Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Storia delle arti e conservazione
dei beni artistici

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

Ludovico Fiumicelli
(1500 ca − 1582)

Relatore
Ch. Prof. Sergio Marinelli

Correlatore
Arch. Andrea Bellieni

Laureanda
Anna Posocco
Matricola 986782

Anno Accademico
2012 / 2013

Indice

Introduzione p. 3

1. Biografia di Ludovico Fiumicelli p. 5

2. Fortuna critica di Ludovico Fiumicelli p. 17

3. L'arte di Fiumicelli pittore p. 24
   3.1 Collaborazioni controverse p. 33
   3.2 I committenti p. 36

4. Fiumicelli architetto e archibugiere p. 42
   4.1 I palazzi affrescati p. 47

5. Artisti contemporanei nel trevigiano p. 50
   5.1 Giovan Pietro Meloni p. 60

6. Catalogo delle opere di Ludovico Fiumicelli p. 67
   6.1 Elenco delle opere p. 67
   6.2 Opere documentate p. 70
   6.3 Opere riferite per indici di stile p. 98
   6.4 Opere documentate oggi perdute p. 140
   6.5 Opere riferite per indici di stile oggi perdute p. 153

Appendice I. Documenti p. 168

Appendice II. Fonti p. 192

Bibliografia p. 197

Introduzione

Questo lavoro si propone di fornire un quadro il più possibile completo della figura di Ludovico Fiumicelli sia dal punto di vista biografico che artistico.
Al fine di ricostruire un profilo biografico dell'artista si è rivelato utile il manoscritto di fine Ottocento di Gustavo Bampo, frutto dello spoglio dei numerosi documenti relativi a Fiumicelli. Dagli atti traspare una personalità irrequieta, che intrattenne molteplici relazioni a volte compromesse da continui contrasti. A questo temperamento corrisponde una produzione pittorica estremamente varia che seppe accogliere differenti linguaggi, raggiungendo talvolta risultati innovativi ed esemplari.
Fiumicelli nacque a Vicenza ma si trasferì presto nel trevigiano dove operò tra il terzo e l'ottavo decennio del XVI secolo. Le prime opere risalgono al breve periodo di residenza a Conegliano, dove l'artista è nominato capo degli archibugieri della fortezza cittadina. La quasi totalità della sua produzione pittorica si trova invece a Treviso dove l'artista abita dal 1531; sono difatti trevigiani i primi studiosi che si occuparono di registrarne l'operato. Tra questi è Nicolò Mauro il primo che, poco dopo la scomparsa dell'artista, dedica a Fiumicelli un ricordo all'interno del manoscritto relativo alla storia delle famiglie trevigiane; tale fonte costituì un punto di riferimento per i successivi studi riguardanti il pittore.
L'opera di Fiumicelli si colloca nel pieno Cinquecento, in un ambiente ricco di importanti personalità artistiche, quali Tiziano, Pordenone e Paris Bordon. Sono evidenti, nelle pitture di Ludovico Fiumicelli, i richiami alla loro opera, nello specifico a quella dei primi due artisti. Il linguaggio di Fiumicelli fonde assieme i modelli tizianeschi e la forte accentuazione plastica di Pordenone, caratterizzandosi per una particolare attenzione al tratto disegnativo, percepibile fin dalle prime opere.
Dai documenti si ha notizia delle buone relazioni instaurate da Fiumicelli con il compare Paris Bordon, ma anche dei rapporti conflittuali intrattenuti con il pittore coneglianese Francesco Beccaruzzi. Intorno al 1531 Fiumicelli

strinse con lui una società che si rivelò poco proficua e anzi innescò una serie di controversie tra i due, le quali non cessarono nemmeno a seguito dell'arbitrato del comune amico Bordon.

Un aspetto interessante riguarda la carriera di architetto militare intrapresa da Fiumicelli e ricordata fin dalle prime fonti. Sebbene non sussista documentazione riguardo eventuali opere militari o civili realizzate dall'artista, sembra sia possibile ipotizzare il suo contributo per il disegno architettonico delle facciate dei palazzi che affrescò, nonché per il progetto della cappella Greco nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso. La cappella, interamente affrescata da Fiumicelli assieme al cremonese Giovan Pietro Meloni, costituisce una delle opere rappresentative della produzione artistica di Fiumicelli.

Sono solamente tre le opere assegnate con certezza all'artista in quanto documentate, ossia gli affreschi in Santa Maria Maggiore e due tele conservate a Padova presso il Museo civico e nella sacrestia della chiesa degli Eremitani.

Tra le diverse opere attribuite a Fiumicelli – raccolte qui in catalogo – si annoverano le pitture a fresco realizzate sulle facciate esterne delle case trevigiane; risultano invece disperse altre opere testimoniate da contratti o ricevute di pagamento. Dalle opere si evince la figura di un pittore che rinnovò continuamente il suo stile al punto da rendere spesso problematiche le attribuzioni.

1. Biografia di Ludovico Fiumicelli

Artista molto apprezzato da numerosi studiosi dei secoli scorsi, di lui restano purtroppo poche opere certe dal momento che vari dipinti e affreschi vennero perduti o distrutti nel corso dei secoli.

Nonostante alcuni storici lo credettero trevigiano anche di nascita, è certo che Ludovico Fiumicelli nacque a Vicenza da un certo Bernardino attorno al 1500 e fu attivo prevalentemente nel territorio trevigiano; trascorse infatti "i primi anni dell'arte sua a Conegliano"[1], dove arrivò forse all'età di vent'anni.[2]

Bailo e Biscaro narrano che dal momento che nessuno aveva mai dubitato del fatto che il pittore fosse nato a Treviso, qualcuno indicò anche la casa natale presso l'antico portico delle Scorzerie, ribattezzato portico Fiumicelli.[3]

I due studiosi avvertono che egli abitò invece nella parrocchia di San Leonardo e auspicano, per "rispetto alla verità storica"[4], che la lapide posta in via Fiumicelli venga rimossa "anche perché il dire 'emulo del gran Tiziano' il Fiumicelli… via, è un po' troppo!"[5]

Contrariamente a Bailo e Biscaro, Matteo Sernagiotto sosteneva, qualche decennio prima, l'esistenza dell'abitazione di Fiumicelli e scriveva:

guarda la interessante magione di Lodovico Fiumicelli, nostro valentissimo pittore architetto (…) Era sul piazzale delle Scorzerie, fra il Siletto e la casa presso alla fontana (…) Fu demolita verso il 1830, perché qui in questo secolo non s'ebbe mai culto alle memorie cittadine, e sì un tanto nome meritava rispetto. Osserva come

---

[1] G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII dell'Archivio notarile di Treviso,* fine sec XIX, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1410, p. 1 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).

[2] In numerosi documenti riprodotti da Bampo Fiumicelli è erroneamente detto di Conegliano, mentre in un atto si legge che "Coneglano" è stato corretto con "Vincentia". Lucio Polo scrive che "alcuni lo dicono nato a Vicenza, o almeno che abbia composto in quella città le sue prime opere", ma non si trovano riferimenti ad una probabile attività pittorica di Fiumicelli a Vicenza. Cfr. L. Polo, a cura di, *Treviso nostra: ambiente, storia, arte, tradizioni*, Treviso, Associazione Tarvisium, 1980, p. 343.

[3] Cfr. L. Bailo e G. Biscaro, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Treviso, Zoppelli, 1900, p. 64.

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem.*

tutta all'esterno essa è dipinta… Emulo del gran Cadorese e del nostro Bordone, egli vi sparse le più belle grazie del suo pennello. Quivi ei nacque e colla sua valentia crebbe fama a sè stesso ed a' posteri suoi.[6]

I primi anni dell'attività di Fiumicelli non sono documentati ma probabilmente nel 1522 il giovane artista affresca la facciata esterna di palazzo Gaiotti-Rova a Serravalle (fig. 6.5), la cui pittura è ormai quasi scomparsa assieme alla relativa iscrizione, trascritta da Giovanni Battista Cavalcaselle, che riportava il nome Lodovicus e la data del 1522.[7] Allo stesso anno Fossaluzza assegna gli affreschi della facciata del Monte di pietà a Conegliano (fig. 6.6) che erano stati per la prima volta attribuiti a Fiumicelli da Lucco.[8] I due affreschi sono probabilmente distanziati di qualche anno in quanto piuttosto differenti tra loro; la facciata dell'ex Monte di pietà fu dipinta dopo l'anno 1522 che vi compariva inciso e prima del 1531, anno in cui Fiumicelli si stabilì a Treviso.[9]

Negli anni precedenti il 1531 il pittore risiede stabilmente a Conegliano e il 23 agosto 1529 gli viene rinnovato il ruolo di capitano degli archibugieri della fortezza di Conegliano.[10] Il primo documento che testimonia la presenza di Fiumicelli in città, precisamente nel borgo delle Cerche, risale però a due anni e mezzo prima e consiste nella petizione presentata il 7 gennaio del 1527 al podestà di Conegliano da parte dell'artista contro il guardiano del convento di Santa Maria delle Grazie, al fine di riscuotere il compenso per l'esecuzione di una pala con *San Sebastiano* destinata alla

---

[6] M. Sernagiotto, *Passeggiata per la città di Treviso verso il 1600*, Treviso, Tipografia Luigi Priuli, 1871, p. 101 (ristampa Sala Bolognese, Forni, 1975).

[7] Cfr. G. Fossaluzza, *Cavalcaselle a Treviso e nel territorio: appunti e disegni da facciate dipinte del Cinquecento*, in *Facciate affrescate trevigiane. Restauri,* catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza, E. Manzato, Treviso, 1989, pp. 20-57, qui p. 33.

[8] Cfr. G. Fossaluzza, *Gli affreschi della scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano, Rotary Club, 2005, pp. 136-137; M. Lucco, *I dipinti della chiesa di S. Martino a Conegliano e qualche momento di vita artistica cittadina,* Conegliano, Comune di Conegliano, 1981 b, p. 9.

[9] Tale datazione è avanzata da Mauro Lucco in M. Lucco, *I pittori trevigiani e l'"effetto Malchiostro"*, in *Il Pordenone. Atti del convegno internazionale di studio*, Pordenone, 1985, pp. 141-152, qui p. 145.

[10] Cfr. G. Fossaluzza, *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti*, in "Arte veneta", XXXVI (1982), pp. 131-144, qui p. 143.

suddetta chiesa.[11] L'opera era quasi conclusa, ma i committenti preferivano allogare ad altri il lavoro. L'esito della vertenza fu negativo e la pala risulta perduta.

Approssimativamente al 1530 viene datato il trittico ad affresco della chiesa parrocchiale di Campolongo di Conegliano raffigurante il *Cristo in croce* affiancato dall'*Angelo annunciante* e dalla *Vergine* (fig. 6.8).

Intorno al 1531 Fiumicelli inizia la collaborazione – che durerà più di un decennio – col socio Francesco Beccaruzzi, pittore coneglianese; ne è testimonianza il contratto stipulato nel convento dei frati di San Nicolò di Treviso il 16 agosto del 1531 per una pala da collocarsi sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Castello presso Biancade.[12] Nel contratto si legge che Ludovico, "filius ser Bernardini fiumiselli Vicentini pictor et habitator de Coneglano"[13], a nome suo e di Francesco Beccaruzzi che era assente, si assume la responsabilità di consegnar l'opera per il 25 marzo, festa dell'Annunciazione, del 1532; inoltre i due pittori avrebbero dovuto far realizzare anche la cornice in legno per la pala, il tutto per un compenso di sessanta ducati d'oro.[14] Nonostante Beccaruzzi avesse ricevuto dai fabbricieri della chiesa un acconto di 60, 16 lire in frumento per cominciare l'opera, questa venne invece eseguita da Paris Bordon – come dichiara la firma riapparsa sulla pala a seguito di un restauro[15] – anch'egli probabilmente socio di Fiumicelli, oltre che compare.[16]

---

[11] Nel documento Ludovico Fiumicelli è ricordato "pictor et habitator in burgo circharum Coneglani". Cfr. L. Bailo e G. Biscaro, 1900, p. 64. Si veda Appendice I, doc. 1.

[12] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. alla pag. 1 (ad vocem Ludovico Fiumicelli). Si veda Appendice I, doc. 2.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*.

[15] Durante il primo restauro, avvenuto nel 1919, Luigi Coletti e il restauratore Carlo Linzi si accorsero della firma di Paris Bordon posta sotto le chiavi di San Pietro; in seguito al restauro effettuato in occasione della mostra del 1984 la firma, momentaneamente scomparsa, riapparve ai restauratori. Cfr. G. Fossaluzza, *Documenti e regesti*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, p. 130.

[16] A conferma dei buoni rapporti che correvano tra i due artisti si ricorda che il 18 agosto del 1540 Bordon nominò Fiumicelli suo procuratore generale ad lites per tutte le cause di qualunque natura e contro chiunque, inoltre lo designò suo delegato per la riscossione del canone d'affitto del podere di Lovadina. Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 4 (ad vocem Bordon); cfr. L. Bailo e G. Biscaro, 1900, p. 19.

C'è chi ritiene che le lire ricevute da Beccaruzzi non costituissero un acconto, bensì una disdetta del contratto; scrive difatti Giuseppe Liberali:

questo atto sembra provocato, non dal Beccaruzzi, ma dai massari, i quali, vedendo che i due pittori continuavano a promettere e non davano mai mano al lavoro, avranno disdetto la commissione e tacitato i due nella persona del meno colpevole con la somma (...)[17]

La suddetta pala è ora collocata sull'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Battista di Biancade, dove è stata recata nel XVII secolo quando la chiesa di Santa Maria di Castello passò sotto la giurisdizione di quella di Biancade.[18]

Presumibilmente nello stesso anno, 1531, Fiumicelli si trasferisce a Treviso nella contrada di San Tommaso e il 28 novembre 1532 assume presso la sua bottega, come allievo "in arte pingendi"[19], Silvestro, un ragazzo undicenne figlio di Bortola di Isola di Piave.

Treviso divenne il centro dell'attività di Fiumicelli e Beccaruzzi i quali lavorarono dapprima in una stessa bottega, ma in seguito, quando cominciarono le liti, si separarono.[20] Al 13 dicembre 1532 risale un documento redatto nel refettorio del convento di San Francesco di Treviso nel quale i due soci risultano testimoni e sono indicati come pittori residenti entrambi a Treviso.[21]

Nonostante i documenti non ne rechino traccia, pare che la collaborazione tra Fiumicelli e Beccaruzzi proseguì per più di un decennio poiché è a causa di certe pitture, che i due dovevano eseguire in società, che nacque una lite nell'aprile del 1543. A questa si tentò di porre fine con un compromesso e il

[17] G. Liberali, *Un Beccaruzzi mancato e un Varotari inedito*, Treviso 1945, p. 12.
[18] Cfr. G. Mariani Canova, in E. Manzato, a cura di, *Paris Bordon*, catalogo della mostra, Treviso, palazzo dei Trecento, settembre-dicembre 1984, Milano, Electa, 1984, p. 66.
[19] G. Bampo, fine sec XIX, p. alla pag. 2 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[20] Cfr. L. Bailo e G. Biscaro, 1900, p. 64.
[21] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 3 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).

giudizio del comune amico Bordon, che pronunciò una sentenza a favore di Fiumicelli.[22]

Le ragioni dei ripetuti conflitti si possono immaginare seguendo gli sviluppi della commissione legata alla chiesa di Santa Maria Nuova di Treviso. I due soci s'impegnarono, il 14 maggio del 1533, a realizzare per le monache una pala raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Caterina, Lucia, Bernardo e Benedetto* e la relativa predella con la *Natività di Maria* per quaranta ducati.[23] Qualche giorno dopo, il 19 maggio, Bernardino di Collalto, falegname, convince le monache ad esonerare dall'incarico Beccaruzzi e cedere la commissione dell'intera pala al solo Fiumicelli, futuro genero del falegname.[24] Difatti, il 20 giugno del 1533 Fiumicelli sposò Angela – figlia di Bernardino e Maddalena Gaza – e vedova di un certo Giacomo d'Asolo domatore di cavalli a Treviso, dal quale aveva avuto un figlio di nome Giacometto.[25]

La pala di Fiumicelli risulta dispersa già dal 1629, mentre la chiesa di Santa Maria Nuova è stata distrutta durante il bombardamento del 1944.

Tra il 1533 e il 1534 Fiumicelli risulta impegnato nella realizzazione di alcune pitture presso il convento di San Francesco di Treviso, oggi distrutto.[26]

Nel settembre del 1534 Fiumicelli probabilmente abitava in piazza San Leonardo e non più nella contrada di San Tommaso dal momento che un documento riguardante l'acquisto di una casa a Sacile da parte della moglie recita "in domo Angelae situae super plathea Sancti Leonardi (…)".[27]

Negli anni Trenta Fiumicelli cominciava ad avere una certa notorietà, lo conferma il fatto che il 26 agosto del 1536 Paris Bordon lo nomina

[22] Si veda Appendice I, doc. 10.
[23] Si veda Appendice I, doc. 3.
[24] Bampo deduce dal documento che probabilmente Beccaruzzi stesso era d'accordo con la volontà di Bernardino di venir sollevato da ogni incarico. Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 4 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[25] Tali notizie si desumono dall'albero genealogico di Bernardino da Collalto elaborato da Bampo. Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, s.i.p. (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[26] Cfr. A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 98. Si veda Appendice I, doc. 4.
[27] G. Bampo, fine sec XIX, p. 6 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).

"stimatore e liquidatore" del prezzo della pala da lui realizzata, raffigurante *San Martino e il povero,* e degli affreschi nella cappella maggiore della chiesa di San Martino di Lovadina.[28]

L'incarico più prestigioso arrivò a Fiumicelli il 25 settembre 1536 quando il priore dei frati eremitani di Padova, Pellegrino Nasello, gli commissionò una pala raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e i santi Agostino, Giacomo, Marina, Filippo e il doge Andrea Gritti* (fig. 6.1) destinata all'altare della cappella di Santa Marina, ma oggi conservata nella sacrestia, da eseguire entro la Pasqua del 1537; l'ultimo pagamento risale al 18 maggio del 1537.[29] La tela, fortunatamente documentata e in buono stato, è una tra le opere più notevoli realizzate da Fiumicelli ed è spesso ricordata come la realizzazione massima del pittore.

Nel mese di giugno dello stesso anno l'artista prese parte ad un concorso per un palione che doveva rappresentare la Madonna col Bambino e i santi patroni di Padova (fig. 6.2) – Prosdocimo, Giustina, Antonio e Daniele – da collocarsi nella loggia del Consiglio di Padova, in seguito vinto dal concorrente Domenico Campagnola.[30] La tela di Fiumicelli differisce alquanto dalla pala realizzata poco prima per la chiesa degli Eremitani ed è

---

[28] Il primo settembre Fiumicelli stima la pala di Bordon 25 ducati, la cornice 10 ducati e gli affreschi 18 ducati. Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 3 (ad vocem Bordon).

[29] Cfr. S. Bettini e L. Puppi, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1970, p.102.

[30] Cfr. E. Saccomani, in *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, Padova, Musei civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992, a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma, Leonardo De Luca, 1991, pp. 147-150. Domenico Campagnola (1500-1564), figlio di un artigiano di origine nordica, venne adottato in tenera età da Giulio Campagnola. Nel 1517 pubblica le sue prime incisioni che rivelano dei rimandi a Tiziano, giustificati dalla frequentazione della bottega del cadorino. Dal 1528 risulta presente a Padova dove risiede fino alla morte. Un breve soggiorno a Venezia risale al 1532 quando collabora con Pordenone agli affreschi del chiostro del monastero di S. Stefano. L'influsso dell'artista friulano si nota nelle opere di Campagnola datate attorno al 1533-1535, tra queste si ricorda la *Sacra Famiglia con il Battista* delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna. Dal 1533 è impegnato presso la scuola del Santo dove esegue i *santi Antonio e Francesco* e il *Miracolo dell'annegata*. Dopo il 1540 affresca la sala dei Giganti assieme a Gualtiero e Stefano dell'Arzere. Dal 1550 la sua produzione grafica e pittorica rivela una staticità di linguaggio e un'involuzione. Campagnola muore a Padova nel 1564. Cfr. L. Puppi, *Domenico Campagnola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974, pp. 312-317.

stata per questa ragione considerata da alcuni studiosi opera – in parte o interamente – di Paris Bordon.[31]

Rientrato a Treviso, il 4 agosto del 1538 Fiumicelli assiste come testimone alla redazione di un contratto nel convento degli Eremitani di Santa Margherita – dai documenti trascritti da Bampo risulta che l'artista è spesso testimone alla stesura di atti di vario tipo. Nel settembre del 1539 viene inoltre nominato giudice arbitro per dirimere una controversia relativa all'eredità di Priamo Gaza, zio materno di Angela, moglie di Fiumicelli; la sentenza pronunciata dal pittore viene in seguito approvata e accettata da tutti gli interessati.[32]

Una pala, purtroppo anch'essa perduta, viene commissionata a Fiumicelli il 13 settembre del 1539 dagli eredi di un nobile trevigiano, Pier Francesco Barisan, in esecuzione del testamento del defunto. L'opera rappresentava *Santa Margherita, sant'Agostino e san Giovanni Battista* e, nella predella, la *Storia di santa Margherita* ed era sistemata nella cappella maggiore della chiesa di Santa Margherita di Treviso.[33] Il prezzo convenuto – ovvero cento ducati – doveva essere verificato, a lavoro compiuto, dalla stima di due esperti, ma risulta comunque elevato e degno di un grande pittore; Fiumicelli aveva difatti dipinto da meno di tre anni le due tele di Padova che determinarono l'apice della sua carriera artistica.

Il 6 novembre dello stesso anno i frati di Santa Margherita concedono in affitto all'artista per tre anni una casa nella contrada del portico dei calafati, nella parrocchia di San Leonardo.[34] Fiumicelli ristruttura l'abitazione – come previsto dal contratto – e nell'aprile del 1544, col consenso dei frati, la cede a Gaspare di Oderzo. Un'ulteriore casa viene affittata dal pittore il 9 dicembre del 1539 e in seguito dallo stesso restaurata. L'edificio si trovava in piazza dell'ospedale di Santa Maria dei Battuti, nella contrada e parrocchia di

[31] Cfr. M. Lucco, *Ludovico Fiumicelli*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Milano, Electa, Regione del Veneto, 1999, vol. 3, p. 1289.
[32] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 7 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[33] Cfr. *Ivi*, pp. 7-9. Si veda Appendice I, doc. 7.
[34] Alla stipula del contratto è presente come testimone anche Giovan Pietro Meloni del fu Ludovico di Cremona. Cfr. *Ivi*, p. 10.

San Leonardo; presumibilmente Fiumicelli ne diventò proprietario e vi dimorò per tutta la vita.[35]

Sempre a Treviso nel 1539 l'artista è incaricato di affrescare la cappella del battistero in Santa Maria Maggiore (fig. 6.4), in origine cappella funeraria, che era stata voluta da Francesco Greco per sé e per la propria famiglia. Sulla parete circolare Fiumicelli rappresenta gli episodi dell'infanzia e della Passione di Cristo, mentre ai lati dell'altare sono affrescati i profeti Isaia e Davide e al di sopra delle porte d'ingresso le Sibille Delfica ed Eritrea. Sulla cupola è raffigurata la colomba dello Spirito Santo con i cherubini e sui pennacchi i quattro Evangelisti.

Fiumicelli lavorò assieme ad un altro pittore minore, probabilmente il cremonese Giovan Pietro Meloni – nipote di Altobello – dal momento che un "Zuan Piero" è nominato nelle ricevute delle somme corrisposte dal priore del convento di Santa Maria Maggiore.[36]

Al maggio del 1541 risale una causa promossa dal nobile Dionisio Avogadro (o Avogaro) contro Fiumicelli per un quadro, oggi disperso, raffigurante il "Patris aeterni Triangulatam"[37] dipinto dall'artista. Gli studiosi hanno ipotizzato che si trattasse di un dipinto triangolare con l'immagine del Padre Eterno ed è sulla base di queste caratteristiche che Ivano Sartor propone di identificarlo con il timpano della pala di Biancade, inizialmente commissionata a Fiumicelli e Beccaruzzi nel 1531 e successivamente realizzata da Paris Bordon.[38] Tale ipotesi è però contraddetta da una serie di fatti tra i quali quello rilevato dalla Mariani Canova, ovvero la mancanza di

[35] È interessante notare che anche Francesco Beccaruzzi aveva abitato in una casa in piazza dell'ospedale di Santa Maria dei Battuti, presa in affitto, assieme al fratello Matteo, dal novembre del 1536 all'aprile del 1539 quando, all'età di quarantotto anni, l'artista coneglianese si sposò. L'abitazione era di proprietà del nobile canonico Giulio Avogaro, lo stesso che dal 9 dicembre 1539 aveva affittato una casa nella medesima piazza a Fiumicelli. Cfr. A. Soligon, *Alcune considerazioni sulla pala di Francesco Beccaruzzi per l'Altar Maggiore di San Francesco in Conegliano*, in "Storiadentro: rivista di studi sulla sinistra Piave", n. 2, 2003, pp. 101-147, qui p. 142; G. Bampo, fine sec XIX, p. 12 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).

[36] Cfr. G. Fossaluzza, 1982, p. 131.

[37] G. Bampo, fine sec XIX, p. 15 (ad vocem Ludovico Fiumicelli). Si veda Appendice I, doc. 9.

[38] Cfr. I. Sartor, *Biancade documentata, dalle origini ai giorni nostri*, Treviso, Editrice Trevigiana, 1977, pp. 116-119.

riferimenti alla pala biancadese nei documenti relativi al dipinto del Padre Eterno.[39] La sentenza dell'arbitro Antenerio degli Azzoni, datata 11 gennaio 1543, prevedeva che le controparti eleggessero ciascuna un perito artista che avrebbe dovuto stimare la pittura di Fiumicelli entro quindici giorni dalla data della sentenza. Ludovico Fiumicelli nominò perito Girolamo Dente, detto Girolamo di Tiziano, ma non si conosce l'esito della vicenda poiché mancano gli atti successivi, ovvero la nomina del perito da parte del nobile Avogadro e la stima effettuata dai due periti.[40]

Come già ricordato, furono numerosi i casi in cui Fiumicelli e il socio Francesco Beccaruzzi di Conegliano si trovarono in disaccordo – secondo Bampo non per questioni artistiche, ma strettamente economiche[41] – tanto da arrivare a richiedere, nell'aprile del 1543, l'arbitrato dell'amico Paris Bordon, pittore e cittadino trevigiano ma abitante a Venezia, il quale infine decretò Beccaruzzi debitore di 15 ducati verso Fiumicelli.[42] L'arbitrato di Bordon non determinò comunque la cessazione delle contese tra Fiumicelli e l'ex socio Beccaruzzi – che si prolungarono durante gli anni quaranta – poiché quattro anni dopo, il 4 marzo del 1547, Beccaruzzi nomina Lorenzo Treza suo procuratore per tutte le liti, specialmente per quelle contro Ludovico Fiumicelli.[43]

Nel novembre del medesimo anno i due artisti si trovano nuovamente a confronto poiché vengono nominati periti per la stima di alcune pitture realizzate dal pittore Giovanni del fu Giacomo Padovano. Quest'ultimo nominò perito Francesco Beccaruzzi, mentre Francesco Greco assegnò a Fiumicelli l'incarico di valutare le pitture realizzate da Giovanni nella casa Greco, situata nella contrada di Santa Maria Maggiore.[44] Francesco Greco nominò perito l'artista vicentino poiché probabilmente lo riteneva persona

[39] Cfr. G. Mariani Canova e E. Manzato, 1984, p. 66.
[40] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, pp. 15-17 (ad vocem Ludovico Fiumicelli). Per le problematiche connesse all'opera si veda la scheda di catalogo relativa.
[41] Bampo sottolinea il fatto che "le questioni non riguardavano alcuna divergenza artistica fra i due litiganti, ma soltanto i conti di dare e d'avere rispettivi." *Ivi*, p. 17.
[42] Per i dettagli della vicenda si veda il paragrafo "Collaborazioni controverse".
[43] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 18 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[44] Cfr. *Ivi*, p. 19.

fidata anche a seguito della buona riuscita degli affreschi, commissionati nel 1539, della cappella funeraria Greco nella chiesa di Santa Maria Maggiore.
Successivamente, Fiumicelli affresca nel catino absidale della cappella dei rettori del Monte di pietà di Treviso la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (fig. 6.15), in seguito sottoposta al mediocre restauro del pittore veneziano Francesco Zennaro nel 1857.[45] L'affresco è databile, secondo alcuni studiosi, attorno al 1560 in quanto risalgono a quel momento i lavori di ampliamento del Monte sopra la chiesa di San Vito.[46] Sembrano ascrivibili alla mano di Fiumicelli e al medesimo periodo anche le tre figure femminili (fig. 6.16) situate sulla porzione destra di quella che un tempo era la facciata del Monte e sono ora visibili all'interno dell'edificio.[47]
Il 22 novembre del 1552 Fiumicelli si assume l'impegno – per il compenso di 25 scudi d'oro – di dipingere un gonfalone nuovo "cum beatae virginis mariae (…) et cum angelis"[48] per la chiesa di Santa Maria di Cusignana da consegnare entro il 25 marzo, festa dell'Annunciazione. L'unico accenno all'opera si rinviene nel manoscritto di Gustavo Bampo che trascrive il contratto stipulato tra l'artista e il prete – assieme ai massari – della chiesa di Cusignana.[49]
Oltre a questa e alle sopracitate, altre opere risultano disperse: la *Processione del Santissimo Sacramento*, rubata la notte del 13 agosto del 1830 dal duomo di Treviso – ma ricordata da numerosi studiosi[50]; una pala raffigurante *Sant'Urbano* con firma e data del 1544 a Bavaria di Nervesa, andata distrutta durante la prima guerra mondiale, e otto telette e le ante dell'organo della chiesa di San Paolo a Treviso. Queste ultime sono

[45] Cfr. I. Sartor, *Il Monte di pietà di Treviso: cinque secoli di storia*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2000, p. 90.
[46] Cfr. *Ibidem*; E. Manzato, *Il Monte di pietà di Treviso*, Treviso, Fondazione Cassamarca, s.d., p. 2.
[47] Cfr. G. Fossaluzza, in G. Fossaluzza, a cura di, *Cassamarca, opere restaurate nella Marca trivigiana 1987-1995*, Treviso, Cassamarca, 1995, pp. 249-252.
[48] G. Bampo, fine sec XIX, p. 21 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[49] Si veda Appendice I, doc. 11.
[50] Bailo e Biscaro ricordano che l'opera rappresenterebbe una processione nella piazza della Cattedrale, quest'ultima con la facciata antica com'è raffigurata pure nel quadro di Dominici datato 1571; affermano dunque che non sarebbe difficile identificarla nel caso si trovasse in qualche galleria pubblica o privata d'Europa. Cfr. L. Bailo e G. Biscaro, 1900, p. 64.

testimoniate dal registro delle spese del monastero di San Paolo che porta la data del 1558.[51]

Nel Battistero di San Giovanni, presso la cattedrale di Treviso, si trovavano degli affreschi, oggi scomparsi, raffiguranti alcune scene della vita del santo precursore e l'Annunciazione. Erano stati realizzati da Ludovico Fiumicelli, come confermano il contratto stilato dall'artista con il committente Francesco Oliva, datato 1561, e un'iscrizione – riferita da Federici – che riporta la data del 1570 ma il nome di Giovanni Battista Oliva anziché Francesco.[52]

Tra le opere perse, ma testimoniate dalle fonti, si ricordano: l'affresco con l'*Allegoria* (fig. 6.17), un tempo sulla facciata del palazzo della Signoria e andato distrutto con i lavori di ristrutturazione dell'edificio, e la pala che raffigurava la *Natività con san Gerolamo e sant'Anna* destinata alla cappella di San Giuseppe nella chiesa di Santa Maria del Gesù.

