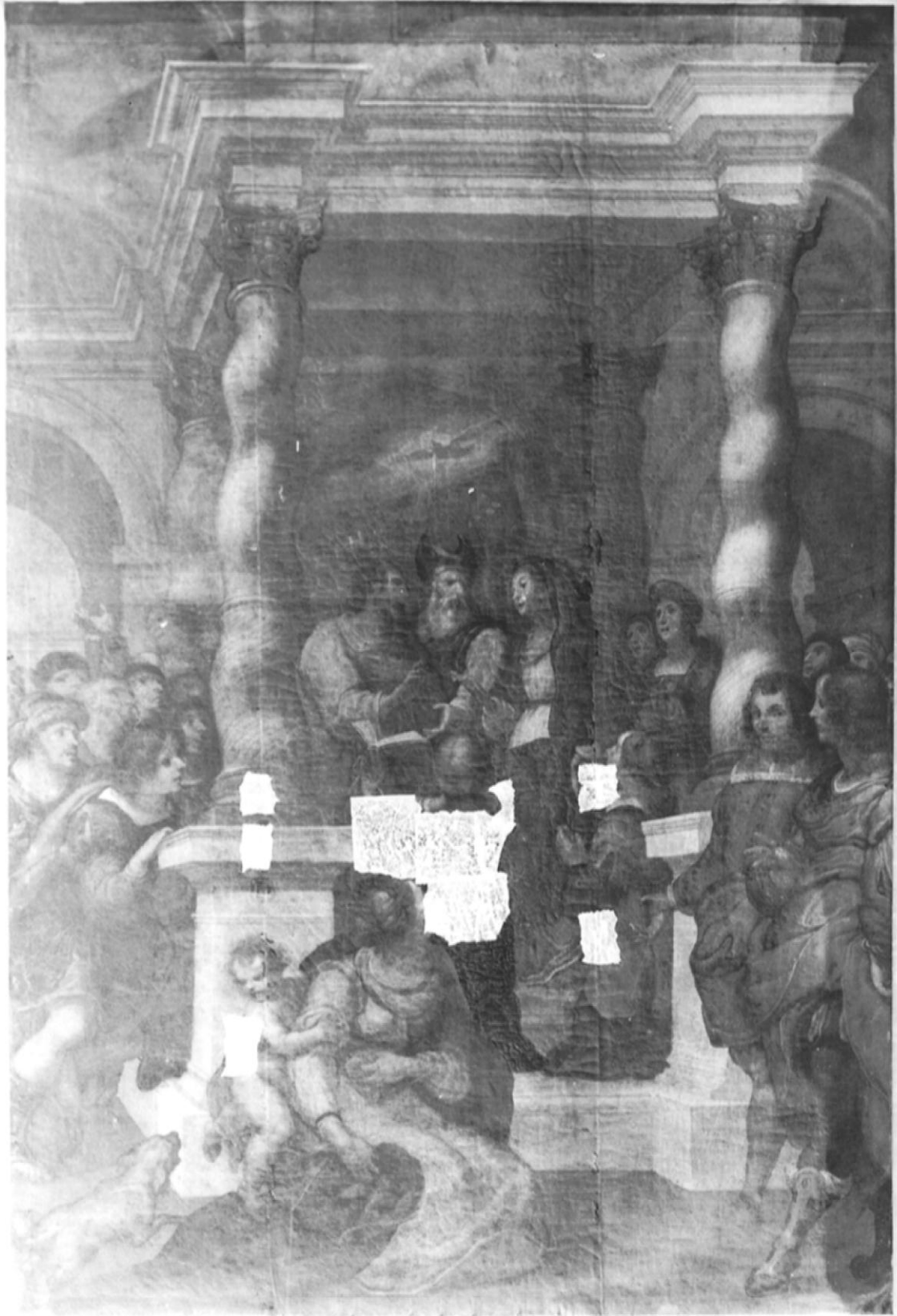


**"Lo Sposalizio della Vergine" di Giulio Benso  
proposta per una lettura iconografica**

di Luigi Pesce

-Scheda dell'opera-

Nome dell'artista:	Giulio Benso (1592 - 1668)
Misure:	400 X 260 cm
Tecnica:	Olio su tela
Data:	Datato, alla base della colonna, 1659
Ubicazione:	Oratorio della SS. Annunziata, Spotorno.
Restauri:	1986/1988
Fonti:	R. SOPRANI - C.G. RATTI, Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, Genova, Casamare, 1768, I, p. 282
Esposizioni:	Nessuna
Bibliografia:	M. TASSINARI, L'oratorio della Santa Annunziata - Le opere pittoriche in Le chiese di Spotorno - Monumenti e tesori d'arte del Savonese n°24, Savona 1995, pp. 36-38, p. 36 con figura.  M. NEWCOME - La pittura in Liguria nel Seicento, in La pittura in Italia, il Seicento, Milano 1989, I p. 37, fig. 39 (particolare)



La scena si svolge sotto un baldacchino retto da quattro colonne tortili, posto al centro di un'architettura che due grandi arcate aprono su un fondale aperto. Sotto il baldacchino, al centro della scena, solo tre figure: due maschili e una femminile.

La prima, posta al centro, con barba bianca, stola e copricapo sacerdotale è da identificarsi con il pontefice officiante che nella tradizione evangelica ha il nome di Abiatar<sup>i</sup>.

La figura maschile alla destra del pontefice, si presta ad una facile lettura iconografica. Al sopra la sua testa è infatti ben visibile una verga fiorita da cui è scaturita una colomba che domina la scena al di sopra del baldacchino. E' questo un riferimento alla cosiddetta *Elezione di Giuseppe*, secondo la quale Giuseppe sarebbe stato scelto per estrazione divina tra tutta la tribù di Giuda<sup>ii</sup>.

Giuseppe, contrariamente a quanto emerge dai quattro vangeli, è qui rappresentato piuttosto giovane. Questo fatto si inserisce all'interno dell'ampio dibattito sui modi di rappresentazione dell'immagine sacra tenutosi durante il periodo di Riforma Cattolica. Il Molanus<sup>iii</sup>, teologo di alto prestigio in epoca post-tridentina, si è occupato a lungo di questo aspetto e, nel suo trattato, scrive:

*"Verum nullo modo convenisse virum centenarium, et imbecillem senem, adhibere Mariae custodem"*.

Il Molanus trova inverosimile che Maria potesse essere affidata ad un Giuseppe anziano incapace di difenderla durante la fuga in Egitto. Secondo il Molanus, dunque, il ruolo principale di Giuseppe non è quello di garantire l'effettiva possibilità di concepimento quanto quello di essere custode di Maria e quindi difensore della Madre di Dio.

