

PER UNA STORIA DELL'ARTE FANESE
NEL CINQUECENTO:
IL PITTORE GIULIANO PRESUTTI

In concomitanza con i recenti reperti archivistici pubblicati da Giuseppina Boiani Tombari in questo stesso volume, che nuova luce gettano sulla personalità finora quasi sconosciuta del pittore fanese Bartolomeo di Matteo Marescalchi, capostipite della famiglia pittorica Morganti, ci pare interessante riproporre l'attenzione su quello che fu il più notevole componente dell'altra famiglia pittorica locale del Cinquecento: Giuliano Presutti, altrimenti noto come Giuliano da Fano, di cui si hanno notizie dal 1499 al 1554.

Il motivo di questa scelta è dato dal fatto che l'analisi dell'opera di Giuliano ci riporta a quel periodo — fine Quattrocento, prima metà del Cinquecento — in cui si colloca l'attività di Bartolomeo e in cui Pompeo Morganti — che fu poi a detta del Vasari ¹⁾ il primo maestro del famoso Taddeo Zuccari di S. Angelo in Vado — consumò il suo apprendistato al seguito del padre e dal 1535 ²⁾, con l'allogazione da parte del comune di Jesi di un'ancona precedentemente commissionata al rinomato pittore Lorenzo Lotto, si inserì con tutto onore nel quadro artistico marchigiano, protraendo la sua attività fino al 1555 ³⁾.

¹⁾ GIORGIO VASARI: *Le Opere*, Firenze 1878-85, VII, p. 73 e ss. (*Vita di Taddeo Zuccari*).

²⁾ L'atto d'allogazione, nell'Antico Archivio Comunale di Jesi (d'ora in poi A.A.C.J.), *Spec. debit.* 1532-39, cc. 184, 185, è stato pubblicato da ANTONIO GIANANDREA (*Il Palazzo del Comune di Jesi*, Jesi 1877, p. 47).

³⁾ L'ultimo documento relativo a Pompeo Morganti risale al 1555: Antico Archivio Comunale di Fano (d'ora in poi A.A.C.F.), *Statuti*, vol. 8, c. 101 r.; in uno strumento notarile del 20 marzo 1569, ricordato da CARLO

L'opera di Giuliano viene dunque a porsi parallelamente a quella dei più autorevoli componenti della famiglia pittorica Morganti, Bartolomeo e suo figlio Pompeo, assieme ai quali egli rivestì un ruolo determinante nella vita culturale della Fano cinquecentesca.

Nella prima metà del XVI sec. ci troviamo infatti di fronte per la prima volta nella storia dell'arte fanese ad una completa assenza di artisti stranieri e ad un monopolio dell'espressione pittorica cittadina da parte delle due famiglie locali Morganti e Presutti.

Il fenomeno, che avrà in un certo modo seguito nel Settecento coi Ceccarini (Sebastiano e Giuseppe) e con Carlo Magini, trova le sue ragioni d'essere nel fervido clima culturale derivato alla città dalle opere eseguite alla fine del Quattrocento per le chiese fanesi dal Perugino, da Giovanni Santi e dal giovane Raffaello, che improntarono con la loro straordinaria lezione l'ambiente artistico locale, determinando tutta una serie di risonanze.

La scuola pittorica cittadina che ne derivò — col graduale procedere dell'isolamento politico, economico, culturale in cui Fano venne a porsi nel primo decennio del Cinquecento, legata politicamente a Roma ma completamente circondata dal Ducato d'Urbino — da un lato finì col rappresentare l'unica presenza pittorica nella nostra città per tutta la prima metà del XVI sec. (i Morganti e in minor misura i Presutti), dall'altro a definire sempre più e a rappresentare un gusto ben preciso che trovò rispondenza anche in altri centri delle Marche (Pompeo Morganti, i Presutti e particolarmente Giuliano).

In questo clima artistico cittadino notevole interesse suscitano i contatti di lavoro che Giuliano ebbe — dopo aver svolto buona parte della sua attività e aver già riscosso notevole ap-

TONINI (*Rimini dal 1500 al 1800*, vol. IV della *Storia Civile e Sacra Riminese*, Rimini 1888, p. 242) il pittore fanese risulta già defunto.

provazione tra il 1506 e il 1529 a Osimo, nel territorio fermano, a Jesi e in Arcevia — col concittadino e contemporaneo Bartolomeo Morganti, la cui figura sta oggi assumendo un nuovo rilievo per la straordinaria sensibilità manieristica, sorretta da una saldezza morale non aliena da spiriti riformistici nordici, dimostrata nell'unica sua opera pervenuta: « Caduta di Lucifero e resurrezione di Lazzaro », firmata e datata nel 1534 assieme al figlio Pompeo ⁴⁾, oggi nella Civica Pinacoteca fanese ⁵⁾.

Il nome del Presutti compare infatti in concorrenza con quello di Bartolomeo ⁶⁾ in occasione del concorso indetto tra gli artisti fanesi dalla Confraternita di S. Michele per la tavola dei Morganti appena citata, destinata alla chiesa di S. Michele presso l'Arco d'Augusto in Fano. Il 3 novembre 1532 furono presentati i bozzetti « per Bartolomeum pictorem (Bartolomeo Morganti) e per Julianum Luce (Giuliano Presutti) », e il 15 novembre alcuni periti pittori consultati a Pesaro giudicarono « aptiorem et melius factum » il bozzetto di Bartolomeo, cui perciò fu affidato il lavoro previo accordo sul prezzo (250 scudi aurei comprensivi della spesa per l'oro).

Da Giuseppe Castellani, che nel suo studio del 1927 pubblicò tali documenti, apprendiamo anche che il giudizio peritale

⁴⁾ L'esame dell'intera produzione di Pompeo e in particolare il confronto con la « Resurrezione di Lazzaro », firmata e datata nel 1543 dallo stesso pittore fanese a Filottrano d'Ancona (estranea alla simbolica e filosofica meditazione della tavola fanese e svolgente l'episodio evangelico su una linea piuttosto figurativa e narrativa), uniti alla considerazione che il nome di Pompeo risulta nella sottoscrizione della pala di S. Michele e in tutti i relativi pagamenti, ma non nella presentazione del bozzetto per il concorso, ci inducono a supporre che la sua collaborazione col padre si sia attuata piuttosto nel momento dell'esecuzione che in quello dell'ispirazione e dell'ideazione e che l'opera si debba piuttosto ascrivere a Bartolomeo.

⁵⁾ FRANCO BATTISTELLI, *Il Palazzo Malatestiano, il Museo Civico e la Pinacoteca di Fano*, Centro Stampa del Comune, Fano 1976.

⁶⁾ A.A.C.F., *Libro Congregazioni 1532*, c. 33.

fu espresso nel maggio 1534 da « M^o Camillo depentor mantovano » ⁷⁾. Si tratta di Camillo Capelli, allora attivo all'Imperiale di Pesaro dove gli sono ascritti i paesaggi nelle pareti della stanza del Giuramento ⁸⁾, pittore che il Vasari nel settore delle Opere dedicato a Girolamo Genga definisce « in far paesi e verdure rarissimo » e che secondo il Lanzi (1815) sarebbe l'autore dei paesaggi nella Loggia del Palazzo Ducale di Pesaro e nell'annesso adiacente ⁹⁾.

L'individuazione di questo pittore come uno di quelli attivi all'Imperiale ci fa supporre che i periti pittori che decisero le sorti del concorso a sfavore di Giuliano appartenessero allo stesso ambiente (*Girolamo Genga, i fratelli Dossi, Raffaellino Del Colle, il Bronzino, Francesco Menzocchi*) già sensibile alle nuove esperienze pittoriche del manierismo emiliano, e quindi più portato ad apprezzare il bozzetto di Bartolomeo. Se ciò torna ad onore del Morganti, che in quel momento sembra la figura predominante e più innovatrice nell'ambiente pittorico fanese, non comporta necessariamente un demerito per Giuliano, per altri versi ed in altri ambienti, come vedremo, assai considerato.

* * *

A guidarci verso questo studio hanno infatti contribuito anche le varie testimonianze del buon nome di cui Giuliano godeva (forse per le qualità morbidamente liriche e popolari della

⁷⁾ A.A.C.F., *S. Michele, Libro Entrata e Spesa 1534*, c. 36. Per lo studio di GIUSEPPE CASTELLANI si veda la nota 33.

⁸⁾ GIUSEPPE MARCHINI, *La villa Imperiale di Pesaro*, a cura dell'associazione fra le Casse di Risparmio Italiane, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1969.