Dal matrimonio con Angela, celebrato il 20 giugno 1533, Fiumicelli ebbe il figlio Matteo che fu un modesto pittore al quale sono state attribuite alcune opere presenti nelle chiese di Treviso, tra le quali Santa Maria del Gesù.[53] Gustavo Bampo ricorda che di lui si hanno notizie dal 1552 al 12 luglio 1599, data in cui morì.[54] Matteo Fiumicelli si sposò due volte; dalle prime nozze con Serafina – celebrate il 7 febbraio 1556 – ebbe sei figli, tra i quali un certo Silvio pittore e doratore che Federici dichiara, erroneamente, essere figlio di Ludovico, invece che nipote.[55] In merito alla dote di Serafina

[51] Cfr. *Ivi*, p. 93.

[52] Il contratto si trova trascritto in *Coltura e lavoro*, luglio 1908, anno 49, p. 101; si veda anche Appendice I, doc. 13. L'iscrizione si legge invece in D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia, Andreola, 1803, vol. II, p. 45.

[53] Cfr. N. Cima, *Le tre faccie di Trivigi*, 1699, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 643, vol. III, pp. 189-190. Bailo e Biscaro informano che a "Fiumicelli il giovine" Cima attribuisce diversi dipinti che lo caratterizzano come un "pittore di pochissimo conto". Cfr. L. Bailo e G. Biscaro, 1900, p. 65.

[54] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, s.i.p. (ad vocem Ludovico Fiumicelli).

[55] Cfr. *Ibidem*. Federici scrive: "Silvio, che poscia divenne Canonico Renano nella Madonna grande di Treviso fu di lui figlio, e molto alla Pittura dedito, ed applicato." D. M. Federici, 1803, p. 45.

nacque, nell'agosto 1569, una controversia tra Ludovico Fiumicelli e il figlio Matteo.

Dal matrimonio di Matteo con la seconda moglie Cecilia Pianella di Venezia nacquero due figli, di cui uno chiamato Ludovico che fu pittore.

Matteo viene emancipato dalla patria potestà nell'aprile del 1570 e qualche anno dopo, fra il luglio e l'agosto 1577 muore la madre Angela.[56]

Nel testamento redatto il 23 gennaio del 1570 Angela aveva nominato il marito Ludovico usufruttuario di tutti i beni, mentre i figli erano stati nominati eredi.[57] In seguito alla morte della moglie, Ludovico si trova citato in causa dai figli di Angela, Giacomo e Maddalena, e dal figlio Matteo i quali chiedono – nel luglio del 1581 – la liquidazione della legittima che infine ottengono poiché il padre desidera evitare ogni litigio.[58]

Qualche mese dopo, tra il 6 marzo e il 3 maggio del 1582 – e non verso il 1572 come riportano Bailo e Biscaro –, Ludovico Fiumicelli morì forse a Treviso dove aveva abitato e lavorato per la gran parte della sua vita. Non si hanno notizie di un suo testamento, ma si conosce il luogo di sepoltura – ovvero la tomba di famiglia nella chiesa di San Leonardo – grazie al testamento della nipote Elisabetta, figlia di Matteo, che dichiara di voler esser tumulata "nella chiesa di San Lunardo di questa città nel molumento ove riposano le osse delli predefonti morti de suo Padre"[59].

[56] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, pp. 25-26 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[57] Cfr. *Ivi*, p. 25.
[58] Maddalena è la figlia nata dalle prime nozze di Angela con un certo Girolamo di Casto muratore, dal quale Angela ebbe anche un altro figlio, divenuto frate. Giacomo (o Giacometto) nacque invece dal secondo marito Giacomo di Asolo. Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, s.i.p. (ad vocem Ludovico Fiumicelli). Nella risposta del pittore ai figli che gli mossero causa si legge: "dixit se nolle contra jus litigare, et ideo cedendo liti et instantiae, contentos fuit ipsos agentes posse consegui legitimam illis spectantem in dictis bonis juxta liquidationem faciendam (…)" *Ivi*, p. 29.
[59] Cfr. *Ivi*, p. 30.

2. Fortuna critica di Ludovico Fiumicelli

La fonte più antica che narra le vicende e l'operato di Ludovico Fiumicelli risale al medesimo secolo in cui il pittore visse. Si tratta del manoscritto compilato nell'ultimo decennio del Cinquecento dal dottore in legge e notaio Nicolò Mauro (1538-1612), intitolato *Historia delle famiglie della città di Treviso con loro disendente* in cui l'autore ricorda l'artista buon disegnatore e valente pittore.[1] Cinque sue opere, definite degne di memoria, vengono elencate e brevemente descritte da Mauro; risultano tutte disperse eccetto due, ovvero l'affresco ormai poco leggibile sulla facciata di palazzo Bettignoli, ora Filodrammatici (fig. 6.13), e la pala raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e i santi Agostino, Giacomo, Marina, Filippo e il doge Andrea Gritti* (fig. 6.1) attualmente collocata nella sacrestia della chiesa degli Eremitani a Padova. Lo studioso conclude l'elogio con un accenno all'attività di architetto militare che l'artista svolse fino al termine della sua vita.

Nel secolo successivo Fiumicelli è nominato dal medico e letterato Bartolomeo Burchiellati (1548-1632) all'interno del manoscritto – compilato nel 1630 – *Gli sconci et diroccamenti di Trivigi nel tempo di mia vita.*[2] Burchiellati accenna alle pitture nella chiesa di Santa Maria del Gesù, dove lavorò anche il figlio Matteo, e ricorda gli affreschi nel Battistero di Treviso.

---

[1] Il testo a cui si fa riferimento è il manoscritto compilato dal notaio Giovanni Battista Fontana che trascrive il testo di Mauro. Cfr. *Historia delle famiglie della città di Treviso con loro disendente descritte dal dottor Nicolò Mauro, tomo primo, dall'Autentica estratta scrita di suo pugno, e ridotta in questa Forma da Giovanni Battista Fontana Nodaro del Maggior Grado di Treviso. Principiata li 12 genaro 1696, perfetionata l'anno 1698 20 marzo*, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 588/1. Si veda Appendice II, fonte 1. Ludovico Fiumicelli è nominato solo all'interno del suddetto manoscritto e non all'interno di N. Mauro, *Genealogie trevigiane*, Biblioteca Civica di Treviso, ms. 1089 (redazione latina autografa); nemmeno nel ms. 1341 (redazione italiana autografa). Ringrazio il dott. Gianluigi Perino per queste informazioni e le notizie bibliografiche riferitemi, altresì per la disponibilità dimostratami. Ringrazio inoltre Emanuel Possamai per le numerose indicazioni che mi ha gentilmente fornito.

[2] B. Burchiellati, *Gli sconci et diroccamenti di Trivigi nel tempo di mia vita,* 1630, Biblioteca comunale di Treviso, ms. 1046. Il manoscritto è stato trascritto da Giovanni Netto in *Bartolomeo Burchiellati, Treviso 1630, testo coordinato dei mss. 1046 A-1046 B della Biblioteca Comunale di Treviso* ed è a quest'ultimo che si fa riferimento.

Le successive notizie riguardanti Fiumicelli si rinvengono nel testo de *Le maraviglie dell'arte, ovvero, le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* che Carlo Ridolfi (1594-1658) pubblicò nel 1648 a Venezia. Il fatto che Ridolfi dedichi a Ludovico Fiumicelli una biografia che permette di annoverare l'artista tra i pittori rinomati, costituisce un punto basilare per la fortuna critica dell'artista vicentino, dal momento che il testo di Ridolfi si rivelò fondamentale per l'evolversi dei successivi studi relativi ai pittori veneti.

Nel comporre la biografia di Fiumicelli, Ridolfi si rifece allo scritto latino di Mauro che parafrasò commettendo, purtroppo, alcuni errori di traduzione che generarono una serie di indicazioni scorrette che vennero riportate dai successivi studiosi.[3] Tuttavia, la presenza di Fiumicelli all'interno dello scritto dimostra che il pittore fosse ritenuto – da Ridolfi e certamente anche dai suoi contemporanei – artista rilevante dell'area veneta.

Una fonte fondamentale per rintracciare altre pitture di Fiumicelli si rivela essere il manoscritto di Nicolò Cima, *Le tre faccie di Trivigi*, steso nel 1699. Lo scritto elenca le scuole, le pitture, gli uomini illustri e ulteriori notizie correlate alle diverse chiese di Treviso. Permette dunque di individuare dove operò Fiumicelli, ovvero nella chiesa di San Francesco, in Santa Maria del Gesù, in Santa Caterina e presso San Girolamo e Santa Maria Mater Domini.[4]

Diverse informazioni vengono fornite dal prelato del duomo di Treviso Ambrogio Rigamonti nella sua *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese, ed altri luoghi pubblici di Trevigi*[5], pubblicata a Treviso nel 1767, ma che comparve inizialmente come appendice

[3] Si veda Appendice II, fonte 2. Le imprecisioni compiute da Ridolfi vennero evidenziate da Detlev Freiherr von Hadeln (1878-1935) nel primo volume dell'edizione de *Le maraviglie dell'arte* che lo studioso pubblicò nel 1914. Cfr. C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero, le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia, presso Giovanni Battista Sgava, 1648 b (ed. a cura di D. von Hadeln, Berlino 1914), pp. 237-238.

[4] Cfr. N. Cima, *Le tre facce di Trivigi*, 1699, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 643, vol. 3.

[5] Cfr. A. Rigamonti, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese, ed altri luoghi pubblici di Trevigi*, Treviso, Stamperia Bergami, 1767 (ristampa a cura di C. Vodarich, Treviso, Canova, 1978).

all'almanacco *Giornale per l'anno 1744*. Nel testo il nome di Ludovico Fiumicelli viene, per la prima volta, rapportato ad un'*Annunciazione* presente nella chiesa di Santa Maria Maggiore[6]; vengono inoltre ricordate due pitture citate anche da Nicolò Mauro mentre altre, attribuite all'artista vicentino dagli studiosi precedenti, vengono tralasciate.

Presumibilmente fu anche grazie a questa pubblicazione che Rigamonti venne nominato dal Governo veneziano primo Ispettore alle pubbliche pitture di Treviso nel 1773. Il 31 luglio di quell'anno gli Inquisitori dello Stato di Venezia, accogliendo la proposta di Anton Maria Zanetti, inviarono una circolare ai rettori delle città venete con la quale le norme di tutela adottate a Venezia venivano estese anche alla terraferma; ciò comportava la necessaria presenza degli ispettori.[7] Rigamonti spedì dunque agli Inquisitori il catalogo da lui già compilato e quattro anni dopo fece loro pervenire la nuova versione, pubblicata nel 1776, rivista ed ampliata per adempiere "li Sovrani voleri"[8].

Le opere di Fiumicelli rientravano dunque nella prima schedatura delle pitture di Treviso, tra le 290 registrate quindi considerate meritevoli d'essere tutelate e conservate; il fatto costituisce un ulteriore riconoscimento dell'operato dell'artista.

Ludovico Fiumicelli viene brevemente ricordato anche dall'abate Luigi Lanzi (1732-1810) che nella sua *Storia pittorica dell'Italia*, pubblicata nel 1795, nomina soltanto due opere dell'artista, riportando inoltre la tesi espressa da

---

[6] L'*Annunciazione* di cui parla Rigamonti non è da confondere con quella affrescata all'interno della cappella Greco nella medesima chiesa. Lo studioso si riferiva a due quadri un tempo collocati nel tempietto della Madonna, che Guerra ricorda essere opera della scuola di Jacopo Palma il Vecchio. Cfr. G. B. Guerra, *Origine della miracolosa immagine di S. Maria Maggiore volgarmente detta la Madonna Grande di Treviso*, Venezia 1696, p. 71.

[7] La lettera di risposta del Podestà di Treviso così recita: "Manca omnimamente questa città de' professori esperti ed intendenti in genere di pittura e di disegno. Ecco però il motivo onde fu d'uopo ricorrere a dilettanti per riconoscere a quali d'essi si potesse addossarsi l'officio di Ispettore. Fra questi mi comparve il migliore, e più intendente, sia per le informazioni prese e da più persone della città, che per le assicurazioni dei stessi deputati il Prete Don Ambrogio Rigamonti, sicché ho fissato sopra di esso la scelta". Cfr. L. Parisato, *Ambrogio Rigamonti: la tutela delle opere d'arte nella provincia di Treviso*, in "Restauri di Marca, semestrale per la conservazione del patrimonio storico artistico", anno III, n. 6, estate 1994, p. 32.

[8] *Ibidem*.

Mauro dell'abbandono da parte di Fiumicelli del mestiere di pittore, per dedicarsi all'architettura. Lanzi scrive difatti:

Di Trevigi era Lodovico Fumicelli, non so se scolare di Tiziano; imitatore certamente de' più degni e più memorati ch'egli avesse. A Sant'Agostino di Padova vedesi sull'altar maggiore una sua tavola disegnata e colorita da gran maestro. Rincresce il ricordarsi che presto abbandonò i pennelli per dar opera a fortificazioni. Fu suo concorrente in Trevigi un Francesco Dominici, e può con lui paragonarsi nel duomo della città in quelle due processioni che dipinsero l'uno rimpetto all'altro (…)[9]

Dedica invece un lungo encomio a Fiumicelli Domenico Maria Federici (1739-1808) all'interno del testo *Memorie trevigiane sulle opere di disegno* che pubblicò nel 1803. Il domenicano celebra Fiumicelli "Pittore Tizianesco fra i più eccellenti"[10], dedito alla pittura fino al 1536 quando, "fatto Pubblico Ingegnero, e matematico dal Senato Veneto con stipendio"[11], cominciò ad occuparsi di fortificazioni militari abbandonando "il pennello per il Cannone"[12]. Quest'ultima affermazione viene però subito negata da Federici che si discosta da Mauro, Ridolfi e Lanzi sostenendo che l'artista non smise mai di dipingere, nonostante si occupasse di architettura militare. Confermano tale tesi gli affreschi realizzati all'interno del Battistero di San Giovanni Battista che Federici data al 1570 sulla base di un'iscrizione presente nel Battistero. La descrizione di altre pitture ricordate dal domenicano è di fatto molto simile a quella compiuta da Mauro e sembra pertanto plausibile che Federici abbia operato una traduzione – non sempre corretta – dell'*Elogio di Lodovico Fiumicelli Pittore ed Architetto Militare*

[9] L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini, 1795, vol. 2, pp. 92-93. Un accenno a Fiumicelli è anche in P. A. Orlandi e P. Guarienti, *Abecedario pittorico*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, p. 342.
[10] D. M. Federici, 1803, p. 45.
[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.

scritto da Nicolò Mauro e riportato tra i documenti.[13] Il testo di Federici costituisce tuttavia un importante contributo poiché menziona ulteriori realizzazioni, sia pittoriche che architettoniche, di Fiumicelli.

Grazie ai testi pubblicati dal sacerdote Lorenzo Crico (1764-1835) intorno al 1830 un'ulteriore pittura risulta assegnata a Fiumicelli; si tratta dell'affresco realizzato nella cosiddetta cappella dei rettori del Monte di pietà di Treviso (fig. 6.15), descritto dettagliatamente nel testo *Lettere sulle belle arti trevigiane*.[14] Crico rivolge inoltre l'attenzione agli affreschi della cappella Greco in Santa Maria Maggiore (fig. 6.4) menzionando le diverse attribuzioni suggerite dai precedenti studiosi e proponendo una probabile assegnazione a Fiumicelli.[15]

Nella seconda metà del XIX secolo Matteo Sernagiotto (1810-1888) scrive le tre passeggiate nella città di Treviso – pubblicate nel 1869, 1870 e 1871 – che forniscono ulteriori indicazioni su probabili realizzazioni di Fiumicelli.[16] Nello specifico Sernagiotto assegna al pittore – oltre alle opere già ricordate dalle fonti precedenti – alcuni affreschi su facciate esterne dei quali non si trova riscontro in altri testi. Tra le pitture attribuite per la prima volta a Fiumicelli da Sernagiotto vi è l'*Allegoria* (fig. 6.17), un tempo affrescata sulla facciata del palazzo della Signoria (o palazzo Pretorio) in piazza dei Signori.[17]

Un ventennio dopo Sernagiotto, sarà il letterato Francesco Scipione Fapanni (1810-1894) a ricordare alcuni dipinti di Fiumicelli nel suo manoscritto *La città di Treviso esaminata nelle Chiese, luoghi pubblici e privati, con le*

---

[13] Cfr. *Ivi*, pp. 75-76. Federici dichiara di trarre l'encomio dal manoscritto di Nicolò Mauro, *Genealogie trevigiane,* ma non ne specifica la collocazione.

[14] Cfr. L. Crico, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso, Andreola, 1833, pp. 32-34.

[15] Cfr. L. Crico, *Indicazione delle pitture e di altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, Treviso, Andreola, 1829, pp. 47-48.

[16] Cfr. M. Sernagiotto, *Passeggiata per la città di Treviso verso il 1600*, Treviso, Tipografia Luigi Priuli, 1869, 1870, 1871 (ristampa Sala Bolognese, Forni, 1975).

[17] Cfr. *Ivi*, 1871, pp. 141-143. Altre opere che Sernagiotto – e nessun altro dopo di lui – assegna dubitativamente a Fiumicelli sono: l'affresco raffigurante un ammasso di guerrieri e cavalli dipinto sulla facciata dell'antica stazione della guardia adiacente alla chiesa di S. Lorenzo e una *Vergine col Bambino che gioca con san Giovanni Battista* sulla facciata della casa Lancenighi presso il ponte di S. Parisio datata al 1536.

inscrizioni esistenti e perdute e colla descrizione delle pitture.[18] Lo studioso analizza e trascrive le fonti precedenti, in particolare gli scritti di Cima, Federici e Crico.

Il lavoro più interessante riguardante Ludovico Fiumicelli è costituto dallo spoglio dei documenti dell'archivio notarile di Treviso effettuato verso la fine dell'Ottocento dal notaio Gustavo Bampo (1849-1927). Questi – studioso d'arte e conservatore dell'archivio notarile dal 1882 – compilò il manoscritto *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII dell'Archivio notarile di Treviso* nel quale compaiono i nomi di diversi artisti del trevigiano corredati di albero genealogico, breve biografia e una serie di documenti che li riguardano.[19] Il considerevole lavoro compiuto da Bampo si rivela particolarmente utile al fine di una corretta ricostruzione degli episodi correlati ai singoli pittori.

Altre due colte personalità trevigiane contemporanee di Bampo si interessarono a Fiumicelli nell'ambito dei propri studi relativi all'artista Paris Bordon. Il magistrato Gerolamo Biscaro (1858-1937) e il sacerdote, professore e bibliotecario Luigi Bailo (1835-1932) di fatto analizzarono i documenti relativi al pittore e nel testo *Della vita e delle opere di Paris Bordon* suggerirono nuove indicazioni e ipotesi inerenti Fiumicelli.[20]

Tra i successivi testi che nominano l'artista si rammenta il *Catalogo delle cose d'arte e di antichità di Treviso* pubblicato da Luigi Coletti nel 1935 in cui lo storico esamina numerose opere del pittore parallelamente alle fonti che ne parlano.[21]

In tempi recenti si è maggiormente occupato di Fiumicelli Giorgio Fossaluzza che nel 1982 scrive un articolo all'interno della rivista "Arte veneta" intitolato *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo*

---

[18] Cfr. F. S. Fapanni, *La città di Treviso esaminata nelle Chiese, luoghi pubblici e privati, con le inscrizioni esistenti e perdute e colla descrizione delle pitture*, 1891-1892, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1355, vol. 4.

[19] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX.

[20] Cfr. L. Bailo e G. Biscaro, 1900.

[21] Cfr. L. Coletti, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità di Treviso*, Libreria dello Stato, Roma, 1935.

Denti. Fossaluzza elenca le varie fonti che trattano l'artista, ricorda le sue principali realizzazioni e si sofferma sugli affreschi del battistero della chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso.[22] Tale saggio costituisce il primo di una serie di articoli in cui Fossaluzza sviluppa la sua ricerca sulla figura di Fiumicelli.

Nell'ambito delle attribuzioni si ricordano i contributi di Mauro Lucco, determinanti per l'evoluzione dei successivi studi relativi a Ludovico Fiumicelli.[23]

A Fiumicelli è dedicata un'ampia voce all'interno del *Dizionario Biografico degli Italiani*, redatta nel 1997 da Stefano Coltellacci.[24]

Una breve biografia dell'artista compare inoltre nel terzo volume de *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, curata da Lucco nel 1999; nei saggi di Dal Pozzolo, Fossaluzza e Sponza – all'interno degli altri due tomi – ricompare la figura di Fiumicelli correlata ad altri artisti operanti a Padova e Treviso.

La più recente voce biografica riguardante Fiumicelli è stata curata da Susanna Partsch all'interno del *Allgemeines Künstlerlexikon* del 2004.[25]

[22] Cfr. G. Fossaluzza, 1982, pp. 131-136.

[23] Lucco è il primo studioso che assegna a Fiumicelli gli affreschi dell'ex Monte di pietà di Conegliano e il trittico affrescato nella chiesa di Campolongo di Conegliano. Cfr. M. Lucco, 1981 b, pp. 8-9. Lucco inoltre dichiara che sarebbe "solleticante l'ulteriore ricerca su questo curioso maestro, portatore di quell'inquietudine esistenziale che angosciava gli animi dei pittori in quegli anni duri: gente instancabile, mai ferma, frequentatori di santuari e di taverne, pronti alla bestemmia e all'esaltazione mistica, incapaci di trovar requie dai fantasmi della mente." M. Lucco, 1981 b, p. 9.

[24] Cfr. S. Coltellacci, *Fiumicelli Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 260-263. Altri dizionari che presentano una voce relativa a Ludovico Fiumicelli sono quelli curati da Ticozzi (1818), de Boni (1840), Benezit (1913), Corna (1930), Galetti e Camesasca (1950), Bolaffi (1981) e Binotto (1996).

[25] Cfr. S. Partsch, *Fiumicelli Ludovico*, in *Allgemeines Künstlerlexikon, die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munchen, Leipzig, K.G. Saur, 2004, B. 41, pp. 8-9.

3. L'arte di Fiumicelli pittore

Le prime opere di cui si ha notizia sono state realizzate da Fiumicelli nell'area coneglianese, ma non si esclude un possibile esordio artistico del pittore nella nativa Vicenza.

Forse all'età di vent'anni Ludovico Fiumicelli si stabilì a Conegliano dove affrescò la facciata del Monte di pietà (fig. 6.6) dopo il 1522, anno che si leggeva inciso tra i due archi a tutto sesto, sopra i quali si estendono gli affreschi. La lettura di quest'opera permette di individuare in Fiumicelli un artista innovativo, tanto che Lucco lo definì "il più libero, stravagante, anticonformista e genialoide fra i pittori trevigiani"[1] – ciò nonostante i suoi esordi vanno ricercati in ambito pordenonesco.

L'opera raffigura la Pietà e numerosi angeli con gli strumenti della Passione e si differenzia nettamente dai primi affreschi che Fiumicelli realizza a Serravalle nel 1522 sulla facciata di casa Gaiotti (fig. 6.5); mentre questi si sviluppano secondo uno schema tradizionale che suddivideva le scene all'interno di scomparti geometrici, le pitture di Conegliano – non più costrette entro le fasce decorative che marcavano i diversi piani – si estendono liberamente su tutta la superficie dando vita ad un "paradiso con finestre"[2] caratterizzato da particolari tinte gialle e viola. Quest'idea distributiva mostra l'aggiornarsi di Fiumicelli sulle novità introdotte già qualche anno prima da Tiziano – con la dinamica composizione dell'*Assunta* dei Frari – e da Pordenone nella cappella Malchiostro (fig. 3.1) del duomo di Treviso, dove gli affreschi si relazionano in modo nuovo all'architettura, particolarmente nella cupola, distrutta dal bombardamento del 1944.[3] Secondo Mauro Lucco Fiumicelli avanza ulteriormente in questo processo di innovazione della composizione rivelando, nella facciata del Monte di pietà, "un'idea quasi incredibile, più avanzata e moderna, più pregna di futuro di

[1] M. Lucco, 1985, p. 144.
[2] *Ivi*, p. 145.
[3] Cfr. G. Fossaluzza, 1989, p. 34.

quelle dello stesso Pordenone"[4]. È importante notare che la presenza dell'artista friulano nel territorio coneglianese durante il secondo decennio del Cinquecento assume un notevole rilievo, tanto da determinare la fine del gusto estetico della generazione di Giovanni Battista Cima.[5]

Il *Concerto*, affrescato sulla facciata di casa Gaiotti, richiama le composizioni tizianesche a mezza figura ed è caratterizzato da una stesura pittorica con numerosi passaggi tonali. Gli affreschi di Conegliano mostrano invece una netta linea di contorno sulle figure, meno arrotondate rispetto a quelle di Serravalle.[6]

L'evidenza del tratto disegnativo riappare inoltre nel trittico con *Cristo in croce* e l'*Annunciazione* (fig. 6.8) affrescato nella chiesa di Santa Maria Annunziata a Campolongo di Conegliano. Fossaluzza riscontra una continuità esecutiva tra questo e gli affreschi del Monte di pietà, sebbene nel primo i tratti che costruiscono le forme siano più visibili e la stesura pittorica appaia nel complesso più accurata.[7] Altri studiosi hanno invece constatato la difficoltà di porre a confronto le due opere sulla scorta di evidenti divergenze stilistiche rilevate tra gli affreschi.[8] Sembra piuttosto più probabile che le diversità fossero giustificate dalle differenti dimensioni degli affreschi e dalla loro posizione rispetto all'osservatore; dati che comportavano una stesura pittorica più o meno dettagliata. Le opere presentano la stessa levità della pennellata, che caratterizza inoltre i posteriori affreschi nella cappella Greco in Santa Maria Maggiore (fig. 6.4).

Mentre gli affreschi del Monte di pietà di Conegliano mostrano caratteri pordenoniani come il forte senso di movimento e la forte plasticità – ed è difatti a Pordenone o alla sua scuola che sono stati a lungo attribuiti –, il trittico di Campolongo deriva la tipologia della Vergine e dell'angelo

[4] M. Lucco, 1985, p. 145.
[5] Cfr. G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato del Beccaruzzi*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, p. 102.
[6] Cfr. G. Fossaluzza, 1989, p. 34.
[7] Cfr. G. Fossaluzza, 1995, p. 46.
[8] Cfr. G. Martin, *Conegliano affrescata*, Ponzano, Vianello, 1989, p. 155.

Gabriele dall'*Annunciazione* di Tiziano nella Scuola Grande di San Rocco a Venezia.[9]

Alla stessa fase, ovvero alla fine del terzo decennio del Cinquecento, va assegnato anche il *Profeta Balaam* (fig. 6.9) della chiesa di San Marco Evangelista a Corbolone di Santo Stino di Livenza; l'affresco viene attribuito per la prima volta a Fiumicelli da Giorgio Fossaluzza, mentre in passato è stato creduto opera di Pordenone – come del resto gli affreschi di Conegliano. Anche in questa pittura si può notare come Fiumicelli guardi a Tiziano, nello specifico alla pala dell'*Assunta* dalla quale l'artista vicentino trae la posa di un apostolo per adottarla nel disegno del profeta.[10]

Attorno al 1531 Fiumicelli lascia Conegliano per trasferirsi a Treviso dove avvia una bottega, probabilmente assieme al socio Francesco Beccaruzzi, presso la quale lavorerà anche un ragazzo, assunto nel 1532 all'età di undici anni.

Le opere documentate realizzate a Treviso nei primi anni del quarto decennio sono andate disperse.[11] Resta dubbia l'attribuzione del *San Teonisto* (fig. 6.7) affrescato sulla facciata di una casa in via San Nicolò, sul quale appaiono le lettere L e F e la data del 1530.

