



2017

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 15, 2017

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

Documenti

Le decorazioni settecentesche di Palazzo Benincasa ad Ancona. Indagini sulla committenza di Giuseppe Benincasa

Maria Luisa Ricci*

Abstract

Il 15 ottobre del 1788 un prestigioso evento interessò la famiglia Benincasa di Ancona: il matrimonio tra il rampollo Stefano Benincasa e la principessa romana Ignazia Altieri. Un'alleanza così vantaggiosa per una famiglia aristocratica di provincia non poteva che essere celebrata attraverso una campagna decorativa che interessò tre delle nove stanze del

* Maria Luisa Ricci, Dottoressa triennale in Conservazione e Gestione dei beni culturali, studentessa magistrale in Management dei beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, email: marialuisaricci4@gmail.com.

Il presente articolo è frutto delle ricerche condotte per la tesi di laurea triennale intitolata *Le decorazioni di palazzo Benincasa ad Ancona. Prime indagini sulla committenza tra XVIII e XIX secolo*, condotta sotto la supervisione del prof. Giuseppe Capriotti e discussa nell'a.a. 2014-2015. Ringrazio di cuore il prof. Giuseppe Capriotti che per me è una guida e un esempio; la dott.ssa Costanza Costanzi per la disponibilità e i consigli e il dott. Berthold Kress che nel corso del mio soggiorno di studio al Warburg Institute mi ha dato preziosi suggerimenti.

piano nobile del palazzo. I documenti emersi grazie ad una fortunata ricerca d'archivio certificano che l'ideatore del ciclo iconografico fu l'oratoriano Giuseppe Benincasa, zio dello sposo. La lettura delle immagini ha inoltre permesso di delineare il profilo dell'estensore del programma, nonché probabile committente del ciclo. Nel celebrare il profondo legame della famiglia con la città di Ancona, Giuseppe rievoca anche la sua dotta cultura religiosa che emerge ad esempio nell'ideazione della *Stanza delle Beatitudini*, per la quale elabora un originalissimo programma iconografico.

On 15 October 1788 a prestigious event interested the Benincasa family of Ancona: the marriage between descendant Stefano Benincasa and roman princess Ignazia Altieri. An alliance so advantageous, for a noble family of the province, could only be celebrated through a decorative campaign that affected three of the nine rooms of the main floor of the palace. The documents emerged by a successful archival research certify that the creator of the iconographic cycle was the oratorian Giuseppe Benincasa, the groom's uncle. Reading images has also enabled us to identify the extensor profile of the program and likely patron of the cycle. In celebrating the deep connection of the family with the town of Ancona, Giuseppe also recalls his erudite religious culture that emerges for example in the design of the *Beatitudes Room*, for which realizes a highly original iconographic program.

1. *Brevi cenni sulla fortuna critica del palazzo e della famiglia Benincasa*

Residenza di una delle più importanti ed influenti famiglie nobili anconitane, Palazzo Benincasa è situato lungo via della Loggia in pieno centro storico ad Ancona. In origine il palazzo si estendeva da un vicioletto (oggi non più esistente), che lo separava da palazzo Trionfi¹ fino alla Loggia dei Mercanti, con cui invece confina tutt'ora direttamente, seguendo l'andamento curvo della strada.

La letteratura che fa riferimento al palazzo e alla famiglia Benincasa è ad oggi molto ampia, a partire dalle guide storiche della città² e dagli studi più o meno approfonditi risalenti al secolo scorso, fino a quelli più recenti. Il primo a nominare l'edificio fu Lazzaro de' Bernabei che, nelle sue *Croniche Anconitane* del 1492, menziona la «casa de li heredi de Dioniso Benincasa»³, in riferimento al completamento della Loggia dei Mercanti, confinante da un lato con il palazzo. Stando al cronachista, nel 1450, venne ad Ancona un «degnissimo maestro tagliapietra»⁴, Giorgio da Sebenico, al quale fu commissionato da Dionisio Benincasa il compimento della facciata del palazzo. Tale informazione viene ripresa da molta letteratura successiva, la quale attribuisce la paternità del

¹ Palazzo Trionfi è stato distrutto durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale; oggi al suo posto vi è la sede della Rai, che confina direttamente con il palazzo.

² Le guide di Ancona consultate sono: Santoni 1884; Giangiacomi 1932; Stramucci 1971; Natalucci 1979; Pirani 1979 e 1995; Burattini, Napolitano 1983; Mangani, Paci 1991; Simi 2011.

³ Ciavarini 1870, p. 162.

⁴ Ivi, p. 163.

palazzo proprio a Giorgio da Sebenico⁵; non mancano, tuttavia, studiosi che non condividono tale attribuzione⁶.

Le decorazioni di Palazzo Benincasa vengono segnalate per la prima volta nel 1918⁷, ma è solo nel 1923 che lo storico e poeta Palermo Giangiacomi⁸ nomina un certo Pallavicini come autore dei dipinti, senza tuttavia citare alcuna fonte a sostegno di tale affermazione. Negli anni '60 lo storico Mario Natalucci rende finalmente noto il nome proprio dell'autore delle decorazioni pittoriche: Giuseppe Pallavicini, che oltre a decorare palazzo Benincasa, avrebbe lavorato ad un altro palazzo nobile anconitano, palazzo Iona⁹; anche in questo caso l'autore non cita alcuna documentazione che provi l'operato dell'artista all'interno delle due residenze nobiliari. Qualche anno più tardi, nel 1964, è ancora Mario Natalucci che in un suo articolo, apparso nella «Rivista di Ancona: rassegna del comune»¹⁰, analizza il fregio di una delle nove stanze decorate, il quale presenta le caratteristiche vedute dell'Ancona settecentesca, per evidenziarne «il valore storico, iconografico e folkloristico»¹¹. La paternità di Giuseppe Pallavicini come artefice delle decorazioni pittoriche viene ripresa da altri studiosi¹², che talvolta creano confusione circa il nome proprio del pittore, chiamandolo Luigi¹³. In ogni caso non viene mai riportato alcun riferimento documentario e bibliografico a sostegno di tale attribuzione.

Tra gli studi che hanno avuto come oggetto palazzo Benincasa nessuno ha rivolto in realtà particolare attenzione alle decorazioni pittoriche presenti nelle nove stanze del piano nobile, alla committenza e al significato iconografico del ciclo pittorico. La presente ricerca si prefigge di analizzare proprio questi aspetti. In questo contributo verranno infatti resi noti i risultati di una fortunata ricerca d'archivio, che mi ha permesso di identificare con certezza la data di realizzazione delle decorazioni settecentesche, la committenza e l'occasione per la quale vengono realizzate le decorazioni pittoriche. In questa sede verrà inoltre analizzato il sistema iconografico del ciclo pittorico e il legame che intercorre tra le immagini e il committente. Per quanto riguarda le restanti decorazioni, sicuramente posteriori a quelle appena citate, la ricerca d'archivio non ha dato per il momento risultati rilevanti; la loro analisi deve essere dunque per il momento rimandata.

⁵ A tal proposito cfr. Maroni 1870, p. 172; Giangiacomi 1932, p. 69; Natalucci 1979, p. 39; Pirani 1979, p. 91.

⁶ A tal proposito cfr. Serra 1929, p. 212; Sandri 1969, pp. 103-112; Mariano 1987, p. 110.

⁷ *La Brigata Amici dell'arte*, pp. 30-31.

⁸ Giangiacomi 1923, p. 27.

⁹ Natalucci 1960, p. 295.

¹⁰ Natalucci 1964.

¹¹ Ivi, p. 27.

¹² Sandri 1969, pp. 120-121; Mariano 1987, p. 110; Polverari 1999, pp. 51, 196-203; Mordenti 2008, pp. 39-40.

¹³ Il nome di Pallavicini è comunque Giuseppe. Cfr. Ancona, Archivio Comunale (d'ora in poi ACAN), *Registro di popolazione del comune di Ancona*, n. 3792, tomo II, parrocchia di San Marco, famiglia n. 232.

2. *Storie familiari. I Benincasa nel XVIII e XIX secolo attraverso i documenti d'archivio*

Non ambizione di lasciar di me una ricordanza perenne presso di Voi, Nobilissimo Signor Marchese, né il desio di marcar oro ed argento a compilar m'impegnano le memorie di varj vostri rinomati Ascendenti [...] Ad iscriver m'accingo le istoriche notizie, che v'appartengono, e che ho l'onore di presentarvi. Queste oltreché faranno sì, che abbiate sotto un colpo d'occhio tutti i più celebri vostri antenati, serviranno altresì a dare un ordine ed un sistema alle molte rilevantissime Carte, che si conservano nel vostro archivio e che sono state finora, non dirò dimenticate affatto e neglette, ma poco certo considerate, e assai tenute in disordine¹⁴.

Con queste parole il canonico Luigi Pauri apre il suo manoscritto, intitolato *Notizie Storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804* e dedicato al marchese Stefano Benincasa, prima di lasciare l'incarico di precettore dei figli di quest'ultimo. Si tratta di una vera e propria cronaca familiare, nella quale l'autore dà notizie sui componenti più importanti della famiglia Benincasa dal 1260 al 1804.

Partendo da questa fonte fondamentale, la mia ricerca d'archivio si è focalizzata in particolare sul XVIII secolo, epoca del completamento architettonico del palazzo e delle sue prime decorazioni.

Luciano Filippo, primogenito di Stefano Antonio, prese le redini della casata dopo la morte del padre, avvenuta nel 1721. Pauri lo descrive come un buon poeta, tant'è che il 22 luglio 1727 fu aggregato alla celebre Letteraria Universale Società Albriziana¹⁵. Luciano Filippo ebbe tre mogli, l'ultima delle quali, la nobildonna Eleonora Vincenzi di Ancona, si trovò a succedergli con due figli piccoli: Giuseppe Maria, nato il 21 marzo 1725, e Luciano Luigi, nato il 17 agosto del 1730, sei mesi dopo la morte del padre. La marchesa Eleonora fu la protagonista delle vicende che interessarono la biblioteca fondata da un avo del marito, Luciano "Seniore" Benincasa, ed aperta dallo stesso all'uso e alla fruizione dei cittadini anconitani¹⁶. La marchesa, non avendo la certezza

¹⁴ Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAN), Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19.

¹⁵ Ivi, p. 59.

¹⁶ Luciano "Seniore" (1608-1671), decimo ascendente della casata, dispose nel testamento che i suoi eredi aprissero al pubblico la biblioteca, la quale doveva essere sistemata in una sede sufficientemente decorosa, dal valore di cinquecento scudi. Aggiunse, inoltre, che ogni anno si sarebbero dovuti impiegare venti scudi per incrementare con nuovi volumi la biblioteca e infine cinque scudi per il pagamento di un bibliotecario che se ne prendesse cura. Tale disposizione fu eseguita alla lettera dal figlio di Luciano, Stefano Antonio, il quale per istruzione rogato dal notaio Giacinto Cicconi l'8 ottobre 1672 destinò ad uso della biblioteca la sala del primo piano della «casa di Abitazione, la quale si estendeva allora in lunghezza di palmi 62 in circa, cioè dalla muraglia al mare fino a quella della strada maestra, e in larghezza di palmi 33 in circa, cioè dall'una all'altra delle due muraglie laterali, ed aveva l'ingresso dalla Porta, in faccia alla seconda scala, che da gran tempo è cambiata e non v'è più». Inoltre, nel suo testamento, Stefano Antonio dispose che

che il marito avesse adempito alle disposizioni testamentarie fatte dai suoi predecessori, fece assolvere dalle autorità, nel 1731, ogni possibile mancanza commessa da Luciano Filippo. Nel 1734 ottenne la riduzione di cinque scudi dai venticinque iniziali per l'acquisto dei libri; per i restanti quindici, aggiunti da Stefano Antonio nel suo testamento, chiese ed ottenne che fossero impiegati al pagamento del bibliotecario, stabilendo che quest'ultimo fosse un membro della famiglia. Successivamente, avendo bisogno di maggior comodità all'interno del palazzo, decise di trasferire la biblioteca al piano terreno del palazzo. Infine, nel 1749, decise di donare la biblioteca al comune con l'aggiunta di trecento scudi per liberare la famiglia «da qualsivoglia peso in perpetuo»¹⁷. È interessante il commento di Luigi Pauri riguardo la scelta della marchesa:

Se sia da approvarsi o da biasimarsi l'operato della Marchesa Eleonora Vincenzi, lo lascerò al giudizio e alle congetture de' miei Leggitori. Io mi protesto di essere per il biasimo. Liberò ella, non può negarsi, la Famiglia da un peso, qual era quello di erogare in ogni anno per la Libreria scudi quaranta. Ma non perdette ella altrettanto colla cessione che fece dei libri, i quali alla somma ascendevano di circa scudi settecento, e col dono degli altri trecento scudi, che diede al Pubblico? Si sottrasse, è vero, dall'obbligo del pagamento di scudi annui quaranta, ma ben ancora disperse un capitale di mille scudi. Si risponderà che questo era un capitale molto affatto, e infruttifero. Ma l'alto onore di avere in Casa una pubblica Libreria dovea pur valere il suo oro, e dovea ben meritare il piccolo sacrificio per una casa facoltosissima, com'è questa, di scudi quaranta all'anno¹⁸.

