

TESTI DI LAURA TURCO LIVERI SU FRANCO GENTILINI (2000-2016)

Franco Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, con testo di G. Appella, collaborazione scientifica di M. Manno e L. Turco Liveri, consulenza d'Archivio L. Gentilini, Roma, Edizioni De Luca, 2000.

A. Masi, L. Turco Liveri (a cura di), *Il Novecento allo specchio*, catalogo mostra, Frascati, Scuderie Aldobrandini, 18 aprile-28 maggio 2000, Edimond, Perugia, 2000.

L. Turco Liveri, *Gli Archivi privati, questi sconosciuti*, in T. Sicoli (a cura di), *Caro Novecento*, Rende, Centro d'Arte e Cultura "Achille Capizzano", 24 marzo-26 aprile-Rossano Calabro, Ex Convento di S. Bernardino, 8-29 maggio 2001, Edimond, Perugia, 2001.

L. Turco Liveri, *Proposte. Gli archivi privati, questi sconosciuti*, in "artStudio", rivista internet, 1 gennaio 2001.

L. Turco Liveri, *Proposte. Il catalogo generale dei dipinti di Franco Gentilini*, in "artStudio", rivista online, 1 gennaio-27 ottobre 2001.

L. Turco Liveri, *Libero de Libero – Febbre di colori*, in "TerzoOcchio", a. XXVII, n. 98, Bologna, marzo 2001, p. 62.

L. Turco Liveri, *Marcello Avenali (1912-1981)*, in "TerzoOcchio", a. XXVII, n. 100, Bologna, settembre 2001, p. 69.

Laura Turco Liveri, *Gli archivi privati, questi sconosciuti*, in T. Sicoli (a cura di), *Caro Novecento. Aspetti dell'arte italiana dagli anni Trenta ai Cinquanta nelle Collezioni e negli Archivi*, catalogo della mostra, Centro d'Arte e Cultura "Achille Capizzano", Rende, 24 marzo-26 aprile 2001, Ed. Centro "A. Capizzano", Rende, pp. 35-36, 37

Laura Turco Liveri, *Gli archivi privati, questi sconosciuti*, (ripr.) in T. Sicoli (a cura di), *Caro Novecento. Aspetti dell'arte italiana dagli anni Trenta ai Cinquanta nelle Collezioni e negli Archivi*, catalogo della mostra, Ex Convento di San Bernardino, Rossano Calabro, 8-29 maggio 2001, Centro "A. Capizzano", Rende, pp. 35-36, 37.

Laura Turco Liveri, *Franco Gentilini*, in T. Sicoli (a cura di), *Caro Novecento. Aspetti dell'arte italiana dagli anni Trenta ai Cinquanta nelle Collezioni e negli Archivi*, catalogo della mostra, Centro d'Arte e Cultura "Achille Capizzano", Rende, 24 marzo-26 aprile 2001, Centro "A. Capizzano", Rende, pp. 94-95.

Laura Turco Liveri, *Franco Gentilini*, (ripr.), in T. Sicoli (a cura di), *Caro Novecento. Aspetti dell'arte italiana dagli anni Trenta ai Cinquanta nelle Collezioni e negli Archivi*, catalogo della mostra, Ex Convento di San Bernardino, Rossano Calabro, 8-29 maggio, Centro "A. Capizzano", Rende, pp. 94-95.

Franco Gentilini, in L. Gavioli (a cura di), *Il Po in controluce arte padana, alluvione e dintorni*, catalogo mostra, Rovigo, Complesso degli Olivetani, dicembre 2001-24 marzo 2002, Marsilio, Venezia, 2001.

[L. Turco Liveri], *Piacenza. Surrealismo padano*, in "Terzo Occhio", a. XXVIII, n. 2 (103), Bologna, giugno 2002, p. 47.

[L. Turco Liveri], *Rovigo. Il Po in controluce: arte padana, alluvione e dintorni*, in "Terzo Occhio", a. XXVIII, n. 2 (103), Bologna, giugno 2002, p. 47.

L. Turco Liveri, *Franco Gentilini. opere 1928-1981. Castello di Carlo V*, in "Terzo Occhio", a. XXVIII, n. 104, Bologna, settembre 2002, p. 43.

Biografia critica e bibliografia di Franco Gentilini, in L. Gavioli (a cura di), *Franco Gentilini. Opere 1928-1981*, catalogo mostra curata da V. Sgarbi, Lecce, Castello di Carlo V, 12 maggio-30 giugno 2002, Marsilio, Venezia, 2002.

Franco Gentilini, in E. e S. Guastalla (a cura di), *Franco Gentilini dipinti, tempere, disegni, sculture, litografie e incisioni 1927-1981*, catalogo mostra, Milano, Studio Guastalla Arte Contemporanea, 6 marzo-8 aprile 2003 – Pietrasanta, Chiostro di Sant'Agostino, 13 luglio-24 agosto 2003, Milano, Edizioni Graphis Arte, 2003.

P. Bonfiglioli, L. Turco Liveri (a cura di), *Brevi. Milano*, in "Terzo Occhio", a. XXIX, n. 106, Bologna, marzo 2003, p. 48.

L. Turco Liveri, in L. Gavioli (a cura di), *La bella pittura 1900-1945*, catalogo della mostra, Pinacoteca Provinciale, Potenza, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 112, 115, 175-176.

L. Turco Liveri, *Autoritratto, 1925*, in L. Gavioli (a cura di), *La bella pittura 1900-1945*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 2003, p. 112.

L. Turco Liveri, *Vaso con viole, 1929*, in L. Gavioli (a cura di), *La bella pittura 1900-1945*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 2003, p. 115.

L. Turco Liveri, (ripr.), in L. Gavioli (a cura di), *Montecitorio e la bella pittura 1900-1945*, catalogo della mostra, Palazzo Montecitorio, Sala della Regina, Roma, Marsilio, Venezia, 2004, pp. 98, 101, 195-196.

L. Turco Liveri, *Autoritratto, 1925*, (ripr.), in L. Gavioli (a cura di), *Montecitorio e la bella pittura 1900-1945*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 2004, p. 98.

L. Turco Liveri, *Vaso con viole, 1929*, (ripr.), in L. Gavioli (a cura di), *Montecitorio e la bella pittura 1900-1945*, catalogo della mostra, Palazzo Montecitorio, Sala della Regina, Roma, Marsilio, Venezia, 2004, p. 101.

L. Turco Liveri, *Il Ruolo di Mohsen Vasiri nell'Universo dell'Arte Contemporaneo*, in R. Pakbaz, Y. Emdadian (a cura di), *Pionieers of Iranian Modern Art. Mohsen Vasiri*, catalogo della mostra, Tehran Museum of Contemporary Art, Teheran, 2004, pp. 9, 10.

L. Turco Liveri, *Natura e Artificio. La natura come riserva di vita e artificio della materia*, in L. Gavioli (a cura di), *Visionari Primitivi Eccentrici. Da Alberto Martini a Licini, Ligabue, Ontani*, catalogo

mostra, Potenza, Galleria Civica di Palazzo Loffredo, 15 ottobre 2005-15 gennaio 2006, Marsilio Editori, Venezia, 2005

L. Turco Liveri, *Natura e artificio*, in "Città Notizie", Potenza, settembre 2005, pp. 3, 5.

L.T.L. [L. Turco Liveri], *Franco Gentilini*, in L. Gavioli (a cura di), *Visionari, primitivi, eccentrici. Da Alberto Martini a Licini, Ligabue, Ontani*, catalogo della mostra, Galleria Civica di Palazzo Loffredo, Potenza, Marsilio Editori, Venezia, 2005, pp. 165-166.