⁹⁾ « Di costui resta qualche affresco in patria; ma più che ivi par che lavorasse a Venezia, in Urbino e a Pesaro nel palazzo ducale, dove in una camera, cangiata poi in uso di scuderia, è un bosco di Camillo lavorato con tanto amore che negli alberi si conterebbe ogni fronda » (LUIGI LANZI, *Storia Pittorica*, ediz. IV, Pisa Capurro 1815, *Giulio Romano e la sua scuola*, vol. VII, p. 20).

sua pittura, che ben si addiceva a certi ambienti provinciali alieni alle nuove avventure pittoriche e più legati ad una pittura tradizionale e classica) nella fascia costiera marchigiana, da Fano a Osimo, Fabriano, Senigallia, Ancona, ad alcuni centri del territorio ascolano (Fermo e circondario) e forse maceratese (Corridonia).

La figura del Nostro viene dunque ad assumere un interesse non limitato al ristretto ambito locale, ma anzi notevole ai fini della ricostruzione dell'ambiente pittorico a lui contemporaneo; mancando infatti finora una comprensione critica e globale di questo fine Quattrocento - inizio Cinquecento marchigiano (che pur oltre alla straordinaria fioritura della corte urbinate vide il passaggio e l'attività di artisti di primaria importanza nell'arte italiana e l'affermarsi di una serie di autori locali estremamente sensibili a recepire nuove esperienze) è doveroso che a livello cittadino si operi, attraverso studi e ricerche d'archivio, il recupero di personalità storicamente interessanti per la testimonianza di un preciso clima culturale e delle fervide relazioni in passato intercorse tra i vari centri marchigiani.

Evitando sterili campanilismi, tesi comunque a sottolineare la validità del Nostro (non sempre attestata dalla qualità delle opere rimaste, ma che non va sottovalutata, ad onta dei giudizi limitativi di certa storiografia locale, più o meno legata a preconcetti classicisti o ad un giudizio limitativo delle manifestazioni minori dell'arte) abbiamo cercato di dedurre un equilibrato giudizio da un'analisi eminentemente storica dell'attività di Giuliano, in relazione ai rapporti stretti durante le varie tappe di quel lungo itinerario artistico in cui il suo nome venne ad affiancarsi a quelli prestigiosi del Solario, del Lotto, del Signorelli.

Su questa linea ci siamo valse degli studi storico-archivistici, pubblicati tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento da Anselmo Anselmi, Stefano Tomani Amiani, Luigi Lanzi, Giovanni Annibaldi, Ettore Modigliani, Carlo Grigioni, Romualdo Sassi,

Luigi Serra, Lionello Venturi, Amico Ricci, Giuseppe Castellani, Cesare Selvelli, Piercarlo Borgogelli Ottaviani, per giungere a quelli più recenti di Pietro Zampetti, Luigi Servolini e Luigi Dania: studi che nel loro complesso hanno contribuito ad estendere la ricerca delle opere dei pittori fanesi Morganti e Presutti al di fuori del ristretto ambito locale e in particolare, per quel che ci riguarda, hanno permesso di considerare la figura di Giuliano secondo un'ottica più vasta, regionale, determinando, sebbene a volte in maniera problematica, un approfondimento della sua personalità.

In particolare le ricerche dell'Anselmi (1893) e del Modigliani (1907) hanno portato alla luce due documenti dell'Archivio notarile di Osimo, registrati in data 6 gennaio 1506, da cui risulta che « Magister Julianus magistri Luce calzolarii de Phano » ricevette 25 e 30 ducati per aver portato a termine la grandiosa tavola « Madonna in trono col Bambino e Santi » per l'altar maggiore di S. Francesco in Osimo, lasciata incompiuta dal veneto Antonio Solario detto lo Zingaro ¹⁰⁾ e tuttora nella cappella Leopardi di detta chiesa.

Al momento della riscossione dei 30 ducati il Presutti non aveva ancora terminato il lavoro: prometteva infatti di consegnare entro il mese di febbraio 1506 due quadretti « de quibus vocat se bene pagatum ».

¹⁰⁾ Archivio Notarile di Osimo (d'ora in poi A.N.O.), *Atti del Notaio Dionisio di Stefano*, vol. XX, anni 1503 e 1506. L'opera reca la firma: « Gio. Piero Perugino », che i critici hanno riconosciuto unanimemente come apocrifa. I documenti osimani hanno comunque provveduto a sconfesarla definitivamente, rivelando il nome dell'autore: M.o Antonio di Giovanni di Piero veneto, che fu dal Modigliani identificato col Solario in base ad un documento pubblicato da CARLO GRIGIONI in *Rassegna Bibliografica dell'arte italiana* (1906) dal quale il 21 aprile 1502 « M.o Antonius Joannis Pieri de Solariis de Venetlis » risulta risiedere nelle Marche (« abitor Firmi ») e portare a termine per S. Francesco di Osimo un polittico di Vittorio Crivelli di cui non si ha più traccia.

In mancanza di puntuali precisazioni, l'intervento di Giuliano ha suscitato polemiche ed interventi critici: secondo l'Anselmi il pittore fanese operò sulla tavola, dove probabilmente eseguì il S. Vittore genuflesso e vestito da guerriero, in cui taluni ravvisano il ritratto del capitano Boccolino Guzzoni da Osimo; per il Modigliani invece la precisazione del pagamento a Giuliano da Fano « pro pictura reliquarum picturarum cone incepte et pro maiori parte depicte per M^o Antonium » e il riferimento ai due quadretti ancora da eseguire farebbero dedurre che il Presutti dipinse la predella, di cui tuttavia non si ha traccia né altro ricordo al di là dell'accento riportato: la tavola infatti « per quanto riveli una mano non sempre all'altezza di se stessa, appare senza possibilità di dubbio concepita, disegnata e colorita da un artista solo », e caratterizzata da uno stile che risente piuttosto la lezione di Giovanni Santi che la mano del peruginese Giuliano, cui il pittore veneto non avrebbe mai affidato il compimento di quella pittura così « colossale » e « solenne ».

La supposizione dell'Anselmi circa l'intervento di Giuliano sulla tavola fu ripresa da Giovanni Annibaldi (1900), Luigi Serra (1932, 1934, 1936), Piercarlo Borgogelli Ottaviani (1948), Pietro Zampetti (1953), Luigi Servolini (1960), dalla Guida del T.C.I. (1962), e da Alessandro Stramucci (1974); in particolare il Serra (1932, 1934) vi individuò parallelamente alla tavola di Fermo, agli affreschi di Fermo e di S. Maria del Metauro a Fano, che gli attribuisce ¹¹⁾, il riflesso in maniera assai più modesta di modi del Perugino, e il Selvelli (1943), pur riconoscendo il Solaro nella fisionomia generale del dipinto, rilevò i caratteri perugineschi della pittura di Giuliano nella prospettiva geometrica delle arcate fuggenti e nella figura laterale al trono della Vergine nel piano più arretrato dei Santi, concludendo che la firma pe-

¹¹⁾ Per S. Maria del Ponte Metauro l'attribuzione del Serra va indubbiamente riferita al frammento con « Madonna in trono e S. Rocco » che presenta evidenti elementi stilistici del periodo.

ruginesca fu apposta in relazione a tali elementi da mano ignota che corresse, completò o addirittura aggiunse il cartello.

Qualunque sia stata l'entità dell'intervento di Giuliano, è lusinghiero che i frati osimani abbiano affidato a lui il compito di portare a termine la tavola del Solario, pittore assai discusso, riscoperto e studiato solo alla fine del XIX, inizio XX sec., ma di notevole complessità a dedurre dalle opere lasciate in vari centri del Veneto, delle Marche, del napoletano. Il giudizio risulterebbe ancora più allettante se si accettasse l'ipotesi di Pietro Zampetti (1953), che pur definendo Giuliano « un artista eclettico... dai casi della vita costretto a coabitare con artisti tanto più grandi », non esclude che il Solario abbia avuto rapporti di lavoro con lui, derivandone « quei modi umbri in lui riscontrabili ».

Un documento attestante un altro interessante punto di contatto dell'attività di Giuliano fu rinvenuto da Giovanni Annibaldi (1900) negli archivi jesini. Dopo aver affrescato nel 1515 la cappella di S. Nicola nella chiesa di S. Lucia in Jesi, il 20 giugno 1528 il pittore fanese ricevette dalla Scuola di S. Lucia l'incarico di dipingere per 170 ducati d'oro una tavola con la Santa protettrice e i Ss. Settimio e Floriano, dato che Lorenzo Lotto, cui l'opera era stata allogata cinque anni prima, non aveva ancora prestato fede all'impegno ¹²⁾.

L'opera avrebbe dovuto essere posta di fronte alla « Deposizione nel Sepolcro » dipinta dallo stesso Lotto nel 1512, ma purtroppo Giuliano non poté eseguire il lavoro perché nel frattempo il maestro veneto pose mano alla pala di S. Lucia (la cui predella che ha tanto affascinato i critici influenzò, come vedremo, anche il Nostro) consegnandola nel 1532. La scelta di Giuliano come alternativa al Lotto, la destinazione dell'opera, oltre che la cifra pattuita con la Scuola di S. Lucia stanno co-

¹²⁾ Archivio Notarile di Jesi (d'ora in poi A.N.J.), *Atti del Notaio Orsino Orsini*, Prot. XXII, cc. 107, 108.



