

## INCONTRI PARIGINI – OSVALDO LICINI E CONSTANTIN BRÂNCUȘI

GIULIO ANGELUCCI\*

**REZUMAT. *Întâlniri pariziene – Osvaldo Licini și Constantin Brâncuși.*** Osvaldo Licini (Monte Vidon Corrado, 1894-1958) a fost unul dintre exponenții abstracționismului italian ai anilor Treizeci, în 1958 fiind distins cu Marele premiu internațional de pictură la ediția XXIX a Bienalei de la Veneția. Studiul cercetează momentul în care artistul a abandonat naturalismul care în anii douăzeci a caracterizat picturile sale, explorând sugestiile emotive, influențele culturale și referințele artistice - între care este decisivă cea a lui Constantin Brâncuși - care între 1932-1933 au contribuit la începutul perioadei abstracte din pictura sa. Prima pictură non figurativă care se cunoaște este *Un uccello* (O pasăre) (Ulei pe pânză cm. 67×90) care se știe că a fost inclusă în colecția secolului XX italian a Muzeului din Moscova dar care s-a pierdut. Autorul însuși a oferit știri despre faptul că opera a fost realizată în cursul lunii decembrie a anului 1932, la întoarcerea din Suedia și după o oprire la Paris, că ea avea „90×63”, că se contura „din întâlnirea calculată a trei triunghiuri (alb roșu și negru) pe aceeași linie” și că a fost pictată împreună cu o altă pânză de format A4 minor (circa 20×30). Recunoașterea efectuată pe picturi care prezintă caracteristici corespunzătoare descrierii a dus la concluzia că aceeași temă a fost dezvoltată în format orizontal, care se găsește și în *Un Uccello 2* (O pasăre 2) (expusă în 1935), și în formatul vertical în care se prezintă operele cunoscute sub titlul *Il bilico* (Echilibrul). O astfel de constatare a permis să se localizeze în sculptura lui Brâncuși *Uccello nello spazio*, (Pasăre în spațiu), mai cu seamă în versiunea din 1923 aflată la Muzeul Metropolitan din New York, referința inițială din care se trage subiectul comun al celor două titluri. Știrea biografică care documentează relația de încredere și prietenie legată de Licini cu Amedeo Modigliani în anul 1917 și repetatele sale vizite la Paris între anii 1921-1926, face plauzibilă cunoașterea personală și directă a lui Brâncuși, și prin ea posibilitatea admiterii în atelierul sculptorului chiar și după dispariția cunoștinței comune. Studiul surprinde motivația opțiunii antinaturaliste a lui Osvaldo Licini în condițiile interferenței tot mai mari a politicii în viața artistică italiană și prilejul decisiv pentru realizarea unei astfel de schimbări printr-o experiență în Suedia, care a fost povestită de el însuși într-o scrisoare plină de emoție, pe care el a încercat să o transpună într-un tablou naturalist. Odată identificat, studiul reconstruiește următoarele reelaborări abstracte prin care pictorul, de-a lungul anului 1933, a reușit să elibereze propriul limbaj expresiv de modelul brâncușian. Următoarea analiză critică se referă la particularitatea poeziei liciniene conform atenției pe care i-o acordă revista

---

\* *Professore emerito di Storia dell'arte nelle alcune Accademie di Belle Arti d'Italia, giulioangelucci@hotmail.com.*

condusă de Georges Bataille «Documents», care ia în considerare anomalia sa în contextul abstracționismului italian al anilor Treizeci identificând motivul în componenta narativă care, precum în cazul lui Brâncuși, menține acel realism subînțeles care distinge opera amândurora de abstracționism în sensul său strict. Întâlnirea cu ilustrațiile lui André Masson în ediția din *L'anus solaire* de Bataille prezentată la Paris în noiembrie 1931 a stimulat reflecții personale asupra lecției batalliene care l-au condus pe Licini să mediteze asupra unui mit popular foarte răspândit în peisajul antropologic al locului său de reședință. Acest motiv de apropiere de Brâncuși (în legătură cu care este cunoscută atenția acordată artizanatului popular și patrimoniului legendar al folclorului românesc) este dezvoltat de către pictor într-un mod prin care se distanțează de poetica sculptorului, căreia îi este străină componenta psihologică în legătură cu care se face referire la motivele imposibilității de a cerceta infernul (cât și înălțimea cerului) și a motivației erotice care în opera lui Licini au primit o mare importanță. Figura Pulsione, care în anii următori va caracteriza opera sa, este deja protagonistă în *Schemi astratti su fondo rosso /Scherzo (1933)*(Scheme abstracte pe fond roșu/ Glumă), pictură în care studiul propune recunoașterea etapei următoare a procesului de contaminare a temeii sugestive a experienței suedeze cu limbajul formal provenit din revizitarea lucrării *Uccello nello spazio* (Pasăre în spațiu). Nu este acesta singurul element de decalaj față de poetica brâncușiană, având în vedere faptul că în timp ce biografia și opera sculptorului este străină de evenimentele istorice, pictorul în schimb, care la sfârșitul anilor douăzeci a respins naturalismul și datorită gestiunii politice în activitatea artistică, în deceniul 1946-56 și-a asumat rolul de prim cetățean în micul sat de reședință.

**Cuvinte cheie:** *Licini, naturalism-abstracționism, influența lui Brâncuși, folclor românesc, Modigliani, Paris*

Gran Premio Internazionale di Pittura alla Biennale di Venezia del 1958, Osvaldo Licini (1894-1958) è un artista italiano per vari aspetti anomalo. Anomalo per essersi precocemente dichiarato estraneo al "Novecento Italiano", dopo esservi stato incluso sin dall'inizio; anomalo per aver fatto parte del gruppo degli astrattisti italiani raccolti presso la galleria milanese del Milione; anomalo anche all'interno di quella sparuta pattuglia, per avervi svolto con Lucio Fontana e Fausto Melotti un ruolo particolare; anomalo, infine, per la peculiare ascendenza surrealista che lo distingue tra gli artisti italiani della sua generazione.

L'apertura alla cultura francese – tenne a Parigi le sue primissime mostre – portò infatti Licini ad elaborare una formula pittorica da lui stesso definita di "surrealismo a modo mio", sostanzialmente estranea al dibattito artistico italiano del secondo dopoguerra, che fino all'inizio degli anni '60 è stato monopolizzato dalla polemica – in

verità di natura più politica che estetica – tra neorealismo e astrattismo<sup>1</sup>. A ciò s'aggiunga la condizione di totale isolamento in cui il pittore condusse gli ultimi tre decenni della sua vita a Monte Vidon Corrado, minuscolo paese montano dell'Italia centrale, e si comprenderà come il suo contributo artistico sia stato immeritabilmente trascurato fino all'inizio degli Anni '80, quando è stato assunto a riferimento dagli artisti della Transavanguardia<sup>2</sup>.

Un ruolo decisivo nel riproporre l'opera del pittore va anche riconosciuto alla pubblicazione presso l'editore Feltrinelli di una raccolta di tutti gli scritti (racconti, lettere e poesie) curata da Zeno Birolli, Francesco Bartoli e Gino Baratta, che insieme al catalogo generale compilato alcuni anni prima da Giuseppe Marchiori (prezioso sebbene frettoloso, incompleto e poco attendibile nelle datazioni) costituisce il riferimento imprescindibile per lo studio del pittore<sup>3</sup>.

L'impulso decisivo alla valorizzazione della figura del pittore va però assegnato all'ampio successo internazionale della Transavanguardia italiana. Le date delle mostre di Wolfsburg, Ludwigshafen e Vienna (1989-90) e di Locarno (1992) si sovrappongono cronologicamente alle prime attività del Centro Studi Osvaldo Licini, che ha sede a Monte Vidon Corrado nella casa in cui il pittore visse negli anni più significativi della sua attività artistica<sup>4</sup>. Al Centro si deve la serie di pubblicazioni curate da Elena Pontiggia ed Enrica Torelli Landini, le quali tra il 1994 e il '99 hanno prodotto una ricognizione sistematica e approfondita dell'opera, della documentazione e della storiografia critica<sup>5</sup>. Alla fine del secolo, la rivalutazione di Osvaldo Licini è culminata nell'ampliamento della Civica Galleria d'Arte Contemporanea di Ascoli Piceno a lui intitolata (1999), dove è esposto in permanenza un buon numero di sue opere.

La ricostruzione della vicenda artistica e culturale del pittore è dunque da ritenersi ormai completata con ampiezza di notizie e d'interpretazioni, mentre i problemi di cronologia sollevati nel 2001 da Giorgio Magnoni con indiscutibile evidenza sembrano destinati a rimanere in gran parte insoluti, sia per la scarsità dei riferimenti cronologici offerti dalla modesta attività espositiva del pittore, sia per la sua consuetudine d'intervenire su opere già compiute (e non solo sui dipinti del periodo naturalistico) con integrazioni e modifiche più o meno radicali<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. DE MARCHIS 1982, pp. 554-625.

<sup>2</sup> Cfr. ASCOLI PICENO 2008, pp. 266-87; notizie aggiuntive in BRACALENTE 2008, passim. Una veduta panoramica di Monte Vidon Corrado tra le due guerre è in [www.centrostudiosvaldolicini.it](http://www.centrostudiosvaldolicini.it), Archivio documentario, Foto 3/6.

<sup>3</sup> Cfr. EEE 1974 e MARCHIORI 1968.

<sup>4</sup> Cfr. SCHILLING-MARKO 1989 e GUALDONI-CAVADINI-TORELLI LANDINI 1992.

<sup>5</sup> Oltre all'encomiabile azione di ricognizione storica e critica svolta con le pubblicazioni promosse con cadenza quasi annuale nel periodo citato 1994 e il '99, il Centro cura l'esposizione permanente di disegni e la gestione della casa-museo dell'artista.

<sup>6</sup> Cfr. MAGNONI 2001, passim.

Il momento decisivo della vicenda artistica di Osvaldo Licini è stato senza dubbio quello della conversione alla pittura astratta di cui l'artista stesso, nei primissimi anni Trenta, offre la notizia dalla quale prende le mosse il presente lavoro.

Richiesto di un'opera da inviare al Museo d'Arte Moderna di Mosca, in data 1° dicembre 1932 egli scrisse a Giovanni Scheiwiller: "Potrei mandarle uno dei tanti quadri dipinti dal vero prima del 1930. Però, lei certamente non saprà che da due anni faccio della pittura completamente astratta, e che non ho mai esposta (...). Sul cavalletto, tengo adesso cominciate due tele, pure astratte, ed è precisamente una di queste due che io vorrei mandare a Mosca". Ad appena un mese dopo – al 5 gennaio – risale l'annuncio dell'avvenuta spedizione di un quadro "non ancora asciutto (...). Misura 90x63. Il titolo è *Un uccello* che risulta dall'incontro calcolato di tre triangoli (bianco rosso nero) su una stessa direttrice. La profondità è data da due piani grigi del fondo. Nell'insieme, un ritmo semplice di geometria piana (...)"<sup>7</sup>.

Il dipinto è tradizionalmente considerato perduto, ma del motivo iconografico dei tre triangoli concatenati si conoscono diverse redazioni riferibili a queste date, diversi studi preparatori e una versione di poco successiva, il che induce a tentare l'identificazione della variante di cui scrisse l'Autore. Le tracce da seguire sono due: una riguarda il motivo iconografico e l'altra il titolo.

A prescindere da quello inviato a Mosca, con il titolo "Uccello" sono infatti noti quattro dipinti riferibili all'inizio degli anni Trenta, tutti a sviluppo orizzontale, di cui uno soltanto ha dimensioni corrispondenti a quelle indicate dal pittore. Si tratta di *Uccello n.2* (olio su tela, cm 67x90), che il Marchiori al n. 142 del Catalogo segnala in proprietà sconosciuta; è il dipinto esposto a Milano nel 1935, noto nella riproduzione che compare in copertina di «Il Milione» n. 39, bollettino dell'omonima galleria (Fig. 1). Identico nel formato, *Uccello n.2/Ritmo*, oggi alla GAM-Galleria d'Arte Moderna di Torino, presenta però un'iconografia totalmente differente, in quanto impostata sulla bipartizione diagonale<sup>8</sup>. Non altrettanto *Uccello* (Fig. 2), un olio su tela di cm 16x24 in collezione privata, che risulta uno studio con variante di quello esposto al Milione; rispetto ad esso, mantiene la bipartizione verticale (qui appena accennata da un segmento verticale), sulla quale s'innesta perpendicolarmente una sorta di cremagliera-cresta di gallo analoga a quella che, vittima d'un ripensamento, s'intravede

<sup>7</sup> EEE 1974, pp. 135-36 *passim*. Giovanni Scheiwiller, editore e critico d'arte attivo a Milano e autore di un *Art Moderne Italien* pubblicato a Parigi nel 1930, stava curando, in collaborazione con Boris Ternovetz, l'allestimento nel Museo d'Arte Moderna di Mosca di una sala riservata a Il Novecento Italiano, cui era destinato il dipinto richiesto.

<sup>8</sup> Il dipinto ora a Torino è catalogato dal Marchiori al n. 295 con il titolo *Ritmo* e datato 1950. Alla GAM viene fondatamente datato 1932 e proposto con il nuovo titolo.

correre lungo il bordo destro del dipinto oggi a Torino<sup>9</sup>. Speculare a quest'ultimo, e anch'esso bipartito diagonalmente, è noto infine un altro dipinto (*Uccello/Ritmo*, olio su tavola, cm 21x26,5), che presenta anch'esso significative ridipinture<sup>10</sup>.

