

La cappella di San Carlo Borromeo

Bonita Cleri

Un elegante e sobrio cartiglio rosso sovrasta la prima cappella a sinistra della chiesa con la scritta «D.CARLO BOR. SOC. FABRIANENSIS SUB EIUS INVOC. ERECT. HOC SACELLUM D.O. CONS.O MDCXX»: da ciò risulta che fu consacrata nel 1620 per iniziativa di una confraternita intitolata a San Carlo Borromeo, probabilmente¹ già completata nelle sue parti²: il dipinto dell'altar maggiore con il Borromeo e un angelo che gli porge i simboli della passione; i laterali uno con il santo consacrato cardinale, l'altro mentre assiste gli appestati impartendo loro l'eucarestia; sulla volta ad affresco l'attentato alla sua vita, il salvataggio dall'annegamento di un bambino ed infine la gloria³. Sopra i dipinti laterali in monocromo sono due figure femminili⁴: una versa del liquido in un grande vaso posato a terra da una coppetta che tiene in mano, atteggiamento tipico della *Temperanza* che è virtù di moderazione, che “tempera” l'acqua calda con la fredda o il vino con l'acqua.

L'altra ha un serpentello in una mano, l'attributo più tipico della Prudenza dalla citazione del Vangelo di Matteo (10, 16) «Siate prudenti come i serpenti e puri come le colombe»; nell'altra mano tiene una maschera al posto del più consueto specchio: in questo caso il volto della maschera sostituisce quello riflesso, suggerendo il saper distinguere il vero dal falso.

Entrambe hanno il busto nudo: la *Temperanza* interamente, la *Prudenza* solo in parte, elemento positivo perché, essendo il busto la sede dell'animo e del cuore, la nudità indica trasparenza, purezza di sentimenti⁵: palesemente le due figurazioni fanno riferimento alle virtù di San Carlo.

Il programma iconografico deriva dalla biografia composta da Giovampietro Giussano nel 1610, anno della beatificazione di Carlo Borromeo ed ha previsto l'intervento di tre diversi artisti: Orazio Gentileschi nel dipinto dell'altar maggiore, altro pittore nei laterali ed altro ancora sulla volta, il tutto sapientemente ricordato dalle decorazioni plastiche in parte dorate.

Particolarmente ricche, sono state accostate⁶ a quelle presenti in diverse cappelle della cattedrale di San Venanzio: per primo Venanzo Benigni (1677-1747) aveva scritto che «Le quattro statue degli Angeli nel Cappellone del S.mo, sì come al fuori di ciascuna Cappella, tutte di differente atteggiamento, e la maggior parte delle statue di qua e di là degli altari sono del Silva, nell'anno 1620»⁷; recentemente Alessandra Giannotti⁸ ha confermato l'attribuzione al ticinese Francesco Silva, attivo anche a Loreto: essa ritiene che il suo coinvolgimento nelle decorazioni fabrianesi fosse dovuto ad un personaggio legato al santuario mariano, individuandolo in Francesco Santacroce, responsabile di diversi incarichi apostolici e dal 1610 al 1614 priore del capitolo di San Venanzio; leggendo analiticamente gli stucchi delle cappelle del Sacramento, del Crocifisso, di Santa Barbara etc. vi riscontra «[...] al di là di una straordinaria omogeneità compositiva e formale, impressa dall'imprinting del maestro, una certa differenziazione stilistica che si segnala talvolta per una decisa forzatura espressionistica»⁹ ed identifica vari collaboratori.

Nella cappella di San Carlo si noti la ricchezza decorativa delle colonne e delle

cartelle che contengono le diverse pitture, molto vicine a quelle della cappella di San Feliciano della cattedrale, così da confermare l'ipotesi che appartengano ad uno stesso artista o maestranze attive in entrambe le chiese¹⁰.

Le relazioni delle Visite Pastorali sarebbero potute tornare utili per una migliore comprensione degli elementi presenti nel complesso silvestrino: infatti la chiesa di San Benedetto era di per sé soggetta a Visita in quanto parrocchiale, ma i silvestrini estendevano il diritto di esenzione dal monastero alla chiesa; tale diritto fu oggetto di disputa poiché il Vescovo ne sosteneva la giurisdizione; infine i vescovi di Camerino in occasione della Visita Pastorale in Fabriano entravano anche nella chiesa di San Benedetto limitandosi però a pregare davanti al Santissimo e benedire i fedeli radunati in chiesa per poi proseguire¹¹.

La Confraternita di San Carlo

Romualdo Sassi¹² ricostruisce i rapporti di Carlo Borromeo con la città di Fabriano ricordando che il 7 marzo del 1564 il governatore della Marca scriveva ai Priori della cittadina marchigiana sollecitando, su desiderio del Borromeo, l'elezione a podestà del milanese Francesco Annone, eletto il 12 marzo successivo, il quale però rifiutò la nomina.

Lo storico ricorda un altro elemento che, a parere suo, legava il futuro santo alla città marchigiana: nel governo dell'arcidiocesi di Milano fu affiancato dal fabrianese Giovan Battista Venturini¹³, vicario generale nel periodo della peste milanese, di seguito da lui ricevette il vicariato di Vercelli ed Ivrea; legato alla città natale - era stato priore di San Venanzio - vi moriva nel 1578.