L. Turco Liveri, *Franco Gentilini*, in C. Siniscalco (a cura di), *Salone di maggio. Segnali di primavera*, catalogo della mostra, Roma, Vittoriano-Sala Giubileo, 4-23 aprile 2006, Gangemi Editore, Roma 2006, p. 46.

[L. Turco Liveri], *Franco Gentilini*, in C. Poppi, E. Serri (a cura di), *Indagine sul Novecento. Figurato & Astratto 1900-2000*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Cinquantasei, Bologna, Edizioni Cinquantasei, 2007, p. 70.

[L. Turco Liveri], *Franco Gentilini*, in M. Margozi, E. Serri, C. Spadoni (a cura di), *Dal Futurismo alla Pop-Art, grandi protagonisti del 900 italiano*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Cinquantasei, Bologna, Edizioni Cinquantasei, 2008, p. 94.

L. Turco Liveri, *I tratti del pensiero*, in M. T. Benedetti (a cura di), *Franco Gentilini nel centenario della nascita*, catalogo della mostra, Milano, Fondazione La Permanente, 11 novembre 2009-10 gennaio 2010, Milano, Skira Editore 2010.

L. Turco Liveri, *All'ombra delle Cattedrali*, G., L. e M. Guastalla (a cura di), *Franco Gentilini nel centenario della nascita. Dipinti, tempere, disegni, opere grafiche 1934-1981*, catalogo della mostra, Livorno, Guastalla Centro Arte, 20 novembre 2010-19 febbraio 2011, Ed. Graphis Arte, Livorno 2010.

L. Turco Liveri, *Franco Gentilini*, in G., L., M. Guastalla (a cura di), *Franco Gentilini nel centenario della nascita*, catalogo della mostra, Guastalla Centro Arte, Livorno, Edizioni Graphis Arte, 2010, pp. 3-4.

L. Turco Liveri, *Franco Gentilini*, in AA.VV., *Racconti di vita. Opere della collezione "Angiolino Martini" del Comune di Massa Marittima*, vol. I, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi Editori, 2010, p. 36.

L. Turco Liveri, in *Arte Moderna e Contemporanea. Arti Decorative del XX Secolo*, Babuino Casa d'Aste, asta n. 116, Roma, 27 febbraio 2013.

Gentilini...vera magia dell'arte, in A. Natali, A. Bimbi (a cura di), *Franco Gentilini. Opere della collezione di Luciana Gentilini*, catalogo della mostra, Pontassieve, Sala delle Colonne, Palazzo Comunale, 10 dicembre 2016 - 5 marzo 2017, Firenze, Edizioni Polistampa, 2016.

1925-1941

Gli esordi pittorici di Franco Gentilini, appassionato al disegno fin dalle scuole elementari, sono supportati da corsi alle scuole serali e dalle esperienze lavorative nelle fabbriche di ceramica della natia Faenza. Il giovane Gentilini impara così l'uso del colore e delle tecniche tradizionali ceramiche, e matura un suo personale linguaggio attraverso la raffigurazione di fiori, angeli, raffaellesche su piatti e vasi. Il fascino della pittura del faentino Domenico Baccarini, prematuramente scomparso, lo sensibilizza verso un uso espressivo del segno e del chiaroscuro, mentre dai maestri antichi, copiati di notte dai libri o alla Pinacoteca Comunale, approfondisce l'uso del colore e le varie modalità di stesura. Lo studio en plein air, lungo il fiume Lamone di Faenza, arricchisce invece la sua pittura della vibrazione tonale della luce, che con un cromatismo vivace ma dalle sfumature delicate, unito a una stesura pastosa a velature, caratterizza lo stile degli anni faentini fino al suo definitivo trasferimento a Roma, nel 1932. Nudi e figure, ritratti di amici, paesaggi della campagna locale, il Louvre dipinto nel 1928 anticipando di due anni il viaggio a Parigi: questi i soggetti più frequenti prima delle esperienze romane. Nella Capitale quindi, Gentilini arriva già con un proprio bagaglio pittorico, espositivo (la Biennale del 1930 e varie mostre sindacali) e di solide amicizie, in particolare con il pittore Giovanni Romagnoli, che come docente all'Accademia di Belle Arti di Bologna lo aveva incoraggiato a proseguire da solo nella ricerca, invece di iscriversi ai corsi, e lo aveva concretamente aiutato sul versante professionale. A Roma Gentilini frequenta lo storico Caffè Aragno, legandosi ad artisti e letterati (Cagli, Mucci, Falqui, Sinisgalli, de Libero) con i quali collaborerà a lungo nell'illustrazione di testi e poesie. Nel frattempo, lavora come disegnatore per

Riemergono, più raffinate ed elaborate, le stesure vellutate e il cromatismo del periodo faentino; e una minore severità della scelta tonale, pur nell'appena sperimentata sinteticità del tratto, ammorbidisce le pose delle figure. Una nuova fissità icastica e simbolica del soggetto nasce sotto l'influsso stilistico di ascendenza Tre-Quattrocentesca. Da questo momento in poi, quindi, si può cogliere all'interno della ricerca di Gentilini, un triplice aspetto stilistico della sua sperimentazione, che durerà sino al periodo bellico: il primo emerge dalla sinteticità raffigurativa delle opere commissionategli dal Regime, come i bozzetti per i Premi Rubicone, in cui Gentilini, nel 1933 e nel 1934, vince il II e il I premio, le decorazioni murali per concorsi come quello per una Casa del Fascio organizzato dal Sindacato delle province di Forlì e Ravenna nel 1933, il Premio San Remo del 1936 e l'affresco sulla Nascita di Roma per la XXI Biennale di Venezia nel 1938. Dall'altra parte, c'è una produzione al cavalletto dove la predominanza della stesura pittorica rispetto al disegno conferisce maggiore espressività ai soggetti, per lo più autoritratti, ritratti di amici e intellettuali come Mario Morandi e Ottavio Pinna, fino alle modelle nello studio e al Ritratto di giovane sarta (1936). Dalle composizioni con più figure del biennio 1932-33 si originano inoltre le scene ispirate al Vecchio Testamento e le popolaresche Feste Campestri (tra le quali si annovera quella affrescata nel 1940 nel Palazzo dei Ricevimenti e Congressi dell'E 42, l'attuale quartiere EUR), che costituiranno il filone tematico più frequentato da Gentilini fino alla guerra, nel segno di una trasformazione stilistica sempre più rivolta a un marcato espressionismo caricaturale. Dal punto di vista professionale, inizia per il pittore una vera e propria costellazione di Biennali e Quadriennali, accompagnata dalla docenza al Liceo Artistico di Firenze.

riviste culturali, tra cui "Quadrivio" e "L'Italia Letteraria". Iniziano anche le commissioni ufficiali, che stilisticamente aprono una parentesi nella produzione di Gentilini: i dipinti che vengono esposti nel 1933 con i disegni di Alberto Sartoris alla Galleria di Roma e nella prima personale a Viareggio, raffigurano infatti soggetti ispirati al Regime: giovani squadristi in lotta, personaggi a cavallo, temi mitologici e composizioni con più figure. Il cromatismo è povero, essenziale, nei toni del grigioverde, come essenziale è il tratto, nell'evidenza scura dei contorni: le pose sono rigide, probabilmente per scandire una simbolicità della rappresentazione. Ma dal 1934 si avverte invece, dal punto di vista stilistico, un visibile scarto, dovuto forse alla frequentazione con il pittore Corrado Cagli, allora impegnato nella definizione del Manifesto del Primordialismo Plastico con Melli, Capogrossi e Cavalli.

