

DIORUM INSUBRAE

Cataloghi CRiSAC 1



€ 15,00



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DELL'INSUBRIA

GIANLUIGI BENNATI

ARTE COME CATARSI ESISTENZIALE

Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria
Varese, 17 maggio - 19 luglio 2019



CENTRO DI RICERCA
SULLA STORIA
DELL'ARTE
CONTEMPORANEA

Ideazione della mostra: Andrea Spiriti

Coordinamento scientifico della mostra: Laura Facchin e Massimiliano Ferrario

Curatela scientifica del catalogo: Massimiliano Ferrario

Collana editoriale CRiSAC: a cura di Andrea Spiriti e Massimiliano Ferrario

Campagna fotografica: Sandro Soldati

Servizi generali e logistici: Daniele Binda, Sara Visconti

Campagna comunicazione: Laura Balduzzi, Cinzia Borciu, Luca Mondini

Progetto espositivo e allestimento: Laura Facchin e Massimiliano Ferrario

Progetto grafico: Arti Grafiche Tibiletti, Azzate (VA)

Prestatore: Studio Bennati, Gazzada Schianno (VA)

Ringraziamenti

Un ringraziamento speciale a Raffaella Bennati e Massimo Fergnani, per le ricche informazioni sulla vita e sull'opera di Gianluigi Bennati; e all'artista Francesco Cucci, autore del logo del CRiSAC.

Un ringraziamento a tutti coloro i quali hanno collaborato alla buona riuscita della mostra.

Con il patrocinio del Centro Internazionale di Ricerca per le Storie Locali e le Diversità Culturali e del Centro Speciale di Scienze e Simbolica dei Beni Culturali - Università degli Studi dell'Insubria.



INTERNATIONAL RESEARCH CENTER
FOR LOCAL HISTORIES
AND CULTURAL DIVERSITIES
Università degli Studi dell'Insubria



CENTER FOR CULTURAL
HERITAGE STUDIES
Università degli Studi dell'Insubria

In copertina: Bozzetto del Monumento agli Invalidi e Caduti sul Lavoro, Legnano (1984)

Editore: Università degli Studi dell'Insubria

ISBN 979-12-200-4918-4



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DELL'INSUBRIA

GIANLUIGI BENNATI

ARTE COME CATARSI ESISTENZIALE

Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria
Varese, 17 maggio - 19 luglio 2019



CENTRO DI RICERCA
SULLA STORIA
DELL'ARTE
CONTEMPORANEA

Sommario

<i>Prefazione</i>	7
Prof. Angelo Tagliabue Magnifico Rettore dell'Università degli Studi dell'Insubria	
<i>Introduzione: Bennati, o come essere realisti oggi</i>	8
Prof. Andrea Spiriti Professore di Storia dell'Arte Moderna Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT)	
<i>«Non mi lascio mai trascinare dal bello». Sull'espressionismo di Gianluigi Bennati</i>	10
Dott. Massimiliano Ferrario Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT)	
<i>Schede</i>	17
Massimiliano Ferrario	
<i>Biografia</i>	80
Massimiliano Ferrario	
<i>Bibliografia</i>	83
Massimiliano Ferrario	

Prefazione

Gianluigi Bennati non è certo estraneo all'Università degli Studi dell'Insubria: vent'anni fa, in occasione della mostra inaugurale dell'Ateneo, donò egli stesso una scultura che oggi campeggia sullo scalone d'ingresso al Rettorato; e nella mostra ventennale gli eredi hanno reiterato il dono, con una statua grandiosa oggi all'ingresso della sede centrale. L'attuale mostra è dunque il termine logico di un cammino; ma è anche l'inizio di una seriazione, che si desidera sistematica e frequente, di mostre di artisti del secondo Novecento varesino negli spazi monumentali di via Ravasi. Luogo pubblico per definizione, l'Università vuole così contribuire ad un dialogo con la città e il territorio che vede nelle arti figurative il canale ideale, e un modo proprio per riflettere sia sulle vicende "locali" sia sul loro respiro internazionale.

La costituzione recente del Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC) vuole essere lo strumento operativo di questa doppia vocazione, all'insegna di un dialogo serrato sia con le istituzioni varesine sia con gli studiosi italiani ed europei; la direzione da parte del mio Delegato per la valorizzazione dei Beni Culturali d'Ateneo, Prof. Andrea Spiriti, segnala la convergenza degli sforzi di quella che si sta configurando come una squadra organizzata e molto attiva.

Il problema, dunque, è la qualità: per l'Ateneo accogliere opere di artisti significa riconoscerne l'alto livello qualitativo e l'importanza storica nell'evoluzione della cultura figurativa non solo dell'area varesina; e a questi requisiti l'opera di Gianluigi Bennati fornisce la più limpida delle risposte.

Prof. ANGELO TAGLIABUE
Magnifico Rettore

Introduzione: Bennati, o come essere realisti oggi

In un secondo Novecento italiano all'apparenza dominato dalla riflessione sulle novità cubiste, futuriste, surrealiste ed astratte del primo cinquantennio di secolo (pur non rifuggendo dall'eterno dialogo con la fattualità fisica), l'opera di Gianluigi Bennati si qualifica in modo diverso: un realismo vigoroso, a tratti espressionista, non rifuggente forme di monumentalità che si pongono in equidistanza dalla magniloquenza littoria come dalla pervasività del neorealismo ideologicamente comunista. Il fatto è che, per Bennati, il realismo (o il purovisibilismo fenomenico, o come vogliamo chiamarlo) non è anzitutto scelta di facile comunicatività, di immediatezza riconoscitiva del soggetto formale; bensì sfida alla comprensione espressiva di una tensione personale che, senza eccessi titanistici, assume sovente tratti drammatici. Capire se stessi attraverso un esame di realtà dalle profonde radici esistenziali, dunque; e verificare al contempo la capacità di questo realismo di porsi sempre nuove sfide. La produzione del nostro, infatti, è tutto fuorché monocorde: anche se le punte astratte sono rare, il grande alveo verista (e, vista la natura delle opere, il termine va inteso alla lettera, simpatia per i "vinti" inclusa) consente una continua autoriprogettazione, coi citazionismi, acutamente declinati nel catalogo, filtrati in un linguaggio personalissimo. Un'altra visuale: in un periodo di acuta crisi del sacro e del suo plurimillenario nesso con il realismo, il teista Bennati trova nel fenomeno la radice profonda della sacralità dell'esistenza; raggiungendo così punte omologhe ma differenti dalla linea "sacra" di Messina o Bodini ma anche di Manfrini o di Fazzini, ossia di quell'ambito dominato dal ruolo complesso di Paolo VI Montini e dalla presenza varesina di Pasquale Macchi.

Per questo la mostra di Bennati, che cerca di rendere ragione, con opere dalla collezione degli eredi, di un lungo iter scultoreo polimaterico (lapideo, legno, metallo, gesso), inaugura degnamente la serie di occasioni monografiche che s'intendono dedicare ad artisti che hanno reso il discorso figurativo varesino del secondo Novecento e del principio del nuovo millennio un fattore decisivo nello sviluppo italiano, in teso dia-

logo con le novità e le riflessioni europee e mondiali. Preme infine (e non solo per una personale coincidenza di ruoli dello scrivente) sottolineare l'importanza delle opere di Bennati nei Musei Civici di Castiglione Olona, all'Università dell'Insubria legati da fattiva collaborazione: lo scultore che dialoga con la prima città ideale dell'Umanesimo è un viatico di spessore qualitativo fra i più desiderabili.

Un'ultima notazione, di carattere insubre: questo catalogo vede la luce insieme al Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC). Al buon augurio si unisce la sottolineatura dell'interagenzia di forze: chi scrive ha diretto l'operazione, Laura Facchin ha coordinato l'azione museografica, Massimiliano Ferrario ha realizzato saggio introduttivo e schede, Sandro Soldati ha eseguito la campagna fotografica... *Sine cooperatione non est opus.*

Prof. ANDREA SPIRITI
Ordinario di Storia dell'Arte Moderna
Delegato per la valorizzazione dei Beni Culturali d'Ateneo
Direttore del CRiSAC

«Non mi lascio mai trascinare dal bello». Sull'espressionismo di Gianluigi Bennati

Accostarsi alla produzione plastica e figurativa di Gianluigi Bennati significa immergersi in una ricerca che appare orientata verso un solo baricentro totalizzante: l'Uomo.

Il rapporto viscerale con la materia (bronzo, ceramica, gesso, legno, marmo, terracotta), spesso carico d'impeto e drammaticità, a tratti tormentato o addirittura rabbioso ma mai scomposto, traduce vividamente il portato autobiografico dell'artista: la precoce perdita dei genitori, l'assenza di rapporto con i sei fratelli, la ribellione dell'età adolescenziale, il turbolento percorso di formazione presso l'Istituto Artigianelli di Milano e le difficoltà economiche che costellarono i primi periodi lavorativi divengono la chiave di volta che sorregge e motiva la scelta di Bennati di dedicarsi, da autodidatta, all'arte, *in primis* alla produzione plastica. Perché, per l'artista nato a Milano nel 1929 e scomparso a Varese nel 2011, la scultura è al contempo memoria, azione e liberazione: è una «reazione», come amava definirla¹, che condensa e fissa in modo immutabile, in quell'istante cristallizzato *ad aeternum* nella materia lavorata, dolore e rabbia, certo, ma anche voglia di autoaffermazione e di riscatto. Una riscossa individuale valida, estensivamente, per l'umanità intera, che rivive all'interno di spaccati antropologici epurati di qualsivoglia finalità moralizzatrice, idealizzazione o falsificazione di sorta; caratteri completamente annullati in favore di un'ortodossa adesione a un lirismo espressionista esplicitamente e genuinamente "popolare"². Tuttavia, a differenza dell'affine ricerca condotta sul versante pittorico, sin dal finire degli anni Trenta, con l'acme raggiunto a partire dal secondo dopoguerra, da alcuni dei più acclamati espressionisti italiani come Giuseppe Migneco, Renato Guttuso o Aligi Sassu, certamente più ideologizzati e vicini all'estetica e alla poetica neorealiste³, onnipresenti, dal cinema alla lette-

¹ Cfr. DE STASIO 1994, p. 87.

² Su questi aspetti si veda Luciana Schirotti, in *Luigi Bennati* 2001, p. 9.

³ Si pensi, nel caso di Guttuso, certamente il più celebrato fra gli espressionisti italiani, alle convergenze con l'estetica del realismo socialista sovietico

ratura, in Bennati tale finalità si esplicita in un esistenzialismo transideologico, enfatizzato anche dal ricorso a ponderati (e non scontati⁴) rimandi classicisti e naturalistici. Caratteri particolarmente evidenti nella ritrattistica, di marcato sapore ottocentista⁵, ma riscontrabili anche nell'accuratezza descrittiva delle mani, tipicamente sovradimensionate o nella raffinata sottolineatura dei profili angelici, come nel caso del pregevole basorilievo in gesso o nel piatto, di sapore neoclassico⁶, esposti in mostra.

Da non sottovalutare poi, nella compiuta strutturazione del realismo di Bennati, sono gli influssi legati, a vario grado, all'ampio e lungo filone del primitivismo novecentesco, tema nodale del dibattito artistico, specie plastico, del Secolo Breve. Non a caso vi si confrontarono, fra i molti, artisti del calibro di Wildt, Brâncuși, Picasso, Arp, Martini, Moore, Fontana (che Bennati conobbe personalmente a Milano quando lavorava come intagliatore di cornici in una bottega poco distante dall'Accademia di Belle Arti di Brera⁷), Marini, Giacometti, Manzù, Basaldella, Minguzzi, Fazzini, ma anche Quattrini, Perez e Vangi⁸; esperienze alle quali il nostro con buona probabilità guardò.

Aspetti, quelli appena evocati, che qualificano e rendono estremamente riconoscibile e fedele a sé stessa, lungo un arco cronologico quarantennale di attività, l'estetica di Gianluigi Bennati, che da milanese di nascita fu, plausibilmente, ben conscio delle vicende artistiche e cul-

e con l'idea di un'arte dal forte impegno sociale e politico che fu alla base tanto della tendenza artistica del neorealismo pittorico, quanto, soprattutto, della nascita del collettivo del Fronte Nuovo delle Arti.

⁴ La negazione della classicità nella ricerca di Bennati è rimarcata in *Luigi Bennati* 1993, p. 4.

⁵ Totalmente assente è, in Bennati, il ricordo di quell'ideale di *rappel à l'ordre* che ispirò, dietro intuizione di Margherita Sarfatti, il recupero di una classicità magniloquente *ore rotundo*, successivamente ideologizzata, che contraddistinse buona parte della produzione ascrivibile al filone del Novecento italiano.

⁶ Ringrazio sentitamente Laura Facchin per le preziose osservazioni in merito.

⁷ Cfr. DE STASIO 1994, p. 87.

⁸ Sulle convergenze fra Bennati, Perez e Vangi cfr. *ivi*, p. 89. In particolare, l'incontro del Nostro con i toscani Oreste Quattrini e Arturo Vangi avvenne in occasione della permanenza di questi ultimi a Varese fra gli anni Sessanta e Settanta.

turali della capitale meneghina fra il 1938 e il 1950, ovvero dalla fondazione del gruppo di “Corrente”, costituito a Milano da Ernesto Treccani⁹, alla dissoluzione del Fronte Nuovo delle Arti; ma che non intaccarono la ferrea adesione dell’artista al figurativo, in un momento storico, quale fu quello che dall’immediato secondo dopoguerra giunse alle soglie della post-modernità, profondamente segnato dalla contrapposizione teoretica, che manifestò i suoi effetti anche in seno al FNA¹⁰, fra astrazione/concretismo (nei filoni geometrico e lirico), informale (segnico, gestuale e materico) e figurazione¹¹ e fra concettuale e ritorno alla pittura/scultura: «voglio arrivare a un recupero del figurativo restando nel moderno», affermava il nostro¹². Un dibattito fervido, di diffusione internazionale, che si tradusse, in Italia, nella formazione di tendenze, collettivi e gruppi, sovente di breve o brevissima durata¹³, che si avvicendarono sullo scenario artistico, dal quale Bennati resto sempre piuttosto distante.