In Fabriano la venerazione per San Carlo Borromeo si riscontra quasi immediatamente dopo la sua canonizzazione stante al documento conservato nell'archivio del monastero di Montefano di padre Stefano Moronti¹⁴ attraverso il quale si viene a conoscenza che sotto il generalato di Giulio Ranaldi (1610-1613) «fu eretta di nuovo la venerabile compagnia di San Carlo».

In città già nel 1611 veniva documentata «[...] una Processione di S. Carlo per li terremoti»¹⁵ ed il 6 ottobre 1612 al Consiglio di credenza fu presentata la richiesta: «Stante li tanti terremoti, quali pare che non cessino, et li tanti travagli e bisogni pubblici che soprastanno et succedono ogni giorno alla Comunità, se pare di ricorrere all'intercessione del glorioso S. Carlo, col mostrare qualche segno di devotione verso detto glorioso santo».

Il giorno successivo il Consiglio determinava che «[...] ogni anno nella sua festa in San Venanzo si celebri un officio e si facci una processione con tutti li Religiosi e Compagnie del Sacramento, del Gonfalone, e della Carità per tutto Fabriano acìo interceda appresso Dio per questo pubblico per la liberazione de' tremoti et altri travagli pubblici presenti e futuri in perpetuo con licenza del Vescovo»¹⁶.

Il 18 dicembre del 1613 il medesimo Consiglio¹⁷ decideva di concedere un sussidio di due scudi ad una non meglio specificata "Ve. Societatis S. Caroli" per l'acquisto di un Crocifisso, senza però riferimento a dove fosse insediata.

Nel manoscritto di Costanzo Gili e Silvestro Guerrieri¹⁸ è segnalata solo quella di San Benedetto impegnata a partecipare alle processioni con sacco bianco e rocchetto rosso, gestita da un governatore, due priori, un camerlengo; anche Francesco Graziosi dava contemporaneamente le stesse indicazioni ricordando che i confratelli accompagnavano alla sepoltura i defunti ed avevano «un picciolo ritiro vicino la Chiesa di detti monaci, ove si congregano per le loro funzioni, e resolutioni»¹⁹.

Venanzo Benigni nel descrivere le Confraternite "entro la città"²⁰ elenca quella di San Benedetto facendola risalire al 1620, evidentemente per la scritta in capo all'altare, mentre è certo che anche nella chiesa di San Venanzio fosse attiva la devozione nei confronti del Santo per il quale il 22 ottobre 1612 si ribadiva la necessità della celebrazione della sua festività seguita da una processione²¹.

1. Orazio Gentileschi,
*San Carlo Borromeo prega di fronte
agli strumenti della Passione*



Il quesito che ci si pone è relativo al fatto che anche nella chiesa di San Venanzio è presente un *San Carlo orante* al quale appare l'angelo che rinfodera la spada, esplicito riferimento alla cessazione di calamità così come richiesto dalla comunità²²: è un fatto però che la cappella contenente il dipinto fosse di pertinenza dell'arte dei calzettai il cui stemma è alla sommità dell'arcata; Sassi²³ ricorda che il 7 novembre del 1613 tale arte si occupava della cappella²⁴, il che porterebbe a concordare con la sua conclusione: che il riferimento alla contribuzione per l'acquisto del Crocifisso fosse fatto all'unica confraternita intitolata al santo milanese, quella della chiesa di San Benedetto.

La decorazione della Cappella

Come è stato indicato in apertura, la decorazione della cappella è costituita da tre diversi interventi in tempi differenti ed imputabili ad altrettanti autori; concorde è la storiografia ad assegnare al Gentileschi il dipinto d'altare: per primi Gili-Guerrieri²⁵ citano solo il dipinto principale con la paternità del pittore toscano; Venanzo Benigni²⁶ invece scriveva «[...] S. Carlo colli suoi laterali è del Gentileschi» mentre alcuni non citano i laterali, non considerandoli evidentemente autografi del pittore toscano.

Nell'anonimo *Catalogo dei quadri esistenti in Fabriano*²⁷ Gentileschi ritorna ad essere l'autore del solo dipinto d'altare; Romualdo Sassi scrive che «vi lavorò personalmente e con aiuti meno abili su per giù nello stesso tempo (1616-1620)²⁸; Bruno Molajoli²⁹ ritiene che i laterali con ridipinture fossero da assegnare ad un collaboratore³⁰ che Eleonora Butteri propone di individuare in area toscana³¹.

Andrea Emiliani nel pioneristico saggio sull'attività marchigiana di Gentileschi³² ha dedicato ampio spazio alla cappella dicendosi convinto che l'artista avesse ideato l'insieme terminando però solo il dipinto centrale, mentre laterali e pitture della volta sarebbero stati realizzati da altri in tempi diversi dietro una sua prima traccia inventiva; tale convincimento è stato condiviso dalla critica successiva la quale ha ragionato sui potenziali artisti attivi dopo la partenza del pittore.