Si può dunque affermare che ai dipinti intitolati "Uccello" non corrisponde necessariamente il tema iconografico dei triangoli concatenati, che invece ricorre regolarmente nei dipinti intitolati "Bilico", anch'essi noti in numero di quattro; tutti a sviluppo verticale, a cominciare da *Il bilico* (olio su tela, cm 90x68) di Collezione Jesi, ora alla Pinacoteca di Brera, ed esposto nel 1935 alla II Quadriennale di Roma, davanti al quale l'Autore si fece fotografare nel 1958 (Fig. 3). *Il bilico* (olio su tela cm 21,5x14,5) al n. 148 del Catalogo Marchiori presenta caratteristiche identiche al precedente, dal quale differisce solo nel triangolo inferiore, di colore grigio anziché bianco. Ad esso simmetricamente speculare è *Archipittura/bilico* (guazzo su carta, cm 31x24), che presenta sul retro una dedica ad Alberto Sartoris e s'ha da ritenere replica con variante<sup>11</sup>. *Il bilico* (olio su tela, cm 21,9x14,9) in Collezione Giovanardi al MART-Museo d'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto (Fig. 4) è da ritenersi opera di studio e presenta un impianto identico a quello del dipinto a Brera, dal quale differisce per il prolungamento dei due triangoli estremi fino ai bordi della tela e per l'inserimento di un secondo piano grigio che evoca la citata annotazione liciniana: "La profondità è data da due piani grigi del fondo".

Da questa sintesi ricognitiva si ricava dunque che il motivo iconografico dell'"incontro calcolato di tre triangoli (bianco rosso nero) su una stessa direttrice" ricorre regolarmente nei "Bilico" e non altrettanto negli "Uccello", e che la tela in Collezione Giovanardi, che pure presenta le caratteristiche di uno studio, s'approssima più di tutte le altre alla descrizione fatta da Licini nella lettera d'invio a Giovanni Scheiwiller.

<sup>9</sup> Ignoto al Marchiori; il dipinto (olio su tela) è descritto al n. 66 di MAGNONI 2001. Inserito all'interno di una composizione complessa, il tema figurale dell'opera compare inserito in *Castello in aria*, esposto nel 1935 alla II Quadriennale di Roma, e in entrambi gli studi ad esso preliminari.

<sup>10</sup> Anch'esso ignoto al Marchiori, se ne ha la descrizione al n. 65 di MAGNONI 2001.

<sup>11</sup> Descritto e riprodotto al n. 11 di MAGNONI 2001. Alberto Sartoris, architetto, designer e critico d'arte, teorico dell'architettura razionalista, fu vicino a Licini soprattutto negli anni del sodalizio con gli astrattisti del Milione. La contiguità tra *Uccello* e *Bilico* è stata colta dal Magnoni (*op. cit.*, pp. 99-103), che accogliendo il suggerimento del CAVADINI (Locarno 1992, p. 60) vi coglie "un omaggio a un'artista del misogino (*sic!*) Licini, al punto di far suo il lavoro della Taeuber." Il riferimento è a *Equilibre: pointe sur pointe*, di Sophie Taeuber Arp, attualmente al Museum of Art di Filadelfia, (riprodotto in CAVADINI 1992, p. 60) che però appare strutturato su una simmetria del tutto estranea alla poetica liciniana). Sebbene la datazione al 1931-34 induca a considerarne poco probabile la conoscenza da parte di Licini, l'opera manifesta una notevole consonanza con *Il bilico*. Il rapporto di Licini con l'astrattismo francese risale al 1934. Nel numero del marzo 1935 «Abstraction-création. Art non figuratif» pubblica la riproduzione di due suoi dipinti.

Si ricava inoltre che le varianti operate dal pittore, oltre alla gestione di elementi secondari, hanno riguardato sia la rotazione di 90° del motivo figurale, sia il cambiamento del titolo *Uccello* - cautamente naturalistico nell'invio a Scheiwiller (1933) - nell'astratto *Il bilico* alla II Quadriennale di Roma (1935). Al punto di poter fondatamente ipotizzare la sostanziale corrispondenza dei due titoli al medesimo tema formale.

In questa sede interessa però osservare che, se il motivo della cremagliera-cresta di gallo individuato in *Uccello* può ricordare i *Gallo* di Brâncuși, il nucleo figurale di *Il bilico* risulta irrefutabilmente la traslitterazione in pittura dell'*Uccello nello spazio*, si direbbe della versione del 1923 attualmente al Metropolitan Museum of Arts di New York (Fig. 5).

“Uccello-bilico” cita letteralmente il titolo della scultura, e ne riprende il tema compositivo dell'organizzazione verticale di due volumi conici di diversa grandezza giustapposti sullo spigolo. Questi appaiono tradotti in pittura con la sovrapposizione del triangolo nero (di maggior peso per la dimensione e l'opacità) sullo spigolo del triangolo rosso che, oltre ad essere più piccolo, è reso ancor più leggero dalla brillantezza del colore. Il piedistallo, cui Brâncuși presta sempre particolare attenzione, nei dipinti di Licini intitolati *Il bilico* compare come forma ortogonale grigia di base, che analogamente a quanto si verifica nello scultore rumeno gioca un ruolo non secondario nell'economia complessiva dell'opera, pur risultando qualitativamente diverso da quest'ultima.

Riferendosi a *Il bilico* di Collezione Jesi, Licini ebbe a riferire compiaciuto che, esposto nel '35 alla II Quadriennale di Roma, il “quadretto rosso nero bianco e grigio (...) ferì l'occhio dell'ambasciatore di tutte le Gallie (...) e gli fece perdere un momento le staffe”. Alla sua domanda su come fosse possibile che il triangolo nero restasse in bilico sul vertice di quello rosso, egli avrebbe risposto: “Per miracolo!”<sup>12</sup>.

La versione pittorica sviluppa dunque il medesimo tema formale del modello ed evidenzia sin dal titolo il “miracolo” d'equilibrio della scultura di Brâncuși, al punto che l'analisi formale induce a concludere che il pittore ne abbia avuto una cognizione tutt'altro che superficiale durante uno dei suoi soggiorni a Parigi<sup>13</sup>.

La biografia di Osvaldo Licini offre notizia di una sua frequente (seppur discontinua) presenza a Parigi, città nella quale risiedevano la madre e la sorella.

<sup>12</sup> L'episodio è riferito in BIROLLI 1974, p. 30, nota 10.

<sup>13</sup> Nella composizione di *Il bilico*, il punto nevralgico (quello di contatto dei due triangoli opposti) corrisponde al punto cruciale della scultura: “Il primo uccello in marmo bianco di questa serie aveva come supporto, incastrato, un piccolo cono, dello stesso marmo bianco, ma un po' estraneo alla sua essenza. Brâncuși lavorò un anno per creare e eseguire lo stelo vivente, palpitante, che lo sostiene e lo proietta, cosa difficile da fare, dice, quanto il resto dell'uccello. È definitivo, diceva. Tuttavia lo migliorò ancora. A tocchi impercettibili. È la parte della sua opera su cui si è più accanito.” Cfr. Henri-Pierre ROCHÉ, «L'Œil», n. 29/1957, riprodotto in BRÂNCUȘI 2001, p. 67.

Inizialmente ipotetiche, le sue permanenze nella capitale francese sono documentate a partire dal 1917 e risultano meno sporadiche negli anni tra il 1921 e il '26, nei quali egli vi svolse una discreta attività espositiva e vi ebbe significative frequentazioni artistiche<sup>14</sup>.

C'è motivo di ritenere che i primi contatti con Constantin Brâncuși siano stati mediati da Amedeo Modigliani, che si sa intimo sodale del rumeno e che ebbe con Licini una frequentazione stretta abbastanza da ispirare la dedica particolarmente affettuosa in calce ad un suo disegno: "Caro Licini, la nostalgia dell'Italia, mio primo amore, mi avvicina sempre più a te". Ne parla lo stesso Licini in *Ricordo di Modigliani*, un articolo pubblicato su «L'Orto» di gennaio-febbraio 1934, che essendo stato stilato a pochi mesi di distanza dal lavoro per l'invio a Scheiwiller, lascia supporre una prolungata riflessione sugli incontri parigini<sup>15</sup>.

L'articolo era stato sollecitato da Giuseppe Marchiori, cui nel marzo 1933 Licini aveva scritto: "a questa scuola [degli Impressionisti e dei Postimpressionisti] io mi sono formato, e Modigliani che io ho conosciuto molto bene a Parigi nel 1917, professava per loro grande ammirazione ed era nello stesso tempo ammiratore di Picasso e di Braque". Nella lettera, Brâncuși (che a quel tempo era del tutto sconosciuto in Italia) non viene nominato ma lo si deve intendere incluso nel "cubismo [che] non rinnega la natura, ma la organizza in sintesi armoniche di elementi plastici puri", poiché nel contesto il termine cubismo non designa il movimento cubista in senso stretto ma l'École de Paris in generale<sup>16</sup>.

Il racconto liciniano tratteggia con vivacità l'incontro con Modigliani, dal quale per via del suo abbigliamento militare fu provocatoriamente apostrofato: "Ti saluto, eroe a calci in culo". Respintone l'assalto verbale, Licini trovò il modo farsi riconoscere come artista esprimendo apprezzamento per le opere viste presso il mercante Zborowski. In seguito, i due presero a scambiarsi messaggi poetici: Modigliani declamando Rimbaud, Lautréamont e Dante, Licini recitando brani dei *Canti Orfici*, che erano stati pubblicati a Firenze in edizione privata solo tre anni prima. L'opera

---

<sup>14</sup> Di certo Licini fu a Parigi nel 1917, in convalescenza per la ferita di guerra che l'invalidò in maniera permanente. A Parigi espose in *Les cent du Parnasse* (nel '21), con i *Cent Vingt Artistes au Café du Parnasse* (nel '21 e nel '22), in una collettiva alla Galleria Devambez, al *Salon de la Société des Beaux Arts* e al *Salon d'Automne* (nel '22) dove fu oggetto delle prime segnalazioni critiche, al *Salon des Indépendants* (nel '23), alla *Cloiserie des lilas* (nel '24) e al *Salon des Indépendants* del '25, (dove espose il *Portrait de fillette* attualmente nei depositi del Centre Pompidou). Nell'anno precedente aveva allestito una mostra personale nello "Studio Lannes", vale a dire nell'appartamento della sorella in Boulevard de Lannes. Cfr. TORELLI LANDINI 1991, pp. 23-43.

<sup>15</sup> Il testo è riprodotto integralmente alle pp. 91-95 di EEE 1974. Nella stessa sede Licini dà notizia del modo in cui il ritratto (matita su carta) andò distrutto.

<sup>16</sup> Nel carteggio con Marchiori Licini fa il nome di Brâncuși una sola volta, il 26 agosto 1939, a proposito dei bunker della linea Maginot: "Questi chilometri di scultura astratta (...) non sono in fondo che rozze, grossolane imitazioni degli Hans Arp, Brancusi, Giacometti ecc. ecc." (EEE, p. 145). La prima monografia su Brâncuși è stata edita in Italia solo nel 1957.

visionaria, allucinata e *maudite* di Dino Campana era ignota a Modigliani, che dovette esserne entusiasmato. Ne nacque l'amichevole confidenza che traspare dalla dedica, e che autorizza a ritenere che Modigliani abbia introdotto Licini nello studio-abitazione di Brâncuși<sup>17</sup>.

Lo strettissimo rapporto tra Modigliani e Brâncuși è infatti ben noto, dal primo incontro avvenuto alla fine del 1906 al momento in cui procurarono di avere studi contigui, fino al loro viaggio a Viareggio nel 1909. Lo stesso Brâncuși ha lasciato notizia della frequentazione assidua e fraterna con Amedeo Modigliani proseguita ben oltre tale data<sup>18</sup>.

In questa sede piace anche far presenti le caratteristiche tecniche e formali che rendono arduo stabilire se e quanto uno dei due artisti sia stato debitore all'altro, o se piuttosto il loro non sia stato un rapporto di piena reciprocità di scambio, come autorizzano ad ipotizzare la condivisione della tecnica della scultura a "taglio diretto", il modo in cui il disegno di entrambi chiude la forma e la incide in profondità, il loro comporre la figura per sintesi di volumi morbidi e continui.

Individuando il volto di Brâncuși nel *Violoncellista* (1909), vien da ritenere che nel dipingere l'opera che annuncia il suo abbandono della scultura Modigliani si sia fatto viatico dell'effigie dell'amico.

Analogamente, nel momento dell'abbandono del naturalismo, Licini sembra aver assunto a viatico *Uccello nello spazio* di Brâncuși per vincere l'insicurezza che traspare evidente nelle parole che accompagnarono l'invio a Scheiwiller: "Nel quadro che le ho mandato troverà ancora qualche residuo "metafisico", questa scoria romantica di cui spero liberarmi presto completamente. Se trovasse il quadro completamente nullo o insufficiente me lo dica francamente. Io ne invierò immediatamente un altro e se vuole uno dei miei vecchi..."<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> "Sì, – ha sempre detto – portate gli amici, delle persone a cui faccia piacere, semplici o buffe, o delle belle donne, non persone che si credano intelligenti, mai critici d'arte né mercanti, e, se volete che si resti amici, non scrivete niente su di me finché sono vivo". Henri-Pierre ROCHÉ, in «L'Œil», n. 29/1957. La citazione è tratta da BRÂNCUȘI 2001, p. 65.