Solamente tre opere oggi esistenti sono riferite per certo a Ludovico Fiumicelli in quanto attestate dai documenti; tra queste si annoverano due tele conservate a Padova. La pala collocata nella sacrestia della chiesa degli Eremitani ha goduto di grande fortuna critica come opera esemplare di Fiumicelli. Raffigura la *Madonna col Bambino in trono e i santi Agostino, Giacomo, Marina, Filippo e il doge Andrea Gritti* (fig. 6.1) e viene descritta con le seguenti parole da don Vincenzo Botteon nel 1913:

(…) riscontriamo buon disegno, prospettiva trattata con arte fina, bella aria di teste, colore robusto, largo il fare delle pieghe, stile corretto. (…) quadro

[9] Cfr. G. Fossaluzza, 1982, p. 134.
[10] Cfr. G. Fossaluzza, 1995, pp. 46-47.
[11] Si ricordano la pala per la chiesa di Santa Maria Nuova e le pitture per il convento di San Francesco, documentate agli anni 1533 e 1534.

interessantissimo che manifesta l'influenza del Tiziano sia nel disegno che nella tavolozza. La composizione ricorda molto la bella pala del Tiziano che si ammira nella chiesa dei Frari a Venezia.[12]

Un parere differente era stato espresso da Bailo e Biscaro qualche anno prima; gli studiosi rilevavano difatti la scorrettezza del disegno e la mancanza di vivacità delle tinte; ciò nonostante apprezzavano la buona composizione e il vigore delle figure.[13]

La pala comunica comunque, nonostante la lieve rigidità, un'impressione di grandiosità, adeguata alla sua ubicazione dietro l'altare maggiore. Fiumicelli si rifà all'impostazione adottata da Tiziano nella pala Pesaro: la Madonna e il Bambino siedono su un alto trono che si erge nella metà sinistra del dipinto, mentre fa loro da controparte un'architettura imponente che ha la funzione di chiudere a destra la composizione e far scendere lo sguardo sui tre personaggi ai piedi della Vergine. Le architetture dipinte ritornano spesso nella produzione pittorica di Ludovico Fiumicelli. Si ricordano a questo proposito le colonne dipinte ai lati del portone d'ingresso del palazzo Filodrammatici (fig. 6.13) con un voluto effetto illusionistico, lo stesso che si rinviene nel distrutto affresco allegorico del palazzo Pretorio (fig. 6.17), testimoniato da una fotografia.

Gli scorci dinamici, il disegno quasi spigoloso ed il cromatismo freddo e lucido sono ulteriori elementi che caratterizzano la pittura di Fiumicelli e si riscontrano nella tela quasi coeva a quella degli Eremitani, ovvero la *Madonna col Bambino in trono e i santi Prosdocimo, Giustina, Antonio da Padova e Daniele e tre angioletti musicanti* (fig. 6.2), nonostante in quest'opera Fiumicelli 'accademizzi' notevolmente lo stile di Paris Bordon.[14]

[12] V. Botteon, *Della vita e delle opere di Francesco Beccaruzzi, pittore coneglianese*, in "Nuovo Archivio Veneto", XXVI, 1913, pp. 480-513, qui p. 493.
[13] Cfr. Bailo e Biscaro, 1900, p. 65.
[14] Cfr. G. Fossaluzza, 1993, p. 116.

Di fatto nel palione si riscontra un "rapporto di soggezione artistica"[15] di Fiumicelli nei confronti dell'amico trevigiano, il quale, secondo il giudizio di alcuni studiosi, probabilmente potrebbe aver partecipato alla genesi dell'opera.[16]

In entrambe le opere Fossaluzza nota una complessità spaziale maggiore rispetto a quella presente nella contemporanea produzione pittorica di Francesco Beccaruzzi, con il quale Fiumicelli condivide le scelte stilistiche dei primi anni Trenta – in direzione 'tizianesca' – ma dal quale si distacca nella seconda metà del quarto decennio, quando imprime alle sue pitture maggiore libertà espressiva, rispetto a Beccaruzzi, che appare "più addolcito"[17].

Secondo Sponza fu probabilmente Fiumicelli ad orientare Beccaruzzi verso "una più scoperta adesione alla pittura di Tiziano", ma mentre il primo dimostra particolare interesse verso "i più vivaci, inquieti, 'manieristici' moduli bordoniani", il secondo rivela un'attenzione anche alle "più quiete cifre di Bonifacio Veronese, al suo cromatismo più disteso e a lui più congeniale"[18].

Circa tre anni dopo le pale di Padova Fiumicelli affresca il battistero della chiesa di Santa Maria Maggiore (fig. 6.4), dove sono evidenti altri influssi. È stato notato il palese rimando a Pordenone nel "vigoroso plasticismo formale (…), filtrato attraverso la mediazione dei dipinti del Campagnola"[19], visti da Fiumicelli durante il soggiorno padovano del 1536-37. Proprio in questi anni Domenico Campagnola assieme a Stefano Dall'Arzere, Girolamo Dal Santo ed altri pittori affrescava l'oratorio della confraternita del Redentore, dove, secondo Fossaluzza, si nota la stessa tipologia di volti che Fiumicelli

---

[15] E. Coda, *Un'aggiunta al catalogo del Bordon. Precisazioni e note sugli affreschi di Pialdier,* in *Paris Bordon e il suo tempo, atti del Convegno internazionale di studi, Treviso, 28-30 ottobre 1985*, Treviso, Canova, 1987, pp. 173-182, qui p. 177.
[16] Cfr. *Ibidem*.
[17] G. Fossaluzza, 1993, p. 116.
[18] S. Sponza, *Treviso 1500-1540*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Milano, Electa, Regione del Veneto, 1999, vol. 1, pp. 225-280, qui p. 268.
[19] E. Coda, 1987, p. 177.

sembra riproporre negli affreschi della cappella.[20] Altro elemento desunto dalla pittura di Campagnola – con il quale Fiumicelli si era misurato nel concorso padovano del 1537 – è costituito dalla scelta di utilizzare determinate tonalità, in particolare i gialli e i viola.

Oltre alla plasticità delle figure che Fiumicelli aveva appreso da Pordenone, sono tratte dall'artista friulano anche determinate pose dei personaggi, riproposte fedelmente con variazioni minime. Nello specifico si ritrovano in Fiumicelli dei rimandi agli affreschi del duomo di Cremona, eseguiti da Giovanni Antonio tra il 1520 e il 1521. La guardia che volta le spalle all'osservatore nella scena di *Cristo di fronte a Pilato* (fig. 6.4m) ricalca quella dell'uomo che appare al centro nel medesimo episodio affrescato a Cremona (fig. 3.2); un'altra guardia, nella lunetta della *Resurrezione* (fig. 6.4n), rimanda ad un altro personaggio del ciclo cremonese.

Al fine di motivare tali evidenti influssi cremonesi è stato proposto il contributo di Giovan Pietro Meloni, proveniente da Cremona, che collaborò con Fiumicelli alla realizzazione degli affreschi.[21]

Mauro Lucco sostiene invece che Meloni non poteva "insegnare alcunché, a nessuno"[22] data la povertà stilistica dimostrata nella documentata pala di Breda di Piave del 1564 (fig. 5.1); lo studioso avanza dunque l'ipotesi di un possibile viaggio di Fiumicelli a Cremona compiuto tra il 18 settembre del 1537 – quando è a Padova per partecipare al concorso per il palione sopracitato – e il 4 agosto 1538, data in cui risulta presente a Treviso.[23]

Si potrebbe altrimenti supporre che Fiumicelli possa aver visto alcuni disegni di Pordenone quando questi nel 1520 affrescava la cappella Malchiostro a Treviso.

A conferma dell'eclettismo dell'artista vicentino, dimostrato dalle opere sopracitate, si ricordano anche gli affreschi monocromi a lui attribuiti da numerose fonti, i quali denunciano un carattere 'manieristico' e un "raffinato

[20] Cfr. G. Fossaluzza, 1982, p. 133.
[21] Cfr. G. Fossaluzza, 1982, p. 134.
[22] M. Lucco, 1985, p. 145.
[23] Cfr. *Ibidem*.

e compiaciuto ritmo linearistico"[24]. I temi svolti sulle facciate delle case in via Pescatori (fig. 6.10), via Roggia (fig. 6.11) e via Sant'Agostino (fig. 6.12) e su palazzo Filodrammatici (fig. 6.13) sono mitologici; gli affreschi sono databili all'incirca alla metà del Cinquecento.[25]

Di circa un decennio più tardo rispetto a queste facciate risulta l'affresco all'interno della sala dei rettori presso il Monte di pietà di Treviso, che rappresenta la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (fig. 6.15) ed è stato definito "felicissimo nella composizione di numerosi personaggi, nel disegno e nel colore, benché vi sia durezza nelle figure quasi statuarie"[26]. Questa rigidità, che si coglie nell'affresco del catino absidale, manca invece negli angeli a monocromo affrescati sugli spicchi della parete d'imposta dell'abside, probabilmente interessati in misura minore dalle pesanti ridipinture di Francesco Zennaro che nel 1857 praticò un restauro con "meschini risultati"[27]. I due angeli con i rami d'ulivo (fig. 6.15c) permettono di assegnare l'opera a Fiumicelli sulla base di un confronto con le figure mitologiche affrescate sulle facciate delle case, ugualmente a monocromo, o con gli affreschi della cappella Greco in Santa Maria Maggiore.[28]

La produzione artistica di Fiumicelli rivela principalmente due influenze: quella di Pordenone e di Tiziano, ma non si hanno notizie certe riguardo una possibile formazione del pittore nella bottega di uno dei due maestri; inoltre fino all'età di vent'anni Fiumicelli abitò probabilmente nella nativa Vicenza.

---

[24] G. Fossaluzza, 1989, p. 38.

[25] Tra gli affreschi elencati nel catalogo del presente lavoro compaiono anche quelli ormai poco leggibili sulla facciata di palazzo Avogaro prospiciente piazza Sant'Andrea. Su un'altra facciata del medesimo palazzo – quella su Rivale Castelvecchio – si notano degli affreschi a monocromo grigio che raffigurano le personificazioni dei fiumi sotto le finestre del piano nobile, un mascherone leonino al di sopra del portone centrale e decorazioni vegetali con maschere a livello dell'attico. Un tempo erano visibili anche un grande scudo con stemma sul camino sporgente e due guerrieri entro finte nicchie ai lati del camino. Botter afferma che gli affreschi sono opera di un artista locale di un certo valore, mentre Fossaluzza li attribuisce a Beccaruzzi; permane incerta l'assegnazione a Fiumicelli. Cfr. M. Botter, *Le case affrescate*, in L. Polo, a cura di, *Treviso nostra: ambiente, storia, arte, tradizioni*, Treviso, Associazione Tarvisium, 1964, pp. 133-162, qui p. 160; G. Fossaluzza, 1989, p. 36.

[26] V. Botteon, 1913, p. 493.

[27] E. Manzato, s.d., p. 3.

[28] Cfr. G. Fossaluzza, 1989, p. 36.

Nel manoscritto di Nicolò Mauro Fiumicelli è ricordato come buon disegnatore e valente pittore, ma non viene fatto alcun riferimento ai suoi esordi e questo dato appare rilevante essendo questa la prima fonte che cita Fiumicelli ed è stata probabilmente redatta a pochi anni di distanza dalla morte dell'artista.

Una prima proposta riguardo alla formazione del pittore è avanzata da Lanzi che nel 1795 scrive: "Fumicelli, non so se scolare di Tiziano; imitatore certamente de' più degni e più memorati ch'egli avesse"[29], affermazione che viene in seguito ripresa dagli studiosi successivi.

Nelle fonti non si rinvengono invece – fino a inizio '900 – riferimenti a proposito dei rimandi a Pordenone, ma è evidente il debito di Fiumicelli nei confronti dell'artista friulano. Di fatto i chiari rinvii a Pordenone mostrano una precisa conoscenza della sua opera, a quel tempo visibile in gran parte del territorio coneglianese e nella città di Treviso.

3.1 Giovanni Antonio de' Sacchis, ciclo di affreschi, cappella Malchiostro, cattedrale, Treviso.

[29] L. Lanzi, 1795, p. 92.

3.2 Giovanni Antonio de' Sacchis, *Cristo davanti a Pilato*, duomo, Cremona.

3.3 Giovanni Antonio de' Sacchis, *Cristo inchiodato alla croce,* duomo, Cremona.

3.1 Collaborazioni controverse

Le opere di Ludovico Fiumicelli sinora trattate denunciano grande varietà tematica e stilistica che sembrerebbe motivata dalla necessità di adattarsi alle "mode dei tempi" e alle "maniere dei grandi"[30]. L'eclettismo di Fiumicelli non è però dovuto ad un carattere passivo, incapace di proporre soluzioni innovative; anzi queste sono evidenti già dalle prime opere dell'autore.
Scrive a questo proposito Mauro Lucco:

L'irrequietezza di vita che ben traspare dai documenti trova riscontro efficace nel suo stile, di valenza 'anticlassica', che intelligentemente rielabora idee pordenoniane (...)[31]

Fiumicelli coglie dunque degli spunti dai pittori più stimati al fine di adattarli alle proprie esigenze e a quelle della committenza; lo sperimentare continuamente nuovi linguaggi sembra di fatto caratterizzare tutta la sua carriera artistica, tanto da rendere complesse le attribuzioni.
Per quanto concerne la personalità di Fiumicelli e i rapporti da lui instaurati con altri artisti locali, un particolare giudizio viene espresso da Liberali:

sembra che tutti avessero un ruolo di satelliti del Fiumicelli, forse per una loro minore personalità artistica, ma più probabilmente per la intraprendenza filibustiera dell'ultimo che godeva la protezione del Bordon, come appare da tutti gli atti visti e dalla nomina del Fiumicelli a suo procuratore generale ad omnes lites del 18 agosto 1540 (...)[32]

Un forte legame si era stabilito, fin dai primi anni di residenza di Fiumicelli a Treviso, tra il pittore vicentino e Bordon. Lo testimoniano numerosi

[30] L. Coletti, *Treviso, Serie Italia Artistica*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1926, p. 111.
[31] M. Lucco, 1999, p. 1289.
[32] Cfr. G. Liberali, 1945, p. 14.

documenti tra i quali la nomina – il 26 agosto del 1536 – di Fiumicelli a stimatore e liquidatore di alcune opere di Bordon a Lovadina.
La collaborazione societaria iniziata con Beccaruzzi nel 1531 si rivelò invece problematica. Si ha notizia della presa in carico di due commissioni da parte dei due soci: la prima risale all'agosto del 1531 e riguarda la pala per la chiesa di Santa Maria di Castello a Biancade – realizzata in seguito da Paris Bordon –, la seconda si riferisce alla pala per Santa Maria Nuova di Treviso, dal cui contratto, datato al maggio del 1533, Beccaruzzi presto recede. Inoltre i documenti attestano che negli anni seguenti i due pittori assumevano incarichi in proprio, dunque pare che la società fu poco praticata. Probabilmente i due lavorarono inizialmente nella medesima bottega a San Tommaso, ma in seguito si separarono.[33]
Da queste notizie Liberali trae le seguenti conclusioni:

> risulterebbe che (…) i nostri due soci, anziché subire o farsi una reciproca concorrenza, disertassero o perdessero, piuttosto per sistema e per carattere, le commissioni accettate, le quali venivano naturalmente affidate a pittori più facili, più disponibili e meno bizzarri.[34]

Gestore della società era Fiumicelli, il quale stipulava i contratti anche a nome di Beccaruzzi. Gerolamo Biscaro rammenta la grande amicizia, diventata "parentela spirituale"[35], che legava inizialmente i due pittori. Dalla commissione di alcuni dipinti che avrebbero dovuto esser realizzati in società scaturirono però dei dissidi che turbarono tali sereni rapporti. Fiumicelli chiamò quindi in giudizio Beccaruzzi per ottenere il denaro che gli spettava. Per evitare scandali, e soprattutto le gravose spese che avrebbero dovuto sostenere se si fossero presentati in tribunale, i pittori ricorsero al

[33] Cfr. G. Fossaluzza, 1993, p. 113; L. Bailo e G. Biscaro, 1900, p. 64. I due soci sono ricordati "depentori a San Thomaso" in un atto del 30 giugno 1535. Cfr. G. Bampo, fine sec XIX , p. 6 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[34] G. Liberali, 1945, p. 14.
[35] G. Biscaro, *Compromesso dei pittori Lodovico Fiumicelli e Francesco Beccaruzzi e sentenza arbitramentale di Paride Bordone del 1543*, in *Tre documenti di storia patria*, Treviso, tipografia ist. Turazza, 1880, p. 17.

compromesso chiedendo il giudizio del comune amico Bordon, al quale fecero una donazione.[36]

Il 13 aprile del 1543 i due ex-soci e Paris Bordon si recarono presso il palazzo comunale di Treviso dal notaio Marsilio Apollonio e, alla presenza di altri due notai, spiegarono che erano intenzionati a porre fine alle continue liti e giurarono sul Vangelo di osservare la sentenza che l'arbitro Bordon avrebbe pronunciato; chiesero inoltre al Bordon di rinunciare a qualunque eccezione che potesse derivare dal fatto di essere compare di Ludovico Fiumicelli.

Il successivo 4 maggio, alla presenza di Fiumicelli e di Giovanni Giacomo Strazzarolo, procuratore di Beccaruzzi, Bordon emette il lodo condannando Beccaruzzi a pagare 15 ducati a Fiumicelli specificando inoltre che l'aver assunto l'impegno di farsi giudice era dovuto al voler riappacificare i due amici e colleghi e non al desiderio di ricevere la 'giudicatura' che spettava agli arbitri.[37]

Ricordando che Beccaruzzi non era presente in quella circostanza, Liberali scrive: "Assente proprio in quel giorno? Si direbbe che il Beccaruzzi non fosse convinto delle disposizioni pacifiche del Fiumicelli. Prova ne sia che i contrasti non mancarono neppur dopo."[38]

A questo proposito si può ricordare il curioso giudizio espresso da Vincenzo Botteon riguardo al rapporto tra i due pittori; scrive difatti lo studioso:

> Il povero Beccaruzzi non fece certo un buon affare mettendosi in società con un capo degli archibugieri, forse intrigante e spaccone! Meno male, che, se crediamo al Lanzi, il Fiumicelli abbandonò la pittura, e fatto pubblico ingegnere dal Senato veneto, come stipendiato si occupò delle fortificazioni.[39]

[36] G. Biscaro, 1880, pp. 17-18.
[37] Cfr. L. Bailo e G. Biscaro, 1900, p. 65. I due documenti relativi al compromesso e al lodo sono trascritti in Appendice I, doc. 10.
[38] Cfr. G. Liberali, 1945, p. 8.
[39] V. Botteon, 1913, p. 492.

L'intervento di Bordon non riuscì nell'intento di riappacificare i suoi due amici, i quali protrassero le contese per diversi anni. Lo conferma un documento del marzo del 1547 che testimonia la nomina, da parte di Beccaruzzi, di un procuratore per tutte le liti, specialmente per quelle "contra etiam Magistrum ludovicum fiumicellum pictorem etiam tarvisij"[40].
L'irrequietezza che caratterizzò l'esistenza di Fiumicelli è rivelata da una serie di atti che testimoniano le numerose controversie nelle quali si trovò implicato l'artista. Tra queste si ricordano: la causa promossa da Dionisio Avogaro per il dipinto triangolare del Padre Eterno; il ricorso presentato da Fiumicelli il 18 settembre del 1537 contro il giudizio di Pase – che l'artista aveva però precedentemente accettato come inappellabile – che decretò Campagnola vincitore del concorso padovano; la polemica riguardo la dote della nuora Serafina e infine la causa mossa a Fiumicelli dai figli che pretendevano la liquidazione della legittima.[41]

3.2 I committenti

Dalla produzione artistica di Fiumicelli si desume che la sua committenza fu relativamente eterogenea poiché si riscontrano casi di committenza religiosa, privata e pubblica.
Sono numerose le opere allogate al pittore da parte di ordini religiosi, ma l'unica conservata è la tela padovana degli Eremitani. Risale al 1536 il contratto che il priore Pellegrino Nasello, a nome dei frati eremitani agostiniani del convento di Padova, stipula con Fiumicelli per la pala da collocarsi sull'altare maggiore della chiesa degli Eremitani. Tre anni prima a Treviso l'artista era stato incaricato, dalle monache di Santa Maria Nuova, di

[40] G. Bampo, fine sec XIX, p. 18 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[41] Riguardo al ricorso contro l'accettazione del dipinto di Campagnola cfr. M. Lucco, 1981 a, p. 122; V. Lazzarini, *Un giudizio artistico a Padova nel Cinquecento*, in "Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", vol. XXX, 1914, pp. 253-261, qui p. 258.

dipingere una pala destinata all'altare maggiore della loro chiesa e nel medesimo anno Fiumicelli esegue diverse pitture per il convento di San Francesco. Lavorò inoltre per le monache domenicane di San Paolo, per le quali dipinse l'organo, e probabilmente per i frati domenicani di San Nicolò, se si presta fede alla testimonianza di Federici che gli attribuisce due ritratti di letterati nella distrutta sala del capitolo nel convento di San Nicolò.[42]

Nel 1552 Fiumicelli si impegna a dipingere un gonfalone con l'immagine della Madonna per la chiesa di Cusignana: i committenti sono il parroco e i massari. Si può immaginare che una simile committenza aveva richiesto, nel 1544, la perduta pala con la *Madonna col Bambino in trono e i santi Urbano e Vincenzo* nella chiesa di Sant'Urbano a Bavaria di Nervesa.

Il canonico della chiesa di San Giovanni sostenne invece le spese per gli affreschi raffiguranti gli episodi della vita del Battista, realizzati da Fiumicelli all'interno della chiesa di Treviso. Secondo l'iscrizione riportata da Federici, il committente si chiamava Giovanni Battista Oliva, ma è da notare che nel contratto steso dall'artista, datato 1561, è ricordato un certo Francesco Oliva, canonico di Treviso.[43] Lo stesso nome ricompare, riguardo i medesimi affreschi, nel testo di Sernagiotto, il quale precisa che il canonico era stato nominato conte palatino dal cardinale Girolamo Riario, nipote di Sisto IV.[44]

Tra i committenti di Ludovico Fiumicelli figurano anche tre confraternite: la Scuola dei Notai, quella del Santissimo Sacramento e la confraternita dei Battuti.

La prima assegnò probabilmente al pittore la pala per la cappella della Scuola dei Notai nella chiesa di Santa Maria del Gesù; la seconda scuola gli commissionò una tela che rappresentava la processione col Santissimo Sacramento che si svolgeva nella piazza antistante il duomo e la confraternita dei Battuti decise di affidargli l'incarico di affrescare la facciata del Monte di pietà di Conegliano. La notevole ricchezza dei Battuti permetteva loro di poter sostenere le spese per la costruzione – terminata nel 1524 – e

[42] Cfr. D. M. Federici, 1803, p. 229.
[43] Si veda Appendice I, doc. 13.
[44] Cfr. M. Sernagiotto, 1870, p. 83.

decorazione dell'edificio.[45] Gli affreschi di Fiumicelli costituiscono l'opera più innovativa presente a Conegliano in quel momento e dimostrano l'aggiornamento del pittore e della confraternita sulla pittura di Tiziano a Venezia.

Il pittore vicentino lavorò anche al Monte di pietà di Treviso, incaricato però da una diversa committenza, ovvero quella dei dieci conservatori allora in carica.[46] Questi rappresentavano le diverse classi sociali del comune e costituivano l'organo amministrativo dell'ente. Alla base dell'affresco raffigurante la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (fig. 6.15a) sono rappresentati i dieci stemmi corrispondenti ai rettori che commissionarono l'opera a Fiumicelli. Tra questi è possibile riconoscere lo stemma della famiglia Pordenoni che mostra una mano che tiene aperto un compasso, all'interno del quale compare una stella cometa; lo stemma della famiglia Bressa è invece caratterizzato da un monte sormontato da una croce e, al di sotto, una rosa araldica; infine il blasone della famiglia Agnusdei presenta un grifone su campo troncato azzurro e oro.

I restanti stemmi non sono riconoscibili ed è stata avanzata l'ipotesi che alcuni potessero essere stati inventati per l'occasione dai conservatori non nobili la cui famiglia non era provvista di blasone. [47]

Il nome dei Bressa ricompare tra i vari committenti di Fiumicelli. Il ramo trevigiano della famiglia Bettignoli da Bressa (originaria da Brescia) ebbe inizio nel 1326 e si distinse per i valenti medici e avvocati che ne fecero

---

[45] La confraternita dei Battuti è presente a Conegliano dalla seconda metà del XIII secolo e diviene presto la più importante congregazione coneglianese. Dalla metà del XIV secolo edificò la chiesa di Santa Maria Assunta – attuale duomo – e la sala dei Battuti, affrescata esteriormente da Ludovico Pozzoserrato attorno al 1593. Cfr. A. De Mas, *Conegliano, arte, storia e vita*, Venezia, Fantonigrafica, 1972, pp. 113-114.

[46] I Monti di pietà vennero istituiti, anche a seguito delle predicazioni dei francescani, al fine di favorire le classi meno abbienti garantendo credito a basso interesse, contrariamente a quanto facevano i banchi di credito ebraici. Il primo venne avviato a Perugia nel 1462, mentre quello di Conegliano venne istituito nel 1494 e quello di Treviso nel 1496. Cfr. C. Torresan, in G. Fossaluzza, a cura di, *Cassamarca, opere restaurate nella Marca trivigiana 1987-1995*, Treviso, Cassamarca, 1995, pp. 244-248, qui p. 244; M. Daga, *Gli affreschi di facciata dell'ex Monte di pietà di Conegliano oggi albergo Canon D'oro*, in "Restauri di Marca, semestrale per la conservazione del patrimonio storico artistico", anno III, n. 6, estate 1994, pp. 17-18, qui p. 17.

[47] Cfr. E. Manzato, s.d., p. 3.

parte; questi accrebbero nel tempo il loro patrimonio e, a inizio Quattrocento, compaiono iscritti al Collegio dei nobili. Alla fine del XV secolo i Bressa sono, assieme ai Pola, il casato più potente della città di Treviso ed emblemi del loro prestigio divengono i palazzi edificati nel medesimo periodo dalla bottega degli architetti Lombardo; quello dei Bressa si trovava nell'attuale piazza della Vittoria.[48]

Presso un altro palazzo della famiglia Bressa è impegnato Ludovico Fiumicelli; si tratta di quello situato in piazza Filodrammatici, costruito nella seconda metà del XVI secolo incorporando edifici preesistenti. Un documento del 1532 ricorda l'artista presente come testimone nella casa del cavaliere Matteo Bettignoli da Bressa in contrada di san Pancrazio[49]; potrebbe probabilmente trattarsi della medesima abitazione che venne in seguito restaurata diventando il palazzo ora noto come Filodrammatici, ma inizialmente denominato Bettignoli.

Un altro potente casato trevigiano che probabilmente si rivolse a Fiumicelli è quello degli Azzoni Avogaro, dinastia che ebbe origine attorno al 1000 dal barone Azzone, dal quale deriva l'originario cognome Azzoni che dal 1389 si legherà al titolo di Avogaro; in quell'anno il vescovo Berutti investe Alteniero dell'Avogaria di Treviso, feudo che si estendeva nella parte sud della diocesi di Treviso.[50]

Tra i membri della famiglia si distinse Fioravante Avogaro (o Avogadro), nato nel 1509, iscritto al Collegio dei nobili dal 1530 e nominato cavaliere nel 1560. Cresciuto nella casa che si affacciava sulla piazza Sant'Andrea, nel 1560 la trasformò in un vero e proprio palazzo unificando le case dei suoi avi a quelle dei da Borso, sopraelevando il tutto di un piano e rinnovando la facciata che fece completamente affrescare.[51] Sernagiotto ricorda l'intervento di Fiumicelli come frescante, mentre Andrea Bellieni avanza l'ipotesi di un

[48] Cfr. E. Dezuanni, *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso, ritratti e committenti 1542-1545*, Dosson di Casier, Matteo Editore, 2005, pp. 39-40.
[49] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 2 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[50] Cfr. E. Dezuanni, 2005, p. 31.
[51] *Ivi*, p. 32.

coinvolgimento dell'artista anche in qualità di architetto, responsabile del progetto di restauro dell'intero edificio.[52]

Un altro Avogaro compare tra i committenti di Fiumicelli, si tratta del nobile Dionisio per il quale il pittore aveva eseguito un dipinto triangolare raffigurante il Padre Eterno. Al 1543 risalgono i documenti che testimoniano la causa mossa all'artista da Dionisio il quale, non concorde con Fiumicelli riguardo al prezzo dell'opera, ne richiedeva la stima da parte di due periti artisti.[53]

Nobile trevigiano era anche Gaspare Spineda che attorno al 1560 eresse il palazzo in piazza San Leonardo e lo fece affrescare – ricorda Burchiellati – da Bordon o da Fiumicelli.[54]

Nel 1539 altri nobili, eredi di Pier Francesco Barisan, commissionarono all'artista vicentino un dipinto con predella da collocarsi nella cappella maggiore della chiesa di Santa Margherita di Treviso, al fine di rispettare le volontà del defunto Barisan.

Tra le tre opere di Fiumicelli documentate si annoverano gli affreschi della cappella funeraria Greco in Santa Maria Maggiore, commissionati nel 1539 dal nobile Francesco Greco, o di Cipro, capo dei cavalieri del Vin di Treviso.[55] All'interno della cappella, sui pilastri che sorreggono le colonne ai lati dell'*Ultima Cena*, comparivano due stemmi ormai illeggibili, dei quali uno era certamente quello del committente. Presumibilmente Greco mantenne buoni rapporti col pittore dal momento che nel 1547 lo nominò perito per la stima di alcune pitture eseguite da un altro artista – Giovanni di Giacomo Padovano – nella sua abitazione presso Santa Maria Maggiore.[56]

---

[52] Cfr. M. Sernagiotto, 1871, p. 109; A. Bellieni, *Treviso tra i secoli XV e XVIII: architettura ed evoluzione urbanistica*, in E. Brunetta, a cura di, *Storia di Treviso*, III, *L'età moderna*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 195-239, qui p. 221.

