

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© 2011
BY PAZZINI STAMPATORE EDITORE SRL
47826 VILLA VERUCCHIO (RN)
www.pazzinieditore.it

ISBN: 978-88-6257-130-2

CARTE CIRBI INATI

rivista di letteratura italiana
e teoria della letteratura

2-3

ANNO II • 2010-11



Pazzini Editore

CARTE URBINATI
Rivista di letteratura italiana e teoria della letteratura
Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"
Dipartimento di Letterature Moderne
e Scienze Filologiche

Direzione
Gualtiero De Santi

Comitato scientifico
Guido Arbizzoni (Università di Urbino),
Vicente González Martín (Universidad de Salamanca),
Stefano Jossa (Royal Holloway University of London),
Anna Teresa Ossani (Università di Urbino),
Bart Van den Bossche (Katholieke Universiteit Leuven),
Carmelo Vera Saura (Universidad de Sevilla),
Rainer Zaiser (Christian Albrechts Universität Kiel)

Redazione
Matteo Martelli, Tiziana Mattioli, Salvatore Ritrovato

Segreteria
Stefania Rocco

Direzione e Redazione
Palazzo Veterani, via Veterani 36, 61029 Urbino
stefania.rocco@uniurb.it
tel. 0722. 305651-63-65-67

I libri e le riviste per recensioni e schede bibliografiche
vanno inviati alla Redazione.

SOMMARIO

MAESTRI DEL PENSIERO CRITICO

- 9 *Gualtiero De Santi*
Delle immagini giovanili di Carlo Bo

ARTISTI SCRITTORI MARCHIGIANI DEL NOVECENTO a cura di Tiziana Mattioli

- Franco Scataglini*
29 L'ariete
32 Acque e lune
33 Intervista a Rosellina Massi Scataglini
a cura di Tiziana Mattioli
37 *Marcello Verdenelli*
Osvaldo Licini. Il postillatore "errante"
73 *Maria Lenti*
Osvaldo Licini, artista e scrittore. Contrappunti poetici
84 *Gualtiero De Santi*
La luce interiore di Scipione
104 *Federica Giampieretti*
Come nel giorno della creazione.
Una nota sulla poesia di Gino Bonichi
113 *Tiziana Mattioli*
Leonardo Castellani. Emergenze di teatro cromatico
129 *Riccardo Gigli*
Orfeo Tamburi. La necessità del segno.
Studio su *Calepini* e *Pagine di viaggio*
148 *Simone Dubrovic*
Il luogo del sogno e della speranza.
Gli scritti di Valeriano Trubbiani

SCRITTI INEDITI E RARI

- 161 "Per chi ama la natura è inutile Dio."
Una lettera di Luigi Bartolini a Cesare Peruzzi
a cura di Tiziana Mattioli
- 173 *Per Mario dell'Amore* e altri scritti di Giancarlo Scorza
a cura di Gualtiero De Santi
- 180 *Giancarlo Scorza*
Lecture per "Valbona"
- 189 Lo sguardo degli incontri. Su *La naja* di Renzo Scopa
a cura di Maria Lenti
- 191 *Renzo Scopa*
La naja
- 202 Due lettere inedite di Francesco Carnevali
a cura di Sanzio Balducci
- 211 Tra recensione e poesia: uno scritto 'di frontiera' di Dino Garrone
a cura di Vittorio Tranquilli
- 218 *Dino Garrone*
Il Mundaneum di Le Corbusier

SAGGI E INTERVENTI

- 221 *Salvatore Ritrovato*
"Il paesaggio è una disgrazia..." Accertamenti volponiani
- 232 *Matteo Martelli*
L'invisibile già noto: geografie urbane
nel 'Pinocchio parallelo' di Giorgio Manganelli
- 247 *Gian Piero Maragoni*
In tema di tematologia (spunti ed accenni)

LA CHAMBRE VERTE. DIALOGHI CON GLI SCRITTORI

- 259 *Viaggio nella presenza del tempo*. A colloquio con Giancarlo Majorino
a cura di Elisabetta Cerigioni
- 279 *Franca Grisoni*
Una penna-piuma che attraversa il dolore
- 280 Incontro con Franca Grisoni
a cura di Franca Mancinelli

OSVALDO LICINI: IL POSTILLATORE "ERRANTE"¹

A fronte di una intensa quanto originale attività artistica, fittamente tramata di suggestioni culturali, l'attività propriamente letteraria di Osvaldo Licini, quella che ha trovato qualche anno fa una importante sistemazione nel volume *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*², può dare l'impressione, almeno a un primo approccio, di un'attività più ridotta e persino laterale rispetto al percorso centrale e certamente più conosciuto della sua pittura. Imppressione valida se quello della pittura è visto come un piano distinto da quello della scrittura. Per un artista poliedrico ed "eretico" come Licini, questa schematica distinzione non può reggere, là dove il suo tratto stilisticamente più rilevante risiede in una sorta di scrittura figurata. In Licini, infatti, la pittura si fa naturalmente parola, esperienza culturale e letteraria, e viceversa, in un fitto e funzionale fraseggio di attrazioni, di scarti, di addensamenti simbolici.

Più volte la critica, guardando soprattutto al percorso artistico liciniano, ne ha sottolineato l'alto valore cromatico-emozionale, percorso leopordianamente teso (richiamando una lezione culturale a lui particolarmente cara) a un ritmo antico e primitivo. Pittura che, in Licini, ha non solo un innato senso del ritmo, ma di un ritmo fondamentalmente scandito da una moderna sensibilità segnica, quella che ha portato l'artista di Monte Vidon Corrado a dichiarare, a metà degli anni Trenta, che il suo manifesto artistico sta nei "segni" e non nei "sogni", volendo ribadire, con questa perentoria affermazione, certo affrancamento dalla esperienza surrealista (in una lettera a Scheiwiller del 1° dicembre del 1929 ha già parlato di un "surrealismo a suo modo"); esperienza che aveva fatto invece del "sogno" una sua particolare cifra stilistica, espressiva, pur avendo

1. Si deve alla cortese disponibilità del prof. Stefano Papetti, Direttore della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno, al quale rivolgiamo un sincero ringraziamento, la consultazione di importanti materiali liciniani presenti nell' "Archivio Celi-Hellström" presso l' "Archivio Storico Iconografico Musei Civici Ascoli Piceno". Un ringraziamento va anche alla signora Stefania Marini, responsabile del suddetto "Archivio Storico".

2. O. Licini, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, a cura di G. Baratta, F. Bartoli, Z. Birolli, Milano, Feltrinelli 1974.

contribuito, il surrealismo, a indirizzare l'attenzione di Licini su autori come Eluard, Valéry, Jouve, Lautréamont, Rimbaud. Certamente, è stata questa disinibita e in un certo senso anche più anarchica circumnavigazione surrealista a favorire in Licini certe aperture di timbro analogico ed evocativo, giocando su un interattivo impasto tra parola e immagine, cui è seguita anche una particolare iconologia.

Francesco Bartoli nel contributo, presente nel succitato volume *Errante, erotico, eretico*, dal titolo *Figure dell'incastro e metafore dell'aria nel linguaggio di Licini* ha giustamente posto l'accento su questa interazione, partendo proprio dal significativo avvertimento, da leggersi come una sorta di manifesto artistico-culturale, di Licini "segni e non sogni": "Perché mai l'immaginario dovrebbe emergere soltanto nello statuto della pittura e non anche, sostanzialmente simile, nell'espressione verbale? Che cosa significano le 'somiglianze' tematiche tra certi emblemi dei racconti e taluni luoghi contaminati dallo sguardo? È proprio irrilevante che anche nell'esercizio narrativo compaia una speciale disposizione alla inquietudine, al mescolamento dei *topoi* che si manifesta nella pittura? Che valore attribuire, infine, alla gestazione 'nominale' dei simboli, o perlomeno alla contiguità tra parola e segno visivo, anzi alla frequente precipitazione della lettera nel campo della visibilità?"³.

Domande che colgono pienamente nel segno soprattutto se viste nell'ottica di una visione artistica, quale quella liciniana, che potremmo definire, per riprendere una parola a lui particolarmente cara e che non a caso ritroveremo in una sua importante annotazione relativa a una definizione dell'arte, dell' "arabesco", là dove tutte quelle forme geometriche (triangoli, poligoni, rettangoli, cerchi), così insistentemente richiamate, si dispongono lungo un asse che porta la parola verso una dimensione anche metaforica, non fosse altro per liberarla da una piatta cifra decorativa che Licini sente non congeniale al suo modo espressivo. Ma occorre altresì dire che non c'è in Licini una banale azione di straniamento della parola, ma semmai una continua azione di contestualizzazione della stessa, proprio per contenerne certe fughe troppo metaforiche. Relativamente a questa continua azione di contestualizzazione, osserva ancora Bartoli: "Licini si tiene infatti sempre stretto al contesto e poiché non preleva mai, come nell'esercizio cubistico del *collage* e nei dadaisti, le lettere da ciò che sta fuori della pittura, necessariamente il suo esercizio insiste sulla

3. Ivi, p. 43.

consistenza grafematica della scrittura, sul simbolismo dei caratteri, sulle loro intime capacità allusive ed evocative"⁴; contando principalmente, per Licini, l'arte combinatoria, di assemblaggio. E gli stessi emblemi, di cui pure è ricco il suo percorso artistico, "sono parole, pezzi di un vocabolario che aspettano di essere coniugati e messi in relazione tra loro"⁵. Il *récit* di Licini, là dove tutti quegli elementi volutamente disgregati e scomposti diventano punti di partenza di un più articolato disegno narrativo, passa attraverso questa tensione di fondo a coniugare figure, segni, colori, parole, tracciati ritmici ed emozionali, e dove gli stessi simboli si configurano in una sorta di gestazione nominale, a dire, in sostanza, della stretta e quasi necessaria contiguità e interferenza tra parola e immagine.

Questa particolare visione estetico-artistica si legge anche in un altro interessante, ancorché meno conosciuto, esercizio di Licini, rilevabile in quella fitta rete di annotazioni, postille, sottolineature, operate su alcuni libri e riviste presenti nella sua biblioteca di Monte Vidon Corrado. Esercizio spesso corredato sia di significativi disegni, schizzi, tracciati geometrici, sia di illuminanti schegge poetiche, sia di calzanti riflessioni filosofiche. Già scorrendo i titoli delle riviste e dei libri su cui Licini ha riversato, con una sensibilità quasi rabdomantica, il proprio esercizio di "postillatore", di poeta e di artista, è possibile farsi un'idea dell'intensa atmosfera culturale in cui, grazie anche a certi interessi culturali della amata moglie Nanny Hellström, si trovò immerso nella sua casa di Monte Vidon Corrado, facendo di quel "borgo" marchigiano, nel cui isolamento l'artista troverà la giusta concentrazione per decifrare il sillabario ritmico e insieme geometrico del cielo, un centro della cultura europea di quegli anni. Nella apertura culturale di quel "borgo", si disegna una lezione letteraria, quella leopardiana, che Licini sentirà per tutta la vita come assolutamente centrale e propulsiva. Borghi, luoghi, che si sovrappongono, creando così una significativa rete di corrispondenze culturali, come se Recanati, il "natio borgo selvaggio" di Leopardi, e il "borgo", meno selvaggio e più vivibile, di Monte Vidon Corrado fossero, a un certo punto, quasi la stessa cosa. Luoghi di un intenso sogno poetico che solo certi "borghi" marchigiani riescono a suggerire.

Su questa significativa affinità culturale e umana, si è giustamente soffermato Stefano Papetti in un importante contributo, presente nel

4. Ivi, p. 48.

5. Ivi, p. 53.

catalogo *Oswaldo Licini. Tra le Marche e l'Europa*, e nel cui titolo, *'Recanati e Monte Vidon Corrado sono forse la stessa cosa?': Giacomo Leopardi e Oswaldo Licini, due intellettuali marchigiani 'Erranti, Erotici, Eretici'*, vengono indicate chiaramente le direttrici di fondo di quella affinità: "erranza", "erotismo", "miscredenza". Osserva, a questo proposito, Papetti: "Ambedue 'erranti', Leopardi e Licini trovarono nel pendolarismo fra il natio luogo selvaggio e i più animati centri culturali dei rispettivi tempi una ragione di vita; il rapporto conflittuale con il ristretto ambiente recanatese sviluppò in Leopardi un incontenibile anelito di fuga che lo portò a Roma, a Firenze, a Bologna, a Pisa e infine a Napoli, ma nelle lettere scritte ai familiari e nei rari rientri a Recanati non smetterà mai di manifestare la propria nostalgia per la lontananza dai luoghi del cuore e dalle persone amate. Non diversamente Licini, quando si è allontanato dalle Marche per recarsi a Parigi o in occasione dei viaggi in Svezia compiuti con la moglie, non trascura di scrivere agli amici, sempre confrontando ciò che emotivamente sperimenta all'estero con quanto lo lega alla patria lontana. / 'Erotici' Leopardi e Licini lo sono stati non in senso stretto, ma in quanto bruciati da una passione che li ha portati a vivere con intensità ogni esperienza intellettuale: 'eretici', infine, poiché sia il poeta recanatese che il pittore piceno, pur partecipando in prima persona ai fermenti culturali che animarono i loro tempi, seppero sempre interpretarli in modo originale, senza mai rinunciare alla conquista di una posizione individuale. Alla autonomia con cui Leopardi partecipa della cultura neoclassica e delle prime esperienze romantiche, corrisponde l'originalità con cui Licini si confronta di volta in volta con il cubismo, il futurismo e l'astrattismo, senza mai prestarsi a una facile omologazione all'interno di queste correnti"⁶.

