



ATTILIO FORGIOLI

Pitture

FORGIOLI

EDIZIONI PUBLINEWS

ATTILIO FORGIOLI

pitture

Taormina, Chiesa del Carmine
9-22 luglio 1990

Ente organizzatore: Provincia Regionale di Messina
Ospite: Comune di Taormina

ATTILIO FORGIOLI

pitture

EDIZIONI PUBLINEWS

Ente organizzatore: Provincia Regionale di Messina

Ospite: Comune di Taormina

Segreteria organizzativa:

Donatella Venuti, Ignazia Binollini

Ufficio Stampa:

Gino Mauro (Capo ufficio stampa Prov. Reg.), Lalla Carilli

Consulenza artistica:

Galleria Andrea Cefaly

Allestimento e coordinamento organizzativo:

Antonello Longo

Testi critici:

Giudo Giuffrè, Lucio Barbera

Foto catalogo:

Umberto Costa, Carmelo Bongiorno, Attilio Del Comune, Duilio Zanni

Ringraziamenti:

Per il prestito delle opere:

La galleria l'Affresco di Montecatini Terme, i collezionisti privati

Per le foto di Attilio Forgioli:

Walter Mori

La Provincia Regionale di Messina, ormai da anni interessata ad una politica di diffusione e fruizione delle multiformi e ricche tendenze dell'arte contemporanea, ha il piacere di presentare l'opera del pittore Attilio Forgioli presso la prestigiosa Chiesa del Carmine di Taormina.

Ci si trova, per l'evidenza dei fatti, di fronte ad un'Artista che, con il suo proprio itinerario creativo, chiarisce il rapporto tra pittura naturalistica, o meglio ancora della visione e pittura astratta, cui la sua arte approda ineluttabilmente.

Attilio Forgioli nasce a Salò e si trasferisce ben presto a Milano dove, iscrittosi all'Accademia di Brera, frequenta i corsi di decorazione, tenuti da Achille Funi e Mauro Reggiani, incontri questi determinanti per aver conferito alla sua arte un'adesione alla tradizione e al filone storico dell'arte italiana.

Inoltre, l'Artista dimostra, nelle sue opere una coerenza di fondo ad una idea della pittura, le cui coordinate principali sono la luce, il colore e quindi l'aria per un'adesione ad una natura primigenia, rivelatrice di verità, ultima spiaggia incontaminata dalla società dei consumi.

È importante, inoltre, sottolineare dell'Artista Forgioli la sua assidua presenza in Sicilia, terra che diviene fonte di ispirazione delle sue opere e seconda residenza.

Determinante per la sua formazione umanistica ed artistica è l'incontro, in Sicilia, con Danilo Dolci nel '59, e, in seguito, a Londra con Graham Sutherland e Francis Bacon, nel '73.

Ma la sua arte, che si esprime prevalentemente nella tecnica dell'olio e dei pastelli, tende ad una esemplificazione del segno grafico, scevra da ogni influenzamento, e ad un cromatismo tenero ed opalescente, tipico di molte visioni lombarde.

È il caso, quindi, di dar luogo ad un'esposizione così particolarmente pregna di quei valori di luminosità e di ariosità che in un contesto geografico come quello di Taormina, contribuisce a creare una, ancora, più suggestiva ed inquietante magia di colori.

La mostra confezionata per questa Amministrazione presenta opere significative della produzione artistica del Maestro, tra cui raffinati pastelli realizzati in Sicilia.

Concludendo, vorrei esprimere un particolare ringraziamento ai critici Guido Giuffrè e Lucio Barbera per i loro significativi interventi sul catalogo della mostra.

Giuseppe Naro
Presidente dell'Amministrazione
Provinciale di Messina

ATTILIO FORGIOLI
pitture

- 11 Guido Giuffrè
Oltre l'ocra e il cilestro
- 15 Lucio Barbera
L'arte della rondine
- 26 Opere
- 84 Biografia
- 95 Elenco delle opere esposte



ATTILIO FORGIOLI
pitture

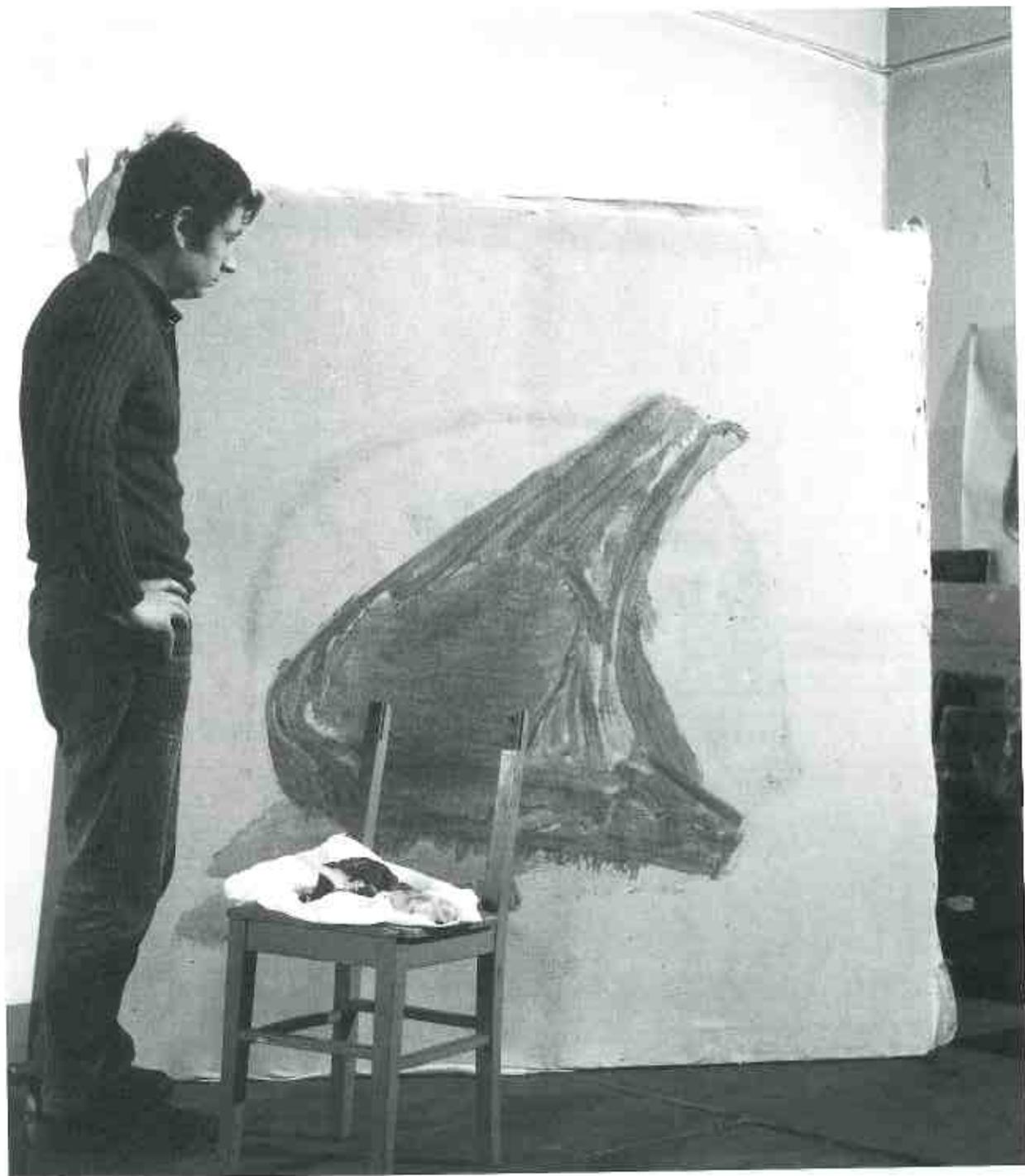
Testi critici



Oltre l'ocra e il cilestro

di Guido Giuffrè

Non è difficile, a voler dare una lettura storicizzante della pittura di Attilio Forgoli, aprire un ventaglio ampio di citazioni. Alcune vengono da lui stesso e risultano per così dire autentiche: Bacon o Sutherland, che non sono appoggio dell'intelligenza ma storia personale, o ancora — anzi prima ancora — Van Gogh e Picasso, Gorky, Pollock. Altre, altrettanto pertinenti, sono fornite dai numerosi esegeti e vanno da De Stael a Wols a De Kooning. Tuttavia, perché abbia senso, il riferimento deve volgersi all'area, non al singolo artista; non si tratta infatti di lezioni recepite ma di temperie vissuta, colta alla scaturigine, non a questa o quella versione storica. Come avveniva, ciascuno a suo modo, a Morandi o a Pirandello, la pittura di Forgoli somiglia all'uomo Forgoli: schiva e scabra, di apparenza avara e di profonda sostanza; come costoro anche Forgoli non ha altro interlocutore che l'abisso al fondo dell'uomo, il coagulo o il distillato di un'esperienza del mondo che va d'acchitto alla radice, al di là di tendenze, movimenti, emergenze culturali, e al di là del pretesto di una rappresentazione qualsiasi. A stringere le immagini di Forgoli oltre la cattivante pittoricità emerge una componente ambigua, anzi una somma di ambiguità.



L'armonia cromatica, la raffinatezza di una tavolozza distillata dai succhi di una cultura che muovendo dalla felicità impressionista ha attraversato la dilagante ebbrezza dell'*école de Paris*, è presto, se non contraddetta, certo messa in sospetto dalla povertà di tanti soggetti, scarpe, jeans, bistecche. Di più, quella raffinatezza quasi sempre non resta tale ad uno sguardo che oltrepassi l'apparente amabilità degli accordi; i filtri inacidiscono, il giallo e il rosa possono essere i toni di un fiore, come ha scritto Tassi, «ma anche quelli di un processo di putrefazione». La bellezza del colore è un'arma pericolosa nelle mani di Forgioli, come l'opulenza di certi fiori carnivori o se si vuole il canto della sirena. Ma non sempre — sia sul piano visivo che su quello dei significati — l'armonia si rovescia nel suo contrario; la poetica del pittore è più sottile e complessa.

È facile credere, proprio per il ruolo secondario svolto dal soggetto rappresentato, che la pittura sia tutta di testa. Invero il paesaggio o la natura morta, nella quale l'oggetto è più banale che umile, rivelano un rapporto nozionale con la realtà, quasi soltanto una didascalìa; e niente nelle scarpe ricorda Van Gogh, niente riporta le bistecche al pur ampio repertorio iconografico corrispondente: da Annibale Carracci a Soutine. L'oggetto raffigurato è privo di ogni sedimentazione che lo connetta a questa o quella eredità culturale. E nelle scarpe come nei fiori, nella carne come nel paesaggio,

l'assetto coloristico non dimette la sottile metamorfosi dalla seduzione alla ripulsa. Ma per quanto secondario sia il suo ruolo, il soggetto non è indifferente, l'equivalenza formale non ne postula la fungibilità. In numerosi paesaggi protagonista è la luce; quello spazio che spesso rileva come mera entità compositiva in tante immagini — quelle ad esempio che ripetono il titolo «*Sicilia*» — ha invece esplicito riscontro proprio sul dato di natura. Il «nordico» Forgioli si intenerisce alla luminosità mediterranea, ai cobalti venati di smeraldo, alle ocre rasciugate alla calura; ma nella sua estasi contemplativa si insinua un turbamento, vuoi con l'impastoiarsi delle forme e farsi indecifrabili, vuoi proprio nel lento macerare, marcire, invelenire di quell'impianto cromatico che pure subisce e restituisce il fascino maggiore. Così pure in tanti fiori sulla cui fragranza passa un velo funereo, come volgendo dal profumo al sudario, e così nelle bistecche, dove esito analogo è raggiunto per lo scarto tra il soggetto «basso» e la preziosità — ma di nuovo acida e sottilmente corrotta — del colore. Parrebbe insomma una continua altalena, o meglio una dialettica serrata fra l'invito e il disinganno, la dolcezza di un'apertura estatica e l'amara delusione, ma senza insofferenza, senza impennate di gesto pittorico.

Una lettura diversa può meglio avvicinare quella ragione poetica che fa di Forgioli uno dei maestri della sua generazione. Quando

una trentina d'anni fa egli era prossimo all'informale (in un clima milanese e italiano di non dimenticata ricchezza) il suo approccio alla realtà — come globale esperienza di vita — non era diverso da quello odierno. Certe tempere sulla Senna, di cui egli ha poi scritto con l'asciuttezza che lo contraddistingue, sembravano insieme inghiottire e palesare — nei termini drammatici e sommosi della temperie di quegli anni — il medesimo disagio che si annida nelle acrimonie verdastre, nelle tumefazioni violacee di oggi. Ma come allora era portante la monocromia aspra e raschiata, in cui la pennellata o la veloce traccia del pastello davano più l'interna agitazione che una qualsiasi connotazione rappresentativa, così ora la dissonanza o l'apparente accordo sono il fondo di una visione acre oltre la suggestione del colore. Raramente la tela o il foglio sono interamente coperti dal pigmento; sia pure di struttura sommaria l'immagine fatica a chiudersi; essa procede come appesantita da un invincibile peso d'inerzia, un gravame che non sommerge lo spazio ma intride le cose e le zavorra. E se della forma non si compiono il perimetro, l'assetto figurativo o la riconoscibilità, perfettamente compiuto è il malessere, il vivere inquieto e inappagato ove risiede la sostanza della visione di Forgioli: non conclamata ma profondamente sofferta e cocente, sempre costeggiando il lirismo intenso, la corrispondenza tra l'uomo e il mondo, la bellezza e armonia che

avrebbero potuto essere. Se il soggetto lo consente — il paesaggio, le nature morte di fiori o di frutta — l'artista non è restio, tutt'altro, a tentarne le corde amabili. Ma strada facendo, non per scelta o programma quanto si direbbe per la natura stessa delle cose, ecco crescere con lo spazio della contemplazione quello dell'oppressione, con la chiarezza il livore.

