

F. Basile (a cura di), *Dino Boschi*, con testi di F. Basile, A. Boschi, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Forni, 3 dicembre 2015 – 15 gennaio 2016, Poggibonsi, Carlo Cambi, 2015, pp. 126. ISBN 978-88-6403-213-9.

A pochi mesi dalla scomparsa del novantaduenne Dino Boschi, la Galleria Forni di Bologna ha dedicato una mostra antologica al pittore bolognese, da sempre intimamente legato all'attività di Tiziano Forni, fin dal suo avvio nel 1967. L'esposizione, a cura di Franco Basile, ha inteso rendere omaggio a un artista che, sommessamente, ha saputo rappresentare l'intimità del suo mondo senza compiacimenti verso il mercato e verso le tendenze artistiche più in auge, privilegiando l'immersione in una pittura fatta di ermetiche atmosfere.

Gli anni vissuti da Dino Boschi sono registrati su una pellicola dalle molteplici sequenze, dai silenzi uniti a un'espressività atemporale, sono impressi su una striscia dove appaiono cose e fatti osservati sotto la luce che cambia in base a una mutevolezza che fluttua nello spazio tra un'illusione e un dato tangibile¹.

Il catalogo della mostra ha il pregio di includere, oltre alla testimonianza del figlio, Alberto Boschi, e un testo introduttivo di Franco Basile, un'ampia ed esaustiva antologia della critica che scandisce il ritmo della narrazione monografica secondo le principali tappe espositive del suo percorso artistico: articoli di giornali, recensioni, presentazioni e testi critici seguono un arco cronologico che va dal 1956 al 2008, raccogliendo le firme di Franco Solmi e Pietro Bonfiglioli, di Marilena Pasquali o, ancora, di Federico Zeri, Franco Basile, Eugenio Riccomini e Beatrice Buscaroli per gli ultimi decenni.

«Per me le ombre sono irraggiungibili ... sono il mio problema di fondo. Che cosa sono? Atmosfera, forse»². È quanto Dino Boschi confida a Guglielmo Pizzirani suo maestro di pittura sul finire degli anni Quaranta del Novecento. Per il giovane ventiquattrenne la frequentazione dell'accademia bolognese, tra il 1945 e il 1947, rappresenta il primo momento di formazione grazie ai corsi di Giovanni Romagnoli e di Giorgio Morandi, rispettivamente di decorazione e di incisione, tuttavia con quest'ultimi Boschi, per sua stessa ammissione, non vi instaura alcun rapporto intellettuale; il tutto resta confinato nell'apprendimento tecnico esclusivamente scolastico. Forse il giovane Boschi, pervaso dall'ansia e dal fremito di trovare una sua strada autonoma,

¹ BASILE (2015, 7)

² PASQUALI (1982, 117).

nell'immediato dopoguerra, desidera ricevere maggiori stimoli e sollecitazioni di ricerca da parte degli insegnanti dell'accademia per intraprendere da subito il mestiere di pittore. Come confida Boschi, se Morandi «non lo potevi mai conoscere, perché come uomo si minimizzava sempre, riducendo tutto al lavoro quotidiano, al segno, al bulino, a consigli modestissimi»³, Guglielmo Pizzirani è il suo maestro, conosciuto già come docente durante gli anni del Liceo Artistico, dal quale apprende i primi rudimenti tecnici unendosi alle lezioni insieme al suo amico e collega d'accademia Leonardo Cremonini.

Dipingevamo continuamente come degli allucinati; mentre facevamo venire gente a discutere e a posare. Gli anni della miseria erano tali che i colori li facevamo da soli, magari basandoci su rudimenti appresi dal trattato del Cennini. Preparavamo la mastica con polveri ed olio di lino, ottenendo un terribile olio filamentoso che, però, a distanza di anni, ha retto benissimo. Al mattino studiavamo in Accademia, poi prendevamo la bicicletta ed andavamo a dipingere paesaggi, magari sul greto del Savena⁴.