Percorso interpretativo che ci sentiamo di condividere pienamente proprio perché aiuta a capire certe strutturali affinità di quell'asse Leopardi-Licini. Tra l'altro, l'essere "eretico" di Licini, per quanto riguarda il panorama letterario italiano, ha incrociato un poeta decisamente "eretico" del nostro Novecento poetico come Dino Campana, autore di un'opera, come i *Canti Orfici*, altrettanto "eretica" nel panorama della poesia italiana di primo Novecento. Quel Campana che Licini ha rievocato, in una riuscita sovrapposizione di cifra culturale e umana, in un

6. *Oswaldo Licini. Tra le Marche e l'Europa*, a cura di E. Pontiggia e E. Torelli Landini, Milano, Silvana Editoriale 2008, p. 55.

suo scritto su Amedeo Modigliani (*Ricordo di Modigliani*) pubblicato con qualche taglio, come lo stesso Licini ebbe a dichiarare in una lettera del 10 maggio 1934 all'amico Acruto Vitali ("L' 'Orto' è uscito col mio scritto su Modigliani. L'hanno tagliato in qualche punto, ma fila lo stesso, ed è stato segnalato sulla 'Gazzetta del Popolo' nella rubrica 'Osservatorio'"), sulla rivista bolognese di lettere e arte "L'Orto". Così ricorda Licini il suo incontro parigino con Modigliani: "L'ultima volta lo incontrai vicino a l' 'Observatoire'. Come al solito, ubbriaco, ma tuttavia sembrava trascinato da un vento di idealismo disperato. Mi portò per forza con sé: deambulammo tutta la notte nella nebbia. Lui declamava pezzi del Paradiso, io gli dicevo brani dei *Canti Orfici* di Dino Campana, che sapevo a memoria e lui non conosceva: 'Firenze, giglio di forza' ecc. / I nostri sensi erano tutto un inferno mistico. Alle tre del mattino per caso ci trovammo vicino a casa sua. Gli chiesi di vedere lo studio. Mi disse: / 'Monta fino all'ultimo piano, troverai la porta aperta. C'è solo un quadro. Io non vengo, vado a dormire con la mia musa' (credo fosse allora la poetessa inglese). E ci lasciammo". Straordinario incontro, dunque, tra spiriti liberi, visionari, "eretici", e dove quella condivisa quanto calamitante "miscredenza" si definisce proprio nel nome della poesia: Dante e Campana. Si immagini la scena: Modigliani che declama pezzi del *Paradiso* dantesco, Licini che declama pezzi dei *Canti Orfici* di Campana, e segnatamente l'inizio, con qualche piccola licenza, di un testo in prosa come *Firenze*: "Fiorenza giglio di potenza virgulto primaverile". Modigliani e Licini, dunque, figli "eretici", ispirati da un inferno mistico, ma capaci anche di tracciare su quell'inferno mistico un segno della loro personale, tenace e soprattutto originale salvezza.

Si torni alle modalità di quell'esercizio condotto da Licini, nel ruolo appunto di "postillatore", su alcune riviste e libri presenti nella sua biblioteca di Monte Vidon Corrado; esercizio che illumina alcuni suoi percorsi culturali, alcune sue letture. In un numero della rivista "Pan" (a. I, n° 1, 1 dicembre 1933), rivista di lettere, arte e musica, diretta da Ugo Ojetti, Licini si sofferma sulla prima pagina di un articolo di Pietro Pancrazi dal titolo *Guido Gozzano senza i crepuscolari*; articolo che prende spunto dall'inaugurazione ad Agliè, nel Canavese, di un monumento a Gozzano, il poeta dei *Colloqui*. Sul margine di sinistra, Licini annota a matita: "E [cassato: *poiché si*] questo continuo portar ceri alla cappella a Santi [segue parola illeggibile]". Nella stessa pagina si trova un asterisco in basso sul margine destro, con chiara funzione di richiamo al seguente periodo: "Il

suo romantico viaggiare gli ultimi anni 'per fuggire altro viaggio'; i mari caldi, le terre del sole da cui tornava ogni volta più stanco e deluso alla sua Torino, 'la metà di me stesso in te rimane - e mi ritrovo ad ogni mio ritorno'". A pie' di pagina, Licini, cogliendo un tratto essenziale della poetica crepuscolare gozzaniana, annota: "Non è il grande sentimento melanconico o dolore leopardiano ricordano [cassato: *sono proprio*] purtroppo quell'uggiolina quel tedio quel velo [cassato: *gelido*] quel gel quel tarlo della poesia dei crepuscolari". Annotazione che chiarisce, proprio in opposizione al grande modello leopardiano, la condizione di fondo di quel romantico viaggiare di Gozzano; viaggio fatto "per fuggire altro viaggio", e dove il "ritorno" si tinge di toni decisamente intimisti e crepuscolari.

Curioso l'intervento di Licini su altri due numeri de "L'Orto". Si tratta, più precisamente, dei numeri 5-6 e 11 del III anno della rivista bolognese, rispettivamente del febbraio-marzo e del novembre del 1933. In questi due numeri, Licini ha operato nel *colophon* un foro a forma di cerchio, suggerendo così l'immagine di un vero e proprio "occhio" che osserva uno spazio tipografico ormai scompaginato nella sua lineare catena significativa. Spazio tipografico affollato di parole isolate e dunque decontestualizzate, di lettere alfabetiche, in un fraseggio straniante di consonanti e vocali, di maiuscole e minuscole, che richiama da vicino certa sensibilità futurista e cubista, ma dove pure si disegnano campiture, tracciati geometrici di segno inconfondibilmente liciniano. Quel foro a forma di occhio, occhio che quasi entra nel corpo tipografico scompaginandone il senso, pensiamo che non sia stato pensato a caso da Licini, ma all'interno di una sua più ampia sensibilità a tradurre la visione in figure geometriche e stilizzate, al limite quasi dell'astrazione, figure che, pur caricandosi di una nuova valenza simbolica, non si sottraggono tuttavia a quel processo di contestualizzazione, cui l'arte liciniana tendenzialmente aspira.

Non si dimentichi che la figura del cerchio, traducibile nel liciniano alfabeto dei segni in una grande "O", è una delle figure centrali del suo immaginario artistico. Figure che diventano immediatamente segni, cifre di un alfabeto cosmico e poetico proprio per rispondere a una sottostante esigenza di contestualizzazione. Relativamente a questa specifica questione, osserva ancora Bartoli: "Licini si tiene infatti sempre stretto al contesto e poiché non preleva mai, come nell'esercizio cubistico del *collage* e nei dadaisti, le lettere da ciò che sta fuori della pittura, necessariamente il suo esercizio insiste sulla consistenza grafematica della scrittura,

sul simbolismo dei caratteri, sulle loro intime necessità allusive ed evocative. Negli anni successivi lettere e numeri si incerneranno ancora più internamente nelle immagini, venendo a far parte dei ritmi di riconoscibilità delle figure, contestualizzandosi – per così dire – nell’emblema, nelle serie calligrafiche dei 9, 6, 5, delle T e delle Q generatrici delle linee degli occhi, delle bocche e dei volti: incastro e moltiplicazione ‘nel contesto’, costruzione retorica per accumulo e complicazione”⁷.

Nel *colophon* del n° 5-6 della rivista “L’Orto”, Licini accentua ancora di più il suo intervento di natura artistica, introducendo un elemento nuovo rispetto al foro a forma di cerchio realizzato nel n° 11 della stessa rivista. Operazione che in sé non può certo dirsi nuova in assoluto, ricordando, come già si è detto, in quel *focus* alfabetico certa lezione futurista e cubista. Solo che ora quel foro, a forma di cerchio, sembra poggiare strutturalmente, suggerendo l’idea di un movimento quasi rotatorio, su quattro lettere maiuscole: N, S, O, E; che sono poi le lettere corrispondenti ai quattro punti cardinali e che Licini trova stampate sul *colophon* della rivista e volutamente da lui risparmiate, e dunque perfettamente leggibili, nonostante il foro a forma di cerchio da lui operato sul *colophon*. Intervento che accentua indubbiamente il valore simbolico di quel foro, di quel pertugio a forma di cerchio⁸. Ora al di là di questa non irrilevante differenza che intercorre tra questi due fori a forma di cerchio operati nel *colophon* dei succitati numeri de “L’Orto”, avanziamo l’ipotesi che la loro particolare impaginazione, da cui deriva peraltro un curioso effetto ottico, possa essere letta come una forma di superamento, di dissolvimento della stessa categoria realistica, là dove appunto quei fori, quegli occhi, magnetici e ruotanti, predispongono a un approccio più geometrico e concettuale alla realtà, lasciando trasparire significative campiture, geometrie, quelle stesse campiture e geometrie che Licini ritroverà in alcune copertine di libri presenti nella sua biblioteca di Monte

7. O. Licini, *Errante, erotico, eretico...*, cit., p. 48.

8. Relativamente a questo interessante intervento di natura artistica operato da Licini sul *colophon* di due numeri della rivista “L’Orto”, Riccardo Passoni ha recentemente ricordato come questo tipo di intervento abbia riguardato anche un’altra importante rivista come “Cahiers d’Art”: “talune copertine dei ‘Cahiers d’Art’, come è noto, vennero ‘ripensate’ da Licini con tagli, ritagli incollati, interventi grafici (si veda, tra gli altri il numero 9-10, 1934)”: cfr. R. Passoni, *Una postilla sulle letture di Licini* nel Catalogo *Oswaldo Licini: Capolavori*, a cura di D. Eccher e R. Passoni, Fondazione Torino Musei 2010.

Vidon Corrado e dove non a caso riverserà il suo ispirato esercizio di postillatore "errante".

In altri numeri de "L'Orto", si legge più chiaramente l'intervento di Licini come artista, là dove a matita egli disegna rettangoli, triangoli, poligoni, cerchi, campiture geometriche, in una catena ritmica ed emozionale, lasciando intendere, sia pure in forma abbozzata, l'idea di un vero e proprio *récit*. Per esempio, sul frontespizio di un numero de "L'Orto" (a. II, n° 1, ottobre 1932), Licini traccia a matita due curiosi quanto significativi disegni, uno a sinistra e uno a destra, disegni che sembrano guardarsi e quasi bilanciarsi nella loro costruzione, anche se si ha la sensazione di due *récit* fondamentalmente diversi. Più poetico e in un certo senso più cosmico quello di sinistra, suggerimento che ci viene soprattutto da quella figura a forma di ali che sembra indicare un bisogno di liberazione, più drammatico, più sofferente quello di destra, caratterizzato da una vibrazione ritmica di segno più compulsivo, mosso, quasi declinante verso una dimensione più primitiva e arcaica. Nell'impaginazione di quest'ultimo disegno, ci sembra, infatti, di leggere, sia pure in maniera molto stilizzata, un riferimento alla famosa *Ballata degli impiccati* di François Villon, un senso cioè di ballata "maledetta" e appunto infernale, materica, suggerita, tale lettura, proprio da quell'assottigliarsi, più sofferente e quasi sanguinante, della sequenza geometrica di destra. Se il disegno di sinistra sembra andare, per un processo di sublimazione della realtà, verso l'alto, quello di destra, in quel suo contorcimento più doloroso, sembra andare verso il basso, verso una dimensione più antropologica e arcaica del segno. Polarità, il paradiso e l'inferno, il cielo e la terra, che l'arte di Licini non azzera mai nel suo percorso. Perché se è vero che nella sua arte c'è tanta sublime e a tratti impalpabile poesia, è altresì vero che nel suo mondo artistico rimane sempre ben leggibile un senso di tragedia, di dolore. Ecco perché il mondo liciniano è segnato ora da un senso pieno e convincente di liberazione, di salvezza, di sogno, ora da un senso, non meno pieno e convincente, di peccato, di inferno, di dannazione.