Ignoto (Giuliano Presutti?), sec. XVI, Madonna in trono con il Bambino e S. Rocco
(Santuario del Ponte Metauro, Fano).

munque ad indicare la stima e l'apprezzamento delle doti esecutive del fanese.

Sulla base di un pagamento del 16 settembre 1529 così riferito « al Maestro Giuliano da Fano pittore chiamato ad istanza della nostra comunità sei fiorini d'oro ed un bolognino » (*Libro Bolett. 1527-46*, c. 42 r) fu attribuita a Giuliano (Anselmo Anselmi 1893, Giovanni Annibaldi 1900) anche la tavola nella Collegiata di S. Medardo in Arcevia di Ancona, datata 1529, raffigurante la Madonna in trono col Bambino, i Ss. Anna, Giuseppe, Gioacchino e, nella predella, alcune scene relative all'infanzia di Gesù. Secondo l'Anselmi « trovandosi il Presutti a dipingere in qualche paese vicino ad Arcevia, come Ostra, dove il Rossi nella storia di quella città dice conservarsi un suo quadro, ed avutasi notizia della sua valentia fu chiamato dal magistrato di quel tempo per soddisfare ad un voto pubblico » (probabilmente emesso durante la peste del 1527). Il pagamento sarebbe stato la ricompensa per le spese di viaggio del pittore recatosi in Arcevia per firmare il contratto della tavola.

In seguito l'attribuzione a Giuliano si rivelò inesatta e basata sulla semplice coincidenza cronologica fra il pagamento e la datazione dell'opera, che fu invece riferita a Piergentile e Venanzio da Camerino in base a pagamenti effettuati in data 12 ottobre 1528, 19 novembre e 20 dicembre 1529, aprile 1530, dai quali sembra di poter dedurre che Piergentile dipinse il quadro e Venanzio lo dorò (Anselmo Anselmi in *Archivio Storico dell'Arte*, VII, 1894; Luigi Serra 1921, 1932, 1934, 1936; Alessandro Stramucci 1974). Da notare che prima dell'attribuzione a Giuliano e della definitiva convalida a Piergentile e Venanzio la tavola fu assegnata a Luca Signorelli che nella Chiesa di S. Medardo aveva dipinto nel 1507 un polittico (« Madonna con Bambino e Santi », « Storia della Vergine e di Gesù » nella predella) e una tavola (« Battesimo di Gesù »); ma, come notò l'Anselmi (1893) l'iscrizione « ex voto e aere pub. an. DNI 1529 die secunda mensis iulii » bastò a sconfessare il dipinto al Signorelli, morto nel 1521-23.

Il viaggio del Presutti in Arcevia attesta comunque ancora una volta il suo buon nome a livello regionale, essendo probabilmente da collegare al giudizio peritale che dovevasi esprimere sulla tavola appena terminata da Piergentile e Venanzio. Non va dimenticato inoltre che nella cittadina marchigiana Giuliano poté certo ammirare direttamente le opere del Signorelli, rimanendone forse, secondo Pietro Zampetti (1953), impressionato nella sua formazione artistica.

* * *

Ci sia concesso, a questo punto, di fermarci brevemente sulla questione onomastica legata alla famiglia pittorica Presutti, della quale oltre Giuliano fecero parte il fratello Pietro (not. 1523-1565), il figlio Orfeo (not. 1545-1556), il nipote Domenico (not. 1545-1565) e alla quale furono in passato erroneamente riferiti anche Bartolomeo e Pompeo Morganti, ritenuti dallo Zani (1819-28), dal Ricci (1834), dall'Annibaldi (1900) in varia maniera legati da un rapporto di parentela col Nostro ¹³⁾.

Sebbene Luigi Servolini (1960) affermi che la forma di preferenza usata e quindi l'originaria è quella di Presciutti, probabilmente da mettere in relazione con l'attività di qualche lontano antenato, varie denominazioni compaiono nei documenti antichi e negli studi critici successivi: Presciutti, Persciutti, Persiuti, Persuti, Presutti (legate a variazioni fonetiche dialettali), Psuti, Psuzio, Prusio (ripresa letterale delle abbreviazioni apposte ad alcune opere); abbiamo inclinato per la forma Presutti, assunta fra gli altri da Romualdo Sassi (1924), Luigi Serra (1932), Cesare Selvelli (1941), Pietro Zampetti (1953).

¹³⁾ La ricostruzione genealogica delle famiglie Morganti e Presutti proposta da GIUSEPPE CASTELLANI (1927) sulla base di approfondite ricerche nell'A.A.C. di Fano appare ancora la più valida; le successive pubblicazioni di CESARE SELVELLI (1928) e di GIUSEPPINA TOMBARI BOIANI (1974) hanno contribuito ad alcuni chiarimenti.

Quanto alla derivazione di tale cognome, Giuseppe Castellani (1927) trovò citato nell'Archivio Notarile di Fano ¹⁴), un Tommaso di Lorenzo Persciutto « de partibus Sclavoniae » di cui tuttavia si ignora se e quali relazioni di parentela avesse con la famiglia pittorica; da costui potrebbe trarsi indizio di una lontana origine slava dei Nostri, e una conferma in tal senso potrebbe essere ricavata da un atto dell'Archivio fanese redatto in data 7 luglio 1528 ¹⁵) in cui i fratelli Giuliano e Pietro figurano come garanti nei riguardi dello scalpellino « M^o Blasio Georgii Sclavoni », in occasione del contratto di questi stipulato per la lastricatura della piazza.

Comunque sia, la denominazione Presciutti o Persiutti è risultata affiancata in documenti successivi ¹⁶) al nome dello stesso padre di Giuliano, Luca (not. 1472-1503) di professione calzolaio, e la lunga permanenza della famiglia in territorio fanese è attestata da documenti del nostro Archivio relativi appunto a Luca e al padre di questi, Giuliano di Pietro di Luca, vivente nel 1476 ¹⁷).

Resterebbe poi da verificare i documenti degli archivi jesini di cui ci dà atto l'Annibaldi (1900), senza tuttavia precisarne la collocazione: Luca, padre di Bartolomeo (Morganti) e di Giuliano (Presutti), oltre che di Margherita e di Antonio vetraio, avrebbe svolto agli inizi del XVI sec. l'attività di calzolaio nella città di Jesi.

La genealogia proposta dall'Annibaldi, pur non trovando conferma negli archivi fanesi (non risultano sorelle di Giuliano, né legami di parentela tra i Morganti e i Presutti) presenta interessanti spunti di meditazione: nel 1519 Margherita andò in sposa

¹⁴) Archivio Notarile di Fano (d'ora in poi A.N.F.), *Atti del Notaio Pier Domenico Stati*, Prot. A.

¹⁵) A.A.C.F., *Consigli*, vol. 55, c. 164.

¹⁶) A.A.C.F., *Consigli*, vol. 53, c. 3; *Ibid.*, vol. 55, c. 164.

¹⁷) A.N.F., *Atti del Notaio Pier Antonio Galassi*, ad a., c. 15.

ad Andrea da Jesi, pittore che parallelamente a Vincenzo Pagani contribuì alla prima diffusione nelle Marche dei temi introdotti dal Perugino e da Raffaello ¹⁸⁾, e il loro figliolo Antoniuccio, della cui attività si ha notizia dal 1530 al 1572, compare tra il 1553 e il 1555, come attesta l'Enciclopedia della Pittura Italiana (Cernusco sul Naviglio, La Lampada, 1951), fra gli aiuti del Lotto.

Si protrarrebbero così, all'interno della famiglia Presutti, rapporti di lavoro con i pittori più in vista attivi nelle Marche nei primi decenni del XVI sec.