Si evince dal ricordo di Boschi tutto l'entusiasmo dei due giovani bolognesi, alle prime esperienze con la pratica pittorica, seppur nella ristrettezza economica ed esiguità di mezzi, nell'adoperarsi a trovare il tempo di porsi davanti alle piccole tele e taccuini per ritrarre la natura e la realtà circostante. Più che rapporto maestro-allievo, tra Pizzirani e Boschi-Cremonini si istaura un autentico rapporto di amicizia, che per il terzo si interrompe con la decisione di andare a Milano nel 1945 per frequentare l'Accademia di Brera e conoscere l'ambiente culturale della città, trasferendosi poi definitivamente nel 1951 a Parigi. È rileggendo la riflessione di Marilena Pasquali del 1982 che possiamo rilevare alcune osservazioni sul primo periodo di Dino Boschi, a partire dagli anni in accademia e di frequentazione con Pizzirani. Le prime opere di Boschi, realizzate negli anni dell'accademia, rappresentano il repertorio pittorico di un artista che cerca la propria strada linguistica, un proprio cifrario pittorico che certamente risente degli insegnamenti del maestro; il giovane scopre nello studio del paesaggio una decisa libertà stilistica e un nuovo sistema compositivo. Se confrontiamo il paesaggio di Boschi *Dipinto in San Luca* (1945; Fig. 1) con l'olio su tela *Paesaggio montano* (Fig. 2) di Pizzirani notiamo come il *ductus* pittorico sia molto affine. In entrambi i pennelli sono intrisi di materia pittorica stesa velocemente con movimenti lunghi e filamentosi distribuendo il colore come fosse una scrittura libera e incondizionata. In

³ *Ivi*, 115.

⁴ *Ibidem*.

Boschi non c'è costruzione volumetrica delle forme, il colore puro è steso secondo modalità tonali nella volontà di porre l'attenzione sull'azione della luce in virtù di una ricostruzione pittorica della realtà che tenga conto dell'irradiazione colorata e delle reciproche influenze delle luci e dei colori. Diversamente in Pizzirani c'è una ricerca di luce e colore che si manifesta negli effetti di evidente eco postimpressionista e che plasma gli oggetti definendo i rapporti spaziali attraverso una materia opulenta. I corposi tocchi di pittura pastosa e ricca, fatta di pennellate rapide ed estrose, non restituiscono veristicamente la visione del paesaggio ma «l'anima del paesaggio si rivela alla sua coscienza col turbamento di un ritmo lirico vivo e palpitante»⁵.

Anche per Boschi è l'anima delle cose a costituire motivo di interesse. Lo si percepisce in *Inverno polveroso* (1950, Fig. 3) e nella *Natura morta* (1956; Fig. 4) nei quali le strutture tendono verso un nuovo rapporto con lo spazio, le ombre per lui «irraggiungibili» appaiono di colpo in funzione degli oggetti. Sono immagini chiuse e silenziate, immerse nello spazio della memoria, visioni di interni domestici che insistono su oggetti in apparenza privi di compiacimento estetico che si trasformano, nella lettura intimistica, in elementi che recuperano il quotidiano e restituiscono la realtà più profonda, al di là dell'oggetto in sé, ossia il ricordo insito in esso: un silenzio che diventa parola e che riesce a commuovere l'anima. Ritengo che in queste rappresentazioni si avverta in modo stringente la lezione di Giovanni Romagnoli (Fig. 5), una pittura postimpressionista che si sfalda e sminuzza nell'interferenza della luce sulla materia, creando immagini sospese nel tempo che raccontano una visione emozionale di un istante della vita. Ciò che accomuna Boschi a Romagnoli è la scelta di visioni in cui è assente l'uomo, si avverte l'attesa, e il colore diventa quasi rarefatto per il suo mutare con il diaframma del pulviscolo solare che si ispessisce.

Come un solitario pensatore metafisico Boschi analizza con scrupolo cartesiano i fenomeni che lo circondano. Trascrivere le suggestioni che gli danno il paesaggio del sole o gli oggetti immersi nella penombra di una stanza deve essere come segnare un punto fermo nella striscia di tempo in cui i pensieri si congiungono alla sensazione di una fine quasi irrefrenabile⁶.

Rivalutando tutta l'antologia critica su Boschi si evince come l'attenzione da parte della critica prenda avvio solo con la produzione degli anni Sessanta, presentata nell'importante esposizione del 1965 presso il Museo Civico di Bologna e con il ciclo

⁵ GIACOMELLI (1947, 23).

⁶ BASILE (2004, 120).