1942-1950

Dal 1942 datano le vacanze a Chioggia, dove Gentilini dipinge le sue tipiche spiagge che ritraggono dal vero situazioni e personaggi quotidiani con una pennellata più libera, meno definita nei contorni ma compendiaria allo stesso tempo; scene che evidenziano in pittura quel gusto ironico e caricaturale sui costumi e sugli atteggiamenti umani già emerso nelle illustrazioni per le riviste sulla scia del tratto svirgolato e curvilineo di Scipione. Un gusto che attinge ora alla deformazione figurale e alle stesure corpose di Daumier e Goya, mentre l'intento simbolico, già rivelatosi nella ricerca precedente, si approfondisce con la riflessione e le considerazioni su temi morali e sociali. Temi che il pittore sviluppa particolarmente nella cartella di acqueforti Proverbi, edita dalla Libreria Margherita e Documento Editore di Roma nel 1944, e che ispirano, in pittura, la serie successiva delle Periferie di Roma: oli dove il tratto disegnativo dei contorni gradatamente

Tra gli avvenimenti significativi di questo periodo, si annoverano la nascita nel 1944, dalla moglie Stefania sposata nel 1940, dell'unica figlia Orsola, e l'inizio di un concitato percorso espositivo all'estero, tramite l'Art Club di Roma, partito dall'America Latina e dal Sud Africa. Nel 1949 esce la prima monografia su Gentilini, con un testo di Ferruccio Ulivi, edita da Luigi De Luca di Roma, mentre il pittore lavora ai disegni per La metamorfosi di Franz Kafka e allestisce la prima personale a Parigi, alla Galerie Rive Gauche, presentato da Guido Piovene. Con il Gran Premio di Pittura Esso, indetto dall'omonima rivista della nota Multinazionale sul tema Arte e industria petrolifera e assegnatogli nel 1951 ex-aequo con Vespignani, Gentilini ha modo di esercitare ancora una volta la sua grande capacità disegnativa nella prima prova che inaugura la particolare serie dei paesaggi industriali disseminata lungo l'intero percorso professionale del pittore. Una vera e propria enclave privilegiata dove il tratto disegnativo corre da protagonista, unico e unificante, per tutta

riaffiora a scandire liricamente, nei particolari, un ritmo visivo sempre più liberato dalla struttura della composizione e condotto, agli inizi degli anni Cinquanta, sul filo narrativo e surreale di una giocosa immaginazione d'ispirazione chagalliana. L'avvenuto connubio tra pittura e disegno, che Gentilini sublimerà incidendo il tipico preparato sabbioso dei dipinti successivi, sviluppa quindi un segno che è anche struttura narrativo-visiva e al contempo vibrazione cromatico-luminosa, nel tessuto diafano di figure e architetture dall'identico peso compositivo. Le tipiche Cattedrali, i Battisteri, i muri di città, le biciclette, i carretti e i tavoli, i gatti e i leoni (il segno zodiacale di Gentilini), i suonatori di strada, i giocolieri e le caratteristiche donne, con gli stivaletti dai civettuoli tacchi a rocchetto, nascono e si definiscono proprio in questa fase, già come personaggi a loro modo autonomi, assestandosi in una composizione via via più calibrata e studiata nel ritmo visivo, in quella caratteristica sospensione spaziale che conferisce ai soggetti di Gentilini il carattere evocativo di una delicata apparizione.

1951-1956

Il breve lasso di tempo che corre in realtà dal 1950-52 al 1956 è per Gentilini un passaggio fondamentale dal punto di vista tecnico e metodologico. In questi anni il pittore mette a punto la tecnica delle sabbie, partita dalla ricerca di una matericità visibile e spesso delle stesure. Ricerca connessa, del resto, con l'espressività caricata della figurazione precedente. L'artista tenta dapprima con la sola pittura ad olio, ma nel 1953 approda alla sabbia di fiume impastata con il catrame, inserita in zone delimitate del quadro come ulteriore e autonomo elemento espressivo, per dare nuova consistenza alle tipiche ragazze al caffè, ai gatti di Roma, ai camion degli anni Cinquanta, alle cattedrali di Monreale, ispirate agli studi durante il viaggio in Sicilia dello stesso anno, e poi ai suoi tipici

superficie del quadro, nobilitando poeticamente la durezza meccanica degli impianti industriali in un parato evocativo e sognante della scena. Un ricamo descrittivo e prezioso dei singoli, giganteschi ingranaggi nella leggerezza strutturale e compositiva di vere e proprie partiture visive: in tal senso, si può interpretare anche la collaborazione di Gentilini con la rivista di Leonardo Sinisgalli "Civiltà delle Macchine", che inizierà dal 1953, oltre alle reiterate incursioni sul tema grazie a varie commissioni da parte di grandi industrie internazionali.

D'altro canto si evidenzia qui, e nei coevi paesaggi romani, l'iniziale ricerca di una scansione geometrica della composizione in stilizzate partizioni strutturali, composte all'insegna di un forte equilibrio estetico e architettonico dell'insieme figurale. Con la definizione più precisa e pregnante di uno stile personale inoltre, si inaugura, nel 1954, il definitivo contratto con Carlo Cardazzo, titolare delle Gallerie del Naviglio di Milano e del Cavallino di Venezia, il quale promuoverà, da mercante e da amico, l'opera di Gentilini in tutto il mondo, fino al 1963, anno della sua morte. Anche la produzione grafica di Gentilini contribuirà notevolmente alla diffusione della sua opera, iniziando, nel 1955, con una litografia per Il suonatore notturno di Leonardo Sinisgalli (Edizioni Castelli, Roma) e conoscendo un vero e proprio exploit negli anni Settanta.

tavoli con nature morte stilizzate e ai numerosi banchetti, idealmente derivanti dall'amenità serena delle precedenti Feste Campestri e conformi allo spirito gioviale e conviviale dell'artista. Dal 1954 in poi la sabbia arriverà a costituire l'intero fondo preparatorio delle sue stesure, dipinte ad olio, graffite o disegnate con il gessetto bianco o con il carboncino. Il periodo è improntato anche dalla messa a punto dello stile più riconoscibile del pittore faentino: partendo proprio dal viaggio in Sicilia, dove Gentilini visita Palermo, Monreale e Cefalù, il gioco sognante sul filo del disegno evoca le preziosità e i trafori architettonici delle cattedrali moresche e bizantine: fertilissimo filone iconografico che ancora oggi identifica e caratterizza tematicamente l'opera di Gentilini.