Altri interessanti disegni, due più compiuti, due più abbozzati, ma sempre impaginati con quella sensibilità geometrica cara a Licini, si trovano nella pagina in cui inizia l'articolo *I 'chierici' e la realtà*, pagina che si sofferma, in particolare, su questo punto: "Fra poco si vedrà anche questo: la netta affermazione di uomini 'pratici' scarsamente interessati a ogni dottrina filosofica e, conseguentemente, un sempre minor interesse per le pure costruzioni del pensiero. Tuttavia questo fatto non significa che

oggi si abbiano minori necessità ideali, bensì che gli uomini comunemente ritenuti i custodi delle tradizioni della cultura, si trovano anche a predicare sistemi e dottrine che il popolo ha già sperimentato e, in parte, ripudiato" [corsivo nel testo]. E un altro disegno, abbastanza delineato, si trova a pagina 24 nella sezione "I libri", pagina interamente occupata da una recensione di Carlo Betocchi al libro di Piero Bargellini, *Fra Diavolo* (Firenze, Vallecchi 1932). Un altro disegno a matita si trova nella parte in basso a destra a pagina 23 di un altro numero della rivista "L'Orto" (a. III, n° 10, ottobre 1933), mentre sulla copertina, in alto a sinistra sopra l'intestazione della rivista, di un altro numero de "L'Orto" (a. II, n° 2, novembre 1932) Licini annota questo breve quanto intenso pensiero poetico: "innumerevole cielo, aurora evocata".

Un altro disegno, che occupa in senso longitudinale la parte destra della pagina sotto la fotografia di un interno di una casa inserita per pubblicizzare una marca di mobili, si trova in un numero della rivista svedese "Svenska Hem" (a. III, n° 3, mars 1919); rivista con in copertina un bel disegno in stile liberty e verosimilmente approdata sugli scaffali della biblioteca dell'artista di Monte Vidon Corrado per certi interessi della moglie Nanny Hellström.

Due piccoli e stilizzati disegni a forma di cuore, cuori attraversati in senso longitudinale da una linea che sembra prolungarne la direzione e il movimento, si trovano a pagina 19 di un numero della rivista milanese "L'indicatore" (Natale 1954). Disegni forse da leggersi, in un'ottica ipertestuale, in riferimento a un articolo presente in quella stessa pagina sul drammaturgo tedesco Bertolt Brecht. L'articolo, intitolato *Brecht, regista di se stesso*, si riferisce alla 'prima' del *Kaukasische Kreidekreis*, là dove Brecht è presentato come "un regista alle prime armi, un autore che aspetta il battesimo del pubblico". La compagnia del *Berliner Ensemble* fu salutata, alla fine della rappresentazione, con grande calore e entusiasmo dal pubblico. Approvazione che riguardò tutti gli attori, e in particolare i due principali interpreti, Angelika Hurwicz ed Ernst Busch, che "furono più volte chiamati per nome al proscenio". Lo stesso Brecht fu sollecitato dagli stessi attori a salire sul palcoscenico: "Ma Brecht sul palcoscenico (che durante le prove percorre con sicurezza, tutti impressionando e zittendo) sembrava condannato a camminare sui braceri ardenti. Si faceva da parte, cercando di ritrarsi dietro gli attori, pestando i bordi dei lunghi costumi delle attrici, approfittando di tutti i momenti di disattenzione per cercare di scappare fra le quinte". Quei due disegni stilizzati a forma

di cuore si possono leggere come un profondo atto di amore di Licini verso il teatro politicamente impegnato e civile di Brecht, non dimenticando tra l'altro l'impegno politico profuso dallo stesso Licini negli ultimi anni della sua vita in qualità di sindaco comunista del comune di Monte Vidon Corrado, quando già era conosciuto come pittore di "amalgamante", di "angeli ribelli", a dimostrazione che l'arte, anche quella più visionaria, può benissimo conciliarsi con l'impegno politico e civile.

Altro interessante e un po' enigmatico schizzo di disegno (forse il busto di una figura umana che cerca, michelangiolescamente, di liberarsi dall'informe materia) si trova nella prima pagina de *Il mio Carso* di Scipio Slataper (terza edizione con ritratto dell'autore, Firenze, Libreria della Voce, 1918); libro che risuona peraltro di una intensa vibrazione autobiografica, umana. Lo schizzo liciniano, che occupa, quasi interamente, la pagina bianca di sinistra, crediamo si debba leggere, proprio nella sua marcata indeterminatezza e allusività, come metafora di una nascita, proprio quella nascita di cui parla l'inizio del libro di Slataper che Licini ha sotto gli occhi sulla parte destra mentre abbozza quel curioso e informe disegno. *Il mio Carso* si apre infatti con tre sequenze tutte tre scandite dalla nascita del protagonista: "Vorrei dirvi: Sono nato in carso, in una casupola col tetto di paglia annerita dalle piove e dal fumo. [...] / Vorrei dirvi: Sono nato in Croazia nella grande foresta di roveri. [...] Vorrei dirvi: Sono nato nella pianura morava e correvo come una lepre per i lunghi solchi, levando le cornacchie crocidanti". Dunque, il tema della nascita, vista in stretto collegamento con la terra d'origine, che Slataper ci restituisce in una atmosfera di indistinzione, la stessa che anima l'annerito e informe disegno liciniano. Come l'inizio autobiografico di Slataper richiama, in quella incalzante ricerca di terra e di radici, il tema della nascita, così lo schizzo liciniano, non a caso caratterizzato da un tratto di matita molto indistinto, sembra alludere a una figura non ancora completamente formata, definita.

C'è un'annotazione molto importante, quella che si legge nella raccolta *Poésie 1916-1923* (Paris, Gallimard 1925) di Jean Cocteau, in cui Licini tratteggia la sua particolare visione dell'arte, annotata nella pagina che introduce la raccolta *Le cap de bonne-espérance (1916-1919)*. Annotazione che, per la sua pregnante rilevanza culturale, ha il valore di una vera e propria dichiarazione di poetica: "Il quadro deve essere una invenzione del pittore una sintesi complessa e armonica di elementi plastici puri una organizzazione intelligente equilibrata di linee e di arabeschi di superfici di

volumi di colori e di valori senza che questa opera sia tenuta a riprodurre fedelmente la realtà naturale come una sonata o una sinfonia sono una organizzazione di ritmi, di linee melodiche d'intervalli di timbri o d'accordi senza che esse [seguono alcune parole non più leggibili, essendosi ormai completamente sbiadito il tratto di matita] ed un corpo resta una [parola illeggibile] cessando di copiare [seguono altre parole illeggibili] o di interpretare [seguono altre parole illeggibili] diventa creatrice di un mondo plastico, frutto della sensibilità". Nonostante il rammarico di non poter leggere alcune parole, in questa annotazione la visione che Licini ha dell'arte è abbastanza delineata. Colpisce, soprattutto, quella "sintesi complessa e armonica di elementi plastici", così come non va certo sotto-ciuta quella visione dell'arte come "arabesco" (parola cui Licini affida un valore quasi strategico) che può spiegare anche quella continua quanto ispirata ricerca di ritmi, di sinfonie, di accordi, di "linee melodiche"; passaggi segnaletici di una poetica artistica di timbro quasi musicale.

C'è poi una collana sulla cui copertina Licini trova già predisposte delle campiture su cui dispiegare i frammenti di un vero e proprio *ré-cit* d'amore. Si tratta della milanese collana Universale Economica della Feltrinelli, la cui copertina ha una particolare impaginazione grafica, determinata sostanzialmente da due campiture di colore bianco disposte in senso orizzontale e che tagliano il colore di copertina diverso in base ai vari ambiti disciplinari (il giallo per la letteratura e il rosso per la storia e filosofia, relativamente almeno alle copertine della collana da noi visionate). Ed è proprio su queste campiture bianche che Licini annota le sequenze di un *ré-cit* d'amore dal tratteggio ora più sensuale, ora più poetico. I volumi su cui quell'esercizio si è riversato sono quelli della *Storia della Letteratura italiana* di Francesco De Sanctis. Nel I volume (*Le origini*), a cura di Luigi Russo, numero di collana 46, nelle due campiture bianche della copertina (dove figurano i nomi di De Sanctis e del curatore Luigi Russo), Licini annota: "di chi di che a fornicare dunque e sognare di te con me che vado dove non vanno le speranze". Annotazione ripetuta pressoché uguale, con eccezione per il verbo "vado" cambiato in "andiamo", nelle pagine finali del volume dove si pubblicizzano i "Volumi pubblicati" della collana.

Sulla copertina del volume n° 47 (II. *La Divina Commedia*), si legge la seguente annotazione: "oh certamente oh! non negarlo soli e soleggiati nel mio perduto cuore a curiosare"; e su quella del volume n° 48 (III. *Dal Petrarca al Boiardo*): "perpetuo canto eterno canto e questo canto di là

eterna gioia ed il simulacro l'amorosa festa della divina giostra porta ben altri beni male compresi"; annotazione che così continua nella pagina finale del libro: "perpetua noia della divina giostra canto e sulla spalla perpetuo un canto della divina giostra e sulla spalla perpetuo uccello della divina giostra un canto e sulla spalla un canto della divina perpetua luce e gloria". Frammenti che, ancorché non ancora assurti a un piano di vera e propria compiutezza espressiva, lasciano tuttavia intuire un certo sottofondo, fermento poetico forse da mettere in rapporto con alcune sottolineature liciniane operate su alcune pagine dello stesso volume della desanctisiana *Storia della Letteratura italiana*; pagine che si riferiscono a Petrarca, poeta, per antonomasia, di un *Canzoniere* d'amore; opera con cui Licini sembra intrecciare, almeno nella soluzione più stilizzata, un significativo e intenso dialogo. Per meglio comprendere il senso di questa curiosa e un po' estemporanea intertestualità (sempre che la nostra ipotesi abbia un qualche fondamento), sarà utile richiamare alcune sottolineature liciniane. La prima è a pagina 16, sottolineatura che va certamente letta in rapporto con questa parte del testo che precede: "Nasce una vita di sogni, di estasi, di fantasie, di quello che l'animo desidera, non con la speranza di conseguirlo, anzi con la coscienza di non conseguirlo mai. Il poeta sogna, e sa che sogna, e gli piace sognare: / E più certezza averne fôra il peggio. / Perché, se per averne più certezza, rompe il corso dell'immaginazione, sopraggiunge il disinganno. Così vive in fantasia, fabbricandosi godimenti interrotti spesso dalla riflessione con un 'ahi lasso!', in un flutto perenne d'illusioni e disillusioni. Il disaccordo interno è appunto in questo: nella immaginazione che costruisce e nella riflessione che distrugge: malattia dello spirito, nata appunto dall'esagerazione". E poco dopo, riferendosi al tema della bellezza femminile, visto in parallelo con Dante al quale bastava che l'immagine fosse viva, Petrarca, secondo De Sanctis, aspirerebbe invece a una donna che sia anche bella. E il passaggio da cui Licini è maggiormente affascinato è quello che si riferisce al "piacere estatico": "Ciò che move il suo [di Petrarca] cervello a sviluppare e formare l'immagine, non è l'idea, come storia o filosofia o etica, ma è il piacere estatico, che in lui s'ingenera, della sua contemplazione" [da questo momento in poi le parti in corsivo all'interno delle citazioni si riferiscono, salvo diversa indicazione, a sottolineature operate da Licini].

A pagina 27, Licini evidenzia alcuni versi (vv. 82-91) della canzone petrarchesca *Vergine bella che di sol vestita*; versi che esprimono il nuovo stato del poeta e che, alla pagina successiva, trovano una spiegazione nella

seguinte sottolineatura: "Quest'uomo, che gitta sul passato lo sguardo del disinganno, che chiama la sua vita miseria e peccato, che vede *gli anni fuggiti con tanta rapidità senza alcun frutto*, ben si promette di fare un altro canzoniere alla Vergine; ma è troppo tardi". E nella stessa pagina, Licini sottolinea una frase che serve a distinguere lo stato dell'artista da quello dell'uomo comune: "*L'artista gode; l'uomo è scontento*". E alle pagine 32 e 33, altre due brevi quanto significative sottolineature. La prima: "*Rappresentare i moti del cuore e della immaginazione*"; la seconda: "*Tutto ciò che ci fa disprezzare la vita e le ricchezze e i piaceri, è degno di stima*". Sottolineature che, se lette in rapporto proprio con quanto Licini annota relativamente al discorso d'amore sulle copertine della stessa collana, sembrano comporre le sequenze di un vero e proprio significativo canzoniere d'amore.