Alla base della selezione dei 31 lavori (23 sculture, 7 opere grafiche e 1 dipinto) esposti e presentati in queste pagine vi è la volontà di descri-

⁹ Il polo culturale milanese coinvolse intellettuali e pensatori antifascisti come Anceschi e De Grada, scrittori ermetici come Bo e Luzi, oltre a un gruppo eterogeneo di artisti tra i quali si ricordano Birolli, Carrà, Cassinari, Guttuso, Mafai, Migneco, Morlotti, Fontana, Manzù, Sassu e Vedova.

¹⁰ Proprio dal FNA provennero gli artisti astratto-informali che aderirono al Gruppo degli Otto, teorizzato nel 1952 da Lionello Venturi e scioltesi nel 1954: Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato e Vedova.

¹¹ Rappresentativa, tra i figurativi, fu l’esperienza dei Pittori Moderni della Realtà (1947-1949): Pietro Annigoni, Antonio e Xavier Bueno, Gregorio Sciltian.

¹² Cfr. DE STASIO 1994, p. 88.

¹³ Si pensi solo all’esperienza romana (1947-1951) del Gruppo Forma 1 di Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo e Turcato; o, a Milano, al Movimento per l’Arte Concreta (1948-1958) di Dorfles, Monnet, Munari e Soldati (quest’ultimo, già membro di spicco del collettivo degli astrattisti comaschi degli anni Trenta); ma anche, dalla seconda metà degli anni Settanta, alla Transavanguardia, teorizzata da Achille Bonito Oliva e rappresentata da Chia Cucci, Clemente, De Maria e Paladino. In particolare, quest’ultima tendenza, d’impostazione neo-espressionista al pari del collettivo anni Ottanta dei Neuen Wilden tedeschi (Baselitz, Immendorf, Kiefer, Lüper, Penck), si caratterizzò per il rifiuto delle istanze astratto-concettuali che facevano da sfondo all’imposizione culturale del concetto di *post-modern*, cui contrappose la necessità di un recupero dei capisaldi figurativi tradizionali, pittorici *in primis*, propri del fare arte.

vere la duplice essenza, individuale e sociale, dell'arte di Bennati: profondamente introspettiva e autobiografica da un alto, pubblica, comunitaria e specchio della condizione umana *lato sensu* dall'altro; quest'ultima, intesa dall'artista alla stregua di una realtà a-temporale e a-spaziale che rifugge da vincoli, sovrastrutture e costrutti culturali per farsi effigie perpetua e immutabile della storia ciclica dell'esistere. Arte come catarsi individuale e collettiva, quindi, veicolo d'elezione, per dirla in termini psicanalitici, di sublimazione positiva, ovvero strumento che dia forma compiuta, in quanto materialmente tangibile, ai contenuti più reconditi e ineffabili dell'animo umano, sovente di natura conflittuale o traumatica, che, in questo processo di purificazione liberatoria, vengono letteralmente espulsi, rigurgitati all'esterno e resi, così, più accettabili, in quanto esplicitati e, soprattutto, condivisi. Ma anche, di riflesso, un'arte eminentemente esistenzialista, tanto nell'accezione filosofico-speculativa, certamente più vicina, in Bennati, al rilancio post-bellico di certi capisaldi dell'indagine sulla dialettica immanenza-trascendenza, propri dell'eterogeneo filone di pensiero esistenzialista/umanista cristiano ottonevicesimo (da Kierkegaard a Bardjaev e Dostoevskij; da Bloy e Bergson a Maritain, Marcel e Guitton), uniti a una sottile vena antigerarchica propria dell'invocazione, a tratti intransigente, all'ideale di un ritorno a un Cristianesimo delle origini, non obbligatoriamente mediato dall'istituzione ecclesiastica e completamente rivolto al recupero di quella divina umanità della sofferenza che caratterizzò, ad esempio, l'attività artistica di sommi maestri del Novecento, come Georges Rouault e di scrittori e pensatori del calibro di Charles Péguy; quanto, in un orizzonte puramente espressivo, con innegabili convergenze stilistiche con le istanze promosse, fra gli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo, dal collettivo milanese del Realismo esistenziale, in primo luogo nelle personalità di Giuseppe Guerreschi, in pittura e Floriano Bodini, in scultura. In particolare, con lo scultore originario di Gemonio, scomparso nel 2005, Bennati condivise l'attenzione per la raffigurazione delle fattezze di Papa Paolo VI¹⁴, come testimoniato dal gesso dipinto esposto in

¹⁴ Bastino il bronzo (1986) di Bodini al Sacro Monte di Varese, divenuto nel tempo immagine iconica di papa Montini, e l'altorilievo (1990), parimenti bronzeo, che Bennati realizzò per l'oratorio di San Vittore.

mostra e inserito nel presente catalogo. Il pontefice originario di Concesio (Brescia), canonizzato nell'ottobre del 2018, fu infatti tra i grandi promotori, coadiuvato sul campo, specie in contesto varesino, dal segretario personale mons. Pasquale Macchi, del rilancio conciliare del tema relativo al rapporto fra artisti contemporanei e Chiesa cattolica¹⁵, in un momento storico segnato dal dilagare della secolarizzazione e della crisi del sacro.

La più lampante differenza fra il *modus operandi* degli esponenti del Realismo esistenziale e il lavoro di Bennati attiene alla sostanziale refrattarietà che il nostro ebbe per l'ideale di arte al servizio della militanza politica e dell'ideologia manifesta, che caratterizzò, invece, a vario grado, l'attività degli esponenti del collettivo milanese. Di contro, il parallelismo trova la sua ragion d'essere su di un duplice livello di raffronto: stilistico e delle matrici di pensiero comuni sottese alle ricerche. Una convergenza che si esplicita non solo nella centralità dell'indagine sulla figura umana, nelle sue varie declinazioni (sacro, maternità e femminile, indagine sociologica ed etnoantropologica), che è poi anche il *fil rouge* della presente mostra¹⁶, ma anche nel determinante ricorso alla deformazione, a una vena caricaturale che, specie nelle incisioni e nei disegni¹⁷ (con riverbero costante anche nella produzione plastica, quasi donatelliana nell'intensa esasperazione delle mimiche facciali di alcuni legni), richiama alla mente le ricerche veriste della Neue Sachlichkeit tedesca (Grosz, Dix, Kollwitz), sorta all'indomani della prima guerra mondiale; nonché l'espressionismo sofferto di autori come Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff ed Ernst Ludwig Kirchner.

¹⁵ Era il 7 maggio 1964 quando Paolo VI, nel pieno del Concilio Vaticano II, celebrò la *Messa degli Artisti* nella Cappella Sistina. Nell'omelia, il pontefice insistette con forza sulla necessità di ristabilire l'"amicizia" fra la chiesa e gli artisti, specie sul versante della capacità dell'arte contemporanea di servire la liturgia e di farsi promotrice, anche attraverso forme espressive audaci, delle finalità del culto. Sul tema si veda *Paolo VI* 2000.

¹⁶ Nella quale è riservato giusto spazio anche alla componente *animalier*, settore dotato di propria autonomia nella storia dell'arte dell'Otto e Novecento italiano ed europeo.

¹⁷ Nello studio dell'artista a Gazzada Schianno è conservata, entro faldoni, una nutrita serie di disegni e progetti di opere scultoree, alcune delle quali poi compiutamente realizzate.

Utilizzando la celebre definizione di Karl Rosenkranz (1853), quella di Bennati è “estetica del brutto”, nell’accezione nobilitante di emblema di libertà creativa che, proprio nel rifiuto della dimensione rassicurante garantita dalla gradevolezza estetica, si autolegittima in qualità di cerniera fra il concetto di Bello, tradizionalmente inteso in qualità di sinonimo di Buono e di Vero, e quello, più colto e meno immediato, di grottesco. E non è affatto casuale il fatto che fra i grandi modelli dell’artista figurino i nomi dei grandi pilastri del post-cubismo plastico del XX secolo come Henry Moore e Hans Arp (cui devo essere aggiunti Oleksandr Porfirovyc Archypenko, Ossip Zadkine e, in ambito italiano, Alberto Viani); ma è soprattutto nel richiamo costante alla ricerca di Francis Bacon¹⁸, forse colui che più di ogni altro, nel panorama artistico del Novecento, seppe tradurre figurativamente il tormento esistenziale dell’essere umano, che si esplicita potentemente l’essenza più intima dell’arte di Gianluigi Bennati; un’arte che, anche quando sembra tendere verso la semplificazione delle forme, l’astrazione o l’informalità resta sempre intrisa di profondo realismo e lacerante tensione esistenzialista.

La bellezza non mi interessa più [...]. Nell’opera ci vuole l’anima, la zampata. Io cerco di dominare il lavoro, non mi lascio mai trascinare dal bello; se una cosa mi piace mi fermo, vuol dire che c’è qualcosa che non va. Cerco qualcosa che deve far soffrire¹⁹.

MASSIMILIANO FERRARIO
PhD Università degli Studi dell’Insubria
membro del CRiSAC

¹⁸ Cfr. DE STASIO 1994, p. 89; *Luigi Bennati* 2003, pp. 4-5.

¹⁹ *Ibidem*.

Catalogo delle opere

MASSIMILIANO FERRARIO

1. *Allievo*, 1965

olio su tela, cm 50,3 x 40,7

Il dipinto, unica opera pittorica esposta in mostra nonché il lavoro più datato tra quelli selezionati, raffigura un giovane allievo di Gianluigi Bennati. Il ragazzo, nudo, è effigiato frontalmente e a mezzo busto, con un'enfasi accentuata posta a livello della caratterizzazione dell'espressività del volto, che pare colto in un momento di stupore o, forse, di paura: gli occhi sono, infatti, ampi e sgranati e la bocca semiaperta. A spiccare è la resa antinaturalistica delle cromie, carattere tipicamente espressionista comune tanto al filone francese (Fauves) quanto a quello tedesco (Die Brücke e Der Blaue Reiter), che si esplicita nel ricorso ai toni del giallo per descrivere la struttura fisica; dell'azzurro a segnare il profilo esterno della figura, che proietta un'ombra che si espande verso sinistra e richiama il nero utilizzato per l'acconciatura; e del verde, impiegato per il fondale.

L'effetto finale, marcatamente espressionista, palesa convergenze piuttosto chiare con l'estetica sofferta proposta dal collettivo tedesco Die Brücke (1905-1913), a sua volta memore del lascito post-impressionista (Gauguin, Van Gogh, Munch); in particolare, il ricorso al giallo, *leitmotiv* della ricerca di Nolde, Kirchner e Schmidt-Rottluff accentua, nel lavoro di Bennati, la sensazione di disfacimento dell'anatomia, senza tuttavia lasciare spazio a una compiuta destrutturazione delle forme, che restano semplificate ma ben riconoscibili.

Il ritratto dell'allievo diviene, per l'artista, un pretesto per omaggiare indirettamente sia l'avanguardia nordica d'inizio Novecento, sia di riflesso, il grande paradigma munchiano. Nell'alone di profonda solitudine alienante e costernazione che trapela dal volto e dalla postura con spalle anteposte del giovane ragazzo, sul quale sembra incombere minacciosamente la presenza spettrale della propria ombra, riecheggia il ricordo dell'opera *La pubertà*, dipinta da Munch fra il 1894 e il 1895 e oggi conservata presso la Galleria Nazionale di Oslo.

Bibliografia specifica: inedito.



2. *Salviamo l'ambiente*, 1973

incisione su lamina metallica (peltro), cm 42,7 x 28,3

L' incisione affronta, col ricorso a una marcata vena satirica, una tematica quantomai attuale e ricorrente nella ricerca di Bennati (*Luigi Bennati* 2001, p. 29): l'ecologia. Lo spazio della scena è dominato da una possente figura maschile, dalle proporzioni anatomiche innaturalmente sovradimensionate (tipico è il gigantismo delle mani), agghindata con un doppiopetto a tema floreale, di chiara valenza ossimorica, che pare agganciarsi alla vita mediante dei ganci metallici. All'ostentata "eleganza" dell'abbigliamento della porzione superiore, si contrappone la nudità di quella inferiore, che lascia liberi i genitali e le nerborute gambe. L'uomo, il cui volto, orientato verso destra, accenna a un sorriso sardonico e beffardo, reso dall'artista mediante il riconoscibile schema compositivo di matrice espressionista che ricorre anche nelle opere scultoree, regge nella mano sinistra un fucile e in quella destra un personaggio accovacciato; quest'ultimo, al pari della massa amorfa e urlante di individui, che pare un velato rimando a Goya (*Pellegrinaggio a San Isidro*, 1820-1823, Museo del Prado, Madrid), posta al di sotto dei piedi del "gigante", si caratterizza per le sembianze fortemente deformate, con il viso che lascia trasparire un accentuato senso di disagio, un urlo munchiano di sofferenza. Completano la composizione, sulla sinistra uno scheletro, il più classico simbolo di morte o destino infausto, poggiante sulla mano chiusa dell'uomo e reggente quella che pare una bilancia, effigiato nell'azione consolatoria della carezza al capo glabro della grande figura centrale; e, sulla destra, una fabbrica che sprigiona intense coltri di fumo e che si connette figurativamente ai tre grattacieli, che sembrano fuoriuscire dalla tasca della giacca.