Durante la potestà di Eleonora Vincenzi avvennero anche delle importanti modifiche al palazzo¹⁹, documentate da un manoscritto del XVIII secolo sotto forma di rubrica²⁰. Alla lettera C, sotto la voce *Casa di abitazione*, vengono spiegate le varie fasi di unificazione del palazzo, che terminarono nel 1765, quando diventarono unici proprietari i marchesi Giuseppe e Luciano Luigi Benincasa, figli di Eleonora. L'autore della rubrica spiega che il palazzo Benincasa si estendeva dalla Loggia dei Mercanti fino al palazzo Trionfi ed era costituito da più unità abitative. La parte che andava dalla Loggia alla prima «muraglia maestra»²¹ fu venduta nel 1764 dal comune ai fratelli Giuseppe e Luciano Luigi per duemila scudi. Nel 1632 Luciano «Seniore» ottenne in affitto dal comune per dodici anni questa porzione del palazzo con le botteghe sottostanti («una bottega, un botteghino, un magazzino»²²); successivamente

tutti gli eredi, in perpetuo, impiegassero quaranta scudi per incrementare la biblioteca, imponendo pene pecuniarie in caso di trasgressione. Cfr. ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, pp. 44-47.

¹⁷ Ivi, pp. 47-49.

¹⁸ Ivi, pp. 50-51.

¹⁹ Le vicende che riguardano l'unificazione del palazzo sono state trattate anche da Alessandro Badaloni. A tal proposito cfr. Badaloni 2003, pp. 43-45.

²⁰ ASAN, Fondo Benincasa, *Memorie antiche e moderne della famiglia Benincasa d'Ancona*, n. 18.

²¹ Ivi, alla voce *Casa di abitazione*.

²² Ivi, alla voce *Pubblico*.

nel 1641, prima che scadesse l'affitto, l'ottenne in enfiteusi per 40 scudi l'anno. Nel 1646 chiese al comune di poter alzare l'intero fabbricato «coll'appoggio alla muraglia della Loggia e a quella della stanza dove è il finestrino che guarda in Loggia»²³, concessione che venne concretizzata nel 1651 per 301 scudi. Nello stesso anno Luciano "Seniore" ottenne anche la licenza di alzare «le Stanziolate non solo al primo piano, ma anche al secondo ove fece il Terazzo, e la Galleria, la quale presentemente è divisa in due Gabinetti a quali si passa per la Porta vicino al finestrino che guarda in Loggia»²⁴. L'unità immobiliare successiva, confinante a destra con quella appena descritta e a sinistra con il muro maestro che si trova dove la facciata del palazzo fa angolo, era da sempre proprietà dei Benincasa, venduta nel 1575 da Sebastiano Benincasa a Marcantonio Burratti, ma successivamente riacquistata, nel 1581, dagli stessi Benincasa²⁵. L'abitazione seguente venne acquistata nel 1750 da Eleonora Vincenzi, per duemilacinquecento scudi, dall'abate Domenico Reppi. L'ultima unità immobiliare che va dal muro maestro di quella precedente fino al vicolo che divide il palazzo da quello della famiglia Trionfi, venne venduta dai Baroni a Giuseppe Benincasa nel 1765. Il palazzo diventa, a partire dal 1765, un unico stabile di proprietà di Giuseppe e Luciano Luigi e dei loro eredi. Proprio ad uno di questi due, spetta il merito di aver fatto decorare le stanze settecentesche del palazzo.

3. *Giuseppe Maria Benincasa. Il profilo del committente*

Nato ad Ancona il 21 marzo 1725 dal marchese Luciano Filippo Benincasa e dalla nobildonna Eleonora Vincenzi, Giuseppe Maria fu educato nel Collegio dei Nobili di Modena, nel quale entrò il 17 giugno del 1738. In questo periodo modenese la madre, forse particolarmente apprensiva nei confronti del figlio, chiese a Bartolomeo Sassarini, rettore del collegio, di fornirle periodicamente notizie e di vegliare su di lui. Giuseppe fu un ottimo studente, appassionato in particolare di geografia²⁶, storia²⁷ e retorica²⁸. La sua formazione, curata dal clero secolare, prevedeva anche rappresentazioni di opere teatrali, tant'è vero che Giuseppe interpretò nel corso dei suoi studi almeno una tragedia²⁹. Il

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Ivi, alla voce *Buratti (Marcantonio)*.

²⁶ ASAN, Fondo Benincasa, *Lettere di Bartolomeo Sassarini di Modena alla marchesa Eleonora Vincenzi*, n. 115, lettera del 6 agosto 1742.

²⁷ Ivi, lettera del 15 agosto 1745.

²⁸ Ivi, lettera del 16 novembre 1742.

²⁹ Ivi, lettera del 23 febbraio 1746. Purtroppo nella lettera non viene citato né il titolo né l'argomento della tragedia.

marchese, inoltre, già da giovanissimo dimostrava di possedere doti di brillante oratore e letterato; per questo motivo venne infatti nominato «Principe» dell'Accademia letteraria dei Convittori³⁰. Dal Collegio uscì nel giugno 1746 con una tesi «di cento punti»³¹ in filosofia; nello stesso anno vi entrò suo fratello minore Luciano Luigi³². Tornato ad Ancona, Giuseppe decise di intraprendere la carriera ecclesiastica diventando sacerdote «integerrimo, dotto, esemplare»³³. Entrò nella Congregazione dei Padri Filippini di Ancona, dove rimase solo quattro anni, in quanto venne sollecitato dalle suppliche della madre Eleonora, che lo voleva al suo fianco, e con la quale visse fino alla morte di quest'ultima il 19 marzo 1778.

Pauri lo definisce un «eccellente amministratore della Divina Parola»³⁴, tant'è che scrive:

I Vescovi pro tempore si servirono spesso dei suoi Talenti, e della sua Opera, amministrando egli con un'unzione particolare, e starei quasi per dire propria solo di lui, la Divina Parola [...] Egli era solito di parlare estemporaneamente; ma era così eloquente, e parlava in modo così aggiustato, che faceva talvolta arrossire coloro, che siedono le lunghe ore in un tavolino a comporre e a limare le loro prediche³⁵.

Nel 1767 il marchese Giuseppe entra nella Congregazione de Propaganda Fide³⁶, di cui diventa agente e procuratore ad Ancona dopo la morte del canonico Alessandro Manciforte, al quale apparteneva l'incarico. I compiti dell'agente anconitano consistevano nell'accogliere e supportare moralmente ed economicamente gli studenti del Collegio Urbaniano di Roma³⁷ e di tutti gli

³⁰ Ivi, lettera del 30 novembre 1745.

³¹ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, p. 73. La tesi di Giuseppe Benincasa è stata pubblicata nel 1745 ed è oggi conservata all'Archivio di Stato di Ancona. Cfr. ASAN, Fondo Benincasa, *Tesi filosofica sostenuta nel collegio dei Nobili di Modena da Giuseppe Benincasa*, n. 33.

³² ASAN, Fondo Benincasa, *Memorie Antiche e Moderna della Famiglia Benincasa d'Ancona*, n. 18, alla voce *Giuseppe Maria e Luciano Luigi*. Bartolomeo Sassarini si occuperà anche del marchese Luciano Luigi durante la sua permanenza nel Collegio di Modena. Cfr. A tal proposito ASAN, Fondo Benincasa, *Lettere di Bartolomeo Sassarini di Modena alla marchesa Eleonora Vincenzi*, n. 115.

³³ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, p. 73.

³⁴ Ivi, p. 74.

³⁵ Ivi, pp. 74-75.

³⁶ La Congregazione de Propaganda Fide venne istituita da Clemente VIII nel 1599 con lo scopo di propagare e difendere la fede cattolica in tutto il mondo conosciuto. Nel 1600, probabilmente a causa di difficoltà di natura politica, la Congregazione venne chiusa, fino al 1622 quando papa Gregorio XV la istituì di nuovo. Sulla Congregazione de Propaganda Fide cfr. Del Re 1970, pp. 186-203.

³⁷ Il Collegio, fondato da papa Urbano VIII, dipendeva dalla Congregazione de Propaganda Fide dove venivano educati ed istruiti giovani provenienti da varie nazioni che ritornando in patria o destinati altrove avevano il compito di promuovere e predicare la dottrina cattolica. Sul Collegio Urbaniano di Roma cfr. Moroni 1840-1861, pp. 215-242.

ecclesiastici che facevano tappa ad Ancona (cardine nel territorio pontificio del movimento da e verso l'Oriente)³⁸. Per la

fedeltà irreprensibile, e con uno zelo veramente instancabile, la suddetta Sacra Congregazione credette bene di compensarlo un giorno, e gli spedì in dono un quadro superbo, che conservasi in Casa, rappresentante in un semibusto l'Apostolo San Pietro, lavorato tutto a mosaico, con la ricca cornice di metallo indorato³⁹.

Con l'avvento della Rivoluzione Francese, anche Ancona si trasformò in una città repubblicana giacobina e i Benincasa, che erano consoli della Francia dei Borboni, si trovarono ad attraversare un periodo delicato, ritirandosi dalla vita pubblica in un'attesa prudente. Giuseppe proprio in questo contesto subì un processo dai repubblicani, ma, commenta Pauri, «fu un piccolo turbine, che appena comparso si dileguò»⁴⁰.

Giuseppe Maria Benincasa morì all'età di 75 anni il 4 marzo 1801, lasciando ai suoi nipoti una «copiosissima libreria»⁴¹ che il marchese Stefano, suo nipote, fece collocare in una stanza, tra le più grandi del palazzo, dalla parte del mare verso via della Fonte⁴².

4. «Il matrimonio tanto per noi onorevole»⁴³ e i progetti di decorazione delle stanze

Il 5 settembre 1787 l'abate Francesco Parragli scrisse al marchese Luciano Luigi, fratello di Giuseppe, riguardo il desiderio di voler far sposare il figlio Stefano. La sposa in questione era la principessa Ignazia Altieri, figlia del principe Emilio Altieri e della principessa Livia Borghese⁴⁴. L'abate consigliò il marchese di tenere bene in considerazione tale proposta, in quanto «una tale alleanza sarebbe luminosa, e per tutti li conti profittevole alla di lei famiglia, che contrarrebbe stretta parentela con tutta la primaria Nobiltà d'Italia, e con mezzo Sacro Collegio»⁴⁵. Nonostante i vantaggi sottolineati dall'abate Parragli,

³⁸ Pirani 1998, pp. 217-243, in particolare le pp. 221-227.

³⁹ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, p. 79.

⁴⁰ Ivi, p. 76.

⁴¹ Ivi, p. 80.