In altro tempo Sutherland poté essere per Forgioli punto di riferimento, liberamente ma in evidente analogia di poetica. Eppure anche allora, a conferma della maturità e autonomia della visione, non era facile distinguere la consonanza con Sutherland da quella, più sotterranea, con Bacon. Era questa temperie, per restare alle citazioni dello stesso Forgioli, a prevalere non soltanto su Van Gogh o Picasso ma anche su Gorky e Pollock; temperie di interiore malessere e di angoscia, non di dramma comunque vitale. Oggi più di ieri le immagini si realizzano e significano al di là di strutture formali mai conclamate, anzi labili, affiorando le cose da una sorta di spazio del nulla e permanendovi in bilico tra poetici incanti e penata irraggiungibilità, illusa dolcezza e sofferta consapevolezza di una corruzione che appartiene all'essenza del mondo. Il mite, l'appartato Forgioli stilla nei suoi rosa e cerulei, nelle vaganti isole o nelle montagne estenuate un'ansia, una pena e un anelito di alta e rara intensità, né lo sfiorano i clamori di un tempo sempre più affidato ad altro, più remunerativo commercio.



L'arte della rondine

di Lucio Barbera

La figurazione è del tutto diluita, raschiata, ridotta a larva di se stessa, mentre la pittura è concentrata al massimo, sfiorando addirittura quella sintesi, eloquente per chi ne intenda il codice, della stenografia. La realtà dà quel che può, senza infingimenti e la natura si offre per quel che è, mentre il pittore rende quel che sa, che è cosa ben diversa da quel che vede.

Sono questi i poli attraverso cui scatta l'opera di un artista malinconicamente lirico come Attilio Forgiosi che, con calma meditazione contemplativa di ascendenza morandiana, (per esiguità di temi e profondità di scavo), va conducendo la sua analisi, così stesso edificando, del reale e della realissima natura, un fragile monumento, destinato a durare nel tempo. In tal modo la natura, che a torto si era pensato di cacciare dalla porta dell'arte contemporanea, riprende il suo posto e con essa ciò che per errore si seguita a chiamare «figurazione», mentre più corretto sarebbe definirlo «figurarsi», riprende il suo posto passando attraverso finestre che grandi maestri hanno tenuto sempre aperte. Da Monet a Pollock, da Cézanne a Morlotti, e poi ancora Sutherland, Soutine: ecco alcuni «snodi» attraverso i quali si è venuta creando quella figurazione sospesa tra il visibile e l'invisibile, la figurazione moderna con cui l'artista ricomincia a posare il suo sguardo sullo spettacolo del mondo. Come diceva Cézanne: *«Il faut voir la nature comme si personne ne l'avait vue avant nous»*,



ed è quello che fa appunto Forgioli guardando con occhio nuovo rispetto ad una tradizione mai rinnegata, sia perché è mutato lo spettacolo, sia perché diverso è, infine, il suo sguardo di artista: la natura, e con essa la naturalissima realtà, è ormai priva di centro, di misura, di armonia; scempiata e deformata come l'abbiamo non dà più piena felicità, ma piuttosto insinua il turbamento, un senso di angoscia, di corruzione; l'occhio guarda al di là delle apparenze, ricompone l'immagine attraverso frammenti, usa la lente dell'emozione, proietta sugli oggetti il proprio inconscio, si perde tra memoria e fantasia. È proprio il senso della caducità che l'artista lombardo va catturando utilizzando in pittura ciò che Eliot usò in poesia, quel «correlato oggettivo» che usa le immagini concrete per indurre emozioni: la realtà, i paesaggi, le nature morte, tutto viene visto attraverso il velo del tempo, come se sull'immagine si fosse posata una polverosa garza, diaframma mentale e pittorico che sospende la figurazione tra memoria e visione. La realtà vien così colta tra il suo emergere, come semplice apparizione ed il suo per sempre scomparire; in essa c'è la nostalgia della perdita ma anche la possibilità di vivificare con lo sguardo quei frammenti che, al di là dei valori puramente pittorici ed estetici, filtrano segrete suggestioni. Nel suo viaggio condotto con aspra poesia e umana pietà, Forgioli sembra inseguire, della realtà, soltanto l'orma, la traccia, come se questa fosse l'unica cosa da conoscere e da amare: c'è nei suoi dipinti un senso saldo della costruzione, eppure vi si annida il veleno sottile del finire lì, nella natura

strozzata, ridotta a volte a pugno di cenere, in cui all'artista riesce di inserire i risultati di una indicibile cromatica dolcezza che sa di rapina, di istanti colti nel loro durevole brivido. La composizione, qualunque ne sia l'oggetto (ma son tutti paesaggi come stati d'animo), appare perfettamente calibrata, sorretta da una solidità strutturale che non può non far pensare alla grande lezione di Cézanne, a quel suo trovare la geometria vitale della natura. L'immagine viene costruita pezzo dopo pezzo con riflessiva calma, a partire dal segno grigio o a volte tenuamente colorato, che si svolge come una trama, un ordito, un groviglio nel quale si aggroviglia tornando su se stesso quasi avesse per sempre perduto la traccia del suo proprio cammino.

Su questa spina dorsale che ha anche l'andamento, come ha notato suggestivamente Giorgio Soavi, di *«camminamenti sulla sabbia, orme di esseri che si trascinano da un punto all'altro, più insetti che uomini, più zampe che mani o dita, più intrichi e contorcimenti che ampi squarci sul mondo»*, si deposita il colore di inusitata eleganza, spesso svolto nella sua acquosa liquidità che sembra addirittura smentire la consistenza dell'olio, a volte raggrumantesi in bonnardiani splendori di cobalti e turchesi, di toni morbidi che nascono dalla mescola, da un intrico di armonie e dissonanze, altre volte estenuantesi nei raffinatissimi pastelli, che sembrano ridotti a polvere colorata, sì che basta un soffio perché tutto scompaia. Ebbene proprio questo soffio l'artista opera sulla fondata struttura la cui solidità viene continuamente messa a repentaglio

dall'impurità della linea, dall'inganno del colore, da una figurazione che appare sospesa tra il nascere e il morire. Come in certi dipinti di Arturo Tosi, l'energia costruttiva che trasforma paesaggi e nature morte in architetture vegetali, viene attraversata da un sottile nervosismo ed il cezanniano Monte Sainte Victoire appare smosso da una scossa tellurica: affiorano emozioni, il sentimento lirico frantuma ogni cosa e l'immagine quasi raschiata sulla grisaille della tela grezza, si fraziona in zone di colore che sembrano cucite come coperte rustiche, ma anche preziose come velluti di Lucca e broccati fiorentini medievali, soprattutto nei pastelli che l'artista usa magistralmente con accostamenti da miniaturista. Qua e là, impolverate, come su certi dipinti di Magnasco, compaiono opache tonalità azzurrine che fanno pensare alle evocazioni del tardo Monet; certe aggregazioni di paste con cui Fautrier alla fine degli anni Quaranta attuò il passaggio dalla figurazione all'informale; inspessimenti quasi materici che ricordano la linea morlottiana anche se rivisitata in chiave lirica. I fiori, le isole, i paesaggi urbani, le bistecche che, come è stato notato, sembrano destinate alla mensa di Fragonard, ma che soprattutto richiamano alla mente la sanguinante e vitalissima carne del bue macellato di Rembrandt e gli studi di Chaim Soutine; gli angoli metropolitani, le nature morte, i frutti, gli edifici, le piante, ogni cosa è resa come visione mentale da ricostruire, con la sensazione del relitto e del frammento accentuata ulteriormente dalla particolare strategia pittorica che adopera l'artista di Salò.

Forgioli, infatti, non soltanto usa la tela grezza, di colore ecru, che diventa una sorta di neutro e indifferente schermo dal quale le immagini vengano misteriosamente proiettate, ma soprattutto accampa la figurazione al centro, ottenendo un duplice risultato: quello della massima concentrazione dato che l'opera pittorica è sottolineata appunto dall'esistenza del vuoto, del non dipinto e quello della frammentarietà, sì che la stessa immagine sembra sfrangiarsi da ogni lato, vera isola separata da tutto e, come mare, circondata, da una tela che mostra la trama del suo tessuto povero sul quale, come sindone, soltanto le ombre colorate e gli incerti segni danno la prova di una presenza che si allontana in un silenzio felpato. La concretezza dell'impianto si armonizza con una lievitante spiritualità di natura tipicamente lombarda, l'allusione al vero si affaccia e si nega di continuo lasciando, come ha scritto Gianfranco Ravasi, «*come traccia residua una complessa suggestione, fatta innanzitutto di luce, ma anche di molteplici e vive sensazioni*», la struttura ben salda nel suo calmo disporsi diventa una zona friabile e lo stesso spettacolo della natura si riduce a null'altro che ad un appunto riservato di diario, scritto da un poeta cui è arduo strappare una parola, da un artista cui non può chiedersi nulla che sia eccessivo ma che piuttosto appare chiuso nel guscio del pudore. Eppure al di là di questa pittura smagrita, dei colori che appaiono come ricoperti da un velo, quasi congelati da una drammatica lontananza in cui ogni aspetto del reale, come la verità di Giacometti,



sembra sfuggire; al di là di un impianto asciutto e di un misterioso silenzio, ecco avvertirsi le mille voci proprio di lei, della natura. Sono poco più che sussurri, il crescere del filo d'erba che prepotente si affaccia al mondo, il mutar di un colore bagnato dalla luce o divorato dall'ombra: sono i mille segreti delle cellule e della vita che si mescolano con gli infiniti segreti di una altissima sapienza pittorica che si incanta in brani di assoluta preziosità, in rare occasioni di felicità estetica.

La pittura è esile, quasi la figurazione si componesse a stralci, a echi, a cancellature; la materia è sontuosa e sontuosa al tempo stesso, arsa e ardente, con i colori che placidi manifestano il loro incantamento e l'ombra che sembra divorarli. Forgioli va direttamente all'ossatura della realtà; con atteggiamento più goyesco che guardesco fermanola un attimo prima che essa scompaia e proprio nel momento in cui l'artista perviene a fissare l'impronta del disfacimento, di un malinconico senso della perdita, proprio allora chiama a se una pittorica bellezza tenuta anch'essa in bilico tra l'esser fiera del suo proprio splendore o, piuttosto, a quella reale corruzione piegarsi, travolta pur essa dalla fragilità della cenere.

Eppure, al contrario, può dirsi che dietro la sua saldezza, dietro un colore felice e dolcemente lirico, steso sull'onda della memoria e dell'abbandono, sono evidenti i segni dello sgomento, dell'allarme, di una sottile inquietudine; dietro alcune preziosità si annida un colore quaresimale che induce al silenzio straniante. L'immagine della pittura, anzi per dir meglio la pittura, ch'è



pure l'immagine sembra allontanarsi e frenare, appare talvolta dolcemente innamorata di se stessa ma anche del proprio irreparabile finire e proprio questo ondeggiare tra la maestosità e la precarietà, tra lo splendore e il disfacimento, tra l'apparire e l'annegare, proprio questa soglia di umanissima incertezza nella quale si attesta il lavoro di Forgioli, complicata mescolanza di suggestioni ed emozioni, fa pensare, al di là degli esiti figurati, a quell'inquietudine che muoveva gli esili tocchi di De Pisis e soprattutto a quell'«*arte della rondine*» che Saba giustamente riconosceva al grande artista ferrarese: il volo è sicuro, limpido, lontano, eppure la traiettoria è fatta di scarti improvvisi, di brividi, disegna nel cielo, al di là delle ampie volte, spigoli di affanno, soste di contemplazione, bagliori di luci e presagi di ombre. La rondine sa dove andare e sa dove tornare, ma il suo volo è un fremito; in esso c'è qualcosa di casuale che colpisce all'improvviso, una insostenibile leggerezza: di tal tipo sono appunto le immagini dell'artista di Salò, allievo a suo tempo di Achille Funi. Sono immagini in cui il mistero dell'apparizione della figura davvero coincide con la memoria, sospesa tra fantasia e sogno, con l'occhio che va pescando in quel territorio incantato dove tutto è, per l'appunto, un «figurarsi», un continuo scatenamento della immaginazione capace di cogliere ogni impercettibile variazione del «sentimento del reale».

Proprio per le tensioni contrapposte che contiene, una tal pittura appare al tempo stesso essenziale e ricca di umori,

contemplativa e inquieta, un semplice appunto, stenografato, di diario ed anche immagine di sconfinata maestosità piena di una tragica calma e di una tragica bellezza che sembra venir giù da Bacon e anche aggrovigliata e scarnificata, sempre in fuga, inafferrabile, e isolata in quella terribile lontananza che sembra venir giù da Giacometti. Nel lavoro di Forgioli l'uomo non compare se non raramente, ed è impresa ardua il rintracciarlo tra grovigli di segni e stesure di colore: eppure accanto al disfacimento della natura c'è anche costante la sua solitudine: eccoli i due protagonisti chiamati, evocati o sognati ad indicare l'angoscia del finire e la preghiera sottilissima del restare eterna ferita dell'umana esistenza e della umanissima e tragica precarietà. Vediamola più da vicino questa pittura che induce emozioni di cui non bisogna aver paura cercando di scansarla per comodità o vigliaccheria, per superficialità o impotenza, nascondendosi dietro il comodo alibi del «pericolo della retorica». Proprio questa è del tutto assente dai dipinti di Forgioli, mentre proprio le emozioni sono del tutto presenti.

Si prenda, ad esempio, *Rifiuti*, un pastello del 1986 dove c'è il riscatto poetico del relitto, di ciò che appartiene al mondo dei resti.

L'atteggiamento di Forgioli non è per nulla quello dell'ecologista che grida il suo allarme contro ogni fenomeno di inquinamento, ma piuttosto quello del poeta capace di scovare la bellezza anche in quei mucchi che si dispongono secondo l'orribile caso. Il pastello è soffice, discreto, lascia sempre la superficie bianca quasi che l'atto del

dipingere avvenisse solo per improvvise esplosioni, affidate tuttavia a colori morbidi. Un vero capo d'opera è *Parco Sempione* in cui tutto è ricostruito con tocchi nervosi eppure dolcissimi come carezze.