La terza figura rappresentata sotto il baldacchino è la Vergine Maria. Indossa una cintura stretta in vita, particolare che in gran parte delle iconografie mariane rappresenta la gravidanza verginale<sup>iv</sup>.

La presenza di Giuseppe, della Vergine e del sacerdote officiante fa pensare che la scena possa identificarsi nell'episodio dello Sposalizio della Vergine oppure nell'episodio *dell'Affidamento di Maria a Giuseppe*, secondo l'interpretazione iconografica fatta da Ezia Gavazza nel 1986<sup>v</sup>. I due episodi sono contigui ma non coincidenti. Infatti, nel vangelo arabo dell'infanzia e in quello dello pseudo Matteo, Maria viene sposata dal sacerdote con rito giudaico, solo dopo un certo periodo in affidamento a Giuseppe.

Noi crediamo che Benso abbia voluto raffigurare insieme le due fasi dello Sposalizio prescritte dalla legge giudaica, e citiamo a nostro favore le tesi teologiche espresse nel trattato del Canisio<sup>vi</sup>.

A questo proposito Enzo Bianchi, riferendosi agli usi del matrimonio giudaico, asserisce che *"Una prima fase era caratterizzata dallo scambio del consenso formale dei due davanti a testimoni, (...) solo in una seconda fase la moglie sarebbe andata a vivere sotto lo stesso tetto con il marito e avrebbe avuto con lui rapporti sessuali"*.<sup>vii</sup>

Dunque nella prima fase del matrimonio la sposa è presa in custodia dal marito *"ut servaretur non coniugeretur"* e nel nostro dipinto il gesto di Giuseppe (che porta la mano sinistra al petto) potrebbe figurare simbolicamente l'accettazione della custodia di Maria, tra il suo stupore di essere stato scelto tra tutti per questo compito.

La presenza dell'anello, invece, allude alla celebrazione del matrimonio vero e proprio.

Sappiamo dai vangeli apocrifi che lo Sposalizio della Vergine avviene all'interno del Tempio<sup>viii</sup> ed è proprio questo elemento che sembra ricoprire un ruolo di carattere primario all'interno dell'opera del Benso. Sono infatti evidenti i richiami alla struttura imponente del Baldacchino di San Pietro ad opera del Bernini<sup>ix</sup>.

Il legame tra il Tempio dello Sposalizio e il Baldacchino di Roma è testimoniato nel progetto del Bernini sorto in continuità con l'antica tradizione delle colonne del Tempio Salomonico e la leggenda delle Colonne Sante<sup>x</sup>, secondo la quale quattro colonne originarie del Tempio furono trasportate da Gerusalemme Roma per volere dell'imperatore Costantino.

A quanto sappiamo Giulio Benso non si recò mai a Roma e non ebbe dunque modo di poter ammirare di persona il capolavoro scolpito dal Bernini. Tuttavia è possibile che abbia potuto studiare il prospetto del

Baldacchino attraverso un'incisione di G. Frezza (datata 1652), a quel tempo largamente diffusa presso le botteghe dei pittori dell'Italia settentrionale.

Sul significato e sul valore sacrale delle colonne del Tempio di Salomone è di contributo fondamentale lo studio di Tuzi che si concentra sulla loro rilevanza simbolica durante la Riforma Cattolica e analizza numerose opere realizzate in aderenza ai severi principi per le arti e la letteratura post-conciliare<sup>xi</sup>.

In questa prospettiva, azzardiamo pensare che la posizione imponente del Baldacchino al centro della scena rappresentata dal Benso sia determinante dal punto di vista simbolico e giochi a far riferimento ad alcuni capolavori di pittura italiana, a cominciare dallo Sposalizio dipinto da Raffaello Sanzio.

A costituire una guida nella scelta di rappresentazione di questi particolari è sicuramente stato il testo di Pietro Cataneo dedicato all'architettura<sup>xii</sup>, di cui sappiamo Bensa aveva una copia dall'inventario della sua bottega che cita un "libro di architettura di Pietro Cataneo".

Altro particolare su cui valga la pena di soffermarsi è il fatto che Maria appare già gravida .

In riferimento a questo fatto è ancora di aiuto Enzo Bianchi quando afferma che il concepimento di Gesù è il fine stesso dell'unione di Maria con Giuseppe e il loro matrimonio è, per la teologia post-tridentina, solo il veicolo di legittimità (in osservazione della legge giudaica) per la nascita del Redentore<sup>xiii</sup>.

Anche il gesto che compie Maria è particolare: sembra voler scostare il mantello blu per porre in evidenza il ventre fecondo. In proposito ci viene in mente Giovanni Pozzi che, riferendosi alla Madonna del Parto di Piero della Francesca, parla di: "*un movimento che coprendo scopre*"<sup>xiv</sup>.

Maria è dunque già gravida non solo per funzioni identificative del personaggio ma anche per un preciso discorso teologico che si riallaccia al tema dell'Incarnazione: Maria come tabernacolo di Cristo o - meglio ancora - Maria che con il suo utero porta ed è portata da Cristo.

Vediamo ora di concentrarci sull'iconografia degli altri personaggi presenti nel dipinto, al di fuori del Baldacchino.

Nella parte sinistra è presente una moltitudine di personaggi, in prevalenza maschili, di cui notiamo i volti meravigliati nell'assistere alla scena sacra che si sta svolgendo all'interno del Baldacchino.

Noi crediamo che sia possibile rintracciare una loro corrispondenza all'interno dei vangeli apocrifi, precisamente nel vangelo dello pseudo Matteo, dove si parla di alcuni Farisei che - insorti a causa del fatto che il Tempio fosse contaminato dall'impurità di Maria - reclamavano al Pontefice di dare in sposa la fanciulla ad un uomo della tribù di Giuda<sup>xv</sup>.

Come abbiamo già visto (v. nota n°2), l'assegnazione di Maria avviene con il racconto della *Verga fiorita*, attraverso un sorteggio guidato dal Signore e dunque contiene in sé un valore di consegna: Maria, più che maritata, viene affidata a Giuseppe, il quale immediatamente dopo la cerimonia parte per dei lavori che lo terranno lontano da casa per alcuni anni<sup>xvi</sup>.

A bilanciare le figure maschili sulla sinistra del Baldacchino, Benso raffigura sul lato opposto un gruppo di donne. Con ogni probabilità si tratta delle vergini che il Pontefice richiama a sé per assegnarle a Maria affinché vivano insieme a lei nella casa di Giuseppe<sup>xvii</sup>.