⁴² Ivi, p. 81.

⁴³ ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera del marchese Luciano Luigi Benincasa al cardinale Giuseppe Garampi del 25 febbraio 1788.

⁴⁴ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche nella famiglia Altieri*, n. 25.

⁴⁵ ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera dell'abate Parragli al marchese Luciano Luigi Benincasa del 5 settembre 1787.

Luciano Luigi preferì confrontarsi e chiedere consiglio al cardinale Giuseppe Garampi⁴⁶, figura influente a Roma e intimo amico dei Benincasa. Il cardinale consigliò a Luciano Luigi di lasciare all'abate la libertà di procedere a tutte le dovute ricerche per «il progetto dell'illustre maritaggio»⁴⁷. Prima di iniziare le trattative economiche, si decise di far incontrare i futuri sposi, per essere sicuri che i due si piacessero. In modo particolare era necessario, secondo Luciano Luigi, che Stefano vedesse la principessa Ignazia, la quale venne presentata dall'abate Parragli con il «difetto di essere di bassa statura»⁴⁸ e con un «difetto di organizzazione, cioè per dir meglio di giusta proporzione nelle gambe»⁴⁹. Nel mese di gennaio dell'anno 1788 i due giovani si incontrarono a Roma nella chiesa di Santa Francesca Romana dove la principessa si recò insieme alle monache del reclusorio di Torre degli Specchi, nel quale viveva. L'incontro andò a buon fine, tant'è che il cardinale Garampi in una lettera a Giuseppe Benincasa scrisse che Stefano «non solo non è disgustato, ma anche contento del personale della Giovane. Restano solo da discutersi i punti economici, sui quali Parragli oggi ha detto, che il Principe Padre terrà discorso con me»⁵⁰. Il principe Emilio Altieri, infatti, diede al Garampi l'incarico di trattare con la famiglia Benincasa riguardo la dote della futura sposa.

Iniziano così le lunghe e «penose»⁵¹ trattative riguardo la dote: i Benincasa alla luce delle varie spese calcolate tra «gioie, vestiario per la sposa, supplemento a quello dello sposo, carrozze per città e campagna, cavalli, fabbrica, restauri e nuovi comodi nel Palazzo, mobiglie da rinnovarsi, fondo per lo Spillatico»⁵²

⁴⁶ Giuseppe Garampi fu una figura di spicco nella curia romana. Nacque a Rimini il 29 ottobre del 1725 dal conte Lorenzo Garampi e Diamante Belmonti; ricevette un'istruzione accurata e fin da giovanissimo entrò in contatto con gli ambienti culturali italiani e con diversi studiosi. Nel 1745 fu il membro più giovane a far parte della neonata Accademia dei Lincei, fondata in quell'anno a Rimini da Giovanni Bianchi, uno dei suoi primi maestri. Nel 1746 decise di intraprendere la carriera ecclesiastica trasferendosi a Roma. Tra i suoi maggiori interessi vi fu lo studio dell'antichità, in particolare della numismatica, tant'è che avviò una ricerca sul valore delle monete pontificie dal XIV al XVIII secolo. A Roma entrò nella benevolenza del papa Benedetto XIV, il quale lo nominò prima prefetto degli Archivi Vaticani poi canonico della basilica di S. Pietro. A queste due cariche si aggiunsero quelle di prefetto degli Archivi della basilica di S. Pietro e degli Archivi di Castel Sant'Angelo. Intorno al 1761 Giuseppe Garampi riuscì a trasformare il suo lavoro di archivista in un vero e proprio incarico diplomatico attraverso delle delicate missioni in tutta Europa, che lo fecero entrare definitivamente a far parte della diplomazia pontificia. Nel 1785 venne nominato da papa Pio VI cardinale e membro della congregazione di Propaganda Fide, dove probabilmente conobbe Giuseppe Benincasa. Morì il 4 maggio 1792 a Roma e fu sepolto nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Su Giuseppe Garampi cfr. Vanysacker 1995; Caffiero 1999, pp. 224-229.

⁴⁷ ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera dell'abate Parragli a Luciano Luigi del 3 ottobre 1787.

⁴⁸ Ivi, lettera dell'abate Parragli a Luciano Benincasa del 5 settembre 1787.

⁴⁹ Ivi, lettera del cardinale Garampi al marchese Giuseppe Benincasa del 29 dicembre 1787.

⁵⁰ Ivi, lettera del cardinale Garampi al marchese Giuseppe Benincasa del 12 gennaio 1788.

⁵¹ In varie lettere, le trattative vengono definite con questo aggettivo dal cardinale Garampi.

⁵² ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera del cardinale Garampi al marchese Giuseppe Benincasa del 16 gennaio 1788.

chiedevano ventimila scudi, mentre gli Altieri erano disposti a sborsarne solo sedici mila. A fine febbraio del 1788 si arrivò alla definitiva compilazione del contratto matrimoniale: la dote stabilita ammontava a diciottomila scudi, «una media proporzionale» tra «i 16 mila scudi proposti e i 20 mila pretesi»⁵³. Venne inoltre nominato il marchese Stefano alla primogenitura⁵⁴ dal padre Luciano Luigi e dallo zio Giuseppe, come aveva ripetutamente richiesto il principe Altieri. Infine, venne stabilito che il matrimonio si celebrasse «prima di Quaresima [...], ciò non solo perché l'età della Sposa consiglia sollecitudine, ma anche per altri riflessi»⁵⁵. Nei mesi successivi ci fu uno scambio di lettere di congratulazioni del «concluso maritaggio»⁵⁶ tra i parenti della famiglia Altieri con i marchesi di Ancona. A palazzo Benincasa iniziarono i preparativi per le nozze tanto onorevoli e decorose per la famiglia. Il marchese Luciano Luigi si recò alla fiera di Senigallia per procurarsi nuovi mobili per il palazzo; il marchese Stefano, invece, provvide al «vestiario della sposa» e alle «gioie e carrozze»⁵⁷, mentre Giuseppe si occupò delle decorazioni a palazzo.

In una lettera datata 21 marzo 1788 e indirizzata al cardinale Garampi, il marchese Giuseppe espresse infatti la necessità di affrescare, prima del matrimonio, quattro stanze della residenza familiare, le quali, dice, «saranno ultimate dai Pittori nell'Estate»⁵⁸. In una di esse, Giuseppe desiderava far ritrarre papa Clemente X mentre dà udienza a tre ambasciatori. La scelta di questo particolare soggetto avvenne poiché, nel 1670, papa Clemente X, l'unico papa proveniente dalla famiglia Altieri, elesse tre ambasciatori che rappresentassero la città di Ancona, uno dei quali fu Stefano Antonio Benincasa (1635-1721). L'obiettivo di

⁵³ Ivi, lettera del cardinale Garampi al marchese Luciano Luigi Benincasa del 23 febbraio 1788.

⁵⁴ Nel testamento di Eleonora Vincenzi, aperto il 20 marzo 1778, per rogito del notaio Francesco Silvestrini, venne stabilito che l'eredità dei Benincasa dovesse essere divisa tra i due fratelli, figli della marchesa, Giuseppe e Luciano Luigi. In caso di morte di uno dei due fratelli, all'altro ancora in vita sarebbe passata la metà della primogenitura e del fidecommesso del fratello defunto. Inoltre si stabilì che, tra i figli del marchese Luciano Luigi, dovesse essere eletto alla primogenitura non il primo a nascere, ma il figlio che, secondo i due fratelli, di comune accordo, fosse stato più adatto a tale nomina. Per accontentare il principe Altieri, Giuseppe rinunciò ai diritti sopra citati e nominò, insieme al fratello Luciano Luigi, Stefano alla primogenitura. Cfr. ivi, lettera del marchese Luciano Luigi al cardinale Garampi del 22 febbraio 1788.

⁵⁵ Ivi, lettera del marchese Giuseppe Benincasa al cardinale Garampi del 28 febbraio 1788. Nelle trattative riguardanti la dote, il marchese Luciano Luigi usò tra le varie motivazioni che avrebbero dovuto spingere gli Altieri ad accettare la richiesta dei ventimila scudi, quella dell'età avanzata della sposa rispetto a Stefano: «Fra le riflessioni che possono rendere il Signor Principe pieghevole, una si è che la Signorina Donna Ignazia Altieri ultima figlia che gli rimane da collocare è in età d'anni ventisette compiuti, ove Stefano non ne ha che ventidue» Cfr. ivi, lettera del marchese Luciano Luigi al cardinale Garampi del 21 gennaio 1788.

⁵⁶ Ivi, lettera di Marianna Altieri Caracciolo, sorella della sposa, al marchese Luciano Luigi del 17 marzo 1788.

⁵⁷ ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera del cardinale Garampi al marchese Luciano Luigi Benincasa del 15 marzo 1788.

⁵⁸ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 1.

Giuseppe era da una parte omaggiare la famiglia Altieri e dall'altra accentuare ed intensificare il buon rapporto che da tempo legava le due famiglie⁵⁹. A tal proposito, Giuseppe chiese al cardinale consigli sul vestiario e sugli attributi necessari per la rappresentazione di ogni personaggio, lamentandosi contemporaneamente del fatto che tale scena sarebbe dovuta essere dipinta «in un Anticamera, cioè nella seconda che serve ancora pel camino», poiché la «Stanza d'udienza», secondo il marchese più adatta a questo tipo di rappresentazione, era «già dipinta da più anni coll'incendio d'Ancona estinto da S. Marcellino»⁶⁰, che effettivamente ancora esiste nella stanza con le vedute della città. Il cardinale Garampi rispose innanzitutto che «Il Papa deve essere rappresentato in tale funzione sotto il trono con una Stola, e Mozzetta: assistenti alcuni, Cardinali e Prelati nell'abito loro di funzione. I tre Ambasciatori poi dovrebbero essere vestiti alla Spagnuola, ch'era l'Abito di corte in quei tempi»⁶¹; aggiunse, inoltre, che la scena in questione, secondo il suo parere, doveva essere rappresentata in una tela, piuttosto che affrescata in un soffitto⁶².

Il marchese Giuseppe seguì il consiglio del cardinale e non fece rappresentare Clemente X con i tre ambasciatori in nessuno dei quattro soffitti, i quali possono essere riferiti a quelli delle tre stanze che si affacciano oggi verso via della Fonte, decorate tutte con tematiche sacre e stilisticamente databili alla seconda metà del Settecento. Secondo quanto scrive Giuseppe, la cosiddetta «stanza d'udienza», venne decorata anni prima con il *Miracolo di San Marcellino*. L'oratoriano non nomina, però, le altre decorazioni presenti nell'ambiente, cioè le vedute di Ancona, le quali sono state probabilmente aggiunte proprio per l'occasione del matrimonio. Questa stanza è, inoltre, attribuita da storici locali a Giuseppe Pallavicini, il pittore lombardo stabilitosi ad Ancona nella seconda metà del Settecento, del quale però, nei documenti da me analizzati dell'archivio Benincasa, non vi è alcuna traccia⁶³. Il carteggio da me ritrovato certifica invece che le decorazioni settecentesche furono realizzate in occasione di questo matrimonio illustre su diretto interessamento di Giuseppe Benincasa.

Il matrimonio tra i due giovani venne effettivamente celebrato il 15 ottobre del 1788 ad Ancona a palazzo Albani nella cappella del cardinale Decano⁶⁴. La principessa Ignazia Altieri dopo sei anni di matrimonio morì il 5 giugno del 1795 per un'infezione da parto. Dei cinque figli di Stefano e Ignazia solo Giuseppe, nato il 10 dicembre 1791, non morì in tenera età, ma essendo di salute molto cagionevole, rimase in vita solo fino al 1807⁶⁵.

⁵⁹ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, p. 141.

⁶⁰ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 1.

⁶¹ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 2.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Su Giuseppe Pallavicini e la sua attività ad Ancona cfr. Costanzi 1990, pp. 35-43; Costanzi 1991, pp. 121-127; Zampetti 1992, pp. 324-326. Per quanto riguarda le vedute di Ancona come opera del Pallavicini cfr. Ferretti 1883, pp. 75-76; Serra 1932, pp. 167-168.