Sempre relativamente a questa tematica amorosa, sulla copertina di un altro volume (n° 50: V. *La nuova scienza. La nuova letteratura*) della *Storia della Letteratura italiana* di De Sanctis, Licini annota il seguente pensiero: "Donna in oro massiccio". Indicatore che sembra tradurre in ricchezza materiale l'immagine della donna precedentemente rincorsa lungo direttrici petrarchesche e stilizzate, virando decisamente il discorso d'amore su valenze più realistiche. Sulla copertina del volume n° 53 della stessa collana, volume relativo a *Eugenia Grandet* di Balzac, per la cura di Remo Cantoni, Licini, nella prima (partendo dall'alto) campitura bianca di copertina, torna, con un giro decisamente più sensuale, sul tema d'amore: "a te che sei qui benvenuta tra queste porte del mio perduto cuore a fornicare". E sulla copertina del volume n° 8 della sezione di Storia e Filosofia, volume relativo a *L'essenza del cristianesimo* di Feuerbach a cura di Antonio Banfi, nella prima campitura bianca Licini annota: "In una sera della vita a mani vuote". Frammenti, schegge poetiche che sembrano avere un respiro, nella loro densità espressiva, quasi ungarettiano. Altra interessante annotazione, in cui Licini rimarca tra l'altro la propria italianità, si legge sul retro del lembo di copertina della rivista "Rivages" (n° 2; dicembre 1938 – gennaio 1939): "Da me, italiano, da me da questa trincea rovente oltre il settimo cielo con le più alte frecce il più lontano iddio ho sradicato da me".

Di un certo rilievo anche alcune annotazioni operate sul romanzo *Giovanni Barois* di Roger Martin Du Gard, premio Nobel 1937, romanzo che ha la prefazione di Gian Dàuli. La prima annotazione, segnalata lateralmente da un grande asterisco a matita a forma di stella che indirizza

verso un passaggio del dialogo di Giovanni con l'abate Miriel, s'incontra a pagina 116. Si tratta di una parte dialogica, come indicano chiaramente le stesse didascalie, particolarmente accesa e vibrante. L'abate Miriel parla "con fuoco", Giovanni "vivamente". Insomma, due intensi fuochi culturali e umani a serrato confronto, il primo, l'abate, nelle vesti del credente, il secondo, Giovanni, in quelle dell'ateo. E l'attenzione di Licini è attratta particolarmente dalla risposta di Giovanni; risposta che riflette, con incalzante lucidità, le posizioni, decisamente più problematiche, dell'ateo: "Tra un credente e un ateo vi è un tale abisso, che potrebbero combattersi per tutta la vita senza comprendersi. Spesso sono stato posto con le spalle al muro da teologi esperti e ben preparati. Il più delle volte, confesso, non trovavo gran che da rispondere. Ma ciò non scuoteva per nulla la mia convinzione". Per arrivare ancora più vicino al senso problematico delle parole di Giovanni: "Sapevo, con certezza, che *vi era una risposta*, e che sarebbe bastato un caso, una fortunata associazione d'idee o una serata di riflessione per trovarla. Argomenti?... Ma se ne trovano sempre e per tutte le cause; basta cercare un poco..." [corsivo nel testo]. Parole che ci sembrano meglio riflettere la posizione "eretica" di Licini.

Altre sottolineature, suggerite peraltro dalla dottrina di Lamarck, si portano su altri temi: il "labirinto universale", la "materia universale": "Lamarck ha veramente trovato il filo d'Arianna del labirinto universale. Ho svolto a lungo le ragioni che oggi devono farci ammettere con certezza l'esistenza di questa sequela indeterminata di esseri che ci lega alla materia universale. *Dalla monera iniziale*, appena distinta dalle molecole del mezzo organico di cui era formata, informe antenata delle nostre cellule rispetto alla quale le più semplici espressioni attualmente conosciute della vita sono dei prodotti infinitamente complessi, fino ai meccanismi complicati della fisiologia e della psicologia umana, attraverso migliaia di secoli, il pensiero di Lamarck ha trovato e stabilito la scala degli esseri e la loro ininterrotta progressione". Sottolineature che hanno un significativo seguito in altre affermazioni di Giovanni: "*La vita non è un fenomeno di cui si possa concepire l'inizio, poiché è un fenomeno che continua senza interruzioni. La qual cosa viene a dire che il mondo è; è sempre stato e non può non sussistere più; non ha potuto essere creato; l'inerzia non esiste!*" [corsivo nel testo]. Altra interessante sottolineatura si legge in un passaggio di una lettera di Giovanni Barois al signor abate Miriel, Direttore del Collegio Venceslas a Parigi: "*Io giudico che il pensiero non possa essere fermato che dagli stessi limiti del suo slancio, e che, per tal volo, lo slancio non sia mai troppo*" [corsivo nel testo].

Alle pagine 140 e 141 si leggono, segnalati da Licini lateralmente da un grande asterisco a matita a forma di stella, due importanti pensieri di Giovanni relativi al non facile tema della religione. Il primo riguarda lo stretto legame tra intransigenza e credulità: "Com'è possibile credere, quando si è seguita di età in età la storia delle religioni, viste le diverse credulità, tutte intransigenti, per le quali il misero cervello dell'uomo è già passato?". Il secondo, di stampo più decisamente sociologico, riguarda il reclutamento che la religione fa più facilmente all'interno di due classi conservatrici: i contadini e i borghesi: "Quanto ai credenti, essi sono naturalmente reclutati fra le due classi conservatrici: contadini e borghesi. I contadini vivono lontano dalla città, in una cornice immutabile, dove le tradizioni si perpetuano da sé. I borghesi, poi, sono in reazione sistematica contro tutte le evoluzioni, sono interessati alla conservazione integrale dell'ordine stabilito e particolarmente stretti alla Chiesa cattolica che da secoli soffoca gli appetiti dei diseredati. Di più, hanno l'abitudine di spiegare la vita con formole bell'e fatte e il loro benessere sarebbe compromesso se vi lasciassero filtrare il dubbio...".

Articolata e interdisciplinare, come si può vedere anche da questi ultimi esempi, è la biblioteca verso cui Licini indirizza il suo curioso e febbrile esercizio di postillatore "errante". Nell'ambito di questa linea più filosofica, si spiega la sua attenzione per un libro come *L'esistenzialismo* (Padova, Cedam 1943) di Enzo Paci. Libro oggetto di significative e fitte sottolineature, e in due casi, come vedremo, addirittura di alcune correzioni autografe operate direttamente sul testo. A pagina 6 si incontra la seguente sottolineatura: "L'antinomia dell'esistenzialismo, che è a sua volta la filosofia più satura di antinomie, conduce la filosofia europea all'estremo limite di se stessa: sembra ormai che più nessuna strada sia aperta, e che siano aperte, nel medesimo tempo, tutte le strade. Come l'arte è diventata in un certo senso problema dell'arte, un'arte solo per artisti, che ha dimenticato l'ingenua e veristica spontaneità; così la filosofia è diventata il processo che la filosofia fa a se stessa. Come l'arte del nostro tempo si è ribellata alla realtà in nome dell'iporealtà e della surrealtà, non può più tornare ormai ad un reale mitico e astratto, così la ragione filosofica cerca in se stessa l'irrazionale e l'arazionale, pur accorgendosi tuttavia della loro assoluta inafferrabilità poiché, ogni volta che la ragione riesce ad afferrarli, essi si dissolvono nel mito e nel dogma". Passaggio di una certa rilevanza anche estetica, là dove il senso filosofico della citazione è da Licini utilizzato per spiegare un senso più latamente artistico. Colpisce, infatti, non solo quel ritorno

dell'arte a un principio di spontaneità e di naturalezza, ma soprattutto quel suo dirigersi verso una cifra di "iporealtà" e "superrealtà" che rende sempre più inapplicabile e anacronistica quella categoria realistica, da cui pure l'arte liciniana prende le mosse.

Altra interessante sottolineatura, con alcune correzioni autografe che ne modificano sensibilmente il senso, si legge nel III capitolo del libro di Paci dedicato a Friedrich Nietzsche, quel Nietzsche amatissimo peraltro da Licini, e la cui lezione, secondo quanto ha osservato Elena Pontiggia nel suo contributo dal titolo *Filosofia di Licini*, presente nel catalogo *Oswaldo Licini. Tra le Marche e l'Europa*, sarebbe risultata decisiva nella messa a fuoco del tema dell'*Olandese volante*; tema che "narra un mito norvegese", di "un marinaio condannato a errare eternamente per aver sfidato Dio oltrepassando il Capo di Buona Speranza". Mito norvegese ripreso anche dalla grande letteratura romantica europea (Heine e Wagner), e che la studiosa interpreta come "una declinazione nordica del mito eterno di Ulisse che tenta di varcare le colonne d'Ercole". Insomma, metafora di una sfida conoscitiva, di un atto di superbia e di ribellione dell'uomo, al punto che l'*Olandese volante* sarebbe da considerarsi il primo *Angelo Ribelle*, "l'immagine di una trasgressione intellettuale vissuta però, sull'esempio di Nietzsche e di Leopardi, senza sentimenti di colpa, senza atti di contrizione, con lucidità sarcastica"⁹.

Non è infatti un caso che gli interventi di Licini, quasi all'inizio del capitolo dedicato da Paci a Nietzsche, avvengano all'interno di una lunga citazione nietzscheana (pp. 18-19) relativa a ciò che è per il filosofo tedesco il mondo. Per meglio capire il senso di questi interventi, si sono riportate tra parentesi quadre le parti del testo di Paci cassate, facendo seguire, tra parentesi tonde, i corrispondenti interventi autografi di Licini: "Volete sapere che cos'è per me il mondo? Devo mostrarvelo nel mio specchio? Ebbene il mondo è un prodigio di forza, senza principio [e senza] (né) fine, una compatta e bronzea grandezza di forza [che non diviene né più grande né più piccola] (costante), che mai si consuma, [cassato: *ma*], solo si trasforma, [che ha sempre un] (con) uguale grandezza, come un tutto [senza guadagni e senza perdite... è un] (disinteressato) mare di forze [che in sé scorrono] (scorrenti) e si agitano in eterno trasformarsi... un mondo dionisiaco che eternamente crea [ed eternamente distrugge se stesso] (e distrugge la sua [*parola illeggibile*]), un mondo

9. *Oswaldo Licini. Tra le Marche e l'Europa*, cit., p. 20.

senza scopo, a meno che non si veda uno scopo nella gioia del circolo... Questo mondo volete voi che abbia un nome? E una luce per voi, o forti, o nascosti, o impavidi, per voi uomini della mezzanotte? Questo mondo non è nient'altro che la volontà di potenza. Ed anche voi stessi non siete nient'altro che questa volontà di potenza!"

Licini, come rivela ancora più chiaramente un altro suo intervento a pagina 22 del libro di Paci, e sempre all'interno del capitolo su Nietzsche, corregge alcuni passaggi in direzione decisamente più artistica ed esistenziale. Si tratta di interventi minimi e molto mirati, ma che orientano decisamente l'interesse liciniano verso il mondo dell'arte. Anche qui si danno tra parentesi quadre le parole del testo cassate e tra parentesi tonde i rispettivi interventi autografi operati da Licini: "La [storia] (arte) non sarà mai *fieri* ma sempre *factum*: è questo l'aspetto negativo dell'eterno ritorno. Ma per la volontà di potenza la storia non è mai *factum*, ma un *al di là* verso cui l'uomo tende disperatamente e che spezza ogni costruzione umana ed ogni tradizione storica. La [storia] (arte) è proiezione [della volontà] (del malessere) verso un assoluto futuro che trascende in tutti i sensi il presente ed il passato: È la risposta che la volontà di potenza dà alla trascendenza che aspira a sé, come il vuoto l'aria, l'esistenza dell'uomo" [corsivo nel testo]. Colpisce intanto la grande capacità creativa di Licini di ribaltare, con poche quanto azzeccate mosse, l'assunto culturale di fondo del testo su cui opera le correzioni. Basta, infatti, sostituire alla parola "storia" la parola "arte" per dare un movimento decisamente più artistico all'intera citazione. Soprattutto colpisce la sostituzione della parola "volontà" con la parola "malessere"; parola, quest'ultima, che sembra meglio indirizzare verso quel "sillabario cosmico, totemico", quale quello che "si disegna nel cielo o fiorisce dalla terra"¹⁰.