L'opera è una testimonianza rappresentativa, nella ricerca del maestro, del ricorso alla caricatura, a una vena grottesca, surreale, orrida e tragicomica, utilizzata in funzione di denuncia sociale. Piuttosto immediati sono i rimandi a Daumier e, soprattutto, alla Neue Sachlichkeit (Nuova Oggettività) tedesca dei primissimi anni del post primo conflitto bellico mondiale. Proprio come fu per Kollwitz, Dix o Grosz, Bennati effigia uno spaccato d'iperbolica ma, al contempo, ordinaria crudezza esistenziale, fatta di estrema violenza, vissuta con sprezzo dal cinico industriale (forse un uomo politico, certamente emblema sprezzante di potere) che in nome del profitto non esita a distruggere l'integrità dell'ambiente naturale e, di riflesso, i suoi stessi simili, cui calpesta, non solo idealmente, dignità e diritti in nome del perseguimento del puro tornaconto personale.

Bibliografia specifica: inedito.



3. *Coppia*, 1975

incisione all'acquaforte su carta, cm 54,8 x 40,5

Nell'incisione sono effigiati un uomo e una donna, inseriti in un'ambientazione domestica resa, al pari delle *silhouettes*, in maniera minimalista, con veloci e graffianti tratti grafici. I due personaggi, seduti rispettivamente su sedia e divano, sono colti in quello che pare essere un attimo in bilico voluto fra tenera intimità e ricerca di un conforto reciproco. L'identificazione del genere, quasi impossibile a una mera analisi dei volti (con dettagli rivelatori, come le ciglia della figura femminile), ridotti a maschere grottesche, come da prassi in Bennati, specie nelle opere grafiche, ma stilemi comunque trasversali, risultano quasi androgini e marcatamente enfattizzati nel tratto espressionista, è invece più chiara a livello dell'anatomia corporale.

Come per la precedente opera in catalogo, anche nel lavoro in oggetto restano valide le matrici estetiche caricaturali di sapore nordico che immediata ricezione ebbero in contesto italiano: da Valori Plastici (1918-1921) agli spaccati antropologici "decadenti" di artisti come Mino Maccari o Remo Squillantini. In particolare, come già anticipato, a connotare la scena è un accentuato senso d'indeterminatezza emozionale, che è poi lo stesso che trapela nelle raffigurazioni di Grosz dedicate al tema del rapporto di coppia, sovente circoscritto all'età della vecchiaia, intesa alla stregua di un'inevitabile e alienante convivenza: la postura reclina dell'uomo, infatti, lascia intendere un'età avanzata dello stesso. Il gesto d'affetto, espresso figurativamente dall'unione delle mani e dall'incrocio prospettico degli arti inferiori, si contrappone all'alone di solitudine apparente che avvolge la coppia; sensazione accentuata dall'ambientazione, quasi dechirichiana nella rarefazione degli elementi architettonici (e il rimando a Valori Plastici appare quantomai consona). Anche l'espressività dei volti, a metà fra l'assorto, il sereno e il turbato, non aiuta a stabilire la dimensione, positiva o negativa, della scena, ma ne accresce il senso di opprimente indefinitezza.

Bibliografia specifica: inedito.



4. *Crocifissione*, 1975

(bozzetto n. 2 per il Calvario di Trezzo Dumenza)

matita ripassata a china e acquerello su carta, cm 70 x 50

Il disegno raffigura Cristo crocifisso, inserito entro uno spazio centinato. La figura del *Christus Patiens* spicca per la carica di profonda umanità, resa da Bennati mediante l'enfatizzazione della dimensione di lacerante sofferenza che avvolge il corpo del Salvatore, descritto tramite il riconoscibile repertorio espressionista: gli arti inferiori e superiori risultano marcati nel loro vigore anatomico, con il tipico sovradimensionamento delle mani, innaturalmente extraruotate; il busto, massiccio, palesa i segni della magrezza del costato, deturpato, al pari di polsi e piedi, dalle ferite subite, dalle quali fuoriescono rivoli di sangue; il volto, che sembra quello di un vecchio, è proteso in avanti e svuotato di qualsivoglia impulso vitale; gli occhi neri, infatti, unitamente alla mimica contrita del viso, restituiscono vividamente e senza idealizzazioni la drammaticità dell'attimo.

Interessante, poi, al di là di articolate letture iconografiche relative alle modalità del supplizio descritte nei secoli, è la postura di Gesù, che in Bennati palesa punti di contatto, reiterati anche a livello della produzione scultorea monumentale (Luigi Bennati 2001, p. 13), con matrici plastiche post-cubiste, intuibili, per altro, anche a livello del viso e, più in generale, dell'impianto scenico scomposto e ricomposto dell'opera. In particolare, l'iconéma di senatore nordico delle braccia che paiono disarticolate e protese all'indietro, alla Grünewald, in un atto o di abbandono o, come nel caso in oggetto, imposto dalla "meccanica" della tortura, rimandano a certi lavori di Ossip Zadkine (*Monumento alla città distrutta*, 1951-1953, Leuvehaven, Rotterdam).

L'opera è il secondo disegno preparatorio per il *Calvario* della *Via Crucis* di Trezzo Dumenza. In particolare, il bozzetto si riferisce al pannello, poi leggermente modificato *in loco* in sede di realizzazione, dedicato proprio alla morte di Gesù in croce; opera inserita nel percorso ascensionale che giunge al Santuario di Santa Maria. La valenza progettuale del disegno è comprovata dall'inserimento, entro forme ellittiche, di una visione tridimensionale e di profilo della scultura (poi non realizzata), molto simile al buon ladrone del portale della chiesa parrocchiale di Gazzada (Luigi Bennati 2001, p. 16) e, soprattutto, dallo schema a edicola centinata, che è poi lo stesso applicato per la formella dipinta di Trezzo. In basso, si notano anche tre figure (due uomini e una donna) abbigliate secondo la moda del tempo, che rivolgono il loro sguardo al corpo di Cristo: forse dei semplici astanti, inseriti dall'artista nel progetto grafico in qualità di osservatori dell'opera; o, forse, un omaggio contemporaneo alla Madonna, San Giovanni Evangelista e forse Nicodemo o Giuseppe di Arimatea.

Bibliografia specifica: inedito.



5. *L'attesa*, 1978

matita ripassata a china e acquerello su carta, cm 70 x 50

In primo piano è delineata una figura femminile scorciata e semi sdraiata su un piano inclinato. Indossa un corto abito smanicato e porta i capelli con scriminatura laterale, tagliati poco al di sotto delle orecchie. Lo sguardo è rivolto, insistentemente, verso l'osservatore. Forte evidenza assumono le tozze mani e le gambe robuste, dai grossi piedi, rappresentate semi aperte, l'una piegata e l'altra distesa. In secondo piano, nella parte superiore, al centro del foglio, sono solo parzialmente tratteggiati una sorta di loggiato e una colonna dal capitello fogliaceo. L'inserito di elementi architettonici storici, pur in una collocazione distaccata, quasi metafisica, è piuttosto insolito nella figurazione di Bennati e l'indeterminatezza dei caratteri stilistici permette all'osservatore molteplici associazioni. Il capitello può essere interpretato come un elemento classico, ma la sua foggia, per quanto stilizzata, richiama anche le forme dei modelli gotici a crochet. Così l'inclusione nella prova grafica può interpretarsi come volontà di creare un contesto o di negarlo.

Analogamente, la posa della donna semi sdraiata ha una lunghissima tradizione che rimanda all'antichità (si pensi solamente alla celeberrima figura dell'*Arianna addormentata* dei Musei Vaticani o alle, ancora più calzanti, innumerevoli varianti della rappresentazione di *Danae*) ma la scelta di presentare l'immagine con un taglio obliquo, negando accademici equilibri compositivi e dichiarati omaggi, riporta immediatamente alla cultura artistica del XX secolo. Tra le svariate suggestioni è possibile evocare i solidi *Nudi* scolpiti da Aristide Maillol, le ammiccanti *Odalische* di Matisse o le più grevi *Bagnanti* di Léger. La fisicità a tratti espressionista della donna sembra, in ogni caso, voler invitare ad un abbandono al flusso della vita.

Bibliografia specifica: inedito.



6. *Il confronto, 1979*

pastelli, china e smalto su piatto in ceramica, ø cm 27

L'opera ben testimonia la vena di sperimentalismo su supporti, tecniche e materiali che ha contraddistinto, nei decenni, la ricerca di Gianluigi Bennati. Nello specifico, l'autore si confronta con la pittura su piatto in ceramica, secondo un *modus operandi* molto diffuso nel Novecento italiano ed europeo, che ha visto molteplici artisti, sovente di fama internazionale, collaborare con affermati maestri artigiani (bastino l'Atelier Madoura per la manifattura di Vallauris e la figura di Tullio d'Albisola per il polo futurista, Déco e, poi, informale), capaci d'imprimere sulla materia cotta (grès, porcellana, terracotta, terraglia, maiolica) effigi che sono entrate a pieno titolo nel novero dei grandi capolavori del XX secolo: da Matisse e Picasso, a Chagall e Léger; da Marinetti a Fontana; ma anche Sassu, Treccani, Capogrossi e Jorn, solo per citare qualche nome noto.

A livello iconografico, anche il lavoro in oggetto non si discosta dall'ortodossa adesione di Bennati al figurativo in generale, all'indagine sull'uomo in particolare. Fulcro della rappresentazione sono, infatti, due donne, effigiate nell'atto di confrontarsi su di una tematica sconosciuta all'osservatore (che diviene pretesto per un'indagine grafica su linea, forma e colore). L'incontro è imbrigliato all'interno di uno pseudo spazio architettonico, forse un edificio di sfondo, di vaga connotazione metafisica, reso in maniera minimalista tramite poche righe che mimano un accenno di profondità prospettica ma che non evitano la sensazione di "galleggiamento" a mezz'aria delle figure. Pochi, rapidi tratti azzurri verticali e orizzontali descrivono il cielo e ambientano la scena. Come per tutte le opere grafiche dell'artista sin qui presentate, le *silhouettes* risultano marcatamente semplificate nell'anatomia, quasi liquefatte, con una spiccata vena grottesca e caricaturale, molto riconoscibile a livello dei volti, che rimanda per certi versi all'estetica picassiana del sopra evocato periodo di Vallauris, per altri all'etereo tratto acquarellato di Ernesto Treccani.

Bibliografia specifica: inedito.



7. *Crocifissione*, 1980

matita colorata su carta, cm 97 x 68

Il foglio è interamente occupato da un personaggio maschile, rappresentato a mezzo busto, con taglio lievemente scorciato. Il volto è reclinato in avanti, le braccia sono legate a una croce in una posizione che forza violentemente l'articolazione delle spalle. Il busto, colpito da lumeggiature, è delimitato, al punto vita, da un panno avvolto che funge da perizoma.

La presenza sulla nuca di una corona di spine che penetrano nella carne della fronte, producendo stille di sangue, e della ferita sul costato confermano che si tratta della figura del *Christus Patiens*, seppure manchino, nella rappresentazione del volto dolente, solcato da rughe e con gli occhi semi chiusi, i tradizionali attributi della barba e dei capelli che ricadono sulle spalle. Il viso invece, tozzo e dalle linee indurite, è quello proprio dei tipi maschili di Bennati, resi tramite modelli formali di sapore espressionista, con l'intenzione di ricordare, ancora una volta, il valore esemplare della sofferenza di Gesù in terra non solo come strumento per la redenzione dell'umanità, ma anche come "specchio" dell'angoscia dell'essere umano, solo di fronte all'ineluttabilità della morte.

Anomala è la modalità di rappresentazione della posizione degli arti superiori, rovesciati dietro il braccio minore della croce, invece che divaricati e inchiodati a esso. Una posa che è stata tradizionalmente utilizzata per rappresentare i ladroni crocifissi con Cristo sul Golgota. Elemento questo che, ulteriormente, sottolinea la profonda e tragica umanità di questa figura maschile dolente, con la quale l'artista stesso arriva a identificarsi (DE STASIO 1984, p. 89).

L'opera riprende lo stesso pensiero compositivo del bozzetto n. 2 per il Calvario di Trezzo Dumenza (cfr. scheda 4), nonché l'impianto utilizzato per le figure di Cristo e dei ladroni ideati per l'anta sinistra del portale centrale bronzeo della chiesa parrocchiale di Santa Croce di Gazzada, eseguito nel 1974, sottolineando la coerenza dei temi e delle soluzioni formali della produzione di Bennati, oltre al continuo dialogo tra i mezzi espressivi del disegno e della scultura.

Bibliografia specifica: inedito.



8. *Amanti*, 1980

matita ripassata a china e acquerello su carta, cm 70 x 50

Al centro del foglio sono delineati, con tratto sottile, due torsi acefali, rispettivamente, femminile e maschile, seppure i caratteri fisici siano volutamente poco accentuati, con le braccia troncate poco al di sopra del gomito e appoggiati su un basamento parallelepipedo. I due corpi si compenetrano, richiamando l'atto sessuale. Un tocco di luce evidenzia il contatto tra le due figure.