La lettura iconografia si arricchisce ulteriormente con la rappresentazione del personaggio di spalle, inginocchiato davanti all'evento, che porge un libro al Sommo Sacerdote. Notiamo che indossa una tunica e ha la chierica.

Qui gli elementi che abbiamo in possesso non sono tali da poter suggerire con sicurezza una sua interpretazione iconologica. Possiamo tuttavia avanzare l'ipotesi che possa raffigurare un confratello dell'Oratorio della Santissima Annunziata, per cui l'opera è stata pensata e realizzata.

In alternativa - soprattutto per via della sua tunica scura - siamo portati a pensare che potrebbe anche trattarsi di un confratello appartenente all'ordine degli Agostiniani<sup>xviii</sup>.

E' infatti da tener presente che l'ordine agostiniano era presente ed attivo nel ponente ligure (in particolar modo a Pieve di Teco, città natale di Benso) e ricordiamo anche che il tema di Maria gravida è di matrice agostiniana<sup>xix</sup>. Di fondamentale importanza è, a valore di questa ipotesi, il fatto che Giulio Benso, negli stessi anni della realizzazione dello Sposalizio della SS. Annunziata di Spotorno, stesse dipingendo un'Annunciazione per l'altar maggiore della chiesa del monastero delle Agostiniane di Pieve di Teco, costruito all'incirca tra il 1644 e il 1655 su progetto dello stesso pittore.

Possibile dunque che il Benso possa aver tenuto conto della regola di S. Agostino. Ma altrettanto plausibile che la confraternita dell'oratorio, con ogni probabilità committente dell'opera, si sia voluta rappresentare all'interno della scena sacra.

Anche il Libro Sacro, sostenuto con un panno (perché mano umana non lo possa violare) dal personaggio con la chierica ha un valore ben preciso in questo contesto: così facendo è lo stesso pittore che afferma la veridicità della scena rappresentata secondo una legittima interpretazione dei testi sacri. Questo uso del libro come "sigillo di conformità" alle sacre scritture lo possiamo ritrovare in un disegno attribuito a Luca Cambiaso raffigurante *La presentazione al Tempio*.

In primo piano, al di fuori del Baldacchino, Benso dipinge un bambino impaurito da un cane mentre cerca rifugio nel braccio della madre, inginocchiata a terra e spettatrice dello sposalizio.

La scena rappresentata è curiosamente analoga a quella dipinta da Rutilio Manetti nello *Sposalizio della Vergine* della Collegiata San Martino di Siena e, in forma analogica, a quella dipinta dal Domenichino ne *La Presentazione della Vergine al Tempio* della Chiesa del Santuario di Nostra Signora Assunta di Savona. L'iconologia della scena merita attenzione per il suo valore simbolico.

Il cane, nella tradizione cristiana, ha doppio significato: se da una parte il cane bianco e mite è simbolo di fedeltà, quello brutto, ispido e ringhioso incarna l'incredulità<sup>xx</sup> o comunque associato agli animali impuri, divoratori di carogne<sup>xxi</sup>.

Il bambino cerca riparo nel braccio della madre che, a sua volta, volge la testa verso la Vergine Maria per ottenere da lei protezione per il suo bambino minacciato dalla rappresentazione dell'incredulità.

Più densa di valore simbolico e di difficile analisi iconografica, è la scena rappresentata nella parte in basso a destra del dipinto, dove troviamo - in primo piano - un uomo assieme ad una donna.

Osservandone i vestiti, ci accorgiamo che l'uomo indossa un abito di tipo spagnolo, in voga alla fine del '500 ma comprensibilmente ancora in uso in una realtà di provincia come quella di Spotorno. Al suo fianco, una donna coi capelli chiari, in abiti inusuali, non propriamente femminili: una veste verde, un mantello arancione e, sotto l'abito sollevato con la mano, un paio di "braghesse" (un indumento inusuale per la rappresentazione di una scena sacra).

In proposito Cesare Vecellio, nel suo trattato del 1590 sugli abiti in uso dalle donne di Venezia, scrive che ad avere "*un habito che pende più tosto al virile, compreso di braghesse*" sono le cortigiane<sup>xxii</sup>. Anche la veste verde ricorda quella che all'epoca si chiamava *comora*, ossia una tunica semplice (di colore cangiante) con il punto vita sotto il seno.

Il personaggio maschile è l'unico di tutta la composizione che guarda verso lo spettatore, quasi ad indicare il significato che assume la figura che si accompagna a lui. Il gesto della cortigiana è in analogia con quello di Maria: entrambe le figure si scostano con la mano la veste. Ma mentre Maria rivela con quel gesto la sua gravidanza verginale, l'altra palesa la sua natura cortigiana.

Proseguendo però lo studio dell'analisi che il Vecellio fa degli indumenti propri delle cortigiane, non abbiamo trovato alcun riferimento a tipi di calzari simili a quelli che invece vediamo indossati dalla nostra figura femminile.

Bisogna però tener conto che spesso, nella pittura ligure del Seicento, gli artisti raffigurano le donne coi calzari a prescindere dal soggetto che sia moralmente positivo o negativo.

Citiamo a riprova la Giaele del dipinto *Giaele e Sisara* di Guidobono, e la Sofronia dell'affresco *Olindo e Sofronia* del Tavarone<sup>xxiii</sup>.

Cerchiamo allora di vedere la composizione del Benso nella sua geometria simbolica: in primo piano, al di fuori e davanti al baldacchino, sono rappresentate due scene di carattere morale. Da una parte Maria come protezione dall'incredulità e, dall'altra, Maria come esempio di virtù.

La scena assume quindi un equilibrio simbolico che trova il suo culmine nel Baldacchino e nella rappresentazione sacra che lì si svolge, dove si riassumono contemporaneamente (e con grande efficacia visiva) l'Affidamento e lo Sposalizio della Vergine.

Questa costruzione dello spazio dipinto, oltre a testimoniare un'ottima sensibilità compositiva dell'autore, non ha precedenti in nessuna rappresentazione dello stesso soggetto. A questo si aggiunga che nei vangeli non ci sono precise descrizioni dello Sposalizio<sup>xxiv</sup> e che l'unica fonte per ottenere scarse indicazioni in merito siano alcuni vangeli apocrifi.