⁶⁴ ASAN, Fondo Benincasa, *Figli di Luciano Benincasa e Girolama Rinaldini*, n. 30.

⁶⁵ ASAN, Fondo Benincasa, *Registro contenente l'elenco delle partecipazioni diffuse per il*

5. Il piano nobile. La lettura iconografica delle decorazioni pittoriche settecentesche

5.1 La Stanza della Tempesta

Dall'attuale porta d'ingresso del piano nobile, oggi sede della biblioteca Amatori, si apre un locale ad L che funge da collegamento per accedere alle altre stanze del piano. Una parte di questo ambiente, precisamente il lato verso via della Fonte (ovvero verso il porto), doveva formare originariamente una stanza a sé, dal momento che nel soffitto è chiaramente leggibile la forma della volta ancora integra e decorata con sei storie del Nuovo Testamento (fig. 1), realizzate intorno al 1788, in occasione del matrimonio tra la principessa Altieri e il marchese Stefano. Solo dalla fine dell'Ottocento, quando avvenne l'estinzione della casata e il palazzo passò da un proprietario all'altro, vennero apportate alcune modifiche che ebbero come risultato quello visibile oggi.

Le storie rappresentate nella volta di questo piccolo ambiente sono raccolte da una cornice simile a quella che poi si ritrova nella *Stanza delle Beatitudini*: due cordicelle che si intrecciano creando un effetto a rilievo di finto stucco, ornate di piccoli motivi vegetali. La scena centrale racchiusa in una cornice di stucco a forma rettangolare, la quale negli angoli corti si apre a semicerchio, rappresenta l'episodio de *La tempesta sedata*, raccontato nei Vangeli sinottici⁶⁶. Un giorno Gesù decise di salire su una barca, insieme ad alcuni suoi discepoli, e di attraversare il mare di Galilea. Mentre navigavano e Gesù dormiva nella poppa della barca, si scatenò una tempesta; i discepoli impauriti lo svegliarono e gli chiesero di salvarli; allora Cristo disse al mare e al vento di calmarsi e questi obbedirono, poi si rivolse ai suoi discepoli, increduli per l'accaduto, rimproverandoli per aver dimostrato poca fede.

A palazzo Benincasa viene rappresentato il momento in cui Gesù sta per essere svegliato per placare la tempesta. L'immagine presenta un mare agitato e un cielo scuro coperto di nuvole; la barca con le vele spiegate e gonfie a causa del vento sembra oscillare pesantemente tra le onde. All'interno i discepoli cercano di domare la tempesta tirando le cime delle vele; a poppa si vede Cristo che, addormentato, sta per essere svegliato da due uomini. Con ogni evidenza il significato del racconto è quello di dimostrare che la potenza divina va oltre quella della natura e che gli uomini devono avere massima fiducia in Dio e nelle sue scelte⁶⁷.

Nei semicerchi laterali sono rappresentati dei paesaggi rurali in cui si intravede da una parte un uomo in cammino insieme al suo cavallo, mentre

matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri, e di quello di Stefano Benincasa e Olimpia Rangone. Nota per la partecipazione della morte di M. Stefano Benincasa 1836. Nota per la partecipazione per morte della M. Rangone Benincasa 1850 e per la morte di Luciano Benincasa 1865, n. 28.

⁶⁶ Mt, 8, 23-27; Mc, 4, 35-42; Lc, 8, 22-25.

⁶⁷ Wau 1971, pp. 809-810.

nell'altro semicerchio si distingue un uomo seduto sotto un albero che osserva due giovenche pascolanti.

Le scene che circondano *La tempesta sedata* sono cinque⁶⁸, anche se probabilmente in origine erano sei; della sesta, andata perduta forse a causa dei bombardamenti dell'ultimo conflitto, ad oggi rimane solo la cornice.

Partendo dal lato corto della scena centrale viene rappresentato l'episodio di *Gesù e Zaccheo*⁶⁹. Zaccheo era il capo dei pubblicani e un uomo molto ricco; quando Gesù arrivò a Gerico e attraversò la città, era talmente grande il suo desiderio di vederlo, che si arrampicò su un albero per osservare meglio il suo passaggio. Quando Gesù vide Zaccheo sopra l'albero gli chiese di scendere perché quel giorno avrebbe dimorato a casa sua. La folla vedendo l'accaduto rimase stupita che Gesù dimorasse a casa di un peccatore, ma Zaccheo promise al Signore che avrebbe donato la metà dei suoi beni ai poveri e che avrebbe restituito quattro volte tanto il denaro di chi aveva frodato. Gesù allora rispose «Oggi la salvezza è entrata in questa casa, perché anch'egli è figlio di Abramo; il Figlio dell'uomo infatti è venuto a cercare e a salvare ciò che era perduto»⁷⁰.

Proseguendo in senso orario l'immagine successiva rappresenta il *Noli me tangere*, raccontato nel Vangelo di Giovanni⁷¹. Questo episodio, tra i più famosi e conosciuti, è anche uno dei più rappresentati nel Medioevo e nel Rinascimento⁷². Nel Vangelo di Giovanni si racconta che Maria Maddalena, disperata nel trovare il sepolcro vuoto, non riconosce Gesù e lo scambia per "il custode del giardino". Gesù a quel punto si rivela alla donna, la quale incredula cerca di toccarlo, ma Cristo le risponde: «Non mi toccare, perché non sono ancora salito al Padre»⁷³. Anche a palazzo Benincasa il pittore segue lo stesso schema iconografico ormai collaudato nei secoli⁷⁴. Maria Maddalena è inginocchiata nell'atto di toccare Gesù, il quale le rivela la sua identità, e con la mano sinistra fa il gesto di non toccarlo, mentre con la destra tiene la pala da giardiniere⁷⁵.

⁶⁸ Le scene che rappresentano *Gesù e Zaccheo*, *Noli me tangere* e *La madre cananea* erano già state identificate da Michele Polverari, il quale nomina, seppure con scetticismo, il pittore Nicola Bertucci come artefice delle decorazioni presenti nella stanza. Cfr. Polverari 1999, pp. 193-195.

⁶⁹ *Lc*, 19, 1-10.

⁷⁰ *Lc*, 19, 9-10.

⁷¹ *Gv*, 20, 11-18.

⁷² Si vedano ad esempio il *Noli me tangere* di Giotto affrescato nella cappella Scrovegni a Padova nel 1303-1305, il *Noli me tangere* di Beato Angelico all'interno del Convento di San Marco a Firenze, datato 1438-1440 o il dipinto di Tiziano del 1511 circa, conservato alla National Gallery di Londra. Sul *Noli me tangere* cfr. Beart 2012.

⁷³ Oggi le moderne traduzioni della Bibbia CEI traducono il *Noli me tangere* con "non mi trattenerne". Questa nuova interpretazione è, probabilmente, più vicina al testo originale greco. Cfr. Beart 2012, p. 6.

⁷⁴ Riguardo l'iconografia della Maddalena e nello specifico del *Noli me tangere* cfr. Sebastiani 1992, pp. 223-257, in particolare pp. 240-244.

⁷⁵ Nella Bibbia Gesù non viene descritto con una vanga da giardiniere in mano; questo oggetto gli viene attribuito per questa rappresentazione poiché Maria Maddalena non riconoscendolo lo scambia per "il custode del giardino". Cfr. Beart 2012, p. 84.

La scena successiva rappresenta *Gesù e la Samaritana*. Anche questo episodio è raccontato nel Vangelo di Giovanni⁷⁶. Gesù, in viaggio verso la Galilea, si fermò in una città della Samaria e, per riposarsi del viaggio, si sedette vicino ad un pozzo, mentre i suoi discepoli si recarono in città per comprare del cibo. Poco dopo arrivò una donna che si mise ad attingere l'acqua dal pozzo: Gesù, vedendola, le chiese di dargli da bere; la donna si sorprese della richiesta poiché tra i giudei e i samaritani non correvano buoni rapporti. Iniziò così un dialogo tra il Messia e la Samaritana alla quale Cristo svelò di conoscere la sua vita da peccatrice⁷⁷ e le rivelò l'esistenza di un'acqua che una volta bevuta disseta per tutta la vita, cioè l'amore in Dio. La donna allora capì che l'uomo con cui stava parlando era il Signore e corse a chiamare la gente in città per condurla al pozzo e mostrare loro il Messia. La scena rappresenta Gesù e la Samaritana vicini al pozzo mentre parlano; sotto la donna si vedono le brocche con cui attinge l'acqua e, dietro i due, i discepoli di Cristo che, tornati dalla città, sono sorpresi nel vedere Gesù parlare con una donna samaritana. L'ambientazione è ancora una volta boscosa.

La scena che segue presenta l'episodio de *La madre cananea*, raccontato nel Vangelo di Matteo⁷⁸ e di Marco⁷⁹. In entrambi i Vangeli si narra che Gesù, mentre si trovava nelle città di Tiro e Sidone, ignorò le suppliche di una donna cananea, la quale lo implorava di guarire la figlia posseduta da un demone. I discepoli, vedendo la donna particolarmente insistente, decisero di intercedere per lei chiedendo a Gesù di esaudire la sua richiesta, ma quest'ultimo rispose che la sua missione era la salvezza del solo popolo ebraico ed aggiunse: «Non è bene prendere il pane dei figli e gettarlo ai cagnolini»⁸⁰. Così la donna, prendendo spunto dalla sua allusione, rispose: «È vero, Signore, ma anche i cagnolini si cibano delle briciole che cadono dalla tavola dei loro padroni»⁸¹; a quel punto, Gesù, sorpreso dalle parole della donna, le concesse il miracolo. Nella rappresentazione a palazzo Benincasa si vede Gesù, insieme ai suoi discepoli, mentre parla con la donna cananea che, inginocchiata davanti a lui, indica con la mano sinistra un cagnolino vicino a lei. Il cagnolino, benché non venga menzionato nella sua fisicità nel racconto biblico, viene rappresentato per visualizzare lo scambio di parole tra Gesù e la donna nel corso del racconto⁸².

Nell'ultimo riquadro viene raffigurata la scena di *Gesù e l'adultera*, narrata nel Vangelo di Giovanni⁸³. Mentre Gesù si trovava al tempio, gli scribi e i farisei gli portarono una donna sorpresa in adulterio, per conoscere il suo parere circa

⁷⁶ Gv, 4, 1-42.

⁷⁷ La donna aveva avuto in passato cinque mariti ed ora viveva con un altro uomo che non era suo marito. Cfr. Gv, 4, 16-18.

⁷⁸ Mt, 15, 21-28.

⁷⁹ Mc, 7, 24-30.

⁸⁰ Mt, 15, 26.

⁸¹ Mt, 15, 27.

⁸² Come precedente iconografico in cui viene rappresentato anche il cagnolino si veda il *Cristo e la cananea* di Annibale Carracci, datato 1595, nel Palazzo Comunale di Parma.

⁸³ Gv, 8, 1-11.

la sua condanna alla lapidazione, prescritta dalla Legge di Mosè; Gesù allora senza parlare si chinò ed iniziò a scrivere col dito sulla terra. Così gli accusatori si fecero più insistenti riguardo il suo parere e Cristo rispose: «Chi di voi è senza peccato, scagli per primo la pietra contro di lei»⁸⁴. Udito ciò uno per volta se ne andarono tutti e rimasero al tempio solo l'adultera e Gesù, il quale le disse: «Neanch'io ti condanno; va' e d'ora in poi non peccare più»⁸⁵. Nel piccolo riquadro della volta di palazzo Benincasa viene rappresentato Cristo dentro al tempio, di cui si possono vedere le colonne, chinato nell'atto di scrivere a terra; davanti a lui l'adultera accompagnata dai farisei e dagli scribi che l'accusano del peccato appena commesso.