Bennati rifiuta in quest'opera, diversamente dalla maggior parte della sua produzione, di modellare la figura umanisticamente intera, e si concentra, invece, sulla parte «precordiale, generante», come scriveva Francesco Arcangeli nella recensione a *Due nudi* in pietra che Vittorio Tavernari presentò alla Quadriennale di Roma del 1953 (oggi conservati a Castellanza, Fondazione Pagani). Una ricerca sulla quale quest'ultimo artista, dopo un lungo percorso di astrazione delle anatomie, folgorato dalle lezioni di Moore, ritornò all'inizio degli anni Settanta, declinando le sue coppie in numerose versioni, sia scultoree che grafiche, che, forse, non sfuggirono a Bennati. Il nostro, tuttavia, a differenza del più anziano maestro, nell'opera in esame nega l'abbraccio, restituendo due solidi busti non esenti da un richiamo statuariale classicista.

Il disegno qui presentato potrebbe forse essere un'idea progettuale per un'opera scultorea, come suggerito anche dal basamento scorciato, dal momento che il tema dell'unione fisica di uomo e donna compare ripetutamente nel catalogo di Bennati. Si ricordi, ad esempio, nell'ambito della produzione di scultura lignea, il gruppo *Unione di Corpi* (DE STASIO 1994, p. 89), ma anche il lavoro, dall'analogo titolo *Amanti*, presentato alla mostra della Permanente di Milano del 1972 (LXXII (Settantaduesima) mostra 1972, p. 135, n.19).

Bibliografia specifica: inedito.



9. *Maternità*, 1982

marmo rosa del Portogallo, cm 58 x 20 x 31

La scultura è una *silhouette* femminile fortemente semplificata nell'anatomia: sono intuibili la caratterizzazione del busto, l'andamento sinuoso dei fianchi e un abbozzo degli arti inferiori; quasi del tutto irriconoscibili risultano, invece, i tratti anatomici primari e il volto.

L'opera rientra nel novero dei lavori di Bennati dedicati al tema del femminile e, nello specifico, della maternità, resi mediante un modellato scomposto, di matrice post-cubista venata di rimandi surrealisti, piuttosto distante dalla vena realistico-espressionista di altre sculture affini nella tematica e molto simile a quello proposto nella *Maternità* del 1981 (*Gian Luigi Bennati* 2018, p. 5) o in quella del 1991 (*Luigi Bennati* 1993).

La caratteristica più evidente dell'opera è la sottolineatura del ventre prominente e di un unico seno, posto verticalmente in asse, esattamente al di sopra del grembo. Interessante l'accostamento voluto fra la materia finemente levigata e lucidata, che definisce la figura, e il blocco grezzo retrostante, dal quale la *silhouette* pare letteralmente emergere. Il rimando al lirismo delle forme libere e svincolate dalla corrispondenza causale con la realtà concreta e fenomenica che contraddistinse l'estetica di autori come Moore e Arp (e, in Italia, Viani), si mescola all'ideale senza tempo del "non finito" di ascendenza michelangiolesca e forte ripresa rodiniana (specie nella declinazione al femminile). È l'impeto dirompente dell'anima che desidera svincolarsi dalla greve concretezza del materiale che la tiene imbrigliata a sé: è la calzante traduzione metaforica della nascita, della creazione di una nuova vita, che è slancio per definizione, proiezione all'esterno, affrancamento.

Un nesso confermato dallo stesso Bennati: «nel 1972 ho guardato [...] ad Hans Arp: la figura che si libera dalla materia, la linea sgusciante. [...] Quella forza che do è per far pensare all'anima. Cerco di far venire fuori la forza dalla materia» (DE STASIO 1994, p. 89).

Bibliografia specifica: *Luigi Bennati* s.d., s.p; *Luigi Bennati* 2001, p. 43.



10. *Bozzetto per il Monumento agli Invalidi e Caduti su Lavoro di Legnano, 1984*

gesso, cm 59 x 65 x 40

La composizione, a sviluppo orizzontale, è costituita da due figure maschili in abiti da lavoro, colte in dialettico rapporto fra loro e con l'osservatore, suggerendo molteplici punti di vista. L'una, nell'atto di allontanarsi dalla scena, è raffigurata a torso nudo, al fine di evidenziarne la componente muscolare delle braccia e del collo, proteso in avanti; l'espressione è pensierosa e le labbra sono serrate. La seconda è colta invece nell'atto di ruotare su se stessa per richiamare l'attenzione del compagno. Un braccio è deformato al di sotto della giacca, mentre l'altro si protende nello spazio, terminando con la grande mano dal palmo aperto. Il viso, teso, è caratterizzato dalla mascella prominente; lo sguardo segue e sottolinea il gesto.

Il gesso è un bozzetto preparatorio, come indicato anche dall'iscrizione presente sul basamento, per il monumento commemorativo degli invalidi e caduti sul lavoro realizzato per la città di Legnano. Il gruppo, inaugurato in corso Italia il 10 giugno 1984, è composto da due statue in bronzo poggianti su base di granito.

Pur nella drammaticità del tema a cui il monumento è dedicato, ossia quello degli incidenti, talvolta mortali, sul lavoro, i due protagonisti, come molte tra le creature dell'umanità di Bennati, non assumono posizioni di ripiegamento o di sconfitta, ma manifestano, piuttosto, un invito, quanto meno, alla consapevolezza del proprio ineluttabile destino, quando non la volontà verso un tentativo di riscossa. Il dolore connesso alla gravità del tema, come spesso avviene nell'opera del maestro, è misurato nelle espressioni e nei gesti, tanto quanto trova rivelazione nella forza e possanza della materia.

I due uomini, dai corpi massicci, ma ben calibrati, sono per certi versi gli stessi che furono messi in opera per il Monumento alla Resistenza di Varese eseguito un anno più tardi. Diversamente da quelli, fermi nel loro ruolo di testimoni, questi si muovono lentamente nello spazio, creando un gioco di pieni e vuoti perfettamente orchestrato, lungo la dominante del muscoloso braccio, proteso in un gesto di fratellanza e solidarietà. Sono i nuovi eroi di una memoria collettiva che nel corso del Novecento ha sostituito, nella celebrazione pubblica, i grandi del passato e le loro straordinarie imprese belliche, politiche o assistenziali, con l'uomo comune nella dura dimensione quotidiana del lavoro, o forse, più generalmente, dell'esistenza.

Bibliografia specifica: *Luigi Bennati* 1993, s. p.; DE STASIO 1994, p. 88.



11. *Testa di cavallo*, 1986

ceramica smaltata policroma a effetto invetriato, cm 35 x 30 x 20

La scultura, insieme al bozzetto in gesso per il *Cavallo* di Castiglione Olona e alle opere *Gallo* e *Toro* (cfr. schede 25, 29 e 30), rientra nel novero dei lavori eseguiti da Gianluigi Bennati sulla tematica *animalier* esposti in mostra. Componente minoritaria, ma comunque strutturata e dotata di autonomia nell'impianto generale della ricerca del nostro, baricentrata sull'indagine antropologica/antropocentrica, la ricerca sul mondo animale avviene, in Bennati, talvolta una via strumentale per proporre una modalità d'espressione diversificata sulla tematica esistenzialista, resa nel nesso che lega la sofferenza e la voglia di riscatto dell'uomo ai corrispettivi dell'animale; talaltra, un momento di omaggio pubblico (come nel caso del cavallo castiglionesse) o di più semplice indagine sull'anatomia animale, mai completamente immune da rimandi simbolici e sottesi nessi con l'animo umano.

A differenza dei molti artisti che, nel corso del Novecento italiano ed europeo, si confrontarono a vario grado con la produzione plastica di soggetto *animalier*, resa soprattutto col tramite della materia bronzea (Bugatti, Biagini, Martini, Messina, Marini, Giacometti), che proprio tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX secolo fu oggetto di un importante rilancio, in Bennati è più presente una dimensione "ornamentale", favorita dal ricorso al piccolo-medio formato e dall'ausilio della ceramica patinata. Se però, pare lontana la volontà di ricerca dell'armonia e della gradevolezza estetiche di rimando francesizzante (bastino Barye e Lecourtier o, in Italia, Cacciapuoti), più attinente risulta invece l'obiettivo di stabilire una convergenza fra un'espressività di vago sentore primitivista e un ricercato rimando simbolista, che risente, al contempo, dell'influsso di certi paradigmi classicisti senza tempo.

Nello specifico, l'enfasi accentuata posta sull'espressività del muso dell'equino non può che richiamare alla mente la testa di cavallo del carro della Luna (V sec. a. C., British Museum, Londra), opera eseguita da Fidìa e collaboratori nel contesto della decorazione scultorea dei Frontoni del Partenone. I grandi occhi sgranati, che sembrano alludere a uno *status* onirico di allucinazione cosciente, unitamente ai particolari delle fauci semi aperte e alla conformazione della testa, paiono una citazione diretta a una delle opere simbolo della pittura romantica protosimbolista del XVIII secolo: *L'incubo* (1781) di Johann Einrich Füssli (specie nella versione del 1790-91 conservata presso il Goethe Museum di Francoforte sul Meno).

Bibliografia specifica: *Gian Luigi Bennati* 2018, p. 11.



12 *Madre con bambino*, 1989

gesso patinato effetto argenteo, cm 90 x 45 x 39

Il gruppo è composto da una figura femminile seduta, dai capelli raccolti e le spalle lievemente ricurve, che accoglie protettivamente, fra le gambe parzialmente divaricate, un bambino in fasce che sta tentando di mantenersi eretto appoggiandosi sul corpo della donna.

La composizione privilegia la veduta frontale, come in una scultura arcaica, dal momento che il fanciullo, protetto dal voluminoso corpo femminile, dal quale fuoriesce con la sola testa, non è quasi visibile lateralmente. Le forme della donna, come spesso avviene nella poetica di Bennati, non sono esenti da un richiamo alle divinità muliebri primitive, come la celebre *Venere di Willendorf*. Si tratta di emblemi di una femminilità strettamente connessa alla fertilità e al rapporto fra natura e vita. Il culto per la Dea Madre ripropone il continuo ciclo di nascita, sviluppo, maturità, declino, morte ed è archetipo di una potenza allo stesso tempo distruttrice e salvatrice, di una forza che nutre e divora. Su questi temi, a proposito del murales dipinto a Casoli, Bennati osservava: «Come molti artisti considero la Natura madre e non matrigna. Ad essa dobbiamo tutto [...] mi sono prefisso il preciso scopo di idealizzare un binomio composto dalla “Natura e dalla Donna” che io ritengo siano i punti di riferimento più nobili e insostituibili che accompagnano la vita dell’uomo e dai quali ha origine tutto il complesso manifestarsi delle molteplici forme sorgive dell’esistenza».

Il soggetto della maternità, carico di valenze emotive e personali, è dunque tra i prediletti nella produzione di Bennati che lo ha praticato almeno dagli anni Settanta del Novecento. Come per le figure maschili, anche per quelle femminili l’artista mette a punto un modello nel quale, alla cifra stilistica tipica dei volti tondi, con scarsa evidenziazione dei capelli sulla nuca, dagli occhi profondamente scavati e le labbra spesso serrate, si abbina la voluta evidenziazione delle parti anatomiche connesse alla maternità: i seni larghi e cadenti per il peso del latte, in questo caso evidenziati anche dal tocco delle dita, il ventre rigonfio, sottolineato dal panneggio della veste. La posa con le gambe aperte richiama il momento in cui una nuova vita, uscendo dal grembo della madre, si affaccia al mondo, non senza un primo, forte, trauma. Anche le forme morbide e levigate del bambino riflettono una codificazione estetica del genere infantile propria di Bennati che, come già osservato da uno dei suoi primi maestri, Ottorino Monestier, si rifece a quei manichini e a quelle bambole su cui il maestro dovette alacrementemente lavorare tra gli anni Quaranta e Cinquanta.

Bibliografia specifica: DE STASIO 1994, p. 87.



13. *L'ultimo respiro di Cristo*, 1990

legno di cirmolo, cm 173 (115) x 24 x 20

Addossato ad un braccio metallico, il corpo di Cristo è scolpito con il busto semi frontale, mentre le gambe, attraverso una lieve rotazione del bacino, fasciato dal perizoma, sono presentate di tre quarti con le ginocchia appena piegate sino all'altezza del polpaccio. Le braccia, visibili solo sino al gomito, sono piegate dietro la schiena. La testa è rovesciata a destra, all'indietro. Il viso, dagli occhi semi chiusi, è incorniciato dalla barba; la bocca si serra a trattenere un grido di angoscia e dolore. Sulla nuca si delineano, sottili, i capelli, lasciando scoperto l'orecchio e scendendo sul collo. Al di sopra della testa, l'aureola è risolta come un disco ellittico scorciato. Prediletto è l'uso da parte del maestro dell'essenza pregiata del pino cembro, tipico delle Alpi e tradizionalmente utilizzato per la scultura.

L'opera rappresenta Gesù crocifisso nell'attimo del suo ultimo alito di vita terreno. L'espressione del volto, variabile a seconda del punto di vista, comunica allo stesso tempo consolazione e rassegnazione alla volontà di Dio. Questa stessa espressività è riscontrabile anche in altre opere di Bennati che vedono protagonista la figura di Cristo, come nella *Deposizione* scolpita per la chiesa parrocchiale di Gazzada nel 1986 (Luigi Bennati 2001, p. 33).

Il corpo esibisce un'anatomia delicata, levigata, che suggerisce un rimando neoquattrocentesco. Si vedano, ad esempio, i richiami al *Martirio di San Sebastiano* di Antonello da Messina, opera conservata presso la Gemäldegalerie di Dresda; oppure, per l'espressione della bocca, con le estremità rivolte verso il basso, al *Cristo alla colonna* dell'Opera Pia Alberoni di Piacenza del medesimo artista.