1957-1960

Il 1957 è l'anno di maggiore essenzializzazione geometrica delle figure e della composizione, articolata sui contrasti monocromatici tra linee e fondo e l'alternanza positivo-negativo e pieno-vuoto delle stesure. Gentilini arriva spesso, in questi anni, ad effetti quasi totalmente bidimensionali, esplorati da una linea vibratile e sottile che traccia partizioni delle figure o del paesaggio con il solo gessetto sul fondo nero sabbioso. Sul versante pittorico, gli effetti cromatici e ritmici di stesure tonali a zone svincolate dalla linea di contorno, vibrano di luce rifratta in ogni direzione grazie alle molteplici inclinazioni e alle varie grandezze dei granelli di sabbia impastati al fondo. Emblematici sono, in tal senso, le versioni iconograficamente simili, alternativamente in tonalità chiare e scure e in positivo e in negativo, dei paesaggi della città di Toledo, visti e studiati dal vero nel 1957 in occasione del viaggio in Spagna con la famiglia, e della serie delle spiagge di Serapo (Gaeta), che Gentilini frequenta proprio dal 1957 come abituale località di vacanza. Ulteriore conferma e approfondimento di

Nella medesima scia, durante il soggiorno nel 1960 a Capri con la famiglia, nascono le prime opere dedicate alle Marine, alle Conchiglie e alle Sirene, in cui la sensazione del reale rimane intatta nella trasposizione pittorica: colori freschi e vivaci, e particolari curati attraverso l'articolazione materica della sabbia formano i variegati ciottoli sul fondo del mare, i coloratissimi accessori da spiaggia - sdraio, asciugamani, tavolini - distribuiti sulla superficie del quadro in un polimorfo e febbrile pullulare che traduce visivamente il brusio della spiaggia affollata. Ma dove Gentilini restituisce con maggiore intensità l'impressione del reale attingendo al suo spirito più congeniale, in perfetto equilibrio sul labile confine tra realtà e sogno, è nella raffigurazione delle sirene - ragazze comuni ammiccanti tra cielo e mare - e degli scogli, anzi 'dello scoglio' di Capri, enorme, tellurico, incombente, extraterrestre. Abbandonandosi liberamente alle sfumature che torniscono i volumi, il pittore anticipa qui la tendenza futura a una resa maggiormente naturalistica del soggetto; per superare poi, nello Scoglio, anche questo limite, arrivando a una resa del tutto personale e astratta della superficie, che

tale processo tecnico e stilistico, le venti tele e i venti disegni della serie dei Ponti di New York, realizzati su incarico della rivista "Fortune" di Chicago, che nel 1959 contatta il pittore, presente a New York per la sua personale alla John Heller Gallery. In tale occasione, Gentilini sperimenta ancora il suo tipico tratto disegnativo indagatore della realtà, alla luce tuttavia di una nuova tesa e raffinata liricità del segno e di un conquistato rigore dell'equilibrio visivo. L'impasto sabbioso diviene definitivamente materia viva nelle mani del pittore, a 'scolpire' intere parti della figurazione: un simile articolato lavoro viene da Gentilini sviluppato in tempi lenti, intervallati da necessarie pause di riflessione e di studio.

racchiude anche le passate sperimentazioni in una esperienza di difficile definizione: impressionistica, informale, espressionistica e geometrica.

1961-1981

La ricerca di una sensibilità tattile e tridimensionale delle partizioni geometriche della composizione, precisatasi nel periodo precedente, continua con i collages peraltro già sperimentati fin dal 1957, anno al quale risale del resto il primo inserimento cartaceo sulla superficie dipinta. Il ritagliare da vecchi testi, acquistati dai rigattieri o nei mercatini dell'antiquariato, immagini, pezzi di ingranaggi, o disegni di tessuti, assume gradatamente, per Gentilini, la valenza di un simbolico riutilizzo di elementi figurali, già codificati dal linguaggio e dalla tradizione culturale, trasponendoli in un diverso ambito narrativo. Il nesso relazionale e di significato che lega le varie parti del dipinto, e i particolari stessi all'interno delle figure, è infatti continuamente disorientato dall'incongruenza degli accostamenti visivi, in una prospettiva appiattita e fuori da qualsiasi regola che non sia la personale interpretazione della prospettiva sognante e traballante di Chagall, riconsiderata, tuttavia, alla luce della nuova strutturazione geometrica

Complice di ciò, anche la campagna di Guardistallo, sulle colline sopra Cecina in provincia di Pisa, dove nel 1964, a un anno dalla morte della moglie, Gentilini acquista e ristruttura un casale che denomina 'I Tramerini', dal nome locale del rosmarino, e dove passerà le estati in vista del mare. Caratteristici gli alberi di quella tenuta, che compariranno spesso da protagonisti in vari dipinti e opere su carta. Ritratta varie volte è poi anche la finestra dello studio di Parigi; studio acquistato nella prima metà degli anni Settanta e vissuto con la seconda moglie Luciana, sposata nel 1970, tra gli impegni professionali nella capitale francese e la prestigiosa attività espositiva in Italia. A testimoniare inoltre, nell'incongruenza degli accostamenti figurali, un più realistico approccio al vero - che del resto non ha mai abbandonato l'ispirazione dell'artista - uno dei campanili di Sant'Agnese in Agone, compreso realmente nella terrazza della nuova abitazione romana in Via dell'Anima, dipinto enigmaticamente all'interno di una stanza. Da acuto osservatore e commentatore dei costumi poi, Gentilini modula nel tempo la sua gentile e garbata ironia applicandola ai mutati atteggiamenti

recentemente perfezionata anche alla luce della scomposizione volumetrica di ascendenza cubista. Il repertorio iconografico del pittore, nel frattempo definitosi con arnesi domestici quali punteruoli, forbici, cavatappi, lunghi chiodi dalla testa quadra, bricchi, ferri da stiro, gomitolini di lana, tazze, caraffe, chiavi inglesi, palle e uova di legno, si arricchisce di nuovi ulteriori spunti: teste di uccelli sproporzionate rispetto all'insieme della composizione, parti di mobili distribuite in un prato, etichette di vini, scatole di sigarette (le sue Goulouases senza filtro), o figure con teste non umane, ironici e scanzonati automi dall'espressione sospesa ed enigmatica. Sempre sul filo leggero della sua tipica ironia, Gentilini arriva così, con i collages, alla punta più alta di un personale e incantato surrealismo, attonito e magico grazie anche ad un compiuto equilibrio formale e architettonico della composizione, mai raggiunto prima con tale rigore. Ai collages si affiancano negli anni, in numero sempre maggiore, dipinti in cui il ritorno al modellato dei nudi e dei ritratti del passato si alimenta sempre più, nella descrizione dei particolari, del soffio fresco del vero. Sono i primi passi verso un naturalismo più evidente che con passaggi impercettibili sfalda gradualmente l'evidenza geometrica delle strutture a favore di una predominanza cromatica più sfumata rispetto alle linee di contorno e più vivace e articolata nei toni.

dei giovani e della società. Non smentendo quell'attrazione narrativa che in passato lo aveva spinto a ritrarre giocolieri, venditori ambulanti, biciclette e camion nella Roma del dopoguerra, Gentilini continua, negli anni Settanta, la sua personale visione degli avvicendamenti epocali vissuti nella normale quotidianità di persone comuni: adatta così la trasfigurazione pittorica di scene e tipologie umane su un diverso piano poetico e incantato, e continua con grazia scanzonata a narrare le vicende di un'emblematica Ragazza di Piazza di Spagna (1976), e la vita notturna di una città ormai trasformata e senza precise direzioni (I travestiti di Ponte Sant'Angelo, 1981). All'apice della carriera, con al suo attivo la lunga docenza all'Accademia di Belle Arti di Roma, ampie antologiche come quella all'Ente Premi Roma allestita a Palazzo Barberini nel 1965, la nomina ad Accademico di San Luca nel 1969, le antologiche al Palazzo dei Diamanti di Ferrara e al Palazzo delle Esposizioni di Faenza tra il 1971 e il 1972, il 5 aprile 1981 Franco Gentilini, dopo brevissima malattia, lascia il mondo terreno, dipingendo fino alla fine. Con l'ultima opera, un Autoritratto su tela dal sobrio cromatismo realizzato per la Collezione di Autoritratti degli Uffizi, il pittore faentino arriva finalmente al connubio estremo di sintesi visiva - lineare e cromatica - e vibrazione naturalistica del tratto e dei volumi.