L'uso dei vangeli apocrifi ai fini della rappresentazione artistica era stato consentito dai maggiori teologi della Riforma Cattolica, come testimoniano gli scritti del Molanus i quali affermano un "principio di tolleranza". Secondo il Molanus, tale principio di tolleranza era concesso per il fatto che un'immagine tratta dai vangeli apocrifi contiene in sé qualche probabilità di verità e dunque può essere considerata quantomeno verosimile. L'importante, sottolinea il Molanus, è che le immagini rappresentate siano comprensibili nella loro probabilità "apud doctos quosdam apud vulgum"<sup>xxv</sup>, dai dotti e dal popolo.

## **"Lo Sposalizio della Vergine" di Giulio Benso proposta per una lettura iconografica**

-Scheda dell'opera-

Nome dell'artista:	Giulio Benso (1592 - 1668)
Misure:	400 X 260 cm
Tecnica:	Olio su tela
Data:	Datato, alla base della colonna, 1659
Ubicazione:	Oratorio della SS. Annunziata, Spotorno.
Restauri:	1986/1988
Fonti:	R. SOPRANI - C.G. RATTI, Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, Genova, Casamare, 1768, I, p. 282
Esposizioni:	Nessuna
Bibliografia:	M. TASSINARI, L'oratorio della Santa Annunziata - Le opere pittoriche in Le chiese di Spotorno - Monumenti e tesori d'arte del Savonese n°24, Savona 1995, pp. 36-38, p. 36 con figura.  M. NEWCOME - La pittura in Liguria nel Seicento, in La pittura in Italia, il Seicento, Milano 1989, I p. 37, fig. 39 (particolare)

La scena si svolge sotto un baldacchino retto da quattro colonne tortili, posto al centro di un'architettura che due grandi arcate aprono su un fondale aperto. Sotto il baldacchino, al centro della scena, solo tre figure: due maschili e una femminile.

La prima, posta al centro, con barba bianca, stola e copricapo sacerdotale è da identificarsi con il pontefice officiante che nella tradizione evangelica ha il nome di Abiatar<sup>xxvi</sup>.

La figura maschile alla destra del pontefice, si presta ad una facile lettura iconografica. Al sopra la sua testa è infatti ben visibile una verga fiorita da cui è scaturita una colomba che domina la scena al di sopra del baldacchino. E' questo un riferimento alla cosiddetta *Elezione di Giuseppe*, secondo la quale Giuseppe sarebbe stato scelto per estrazione divina tra tutta la tribù di Giuda<sup>xxvii</sup>.

Giuseppe, contrariamente a quanto emerge dai quattro vangeli, è qui rappresentato piuttosto giovane. Questo fatto si inserisce all'interno dell'ampio dibattito sui modi di rappresentazione dell'immagine sacra tenutosi durante il periodo di Riforma Cattolica. Il Molanus<sup>xxviii</sup>, teologo di alto prestigio in epoca post-tridentina, si è occupato a lungo di questo aspetto e, nel suo trattato, scrive:

*"Verum nullo modo convenisse virum centenarium, et imbecillum senem, adhibere Mariae custodem"*.

Il Molanus trova inverosimile che Maria potesse essere affidata ad un Giuseppe anziano incapace di difenderla durante la fuga in Egitto. Secondo il Molanus, dunque, il ruolo principale di Giuseppe non è quello di garantire l'effettiva possibilità di concepimento quanto quello di essere custode di Maria e quindi difensore della Madre di Dio.

La terza figura rappresentata sotto il baldacchino è la Vergine Maria. Indossa una cintura stretta in vita, particolare che in gran parte delle iconografie mariane rappresenta la gravidanza verginale<sup>xxix</sup>.

La presenza di Giuseppe, della Vergine e del sacerdote officiante fa pensare che la scena possa identificarsi nell'episodio dello Sposalizio della Vergine oppure nell'episodio *dell'Affidamento di Maria a Giuseppe*, secondo l'interpretazione iconografica fatta da Ezia Gavazza nel 1986<sup>xxx</sup>. I due episodi sono contigui ma non coincidenti. Infatti, nel vangelo arabo dell'infanzia e in quello dello pseudo Matteo, Maria viene sposata dal sacerdote con rito giudaico, solo dopo un certo periodo in affidamento a Giuseppe.

Noi crediamo che Benso abbia voluto raffigurare insieme le due fasi dello Sposalizio prescritte dalla legge giudaica, e citiamo a nostro favore le tesi teologiche espresse nel trattato del Canisio<sup>xxxi</sup>.

A questo proposito Enzo Bianchi, riferendosi agli usi del matrimonio giudaico, asserisce che *"Una prima fase era caratterizzata dallo scambio del consenso formale dei due davanti a testimoni, (...) solo in una seconda fase la moglie sarebbe andata a vivere sotto lo stesso tetto con il marito e avrebbe avuto con lui rapporti sessuali"*<sup>xxxii</sup>.

Dunque nella prima fase del matrimonio la sposa è presa in custodia dal marito *"ut servaretur non coniugeretur"* e nel nostro dipinto il gesto di Giuseppe (che porta la mano sinistra al petto) potrebbe figurare simbolicamente l'accettazione della custodia di Maria, tra il suo stupore di essere stato scelto tra tutti per questo compito.

La presenza dell'anello, invece, allude alla celebrazione del matrimonio vero e proprio.

Sappiamo dai vangeli apocrifi che lo Sposalizio della Vergine avviene all'interno del Tempio<sup>xxxiii</sup> ed è proprio questo elemento che sembra ricoprire un ruolo di carattere primario all'interno dell'opera del Benso. Sono infatti evidenti i richiami alla struttura imponente del Baldacchino di San Pietro ad opera del Bernini<sup>xxxiv</sup>.

Il legame tra il Tempio dello Sposalizio e il Baldacchino di Roma è testimoniato nel progetto del Bernini sorto in continuità con l'antica tradizione delle colonne del Tempio Salomonico e la leggenda delle Colonne Sante<sup>xxxv</sup>, secondo la quale quattro colonne originarie del Tempio furono trasportate da Gerusalemme Roma per volere dell'imperatore Costantino.

A quanto sappiamo Giulio Benso non si recò mai a Roma e non ebbe dunque modo di poter ammirare di persona il capolavoro scolpito dal Bernini. Tuttavia è possibile che abbia potuto studiare il prospetto del Baldacchino attraverso un'incisione di G. Frezza (datata 1652), a quel tempo largamente diffusa presso le botteghe dei pittori dell'Italia settentrionale.

Sul significato e sul valore sacrale delle colonne del Tempio di Salomone è di contributo fondamentale lo studio di Tuzi che si concentra sulla loro rilevanza simbolica durante la Riforma Cattolica e analizza numerose opere realizzate in aderenza ai severi principi per le arti e la letteratura post-conciliare<sup>xxxvi</sup>.