Di qui quel fitto intrecciarsi di vocali e consonanti nella scrittura grafematica di Licini; vocali e consonanti che trovano, come una sorta di punteggiatura ritmica ed emozionale, nell'aria la loro impaginazione più naturale. Ecco perché nell'opera liciniana ricorrono, come osserva Elena Pontiggia, "a più riprese la 'C' che ricorda l'arco della luna e tenta inutilmente di diventare volto; la 'T' che finge un profilo, un occhio; la 'A' piena e germinante che imita una bocca; la 'M' iniziale della parola mito, morte, memoria; la 'M' e la 'R' capaneiche della parola 'merda', che è insieme un amuleto scaramantico e un insulto disincantato. Il significato di

10. Ibidem.

tutte queste lettere sta nel non avere significato, nel suggerire il senso del mistero. La natura, dunque, è un libro che non è scritto in caratteri matematici, come voleva Galileo, ma in caratteri fantasmatici, con un continuo esilio dei segni dalla cose. Il libro della vita appare sgrammaticato, pieno di refusi. Il Logos creatore sembra parlare a vuoto, in un balbettio incomprensibile"¹¹. Sillabario che non sarebbe stato certo possibile senza l'apertura verso quel "malessere" esistenziale che Licini legge proprio nel libro di Paci su *L'esistenzialismo*. Licini si sofferma poi, con una sottolineatura incisiva, su un altro passaggio del libro là dove Paci, sempre partendo da Nietzsche e collegandolo a Kierkegaard, affronta il tema della "inviolabile trascendenza": "Così anche la filosofia di Nietzsche è, come quella di Kierkegaard, una filosofia degli stadi della vita, una filosofia degli infiniti aspetti con cui la vita si può a noi presentare, *una lettura del linguaggio misterioso e cifrato con il quale ci parla* nelle esperienze che noi sappiamo condurre fino in fondo, l'inviolabile trascendenza".

Nel capitolo su Martin Heidegger del libro di Paci, Licini si sofferma a pagina 28, con alcune puntuali sottolineature, su un problema centrale della riflessione del filosofo tedesco: "Il problema che si pone Heidegger è il seguente: può il pensiero, nella sua forma logica, porsi come l'atto creatore dell'esistenza? E risponde dicendo che la logica *non può cogliere, con i suoi modi intellettualistici, il momento in cui l'esistenza sorge dal nulla e si profila sul nulla*". A pagina 36, Licini torna a rimarcare la funzionalità di questo "nulla", apponendo una significativa aggiunta autografa ("la mia presenza") sulla parte alta a sinistra della pagina che ci sembra di leggere proprio in riferimento alla seguente citazione: "Ma questo movimento *per cui il nostro essere presenti cerca il nulla per porre concretamente la nostra presenza non è un movimento che succede al nostro essere presenti, in modo che noi prima saremmo e in un secondo momento ci muoveremmo per la comprensione di noi stessi verso il nulla*".

Sempre nel capitolo su Heidegger, altre importanti questioni filosofiche attirano l'attenzione di Licini. A pagina 32, per esempio, in una parte in cui si parla della libertà, vero e proprio fondamento della vita umana, Licini sottolinea alcuni passaggi: "E noi siamo *veramente esistenti solo in quanto il nostro essere dato si è proiettato senza residui fuori di sé, solo in quanto non essendoci più nulla di dato, ci fondiamo come libertà di fronte al nulla. Il fondamento della nostra esistenza è dunque libertà, ma questa libertà*

11. Ibidem.

non è la libertà astratta e generica del pensiero, ma la proiezione totale di fronte al nulla del nostro finito singolare e concreto essere presenti". E poi ancora le pagine 33-34, in cui si parla, sempre in riferimento all'opera heideggeriana, dell'angoscia: "Nell'angoscia noi non siamo angosciati di questa o quella cosa; l'angoscia non è paura, la vera angoscia non ha nulla di utilitaristico e di pratico. Quando essa ci ha abbandonati noi possiamo chiederci: di che cosa eravamo angosciati? E dobbiamo rispondere: di nulla. Infatti era il nulla come tale che era presente in noi stessi. / È dunque nell'angoscia che noi superiamo decisamente il nostro essere, è nell'angoscia che noi ci trascendiamo, è nell'angoscia che noi fondiamo nel nulla che si rivela (*Erschlossenheit*). Soltanto qui trascendendoci troviamo effettivamente noi stessi e in questo ritrovarci ci scopriamo finiti, concreti. Il comprendersi della nostra esistenza non è solo un movimento conoscitivo, ma una situazione affettiva fondamentale (*Befindlichkeit*). In questa tonalità affettiva (*Stimmung*) l'esistenza si sente, in quanto ha trascorso se stessa, in quanto si è distaccata da sé, e si è ritrovata, gettata nel finito. In questo gettarsi l'esistenza realizza autenticamente se stessa. Solo in questa continua *Stimmung* e nel suo mantenersi l'esistenza è veramente aperta a tutte le possibilità nelle quali sceglie la finitezza del proprio destino. Questa *Stimmung* non è altro che l'angoscia. / 'In essa la realtà umana si sente in presenza del nulla, dell'impossibilità possibile della sua esistenza. L'angoscia stessa si angoscia per il poter essere dell'esistente determinato e concreto'" [corsivo nel testo]. L'ultima sottolineatura di Licini al testo di Paci su *L'esistenzialismo*, si trova quasi alla fine del capitolo su Heidegger, passaggio da lui letto come estremo limite della filosofia esistenziale: "Soltanto un'autentica temporalità, che è nello stesso tempo una temporalità finita, rende possibile qualcosa che sia un destino e cioè una autentica storicità".

Licini, nel ruolo di instancabile quanto ispirato postillatore "errante", non si ferma certo a sottolineature di tipo filosofico, ancorché queste risultino importanti per capire certa tramatura filosofica del suo immaginario artistico, del suo originale quanto poetico "sillabario" cosmico e algebrico, ma allarga la sua tastiera culturale ad altri libri di carattere più segnatamente artistico-letterario presenti nella biblioteca di Monte Vidon Corrado. In questa ottica, segnaliamo: *Poesie* di Stéphane Mallarmé (Firenze, Denti 1946), dove nell'introduzione Licini sottolinea un intenso passaggio sulla morte ("La morte che per il mistico cristiano è il natale della vita nuova, per questo mistico dell'arte rappresenta la nascita gloriosa dell'opera, quasi che l'artista scomparendo riveli dietro di sé l'aspettata epifania"),

e dove più avanti, segnalato da un asterisco, la sua attenzione va alla lirica *Les fenêtres (Le vetrate)*, nei cui versi finali campeggia un “celeste azzurro”. In questo volume è stata ritrovata tra l’altro una lettera dattiloscritta dell’Unione Fiorentina – Mostra Nazionale Premio del Fiorino per la Pittura, a firma di Enrico Barfucci, Presidente dell’Unione Fiorentina, e Gianni Vagnetti, Presidente della Mostra, in cui si danno alcune informazioni relative al concorso, nel cui retro Licini ha annotato, a inchiostro, il seguente pensiero: “Col pensiero e con una spada fatti di desolazione da mille e mille e una notte io combatto angioi fatti di nulla tanto da non sapere più quasi come sia fatto un sorriso senza però ritenermene troppo disgraziato perché ormai so per certo che un angelo verrà fatto di tutto a prendermi sottobraccio e a portarmi via con se [sic] – angelo o demonio che sia fa lo stesso”. E dopo un breve spazio bianco, Licini, presumibilmente in un momento successivo, a matita aggiunge: “Passano gli anni, ma sulla tua fronte si rinnova una grazia [cassato: *naturale che piace a me che basta a*] naturale che basta a me per rovinare con leggera emozione tutta la nostra tardiva amicizia meritoria”.

Ci sono poi altri libri, cataloghi, di carattere artistico-letterario (e sono i più) ma anche pedagogico, in cui si leggono interessanti dediche a Licini, vicino alle quali dediche figura spesso la firma anche dell’amata Nanny: *Il diavolo al pontelungo* (Milano, Ceschina 1927) di Riccardo Bacchelli (“All’amico Licini / Riccardo Bacchelli / 23 febbraio 1929”); *Il faggio* (Venezia, Neri Pozza 1946) (“A Osvaldo Licini / con l’ammirazione / di Lea Quaretti / Venezia giugno 1958”, con la annotazione di Nanny: “Ereditato dal mio marito”) e *L’estate di Anna* (Firenze, Vallecchi 1955) (“A Osvaldo Licini / Lea Quaretti / Venezia – Lido 12-2-56”) di Lea Quaretti; *Luci sulla scuola moderna* (Como, Emo Cavalleri Editore 1940) di Alberto Sartoris (“al grande pittore / Osvaldo Licini / con affetto / Alberto Sartoris / marzo XVIII”, con annotazione di Nanny: “Ereditato dal mio marito”), libro peraltro dove Licini, a pagina 21, richiama, con dei grandi asterischi laterali, il seguente passaggio: “e) lo studio fisiologico del bambino, allo scopo di poterne determinare il tipo, in modo da seguirlo e da indirizzarlo per conseguenza verso una attività conforme al suo biotipo e che gli consenta in definitiva di dare il massimo rendimento con minimo danno”; *L’aeroplano del Papa* (romanzo profetico in versi liberi) (Milano, Edizioni futuriste di “Poesia” 1914) di Filippo Tommaso Marinetti (“a Osvaldo Licini / con viva simpatia / FT Marinetti”); *Paul Klee* (Eicher & Co. 1956) (catalogo dell’importante mostra dedicata all’artista tedesco,

nel Kunstmuseum di Berna, e visitata da Licini due anni prima della morte) con la seguente annotazione di Nanny: "Nanny Licini / 1956 / Regalatomì di Osvaldo / quando tornò di Berner / Kunstmuseum"; *L'avvoltoio (novelle)* (Bergamo, La Nuova Italia Letteraria 1957) di Gemma Licini, dove si legge sia la dedica di Gemma a Osvaldo ("Al cugino Osvaldo, / Gemma"), sia la seguente annotazione di Nanny: "Firenze, giugno '57 / Ereditato dal mio / marito / Nanny Licini".

Su altri libri Licini ha riversato disegni, schizzi, macchie. Per esempio, quattro interessanti disegni a inchiostro di ispirazione geometrica, due più costruiti e due più accennati, si trovano a pagina 120 del libro *Un grande allucinato dell'udito: Martin Lutero* (Roma, Luigi Pozza Editore 1926) di Guglielmo Bilancioni. E la cosa curiosa è che Licini abbia realizzato questi disegni su una pagina in cui vengono riportati, e si capisce chiaramente che è il finale di un elenco bibliografico, undici titoli di opere che parlano delle "figurazioni della ghiandola tiroide" in Leonardo da Vinci (artista che accompagnava tra l'altro le sue straordinarie scoperte con disegni altrettanto straordinari), delle "prime iconografie del gozzo cretinico ed esoftalmico", degli "spostamenti della laringe", della "voce parlata e cantata", dello "studio della fonetica biologica", della "fisiologia dell'istinto dell'olfatto" in Lorenzo Magalotti, dei "disturbi faringo-laringei", delle conoscenze e della pratica nell'ambito di una disciplina come l'"oto-rino-laringoiatria". Tematiche che hanno una certa attinenza, là dove si legga questo esercizio liciniano in una certa ottica ipertestuale, proprio con quella immagine della bocca, immagine paradigmatica di quel "sillabario cosmico, totemico" (Pontiggia), e fatta scaturire da Licini da una "A" germinante e flessibile, per poter meglio rendere il movimento e la fonìa della voce, della parola. Si ha vagamente l'impressione che i disegni realizzati da Licini su questa pagina, dove si leggono chiaramente delle indicazioni bibliografiche relative al campo della "oto-rino-laringoiatria", abbiano a che fare con certa fonìa della voce, che quei disegni esprimono nella loro poetica e galleggiante dissolvenza di linee, di punti. Insomma, una vibrazione di linee, di punti che sembra quasi una vibrazione della voce. Interessanti schizzi a forma sia di frecce direzionali sia di forme geometriche (soprattutto triangoli) tracciate in una sorta di tensione aggregativa si trovano in una pagina del volume *Andre Marchand* (Paris, Editions Braun & Cie 1954).

Un disegno di una testa di uomo vista di profilo, dall'aspetto arcigno, burbero quanto solenne, si trova nel volume di Adriano Cecioni *Scritti*

e *Ricordi con lettere di Giosue Carducci, Ferdinando Martini ecc.*, con prefazione e note di Gustavo Uzielli (Firenze, Tipografia Domenicana 1905). Disegno che, come spesso succede in Licini, là dove il canone realistico si sgrana in una visionarietà di segno cosmico, lascia intuire, specie nella linea del viso, un tratto già nervoso e mosso, tratto in procinto di abbandonare la forma realistica del viso per assumerne un'altra più misteriosa e corruscata, prefigurando quasi la forma di una "amalussunta". E lo diciamo sulla base anche di un altro interessante intervento liciniano operato su un ritaglio di giornale, dove è ritratta una donna, dal portamento elegante e con occhiali, mentre gioca a carte, pensierosa sulla carta da giocare. Su questo ritaglio, Licini ha marcato con un forte e nervoso tratto di penna quasi interamente il profilo del viso della donna (se si esclude la fronte), dando così a quel profilo, prima elegante e armonioso, un che di corruscato e misterioso, là dove appunto quell'intervento, così nervosamente tratteggiato, sembra, anche qui, prefigurare la forma e il movimento di una vera e propria "amalassunta".