L'artista non vuole per nulla descrivere l'immagine della realtà, ma piuttosto indicare le suggestioni che la realtà scatena. La pittura procede per vertiginosa sintesi, sì che la natura, il paesaggio indicato, si impenna in una dimensione autonoma che non è per nulla mimetica ma unicamente pittorica, con estrema attenzione ai valori formali e tonali. In un grande quadro del 1970, *Isola*, tutto giocato sui verdi, con il colore, più che l'immagine, ad evocare i profumi della vegetazione, il paesaggio naufraga in una squinternata figurazione che, tuttavia, nella sua fralezza è capace di restituirne i sapori e le suggestioni: è questa una caratteristica fondamentale della pittura di Forgioli, e che trova piena conferma in un dipinto esemplare come *Sicilia*, nel 1978, in cui la figurazione resiste fino al punto da indicare anche l'esistenza di un tempio, ma da cui essa quasi scompare del tutto, sì che il colore non è più governato da un intento costruttivo ma del tutto affidato al sentimento della memoria, capace non solo di ricordare ma anche di inventare.

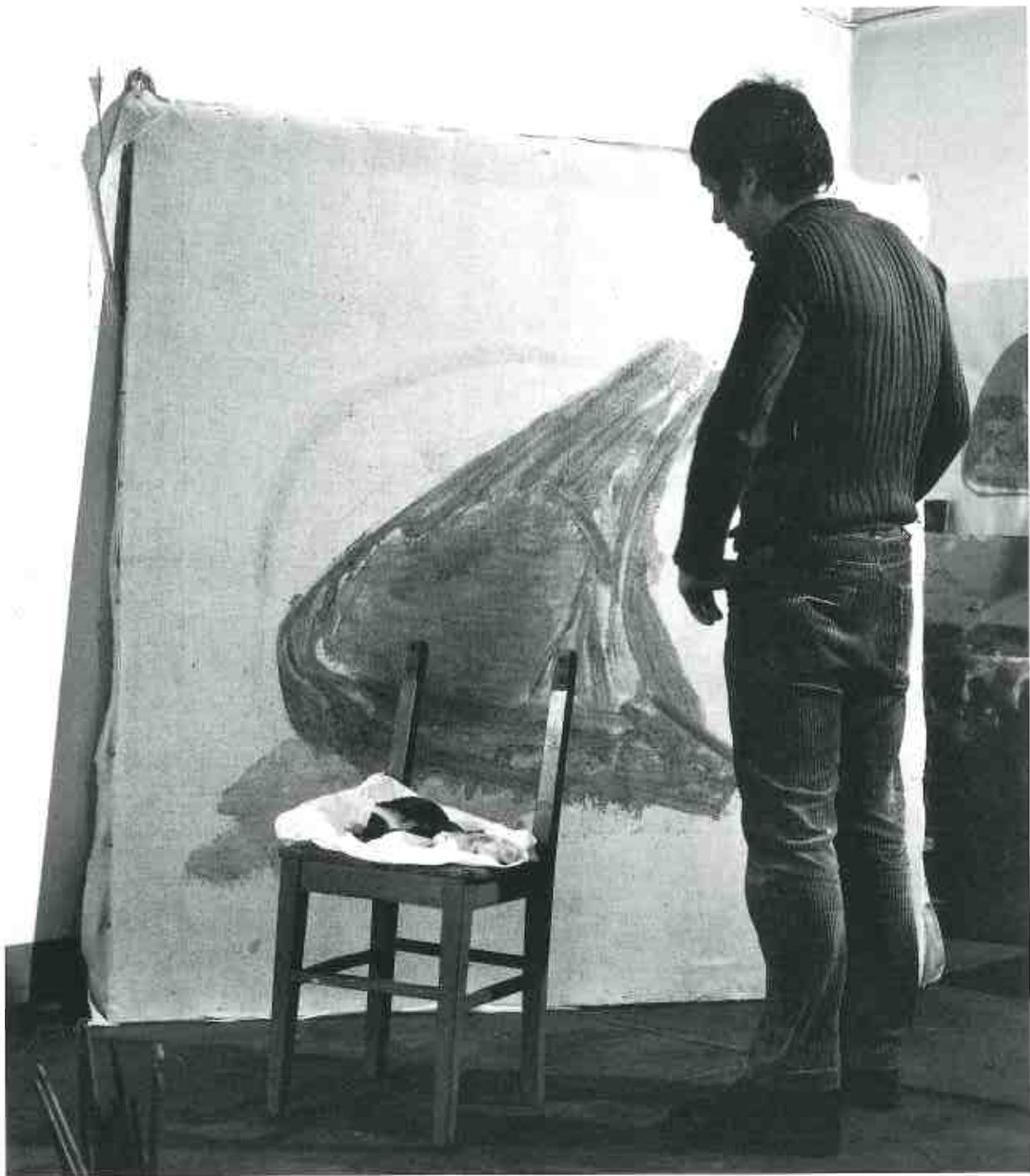
Per questa via la figurazione di Forgioli arriva sulla soglia della pura aniconicità, va cioè componendo, attraverso un colore delicatissimo e sfrangiantesi, immagini che non hanno più alcun valore reale, nel senso di appoggiarsi a ciò che esiste, ma valore pittoricamente autonomo in quanto interamente si fondano sui misteri della

pittura: qui il rosso pompeiano di inventate colonne è come invaso da una verde vegetazione che sa di erba e di muschio; eppure qui non ci sono per nulla colonne, nè muschio. Sempre di quegli anni (1977-1978) è *La scarpa* che rivela l'attenzione di Forgioli per un mondo minuto e dimenticato: si conferma l'impianto pittorico di estrema sintesi ma si annuncia anche un atteggiamento morale della pittura che richiama alla mente il disperato rigore di Van Gogh e la sua estrema pietà verso il mondo e le cose degli uomini dove maggiormente è impressa la fatica del vivere. In *Residence*, del 1988, la triplice ripartizione della finestra introduce un'altra caratteristica della pittura di Forgioli e cioè lo straordinario collegamento tra l'interno e l'esterno che l'artista riesce a stabilire, quasi parallelo del collegamento tra l'esterno (della realtà) e l'interno (della coscienza). Qui sono presenti i simboli di un confortante riposo ma soprattutto è indicato il riposo in sè, quella vita lieve e lieta che promette una vacanza. Il dipinto, delicatissimo come a volte può esserlo un acquarello di Paulucci, appare sospeso tra una realtà invisibile (tanto essa vien scomposta e frantumata) ed una favola visibile, tale diventando il rappresentato che altro non è se non un puro desiderio. Uno tra i temi maggiormente approfonditi dall'artista è quello dei *Frutti*, a volte con esso Forgioli sa mediare l'accentuazione coloristica di Matisse, ma con un colore steso molti toni più in basso e soprattutto allo stato liquido, con il turgore tipico di certa vegetazione di Gauguin, quasi sul



punto di esplodere nella sua offerta di vitalità; altre volte (si prendano ad esempio i *Limoni*) Forgioli non solo manifesta la sua piena autonomia da un certo spigoloso realismo di derivazione cubista ma anche rispetto ad artisti di estrema cifra poetica ed evocativa come potrebbe essere, ad esempio, il veneziano Gianquinto con il quale pure l'artista milanese ha in comune lo sguardo svagato sulla realtà: il frutto è oggetto soltanto intuibile, mentre è certa la sua presenza come racconto e così, dietro l'immagine che non c'è si avvertono profumi, il calore di una temperatura che lo ha cullato e quindi le giornate assolate in cui la zagara è sbocciata prima di promettere il suo dolceamaro succo.

Dello stesso tipo «invasivo», spazialmente e temporalmente, è anche *Montagna* del 1986 in cui, pur nella limitata dimensione, il paesaggio, una grande costruzione che vien giù dalla lezione di Cézanne ma che poi si nutre di suggestioni ancora più antiche, dilaga al di là dello spazio a lui assegnato e diventa uno statuto del racconto, uno scenario ampio con le vette che si confondono con le nubi e gli alberi che orlano un cielo grigio, quasi invernale, eppur ancor capace di rischiarare i mille segreti di posti inaccessibili dove è possibile, ancora, ascoltare il concerto delle gocce che cadono, del muschio che si sfalda sotto il passaggio dello scoiattolo, del rametto che si spezza stanco di sopportare il peso del ghiaccio o la rincorsa dell'uccello inquieto e sempre in cerca del suo nido e di un altro posto. Sono proprio queste le «anime e le voci» che l'artista va catturando (si veda in tal senso



una serie di pastelli del 1970 dal titolo *Isola*) conducendo la pittura alla consistenza di un bagliore, di un lampo, alla fralezza di un volo, appunto, di rondine, sì che tutto ciò che appartiene al visibile e che alla tela è consegnato sembra sul punto di scomparire per lasciare il posto a ciò che appartiene al soltanto pensabile che si va coagulando nella mente di chi guarda.

Risalendo alle prime prove di Forgioli si è via via parlato di suggestioni da Gericault, Fautrier, Cézanne, Corot, Sutherland, con cui ha in comune un pizzico di ambigua ironia, Bacon, Munch, Music, Morlotti e, secondo Sebastiano Grasso, anche di affinità con il rapinoso Schifano con l'evidente differenza che il romano spinge «*su una fantasia quasi devastante nella sua irrequietezza*», mentre il milanese rallenta con «*la profondità della meditazione*». Sono tutti riferimenti possibili, ai quali altri utilmente (o inutilmente) se ne potrebbero aggiungere.

Ma la strada che l'artista sembra indicare è, a mio parere un'altra, quella cioè che allude alla necessità di reinventare l'arte della raffigurazione.

Eccoci di fronte allora ad una immagine moderna che non si può chiamare «Nuova Figurazione», per non confonderla con quella che c'è stata in opposizione all'informale (si pensi a Vespignani, Attardi, Vacchi, Porzano) ma che è davvero «nuova» in senso esistenziale e morale; una «figurazione sospesa» sempre sul punto di naufragare in un caotico informale o nella pura astrazione cromatica o, al contrario, dall'informe e dall'astrazione mentale aggallare. Si prospetta così, proprio passando da Forgioli, la

possibilità di rintracciare una linea figurativa caratterizzata dalla evocazione più che dalla rappresentazione, dal mentale più che dal reale, dalla precarietà più che dalla stabilità. Si pensi, ciascuno con i propri differenti esiti, a Guccione, a Gianquinto, o al giovane Papetti, tanto per fare alcuni nomi; all'ombroso De Pisis e, risalendo ancor più su, alle radici moderne di artisti quali Turner, Ensor e Degas o antiche come possono esserlo ad esempio quelle di Rembrandt, Seghers, Serodine o del polveroso Magnasco. È una linea pittorica, quella in cui in piena autonomia si inserisce Attilio Forgioli, che tentando l'indicibile e rappresentando l'incomunicabile emozione riporta la pittura a parlare; una linea che probabilmente fonda, sulle ceneri del «realismo esistenziale» (si pensi al tempo a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta e ad artisti come Borgognoni, lo stesso Forgioli o Banchieri e Ferroni) quello che può definirsi «realismo lirico» che viene definendosi con la piena consapevolezza di un «postinformale» che costringe l'immagine a non essere più mimetica, ma soltanto traccia, orma, segnale, suggestione emotiva, saldissima vertigine, battesimale naufragio, invito a perdersi per, infine, e dir tutto, ritrovarsi. Almeno un attimo, quanto la gioia può durare. Per sempre quanto questa pittura a durare sembra destinata, pur tra le sottili angosce che si agitano dietro i suoi splendori, pur tra la felice contemplazione che si annida nella sua smagrita povertà.