In questa prospettiva, azzardiamo pensare che la posizione imponente del Baldacchino al centro della scena rappresentata dal Benso sia determinante dal punto di vista simbolico e giochi a far riferimento ad alcuni capolavori di pittura italiana, a cominciare dallo Sposalizio dipinto da Raffaello Sanzio.

A costituire una guida nella scelta di rappresentazione di questi particolari è sicuramente stato il testo di Pietro Cataneo dedicato all'architettura<sup>xxxvii</sup>, di cui sappiamo Bensa aveva una copia dall'inventario della sua bottega che cita un "libro di architettura di Pietro Cataneo".

Altro particolare su cui valga la pena di soffermarsi è il fatto che Maria appare già gravida .

In riferimento a questo fatto è ancora di aiuto Enzo Bianchi quando afferma che il concepimento di Gesù è il fine stesso dell'unione di Maria con Giuseppe e il loro matrimonio è, per la teologia post-tridentina, solo il veicolo di legittimità (in osservazione della legge giudaica) per la nascita del Redentore<sup>xxxviii</sup>.

Anche il gesto che compie Maria è particolare: sembra voler scostare il mantello blu per porre in evidenza il ventre fecondo. In proposito ci viene in mente Giovanni Pozzi che, riferendosi alla Madonna del Parto di Piero della Francesca, parla di: "*un movimento che coprendo scopre*"<sup>xxxix</sup>.

Maria è dunque già gravida non solo per funzioni identificative del personaggio ma anche per un preciso discorso teologico che si riallaccia al tema dell'Incarnazione: Maria come tabernacolo di Cristo o - meglio ancora - Maria che con il suo utero porta ed è portata da Cristo.

Vediamo ora di concentrarci sull'iconografia degli altri personaggi presenti nel dipinto, al di fuori del Baldacchino.

Nella parte sinistra è presente una moltitudine di personaggi, in prevalenza maschili, di cui notiamo i volti meravigliati nell'assistere alla scena sacra che si sta svolgendo all'interno del Baldacchino.

Noi crediamo che sia possibile rintracciare una loro corrispondenza all'interno dei vangeli apocrifi, precisamente nel vangelo dello pseudo Matteo, dove si parla di alcuni Farisei che - insorti a causa del fatto che il Tempio fosse contaminato dall'impurità di Maria - reclamavano al Pontefice di dare in sposa la fanciulla ad un uomo della tribù di Giuda<sup>xl</sup>.

Come abbiamo già visto (v. nota n°2), l'assegnazione di Maria avviene con il racconto della *Verga fiorita*, attraverso un sorteggio guidato dal Signore e dunque contiene in sé un valore di consegna: Maria, più che maritata, viene affidata a Giuseppe, il quale immediatamente dopo la cerimonia parte per dei lavori che lo terranno lontano da casa per alcuni anni<sup>xli</sup>.

A bilanciare le figure maschili sulla sinistra del Baldacchino, Benso raffigura sul lato opposto un gruppo di donne. Con ogni probabilità si tratta delle vergini che il Pontefice richiama a sé per assegnarle a Maria affinché vivano insieme a lei nella casa di Giuseppe<sup>xlii</sup>.

La lettura iconografia si arricchisce ulteriormente con la rappresentazione del personaggio di spalle, inginocchiato davanti all'evento, che porge un libro al Sommo Sacerdote. Notiamo che indossa una tunica e ha la chierica.

Qui gli elementi che abbiamo in possesso non sono tali da poter suggerire con sicurezza una sua interpretazione iconologica. Possiamo tuttavia avanzare l'ipotesi che possa raffigurare un confratello dell'Oratorio della Santissima Annunziata, per cui l'opera è stata pensata e realizzata.

In alternativa - soprattutto per via della sua tunica scura - siamo portati a pensare che potrebbe anche trattarsi di un confratello appartenente all'ordine degli Agostiniani<sup>xliii</sup>.

E' infatti da tener presente che l'ordine agostiniano era presente ed attivo nel ponente ligure (in particolar modo a Pieve di Teco, città natale di Benso) e ricordiamo anche che il tema di Maria gravida è di matrice agostiniana<sup>xliiv</sup>. Di fondamentale importanza è, a valore di questa ipotesi, il fatto che Giulio Benso, negli stessi anni della realizzazione dello Sposalizio della SS. Annunziata di Spotorno, stesse dipingendo un'Annunciazione per l'altar maggiore della chiesa del monastero delle Agostiniane di Pieve di Teco, costruito all'incirca tra il 1644 e il 1655 su progetto dello stesso pittore.

Possibile dunque che il Benso possa aver tenuto conto della regola di S. Agostino. Ma altrettanto plausibile che la confraternita dell'oratorio, con ogni probabilità committente dell'opera, si sia voluta rappresentare all'interno della scena sacra.

Anche il Libro Sacro, sostenuto con un panno (perché mano umana non lo possa violare) dal personaggio con la chierica ha un valore ben preciso in questo contesto: così facendo è lo stesso pittore che afferma la veridicità della scena rappresentata secondo una legittima interpretazione dei testi sacri. Questo uso del libro come "sigillo di conformità" alle sacre scritture lo possiamo ritrovare in un disegno attribuito a Luca Cambiaso raffigurante *La presentazione al Tempio*.

In primo piano, al di fuori del Baldacchino, Benso dipinge un bambino impaurito da un cane mentre cerca rifugio nel braccio della madre, inginocchiata a terra e spettatrice dello sposalizio.

La scena rappresentata è curiosamente analoga a quella dipinta da Rutilio Manetti nello *Sposalizio della Vergine* della Collegiata San Martino di Siena e, in forma analogica, a quella dipinta dal Domenichino ne *La Presentazione della Vergine al Tempio* della Chiesa del Santuario di Nostra Signora Assunta di Savona. L'iconologia della scena merita attenzione per il suo valore simbolico.

Il cane, nella tradizione cristiana, ha doppio significato: se da una parte il cane bianco e mite è simbolo di fedeltà, quello brutto, ispido e ringhioso incarna l'incredulità<sup>xlv</sup> o comunque associato agli animali impuri, divoratori di carogne<sup>xlvi</sup>.

Il bambino cerca riparo nel braccio della madre che, a sua volta, volge la testa verso la Vergine Maria per ottenere da lei protezione per il suo bambino minacciato dalla rappresentazione dell'incredulità.

Più densa di valore simbolico e di difficile analisi iconografica, è la scena rappresentata nella parte in basso a destra del dipinto, dove troviamo - in primo piano - un uomo assieme ad una donna.