Certo è che il dipinto dell'altar maggiore si mostra estremamente suggestivo: San Carlo con le mani al petto è inginocchiato davanti ad un altare arricchito da una candida tovaglia con ricami: sulla mensa è appoggiata una nuvola sulla quale ben saldo è un angelo con un corto abito rosso e dalle eleganti ali variopinte; con finezza Bruno Molajoli lo definisce «[...] bello e suadente esempio di quell'abilità che è tutta propria del Gentileschi migliore, di incastonare la figura tra una sorgente luminosa e un tenue riflesso d'intridere di luce la tesa delle carni e la massa delle stoffe»³³.

Egli con la destra abbraccia una croce mentre con la sinistra addita al santo un'altra scena: dal fondo scuro del dipinto si stagliano in alto altre nuvole sulle quali siedono figure angeliche che mostrano al santo gli emblemi della Passione di Cristo: dal velo della Veronica, alla colonna, alla corona di spine, al bastone (fig. 1).

Non va sottaciuto che la figura del santo appare ingessata, mentre quella dell'angelo, adolescente, è di una forza espressiva straordinaria (fig. 2): con cipiglio severo mostra i simboli reggendo la croce con forza e consapevolezza. Non sembra proprio essere una visione o la materializzazione della preghiera del santo, ma una figura concreta, reale, pertanto molto convincente.



2. Orazio Gentileschi, *San Carlo Borromeo prega di fronte agli strumenti della Passione*, particolare dell'angelo che gli mostra la Croce

La struttura narrativa è di forte intensità con l'intento di spingere il fedele, sull'esempio del santo milanese, alla riflessione sulla Passione di Cristo.

Orazio Gentileschi e Fabriano

Al momento non sono note documentazioni che permettano di meglio conoscere il rapporto di Gentileschi con la città di Fabriano, prolifico per la presenza di diversi dipinti³⁴, da circoscrivere cronologicamente e restringere nei pochi anni tra il 1613-15 e il 1619-20, anche se diversi studiosi hanno avanzato proposte più o meno convincenti, sia per i periodi di attività che per i probabili mediatori delle committenze³⁵.

È certo, invece, il momento in cui egli intendeva accomiarsi dalla città essendo documentati i tentativi di trovare nuove committenze a Roma³⁶ e nel ducato di Urbino: da Roma il 20 febbraio del 1519 il cardinale Bonifacio Bevilacqua³⁷ scriveva una lettera al duca Francesco Maria II Della Rovere del seguente tenore: «Desiderando Horatio Gentileschi Pittore d'essere deputato dalla Comunità di Pesaro a dipingere la tribuna della Chiesa di Sant'Ubaldo, ha voluto ch'io lo raccomandandi come fò affettuosamente a V.A., sperando col mio mezzo d'esserne consolato. La relatione ch'jo ho della sufficienza di lui, mi fa credere, che la Comunità habbia da esser ben servita, e perciò tanto più volentieri lo propongo a V.A., alla quale rimarrò obbligatissimo d'ogni favore che in gratia mea si degnerà di fargli»³⁸.

Il duca, evidentemente non interessato, rimaneva sul vago rispondendo che il progetto era di pertinenza della comunità pesarese alla quale si doveva l'iniziativa di erigere la chiesa per grazia ricevuta della nascita del principe Federico Ubaldo avvenuta nel 1605³⁹: varie località del ducato nell'occasione realizzarono chiese o altari, anche a Pesaro si procedette con l'erezione della chiesa dedicata a Sant'Ubaldo⁴⁰, protettore di Gubbio, al quale erano da sempre legati i Montefeltro prima ed i Della Rovere poi.

Domenico Bonamini⁴¹ descrive i lavori: nel 1610 erano stati eletti i deputati della fabbrica costruita accanto al palazzo pubblico dopo l'abbattimento di osterie e case: «[...] Durò per molti anni quella fabbrica e fu finita di coprire la cupola nell'anno 1618 il giorno 17 ottobre»: a seguito di ciò, evidentemente, si progettava di decorare l'interno perciò Gentileschi, venutone a conoscenza per

essere in zona, si faceva avanti attraverso la segnalazione "affettuosa" del Bevilacqua⁴². La chiesa pesarese ha subito diversi rifacimenti ed attualmente si presenta del tutto modificata⁴³; verosimilmente il nostro pittore, impegnato a Fabriano si preparava le occasioni per continuare a lavorare nelle Marche per le quali, a più riprese, siglò un linguaggio diverso da quello che fino ad allora aveva utilizzato: emblematico è il dipinto (fig. 3) della *Visione di Santa Francesca romana*, forse quello di chiusura del fecondo "periodo" fabrianese⁴⁴.

Proveniente dalla chiesa olivetana di Santa Caterina, quindi passata per la raccolta di casa Agabiti Rosei, illustra l'episodio della Vergine che porge il bambino a Francesca canonizzata nel 1608, e considerata come uno dei suoi capolavori: egli pervade la scena di una luce adamantina che lo allontana dalle esperienze di Cara-



3. Orazio Gentileschi,
Visione di Santa Francesca Romana,
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

vaggio al quale comunque deve molto; è noto infatti che egli, trasferitosi giovane dalla Toscana a Roma, entrasse a far parte di diverse équipes senza distinguersi fino a quando, alle soglie dei quarant'anni, mise in discussione il suo operato a seguito della conoscenza dell'attività del pittore lombardo operando in autonomia, come ebbe a scrivere Giulio Mancini che lo annovera tra i pittori che «[...] hano operato con un modo proprio e particolare senza andar per le pedate d'alcuno»⁴⁵.