L'intero ciclo è caratterizzato da storie di peccatori, uomini di poca fede e personaggi ai margini della religiosità promossa da Cristo. La maggior parte degli episodi ha come protagoniste le donne dei Vangeli, le quali si relazionano con Gesù in diverso modo: Maria Maddalena è la stabile discepolo di Cristo, mentre la Samaritana, la madre cananea e l'adultera hanno con lui solo un incontro temporaneo, ma comunque determinante. Cosa accomuna queste quattro donne? Sicuramente il loro passato, caratterizzato da un'assenza di fede che le ha indotte a peccare. La loro condizione di peccatrici è inoltre intrinsecamente legata, secondo le credenze della società patriarcale e "antifemminista" dei primi secoli del cristianesimo⁸⁶, al fatto stesso di essere donne, le quali, per loro natura, sarebbero più fragili e maggiormente esposte alle tentazioni, e quindi al peccato⁸⁷. Nonostante ciò, l'incontro di queste donne con Gesù cambia radicalmente le loro vite, così come Gesù si lascia cambiare a sua volta da loro; l'esempio più evidente di questo ultimo caso è rappresentato in particolare dalla madre cananea, la quale viene all'inizio respinta, mentre dopo aver dimostrato di avere dentro di sé una gran fede, viene non solo esaudita, ma addirittura elogiata da Cristo⁸⁸.

Il messaggio, quindi, che padre Giuseppe Benincasa potrebbe aver voluto trasmettere è rivolto ad ogni uomo, ed in particolare ad ogni donna, che, trovandosi in una condizione di peccato, non deve disperare poiché seguendo l'esempio di questi personaggi avrà la possibilità di redimersi e di arrivare a Dio.

⁸⁴ *Gv*, 8, 7.

⁸⁵ *Gv*, 8, 11.

⁸⁶ Bechtel 2001, p. 288, nota 16.

⁸⁷ A tal proposito cfr. Bechtel 2001, pp. 25-61.

⁸⁸ Riguardo le donne peccatrici protagoniste dei Vangeli e il loro rapporto con Gesù cfr. Sebastiani 1994, in particolare cfr. per Maria Maddalena pp. 139-148; per la Samaritana pp. 115-126; per la madre cananea pp. 56-68; per l'adultera pp. 96-112.

5.2 *La Stanza d'udienza*

Dalla sala della Tempesta si entra in un ambiente chiamato dal marchese Giuseppe Benincasa “stanza d'udienza”, probabilmente perché adibita a ricevere gli ospiti per incontri d'affari o per le riunioni. Il vano è decorato da un'illusoria cornice architettonica che racchiude le rappresentazioni sia della volta, con il *Miracolo di San Marcellino*, sia del fregio con le *Vedute di Ancona* e le quattro personificazioni, incorniciate in tondi dai motivi vegetali e ritratte in ogni angolo della stanza tra la volta e il fregio (fig. 2).

Il dipinto murale della volta, raffigurante il *Miracolo di San Marcellino*, è ad oggi in gran parte distrutto a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale; ad ogni modo si è in grado di identificare il soggetto anche grazie il carteggio tra il marchese Giuseppe Benincasa e il cardinale Giuseppe Garampi per il matrimonio di Stefano Benincasa, suo nipote, e la principessa Ignazia Altieri⁸⁹. La scena si svolge nel cuore della città, tra i palazzi avvolti dalle fiamme: a sinistra alcuni abitanti disperati fuggono dagli edifici, altri cercano di spegnere il fuoco con delle piccole cisterne d'acqua; delle donne proteggono i loro bambini riparandoli con le loro vesti, mentre un uomo inginocchiato a terra e con le mani congiunte in segno di preghiera ha lo sguardo diretto verso il centro di quella che sembra essere una piazza, ma che è difficile da identificare poiché si tratta della parte maggiormente danneggiata. A destra un'altra donna è inginocchiata e tiene le braccia aperte davanti a sé; anche il suo sguardo è diretto verso il centro della scena: qui, probabilmente, vi era la rappresentazione di San Marcellino, con un libro liturgico aperto, nell'atto di compiere il miracolo. San Marcellino fu vescovo di Ancona nella seconda metà del V secolo; tra i suoi miracoli più importanti e famosi vi è proprio quello del soccorso alla città che minacciava di essere distrutta dalle fiamme di un grave incendio⁹⁰.

I quattro angoli tra il fregio e la volta si presentano decorati con tondi la cui cornice è caratterizzata da motivi vegetali dorati, fuoriuscenti dalla bocca di esseri mostruosi realizzati a monocromo; all'interno dei tondi sono rappresentate quattro figure umane: tre donne ed un uomo. Sono delle personificazioni: la prima, partendo dall'angolo in alto a sinistra, è la personificazione dell'*Abbondanza Marittima* che, come prescrive Cesare Ripa, è una donna la cui mano destra tiene il timone di una nave, mentre con la sinistra delle spighe di grano⁹¹. Proseguendo in senso orario, nell'angolo successivo, vi è rappresentata la *Religione*, una donna vestita di bianco con il viso coperto da un velo, poiché, spiega Ripa, la religione è segreta e colma di riti, cerimonie e figure misteriose. Nella mano destra, la donna regge una croce, simbolo di

⁸⁹ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 1.

⁹⁰ Natalucci 1967, pp. 648-650, in particolare p. 648.

⁹¹ Ripa 2012, p. 16.

Cristo e della religione cristiana, e un libro, che rappresenta le Sacre Scritture, mentre nella mano sinistra regge una fiamma, che è il simbolo della devozione pura e sincera della nostra mente nei riguardi di Dio⁹².

Il terzo tondo è decorato al suo interno con una figura maschile, posizionata vicino ad un precipizio e vestita con l'armatura da soldato; il suo braccio sinistro è alzato ed in mano tiene una corona di quercia, mentre la mano destra, rivolta verso il basso, tiene una corona di gramigna. Ai suoi piedi si trovano tutti gli attributi tipici del soldato: uno scudo, una lancia e un'ascia. La figura rappresenta la personificazione dell'*Amor della Patria*, descritta in un'edizione settecentesca dell'*Iconologia* di Cesare Ripa⁹³. Tale amore viene rappresentato come un giovane vigoroso, poiché l'amore per la patria, al contrario degli altri sentimenti, non ha fine e non perde mai le proprie forze. La corona di gramigna è simbolo dell'*Amor della Patria*, poiché questa pianta veniva donata ad ogni cittadino che avesse difeso e liberato la propria patria dall'assedio dei nemici, mentre la corona di quercia veniva offerta a chiunque avesse salvato la vita di un cittadino in battaglia. Il precipizio che si apre ai piedi del soldato rappresenta il pericolo da affrontare, mentre «l'abito Militare molto ben convenga all'Amor della Patria, stando sempre ogni buon Cittadino alle occorrenze pronto e apparecchiato di morire coll'arme in mano per la sua Patria, opponendosi a qualsivoglia pubblico nemico»⁹⁴.

Nell'ultimo tondo vi è raffigurata una donna, la quale con la mano destra tiene una pianta, forse un ramo d'olivo, e con la sinistra regge un amo, a cui è appeso un pesce⁹⁵. In questo caso è però difficile definire con certezza il significato della figura, in quanto essa non corrisponde con esattezza a nessuna delle personificazioni descritte da Cesare Ripa nell'*Iconologia*; ciò nonostante è possibile dare un'interpretazione alla figura sulla base degli elementi distintivi che la caratterizzano. Gli attributi che la donna tiene in mano potrebbero rimandare ad esempio a due dei quattro elementi naturali, ovvero, la terra e l'acqua. Le piante, in generale, poiché crescono sulla terra, possono essere associate a questo elemento, e inoltre, se come precedentemente ipotizzato, si trattasse di un ramo d'olivo, quest'ultimo sarebbe un attributo della personificazione della Terra descritta da Cesare Ripa⁹⁶. Un simile ragionamento può esser fatto con il pesce, il quale, come animale acquatico, potrebbe simboleggiare l'acqua; anche

⁹² Ivi, pp. 508-510.

⁹³ Ripa 1764.

⁹⁴ Ivi, pp. 110-116, in particolare 116.

⁹⁵ Nella descrizione di Ripa la Penitenza ha «la veste color berettino, la quale sarà tutta rotta, & squarciata; starà questa figura mesta, piangendo, con un fascetto di spine in una mano, & nell'altra con un pesce, perché la penitenza deve essere condita co'l digiuno, & co'l rammarico». Quella che si presenta nella «stanza d'udienza» non ha tutte le caratteristiche descritte da Ripa, è infatti una fanciulla di bell'aspetto e vestita di una tunica bianca con un drappo giallo. Solo gli attributi possono essere riconducibili alla personificazione della Penitenza. Cfr. Ripa 2012, p. 461.

⁹⁶ Ripa descrive la Terra come una donna vecchia, la quale, tra i vari attributi, ha anche un bastone dal quale pendono «grappi d'uve e spighe di grano, e tenga detta figura al collo un monile di foglie d'olive. Così si rappresentano i tre frutti principali della terra». Cfr. ivi, pp. 152-153.

in questo caso, inoltre, è possibile riscontrare l'animale nelle varie descrizioni di Ripa in riferimento all'elemento naturale dell'acqua⁹⁷. I due elementi possono essere per di più riferibili ad Ancona, città interamente proiettata verso il mare.

Le decorazioni più particolari della stanza sono senz'altro quelle del fregio, nel quale il committente ha deciso di far rappresentare i monumenti e le piazze più caratteristiche della città di Ancona. Queste rappresentazioni sono molto importanti, anche per la testimonianza che oggi ricoprono: grazie ad esse, infatti, si è in grado di conoscere l'urbanistica della città nella seconda metà del Settecento⁹⁸. La loro peculiarità ha suscitato l'interesse di molti studiosi negli ultimi anni del Novecento, tra cui Mario Natalucci che le descrive approfonditamente nel suo articolo *Gli antichi edifici anconitani: Ancona del '700 negli affreschi di palazzo Benincasa*⁹⁹.

La volontà di rappresentare i luoghi più significativi e caratteristici dell'Ancona settecentesca all'interno della "stanza d'udienza", ovvero in una stanza con funzione pubblica a cui molti ospiti potevano accedere, è probabilmente un gesto di autocelebrazione messo in atto dai marchesi Benincasa che, grazie ai ruoli da loro ricoperti nell'amministrazione cittadina, avevano reso Ancona una città magnifica. Quest'ultima, infatti, era governata dal potere pontificio proprio attraverso i Benincasa, i quali, nel corso del XVII e XVIII secolo, si erano ormai accreditati con il governo centrale come funzionari responsabili ed affidabili, le cui cariche, diventate ormai ereditarie, passavano di padre in figlio. Le solenni architetture che ornavano Ancona erano, quindi, per i Benincasa, espressione del loro buon governo.

5.3 *La Stanza delle Beatitudini*

Dalla nota stanza con le vedute di Ancona si apre una seconda porta che dà accesso ad un altro ambiente. Quest'ultimo si caratterizza per la struttura del soffitto a cassettoni quadrati, precisamente nove, all'interno dei quali sono rappresentati episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Ogni cassettone è circondato da una cornice costituita da due cordicelle che si intrecciano tra loro, le quali sono ornate da piccoli motivi vegetali e da rosoni di foglie d'acanto, circoscritti in una piccola cornice quadrata, e posizionati nei quattro angoli di ogni cassettone (fig. 3).

Per una interpretazione iconologica corretta, è importante analizzare innanzitutto l'episodio che si trova nel cassettone centrale, in quanto è proprio a questa scena che si collegano tutti gli altri otto episodi che la circondano.

⁹⁷ A tal proposito cfr. *ivi*, pp. 150-151; 153-154.