* * *

L'attività di Giuliano (not. dal 1499 al 1554) si colloca in una Fano che, appena liberatasi dal dispotico dominio malate-

¹⁸⁾ Andrea da Jesi è ricordato da AMICO RICCI (*Memorie ecc.*, tomo II, p. 128) nel capitolo dedicato ai *Pittori che seguirono nella Marca la maniera del Pinturicchio e di Raffaele* assieme all'unica sua opera firmata e datata 1525, « La Madonna in torno tra i Ss. Antonio eremita e Francesco », nella chiesa del Rosario in S. Marcello di Jesi. Nel breve profilo che LUIGI SERRA (*L'arte nelle Marche*, 1934, p. 435) dedica al pittore, il catalogo delle opere si arricchisce delle due pale d'altare di Cingoli: « Madonna col Bambino e Santi » (1526?) in Sant'Esperandia, « Sposalizio della Vergine » in S. Esuperanzio. Da un confronto con queste due opere e in particolare col forse coevo « Sposalizio della Vergine », che in numerosi particolari ricorda l'omonima opera di Raffaello Sanzio nella Brera di Milano, si è creduto (*Mostra delle opere d'arte restaurate*, Urbino 1966) di poter attribuire ad Andrea anche la tavola « Nozze mistiche di S. Caterina » nella chiesa di S. Michele a Treja, opera che il SERRA (*Elenchi ecc.*, Ancona 1925, p. 67) cita semplicemente come propria della maniera raffaellesca. Il Serra prospetta inoltre l'ipotesi che l'artista sia da identificare con quell'Andrea che tra il 1523 e il 1524 decorò le logge del Palazzo Comunale di Jesi, assieme a Pietro Paolo Agabiti, e lo distingue senz'altro da quell'Andrea da Jesi, nato tra il 1430 e 1440 da certo Bartolo: « che dipinse nel Palazzo del Podestà di Jesi, nella Chiesa delle Grazie, nella Madonna del Sole tra S. Marcello e Belvedere, quivi nella Chiesa dell'Ospedale (1473), in S. Maria fuori Monsano (1475) in S. Fortunato presso Ostra Vetere ecc. ».

stiano (1463), si era legata alla Curia romana nella nuova e singolare condizione di *Libertas Ecclesiastica*.

La concordia civile, il benessere economico, il risorgere della vita democratica comunale e delle antiche istituzioni che la nuova condizione politica portò negli ultimi decenni del XV sec., unita alla funzione mediatrice della vicina corte rinascimentale dei Montefeltro, stimolarono il fiorire degli studi umanistici e scientifici e condussero a lavorare per chiese e palazzi, costruiti ex novo, artisti notevoli: la chiesa di S. Maria Nuova, edificata dai Minori Osservanti in S. Lazzaro fuori le mura nel 1477, procurò lavoro a Pietro Vannucci detto il Perugino, che nel 1488 (la data andrebbe spostata nel 1498 secondo il Berenson, il Cavalcaselle, il Bombe, il Camesasca) firmò e datò un'Annunciazione e nel 1497 una Madonna e Santi; a Giovanni Santi che attorno al 1490 vi eseguì una Visitazione; al giovane Raffaello, che avendo forse come collaboratori Evangelista di Pian di Meleto e Andrea d'Assisi, completò la pala peruginesca « Madonna e Santi » con le cinque scene della predella e con la « Pietà » della lunetta ¹⁹⁾; ai fratelli intarsiatori senesi Antonio e Andrea Barili ²⁰⁾.

¹⁹⁾ Per ulteriori precisazioni vedasi FRANCO BATTISTELLI, *Notizie e documenti sull'attività del Perugino a Fano*, in *Antichità Viva*, Firenze 1974, a. XIII, n. 5, pp. 65-68; l'articolo, scritto in occasione del ritrovamento nell'A.N.F. del contratto della pala peruginesca « Madonna e Santi », è corredato da ampie precisazioni storico-artistiche. Come ricorda il Battistelli, l'attribuzione della lunetta e della predella della pala peruginesca dell'Annunciazione, è piuttosto antica: cfr. IGNOTO SEC. XVII (Vincenzo Nolfi?), *Catalogo delle pitture esistenti nella Città di Fano nel sec. XVII*, con correzioni e aggiunte di autore ignoto, pubblicato a cura di Ruggero Mariotti, Fano, Società Tip. Cooperativa, 1909, p. 18, nota 1; IGNOTO SEC. XVIII, *Pitture d'uomini eccellenti che si vedono in diverse Chiese di Fano*, Fano, Tip. Donati, 1793, pp. 9-10; STEFANO TOMANI AMIANI, *Guida storica-artistica di Fano*, Ms. Amiani n. 125 presso la Biblioteca Federiciana di Fano, datato 1853, c. 44 r. e v.

²⁰⁾ Sull'attività dei fratelli Barili, vedi MADDALENA TRIONFI HONORATI,

L'altar maggiore della chiesa di S. Croce si arricchiva intanto di una pala di Giovanni Santi (« Madonna in trono e Santi ») databile tra 1485 e 1487.

In questo fine Quattrocento l'unico segno dell'attività di Giuliano di cui è rimasto traccia è legato ad un documento, registrato in data 3 ottobre 1499, relativo a una modesta commissione di pittura di armi nella facciata esterna del Palazzo dei Priori a Fano ²¹⁾.

All'inizio del XVI sec. la situazione politico-economica fanese mutò bruscamente: la Libertas Ecclesiastica, celebrata dal grandioso portale della Sede Priorile, fu interrotta da periodi di governi perpetui, dovuti sia al nepotismo di alcuni pontefici sia all'usanza della Curia pontificia di cedere la città a principi secolari od ecclesiastici a soluzione di qualche debito. Esempolari i casi di Cesare Borgia, dal 1501 al 1502 vicario generale di Fano per concessione del padre, papa Alessandro VI, e del cardinal di Ravenna Benedetto Accoliti, investito nel 1533 del governo perpetuo della città da papa Clemente VII, in cambio di 5.500 scudi.

Due pagamenti relativi al marzo-aprile 1504 ²²⁾ attestano la presenza di Giuliano a Fano; in particolare dal primo risulta una partecipazione diretta del pittore fanese alle lotte che accompagnarono le varie minacce di signorie assolute e i ripetuti tentativi di annessione provenienti dal ducato d'Urbino.

Ma prima che l'isolamento territoriale e politico entro il territorio urbinato (Francesco Maria della Rovere annetté al ducato Senigallia e Mondavio nel 1508, Pesaro nel 1513) provocasse una progressiva decadenza economica e un notevole rallentamento degli scambi culturali, Giuliano aveva già abbandonato la sua città (nel 1506, come si è visto, era già in Osimo).

Antonio e Andrea Barili a Fano, in *Antichità Viva*, Firenze 1975, n. 6.

²¹⁾ A.A.C.F., *Depositaria*, vol. 132, c. 87 v.

²²⁾ A.A.C.F., *Referendaria* col. 60, c. 145 v.; *ibidem*, c. 144 v.

In questi anni le strade dei due pittori contemporanei fanesi, Giuliano e Bartolomeo, si divisero: mentre il Morganti fu attivo nel territorio di Fano e Pesaro, il Presutti spostò la sua area di lavoro e di residenza principalmente nella zona sud delle Marche, giungendo persino nel 1538 ad assumere la cittadinanza jesina; non mancava tuttavia di tornare a Fano per brevi soggiorni, dovuti anche a ragioni di lavoro, come quando nel 1532 partecipò al concorso per la pala di S. Michele e nel 1546 portò a termine, firmandola e datandola, l'Incredulità di S. Tommaso per l'omonima chiesa fanese. In quegli anni, forse, operò anche nel dormitorio del nuovo convento urbano di S. Maria Nuova in S. Salvatore; di tali affreschi, oggi scomparsi, danno notizia il Bartoli (1830) e Stefano Tomani Amiani (1853), definendoli perugineschi ed assegnandoli genericamente ai Presutti.

Per la confusione esistente fino al 1927 tra le due famiglie di pittori fanesi, il Ricci (1834) e l'Annibaldi (1900) ritennero di individuare nei Presutti, ritenuti come autori, Pompeo e Giuliano. Più tardi il Ricci escluse addirittura l'attribuzione ai Presutti « essendo all'eccesso discosta la maniera di questi pittori da quella dei perugineschi. Essi tengono infatti un fondo di tinta oscurissima, i contorni son meno sentiti e la composizione più mossa »; ma ci pare che il Ricci si riferisca piuttosto alla pittura dei Morganti, mentre la precisazione del carattere peruginesco dell'opera potrebbe far pensare più espressamente ai Presutti, e in particolare al più cospicuo loro rappresentante, il « peruginesco » Giuliano, attivo come si è visto già dal 1499.