delle spiagge degli anni Settanta, momenti questi che segnano la presa di coscienza della società di massa, dei mass-media e di una partecipazione sociale nel senso di una provocazione visiva della realtà presentata. Alludo a quel «decollo da una piattaforma giovanile e casalinga»⁷ che all'epoca appare come un'apertura di Boschi ai linguaggi che andavano in quel momento affermandosi. Esperienze linguistiche ma anche di contenuti che l'artista recepisce e – come dimostrano gli stessi titoli delle opere (*Copia dal vero*, 1968; *Riflessioni*, 1969; *Simboli*, 1971; *Silenzio*, 1978-79; *Attesa*, 1975) – con le quali egli ridefinisce il rapporto con la società e i mezzi di informazione. «Se qualcosa è mutato nei dipinti di Boschi, ciò accade perché è mutata la serie di fattori e, di conseguenza, il tipo di reazione dell'artista alla pressione di questi fattori»⁸. Così nota Franco Solmi nel testo del catalogo del 1965 – evidenziando come la pittura di questo momento è reazione all'ambiente sociale e culturale in cui egli vive. Nasce la stagione degli stadi, dei calciatori, delle immagini pubblicitarie, ossia di immagini popolari restituite nella realtà massificata. È certamente il taglio fotografico, l'istante colto nella sua immediatezza, ad essere lo spunto per i dipinti degli anni Settanta per i quali gli è di aiuto la sua Polaroid. Con essa immortalava la realtà nella pluralità situazionale di immagini unanimemente accettate tramite le convenzioni visive dei mass media che sarà alla base del ciclo dedicato alle partite di calcio trasfigurato attraverso la televisione. Boschi riproduce campiture uniformi e impersonali, colori acidi e freddi in stesure ampie con sfocature cromatiche, ricreando la qualità dello schermo a tubo catodico con le sue interferenze e sfarfallii orizzontali e verticali prodotti dal continuo ridisegno dell'immagine.

Boschi non vede le sue partite di calcio allo stadio, ma sullo schermo televisivo o delle fotocronache irreali e fantomatiche dei giornali sportivi. Rappresenta quindi una realtà di secondo grado, una realtà già trasformata in lingua dagli strumenti di comunicazione di massa⁹.

La figura umana, mai indagata nei volti, anzi spesso offuscata o sdoppiata dall'effetto del movimento, è sempre colta nella molteplicità dei gruppi, i corpi perdono parte della loro consistenza e spazialità schiacciati sui fondi dello schermo televisivo. Sono immagini colte da un sguardo rapido e fugace che non ha il tempo di sedimentarsi nella memoria; l'occhio poi ricostruisce in un secondo momento il ricordo

⁷ CORAZZA (1965).

⁸ SOLMI (1965, 98).

⁹ BONFIGLIOLI (1965, 102).

provvisorio e trasforma quell'istante in messaggio comunicando tramite esso. *Fondo campo* (1965), *Simboli* (1971), *La piazza* (1971; Fig. 6), *Pittura su fondo nero* (1973), *Rette divergenti* (1975; Fig. 7) sono scene di animosità umane in cui non si indaga l'interiorità del singolo, bensì si vuole esplicitare il comportamento umano quando è attraversato da emozioni o passioni che spingono fino alle agitazioni di masse: spiagge, strade e piazze urbane, manifestazioni e conflitti politico-sociali. Queste sono immagini della sua contemporaneità, frammenti della società in cui il protagonista è la folla, la massa umana che manifesta esplicitamente la sua angoscia o turbamento, la sua interiorità nella partecipazione collettiva.

Boschi accetta, in questo immergersi nella socialità di massa, e nelle sue complicazioni psicologiche, le mistificazioni correnti trasformandole in elementi di linguaggio; la contaminazione evidente fra empirismo e strutture logico-formali, l'estraneità del campo concettuale, la formalizzazione linguistica basata su una semantica di massa, fermano così un'esperienza concretamente sociale, in opere che si pongono come oggetto "possibile" di largo consumo¹⁰.

Sul piano della ricerca tale momento coincide con il linguaggio della Nuova Figurazione declinata attraverso suggestioni visionarie o con l'attenzione ai miti della società di massa, all'uomo metropolitano colto con gli accenti dell'intimismo e dello sconforto, in un sistema di visione prossimo a quello dello schermo. La ripetizione seriale delle immagini dei mass media con la nitidezza fotografica e l'aggressività cromatica, dai forti contrasti spesso stridenti, sono elementi che si mettono al servizio di questo nuovo modo di partecipare al presente. Un'adesione a questo immaginario che, parallelamente, è riscontrabile nell'amico Leonardo Cremonini il quale, analogamente a quanto dipinge Boschi, tra il 1965 e 1966, inserisce come temi per le sue opere le spiagge prospetticamente azzardate, ma di taglio iperrealista, che spiazzano non poco l'osservatore. La sensazione, proprio come in Boschi, è di trovarsi in un luogo fisico, una realtà tangibile in cui la suggestione del quotidiano si carica di un'atmosfera sognante e irreali, pur conservando un certo grado di concretezza (Figg. 8-9). Tale periodo per Cremonini è di grande rilievo internazionale con una sala a lui interamente dedicata alla Biennale di Venezia del 1964 e le sue gallerie di riferimento in Italia, Il Milione a Milano e Galatea a Torino, presentano interni di stanze ed esterni di terrazze al sole, cariche di un silenzio alienante, denso di echi metafisici. Immagini che portano