In una cartolina postale, rinvenuta nella *Petite anthologie poétique du surréalisme* (Introduction par Georges Hugnet, Paris, Édition Jeanne Bucher 1934), e con intestazione a stampa Dott. Cav. Lucio Peretti Medico Chirurgo Monte Vidon Corrado (Ascoli Piceno), Licini, indirizzando lo scritto all'amatissima moglie Nanny ("Per la signora Nanny Licini"), annota: "ore 8 - / = Dall'orto, dopo una 'levata' eccezionale per amore della fava fresca = Professore come va la bua cattiva? Lucio in campagna dopo una silenziosa notte - Pupi dorme ancora il più beato dei suoi sonni - Io scruto attentamente il mio destino fra un acino di fava e l'altro - E con questa bocca lavata da poco faccio ai miei amici il primo saluto del mattino - Oh no, ho già salutato Iddio! -".

Su altri libri o riviste poetiche e letterarie Licini fissa altre interessanti schegge poetiche. Sul frontespizio della rivista "Poesia" (Quaderno Primo), su cui si trova anche la firma "Nanny Licini", si legge il seguente frammento poetico: "All'ombra di una rosa fuori dal mare dormendo sono mille e una notte che [cassato: *che*] nel mio cielo combatto con angioli fatti di nulla e non so più quasi cosa voglia dire buongiorno senza perciò chiamarmi troppo disgraziato perché ormai so per certo che presto [cassato: *verrà*] un angelo fatto di tutto verrà a prendermi sottobraccio angelo o demonio che sia poco importa fa lo stesso". Dove, soprattutto, quegli "angioli fatti di nulla" sono il segno di un profondo quanto ispirato fraseggio tra parola poetica e pittura. E poi colpiscono,

sempre scorrendo il numero di "Poesia", alcune sottolineature liciniane effettuate sull'unico testo in prosa ospitato nella rivista. Testo a firma dello statunitense Henry Miller e tradotto da Salvatore Rosati. Miller, figura eccentrica, scomoda e dai mestieri diversi (sarto come suo padre, addetto in alcuni *ranches*, becchino, corridore ciclista nella "sei giorni", giornalista), pubblicò a Parigi, dove si era trasferito, i suoi libri (*Tropic of Cancer*, *Black Spring*, *Max and the White Phagocytes*, *Tropic of Capricorn*); libri tutti censurati negli Stati Uniti a causa del loro forte impianto moralistico. Tra le varie sottolineature, ci piace, anche per certo risvolto cosmico, richiamarne qualcuna: "Ho vissuto il problema sociale morendo: il problema vero non è di far impressione sul proprio vicino o di collaborare allo sviluppo del proprio paese; *ma di scoprire il proprio destino, di fare una vita in accordo col centro profondo del ritmo del cosmo*". E ancora: "*Comprendere non è penetrare il mistero, ma accettarlo, vivere gioiosamente con esso, in esso, attraverso e per mezzo di esso*". E andando al di là dell'amato modello Dostoevskij, con una corrispondenza più piena con certa pittura moderna, Licini è attratto dal seguente passaggio: "In noi il problema dell'anima è scomparso, o meglio si presenta in una maniera chimica stranamente contorta. *Noi abbiamo a che fare con elementi cristallini dell'anima dispersa e frantumata*. Questo stato o condizione è espresso forse ancor più energicamente dai pittori: Picasso è l'esempio perfetto di quel che intendo". Sottolineature che portano significativamente verso quel "ritmo del cosmo" e quella condizione dell'anima moderna che più che Dostoevskij è stato Picasso a esprimere artisticamente con più pregnanza.

In *Sanctuaire* (Paris, Gallimard 1933) di William Faulkner, con prefazione di André Malraux, Licini annota: "Nella reciproca dolcezza del fornicare a oltranza tanto tanto ci siamo perduti amaramente come le foglie tanto ci siamo perduti amaramente come le foglie"; in *Orphée* (Paris, Librairie Stok 1930) di Jean Cocteau, annota alcune frasi poi quasi interamente cassate da un forte e nervoso tratto di matita che ne rende alquanto incerta e problematica la lettura; annotazione cui segue la firma "Nanny Licini". "Petalò del cielo", "vento", "aria", "vela", "gabbiani" sono le poche parole che, con una certa fatica, siamo riusciti a decifrare; parole che, pur in questo esito frammentario, evocano chiaramente il campo semantico del cielo così tanto caro all'arte di Licini. Anche sulla copertina di *La Fanfarlo e Il Giovane Incantatore* (novelle) (Firenze, Quattrini 1911) di Charles Baudelaire Licini annota alcune frasi ormai pressoché illeggibili essendosi sbiadito il tratto di matita. Le poche parole che siamo riusciti a leggere sono: "l'inerzia dei

secoli", "quel cielo in cui regnava l'inerzia del tempo", e dove ancora una volta emerge la centralità poetica della parola "cielo".

In un trafiletto di giornale del "Popolo di Trieste" del 12 febbraio 1939, trovato all'interno della già succitata *Petite anthologie poétique du surréalisme*, trafiletto che parla della mostra personale tenuta da Licini nel 1935 alla galleria milanese del Milione, si legge: "Osvaldo Licini, marchigiano, tenne una sua mostra personale nel 1935 alla Galleria del Milione e vi si presentò come pittore astratto. Diceva che, dopo aver fatto di tutto per fare della buona pittura dipingendo dal vero, i suoi quadri se li era cominciati a inventare. Così in lui era penetrato un sentimento decorativo, cui dava espressione lineare e geometrica, con una disciplina veramente singolare. Eppure questo suo disegno, questo appunto d'album, preso a Recanati, nella famosa piazzetta del 'Sabato del Villaggio', porta con sé un'affettività così improvvisa, per nulla inventata, anzi, scaturita schiettamente dalla commozione. E la sera si distende sulle case e sulla chiesa con una levità ideale, sì che il frammento ci procura una emozione francamente persuasiva". Interessante il disegno liciniano riportato sopra il trafiletto e che appunto si ispira alla leopardiana piazzetta del *Sabato del villaggio*; piazzetta che risulta quasi interamente tagliata e nascosta dal gioco della prospettiva (ne rimane solo un piccolo spicchio a forma di triangolo nella parte in fondo a sinistra), là dove Licini sembra maggiormente attratto da quella linea di case che, partendo appunto da sinistra dalla chiesa della piazzetta, declina sulla destra verso un punto di fuga già tutto visionario, mosso, sfrangiato; punto di fuga che sembra segnare il superamento, in quello sgranarsi appunto della linea, del dato realistico di partenza. Non si dimentichi poi che la scena in cui Leopardi iscrive magistralmente il *Sabato del villaggio* è una scena caratterizzata dall'imbrunire e dal "biancheggiar della recente luna" ("Già tutta l'aria imbruna, / torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre / giù da' colli e da' tetti, / al biancheggiar della recente luna") (vv. 16-20). Ecco perché nel disegno liciniano, ispirato alla canzone leopardiana, è chiaramente leggibile, in una impaginazione appunto già pre-serale del cielo, la figura di un cerchio evocante l'apparire della "recente luna"¹².

Altri testi al centro di un fitto e interessante lavoro di intervento (sottolineature, richiami, postille) da parte di Licini sono *La légende et la vie*

12. È nota l'importanza di Leopardi nella formazione culturale di Licini. Tra l'altro, nella biblioteca di Monte Vidon Corrado, Licini possedeva, in due edizioni ottocentesche, le *Prose* (Milano, Sonzogno 1878) e le *Poesie* (Roma, Perino Editore 1889) di Leopardi: cfr. R. Passoni, *Una postilla sulle letture di Licini*, cit.

d'Utrillo (Paris, Grasset 1928) di Francis Carco, *Tendre come le souvenir* (Paris, Gallimard 1952) di Guillaume Apollinaire, *Cubismo e Futurismo* (Firenze, Libreria della Voce 1914) di Ardengo Soffici. Testi non a caso accomunati da una qual certa valenza artistica e su cui Licini sembra riversare, ancora più direttamente, la sua sensibilità di artista. Non potendo, in questa sede, richiamare tutti gli interventi, si procederà per una sintetica campionatura. Per quanto riguarda *Cubismo e Futurismo*, Licini è particolarmente attratto da un passaggio sull'impressionismo: "L'impressionismo, dunque, chi lo consideri nella sua purezza, e cioè quale fu iniziato dall'olandese Johnkind e inteso e messo in pratica dai francesi Pissarro, Sisley, e, più specialmente ancora, da Claude Monet che ne fu insomma il vero, il più grande e il più logico rappresentante e banditore, l'impressionismo fu anzitutto il risultato di una prevalenza presa dalla sensibilità e dallo spirito di analisi sulla immaginativa, la volontà di sintesi e le altre facoltà che nel passato erano ritenute concorrere alla grandezza e allo stile. Se poi ci mettiamo a esaminarne più a fondo la sostanza, vediamo che esso non fu soltanto questo, ma anche, e forse più, il prodotto di una vera e propria rivoluzione spirituale cominciata dalla filosofia e passata contemporaneamente nel campo delle scienze e delle arti. Voglio dire che l'impressionismo corrispose come fenomeno artistico a una messa in atto di quel pensiero, che, rigettando la concezione di una realtà esterna o superiore allo spirito umano, considera l'universo come una creazione dello spirito stesso e pertanto senza categorie estetiche a sé, ma con quelle sole immanenti nelle profondità intuitive dell'individuo — dell'artista, del genio" (pp. 7-8). E sul margine sinistro della pagina, Licini, quasi a voler riassumere le due direttrici di fondo del movimento impressionista, annota "Idealismo e Romanticismo".

Sempre in *Cubismo e Futurismo* alle pagine 66 e 67, all'interno del capitolo *Futurismo-Il dinamismo nella pittura futurista*, si legge una lunga annotazione di Licini che prende spunto da un passaggio in cui si specifica la concezione che il pittore futurista ha del movimento: "Il pittore futurista concilia i due principî opposti [quello dell'impressionismo che poneva il principio del movimento e quello del cubismo che poneva il principio della concretezza dei corpi], e basandosi sul principio comune alla due scuole opera una sintesi consistente nel raffigurare il movimento dei corpi non per via di vibrazioni, ma per mezzo di uno spostamento intersecazione e compenetrazione dei piani della realtà". Licini così commenta: "non l'atto del movimento, ma il movimento già avvenuto.

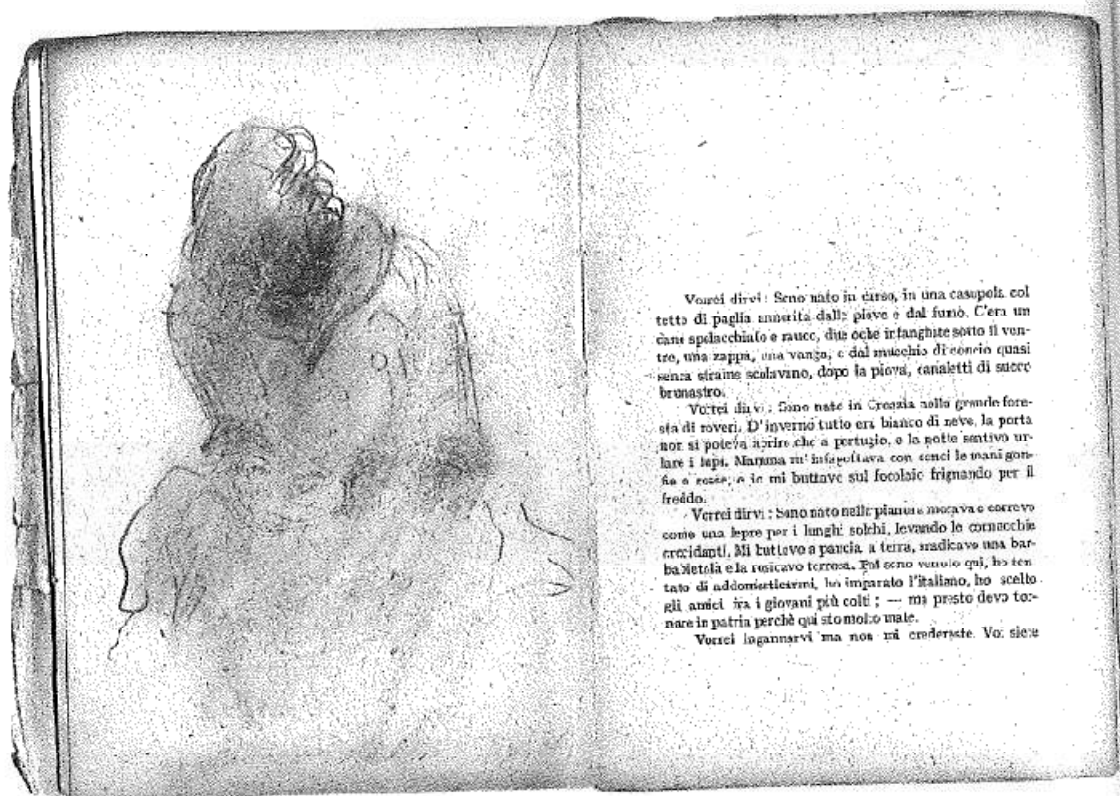
Dunque questo spostamento intersecazione e compenetrazione dei piani esiste? Il dinamismo allora non ci interessa più in quanto dinamismo, ma solo perché esso può contribuire alla efficacia sintetica della pittura pura. Che se fosse inteso nel senso del Soffici, allora non sarebbe altro che una rappresentazione della realtà, non già deformata, ma tale quale essa è ed apparisce alla ipersensibilità dell'artista. Quindi il futurismo non sarebbe che una fotografia, più completa, più esatta, non unilaterale come nella pittura tradizionale. Non sarebbe altro che un prolungamento ideale del principio della rappresentazione. E se questo è essenziale alla pittura, gli artisti antichi e moderni non possono dirsi pittori".