<sup>18</sup> BRÂNCUȘI 2001, n.76: "Io detestavo il caffè e i bar, lui il contrario, ma veniva tutti i giorni da me. Modi non aveva un centesimo per comprarsi la pietra, ma io riuscii a convincere il mio fornitore a fargli credito e così poté fare della scultura". Nelle parole di Paul Alexandre, grande collezionista e mecenate di Brâncuși, i due "in arte erano fatti per intendersi" (ALEXANDRE 1993, p. 59). Su Modigliani, vedi PARISOT 2006. Su Modigliani scultore, DURBÉ 1984.

<sup>19</sup> La citazione è tratta dalla lettera d'accompagnamento della spedizione a Scheiwiller (EEE 1974, p. 136). L'importanza decisiva del riferimento a Brâncuși per l'avvio della stagione astratta di Licini non può essere diminuita dalla notizia dei piccoli quadri astratti che il 1° dicembre (EEE 1974, p. 135) il pittore scrive presenti nella sua abitazione, sia perché il numero fornito ("una dozzina di quadri piccolissimi, cm 30x20") desta qualche perplessità, sia perché l'affermazione relativa ai dipinti astratti che "si trovano quasi tutti a Parigi" (stante la brevissima durata di quell'ultimo soggiorno) appare indubbiamente falsa. D'altra parte, le opere proposte al 1931 dal Marchiori e compatibili con tale datazione evidenziano tentativi talmente timidi e incerti da confermare l'importanza del riferimento allo scultore rumeno.



Non molto prima dell'abbandono del naturalismo Licini aveva rimeditato le lezioni parigine di Brâncuși e di Modigliani, come provano il disegno di nudo tracciato sulla controcopertina di un libro edito a Parigi nel 1928 (Fig. 6) e il *Nudo* alla Galleria Civica di Ascoli Piceno, che per essere tratto da un altro dipinto è quasi un *unicum* in una produzione figurativa di soggetti presi dal vero<sup>20</sup>. Se ne ricava indizio del fatto che nel momento della riflessione sulla svolta da dare alla propria espressione artistica Licini ha sovrapposto il ricordo dei due artisti conosciuti a Parigi.

L'episodio che lo persuase a cambiare radicalmente il suo linguaggio pittorico fu la visita alla I Quadriennale di Roma. Al ritorno, egli scrisse all'amico Checco: "Il disgusto di aver visitato una Esposizione dove anche io ho esposto si può vincere solo con un mese, a dir poco, di dieta, di flagellazioni spirituali, di cilicio (...). È da un mese che guardo trasognato il cielo e la terra. Mi sembra di essere piombato in un limbo eterno. Sono i sintomi d'una crisi, dalla quale spero di uscire ringiovanito (...). Tu sai come io sia contro tutte le tendenze, i gruppi, i programmi in arte. A me piace guardare all'artista"<sup>21</sup>. E qualche settimana dopo: "L'arte per me resta un faticoso problema, ma soprattutto un grave e serio problema morale di fronte a me stesso (...). Il mio isolamento è un fatto ed un moto volontario"<sup>22</sup>.

Ecco dunque ciò che nel sentire di Licini accomunava Modigliani e Brâncuși: il fatto che entrambi fossero esempio di moralità, entrambi totalmente estranei a movimenti e a gruppi, entrambi asceti dell'arte: l'uno per l'incandescenza eccessiva fino all'autodistruzione, l'altro per l'eremitaggio nell'atelier-santuario<sup>23</sup>.

A ben vedere, nonostante abbia fatto mostra di un carattere focoso, insofferente ed esplosivo, Osvaldo Licini si rivela d'indole riflessiva. Per quanto accese e violente fossero le sue polemiche, esse non risultano mai gratuite. I suoi interventi ispirati da intelligenza strategica obbedivano allo scopo di movimentare il *milieu* artistico e

<sup>20</sup> Le due opere sono riprodotte fianco a fianco in ENRICA TORELLI LANDINI 2008 (1), p. 19. Il *Nudo* ascolano (Cfr. [www.centrostudiosvaldolicilini](http://www.centrostudiosvaldolicilini), Periodi pittorici, Le opere del periodo figurativo) presenta caratteri stilistici molto diversi dal *Nudo* (olio su tela, cm 60x91) in Collezione Silvia Poli Licini, datato 1925, dal quale appare tratto (Cfr. Museo d'Arte Lugano, Archivio). L'identica datazione assegnata alla tela ascolana chiede dunque di essere rivista anche alla luce del "gioco liciniano sulla serie delle parentele e delle amicizie femminili (...) da collegare al mondo degli emblemi nient'affatto amorosi e piuttosto mentali ed *astratti* [corsivo nel testo liciniano] che compare nelle lettere ad Acruto, a partire dal gennaio 1929." (EEE 1974, p. 201).

<sup>21</sup> Lettera del 30 gennaio 1931 (EEE 1974, p.114). Brâncuși: "Le teorie sono dimostrazioni senza valore: è solo l'azione che conta" (MOLA 2001, n. 8).

<sup>22</sup> Lettera del 26 marzo 1931 (in EEE 1974, p.116). Brâncuși: "Nessuna energia morale si perde invano nell'Universo" (MOLA 2001, n. 103).

<sup>23</sup> La dissipatezza di Modigliani è proverbiale. Quanto al rumeno, "L'atelier dello scultore Brâncuși, la prima volta che lo vidi, mi fece più impressione di un santuario. (...) Brâncuși viveva come un eremita in quell'atelier nel cuore di Parigi". MAN RAY, *Self-portrait*, 1963, in MOLA 2001, p. 71.

di combattere il quietismo che avvertiva diffondersi in Italia attraverso la gestione politica delle maggiori manifestazioni artistiche da poco riformate (la Biennale di Venezia), o istituite ex novo (la Quadriennale di Roma) , e attraverso il controllo sindacale esteso a tutti i livelli territoriali<sup>24</sup>. Lo stesso *Ricordo di Modigliani* ne è un esempio, finalizzato com'è a polemizzare con quella che in sede privata il pittore ebbe a definire la "tendenza oppiacea, Oppo-ista, neo-verista, voluta da Efisio tutore-protettore. Buffi sono questi rivoluzionari, radicali, lappisti e kemalisti, in politica, ma così moderati, borghesi e pecore in Arte!"<sup>25</sup>.

Licini mobilitò l'autorità *post mortem* di Modigliani, sia riferendone i pareri ("...in arte non ci sono ritorni o rinascite (...). Gli artisti buoni che verranno. Quelli che contano, faranno un'arte nuova e tutta impreveduta. Non saranno né classici né romantici. Ma faranno un'arte rivoluzionaria"), sia inserendo valutazioni personali: "Quando Modigliani proclamava o disputava d'arte, procedeva per intuizioni e improvvisi trasalimenti e lampi, per affermazioni o negazioni, assolute, categoriche. Niente della funebre pedanteria dei nostri aspiranti accademici era in lui"<sup>26</sup>.

Nel due anni successivi alla lettera a Scheiwiller del dicembre 1932, la riflessione di Licini era significativamente avanzata. I dipinti allora citati non erano stati molto di più che esercizi di traduzione in pittura di *Uccello nello spazio*, utili al pittore per prendere dimestichezza con un lessico e una grammatica per lui nuovi, e per dare avvio all'elaborazione di un proprio linguaggio astratto. A partire da quei morfemi, per così dire presi in prestito, egli si era applicato all'allestimento di una scrittura sua, di uno strumento d'espressione personale ed efficace. All'allestimento di un linguaggio astratto funzionale ad un discorso astratto? Non era questa la vocazione di Licini, che si era sempre applicato a soggetti resi dal vero. Né questa era la lezione di Brâncuși<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Fino alla fine degli anni Venti la promozione dell'arte italiana era stata curata con professionalità critica da Margherita Sarfatti, giornalista al *Giornale d'Italia* (il quotidiano organo ufficiale del partito fascista) e legata a Mussolini da rapporto personale. A lei va riconosciuto il merito di aver selezionato gli artisti della "giovane arte italiana" e di averli aggregati sotto la denominazione *Il Novecento italiano*, con la quale negli anni Venti organizzò esposizioni in Italia e in varie città europee. La sua caduta in disgrazia coincise, nel 1930, con l'assunzione diretta della gestione dell'attività artistica da parte della politica. Cfr. BOSSAGLIA 1979 e FOSSATI 1982 *passim*.

<sup>25</sup> Lettera a Checco del 30 gennaio (EEE, p. 115). Pittore, sindacalista e parlamentare, Cipriano Efisio Oppo fu nominato direttore della Quadriennale di Roma nell'anno stesso della sua istituzione. Fino alla fine degli anni Trenta, egli fu il *deus ex machina* della cultura artistica italiana. Gli epiteti "lappista" e "kemalista" sono riferimenti al Movimento Patriottico Popolare (antisovietico) finlandese e a quello turco guidato da Kemal Atatürk.

<sup>26</sup> EEE, 1974, p. 94. Il *Ricordo* apparve infatti nel '34, quando Modigliani (1884–1920) era morto già da quasi tre lustri.

<sup>27</sup> Brâncuși: "Solo gl'imbecilli dicono che il mio lavoro è astratto. Quello che chiamano astratto è il più realista possibile perché quello che è reale non è la forma esteriore, ma l'idea, l'essenza delle cose." MOLA 2001, n. 36.

Nel corso del 1931 Licini aveva già scoperto la vocazione al racconto che l'avrebbe indirizzato verso la lezione dello scultore rumeno (giacché *Uccello nello spazio* può essere inteso come narrazione successiva al racconto di *Maiastra*, a sua volta interpretabile come affabulazione plastica di una figura leggendaria della tradizione orale rumena)<sup>28</sup>. Senza con ciò diminuire l'incidenza del magistero di Brâncuși, s'intende affermare che la scoperta liciniana della vocazione al racconto va collocata in coincidenza con un episodio biografico che provocò nel pittore un effetto straordinario. Per darne conto s'impone un breve inciso.

Sposato ad una svedese, Licini soggiornò diverse volte a Göteborg presso la famiglia della moglie. Queste vacanze estive interruppero sporadicamente il totale isolamento in cui la coppia viveva dal 1926 nel minuscolo paese italiano di Monte Vidon Corrado e fornirono l'occasione per brevi soggiorni a Parigi, oltre che per rapide visite a mostre e musei in varie città europee; come avvenne nell'estate del '31, pochissimi mesi prima della spedizione a Scheiwiller, quando il viaggio in Svezia coincise con una esposizione a Stoccolma del *Novecento Italiano* nella quale cui Licini era presente con tre opere<sup>29</sup>.

Questa manifestazione, come quelle che erano state già organizzate in altre città europee, era stata patrocinata dal governo italiano allo scopo di accreditare un'immagine internazionale del fascismo come movimento moderato, e felicemente impegnato nel rinnovamento della società italiana. Caduta ormai in disgrazia Margherita Sarfatti, che era stata l'animatrice del raggruppamento e la curatrice della manifestazione, il suo ruolo fu assunto occasionalmente da un giornalista romano corrispondente dalla Svezia. Nel corso di un'intervista, questi stava ponendo in evidenza il messaggio politico dell'esposizione ("Il fascismo non è stato una rivoluzione, ma una rinascita, un processo di ringiovanimento che ha toccato gli aspetti spirituali e materiali della nazione") quando Licini lo interruppe bruscamente: "Ma non ha toccato l'arte. L'arte è al di sopra dei movimenti e dei tempi. Non si può parlare di arte fascista, così come non si può parlare di arte comunista"<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> "Gran parte dei quadri del pittore sono questa coniugazione, il montaggio di una narrazione e di una situazione immaginaria. (...) Il quadro non è soltanto una perfetta macchina di montaggio. È anche una esposizione del mito e una trama scenica." Cfr. BARTOLI 1974, in EEE 1974, pp. 53 e 60.

<sup>29</sup> Seppur in una condizione eccentrica, Licini fu inserito nel raggruppamento sin dalla sua prima manifestazione, avvenuta nel 1926. Alla seconda esposizione italiana, nel '29, egli ebbe anche il riconoscimento di un acquisto per la Collezione Mussolini (PONTIGGIA 1991, pp.13-21). Ciò nonostante, quando fu chiamato a pronunciarsi su *Il Novecento Italiano*, nello stesso 1929, lo definì lapidariamente "Manifestazione di innocue disparate tendenze". Cfr. *Questionario Scheiwiller*, in EEE 1974, pp. 97 e seg.

<sup>30</sup> La mostra di Stoccolma segna la fine delle fortune di Margherita Sarfatti che – ufficialmente malata – fu sostituita dal corrispondente dalla Svezia di «Il Popolo» e «Il Giornale di Sicilia». Il giudizio del pittore su quest'ultimo è decisamente sferzante: "Un *pompier* (...). È un fesso di prima riga". Cfr. EEE 1974 pp.120 e seg. La traduzione integrale dell'articolo, apparso su «Dagens Nyheter» del 10 settembre 1931 con il titolo *Lo stato fascista cambia tutto tranne l'amore*, è in QL2, 1995, pp. 27-28. Sull' a storicità dell'arte, Brâncuși: "L'arte non è moderna né antica, è arte". MOLA 2001, n. 71.

La molla di tanta irruenza può essere individuata, oltre che nel “disgustoso” ricordo della visita alla Quadriennale, nel turbamento provocato da un’esperienza fatta nel corso del viaggio a Göteborg, della quale lo stesso Licini offre una testimonianza talmente emozionata da poter essere considerata una ragione della sua insofferenza al tono propagandistico dell’intervistato.