Opere



Montagna, 1990 pastello a olio su carta cm 100×70



Isola, 1970 pastello a olio su carta cm 40×55



Isola, 1974 pastello a olio su carta cm 48x63



Sicilia, 1977 pastello a olio su carta cm 35x50



Rifiuti, 1985 pastello a olio su carta cm 24×32



Sicilia, 1989 pastello a olio su carta cm 35×25



Montagna, 1989 pastello a olio su carta cm 31×46



PECORELLA SICILIA 97

Sicilia, 1989 pastello a olio su carta cm 25x35

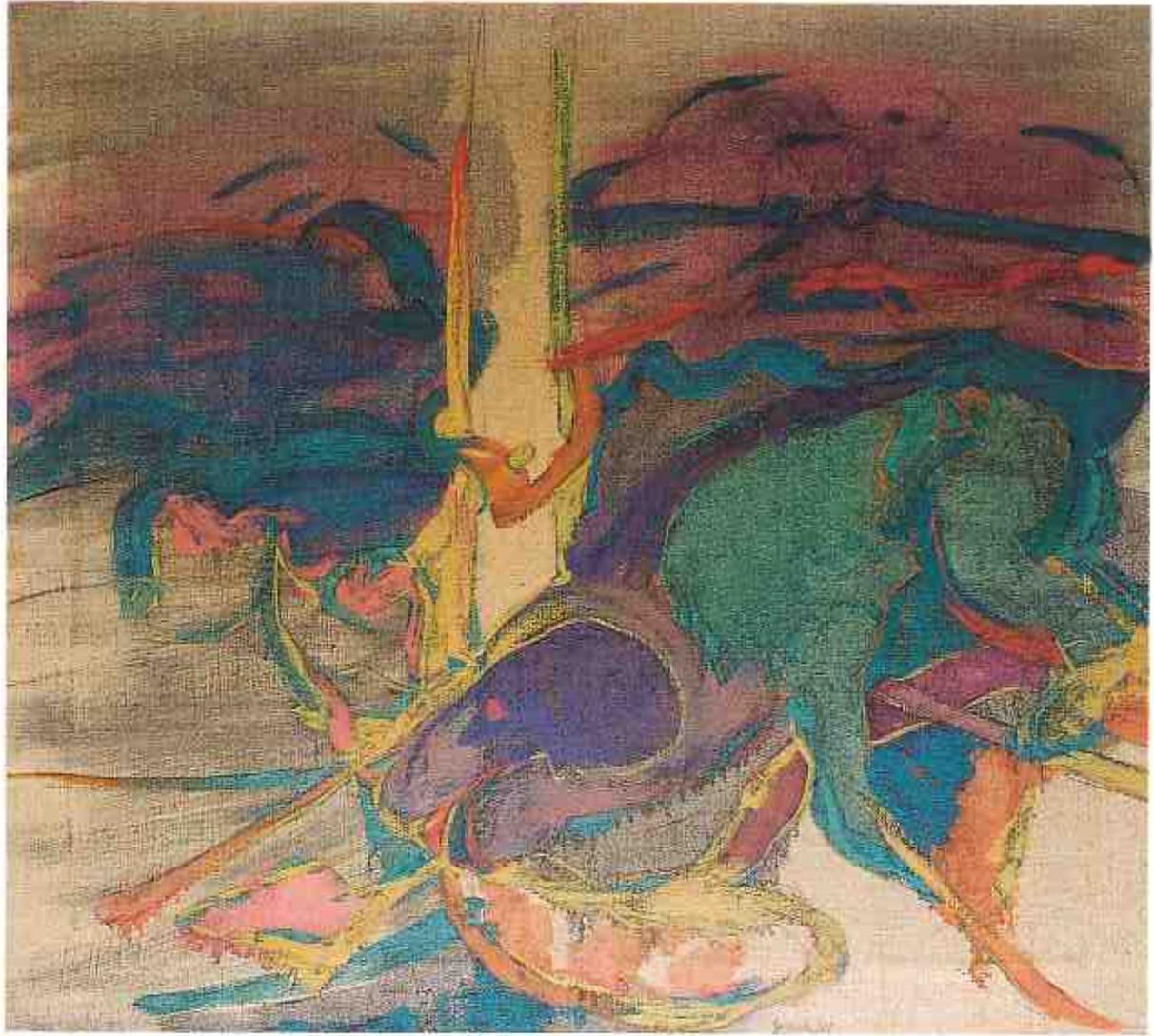


Sicilia, 1989 pastello a olio su carta cm 25×35

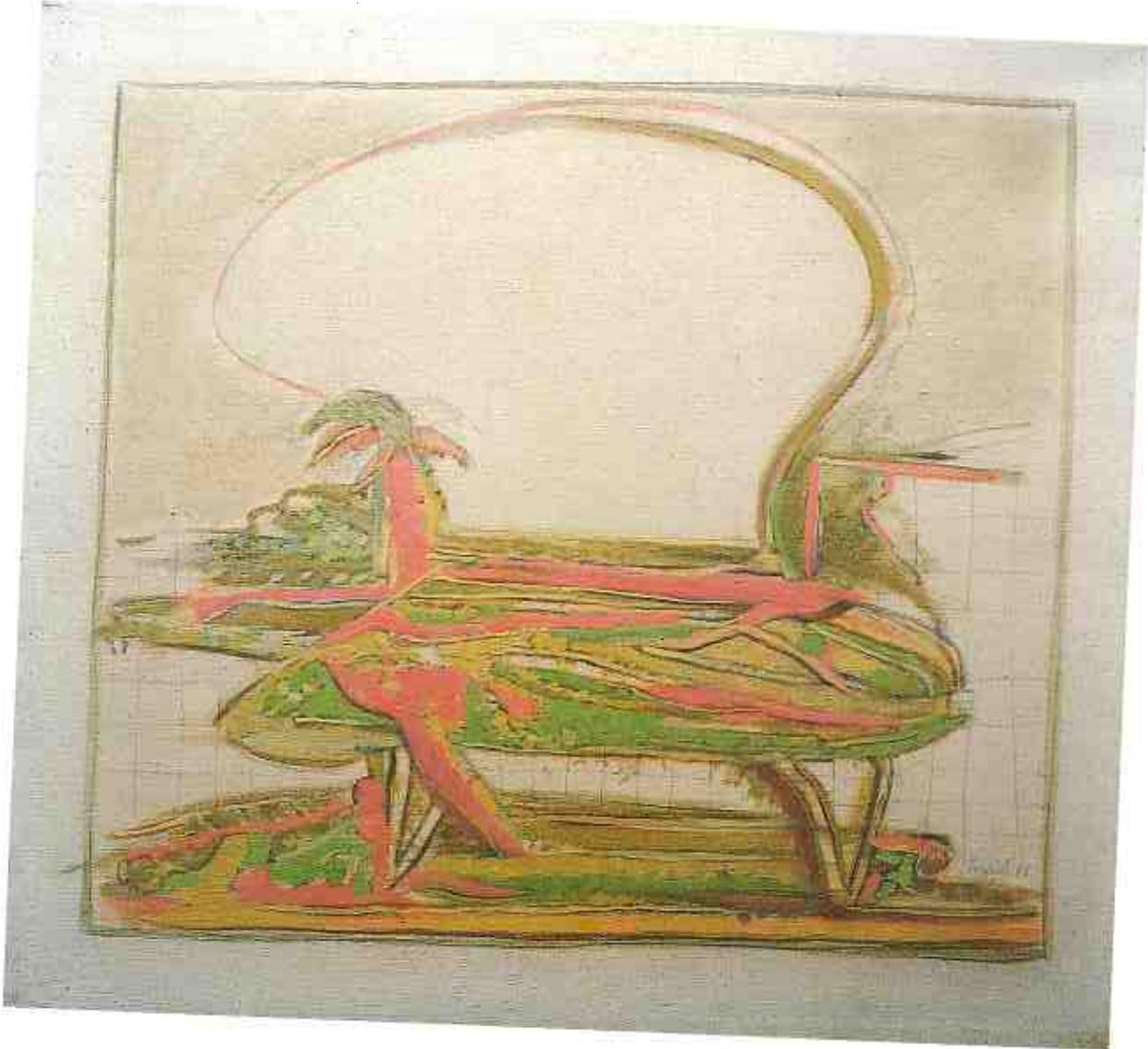
Figura nel paesaggio, 1962
olio su tela
cm 100×100



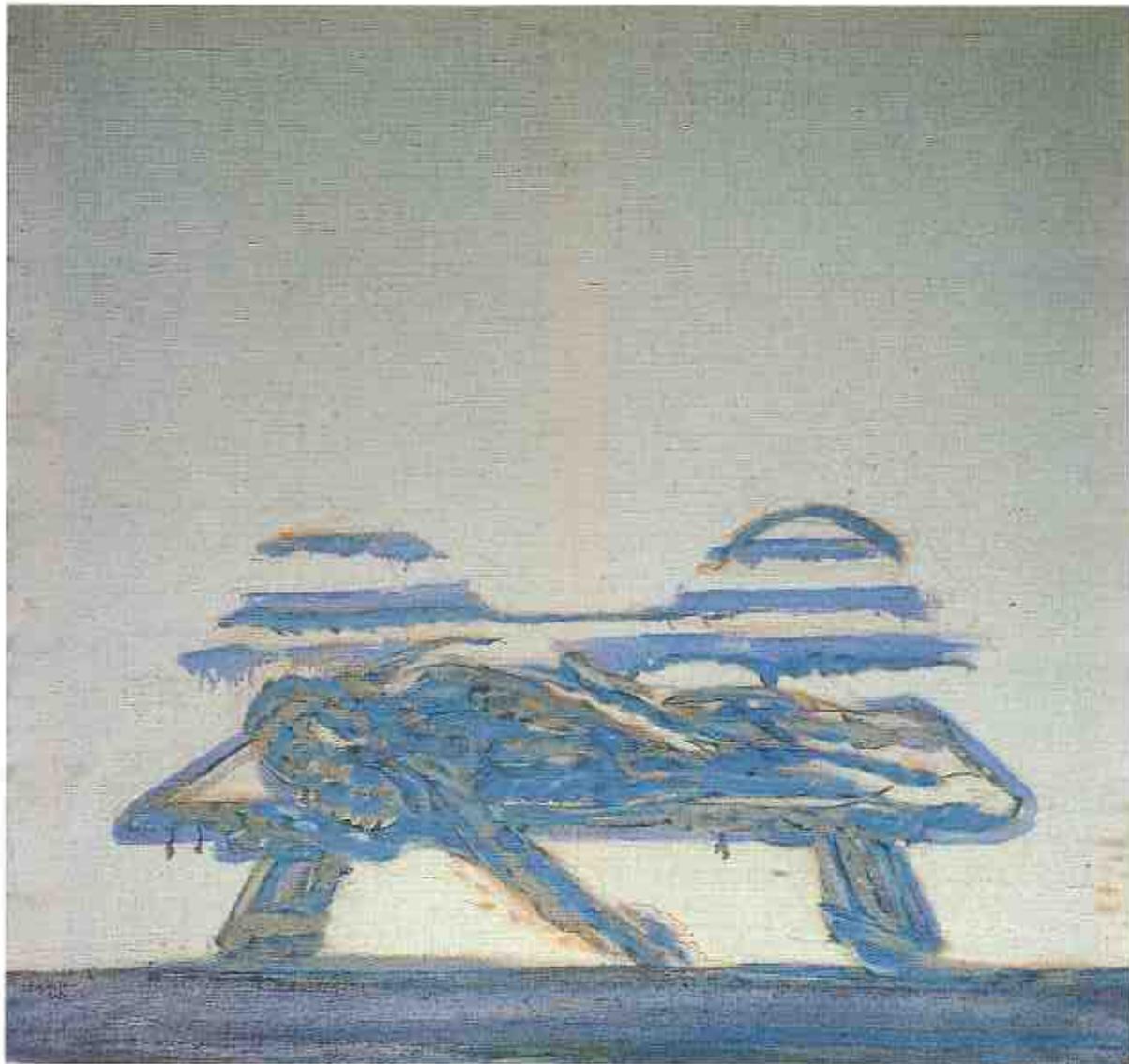
Animale nel paesaggio, 1965
olio su tela
cm 85×95