"Franco Gentilini. I tratti del pensiero" di Laura Turco Liveri (2009)



in: catalogo della mostra antologica M. T. Benedetti (a cura di), Franco Gentilini nel centenario della nascita, Milano, Fondazione Permanente, Milano, Skira editore, 2009

I disegni, per un artista, sono solitamente l'intimo diario del proprio pensiero. Per Gentilini, in particolare, la 'scrittura dell'animo' è affidata alla linea. Contrariamente ad altri artisti, la linea di Gentilini rimane immagine e, anche nei casi più astratti, costruisce uno spazio visivo collegato ad una visione d'insieme, dai disegni compiuti agli appunti più veloci. Fin dalle primissime copie dagli antichi e nei precoci ritratti di compaesani il tratto è preponderante, e carica su di sé il compito di descrivere il soggetto, di renderne il chiaroscuro e la tridimensionalità. Un andamento continuo, serpeggiante e spesso reiterato su alcuni particolari, per evidenziarne le ombre e i volumi, è il procedimento preferito rispetto al tratteggiato classico, incrociato. Questo processo di resa tridimensionale si trasforma, dal 1926 e grazie allo studio di Degas, nell'evocazione dei volumi, creati attraverso piani di luce che modellano i volti e ne intensificano l'espressività. Al contempo le stesure si ammorbidiscono e si alleggeriscono. [...] Nei paesaggi di Faenza e dei dintorni, [...] il tratto descrive il soggetto evidenziando particolari ombre "a fil di linea" e, in alcune zone, ricama arabeschi che dialogano con il foglio, alla ricerca di un andamento compositivo e visivo astratto. Nonostante un gruppo di disegni dal 1933 al 1935 circa, più vicini ai dettami novecentisti del regime, che vede una figurazione stilizzata e irrigidita da certo simbolismo didascalico, la capacità narrativa di Gentilini si esprime liberamente nelle illustrazioni per le riviste letterarie. In "Quadrivio", "L'Italia Letteraria" e "La Fiera Letteraria" – collaborazione che inizia nel 1934 - il tratto si "elettrifica" tramite il movimento delle figure, portando nel suo andamento svirgolato e compendiario, il piacere dell'autore per l'ironia e la dissacrazione. Un'ironia talvolta 'graffiante', che incide la carta asportandone l'inchiostro e commenta i tratti somatici del soggetto impastandone l'acquarellatura anche con le dita [...]. Nelle scene ad illustrazione di racconti o romanzi a puntate, il tratto si affastella ancora su alcuni particolari, ispessendone e chiaroscurandone i contorni, e, padrone del foglio, fonda una nuova architettura dell'immagine. Spesso è la stessa prospettiva, molto scorciata, che concorre a rendere ironica la scena, costringendo i personaggi a pose grottesche, in un'alterazione deformante delle proporzioni e in una disposizione compositiva a volte in profondità, a volte sciolta e bidimensionale. Godibili in tal senso sono le scene affollate che illustrano la *Commedia Umana* di William Saroyan (1944-45) [...]. Il meccanismo dell'iperbole caricaturale consente infine a Gentilini, animato dall'osservazione di ciò che lo circonda e dal commento critico dei costumi umani, di dare un addio commosso e affettuoso ad un mondo popolare ancora ottocentesco, evidenziando allo stesso tempo l'eterno, pirandelliano gioco delle parti, che muove il nostro agire sociale. Un gioco magistralmente illustrato negli undici disegni per la *Metamorfosi* di Franz Kafka, iniziati nel 1949 e stampati in facsimile nel 1953, che trovano nel racconto dello scrittore praghese il loro perfetto corrispondente letterario. Allo stesso tempo, costituiscono un importante punto di passaggio verso la futura concezione lineare e prospettica, ravvisabile nei particolari, finestre e tavoli con sopra vassoi pieni di vasellame. Una tale visione del mondo, così conclusa e internamente articolata, continua a vivere nel tratto che nel tempo descrive, come in una lente deformante, amici e personaggi di rilievo, scrittori, poeti, uomini politici e di cultura, galleristi, collaboratori e talvolta artisti. Riguardo agli altri filoni espressivi che ben presto si definiscono, la pungente ironia del pittore si ammorbidisce in un atteggiamento sornione nell'immaginare i suoi nuovi attori: nuotatori, fidanzati, commensali seduti a improbabili tavoli senza gambe, con Salomé danzanti sullo sfondo di grandi Cattedrali. Originali icone di un mondo immaginario che sul piano stilistico si traduce nella forma sintetica, quasi postcubista, degli anni Cinquanta, una forma sempre più essenziale nelle linee e nella scansione compositiva, netta nell'alternanza bianco-nero/luce-oscurità. Un tratto continuo e pulito assorbe la luce, restituendola lungo le direzioni sbieche di una prospettiva ribaltata di ispirazione tardoromana, bizantina e perfino egizia. Un complesso criterio compositivo smentisce infatti la convenzionale grammatica visiva, alternando nella stessa opera frontalità e profondità. La semplicità e il nitore apparentemente convincenti della scena rappresentata, creano in realtà uno spaesamento surreale e un persistente effetto di sospensione e di incanto poetico. [...] Un incanto che, nonostante il protagonismo assoluto della linea, si completa con il colore, tempera o acquarello, diluito o dall'intenso cromatismo. Contemporaneamente ai dipinti, si svolge una ricerca di natura materica, che si traduce nel tentativo di integrare costruttivamente segno e colore. Nel corpus delle opere su carta emergono infatti