È stato sottolineato che il dipinto «[...] si avvale di due fonti luminose principali: una sorta di imbuto celeste sul retro della Madonna, da cui provengono una luminosità diffusa e una luce più forte laterale»⁴⁶; il valore della luce⁴⁷ è elemento dirimente nella sua attività fabrianese e forse mediato dallo stesso Lorenzo Lotto⁴⁸.

Al di là della considerazione che, seppure attraverso committenze differenti, egli abbia avuto un rapporto articolato con il territorio, va constatato come buona parte delle sue pitture siano da collegare ad esso, alla sua cultura figurativa e proprio per il dipinto della *Santa Francesca Romana* Keith Christiansen fa riferimento al religioso fabrianese Giovanni Andrea Gilio⁴⁹ che tra vari suoi scritti⁵⁰ annovera il testo *Due dialogi*: il primo dedicato alla letteratura, alla civiltà delle “buone maniere” attraverso esempi e modelli tratti sia dalla storia antica che dall'agiografia cristiana; nel secondo «si ragiona de gli errori de' Pittori circa l'histoire. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo, Et altre figure tanto della vecchia, quato de la nova Cappella: Et in che modo vogliono essere dipinte le sacre immagini»⁵¹.

Il testo a suo tempo, pur inserendosi nella letteratura della Riforma cattolica⁵², non riscosse grande successo⁵³: si tratta di un'opera quasi reazionaria, sorta di requisitoria contro quelli che il religioso definiva “abusi” dei pittori ai quali raccomandava l'illustrazione delle storie sacre filologicamente ricostruite; come osserva acutamente Christiansen⁵⁴ «Orazio tratta l'evento come qualcosa che è davvero accaduto - il “vero” piuttosto che il “verosimile”- secondo la percezione vissuta dalla santa stessa (Anche su questo punto c'è un'analogia cogli scritti di Gilio)».

Pure Pietro Zampetti⁵⁵ ritiene che il testo del fabrianese avesse determinato una riflessione negli artisti attivi nelle Marche dove «[...] la pittura si orienta verso espressioni di semplicità, quasi un invito all'innocenza delle origini, del resto implicito nello stesso ragionamento del Gilio [...]» ed è pur vero che il linguaggio di Gentileschi nell'attività fabrianese recuperi i valori della cultura figurativa⁵⁶ dei secoli precedenti.

Come è noto aveva dipinto la *Santa Maria Maddalena* per l'omonimo oratorio⁵⁷ attorno al 1615, circa un decennio dopo la realizzazione della Circoncisione per la chiesa del Gesù di Ancona che inaugurava il fecondo rapporto con le Marche: è un fatto che soprattutto il soggiorno a Fabriano⁵⁸, accertato almeno in parte dalla presenza nei ponteggi della Cappella della Passione della locale famiglia Vallemani per realizzarvi gli affreschi, gli abbia permesso di recuperare anche i valori dell'arte locale, sia tre-quattrocentesca che dell'epoca⁵⁹.

D'altra parte proprio la non centralità di Fabriano, il non doversi confrontare con le opere dei suoi contemporanei possono essere stati gli elementi che hanno permesso all'artista di esprimersi senza essere “alla moda”, di siglare un linguaggio nuovo nella sua forma di conservatorismo.

Dipinti laterali

Le pitture laterali illustrano due importanti momenti della vita religiosa di Carlo: quando riceve il capello cardinalizio (fig. 4), quando comunica gli appestati (fig. 5); si tratta di due tele ridipinte pertanto non pienamente leggibili, che però indicano una certa vicinanza al Gentileschi non giustificata dal solo fatto che questi avesse ideato le decorazioni della cappella restata a guida agli artisti intervenuti successivamente, ma anche una sostanziale vicinanza al suo fare così che Andrea Emiliani⁶⁰ non esclude «un sospetto di collaborazione» accostandovi lo stile del suo *Riposo*



Qui sopra,
4. Pittore toscano, *San Carlo Borromeo riceve il cappello cardinalizio*

A destra
5. Pittore toscano, *San Carlo Borromeo comunica gli appestati*



durante la fuga in Egitto nel Kunsthistorisches Museum di Vienna e il *San Pietro e l'angelo* di Palazzo Pitti⁶¹.

In tale scia si è inserita Eleonora Butteri che analizza le due storie riprendendo la riflessione di Luigi Lanzi il quale descriveva «bello il S. Carlo di gran colorito orante con il digiunare sopra un altare [...] il Santo che comunica appestati e che catechizza poveri figure bene aggruppate, vive, ben colorite, di un fare che tiene del Cigoli»⁶².

La studiosa concorda con la lettura dello storiografo marchigiano e collega il Cigoli ad uno dei suoi allievi Gerolamo Buratti, nativo di Montecassiano in provincia di Macerata⁶³: alla sua morte Buratti passò nella bottega di Giovanni Bilivert spostandosi da Firenze al servizio dell'imperatore Ferdinando II d'Asburgo rientrando nelle Marche dove è documentato dal 1628.