Osservandone i vestiti, ci accorgiamo che l'uomo indossa un abito di tipo spagnolo, in voga alla fine del '500 ma comprensibilmente ancora in uso in una realtà di provincia come quella di Spotorno. Al suo fianco, una donna coi capelli chiari, in abiti inusuali, non propriamente femminili: una veste verde, un mantello arancione e, sotto l'abito sollevato con la mano, un paio di "braghese" (un indumento inusuale per la rappresentazione di una scena sacra).

In proposito Cesare Vecellio, nel suo trattato del 1590 sugli abiti in uso dalle donne di Venezia, scrive che ad avere "*un habito che pende più tosto al virile, compreso di braghese*" sono le cortigiane<sup>xlvii</sup>. Anche la veste verde ricorda quella che all'epoca si chiamava *comora*, ossia una tunica semplice (di colore cangiante) con il punto vita sotto il seno.

Il personaggio maschile è l'unico di tutta la composizione che guarda verso lo spettatore, quasi ad indicare il significato che assume la figura che si accompagna a lui. Il gesto della cortigiana è in analogia con quello di Maria: entrambe le figure si scostano con la mano la veste. Ma mentre Maria rivela con quel gesto la sua gravidanza verginale, l'altra palesa la sua natura cortigiana.

Proseguendo però lo studio dell'analisi che il Vecellio fa degli indumenti propri delle cortigiane, non abbiamo trovato alcun riferimento a tipi di calzari simili a quelli che invece vediamo indossati dalla nostra figura femminile.

Bisogna però tener conto che spesso, nella pittura ligure del Seicento, gli artisti raffigurano le donne coi calzari a prescindere dal soggetto che sia moralmente positivo o negativo.

Citiamo a riprova la *Giaele e Sisara* di Guidobono, e la *Sofronia* dell'affresco *Olindo e Sofronia* del Tavarone<sup>xlviii</sup>.

Cerchiamo allora di vedere la composizione del Benso nella sua geometria simbolica: in primo piano, al di fuori e davanti al baldacchino, sono rappresentate due scene di carattere morale. Da una parte Maria come protezione dall'incredulità e, dall'altra, Maria come esempio di virtù.

La scena assume quindi un equilibrio simbolico che trova il suo culmine nel Baldacchino e nella rappresentazione sacra che lì si svolge, dove si riassumono contemporaneamente (e con grande efficacia visiva) l'Affidamento e lo Sposalizio della Vergine.

Questa costruzione dello spazio dipinto, oltre a testimoniare un'ottima sensibilità compositiva dell'autore, non ha precedenti in nessuna rappresentazione dello stesso soggetto. A questo si aggiunga che nei vangeli non ci sono precise descrizioni dello Sposalizio<sup>xlix</sup> e che l'unica fonte per ottenere scarse indicazioni in merito siano alcuni vangeli apocrifi.

L'uso dei vangeli apocrifi ai fini della rappresentazione artistica era stato consentito dai maggiori teologi della Riforma Cattolica, come testimoniano gli scritti del Molanus i quali affermano un "principio di tolleranza". Secondo il Molanus, tale principio di tolleranza era concesso per il fatto che un'immagine tratta dai vangeli apocrifi contiene in sé qualche probabilità di verità e dunque può essere considerata quantomeno verosimile. L'importante, sottolinea il Molanus, è che le immagini rappresentate siano comprensibili nella loro probabilità "apud doctos quosdam apud vulgum"<sup>1</sup>, dai dotti e dal popolo.