esempi nei quali il disegno è tracciato a pennello con segni veloci, mentre intense campiture ad acquerello e a tempera coprono le superfici rispettandone i contorni predefiniti [...]. In queste carte, il tratto, caricato della funzione di contenere le zone cromatiche, risulta stranamente rigido. Già dal 1957, però, le campiture, più libere rispetto ai contorni, si alleggeriscono e si arricchiscono di vibrazioni luminose e pulviscolari, fondendosi con i piani evocati dalla narrazione visiva, ritmicamente strutturata da un tratto più 'elastico' e resistente che regge l'intera tessitura della scena. Nella tempera *Figure a tavola*, del 1957, il colore si equilibra, definitivamente, con la composizione architettonica, già articolata perfettamente nel bianco-nero della scansione postcubista degli inizi degli anni Cinquanta. Forte di questa ritrovata azione strutturale, dal 1959 il filo del disegno torna veicolo di luce e di resa volumetrica, concentrandosi solo sui soggetti che l'autore intende rappresentare e lasciandoli sospesi nel bianco del foglio. Si tratta di un gruppo di appunti che mutua il tratto prevalentemente dai piccoli studi per *Cattedrali* [...]. Sono gli appunti di grattacieli e ponti sull'Hudson presi a New York in occasione della personale alla John Heller Gallery, e utilizzati per illustrare il n. 2 del 1960 della rivista "Fortune" di Chicago, che costituiscono un altro spartiacque nel lavoro di Gentilini. La visione di un mondo diverso come quello americano si traduce infatti, nella mente dell'artista, in un nuovo modo di costruire l'opera. Se da un lato la suggestione dei grattacieli diventa il reticolato tremolante che attraversa le *Cattedrali* degli anni successivi, dall'altro un tratto chiaroscurale, incide il soggetto nella retina dello spettatore. Una costruzione invertita ricava l'immagine attraverso una convessità visivamente indotta sia dalle scansioni geometriche dell'insieme sia dai contrasti bianco-nero delle campiture [...]. Nei disegni di alberi della prima metà degli anni Sessanta, in particolare, ghirigori concentrici incastonano i piani dell'immagine in intarsi di luce. Lo stesso procedimento porta, nei dipinti, a sfaccettature scavate in negativo nella tessitura bianca del gessetto sul fondo nero. Un'immagine stretta come in una ragnatela imperlata di rugiada costruisce, ad esempio, l'olio su tela sabbiata *Giardino con biciclette*, databile 1963. I contorni perdono la supremazia del racconto a favore del corpo dell'immagine, risentendo del meccanismo creativo dei collages, già di per sé tridimensionali e preparando i monemi figurali necessari alla narrazione degli anni Settanta. Interessanti in tal senso, sono cinque pannelli del 1965, realizzati come specchiatura decorativa di un armadio, magistrali per la sintesi figurale e per l'essenzialità della tecnica, collage di carta da pacchi e di giornale, completata dal carboncino Conté e dalla tempera. La Figura maschile è costruita con l'ombra di se stessa, con l'incavo scavato dalla colla nel foglio: un corpo al contrario fermo per un attimo di fronte allo spettatore, che, in una visione accecante da ghibigianna d'agosto, ci racconta storie incredibili. Con i collages Gentilini spazia infatti in una surrealtà nuova. La ripartizione geometrica del foglio si semplifica e si tramuta piuttosto in organizzazione concettuale di simboli sospesi, 'galleggianti' su sfondi di paesaggi svuotati da ogni altro particolare. Risaltano oggetti o enigmatici personaggi perfettamente definiti in sé, ma svincolati e incongruenti rispetto al paesaggio. La loro disposizione, secondo un ordine compositivo essenzialmente bidimensionale, evoca una mappa magica e arcana, e ancora una volta 'incantata'. La medesima impostazione si riscontra nella tempera graffita su fondo nero *Uccello e oggetti nel giardino*, 1970, un "Orto dei Semplici" che con i misteriosi oggetti sul prato ci suggerisce una salvifica medicina per l'animo, e costituisce quasi una summa dell'immaginario metafisico gentiliniiano di questi anni. Le modalità creative finora sperimentate si arricchiscono, negli anni Settanta, di un più variato cromatismo e di un tratto disegnativo più morbido e descrittivo. La ricerca stilistica passa in secondo piano rispetto all'esigenza narrativa, e la congeniale tendenza del pittore all'osservazione si traduce nei ritratti della figlia Orsola con le nipotine Camilla e Daria e della seconda moglie Luciana, nonché nella divertita registrazione del cambiamento dei costumi dopo il '68. Appaiono giovani distesi nei prati, mentre cantano nel Giardino del Lussemburgo a Parigi o escono dai negozi alla moda di Via Nazionale o di Piazza di Spagna a Roma. Alcuni degli attori consueti mutano atteggiamenti e pose: i fidanzati, sua iconografia tipica, finora seduti al Caffè assorti e pensierosi in modo ieratico, già dalla metà degli anni Sessanta escono dalla scatola astratta del mondo immaginario, quel "mondo parallelo al mondo" di cui parla Alain Jouffroy [1980], per muoversi invece in uno spazio più ampio e realistico e, liberi, si amano, si baciano, si abbracciano, si guardano intensamente o ballano tanghi

appassionati, nell'urgenza fisica di starsi vicino. Non a caso, infatti, figure e soggetti presentano ora un maggiore coinvolgimento fisico, dagli studi per un autoritratto con Luciana, ai soggetti biblici come la moglie di Putifarre o gli intramontabili Giuditta e Oloferne (dove la testa di Oloferne è quasi sempre un autoritratto dell'artista); dalla coppia di Adamo ed Eva alle piccanti illustrazioni per i Sonetti di Giorgio Baffo e a personaggi letterari come quelli del Canto ventesimottavo dell'Orlando Furioso dell'Ariosto, fino a concludersi con gli appassionati amanti-fidanzati delle due matite preparatorie per il dipinto Una sera a Chartres (n. 2), del 1979, ancora un autoritratto dell'artista con la moglie, sullo sfondo di una libera interpretazione della Cattedrale francese Notre-Dame de Laon. Il ritratto di Luciana viene, qui come in altre opere, trasfigurato in un ideale iconografico. Un modello ricorrente che arricchisce le innumerevoli figure femminili che costellano, soggetti privilegiati, il percorso di questo straordinario artista-artigiano dell'umano. Nei volti e nei ritratti, nei nudi in piedi, distesi o a mezzobusto delle 'sue' donne, Gentilini usa un tratto più morbido, anche durante la fase sintetica postcubista degli anni Cinquanta. Un tratto più volte interrotto e ripreso nell'iter descrittivo della figura, come a rivelare un dialogo con se stesso e con il soggetto che emerge passo passo dalla sua penna, quasi a seguire, con amore e delicatezza d'animo, il carattere e la storia che si evidenzia dalle fattezze dei personaggi. Quasi sempre Gentilini non usa modelle dal vero, spesso disegna a memoria; le donne rappresentate nelle sue opere sono in realtà l'immagine del femminile rispecchiata in lui, in un gioco di rimandi di estrema fecondità creativa, che non esula da felici contaminazioni letterarie e poetiche e da collegamenti con l'immaginario collettivo. Del femminile Gentilini coglie la morbidezza e la fragilità fisica, espressa proprio da quel segno volutamente incerto che delinea forme abbondanti e posture timide, ora poco appoggiate in terra, ora consapevoli di sé e del proprio corpo; ne ritrae la solitudine e al contempo la forza, la capacità di sentirsi toccandosi il corpo, i capelli, le parti intime, libere da ogni inibizione; le disegna pensierose, sorridenti, invitanti, o accompagnate da un'amica, in un passatempo leggero di confidenze o intimità. Nei ritratti, [...] la guardinga ma consenziente e fiduciosa apertura dello sguardo o la posa, indicativa del carattere del personaggio, mostrano con chiarezza il gioco dialogico, reale o immaginato, del pittore col proprio soggetto. Un gioco che coinvolge l'osservatore nella complicità familiare di un racconto infinito, che è anche il racconto della vita.