Forse lo spostamento dell'area di lavoro del Presutti fu dovuto unicamente al desiderio di abbandonare una città che stava diventando ogni giorno più inabitabile per i sanguinosi contrasti civili fomentati dall'oligarchia cittadina, che, divenuta unica detentrica del Civico Consiglio e divisa in opposte fazioni, appoggiava ora i nuovi ora i vecchi signori. Ma non è da escludere l'ipotesi che la dolce pittura del « peruginesco » Giuliano non trovasse più risponden-

za nel territorio locale, dove dall'Imperiale di Pesaro giungevano i primi richiami del manierismo emiliano e, attraverso il Genga, toscano e romano. Bartolomeo sembra comunque in quegli anni il pittore più apprezzato, come lasciano dedurre le numerose commissioni (dei lavori non è rimasta traccia) assolute nel territorio fanese e pesarese, e nella Sede dei Priori a Fano: una tavola per la chiesa di S. Paterniano in Fano (1504); un affresco con « l'Ascensione e quattro storie della vita di S. Benedetto » nella chiesa fanese di S. Arcangelo (1506); un affresco raffigurante la « Madonna col Bambino, S. Terenzio e il vescovo Paride De Grassi » nell'abside della Cattedrale di Pesaro (1519-1528) e una pala con la « Madonna in trono e i Ss. Sebastiano e Rocco » per la chiesa pesarese di S. Rocco (1528), opere in cui pare fosse presente come semplice aiuto il figlio giovinetto Pompeo; una tavola d'altare (1514), quattro quadri con « la storia degli figlioli de Bruto » (1532), affreschi d'imprecisato soggetto (1530) ed altri con « l'istoria de Oratio » (1532), il « conflitto de Roma » (1532), « Oratio romano sul ponte » (1535) per la Sede dei Priori a Fano ²³).

Negli anni che vanno dal 1508 al 1510 Giuliano stabilì la sua residenza a Fermo: documenti pubblicati da Carlo Grigioni (1906) attestano che il 1 gennaio 1509 « Juliani Prisuicti pictoris de Fano » quietò Jacobo Baldassini « de tempore eius famulatus quo ipse servivit dicto magistro Juliano in arte picture » (dal che si deduce un'attività di Giuliano in territorio fermiano già dal 1508) e il 29 gennaio 1509 firmò un contratto di locazione di due buoi, con scadenza entro l'anno « cum Dominico et Palmerolo Sanctis de Castro Turris palmarum » ²⁴).

Mentre il secondo documento ci riporta alla fine del 1509,

²³) Per il regesto di Bartolomeo di Matteo Marescalchi (not. 1504-1538) vedi LUIGI SERVOLINI (1960) e GIUSEPPINA TOMBARI BOIANI (1974).

²⁴) Archivio Notarile di Fermo, *Atti del Notaio Sarino di Antonio*, vol. unico, f. 6 v., 7 r., 8 v. e r.

la tavola « Madonna col Bambino in trono e Ss. Bartolomeo e Antonio Abate », oggi nella Civica Pinacoteca di Fermo proveniente dall'Abbazia di Campofilone (dove probabilmente l'artista dimorò, ospite di quell'abate che era allora una potenza), reca chiaramente, accanto alla firma « Julianus de Fano p. », la datazione 1510.

Nonostante la frequentazione con le opere del Solario, il dipinto fermano, che presenta un impianto architettonico e compositivo ingenuamente elementare, risente (Carlo Grigioni 1906, Luigi Serra 1932-1934, Cesare Selvelli 1943, Luigi Dania 1967) unicamente di influssi umbri e più specificatamente perugineschi, specie nella figura della Vergine. A noi pare che l'opera richiami Giovanni Santi (« Madonna e Santi », nella Civica Pinacoteca di Fano) nell'invenzione delle testine alate che sorreggono il drappaggio della Vergine, nelle graziose rotondità degli angeli e del Bambino, e che il viso della Madonna presenti notevoli analogie con la Madonna di Montefortino dello stesso Santi.

Il giudizio del Grigioni, secondo cui « certa timida grazia che l'artista sa dare alle sue figure non giunge a nascondere l'imperizia della tecnica, la mancanza di grazia e di sentimento » invaliderebbe le supposizioni avanzate sull'entità dell'intervento di Giuliano nella tavola osimana compiuta appena quattro anni prima, a meno che non si tengano presenti le duttili capacità esecutive del pittore fanese e il facile ritorno, dopo l'esperienza solariana, a modi del Perugino e del Santi, e in altre opere, come vedremo, a reminiscenze raffaellesche, assunte accanto a un narrire più fluido di tipo lottesco.

La lunga permanenza del pittore fanese nel territorio fermano ha indotto il Serra (1932-1934), il Selvelli (1943), il Servolini (1960) ad assegnargli taluni affreschi nel collegio arcivescovile Fontevecchia, ex convento dei Domenicani: « Madonna col Bambino e quattro Santi », che il Dania ritiene del 1510; « S. Savino »; « Madonna col Bambino », citata anche da Pietro Zampetti (1953). Nello stesso convento l'artista fanese avrebbe

inoltre dipinto, secondo il Raffaelli (1889), l'Annibaldi (1900) e il Serra (1932-1934) un affresco in fondo ad uno dei corridoi, ricoperto a bianco alla fine del XIX sec., e secondo il Cecconi un S. Domenico a fresco « da poco scoperto nel refettorio... con carattere e stile del Presutti ». Alcuni manoscritti nella Civica Biblioteca gli attribuiscono inoltre, nel 1510, la decorazione a fresco dell'Aula dell'Aquila nel Palazzo Comunale di Fermo, opera perduta verso la metà del XVIII sec. L'attività di Giuliano nel territorio fermano annovera anche un affresco nell'ex Palazzo Comunale di Torre delle Palme, attribuitogli dal Cicconi sulla base dei documenti citati del Grigioni, e il polittico di Monte San Pietrangeli, riconosciutogli da Pietro Zampetti (1953) in base a delle affinità (nel volto della Vergine, nelle rosee rotondità del Bambino e degli angeli) con la tavola fermana del 1510 firmata e datata da Giuliano.

Del polittico si interessò anche Luigi Dania (1967), che pur ravvisando con lo Zampetti alcune caratteristiche del Presutti, e in particolare una certa affinità tra S. Pietro e l'omonimo santo nell'Incredulità di S. Tommaso, firmata e datata da Giuliano nel 1546, ritenne più opportuno assegnarlo genericamente a un pittore italiano degli inizi del XVI sec., avendo constatato analogie anche con alcune opere di Joannes Hispanus.

Il 15 giugno 1515 troviamo Giuliano a Jesi, dove, come attestano i documenti pubblicati dall'Annibaldi (1900), e successivamente citati dal Serra (1932-1934), si impegnò ad eseguire gli affreschi, oggi perduti, della cappella di S. Nicolò nella chiesa di S. Lucia; nel contratto figurano Fra Paolo Visso (il pittore?), M^o Alberto muratore e il pittore M^o Andrea da Jesi, che quattro anni dopo, secondo l'Annibaldi, diventò suo cognato.

Dalle fonti antiche si deduce una notevole attività di Giuliano (di cui purtroppo non è rimasta traccia) anche nella città di Fabriano, dove probabilmente il pittore fu presente (dopo essere stato, come si è già detto, nel 1529 in Arcevia e nel 1532 a Fano, in occasione del concorso per la pala di S. Michele)

attorno al 1535; così infatti pare di dedurre dalla confusa e controversa bibliografia riguardante una tavola d'imprecisato soggetto già nel convento delle Cappuccine di detta città: le cronache locali del Gilli e Guerrieri riportano che « Giuliano da Fabriano celeberrimo pittore » eseguì un quadro « molto stimato », di cui non precisano argomento e collocazione, nel 1545 (sic) dove si leggeva « Julian Psutt. Fani oriundus Fabriani faciebat 1535 ». Si trattava evidentemente, come notò l'Anselmi (1893), di Giuliano Presutti, detto invece a proposito di questa opera oriundo da Fabriano dal Dizionario Bolaffi (1974), nativo di Montefano dal Ricci (1834), di Fano o Montefano dal Sassi (1924). Nel 1834 Amico Ricci notò il quadro — citato dall'Ascevolini, dal Lanzi (1815) e in seguito dal Selvelli (1943) — già nella chiesa delle Cappuccine di Fabriano, con la scritta « Juliani P. Mont. Fani oriundus Fab. faciebat 1545 »; parve trattarsi di due dipinti diversi, finché nel 1900 Giovanni Annibaldi pubblicò la scritta della tavola « di singolare bellezza » nel convento delle Cappuccine, secondo la lezione datane dal Marcovaldi nella Guida statistica di Fermo: « Julian Psutt. Fani oriundus Fabr. faciebat 1535 », simile a quella del Gilli e Guerrieri. Dopo questo intervento, il Sassi (1924), il Serra (1932-1934), il Servolini (1960) ritennero che le indicazioni delle antiche fonti fabrianesi e quelle del Ricci dovessero essere messe in relazione alla stessa opera; tuttavia nella sezione del suo studio relativa ai documenti il Servolini riferì le due tavole separatamente.