[53] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 15 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).

[54] Cfr. B. Burchiellati, 1630 (G. Netto, p. 15).

[55] Nell'accordo stipulato il 17 marzo 1540 – quando gli affreschi erano stati terminati – tra il priore del convento trevigiano e il nobile Greco, questi è ricordato come "ser Franciscum quondam ser Bernardi de Cypro, caput caballariorum vini, Tarvisii habitantem". Cfr. G. Fossaluzza, 1982, p. 142.

[56] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 19 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).

Alla committenza di privati si devono ascrivere le facciate affrescate delle case di Treviso in via Pescatori, Roggia e Sant'Agostino, mentre si deve alla committenza pubblica l'*Allegoria* affrescata sulla distrutta facciata del palazzo Pretorio in piazza dei Signori. All'ambito pubblico si riconduce anche il concorso indetto dai rettori di Padova nel giugno del 1537 al quale Fiumicelli partecipa con la tela ora conservata presso il Museo civico, ma concepita inizialmente per ornare la sala principale della Loggia del Consiglio.

Il contesto entro cui operò Fiumicelli fu relativamente circoscritto, è di fatto completamente assente la committenza dell'aristocrazia veneziana.

4. Fiumicelli architetto e archibugiere

Un aspetto di Ludovico Fiumicelli, ancora scarsamente studiato, riguarda la sua attività di architetto.
Un primo accenno al mutamento di professione operato dall'artista si trova nel manoscritto di Nicolò Mauro. Il brano di Mauro viene in seguito tradotto e riproposto da Carlo Ridolfi che scrive:

Ma col mutar professione migliorò Lodovico la sua condizione, ponendo fine alle fatiche dell'arte (sotto il cui grave peso finiscono spesso la vita i valorosi Pittori) perché condottosi a' servigi della Signoria di Venetia, con carico d'Ingegnere, si adoperò il rimanente de'giorni suoi nel riordinare (dopo le guerre di Lombardia) le Fortezze dello Stato, nel qual carico con honorato stipendio si morì.[1]

Successivamente Domenico Maria Federici confuta la tesi del completo abbandono della pittura ricordando altre realizzazioni pittoriche di Fiumicelli, databili agli ultimi anni della sua vita, e fornisce ulteriori dati relativi ai luoghi ove l'architetto militare operò, stipendiato dal senato Veneto. "Secondo il nuovo metodo di Fr. Giocondo, dal Sanmicheli, da Girolamo Pennachio, e dal Marchi insegnato"[2] Ludovico Fiumicelli restaurò "la maggior parte delle fortificazioni della Città, e Castella della Veneta dizione, di terra e di mare; lasciò perenni monumenti del suo sapere, specialmente nelle fortificazioni fatte ne' siti importanti di Peschiera, Rocha d'Anfo, Orzi Novi, ed altrove."[3]
Qualche decennio dopo Federici fu Lorenzo Crico a ricordare Fiumicelli come pittore e architetto di grande talento. Crico dichiara però di non conoscere "quali fabbriche abbia egli eretto in provincia, soltanto è notissimo

[1] C. Ridolfi, 1648 b, p. 238.
[2] D. M. Federici, 1803, p.70.
[3] *Ibidem*. L'autore è l'unico, tra gli studiosi, a specificare le località dove lavorò Fiumicelli in qualità di architetto, ma non indica la fonte da cui ricava tali notizie.

che fu stipendiato dalla veneta repubblica, siccome architetto nelle pubbliche costruzioni."[4]

I pochi dati certi, relativi all'ambito militare, si rinvengono in due documenti: nel primo, datato 23 agosto 1529, Fiumicelli è riconfermato capo degli archibugieri di Conegliano; un ruolo che non comportava remunerazioni essendo svolto da volontari, ma implicava una sicura considerazione dal momento che tale carica aveva carattere civico rilevante. Un pittore di ben nota fama che ricoprì praticamente il medesimo ruolo di Fiumicelli fu Piero della Francesca, che negli anni 50 del Quattrocento era capo dei balestrieri di Borgo Sansepolcro, sua città natale.

L'essere nominato per due volte capo degli archibugieri significava forse per Fiumicelli un riconoscimento del suo valore di pittore; riconoscimento che non giunse solo da parte del Consiglio di Conegliano che lo elesse, ma probabilmente anche dalla città di Treviso. Il podestà e il capitano di Treviso infatti fecero pervenire, tramite un cittadino di Treviso, al podestà e capitano di Conegliano una lettera per intervenire al cambiamento o rinnovo del capitano degli archibugieri. Il fatto viene comunicato, al momento dell'elezione, al Consiglio di Conegliano che dichiara la propria autonomia e riconferma Fiumicelli con ventiquattro voti favorevoli, uno contrario ed uno nullo.[5] Non è chiaro il motivo dell'interessamento da parte del podestà di Treviso, ma il fatto che nella sua lettera dell'agosto del 1529 si parli anche di rinnovo risulta rilevante poiché non si hanno notizie di rapporti tra Fiumicelli e la città di Treviso prima del 1531, anno in cui il pittore risiede nella contrada di San Tommaso.

Il secondo documento che fa riferimento all'attività militare è datato 3 ottobre 1550 e vi si legge: "magistro Ludovico pictore Tarv. Bombarderio"[6].

[4] L. Crico, 1833, p. 312.
[5] Cfr. G. Fossaluzza, 1993, p. 151.
[6] G. Bampo, fine sec XIX, p. 21 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).

L'impegno di Fiumicelli a servizio della Repubblica Veneta in qualità di architetto militare non è attestato da documenti e a riguardo sono stati espressi vari pareri discordi. Bailo e Biscaro sostengono che non fu Fiumicelli, bensì il figliastro Giacomo, a partecipare come ingegnere alla ricostruzione della fortezza nell'isola di Corfù, danneggiata durante le guerre turche.[7] Gli atti testimoniano difatti che Giacomo morì il 12 marzo del 1582 a Corfù. Bampo ricorda che egli assunse il cognome del padrino Fiumicelli, divenne pittore e più tardi ingegnere della Serenissima. Riguardo a Ludovico Fiumicelli Bampo afferma che "fu anche provvisionato della Serenissima Repubblica di Venezia"[8].

Giuseppe Liberali riporta uno studio di Pavan il quale sostiene che solo nel 1562 – e non nel 1536 come dichiara Federici – Fiumicelli entrò a servizio della Repubblica.[9]

Ugo Galetti e Ettore Camesasca scrivono che l'artista abbandonò la pittura "per dar opera a fortificazioni, soprattutto a Venezia"[10], ma questa non sembra un'affermazione plausibile, come pure quella riportata da Roberto Binotto secondo il quale Ludovico avrebbe realizzato opere militari "anche a Conegliano nel 1529"[11].

Lucio Polo, commentando quanto narrato da Ridolfi, scrive che

Questo onorato stipendio [*di cui parla Ridolfi*], avvolto in tanta magniloquenza di discorso, ha per noi un senso di garbata ironia e forse di tristezza. Sfido io che il Crico non conosce, in provincia di Treviso, palazzi costruiti da Fiumicelli; egli s'è dedicato solo ad opere militari, ma a noi rimane il rammarico di un nobile artista

[7] Cfr. L. Bailo e G. Biscaro, 1900, p. 65.
[8] G. Bampo, fine sec XIX, p. 1 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[9] Cfr. G. Liberali, 1945, p. 9. Liberali rimanda alla tesi di Pavan, *L'arte di L. Fiumicelli*, che purtroppo non risulta reperibile.
[10] U. Galetti e E. Camesasca, *Fumicelli Ludovico*, in *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano, Garzanti, 1950.
[11] R. Binotto, *Fiumicelli Ludovico*, in *Personaggi illustri della marca trevigiana, dizionario bio-bibliografico, dalle origini al 1996*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 1996, p. 270.

finito, per uno stipendio, che forse nella sua piena maturità avrebbe potuto darci opere di innegabile valore per il gusto degli occhi e l'elevazione dello spirito.[12]

Un episodio che presumibilmente può collegarsi alla mansione di architetto è l'affitto, da parte di Fiumicelli, di una casa "minantem ruinam"[13] nella contrada dei 'calafati'. Il contratto, stipulato con i frati di Santa Margherita il 6 novembre del 1539, prevedeva un affitto di tre anni e il "diritto ed obbligo nel conduttore di fabbricare e ristaurare la casa; e la fabbrica e i ristauri saranno stimati da periti (…) e compensati al conduttore."[14]
Il 2 dicembre le parti nominano due periti per la stima della casa nello stato in cui si trova prima dei restauri e nel giugno del 1541 questi dichiarano la stima effettuata. In seguito Fiumicelli restaura la casa e il 17 aprile del 1544 cede a Gaspare di Oderzo tutti i suoi diritti derivanti dall'affittanza, in particolar modo i diritti per le riparazioni da lui eseguite, quantificate in 100 ducati che il nuovo affittuario paga subito a Fiumicelli.[15]
Dai documenti trascritti da Bampo si ha notizia che il 9 dicembre del 1539 – un mese dopo il contratto stipulato per l'affitto della suddetta casa – il pittore prende in affitto un'altra abitazione "in contrata et parochia sancti leonardi super plathea hospitalis batutorum"[16] dal canonico della cattedrale di Treviso, Giulio Avogaro, con diritto di restaurarla a suo beneplacito ed esser poi rimborsato delle spese occorse per i miglioramenti. Prima d'intraprendere i lavori di ristrutturazione viene compiuta la stima della casa il 21 maggio 1540. Secondo Bampo l'artista divenne proprietario di tale casa ove abitò fino alla morte.[17]

Da questi dati è possibile trarre l'ipotesi che Fiumicelli fosse competente nel restaurare abitazioni, dunque ciò potrebbe avvalorare la tesi di un suo

[12] L. Polo, 1980, p. 345.
[13] G. Bampo, fine sec XIX, p. 10 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ivi*, p. 12.
[17] *Ivi*, p. 10.

impiego come architetto. Tale attività venne intrapresa da numerosi artisti – Bramante, Michelangelo, Raffaello e Giulio Romano – specialmente verso la fine della propria vita ed è dunque molto probabile che Fiumicelli stesso divenne architetto forse anche per il motivo che la professione era ben retribuita.
È interessante infine notare un altro documento a cui fa riferimento Bampo. Si tratta della nomina di Fiumicelli, da parte di Giorgio del Ferro, a perito per la stima di una cisterna costruita per il notaio Ferro da Gian Giacomo, "murer e marangon"[18] il quale nomina un altro perito che effettuasse a sua volta una stima. Questo incarico rivela un'effettiva esperienza di Fiumicelli in materia di tali costruzioni.

La competenza architettonica di Fiumicelli potrebbe suggerire l'ipotesi di un'ideazione, da parte dell'artista-architetto, della struttura architettonica destinata ad accogliere le pitture da lui eseguite. È il caso della cappella del battistero (fig. 6.4b) nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso, affrescata tra il 1539 e il 1540.
Andrea Bellieni suggerisce "la possibilità della paternità di Fiumicelli per il disegno della originale cappella"[19], collocata dietro la parete che regge l'immagine miracolosa della Madonna Grande. La cappella presenta una pianta semicircolare nella quale è inserito un quadrato di quattro archi che reggono una cupoletta emisferica e poggiano su colonne doriche; ai lati del quadrato si aprono due spicchi triangolari coperti da volte a crociera ai quali corrispondono al di sotto le due porte d'ingresso.[20]
Così strutturata, la cappella sembra concepita per rispondere a differenti esigenze: quella devozionale di posizionare l'altare in corrispondenza dell'immagine sacra della Madonna Grande; quella funzionale alla circolazione dei fedeli i quali possono servirsi di due accessi e infine quella

[18] *Ivi*, p. 15.
[19] A. Bellieni, 1992, p. 221.
[20] Cfr. L. Coletti, 1935, p. 330.

illustrativa poiché le scene si dispongono chiaramente in sequenza sulla parete curva e sulle lunette del registro superiore.[21]
È probabile che, al momento di principiare l'opera, Francesco Greco si sia rivolto a Fiumicelli per commissionargli non solo la decorazione ad affresco della cappella, ma anche il progetto architettonico della stessa che appare infatti pensata in funzione della sequenza di episodi che si svolgono sulle pareti.

4.1 I palazzi affrescati

Tra le numerose abitazioni affrescate da Fiumicelli, sono due quelle che le fonti ricordano essere state edificate nella seconda metà del XVI secolo, si tratta di palazzo Azzoni Avogadro e palazzo Filodrammatici a Treviso.
Il palazzo Azzoni Avogadro (fig. 4.1) prospetta su piazza Sant'Andrea con un'imponente facciata che presenta due portoni d'ingresso affiancati ciascuno da due finestre a losanga – forse aggiunte in seguito. Al piano terra si nota una serie di sei piccole finestre che sono sovrastate da una finestra più grande con davanzale a mensole che si colloca a livello del mezzanino. Al primo piano al centro si apre una trifora caratterizzata da archi tondi e poggiolo a colonnine e pilastri, mentre ai lati si vedono quattro finestre ad arco tondo che presentano una balaustra non sporgente. A livello del terzo piano undici finestre con cornice sono sovrastate da altrettanti occhi ovali.[22]
Sebbene non esista documentazione relativa a possibili opere militari o civili realizzate da Fiumicelli architetto, Andrea Bellieni scrive: "ci piace ipotizzare il suo disegno per la ristrutturazione, verso la metà del secolo, del grande palazzo degli Azzoni Avogadro a Sant'Andrea; l'ordinata larga facciata (…) sappiamo fu da lui dipinta."[23]

[21] Cfr. A. Bellieni, 1992, p. 221.
[22] Cfr. L. Coletti, 1935, pp. 107-108.
[23] A. Bellieni, 1992, p. 221.

Il palazzo Filodrammatici (fig. 4.2) deve il suo nome alla Società Filodrammatica che ebbe sede nell'edificio a inizio Ottocento, ma venne inizialmente costruito dai Bettignoli Bressa probabilmente nel sesto decennio del XVI secolo. La facciata, prospiciente la piazza Filodrammatici, presenta un portone centrale in pietra con orecchioni e quattro finestre per ciascun lato, quelle del piano terra sono relativamente piccole e sono sovrastate da quelle dell'ammezzato che presentano un davanzale a mensole. Al primo piano sopra il portone si nota una pentafora ad archi tondi con balaustra e due finestre ad arco tondo per lato, mentre al secondo piano si aprono una serie di finestre pressoché quadrate.[24]

L'edificio potrebbe essere stato costruito da Matteo Bettignoli incorporando fabbriche preesistenti, tra cui molto probabilmente la sua casa, che un documento del 1532 ricorda situata proprio nella contrada di san Pancrazio. L'atto certifica la presenza di Fiumicelli in qualità di testimone nell'abitazione del cavalier Matteo.[25] Il fatto che questi conoscesse l'artista può suggerire l'ipotesi dell'attribuzione degli affreschi esterni a Fiumicelli – per giunta confermata da numerose fonti –, nonché la supposizione di un coinvolgimento dell'artista anche per il disegno architettonico del palazzo.

Fu invece il cavaliere Fioravante Azzoni che secondo Sernagiotto fece ristrutturare profondamente il palazzo Azzoni Avogadro nel 1560 e affidò a Fiumicelli la decorazione a fresco della facciata.[26]

I due palazzi si potrebbero considerare opera dello stesso architetto sulla scorta delle analogie presenti tra i portoni d'ingresso e le tipologia delle finestre dei tre piani – si può notare il motivo della leggera cornice che sovrasta le finestre ad arco del primo piano che ritorna in entrambe le facciate.

Nonostante non sussistano dati certi riguardo l'architetto, sembra possibile avanzare l'ipotesi della responsabilità di Fiumicelli per quanto concerne il disegno architettonico dei due prospetti.

[24] Cfr. L. Coletti, 1935, p. 108.
[25] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 2 (ad vocem Ludovico Fiumicelli).
[26] Cfr. M. Sernagiotto, 1871, p. 109.

La scansione ritmica delle finestre lascia degli spazi liberi piuttosto ampi che potevano accogliere i grandi affreschi attualmente quasi scomparsi.
Le colonne ai lati del portone del palazzo Filodrammatici sono invece ancora visibili e sono state dipinte in prospettiva in modo da creare un effetto illusionistico ed arricchire l'architettura reale.

4.1 Palazzo Azzoni Avogadro, Treviso.

4.2 Palazzo Filodrammatici, Treviso.

5. Artisti contemporanei nel trevigiano

Il panorama artistico del territorio trevigiano è caratterizzato, nel Cinquecento, dalla presenza dei più grandi maestri dell'arte veneta che suggestionano, con il loro operato, numerosi artisti 'minori', e tra questi anche Ludovico Fiumicelli.

L'area coneglianese vede, nel secondo decennio, la presenza di Giovanni Antonio de' Sacchis, detto Pordenone. Grazie alla sua opera giungono nella provincia le novità veneziane di Tiziano, Sebastiano del Piombo e Palma il Vecchio, adattate dalla personale interpretazione dell'artista friulano. L'apporto del pittore si rivela fondamentale a Conegliano, dove Francesco da Milano, Francesco Beccaruzzi e Ludovico Fiumicelli ne colgono e riprendono il carattere monumentale e la forte accentuazione plastica.[1]

Tra il 1511 e il 1514 Pordenone è impegnato nell'affrescare la 'cappella vecchia' del castello di San Salvatore dei Collalto a Susegana – affreschi andati distrutti durante la prima guerra mondiale – e una cappella nella chiesa di Sant'Antonio abate di Conegliano.[2] Questi ultimi affreschi – staccati nel 1954 dalla chiesa ora distrutta e attualmente conservati presso il Museo Civico di Conegliano – erano probabilmente contrassegnati dalla firma dell'artista e dalla data del 1514. Tra i quattro santi che vi sono raffigurati, è la figura di santa Caterina che consente di affermare che Giovanni Antonio guardava a Palma il Vecchio, in particolar modo alle sue forme dilatate ed al colore steso ad ampie campiture. L'effetto che raggiunge è quello di una plastica monumentalità.[3]

Negli stessi anni è assai probabile che Pordenone affrescasse nella città di Conegliano alcune facciate di case e palazzi, oggi distrutti. Diverse fonti –

[1] Cfr. G. Fossaluzza, 1993, pp. 102-106.
[2] Cfr. *Ivi*, p. 102; C. Furlan, *Il Pordenone,* Milano, Electa, 1988, p. 18.
[3] Cfr. S. Sponza, 1999, p. 243.

tra le quali Ridolfi e Federici – citano un Quinto Curzio a cavallo affrescato su una casa che sorgeva all'angolo tra le attuali via Cavour e via Marconi.[4]
Mentre mostra di padroneggiare adeguatamente la tecnica dell'affresco, Pordenone rivela, almeno fino al 1515, una certa 'soggezione' quando dipinge su cavalletto.[5] Lo denunciano le opere della prima metà degli anni Dieci: la pala raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Pietro, Prosdocimo, Barbara e Caterina* già in San Salvatore e ora alle Gallerie dell'Accademia, datata al 1511; la tavola della *Trasfigurazione* nella Pinacoteca di Brera, un tempo nel castello dei Collalto, e la pala dipinta intorno al 1514 che rappresenta la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista, Maria Maddalena, Daniele e Pietro* della chiesa parrocchiale di Susegana.
È attorno al 1515 che viene ipotizzato un possibile viaggio di Pordenone nell'Italia centrale, viaggio che permetterebbe di giustificare l'aggiornamento del pittore sulle opere di Raffaello e Michelangelo. Il problema del viaggio a Roma è il più discusso della biografia dell'artista friulano; c'è chi sostiene che non fu mai compiuto – come del resto affermava Vasari – e che Giovanni Antonio trasse ispirazione dalle stampe di Raffaello già diffuse a Venezia nel primo decennio del Cinquecento.[6]
Gli affreschi della cappella dell'Annunziata nel duomo di Treviso (fig. 3.1) – che Pordenone firmò e datò al 1520 – si distaccano dalle opere di poco precedenti per una serie di innovazioni che andranno a costituire il punto di riferimento per l'evolversi della pittura di Fiumicelli. Le spese per la costruzione e decorazione della cappella vennero sostenute dal canonico Brocardo Malchiostro, il quale ne fece il luogo della sua sepoltura. Gli episodi raffigurati sono: l'*Adorazione dei magi*, sulla parete sinistra, sovrastata dalla lunetta che rappresenta la *Visitazione di Maria ad Elisabetta*; sulla parete destra compare *san Liberale* e nell'abside al centro, all'interno di

[4] Altri affreschi di Pordenone, o riferibili alla sua scuola, sono nominati in G. Baldissin Molli, *Un inventario settecentesco di pitture coneglianesi 'esposte alla pubblica vista'*, in "Ca' Spineda, XXIII, 2, 1982, pp. 11-33, qui pp. 16-17.
[5] Cfr. S. Sponza, 1999, p. 242.
[6] Cfr. *Ivi*, p. 246.

finte nicchie, i *santi Pietro e Andrea*; nel catino absidale è raffigurato l'*Incontro di Augusto con la sibilla Tiburtina*; infine nei pennacchi sono dipinti i *Dottori della Chiesa* e nella cupola compariva – fino al 1944 – il *Padre eterno sostenuto da angioletti*.[7] Quest'ultima raffigurazione costituisce una "novità iconografica di valore assoluto"[8] poiché le figure sono compresse in una porzione della superficie della cupola.

Caratterizza l'intera cappella l'interrelazione tra le diverse scene del ciclo creata dai rimandi di sguardi e di gesti dei personaggi, i quali si mostrano imponenti nelle loro grandi masse.[9]

Nello stesso anno, 1520, e negli anni successivi l'artista esprimerà con maggiore forza nei cicli dipinti a Cremona (figg. 3.2 e 3.3), Piacenza e Cortemaggiore il suo mondo visionario che si percepisce già a Treviso. La cappella Malchiostro costituisce il punto di partenza della 'nuova' arte di Pordenone, al quale si deve il fatto d'aver impresso una "svolta in senso eroico e monumentale"[10] alla storia della pittura veneziana.

Si troverà a confrontarsi con Pordenone anche Tiziano Vecellio, il cui primo contatto con Treviso risale al giugno del 1517 quando gli venne commissionata la *Resurrezione di Cristo* da affrescare – in sostituzione dello stesso soggetto dipinto in precedenza da Andrea Previtali – sulla facciata della Scuola del Santissimo presso la cattedrale.[11] L'affresco è ricordato come opera del cadorino dalle fonti trevigiane, tra cui Luigi Coletti, ma l'indeterminatezza del documento che ricorda un "Maestro Tician

---

[7] Cfr. E. Manzato, *La pittura a Treviso durante il dominio veneto*, in E. Brunetta, a cura di, *Storia di Treviso*, III, *L'età moderna*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 241-295, qui pp. 258-259.

[8] S. Sponza, 1999, p. 249.

[9] Cfr. *Ibidem*. A Treviso Pordenone aveva probabilmente affrescato la facciata del palazzo Sugana, poi Tiretta, in piazza della Vittoria, distrutto durante la seconda guerra mondiale. Gli affreschi sono descritti da Fapanni. Cfr. F. S. Fapanni, 1891-1892, p. 361.

[10] S. Sponza, 1999, p. 244.

[11] Cfr. M. Botter, *Le case affrescate*, in L. Polo, a cura di, *Treviso nostra: ambiente, storia, arte, tradizioni*, Treviso, Associazione Tarvisium, 1964, pp. 133-162, qui p. 154.

depentor"[12] e la scarsa leggibilità dell'opera che è quasi totalmente svanita, non permettono, secondo Manzato, una precisa attribuzione.[13]

Sembra invece confermata l'autografia di Tiziano per la pala dell'*Annunciazione* nella cappella Malchiostro, nonostante manchino documenti a riguardo. La tavola venne probabilmente commissionata contemporaneamente agli affreschi, o subito dopo, e principiata dopo la conclusione degli stessi. È stato rilevato come l'opera appaia più vicina al Tiziano precedente all'*Assunta* dei Frari, che non al successivo. La scelta di ricorrere, per la figura della Vergine, ad una tipologia già 'collaudata' – come la *Flora* – è giustificata dal fatto di dover rispondere ad una committenza antiquata, che chiedeva di farsi ritrarre all'interno della scena, mentre invece il dato innovativo si riscontra nella volontà di ricercare una nuova soluzione compositiva per la scena, solitamente risolta con l'equilibrio simmetrico delle due figure.[14]

Al fine di realizzare un'opera che potesse competere con quelle di Pordenone, Tiziano crea un effetto di continuità spaziale – non del tutto convincente – grazie all'architettura e al pavimento in fuga prospettica; pone quindi l'angelo Gabriele in secondo piano rispetto alla Vergine, la quale diviene così protagonista della composizione.[15]

Gli anni Quaranta vedono il pittore impegnato, assieme alla bottega, nell'esecuzione della pala destinata all'altare maggiore del duomo di Santa Maria Nova di Serravalle. Sono gli anni in cui Tiziano compie un viaggio a Roma – nella speranza di ottenere dal cardinale Farnese il tanto agognato beneficio ecclesiastico dell'abbazia di San Pietro in Colle per il figlio Pomponio – e uno ad Augusta dove dipinge per Carlo V.[16] A causa di questi viaggi l'esecuzione della pala di Serravalle, commissionata nel 1542, verrà

[12] E. Manzato, 1992, p. 261.
[13] Cfr. *Ibidem*.
[14] Il ritratto di Brocardo Malchiostro venne probabilmente imbrattato di pece nel 1526 e ridipinto da un anonimo pittore nello stesso anno. Cfr. S. Sponza, 1999, p. 254.
[15] Cfr. S. Sponza, 1999, pp. 254-255.
[16] Cfr. G. Tagliaferro, *La pala di Serravalle e la congiuntura degli anni '40*, in "Venezia Cinquecento", XVIII, n. 35, gennaio-giugno 2008, pp. 41-77.

trascinata fino al 1550. Il dipinto – che raffigura la *Madonna col Bambino e angeli in gloria con i santi Andrea e Pietro* e nel fondo una *Pesca miracolosa* esemplata sul cartone di Raffaello per gli arazzi della Cappella Sistina – contiene una "critica antiecclesiastica"[17] in parte giustificata dalla delusione provata dal pittore nel veder venir meno le promesse del papa.
Agli stessi anni risale il trittico di Castello Roganzuolo con la *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo*, opera talmente compromessa da non permettere di determinare quanto consistente sia stato l'apporto della bottega.

Nella bottega di Tiziano entrò, in giovane età, Paris Bordon. Nato a Treviso nel 1500, giunse a Venezia da bambino, portato dalla madre rimasta vedova. L'esperienza vissuta da Bordon nella bottega più prestigiosa dell'epoca contribuì alla formazione del linguaggio giovanile del pittore, il quale decise però di lavorare autonomamente già dal 1518, intenzionato ad imitare la maniera di Giorgione.[18]
La lezione tizianesca restò fondamentale per Bordon che negli anni Venti si mantiene aggiornato sulle novità del cadorino, ma comincia a mostrarsi interessato anche all'opera di Pordenone a Treviso e a Venezia, della quale si riscontrano dei recuperi nella produzione bordoniana degli anni Trenta.
Attorno al 1530 Bordon dipinge il *San Giorgio a cavallo che uccide il drago* per la chiesa di San Francesco a Noale, ora conservato nella Pinacoteca Vaticana. L'attribuzione a Pordenone avanzata da Ridolfi suggerisce come sia evidente il carattere pordenonesco, qui composto con una materia pittorica lucida e levigata.[19]
L'interesse verso le novità di Pordenone, fuse con uno stile 'tizianesco', costituisce un risultato caratteristico della cultura veneta di terraferma, che si

[17] *Ivi*, p. 75.
[18] Cfr. G. Mariani Canova, 1984, pp. 28-29.
[19] Cfr. *Ivi*, p. 32.

sviluppa dopo la metà degli anni Trenta, fra Treviso e Padova, nelle personalità di Fiumicelli e Domenico Campagnola.[20]

Nonostante risiedesse a Venezia, Bordon effettuò numerosi soggiorni trevigiani e mantenne stretti contatti con Fiumicelli e Beccaruzzi, confermati dall'intrecciarsi delle committenze tra i tre pittori, come dimostra la vicenda della pala di Biancade, che reca la firma di Paris. Dalla seconda metà del quarto decennio sono frequenti le opere commissionate dall'entroterra veneto, nelle quali "l'impostazione stilistica non certo rivoluzionaria"[21] denota quanto l'artista fosse ancora legato al classicismo tizianesco e poco incline alle nuove scelte estetiche operate a Venezia, pronte ad accogliere il manierismo dell'Italia centrale.