Era giunto a Stoccolma in navigazione sul canale di Göta, che salendo in quota fino al lago di Vättern collega i versanti opposti della penisola svedese: “Ma come raccontare questa meraviglia? Si traversa mezza Svezia (...). Per uno stretto canale d’acque lucide e profonde il vapore penetrò le gole e le alte pareti di roccia. Si traversarono le *foreste imbalsamate*, s’incontrarono le Citère e le lagune, e verso sera il battello si specchiò in un gran lago d’amaranto. Grandiose cascate vennero affrontate e superate (...) e in pochi minuti ci trovammo issati sulle più alte cime. A 800 metri sul livello del mare, in vascello, sopra i monti. Le immense mitologiche selve sotto i piedi, i cieli capovolti nelle acque, solo a bordo, la luna fra le nuvole come una pazza! (...) Re Nibelungici apparvero; tutto il corteo delle principesse della favola: a suon di corni Wagner attaccò la grande orchestra”<sup>31</sup>. Come raccontare in pittura questa meraviglia?

Una cartolina illustrata inviata all’amico Checco (Fig. 7), il disegno che la ricalca con sostanziale fedeltà (Fig. 8) e alcuni dipinti, uno naturalistico e diversi astratti, che se ne possono ritenere derivati, permettono di ricostruire il modo in cui, tra il ’32 e il ’33, il pittore si applicò a raccontare la meraviglia del lago Vättern, giungendo ad una soluzione che si manifesta tributaria del lavoro fatto sull’iconografia ricavata da *Uccello nello spazio*.

La *Marina* cosiddetta di *Saint Tropez n.1* (Fig. 9) alla Civica Galleria di Ascoli Piceno trae la sua fuorviante titolazione dalla stretta analogia d’impianto che la pone in correlazione con le *Marine* dipinte nel corso degli Anni Venti, almeno in parte sulla Costa Azzurra, delle quali la *Marina di Saint Tropez n.2* (Fig. 10) offre esemplificazione. La serie delle *Marine* presenta alcuni aspetti ricorrenti: l’orizzonte basso, la quinta di un ciglio terrestre in primissimo piano (generalmente un triangolo nell’angolo inferiore sinistro), un ampio sfondo di cielo dipinto con pennellate parallele e, in primissimo piano, qualche tratto lineare molto marcato.

Ad un esame attento, la *Marina di Saint Tropez n.1* rivela però diverse peculiarità: l’orizzonte costituito da un profilo montuoso (come si fosse dinnanzi ad un golfo o a un canale) nel quale spicca una cima infiammata dal sole e, in luogo delle piccole barche a vela che sono generalmente presenti nelle *Marine*, la presenza di un battello a vapore. Sulla sinistra è inoltre individuabile un gruppo di case bianche e rosse, come “le case in campagna tutte di legno colorate di bianco e di rosso” di cui in una lettera di Licini all’amico Acruto che precede di appena una settimana il

<sup>31</sup> In *EEE* 1974, p. 119. La lettera è indirizzata all’amico Checco e porta la data del 1° ottobre 1931.

viaggio a Stoccolma<sup>32</sup>. Insomma, ce n'è più che abbastanza per ritenere che l'opera rappresenti una scena svedese, e che il battello raffigurato sia quello della navigazione sul canale Göta.

In seguito a questa constatazione in primissimo piano si nota anche l'assenza della linea di demarcazione netta tra l'acqua e il suolo, la cui consistenza solida qui è resa incerta dalla peculiarità della definizione cromatica<sup>33</sup>. È come se il pittore volesse condividere con il riguardante l'emozione provata galleggiando sul piano di coperta del battello, quando "in vascello, in mezzo ai monti" fu catturato dalla suggestione d'uno di quei tramonti di cui nella lettera ad Acruto appena citata ("Ma la cosa più bella, tu sai che sono i tramonti. Non finiscono mai. Sono ore pericolosissime per i sensi. Miraggio, incantesimo, poesia e... canto") e, in quella condizione di realtà sospesa, si lasciò prendere dall'incanto del mito<sup>34</sup>.

Dipingendo quest'opera Licini s'era posto un problema veramente arduo, e da paesaggista consumato non tardò a rendersi reso conto che, nonostante intendesse raccontare un'emozione "vera" e non uno scorcio pittoresco o una veduta di fantasia, fintanto che si fosse mosso all'interno di una rappresentazione naturalistica gli sarebbe stato impossibile evitare gli equivoci della pittura di genere.

Il passo seguente fu quello decisivo. In *Composizione spaziale/Marina* (Fig. 11) Licini propone la medesima scena, inserendo il lessico astratto sperimentato nell'elaborazione di *Uccello-Bilico* nella struttura di un codice narrativo non-naturalistico; ciò gli permette una narrazione che non tradisce il realismo del racconto. Ma nel dipinto è evidente che si parla d'altro anche se gli elementi che vi compaiono trovano corrispondenza puntuale nella scena naturalistica<sup>35</sup>. Si riesce ad individuarli agevolmente seguendo il riferimento dell'orizzonte acqueo: nel profilo delle due figure geometriche sulla sinistra si trovano trascritti il villaggio e il rilievo montuoso retrostante, mentre il battello e la cima arrossata dal tramonto sono sintetizzati nel triangolo rosso. Qui risiede il nucleo forte della narrazione: in questo triangolo generatore di triangoli superi e inferi – come in *Il Bilico* – aggregati intorno ad un asse verticale che in alto raggiunge il bordo della tela che è come la colonna vertebrale di una figura vagamente antropomorfa costituita da una complessa serie di triangoli concatenati, che in parte raggiungono il margine laterale e in parte sprofondano in basso rimandando ai "cieli capovolti sulle acque (...) lucide e profonde". È una figura astratta di congiunzione

<sup>32</sup> Lettera del 18 settembre 1931 (EEE 1974, p. 126).

<sup>33</sup> "Di veri e propri pentimenti pittorici, invece, si deve parlare per opere come *Marina di Saint Tropez [n.1]*, ove Licini ha nascosto sotto l'azzurro del mare un lembo di costa e alcuni arbusti che aiutavano l'osservatore a sostare sul primo piano". PATTI 2008, p. 64.

<sup>34</sup> Lettera del 18 settembre 1931 (EEE 1974, p. 126).

<sup>35</sup> BRÂNCUȘI 2001, n. 44: "Quando ero bambino sognavo sempre che avrei voluto volare tra gli alberi e nel cielo. Porto ancora con me dopo quarantacinque anni la nostalgia di questo sogno. Io non voglio rappresentare un uccello, ma il dono, il volo, lo slancio. Non penso che riuscirò mai".

dell'abisso ctonio e di quello celeste che nel dipinto evoca il significato simbolico della *Colonna infinita*, marcando però un motivo di divergenza dei due artisti destinato a farsi sempre più evidente nel prosieguo degli anni.

La *Colonna infinita* compare infatti in una foto dello studio di Brâncuși databile al 1925 circa, su un piedistallo cubico, sul quale poggia mediante una porzione della scultura che funge da base. Ugualmente, la *Colonna infinita* di Voulangis (1920) reca ben visibile un piede d'appoggio che ne esclude il prolungamento immaginario nel sottosuolo, e altrettanto si verifica a Târgu Jiu<sup>36</sup>. Si può dire che Brâncuși non manifesta interesse per l'universo ctonio, e che anche in opere come *Pesce*, che potrebbero alludere ad una profondità abissale, il tema è – come pure in *Uccello nello spazio* – quello dello spazio assegnato alla “naturalità” dell'animale, spazio d'ampiezza sconfinata ma limitato dall' “eterna naturalezza”<sup>37</sup>.

In Licini non c'è traccia di una concezione così edenica. La suggestione del lago Vättern, con i suoi “cieli capovolti nelle acque”, gli ha reso penetrabile la crosta terrestre; la sua poetica si è aperta all'indeterminatezza di un infinito infero, speculare all'infinito celeste e ugualmente misterioso e sconfinato.

Nel 1933, al suo primo incontro con Giuseppe Marchiori, il critico dal quale avrebbe tratto conforto e sostegno, Licini portò come documento di autopresentazione artistica *Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)* (Fig. 12), dipinto nel quale, vibrante ancora per l'impulso che l'ha scagliata, una freccia, entrata misteriosamente dal bordo destro, raggiunge e attraversa una sorta di *Colonna senza fine* che spunta dal bordo inferiore e accenna a prolungarsi ben oltre il bordo superiore della tela.

È un dipinto enigmatico, che diviene però facilmente interpretabile facendo riferimento a *Ritmo rosso* (Fig. 13), versione precedente nella quale sopravvivono scorie di materialità, sia nella resa pittorica che tra le componenti figurali. Vi si individuano una mano, in chiara relazione con la freccia, e un piede che appoggia su una linea di terra come galleggiante sull'omogeneità del fondo. Il triangolo rosso, che in *Composizione spaziale/Marina* compariva in posizione piuttosto laterale, si trova qui trasferito al centro della composizione. Esso genera un asse verticale sprofondato fino al margine inferiore della tela e culminante in alto nella mano che ha scoccato la freccia diretta – particolare omissso in *Schemi astratti su fondo rosso* – verso un asterisco/stella. Quest'ultimo elemento marca l'intersezione della traiettoria con un asse verticale che congiunge i bordi della tela ed è a sua volta parallelo ad un altro asse cui sono addossate diverse figure geometriche.

<sup>36</sup> BRÂNCUȘI: “Tutto deve partire dalla terra”. La foto è riprodotta ivi a p. 138. MOLA 2001, n. 96,

<sup>37</sup> BRÂNCUȘI 2001: “I contadini rumeni, dai più giovani ai più vecchi, sanno ciò che è bene e ciò che è male. Le loro tavole di valori sono racchiuse nei proverbi, nei loro costumi, nella sapienza degli antenati e nella filosofia della naturalità”. Ivi, n. 95: “La riconciliazione con se stessi avviene nell'anima quando ci si considera l'anello della catena infinita degli antenati e quando non si modificano di una virgola le prescrizioni dell'eterna naturalezza”. MOLA 2001, nn. 88 e 95.

Alla luce dei dati forniti da questo dipinto, *Schemi astratti su fondo rosso* (Scherzo) si rivela elaborazione sintetica e semplificata di *Composizione spaziale/Marina*, tant'è che si riesce a leggervi ancora una volta il racconto della suggestione svedese con il vascello e la vetta arrossata dal sole, qui criptati rispettivamente nella concatenazione dei parallelogrammi e nel cerchio rosso.

Se ne può concludere che già nel corso del '33 Osvaldo Licini ha riscattato la propria narrazione dalla subalternità all'opera dello scultore rumeno, e che prendendo le mosse dal paradosso statico di *Il bilico gli* è riuscito di adeguare il nuovo strumento linguistico alle proprie esigenze espressive. Si scopre così che il vero motivo del suo interesse per l'opera di Brâncuși risiedeva nella capacità allusiva di cui questi dà regolarmente prova: negli "Uccelli", il cui vero soggetto è il non detto del volo e della vastità dello spazio aereo, così come nelle "Colonne", che sottendono l'infinita della loro prosecuzione.

Ma il modo in cui il pittore mostra di aver assunto il principio formale della *Colonna Infinita* e il contesto narrativo nel quale l'ha riproposto offrono anche un'indicazione chiara della direzione autonoma assunta dalla sua narrazione. Ignorandone il modello tridimensionale tratto dall'artigianato tradizionale rumeno, il pittore interpreta il principio formale della Colonna come successione di triangoli opposti per il vertice. In tal modo il criterio informatore dell'opera di Brâncuși – la ripetizione dell'identico – diventa nella pittura di Licini il meccanismo chiasmico di generazione dell'opposto che introduce un potenziale dinamico (e umoristico) del tutto estraneo alla sensibilità del rumeno. Potenziale dinamico che in *Ritmo rosso* non agisce solo sulla direttrice verticale, dove allude ad una prosecuzione illimitata oltre i margini della tela, ma anche lungo l'asse orizzontale, dove assume il carattere di un moto retrogrado (da destra verso sinistra) d'origine imprecisata e irrefrenabilmente orientato verso l'asterisco-stella e destinato a proseguire illimitatamente oltre il bersaglio. Sicché alla direttrice di sconfinamento dal terrestre (tanto verso l'alto, quanto verso il basso) se ne aggiunge un'altra che si pronuncia come manifestazione inesplicabile di un tendere-verso: un'epifania della libido dunque, espressione assertiva della Pulsione, come la produzione pittorica successiva chiarirà in maniera inequivocabile (Fig. 14)<sup>38</sup>.

Per quanto impulsiva, l'indole personale di Osvaldo Licini non appare tale da giustificare la rilevanza assunta nella sua pittura dalla componente pulsionale. Carlo Belli, che pur lo ricorda polemistamente "violento e iroso", pone in evidenza la natura

---

<sup>38</sup> Sul modo d'intendere la libido da parte di Licini, è particolarmente significativa l'ultima sua lettera ad Acruto (1° settembre del 1955): "...andrò a Parigi, da mia madre. A Parigi, hai capito? A Parigi, capitale della lussuria che guarisce tutti i mali; a Parigi, dove anche fra i ciottoli delle strade si può trovare a portata di mano quella particolare forma di libidine per la quale si nutre una particolare vocazione". Essa è da porre in relazione con quanto scritto a Marchiori il 15 febbraio e il 24 ottobre di quel medesimo anno: "Il mio cuore è lugubre, la mia anima è nera" e "In quanto al cuore, hélas, il cuore è triste *et nous avons lu tous les livres*". Cfr. EEE 1974, pp. 133, 151 e 207.

intellettuale di tali manifestazioni che dice indirizzate “contro coloro che si ostinavano a credere in schemi che riteneva passati”. Tant’è che descrive il pittore “scosso, all’interno, da un impeto quasi demoniaco; come da un’exasperazione costante e ribollente: egli sentiva che nella cultura europea qualche cosa stava andando in frantumi”<sup>39</sup>. La sua testimonianza corrobora per la componente pulsionale della pittura liciniana l’ipotesi di un riferimento culturale che si ritiene individuabile nel pensiero di Georges Bataille, e in particolare nel ruolo che la sua riflessione filosofica assegna all’erotismo. Riferimento, che appare anche in grado di offrire qualche indicazione in merito all’infinito sotterraneo che galleggiando sul lago Vättern il pittore avvertì aprirsi alla sua percezione vertiginosa.

