

qualche ritratto di amici e familiari, soprattutto della moglie; dipinge anche numerose nature morte. Tra i primi, notevole il *Paesaggio fantastico* del 1927, più noto con il titolo de *Il capro*, per il quale Marchiori, giustamente, rinvia al Picasso *bricoleur*.

Sul finire degli anni '20, la grande "svolta" dell'artista piceno: dal suo «Laboratorio d'Arte sperimentale», come egli stesso lo definisce, nascono le prime prove astratte, dopo aver fatto *tabula rasa* del periodo della pittura realistica. Non tutte, però, le opere di questo periodo finiscono nel rogo di cui s'è detto in precedenza: un buon lotto finisce in soffitta, e sono le opere che ci sono pervenute. Licini, tuttavia, non espone subito i nuovi dipinti: evidentemente ritiene che, pur avendo fino a quel momento partecipato a mostre con scarsa frequenza, un intervallo sia necessario. Stringe, intanto, contatti con la gallerie "Il Milione" di Milano e, quindi, con il gruppo degli astrattisti italiani che, in realtà, erano lombardi, in parallelo con un altro gruppo definito "comaseo": Ghiringhelli, Bogliardi, Reggiani, Melotti, Soldati, Fontana, Veronesi...

... In una lettera a Carlo Belli, del marzo 1935, Licini, in polemica con Bontempelli, tra l'altro, scrive: «...l'astrattismo applicato alla poesia non conduce a Dada, ma riconduce alla grande arte

della *Musica*». *Il Belli, come è noto, aveva teorizzato in Kn*, che tanto aveva entusiasmato Licini, una decisa equazione tra la poetica dell'angolo retto, cioè l'arte astratta geometrica, e la struttura della composizione musicale di J.S. Bach. Lo stesso Licini diceva di amare questo compositore perché, più che il sentimento, stimolava l'intelletto. Le intuizioni dell'uno e dell'altro, cinquant'anni dopo, hanno trovato una puntuale conferma, in quanto è stato dimostrato che Bach, per costruire i suoi "canoni" musicali (cioè per combinare, con molte variazioni, una melodia con sé stessa) usava una specie di griglia, cioè una vera e propria tabellina, individuata di recente da un musicologo, sicché Dino Villatico ha potuto scrivere a proposito di Bach: «Un musicista scienziato, dunque, oltre che alchimista; per il quale il numero (e qui pesa la lezione del Rinascimento) non costituiva soltanto una soluzione a problemi tecnici, ma anche la prova di una corrispondenza tra i rapporti dei suoi e i rapporti del cosmo. La *musica humana* era ancora, per Bach, lo specchio della musica mundana, della musica delle sfere».

Questa citazione mi sembra opportuna perché se è vero che Licini amò i musicisti della scuola atonale e dodecafonica (Shönberg, Berg e Webern) perché evidentemente più vicini all'estetica

dell'arte astratta, per un certo stile che accentuava il tessuto musicale ritmico e timbrico a scapito della melodia (*klangfarbenmelodie*), e meno Stravinskij nonostante sia stato scritto il contrario, il musicista che maggiormente lo interessò fu Paul Hindemith, sia perché nelle opere della prima maniera questi fu uno spietato dissacratore della musica di consumo, con il suo linguaggio onomatopico, ricco di dissonanze, e sia perché in seguito tentò il recupero del contrappunto bachiano per inserirlo in uno schema compositivo che ampliasse la frase musicale. Se questa predilezione ci ricorda per estensione il Licini antipucciniano e filowagneriano (per la connotazione psicologica del "suo *Olandese volante*), il costante richiarsi alla lezione bachiana ci riconduce alla sua nozione del "numero": numero, cioè, in senso pitagorico, espressione geometrica ed elemento esponenziale del cosmo. Ma le *Amalassunte* e gli altri personaggi liciniani sono costellati di numeri oltre che di lettere, è stato detto che sono puri elementi grafici, segni figurati senza alcuna potenzialità simbolica. E' proprio vero?

...Del resto, nei pitagorici la scienza dei numeri è associata all'idea dei ritmi cosmici e, significativamente, alla musica e all'architettura (si ricordino le curiose teorie di Vantongerloo sull'artista - matematico, dalle quali Licini,

indirettamente, è stato attratto). Non a caso, l'artista di Monte Vidon Corrado si occupò, dal suo versante di pittore, anche di architettura: in modo esplicito, intitolando due opere del 1936 e del 1940 *Archipittura* la seconda delle quali finita nelle mani dell'architetto Alberto Sartoris, e come metodo linguistico strutturale di comporre l'immagine, in tutta la serie delle opere dipinte intorno alla metà degli anni '30, intitolate *Ritmo*. Ma il principio architettonico è presente in tutte le opere di Licini, se lo intendiamo correttamente come equilibrio delle masse dei segni e delle campiture e zonizzazione cromatica in funzione di supporto, anche psicologico, del progetto figurativo. Ed è un principio che l'artista piceno, che non predilige i grandi formati, applica anche all'infinitamente piccolo, come testimonia la rara eleganza formale e cromatica dei francobolli quadri, come li definisce lui stesso, dipinti, fino al formato minimo di cm. 3,5x4, in anni diversi, e che debbono essere letti non tanto in funzione di uno sperimentalismo fine a sé stesso, bensì come una istintiva forma di gelosia del possesso, una riduzione a misura d'uomo, alla portata della sua fruibilità personale, dell'immagine vagheggiata e creata e del mito che rappresenta, una sorta di quadro - feticcio, dunque.

Tornano alla mente, le parole scritte dalla moglie Nanny, nel suo diario colloquio con il marito, due mesi dopo la morte dell'artista: "...ogni tela ogni piccolissima tela mi ricorda di te e i tuoi discorsi. Quante ore abbiamo passato insieme parlando, studiando ogni linea ogni colore e quante notti non hai dormito tu per pensare ai tuoi quadri..."

E più oltre: "...ti sento quando spesso tu mi chiamavi vicino alla finestra per dirmi: 'Ecco la luna bella mi vedi volare lassù nella luna - eccomi come volo per tutto il mondo, tutto l'universo - l'infinito è mio...'".

Oswaldo Licini, di spalle, riceve dal Presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi, il Gran Premio per la pittura alla XXIX Biennale di Venezia.