Tra le pitture di questo periodo si ricordano i perduti affreschi e la pala con *San Martino e il povero* destinati alla cappella maggiore della chiesa di San Martino di Lovadina; la *Madonna col Bambino in trono e i santi Giovannino, Pietro, Marco, Giuseppe e Liberale* (fig. 5.2) nella chiesa di San Giovanni Battista di Biancade, proveniente dalla vicina chiesa di Santa Maria di Castello; la pala con la *Madonna con i santi Sebastiano e Rocco* nel duomo di Valdobbiadene, la pala in Santa Maria dei Battuti di Belluno – ora agli Staatliche Museen di Berlino – e gli affreschi nella chiesa della Santa Croce a Pialdier.[22]

Nel corso del quinto decennio Bordon elabora dei generi, ovvero la veduta architettonica e l'allegoria mitologica, che costituiranno il suo contributo al manierismo veneto e si trovano rappresentati nella *Consegna dell'anello al doge* e in *Giove e Io*.[23]

Tra la fine del 1548 e il 1551 Bordon si trova a Milano, a servizio del nobile Carlo da Rho per il quale dipinge alcuni ritratti e una pala tuttora nella cappella di San Girolamo nella chiesa di Santa Maria presso San Celso. Al rientro dal soggiorno milanese il pittore esegue la pala con i *Sacri misteri* –

[20] Cfr. E. Coda, 1987,p. 175.
[21] Cfr. *Ivi*, p. 176.
[22] Cfr. G. Fossaluzza, *Treviso 1540-1600*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Milano, Electa, Regione del Veneto, 1999, vol. 2, pp. 639-716, qui p. 642.
[23] Cfr. E. Coda, 1987, p. 176.

dove si nota un'inconsueta sequenza di più episodi accostati – commissionatagli dal canonico Andrea Salomon per il suo altare nel duomo di Treviso e, qualche anno dopo, la pala con la *Madonna in trono col Bambino, san Giovanni Battista e san Girolamo*, destinata all'altare maggiore della chiesa dei Gesuati e ora nel Museo civico di Treviso. Nella cattedrale di Treviso è conservata l'*Adorazione dei pastori*, già sull'altare della cappella Rovero in San Francesco, dipinto caratterizzato dalla composizione piramidale e da particolari effetti luministici che si ritroveranno in Jacopo Bassano.[24]

Dopo la metà degli anni Cinquanta Bordon è impegnato a dipingere per le chiese e i monasteri di Treviso; in questo periodo l'opera del pittore si mostra più stanca, ma comunque caratterizzata da una nuova centralità del paesaggio.[25] In questo contesto si collocano i perduti affreschi nelle tre cappelle della chiesa di San Paolo e la pala, per le stesse monache domenicane, ora alla Pinacoteca di Brera, che raffigura *San Domenico presentato a Cristo dalla Vergine,* dove è evidente il carattere devozionale.[26]

Secondo quanto narrato da Vasari, Bordon compì un viaggio in Francia, collocabile presumibilmente attorno al 1559, durante il breve regno di Francesco II. Di ritorno dal soggiorno francese dipinse, nel 1562, la pala con *San Lorenzo e quattro santi*, ora nel duomo di Treviso, e la pala di *Ognissanti*, nel Museo civico, opere che rivelano un recupero di vecchie invenzioni, segno che l'esperienza francese non aveva portato novità nel linguaggio pittorico bordoniano.[27]

Risulta fortemente connesso con Ludovico Fiumicelli il pittore coneglianese Francesco Beccaruzzi, il quale, dal 1531, avvia con il vicentino una collaborazione societaria che si rivelerà presto problematica.

[24] Cfr. E. Manzato, 1992, p. 265.
[25] Cfr. G. Mariani Canova, 1984, p. 48.
[26] Cfr. *Ibidem*.
[27] Cfr. *Ivi*, p. 50.

Beccaruzzi nasce a Conegliano intorno al 1492-93, in una casa presso il convento di San Francesco, vicina a quella di Giambattista Cima; tale coincidenza ha spinto alcuni studiosi a ritenere possibile l'apprendistato del pittore alla bottega di Cima, tesi che non risulta però confermata da documenti. In realtà nel coneglianese era presente, già dai primi anni Dieci, Pordenone, che con la sua attività contribuisce a rinnovare il clima artistico determinando un distacco dalla tradizione cimesca e belliniana.[28]

L'influsso dell'artista friulano è ravvisabile nelle prime opere attribuite a Beccaruzzi da Fossaluzza, ovvero l'affresco della *Sacra conversazione* [29]nel sottoportico di casa Sbarra a Conegliano e quello che raffigura degli angeli attorno alla più antica *Madonna del latte* affrescata nella chiesetta della Madonna della Neve a Conegliano. Dalla visione diretta dell'opera di Pordenone – in particolare degli affreschi nella cappella in Sant'Antonio a Conegliano – il pittore apprende la tecnica dell'affresco, ma si differenzia dal linguaggio pordenonesco per la mancanza di una forte accentuazione plastica e la tendenza a preferire un tono più attenuato.[30] Recuperi pordenoniani, nel senso di una più sicura capacità formale, si notano inoltre nell'affresco raffigurante la *Resurrezione di Cristo* (fig. 5.4) – collocabile alla metà degli anni Venti – nella sacrestia della chiesa di Campolongo, dove operò anche Fiumicelli, che affrescò un trittico nell'abside.

I primi dipinti documentati sono quelli, oggi perduti, destinati alla Scuola dell'Immacolata Concezione presso San Francesco, pagati al pittore tra il 1519 e il 1521. Alla data del 1519 Beccaruzzi è già residente a Treviso, e lo sarà per diversi decenni – durante i quali alterna dei soggiorni coneglianesi –; il fatto è rilevante poiché in quel periodo Pordenone affrescava la cappella Malchiostro[31], mentre Tiziano dipingeva o si accingeva a dipingere

---

[28] Cfr. A. Soligon, *Alcune considerazioni sulla pala di Francesco Beccaruzzi per l'Altar Maggiore di San Francesco in Conegliano*, in "Storiadentro: rivista di studi sulla sinistra Piave", n. 2, 2003, pp. 101-147, qui p. 141.

[29] L'affresco è invece attribuito a Fiumicelli da Mauro Lucco. Cfr. M. Lucco, in *Francesco da Milano*, catalogo a cura di V. Pianca, Città di Vittorio Veneto, 1983, p. 81, nota 119.

[30] Cfr. G. Fossaluzza, 1993, p. 108.

[31] Fossaluzza (1993, p. 109) esclude dal catalogo di Beccaruzzi gli affreschi di san Liberale, san Pietro e san Paolo nella cappella Malchiostro, attribuiti al pittore da Giuseppe Fiocco.

l'*Annunciazione* per la medesima cappella e Girolamo Savoldo completava la pala per l'altare maggiore in San Nicolò, cominciata da fra Marco Pensaben.[32]

Tra le numerose opere assegnate a Beccaruzzi, sono solamente tre quelle documentate e tuttora esistenti: l'*Assunzione della Vergine* nella chiesa arcipretale di Valdobbiadene, allogata nel 1540 e completata nel 1544, *San Francesco riceve le stigmate e sei santi* (fig. 5.3), nel duomo di Conegliano, ultimata nel 1545 e il *Ritratto di giovane donna* all'Accademia Carrara di Bergamo. In questi dipinti si nota un "tizianismo di mediazione bordoniana"[33], dovuto all'inserimento del pittore nell'aggiornata cultura di Treviso.

La pala di Valdobbiadene dimostra, nelle figure degli apostoli, evidenti richiami all'*Assunta* di Tiziano ai Frari, ma è d'altronde possibile ravvisare in alcuni personaggi dei ritratti dal vero; la Madonna si differenzia da quella tizianesca per la posa che esprime grande umiltà.[34] Furono probabilmente queste le caratteristiche apprezzate da Lorenzo Lotto, incaricato della stima del dipinto, che riconobbe l'abilità di Beccaruzzi definendolo "peritissimum pictorem" e giustificò il sovrapprezzo richiesto dall'artista.

La contemporanea pala di san Francesco, destinata all'omonima chiesa di Conegliano, mostra sei monumentali santi e, al di sopra, san Francesco inginocchiato che riceve le stigmate sul monte della Verna dove il paesaggio 'tizianesco' è curato fin nei minimi dettagli. Fossaluzza rileva come questo dipinto determini la rinuncia di Beccaruzzi alla ricerca manieristica che in quel periodo era già stata avviata.[35]

---

[32] Cfr. G. Fossaluzza, 1993, p. 106. La pala con *Madonna e santi* di San Nicolò era stata commissionata nel 1520 dai frati domenicani al loro confratello Fra Marco Pensaben Maraveja che, una volta che ebbe impostato il tempietto e le figure dei santi, fuggì poiché l'impresa era superiore alle sue capacità. Venne quindi incaricato di concludere la pala Girolamo Savoldo che corresse l'architettura, dipinse ex novo la Vergine e l'angelo musicante e ridipinse gran parte dei santi con una pittura dalla morbidezza tizianesca. Cfr. E. Manzato, 1992, pp. 262-263.

[33] G. Fossaluzza, 1981, p. 75.

[34] Cfr. G. Fossaluzza, 1993, p. 118.

[35] Cfr. *Ibidem*.

La capacità di resa psicologica del pittore è dimostrata dal *Ritratto di donna*, l'unico firmato, che permetterebbe di assegnare al catalogo di Beccaruzzi una serie di ritratti qualificati dalla ripresa di modelli bordoniani – sebbene manchino le tensioni manieristiche di Bordon – e contraddistinti da un'impostazione simile che prevede la presenza, alle spalle del personaggio, di muri diroccati e brani di paesaggi che si differenziano, nei vari dipinti, per minime varianti.[36]

Precede queste tre opere la pala con *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco* per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Conegliano, eseguita su commissione del vescovo Antonio Salamanca e datata attorno alla metà del quarto decennio. L'attribuzione del dipinto è piuttosto discussa poiché, secondo il giudizio di Mauro Lucco, l'opera è più vicina alla pittura di Fiumicelli nel fondale architettonico e nella tipologia del volto della Vergine, comparabile con quello di santa Marina nella pala degli Eremitani.[37]

Secondo Fossaluzza sarebbe invece proprio quest'opera di Beccaruzzi a determinare lo stacco stilistico tra i due soci. Risultano notevolmente simili a quelle della pala di san Francesco le figure allungate dei santi Francesco e Giovanni Battista; quest'ultimo memore del medesimo santo dipinto nella pala di Susegana da Pordenone. Nel dipinto di Beccaruzzi si affaccia inoltre l'influsso di Bonifacio Veronese, "rassicurante diffusore della tradizione tonale e del tizianismo"[38].

Sebbene l'artista lavorò principalmente su tela, Fossaluzza assegna a Beccaruzzi anche i seguenti affreschi: il *Sant'Antonio abate* al Museo civico di Treviso, il *San Nicola in trono tra i santi Gerolamo e Caterina*

[36] Cfr. A. Soligon, 2003, p. 144. Tra i ritratti attribuiti a Beccaruzzi si ricorda il *Ritratto di cavaliere* della Galleria Colonna di Roma, probabile pendant del ritratto muliebre sopracitato.
[37] Cfr. M. Lucco, 1985, p. 148.
[38] A. Soligon, 2003, p. 143.

d'Alessandria[39] affrescato all'interno della chiesa di Vazzola, gli affreschi di palazzo Sarcinelli e quelli del palazzo Filodrammatici.[40]

Tra le opere assegnate a Beccaruzzi si annoverano inoltre la *Madonna col Bambino in gloria tra i santi Pietro e Giovanni Battista, san Giorgio e la principessa*[41] al Museo Diocesano di Vittorio Veneto, datata al 1542, e la pala con *San Bernardino tra le sante Chiara ed Elisabetta d'Ungheria* già a Santa Maria delle Grazie di Conegliano, ora in San Barnaba a Venezia. Numerosi dipinti, testimoniati dai pagamenti, andarono dispersi; tra questi si ricordano le opere per le chiese di Santa Cristina e Parisio, San Paolo e Santa Maria Maggiore di Treviso.

Beccaruzzi si rivelò un artista capace di fondere caratteri del linguaggio tizianesco e pordenonesco; il suo operare in modo lento e cauto gli permise di dar vita ad opere dalla composizione equilibrata e dal disegno corretto e di raggiungere, nei ritratti, una resa psicologica che si configura come suo tratto personale.[42]

5.1 Giovan Pietro Meloni

Tra i pittori che lavorarono in società con Ludovico Fiumicelli si ricorda Giovan Pietro Meloni, proveniente da Cremona ma documentato a Venezia nel settembre del 1534.[43] In seguito – il 6 novembre del 1539 – Meloni è presente a Treviso, nel convento di Santa Margherita, come testimone alla stipula di un contratto tra Ludovico Fiumicelli e i frati di Santa Margherita, i quali affittano al pittore una casa nella parrocchia di San Leonardo.[44] Nel contratto si legge: "presentibus (…) magistro Jo: Petro quondam ser Ludovici

[39] L'affresco viene assegnato a Fiumicelli da Lucco (1983, p. 49).
[40] Cfr. G. Fossaluzza, 1993, p. 117.
[41] L'opera era stata inizialmente attribuita a Fiumicelli da Giorgio Fossaluzza (1982, p.144) ma venne – a seguito del restauro – assegnata invece a Beccaruzzi dallo stesso studioso (Fossaluzza, 1993, p. 126).
[42] Cfr. G. Fossaluzza, 1981, p. 81.
[43] Cfr. G. Fossaluzza, 1982, p. 131.
[44] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 200 (ad vocem Giovanni Pietro Melloni).

de Cremona pictore Venetijs"[45]; il pittore, proveniente da Venezia, si era stabilito in quel periodo a Treviso, probabilmente per collaborare con Fiumicelli negli affreschi della cappella Greco nella chiesa di Santa Maria Maggiore. Di fatto, nelle ricevute di pagamento versate dal priore del santuario compare, alla data dell'8 gennaio 1540, un tale 'Zuan Piero' che Giorgio Fossaluzza identifica con Giovan Pietro Meloni sulla base del giudizio di Roberto Longhi che negli affreschi rilevava caratteri affini a quelli di Altobello Meloni e in base ad una fonte che accennava a un "forestiero di Caravaggio".[46]

La mano di Meloni all'interno del ciclo di affreschi si riconosce in alcuni brani realizzati con tecnica pittorica più veloce e nei personaggi non sempre corretti dal punto di vista anatomico. Secondo Fossaluzza l'apporto dato dall'artista risulta comunque fondamentale per lo sviluppo di particolari soluzioni figurative derivate dalla pittura manieristica lombardo-emiliana, in particolare da Altobello Meloni – zio paterno di Giovan Pietro – e Pordenone.[47]

Il documento successivo relativo a Giovan Pietro Meloni risale al 3 maggio del 1543 e riguarda la nomina, da parte di Giovan Pietro, del fratello Giovan Battista di Cremona come suo procuratore per reclamare la parte di eredità – posseduta indebitamente da alcuni parenti – che spettava all'artista a seguito della morte del nonno Marco Antonio e dello zio paterno Altobello.[48]

Un anno più tardi la prima moglie di Meloni, Marietta Trevisan, prossima al parto, fa testamento nella casa del pittore ubicata "in contrada drio le preson" nominando eredi i figli e, nell'eventualità morissero in tenera età, il marito.[49]

---

[45] *Ibidem*.
[46] Cfr. G. Fossaluzza, 1982, p. 131. Lo studioso respinge l'ipotesi avanzata da Liberali che, riportando la tesi di Pavan, proponeva di identificare Zuan Piero con Giovan Pietro Silvio; quest'ultimo era difatti impegnato stabilmente a Venezia in quegli anni.
[47] Cfr. *Ivi*, pp. 134-135.
[48] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 200 (ad vocem Giovanni Pietro Melloni).
[49] *Ivi*, p. 201.

Dal manoscritto di Gustavo Bampo si desume che negli anni successivi Meloni è presente a numerosi atti stilati a Treviso e nel 1550 è ricordato nella sua casa "posita super platea Bampis parrocchia Sancti Viti" insieme a "ser Francisco pictore quondam ser Simeonis trivisani habitantis Venetiis"; quest'ultimo potrebbe forse essere identificato con Francesco Beccaruzzi, socio di Fiumicelli.

Meloni lavorò a fianco di Paris Bordon e Ludovico Fiumicelli nella chiesa di San Paolo a Treviso, come testimonia l'elenco dei pagamenti per le pitture eseguite nella chiesa delle monache domenicane. In tale elenco, pubblicato da Bailo e Biscaro, all'anno 1557 è ricordato "Zampiero depentor" che ha "depento li Cornisoni de chiesia (…), il pergolo de organo; et fatto il marmoro delle tre Capelle"[50]. Purtroppo non resta nulla delle opere realizzate dai tre pittori dal momento che la chiesa venne demolita durante la dominazione francese a seguito della soppressione dell'ordine delle monache domenicane.

L'unica opera realizzata autonomamente da Giovan Pietro Meloni e tuttora esistente è la pala dipinta nel 1564 che raffigura la *Madonna col Bambino in gloria, i santi Paolo, Giovanni Battista e Pietro* (fig. 5.1) che era destinata alla chiesa parrocchiale di San Paolo di Breda di Piave. Al 21 marzo risale il documento con il quale l'intagliatore della cornice – ovvero Sebastiano di San Daniele del Friuli "incisor lignaminum Tarvisii in contrata Sancti Bartholomei"[51] – non riuscendo a riscuotere dai massari i duecento ducati, dei quali cento spettanti a Meloni, delega a quest'ultimo l'onere della riscossione del prezzo. Meloni decise di essere ricompensato con periodici contributi in natura.[52]

---

[50] L. Bailo e G. Biscaro, 1900, p. 93.

[51] G. Bampo, fine sec XIX, p. 203 (ad vocem Giovanni Pietro Melloni).

[52] Cfr. G. Fossaluzza, 1982, p. 137. Nel documento si legge quanto segue: "Tarv. (…) magistrus Sebastianus incisor lignaminum Tarvisii in contrata Sancti Bartholomei debitor magistri Joannis Petri de Mellonis de Cremona pictoris Tarvisii de ducatis centum auri de L. 6 s. 4 pro ducato, causa pingendi et deaurandi pallam unam altaris, quam ipse magistrus Sebastianus fecit et vendidit massarijs ecclesiae ville Sancti Pauli de Brayda pro ducatis ducentis auri, volens ipsum debitum iuxta concordium dicto magistro Jo. Petro satisfacere (…)". Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 203 (ad vocem Giovanni Pietro Melloni).

Liberali parla di questo dipinto, che erroneamente assegna a Giovan Pietro Silvio, ricordando il pessimo restauro effettuato nel 1877 che rovinò l'opera e il tentato ripristino del 1890 che comunque non riuscì nell'impresa di riportare la pala al suo stato originario.[53]

Sulla scorta della scadente qualità della pala, Lucco sosteneva che Meloni non avesse potuto contribuire a determinare certi aspetti cremonesi che si rinvengono negli affreschi.[54] È da sottolineare però il fatto che la pala di Breda di Piave venne dipinta ventiquattro anni dopo gli affreschi di Treviso, quando Meloni era più anziano e la sua produzione artistica probabilmente manifestava una fase più stanca. Inoltre i restauri sopracitati concorsero a peggiorare e rendere più difficile la lettura della qualità pittorica originaria della tela.

Meloni muore il 12 maggio del 1573; a testimoniarlo è, tra gli altri, Matteo Fiumicelli, figlio di Ludovico, che assiste poi all'apertura del testamento olografo. La presenza di Matteo in un momento tanto rilevante potrebbe confermare i buoni rapporti intrattenuti tra il padre Ludovico e il defunto Meloni. Il testamento, redatto il primo gennaio 1570 e deposto dal testatore presso il notaio Giovanni Pietro Oliva il 28 maggio, prevedeva che fosse la moglie Giulia a decidere dove seppellire il marito e fosse usufruttuaria di tutti i beni, solamente "vedovando et facendo vita casta, et non altrimenti"; nel caso si fosse sposata o fosse deceduta, tutti i beni sarebbero stati ereditati dalla sorella di Giovan Pietro o dai suoi due figli, nipoti del pittore.[55]

Tra i beni elencati da Meloni sono ricordati i disegni, scrive difatti: "Item lasso allo Eccellente magistro Zambattista Fontana mio Amorevole Amico tutti li dessegni sarano segnati B. F. per un minimo segnal d'amore mi ha usato sua Eccellentia perche non son sufficiente la mia robba a remunerar una delle mille fatiche, et cortesie ha mostrato sua Signoria verso de casa mia".[56]

---

[53] Cfr. G. Liberali, 1945, p. 20.
[54] Cfr. M. Lucco, 1985, p. 145.
[55] Cfr. G. Bampo, fine sec XIX, p. 207 (ad vocem Giovanni Pietro Melloni).
[56] *Ivi*, pp. 207-208.

La figura di Meloni, sebbene non fu particolarmente valente, contribuì probabilmente ad arricchire la cultura figurativa di Fiumicelli con richiami alla produzione pittorica lombarda.[57]

5.1 Giovan Pietro Meloni, *Madonna col Bambino in gloria, i santi Paolo, Giovanni Battista e Pietro*, chiesa di San Paolo, Breda di Piave. Fotografia tratta da Fossaluzza, 1982, p. 142.

[57] Cfr. E. Manzato, *Treviso città d'arte*, Treviso, Matteo Editore, 1982, p. 108.

5.2 Paris Bordon, *Madonna col Bambino in trono e i santi Giovannino, Pietro, Marco, Giuseppe e Liberale*, chiesa di San Giovanni Battista, Biancade.

5.3 Francesco Beccaruzzi, *San Francesco riceve le stigmate e sei santi*, duomo, Conegliano.

5.4 Francesco Beccaruzzi, *Resurrezione di Cristo*, chiesa di Santa Maria Annunziata, Campolongo di Conegliano.

6. Catalogo delle opere di Ludovico Fiumicelli

6.1 Elenco delle opere

Opere documentate

- *Madonna col Bambino in trono e i santi Agostino, Giacomo, Marina, Filippo e il doge Andrea Gritti (Vergine della Salute)*, olio su tela, sacrestia, chiesa degli Eremitani, Padova, 1536-1537

- *Madonna col Bambino in trono e i santi Prosdocimo, Giustina, Antonio da Padova e Daniele e tre angioletti musicanti*, olio su tela, Museo civico, Padova, 1537

- *Storie della vita di Cristo*, *profeti*, *sibille* ed *Evangelisti*, ciclo di affreschi, cappella Greco, chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso, 1539-1540

Opere riferite per indici di stile

- *Concerto*, affresco, palazzo Gaiotti-Rova, Serravalle di Vittorio Veneto, 1522

- *Angeli con gli strumenti della Passione* e *Pietà*, affresco, Monte di Pietà, Conegliano, 1524 ca

- *San Teonisto*, affresco, casa in via San Nicolò, Treviso, 1530

- *Cristo in croce* e *Annunciazione*, affresco, chiesa di Santa Maria Annunziata, Campolongo di Conegliano, 1530 ca

- *Profeta Balaam*, affresco, chiesa di San Marco Evangelista, Corbolone di Santo Stino di Livenza, 1530 ca

- *Apollo che lancia i dardi alla prole di Niobe*, affresco, casa in via Pescatori, Treviso, 1550 ca

- *Nettuno, Giove e l'aquila*, *Madonna col Bambino*, affresco, casa in via Roggia, Treviso, 1550 ca

- *Venere e Marte*, *putti, figura maschile con falce,* affresco, casa in via Sant'Agostino, Treviso, 1550 ca

- *Giove fulmina i giganti, strage dei figli di Niobe, Zeusi e le cinque vergini agrigentine, colonne e cavalli su piedistallo*, affresco, palazzo Filodrammatici, Treviso, 1550-1560

- Affresco, palazzo Azzoni Avogadro, Treviso, 1560 ca

- *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e *Angeli con rami d'ulivo*, affresco, cappella dei rettori, Monte di Pietà, Treviso, 1560 ca

- *Figure allegoriche femminili*, affresco, Monte di Pietà, Treviso, 1560 ca

Opere documentate oggi perdute

- *San Sebastiano*, pala, destinata alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, Conegliano, 1527

- *Madonna col Bambino tra i santi Caterina, Lucia, Bernardo e Benedetto* e *Natività di Maria*, pala e predella, chiesa di Santa Maria Nuova, Treviso, 1533

- *San Francesco* e altre pitture, convento di San Francesco, Treviso, 1533-1534

- *Santa Margherita, sant'Agostino e san Giovanni Battista* e *Storia di santa Margherita*, pala e predella, chiesa di Santa Margherita, Treviso, 1539

- *Padre Eterno*, quadro triangolare, 1541

- *Madonna col Bambino in trono e i santi Urbano e Vincenzo*, pala, chiesa di Sant'Urbano, Bavaria di Nervesa, 1544

- Gonfalone, chiesa di Santa Maria di Cusignana, 1552

- *Storie bibliche, San Paolo* e *San Domenico*, tele e ante dell'organo, chiesa di San Paolo, Treviso, 1558

- *Storie della vita di san Giovanni Battista* e *Annunciazione*, affresco, Battistero di San Giovanni, Treviso, 1561 (contratto) 1570 (iscrizione)

Opere riferite per indici di stile oggi perdute

- *Allegoria*, affresco, palazzo Pretorio, piazza dei Signori, Treviso, 1560

- *Le quattro stagioni, Proserpina, la morte di Adone, Pallade e Nettuno,* affresco, palazzo Spineda, Treviso, 1560 ca

- *Natività con san Gerolamo e sant'Anna*, pala, cappella di San Giuseppe della Scuola dei Notai, chiesa di Santa Maria del Gesù, Treviso, 1580 ca

- *Lodovico Bomben* e *Pietro Franchino*, sala del capitolo, convento di San Nicolò, Treviso

- *Madonna, san Giovanni, san Girolamo e santi*, chiesa di San Girolamo e Santa Maria Mater Domini, Treviso

- *Processione del Santissimo Sacramento*, olio su tela, cattedrale, Treviso

- *Spirito Santo*, *san Liberale, santa Caterina, san Sebastiano e san Filippo Benizi*, pala e portelle dell'organo, chiesa di Santa Caterina, Treviso

6.2 Opere documentate

Ludovico Fiumicelli

Madonna col Bambino in trono e i santi Agostino, Giacomo, Marina, Filippo e il doge Andrea Gritti (Vergine della Salute)

Olio su tela, cm 550 x 300

Sacrestia, chiesa degli Eremitani, Padova

1536-1537

(Appendice I, doc. 5)

L'opera è ricordata fin dalle fonti più antiche riguardanti Fiumicelli come la realizzazione più pregevole che rappresenta l'apice del percorso artistico del pittore; certamente ne costituì una tappa fondamentale e determinò la successiva notorietà di Fiumicelli, spesso citato in relazione a questa sola opera.
La pala mostra la Vergine col Bambino sulle ginocchia seduta su un alto trono ai cui piedi stanno i santi Agostino, Giacomo, Marina − in veste da monaco −, il doge Andrea Gritti e san Filippo apostolo che sorregge la croce. L'ambientazione è composta da architetture rinascimentali ornate di marmi e sullo sfondo si può scorgere la cupola di una chiesa, probabilmente quella di sant'Antonio o santa Giustina di Padova.

Al 25 settembre del 1536 risale il contratto stipulato tra Pellegrino Nasello, priore del convento agostiniano di Padova, e Ludovico Fiumicelli, chiamato a eseguire la pala destinata all'altare maggiore della chiesa degli Eremitani. Nel contratto si precisa che la tela avrebbe dovuto rappresentare i santi

apostoli Giacomo e Filippo – titolari della chiesa –, sant'Agostino, santa Marina, la Vergine in maestà e degli angeli. Il dipinto viene commissionato per sessanta ducati e i termini della consegna vengono fissati per la Pasqua dell'anno successivo.

Dalle ricevute rilasciate da Fiumicelli tra il 12 ottobre 1536 e il 18 maggio 1537 si desume che il pittore ricevette 94 ducati, somma ampiamente superiore a quella concordata, segno dell'esito propizio della stima compiuta da due esperti chiamati dai frati agostiniani (Lazzarini 1914).

La pala venne collocata sull'altare maggiore – in sostituzione del polittico di Giuliano e Pietro da Rimini datato al 1324 – che venne riconsacrato anche al nome di Santa Marina. Decisa fin dal 1517 e cominciata dieci anni dopo, l'operazione di rinnovamento dell'altare maggiore della chiesa degli Eremitani e la risistemazione del coro dietro quello venne portata avanti nel secolo, nonostante incontrò un momentaneo arresto dovuto all'opposizione di Marsilio Curtarolo che contestava la necessaria rimozione della tomba di famiglia. La causa si risolse con un accomodamento nel marzo del 1537, accordo probabilmente già previsto dai monaci i quali firmarono i contratti con Fiumicelli e con lo scultore deputato alla risistemazione dell'altare il 25 e 26 settembre 1536 (Puppi 1970).

La presenza di santa Marina nel dipinto è correlata a quella del doge Andrea Gritti ed è giustificata dal fatto che tale figura cominciò ad assumere un ruolo importante dal momento in cui il 17 luglio del 1510 – giorno dedicato alla festa della santa – l'esercito veneziano sotto il comando di Andrea Gritti sconfisse sulle mura di Padova gli imperiali di Leonardo Trissino. Gritti è presente nella pala ai piedi della Vergine nell'atto di offrire il modellino della città di Padova; si mostra in veste dogale, essendo stato eletto doge nel 1523 (Puppi 1970).

L'impostazione della pala riprende quella della pala Pesaro di Tiziano – anch'essa difatti illustrava un tema storico-celebrativo – ma in modo speculare. Anche nel dipinto di Fiumicelli la Madonna è seduta di tre quarti su un alto trono marmoreo, attorno al quale si dispongono i santi, mentre in

alto sulle nubi siedono i putti che in questo caso suonano strumenti musicali – uno di loro incorona la Vergine.

Anna Maria Spiazzi (1981) sottolinea come il riferimento a Tiziano si possa riscontrare altresì nella consistenza della pittura, ma allo stesso tempo la studiosa individua dei rimandi alla cultura di terraferma nella rigidezza delle pieghe delle vesti e nei contrasti tra zone in ombra e zone illuminate; inoltre le imponenti architetture fortemente scorciate e la sodezza degli angioletti si rifanno alla pittura di Pordenone e Paris Bordon.

Sebbene le figure mostrino una lieve rigidità, si percepisce un'impressione di maestosità e nobiltà che non si rinviene in altre opere padovane del periodo; la Spiazzi afferma difatti che la pala è una "testimonianza tra le più significative nella Padova del Cinquecento" (Spiazzi, 1981, p. 209).

Il dipinto si trova attualmente nella sacrestia della chiesa degli Eremitani, sulla parete occidentale sopra la porta d'ingresso, dove venne trasferito nel 1904 a seguito della scoperta degli affreschi celati sotto l'intonaco dell'abside.

Per quanto concerne l'aspetto conservativo, non risulta siano stati effettuati sulla pala restauri successivi all'anno 1999.

