive us mad, all a fiction... see Oedipus. So of a brutal cruelty! So much so that it is said that the truth lies in madness... only in madness can you decode those obscure words about your life, that is, the dark wanderings of your path. Dionysus is wild, he is a god who represents the deepest drive of man, a drive that has no form. Apollo can describe it, Dionysus no, he lives in the intoxication... in the non identity...

Going into the myth for me has been going to the origin of the mistakes we experience... One says the east... but it sounded bad... I could not go into it philosophically. I have faced it elsewhere, for 40 years I have been practicing tai chi quan... But, I mean, it's all another thought, it's a silent though, the Eastern one. Eastern philosophy is determined by the unmentionable and the unmentionable can not be thought of. You do not say and do not think! You must create the emptiness within you to reach a state of indifference and bliss... perhaps, the Tao...

The West seeks its own silence in satiety, in filling; in fact, they say: But, you, Baratella are Baroque! In fact I am Western and I fill everything...! If I had been oriental, I would have put a stone in the middle of the room and voila.

S: Since you speak of Tao, and therefore of the opposing duality, I get to do a parallelism between what was the unique thought of Joe Di Tale and the represented doublethink, conceptualized, underlined in your work "1984 & L'Officina Ferraresi", (**Fig. 32**) a 3 by 8 meters masterpiece. Vittorio Fagone creates a very interesting catalog with you...

P: Yes, the Mazzotta Catalogue that I saw in Orwell's 1984, I have always looked for a

sign of hope pointing to an end of the nightmare, but the experience of Winston, a member of Oceania's Single Party, only ends up with a negation of life since, as Orwell says, "thoughtcrime does not entail death: thoughtcrime is death".

And Winston Smith, hero of 1984 has committed the most dreadful crime, that is thoughtcrime, which means doubting the rightfulness of the behaviour of the official institutions. A world, as described by Orwell, which is completely devoid of any possibility of individuality as crime is the same thing as the law doublethink stands up to the contradiction. Winston has to admit that $2 + 2 = 5$. An explosion in his brain underlines the completion of the expropriation of his conscience. This is the connection. In order to survive under the supremacy of an ideology of death, must ask and give hope, I oppose to an obsessive world a world in which the individual faces by himself all the risks of existence (**Fig. 33**).

Enrico Crispolti: Between the eighties and nineties, the conflicting narrative complexity of the visionary critical impetus seen in the previous decade, in Baratella's painting, seems to leave room for proposals of more subdued reflection in its almost philosophical appearance. And, it is, for example, in particular an insistence on the complexity of spatial dimension or on the variety of the actor's psychological roles in the re-reading, all imaginatively introjected, of a clearly complex painting like *Las Meninas* of Velázquez.

And then the iconic visionary criticism already typical of his pictorial work is relaxed in an analytical way, as a solicitation in an apparently peaceful adventure of implicit enigmatic messages that the iconic evidence almost stealthily proposes to the naive innocent reader visual material of the masterpiece. A source around which Baratella works for a long time, and on his experience I have also then engaged in perhaps probable decryptions. Overall, it is the time of the long experience of post-visionary reflection, which Baratella defines overall in terms of "mirror mirrors of my desires". While at the end of the nineties in Milan there is the opportunity of a great recapitulation of the pictorial journey of Paolo in the anthology realized in the Palazzo Reale in 1998.

CHAPTER IV
2000: re-enactments and “slacking”

S: after the myth, you returned to when you were dressed as a “Figlio della Lupa” (**Fig. 34**).

P: you do the coming and going! I became as Garcia says... I became a Slacker! Artistic slackening in contemporary art. That is, those who are no longer around to say: minimalism, new painting, what's going on now with fashion... analytic painting. Everyone talks about analytical art, I can't take it anymore! But, what a f... does analytical painting mean? Even I am analytical, we are all analytical, no? but you have to escape from the fences and the tables... jerk-off, because it is unbearable. To those who make art for life, he has balls down come to him such that he can't take it anymore! Now, I'm free and I want to do that... that I think... as I've always done... in part... Ahaha !!

S: yes, but apart from that, I see your return, in the last years, to the first years of your life, to the second world war. Go back to when you were dressed as a “Figlio della Lupa”! Obviously, it's not that you chose to be dressed like that, to represent that...

P: I do not even say it was mandatory but everyone felt it was natural and necessary! the parents, the teacher, the parish priest, but it was... a must...

S: I would say that that thing has remained inside you, you feel that you are re-evoking (**Fig. 35**). Even those red backgrounds of your latest works...