Scorrendo sempre il saggio di Soffici *Cubismo e Futurismo*, nella pagina in cui inizia il capitolo *Futurismo-Il soggetto nella pittura futurista*, Licini, a fondo pagina, rinvia a un articolo uscito su "La Voce": "cfr. Voce Anno IV - N 44 Il soggetto nella pittura H. de Prurand". E a pagina 71, sempre nello stesso capitolo, dopo aver sottolineato e richiamato a fine articolo l'avverbio "unicamente", tratto dal seguente passaggio: "In questo senso, *unicamente* come a un impositore di ritmi plastici che gli siano adeguati, il pittore futurista, annette una grande importanza al soggetto", annota: "Bisogna ricordare che l'av. non esclude il sentimento, per meglio dire il lirismo in pittura. V. pag. 33 e segg."

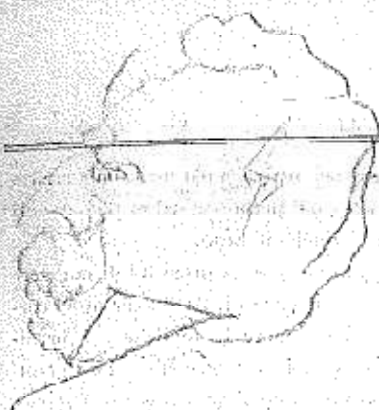
Parecchie anche le sottolineature di Licini a *La légende et la vie d'Utrillo* di Francis Carco. Sottolineature così fitte che dimostrano, in sostanza, la estrema rilevanza artistico-culturale di questo testo agli occhi di Licini, relativamente soprattutto alla concezione dell'arte. Per limitarci a qualche emblematico esempio, Licini è affascinato intanto da quel timbro di "infanzia ritrovata": "Le génie n'est que l'enfance retrouvée"; e poi da quel "mestiere dell'artista": "Le métier de l'artiste, si accomplit qu'il soit, ne nous toucherait pas sans cette inexprimable fraîcheur / qui vient de très loin, d'autrefois / et, par sa spontanéité, transmet aux sujets les plus humbles, un pouvoir surprenant". Altro interessante elemento che emerge, scorrendo le sottolineature, è la grande sensibilità che Licini ha nel leggere certi "ciels" d'Utrillo: "Oh! ces ciels d'Utrillo, ces ciels plombés, gonflés d'épaisses vapeurs, bas, accablants et semblant absorber la lumière, plus qu'ils ne la renvoient, comme ils pèsent lourdement au début sur son oeuvre! Les uns, livides, ont des reflets de guillotine au petit jour. Les autres, par leur sombre densité, me font penser à ces grands halls des gares où la fume des trains s'engouffre pour y former des matelas de suie". "Ciels" certo molto lontani dal lirismo dei "cieli" liciniani, ma pur

tuttavia determinanti nella configurazione di una particolare grammatica espressiva.

Altro testo molto sottolineato è *Tendre comme le souvenir* di Guillaume Apollinaire, là dove Licini è attratto da un verso opportunamente sottolineato ("Et tendre comme le souvenir") della lirica di Apollinaire dal titolo *A Madeleine*; verso che dà il titolo al volume e in cui certamente colpisce il profondo legame, quasi una cifra stilistica liciniana, tra la tensione e il ricordo. E poi ancora, ci piace richiamare la pagina 124 in cui si parla dell'amore, là dove Licini, aggiungendo una interessante annotazione, crea un curioso gioco prismatico e personale su questa tematica. La frase su cui Licini abilmente lavora è la seguente: "Gentile baigneuse, notre amour mystique nous garantit notre amour que le devoir nous garantit encore et notre pureté est infinie". Tra "Gentile baigneuse" e "notre amour", Licini inserisce, dopo aver sottolineato "notre amour", una linea di richiamo che porta fuori nella parte alta del testo e che fa sì che nel gioco a incastro di quel "notre amour" l'annotazione liciniana diventi: "Tu vedi *notre amour* che a distanza il ritorno mistico si purifica". Felice incastro linguistico che Licini sembra risolvere in una dimensione tutta personale; incastro che si completa e si chiarisce ulteriormente se letto in rapporto con altre due frasi presenti nella stessa pagina, e opportunamente da Licini segnalate a matita, che hanno il timbro di due straordinari frammenti di un discorso d'amore che l'artista di Monte Vidon Corrado sembra rivolgere alla propria amata Nanny: "Oui, ma chérie notre amour est égale en réciprocité". E ancora: "Ma chérie tu trouves pour parler de notre amour des mots exquis. Il est en effet une religion et si tu es esclave tu es aussi et d'une autre façon ma divinité. Cette double qualité doit te devenir familière ma chérie et maintenant tu n'es plus une femme comme les autres". Nel testo di Apollinaire, certamente sulla scorta di altre importanti suggestioni letterarie (su tutte il *Canzoniere* di Petrarca), Licini sembra aver finalmente trovato il senso dell'amore puro, assoluto. Nella visione di un amore condiviso, visione favorita dal felice incastro di quel "notre amour", ci sembra di leggere il riassunto della grande storia d'amore di Licini con la cara e amata Nanny. Amore che in quella condivisione così naturalmente e profondamente vissuta, e dai tratti poetici, sembra transcendere persino le stesse ragioni dell'arte e della letteratura.



1. Osvaldo Licini, Disegno a matita adiacente all'esordio di: Scipio Slapater, *Il mio Carso*, Firenze, Libreria della Voce 1918 (III edizione, con ritratto dell'autore).



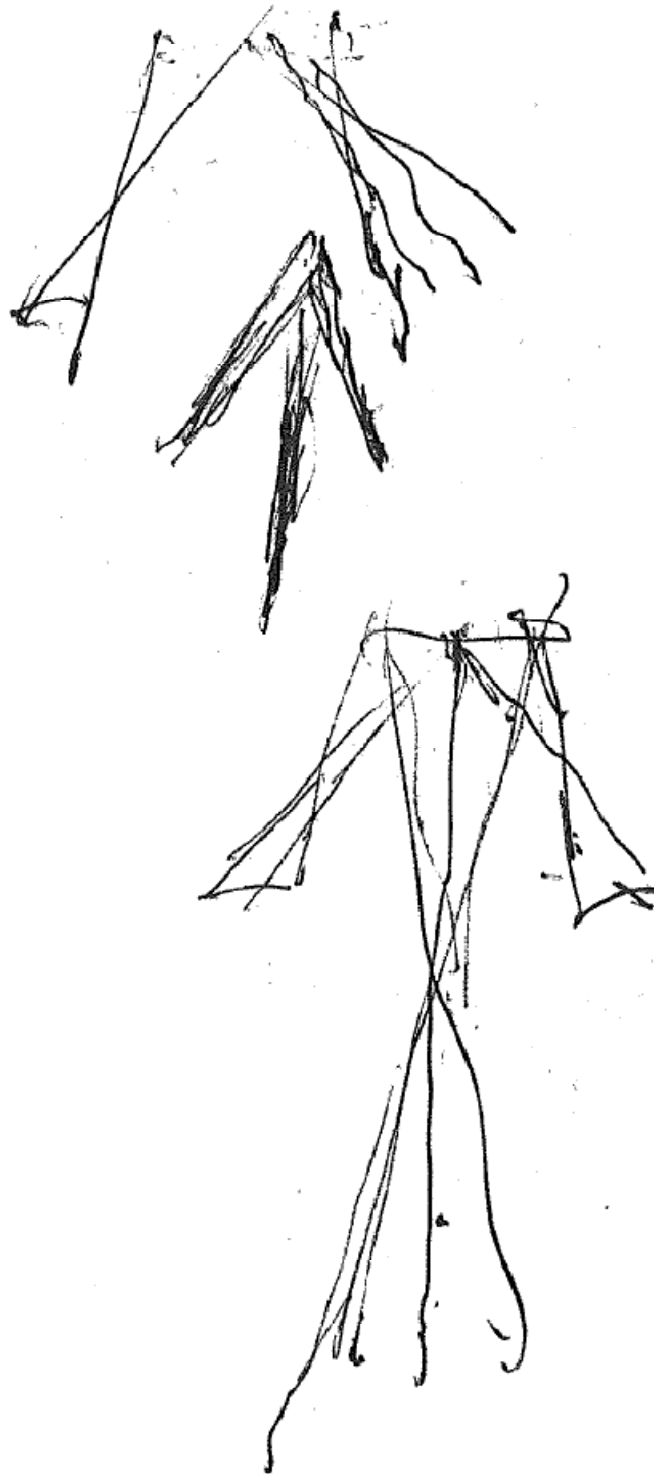
Critici e artisti

Facciamo anche questa. Non sarà la prima volta che un italiano butta via del tempo a discutere di questioni bizantine, nè che un uomo è costretto a scaparsi per dimostrare ciò che è chiaro e lampante come la luce del sole.