Bibliografia

Mauro, fine XVI sec, (ad vocem Fiumicelli); Ridolfi, 1648 a, p. 217; Brandolese, 1795, p. 218; Lanzi, 1795, p. 92; Federici, 1803, p. 45; Ticozzi, 1818, p. 216; Bailo e Biscaro, 1900, p. 65; Benezit, 1913, p. 353; Botteon, 1913, pp. 492-493; Lazzarini, 1914, pp. 253-261; Arslan, 1936, p. 96; Checci, Gaudenzio e Grossato, 1961, p. 43; Puppi, 1970, pp. 101-102; *Dizionario enciclopedico Bolaffi,* 1981, vol. 5, p. 18; Spiazzi, 1981, pp. 206-209; Fossaluzza, 1982, p. 132; Fantelli, 1987, p. 195; Manzato, 1992, p. 269; Binotto, 1996, p. 270; Coltellacci, 1997, p. 262; Dal Pozzolo, 1999, p. 211; Fossaluzza, 1999, p. 643; Sponza, 1999, p. 270; Partsch, 2004, B. 41, p. 9

6.1 *Madonna col Bambino in trono e i santi Agostino, Giacomo, Marina, Filippo e il doge Andrea Gritti (Vergine della Salute)*, chiesa degli Eremitani, Padova. Per gentile concessione di Carlo Cavalli (Museo Diocesano di Padova).

Ludovico Fiumicelli

Madonna col Bambino in trono e i santi Prosdocimo, Giustina, Antonio da Padova e Daniele e tre angioletti musicanti

Olio su tela, cm 240 x 415

Museo civico, Padova

1537

(Appendice I, doc. 6)

Il primo giugno del 1537 i rettori della città di Padova indissero un concorso per un dipinto, da porsi nella sala principale della Loggia del Consiglio, che avrebbe dovuto rappresentare i santi protettori della città; al concorso parteciparono Ludovico Fiumicelli e Domenico Campagnola.
Il 4 settembre, una volta terminate le opere, i pittori aderirono alla proposta dei rettori riguardo le modalità del giudizio: questo avrebbe dovuto esser pronunciato sulla base della qualità delle teste del Bambino e dei santi. Come arbitri esterni erano stati indicati Tiziano e Pordenone i quali però, impegnati per importanti commissioni, declinarono l'invito, cosicché il 14 settembre fu Gian Paolo Pase, detto l'Olmo, a giudicare vincitrice, per "meglior disegno", l'opera presentata da Campagnola, il quale il 18 settembre è autorizzato a riscuotere la somma pattuita (Lazzarini 1914).
Il dipinto di Campagnola (fig. 6.3) venne da subito sistemato sopra il tribunale nella sala del Consiglio dove restò fino all'inizio dell'Ottocento, quando venne trasferito nel palazzo del podestà perché in stato d'abbandono, e fu in seguito acquistato dal Museo civico.
L'identificazione dell'altro dipinto – qui in questione – con quello presentato da Fiumicelli fu accertata grazie agli interventi degli studiosi Elisabetta Saccomani (1980) e Mauro Lucco (1981 a). La maggior parte dei

critici – tra i quali Adolfo Venturi, Bernard Berenson e Rodolfo Pallucchini – era invece concorde nell'affermare che questa fosse l'opera vincitrice del concorso, realizzata da Campagnola. La tela sarebbe stata in seguito rimpiazzata dall'altra del medesimo pittore in quanto rivelatasi troppo piccola, mentre la tela di Fiumicelli sarebbe andata perduta.

La Saccomani sostiene che l'ipotesi della sostituzione dell'opera – suggerita inizialmente da Andrea Moschetti nel 1900 e riproposta poi dai sopracitati – nacque da un fraintendimento della descrizione riportata da Ferrari nel 1734. Questi vide il dipinto "con M. Vergine, con i SS. Protettori, colla città in veduta e con coro d'angeli di sotto, di Domenico Campagnola" nella chiesa dei Padri Riformati di San Carlo, "destinato alla sala del Consiglio, ma considerato minore del bisogno alla grandezza del luogo, l'ebbero i frati in dono dalla città" (Fantelli, 1987, p. 201). Tale spiegazione venne ripresa successivamente da Pietro Brandolese nel suo libro *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova* del 1795, ma la parola "minore" venne tradotta con "piccolo", dando adito a scorrette interpretazioni della vicenda. Secondo la Saccomani le parole di Ferrari vanno interpretate nel modo seguente: il dipinto giunto in San Carlo era stato eseguito per la Sala del Consiglio, ma ritenuto non consono all'importanza del luogo, era stato donato ai frati; si tratterebbe dunque del dipinto perdente al concorso.

La tesi della sostituzione della tela è confutata chiaramente dal fatto – segnalato da Lucco (1981 a) – che la prima tela misura 240 x 415 centimetri, mentre quella che l'avrebbe poi sostituita 250 x 410. Una così minima differenza di dimensioni permette di scartare l'ipotesi di Moschetti.

In realtà il dipinto rifiutato, realizzato da Fiumicelli, venne momentaneamente sistemato nella sala del podestà, dove lo vide Ridolfi, e verso la metà del Seicento nella chiesa di San Carlo; quando a inizio Ottocento il convento dei Riformati venne soppresso e la chiesa demolita, passò in diversi edifici pubblici o istituti religiosi di Padova, per giungere al convento di Santo Stefano e infine al Museo civico nel 1877.

Le due opere protagoniste dell'episodio non sono riconducibili alla stessa mano; un simile parere era stato esposto già nel 1765 da Rossetti che attribuiva il quadro di Fiumicelli a Stefano Dall'Arzere. L'attribuzione a Campagnola viene scartata dalla Saccomani (1980) e da Lucco (1981 a) in quanto l'opera appare palesemente diversa rispetto ad altri lavori contemporanei dell'artista e sembra inverosimile che il pittore abbia abbandonato la monumentalità delle figure e della struttura compositiva raggiunte in opere precedenti, tra le quali la *Decollazione del Battista* del 1530, per realizzare un dipinto con personaggi quasi "fluttuanti" sul piano della tela.

Concordi nel rifiutare il riferimento a Campagnola, i due studiosi assumono poi posizioni diverse in merito al riconoscimento dell'artista che eseguì il dipinto. La Saccomani propone di assegnarlo a Fiumicelli poiché vi individua delle peculiarità – quali le consistenti ombreggiature sui volti e sulle vesti dei santi Antonio e Daniele che sembrano rifarsi alla tecnica esecutiva di Campagnola – che confermano la realizzazione da parte di un artista di cultura provinciale. Inoltre appare decisivo per l'attribuzione a Fiumicelli il confronto con l'altra opera padovana dell'artista, documentata, ovvero la pala della chiesa degli Eremitani (fig. 6.1), datata al 1536. Il brano degli angeli musicanti è presente, con caratteri molto simili, in entrambi i dipinti.

Lo scarto tra le due tele, realizzate con un solo anno di distanza, è comunque evidente; l'impianto compositivo della pala degli Eremitani riprende il modello della pala Pesaro, mentre il dipinto del Museo civico rivela un riferimento allo stile di Paris Bordon. Per tale motivo Mauro Lucco (1981 a) avanzò l'ipotesi di assegnare l'opera a Bordon, compare di Fiumicelli. Quest'ultimo avrebbe dunque richiesto l'aiuto dell'amico per far fronte ad una commissione importante e superare Campagnola, presentando al concorso la tela dipinta da Bordon. È da notare che non si sarebbe trattato di un caso eccezionale dal momento che nel 1531 Bordon aveva realizzato la pala per la chiesa di Biancade che era stata precedentemente commissionata a Fiumicelli e al socio Beccaruzzi. A riprova della tesi sostenuta Lucco

ricorda che il 18 settembre 1537 Fiumicelli fece ricorso – come per denunciare un'ingiustizia – contro la scelta operata da Pase che giudicò vincitore Campagnola. La proposta di Lucco è inoltre dallo stesso avvalorata grazie al paragone con altre opere di Paris Bordon che presentano affinità con la tela padovana, quali la *Sacra Conversazione con Santa Caterina* di Palazzo Rosso a Genova ove la figura della santa sembra aver ispirato quella di Santa Giustina, oppure l'altra *Sacra Conversazione* della Galleria Colonna nella quale sarebbe la Maddalena ad esser ripresa per la medesima Santa Giustina.

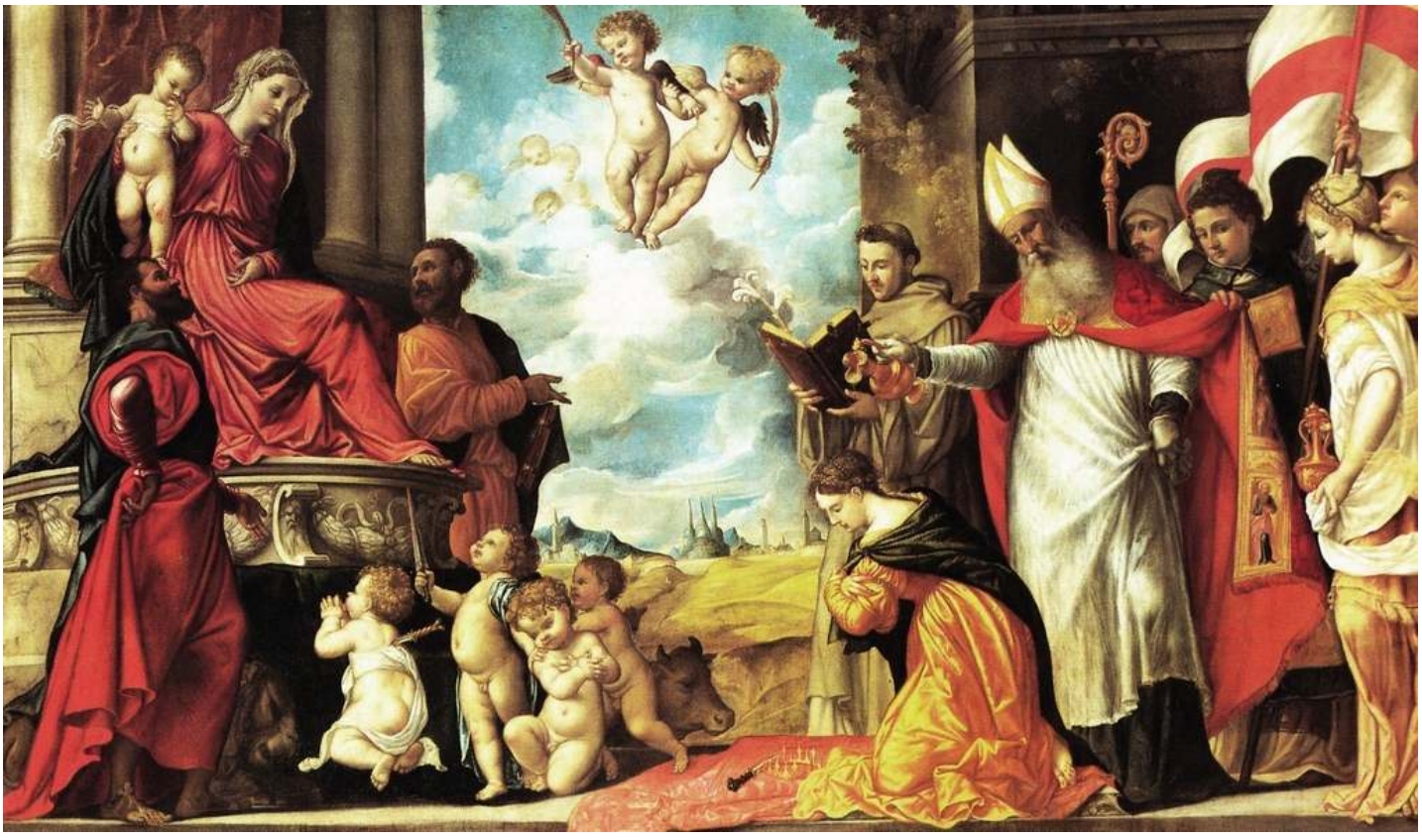
Riprendendo la tesi della Saccomani, Fossaluzza (1982) individua nella tela numerosi particolari che denunciano un'adesione allo stile di Paris Bordon, ma che comunque non permettono di assegnare a quest'ultimo l'opera. Riprendono caratteristiche del Bordon la tipologia del volto della Vergine e la posa di Santa Giustina, mentre si rivela differente il modo di trattare i panneggi, percorsi da solchi profondi, con angoli a volte acuti.

Nella tela di Fiumicelli i santi sono schierati ai lati della Vergine in modo simmetrico e leggermente statico, mentre in quella di Campagnola seguono una disposizione più dinamica – arricchita dall'introduzione della scena del battesimo di Santa Giustina – che lascia uno spazio libero, aperto su un paesaggio, tra i due gruppi di personaggi e conferisce più respiro all'opera.

Bibliografia

Ridolfi, 1648, p. 73; Brandolese, 1795, p. 144; Lazzarini, 1914, pp. 253-261; Berenson, 1958, p. 53; Pallucchini, 1969, p. 207; Saccomani, 1980, pp. 64-65; Lucco, 1981 a, pp. 115-122; Fossaluzza, 1982, pp. 132-133; Mariani Canova, 1984, p. 64; Fantelli, 1987, p. 201; Saccomani, 1991, pp. 147-150; Manzato, 1992, p. 269; Coltellacci, 1997, p. 262; Dal Pozzolo, 1999, p. 214; Fossaluzza, 1999, p. 643; Partsch, 2004, B. 41, p. 9

6.2 Ludovico Fiumicelli, *Madonna col Bambino in trono e i santi Prosdocimo, Giustina, Antonio da Padova e Daniele e tre angioletti musicanti*, Museo civico, Padova. Per gentile concessione di Davide Banzato (Museo civico di Padova).



6.3 Domenico Campagnola, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Marco e Luca e i martiri innocenti, santa Giustina battezzata da san Prosdocimo, i santi Antonio da Padova e Daniele, un monaco e due sante*, Museo civico, Padova.

Ludovico Fiumicelli e Giovan Pietro Meloni

Storie della vita di Cristo, *profeti*, *sibille* ed *Evangelisti*

Affreschi, cappella semicircolare di raggio m 3,5, altezza m 7 ca

Cappella Greco, chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso

1539-1540

(Appendice I, doc. 8)

Le prime fonti che citano gli affreschi della cappella Greco risalgono agli ultimi anni del XVII secolo, si tratta del testo a stampa di Giovanni Battista Guerra (1696) e del manoscritto di Nicolò Cima (1699). Mentre il primo scrittore non accenna all'autore delle pitture, il secondo le ricorda eseguite da "mano foresta" (Cima, 1699, p. 36). La prima proposta di assegnarle a Fiumicelli viene avanzata da Lorenzo Crico che nel 1833 scrive: "Forse ne fu autore il detto Fiumicelli, dappoi che grande analogia v'ha tra la cena di Gesù Cristo, che quivi si scorge, e qualche altra pittura attribuita a quel valentuomo" (Crico, 1833, p. 58).

L'attribuzione di Crico si rivelerà corretta poiché è confermata dal rinvenimento di dati documentari da parte di Giovanni Battista Pigato. Questi nel 1943 dedica alla chiesa di Santa Maria Maggiore uno studio monografico all'interno del quale trascrive i documenti appena scoperti, ovvero le ricevute delle somme corrisposte dal priore del santuario a Fiumicelli dal 4 novembre 1539 al febbraio 1540 e, dall'8 gennaio del 1540, anche a un certo Zuan Piero. Tale collaboratore di Fiumicelli viene identificato da Giorgio Fossaluzza (1982) in Giovan Pietro Meloni di Ludovico da Cremona. Con questo nome si confermerebbe l'impressione di Roberto Longhi (1960) che scorgeva negli affreschi l'influsso di Altobello Meloni, zio di Zuan Pietro. Presumibilmente Giovan Pietro Meloni si trasferì

a Treviso proprio a seguito della proposta di collaborazione con Fiumicelli per il ciclo di affreschi della cappella in Santa Maria Maggiore; è difatti presente in città almeno dal 6 novembre 1539 quando assiste alla stipulazione di un contratto d'affitto per una casa a Treviso tra Fiumicelli e gli Eremitani di Santa Margherita.
La cappella è ora destinata a battistero – si deduce che tale funzione è successiva alla fondazione della cappella poiché parte dell'affresco dell'*Ultima Cena* è stato danneggiato per ricavare lo spazio per la nicchia entro cui sta il fonte – ma un tempo era una cappella funeraria.
Dai documenti si ha notizia che il committente della cappella è il nobile Francesco Greco o di Cipro, capo dei Cavalieri del Vin di Treviso, il quale stipula un accordo con il priore del convento circa la destinazione della cappella che avrebbe dovuto contenere le spoglie di Francesco e dei familiari. Francesco Greco muore nel 1575 e nel testamento si legge: "esso mio corpo sia seppellito nella sepoltura posta nella mia capella per me fondata e fabrichata (…) in Santa Maria Mazor" (Fossaluzza, 1982, p. 131). Dalle ricevute delle somme versate dal "reverendo padre prior fra ioxef" si deduce che Meloni e Fiumicelli riscossero circa 135 scudi d'oro.

La lettura del ciclo affrescato (fig. 6.4a) comincia dalle lunette sovrastanti le due porte d'ingresso che rappresentano la *Vergine* e l'*Arcangelo Gabriele*, sotto le quali compaiono due medaglioni con le sibille *Delfica* ed *Eritrea*. Altre lunette costituiscono il registro superiore della cappella e riportano le scene della *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Fuga in Egitto* e la *Resurrezione*; mentre nel registro inferiore sono affrescate la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Entrata in Gerusalemme*, l'*Ultima Cena*, l'*Orazione nell'orto* e *Gesù condotto davanti a Pilato*. Sopra l'altare stava una pala raffigurante la *Pietà* – ora perduta, ma ricordata da Guerra e Federici – e ai lati sono affrescati i profeti *Davide* e *Isaia*; sopra quest'ultimo è ancora leggibile la data MDXXXX. Sulla cupola sono rappresentate la colomba dello Spirito Santo e teste di cherubini, mentre sui pennacchi i quattro *Evangelisti*; una

simile distribuzione si ritrova in San Giovanni Elemosinario a Venezia, dove Pordenone nel 1531 affresca sui pennacchi i quattro Evangelisti all'interno di oculi e sulla cupola angeli e serafini sulle nubi, attorno al Padre Eterno.
All'interno dei singoli episodi Fossaluzza (1982) riconosce gli interventi distinti di Fiumicelli e di Meloni, ma allo stesso tempo nota l'abilità dei pittori di sovrapporre i propri linguaggi in modo da conferire uniformità all'insieme delle pitture ed escludere una netta suddivisione del ciclo di affreschi.
Le due lunette raffiguranti l'*Annunciazione* (fig. 6.4c), realizzate da Meloni, fanno riferimento a modelli tizianeschi ma presentano una definizione spaziale molto scarna. Al di sotto della Vergine compare la sibilla Delfica con un libro aperto che annuncia la nascita di un profeta da una vergine senza "humana corruptione"; le corrisponde, sopra all'altra porta d'ingresso, la sibilla Eritrea che profetizza la morte di Cristo paragonandola a un sonno.
La *Natività* (fig. 6.4d), purtroppo molto rovinata, mostra i pastori in adorazione del Bambino all'interno di un'ambientazione che presenta una colonna, attributo della Vergine, e un muro in rovina, simbolo del crollo del paganesimo.
Nella lunetta con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 6.4e) si nota la mano di Meloni nelle figure dei Magi dalle rigide vesti che costituiscono un gruppo sbilanciato che si contrappone a quello più armonico della Madonna col Bambino e san Giuseppe, eseguito da Fiumicelli.
Nella *Fuga in Egitto* (fig. 6.4f) compare un san Giuseppe, molto più giovane rispetto a quello della *Natività,* che, nel suo volgersi verso Maria, richiama il san Giuseppe affrescato vent'anni prima da Pordenone nella cappella Malchiostro. I tre personaggi principali sono stati eseguiti da Fiumicelli, mentre il resto si deve a Meloni.
L'episodio della *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 6.4g), rappresentato in funzione della destinazione funeraria della cappella, rivela l'intervento di Giovan Pietro Meloni, almeno nella figura di Marta, a sinistra, che svela una tipologia di volto del tutto simile a quello della Vergine Annunciata.

Gli interventi dei due pittori si possono riscontrare accostati nella scena dell'*Entrata in Gerusalemme* (fig. 6.4h) dove Fiumicelli sembra aver affrescato Cristo e gli apostoli, mentre Meloni si è occupato dell'esecuzione dei personaggi inginocchiati, della folla di persone osannanti e del paesaggio circostante.

Nell'*Ultima Cena* (fig. 6.4i) sono ascrivibili a Fiumicelli la scelta di ambientare l'episodio entro una massiccia architettura – che lascia però intravvedere un paesaggio urbano con il simbolo pagano della piramide – nonché l'introduzione del tendaggio verde, dettaglio che compare anche nelle due tele padovane di poco anteriori al ciclo affrescato (Fossaluzza 1982). È da notare inoltre che i caratteri del volto di Cristo e la resa dei capelli e della barba sono simili a quelli del *Cristo crocifisso* (fig. 6.8) affrescato da Fiumicelli nella chiesa di Campolongo di Conegliano.

Nell'episodio dell'*Orazione nell'orto* (fig. 6.4l) Cristo e i tre apostoli furono dipinti dal più esperto Fiumicelli, lo confermano i panneggi delle vesti, notevolmente più naturali e morbidi rispetto a quelli eseguiti da Meloni nelle scene sopracitate. Spettarono invece a quest'ultimo l'angelo con il calice, il paesaggio e la città sullo sfondo che presentano una tecnica più veloce con pennellate di colore piuttosto liquido.

La scena raffigurante *Gesù condotto davanti a Pilato* (fig. 6.4m) è considerata da Fossaluzza tra le più riuscite di tutto il ciclo in quanto a soluzione compositiva. Lo studioso vi rileva un riferimento al medesimo episodio affrescato da Altobello Meloni nel duomo di Cremona, ma sembra piuttosto il *Cristo davanti a Pilato* (fig. 3.2) *,* affrescato da Giovanni Antonio Pordenone nello stesso duomo, la fonte alla quale s'ispirò Fiumicelli. La figura di Pilato che si volge verso Cristo mentre si lava le mani e la guardia di spalle sulla destra sono evidentemente tratte dagli stessi personaggi che compaiono nell'affresco cremonese. La cooperazione di Meloni in questo caso sembra piuttosto limitata dal momento che il disegno appare abbastanza corretto, ad eccezione del trono marmoreo.

Caratteristica di Giovan Pietro Meloni risulta essere la pennellata veloce e la figura disarticolata e dal disegno scorretto, com'è quella del Cristo affrescato nella lunetta della *Resurrezione* (fig. 6.4n). Fossaluzza nota lo stesso "impaccio" nelle due guardie ritratte di spalle che ripropongono la posa di un personaggio presente nella scena di *Cristo inchiodato alla croce* (fig. 3.3), affrescata da Pordenone nel duomo di Cremona; la guardia in basso a sinistra – probabile rappresentazione della fede ebraica che non riconosce il Cristo risorto – mostra invece una posa più studiata.

Al di sotto della *Resurrezione* si stende una fascia decorativa con putti e grottesche e ai lati due stemmi a cartoccio con date. Sotto la data "MDXXXX" è affrescato il profeta Isaia ai cui piedi è posta una targa con la seguente iscrizione tratta dal capitolo 53 del libro di Isaia: "PROPTER SCELUS POPULI MEI PERCUSI EU" (per le iniquità del mio popolo lo percossi).

A destra dell'altare compare un altro profeta che è stato identificato da Coletti (1935, p. 331) e da Fossaluzza come Daniele, ma nella targa si legge: "FODERUNT MANUS MEAS ET PEDES MEOS DINUMERAVERUNT OMNIA OSSA MEA" (hanno forato le mie mani ed i miei piedi, hanno contato tutte le mie ossa). L'iscrizione è tratta dal salmo 21 di Davide dunque sembra più probabile che sia lui il personaggio raffigurato, dal momento che sulla targa è incisa solo l'iniziale D, a differenza di quella di Isaia che riporta l'intero nome del profeta.

I due profeti (fig. 6.4o) sono attribuibili alla mano di Fiumicelli che li inserisce in finte nicchie con calotta a mosaico d'oro decorato con racemi; simili decorazioni si ammirano sulle due volte laterali.

Fiumicelli raggiunge l'apice espressivo nei pennacchi della cupola dove affresca i quattro *Evangelisti* (figg. 6.4q e 6.4r). Il dato innovativo è costituito dal fatto che l'artista rinunci alla tradizionale rappresentazione all'interno di oculi per proporre una disposizione più libera dei personaggi, i quali occupano l'intera superficie del pennacchio. Il pittore studia attentamente le posizioni dei personaggi ai quali imprime un certo vigore

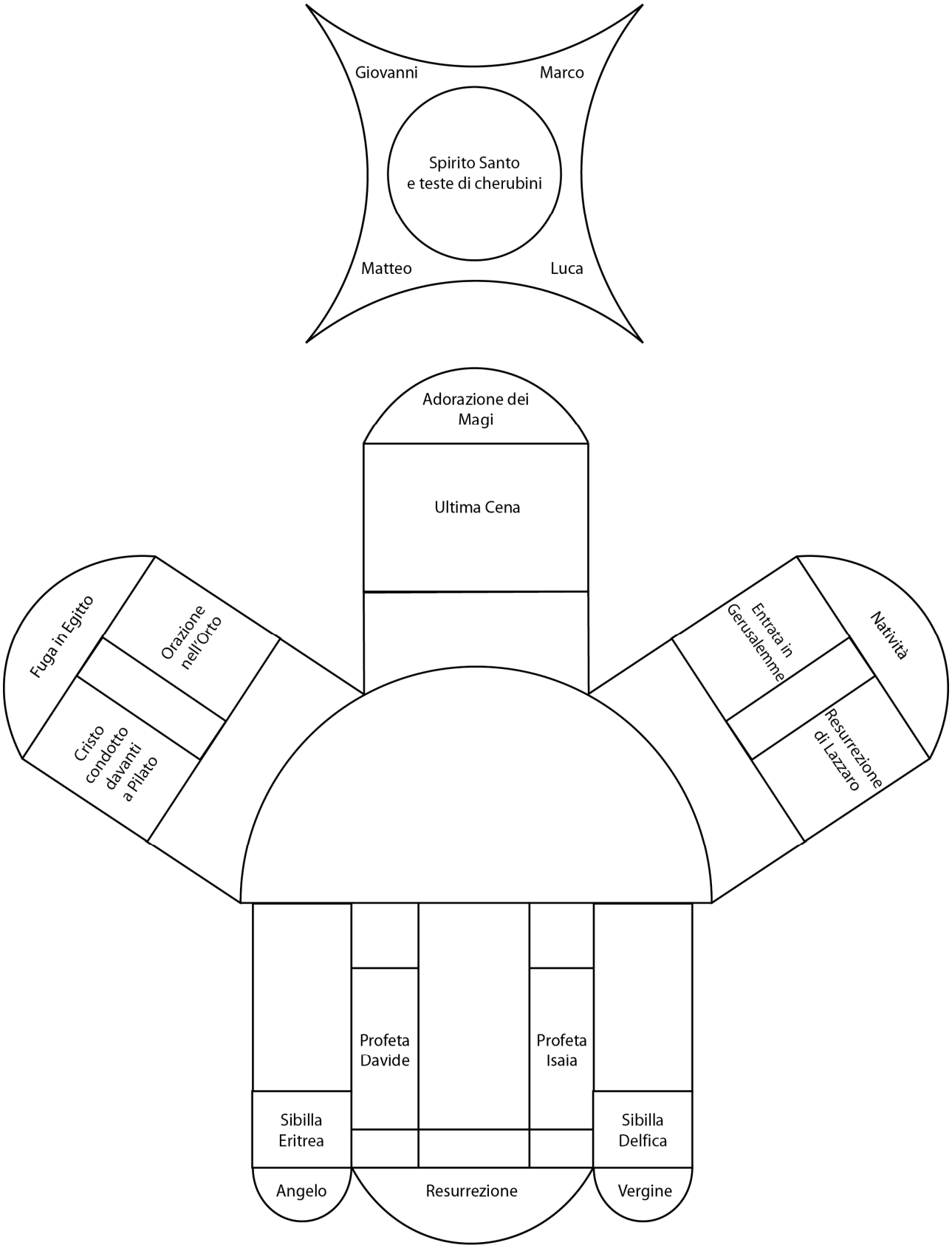
formale di derivazione pordenonesca; inoltre è qui chiaramente visibile il tratto che delimita e costruisce le forme e attesta la notevole capacità disegnativa dell'artista vicentino.
A coronamento della cappella sta una piccola cupola semisferica con la colomba dello Spirito Santo attorniata da teste di cherubini (fig. 6.4p).
Oltre ai riferimenti a Pordenone, si nota – specie nei riquadri del registro inferiore – un'ulteriore cultura figurativa che Fiumicelli aveva potuto conoscere e approfondire qualche anno prima, si tratta della pittura padovana d'inizio Cinquecento, in particolare quella di Domenico Campagnola; la Spiazzi (1981) osserva un rinvio a questa cultura nell'uso di particolari tonalità di gialli, viola e verdi. Riguardo all'*Ultima Cena* Fossaluzza (1982, p. 133) riscontra il rinvio allo stesso soggetto dipinto da Campagnola nell'oratorio della confraternita del Redentore di Padova.

Nel 1935, quando non erano ancora state rinvenute le ricevute che avrebbero permesso l'attribuzione certa a Ludovico Fiumicelli, Coletti scriveva: "l'autore oscilla per lo più fra Tiziano e Pordenone. Credo potrebbe essere Francesco Beccaruzzi" (Coletti, 1935, p. 333). Il pittore coneglianese lavorò in effetti in Santa Maria Maggiore, ma non assieme a Fiumicelli. Pigato (1943, p. 109) ricorda che alcune ricevute di pagamento testimoniano la sua presenza; l'artista fu incaricato di dipingere le portelle dell'organo che purtroppo poi andarono distrutte nel 1620 quando questo venne trasportato nella parte opposta della chiesa.
Un restauro del ciclo di affreschi è stato compiuto da Pinin Brambilla Barcilon nel 1984.