La direzione retrograda della freccia protagonista di *Ritmo rosso* e di *Schemi astratti su fondo rosso* manifesta infatti una critica della modernità fatta non in nome dell’ “obbedienza alla terra”, come avviene in Brâncuși, ma in polemica con il primato dell’utilitarismo funzionalista che costituiva il fondamento totalitario del principio di realtà, in particolare (ma non solo) nella società italiana degli Anni Venti e Trenta<sup>40</sup>. Il che chiarisce l’altrimenti incomprensibile varietà delle affermazioni del pittore (“surrealismo a modo mio”, “W Surrealismo”; “W la pittura irrazionale” e “W la bella irrealità”), che risulterebbero quanto meno sconcertanti se s’intendesse assumerle alla lettera per definirne la collocazione critica<sup>41</sup>. A ciò s’aggiunga che il riferimento a Bataille, oltre a chiarire il senso psicologico (e politico) dell’antimodernismo liciniano, offre solido fondamento teoretico ad un’altra fonte suggestiva della sua poetica, questa volta di natura antropologica.

Il viaggio di ritorno dalla Svezia risulta fissato intorno alla metà di novembre, con un itinerario che prevedeva visite ai musei di Amsterdam, Berlino, Dresda e Monaco e una sosta a Parigi, e compiuto in data antecedente al 23 dicembre 1931. Tali termini cronologici includono esattamente la presentazione de *l’Anus Solaire* di Georges Bataille nell’edizione illustrata da André Masson, avvenuta a Parigi presso la Galerie Simon il 25 novembre di quel medesimo anno<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Carlo BELLÌ, *Rapporti con Licini*. In: EEE 1974 (Ivi, p. 217). Carlo Belli, teorico e critico d’arte, è l’autore di *Kn* (1935), testo di riferimento degli astrattisti del Milione.

<sup>40</sup> BRÂNCUȘI: “Gli antichi amavano le massime e i contadini custodiscono i proverbi. La plebe chiamata borghese non conosce più nessun tipo di norma. La rapacità e la concorrenza hanno ucciso le regole secolari della naturalità. Torniamo alla natura e alla naturalità filosofica, ossia all’obbedienza alla terra”. MOLA 2001, n. 90.

<sup>41</sup> La prima locuzione è nella lettera a Scheiwiller del 1° dicembre 1932; la seconda compare nella lettera a Checco del 15 maggio 1932; “W la pittura irrazionale” si legge in quella a Marchiori del 7 gennaio ’35, e l’ultima giunge a coronare il proponimento: “...diremo male di tutto e di tutti (...) proclamando in faccia a Dio e agli uomini l’avvento di una mai veduta, perenne, strepitosa, frenetica, scintillante nostra dolcissima irrealità” (a Marchiori, 16 settembre 1952). In EEE 1974, pp. 136, 200, 206 e 149.

<sup>42</sup> La partenza da Göteborg è annunciata ad Acruto per la metà di novembre e l’itinerario tedesco è finalizzato unicamente a “vedere Rembrandt.” (EEE 1974, p.127). Il 23 dicembre l’epistolario torna ad essere datato da Monte Vidon Corrado.



L'epistolario liciniano non nomina direttamente Georges Bataille, ma reca segnalazione della rivista da lui diretta in una lettera all'amico Checco: "Spero l'avrai finita con quella «Art Vivant» parecchio stupida. Allora abbonati a «Documents», una rivista d'arte veramente vivente, e molto ben fatta. Fra giorni te ne farò sapere l'indirizzo e il prezzo d'abbonamento". Per quanto invece riguarda Masson, che pure non viene mai nominato, se ne può intuire l'influenza suggestiva nella sessualizzazione del paesaggio ampiamente esplicitata, a partire dalla fine degli Anni '40, nel ciclo delle Amalassunte, come ad esempio in *Amalassunta con sigaretta* (Fig. 15)<sup>43</sup>.

Tale sessualizzazione è però già annunciata in *Nuda nel mistero*, la composizione poetica che impegnò Licini in una elaborazione lenta e faticosa, come provano la duplice stesura, la variante che portò ad una seconda redazione e diversi passi dell'epistolario<sup>44</sup>.

L'analisi condotta su questi materiali ha consentito d'individuare nel lavoro condotto tra il '32 e '33 sul testo di *Nuda nel mistero* l'itinerario attraverso il quale il pittore approdò ad una concezione circolare del tempo, al termine di una prolungata riflessione sul mito popolare della Sibilla appenninica dal quale aveva tratto lo spunto iniziale del componimento (Fig. 16)<sup>45</sup>.

Il 21 novembre 1932 Licini scrive ad Acruto: "Mi rammenti quella straordinaria gita alla Sibilla, di cui ti sarò gratissimo, e dovrà segnare una data... Infatti io sto scrivendo un racconto (...). Adesso sto stringendo e condensando fortemente questa chilometrica materia, temo che non rimanga che un po' di cenere e di fuoco", precisando in forma decisamente ermetica: "la Sibilla è un simbolo, il pretesto a indagini di natura strettamente autobiografica, il motivo a esplorazioni e sondaggi dell'io"<sup>46</sup>. La notizia

<sup>43</sup> La rivista «Documents» uscì nel 1929 e cessò le pubblicazioni nell'anno successivo. La lettera a Checco è senza data (Monte Vidone, Polo Sud), ma viene datata inverno 1930 (Cfr. EEE 1974, p. 114). Sulle pagine di «Documents» Georges Bataille, scrittore, filosofo e antropologo, condusse una significativa polemica con Breton e con il Surrealismo da lui teorizzato. Su Bataille, cfr. Jürgen HABERMAS, *Fra erotismo ed economia generale: Bataille*, in: Idem, *Il discorso filosofico della modernità*, Bari, 2003.

<sup>44</sup> "Sulla pietra mi sono disteso / io e la mia notte amica. / Nuda nel suo mistero / avvinta a me sarai (variante: sarò) / un sogno breve. / Ecco il giorno / o Fuggitiva addio. / La nostra alba un grido / la sua cima ai falchi". La stesura definitiva abolisce la punteggiatura, inserisce l'ambiguo personaggio di Perduta e risolve l'alternativa di variante con la reiterazione del narrato: "Nuda nel mistero / Da me fuggente / Al sogno breve / Notte sei tu / La nostra alba / Un grido / La sua cima / Ai falchi / Nuda nel mistero / Tra le mie braccia / Perduta / Al sogno breve / Notte sei tu / Ecco il giorno / La nostra alba / Un grido / La sua cima / Ai falchi" (EEE 1974, pp. 83 e 85).

<sup>45</sup> Cfr. ANGELUCCI 1991. Già BIROLI 1974, p.19 riconosce "l'origine verbale di certe suggestioni tratte dalla leggenda, dalla tradizione orale", ma lo studio del '91 ha fornito specificazioni puntuali riguardo al mito e al modo in cui esso si riflette nella poetica liciniana. Il Monte viene definito da Licini "meta immancabile" nella lettera in cui chiede l'ingrandimento della foto del 1934 riprodotta (cfr. BRACALENTE, p. 81, nota 81). Risale al 1958 un'altra foto in cui egli si fece fotografare volto in direzione del Monte Sibilla con lo sguardo al cielo (Cfr. [www.centrostudiosvaldolicini.it](http://www.centrostudiosvaldolicini.it), Biografia).

<sup>46</sup> Cfr. EEE 1974, p. 128 e seg.

si presta ad essere integrata con la confidenza fatta qualche mese prima allo stesso destinatario: "... dalle mie finestre sto tenendo d'occhio la primavera, ed i movimenti del verde e nel contempo una mia idea che ho di un quadro che dovrei fare e che deve chiamarsi..."<sup>47</sup>. Qui sottaciuto, il titolo ipotizzato viene però riferito nella lettera del giorno successivo a Felici: "Adesso guardiamo dalle finestre crescere la primavera e i cambiamenti rapidi del cielo e dei verdi, e ci divertiamo come a teatro. Io poi sto maturando una mia idea che ho e che dovrebbe concretarsi in un quadro: *Il mio sole*, ma che non ha niente a che fare col sole né con la primavera"<sup>48</sup>.

A questo punto non si può non osservare come, posto in relazione logica con il paesaggio inquadrato dalle finestre di casa e con la gita al Monte della Sibilla, il brano autorizzi ad avanzare l'ipotesi che l'idea di quadro che Licini stava maturando fosse relativa a *rosso*. In tal caso il non-naturalistico "mio sole" di cui egli scrive dovrebbe essere cercato in *Ritmo rosso Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)*, dove potrebbe essere identificato con l'elemento che vi funge da motore pulsionale. Questo sarebbe da riconoscere figurato successivamente nel grande cerchio presente in *Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)*. Incoraggia a farlo l'annotazione autografa "Scherzo", apposta sul retro del dipinto accanto alla firma, che pare un proseguimento della spiritosa reticenza della sospensione ("deve chiamarsi...") che concludeva la lettera ad Acruto che ne aveva dato il primo annuncio.

Quand'anche "Il mio sole" non fosse questo, si deve constatare che in *Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)* la narrazione dell'esperienza vissuta in Svezia risulta denaturalizzata: essa è diventata la rappresentazione di uno slancio entusiasmato e vertiginoso. Contemplando "come a teatro" il fondale geografico (fisico e antropologico) del mito della Sibilla appenninica il pittore è riuscito a generalizzare il racconto che in *Composizione spaziale/Marina* manteneva ancora il carattere soggettivo di una vicenda individuale.

Senza indugiare sulla figura della Sibilla appenninica (che non ha niente a che fare con le Sibille della tradizione classica, né con quelle della tradizione cristiana), sarà sufficiente dire che ella non profetizza il futuro ma rivela il passato, attrae pericolosamente gli avventurosi, ha un corteggio insidiosamente erotico e – come una Madonna assunta all'incontrario – vive immortale nella cavità del Monte. La sua figura anima dunque libidicamente l'universo ctonio, incarna la gratuità della pulsione e, stante la prossimità topografica alla Gola dell'Infernaccio e al Lago di Pilato, propone

<sup>47</sup> Ad Acruto, 4 aprile 1932 (EEE 1974, p. 128). Le finestre della casa-laboratorio del pittore inquadrano il monte dal quale il complesso montuoso dei Sibillini prende il suo nome.

<sup>48</sup> A Felici, 5 aprile 1932 (EEE 1974, p. 108). A proposito di straniamento, Brâncuși: "Non sono più di questo mondo, io sono lontano da me stesso, non più legato alla mia persona. Io sono vicino alle cose essenziali". MOLA 2001, n.63.

tratti *maudits*. Se ne fanno intravedere dunque la figura nelle: “tre persone della mia santissima trinità, la errante, la erotica, la eretica” in cui Licini si rappresentò nel 1934 sul registro delle firme di un ristorante di Burano<sup>49</sup>.

Si tratta di attributi che ben si prestano ad essere posti a corollario della definizione ambiguamente seduttiva che il pittore dette dell'arte: “l'arte è per noi di natura misteriosa e non si definisce (...). Come tutte le cose della natura, [è] enigmatica, menzognera, bella ma con frode. L'importante è che la menzogna sia geniale”. Definizione che lo colloca in un alveo marcatamente laico: la sua affermazione che “aspettando il paradiso, per ingannare la noia dell'attesa, [l'uomo] ha inventato l'Arte, la più nobile delle dilettezioni umane” discende dal crudo realismo della premessa: “l'uomo è una buona iena con tendenza alla poesia”. Brâncuși invece si rivela animato da una concezione intimamente religiosa, per cui dichiara che “l'arte rimane un mistero e una fede, e quando la si fa secondo qualche teoria è falsa”<sup>50</sup>.

Ma in questa sede interessa evidenziare il fatto che la nuova vertigine sibillina, connessa com'è ad una mitologia popolare, apparenta ancora una volta il percorso di Licini a quello di Brâncuși, il quale si dimostra ben consapevole di aver fatto il passo decisivo in allontanamento dalla rappresentazione naturalistica lavorando, con *Maiastra*, su una figura leggendaria del folklore rumeno: “Io non sono né surrealista, né barocco, né cubista e neanche altre cose di questo genere, io col mio nuovo vengo da qualcosa che è molto antico”<sup>51</sup>.

L'importanza della relazione che entrambi hanno allacciato con la mitologia popolare dà prova dell'intima consonanza che – ben oltre lo stimolo costituito dal modello formale tratto da *Uccello nello spazio* – costituisce la chiave più corretta per definire il rapporto tra Licini e Brâncuși; con il che non s'intende ridurre la rilevanza del debito iniziale dell'artista italiano, ma la si vuole ricondurre nei limiti di ciò che fu: un contributo iniziale, fondamentale, ma circoscritto e limitato ad un episodio specifico.