¹⁰ SOLMI (1965, 101).

con sé tempi indefiniti capaci di evocare suggestioni in *suspense* come avviene per gli stabilimenti balneari, scompartimenti ferroviari e gli abitacoli di mezzi pubblici che enunciano enigmi sottesi in un mondo apparentemente calmo, ma paradossalmente carico di inquietudine. Per i due amici di vecchia data la semplicità del giornaliero e l'apprensione che se ne ricava sembra essere il *fil rouge* della ricerca. Il loro sguardo indagatore non lascia spazio alla fantasia, riproducono la realtà con un linguaggio asciutto esprimendone tutta la durezza: frammenti di quotidianità in apparenza senza rilievo, *frame* di momenti vissuti dalla collettività, ma dimenticati, comunicano una profonda apprensione che ne permea le opere.

L'intimismo di Boschi ritorna sul finire degli anni Ottanta e Novanta; è il tempo in cui la memoria si cristallizza come avvertono le opere *Natura morta con scatole* (1989; Fig. 10), *Forme in briciole* (1981) *Il pane* (1991) ove le ombre irraggiungibili si fanno atmosfera nella traduzione diretta di oggetti tratti da un inesauribile repertorio: la sua intimità domestica. La casa e il suo arredo diventano espedienti per momenti di riflessione sui ricordi concretizzati attraverso gli istanti silenziosi di una porta lasciata aperta come un invito a entrar all'*Interno* (1994) dell'appartamento. Su questa linea si pongono il tavolo del soggiorno allestito per il pranzo in attesa degli ospiti, *Interno* (2007), un attaccapanni con soprabiti appesi nell'*Interno* (1995) all'atto di varcare la soglia di casa. I bagliori della luce solare scintillano sulle porcellane e sulle trasparenze dei cristalli adagiati sulla *Tavola* (2003), il fascio di sole accecante fende obliquo la stanza dell'*Interno* (2009; Fig. 11) rendendo quasi impalpabili i volumi. La luce costruisce le forme, il colore vibra al suo cospetto e modifica i volumi rendendo incorporei i contorni di queste immagini segnate da un'introspezione della memoria, fermate come frammenti della vita, sospesa in attesa di riviverli.

Luca Mansueto

Dipartimento Scienze Storiche e dei Beni Culturali

Università degli Studi di Siena

Palazzo San Galgano, via Roma, 47

53100, Siena

mansuetoluca@hotmail.com

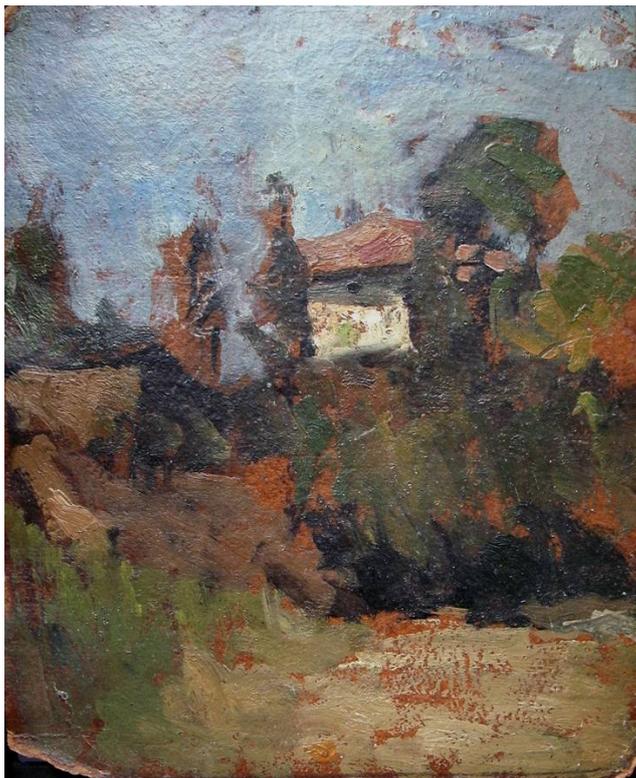


Fig. 1 Dino Boschi, *Dipinto in San Luca*, 1945, olio su cartone, cm 18,5×23, Bologna, collezione privata.