⁹⁸ Le vedute della città di Ancona presenti all'interno della stanza sono la Mole Vanvitelliana, la chiesa di Santa Maria della Piazza, l'Arco Clementino, la fontana delle Tredici Cannelle e Porta del Calamo, la chiesa di Sant'Agostino, la Piazza del Plebiscito, il Tempietto di San Rocco, il Duomo di San Ciriaco, l'Arco di Traiano, via della Loggia con palazzo Benincasa e la Loggia dei Mercanti, la chiesa di San Francesco alle Scale e Piazza della Farina.

⁹⁹ Natalucci 1964, pp. 26-32.

La scena rappresenta *Il discorso della montagna* (fig. 4), raccontato nel Vangelo secondo Matteo¹⁰⁰, nel quale Gesù, su una collina nei pressi di Cafarnao, di fronte ai suoi discepoli e ad una grande folla, inizia il suo sermone. Gesù è rappresentato seduto sopra una roccia, la più alta, vestito di una tunica rossa con sopra un drappo color turchese, ha il braccio destro alzato e l'indice della mano rivolto verso l'alto, un gesto dalla funzione tipicamente allocutoria¹⁰¹, di chi sta tenendo un'orazione o un discorso solenne. Sulle rocce sottostanti, ugualmente seduti, ci sono i suoi discepoli: uno tiene le mani al cuore in segno di devozione, un altro poggia la testa sulla mano destra ed ha uno sguardo che sembra completamente assorto dalle parole pronunciate da Cristo, un altro ancora indica Gesù, ed altri due invece parlano tra loro, commentando forse il sermone. Nel cielo, dietro la figura di Cristo, si apre un vortice di luce, sopra il quale due angioletti tengono un cartiglio con scritto: DOCEBAT EOS DICENS BEATI¹⁰². Queste parole aprono, infatti, le cosiddette Beatitudini, in tutto nove, che sono il cuore del sermone che Cristo pronuncia sulla montagna. Come cercherò di dimostrare, sono proprio le nove Beatitudini il tema degli episodi rappresentati intorno al cassettoni centrale: ogni episodio, a mio parere, corrisponde, infatti, ad una Beatitudine. Tale ipotesi è una chiave di lettura possibile poiché già altri episodi biblici erano stati letti in chiave tipologica ed associati alle Beatitudini¹⁰³: è il caso della serie delle otto Beatitudini incise dall'artista fiammingo Harmen Janszoon Muller¹⁰⁴. Tali incisioni vennero realizzate da Muller tra il 1566 e il 1570, riprendendo disegni dell'artista conterraneo Maarten van Heemskerck¹⁰⁵, ma apportando ad essi cambiamenti significativi: infatti, ad ogni stampa, Muller aggiunse un'iscrizione che cita le beatitudini elencate nel vangelo di Matteo, conferendo, così, una nuova interpretazione ai disegni di Heemskerck.

Ritornando alla stanza delle Beatitudini e partendo dal cassettoni in alto a sinistra, la scena rappresentata è quella del *Re Manasse in catene* (fig. 5). L'arresto di re Manasse è raccontato nel Secondo Libro delle Cronache¹⁰⁶, nel quale si narra che il re durante il suo regno rinnegò le riforme del padre, ardente fautore

¹⁰⁰ Mt, 5, 1-12.

¹⁰¹ Per la funzione di tale gesto cfr. Frugoni 2010, pp. 67-107.

¹⁰² La traduzione italiana di queste parole è: "insegnava loro dicendo beati".

¹⁰³ Il tema delle Beatitudini non è infatti un argomento insolito nella letteratura religiosa del Settecento come dimostrano ad esempio le *Riflessioni cristiane sopra le otto beatitudini, ossia Gli otto mezzi insegnati da Gesù Cristo per giugnere alla vera felicità*, pubblicate da François Louis Gauthier nel 1786. Riportando le interpretazioni che i più importanti Padri della Chiesa hanno dato a questo particolare sermone, il volume chiarisce il significato cristiano di ogni beatitudine, facendo riferimento in alcuni casi a personaggi biblici che rispecchiano le caratteristiche dei beati. Cfr. Gauthier 1786.

¹⁰⁴ Filedt Kok 1999, pp. 122-129.

¹⁰⁵ Ivi, p. 73. Le stampe vennero pubblicate nel 1643 dall'editore Claes Jansz. Visscher per il *Theatrum Biblicum*, una Bibbia illustrata che raccoglie oltre 450 stampe raffiguranti storie dell'Antico e del Nuovo Testamento. A tal proposito Cfr. Herrin 2014, pp. 183-204.

¹⁰⁶ 2 Cr, 33, 1-20.

del culto di Yahweh, per ritornare all'adorazione idolatrica degli dei cananei; il Signore adirato scagliò contro Manasse e il suo popolo l'esercito assiro, il quale lo condusse in Babilonia come prigioniero. Imprigionato e ridotto in miseria, re Manasse iniziò ad umiliarsi di fronte al Signore, rivolgendogli preghiere e suppliche, tant'è che Dio, commosso, gli concesse di tornare a Gerusalemme. Qui il re distrusse tutte le conseguenze del suo precedente operato, riconoscendo il Signore come suo unico Dio. L'episodio rappresentato in questa stanza raffigura il momento della prigionia del re Manasse in Babilonia: al centro il re, con una veste color sabbia ed incatenato ad entrambe le braccia e alla gamba sinistra, ha lo sguardo basso e poggia la testa sulla mano sinistra, in un atteggiamento tipicamente malinconico¹⁰⁷; accanto a lui, poggiata al muro, si trova la sua corona, la quale sembra sia stata abbandonata come gesto di rifiuto nei confronti del suo precedente governo. In primo piano a sinistra, ugualmente seduto, un soldato fa la guardia al re: tiene con la mano destra una lancia, il suo corpo è rivolto verso il re, ma la testa e lo sguardo sono diretti verso l'osservatore. In questo caso la Beatitudine che corrisponde al racconto e alla scena rappresentata è la sesta: «Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio»¹⁰⁸. Re Manasse, nonostante sia stato un peccatore agli occhi del Signore, durante la sua carcerazione riesce a pentirsi sinceramente del suo cattivo operato, ottenendo il perdono di Dio. Da questo momento Manasse inizia a vedere il Signore, cioè a riconoscerlo come unico Dio da venerare e pregare durante il suo secondo governo e fino alla sua morte.

La scena seguente rappresenta *Lo scriba Sefan mentre mostra il libro della legge a re Giosia* (fig. 6), storia raccontata sia nel Secondo Libro dei Re¹⁰⁹, che nel Secondo Libro delle Cronache¹¹⁰. Giosia, diciassettesimo re di Giuda, durante il suo regno decise di restaurare il tempio di Gerusalemme; durante i lavori, il sommo sacerdote Chelkia avvertì lo scriba Safan che aveva trovato nel tempio il libro della legge. Così lo scriba prese il libro e andò dal re per mostrarglielo. Quando Sefan lesse il libro al re Giosia, questo, udite le parole pronunciate dallo scriba, si lacerò le vesti poiché capì che il Signore era in collera con tutto il suo popolo; comandò così a Sefan, il sommo sacerdote, e ad altri suoi funzionari di recarsi dalla profetessa Culda per parlare con il Signore. Il Signore ribadì la sua collera e la sciagura che avrebbe fatto piombare su Giuda e su tutti i suoi abitanti, ma visto che il re, udite le parole del libro della legge, si commosse e si umiliò davanti al Signore, quest'ultimo promise a Giosia che i suoi occhi non avrebbero visto la sciagura colpire il regno di Giuda, e avrebbe riposato in pace insieme ai suoi padri. L'episodio rappresentato a palazzo

¹⁰⁷ Tale gesto è legato al sentimento malinconico. Si veda al tal proposito la *Melencolia I* di Durer datata al 1514 e conservata tra le migliori copie esistenti al Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe. Cfr. Klibansky *et al.* 2002.

¹⁰⁸ Mt, 5, 8.

¹⁰⁹ 2 Re, 22, 8-20.

¹¹⁰ 2 Cr, 34, 14-21.

Benincasa raffigura Giosia, seduto sopra il trono e riconoscibile dalla corona che porta in testa, intento a leggere il rotolo della legge retto dallo scriba Sefan, vestito come un dotto del tempo; dietro di loro si nota il palazzo del re, di cui sono visibili solo due archi parzialmente coperti da un drappo color ocra, che scende dietro al trono. La Beatitudine di riferimento, in questo caso, è la quarta, la quale dichiara: «Beati quelli che sono affamati e assetati di giustizia perché saranno saziati»¹¹¹. Re Giosia al contrario dei suoi due predecessori, Manasse e Amon, si impegnò a seguire i comandi, le leggi e i decreti scritti nel libro trovato nel tempio, tant'è che rinnovò di fronte a tutto il suo popolo l'alleanza con il Signore, distruggendo tutti i simboli del dio Baal e uccidendo tutti gli uomini a lui fedeli. La ricompensa del Signore per queste gesta è quella di riunire Giosia ai suoi padri dopo la morte e di farlo riposare in pace.

La scena successiva, che si trova in alto a destra, rappresenta *Davide e l'angelo mandato dal Signore per portare la peste* (fig. 7), episodio narrato sia nel Primo libro delle Cronache¹¹², che nel Secondo libro di Samuele¹¹³. Re Davide, dopo aver ordinato al generale Ioab di censire tutto il suo popolo che egli considera una sua proprietà, si rese conto di aver peccato agli occhi di Dio e gli chiese perdono¹¹⁴. Dio decise di proporre a Davide tre soluzioni per purificarsi dal male: tre anni di carestia in tutto il paese, tre mesi di fuga davanti al nemico che lo insegue o tre giorni di peste per tutto il suo popolo. Davide scelse i tre giorni di peste in tutta Israele, ma, quando vide l'angelo colpire il suo popolo, che nulla aveva peccato, si pentì, e chiese al Signore di colpire solo lui e la sua famiglia. Così il Signore, attraverso il profeta Gad, disse a Davide di innalzare un altare sull'aia di Arauna il Gebuseo¹¹⁵: Davide acquistò l'aia di Arauna, edificò un altare al Signore, sacrificò i buoi del contadino e salvò, in questo modo, il popolo d'Israele dal flagello del Signore. La scena a palazzo Benincasa raffigura Davide vestito della sua armatura da soldato, che, con la mano al petto, in segno di pentimento, supplica l'angelo davanti a lui, sospeso sopra una nuvola, di fermare il castigo sul suo popolo; in secondo piano a sinistra, dietro una tenda, si vede un uomo con delle bende in testa, appoggiato ad una stampella di legno: è la rappresentazione del popolo colpito dalla peste mandata dal Signore. Anche in questo caso l'episodio sopra narrato corrisponde ad una Beatitudine, ovvero la seconda: «Beati quelli che sono afflitti, perché saranno consolati»¹¹⁶. Davide, afflitto per il peccato appena commesso, ha la possibilità

¹¹¹ Mt, 5, 6.

¹¹² 1 Cr, 21, 1-30.

¹¹³ 2 Sam, 24, 1-25.

¹¹⁴ Davide fa censire il suo popolo perché in questo momento, accecato dal potere delle sue conquiste, considera il popolo come sua proprietà e smette di guardarlo come proprietà di Dio. Nel Primo libro delle Cronache Davide viene incitato da Satana ad attuare il censimento, mentre nel Secondo libro di Samuele è Dio stesso che, in collera con il suo popolo, incita Davide ad effettuare il censimento.

¹¹⁵ Nel primo libro delle cronache il contadino viene chiamato Ornan. Cfr. 1 Cr, 21, 18-30.

¹¹⁶ Mt, 5, 4.

di redimersi; seguendo, infatti, le indicazioni del profeta Gad, il Signore ha perdonato lui e il suo popolo.