Quanto i due muovessero in direzioni divergenti balza all'occhio considerando *Drago* (Fig. 17) già in Collezione Jucker; qui l'elemento che ricorda la cresta di *Il Gallo brâncușiano* è una semplice componente correlativa di una rappresentazione bipartita. Nel dipinto, la parte ordinatamente geometrica in cui i triangoli concatenati è coinvolta in una dinamica di traiettorie che si riflettono, rimbalzano, proseguono verso il basso, traggono l'asterisco/stella – la Sibilla nella cavità del Monte – e fuoriescono dal bordo destro della tela proseguendo verso l'alto.

<sup>49</sup> Per maggiori dettagli sulla natura del mito sibillino e sulle sue ricadute nell'opera liciniana, cfr. ANGELUCCI 2009. L'espressione è stata ripresa da Licini nella lettera a Marchiori del 24 marzo 1943 (EEE 1974, p. 147).

<sup>50</sup> MOLA 2001, n. 71. La definizione liciniana è in *Natura di un discorso*, scritto pubblicato nel «Corriere padano» del 9 ottobre 1937 allora diretto da Carlo Belli, in una pagina curata da Giuseppe Marchiori e dedicata ad una breve storia della pittura astratta in Italia. Cfr. EEE 1974, p.101 e seg.

<sup>51</sup> La frase è di Brâncuși (MOLA 2001, n. 75).

In Brâncuși un moto così esplicito e concitato non sarebbe pensabile. La sua scultura assomiglia al personaggio: è quieta e silenziosa; egli sottintende il movimento includendolo nella definizione della forma, sia essa una testa femminile, un uccello o un pesce. Sin dall'inizio nel suo destino c'è la meditazione orientale, così come nel destino di Licini c'è il Presente storico: non solo la I Quadriennale e la polemica di Stoccolma, ma anche il ruolo di pubblico amministratore assunto nel secondo dopoguerra<sup>52</sup>.

Se ne deduce che in Licini il procedimento d'astrazione fu un mezzo per generalizzare e non per universalizzare, così come il riferimento al mito non costituì per lui una fuga dal tempo. Nella sua poetica la Sibilla personifica l'agente libidico che distrae da ogni idealizzazione, sottrae alla connivenza ideologica, contraddice l'imperativo del dover essere e costituisce intralcio all'utilitarismo. In breve: per Osvaldo Licini la Sibilla è figura della Pulsione, incarna ciò che esiste nel presente nella misura in cui interferisce con l'esistente.

Alla fine degli Anni Trenta, conclusa una fase di faticoso coinvolgimento nelle vicende della cultura artistica italiana, prima in affiancamento all'esigua pattuglia degli astrattisti milanesi e poi in polemica anche con loro, Licini andò incontro al periodo più felice della sua produzione artistica attraversando in operoso silenzio gli anni della seconda guerra mondiale<sup>53</sup>.

All'inizio del '41 egli annuncia la nuova stagione con espressioni che sembrano alludere ad una nuova immersione nel mito sibillino: "Ti scrivo dalle viscere della terra. La *regione delle Madri* forse, dove sono disceso per conservare incolumi alcuni valori immateriali, non convertibili, certo, che appartengono al dominio dello spirito umano. In questa profondità ancora verde, la landa dell'originario, forse, io cercherò di recuperare il segreto primitivo del nostro significato nel cosmo (...). Riapparirò alla superficie con la *diafanità sovraessenziale e senza ombra*. Solo allora potrò mostrarti le mie prede: i segni rari che non hanno nome; alfabeti e scritture enigmatiche; rappresentazioni totemiche, che solo tu con la tua scienza potrai decifrare"<sup>54</sup>.

A partire dalla fine degli Anni Quaranta, nella pittura di Licini si accentua significativamente un'altra caratteristica che l'apparenta a Brâncuși, e al tempo stesso conferma le differenze di sensibilità e di cultura individuate: la frequentazione insistente del medesimo tema iconografico.

<sup>52</sup> Senza parlare dell'adesione al Futurismo, perseguita dal pittore giovanissimo, e della sottoscrizione, nel '38, del documento *Linea dell'arte moderna*, con il quale Filippo Tommaso Marinetti arginò il rischio di una replica italiana dell'operazione "arte degenerata". Dal 1946, Licini ricoprì per due mandati amministrativi il ruolo di Sindaco di Monte Vidon Corrado. Cfr. EEE 1974, pp. 140, 207 e 214.

<sup>53</sup> Sul rapporto con gli astrattisti del Milione, cfr. FOSSATI 1982, alle pp. 241-259.

<sup>54</sup> Lettera a Franco Ciliberti del 1° febbraio 1941 (EEE 1974, p. 161). Franco Ciliberti, docente di Filosofia e teorico dell'arte, fondò nel 1941 la rivista «Valori Primordiali».

Brâncuși infatti, come evidenzia con l'affermazione “la semplicità nell'arte è, in generale, una complessità risolta”, torna su un medesimo soggetto perseguendo lo scopo di perfezionarne la soluzione formale<sup>55</sup>. Sicché tra i vari temi sui quali ha perseverato – *Musa/Neonato*, *Maiestra/Uccello*, *Colonna infinita*, *Gallo* ecc. – permane una separatezza che evidenzia la coerenza di una cifra stilistica capace di connettere soggetti tra loro così diversi. Licini invece procede per trasformazione: le variazioni evolutive della creatura figurale che anima il singolo ciclo finiscono coll'evolvere nella figura protagonista del ciclo successivo: figura nuova e dissimile, che offre ulteriore svolgimento ad un medesimo nucleo poetico. In tal modo il pittore realizza una concatenazione circolare che non di rado giunge anche a recuperare motivi e temi già praticati in anni precedenti e abbandonati da tempo.

I *Personaggio/Olandese volante* (Fig. 18) sono infatti creature partorite dal Monte (e dunque discendenti dall'asterisco-stella/Sibilla) e antropizzazioni della Luna che annunciano le *Amalassunta* (Fig. 19), male assunte femminilità notturne e celicole che con i loro slanci umorali profanano lo spazio celeste ed aprono la strada agli *Angelo ribelle* (Fig. 20). Questi a loro volta sono creature che laicizzano irreversibilmente il colloquio con il Supero, e anticipano le traiettorie non-orientate sulle quali sono destinati a muoversi i *Missile lunare* (Fig. 21), che invadono lo spazio aereo tracciandovi percorsi gioiosamente gratuiti e, verso la fine degli Anni Cinquanta, accennano a reincarnarsi in triangoluti personaggi galleggianti nell'aria, tra i quali nel 1954 si scopre riapparire *Uccello* (Fig. 22).

In conclusione, si può dire che i *Missile lunare* chiariscano come meglio non si potrebbe il rapporto tra i due artisti, in quanto nella pittura di Licini appaiono come lo stadio finale di un'evoluzione del modello costituito da *Colonna infinita* che in sostanza contraddicono l'opera dalla quale pur derivano.

In generale, e nella *Colonna* in particolare, Brâncuși tende ad assolutizzare collocando se stesso e la sua opera in una dimensione extratemporale ed extrasensoriale; sicché per lui “la *Colonna senza fine* è come una canzone eterna che ci porta all'infinito, oltre il dolore, oltre ogni gioia apparente”; può essere chiamata “una scala verso il cielo perché può essere prolungata nel cielo cinquecento metri e più, permettendo di raggiungere Dio” ed “è la negazione del labirinto”<sup>56</sup>. Egli aspira a collocarsi al di fuori delle caotiche sopravvenienze dell'esistenza.

Licini ha invece tutt'altra vocazione. Egli afferma: “Siamo astrattisti e crediamo che niente di umano ci manchi” e spinge le sue “mondane, imperterrite elucubrazioni e larve antiutilitarie” fino ad assumere come natura seconda, nella loro enigmatica intraducibilità, i segni numerici e alfabetici del linguaggio umano (Figg. 18 e 19). Le

<sup>55</sup> L'espressione è di Brâncuși (MOLA, 2001, n. 20).

<sup>56</sup> Espressioni tutte di Brâncuși (MOLA 2001, nn. 112, 114 e 115).

relatività del Presente sono per lui a tal punto compatibili con la propria vicenda artistica che nella stessa lettera, a distanza di poche righe, gli è possibile apprezzare gli sfoghi politici dell'interlocutrice "in difesa dell'arte moderna, della libertà artistica, contro la speculazione e l'ingerenza politica nelle arti", e annunciarle: "dall'astratto me ne sto volando adesso (...), in foglie e fiori, verso lo sconfinato e il soprannaturale"<sup>57</sup>.

Non a caso, l'annotazione "in foglie e fiori" non allude ad un ritorno al naturalismo della figurazione ma esprime una vocazione più che mondana; tant'è che, parlando in prima persona ("... io me ne sto volando ..."), egli si dichiara presente in carne ed ossa in ciascuna delle figure evocate, come già era stato nella sagoma vagamente antropomorfa individuata in *Composizione spaziale/Marina*, primo racconto in forma astratta della vicenda del lago Vättern.

Ricordando il suo pensiero sull'arte "enigmatica, menzognera, bella ma con frode", è dato riconoscerlo in uno degli ultimi suoi dipinti in cui, come a teatro, egli si fa avanti sulla scena indossando i panni del Barone di *Münchhausen* (Fig. 23), il narratore menzognero per antonomasia.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1967

- Luigi PAOLUCCI, *La Sibilla appenninica*, Firenze, 1967.

1968

- Giuseppe MARCHIORI, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, Venezia, 1968.

1974

- Zeno BIROLLI-Francesco BARTOLI-Gino BARATTA (a cura di), *Osvaldo Licini. Errante, erotico, eretico*, Milano, 1974. Citato come EEE 1974.
- Zeno BIROLLI, *Storia e temporalità circolare*. In EEE 1974, pp. 11-31.
- Francesco BARTOLI, *Figure dell'incastro e metafore dell'aria nel linguaggio di Licini*, in EEE 1974, pp. 43-61.

1979

- Rossana BOSSAGLIA, *Il "Novecento Italiano"*, Milano, 1979.

1982

- Paolo FOSSATI, *Pittura e scultura tra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, P. II (a cura di Federico Zeri), Vol. III, Torino, 1982, pp. 175-259.
- Giorgio DE MARCHIS, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, P. II (a cura di Federico Zeri), Vol. III, Torino, 1982, pp. 553-625.

---

<sup>57</sup> Lettera del 15 gennaio 1946 a Maria Cernuschi Giringhelli (EEE 1974, p. 173).

- 1984
- Vera DURBÉ (a cura di), *La scultura di Modigliani*, Catalogo della mostra di Livorno, Milano, 1984.
- 1989
- Jürgen SCHILLING-Jana MARKO (a cura di), *Oswaldo Licini, Gemälde und Zeichnungen 1919-1958*, Catalogo della mostra di Wolfsburg, Ludwigshafen e Vienna, Berlino, 1989.
- 1991
- Giulio ANGELUCCI, *Perduta incorporata amante fuggitiva*, in «Zeta», nn. 14-16 / 1991, pp. 86-101.
  - Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Licini. Gli Anni Venti*, Monte Vidon Corrado, 1991. Citato come Monte Vidon Corrado 1991.
  - Elena PONTIGGIA, *Oswaldo Licini e il "Novecento"*, in Monte Vidon Corrado 1991, pp. 13-21.
  - Enrica Torelli Landini, *Gli anni parigini*, in Monte Vidon Corrado 1991, pp. 23-43.
- 1992
- Flaminio GUALDONI-Luigi CAVADINI-Enrica TORELLI LANDINI, *Oswaldo Licini* (Catalogo della mostra di Locarno), Lugano, 1992. Citato come Locarno 1992.
  - Luigi CAVADINI, *Nei cieli astratti di Oswaldo Licini*. In Locarno 1992, pp. 57-65.
- 1993
- Noel ALEXANDRE, *Modigliani. La collezione di Paul Alexandre*, Torino, 1993.
- 1994
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Quaderni Liciniani 1*, Monte Vidon Corrado, 1994. Citato come QL1.
- 1995
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Quaderni Liciniani 2*, Monte Vidon Corrado, 1995. Citato come QL2.
- 1996
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Licini. Gli Anni Quaranta*. Monte Vidon Corrado, 1996.
- 1998
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Licini. Gli Anni Cinquanta*. Monte Vidon Corrado, 1998.
- 2001
- Giorgio MAGNONI, *Licini secondo noi*, Catalogo della mostra alla Galleria Lorenzelli, Milano, 2001.
  - Paola MOLA (a cura di), *Constantin Brâncuși. Aforismi*, Milano, 2001.
- 2006
- Christian PARISOT, *Modigliani, la vita le opere*, Roma 2006.
- 2008
- Stefano BRACALENTE, *Licini a Grottazzolina e in altri paesi dell'anima*, Grottazzolina, 2008.

- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Oswaldo Licini tra le Marche e l'Europa*, Catalogo della mostra di Ascoli Piceno, Milano 2008. Citato come ASCOLI PICENO 2008.
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Oswaldo Licini. La stagione figurativa, il rapporto con il territorio marchigiano*, Catalogo della mostra di Monte Vidon Corrado, Milano 2008. Citato come MONTE VIDON CORRADO 2008.
- Enrica TORELLI LANDINI (1), "Nessuna opera importante. Solo studi". *La pittura di Oswaldo Licini tra il 1920 e il 1931*, in MONTE VIDON CORRADO 2008, pp. 13-24.
- Enrica TORELLI LANDINI (2), *Oswaldo Licini: percorso bio-bibliografico*, in ASCOLI PICENO 2008, pp. 266-287.
- Mattia PATTI, *I tempi e lo stile. Licini e i risultati della riflettografia infrarossa*, in ASCOLI PICENO 2008 (1), pp. 61-68.