Di lui a Fabriano nella chiesa di Santa Caterina⁶⁴, dove era il dipinto di Orazio della *Santa Francesca romana*, è conservato il *Martirio di San Giorgio* con in alto le sue iniziali⁶⁵: quest'opera ha ben poco in comune però con i nostri dipinti laterali essendo il *Martirio* leggero e mosso rispetto alla pesantezza e alla pittura più materica dei due episodi della vita di San Carlo⁶⁶.

Ragionando su artisti che potevano avere legami con il Lomi, la studiosa propone anche il nome di Francesco Bianchi Buonavita, conoscitore delle opere di Gentileschi e che aveva condiviso con Buratti il percorso di bottega (da Cigoli a Bilivert).

Non essendo però stata reperita documentazione che permetta di fare luce sulle paternità dei due dipinti, ritengo condivisibile la conclusione logica ed al momento la più oggettiva alla quale essa giunge ipotizzando che Gentileschi «coinvolse quei

pittori fiorentini che a Roma frequentava abitualmente, reclutandoli tra le fila dei più giovani che, appena giunti nella capitale, fecero capo al più anziano maestro»⁶⁷.

Pitture della volta

Le pitture sulla volta illustrano due miracoli di San Carlo, al centro la sua gloria: la scena sulla destra descrive il santo mentre cammina su un fiume, che è come una larga strada con sullo sfondo la città di Pavia, dando la mano ad un bambino: si tratta di uno dei miracoli (fig. 6) descritti nella biografia di Giovanni Pietro



Giussano⁶⁸ il quale lo indica come “molto segnalato”: nel 1604 salvò a Pavia, dove aveva trascorso una parte consistente della sua attività pastorale, un fanciullo che era caduto nelle acque del Ticino, questi lo aveva invocato e riferiva che era stato preso in braccio da lui e portato in salvo: si diceva certo che si trattasse del Borromeo descrivendolo come «[...] un bell'uomo grande in abito rosso»⁶⁹.

Di fronte è l'episodio dell'attentato alla sua vita (fig. 7): il 26 ottobre 1569 mentre pregava nella cappella «colpito con un archibugiata, resta miracolosamente illeso»: l'attentatore era Girolamo Donato detto il Farina, un sacerdote che aveva rubato le suppellettili nella chiesa di Santa Maria della Scala ed in abiti secolari, dopo avere acquistato due archibugi a ruota, «colpì l'innocente che inginocchiato avanti l'altare, faceva oratione [...] si vide che la palla, havendolo colpito nel mezzo de la schiena, non haveva passato i vestimenti mà macchiato solamente il rocchetto»⁷⁰.

Al centro il Santo in atteggiamento orante viene portato in gloria da angeli (fig. 8): l'anonimo autore utilizza una tavolozza chiara che permette una buona lettura degli episodi anche dal basso: a suo tempo Andrea Emiliani⁷¹ aveva individuato nel sanseverinate Giulio Lazzarelli il probabile esecutore in seguito alla considerazione che questi, seppure oltre la metà del Seicento, dimostrasse un certo riferimento alle opere fabrianesi di Orazio⁷².

In effetti la formazione del pittore, anch'egli sensibile ai valori caravaggeschi, è collocata in ambito emiliano e «Tale vocazione classicista derivata da un contatto diretto con la pittura emiliana e nello specifico parmense, era nel complesso abbastanza inusuale nella zona della marca pedemontana»⁷³.

In effetti l'artista lavorava a Fabriano per la chiesa camaldolese dei Santi Biagio e Romualdo, come risulta dal contratto siglato con i monaci e conservato nell'Archivio di Fonte Avellana⁷⁴.