"All'ombra delle Cattedrali" di Laura Turco Liveri (2010)



in: catalogo della mostra Franco Gentilini nel centenario della nascita. Dipinti, tempere, disegni, opere grafiche 1934-1981

Gentilini. Un uomo dall'aspetto franco, come il suo nome, e dall'atteggiamento sereno, rassicurante. Uno spirito olimpico che, nella varietà dei suoi colori, racchiude anche un aspetto intimo, riservato, meditativo. Così come sono le sue cattedrali, ampie e magnifiche, che talvolta arretrano dal primo piano per creare uno spazio vuoto in cui si muovono impercettibili pensieri o accadono piccoli eventi poetici della vita, la corsa di una bambina con il cerchio, una ragazza che si aggiusta i capelli o le biciclette appoggiate al basamento, mentre sul proscenio del quadro si svolgono banchetti, si mettono in mostra bancarelle o si esibiscono acrobati e suonatori ambulanti. È in particolare nei 'notturni' che si coglie la vibrazione di queste architetture antiche, dei loro corpi marmorei che emergono, sintetizzati, nelle trine delle facciate. Nella loro articolazione spaziale si raccontano storie secolari, si percepisce un messaggio arcano, complice il silenzio e la pulsante solitudine della notte, dipinta con moderata modulazione tonale dei colori. Una corsa sfaccettata di angoli, illuminati e bui, ma sempre soffusi dalla luce rosata della luna e dalla materia sabbiosa della superficie del quadro. Cosa c'è in quegli angoli scuri, in ombra dalla luna? Perché Gentilini traccia quelle prospettive così lunghe, quasi eccessive rispetto alla centralità della solare bellezza delle sue facciate? Dove vuole condurci l'artista, sul filo del disegno? Vuole forse farci arrivare all'ombra delle sue cattedrali, in uno spazio ampio ma appartato, segreto, dove pulsa l'amore, il sentimento, il gioco, il sogno,

l'illusione. Uno spazio che talvolta prende il sopravvento sulla superficie compositiva, aprendo al sogno una realtà sospesa, metafisica. E forse non è un caso che le sue pitture si posino prevalentemente su fondi sabbiosi neri. Ma non c'è solo questo. Mentre la prospettiva tradizionale accorcia le superfici affastellandone i particolari, Gentilini al contrario ne pulisce le pareti in fuga, tracciandone solo le linee portanti e abbreviandone in tal modo il tempo di lettura, per arrivare, rallentando il ritmo visivo, ad un vero e proprio silenzio delle forme, dove si crea la vera tridimensionalità del dipinto, concavità opposta e complementare al piano di evidenza delle facciate. Una concavità scura, dove può liberarsi l'immaginazione, dove tutto può accadere, come avviene in teatro, e come lo stesso Gentilini sancisce emblematicamente nel piccolo dipinto *Cattedrale con sedia*, del 1962, vero momento teatrale in cui una sedia vuota, unico soggetto non simbolico e non astratto del quadro, è posta sul limitare tra la luce del proscenio e il buio del fondo al di là del bianchissimo muro, spoglio e in prospettiva quasi ribaltata, della Cattedrale. In un artista che impernia il suo lavoro sulla linea e sulla bidimensionalità del tracciato, tanto da ribaltare sul piano, come negli affreschi degli Egizi, anche quel poco di necessaria prospettiva, constatare invece che la rappresentazione dei volumi c'è ed è concepita come complemento opposto alla narrazione, rende evidente l'intento, da parte sua, di equilibrare, con delicata sapienza, storia ed evocazione, e di tradurre tali momenti di lettura in blocchi compositivi, articolati tra loro e al tempo stesso indipendenti. Sempre sul piano compositivo, un aspetto ulteriore svela due caratteristiche altrettanto contrapposte e complementari: la stessa bidimensionalità del tracciato, di per sé atemporale e onirica, analitica e descrittiva, in altre opere diventa invece scorrere del tempo, sequenzialità in movimento, come all'inizio le sbieche prospettive dei deserti viali alberati di Faenza degli anni Venti e Trenta, scandite visivamente dal binario dei tronchi, o come, già più astrattamente, i lunghi solchi paralleli degli argini del Tevere del 1947 o le fughe nell'acquerello *Cantiere*, databile 1949, o ancora come, molti anni dopo, nei *Ponti di New York*, eseguiti su commissione dalla rivista "Fortune" di Chicago. E se, nei *Ponti*, il gesto di Gentilini è ampio e, come quello di un violinista che striscia l'archetto sulle corde, attraversa più volte in orizzontale tutta la superficie, al contempo i rettangoli di colore o le linee verticali in sequenza ne animano il ritmo, restituendo l'impressione di un continuo movimento ondeggiante che si ferma solo in prospettiva frontale, come nell'acqua del fiume o nelle stelline sul cielo nero in *Triboro Bridge*, o i camion e la cupola verde sul fondo in *Williamsburg Bridge*. Particolare non casuale, infatti, che, proprio per la serie dei *Ponti*, Gentilini abbia prediletto il formato orizzontale, tranne che in un dipinto, e che abbia ulteriormente preferito comprendere l'interezza del soggetto per lungo piuttosto che in scorcio, visuale che ne avrebbe rallentato la lettura e mutato il significato (*Washington Bridge* (n. 1) e (n. 2)). Piegando al suo intento perfino una città verticale e frastornante come New York, Gentilini ne declina quindi il rumore, distendendolo nel parato visivo di trine impalpabili che subito si dissolvono nel nero assorbente del fondo, o, nella caligine chiara dei cieli, aprendo nuovamente quello spazio 'morbido' e soffuso che tanto abbraccia lo spettatore incantato.

Laura Turco Liveri

Testo per il catalogo della mostra Franco Gentilini nel centenario della nascita. Dipinti, tempere, disegni, opere grafiche 1934-1981, a cura di Giorgio, Laura e Marco Guastalla, Livorno, Guastalla Centro Arte, 20 novembre 2010-19 febbraio 2011, Livorno, Edizioni Graphis Arte, 2010