Ripetuto è in Bennati, al di là delle specifiche committenze ecclesiastiche, l'accostarsi al momento della sofferenza sulla croce e alla morte terrena di Cristo, con evidente volontà di giocare sul parallelismo fra la condizione umana e quella di Gesù che è, tuttavia, propedeutica al progetto della salvezza eterna.

Come moltissimi artisti del Novecento anche il nostro è soggetto al fascino del mistero della croce, simbolo di sacrificio estremo che accompagna ormai da 2000 anni la storia del mondo occidentale. Spesso, tuttavia, egli ne nega la piena raffigurazione, quasi a voler suggerire un approccio laico rispetto al suo valore sacro.

Bibliografia specifica: Luigi Bennati 2001, p. 37.



14. *Angelo caduto*, 1993

legno di cirmolo patinato effetto bronzeo, cm 88 x 39 x 37

La figura è rappresentata accovacciata su uno sperone roccioso, con le gambe ripiegate e il busto proteso in avanti. Le braccia sono nascoste delle grandi ali chiuse che coprono, come una sorta di guscio, la schiena e tutta la parte posteriore del corpo. Lo sguardo, un poco attonito, è rivolto verso destra, con un'espressione dolente.

Non poche sono le occasioni in cui Bennati si è cimentato nella rappresentazione di figure angeliche, connesse a più articolate composizioni sacre, ma anche modellate per una più intima riflessione. La scultura in esame, ad una osservazione più attenta dei suoi caratteri, mostra chiaramente leggibili gli attributi della fisicità maschile, assenti dalla canonica iconografia angelica ma impiegati nella rappresentazione di figure demoniache, ossia di angeli decaduti dal loro stato di grazia e puniti con l'allontanamento dal Paradiso per aver disubbidito o essersi ribellati a Dio. La scelta di modellare questa creatura con le ali chiuse potrebbe anche alludere a un essere pentito, soggetto alla sofferenza e al rimorso.

Il tema della raffigurazione del maligno ha goduto nell'arte occidentale cristiana di larga fortuna, senza soluzione di continuità dall'età medievale alla contemporaneità. Pur nella varietà di modi in cui esso è stato restituito, di norma è stata adottata una forma di rovesciamento o ribaltamento fra i caratteri umani e divini, spesso privilegiando espressioni grottesche e bestiali, come avviene nella scultura dei *gargoyle* delle cattedrali gotiche. In questo caso, invece, assente qualsiasi connotazione animalesca, l'artista ha preferito adottare un aspetto virile e giovanile, secondo una sensibilità che ha trovato espressione nelle arti figurative soprattutto a partire dal XIX secolo, si pensi a *Il genio del Male* di Guillaume Geefs (1848, Cattedrale di San Paolo, Liegi) o alle illustrazioni di Gustave Doré della Divina Commedia (1861). Proprio Dante, scrivendo dell'angelo caduto per eccellenza, ovvero di Lucifero, nel XXIV canto dell'*Inferno* lo definì «la creatura ch'ebbe il bel sembiante», prima che si ribellasse al Creatore, transcendendo la sua stessa natura. L'espressione pensosa, sottende forse il rimorso, la vergogna o il senso di colpa, sentimenti che possono estendersi facilmente anche alla condizione dell'uomo o forse l'annichilimento di fronte alla prospettiva della disfatta e caduta del genere umano.

Bibliografia specifica: inedito.



15. *Papa Paolo VI, 1993*

gesso dipinto, cm 60,5 x 25 x 21

Su un basso piedistallo a gradini è modellata una figura maschile in abiti sacerdotali con le spalle coperte dal piviale e la mitria sul capo. Il modellato è caratterizzato da un marcato slancio verticale, accentuato sia dal panneggio delle vesti e dalla forma del copricapo, sia dal movimento del braccio, sollevato verso l'alto in atto benedicente.

L'opera è un bozzetto preparatorio per la statua di papa Paolo VI (1897-1978), oggi Santo, eseguita nel 1991 per la Casa di San Giuseppe di Varese. La versione finale dell'opera diverge rispetto alla scultura in esame sia nell'impianto generale della figura, sia, soprattutto, nella gestualità e negli attributi, essendo stato sostituito il libro, testimonianza della parola di Cristo, con la ferula, il pastorale con la terminazione a croce proprio dei pontefici, al fine di sottolineare il ruolo di guida della cristianità. Infatti, proprio a partire dal papato di Giovanni Battista Montini questo oggetto liturgico è entrato di consuetudine nelle celebrazioni papali.

Per il pontefice, lo scultore aveva già modellato una medaglia ben vent'anni prima (1961), quando egli era ancora arcivescovo di Milano. Tra il 1990 e il 1991, Bennati ricevette anche la commissione per un altorilievo, collocato nell'oratorio di San Vittore di Varese, rappresentante un Paolo VI seduto mentre tiene stretta tra le mani la documentazione del Concilio Vaticano II (1962-1965), evento di portata epocale per la storia della cristianità, da lui presieduto per oltre due anni. Committente e collezionista, grazie alla sinergia con monsignor Pasquale Macchi, suo segretario personale, parimenti effigiato da Bennati, Paolo VI gode di una ricca iconografia. È d'obbligo segnalare il bronzo di Floriano Boldini, collocato all'ingresso del Sacro Monte di Varese, che non manca di tangenze con il lavoro di Bennati. Nel bozzetto, il maestro, da abile ritrattista, è attento alla resa delle fattezze del volto del pontefice, mentre l'evidenziazione della mitria con le lunghe infule allude alla scelta operata dallo stesso Paolo VI di abolire l'uso della tiara come copricapo più solenne della Chiesa.

L'artista sembra, in questa occasione, riprendere modelli iconografici di consolidata tradizione: si pensi al potenziale rimando fra l'immagine plastica e la pala, conservata nella chiesa milanese di Sant'Angelo, rappresentante la *Gloria di San Carlo Borromeo* di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone; una convergenza intuibile soprattutto a livello dello slancio ascensionale della *silhouette* del prelato.

Bibliografia specifica: *Luigi Bennati* 2001, p. 11; *Gian Luigi Bennati* 2018, p. 6.



16. *Fregio con angeli e colombe*, 1994

bassorilievo su gesso patinato, cm 43 x 125

La composizione si sviluppa orizzontalmente, secondo una sequenza narrativa volta a illustrare il significato dell'acqua nel battesimo cristiano. Sulla sinistra sono modellati due angeli, dalle fattezze femminili, abbigliati con una tunica che scende sino al ginocchio. Hanno lunghe ali piumate abbassate, l'uno porta una mano al petto e l'altro tiene le mani giunte in corrispondenza del cuore, evocando la preghiera. Entrambi osservano la porzione centrale della formella, nella quale sono modellate cinque colombe in volo. Sulla destra, simmetrici alla prima coppia, sono effigiati altri due angeli, musicanti, anch'essi dalla fisionomia femminile: uno suona la lira e l'altro la tuba, accompagnando il volo degli uccelli.

Il rilievo fa parte della serie di terracotte eseguite nel 1994 per la decorazione dell'area del fonte battesimale della chiesa parrocchiale di San Grato di Bobbiate. Nel caso in oggetto, però, forse per un ripensamento da parte dell'artista, la formella non è stata poi fisicamente collocata in sede.

Il fregio angelico presenta elementi di continuità con la visione estetica del maestro nella forte umanizzazione delle figure che hanno assunto dichiarati caratteri femminili, nelle diverse tipologie delle acconciature e nel taglio delle tuniche, non esenti da un richiamo alla moda degli anni Sessanta-Settanta del Novecento. Propria della ricerca sulla femminilità di Bennati è anche l'evidenziazione dell'anatomia della donna nel seno e nel ventre, a cui si abbinano i caratteri di greve corporeità propri dell'universo umano dello scultore: il taglio espressionistico dei volti, dagli occhi incavati e con la mascella evidenziata, la tornitura delle gambe e dei piedi massicci, messi in evidenza nelle diverse pose assunte dalle figure.

Le creature scolpite da Bennati, concrete nella loro fisicità e più prossime alla terra che al cielo, sebbene per certi versi lontane dal più consueto immaginario angelico, si arricchiscono, anche per il contesto sacro e gioioso in cui sono inserite, di ulteriori sfumature di sapore classicista.

La narrazione procede, come in una pittura vascolare greca o nel fregio di un sarcofago di età ellenistica, su di un unico piano, senza soluzione di continuità. Esplicita è la scelta di una composizione simmetrica, con richiami e reciprocità nelle pose e nel gioco di sguardi, e pienamente equilibrata nella disposizione sia delle quattro figure angeliche che nel calibrato, poetico, movimento circolare del volo delle colombe, emblema cristiano dello Spirito Santo e, quindi, simbolo di pace e di salvezza.

Bibliografia specifica: inedito.



17. *Costrizione*, 1995

terracotta patinata policroma, cm 120 x 52,5 x 50

La scultura, in terracotta policroma, è dedicata a una delle tematiche cardine della ricerca di Gianluigi Bennati: l'indagine antropologica e sociologica, letta e interpretata alla luce di vari *status* esistenziali, sovente baricentrati sulla dialettica dicotomica costrizione/obbligo-emancipazione/liberazione. Nel caso specifico, la limitazione imposta alla libertà del soggetto è resa figurativamente mediante l'attributo delle braccia legate all'altezza dei polsi, che vengono palesate all'osservatore, forse in attesa che questi, metaforicamente, lo liberi dal vincolo che lo tiene prigioniero. L'uomo, descritto nell'anatomia tramite il canonico repertorio espressionista e abbigliato in maniera umile con un paio di grezzi calzoni a bretella e una canottiera bianca, rivolge il proprio sguardo attonito verso l'alto. La peculiare caratterizzazione del vestiario, che in Bennati ritorna anche in opere pubbliche, come il Monumento ai Caduti e agli Invalidi del Lavoro di Legnano, lascia intuire che a essere effigiato sia proprio un lavoratore o, comunque, un rappresentante della classe popolare operaia, alla quale il nostro sentiva, con buona probabilità, di appartenere. Risulta abbastanza chiaro il sotteso autobiografico; Bennati, infatti, come ricordava Otto Monestier, «è nato povero, ha patito la fame, ha vissuto ed è cresciuto con una schiera di fortunati disgraziati come lui» (*Luigi Bennati* 1993, s. p.). Appare ora più lineare il messaggio dell'opera, che allude alle coercizioni fisiche e agli obblighi sociali o morali imposti dalla società industriale; imposizioni che non consentono all'uomo di autodeterminarsi liberamente ed affermarsi in quanto essere autonomo ma che lo tengono prigioniero e alla costante ricerca della possibilità di affrancarsi da tale, umiliante, posizione di annichilimento. Non è affatto casuale il fatto che, in Bennati, il tema dell'umanità "costretta" ritorni più volte (*Luigi Bennati* 2001, pp. 26, 30), in rari casi declinato anche sul versante *animalier*, e sia sempre reso mediante l'inserimento di lacci, corde, ganci o strutture solide che sembrano letteralmente risucchiare, inglobare le figure al loro interno (*Luigi Bennati* 2001, pp. 25, 29). Per sopperire a questa condizione, emanciparsi, rinascere e avere successo nella vita, l'uomo ha l'obbligo di lottare, di liberarsi, di fuoriuscire da quella materia, simbolo d'imposizione e sopruso, che lo tiene imbrigliato (*Luigi Bennati* 2001, p. 25).

Nel 1999, anno di fondazione dell'Ateneo varesino, l'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria.

Bibliografia specifica: FERRARIO 2018, p. 71.



18. *Ginnasta*, 1995

gesso patinato effetto bronzo e metallo, cm 78 x 50 x 71

Su una serie di quattro anelli in metallo, disposti secondo piani perpendicolari e diagonali, in voluta asimmetria, si poggia un corpo d'atleta in gesso dipinto con effetto bronzo, colto in una elegante torsione della schiena. Gli arti superiori sono modellati solo fino alle braccia e le gambe divaricate sono visibili, rispettivamente, sino a mezza coscia e al ginocchio. L'allontanamento dalla rappresentazione della pura apparenza è funzionale a mettere in evidenza dinamiche più complesse. Il gruppo scultoreo nel delicato e, al tempo stesso, dinamico gioco di forme intersecantesi nello spazio, fin troppo facilmente rimanda alla metafora dei difficili equilibristi a cui è sottoposta la vita umana.

Subentra, in questo caso, nella tormentata ricerca esistenziale di Bennati una componente derivata dal suo reale vissuto: appassionato di sport, in gioventù svolse anche l'attività di professore di educazione fisica, fu ginnasta della Pro Patria di Milano, fece parte della squadra italiana alle Olimpiadi del Lavoro di Parigi e rientrò tra gli atleti del gruppo che vinse a Losanna il Gran Premio Federale Svizzero. Sin dagli anni Quaranta amico di Savino Guglielmetti, medaglia d'oro nella ginnastica alle Olimpiadi di Los Angeles nel 1932, a cui dedicò, subito dopo la sua morte, un intenso ritratto per la Federazione Ginnastica d'Italia, amò ripetutamente rappresentare le eccellenze italiane della disciplina. Nel 1998, per la Società Varesina di Ginnastica e Scherma, Bennati eseguì l'opera pittorica *La rondine*, in omaggio alla manovra agli anelli eseguita da Jury Chechi alle olimpiadi del 1996 (cfr. *Luigi Bennati* 2001, p. 56), restituendo il volteggiare dell'atleta nelle diverse prove come fosse il movimento di una scultura nello spazio.