P: my generation has been traumatized! we have escaped death! we have been wildly bombarded by little boys twenty years or so, coming from that country that everyone hails and adores, America... but they didn't just bomb the German stations! These 400 planes came out at a time in formation with a deadly roar... which is the rumble that I still feel when I fall into depression! and down... they were carpet bombing, just to say... (**Fig. 36**)

S: but then something else comes out of your stomach. I've seen your films.

P: yes, I'm making new paintings about the

mountain, and at the same time videos. Also videos inspired by the Process and the Castle of Kafka and still others on the Divine Comedy and others... I would like to show them... find the way... I paused because I got caught on the October revolution, but I'm taking up the subject of the rock, of the mountain, of the difficulty of reaching the summit. I can reproduce the paths traveled by climbers, but where do they lead? and who tells you what truth you will find when you get there up!? I prefer the abyss of those passages, when you still have to climb, you are far away, you do not see them from afar because they appear compact, but if you approach them they are worlds. A bit like life. I like this torment. I am now in a period of my life, at an age where all my friends are disappearing. Staccioli died, Stefanoni, Nino Crociani who drew up to the last minute of his life when he was in hospital, Soldano, and Marraccini... etc..and it does not end anymore... it's a torment... the mountain....

S: Let's talk a moment about Marraccini. Let's close how I should have opened, that is, how I met you. How I became aware your painting. Right from him, Marraccini. I met him because in a Bolaffi catalog in the library of my father, I speak of the Bolaffi (**Fig. 37**) catalogue of 1981, there was an artist who had struck me as a child: Sergio Sarri. Marraccini had a very large collection of paintings also very large Sarri and as a result of exhausting negotiations, you know the subject, I bought several blocks. But, not your entire collection, of course. Then he began to talk to me about the painting of social commitment, of the four Milanese painters, but I paid him no particular attention. In that catalogue, I did not really care about you because they were published from your paintings on the Indians... (Photos of the Indians) I'm from 1974, the cowboys and the Indians for me were a distant thing and of little attraction I thought they were for me archaic subjects... with you, you will recover later!

P: I tell you one thing: those were metropolitan Indians! it was a movement. “situationist” relative to survival, we did not want to be relegated to reservations like real Indians but to be present and integrated in the cities! At an exhibition in Milan, I met the great-grandson of Kociss... I did all this work on the Indians

for this reason! You think that at the time this movement of metropolitan Indians had taken an important place among the extra parliamentary groups, it was very widespread! I made these portraits, the paintings of the Grand Canyon... theater of huge disasters... The 70s...

S: I stop you, now that you explain it I'll buy at least 4 of your works with the Indians !! In short, returning to Marraccini, after buying a score of Sarri, he again put the focus on you! I'm a bit puzzled, I already had my father collector of the early twentieth century Italian representational works! But, you know that balls, are figurative! I collected rubber bands, holes, protrusions... But, then, the strength of the Marraccini that you can truly be disruptive, made me start the study... and Boom! In love with Joe Ditalo! The first work I bought of yours, I found it in a gallery in the middle of the jugs! He depicted Garcia, who strangled Joe Ditalo.

As soon as they arrived home, Chiara was quite disconcerted... then I resumed with Marraccini and bought from him a half-collection regarding your paintings. He also took me to Umberto Mariani's studio, and he allowed me, thanks to the works of Spadari who sold my paintings, also to meet his son Alessandro. With Marraccini we had in mind to go to all the most important fairs in Italy and Europe to present the art of social commitment of the 70s and of figuration in general... unfortunately, he left me alone in this difficult task... with him alongside it would have been maybe a little simpler... For this reason, I gave life to the Neon Gallery, a non-gallery but an exhibition space to give voice to all those forms of art that deserve support in order to emerge. You do not need to emerge, you just have to re-emerge because you are in fact the powerful and living representation of the painting of social commitment that everyone must know! Thank you, Professor!

P: dont' think that this is the end...

Enrico Crispolti: But, the anthology more succinctly proposed here does not close retrospectively but in the opening towards what, on the basis of his latest experiences carried out during the first two decades of the 2000s, Baratella further imagines in the possible mo-

dality of his entirely originally alerted critical representational discourse. That this exhibition, therefore, undertakes to summarize and at the same time revive: recognition of the past and risky accomplice of the future. Meanwhile, it's the Baratella Museum!

Un ringraziamento a **Gianluca Arneri** e al **Centro Poligrafico Milano S.p.a.**
per il supporto e la professionalità nella stampa di questo catalogo



Centro Poligrafico Milano S.p.A.

Stampato nel mese di marzo 2018
da Centro Poligrafico Milano S.p.a.
Via Puccini, 64 - 20080 Casarile (Milano)