Sopra, da sinistra verso destra,

6. Giulio Lazzarelli (?),
*San Carlo Borromeo salva un fanciullo
caduto nelle acque del Ticino*

7. Giulio Lazzarelli (?),
*Attentato alla vita di San Carlo
Borromeo*

8. Giulio Lazzarelli (?),
Gloria di San Carlo Borromeo

NOTE

1. ANDREA EMILIANI (1958, p. 56) è dell'opinione che «l'anno di dedizione della cappella costituirà al contrario il termine ante quem per i lavori di decorazione della stessa».
2. Attualmente nella cappella è posizionato il fonte battesimale, frutto di aggiunta successiva: risulta evidente come il fronte dell'altare, dove compare il *San Carlo in preghiera* collegato al complesso decorativo, sia stato spostato nel secondo altare a destra della stessa chiesa.
3. Prima che la cappella fosse dedicata al santo, vi aveva trovato sepoltura il corpo del beato Giovanni dal bastone di seguito trasferito nella cripta (G. VECCHIO DE VECCHI, ms. 250, c. 37 r) a lui dedicata con decorazioni che fanno riferimento ai miracoli effettuati (vedi *infra* il saggio di Marilena Luzietti).
4. Ai lati del cartiglio sono la *Carità* e la *Fede*: cfr. *infra* il saggio di Agnese Piccardoni.
5. Cfr. C. RIPA 1593.
6. Cfr. E. BUTTERI 2007, p. 258 n. 107.
7. Il Benigni aveva predisposto del materiale storico per dimostrare il merito di erezione a Diocesi di Fabriano, da quegli appunti scaturiti il suo *Compendioso ragguaglio delle cose più notabili della città di Fabriano* rimasto in famiglia, che il discendente Costantino Benigni Olivieri dava alle stampe nel 1924.
8. In B. CLERI, G. DONNINI 2003, pp.126-139.8).
9. Ivi, p. 129.
10. Cfr. *infra* il saggio di Agnese Piccardoni.
11. Il 28 gennaio del 1611 il vescovo Giovanni Severini, ordinato nel 1606, durante la Visita fabrianese entrò in San Benedetto ma il Priore, di fronte al notaio pubblico chiamato appositamente, confermava che la chiesa non era soggetta a visita dal momento che «[...] dicta ecclesia, prout ipse asseruit, sit sede set residentia generalis supradicate Congregationis [...]» (Archivio storico Curia arcivescovile di Camerino-Sanseverino Marche, Visita pastorale n. 15, f. 43v.).
L'archivio notarile di Fabriano è ora sistemato all'Archivio di Stato di Ancona: da una prima revisione è scaturito un solo documento collegato in maniera relativa al Borromeo: il 30 giugno del 1615 il Generale della congregazione, Remigio Dusmani da Camerino, riceveva in contanti 75 fiorini di moneta in giuli d'argento da d. Ilario Ilari da Fabriano per conto della signora Felicia, "alunna" [= ospite] dell'ospedale, impegnandosi a far celebrare in perpetuo nella chiesa di San Benedetto per l'anima della stessa Felicia, per i suoi antenati e per i suoi posteri, due uffici dei morti ogni anno ad iniziare da oggi: un ufficio si doveva celebrare nel primo giorno libero (liturgicamente) dopo la festa di San Carlo e l'altro nel mese di maggio a piacimento del padre generale e dei monaci della comunità di San Benedetto (l'atto è stato rogato nel monastero di San Benedetto dal notaio Livio Venturini (Instrumentorum- 1615).
12. 1939, pp. 149-168.
13. Questi fu poeta, magistrato, dottore in utroque iure, podestà di Cingoli e governatore di Civitavecchia. Viaggiò molto: in Francia, Spagna e Portogallo per conto di Pio V; ha lasciato relazioni e descrizioni delle città visitate dove descrive feste, costumi, cerimonie. La relazione relativa al Portogallo resta significativa poiché ne ha delineato gli edifici prima della distruzione del terremoto del 1755.
14. S. MORONTI, ms. 1581, 36 r.
15. G. VECCHIO DE VECCHI (ms. 253, c.187) riporta sotto la voce *Processioni* tale dato riprendendolo dalle *Riformanze*, libro 86 c. 140.
16. In BENIGNI, cit., p. 43.
17. In R. SASSI 1939, p. 155.
18. Ms. 290, c. 30.
19. Nelle *Memoria storiche ... 1733*, c. 294r.; anche G.M. FELIZIANI (1683, c. 63r.) conferma la notizia dell'esistenza di un oratorio «non longe ad eadem ecclesiam».
20. Cit., p. 43.
21. «[...] si celebri un officio in onore di esso Glorioso Santo, si faccia una processione [...] per tutta Fabriano per liberazione degl'istanti bisogni e pericolo de' terremoti, et per altri travagli et bisogni pubblici» (dalle *Riformanze comunali*, vol. 77, cc. 137-141).
22. Si rinvia al saggio di M. M. PAOLINI (2003) con bibliografia precedente.
23. 1939, cit., p. 157: egli ricorda che il 26 marzo del 1655 San Carlo risultava protettore dei calzettai i quali ancora nel 1687 e 1715 dichiarano di mantenere un cappellano per «la nostra cappella di San Carlo» (p. 156)..