Bibliografia

Guerra, 1696, pp. 66-67; Cima, 1699, p. 36; Crico, 1829, pp. 47-48; Crico, 1833, p. 58; Semenzi, 1864, p. 181; Rambaldi, 1865, p. 32; Bailo, 1872, p. 88; Fapanni, 1891, vol. I, p. 402; Santalena, 1894, pp. 155-156; Coletti,

1926, p. 112; Coletti, 1935, pp. 329-334; Pigato, 1943, pp. 106-109; Liberali, 1945, p. 19; Longhi, 1960, p. 9; Spiazzi, 1981, p. 209; Fossaluzza, 1982, pp. 131-136; E. Manzato, 1982, p. 108; Lucco, 1985, p. 145; Bellieni, 1992, p. 221; Manzato, 1992, pp. 269-270; Fossaluzza, 1993, p. 114; Binotto, 1996, p. 270; Coltellacci, 1997, pp. 262-263; Delfini Filippi, 1998, pp. 9-10; Fossaluzza, 1999, p. 644; Sponza, 1999, p. 270; Netto, 2000, pp. 307-308; Partsch, 2004, B. 41, p. 9



6.4a Schema della disposizione degli affreschi nella cappella Greco, chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4b *Storie della vita di Cristo, profeti, sibille ed Evangelisti*, chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4c *Annunciazione, sibille Delfica ed Eritrea,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4d *Natività,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4e *Adorazione dei Magi,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4f *Fuga in Egitto,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4g *Resurrezione di Lazzaro,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4h *Entrata in Gerusalemme,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4i *Ultima Cena,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.41 *Orazione nell'orto,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4m *Cristo condotto davanti a Pilato,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4n *Resurrezione,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4o *Profeti Isaia e Davide,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4p *Spirito Santo e teste di cherubini,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4q *Matteo e Marco Evangelisti,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.4r *Luca e Giovanni Evangelisti,* chiesa di Santa Maria Maggiore, Treviso.

6.3 Opere riferite per indici di stile

Ludovico Fiumicelli

Concerto

Affresco

Palazzo Gaiotti-Rova, Serravalle di Vittorio Veneto

1522

L'affresco venne esaminato nel 1868 da Giovanni Battista Cavalcaselle che trascrisse la seguente dedica latina, attualmente poco leggibile: "HOC DEVS OMNIPOTE/NS . SINE QUO . NIHIL / INCHOAT . ALTI / MENS . HOMINIS . NOST / RUM . NOBILITAVIT . / OPVS / LODOVICVS CHI / PINXIT / MCCCCCXXII" (Dio Onnipotente senza il quale nulla ha inizio e la mente di un uomo eccelso hanno nobilitato questa nostra opera. Ludovico dipinse. 1522.) (Fossaluzza, 1989, p. 33).

Cavalcaselle propose dunque l'attribuzione a Ludovico Pozzoserrato o Ludovico Fiumicelli, ma solamente quest'ultima risulta plausibile e coerente con la data di realizzazione dell'affresco. Altri studiosi assegnarono invece l'opera a un inesistente Ludovico Chio sulla scorta di quanto riportato dall'iscrizione.

L'intera decorazione osservava una distribuzione tradizionale, come testimonia un disegno risalente al 1886 di autore ignoto che delinea il palazzo nel suo complesso. Nel disegno si nota come le scene fossero delimitate da cornici e da fasce decorative che si stendevano al di sotto delle finestre differenziando i diversi piani.

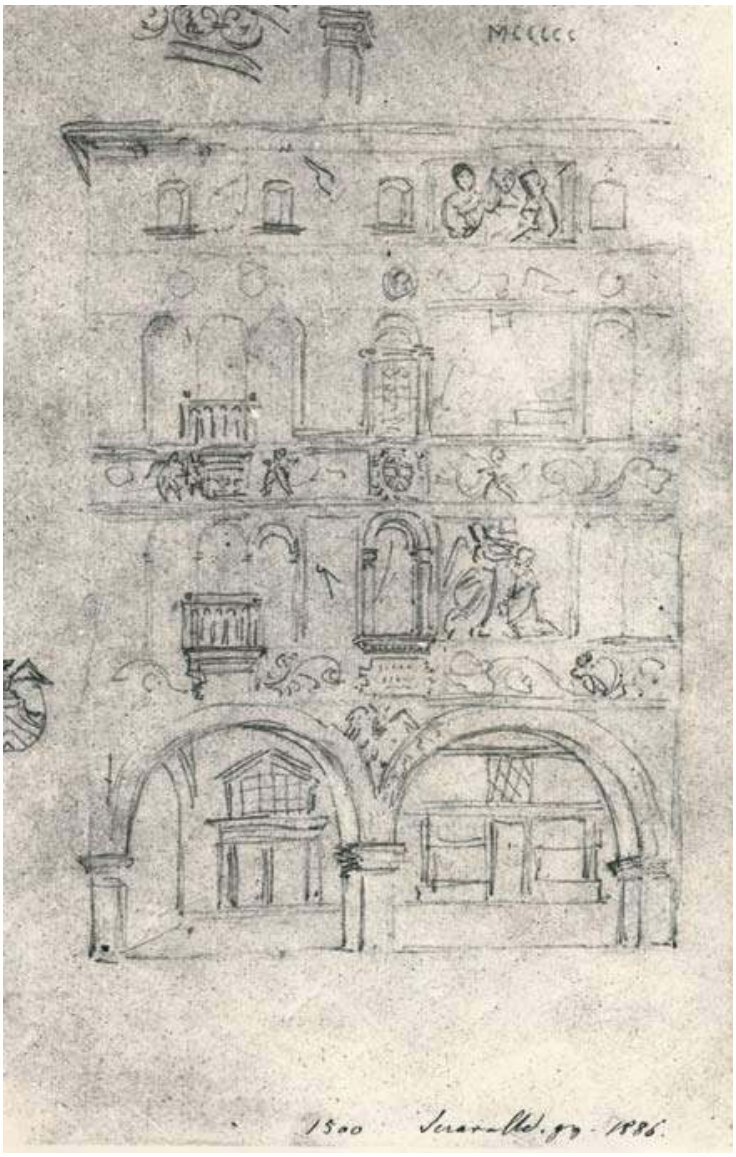
Il rilievo compiuto da Cavalcaselle s'incentra invece su una scena della parte alta della facciata – oggi scarsamente visibile – dove compare un gruppo di personaggi a mezzo busto dietro un davanzale. Fossaluzza (1989) ipotizza che si tratti di un *Concerto* – tema che rientrava nella produzione di genere del primo Cinquecento – dal momento che la figura di sinistra regge un liuto, leggibile nel disegno anonimo del 1886. In particolare lo studioso rinviene nel brano superstite un riferimento alla produzione di composizioni a mezze figure di Tiziano e un richiamo alla "saldezza formale" di Pordenone (Fossaluzza, 1989, p. 34).

Degli affreschi della facciata restano visibili alcune tracce del *Concerto* e alcune decorazioni floreali sopra gli archi e sotto il terrazzino del primo piano.

Bibliografia

Fossaluzza, 1989, pp. 33-34; Manzato, 1992, p. 270; Fossaluzza, 1993, p. 106; Coltellacci, 1997, p. 261; Partsch, 2004, B. 41, p. 8; Fossaluzza, 2005, pp. 137-138

6.5a *Concerto,* palazzo Gaiotti-Rova, Serravalle di Vittorio Veneto.



6.5b Anonimo, disegno a penna, datato 1886, di palazzo Gaiotti-Rova.

Ludovico Fiumicelli

Angeli recanti gli strumenti della Passione e *Pietà*

Affresco, m 10 x 7,50

Monte di Pietà (ora albergo Canon d'Oro), Conegliano

1524 ca

Gli affreschi vengono citati nel manoscritto di un anonimo intitolato *Nota di alcune pitture esistenti in Conegliano parte a fresco e parte ad oglio esposte alla pubblica vista* e datato 1794. L'autore scrive che sulla facciata del Monte di pietà di Conegliano si notano "molte belle pitture a fresco della scuola del Pordenon" (Baldissin Molli, 1982, p. 14).
Una simile attribuzione viene riproposta da Vital (1906) il quale ricorda che la maggioranza dei critici assegna a Pordenone il brano raffigurante la *Pietà*, mentre gli angeli – dal "disegno incerto" – sarebbero opera di "artista mediocre".
In seguito Giuseppe Fiocco (1943) scarta l'attribuzione a Pordenone per proporre invece quella a Francesco Beccaruzzi, già avanzata precedentemente da Cavalcaselle e Botteon.
Differente è il giudizio di Mauro Lucco (1981 b) il quale sostiene che gli affreschi spettino ad un'unica mano, ovvero quella di Ludovico Fiumicelli; sembra infatti non sussista alcun serio motivo stilistico che induca a separare la *Pietà* dai restanti affreschi. A conferma della sua tesi, Lucco ricorda che Fiumicelli è documentato a Conegliano almeno dal gennaio del 1527, quando è impegnato a dipingere una pala per la chiesa di Santa Maria delle Grazie.
Gli affreschi del Monte di pietà vennero realizzati qualche anno prima, probabilmente nel 1524 quando venne costruito l'edificio (De Mas 1972). Una diversa data si leggeva invece nell'iscrizione trascritta da Giovanni

Battista Cavalcaselle nel 1866 e ora quasi scomparsa. L'iscrizione recitava: "PIETATIS MONTE - FRATERNAE BATTUTORUM ASSENSU - PESTEM CORRUENTEM - PIO AERE REPONI… - ANNO MDXXII-" (Fossaluzza, 1989, p. 55). Il 1522 poteva forse riferirsi alla data di inizio dei lavori di edificazione della struttura, ma costituisce comunque il *terminus post quem* per la datazione delle pitture.

Lucco rileva nell'affresco del Monte di pietà le medesime componenti stilistiche presenti nel trittico affrescato nell'abside della chiesa di Campolongo di Conegliano (fig. 6.8); quest'ultima opera era stata assegnata a Fiumicelli dallo stesso studioso (Lucco 1981 b).

Giorgio Fossaluzza conferma l'attribuzione a Fiumicelli – proposta da Lucco – sulla base di un altro confronto: quello con gli affreschi di palazzo Gaiotti Rova a Serravalle (fig. 6.5). La differenza stilistica che si nota tra gli affreschi di Serravalle e quelli del Monte di Pietà di Conegliano potrebbe essere giustificata dall'influenza esercitata da Pordenone nel territorio coneglianese; gli affreschi della cappella Malchiostro del duomo di Treviso del 1520 attestano di fatto la "svolta in chiave protomanieristica" (Fossaluzza, 2005, p. 137) che l'artista friulano stava compiendo.

A differenza dei quasi coevi affreschi di Serravalle, Fiumicelli realizza qui una pittura illusiva che si estende sull'intera area senza essere ripartita da cornici, che caratterizzano la tradizionale decorazione di facciate.

L'affresco coneglianese si rivela decisamente innovativo per l'audace invenzione di dipingere un cielo carico di nuvole sulla superficie verticale della facciata dell'edificio – tale raffigurazione veniva invece rappresentata solo sulle cupole. L'artista sembra ignorare di fatto i limiti fisici della facciata, ovvero la presenza delle finestre e dello spiovente del tetto, che purtroppo smorzano l'effetto illusivo (Lucco 1985).

La facciata si imposta su due archi sormontati da oculi che affiancano la lunetta con il Cristo morto sorretto da san Giovanni e dalla Vergine. Al di sopra si dispongono diversi angeli e putti con gli strumenti della Passione: in basso a sinistra compaiono il sudario e la croce, al centro la corona di spine,

a destra la colonna della flagellazione, tra le finestre si notano la lancia e la spugna e, a livello dell'ultimo piano, la tenaglia, la scala e i chiodi.
In alto l'affresco è delimitato da una cornice con finti oculi, motivo che ricorre nei sottarchi dello stesso Monte di pietà, come pure in quelli della cappella del battistero in Santa Maria Maggiore.
L'origine dell'invenzione di Fiumicelli va ricercata non solo nelle opere lasciate da Giovanni Antonio Pordenone a Conegliano e a Treviso, ma anche nella pala dell'*Assunta* di Tiziano ai Frari.
Nel Monte di pietà è presente un senso di movimento che si rifà alla 'dinamica' pala veneziana, nonché una ripresa letterale della figura del putto che sorregge le nuvole nella tela di Tiziano, riproposto da Fiumicelli in quello che porta la colonna della flagellazione di Cristo.
Cavalcaselle notava una somiglianza tra quest'ultimo putto e un altro, oggi non più visibile, affrescato sulla facciata di casa Gaiotti Rova. L'identità di mano dei due affreschi sembra oggi confermata dalla presenza in entrambi di una 'cultura tizianesca' e di una simile qualità pittorica, sebbene nelle figure del Monte di pietà compaia una grafia più marcata (Fossaluzza 1989).

Lo stato di conservazione della facciata è discreto poiché l'ultimo restauro risale al 1993. Venne eseguito dalla cooperativa Diemmeci di Villorba che in seguito, nel 1997, propose un intervento manutentivo da eseguirsi nell'estate del 2000. Il precedente restauro era stato eseguito tra il 1980 e il 1981.
Si ha inoltre notizia di un progetto di restauro, non realizzato, datato al 2008.

Bibliografia

Vital, 1906, pp. 50-51; Fiocco, 1943, p. 117; Liberali, 1945, p. 24; De Mas, 1972, pp. 145-146; Fossaluzza, 1981, p. 76; Lucco, 1981 a, p. 120; Lucco, 1981 b, p. 9; Baldissin Molli, 1982, pp. 14, 19-20; Lucco, 1985, pp. 145, 147-148; Fossaluzza, 1989, pp. 32-34; Martin, 1989, p. 99; Manzato, 1992,

p. 270; Fossaluzza, 1993, p. 106; Daga, 1994, pp. 17-18; Masobello, 1994, pp. 19-20; Fossaluzza, 1995, pp. 34-36; Coltellacci, 1997, p. 261; Sponza, 1999, p. 270; Partsch, 2004, B. 41, p. 8; Fossaluzza, 2005, pp. 136-138

6.6a *Angeli con gli strumenti della Passione* e *Pietà,* Monte di pietà, Conegliano.

6.6b *Angelo con croce,* Monte di pietà, Conegliano. Dopo il restauro del 1993.

6.6c *Angeli con scala e lancia,* Monte di pietà, Conegliano.

6.6d *Angelo con corona di spine,* Monte di pietà, Conegliano. Dopo il restauro del 1993.

6.6e *Pietà,* Monte di pietà, Conegliano. Dopo il restauro del 1993.

Ludovico Fiumicelli (?)

San Teonisto

Affresco, cm 160 x 110

Casa in via San Nicolò, Treviso

1530

Sulla facciata di una casa che fronteggia la chiesa di San Teonisto è tuttora visibile l'affresco raffigurante il vescovo Teonisto in trono che indossa camice, piviale e mitria mentre regge il pastorale con la mano sinistra e con la destra benedice.

La figura di san Teonisto – vescovo che secondo la tradizione venne martirizzato il 30 ottobre 380 a Musestre e del quale alcune reliquie sono conservate a Treviso – ricopriva un tempo un ruolo significativo poiché al santo era dedicata la chiesa, ricostruita nel Settecento e oggi sconsacrata, e l'ex monastero benedettino ad essa attiguo che venne distrutto dai bombardamenti del 1944 (Netto 2000).

Lorenzo Crico identifica il religioso con san Teonisto – ricordandolo però erroneamente "adorno degli abiti pontificali" – e data la pittura, che definisce "di maestra mano", all'anno 1530 che appare segnato (Crico 1829).

La prima attribuzione dell'affresco viene avanzata da Matteo Sernagiotto (1871) che propone il nome di Ludovico Fiumicelli sulla scorta delle iniziali L e F che ancora oggi sono leggibili ai lati dello stemma dipinto sotto il santo. In seguito Fapanni (1891-1892), che cita il passo di Crico, riporta le medesime lettere e la scritta: "MDXXX Die… Septembris Sanctus Theonistus".

Al 1892 risale un acquerello di Antonio Carlini che ritrae l'affresco e l'iscrizione posta al di sopra della cornice che riquadra l'immagine; si può notare che la data non coincide però con quella letta nel medesimo anno da

Fapanni. Resta il fatto che nel catalogo del 1935 Luigi Coletti rammenta la stessa iscrizione trascritta da Fapanni con la data del 1530; ricorda inoltre lo stemma troncato affiancato dalle lettere L e F ma non propone nessuna assegnazione, menzionando solo in nota l'attribuzione di Sernagiotto a Fiumicelli.

Giovanni Netto (2000) riporta l'assegnazione a Ludovico Fiumicelli motivata dalla presenza delle iniziali del pittore e dell'anno 1530. A quella data l'artista era però ancora residente a Conegliano e lo sarà fino almeno all'agosto del 1531, quando in un contratto è ricordato come abitante di Conegliano; si stabilirà definitivamente a Treviso nello stesso anno.

Confrontando l'opera con altri due affreschi realizzati da Fiumicelli nel terzo decennio del Cinquecento a Conegliano – ovvero quelli dell'ex Monte di pietà (fig. 6.6) e il trittico di Campolongo (fig. 6.8) – si nota nel San Teonisto una maggiore staticità della figura, forse volutamente ricercata per un effetto di ieraticità, ma anche una differente resa pittorica, poiché sulle vesti è quasi totalmente assente il chiaroscuro che compare invece sul volto, caratterizzato dal contorno ovale piuttosto marcato.

Bibliografia

Crico, 1829, p. 71; Sernagiotto, 1871, p. 24; Fapanni, 1891-1892, p. 363; Coletti, 1935, p. 119; Spiazzi, 1989, p. 101; Netto, 2000, p. 388

6.7a *San Teonisto,*
casa in via S. Nicolò, Treviso.

6.7b *Casa di fronte alla chiesa di S. Teonisto*, acquerello, A. Carlini, 1892, cm 42 x 30,5. Treviso, Biblioteca Comunale, Raccolta iconografica trevigiana, G2.

Ludovico Fiumicelli

Cristo in croce e *Annunciazione*

Affresco, cm 200 x 320 (Arcangelo e Annunciata cm 175 x 68, Cristo crocifisso cm 195 x 107)

Chiesa di Santa Maria Annunziata, Campolongo di Conegliano

1530 ca

L'opera campeggia sulla parete di fondo del presbiterio della chiesa parrocchiale di Campolongo. L'attuale struttura della chiesa venne costruita nel 1942 ampliando l'originario edificio chiesastico del quale permangono la zona presbiteriale e la cappella attigua, detta dell'Eucarestia.
L'affresco è tripartito dalla cornice originale in pietra grigia con decorazioni in oro e iscrizioni che si svolgono lungo le tre arcate e si riferiscono ai soggetti raffigurati al di sotto, ovvero il *Cristo crocifisso* e, ai lati, l'*Annunciazione*.
Il trittico era stato considerato opera di Giovanni Antonio Pordenone da don Vincenzo Botteon (1913), mentre Berenson (1958) lo attribuiva a Francesco da Milano. Successivamente Luigi Menegazzi (1971) aveva proposto di riferirlo alla scuola di Pordenone; attribuzione ripresa poi da Alfredo De Mas (1972) il quale però riporta anche un riferimento a Beccaruzzi.
Fu Mauro Lucco (1981 b) a proporre per primo il nome di Ludovico Fiumicelli sostenendo che nel trittico si riscontrano delle affinità con gli affreschi della facciata dell'ex Monte di pietà di Conegliano (fig. 6.6) e con quelli della cappella del battistero in Santa Maria Maggiore (fig. 6.4); inoltre lo studioso rilevava delle analogie con la pala collocata nella sacrestia della chiesa degli Eremitani a Padova (fig. 6.1).
L'affresco di Campolongo precede le altre opere sopracitate, fatta eccezione per gli affreschi dell'ex Monte di pietà databili all'incirca al 1524. Lucco

avanza l'ipotesi di datarlo non più tardi del 1529, quando l'artista è ancora documentato a Conegliano essendo stato eletto in quell'anno capo degli archibugieri della fortezza cittadina. Fossaluzza (1993) conferma l'attribuzione avanzata da Lucco, ma propone di posticipare leggermente la datazione ponendola in prossimità del trasferimento a Treviso del pittore, compiuto nel 1531.

Nell'opera si riscontrano dei rimandi ad opere tizianesche, come ad esempio l'*Annunciazione* nella Scuola Grande di San Rocco a Venezia, datata attorno al 1522. L'affresco di Campolongo si colloca nell'ambito di quelle raffigurazioni dell'Annunciazione che si rifanno alle soluzioni adottate da Tiziano. Tizianesche si rivelano infatti le pose dell'arcangelo Gabriele benedicente e della Vergine e soprattutto la tipologia del volto di quest'ultima.

La resa anatomica di Cristo è rigorosa al punto da aver spinto i primi studiosi a riferire l'affresco a Pordenone; la stessa caratteristica induce inoltre ad escludere l'attribuzione a Francesco da Milano avanzata da Berenson nel 1958.

Le membra atletiche di Cristo sono trattate con la medesima stesura liquida che si osserva negli affreschi del battistero in Santa Maria Maggiore, stesura che costituisce il tratto caratterizzante e personale di Fiumicelli, distinguibile dalla pennellata compatta di Pordenone (Lucco 1985).

Avvalorano l'assegnazione di paternità a Fiumicelli anche altre somiglianze che si rinvengono con gli affreschi trevigiani realizzati tra il 1539 e il 1540. La notevole capacità disegnativa che si osserva nel trittico si nota anche nelle figure degli Evangelisti (figg. 6.4q e 6.4r) affrescati nei pennacchi della cappella Greco e in altri personaggi che rivelano la mano di Fiumicelli. La tipologia del volto di Gesù crocifisso ritorna simile nel Cristo dell'*Ultima Cena* (fig. 6.4i) (Fossaluzza 1982).

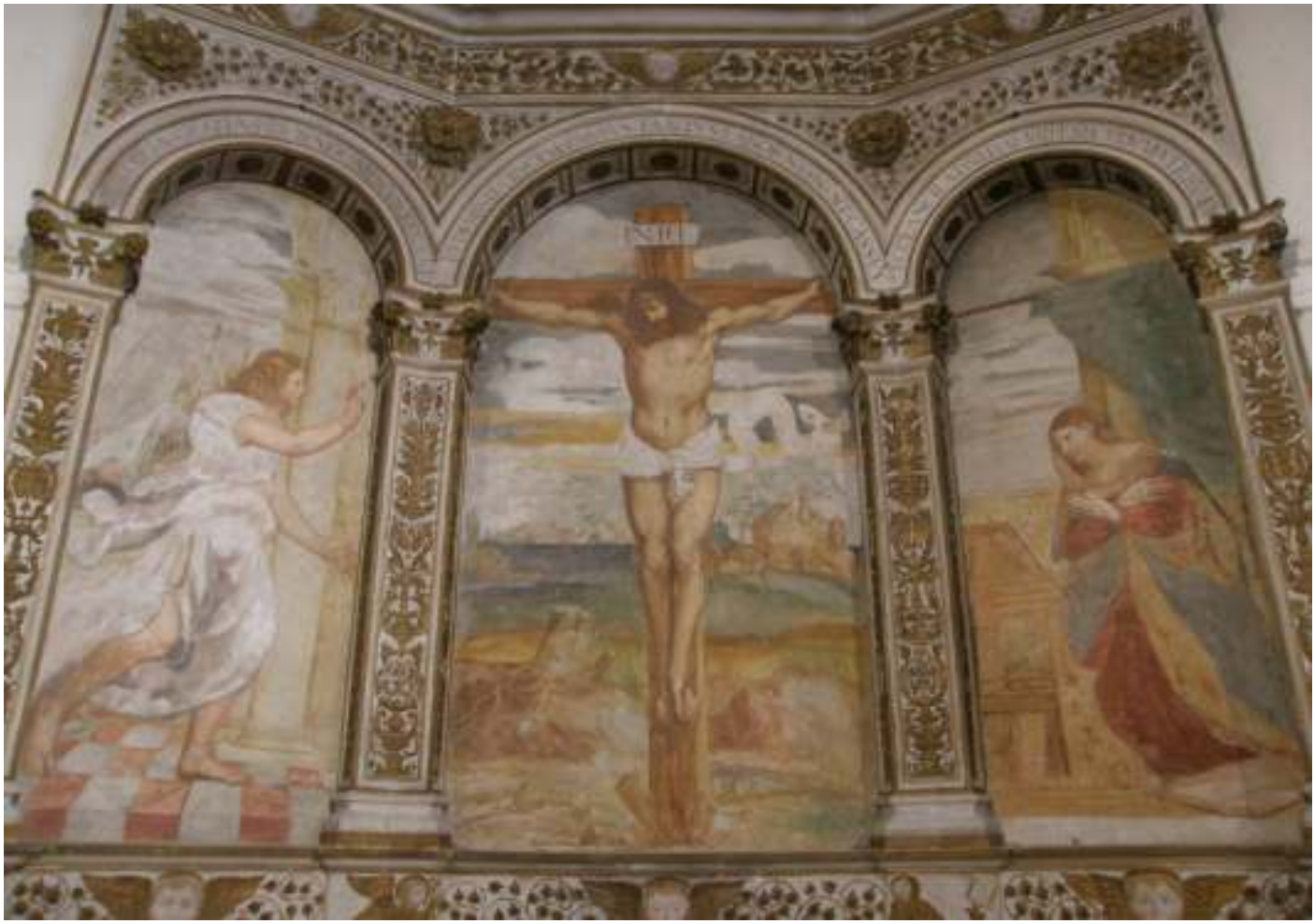
Ludovico Fiumicelli era stato definito "gran disegnatore" fin da Nicolò Mauro; tale qualità è riscontrabile in questo affresco dove alle "vorticose suggestioni" di Pordenone l'artista unisce la "maniera irregolare" di

Domenico Campagnola (Lucco 1981 b). Dalla produzione grafica di quest'ultimo – che deriva da quella tizianesca –, l'artista trae i dettagli del paesaggio: la casa rustica, la chiesa, il lago e infine il tronco tagliato, simbolo cristologico.
Nella cappella dell'Eucarestia, un tempo sacrestia, è stato rinvenuto nel 1986 un affresco (fig. 5.4) che è stato attribuito a Francesco Beccaruzzi. È interessante porre a confronto le due opere per definire le differenze tecniche e quindi le caratteristiche proprie dei due pittori che dal 1531 si unirono in società. Si nota principalmente il diverso modo di costruire le forme: per tratti sottili e paralleli nell'affresco di Fiumicelli, per pennellate larghe in quello di Beccaruzzi.

Nel 1979 il trittico è stato restaurato a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto, da Chiara Scardellato, sotto la direzione di Mauro Lucco, mentre un ulteriore restauro è stato eseguito dalla ditta "Dottor S. r. l. Settore Restauro" di San Vendemiano e terminato nel marzo del 1995.

Bibliografia

Botteon, 1913, p. 486, nota 1; Berenson, 1958, p. 82; Menegazzi, 1971, p. 43, nota 53; De Mas, 1972, p. 202; Lucco, 1981 b, pp. 8-9; Fossaluzza, 1982, p. 134; Lucco, 1983, p. 224; Lucco, 1985, p. 145; Fossaluzza, 1986, p. 16; Martin, 1989, pp. 155-156; Manzato, 1992, p. 270; Fossaluzza, 1993, p. 114; Fossaluzza, 1995, pp. 46-47; Binotto, 1996, p. 270; Nardin, 1996, pp. 36-38; Falsarella, 2000, p. 91



6.8 *Cristo crocifisso* e *Annunciazione,* chiesa di Santa Maria Annunziata, Campolongo di Conegliano.

Ludovico Fiumicelli (?)

Profeta Balaam

Affresco

Chiesa di San Marco Evangelista, Corbolone di Santo Stino di Livenza

1530 ca

L'affresco si trova sulla parete sinistra della navata, a lato della cappella dell'Annunciata i cui affreschi sono stati un tempo attribuiti a Pordenone; in particolare a lui venne assegnata la scena dell'*Incoronazione della Vergine*, affrescata sul catino absidale, mentre la restante pittura che raffigura alcune *Sante* venne attribuita ad aiutanti oppure a Pomponio Amalteo o al Calderari (Furlan 1988).

Il profeta Balaam è correlato agli affreschi della cappella dal momento che è stato anch'esso attribuito – da Paolo Goi e Fabio Metz nel 1972 – a Pordenone e agli anni 1528-1529, unitamente alla pittura sul catino absidale della cappella e al *San Rocco* affrescato sulla parete opposta della navata (Furlan 1988).

Un'ipotesi di attribuzione riguardante l'affresco del profeta *Balaam* si rinviene inoltre nella monografia che Giuseppe Fiocco dedica a Pordenone. Lo studioso assegna la pittura all'artista friulano e le conferisce particolare importanza dato che la riconosce come l'opera alla quale Tiziano si sarebbe ispirato per dipingere uno degli apostoli che assistono all'Assunzione della Vergine nella pala dei Frari (Fiocco 1943) – anche Bernard Berenson (1958) assegnerà a Pordenone il *Profeta Balaam* come pure il *San Rocco*.

L'affermazione di Fiocco si trova però contraddetta e ribaltata – poiché è l'affresco di Corbolone che prende a modello la tavola di Tiziano – negli studi precedenti condotti da Kurt Schwarzweller che già nel 1935 scarta l'assegnazione a Pordenone a motivo del fatto che il pittore friulano non fu

mai emulo di altri artisti; e la somiglianza che si evince in quest'opera è notevole. Lo studioso avanza dunque l'attribuzione a Domenico Campagnola che in seguito Caterina Furlan (1988) corregge con la proposta di un artista operante negli anni Quaranta nel trevigiano. La Furlan suggerisce inoltre che nell'*Assunzione della Vergine* di Francesco Beccaruzzi sono evidenti i rimandi all'opera tizianesca sopracitata. Per quanto riguarda invece la cappella dell'Annunciata la studiosa propone di riferirla ad un seguace di Pordenone e datarla non più tardi del 1540 (Furlan 1988).