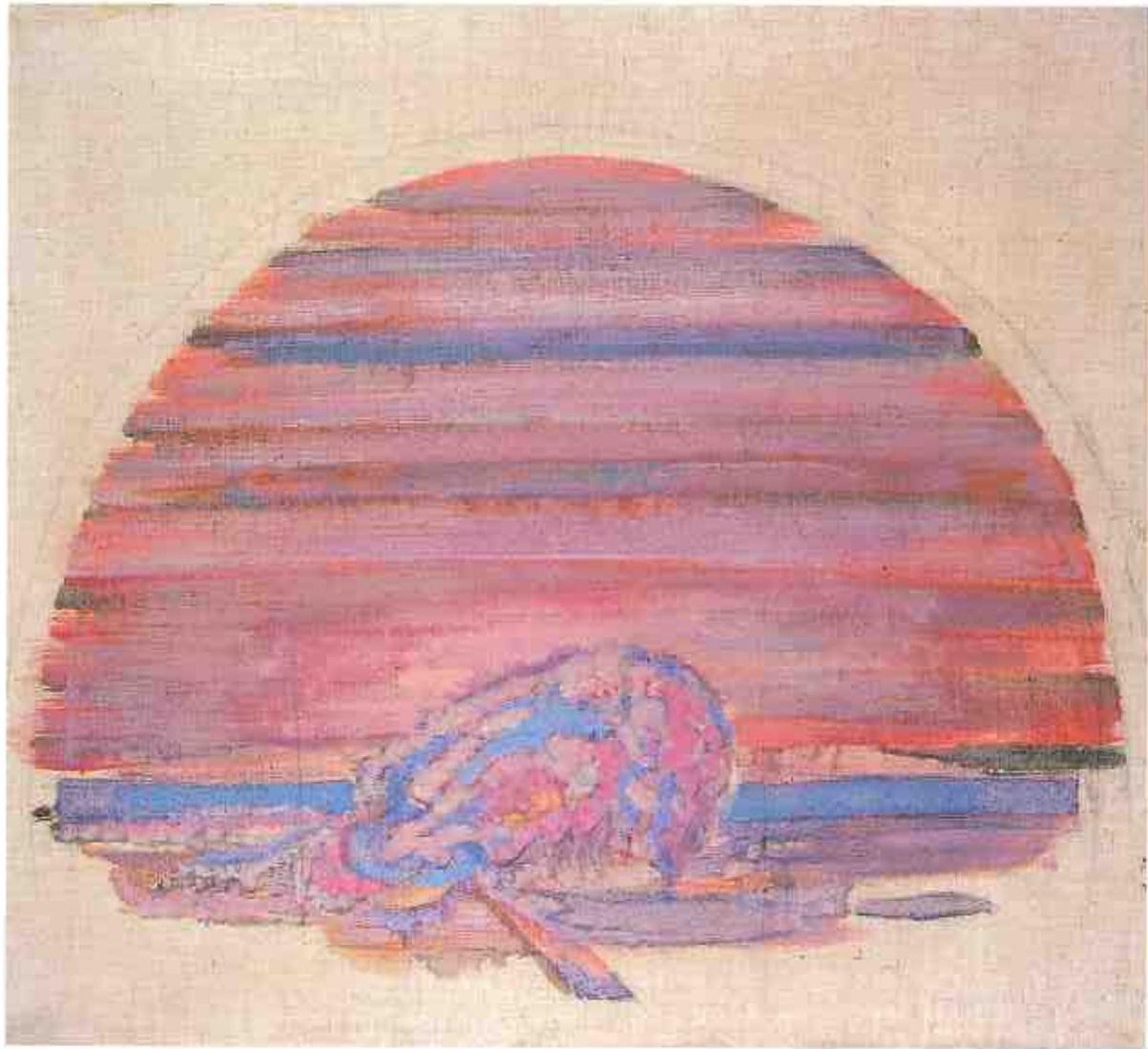
Isola, 1968
olio su tela
cm 86×95



Isola, 1969
olio su tela
cm 89×95



Royale, 1974
olio su tela
cm 90×100



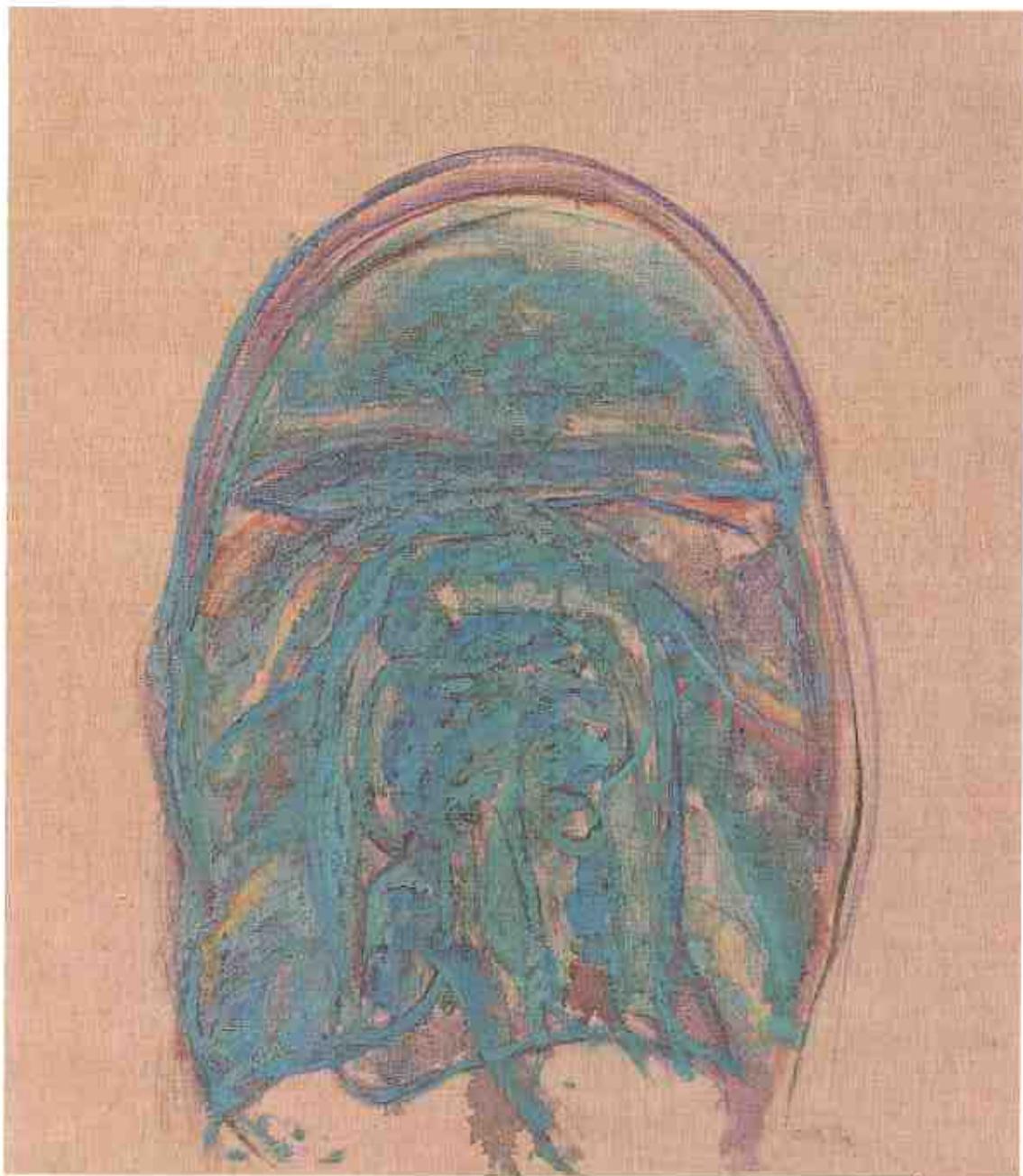
Residence, 1976
olio su tela
cm 170×170



Sicilia, 1978
olio su tela
cm 100×100



Scarpa, 1977-78
olio su tela
cm 90×80



Montagna, 1983
olio su tela
cm 80×90



Parco Sempione, 1983
olio su tela
cm 80×100



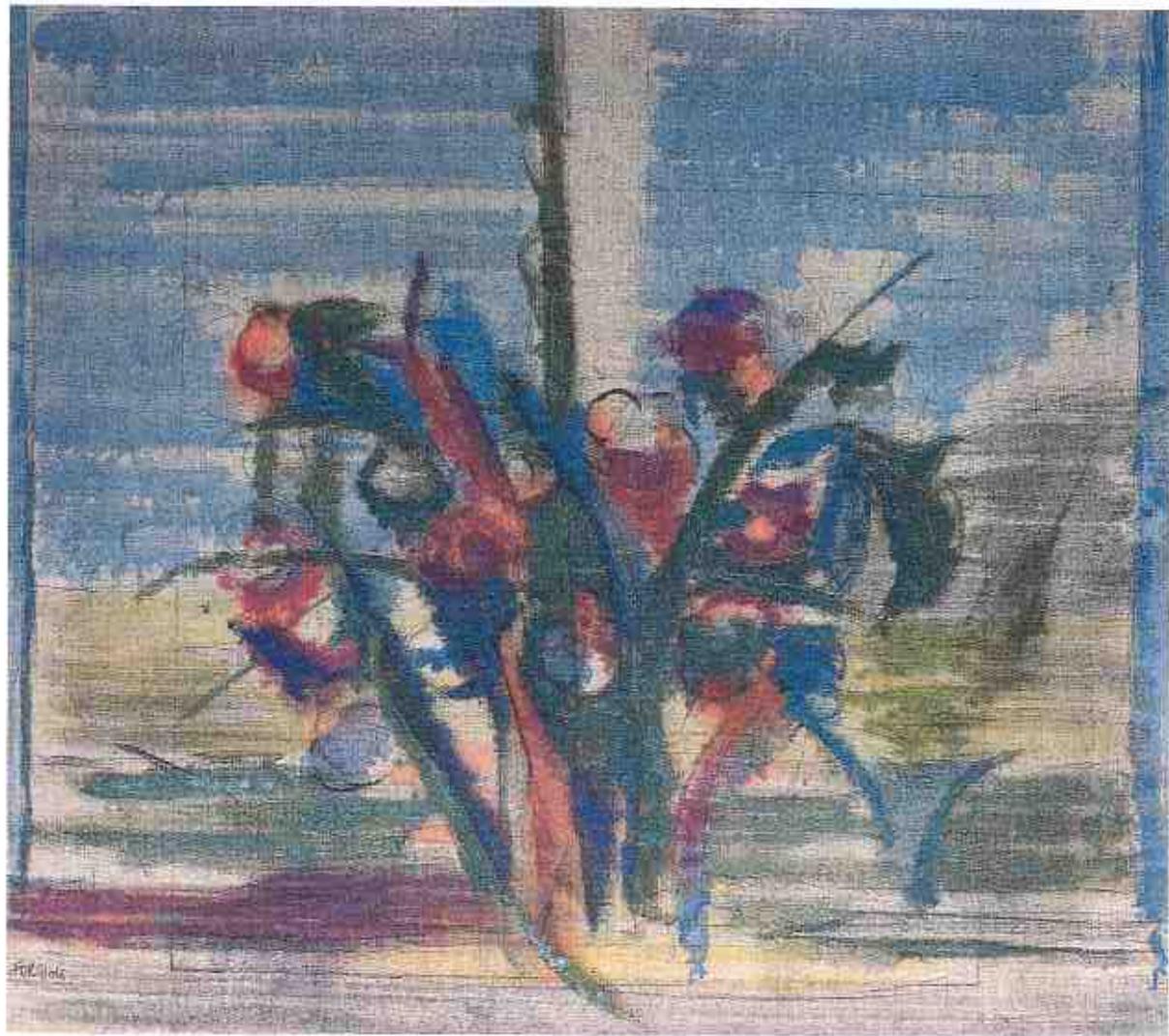
Montagna, 1983
olio su tela
cm 50×60



Natura morta nel paesaggio, 1984
olio su tela
cm 60×60



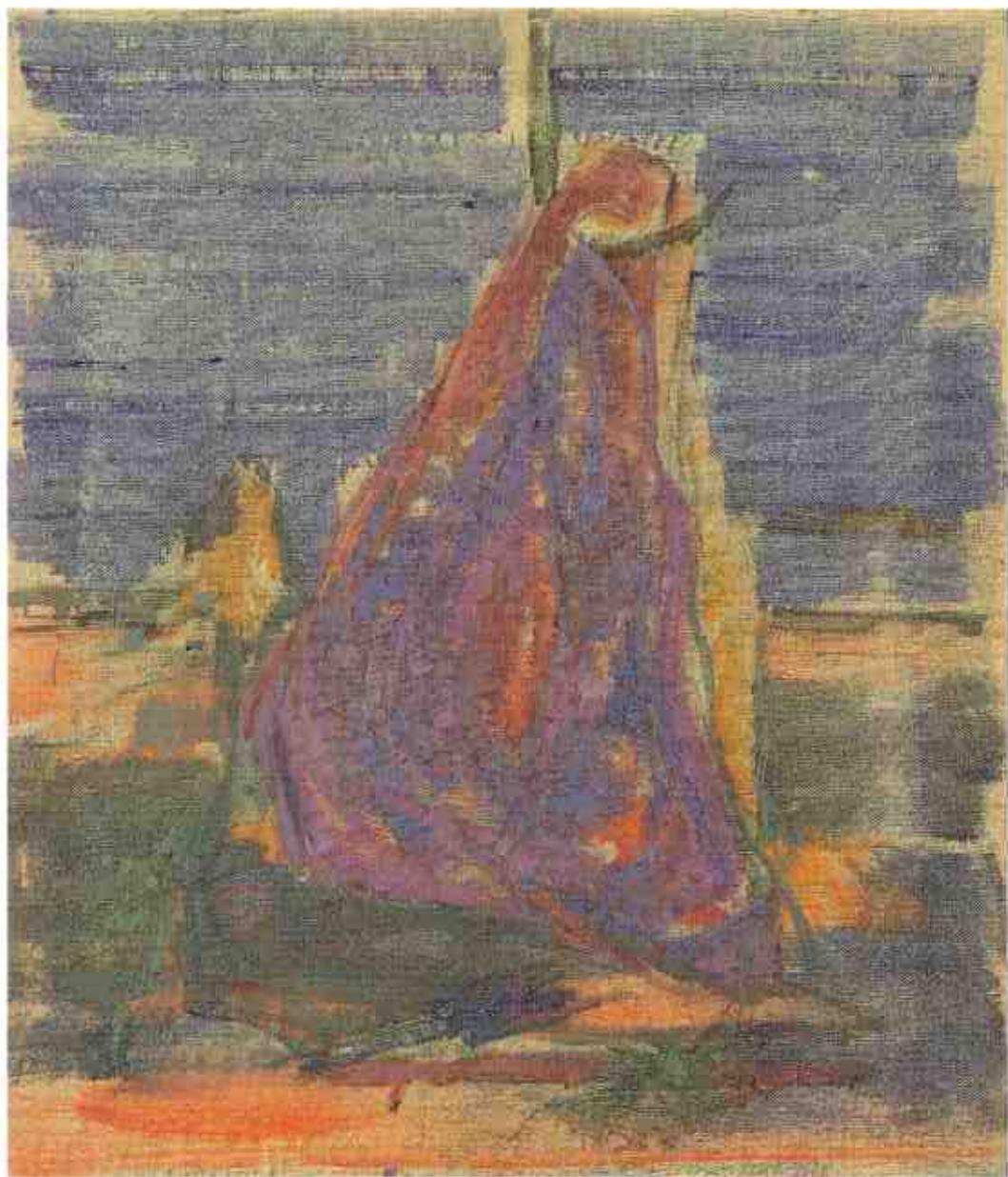
Fiori, 1985
olio su tela
cm 80×90



Aeroporto, 1986
olio su tela
cm 60×100



Bistecca nel paesaggio, 1986
olio su tela
cm 70×60



Giardino, 1987
olio su tela
cm 120×130



Frutti, 1989
olio su tela
cm 55×60



Residence, 1990
olio su tela
cm 95×115



Montagna, 1990
olio su tela
cm 80×100



Giugno, 1990
olio su tela
cm 115×125



Parco Sempione, 1990
olio su tela
cm 125×115



Parco Sempione, 1990
olio su tela
cm 90×100





Biografia

a cura di Flaminio Gualdoni

Nota. Tutta la vicenda di Forgioli si è svolta, com'è per lui naturale, nella più completa indifferenza a ragioni strategiche, di curriculum e di carriera. Perciò risulta oggi arduo ricostruire ordinatamente il suo tragitto biografico e bibliografico. Quello che segue non vuol essere che un primo tentativo di sistemazione, soprattutto biografico, cui si spera potranno seguire analoghi lavori, analiticamente più agguerriti.

1933 - Attilio Forgioli nasce a Salò.

1953 - Si trasferisce a Milano, per frequentare l'Accademia. Vive in una pensione di via Burigozzo, dove conosce Claudio Olivieri. A Brera frequenta i corsi di decorazione tenuti da Achille Funi e Mauro Reggiani, fino al diploma, conseguito nel 1958. In questi anni stringe amicizia profonda con Gianfranco Paridi.

1956 - Tiene la prima mostra di dipinti e disegni alla Galleria Alberti di Brescia, recensita da E. Vicentini in «il Giornale di Brescia».

1957 - Nel marzo ottiene un premio per il disegno al VI Premio Diomira a Milano.

1958 - Dopo il diploma a Brera inizia a insegnare educazione artistica e a lavorare come freelance in pubblicità. Sposa Gabriella.

1959 - Si trasferisce in una casa-studio in via Bruschetti. Nasce la figlia Maria. Compie il primo viaggio in Sicilia, a Menfi, dove conosce Danilo Dolci. Tiene una nuova personale alla Galleria Alberti di Brescia, recensita da Elvira Cassa Salvi in «il Giornale di Brescia».

1960 - Tiene una personale alla Galleria La Colonna di Milano. Partecipa al Premio S. Fedele e a una collettiva alla Galleria Spotorno di Milano.

1961 - Nasce il figlio Giuseppe. Tiene una personale di disegni alla Galleria Spotorno. Sempre a Milano, prende parte a

collettive al Centro S. Fedele, alla Colonna e alla Galleria delle Ore. Ottiene premi al Premio Avezzano e al Premio Suzzara.

1962 - Durante un viaggio a Parigi realizza la serie di pastelli sugli affogati nella Senna (cfr. 1977). Tiene corsi alla Scuola Faruffini di Sesto S. Giovanni. Tiene una personale al S. Fedele, partecipa a una collettiva alla Galleria Traverso di Milano e ottiene riconoscimenti al Premio Suzzara, al Premio S. Fedele e al Premio della Resistenza di Marzabotto.

1963 - Prende studio a Sesto S. Giovanni, prima da solo, poi vicino a Castellani, Bonalumi, Vermi, Marzulli e altri: vi rimarrà fino al 1965. Da un viaggio a Berlino riporta immagini dure, di forte sintesi. Inizia una breve collaborazione con la Galleria Blu di Milano e partecipa a collettive al S. Fedele e alla Galleria De Balestrari di Roma. Ottiene un riconoscimento al Premio S. Fedele.