24. Nella relazione della Visita pastorale effettuata da Giovanni Severini nel 1628 è scritto che la cappella «[...] dei Calzettari è sotto il titolo di San Carlo» (in L. CARLONI 2001, p. 124).
25. GILI-GUERRIERI, ms. 290, c. 17 r.
26. *Pitture più celebri presenti nelle chiese di Fabriano*, in BENIGNI, cit., p. 98.
27. Si tratta di poche pagine contenute nel Fondo Ricci della Biblioteca “Mozzi-Borgetti” di Macerata annotata da «Questo dev’essere quello che, ricordò l’Abbate Lanzi aver veduto allorchè si trattenne in quella città per compilare le memorie relative agli artisti, che poi servirono per l’approfonditissima sua storia» (ms 1062-I-227); ritengo che autore fosse lo stesso Venanzo Benigni.
28. SASSI 1939, p. 157 che aggiunge pure «[...] qualche sprazzo dell’arte del maestro sembra che si riveli anche nei quadri laterali».
29. 1931 p. 102 li definisce «malamente ripassati e sfigurati».
30. Anche DOMENICO MERLONI (1967, p. 12) ripete quasi alla lettera le considerazioni di Molajoli indicandoli “ridipinti e sfigurati”, non appartenenti alla sua mano.
31. La studiosa affronta il legame del Gentileschi con le Marche attraverso le opere realizzate e l’influsso che esercitò sugli artisti attivi in loco (2007, pp. 231-260).
32. 1958, pp. 38 -57.
33. 1931, p.102.
34. G. VECCHIO DE VECCHI (ms. 250, c. 12 v.) relativamente alla chiesa dei padri conventuali di San Francesco scriveva che l’artista era intervenuto: «[...] e ne quattro angoli triangolati sopra il Cappellone della Chiesa sul muro»; nello stesso volume alla voce *Quadri di eccellenti pittori che sono nella chiesa di Fabriano* (da cc. 366 r. a 369 v.) ribadisce «S. Francesco de PP. Conventuali. Nel Cappellone del Beato Francesco agli angoli vicino alla volta vi sono li quattro dottori della Chiesa dipinti in muro, sono di Oratio Gentileschi Pisano» (c. 366 r.): la chiesa è andata distrutta, pertanto non si ha l’opportunità di verificare la notizia.
35. A tal proposito si rimanda ai saggi di Claudio PIZZORUSSO (1987) e di Livia CARLONI (2001, 2010) che tentano di individuare sia i fabrianesi presenti a Roma che varie figure di aristocratici e alti prelati in territorio marchigiano.
36. Si deve a Livia Carloni la pubblicazione della supplica che egli stesso il 24 luglio del 1619 indirizzava alla Fabbrica di San Pietro avanzando la propria candidatura per la decorazione della loggia della Benedizione, committenza affidata a Lanfranco, Saraceni e Tassi, ma il progetto fu abbandonato per la morte di papa Paolo V (2001, p. 446).
37. Di origini ferraresi, fu cameriere segreto di Gregorio XIII; tra i tanti incarichi ebbe quello di governatore di Camerino dove fu apprezzato così che alla morte, avvenuta a Frascati nel 1627 dove da qualche mese era diventato cieco, gli fu eretto un monumento in marmo. Raffinato collezionista, già nel 1609 aveva ottenuto che il Gentileschi ricevesse una committenza dal duca di Mantova (2001, p. 119); nel soggiorno marchigiano era legato da amicizia al fabrianese Francesco Santacroce, priore del capitolo della chiesa di San Venanzio tra il 1610 ed il 1614.
38. G. GRONAU 1936, pp. 273-274.
39. La comunità pesarese aveva fatto voto nel 1601 a due anni del secondo matrimonio del duca di erigere una chiesa per propiziare la nascita di un erede.
40. Sull’altar maggiore era il dipinto con il santo realizzato da Palma il giovane il quale si trovava in quel periodo in zona ed infatti nel 1619 dipingeva l’episodio dell’*Imperatore Eraclio che porta la croce* per il duomo di Urbino. La pala pesarese è ora al museo di San Paolo del Brasile (P. ZAMPETTI 1990, p. 256) e conferma lo stretto rapporto che era esistito tra lui, Guidubaldo II Della Rovere ed il figlio Francesco Maria.
41. D. BONAMINI, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 966.
42. Come è noto successivamente la parentesi fabrianese egli si trasferì a Genova invitatovi da Giovanni Antonio Sauli per il quale eseguì tre dipinti (*Maddalena penitente, Danae, Lot e le figlie* collocati nel palazzo di famiglia poi acquistati dal mercante londinese Thomas Grange), particolarmente apprezzati tanto che li replicò diverse volte (cfr. M. NEWCOME SCHLEIER 2001, pp. 165-184).
43. La facciata fu ricostruita nella metà dell’Ottocento, l’interno fu ristrutturato in onore dei caduti del primo conflitto mondiale diventando poi un sacrario dedicato alle due grandi guerre (M.R. VALAZZI 1982, p. 98).
44. Livia Carloni ritiene che la datazione proposta dal critico sia troppo avanzata e la retrocede al 1615 per accostamenti con la *Circoncisione* di Giovan Francesco Guerrieri che si era impegnato a consegnarla entro quella data (2010, p. 170).