- 
- <sup>i</sup> Cfr. Vangelo apocrifo dello pseudo Matteo 8,1 da cui: "Avvenne che al quattordicesimo anno di età, i farisei ebbero l'occasione di fare rilevare come, per consuetudine, una donna di quell'età non poteva più restare nel tempio. Fu presa allora la decisione di inviare un banditore di tutte le tribù di Israele, affinché, nel terzo giorno, tutti si radunassero nel Tempio del Signore. Quando tutto il popolo fu radunato, si alzò il pontefice Abiatar e salì sul gradino più alto per essere udito e veduto da tutto il popolo".
- <sup>ii</sup> Cfr. Vangelo dello pseudo Matteo (8,2 - 8,3) da cui: "Introduci il bastone di tutti nel Santo dei Santi; i bastoni restino lì. Ordina poi loro che vengano da te domani a riprendere i loro bastoni; dalla cima di un bastone uscirà una colomba e volerà in cielo. Maria sarà data in custodia a colui nella cui mano il bastone restituito darà questo segno".
- <sup>iii</sup> D. IOANNIS MOLANI S. THEOLOGIAE, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum Pro Vero Earum Usu Contra Abusum*, Libri III, Lugduni Sumptibus Laurentii Durand MDCXIX
- <sup>iv</sup> Il tema della gravidanza verginale, caro al culto agostiniano, sarà di fondamentale importanza per lo sviluppo del dibattito teologico sorto in epoca post-tridentina.
- <sup>v</sup> E. GAVAZZA, *Giulio Benso, pittore ligure in Rivista di Storia dell'arte*, n°08, pp. 23-28.
- <sup>vi</sup> CANISIUS, *Commentariorum de Vestra Dei corruptalis*, D. Pietro Canisio Jesu Theologo, secunda editio, ex Officina Typografica Davidis Sartorii, Anno Domini 1583 - p. 190 da cui: "Quomodo peracta sit Joefh et Mariae desponsatio ... secondo Anselmo Desponsatio fiebat per aliquot tempus ante assiduam cohabitationem, et interim erat sub custodia mariti sui uxor, et frequenti visitatione, donec solemnium nuntiarum celebrarentur (...) Estimant praeterea (...) desponsationem inter Maria et Joseph priusquam solemnium nuptiarum de more gentis celebraretur. Epiphanius Meminit, Mariam seni Josepho, non gratia coniunctionis, sed propter legem ortibus ita postulantibus, fuisse traditam a Sacerdotibus templi Hierosolymitani. Sub quorum cura Virgo nondum desponsata vixerat. Tum Chrysostomus in eundem sensus docet Maria Virginem per Sacerdotes casto Joseph desponsatam fuisse atque commendatam, ut servaretur, non coniugeretur".
- <sup>vii</sup> E. BIANCHI, *Maria*, Meridiani Mondadori, Classici della Spiritualità, 2006 pag. XXVI
- <sup>viii</sup> Cfr. S. TUZI, *Le colonne e il Tempio di Salomone, la Storia, la Leggenda, la Fortuna*, Roma, 2002
- <sup>ix</sup> Anche il Borromini ha avuto modo di partecipare attivamente al progetto del Baldacchino. Due documenti recentemente portati alla luce evidenziano che il ruolo di Borromini alla stesura del progetto non fu affatto secondario ma di primaria importanza. Uno studio finale del Baldacchino eseguito dal Borromini nel 1631 (il baldacchino verrà inaugurato da Urbano VIII il 29 giugno del 1633) convinse Bernini ad alzare la struttura inserendo sulle colonne tortili dei piedritti per meglio armonizzare l'opera con la volta circostante.
- <sup>x</sup> Costantino trasportò quattro colonne vitinee dal tempio a Roma per porle nella tomba di Pietro, fondatore della Chiesa di Roma. Successivamente, a queste quattro, altre sei colonne furono donate a Roma dall'esarca di Ravenna Gregorio III (731/741). Grazie a questa leggenda sarebbero diventate, durante il Medioevo, uno degli elementi più identificativi del tempio di Dio. A smentire questa leggenda saranno gli studi di Toynbee e Perkins che, nel 1957, proseguendo l'opera iniziata da Ward nel 1952, applicarono un'indagine archeologica approfondita, arrivando ad una datazione tra il II e il III secolo. Il che, ovviamente, smentiva definitivamente la leggenda, essendo il Tempio, stato distrutto nell'assedio di Gerusalemme del 70 a.C. Per ulteriori dettagli in merito cfr. *Roma Barocca, Catalogo della mostra, Roma 2006*
- <sup>xi</sup> S. TUZI op. cit., cap. V, *Il Tempio di Salomone nell'ideologia della Controriforma*
- <sup>xii</sup> P. CATANEO, *I primi quattro libri d'Architettura*, Venezia 1554
- <sup>xiii</sup> E. BIANCHI, op. cit., p. XXXIX
- <sup>xiv</sup> G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, p. 67
- <sup>xv</sup> Cfr. vangelo dello pseudo Matteo 8,1
- <sup>xvi</sup> Cfr. protovangelo di Giacomo 9,1-9,2 da cui: "(...) Giuseppe intimorito la ricevette in custodia. Giuseppe disse a Maria <Ti ho ricevuta dal Tempio del Signore e ora ti lascio in casa mia. Me ne vado a seguire le mie costruzioni: il Signore ti custodirà>".
- <sup>xvii</sup> Cfr. vangelo dello Pseudo Matteo 8,5, da cui: "(...) Allora Giuseppe prese Maria con le cinque vergini che dovevano restare con lei nella casa di Giuseppe. Queste vergini erano: Rebecca, Sefora, Susanna, Abigea e Cael. Il pontefice diede ad esse seta, giacinto, bisso, scarlatta, porpora e lino. Tra esse trassero a sorte cosa ognuna doveva fare: a Maria toccò la porpora per il velo del Tempio del Signore. Quando la prese, le altre vergini dissero: <Essendo tu l'ultima, umile e più piccola di tutte hai meritato di ottenere la porpora>. Così dicendo, quasi per gioco, iniziarono a chiamarla regina delle Vergini".
- <sup>xviii</sup> M. T. ORENCO, *Romana Imaginum*. Una controversia iconografica tra XVII e XVIII secolo, in *Gli Agostiniani in Liguria tra Medioevo e età moderna*, atti del convegno internazionale di studi, Genova, 9-11 dicembre 1993, TOMO II, a cura di C. PAOLOCCI, Genova 1994 - pag.181/202
- <sup>xix</sup> G. POZZI op. cit., p. 76 e fig. 2; *L'opera della Santissima Incarnazione dello Strozzi in Catalogo della mostra GENOVA 1995*, scheda n°52.
- <sup>xx</sup> G. HEINZ-MOHR *Lessico di iconografia cristiana* (trad), Milano 1984 pag. 84.

---

<sup>xxi</sup> Cfr. Esodo 22,31: "Non mangiate carne di bestia sbranata nei campi, gettatela ai cani"; Cfr. Primo Libro dei Re 14,11: "Chi nella casa di Geroboano morrà in città, lo mangeranno i cani"; Cfr. vangelo di Matteo 7,6: "Non date le cose Sante ai cani e non gettate le vostre perle ai porci perché le pestino coi loro piedi e, rivoltandosi, vi sbranano".

<sup>xxii</sup> Cfr. F. PEDROCCO, *Le cortigiane a Venezia, dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, 2 febbraio - 16 aprile 1990, Venezia.

<sup>xxiii</sup> Segnaliamo inoltre altre rappresentazione di donne con calzari nella pittura ligure: *La Fortezza* (Genova, Palazzo Ducale) e *La Decollazione del Battista* (Recco) di A. Ansaldo; *L'Allegoria della Pace e dell'Abbondanza* di Domenico Piola (Genova, coll. priv.)

<sup>xxiv</sup> CANISIO (op. cit., cap. XI, p.190): "Mariam Joseph per sacerdotes fuisse desponsatam quis Judaeorum ritus fuerit (...) Veteres nec attingunt, nec explicant".

<sup>xxv</sup> MOLANUS, op. cit., libro II, cap. XXX

<sup>xxvi</sup> Cfr. Vangelo apocrifo dello pseudo Matteo 8,1 da cui: "Avvenne che al quattordicesimo anno di età, i farisei ebbero l'occasione di fare rilevare come, per consuetudine, una donna di quell'età non poteva più restare nel tempio. Fu presa allora la decisione di inviare un banditore di tutte le tribù di Israele, affinché, nel terzo giorno, tutti si radunassero nel Tempio del Signore. Quando tutto il popolo fu radunato, si alzò il pontefice Abiatar e salì sul gradino più alto per essere udito e veduto da tutto il popolo".

<sup>xxvii</sup> Cfr. Vangelo dello pseudo Matteo (8,2 - 8,3) da cui: "Introduci il bastone di tutti nel Santo dei Santi; i bastoni restino lì. Ordina poi loro che vengano da te domani a riprendere i loro bastoni; dalla cima di un bastone uscirà una colomba e volerà in cielo. Maria sarà data in custodia a colui nella cui mano il bastone restituito darà questo segno".

<sup>xxviii</sup> D. IOANNIS MOLANI S. THEOLOGIAE, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum Pro Vero Earum Usu Contra Abusum*, Libri IIII, Lugduni Sumptibus Laurentii Durand MDCXIX

<sup>xxix</sup> Il tema della gravidanza verginale, caro al culto agostiniano, sarà di fondamentale importanza per lo sviluppo del dibattito teologico sorto in epoca post-tridentina.

<sup>xxx</sup> E. GAVAZZA, *Giulio Benso, pittore ligure in Rivista di Storia dell'arte*, n°08, pp. 23-28.