1965 - Tiene una personale alla Galleria Bigoni di Ferrara. Partecipa a una collettiva alla Galleria del Grattacielo di Milano, al Premio Città di Milano e al Premio Cesare da Sesto a Sesto Calende. Lascia l'insegnamento e il lavoro di pubblicitario per dedicarsi esclusivamente alla pittura. Si trasferisce nella casa-studio di via Fiori Chiari 16, l'attuale studio. Apre anche uno studio estivo a Manerba, sul Garda, che terrà per molti anni. L'affermazione definitiva avviene con la personale alla Galleria Bergamini di Milano, che si apre il 30 novembre. In catalogo, un testo di Mario De Micheli: «... Ci accorgiamo che i colori agiscono con una loro particolare acidità, ci rendiamo conto di nascoste dissonanze, ci avvediamo che dall'insieme variegato emergono forme, prendono contorno oggetti e animali...». Tra le recensioni spicca quella di Dino Buzzati, nel «Corriere della Sera» del 15 dicembre. Nasce in questa occasione l'amicizia di Forgioli con Buzzati e con Mario Perazzi.

1966 - Il 2 aprile, personale alla Galleria Cavalletto di Brescia, con il medesimo testo di De Micheli in catalogo e i dipinti con gli animali nel paesaggio. Partecipa a collettive alla Galleria Morone e allo Studio Marconi di Milano. Stringe amicizia con Piero Guccione, Ruggero Savinio, Zeno Birolli, Pier Luigi Lavagnino.

1967 - Il 4 gennaio partecipa a «Aspetti della giovane pittura e scultura a Milano», curata da Antonio Del Guercio alla Nuova Pesa di Roma. Il 14 giugno è in «Invenzione e coscienza delle immagini», a cura di De Micheli, alla Galleria La Melograna di Milano. Prende a frequentare Ennio Morlotti. Il 31 ottobre tiene una personale alla Bussola di Torino, con animali nel paesaggio e allegorie, e un testo in catalogo di Zeno Birolli. «...I temi della sua pittura sono pochi, unica la proiezione.

Forgioli costruisce quasi per un sistema elementare di coordinate: un elemento verticale emerge e dà consistenza all'alzato; sotto sta il piano di base. L'elemento diventa però una presenza: è un uccello, o forse un grande corvo, un cane, la doccia sulla spiaggia. Sono emblematici, non allegorici. Si dichiarano, non si rimandano per simboli. E, francamente, queste "cose" non riesco mai a individuarle bene, perchè questo uccello che si dilata quasi ad occupare tutta la tela mi sembra un rospo gigante e il cane un vero babbuino. Allora mi viene in mente un piccolo quadro, con una spiaggia, arenile in movimento, deformantesi. Credo sia il senso metaforico di queste opere di Forgioli, attraverso il quale avviene anche il profondo ricambio di cultura, sebbene con una accentuazione tutta particolare, perchè si compie in un rapporto di intelligenza con la realtà. «La tela di Forgioli non è la scatola chiusa di Bacon (i cui personaggi sono indicativi di una situazione di denuncia; oggi non abbiamo più bisogno di denunciare nulla: è diventato tutto troppo chiaro, troppo evidente), è bensì una pittura all'aria aperta (da guardarsi possibilmente alla luce diurna), in un paesaggio sempre disteso anche quando si arrampica in pendenza come una ragnatela, un paesaggio con una sua prospettiva, magari capovolta, o ribaltata su un unico piano con un equilibrio di ortogonali. «Possiamo indicare tre tipi di relazioni diverse che un artista può avere con la natura, a partire da quella che è stata in questi anni forse la meglio chiarita e giustificata, cioè l'adesione, sino al limite del compiacimento, la partecipazione ad una natura primigenia, rivelatrice di dati originari, ciò che rimane in una società dei consumi: la critica l'ha chiamata "naturalismo". La seconda posizione comporta un allargamento del significato di natura a tutto ciò che compete la vita dell'uomo, pur rimanendo in uno stadio di denuncia. Nella terza posizione si ha un netto spostamento, da mezzo a fine, della natura, che ha valore semmai come campo di verifica. All'artista allora riguarda un intervento e una costruzione autonoma di discorso e di linguaggio.

«La pittura di Forgioli parte da un dato non naturalistico, ma piuttosto dalla visione, da una precisione che possiamo dire mentale. Sulla stessa tela posso scoprire il percorso tecnico-immaginario nel disegno che costituisce l'intelaiatura del quadro.

«Tale discorso può essere molto utile non per istituire raffronti o paragoni, ma per indicare una diversa situazione».

«Il lavoro di Forgioli è andato in profondità; lo vediamo da ciò che per lui è diventato valore nel segno...».

1968 - Partecipa ad una collettiva da Bergamini. Tiene una personale allo Studio Botti di Cremona, recensita da Elda Fezzi in «La Provincia».

In «Epoca» esce il 2 giugno il servizio di Filippo Abbiati Cer-

cate i grandi di domani, dedicato a Forgioli, Guccione, Savinio e altri.

Partecipa al Premio Capo d'Orlando, iniziando una frequentazione della Sicilia che durerà fino al '78, e che gli suggerisce temi di paesaggio e le isole.

1969 - Tiene personali a Milano alla Bergamini, con testo in catalogo di Marco Valsecchi, e, di grafica, al Milione. Valsecchi scrive: «... È il consistente che frana e sguscia via dalla percezione provocando una lunga rifrangenza di aspetti fragilmente mutevoli; oppure include una misura di instabile equilibrio da creare persistenti usure a ogni idea di certezza. Ma c'è ancora un altro aspetto da rilevare, ed è che questo slittamento non avviene nell'indistinto dei sensi confusi ma nel lucido nitore di una coscienza che avverte ogni minimo sgretolamento e sa in profondo e con precisa avvertenza che altro non può essere la vita da queste fallòtiche apparenze. Non si tratta di un'ambiguità di fondo letteraria, ma di una concezione dell'esistenza e del mondo non ancora del tutto esplorata ma chiara nello spirito e che investe uomini e cose...». Recensendo la mostra di Bergamini, Buzzati scrive nel «Corriere della Sera» del 27 febbraio: «Invece di accogliere un paesaggio negli occhi e nella mente, e restituirlo sulla tela semplicemente filtrato dalla propria sensibilità, coloristica e sentimentale, Forgioli attua una operazione più complessa: scioglie dentro di sé il paesaggio in modo che si spanda nelle viscere e nel sangue, quindi usa tale carica per inventare una immagine sua, che del paesaggio rimane soltanto, l'emblema, il succo germinale, il remoto riecheggiamento del cervello. Operazione non nuova, che generalmente sfocia in gratuita astrazione. Senonché Forgioli (di Salò, 36 anni, residente a Milano) ha il genio di queste alchimie spirituali. E ne derivano delle figurazioni difficili a descrivere, simili a certe poesie le cui parole sembrano non dire niente di preciso ma in cui si avverte subito la carica vitale.

Saranno i contrappunti cromatici, morandianamente aristocratici, sarà il ritmo musicale di quei suoi lembi, articolazioni, fluidità nervose, fasci muscolari di rimembranze poetiche, sarà la sobria sintesi che riduce all'essenziale i moti dell'animo, i suoi quadri sono belli e originali. Uno dei giovani pittori più interessanti e, secondo me, importanti».

Un altro articolo, di Domenico Porzio, esce sul «Corriere» il 28 febbraio. Forgioli si trasferisce nella casa di via San Marco, dove vive tuttora. Partecipa a una collettiva alla Galleria dello Scudo di Verona, alle Biennali di Milano, Alessandria d'Egitto e di Verona, e a «Milano - Tendances actuelles», il 15 ottobre, curata da De Micheli alla Galleria de France di Parigi.

In catalogo Renato Guttuso scrive: «... Cosa mescola Forgioli nel suo crogiolo? Da una parte un sentimento lirico, una di-

sposizione a premiare il proprio occhio per la sua capacità di scorgere vene di colorato incanto nelle visioni più usuali, dall'altra una certa ferocia di analisi, una lacerante analisi del corpo umano disfatto in filamenti di colore celestiale».

L'altro testo è di Roberto Tassi, che divverà il testimone più fedele di Forgioli: «... Il primo aspetto dell'immagine dà un senso di piacere, è gradevole, avvince la partecipazione: i colori sono per lo più chiari, godibili, leggermente depositati e incastrati, la loro tenue opacità sembra proporre una visione lirica; non invadenti, vibrano di una attività tutta interna; ogni cosa appare non urtante, nè irta o scabra, ma sembra addolcirsi nel giro delle curve, degli andamenti sinuosi, in forme che si compenetrano senza difficoltà o contrasto.

«Ma ad un'attenzione appena più prolungata e intensa tutta questa superficie dell'apparenza s'intorbidisce, si fa inquietante: non c'è nulla più che possa essere piacevole, incomincia il disagio; perchè un rosa o un giallo possono essere i colori di un fiore o di un campo di messi, ma anche quelli di un processo di putrefazione, i grigi e i viola possono essere colori raffinati e malinconici ma anche drammatici, indicare una tristezza ma anche il dolore, la crudeltà. E la struttura dell'immagine a incastrarsi e ammassarsi di forme flessuose e allungate, di zone più distese, ben strette nella trama della loro unione, indica come un'assenza frantumata, divisa cioè in uno stratificarsi di elementi che nega l'armonia e l'assolutezza della forma, che è riflesso di una disposizione psichica, ma riferisce anche un giudizio sulla realtà incrinata in tutti i suoi componenti. Ed ecco che si rivelano i contenuti delle immagini: animali, non ben definibili, per la loro mostruosa distensione e mollezza; paesaggi ridotti all'assenza di frammenti aridi, disseccati, privi di ogni sontuosità; isole che sono tutto fuorchè un rifugio, una protezione e lasciano invece, nella loro ambiguità semantica, un senso di angosciosa insicurezza. Ma quella frantumazione dell'immagine, cioè il suo comporsi come un aggregato di elementi minuti, di scaglie cromatiche, che non hanno il segno nervoso o scattante di un procedimento impulsivo e d'intuito ma arrivano come un deposito lentissimo, al termine di un tempo prolungato di meditazione e si organizzano con un movimento di accumulo progressivo, quella frantumazione dà all'immagine una forza e una tensione che, venendo tutte dall'interno, determinano la sua durata, la sua risonanza prolungata nella memoria».

«Se questo modo di formarsi dell'immagine, questo suo modo di crescere su se stessa sembrerebbe doverle dare un peso, uno spessore e una immutabile fissità, in realtà lo spazio ad essa inerente travolge quei possibili esiti, i quali vengono così trasferiti su un'altra dimensione; è infatti al livello psicologico che, nell'immagine di Forgioli, si crea lo spessore, la profondità».

«Lo spazio circonda l'immagine e la invade e così sembra indurla a un frammento, ma invece la costringe all'essenza...».

1971 - Il 9 gennaio è presente a «Grafica giovane» alla Square Gallery di Milano. Il 20 febbraio tiene una personale alla Busola di Torino, con testi in catalogo di Tassi (ampliamento del saggio del '70), Fagone e Luigi Carluccio.

Fagone, nell'intervento utilizzato anche per la successiva personale di Forgioli alla Galleria I Quattro Venti di Palermo, parla di «crisi di rappresentazione (d'oggetto figurativo) e crisi di costituzione (o di specifico linguistico). Accettando la precarietà di un mezzo linguistico esploso negli ultimi vent'anni per continue ricordanze egli ne utilizza e ne esalta solo certe possibilità-limite, ipotizzando essenziali definizioni strutturali, operando nel senso di una complessione di tensioni. Al nodo delle vitali ambiguità di Forgioli c'è uno spostamento di un centro poetico convenzionale verso una periferia più liberamente definitoria».

Carluccio scrive: «... Dovrebbe essere ormai evidente che ciò che mi affascina della pittura di Forgioli è il rifiuto, ch'essa esprime in modo tanto appassionato e cosciente, dei limiti e delle imitazioni della realtà; quindi l'eccitazione visionaria ch'egli può introdurre negli elementi di natura, dominandola tuttavia, con un rigore formale che dà carattere di certezza alle più esili divagazioni: che la salda, anzi, in un'unica bordura trepidante attorno al suo nucleo centrale, al suo fuoco interno. Forgioli rimane infatti in disparte, rispetto ai fatti della cronaca; indifferente alle curiosità del naturalista, ai virtuosismi degli innesti iconici, alle angosce esistenziali, perchè rifiuta le chiusure e le inerzie che queste diverse attitudini possono conferire all'immagine sul piano della coerenza espressiva. Per questo mi sembrano trascurabili i termini di riferimento già fatti da altri amici critici Munch, Bacon, Sutherland, la nuova figurazione di scuola milanese, la stessa capziosa quanto astratta definizione di "immagine attiva". Ciò che resta attivo, anzi sospeso, ed è quasi una fuga dell'immagine, non è l'effetto di un programma di stile o di formalismo programmato, ma è il segno, colto sul vivo, della presa di possesso, da parte dell'artista, dello spazio pittorico e figurale in cui si coagulano progressivamente le sue invenzioni...

Il 14 aprile, edizione milanese di «L'immagine attiva» alla Ronda della Besana. In settembre partecipa alla XI Biennale di San Paolo del Brasile. Ad Alagna, in Valsesia, prende una casa-studio che tuttora utilizza.

1972 - Alla Sala Esposizioni della Fondazione Lorenzini di Milano, partecipa a «Espressioni grafiche moderne», curata da Fagone, dal 23 febbraio. Il 28 marzo tiene una personale alla Galleria Il Gabbiano di Roma, con testo in catalogo di Enzo

Siciliano. In questa occasione prende a frequentare Guido Giuffrè. Il 25 novembre tiene una personale di grafica alla Galleria Correggio di Parma: in catalogo testo di Tassi del '70 e il testo di De Micheli *Forgioli o della conoscenza poetica*.

1973 - Durante un soggiorno a Londra conosce Graham Sutherland, con il quale intratterrà però rapporti solo formali. Il 14 aprile partecipa a «Ajmone, Cappelli, Della Torre, Forgioli, Francese, Morlotti» alla Galleria L'Incontro di Borgomanero; il 28 aprile a «Disegno perchè» alla AAB di Brescia; il 27 maggio alla VI Mostra di pittura alla Villa Rusconi di Castano Primo. È presente anche alla Biennale di Milano. Fagone tratta del suo lavoro nel libro *Quale figura*, edito dalla Fondazione Lorenzini di Milano. Il 7 novembre inaugura una personale di pastelli e litografie al Milione, a Milano, con testo in catalogo di Tassi.