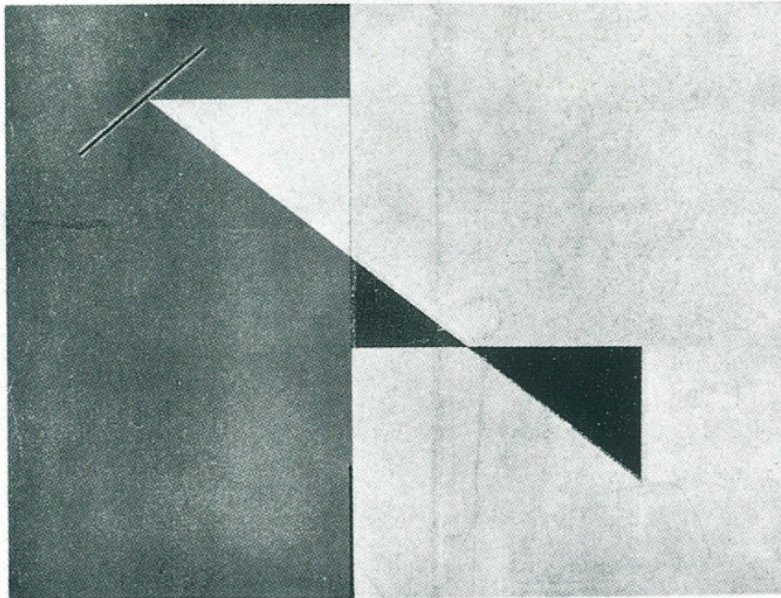
2009

- Giulio ANGELUCCI, *Oswaldo Licini. L'annuncio postmoderno*, in: Idem, *Attori del limite. Lotto Licini e il sesso degli angeli*, Teramo-Floriano di Campi, 2009, pp. 105-230.

**Siti segnalati:**

[www.ascolimusei.it/galleria-arte-contemporanea](http://www.ascolimusei.it/galleria-arte-contemporanea)  
[www.centrostudiosvaldolicini.it](http://www.centrostudiosvaldolicini.it), Esposizione permanente, Periodi Pittorici  
[www.brera.beniculturali.it](http://www.brera.beniculturali.it), Visita virtuale, Sala X, Licini  
[www.gamtorino.it](http://www.gamtorino.it), licini  
[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org), brancusi



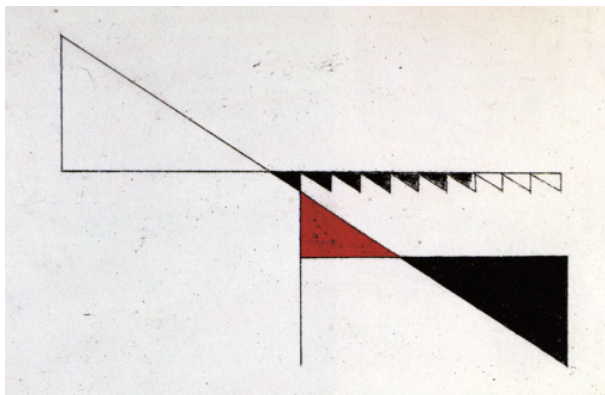


Licini

Uccello N. 2 olio 1931 90x67

**OSVALDO LICINI** SI PRESENTA PER LA PRIMA  
VOLTA IN ITALIA IN UNA MOSTRA PERSONALE NELLE NOSTRE SALE CON  
37 OLII CHE RIASSUMONO LA SUA PRODUZIONE DAL 1925 AL 1934.

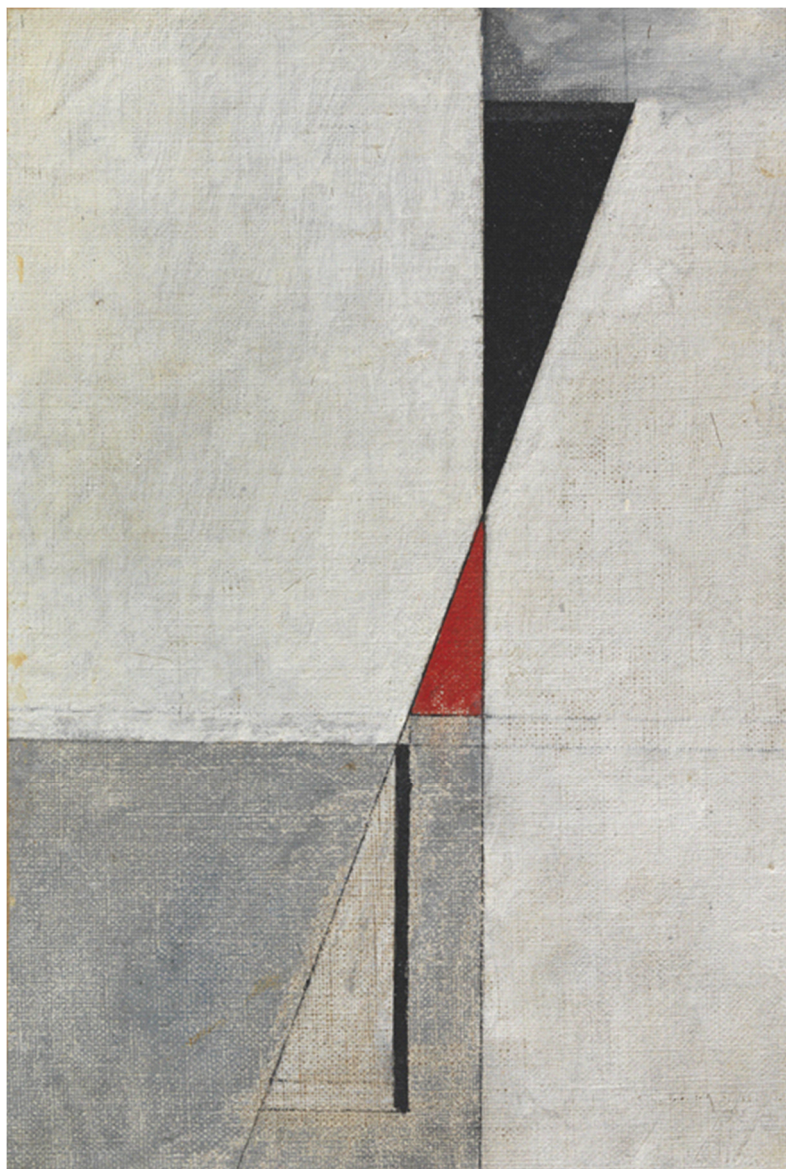
**Fig. 1.** Copertina del Bollettino della Galleria del Milione illustrata con:  
O. LICINI, *Uccello n.2.* 1932-33. Olio su tela, 67x90. Segnalato in proprietà  
sconosciuta al n.142 del catalogo Marchiori.



**Fig. 2.** O. LICINI, *Uccello*. 1932. cm 16x24. Ignota al Marchiori, l'opera è in MAGNONI 2001 (n. 66), che la segnala a Milano, in collezione privata: "Precedentemente incollata su compensato 26,5 x 34,5. A retro freccia e indicazione: basso, scritta da Licini. Timbro e cartellino del Milione - via Brera, 21 - n.275 e la data 1932".



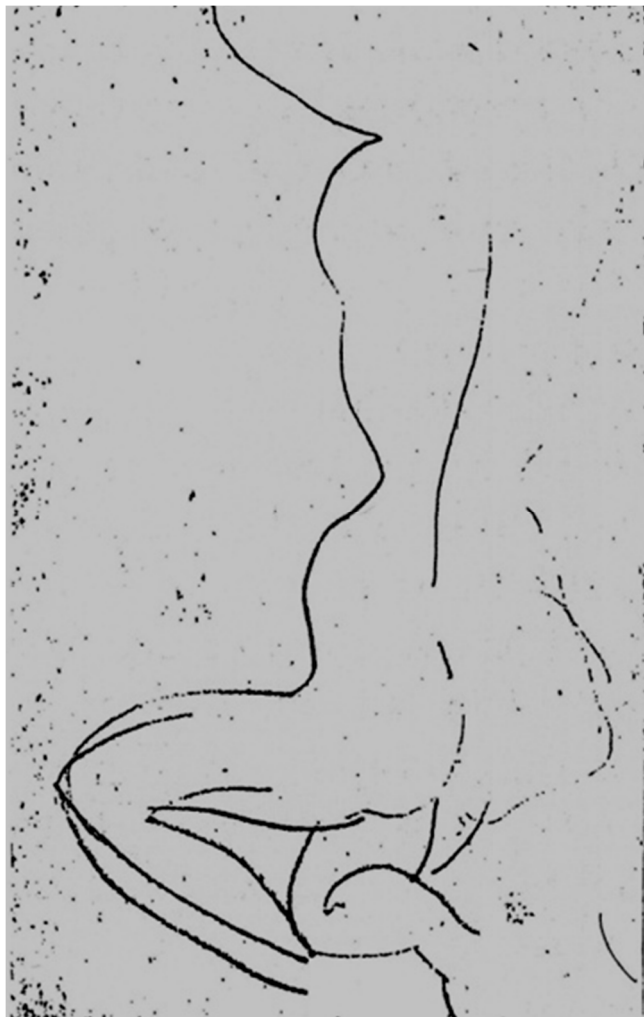
**Fig. 3.** O. LICINI, *Il bilico*. 1932-33. Olio su tela, cm 90x68. N. 171 del catalogo Marchiori. Milano, Pinacoteca di Brera, Collezione Jesi.



**Fig. 4.** O. LICINI, *Bilico*. 1932. Olio e matita su tela, cm 21,90x14,90. N. 170 del catalogo Marchiori. Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Collezione Augusto e Giovanna Giovanardi. (Courtesy of the MART)



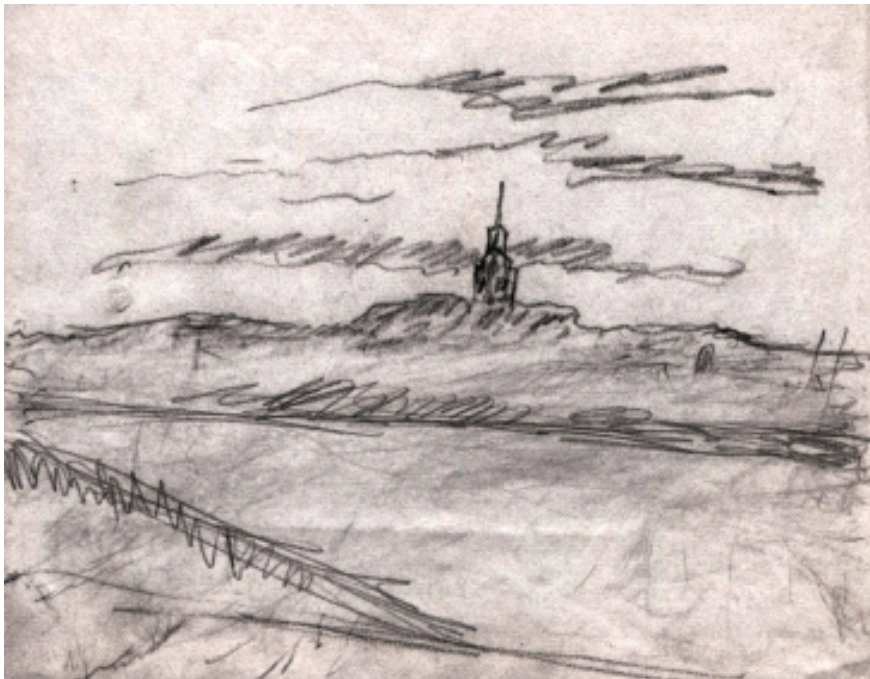
**Fig. 5.** C. BRÂNCUȘI, *Uccello nello spazio*. 1923. Marmo bianco, cm 144x16.  
New York, Metropolitan Museum of Arts. (*Courtesy of the MET*)?



**Fig. 6.** O. LICINI, *Nudo femminile*. 1930-31(?). Disegno tracciato sulla pagina di controcopertina di F. Duviard, *Les cotillons barrés*, Parigi, 1928.



**Fig. 7.** *Veduta di Stoccolma*. Cartolina illustrata spedita da Osvaldo Licini il 12.9.1931. Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini.



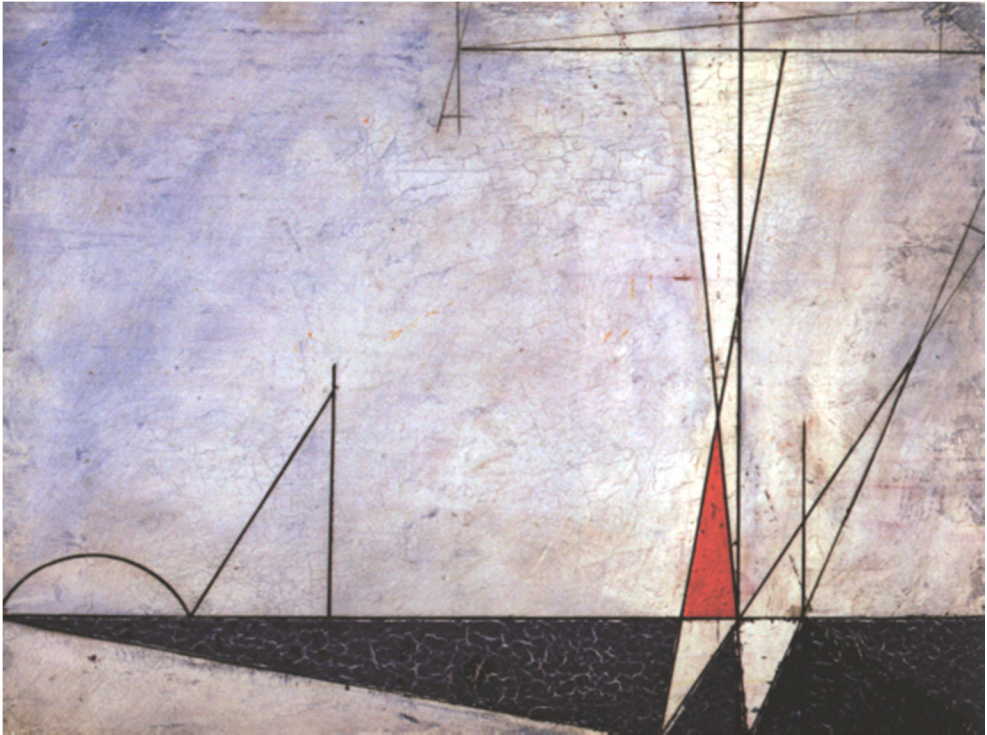
**Fig. 8.** O. LICINI, *Paesaggio svedese*. 1931. Matita su carta, cm. 21x26. Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini.