Profondo conoscitore della tensione e della fatica trasposti nello sforzo agonistico del ginnasta, qui rivestito da un'aura senza tempo nella scelta di rappresentare il corpo nudo rivestito solamente di una fascia e del perizoma, nei modi di un atleta antico, Bennati non poteva che assumerlo ad emblema della precaria, ma tenace lotta per la vita dell'uomo del XX secolo attraverso eventi bellici epocali, rivoluzioni filosofiche, scientifiche e morali.

Bibliografia specifica: inedito.



19. *Maschera*, 1996

terracotta patinata, cm 43 x 20 x 20

L'opera è un'efficace testimonianza della poliedricità materica tramite cui Gianluigi Bennati ha affrontato, negli anni, la tematica del ritratto. Nel caso in oggetto, l'utilizzo della terracotta, opportunamente patinata in policromia, con le sue naturali escrescenze e infossature, consente all'artista di enfatizzare oltremodo, nel modellato, la simbologia sottesa all'effigie della maschera. Il volto, infatti, leggermente ruotato verso sinistra, risulta scavato nella porzione retrostante e a livello dei bulbi oculari, a mo' di maschera funebre. I capelli, corti e pettinati all'indietro, lasciano in vista l'ampia fronte; i padiglioni auricolari sono ampi e leggermente ad ansa; le mascelle e il mento ben definite; la bocca, semi aperta, sembra accennare a un sorriso malinconico, di circostanza, che contrasta con il senso d'inatezza espressiva dei tratti somatici. Stilisticamente, è possibile cogliere delle convergenze con la serie dei ritratti d'artista eseguiti da Marino Marini fra gli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo e conservati presso il museo omonimo di Firenze, caratterizzati dalla volontà di sondare nel profondo l'animo, la psicologia del personaggio effigiato (*Ritratto di Igor Stravinskij*, 1950; *Ritratto di Marc Chagall*, 1952; *Ritratto di Mies van der Rohe*, 1967). Plausibile è poi il fatto che, per affrontare il tema della maschera, Bennati abbia, certo, guardato a Vangi, ma anche al ben più illustre maestro dell'espressività marcata e a tratti sofferta quale fu Adolfo Wildt (*La maschera del dolore – Autoritratto*, 1909, Musei Civici, Forlì). Ma alla levigata, traslucida e candida materia marmorea wildtiana, emblema di una tensione classicista al contempo rigettata e riletta in chiave contemporanea, Bennati sostituisce la greve porosità e l'imperfezione intrinsecamente arcaizzante della terracotta per meglio veicolare il senso d'inquietudine esistenziale, impotenza e ricerca di senso. Il parallelismo col celebre autoritratto che Wildt scolpì nel 1909 risulta calzante tanto sul versante formale, quanto su quello dell'indagine autobiografica. Per quanto riguarda il primo aspetto, è possibile rilevare una convergenza a livello della conformazione discendente degli incavi oculari ma anche della bocca semiaperta; quest'ultima, in Bennati, certamente meno esasperata nell'anatomia; sul secondo punto, è noto e confermato dalla figlia Raffaella, il fatto che il nostro abbia utilizzato a più riprese le fattezze del fratello (per altro molto somigliante a Gianluigi) nei suoi ritratti.

Da un punto di vista semantico, la scultura sonda una tematica amplissima, trasversale e di enorme fortuna otto-novecentesca (si pensi ad Ensor e Rouault in pittura e a Pirandello in letteratura): quella della vita letta alla stregua della commedia dell'arte, dove il singolo è costretto a fare i conti con l'impossibilità di manifestare, nel quotidiano, la propria vera natura, o perché costretto a uniformarsi alla massa o perché da essa alienato, spersonalizzato, isolato.

Bibliografia specifica: inedito.



20. *La società, 1997*

ceramica smaltata policroma a effetto invetriato e legno,
cm 112 x 34 x 34

L'opera è una formella in ceramica scolpita ad altorilievo e incastonata su di un asse in legno dipinto di sezione rettangolare poggiante su base in granito.

Come suggerisce il titolo, la scultura si configura alla stregua di una vivida, attualissima, metafora sociologica che l'artista indaga mediante il ricorso alla tipica carica espressionista che connota i suoi spaccati antropologici. Sono infatti effigiate una serie di figure umane stanti, maschili e femminili, che risultano affastellate, quasi fuse l'una all'altra, come a creare una sorta di unico, greve, blocco informe. La gestualità e la mimica facciale dei personaggi raffigurati in piedi, abbigliati elegantemente, sono ridotte ai minimi termini: le braccia sono distese lungo i fianchi, i volti solcati da espressioni serie. Rivelatore è il dettaglio dell'unica mano alzata, quella dell'uomo collocato al centro della scena, che sembra attirare gli sguardi incuriositi delle due figure laterali. Ecco allora svelato il paradosso del messaggio, marcatamente polemico, sotteso all'opera: il manipolo d'individui si distrae e lascia che il dettaglio, in apparenza insignificante, di un arto che sollevandosi infrange l'apatica fissità di un istante di ordinaria vita sociale, metta completamente in secondo piano la figura distesa ai loro piedi, che versa in un evidente stato di sofferenza. Dal volto della donna, modellato di profilo, sembra infatti trapelare un urlo, forse un grido d'aiuto, totalmente ignorato dagli astanti. L'orizzontalità della figura, che pare avvinghiarsi ai corpi che la sovrastano, scardina il composto verticalismo della composizione; una soluzione estremamente ricercata che sembra quasi rievocare suggestioni protogotiche (Giselbertus, *La tentazione di Eva*, sec. XII, Musée Rolin, Autun). La porosità della materia, opportunamente incisa e dipinta, enfatizza l'alone di drammaticità che avvolge la scena, accrescendo parimenti il sentore arcaizzante/primitivista dell'opera, memore del modello martiniano; ma anche la tensione delle espressioni (e qui, ancora ancora una volta, è impossibile non guardare a Wildt) che, in Bennati, risentono dichiaratamente della lezione di Bacon.

La scultura diviene l'effigie senza tempo dell'assordante silenzio, indifferenza e cinismo di una società segnata dal dilagare dell'individualismo massificante, dell'egoismo e dell'assenza di *pietas* nei confronti dei più deboli.

Bibliografia specifica: *Luigi Bennati* s.d., s.p.



21. *Angelo*, 1997

terraglia bianca e rossa, ø cm 49

La superficie del piatto circolare di terraglia bianca è dominata dalla figura di un giovane angelo, modellato ad alto rilievo in terraglia rossa, la cui altezza corrisponde quasi al diametro del supporto. La figura è rappresentata in volo, con le ali semi aperte e il corpo nudo coperto dal solo perizoma, lievemente inclinato e con una gamba appena sollevata.

L'angelo è raffigurato come un adolescente di sesso maschile, realizzato con estrema politezza formale. Le ali, dal piumaggio appena accennato, hanno una caratteristica forma appuntita, spesso impiegata nelle teorie angelologiche di Bennati. Diversamente dai tipi umani più ricorrenti nella ricerca del maestro, in questo caso l'anatomia non presenta né espressionistiche forme di appesantita fisicità né ardite deformazioni. La posa scelta è particolarmente interessante: il giovane sta scostando leggermente con la mano una delle ali, al fine di meglio vedere verso il basso, direzione alla quale indirizza sia il movimento del capo che lo sguardo. Cosa si trova, dunque, oltre l'orizzonte delimitato dalla forma circolare e che forse preme al protagonista dell'opera scultorea? Nonostante Bennati lasci volutamente il quesito aperto, permettendo all'osservatore di spaziare nelle proprie curiosità e intimi pensieri, la riflessione sull'uomo e sul senso dell'esistenza che costituisce un asse portante della poetica dell'artista, induce legittimamente a ipotizzare che lo sguardo, pur distaccato, dell'angelo sia stato attratto dal brulicare di esseri viventi e dal loro affaccendarsi nella quotidianità della vita. Il limite fisico rappresentato dalla tesa del piatto, tuttavia, lascia poca speranza sulla potenzialità di un'interagenza tra sfera celeste e terrena.

Colpisce in quest'opera, considerando la ricerca artistica che ha caratterizzato buona parte della produzione di Bennati, il recupero di una componente di bellezza formale, anzi più precisamente di una natura squisitamente accademica, di sapore neoclassico (per certi versi vicina a Thorvaldsen) che lascia addirittura incerti sulla corretta interpretazione della figura maschile alata, assai prossima anche alla sfera mitologica degli Eroti o Amorini, piuttosto che a quella religiosa delle gerarchie angeliche. Le ragioni dell'adozione di questo linguaggio difficilmente si possono ricondurre a una dimensione consolatoria, come era avvenuto, in parte, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento italiano, quanto piuttosto, forse, ad una volontà di testimoniare tensioni e aspettative dell'uomo, forse disilluse.

Bibliografia specifica: inedito.



22. *Maternità astratta*, 1998

fusione in bronzo a cera persa patinata, cm 39 x 22 x 11

Su di un basamento poligonale irregolare s'innesta un elemento parallelepipedo, dall'andamento curvilineo, solcato inferiormente da alcune fessure. Da questa materia, anteriormente, si protende un corpo femminile appena accennato nella *silhouette*, di cui si distinguono le gambe e meglio si delinea il busto, grazie all'evidenziazione, attraverso la doratura, del ventre e dei seni.

Sin almeno dagli anni Ottanta, con un'intensificazione nel decennio successivo, Bennati indirizza la sua ricerca artistica verso una progressiva sintesi e parziale scomposizione delle fattezze femminili. Questa scelta può leggersi nei termini di riflessione, cautamente maturata, nei confronti dell'ampio dibattito internazionale esploso già agli albori del Novecento, recepito in contesto italiano a partire dai primi anni Trenta e rilanciato con forza nell'immediato secondo dopoguerra: quello tra realismo, naturalismo e astrazione (poi informale), che coinvolse attivamente il vivacissimo ambiente culturale milanese, con importanti ricadute anche nella realtà culturale varesina. All'inizio degli anni Settanta, commentando la produzione del pittore Andrea Vaccaro, Bennati osservava, criticamente: «Possiamo dire che oggi nella ingarbugliata motoria delle correnti artistiche non è facile districarsi e sciorinare così ipso facto, un linguaggio nuovo. Artisti di tutti i tempi hanno sempre attinto alla fonte dell'esperienza altrui cercando di immettere personali sensazioni» (Bennati 1972).

Rimane, tuttavia, centrale nell'opera in esame e in altri bronzetti elaborati intorno all'anno 1998 (cfr. scheda 23), il tema prediletto da Bennati, la donna come madre, qui espresso attraverso la sottolineatura delle parti anatomiche più strettamente connesse alla fertilità. In particolare, l'attenzione si appunta sul ventre, rigonfio, le cui linee si semplificano e si metamorfizzano, riconducendolo alla figura dell'uovo, simbolo per eccellenza di fecondità e di vita e sottolineando così il passaggio da una dimensione più squisitamente biografica e reale ad una più concettuale, astratta e mentale.

Bibliografia specifica: *Gian Luigi Bennati* 2001, p. 9.



23. *Maternità astratta*, 1998

fusione in bronzo a cera persa patinata, cm 29 x 10 x 23

Un elemento di forma parallelepida, lievemente incavata, fortemente assottigliato e con uno dei due margini un poco sollevato e ricurvo, disposto diagonalmente nello spazio e poggiante su un basamento dal piano rettangolare, contiene un uovo dorato, attraversato sulla superficie anteriore da due elementi a nastro, parimenti aurei. Esso è colto nell'atto di scivolare verso il basso, dove si apre una sottile e profonda fenditura.

L'opera si presenta quale estremo tentativo, all'interno della poetica di Bennati, tenacemente ancorata alla figurazione, di superare questa dimensione per spingersi a sondare più profondi ambiti della sua condizione esistenziale e psicologica, avvicinandosi all'espressività dell'astrazione, forse attratto da quell'Astrattismo "organico" che proprio tra gli anni Sessanta e Settanta aveva sperimentato, in ambiti non lontani, Vittorio Tavernari, interpretando la lezione di Henry Moore. La ricerca è ancora una volta ricondotta all'universo femminile, esplicitamente evocato attraverso la fenditura praticata su una superficie di austera linearità e colto quindi nella ossessivamente amata dimensione della maternità. Quest'ultima è evocata dalla forma pura dell'uovo, simbolo di vita e fecondità ancestrale, protagonista della composizione grazie alla scelta di illuminarlo con la doratura. Per l'inserimento di questo elemento, Bennati potrebbe aver guardato proprio a Moore e alle sue sculture "archetipiche", sovente rivolte al tema della maternità e del legame madre-figlio (*The egg*, nelle varie versioni e datazioni), ma anche ad Augusto Perez.

Il posizionamento di questo emblema di fertilità, oltre che di perennità e resurrezione, tuttavia, è destabilizzante: l'uovo è posto su un piano inclinato che si protende nello spazio, con un invito a percepirla la caduta verso il basso, dove potrebbe infrangersi. Rompendo il prezioso e protettivo involucro, la creatura che è cresciuta al suo interno si aprirà al non facile cammino della sua esistenza.

Bibliografia specifica: *Gian Luigi Bennati* 2018, p. 9.