L'attività di Giuliano a Fabriano comprende altre opere, andate parimente perdute: una tavola d'imprecisato soggetto nel refettorio di S. Domenico, smarrita dopo essere stata dai Domenicani trasferita a Gubbio all'inizio del XIX sec., fu menzionata dal Ricci (1834) e quindi dall'Annibaldi (1900), dal Serra (1932-1934), dal Selvelli (1943) dal Servolini (1960); una tavola d'imprecisato soggetto nella sagrestia della Cattedrale fu ascrivita « al bravo pittore fanese » dall'Annibaldi (1900) e citata dal Selvelli (1943), dal Servolini (1960), mentre il Serra (1932-1934)

non trovandola menzionata nelle fonti locali la ritenne erroneamente ascritta a Giuliano; infine il Servolini (1960) riporta per informazione del Sassi che le fonti locali, e in particolare le Memorie manoscritte del pittore Vincenzo Liberati (sec. XIX), ricordano due tavole di Giuliano nella chiesa di S. Maria del Piangato raffiguranti la « Flagellazione » e la « Vergine col Bambino ».

Il 20 marzo 1535 Giuliano risulta comunque presente a Fano, dove figura ²⁵⁾ negli elenchi della Santa Unione degli artisti e degli artieri, associazione a mezzo tra confraternita religiosa e lega militare armata — sorta appena due mesi prima — che fino al 1579 assolse alla difesa della Libertas Ecclesiastica e del Civico Consiglio con lo scopo di ricreare nel torbido clima cittadino descritto dalle Memorie di Pier Maria Amiani e dagli atti originali dell'A.A.C. di Fano ²⁶⁾ le condizioni di pace e di democratica gestione della vita pubblica attuatasi alla fine del XV sec. ²⁷⁾.

In questo nobile intento furono accumulati quasi tutti gli esponenti delle famiglie pittoriche Morganti e Presutti: in particolare Bartolomeo è menzionato negli elenchi degli iscritti alla Unione nel 1538 ²⁸⁾, Pompeo nel 1536, nel 1545 e nel 1555 ²⁹⁾.

Sembra che Giuliano voglia in questo momento ristabilire contatti con la città nativa, forse perché in quegli anni Bartolomeo (le cui ultime notizie documentarie, cessate dopo il 1538, attestano già un'attività in decadenza) stava limitando i suoi impegni di lavoro per ragioni d'età; ma la parallela ascesa di Pompeo Morganti, che nel 1535 eseguì appunto la pala jesina di cui

²⁵⁾ A.A.C.F., *Statuti della Santa Unione*, vol. 8.

²⁶⁾ A.A.C.F., *Libro della Santa Unione, 1535*, cc. 1, 2.

²⁷⁾ Per una visione storica documentata delle funzioni e del ruolo svolto dalla Compagnia della S. Unione, vedi VITTORIO BARTOCETTI, *La Santa Unione degli artisti di Fano*, in *Studia Picena*, vol. VI, 1930.

²⁸⁾ A.A.C.F., *Statuti della Santa Unione*, vol. 8, c. 15 v

²⁹⁾ A.A.C.F., ult. cit., c. 15, 29 r., 101 r.

si è persa traccia, inserendosi (nonostante le più modeste capacità esecutive) in maniera quasi naturale sulla scia della buona fama paterna, deve avere indotto il nostro a tentare di riguadagnarsi l'ambiente che lo aveva tanto apprezzato: nel 1538 assunse così la cittadinanza jesina ³⁰).

* * *

Prima di giungere, a conclusione del nostro studio, ad un esame critico dell'unica tavola pervenutaci dell'attività fanese di Giuliano l' « Incredulità di S. Tommaso », firmata e datata « Julian Psuti Fani oriundus faciebat 1546 » (dove la specificazione « oriundus » compare a causa dell'assunta cittadinanza jesina), ricordiamo brevemente le altre opere del Nostro, in parte firmate, in parte documentate, in parte assegnategli dalla critica: una tavola raffigurante la « Vergine e due Angeli », firmata e datata da Giuliano nel 1543 fu venduta a Roma nel 1820 (Lettera del Lanci a Stefano Tomani Amiani nella Civica Biblioteca di Fano) e da allora non più rintracciata; « Julianus Persutus fanensis pinxit sub die 29 augusti 1548 » sarebbe stata sottoscritta, come riporta Luigi Servolini (1960), senza tuttavia specificarne le fonti, un' « Annunciazione alla Vergine », già nella chiesa della Maddalena a Senigallia; il dipinto « S. Orsola circondata dalle vergini », recentemente trasferito dalla Sala del Consiglio dell'Ospedale Civile alla Civica Pinacoteca di Ancona, reca la scritta « Julianus fanensis pinxit 1552 »; di un quadro firmato e datato « Julianus fanensis pinxit d. XV augusti 1554 », già nella chiesa di S. Francesco delle Scale in Ancona, si ha notizia tramite lo Zani (1819-28), il Maggiori (1821) e l'Annibaldi (1900).

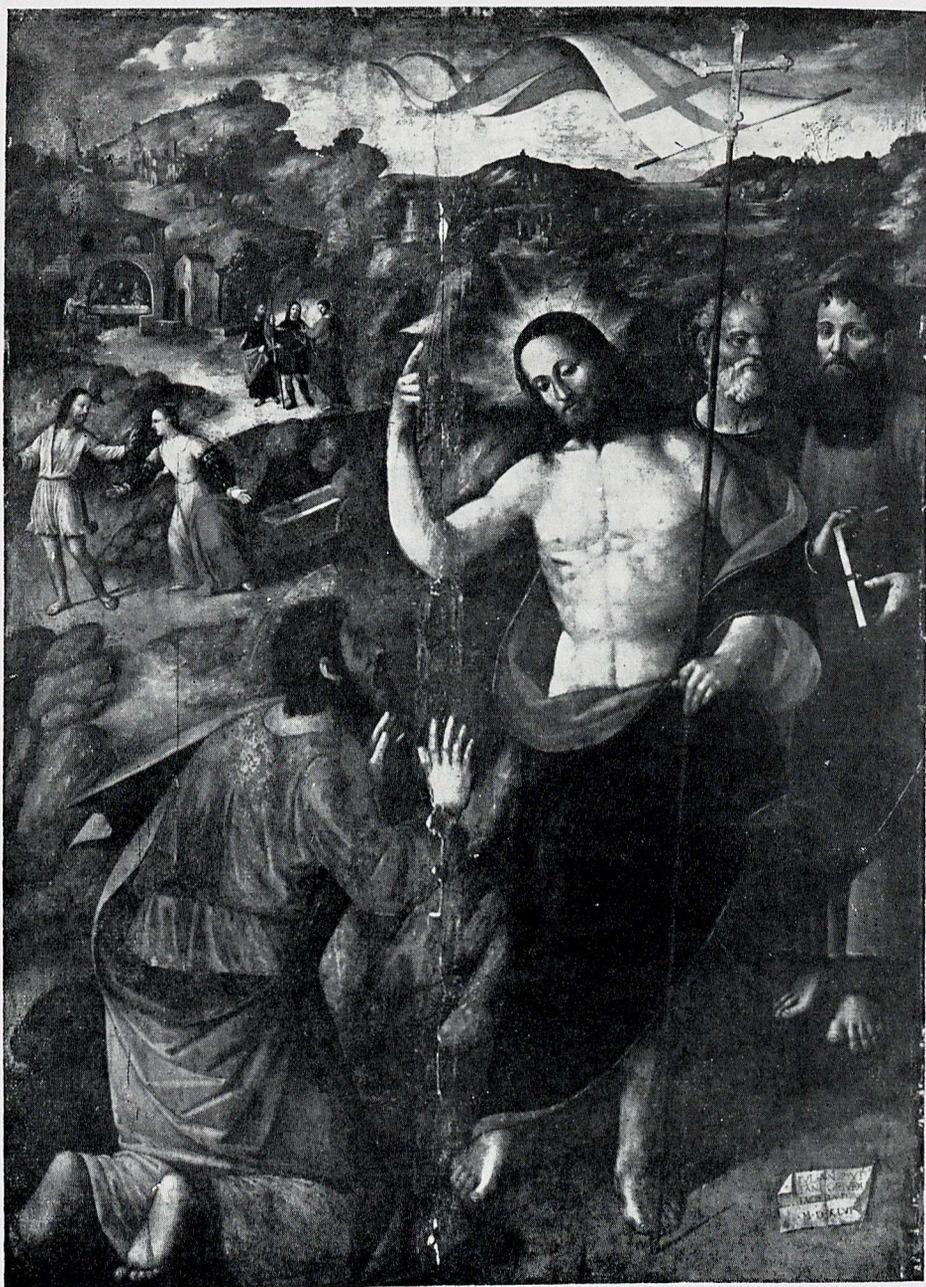
Sono inoltre ricordate due opere di Giuliano di soggetto imprecisato nella provincia di Ascoli Piceno: una nella chiesa dei Padri Conventuali a Falerone, dal Servolini (1960) identificata con la tela di scuola bolognese di fine Cinquecento, oggi sul-

³⁰) A.C.J., *Riformanze*, ad a., cc. 9, 10.

l'altar maggiore e originalmente nella chiesa di S. Francesco a Corridonia (MC), l'altra nella Pievania dei Ss. Maria e Ciriaco in Altidona, dal Servolini (1960) fatta coincidere con la tavola « Madonna col Bambino e Santi » che il Serra (1921-1936) ritenne opera di Vincenzo Pagani; la tavola d'imprecisato soggetto nella chiesa di S. Marco a Fano attribuita a Giuliano dal Tomani Amiani sarebbe, secondo Servolini (1960), da individuare nella « Madonna col Bambino, Angeli e quattro Santi » della sagrestia.