Proseguendo in senso orario, l'episodio successivo raffigura *Il sogno di Giacobbe* (fig. 8), la cui storia è raccontata nel libro della Genesi¹¹⁷. Nel dipinto si riconosce Giacobbe, sdraiato a terra addormentato e appoggiato ad una pietra, dietro la quale, in secondo piano, si vede una scala di legno con tre angeli che scendono verso di lui. La storia, infatti, racconta come Giacobbe, per sfuggire all'ira del fratello Esaù¹¹⁸, si recò a casa dello zio Labano a Carran, su consiglio della madre Rebecca. Durante il viaggio si fermò per passare la notte all'aperto, prese una pietra da usare come guanciale, si addormentò e fece un sogno: il Signore aveva donato a lui e ai suoi discendenti la terra dove sta dormendo, mentre degli angeli salivano e scendevano una scala che collegava il cielo e la terra. Giacobbe l'indomani decise di chiamare quella terra Betel, che significa casa di Dio. Il racconto, anche in questo caso, rappresenta una Beatitudine, ovvero la terza, che recita: «Beati i mansueti, perché erediteranno la terra»¹¹⁹. Giacobbe ha proprio questa caratteristica: nella Bibbia viene infatti sottolineato come egli abbia un temperamento più tranquillo rispetto al fratello Esaù¹²⁰.

L'immagine seguente rappresenta *Mosè che divide due litiganti ebrei* (fig. 9), storia raccontata nel libro dell'Esodo¹²¹. Il giorno dopo aver ucciso l'egiziano che maltrattò un suo fratello ebreo, Mosè uscì di casa e si imbatté in due ebrei che litigavano; per cercare di riappacificarli chiese a quello che aveva torto il perché malmenasse un suo fratello, ma questo, scocciato dall'intromissione, lo costrinse ad andarsene. Nel cassettoni del soffitto si vedono i tre protagonisti: i due ebrei che, armati uno di un pugnale e l'altro di un masso, litigano energicamente, mentre Mosè, posto tra i due, cerca di dividerli; sotto di loro un piccolo fiume attraversa un'ambientazione desertica con poca vegetazione. Il gesto di Mosè può essere riconducibile alla settima Beatitudine: «Beati quelli che si adoperano per la pace, perché saranno chiamati figli di Dio»¹²².

Il cassettoni successivo è decorato con *La fuga di San Paolo* (fig. 10), storia del Nuovo Testamento contenuta negli Atti degli Apostoli¹²³. L'immagine, ambientata di notte, raffigura due uomini che, da una finestra di una struttura in pietra, calano una corda alla cui estremità è legata una cesta, dentro la quale

¹¹⁷ Gn, 28, 10-22.

¹¹⁸ Esaù e Giacobbe erano i figli gemelli di Isacco e Rebecca. Esaù era il figlio prediletto di Isacco e doveva da lui avere la benedizione. Tuttavia, approfittando dell'assenza del fratello, Giacobbe fece credere al padre di essere Esaù e carpì la benedizione al suo posto. Accortosi dell'inganno Esaù andò su tutte le furie, tant'è che Rebecca, la quale preferiva il figlio Giacobbe, lo invitò a fuggire dallo zio Labano. Cfr. Gn, 27, 1-46.

¹¹⁹ Mt, 5, 5.

¹²⁰ Gn, 25, 27.

¹²¹ Es, 2, 13-14.

¹²² Mt, 5, 9.

¹²³ At, 9, 23-25.

cerca di reggersi un uomo. Dalla cesta pende una spada, che è proprio l'attributo di San Paolo. Convertitosi al cristianesimo, San Paolo si stabilì a Damasco, dove insieme ad altri discepoli del Signore iniziò la sua opera di evangelizzazione. Qui, un gruppo di ebrei organizzarono un complotto per ucciderlo, ma Paolo, venuto a conoscenza di tale progetto, aiutato dai suoi discepoli, venne calato, in piena notte, dalle mura della città all'interno di una cesta. La Beatitudine che riflette l'immagine, e più in generale le vicende della vita di San Paolo, è l'ottava: «Beati i perseguitati per motivi di giustizia, perché di loro è il regno dei cieli»¹²⁴. San Paolo infatti, prima di convertirsi, era un persecutore dei cristiani; successivamente, dopo la chiamata del Signore venne perseguitato a sua volta: prima a Damasco, poi a Gerusalemme dove fu arrestato¹²⁵. Infine, morì decapitato, vittima della persecuzione di Nerone.

L'immagine successiva rappresenta *Le prove di Giobbe* (fig. 11), la cui storia è contenuta nell'omonimo libro dell'Antico Testamento¹²⁶. Giobbe viene descritto come un uomo ricco e felice, ma soprattutto giusto e devoto a Dio, il quale permette a Satana di metterlo alla prova a seguito delle insinuazioni di quest'ultimo. Satana, infatti, accusa il profeta di essere devoto al Signore solo per conservare le proprie ricchezze con il beneplacito divino. A palazzo Benincasa viene rappresentato il momento in cui quattro messaggeri accorrono verso Giobbe per avvisarlo delle sciagure che hanno colpito i suoi beni e della morte dei suoi figli: sulla sinistra vi è Giobbe seduto sopra degli enormi cuscini, mentre parla con un ragazzo in piedi davanti a lui, il quale con la mano sembra accennare a qualcosa che si trova in lontananza, probabilmente indicando la prima disgrazia mandata da Satana¹²⁷. In secondo piano a destra si vedono entrare altre tre figure maschili: la prima ha le braccia alzate in segno di disperazione, pronta a riferire a Giobbe la seconda sciagura mandata da Satana¹²⁸, le altre due si vedono solo parzialmente¹²⁹. La scena sembra ambientata all'interno di un palazzo; si possono vedere, infatti delle colonne semicoperte da un drappo color ocra che riprende il colore dei cuscini. Al di là delle colonne vi è una folta vegetazione. In questo caso, la Beatitudine che si riferisce alla storia è la prima: «Beati i poveri in spirito, perché di loro è il regno dei cieli»¹³⁰. Giobbe, nonostante la sua ricchezza, era un uomo di fede e sinceramente devoto a Dio; le prove che è costretto a subire da parte di Satana non fanno altro che provare la sua umiltà d'animo e la fedeltà verso il Signore, il quale gli donò nuovamente la salute e tutte le vecchie ricchezze.

¹²⁴ Mt, 5, 10.

¹²⁵ At, 21, 33-34.

¹²⁶ Gb, 1, 1-22.

¹²⁷ La prima disgrazia si riferisce all'attacco dei Sabei verso i contadini che aravano i campi con buoi e asine, uccidendo i primi e predando gli ultimi. Cfr. Gb, 1, 14-15.

¹²⁸ La seconda disgrazia si riferisce ad un fuoco divino che ha attaccato i pastori e le pecore uccidendo entrambi. Cfr. Gb, 1, 16.

¹²⁹ Gli altri due personaggi avrebbero riportato le altre due sciagure: l'attacco dei Caldei ai cammelli e ai loro guardiani e la morte di tutti i figli del profeta. Cfr. Gb, 1, 17-19.

¹³⁰ Mt, 5, 3.

L'ultima scena che chiude il ciclo raffigura *Davide mentre risparmia Saul nella caverna di Engaddi* (fig. 12), raccontata nel Primo Libro di Samuele¹³¹. Dopo aver ucciso il gigante Golia, la fama di Davide crebbe sempre più, come crebbe l'invidia di Saul nei suoi confronti, tanto che il re d'Israele provò svariate volte ad ucciderlo. Un giorno Davide, fuggito nel deserto di Engaddi poiché inseguito da Saul e dal suo esercito, si nascose con i suoi uomini in fondo ad una caverna; Saul, arrivato davanti alla caverna, decise di entrarvi per controllare. Davide, pur avendo la possibilità di ucciderlo, decise tuttavia, di risparmiarlo, tagliandogli però un lembo del mantello senza che Saul se ne accorgesse. Uscito dalla caverna, Saul venne chiamato da Davide, il quale esibendo il lembo del suo mantello dimostrò di aver avuto la possibilità di ucciderlo, ma di esser stato misericordioso nei suoi confronti; Saul, commosso, decise di tornare a casa. La Beatitudine che rappresenta l'atto di pietà di Davide è la quinta: «Beati i misericordiosi, perché di loro misericordia sarà fatta»¹³².

L'ultima Beatitudine, la numero nove, si riferisce al cassettoncino centrale il quale apre e chiude l'analisi del ciclo pittorico; con questa, Gesù si rivolge proprio ai discepoli che stanno ascoltando il suo sermone: «Beati voi, quando vi insulteranno e vi perseguiteranno e, mentendo, diranno contro di voi ogni sorta di male per causa mia. Rallegratevi e giubilate, perché il vostro premio è grande nei cieli; poiché così hanno perseguitato i profeti che sono stati prima di voi»¹³³.

Molto probabilmente, per il marchese Giuseppe Benincasa, le Beatitudini facevano parte di quel repertorio devozionale essenziale per operare da buon cristiano. Questo potrebbe averlo spinto a scegliere degli specifici personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, utili a ricordare ed in un certo senso ad inverare l'esegesi del sermone di Cristo sulla montagna. Tali personaggi, inseriti negli episodi che li vedevano protagonisti di azioni rispecchianti le caratteristiche dei beati, rappresentavano, per il fruitore delle immagini, un modello di comportamento. Contemplare questi episodi significava per l'osservatore meditare su di essi, al fine di vivere un coinvolgimento emotivo che culminava nella preghiera e nell'emulazione dei personaggi rappresentati. Le immagini sacre avevano infatti sin dal Medioevo un ruolo funzionale alla meditazione. Ancora in età moderna al fedele veniva insegnata la formazione di immagini mentali, costruite come uno schema mnemonico, per ricordare concetti o episodi biblici fondamentali per il percorso del credente. La mnemotecnica si era in realtà già molto sviluppata in età romana e giunse fino al Medioevo attraverso l'*Ad Herennium*, un manuale scritto da un ignoto maestro di retorica di Roma negli anni 86-82 a.C. L'autore dell'*Ad Herennium* distingue due tipi di memoria, la memoria naturale, intesa come facoltà innata, e la memoria artificiale, da consolidare e potenziare con l'educazione, la quale utilizza, a questo scopo, le

¹³¹ 1 Sm, 24, 1-23.

¹³² Mt, 5, 7.

¹³³ Mt, 5, 11.

tecniche mnemoniche per ricordare parole o concetti. Queste tecniche consistono nella costruzione di *loci*, ovvero luoghi della memoria¹³⁴, nei quali vanno inserite le *imagines agentes*, che, caratterizzate dalla loro originalità e straordinarietà, erano più efficacemente fissabili nella mente¹³⁵. La fama delle tecniche mnemoniche sopravvisse nei secoli, arrivando al XVIII e XIX secolo, quando il pubblico colto, interessato e curioso di conoscerle, richiedeva testi in grado di soddisfare i propri interessi. Tra questi, redatti in genere da veri e propri “esperti della memoria”, ebbe particolare fortuna quello di Richard Gray, *Memoria Technaca*, edito nel 1730 e diventato uno dei punti di riferimento per i trattati successivi¹³⁶.

Non è da escludere dunque che Giuseppe Benincasa conoscesse queste tecniche attraverso dei trattati a lui contemporanei e che avesse voluto utilizzare dei luoghi biblici come luoghi della memoria, per meglio ricordare degli episodi a lui familiari al fine di rievocare nel dettaglio le Beatitudini alle quali era, forse, particolarmente legato.