<sup>xxxi</sup> CANISIUS, *Commentariorum de Vestra Dei corruptalis, D. Pietro Canisio Jesu Theologo, secunda editio, ex Officina Typografica Davidis Sartorii, Anno Domini 1583 - p. 190 da cui:* "Quomodo peracta sit Joefh et Mariae desponsatio ... secondo Anselmo Desponsatio fiebat per aliquot tempus ante assiduum cohabitationem, et interim erat sub custodia mariti sui uxor, et frequenti visitatione, donec solemnium nuntiarum celebrarentur (...) Estimant praeterea (...) desponsationem inter Maria et Joseph priusquam solemnium nuptiarum de more gentis celebraretur. Epiphanius Meminit, Mariam seni Josepho, non gratia coniunctionis, sed propter legem ortibus ita postulantis, fuisse traditam a Sacerdotibus templi Hierosolimytani. Sub quorum cura Virgo nondum desponsata vixerat. Tum Chrysostomus in eundem sensus docet Maria Virginem per Sacerdotes casto Joseph desponsatam fuisse atque commendatam, ut servaretur, non coniugeretur".

<sup>xxxii</sup> E. BIANCHI, *Maria*, Meridiani Mondadori, Classici della Spiritualità, 2006 pag. XXVI

<sup>xxxiii</sup> Cfr. S. TUZI, *Le colonne e il Tempio di Salomone, la Storia, la Leggenda, la Fortuna*, Roma, 2002

<sup>xxxiv</sup> Anche il Borromini ha avuto modo di partecipare attivamente al progetto del Baldacchino. Due documenti recentemente portati alla luce evidenziano che il ruolo di Borromini alla stesura del progetto non fu affatto secondario ma di primaria importanza. Uno studio finale del Baldacchino eseguito dal Borromini nel 1631 (il baldacchino verrà inaugurato da Urbano VIII il 29 giugno del 1633) convinse Bernini ad alzare la struttura inserendo sulle colonne tortili dei piedritti per meglio armonizzare l'opera con la volta circostante.

<sup>xxxv</sup> Costantino trasportò quattro colonne vitinee dal tempio a Roma per porle nella tomba di Pietro, fondatore della Chiesa di Roma. Successivamente, a queste quattro, altre sei colonne furono donate a Roma dall'esarca di Ravenna Gregorio III (731/741). Grazie a questa leggenda sarebbero diventate, durante il Medioevo, uno degli elementi più identificativi del tempio di Dio. A smentire questa leggenda saranno gli studi di Toynbee e Perkins che, nel 1957, proseguendo l'opera iniziata da Ward nel 1952, applicarono un'indagine archeologica approfondita, arrivando ad una datazione tra il II e il III secolo. Il che, ovviamente, smentiva definitivamente la leggenda, essendo il Tempio, stato distrutto nell'assedio di Gerusalemme del 70 a.C. Per ulteriori dettagli in merito cfr. *Roma Barocca, Catalogo della mostra, Roma 2006*

<sup>xxxvi</sup> S. TUZI op. cit., cap. V, *Il Tempio di Salomone nell'ideologia della Controriforma*

<sup>xxxvii</sup> P. CATANEO, *I primi quattro libri d'Architettura*, Venezia 1554

<sup>xxxviii</sup> E. BIANCHI, op. cit., p. XXXIX

<sup>xxxix</sup> G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, p. 67

<sup>xl</sup> Cfr. vangelo dello pseudo Matteo 8,1

<sup>xli</sup> Cfr. protovangelo di Giacomo 9,1-9,2 da cui: "(...) Giuseppe intimorito la ricevette in custodia. Giuseppe disse a Maria <Ti ho ricevuta dal Tempio del Signore e ora ti lascio in casa mia. Me ne vado a seguire le mie costruzioni: il Signore ti custodirà>".

---

<sup>xliii</sup> Cfr. vangelo dello Pseudo Matteo 8,5, da cui: "(...) Allora Giuseppe prese Maria con le cinque vergini che dovevano restare con lei nella casa di Giuseppe. Queste vergini erano: Rebecca, Sefora, Susanna, Abigea e Cael. Il pontefice diede ad esse seta, giacinto, bisso, scarlatto, porpora e lino. Tra esse trassero a sorte cosa ognuna doveva fare: a Maria toccò la porpora per il velo del Tempio del Signore. Quando la prese, le altre vergini dissero: <Essendo tu l'ultima, umile e più piccola di tutte hai meritato di ottenere la porpora>. Così dicendo, quasi per gioco, iniziarono a chiamarla regina delle Vergini".

<sup>xliiii</sup> M. T. ORENGO, Romana Imaginum. Una controversia iconografica tra XVII e XVIII secolo, in Gli Agostiniani in Liguria tra Medioevo e età moderna, atti del convegno internazionale di studi, Genova, 9 -11 dicembre 1993, TOMO II, a cura di C. PAOLOCCI, Genova 1994 – pag.181/202

<sup>xliv</sup> G. POZZI op. cit., p. 76 e fig. 2; L'opera della Santissima Incarnazione dello Strozzi in Catalogo della mostra GENOVA 1995, scheda n°52.

<sup>xlv</sup> G. HEINZ-MOHR *Lessico di iconografia cristiana* (trad), Milano 1984 pag. 84.

<sup>xlvi</sup> Cfr. Esodo 22,31: "Non mangiate carne di bestia sbranata nei campi, gettatela ai cani"; Cfr. Primo Libro dei Re 14,11: "Chi nella casa di Geroboano morrà in città, lo mangeranno i cani"; Cfr. vangelo di Matteo 7,6: "Non date le cose Sante ai cani e non gettate le vostre perle ai porci perché le pestino coi loro piedi e, rivoltandosi, vi sbranino".

<sup>xlvii</sup> Cfr. F. PEDROCCO, *Le cortigiane a Venezia, dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, 2 febbraio - 16 aprile 1990, Venezia.

<sup>xlviii</sup> Segnaliamo inoltre altre rappresentazione di donne con calzari nella pittura ligure: *La Fortezza* (Genova, Palazzo Ducale) e *La Decollazione del Battista* (Recco) di A. Ansaldo; *L'Allegoria della Pace e dell'Abbondanza* di Domenico Piola (Genova, coll. priv.)

<sup>xlix</sup> CANISIO (op. cit., cap. XI, p.190): "Mariam Joseph per sacerdotes fuisse desponsatam quis Judaeorum ritus fuerit (...) Veteres nec attingunt, nec explicant".

<sup>l</sup> MOLANUS, op. cit., libro II, cap. XXX