«... Le immagini di Forgioli sono assediate dalla solitudine, chiuse entro un nitido confine formale; e di qui combattono la loro lotta sommersa ma tenace, a voce non alta ma con acuta volontà. Il non finito, come sempre, è solo apparente; non si tratta di abbozzi, ma, in questo rapporto dialettico tra nucleo e contorno, tra materia e spazio, tra colore e luce, di immagini compiute, non semplici in cui l'emozione si sposa a un prolungato e inflessibile intervento mentale...».

1974 - Tiene personali alla Bottega d'Arte di Acqui Terme, e il 9 maggio da Bergamini a Milano, con testo in catalogo di Gianfranco Bruno: «... In questo senso Forgioli ha distillato una sostanza pittorica propria, dentro le trame di un disegno sensibile e di severo costruito. Un colore mentale, che spiazza le forme in uno spazio sospeso, a metà tra una visionarietà allucinante e l'indugio psichico prolungato sull'addentrarsi del pigmento in ferite di inaspettati lucori. Due ottiche complementari, comprensibili nel costituirsi dell'autonomia del linguaggio sulle originarie matrici di segno e colore divenute, nell'inscindibile connubio, giudizio sulla realtà del vissuto...». Tra le recensioni, quella di Valsecchi in «Il Giorno» del 24 maggio. Il 3 ottobre è in «Per Romagnoni», curata da Emilio Tadini alla Galleria Solferino di Milano. Prende parte anche alla Biennale di Campione d'Italia.

1975 - Prende parte alla mostra «Forgioli, Ghinzani, Petin, Savinio», itinerante da gennaio alla Bergamini di Milano, alla Dürer di Bologna, alla Documenta di Torino e al Gabbiano di Roma: in quest'ultima occasione, testo in catalogo di Bruno. Tra le recensioni, Giuseppe Curonici e Tassi. Il 9 ottobre, articolo di Davide Lajolo in «Il Mondo», dal titolo *Il nero e il celeste di Attilio Forgioli*.

1976 - In gennaio, tiene una personale alla Fisher Fine Arts di Londra, con introduzione di Tassi: «... E così la sua immagine nel totale è quella di una impossibilità di partecipazione, ma di una partecipazione a questa impossibilità».

«Ancor più evidente appare questa situazione quando Forgioli affronta gli oggetti veri e propri, la bistecca, il frutto o la scarpa; essi appaiono come organismi ricreati con le loro fibre, colori e luci; il prelievo dalla realtà non è l'atto unico della costituzione d'opera ma è il primo atto, la fase internazionale, tematica cui segue la loro lenta nascita...».

Il 30 marzo, altra personale a La Nuova Città di Brescia: in catalogo lo stesso testo di Tassi. Il 10 aprile, personale alla Correggio di Parma, con testo di Gian Carlo Artoni. Tra le recensioni, Gianni Cavazzini in «La Gazzetta di Parma» del 13 aprile. Segue una personale a L'Incontrò di Borgomanero, con testo in catalogo di Marisa Vescovo, Bruno (1974) e Tassi (1976). Lo stesso testo di Vescovo è la prefazione della succinta antologica che apre il 20 maggio alla Sala Comunale d'Arte Contemporanea di Alessandria.

Nella recensione alla mostra bresciana, Cassa Salvi («Il Giornale di Brescia», 11 aprile) scrive: «... Fermenti cromatici ai quali è affidata, con senso di impercettibile humor critico, l'inutilità, la vanità delle cose e del loro spettacolo...».

Tra le collettive, «Presenze nella pittura», il 21 febbraio alla Cocorocchia di Milano, a cura di Bruno, e «Vigevano una città» a Il Nome di Vigevano, il 15 maggio. Escono un'intervista di Marcello Venturoli in «Il Giornale Nuovo» e articoli di Franco Russoli e Fiorella Minervino in «Bolaffi Arte».

1977 - Il 16 aprile partecipa a «Spazio tempo crisi» a L'Incontro di Borgomanero, a cura di Piero Del Giudice. In maggio è in «A Danilo Montaldi» al Centro Culturale Città di Cremona. Prende parte anche a «L'immagine possibile» allo Studio Marconi di Milano, a «Paesaggio cercato» alla Solferino di Milano, e a «Un futuro possibile», a cura di Giuffrè, a La Linea, Roma-Milano. Nel libro-catalogo è pubblicato un testo di Forgioli: «Intorno al '60 ero andato a Parigi. In quel periodo c'era la guerra in Algeria. I giornali italiani parlavano di centinaia di algerini gettati nella Senna dai poliziotti francesi. Camminavo lungo il fiume e guardavo l'acqua scorrere. Tornai a Milano e feci una serie di disegni con dei corpi che affioravano dall'acqua.

L'acqua brulicava di corpi grigi. Chiamai questi pastelli «La Senna».

«Spesso penso alle apparizioni che hanno i bambini o le persone anziane. Ai bambini francesi di Lourdes sotto un albero o in una grotta appare una signora bianca e piena di luce. Nella loro condizione era necessario che quella signora fosse la madonna. Nel mio lavoro succede un po' la stessa cosa. Ho assi-

stato spesso all'operazione che il veterinario compie al macello. Sulla carne appesa applica il timbro. Prima c'era stata l'uccisione della bestia, il sangue che esce dalla gola, lo squartamento ecc. «Non sono mai riuscito a dipingere una svastica, ci ho provato ma non mi riesce. Ho dipinto invece la bistecca da sola e nel paesaggio. Ho fatto parecchi disegni di simboli, di emblemi della RSI.

Le mostrine dei soldati repubblicani. Il teschio su fondo nero, l'aquila con il fascio, poi alla fine ho fatto un quadro con l'aquila che tiene tra gli artigli una bottiglia. Ho chiamato il quadro «Cohen». È il nome ebreo dei proprietari di una piccola industria di liquori che fino ad alcuni anni fa funzionava solo a Salò, in riva al lago».

1978 - Tiene una personale il 18 marzo alla Galleria Bambaia di Busto Arsizio, con testo in catalogo di Guido Armellini. Il 12 aprile è in «Coop '77 - arti visive» al centro Allende della Spezia, che passa in seguito al Circolo Nuova Torretta di Sesto S. Giovanni: in catalogo testi di Ferruccio Battolini e Cavazzini. Ancora in aprile partecipa a «Il margine di libertà» al Museo Civico di Lodi, con testo in catalogo di Maria Teresa Balboni. Il 27 aprile tiene una personale al Gabbiano di Roma: in catalogo il testo di Tassi del '76 e il testo dell'artista del '77. In estate partecipa alla Biennale di Venezia, invitato da Carluccio in «Natura come immagine»: in questa occasione testo di Jean Clair in «Bolaffi Arte». Prende parte anche a «Paesaggio come ipotesi» alla Montrasio di Monza, a cura di Roberto Sanesi.

1979 - Partecipa a «Forgioli, Ghinzani, Lavagnini, Ossola, Savinio» alla Bergamini, il 27 marzo. Nel maggio tiene una personale nella stessa galleria, con testo di Tassi, recensita tra gli altri da Giorgio Mascherpa in «Avvenire» e da Cavazzini in «La Gazzetta di Parma»; escono anche interviste di Perazzi in «Corriere d'informazione» del 9 maggio («Che cosa le dà più fastidio nel suo ambiente?») «Credo la mancanza di autonomia nei confronti delle idee. Una delle cose più terribili è che la cultura è diventata un impiego... Bisognerebbe odiare le certezze», e di Annaratone e Patti in «Quotidiano dei Lavoratori» del 10 maggio. Il 23 maggio, ancora da Bergamini, è in «L'altra satira», introdotta da Oreste del Buono, e il 21 giugno in «Coop '77 - arti visive» all'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia. In ottobre tiene una personale nella sede della Banca Popolare di Milano, recensita da De Micheli in «l'Unità» del 13 novembre.

1980 - Il 27 aprile partecipa alla X edizione de «Il Morazzone» a Morazzone, introdotta da Pier Carlo Santini. Con Antonio Satagnoli realizza la mostra «Due pittori, due isole» al Pa-

lazzo Fantoni di Salò, con catalogo a cura di Cassa Salvi.

1981 - Il 14 febbraio tiene una personale alla Correggio di Parma con testo di Cavazzini. Il 18 febbraio, personale di pastelli recenti al Milione di Milano, con testo di Fagone: «... L'itinerario di crescita dell'opera di Forgioli non segue un solo, stretto, percorso. La progressiva, essenziale, semplificazione del segno grafico s'accompagna a un'intensificazione della sua portata espressiva. C'è, ed è stato subito riconoscibile, una tonalità cromatica dissonante e tenera, opaca come molte visioni lombarde, o più esattamente, opalescente, senza pesantezze, densità corpose. C'è ancora, sempre più acuta, una sensibile articolazione dello spazio del quadro che amministra l'elementare distribuzione dei segni secondo ellissi veloci e nel verso della massima efficacia rappresentativa. C'è infine una forte risolvenza ottica per cui ogni immagine è insieme scrittura e specchio di se stessa, prima che rinvio a un luogo o a una memoria riconoscibili. Il tracciato della scrittura non si aggroviglia dentro una chiusa cifra, ma è articolato e continuo come una cordonatura o una trama...».

La medesima mostra passa il 9 maggio a La Nuova Città di Brescia.

In questa occasione escono, tra l'altro recensioni di Arturo Carlo Quintavalle in «Panorama» e di Giorgio Soavi in «Il Giornale Nuovo» (27 febbraio), e un'intervista di Perazzi in «Corriere d'informazione» (27 febbraio).

Partecipa a una collettiva alla Bussola di Torino.

1982 - Il 23 gennaio tiene una personale alla Montrasio di Monza: in catalogo, il testo di Tassi del '79. Il 3 marzo partecipa a «L'opera dipinta 1960-1980» alle Scuderie in Pilotta a Parma, che passa alla Rotonda della Besana di Milano il 29 marzo. In catalogo Quintavalle scrive: «Forgioli ha origini distanti, lui parla di un viaggio a Parigi ai tempi della guerra di Algeria e del suo cercare nella Senna le tracce dei corpi che gli avevano detto buttati nel fiume: affioramenti, quindi, memorie. Sono i tempi di Giacometti e delle sue scandite, architettate apparizioni ma sono anche i tempi del trionfo dell'Ernst degli anni Trenta e soprattutto del diffondersi delle ossessioni di Matta; ecco tutto questo forse sta alle spalle del primo Forgioli, quello degli inizi degli anni Sessanta, con la tensione di scrittura di certa grafica di Beardsley. *Figura nel paesaggio* (1962) si collega quindi a questo momento iniziale, come anche *Animale e paesaggio* (1965), *Uccello nella valle* (1966), ma già poco oltre, nel 1970, un pezzo come *Due isole* mostra sviluppi in direzioni diverse, non più il mondo ma un particolare emblematico bastano ad esprimere la violenza ma anche a trascriverla entro ritmi differenti. Vediamo *Roast-beef* (1973), in apparenza una citazione di Oldenburg, nella realtà un omag-

gio a Soutine ed alla sua concezione della materia, ma anche una dimostrazione di rapporto diverso tra tela di fondo come schermo e spazio del racconto, come del resto, un pezzo *Scarpa*, che è ancora citazione, questa volta vangoghiana, e insieme rovesciamento dei consueti rapporti del modo di vedere e vedersi».

L'8 maggio partecipa a «Le vie dello sguardo» alla Pinacoteca Ricci-Oldi di Piacenza.

1983 - Il 5 febbraio tiene una personale alla Bambaia di Busto Arsizio, con testo di Tassi. In aprile ha avvio, alla Galleria Seno di Milano, una personale itinerante che tocca la Galleria Molino di Roma e la Gissi di Torino, con opere recenti presentate da Perazzi e Tassi.

Tassi, nel testo pubblicato anche alla Bambaia, scrive: «... Noi sappiamo, da tanto ormai, quali sono i colori di Forgioli: un verde un poco acido, apparentemente intenerito, e solido invece, appena freddo, non lussureggiante, o gonfio o troppo luminoso come potrebbe essere nella tradizione lombarda, intenso ma essenziale, vivido, aspro, sfiorato da mirabili delicatezze ma alieno dall'esser piacevole, di primavera rabbrivita e forte; e il viola, colore dei ricordi, delle malinconie, colore difficile, poetico e doloroso, che scende sulle cose all'apparire della sera, e le rende sontuose e come prossime alla morte, un viola che, nelle opere di Forgioli, si fa più intenso, meno intenso, sfuma lontano sui cieli, si rapprende sulle coste dei monti, si stempera e si coagula sulla terra, richiama le ombre, raccoglie le luci, si accorda con i suoi compagni di esistenza, il verde e il celeste, e a volte si assottiglia, tanta è la sua duttilità, nei vapori del rosa, a volte si solidifica, tanta è la sua capacità di concentrazione, in spessori che virano ormai sul più profondo blu; il grigio, infine, delicatissimo, pregno di una sottile luminosità che sembra nascervi dentro, serico, leggero come nebbia depositata sulle cose, ma anche così ricco di energia, e di potenza, quando Forgioli lo usa a dipingere le montagne, poichè esso, mostrandole in quel momento in cui si è già sciolta la neve e non ancora è nata l'erba, ne rende la vera, infinitamente delicata e infinitamente solida materia, il loro manto di roccia o di arida terra, le loro grandi membra e ossa, con quelle colate di anfratti, di dirupi e d'ombra del grigio fattosi più intenso e cupo, appena tendente al nero...».

Perazzi, dal canto suo, osserva: «... Ed è per questo, anche, che per Forgioli la pratica della pittura è fatica (mentale, è ovvio). Fatica e onestà (verso se stesso, è altrettanto ovvio). Ogni volta che Attilio affronta un appunto della sua autobiografia visiva e cerca di metterlo sulla tela, tenta di evitare qualsiasi furbizia di mestiere che gli consentirebbe di raggiungere prima, ma solo in superficie, quella qualità, quella "bellezza" alla quale aspira. L'appunto autobiografico, per Attilio, deve esse-

re tradotto in pittura senza trucchi, perchè non è solo una pratica estetica, ma anche una pratica liberatoria. Ciò che appare nei quadri di Attilio, in un modo o nell'altro, è stato "visto", "vissuto" dall'autore. Le montagne sono "sue", gli alberi sono i "suoi" alberi. E così scatta quello che, secondo me, è alla base del processo creativo di Forgioli: il meccanismo possesso-ricordo-amore-pittura...».