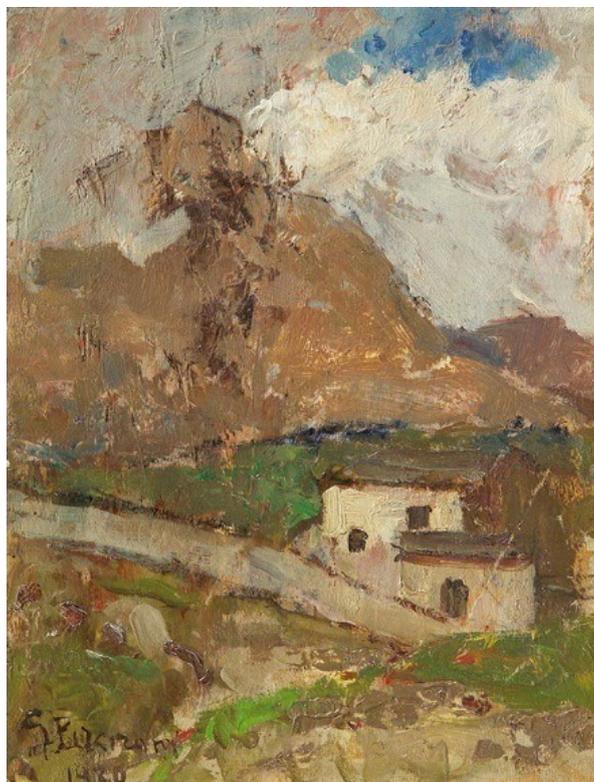


Fig. 2 Guglielmo Pizzirani, *Paesaggio montano*, 1920, olio su tavola, cm 24,5×18, Bologna, Galleria Cinquantasei.



Fig. 3 Dino Boschi, *Inverno polveroso*, 1950, olio su cartone, cm 50×70, Bologna, collezione privata.



Fig. 4 Dino Boschi, *Natura morta*, 1956, olio su tavola, cm 45×36, Bologna, collezione privata.



Fig. 5 Giovanni Romagnoli, *Natura morta*, 1929, olio su tela, Roma, Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale.



Fig. 6 Dino Boschi, *La piazza*, 1971, olio su tela, cm 80×90, collezione privata.



Fig. 7 Dino Boschi, *Rette divergenti*, 1975, olio su tela, cm 100×120, collezione privata.



Fig. 8 Leonardo Cremonini, *La spiaggia tra le righe*, 1967, litografia, cm 46×65, collezione privata.



Fig. 9 Leonardo Cremonini, *Le soleil indiscret*, 1985-1987, collezione privata.



Fig. 10 Dino Boschi, *Natura morta*, 1989, olio su tela, cm 70×40, Bologna, Galleria d'Arte Moderna Raccolta Lercaro.



Fig. 11 Dino Boschi, *Interno*, 2009, olio su tela, cm 60×70, Roma, Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale.

Indicazioni bibliografiche

GIACOMELLI 1947

F. Giacomelli, *Guglielmo Pizzirani*, Bologna.

CORAZZA 1965

C. Corazza, *Esposti nelle sale del Museo civico bolognese. Gli artisti della pedata nei quadri di Dino Boschi*, in «L'Avvenire», 8 aprile 1965.

SOLMI 1965

M. Pasquali, *Proposta per un discorso su Dino Boschi*, catalogo della mostra, 1965, Bologna, ora in F. Basile, (a cura di), *Dino Boschi*, con testi di F. Basile, A. Boschi, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Forni, 2016, Bologna, 98-102.

BONFIGLIOLI 1965

P. Bonfiglioli, *Dino Boschi e l'ideologia del gioco*, catalogo della mostra, 1965, Bologna, ora in F. Basile, (a cura di), *Dino Boschi*, con testi di F. Basile, A. Boschi, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Forni, 2016, Bologna, 102-4.

PASQUALI 1982

M. Pasquali, *Dino Boschi. Gli anni della formazione*, Bologna, ora in F. Basile, (a cura di), *Dino Boschi*, con testi di F. Basile, A. Boschi, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Forni, 2016, Bologna, 113-7.

BASILE 2004

F. Basile, *La vita ritrovata*, in Maria Censi (a cura di), *L'intimismo di Marcel Proust nei dipinti di Dino Boschi*, catalogo della mostra, 2004, Renazzo (Fe), ora in F. Basile, (a cura di), *Dino Boschi*, con testi di F. Basile, A. Boschi, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Forni, 2016, Bologna, 120.

BASILE 2015

F. Basile, (a cura di), *Dino Boschi*, con testi di F. Basile, A. Boschi, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Forni, 2016, Bologna, in F. Basile, (a cura di), *Dino Boschi*, con testi di F. Basile, A. Boschi, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Forni, 2016, Bologna, 7-9.