Sulla base di un confronto stilistico con le opere rimaste, il Servolini (1960) — la cui attribuzione dello « Sposalizio di S. Caterina » a Orciano di Pesaro è risultata inesatta ³¹⁾ — riferì al Nostro anche due tavole (« Redentore in gloria, Madonna e Santi »; « Concezione ») nella chiesa di S. Francesco a Corridonia; Pietro Zampetti gli assegnò infine una « Immacolata Concezione » a Serrungarina di Pesaro, tela che oltre ad apparire « riflesso di un artista eclettico quale fu ad evidenza il Presutti » rivela un chiaro sentore lottesco nel volto di S. Anna e « nel profondo e sereno paesaggio dove le figurette riferentesi alle storie di Gioacchino e S. Anna acquistano una insospettata vivacità compositiva e cromatica ».

³¹⁾ La pubblicazione di Luigi Servolini (1960), completa di regesti, cataloghi e bibliografia, è fondamentale per ogni studio sui Morganti e Presutti; presenta tuttavia alcune incongruenze e imprecisioni, come appunto quando cita il dipinto di Orciano sia fra le opere di Giuliano che fra quelle di Pompeo Morganti. Lo « Sposalizio di S. Caterina » era stato precedentemente collocato dal Serra (1925) nel 1589 e assegnato a Giuliano Presutti; riconosciuta in seguito (1932) l'infondatezza dell'attribuzione, il Serra non giunse tuttavia a proporre altri nomi oltre a quello di un ipotetico e ben distinto Giuliano da Fano che si rivelerebbe pittore più « maldestro » del Presutti. Il restauro effettuato nel 1953 dalla Soprintendenza delle Belle Arti di Urbino portò alla luce, come rese noto Pietro Zampetti (1953), la firma « Pompeius fanensis » e la data « MDXXXIX... XXXVIII » priva dell'indicazione del mese; successivamente Franco Battistelli (1963) e Alessandro Stramucci (1974) riferirono il dipinto al Morganti.



Giuliano Presutti, *Incredulità di S. Tommaso* (Chiesa di S. Tommaso, Fano).

Lo stesso richiamo al Lotto è ravvisabile nella « Incredulità di S. Tommaso », nella chiesa di S. Tommaso a Fano, raffigurante in primo piano il Cristo risorto che mostra la piaga del costato all'Apostolo, mentre due Santi, probabilmente Pietro e Paolo, si atteggiano a meravigliato sorriso per la costante perplessità del compagno. Le scenette di fondo, che si rincorrono lungo i percorsi di un accidentato paesaggio montano, rappresentano alcuni momenti successivi alla Resurrezione: l'incontro di Gesù con la Maddalena e con i due Apostoli diretti ad Emaus, la cena alla quale assisté, disconosciuto fino allo spezzarsi del pane, il Salvatore.

L'originalità della figurazione fu avvertita dal Tomani-Amiani (1853-1856), che, pur relegando il dipinto nel limitato ambito di « una felice imitazione del Perugino », non mancò di rilevare il tocco energico del colore, l'armonia delle due parti compositive e la piacevolezza dell'invenzione che colloca le quattro figure principali in primo piano lasciando libera la fantasia di rappresentare « con verità e con brio » i gruppi di fondo; ricadendo nei soliti preconcetti classicisti l'Amiani finì tuttavia col non comprendere la novità e la modernità del dipinto e lamentò « la mancanza di aerea prospettiva, errore comune a tutti i Quattrocentisti, al cui stile si attennero i Presutti ancorché vissuti nel Cinquecento, e la poco castigatazza del disegno nei piedi, specie in quelli di S. Tommaso ».

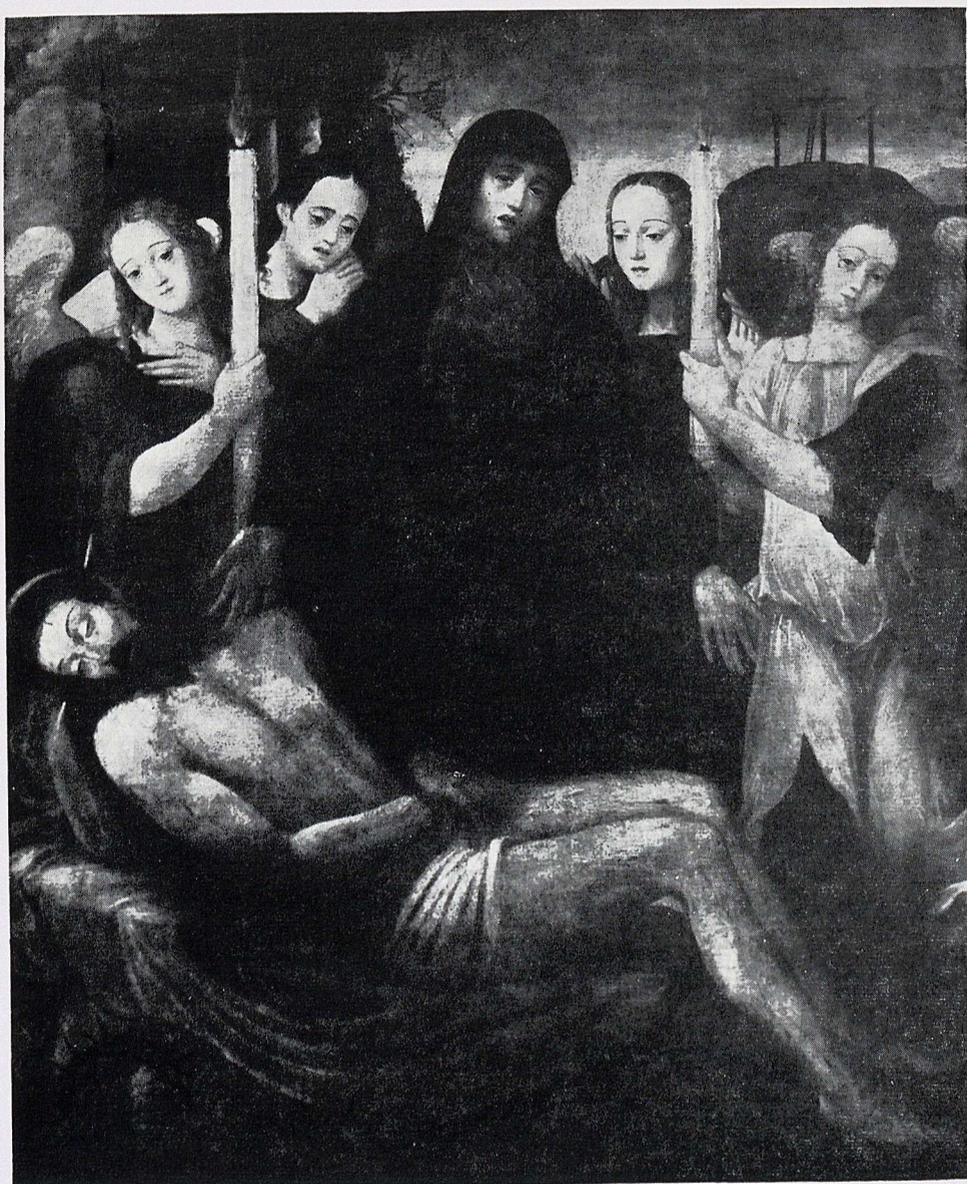
In realtà l'annullamento, sul fondo, di ogni schematico e tradizionale senso prospettico a vantaggio della piacevolezza della narrazione diacronica, ed inoltre la rapidità sintetica, quasi impressionistica con cui sono rese le figurette in ciascuna delle tre scene e il paese montano in alto a sinistra rivelano un chiaro parallelo con una delle opere più nuove ed originali eseguite dal veneto Lorenzo Lotto nelle Marche: la predella della pala jesina di S. Lucia, precedentemente commissionata, come si è visto, allo stesso Presutti che non mancò certo di ammirarla direttamente quando fu consegnata nel 1532.

Più vicino ad una giusta interpretazione dell'opera ci pare dunque Luigi Serra (1932-1934) che la ritenne decisamente estranea ad influssi perugineschi, presenti invece nelle pale di Osimo e Fermo, negli affreschi di S. Domenico a Fermo e di S. Maria del Metauro a Fano; nell'Incredulità di S. Tommaso Giuliano appare « eclettico, forse con influenze venete nel paese ».