**Fig. 9.** O. LICINI, *Marina di Saint Tropez n.1*. 1931. Olio su tela, cm 37x57.  
N. 19 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera in collezione privata.

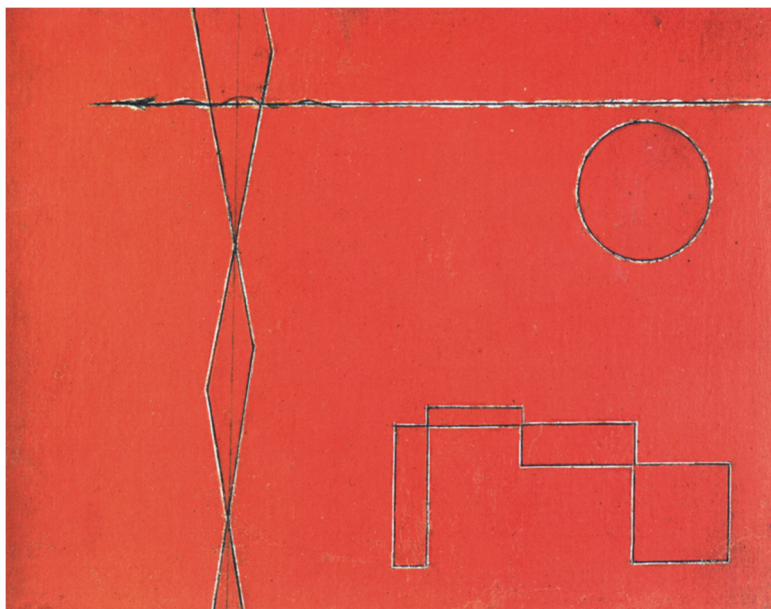


**Fig. 10.** O. LICINI, *Marina di Saint Tropez n.2*. 1924. Olio su tela, cm 33,5x48.  
N. 20 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera in collezione privata.



**Fig. 11.** O. LICINI, *Composizione spaziale/Marina*. 1933. Olio su tavola, cm 22x29,5.  
N. 138 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera a Milano, in collezione privata.





**Fig. 12.** O. LICINI, *Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)*. 1933. Olio su tela, cm 18x26. N. 141 del catalogo Marchiori. Genova, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, Collezione Ghirtinghelli.



**Fig. 13.** O. LICINI, *Ritmo rosso*. 1933. Olio su tela, cm 19x26. N. 157 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera a Milano, in Collezione Orombelli.



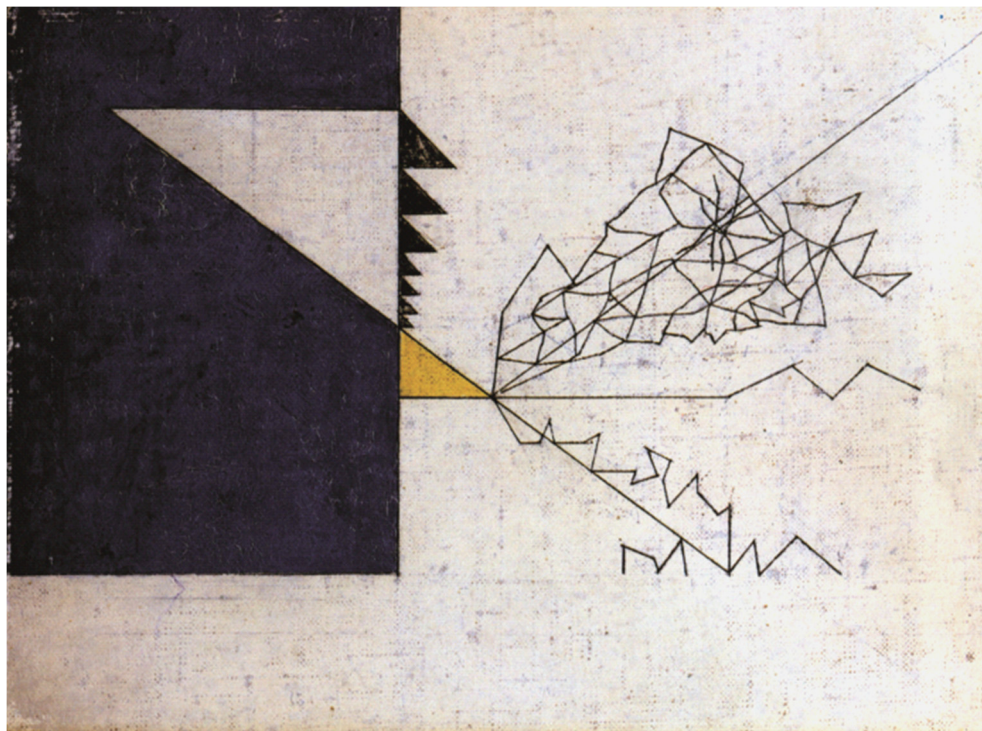
**Fig. 14.** O. LICINI, *Amalassunta n.2*. 1950. Olio su tela, cm 80x100.  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



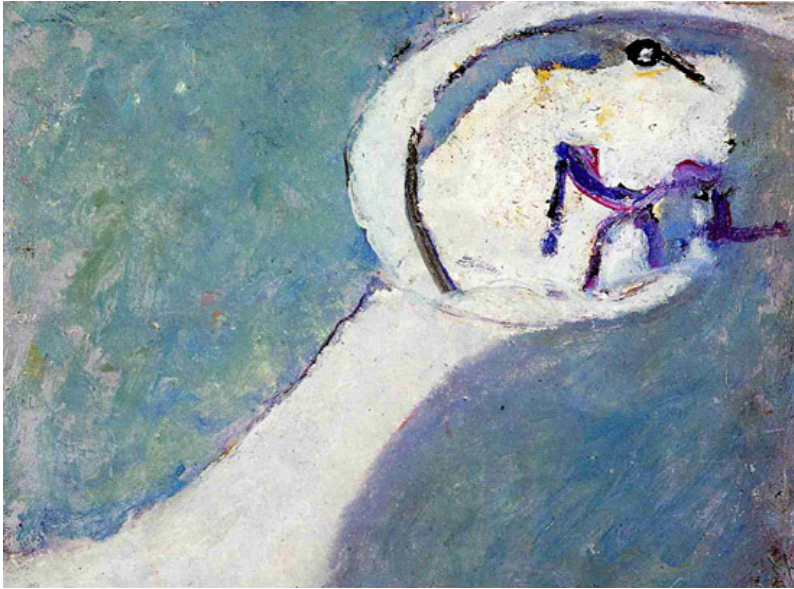
**Fig. 15.** O. LICINI, *Amalassunta con sigaretta*. 1954 (?). Olio su tela, cm 26×34.  
N. 346 del catalogo Marchiori. Rovereto, Museo d' Arte Moderna e Contemporanea.  
Collezione Augusto e Giovanna Giovanardi. (Courtesy of the MART)



**Fig. 16.** Osvaldo Licini fotografato nell'estate del 1934 nell'atto d'indicare il Monte della Sibilla.



**Fig. 17.** O. LICINI, *Drago*. 1933. Olio su tela, cm 23x31.  
N. 167 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera a Milano, in Collezione Jucker.



**Fig. 18.** O. LICINI, *Olandese volante color viola*. 1946. Olio su tela, cm 21,5x26.  
N. 217 del catalogo Marchiori. Milano, collezione privata.



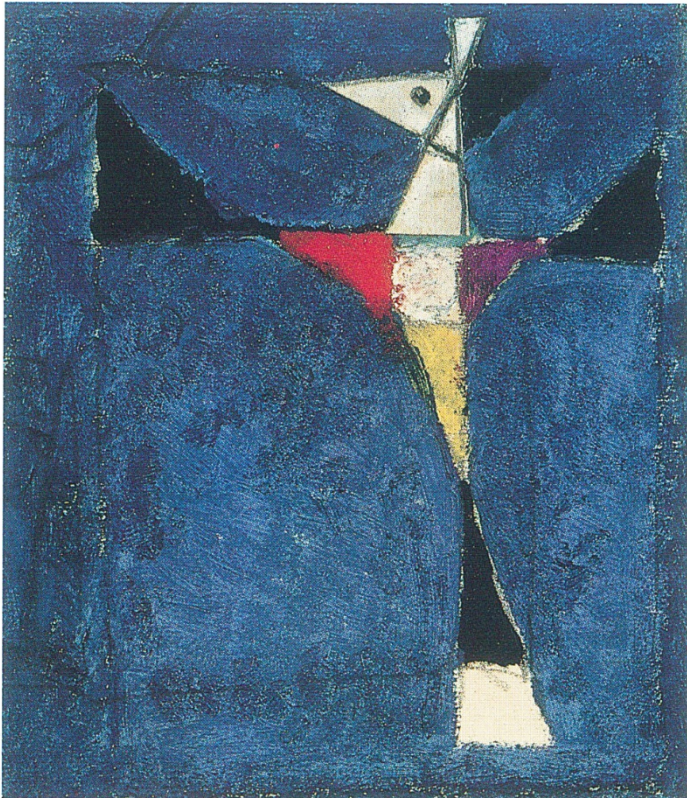
**Fig. 19.** Osvaldo LICINI, *Amalassunta con aureola rossa*. 1944. Olio su tela, cm 29,5x27.  
N. 229 del catalogo Marchiori. Porto San Giorgio, collezione privata.



**Fig. 20.** Osvaldo LICINI, *Angelo ribelle su fondo rosso*. 1947. Olio su tela, cm 73,5x95,5.  
N. 238 del catalogo Marchiori. Ascoli Piceno, Galleria Civica d'Arte Contemporanea  
"Osvaldo Licini".

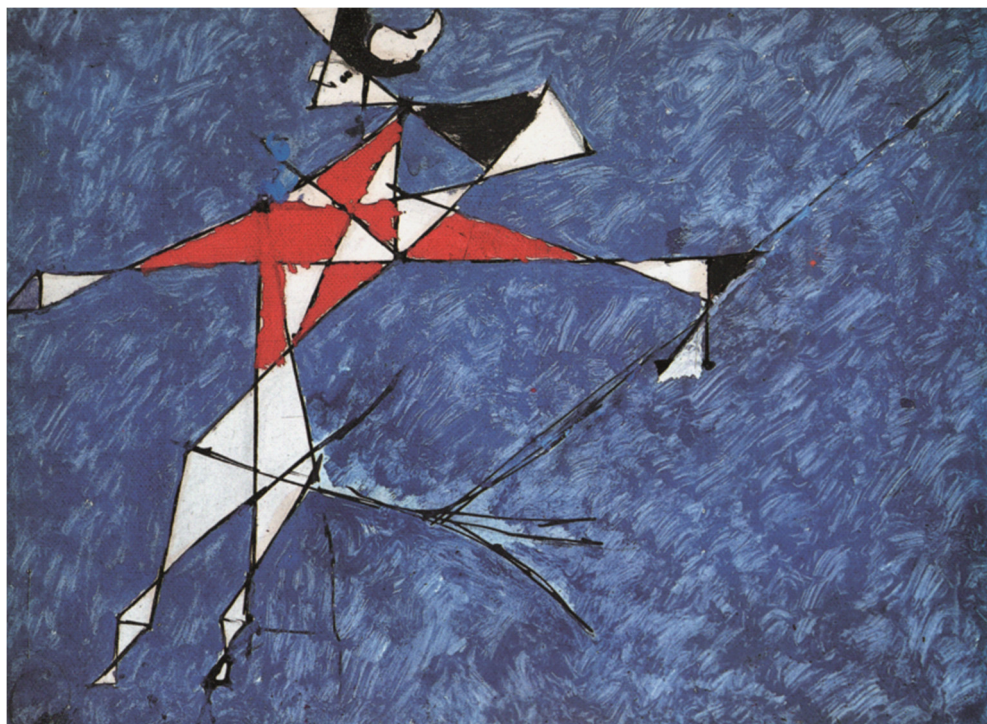


**Fig. 21.** O. LICINI, *Missili lunari*. 1957. Olio su cartone, cm 25x66. N. 622 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera in collezione privata.



**Fig. 22.** O. LICINI, *Uccello*. 1954. Olio su carta, cm 17x15. N. 454 del Catalogo Marchiori, che segnala l'opera ad Ascoli Piceno in collezione privata.





**Fig. 23.** Osvaldo LICINI, *Munchausen*. 1957. Olio su carta, cm 24x33. N. 462 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera ad Ascoli Piceno, in collezione privata.