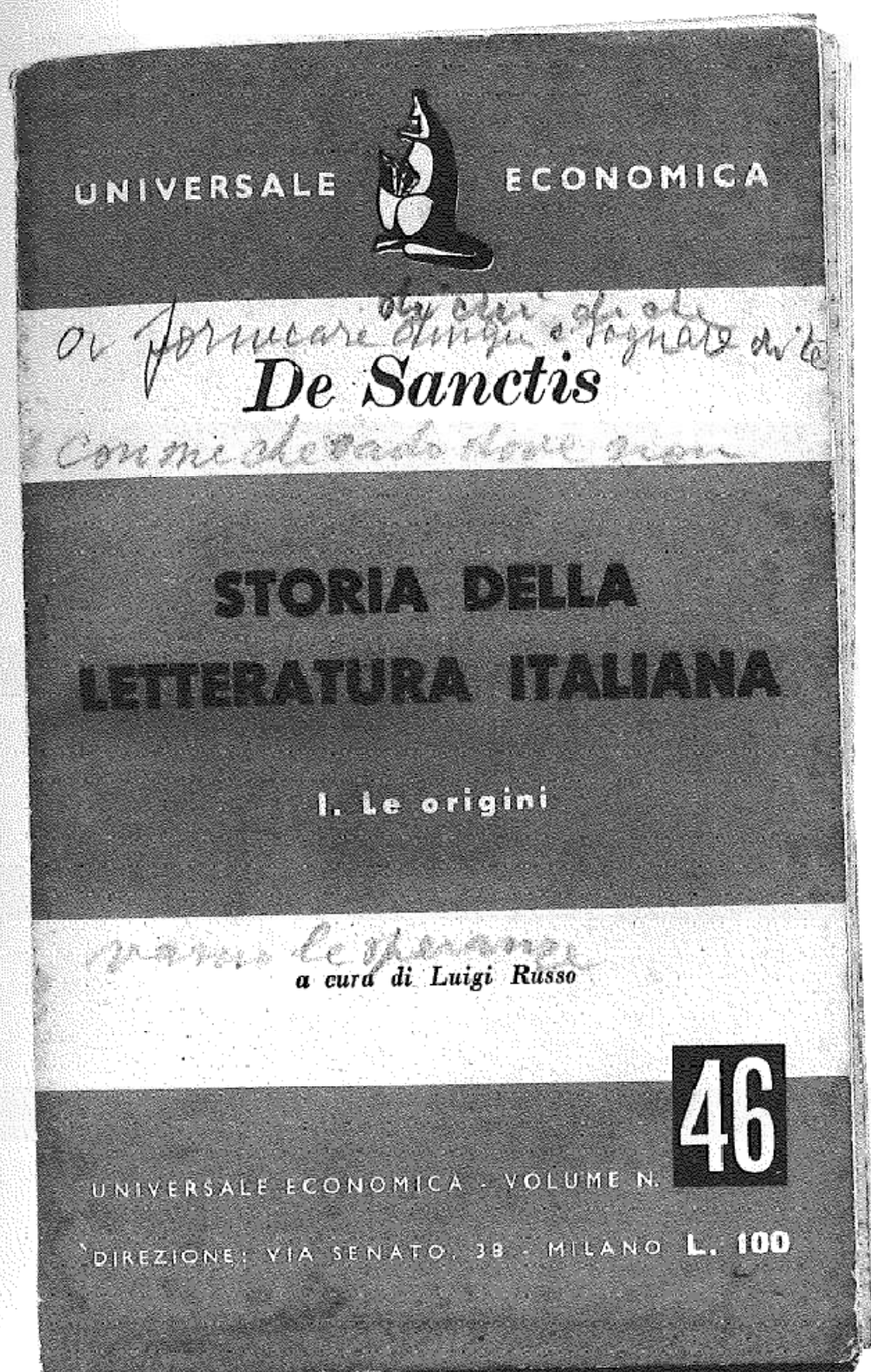
Ho perso il conto delle lettere che pittori e scultori valentissimi ci mandarono dal giorno nel quale il *Penfula della Domenica* pubblicò uno scritto di Enrico Panzaeschi intitolato: *Artisti e Critici*. In esso — forse i lettori se ne ricorderanno — l'amico nostro, difendendosi contro i fieri assalti di un egregio artista, il quale si nasconde sotto il pseudonimo d'Ippolito Castiglioni, esponeva la modesta opinione che, per giudicare de' quadri e delle statue, non ci fosse bisogno di saper tenere in mano il lapis e lo scalpello. Artisti di ogni età e di ogni scuola s'inalberano per quella affermazione, protestano in lunguissime epistole; le quali ci chiedono di stampare o, quasi pare o' intimino di non discorrere più di arte, perchè non abbiamo la debita familiarità colla creta e col blu di Prussia, col giallo cromo e col marmo di Carrara.

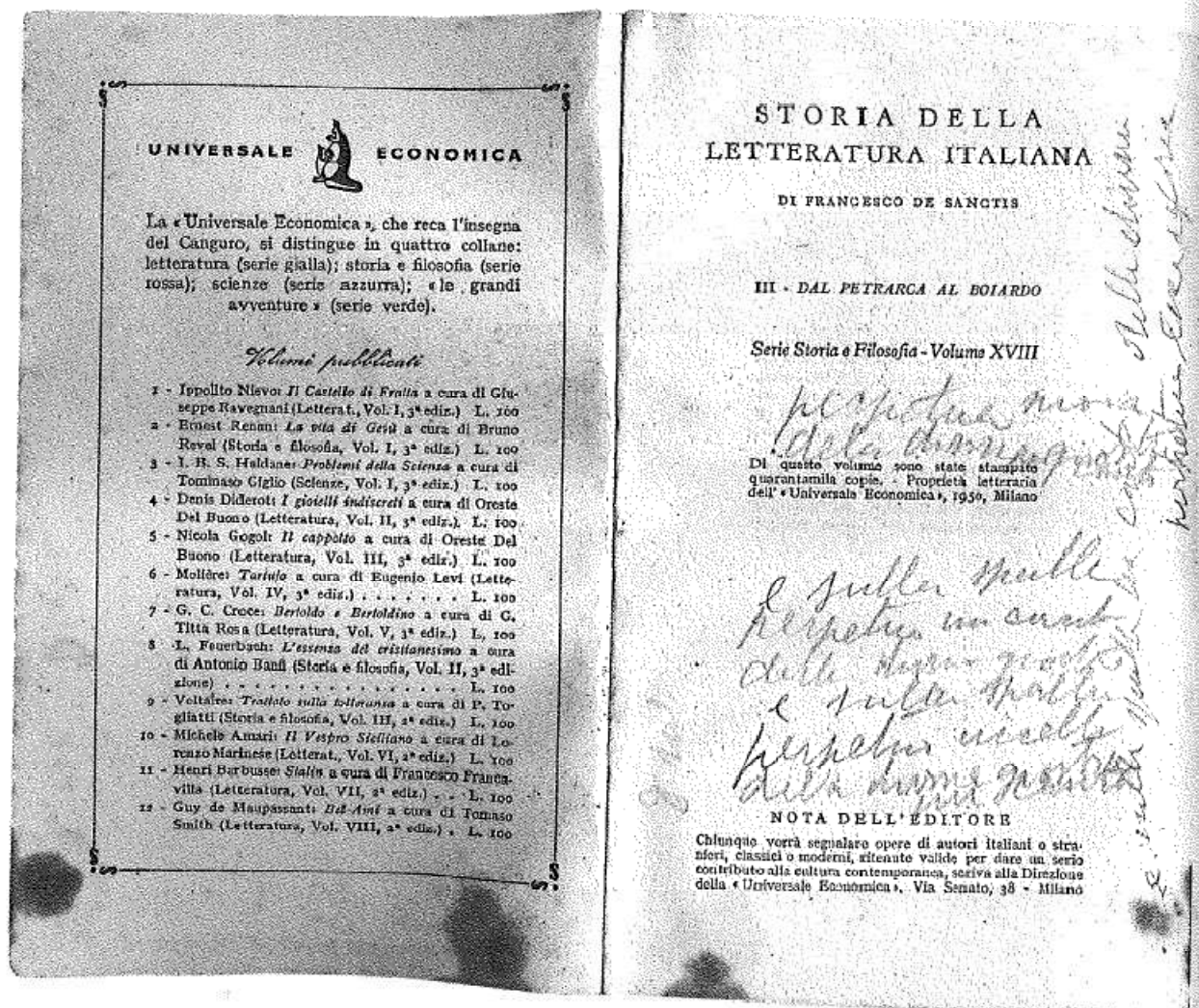
Stochè dunque, come diceva il professore Cantofanti, chi deasa retta a codesti egregi signori, a noi non resterebbero che poche cose da fare: avvertire il rispettabile pubblico che, mantenuti la licenza dei superiori, c'arti plastiche non si terrà più parola nel nostro foglio; ammonire ad un tempo i nostri confratelli della stampa quotidiana, i quali non sieno stati ambasciatori, a non trullare più di politica estera; invece dal questore severi provvedimenti perchè sia

2. Osvaldo Licini, Schizzo di un profilo maschile tracciato in: Adriano Cecioni, *Scritti e ricordi*, Firenze, Tipografia Domenicana 1905.



3. Osvaldo Licini, Schizzi a penna blu tracciati in: *Andrea Marchand*, Paris, Editions Braun & Cie 1954.





5. Osvaldo Licini, Appunti su frontespizio.

ora 8.
 = Dall'orto, dopo una "levata",
 eccezionale per amore della
 fava fusa. Professore come
 la bina cattiva?
 nuovo in campagna dopo
 una silenziosa notte -
 fuori donne ancora il più
 beato dei suoi simili -
 lo sento attentamente il mio

Dott. Cav. LUCIO PERETTI
 Medico Chirurgo
 MONTE VIDON CORRADO
 (Aquila Piana)

destino ha un
 acino di fava
 e l'altro -
 E con questa
 bocca lavata
 da poco faccio
 ai miei amici il primo saluto
 del mattino. Ah, Soldato.

Per la Signora Nanny Licini

6. e 7. Osvaldo Licini, Cartolina postale: "Per la Signora Nanny Licini", rinvenuta in *Petite anthologie poétique du Surréalisme*, Paris, Édition Jeanne Bucher 1934.

Le figurazioni della glandola tiroide in Leonardo da Vinci. Le prime iconografie del gozzo cretinico ed esofagmico, 1923.

Sugli spostamenti della laringe. La causa intrinseca, 1922.

Galvani come studioso dell'anatomia del naso e dell'orecchio, 1923.

La voce parlata e cantata, normale e patologica. Guida allo studio della fonetica biologica. Pref. di Sante Di Sanctis. Roma, L. Pozzi ed., 1923.

La fisiologia dell'istinto dell'olfatto in Lorenzo Magalotti, 1923.

Disturbi faringo-laringei, talora vaghi e mal definiti, dipendenti da lesioni intratoraciche, 1923-24.

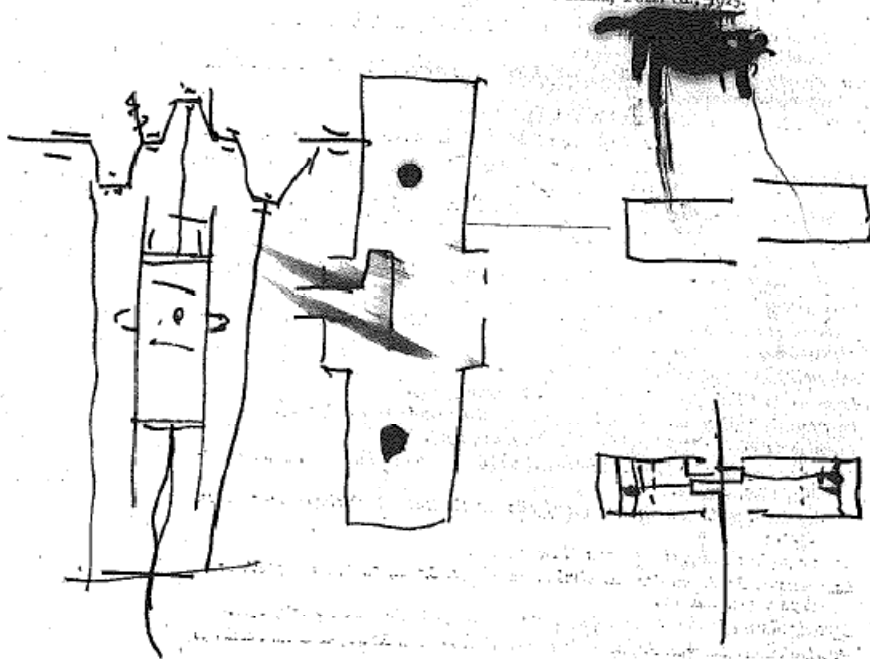
Le conoscenze e la pratica di oto-rino-laringoiatria del Flajani, 1924.

Le forme periodiche in oto-rino-laringoiatria (Collezione di attualità della medicina). Roma, Bardi, 1924.

I nervi della voce nell'opera di Leonardo da Vinci, 1925.

Programma di lavoro. Prolusione tenuta all'Univ. di Pisa per l'anno accad. 1924-25.

Manuale di oto-rino-laringoiatria. Volume I. Roma, Pozzi ed., 1925.



8. Osvaldo Licini, Schizzi a penna nera in: Guglielmo Bilancioni, *Un grande allucinato dell'udito: Martin Lutero*, Roma, Luigi Pozza 1926.

Nanny Licini

POESIA

All' ombra di una rosa
fuori dal mare dormendo
son mille e una notte che
che nel mio cielo combatt
con giglioli fatti di nulla
e non so più quasi
cosa voglia dire buongiorno
senza perciò chiamarmi
troppo disgraziato
perché ormai so per certo
che presto sarò un angel
avuto fatto di tutti
a prendermi sottobraccio
l'angelo di chi non che sia
ho un'importante fa lo stesso

UNIONE FIORENTINA
MOSTRA NAZIONALE DEL FIORINO
PER LA PITTURA



Col pensiero e con una spada
fatti di desolazione da mille
e mille e una notte io combatto
angoli fatti di nulla. Tant'è
non supero più quasi come sia
fatto un sorriso senza però
ritenermene troppo disgraziata
perché ormai so per certo che
un angelo o un fatto di tutto
a prendermi sotto braccio
e a portarmi ^{via} come se - angelo
o demone che sia fa lo stesso

Passano gli anni; ma sulla
tua fronte si rinnova una grazia ^{naturale}
naturale che piace a me che bastava
per ravvivare con leggera emozione
tutta la nostra tenera amicizia montana

In bustina me

10. Osvoldo Licini, Appunti in prosa redatti sul verso di una lettera dell'Unione fiorentina - Mostra Nazionale del Fiorino per la pittura (ritrovata entro il volume. Stéphane Mallarmé, *Poesie*, Firenze Danti, 1946).