24. *Crocifissione*, 2001

legno di cirmolo dipinto a effetto bronzeo, cm 178 x 89 x 33

La figura del *Christus Patiens* è descritta tramite il ricorso a un accennato tono primitivista/arcaizzante, che si esprime nella greve volumetria della fisicità di Gesù, effigiato col corpo eretto e senza inarcamenti. Il costato è ben evidenziato; gli arti superiori e inferiori, al pari di piedi e mani, sono tozzi. Il ventre è coperto da una perizoma a bande rosso-gialle che richiamano il sangue e la rinascita, forse un omaggio all'iconografia duecentesca del "perizoma prezioso" (Giunta Pisano, maestro dei Crocifissi Francescani, Cimabue). Il volto, dolente e solcato da rughe, mostra gli attributi dell'iconografia del Cristo morente sulla croce: l'ovale, reclinato in avanti e leggermente orientato verso sinistra, si appoggia sulla spalla; i lunghi capelli non ricadono frontalmente sulle spalle, bensì sulla schiena; la barba è folta e incolta. La corona di spine, invece, non risulta fittamente intrecciata, come nella gran parte delle crocifissioni, ma composta da due anelli compenetranti che sembrano mimare il nimbo. Anche la croce presenta delle singolarità: l'artista ha scelto di non inserire il braccio minore e di lasciare che siano i soli arti di Cristo, orientati in maniera asimmetrica, a riempire lo spazio lasciato vuoto. Una soluzione che può interpretarsi come volontà di prefigurare la Resurrezione, il trionfo di Gesù sulla morte. Tuttavia, alla luce delle tematiche della "negazione della croce", di larga fortuna novecentesca (si pensi a Ernst, Rouault, Bacon e Pirandello in pittura; o a Manzù in scultura), può leggersi come una modalità per desacralizzare la figura del Salvatore, enfatizzandone la dimensione umana.

Per quanto concerne la scelta cromatica, Bennati potrebbe avere deciso di dipingere l'incarnato in nero per richiamare il bronzo, trattandosi di un modello preparatorio per un'opera a destinazione ecclesiale, magari, utilizzata in funzione processionale. Sorvolando sulla lunga tradizione iconografia del Cristo nero (si pensi solo al *Volto santo* di Lucca), molto diffusa in Italia meridionale, Spagna e America Latina, non è da escludersi che lo scultore possa avere scelto di ricorrere a tale cromia dopo essere entrato in contatto col missionario Mosè Bernardi (1912-1967), non a caso rappresentato dal nostro in due busti scultorei, o con l'ambiente culturale ad egli vicino. Bernardi fu molto attivo, oltre che in Africa, Indocina, Australia e Nuova Zelanda, proprio nell'America Latina degli anni Sessanta, periodo in cui stava per affermarsi la Teologia della Liberazione che tanta influenza ebbe nella parallela codificazione della *Black theology*, sorta nel contesto delle battaglie per i diritti civili degli afroamericani negli Stati Uniti. Proprio nella figura del Cristo nero, i teorizzatori della Teologia Nera videro un simbolo ontologicamente pregnante di oppressione e riscatto sociale.

Bibliografia specifica: inedito.



25. *Cavallo*, 2001

gesso, cm 54,9 x 33,5 x 18

La scultura è un modellino preparatorio del monumento donato dai discendenti dell'artista alla città di Castiglione Olona nel 2017, in occasione della mostra dedicata al maestro e al genero Massimo Fergnani, per lungo tempo legati dalla consuetudine della pratica scultorea (*Due scultori* 2017). Eseguito in bronzo, è stato collocato nel cortile antistante l'umanistico palazzo del cardinale Branda Castiglioni.

Nella collezione allestita presso l'*atelier* di Bennati si conserva anche un gesso preparatorio in scala 1:1. Quest'ultimo, analogamente all'originale in bronzo, presenta minime varianti rispetto all'opera in oggetto per quanto riguarda la posizione dell'animale, poggiante in modo antinaturalistico sulle quattro zampe, disposte lungo assi divergenti, con il collo e il muso protesi verso l'alto, nell'atto di nitrire. Il piccolo gesso, restituendo una dimensione ancora progettuale dell'opera, semplifica, rispetto al monumento, ma anche al modello in scala naturale, le anatomie del corpo del cavallo, riconducendole a una dimensione più geometrizzante, specie per quanto riguarda la parte anteriore del corpo dell'animale.

Dedicandosi più volte nella sua ricerca artistica alla rappresentazione del cavallo (cfr. scheda 11), con evidente valore di metafora della condizione esistenziale, Bennati ha ambiziosamente scelto un tema di larga fortuna nella produzione artistica del Novecento, a partire proprio da quella italiana, sia in pittura, si pensi solo a De Chirico e ad Aligi Sassu, sia in scultura, dai cavalieri di Marino Marini, via via sempre più piccoli rispetto all'animale, alle diverse, dinamiche e talvolta estreme, interpretazioni, anche grafiche, ideate da Francesco Messina.

Certamente il confronto più immediato, anche per la scelta monumentale e materica dell'opera finita, è proprio quello con il *Cavallo* realizzato da quest'ultimo grande maestro per la sede della RAI di Roma (1964-1966). Tutt'altro che morente, contrariamente a un'erronea interpretazione dell'opera di alcuni decenni or sono, l'animale, sia nella celebre scultura romana che nell'opera elaborata da Bennati, si pone quale emblema di uno slancio vitalistico, di forte reazione a una condizione esistenziale frustrante, come sottolinea il movimento ascensionale della parte anteriore della sua anatomia che accompagna il dolente nitrito. Nel caso in esame poi, il cavallo non è più accovacciato, si è già risollevato sulle proprie zampe, sebbene ancora un poco vacillanti, sottolineando la carica di autoaffermazione e liberazione dalla sofferenza dell'esistenza che l'artista ha voluto trasporre in questa composizione.

Bibliografia specifica: inedito.



26. *Uomo di cultura*, 2002

terracotta refrattaria policroma, cm 270 x 130 x 115

La scultura stante raffigura un uomo distinto, abbigliato con giacca e cravatta, che regge fra le mani un libro aperto, mentre indirizza il suo sguardo a sinistra verso un punto imprecisato dell'orizzonte. Ai suoi piedi, sulla sinistra, vi sono quattro voluminosi libri sovrapposti e orientati in direzioni differenti: tre posti orizzontalmente, l'ultimo verticalmente. Il volto è fiero e ben caratterizzato nei tratti somatici, che comunicano un'espressività dura ma serena, enfatizzata da un sorriso appena intuibile. La postura del corpo è eretta, parimenti orientata leggermente verso sinistra. Stilema tipico della produzione di Bennati è il sovradimensionamento di mani e piedi, con un riconoscibile effetto di gigantismo acuito dall'amplificazione delle proporzioni del corpo, che risulta massiccio, quasi dolmenico nel suo ingombrante e solido verticalismo.

A differenza di altri lavori affini, nella scultura in oggetto Bennati limita la vena espressionistica in favore di un'attenzione più rivolta al realismo della figura. La dimensione d'indagine sociologica e antropologica resta, tuttavia, ben presente e si esprime compiutamente proprio nella descrizione di quella che può essere considerata, a tutti gli effetti, come una personificazione della cultura, della quale l'artista sottolinea, non a caso, gli attributi iconografici più identificativi: i libri. Il volume, saldamente stretto, come in una morsa, in una presa vigorosa e al contempo rispettosa della preziosità intrinseca del manufatto culturale, non viene, come ci aspetterebbe, osservato dall'uomo, il quale pare invece palesarlo, offrirlo all'osservatore per volgere lo sguardo altrove, con un atteggiamento e una postura che rimandano per certi versi alle raffigurazioni autocelebrative del Realismo socialista sovietico. Con una ricercata iperbole plastica, Bennati è riuscito a dare vita al grande leader culturale, meta-spaziale, meta-storico e meta-temporale, ideale ma al contempo estremamente concreto nella sua severa monumentalità.

Tra le matrici stilistiche più influenti si annoverano Enrico Butti, Adolfo Wildt, Arturo Martini, Arturo Dazzi e Francesco Messina.

Nell'ottobre del 2018, in occasione delle celebrazioni del Ventennale di Ateneo e dell'esposizione collettiva allestita, per l'occasione, negli spazi del Rettorato, l'opera è stata donata dalla famiglia dell'artista all'Università degli Studi dell'Insubria di Varese; il lavoro, fra i capolavori dell'artista, va così a sommarsi alla scultura *Costrizione* (cfr. scheda 17), parimenti esposta in mostra, opera donata nel 1999, anno della costituzione del polo universitario varesino.

Bibliografia specifica: FERRARIO 2018, pp. 18-19.



27. *Solitudine*, 2004

legno di cirmolo dipinto, cm 90 x 20,5 x 18

Nella scultura lignea, dipinta in bicromia nero-arancio, è modellata una figura femminile in posizione stante, colta frontalmente. La donna, coperta solo all'altezza dell'inguine da un perizoma, tiene gli arti superiori lungo i fianchi, postura che le consente di trattenere a sé uno scampolo di tessuto o, forse, una sorta di borsa. L'anatomia ricalca i caratteri tipici dell'estetica espressionista di Bennati: il corpo e gli arti risultano tozzi; i seni pronunciati; il viso, scavato a livello degli zigomi, comunica una sensazione di profondo disagio, acuita da un'espressività seriosa e contrita. L'utilizzo del nero a connotare l'incarnato, cui si contrappone l'arancio-ocraceo della capigliatura, raccolta, e dei dettagli in tessuto, favorisce l'idea che si tratti di un tipo umano congoide. Plausibile, quindi, risulta il richiamo all'estetica primitivista e, in specifico, a quell'*Art Nègre* che tanta fortuna ebbe nel corso del XX secolo, dal periodo africano di Pablo Picasso (1906-1909) in poi.

Ma, in Bennati, il connotato etnoantropologico diviene un fattore strumentale per approfondire, una volta di più, l'indagine esistenzialista che permea la sua ricerca sull'essere umano. La postura, in particolare, richiama alla mente certe *silhouettes* di Alberto Giacometti, profondamente diverse, certo, da un punto di vista puramente formale ma quantomai simili nella volontà di farsi effigi, poste al di fuori dello spazio e del tempo, dell'angoscia e della solitudine in cui versa l'uomo contemporaneo, proprio come descrivevano Jasper o Sartre.

E il nero, colore che nella cultura occidentale assurge a emblema di sofferenza e morte, amplifica tale sensazione di alienazione, disagio, indifferenza. La donna, infatti, pare letteralmente protendersi verso l'osservatore; sembra volergli comunicare la concretezza della propria esistenza, in un anelito sofferto di accettazione.

L'opera è quindi carica di una forte dimensione di denuncia sociale: in un'epoca segnata dal dilagare delle disuguaglianze e dell'individualismo, Bennati non manca di ricordare quanto la solitudine indotta e forzata da logiche classiste o, comunque, da biechi costrutti sociali divenga per il singolo motivo di tormento, ansia, dolore e, in ultimo, morte.

Bibliografia specifica: inedito.



28. *Protezione*, 2004

gesso patinato effetto bronzeo, cm 58 x 32 x 26

La scultura affronta una tematica profondamente sondata da Bennati: il rapporto fra genitore e figlio. Sovente declinata, a livello plastico, in riflessioni sulla maternità, nel caso in oggetto ci troviamo invece dinanzi ad una sorta di allegoria del rapporto affettivo, resa dall'artista tramite la creazione di una composizione dallo sviluppo verticale che mescola la vena geometrizzante dei blocchi poligonali intersecantesi della porzione inferiore al realismo, classicheggiante nella descrizione (quasi rodiniana) della grande mano e dell'anatomia del bambino, della porzione superiore. A una lettura attenta, si nota come l'artista mescoli le due componenti, post-cubista e realista, per creare una fusione armonica che riassume i due poli della sua ricerca. La mano, accuratamente descritta nel dettaglio anatomico (si notino i naturali solchi sulla pelle delle dita e sul palmo), s'innesta nell'avambraccio, ridotto a forme geometriche solide, dall'aspetto simil architettonico che, decontestualizzato, richiama alla mente certe soluzioni proposte da Wotruba, ma anche l'estetica di autori come Archipenko e Zadkine. Chiude la composizione il bambino, innaturalmente sottodimensionato, effigiato con una postura che è al contempo morbida e vigorosa a livello della proiezione delle gambe e della leggera torsione del busto, il quale sembra lasciarsi andare a un sonno profondo e sereno; l'unico arto superiore in vista, infatti, ricade dolcemente sull'avambraccio, mentre il viso, appena abbozzato nei tratti somatici, ricorda nell'aspetto un manichino. Bennati, che fra gli anni Quaranta e Cinquanta lavorò nel settore della modellazione di bambole, ripropose più volte tale impianto "metafisico" nella descrizione dei suoi bambini (DE STASIO 1994, p. 89; *Gian Luigi Bennati* 2018, p. 5), spesso caratterizzati da un viso che pare occultato da un velo, alla Medardo Rosso (*Il ragazzo ebreo*, 1982, Cleveland Museum, Cleveland).

Come chiarisce il titolo, quella scolpita da Bennati è l'effigie dell'amore e della protezione che un genitore rivolge al proprio figlio; la mano, pur nella sua imponenza, avvolge e sostiene teneramente l'infante; una sensazione di sicurezza e difesa amplificata dall'avambraccio, che con la sua gravità volumetrica s'innesta saldamente nel basamento.

Un'opera dalla quale trapela, con una punta di malinconia, il vissuto dell'artista: orfano giovanissimo, Bennati vuole forse ricordarci che nulla, in fondo, è più importante dell'amore di un genitore per il proprio figlio.

Bibliografia specifica: inedito.