Riferimenti bibliografici / References

- Badaloni A. (2003), *Quell'amabile dorica società. L'Ancona del '700 in un archivio di famiglia*, Ancona: Affinità elettive.
- Beart B. (2012), *To touch with the gaze. Noli me tangere and the iconic space*, Oostakker: SintJoris.
- Bechtel G. (2001), *Le quattro donne di Dio*, Milano: Pratiche Editrici.
- Burattini G., Napolitano A. (1983), *Guida di Ancona e della riviera del Conero*, Ancona: Nuove Ricerche.
- Caffiero M. (1999), *Giuseppe Garampi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Treccani, vol. 52, pp. 224-229.
- Castelli P. (2009), *L'arte della memoria tra il XVIII e il XX secolo. Alcuni episodi nell'evoluzione delle tecniche moderne*, «La rivista di Engramma, la tradizione classica nella memoria moderna», febbraio/marzo, n. 70, <http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2029>, 03.01.2017.
- Ciavarini C. (1870), *Collezione di documenti antichi inediti ed editi rari delle città e terre marchigiane*, Ancona: Tipografia del commercio.
- Costanzi C. (1990), *Per un Tiziano in più*, in *Ancona e le Marche per Tiziano. 1490-1990*, catalogo della mostra (Ancona, 29 settembre-17 novembre 1990), Ostra Vetere: Tecnostampa, pp. 35-43.
- Costanzi C. (1991), *Ipotesi e considerazioni sulla presenza ad Ancona di una Fuga in Egitto di Jacopo Bassano*, «Notizie da palazzo Albani: rivista quadrimestrale di storia dell'arte», V, n. 1-2, pp. 121-127.

¹³⁴ Quintiliano consigliava di ricordare luoghi di tipo architettonico, come un edificio spazioso e il più vario possibile. Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, II, 17-22.

¹³⁵ Yates 2007, pp. 4-10.

¹³⁶ Castelli 2009.

- De' Bernabei L. (1870), *Croniche anconitane, trascritte e raccolte da M. Lazzaro de' Bernabei anconitano, ora per la prima volta pubblicate ed illustrate a cura di C. Ciavarini*, Ancona: Tipografia del Commercio.
- Del Re N. (1970), *La curia romana. Lineamenti storico-giuridici*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Ferretti C. (1883), *Memorie storico critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo*, Ancona: Gustavo Morelli.
- Filedt Kok J.P. (1999), *The Muller dynasty. Part 1*, in *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, edited by G. Luijten, C. Schuckman, Rotterdam: Sound & Vision publishers in co-operation with the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam.
- Frugoni C. (2010), *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino: Einaudi.
- Gauthier F.L. (1786), *Riflessioni cristiane sopra le otto beatitudini, ossia Gli otto mezzi insegnati da Gesù Cristo per giugnere alla vera felicità. Dell'autore dei trattati contro i balli, e contro gli abbigliamenti. Traduzion dal francese fatta su l'ultima edizion di Parigi*, Venezia: Simone Occhi.
- Giangiacomì P. (1923), *Ancona (sua storia)*, Ancona: Giuseppe Fogola.
- Giangiacomì P. (1932), *Guida Spirituale di Ancona*, Ancona: Stab. Tip. Art. Stampa.
- Herrin A.K. (2014), *Recycling and reforming origins: the double creation in Claes Jansz. Visscher's Theatrum Biblicum (1643)*, in *Illustrated religious texts in the north of Europe, 1500-1800*, edited by F. Dietz, A. Morton, L. Roggen, E. Stronks, M. Van Vaecq, Farnham: Ashgate, pp. 183-204.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. (2002), *Saturno e la melanconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino: Einaudi.
- La Brigata Amici dell'arte e il Palazzo Benincasa* (1918), Ancona: Tipografia Anconitana.
- Mangani G., Paci V. (1991), *Guida di Ancona*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Mariano F. (1987), *Ancona, 1895-1945: la città e le immagini*, Ancona: Canonici.
- Mariano F. (2003), *La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Maroni M. (1870), *Dei monumenti e degli oggetti d'arte in Ancona. Cenni storici e descrittivi*, in *Ancona descritta nella storia e nei monumenti per F. De Bosis, C. Ciavarini, C. Gariboldi, G. Bevilacqua, M. Maroni*, Ancona: Pei tipi di Cherubini Gustavo, pp. 155-271.
- Mordenti A. (2008), *I Benincasa. La famiglia, il palazzo, la biblioteca*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Moroni G. (1840-1861), *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. Da S. Pietro sino ai nostri giorni. Compilato dal cavaliere Gaetano Moroni Romano secondo aiutante di camera di sua santità Pio IX*, Venezia: Tipografia Emiliana.
- Natalucci M. (1960), *Ancona attraverso i secoli. Dall'inizio del Cinquecento alla fine del Settecento*, Città di Castello: Unione arti grafiche.

- Natalucci M. (1964), *Gli antichi edifici anconitani: Ancona del '700 negli affreschi di palazzo Benincasa*, «Rivista di Ancona: rassegna del Comune», 7, n. 4, pp. 26-32.
- Natalucci M. (1967), *Marcellino, vescovo di Ancona, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, vol. 8, pp. 648-650.
- Natalucci M. (1979), *Ancon dorica civitas fidei: guida storico-artistica della città di Ancona e della riviera del Conero*, Città di Castello: Arti Grafiche Città di Castello.
- Pirani G. (1998), *Rapporti tra patriziato cittadino della Marca e autorità centrale nel '700: Giuseppe Benincasa agente e procuratore ad Ancona della Congregazione de Propaganda Fide*, in *La nobiltà della marca nei secoli XVI-XVIII: patrimoni, carriere, cultura*, Atti del XXXII Convegno di Studi Maceratesi, Abbadia di Fiastra (Tolentino) 24-25 novembre 1996, Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 217-243.
- Pirani V. (1979), *Ancona dentro le mura*, Ancona: Gilberto Bagaloni.
- Pirani V. (1995), *Palazzi storici di Ancona*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Polverari M. (1999), *Le arti ad Ancona nel Settecento*, Ancona: Nuove Ricerche.
- Ripa C. (1764), *Iconologia*, tomo I, Perugia: Piergiovanni Costantini.
- Ripa C. (2012), *Iconologia*, Torino: Einaudi.
- Sandri L. (1969), *Il Palazzo Benincasa in Ancona*, in *Quattro monumenti italiani*, a cura di M. Salmi, Roma: Istituto Nazionale delle Assicurazioni, pp. 102-128.
- Santoni A. (1884), *Nuova guida di Ancona e suoi dintorni: colla descrizione dei principali Edifici e Monumenti*, Ancona: Alessandro Santoni librajo editore.
- Sebastiani L. (1992), *Tra/Sfigurazione. Il personaggio evangelico di Maria di Magdala e il mito della peccatrice redenta nella tradizione occidentale*, Brescia: Queriniana.
- Sebastiani L. (1994), *Donne dei Vangeli. Trattati personali e teologici*, Milano: Edizioni Paoline.
- Serra L. (1929), *L'arte nelle Marche. Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro: Gualtiero Federici.
- Serra L. (1932), *Giuseppe e Filippo Pallavicini*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler*, Zwickau: F. Ullmann, vol. 26, pp. 167-168.
- Simi L., a cura di (2011), *Ancona una città tra palazzi e navi*, I, Città di Castello: Edimond.
- Stramucci A. (1971), *L'arte nell'anconetano: Guida di turismo, prov. di Ancona*, Monsano: Graphicenter.
- Vanysacker D. (1995), *Cardinal Giuseppe Garampi (1725-1792): an enlightened ultramontane*, Bruxelles: Institut historique belge de Rome.
- Wau C. (1971), *Tempesta*, in *Enciclopedia della Bibbia*, Collegno: Elle di Ci, vol. 6, pp. 809-810.
- Yates F.A. (2007), *L'arte della memoria*, Torino: Einaudi.
- Zampetti P. (1992), *Pittura nelle Marche. Dal barocco all'età moderna*, Firenze: Nardini.

Appendice

Fig. 1. La *Stanza della Tempesta*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 2. La *Stanza d'udienza*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 3. La *Stanza delle Beatitudini*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 4. *Il discorso della montagna*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 5. *Re Manasse in catene*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 6. *Lo scriba Sefan mentre mostra il libro della legge a re Giosia*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 7. *Davide e l'angelo mandato dal Signore per portare la peste*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 8. *Il sogno di Giacobbe*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 9. *Mosè che divide due litiganti ebrei*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 10. *La fuga di San Paolo*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 11. *Le prove di Giobbe*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 12. *Davide mentre risparmia Saul nella caverna di Engaddi*, Ancona, palazzo Benincasa

Appendice documentaria

Sigle archivistiche

ASAN = Archivio di Stato di Ancona

Documento 1

1788, marzo 21, Ancona

ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera di Giuseppe Benincasa al cardinale Garampi

Eminentissimo Padrone,

Tra le cose indispensabili da eseguirsi prima del matrimonio una è il dipingere quattro soffitte fatte di fresco nell'appartamento pei Forestieri, e queste saranno ultimate dai Pittori nell'Estate. Giacché a V(ostra) E(minenza) è piaciuta la notizia del Bravo Ambasciatore a Clemente X, forse non disapproverà, che si rappresenti in una di dette soffitte. In tal caso è necessario che V(ostra) E(minenza) a suo comodo dia la direzione pel vestiario e tanto del Papa che dei tre Ambasciatori, e di qualch'altro che fosse necessario, o almeno convenevole di dipingerci presente all'udienza. V'è qui chi dubita se tale pittura stia bene in una soffitta. Non vedo perché no. Dubitar piuttosto si può se convenga in un Anticamera, cioè nella seconda che serve ancora pel camino. La Stanza d'udienza è già dipinta da più anni coll'incendio d'Ancona estinto da S. Marcellino. Ancor questa rappresentanza pretendono che non stia bene in una soffitta. Che ne giudica l'E(minente) V(ostra) S(ignoria)?

Per lume di V(ostra) E(minenza) Le partecipo, che in questo stesso ordinario la S. Consulta con lettera al Magistrato della Sanità conferma il decreto già emanato contro l'Amadio, cioè procuretur captura. E con profondo rispetto mi inchino.

Di V(ostra) E(minenza).

Ancona 21 marzo 1788

U(milissi)mo Div(otissi)mo Obb(ligatissi)mo Servitor vero

Giuseppe Benincasa

Documento 2

1788, marzo 26, Ancona

ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera del cardinale Garampi a Giuseppe Benincasa

Sig(nor) M(arche)se Mio Stim(atissim)o

Ho comunicato al Principe e al Card(inale) La felice notizia del Stefano Benincasa: e ne hanno goduto. Parmi opportunissimo che se ne dipinga il fatto nella volta in un'Anticamera Nobile dell'Appartamento. Il Papa deve essere rappresentato in tale funzione sotto il trono con una Stola, e Mozzetta: assistenti alcuni, Cardinali e Prelati nell'abito loro di funzione. I tre Ambasciatori poi dovrebbero essere vestiti alla Spagnuola, ch'era l'Abito di corte in quei tempi.

Quanto poi all'altra pittura già fatta di S. Marcellino non veggio motivo per cui debba rimuoversi.

La nuova pittura stimerei che in vece di farsi in una calce; si faccia piuttosto sulla tela: e così ora per lo più costumasi. Questi SS(igno)ri Altieri gradiranno certamente se le Nozze

potranno anticiparsi. Il Card(inale) però non parmi, che abbia intenzione di accompagnare la Sposa. Vuol egli bensì andare a Ferrara, e trovarsi bensì costà al di Lei arrivo. Ha egli risaputo dal Monsig(nor) Saliceti, che il Papa è rimasto molto soddisfatto del M(arche)se Stefano, allorchè se gli presentò. Mi riverisca distintam(ente) il Sig(nor) M(arche)se Luciano colla degnis(si)ma sua Consorte.

Partirò finalm(ente) martedì prossimo per Corneto. E sono con piena stima di Lei Sig(nor)

M(arche)se Mio Stim(atissim)o

Roma 26 marzo 1788,

Aff(ezionatissi)mo per ser(vir)la

Giuseppe Card(inale) Garampi

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

Texts by

Valentina Alunno, Ivana Čapeta Rakić, Mara Cerquetti,

Aurelio Cevolotto, Marco Cioppi, Francesca Coltrinari,

Maria Giovanna Confetto, Giuseppe Cruciani Fabozzi,

Maurizio De Vita, Giorgia Di Marcantonio, Jean-Baptiste Jamin,

Joaquín Martínez Pino, Antonio Pinelli, Germano Pistolesi,

Maria Luisa Ricci, Alfonso Siano, Giovanni Urbani

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