Nel gruppo di primo piano il Selvelli (1943) rilevò un più chiaro influsso raffaellesco: in particolare la figura del Cristo denudato fino alla cintola, con le spalle coperte da un ampio mantello azzurro cupo, una mano sorreggente un bianco vessillo crociato di rosso, l'altra levata in alto, presenterebbe affinità col « Cristo Benedicente » di Raffaello, oggi nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, proveniente da Pesaro; a noi pare che un più chiaro riferimento si possa stabilire col « Cristo Resuscitato » di Giovanni Santi, raffigurato nell'affresco della cappella Trianni a Cagli.

Piercarlo Borgogelli Ottaviani (1948), dopo aver riconosciuto che in quest'opera il Presutti « si è mostrato non solo maestro di pennello, ma anche maestro di composizione pieno di vita, giacché tutti i suoi personaggi sembrano mossi da un soffio vitale », avanzò la suggestiva ipotesi che il S. Paolo dalla folta barba nera, vestito di tunica rosso-viola e con in mano un grosso libro chiuso, fosse un autoritratto del pittore fanese, dal momento che si presenta, a differenza degli altri sacri personaggi, privo di aureola e con uno sguardo vivo e penetrante volto all'esterno del quadro.

Così, dopo aver assunto probabilmente per ragioni di lavoro la cittadinanza jesina, Giuliano avrebbe scelto di affidare le sue sembianze, quasi a risvegliare ed imprimere nei concittadini un ricordo perenne di sé, alla tavola fanese di S. Tommaso, in cui la precisazione di « oriundus » è così carica della nostalgia della propria terra d'origine.



Ignoto (Giuliano Presutti?), sec. XVI, Deposizione (*Museo Civico, Fano*).

Ribadiamo, a conclusione del nostro lavoro, l'auspicio di nuovi studi volti alla riscoperta e al recupero di quegli artisti locali troppo frettolosamente relegati dalla critica ufficiale in un ambito provinciale e che, ad un più attento esame, rivelano spesso un interesse storico-artistico non indifferente, presentandosi come un momento, una speciale angolatura da cui ristudiare e rivedere tutta la storia dell'arte regionale e forse nazionale ³²).

Nel clima spirituale instauratosi nelle Marche nella prima metà del Cinquecento, all'indomani della fioritura rinascimentale urbinata e in precisa concomitanza con le nuove correnti pittoriche del Manierismo, le opere di Giuliano, mai dimentiche dell'iniziale formazione improntata sul Perugino, Giovanni Santi e più lontanamente su Raffaello e Timoteo Viti, si caratterizzano soprattutto per quella più intensa nota lirica che gli guadagnò l'appellativo quasi costante nei critici di « peruginesco » e per una facoltà assimilativa dei vari discorsi pittorici (non disgiunta da una certa padronanza dei mezzi tecnici espressivi) che ha fatto parlare di lui come di « un'artista eclettico... dai casi della vita costretto a coabitare con artisti tanto più grandi » (Zampetti 1953); ma non va dimenticata la buona rispondenza che il fanese trovò nella zona sud della regione, come non va sottovalutato il suo tentativo di allineare quei temi così altamente lirici della sua cultura di base alla nuova spiritualità anticlassica del secolo, nella direzione di una nuova interpretazione — meno sublime e pura — del fatto religioso, e di una visione più tipicamente narrativa e popolare (pala di Fermo), su cui bene si

³²) Nel senso appunto di un ampliamento e di uno stimolo alla ricerca, vorremmo segnalare la tela della Parrocchiale di Bellocchi di Fano (« Madonna col Bambino e Ss. Sebastiano e Rocco ») e una « Deposizione » nella Civica Pinacoteca di Fano, che si collocano per evidenti affinità stilistiche nel periodo di attività dei pittori Morganti e Presutti.

innesta, nella « Incredulità di S. Tommaso » a Fano, la lezione della pala jesina di S. Lucia del Lotto ³³).

PATRIZIA MENCARELLI

³³) A completamento di questo studio riteniamo opportuno fornire la seguente bibliografia: AMIANI PIER MARIA, *Memorie storiche della città di Fano*, Ms. Amiani, n. 121, busta II, fasc. 3, nella Biblioteca Federiciana di Fano; ANNIBALDI GIOVANNI, *Dei pittori in Jesi che portarono l'aggiunto da Fano*, in *Rassegna Bibliografica dell'arte italiana*, Ascoli Piceno, 3 (1900); ANSELMI ANSELMO, *Di una tavola di Giuliano da Fano*, in *Arte e Storia*, Firenze, 2 (1889), n. 26; IDEM, *Di due quadri marchigiani depositati nelle chiese di Lombardia e attribuiti al Perugino*, in *Arte e Storia*, XII (1893); BATTISTELLI FRANCO, *Guida di Fano*, Fano 1963; BORGOGELLI OTTAVIANI PIERCARLO, *Si è trovato il ritratto di Giuliano da Fano*, in *Studia Picena*, vol. XVIII, Fano 1948; CASTELLANI GIUSEPPE, *La Chiesa di S. Michele in Fano e gli artisti che vi lavorarono*, in *Studia Picena*, Fano, Sonciniana 1927, IDEM, *Giuliano Presutti*, in *Thiene Becker*, XXVII, 1933; DANIA LUIGI, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo 1967; GRIGIONI CARLO, *Giuliano Presutti di Fano, pittore del sec. XVI*, in *Rassegna Bibliografica dell'arte italiana*, Ascoli Piceno, IX (1906); IDEM, *Un'altra opera di Antonio Veneziano detto lo Zingaro nelle Marche*, in *Rassegna Bibliografica dell'arte italiana*, Ascoli Piceno, XI (1908); GUIDA D'ITALIA DEL T.C.I., *Marche*, Milano 1962; MAGGIORI, *Pitture della città d'Ancona*, Ancona 1821; MODIGLIANI ETTORE, *Antonio Solario detto lo Zingaro*, in *Bollettino d'arte del Ministero della P.I.*, Roma I (1907), n. 12; PASSEGGIATE POPOLARI FANESI, periodico di Fano, agosto 1922 e giugno 1923; RESTAURI NELLE MARCHE, Urbino 1973; RICCI AMICO, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, Mancini 1834; IDEM, *Catalogo delle migliori pitture, sculture ed architetture della città di Fano*, Ms. nella Civica Biblioteca di Macerata, trascritto nel 1899 dall'Alippi per la Biblioteca Federiciana di Fano; SASSI ROMUALDO, *Documenti di pittori fabrianesi*, in *Rassegna Marchigiana*, dic. 1924; SELVELLI CESARE, *Antiche famiglie di pittori fanesi*, Parma, Ferrari 1928; IDEM, *Giuliano e Pompeo da Fano*, in *Studia Picena*, IV (1928); IDEM, *Fano e Senigallia*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche 1931; IDEM, *I pittori fanesi Persuti nelle Marche*, in *Atti e Memorie della Real Deputazione di Storia Patria per le Marche*, VII, vol. I, Monza 1943; SERRA LUIGI, *Itinerario artistico delle Marche*, Roma 1921; IDEM, *Le Gallerie Comunali nelle Marche*, Pesaro 1925; IDEM, *Elenco*

delle opere d'arte mobili nelle Marche, Pesaro 1925; IDEM, *La pittura del Rinascimento nelle Marche, Relazioni con l'arte umbra*, V, *Scuola Perugina*, in *Rassegna Marchigiana*, X (1932); IDEM, *Giuliano Presutti da Fano*, in *Rassegna Marchigiana*, X (1932); IDEM, *L'arte nelle Marche*, II, Pesaro 1934; IDEM, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Prov. di Ancona e Ascoli Piceno*, Librerie dello Stato 1936; SERVOLINI LUIGI, *Le famiglie di pittori fanesi del '500 - Morganti, Presciutti*, Milano 1960; STRAMUCCI ALESSANDRO, *Conosci le Marche* (ediz. speciale de *L'Eco Adriatica*), Macerata 1974; TOMANI AMIANI STEFANO, *Delle pitture più celebri esistenti in Fano, descrizioni dispiccate da una Guida storica-artistica*, Fano 1856; TOMBARI BOIANI GIUSEPPINA, *Documenti inediti su Bartolomeo di Matteo Marescalchi*, in *Fano*, supplemento al *Notiziario* 1974, Fano 1975; VENTURI LIONELLO, *A traverso le Marche*, in *L'arte*, 1915; ZAMPETTI PIETRO, *Antichi dipinti resaurati*, Urbino 1953; ZANI PIETRO, *Enciclopedia metodico-critica*, Parma 1819-28; ZUCCARI FEDERICO, *L'idea de' scultori, pittori, architetti*, Torino 1607.