29. *Gallo*, 2005

terracotta patinata policroma, cm 70 x 60 x 58

La scultura, di soggetto *animalier*, è la rappresentazione di un gallo, con le ali aperte e sollevate dal corpo, effigiato nell'attimo di compiere una marcata torsione del collo verso destra. La caratterizzazione dell'anatomia dell'uccello domestico è resa in maniera piuttosto realistica, specie a livello della descrizione della testa, con la sottolineatura cromatica del becco e dei caratteri sessuali secondari: cresta e bargiglio. L'occhio vigile e la postura eretta e fiera conferiscono all'animale un aspetto quasi giocoso. Come ricordava Leonardo da Vinci, infatti, «l'allegrezza è appropriata al gallo, che d'ogni piccola cosa si rallegra, e canta, con vari e scherzanti movimenti». Una visione edulcorata che contrasta con l'ideale antico che vedeva nel volatile, citando un passaggio della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, «un animale talmente battagliero da terrorizzare persino i leoni». Emblema di orgoglio e positività quindi, ma anche di temerarietà, forza, nonché tradizionale simbolo solare e cristologico, il gallo ha goduto di enorme fortuna nella storia dell'arte d'ogni tempo. Nel 1948, Lucio Fontana, forse in omaggio alla *Contesa fra il gallo e la tartaruga*, noto mosaico post teodoriano del IV secolo d.C. (Cripta degli Scavi della Basilica di Aquileia), realizzò una celebre versione musiva di *Gallo*, oggi conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Sfruttando l'aspetto intrinsecamente "barocco" della materia ceramica, il padre dello Spazialismo, noto per la sua collaborazione con alcune note manifatture di ceramica, tra cui spiccano quelle di Sèvres e di Albissola Marina, modellò varie effigi dell'uccello.

Nella versione proposta da Gianluigi Bennati riecheggia il lascito fontaniano, espresso proprio nell'apparente grossolanità materica della terracotta e nei profondi solchi e imperfezioni che connotano il modellato. Ma a differenza dell'estetica di Fontana, nell'opera del nostro la componente del realismo risulta nettamente più spiccata.

Bibliografia specifica: inedito.



30. *Toro*, 2007

terracotta patinata policroma, cm 40,5 x 37 x 38

La scultura, di soggetto *animalier*, è la rappresentazione di un toro, molto semplificato nell'anatomia ed effigiato nell'atto dell'incornata, con il cranio abbassato, pronto a sferrare il colpo che, dal basso verso l'alto, cerca di ferire a morte l'avversario, animale o umano che sia.

Nel lavoro in oggetto, Bennati sembra ben conscio dell'enorme fortuna novecentesca che ha rivestito la rappresentazione del bovide; una tematica resa celebre nell'immaginario collettivo novecentesco da Pablo Picasso, il quale, nel contesto della sua articolata e multiforme indagine sulla mitologia del Minotauro e, più in generale, sul tema della tauromachia (specie alla luce della tradizionale rilevanza culturale della *corrida* in terra di Spagna) ha reso il mammifero artiodattilo suo emblema "totemico", nonché una vera e propria icona, simbolo del sempiterno rapporto dicotomico fra istintualità e razionalità, con non poche sfumature autobiografiche, come ben messo in luce, a proposito dell'estetica del grande artista spagnolo, da André Malraux. Un modello, quello picassiano, che rivive nella scultura di Bennati filtrato dalla ricerca di Arturo Martini (*Scomposizione di toro*, 1944, Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo) e, soprattutto, Marino Marini; quest'ultimo, infatti, conobbe Picasso nel 1950 col tramite di Bruno Cassinari, artista a sua volta folgorato dall'estetica cubista. In effetti, la volumetria proposta dal nostro, unitamente alla patinatura effetto bronzo della terracotta, ricorda da vicino gli animali plasmati dal grande scultore pistoiese, sovente cavalli effigiati in attimi di estrema tensione fisica. A differenza degli altri soggetti *animalier*, in questa scultura Bennati sembra infatti tentare d'introdurre l'elemento del cinetismo, senza però allusioni alla componente eroica, fiera, del possente animale.

Bibliografia specifica: inedito.



31. *Donna seduta*, 2007

terracotta patinata policroma, cm 57 x 30 x 39,8

La scultura è una delle molteplici variazioni sul tema della maternità, che in Bennati viene plasticamente declinato su un duplice versante: quello di un sofferto e lacerante realismo espressionista, che vuole farsi testimonianza della perdita di quell'unità simbiotica madre-figlio che accompagna la gestazione e poi la nascita di una nuova vita (DE STASIO 1994, p. 89); e quello post-cubista, vicino ad Arp e Moore, dove l'enfasi è posta sulla scomposizione formale e sulla sottolineatura, lirica e stilizzata, dei caratteri connotativi della gravidanza (seni e grembo).

L'artista però, in questo caso, decide di non porre l'accento sulla condizione, pur evidente, di "stato interessante" della donna, bensì sulla dimensione di meditazione emotiva, efficacemente resa a livello figurativo tramite il raccoglimento fisico determinato dalla posizione seduta della stessa. La ricercata sovrapposizione fra la componente formale (significato) e il corrispettivo semantico (significante) è sicuramente il dato che qualifica maggiormente l'opera.

La dimensione intimistica della rappresentazione è acuita dalla postura della donna, adagiata sulla sedia, con le gambe parallele e piegate ad angolo retto; e dal volto, leggermente inclinato in avanti e ruotato verso destra, che spicca per l'insolita dolcezza dei tratti somatici e per la lunga chioma che ricade sulle spalle. Il braccio destro, proteso all'indietro, scende lungo lo schienale della sedia, quello sinistro si appoggia dolcemente sul ginocchio, con la grande mano sovradimensionata (iconéma tipico dell'artista) che si accosta rispettosamente al grembo. La futura madre è abbigliata con una lunga tunica decorata a motivi geometrici, forse un esplicito omaggio a Mondrian, che lambisce le caviglie e lascia scoperte unicamente le scarpe, simili a calzature da lavoro, elemento iconografico che chiarisce l'appartenenza alla classe popolare della donna.

Il tema della "donna seduta" ha conosciuto grande fortuna nella storia dell'arte del XX secolo: si pensi alle molteplici rappresentazioni di Pablo Picasso, specie, per quanto concerne la profonda carica introspettiva e psicologica delle maternità, del "Periodo Blu" (1901-1904), ma anche di piena fase cubista; o, sul versante scultoreo, a Marini, Manzù, Minguzzi, Fazzini e Vangi. Lo stesso Bennati si è confronto in più occasioni con tale tematica (DE STASIO 1994, p. 88) ma in nessun altro caso ha raggiunto un livello di grazia e armonia formali paragonabile alla scultura qui presentata.

Bibliografia specifica: inedito.



Biografia

Gianluigi Bennati nasce a Milano il 27 giugno del 1929. Tra il 1942 e il 1949 studia come scultore in legno presso l'Istituto Artigianelli di Milano sotto la direzione di Otto Monestier, poliedrico artista e scrittore. In questo contesto collabora con lo scultore veronese Arturo Malerba e Frate De Bona per la realizzazione della Madonna Pellegrina di Fatima, destinata a viaggiare lungo tutta la penisola italiana (1947-1948).

Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, dopo aver praticato vari mestieri, trova impiego come scultore alla "Rosa manichini per vetrina", dedicandosi anche alla produzione di bambole.

Nel 1953 realizza la sua prima opera scultorea: una fusione in alluminio di 5x2 metri. Parallelamente, lavora anche come scenografo, sia al Teatro Nuovo che alla Scala di Milano.

Alla metà degli anni Cinquanta l'incontro con l'industriale Bruno Cremona segna una prima svolta nella carriera del maestro. Si dedica innanzitutto al ritratto, eseguendo, per primo, il busto del commendatore Italo Cremona (1955). Svariate sono state nei decenni – confermando la fortuna di questo genere nella carriera dell'artista – le personalità immortalate da Bennati: dal celebre cardiocirurgo Christian Barnard al mondo dell'imprenditoria del territorio lombardo, si pensi al ritratto del cavalier Adolfo Magnani (fondatore delle ditta MAM di Morazzone, 1973). Così trovano spazio personalità di spicco dell'ambiente ecclesiastico, come monsignor Carlo Sonzini, fondatore delle Ancelle di S. Giuseppe, la cui statua si conserva a Viggiù (1967) o il missionario Mosè Bonardi (busti a Milano e ad Afagnan, Togo), ma anche esponenti della politica italiana, sino ad arrivare nel 2006 all'esecuzione del ritratto del campione olimpionico e amico Savino Guglielminetti per la Società Pro Patria di Ginnastica di Milano.

Dagli anni Sessanta Bennati si mette via via alla prova con una vasta gamma di materiali: dal legno al bronzo, dal marmo alla ceramica, fornendo anche significative testimonianze in ambito grafico e pittorico.

Sceglie come baricentro della propria attività la provincia di Varese, per tradizione secolare territorio di origine di generazioni di scultori e realtà in cui si sviluppa dal Secondo dopo guerra un vivo dibattito artistico. L'artista prende parte attiva all'animata atmosfera culturale varesina di gallerie d'arte, associazioni e iniziative pubbliche, comparando come membro di giuria in numerosi premi e concorsi d'arte e svolgendo una costante attività di commentatore e critico sulle pagine del settimanale cattolico «Luce». Sul fronte milanese, con cui mantiene costanti rapporti, l'impegno si manifesta nella costituzione, purtroppo destinata a breve durata, dell'Unione Nazionale Pittori e Scultori insieme con il pittore Luigi Bello e lo scultore Dino Bonalberti (1970).

Nel 1962 ha inizio l'attività del maestro nel settore della scultura monumentale con la realizzazione del Monumento ai Caduti di Solbiate Arno, dominato dalla figura della Pietà. Altri due importanti interventi pubblici si collocano alla metà degli anni Ottanta: il Monumento ai Caduti e Invalidi sul Lavoro di Legnano (1984) e quello dedicato alla Resistenza per la città di Varese (1985).

Contemporaneamente, Bennati si dedica ad altri due rilevanti filoni: quello della scultura funeraria e quello dell'arte sacra. Quest'ultimo ha inizio con l'esecuzione dell'altare maggiore della chiesa cimiteriale di Solbiate Arno. Seguono, tra i numerosi lavori, la Via Crucis per la chiesa di San Giuseppe di Borca Macugnaga (1964) e, dieci anni più tardi, i portali in bronzo per la chiesa parrocchiale di Gazzada. È del 1987 l'altare per la chiesa dei frati cappuccini a Varese mentre nei tre anni successivi lavora per la parrocchia di Bobbiate, eseguendo la Via Crucis, il battistero in ceramica e la Madonna col Bambino posta in facciata.

Nel 1990 realizza un altorilievo dedicato a papa Paolo VI per l'oratorio di San Vittore a Varese.

Dalla fine degli anni Ottanta e negli anni Novanta, Bennati si dedica all'esecuzione di altorilievi e murales destinati ad edifici sia pubblici che privati: dalla scuola media di Gazzada e l'istituto Daverio di Varese, dal comune di Cadorago all'intervento per l'ospedale di Cuasso al Monte (1998) ai murales per il Villaggio Artistico di Diamante e Cirella (1982) e di Calam'Piso a Palermo (1983).

Parallela e costante, sin dalla fine degli anni Sessanta, è l'attività espositiva sia in Varese e provincia, dove esporrà sino al 2010, che a

Milano; risale al 1972 la prima partecipazione alla “Permanente” e la sua prima personale, presentato da Carlo Munari. Non mancano le presenze in rassegne all'estero: da Lussemburgo (1977) a Monaco di Baviera (1986) a San Pietroburgo (1988).

Nel 1971 viene insignito del titolo di Cavaliere della Repubblica Italiana e nel corso di questo decennio ottiene svariati premi dalla critica.

Scompare a Varese nel 2011, anno nel quale realizza le sue ultime opere, tra le quali un grande altorilievo in terracotta per il comune di Brebbia e un acquerello donato al Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, in visita alla città di Varese per i 150 anni dell'Unità d'Italia.

Tra i musei italiani che conservano opere del maestro, oltre a quelli del territorio varesino (Musei Civici di Varese, MAGA di Gallarate, Fondazione Pagani di Castellanza) si possono ricordare i Musei d'Arte Moderna di Montecatini, Vibo Valentia, Lido di Spina e Lecce. Suoi lavori si conservano a la Casa de Los Pisos a Granada, in Belgio, Olanda, Lussemburgo e Corea.

Bibliografia

- G. BENNATI, *Notiziario delle Arti*, in «Luce», 3 novembre 1972.
- LXXII (Settantaduesima) mostra annuale d'arte della regione lombarda. Società per le belle arti ed esposizione permanente Milano*, catalogo della mostra, Milano 1972.
- Luigi Bennati. Scultore*, a cura di F. B. Negri, catalogo della mostra, Besozzo 1993.
- M. DE STASIO, *Per far pensare l'anima*, in «Arte», n. 248, febbraio 1994, pp. 87-89.
- Arte in Università a Varese*, catalogo della mostra, Varese 1999.
- Paolo VI su l'arte e gli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963-1978)*, a cura di P. V. Begni Redona, Brescia 2000.
- Luigi Bennati. Scultore*, Sangiano 2001.
- Due scultori Gian Luigi Bennati - Massimo Fergnani*, a cura di F. Gualdoni, catalogo della mostra, Castiglione Olona 2017.
- M. FERRARIO, scheda n. 2, in *Arte in Università a Varese: 1999-2018 mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino in occasione del Ventennale dell'Ateneo*, a cura di M. Ferrario, catalogo della mostra, Varese 2018, pp. 18-19.
- Gian Luigi Bennati: la scoperta delle opere inedite*, a cura di I. Campagna, catalogo della mostra, Viggiù 2018.
- Luigi Bennati*, a cura di R. Povolo, catalogo della mostra, s.l. s.d.

Finito di stampare nel mese di maggio 2019
da Arti Grafiche Tibiletti - Azzate (Varese)