45. Ed cons. 1956, p. 111.
46. L. CARLONI 2010, p. 170.
47. Già Roberto LONGHI (1927, p. 114), che nell'analisi dell'attività del pittore aveva tenuto in conto per Fabriano l'opera delle olivetane, faceva riferimento al valore della luminosità nei dipinti di Orazio, ripreso e sviluppato da Pizzorusso che lo mette in relazione con le sperimentazioni di Galileo Galilei (cit., pp. 74-75).
48. Pietro ZAMPETTI (1953, p.36) ha suggerito la ripresa dell'utilizzo della luce, non naturale ma rivelatrice di parte delle scene, da Lorenzo Lotto, salvo poi ritenere che un buon mediatore potesse essere stato Simone De Magistris, tra l'altro precedentemente attivo nella stessa chiesa di San Benedetto.
49. Di lui non si hanno molte notizie biografiche; viene definito: «un ecclesiastico di provincia, le indicazioni di politica culturale e le preoccupazioni pedagogiche e formative elaborate e quindi promosse dai lavori conciliari che si concludevano nel 1563» (M. DEL MONTE 2000, ad vocem). Non si dimentichi il ruolo svolto da Gilio il 29 ottobre del 1554: insieme con l'altro canonico di San Venanzo si recava dal papa al fine di utilizzare la chiesa di San Benedetto come sede di vescovado e successivamente di sistemarvi i Gesuiti.
50. Nel 1559 dava alle stampe la *Vita di S. Atanasio patriarca di Alessandria*, stamperia Bosello, Venezia dove dimostra il suo interesse nei confronti dell'agiografia; nel 1573 *Le persecuzioni della Chiesa descritte in cinque libri*, stamperia Gabriele Polito de'Ferrari, Venezia.
51. Il testo, dedicato al cardinal Farnese, fu pubblicato a Camerino per i tipi di Antonio Gioioso nel 1564 a ridosso della conclusione del Concilio.
52. Ovviamente va ricordato il testo del vescovo di Bologna, Gabriele Paleotti (1522-1597), *Discorso intorno alla immagini sacre et profane dove si scuoprono varij abusi* dato alle stampe nel 1582.
53. Gli è stato restituito un ruolo attraverso la ristampa curata da Paola Barocchi nel 1986.
54. 2001, p. 153.
55. In *Aspetti della pittura nelle Marche tra Cinque e Seicento*, 1990, pp. 11-13.
56. L'immediato confronto è con la pittura toscana, anche se nel soggiorno romano egli poté avere l'opportunità di visionare opere di Beato Angelico, Piero della Francesca, Sandro Botticelli (CARLONI, 2010, p. 170).
57. Andrea EMILIANI (1958, p. 44) collega il dipinto all'omonimo, ora conservato nella Pinacoteca civica di Fano, di Giovan Francesco Guerrieri datato al 1611 anticipando quindi l'opera fabrianese, successivamente (CHRISTIANSEN 2001, p. 134) viene individuata una somiglianza generica piuttosto che non puntuale; non va sottaciuta la ricostruzione di probabili committenze effettuata da PIZZORUSSO (cit., pp. 59-60) che la sposta al 1615 circa.
58. Per riassumere la produzione fabrianese annovera: la *Maddalena penitente* per la chiesa omonima, *Santa Francesca romana che riceve il bambino dalla Vergine* per la chiesa di Santa Caterina, la *Madonna del rosario* per la chiesa di santa Lucia, la cappella Vallemani con la tela con la *Crocifissione* le decorazioni ad affresco con la *Passione di Cristo e varie figure di Santi*, *San Carlo Borromeo che prega davanti al Crocifisso* entrambe per la chiesa di San Venanzio, *San Carlo Borromeo e l'angelo che gli mostra la croce* per la chiesa di San Benedetto, nonché i perduti affreschi per la chiesa di San Francesco.
59. E' palese come nella *Cappella della Passione* in San Venanzo recuperi i valori figurativi della pittura toscana primitiva (da Giotto a Masaccio), non è però da sottacere la possibilità che ebbe di visionare nella città della carta dipinti su tavola e affreschi di Allegretto Nuzi (vedi anche B. CLERI 2003, pp. 103-116).
60. 1958, cit., p. 56.
61. Roberto Longhi (1968) l'aveva inserito tra le opere del pisano Orazio Riminaldi, formatosi nell'ambiente manierista toscano, trasferendosi a Roma dove venne a contatto con Manfredi e con i caravagisti francesi passando per la bottega di Gentileschi (cfr. F. PALIAGA 1989, p. 865).
62. L. LANZI 2003, p. 62.
63. Questi nel paese natale realizzava il *Sogno di Giacobbe*, ora nel Palazzo Comunale A tal proposito vedi la scheda biografica di Claudio PIZZORUSSO il quale ritiene che il dipinto del cassanese non corrisponda puntualmente al dipinto del Cigoli, ma a dei disegni (1989, p. 656).
64. A tal proposito vedi G. DONNINI, E. PARISI PRESICCE 1994, pp. 78-79.
65. Segnalatemi da Andrea Trubbiani che ringrazio.
66. Nel caso che lo ritenessimo attivo nella nostra cappella, ne dovremmo rinviare l'impegno successivamente il soggiorno austriaco.

67. E. BUTTERI 2007, p. 244.

68. G.P. GIUSSANO 1610.

69. *Ivi*, pp. 603-604.

70. *Ivi*, pp. 172-173.

71. *Cit.*, p. 57.

72. Infatti alcuni dipinti di anonimi pittori marchigiani mostrano un legame con il linguaggio di Orazio: si segnalano una *Madonna con il Bambino, i Santi Giovanni Battista, Margherita e due angeli* nella Pinacoteca di Visso, una *Madonna con il Bambino, i Santi Gregorio Magno e Maria Maddalena* nella cattedrale di Ripatransone cfr. *infra* Papi), una magnifica *Trinità con i Santi Giovanni Battista e Maria Maddalena* nel Museo del Palazzo Apostolico di Loreto (cfr. BUTTERI 2003, pp. 247-251).

73. L. CARLONI, 2010, p. 196.

74. Il contratto è stato reperito da Maria Maddalena PAOLINI durante le ricerche finalizzate alla mostra su Pasqualino Rossi (2009, p. 82, nota 11).