testo critico

Tanto è stato detto e scritto su Franco Gentilini. In questa mostra, contenuta in venti dipinti e un discreto corpus di disegni realizzati tra il 1928 e il 1981 - anno della sua morte - l'artista appare ben rappresentato in tutto l'excurus stilistico, dall'iniziale autoritratto, a 19 anni, e dalla tavoletta del Louvre dipinta durante il primo viaggio a Parigi, fino all'Autoritratto del 1981, in ideale coppia con il coevo Autoritratto, sua ultima opera, commissionatogli dagli Uffizi ed ivi conservato. Un percorso articolato in numerosi passaggi, in cui Gentilini, pur introiettando tanti stili dell'arte antica e moderna - come ogni artista nel periodo della propria formazione - rimane sempre fedele a se stesso, ravvisando scelte di soggetti, soluzioni formali e andamenti visivi che tornano, seppur mutati, lungo tutto l'arco del suo lavoro. Nelle nature morte del periodo faentino, come il "Vaso con viole", la "Natura morta con uva", del 1929, e il "Vaso con margherite", del 1931, attraverso lo studio della luce, già oggetto di indagine tra i pittori faentini e la pratica en plein air con il pittore Ortolani, Gentilini illumina dall'interno gli oggetti e restituisce colori e volumi che sulla superficie del quadro si articolano in spazialità trasversali, oppure notevolmente scorciate, che coinvolgono l'osservatore da protagonista nella scena. Il successivo trasferimento dell'artista a Roma è rappresentato dall'"Autoritratto" del 1945, proprio nelle stesure di questo dipinto si ricostruiscono i passaggi intermedi della ricerca degli anni precedenti. Il dipinto nasce dopo alcune fasi dedicate a definire un'impronta ideologica e costruttiva delle immagini, fasi che passano, negli anni Trenta, attraverso la stilizzazione delle forme ispirata al Novecento e l'approfondimento tonale ispirato al Primordialismo plastico (in quegli anni frequenta Capogrossi e Cagli) e alla nascente Scuola Romana. Soprattutto lo studio di Piero della Francesca allontana il giovane pittore da ogni referenzialità concreta con il soggetto, a favore di un classico nitore e dei rapporti geometrici tra le forme. Gentilini perde ogni interesse descrittivo del soggetto e costruisce anche la composizione dall'interno, rendendo il quadro pura pittura. Apre il segno nella deformazione espressionistica di volti e forme, rende autonoma la pennellata e conferisce all'andamento compositivo ritmicità cromatica ed emozione, pur non perdendo mai, anzi affinandola, la capacità analitica del ritratto. Penetrando nelle pennellate serpeggianti di questo "Autoritratto", e paragonandolo ai dipinti precedenti, si comprende quanto di tale percorso sia ormai compiuto e come tale dipinto sia uno spartiacque rispetto alla pittura successiva. Analogo discorso si può fare per i disegni. Il processo stilistico informa fin dagli anni Trenta anche le opere su carta, dove tuttavia resiste un tratto più realistico e narrativo, eppure veloce, puntuale e sintetico, di osservazione delle fattezze fisiche e psicologiche. Nei ritratti che Gentilini disegna di amici letterati e personaggi della cultura, si percepisce un rapporto dialogico del pittore con il soggetto, che, come tale, viene rappresentato proprio nel momento della sua complice risposta. Un percorso a parte è quello, invece, dei ritratti della prima moglie Stefania, sempre disegnata, con tenera sensibilità, nei gesti che ne caratterizzano la vita e la maternità. In questi anni, il tratto del disegno si rende visibile nei dipinti, per la descrizione di particolari minuti ma in realtà nella duplicazione del livello di lettura del racconto. È un tratto vibrante di luce e di spessore, antagonista alla pennellata libera e tonalmente stratificata, in un connubio che si consoliderà nel tempo. Sul filo del disegno, e sia nel disegno che in pittura, Gentilini scardina progressivamente la prospettiva tradizionale, contraddicendo i canoni spaziali consueti e muovendosi sulla superficie dipinta con libertà chagalliana e già metafisica, come nel grande acquerello "Piazza del Popolo", 1949. Negli anni Cinquanta il tratto costruisce architettonicamente anche la figura e gli oggetti, trattandoli al pari di chiese e monumenti, che appaiono sospesi su molteplici piani e scorci apparentemente incongrui: prospettive ribaltate di un'ulteriore dimensione che conferisce alla scena, e alla storia evocata, uno status di perenne e sognante poesia. E piccoli bozzetti come "Giocatori di

pallacanestro" e quello per "Cattedrale", del 1955, fino ai paesaggi di Toledo e alla "Puerta del Sol", 1957, concentrano come nell'intimità di un diario, tutte le istanze stilistiche di questo periodo. È nei primi anni Cinquanta che compaiono, prima a zone, poi su tutta la superficie, i fondi sabbiati. Finora Gentilini aveva stratificato le pennellate e sovrapposto i toni: perché ora sente l'esigenza di aggiungere corpo al fondo pittorico e per di più con un medium estraneo come la sabbia, e perché risulterà essere la scelta definitiva per i suoi dipinti? La sabbia dà corpo alle forme e stigmatizza la figurazione come se fosse tracciata su un muro. La sfaccettatura dei granelli di silice rifrange la luce e i molteplici strati di colore tonale. Esempio ne è il "Paesaggio di Toledo", 1957, il cui fondo, variamente consistente, rende differenziato il cielo e preziosa la trina bianca che ne ricama la città. Come negli anni faentini la luce illuminava dall'interno gli oggetti, così ora la sabbia di fondo dà corpo alle forme, incidendo segni e contorni. Luce, colore e linea danno forma a blocchi geometrici che ritmicamente scandiscono la composizione, nel gioco tra frontalità e lunga fuga prospettica, rendendo paradossalmente astratti dipinti come "Bayonne Bridge" e "Tavolo da lavoro", 1959. Ugualmente, all'ombra delle sue Cattedrali, sulle pareti in fuga sono assenti finestre e orpelli, in modo da accelerare il tempo di lettura e rallentare al girare dell'angolo più oscuro, dove si crea la vera tridimensionalità del dipinto. Concavità opposta e complementare al piano delle facciate e, al contempo, spazio appartato e vuoto dove pulsa l'amore, il sentimento, il sogno, l'illusione, oppure accadono piccoli eventi poetici della vita, come la corsa di una bambina con la palla: nella "Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo", 1960, la palla diviene elemento formale che rimbalza per tutta la composizione, dai rosoni al cerchio giallo sul tabellone mentre le colonne del portico diventano birilli, lasciando il parato semplice e ortogonale della facciata e inclinandosi verso l'indistinto. Non è un caso, allora, che i fondi sabbiosi siano prevalentemente neri e pulviscolari. L'incantamento surreale continua nel dipinto "Donna con gatto", 1964: se si assiste qui a un ritorno al modellato e a un naturalismo più evidente, la composizione invece si semplifica ulteriormente e si assolutizza in spazi vuoti dove tutto può accadere: una donna, seduta prospetticamente su uno sgabello solo frontale, può essere alta fino al soffitto e un gatto, più sintetico nelle forme, è incredibilmente l'unico inserito coerentemente nella stanza. Nei collages, dalla seconda metà degli anni Sessanta, l'incongruità si sposta sul piano concettuale. Gli accostamenti di parti iconiche dipinte e di ritagli di giornali o di illustrazioni antiche che l'autore acquista sulle bancarelle Lungosenna a Parigi (non si serve mai di fotografie) conferiscono effetti di spaesamento per l'incoerenza con la scena, e formalmente scandiscono in senso astratto l'insieme, sbalzando sul piano parti che ci si aspetterebbero tridimensionalmente chiaroscurate, come nella "Natura morta Vino del Moro", 1966. Una parentesi va dedicata alle "Carte da Gioco", i cui bozzetti preparatori (del 1970) sono stati realizzati ad olio e collage su cartone sabbiato, e pubblicati come cartella di incisioni nel 1971 e infine come mazzo di carte nel 1976. Vi si coglie la raffinata e sorniona ironia del pittore che rappresenta i volti di Fanti Regine e Re con un semplice ritaglio incollato, togliendo loro caratterizzazione e rendendoli punto centrale della lettura dell'opera. Al contrario, mani e piedi sono dipinti con realismo, forse per catturare l'osservatore e trasportarlo, dal proscenio dove si appoggiano, all'interno della scena, in un buio intrigante in cui proiettare ogni immaginazione. Il collage serve a Gentilini per scomporre definitivamente ogni canone logico della rappresentazione, tanto che il pittore lo citerà anche dipingendolo, come in Rue de Sèvres, 1969, che riunisce collage, scomposizione bidimensionale dei volumi, disegno sintetico fino a certa descrizione naturalistica. Lo stile di Gentilini si affina in un naturalismo dai toni più vivaci e sfumati, nel "Nudo sul divano con gatto", 1970, e nel "Ritratto di Luciana", 1978. Se il primo - ritratto della seconda moglie Luciana - rappresenta per antonomasia il soggetto femminile di Gentilini, nel secondo, ispirato alla ritrattistica di Lucas Cranach, Luciana appare caratterizzata come amica e confidente, interlocutrice che si mostra serenamente senza veli né simboli e né caratteristiche qualificanti, se non lo sguardo e il sorriso. Luciana entra di diritto nell'arte di Gentilini, diviene simbolo, e come tale trascende dalla propria individualità, mentre conserva la dimensione privata nei ritratti su carta, a semplice grafite e o sanguigna, o negli acquerelli tracciati durante le vacanze estive o in momenti di intimità quotidiana, vero racconto di vita.