Tra le recensioni, figurano quelle di Flaminio Gualdoni in «Il Giorno» del 21 aprile e di Mario Pancera in «La Domenica del Corriere» del 23 aprile. Forgioli partecipa alle collettive «Il segno della pittura e della scultura» alla Permanente e «Tema, il ritratto» alla Galleria Valentini, Milano.

Il 16 ottobre è in «Continuità nella pittura italiana contemporanea», curata da Giuffrè alla Sala S. Ignazio ad Arezzo. In catalogo, un testo dell'artista:

«Da ragazzo, sulla spiaggia incontravo un pittore con il cavalletto che dipingeva il lago. Mi sembrava molto bravo, soprattutto veloce.

Forse dipingendo fumava il toscano, io lo guardavo in silenzio e anche lui non parlava».

«Ricordo la figura piccola e triste. I quadri che faceva non li rammento. Gli intenditori dicevano che era un artista e così riusciva a vendere quadri ai ricchi di Salò che speravano sempre nell'affare. Quando morì si raccontava che alcuni di questi ricchi avevano in cantina fino a cinquanta quadri».

«Non so se fu per loro un grande affare, però il pittore aveva almeno potuto vivere e morire dignitosamente. Io ero a Milano e frequentavo l'Accademia di Brera. Mi ero licenziato dalla fabbrica due anni prima e fu mia madre a scrivermi che il pittore era morto».

«Da quando lavoravo in fabbrica pensavo di andare a Milano per imparare a disegnare. Non era tanto la pittura ad interessarmi quanto il disegno. Volevo fare l'illustratore. Una amica di Salò mi consigliò di frequentare l'Accademia delle Belle Arti con Achille Funi. Sembrava il più indicato a fare di me un ottimo illustratore. Quando spiegai il mio problema a Funi mi assicurò che ero nel posto giusto. Bastava disegnare la modella e stare molto attento all'anatomia. Così feci quattro anni di Accademia, conobbi molti altri giovani e questa fu la cosa più interessante. Funi comunque era un bravuomo e mi fece avere due volte il secondo premio S. Fedele per i giovani. Contribui a questa premiazione anche Morlotti e il critico Kaiserlian». «Nel frattempo ero diventato amico dei pittori Paridi, Olivieri, Plescan, Ceretti, Romagnoni e avevo deciso di fare il pittore. Olivieri mi fece conoscere i quadri di Morlotti; ma il mio amore per la sua pittura, per la sua vita, era Van Gogh. Poi conobbi Picasso, Gorky, Pollock».

«Un giorno Romagnoni dopo aver visto i miei quadri mi consigliò di vedere Sutherland e Bacon. Nacque il mio amore-odio

per questi due artisti inglesi. Non so se questo rapporto dura tuttora. Certo soprattutto con Sutherland ho in comune l'amore per la natura, l'ambiguità, l'ironia, la tensione esistenziale».

«Comunque è stato utile conoscere il loro lavoro come mi è servito tanto tempo prima di vedere il pittore di cavalletto che dipingeva il lago».

Il 29 ottobre, personale alla Parodi Arte Moderna di Genova, presentata da Germano Beringheli. Sempre in ottobre è in «La dimensione progettuale», curata da Alberto Crespi alla Villa Cusani di Carate Brianza, e in novembre a «Senzatitolo '83» al Rondottanta di Sesto S. Giovanni. Il 16 dicembre espone con Marzulli e Merisi alla Villa Visconti d'Aragona di Sesto S. Giovanni, a cura di Giorgio Seveso.

1984 - Il 29 gennaio esce in «Il Giorno» un ampio servizio di Gualdoni sull'artista. Il 18 febbraio, personale a La Nuova Città di Brescia, con testo di Floriano De Santi, con recensioni di Luciano Spiazzi in «Bresciaoggi» (25-2) e di Cassa Salvi in «Il Giornale di Brescia» (1-3).

Il 10 marzo partecipa a «Un punto nel Mediterraneo», curata da Giuffrè al Museo Scaglione di Sciacca. Tiene una personale alla Galleria Lanza di Intra e prende parte a «Contemporanea 1» alla Galleria Sorrenti di Novara, e a «Acquisizioni» alla Civica Raccolta del Disegno di Salò. Il 16 giugno inaugura un'antologica al Museo Butti di Viggiù, curata da Gualdoni: «... Il problema, il nodo cruciale, è in una questione di sguardo. Che si dà un abbrivio — e quanto volutamente poco significativo — in grado di ancorarlo a un piano diretto, elementare di schiettezza, di assoluta assenza di retorica. In modo da evitare tentazioni capziose, l'esistenziale, il sentimentale, il lirico, il patetico... In modo da mantenersi duro, freddo, di osso. E, insieme, da provocare una concentrazione assoluta, una sorta di sovradeterminazione allucinata. Una condizione di malessere, fertile. È una maniera di innescare un alto gradiente di mentalizzazione, scontando però a priori gli alibi intellettuali, la corona degli aggettivi che fa da contorno all'argomento centrale, all'unica vera totale preoccupazione di Forgioli, la pittura...».

Nel numero di luglio-agosto di «Arte» esce il servizio di Pantera *Dipinge cose come fossero isole*.

1985 - In gennaio, personale alla Bergamini di Milano, con testo di Gualdoni: «... Forgioli guarda, ma spodesta l'evocazione, come riemergendo da un vedere accecato. Mette in gioco la propria sensorialità, senza riserve, e un bisogno preciso, esigente di concretezza, ma in un campo che è quello dei puri avvenimenti di pittura, di un fare che non si dia altra norma che quella di decidere, e condurre, la crescita naturale dell'im-

magine fino a farne un organismo pienamente e autonomamente formato...».

Tra le recensioni, Abbiati in «Il Giorno» del 15 gennaio, Soavi in «Epoca» dell'8 febbraio, Cavazzini in «La Gazzetta di Parma» del 15 febbraio e Quintavalle in «Panorama» del 17 febbraio. Tiene altra personale alla Galleria Sorrenti di Novara, con testo di Marco Rosci; al FIAC di Parigi con la Galleria L'Affresco di Montecatini.

Partecipa a «Acquisizioni» alla Civica Raccolta del Disegno di Salò, a «Paesaggio e paesaggio» al Palazzo Ducale di Mantova (testi di Artioli, Bartoli, Boatto, Bonfiglioli, Pozzati) in maggio, e in novembre a «Otto pittori contemporanei» alla Galleria delle Ore di Milano e a «Opere su carta e piccole sculture» alla Bambaia di Busto Arsizio.

1986 - In marzo, personale a L'Affresco di Montecatini, introdotta da Santini: «... I fogli con i pastelli mostrano però che già con questo approccio l'autore compie il primo passo verso la riduzione figurativa, estrapolando dal vero, specie attraverso la concentrazione del fuoco ottico, quelle forme che andranno a comporsi già come iniziale prefigurazione delle immagini. Fin dal principio, dunque, si valuta il distacco dalle morfologie esterne, non foss'altro (ma non solo per questo) nell'originarsi del nucleo compositivo che si isola nel campo prescelto, secondo una modalità che costituisce una stabile connotazione per l'opera di Forgioli, nonostante le numerose eccezioni...» In giugno espone alla Quadriennale di Roma. Con la Galleria L'Affresco, ha personali in giugno in «Art '87» a Basilea e in ottobre al FIAC di Parigi.

1987 - In maggio espone alla «Internazionale d'arte» di Milano con la Galleria L'Affresco, poi in una personale allo Studio 111 di Milano. In giugno espone alla Biennale di Milano, alla Permanente. In autunno tiene nuove personali alla Galleria Seno, Milano, alla Galleria Prati, Palermo e alla Galleria Andrea Cefaly, Catania. Al Palazzo Cohen di Salò, la Civica Raccolta del Disegno presenta un'antologica delle sue opere su carta dal 1961 al 1986, in occasione della quale viene edito «Forgioli. Il disegno del colore», Mazzotta, di Gualdoni. L'ampio saggio di Gualdoni così conclude: «Forgioli, ormai, può concentrarsi esclusivamente sul clima dell'immagine, sull'ascoltazione profonda dei suoi umori, restituendone il coagulo potente e le sottili, devianti alterazioni armoniche, nella naturalezza definitiva del proprio fare».

1988 - L'anno si apre con nuove personali alla Galleria Mèta di Bolzano e alla Lanza di Intra. Il 6 agosto, al Castello di Sartirana Lomellina, viene ripresentata l'antologica di opere su carta dell'anno precedente, con un nuovo catalogo che ripropone

il testo di Gualdoni (recensione di S. Grasso, in «Corriere della Sera»,...). Il 15 ottobre, le serie di «Frutti» e «Residence» del 1987-88 sono esposti alla Sanseverina di Parma, con catalogo curato da Cavazzini. In seguito, un gruppo di dipinti è alla Los Angeles Art Fair, con la Galleria L'Affresco.

1989 - Nuove personali si tengono alla Galleria Bambaia di Busto Arsizio, con un nuovo testo di Gualdoni, e, in aprile, alla Galleria Centofiorini di Civitanova Marche, con un testo di E. Pontiggia. Il mese successivo alcune opere sono all'«Internazionale d'arte» di Milano con la Galleria L'Affresco, alla collettiva «Le strade. Dieci pittori a Milano», al C.S.A.C. dell'Università di Parma, a cura di Quintavalle, che ripubblica la recensione alla mostra di Busto Arsizio uscita in «Panorama» il 5 marzo: «Dunque la pittura di Forgioli è fuori del tempo perchè non rappresenta gli oggetti, non ritrae qualcosa che è davanti al pittore, ma espone le forme cariche della loro storia. Per questo lo spazio è tutto esposto in primo piano, la materia consunta, carica di 'durata', le passioni filtrate e come sospese». In giugno alcune opere sono in «Figurazione nuova» alla Galleria L'Affresco di Montecatini, a cura di E. Crispolti, e in agosto in «Isola, Isole», XXIX edizione della mostra nazionale di pittura di Capo d'Orlando, Messina, a cura di Fagone, che in novembre presenterà una personale dell'artista alla Galleria Cefaly di Catania: «Primo carattere del colore di Forgioli è la densità. Leggero e compatto — da qui una costante predilezione per il pastello, pigmento magro e insieme luminoso — il colore guida il segno e, per qualche verso, lo espande di continuo verso un contatto che molte volte è un intreccio oppositivo di lucenti segnali. La qualità del colore segue un originale ordine dissonante dentro il canone di una diversa, e segreta, amornia». Nel frattempo, in ottobre un'altra personale si è tenuta alla Bottega d'Arte di Acqui Terme, con testi in catalogo di M. Rosci e P. Repetto (recensione di A. Dragone in «La Stampa», 25 ottobre); opere di Forgioli sono anche in «Artisti Bresciani Contemporanei» a Cellatica, a cura di Valzelli.

1990 - In gennaio, la Galleria L'Affresco tiene una personale di Forgioli in Arte Fiera, Bologna.

In aprile-maggio personale alla Galleria Bergamini di Milano presentata da Flaminio Gualdoni, recensione di Carlo Arturo Quintavalle in «Panorama», di Franco Ravasi in «Corriere della Sera» e di Filippo Abbiati in «Il Giorno».

Nel mese si maggio mostra personale alla Galleria Putignano di Bari. Testo critico di Gianni Cavazzini.

A luglio questa mostra pubblica, per la Provincia di Messina, presso la Chiesa del Carmine di Taormina. Nel catalogo testi di Guido Giuffrè e Lucio Barbera.

Elenco delle opere esposte

- Montagna*, 1990 pastello a olio su carta cm 100×70
Isola, 1970 pastello a olio su carta cm 40×55
Isola, 1974 pastello a olio su carta cm 48×63
Sicilia, 1977 pastello a olio su carta cm 35×50
Rifiuti, 1985 pastello a olio su carta cm 24×32
Sicilia, 1989 pastello a olio su carta cm 35×25
Montagna, 1989 pastello a olio su carta cm 31×46
Sicilia, 1989 pastello a olio su carta cm 25×35
Sicilia, 1989 pastello a olio su carta cm 25×35
Figura nel paesaggio, 1962 olio su tela cm 100×100
Animale nel paesaggio, 1965 olio su tela cm 85×95
Isola, 1968 olio su tela cm 86×95
Isola, 1969 olio su tela cm 89×95
Royale, 1974 olio su tela cm 90×100 (collezione Pino Virlinzi)
Residence, 1976 olio su tela cm 170×170
Sicilia, 1978 olio su tela cm 100×100
Scarpa, 1977-78 olio su tela cm 90×80
Montagna, 1983 olio su tela cm 80×90
Parco Sempione, 1983 olio su tela cm 80×100
Montagna, 1983 olio su tela cm 50×60
Natura morta nel paesaggio, 1984 olio su tela cm 60×60 (collezione Carmelo Mignosa)
Frutti, 1984 olio su tela cm 40×50
Fiori, 1985 olio su tela cm 80×90 (collezione Giuseppe Platania)
Aereoporto, 1986 olio su tela cm 60×100 (collezione Ennio Virlinzi)
Bistecca nel paesaggio, 1986 olio su tela cm 70×60 (collezione Gianni Longo)
Giardino, 1987 olio su tela cm 120×130 (collezione Fabrizio Grassi)
Frutti, 1989 olio su tela cm 55×60 (collezione Orlando Branca)
Royale, 1989-90 olio su tela cm 110×130
Residence, 1990 olio su tela cm 95×115
Montagna, 1990 olio su tela cm 80×100
Giugno, 1990 olio su tela cm 115×125
Parco Sempione, 1990 olio su tela cm 125×115
Parco Sempione, 1990 olio su tela cm 90×100

Finito di stampare nel mese di giugno 1990
dalla Staroffset di Cernusco sul Naviglio (MI)
per conto della Publinews snc di Catania