Il *Profeta Balaam* viene attribuito a Ludovico Fiumicelli da Giorgio Fossaluzza (1993) che vi riconosce la medesima "scelta tizianesca" che caratterizza altre realizzazioni dell'artista, in particolare gli affreschi che costituiscono il trittico con *Cristo crocifisso* e l'*Annunciazione* nell'abside della chiesa di Campolongo di Conegliano. Mentre nel trittico il riferimento a Tiziano si rivela nella scelta stilistica e principalmente nella tipologia della figura di Maria, nel profeta affrescato a Corbolone si rinviene la stessa posa di uno degli apostoli dipinti nella pala dell'*Assunta* (Fossaluzza 1993).

Il debito nei confronti del pittore cadorino è consistente in quanto vengono ripresi, oltre alla posizione del personaggio, anche i colori delle vesti. Il profeta non mostra nessun attributo caratteristico che possa identificarlo come Balaam; non è presente l'asina che il profeta cavalca quando incontra l'angelo del Signore e neppure il cartiglio che reca la profezia pronunciata da Balaam. L'unico dettaglio che permette di riconoscerlo come Balaam è costituito dall'iscrizione BALAAM PROPHETA posta sotto la finta nicchia entro cui si trova il profeta.

Bibliografia

Fiocco, 1943, p. 41; Berenson, 1958, p. 149; Furlan, 1988, p. 332; Fossaluzza, 1993, p. 114; Fossaluzza, 1995, pp. 46-47

6.9 *Profeta Balaam,* chiesa di San Marco Evangelista, Corbolone di Santo Stino di Livenza.

Ludovico Fiumicelli

Apollo che lancia i dardi alla prole di Niobe

Affresco

Casa in via Pescatori, Treviso

1550 ca

Solamente cinque facciate affrescate vengono brevemente elencate da Ambrogio Rigamonti nella sua *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese, ed altri luoghi pubblici di Treviso* (1767) e tra queste figura la facciata della casa situata "alle Scorzerie verso S. Martin", ora via Pescatori. Rigamonti attribuisce l'affresco che raffigura "il saettar de' figliuoli di Niobe da Appollo" a Ludovico Fiumicelli e riporta le seguenti iscrizioni che comparivano su due targhe rette da putti: "MELIUS EST ODIUM MALORUM / QUAM EORUM CONSORTIUM", frase riferita a Giovanni Pontano che asserisce come sia preferibile avere l'odio dei malvagi piuttosto che la loro compagnia.
Un accenno a questi affreschi si trova nel testo di Federici (1803), il quale sostiene che Fiumicelli dipinse su questa facciata la medesima "Favola de' figli, e figlie di Niobbe" che aveva affrescato anche sul palazzo Bettignoli, ora Filodrammatici; degli affreschi di quest'ultimo edificio resta una precisa descrizione compiuta da Nicolò Mauro che Federici riporta.
L'opera è citata anche da Sernagiotto (1871) che rammenta la presenza dello stemma dei Gradenigo – con gradinata argentea su fondo rosso – sopra la porta della casa attigua a quella affrescata e descrive Niobe stremata che brancola tra i suoi figli "fulminati" da Apollo, il quale vendica così l'offesa arrecata alla madre Latona dalla regina Niobe che si proclamò superiore alla dea poiché aveva avuto ben quattordici figli, mentre Latona solo due. Sernagiotto assegna l'affresco a Fiumicelli, del quale rammenta la dimora che

si trovava lì vicino fino al 1830, quando venne demolita; quest'ipotesi non è però confermata dai documenti.
Coletti (1935) rinviene delle somiglianze tra questo e gli affreschi in via Roggia (fig. 6.11) e in via Sant'Agostino (fig. 6.12), tutti e tre realizzati "in chiaroscuro di terra gialla".
L'intera decorazione si legge chiaramente nella fotografia scattata in seguito al restauro del 1932 operato da Mario Botter. La trabeazione dorica affrescata al di sotto delle finestre del primo piano e il finto bugnato al piano terra costituiscono una ripartizione architettonica del tutto simile a quella ormai poco leggibile sulla casa in via Roggia.
Riguardo alla datazione Coletti e Botter sostengono che la costruzione e la decorazione dell'abitazione risalgono a dopo la metà del Cinquecento, dato confermato dallo stile manierista, evidente nelle "figure lunghe", rilevato già da Cavalcaselle (Fossaluzza 1989).

Bibliografia

Rigamonti, 1767, p. 48; Federici, 1803, p. 46; Crico, 1829, p. 55; Sernagiotto, 1871, p. 100; Fapanni, 1891, vol. IV, p. 355; Coletti, 1926, p. 116; Coletti, 1935, p. 83; Botter, 1964, p. 158; Botter, 1989, pp. 88-90; Fossaluzza, 1989, p. 38; Spiazzi, 1989, p. 101; Fossaluzza, 1993, p. 117; Fossaluzza, 1999, p. 646

6.10 *Apollo che lancia i dardi alla prole di Niobe*, casa in via Pescatori, Treviso. Dopo il restauro del 1932. Fotografie tratte da M. G. Botter, 1989, p. 89.

Ludovico Fiumicelli

Nettuno, Giove e l'aquila, *Madonna col Bambino*

Affresco

Casa in via Roggia, Treviso

1550 ca

Gli affreschi sono ricordati come opera di "qualche pregio" e di autore ignoto dal canonico Lorenzo Crico (1829) il quale rileva sul prospetto che si affaccia su via Roggia alcune figure mitologiche difficilmente riconoscibili, mentre riesce a descrivere chiaramente i personaggi raffigurati sulla facciata prospiciente via Marzolo. Al di sotto della cornice è affrescato Nettuno col tridente e sotto di lui Orfeo che suona la lira di fronte a Plutone e Proserpina. Crico menziona inoltre una Vergine col Bambino che troneggia sopra l'arco di accesso al portico e che rappresenta l'unica nota di colore sulla facciata completamente trattata a monocromo giallo.
A Coletti (1935) si deve la prima precisa descrizione degli affreschi che ricoprivano l'intera superficie ed erano costituiti anche da motivi decorativi quali un finto bugnato a livello del pian terreno, una trabeazione dorica con triglifi e metope sopra al primo piano e una fascia con grottesche sopra il secondo. Nonostante il recente restauro, lo studioso non identifica le figure sulla facciata di via Roggia, ora chiaramente riconoscibili come Giove con l'aquila e alcuni putti.
Gli affreschi vengono datati alla seconda metà del XVI secolo quando all'originaria superficie – affrescata nel XIII o XIV secolo con graffiti di disegni geometrici – si sovrappose lo strato di intonaco attualmente visibile. Per quanto concerne l'attribuzione delle pitture, Coletti suggerisce il nome di Ludovico Fiumicelli. La prima proposta di assegnare tali pitture a Fiumicelli era stata però avanzata già da Giovanni Battista Cavalcaselle il quale indicava

i nomi di Girolamo Pennacchi il Giovane e di Fiumicelli nelle note relative alla casa in via Roggia da lui analizzata durante il soggiorno trevigiano nel 1866. Scrivendo "ricorda i toscani Michelangelo (…)" Cavalcaselle rilevava il carattere manierista dell'artista (Fossaluzza, 1989, p. 36).

Mario Botter (1964) ritiene che gli affreschi, "di grandioso effetto", siano opera di Ludovico Fiumicelli al quale assegna anche le pitture delle case in via Pescatori e via sant'Agostino.

Queste pitture erano visibili fino a qualche decennio fa, mentre attualmente è possibile riconoscere qualche traccia dei motivi decorativi, le figure semidistese affrescate appena sotto il cornicione sia sul lato di via Marzolo che su quello di via Roggia e, più in basso, la Madonna col Bambino.

Bibliografia

Crico, 1829, p. 77; Fapanni, 1891-1892, vol. IV, p. 353; Coletti, 1935, p. 103; Botter, 1964, pp. 158-159; Fossaluzza, 1989, p. 36; Spiazzi, 1989, p. 102; Manzato, 1992, p. 270; Fossaluzza, 1993, p. 117; Fossaluzza, 1999, p. 646

6.11 *Nettuno, Giove e l'aquila, Madonna col Bambino*, casa in via Roggia, Treviso.

Ludovico Fiumicelli

Venere e Marte, putti, figura maschile con falce

Affresco, m 8,5 x 14,75

Casa in via Sant'Agostino, Treviso

1550 ca

In origine gli affreschi occupavano l'intera facciata, ma già negli anni Trenta del XX secolo iniziavano a svanire. Coletti (1935) infatti accenna a "due grandi quadri indecifrabili" affrescati tra le finestre del piano nobile, ora completamente scomparsi. Rimane invece ben leggibile la decorazione a livello del secondo piano.

Una finta cornice a mensole delimita i due piani ed è arricchita da festoni. Al di sopra della quadrifora situata al centro della facciata, sovrapposto alla cornice, si nota uno stemma gentilizio a cartocci e, ai lati della finestra che si apre sopra quello, due putti reggipalma che stanno in piedi sul dorso di animali difficilmente riconoscibili. Ai lati si distinguono chiaramente delle figure semidistese: a sinistra *Marte e Venere* e a destra un personaggio con capelli e barba folti che regge una falce.

Coletti rammenta la tradizionale attribuzione a Fiumicelli sulla base delle somiglianze che si rinvengono tra queste e le pitture in via Pescatori e in via Roggia, ma sottolinea il carattere parmigianinesco delle figure di *Marte e Venere* e avanza il nome del veronese Bernardino India. Allo stesso tempo afferma che "Fiumicelli, eclettico, oltre a influssi tizianeschi e bonifacceschi deve averne subito anche di paoleschi" (Coletti 1935).

Il nome di Fiumicelli viene riproposto da Fossaluzza (1989) – e in anni recenti ricordato da Netto (2000) – che relaziona gli affreschi di via Sant'Agostino con quelli della casa in via Roggia riscontrandovi il medesimo

stile a monocromo e la scelta della tematica mitologica che contraddistingue le facciate affrescate nella seconda metà del Cinquecento.

Bibliografia

Coletti, 1926, p. 116; Coletti, 1935, p. 107; Botter, 1964, p. 159; Fossaluzza, 1989, p. 36; Spiazzi, 1989, p. 98; Netto, 2000, p. 324

6.12a *Venere e Marte, putti, figura maschile con falce,* casa in via Sant'Agostino, Treviso.

6.12b *Venere e Marte,* casa in via Sant'Agostino, Treviso.

Ludovico Fiumicelli

Giove fulmina i giganti, strage dei figli di Niobe, Zeusi e le cinque vergini agrigentine, colonne e cavalli su piedistallo

Affresco

Palazzo Filodrammatici, Treviso

1550-1560

L'affresco viene menzionato nel manoscritto redatto a fine Cinquecento da Nicolò Mauro. Tra le cinque opere ricordate dall'autore, sono gli affreschi di palazzo Filodrammatici ad assumere maggior rilievo grazie alla precisa descrizione fornita dallo studioso.
La facciata, interamente affrescata, presentava grandi colonne in prospettiva ai lati del portone d'ingresso e, sopra due piedistalli, due cavalli rampanti. Tra le finestre centrali e quelle ai lati estremi del palazzo erano affrescate tre scene. La prima raffigurava Apollo e Diana su cavalli che uccidono con le loro frecce i figli di Niobe, mentre su una targa si leggeva: *discite justitiam moniti, et non temnere divos* – ovvero: ammoniti, imparate la giustizia e a non disprezzare gli dei. La frase, tratta dal sesto libro dell'Eneide, è correlata alla condotta di Niobe che attirò le ire degli dei dichiarandosi superiore a Latona in quanto madre di una numerosa prole. La pittura si discosta dal racconto delle Metamorfosi di Ovidio dal momento che raggruppa in un'unica scena due episodi: l'uccisione dei sette figli da parte di Apollo e la strage delle sette figlie di Niobe per mano di Diana.
Gli altri due affreschi rappresentavano Giove che fulmina i giganti e il pittore Zeusi mentre studia le cinque fanciulle agrigentine per trarre ispirazione dalle loro parti più belle e poter dipingere il ritratto di Giunone.
La descrizione di Mauro, dettagliata e fedele all'opera perché effettuata in anni quasi coevi alla sua realizzazione da parte di Fiumicelli, viene riportata

da Ridolfi e Federici; quest'ultimo afferma di poter individuare gli affreschi con difficoltà poiché "soltanto quando vi percote il sole in qualche parte vi tralucono" (Federici 1803).

Probabilmente prima del settimo decennio dell'Ottocento gli affreschi vennero coperti, ma sono comunque citati da Sernagiotto (1869) e da Fapanni (1891-1892), i quali forse si basarono sulla testimonianza fornita da fonti precedenti. Coletti (1935) ricorda difatti che tali pitture, attribuite a Fiumicelli, si potevano ammirare fino all'epoca di Federici.

In seguito al restauro del 1987 riapparvero alcune tracce degli affreschi; in particolare le colonne in prospettiva, le cinque fanciulle, due figure – probabilmente Diana e Apollo – e parte delle grottesche con putti che sono ancora oggi leggibili. Sulla base di questi frammenti e sulla scorta della descrizione di Federici, il pittore Renato Nesi compose un disegno che fornisce un'idea dell'originaria decorazione (Netto 2000).

Le pitture sono state assegnate a Ludovico Fiumicelli dalla maggior parte degli studiosi che le analizzarono, ma due ulteriori attribuzioni vennero avanzate da Sernagiotto e da Fossaluzza; il primo citò Jacopo Lauro, il secondo Francesco Beccaruzzi.

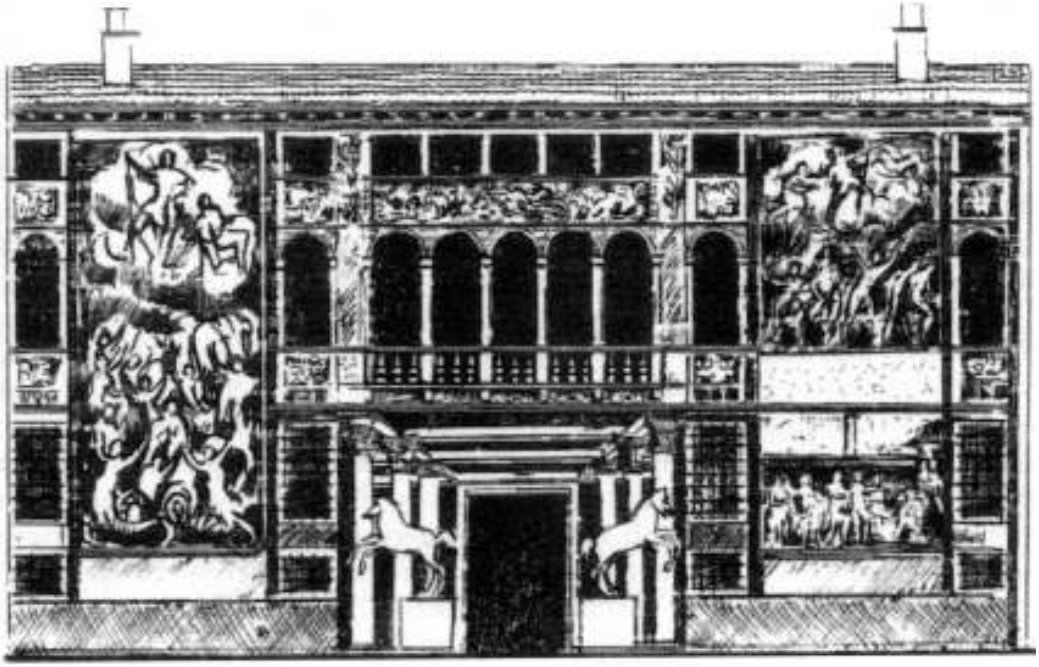
Mentre l'attribuzione suggerita da Sernagiotto potrebbe essere contraddetta dal periodo di esecuzione delle pitture – databili al sesto decennio –, l'altra viene motivata da Fossaluzza dal riscontro di uno stile "più sdolcinato in senso tizianesco o alla Bonifacio Veronese, rispetto alle caratterizzazioni più graffianti del Fiumicelli" ed è avvalorata dall'ipotesi di un'attività di Beccaruzzi freschista a Treviso (Fossaluzza 1989). Lo stesso Fossaluzza assegna però a Fiumicelli le figure allegoriche affrescate all'interno del Monte di pietà di Treviso (fig. 6.16), che rivelano affinità con gli affreschi del palazzo Filodrammatici nelle loro forme tonde e aggraziate.

La committenza fu quasi certamente quella della nobile famiglia Bettignoli che edificò il palazzo nella contrada di san Pancrazio nella seconda metà del Cinquecento inglobando le fabbriche preesistenti, documentate dalle porzioni di arco che affiorano dalla superficie muraria nella metà sinistra

dell'edificio (Netto 2000). Più precisamente, il committente potrebbe essere stato il cavaliere e dottore in legge Matteo Bettignoli. Fiumicelli conosceva certamente Bettignoli poiché i documenti certificano la presenza del pittore come testimone nel giugno del 1532 "nella casa d'abitazione del magnifico Matteo de' Bettignoli cavaliere, situata nella contrada di San Pancrazio" (Bampo, fine sec XIX, p. 2).

Bibliografia

Mauro, fine XVI sec, (ad vocem Fiumicelli); Ridolfi, 1648 a, pp. 216-217; Federici, 1803, vol. II, p. 46; Sernagiotto, 1869, pp. 44-45; Fapanni, 1891-1892, vol. IV, p. 97; Coletti, 1935, p. 79; Fossaluzza, 1989, p. 36; Spiazzi, 1989, p. 100; Bellieni, 1992, p. 221; Fossaluzza, 1993, p. 117; Fossaluzza, 1999, p. 646; Netto, 2000, pp. 232-233



6.13a Palazzo Filodrammatici, Treviso. Facciata originaria (ricostruzione di R. Nesi). Fotografia tratta da Netto, 2000, p. 233.

6.13b *Colonne e cavallo su piedistallo,* palazzo Filodrammatici, Treviso.

Ludovico Fiumicelli

Affresco

Palazzo Azzoni Avogadro, Treviso

1560 ca

Il palazzo Azzoni Avogadro sorge sull'altura di Sant'Andrea, di fronte all'omonima chiesa; costruito nel Quattrocento, venne ristrutturato nel 1560 dal cavaliere Fioravante Azzoni che lo fece affrescare esteriormente da Ludovico Fiumicelli (Sernagiotto 1871).

L'attribuzione a Fiumicelli si deve a Sernagiotto; non si rinviene invece nessun riferimento al pittore nel testo di Burchiellati che scrive: "il cavaliere vecchio, Fioravante dico, padre di Rambaldo mio compare, (…) rifabricò nanti a 70 anni la sua casa vecchia a S. Andrea et ne fece quel bel palazzotto, che si vede di fuor dipinto, molto ben dipinto (…)" (Burchiellati 1630).

Sernagiotto ricorda che la facciata era interamente affrescata, ma a fine Ottocento lo studioso riusciva a decifrare solamente le tracce di tre piccole veneri sotto il poggiolo del primo piano. Coletti (1935) notava invece un vecchio e una donna nuda affrescati sotto le prime finestre del primo piano, mentre al secondo piano rilevava la figura di un giovane guerriero. Questa porzione di affresco è tuttora visibile, come pure due teste su fondo azzurro affrescate appena sotto le ultime due finestre del secondo piano. I brani superstiti non costituiscono però l'affresco originale essendo stati recentemente ridipinti.

Per quanto concerne l'edificio, Andrea Bellieni (1992) suggerisce l'ipotesi di assegnare a Fiumicelli il disegno architettonico per la ristrutturazione del palazzo compiuta alla metà del XVI secolo.

Bibliografia

Burchiellati, 1630 (Netto, p. 13); Sernagiotto, 1871, p. 109; Coletti, 1935, p. 108; Spiazzi, 1989, p. 98; Bellieni, 1992, p. 221

6.14 *Guerriero e due teste,* palazzo Azzoni Avogadro, Treviso.

Ludovico Fiumicelli

Moltiplicazione dei pani e dei pesci e *Angeli con rami d'ulivo*

Affresco, larghezza m 4 ca

Cappella dei rettori, Monte di pietà, Treviso

1560 ca

L'affresco si estende sul catino absidale della saletta un tempo destinata alle riunioni dei rettori del Monte, denominata cappella a motivo della presenza del piccolo abside e dei soggetti sacri raffigurati all'interno dell'aula.
Il Monte di pietà di Treviso venne fondato nel 1496, ebbe inizialmente sede presso il palazzo Pretorio e due anni dopo ottenne in uso alcuni locali posti al di sopra della chiesa di Santa Lucia. Si ampliò ulteriormente nel 1527 occupando l'intera superficie disponibile sopra la medesima chiesa e nel 1561 si estese – costruendo due nuovi piani – anche sopra la chiesa di San Vito che venne restaurata a spese dei rettori in cambio della concessione ad edificare (Torresan, 1995, p. 244).
Sulle pareti della sala si dispongono numerosi episodi che rinviano ai principi sui quali si fondava l'istituzione del Monte di pietà e che dovevano ispirare la condotta degli amministratori. Questi erano dieci e rappresentavano le diverse classi sociali del Comune, dovendo essere eletti tra "nobili doctori legisti o ver artisti nodari citadini et artesani" (Manzato, s.d., p. 3).
Sulla parte alta delle due pareti si notano due lunghi teleri di Ludovico Pozzoserrato, datati agli anni Novanta del XVI secolo, che raffigurano ciascuno tre episodi biblici allusivi alla carità e alla divina provvidenza.
Qualche decennio prima Ludovico Fiumicelli aveva invece eseguito l'affresco della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* nel catino absidale in fondo alla sala. L'opera è datata da Eugenio Manzato attorno al 1560, quando si decise

l'ampliamento del Monte al di sopra della chiesa di San Vito. Probabilmente in quella occasione venne sistemata anche la saletta dei rettori e si affidò a Fiumicelli l'incarico di affrescare il catino absidale (Manzato, s.d., p. 2).
Il nome di Fiumicelli venne proposto per la prima volta da Lorenzo Crico che riconosce l'affresco "bellissimo ma pur troppo in disordine!" (Crico, 1829, p. 32).
Nel testo *Lettere sulle belle arti trivigiane*, pubblicato qualche anno dopo, lo stesso autore dedica all'opera una lunga descrizione in cui ricorda Cristo al centro in atto di benedire la folla costituita da settanta persone di ogni età, "tutte varie di fisonomia, tutte vivamente animate (fisonomie, per quanto apparisce, tratte dal vero)". Crico apprezza inoltre il paesaggio dipinto che trova posto nonostante l'"angustia di loco". Riguardo all'attribuzione dell'affresco, lo studioso riporta quanto gli fu riferito da una persona che lavorava presso il Monte, ovvero che si era " mantenuta costante tradizione tra gli ufficiali inservienti al Monte di Pietà, che qual prezioso dipinto sia opera del trivigiano Lodovico Fiumicelli". Crico conclude il suo commento entusiasta affermando che "fa certamente onore al Fiumicelli, s'è opera sua" (Crico, 1833, pp. 33-34).
Nel brano non sono nominati i due *Angeli con rami d'ulivo* affrescati a monocromo sugli spicchi della parete d'imposta dell'abside, ricordati invece da Coletti. Queste due figure sono maggiormente leggibili rispetto all'affresco dell'abside e permettono di confermare l'assegnazione a Fiumicelli sulla scorta di una comparazione con altre opere dipinte dall'artista, quali il ciclo nella cappella Greco e gli affreschi, sempre a monocromo, delle facciate di case (Fossaluzza, 1989, p. 36).
L'affresco dell'abside si trovava in un cattivo stato di conservazione all'epoca di Crico, il quale auspicava un intervento di restauro per salvare la pittura "dall'imminente sua totale rovina" (Crico, 1833, p. 34). In seguito, nel 1857 si affidò l'operazione di restauro al pittore veneziano Francesco Zennaro che ridipinse gran parte della composizione reinterpretandola; nel paesaggio sono chiaramente visibili le pennellate ottocentesche. Alcune fisionomie

cinquecentesche sono invece ancora leggibili in qualche personaggio in secondo piano.

Nella parte inferiore dell'affresco compaiono dieci stemmi in cornici a cartocci e cariatidi che si riferiscono ai conservatori in carica nell'anno in cui fu eseguita l'opera. Si riconoscono i blasoni della famiglia Pordenoni – con compasso e stella cometa –, Bressa – con una croce sopra un monte – e Agnusdei – con un grifone su campo troncato azzurro e oro. Per quanto riguarda gli altri stemmi, Manzato sostiene che alcuni potrebbero essere stati concepiti appositamente per essere qui raffigurati, dal momento che alcuni rettori non erano dotati di blasone, provenendo da famiglia non nobile (Manzato, s.d., p. 3).

Bibliografia

Crico, 1829, p. 32; Crico, 1833, pp. 32-34; Sernagiotto, 1870, p. 12; Coletti, 1926, p. 112; Coletti, 1935, p. 38; Liberali, 1945, p. 8; *Dizionario enciclopedico Bolaffi,* 1981, vol. 5, p. 18; Fossaluzza, 1982, p. 136; Manzato, 1992, p. 270; Fossaluzza, 1995, pp. 250-252; Torresan, 1995, p. 246; Binotto, 1996, p. 270; Coltellacci, 1997, p. 263; Fossaluzza, 1999, p. 644; Sartor, 2000, p. 90; Manzato, s. d., pp. 2-3; Partsch, 2004, B. 41, p. 9

6.15a *Moltiplicazione dei pani e dei pesci,* cappella dei rettori, Monte di pietà, Treviso.

6.15b *Moltiplicazione dei pani e dei pesci,* cappella dei rettori, Monte di pietà, Treviso.

6.15c *Angelo con ramo d'ulivo,* cappella dei rettori, Monte di pietà, Treviso.

Ludovico Fiumicelli

Figure allegoriche femminili

Affresco, cm 104 x 55; 141 x 100; 141 x 121

Monte di Pietà, Treviso

1560 ca

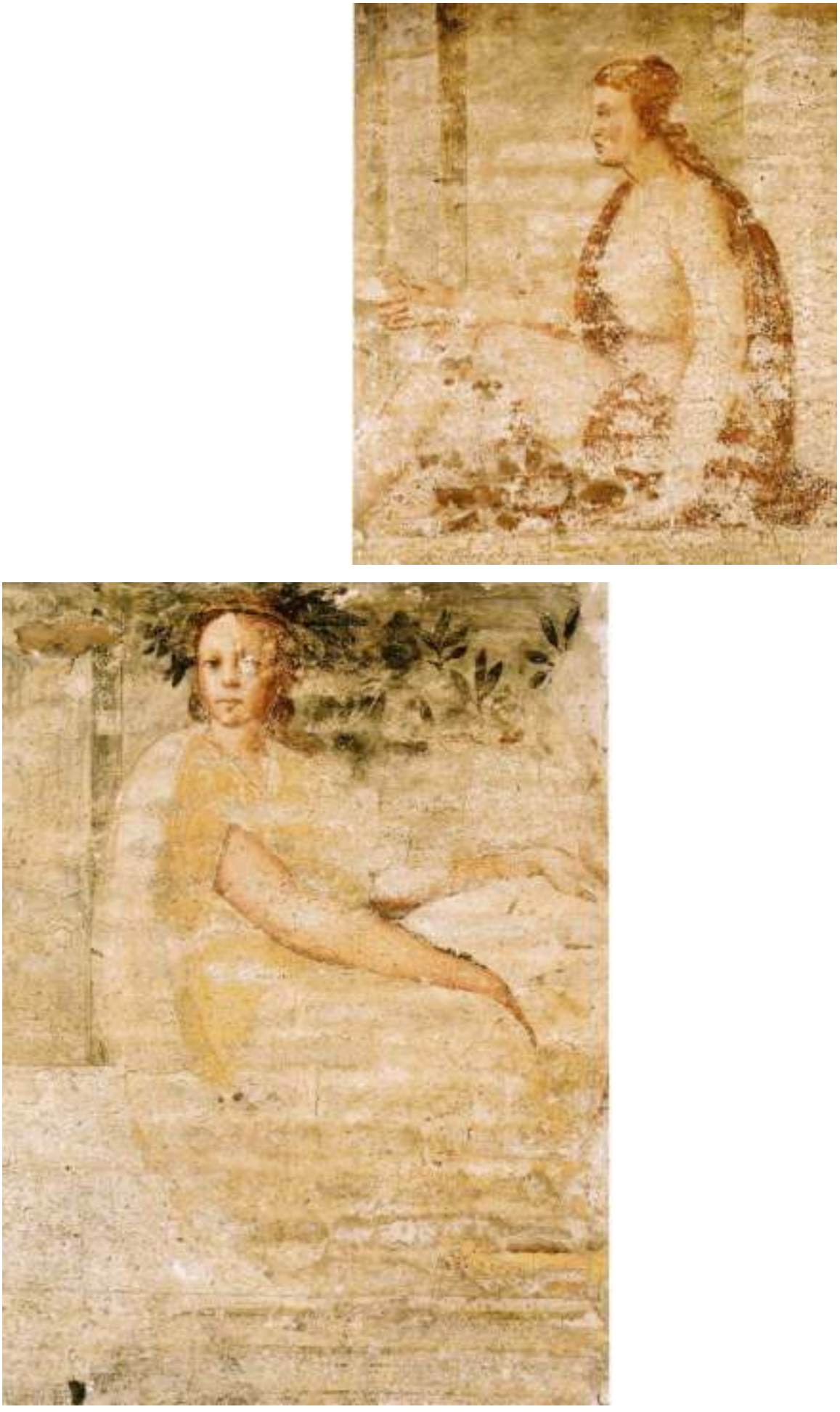
I tre affreschi si trovano su quella che un tempo costituiva la facciata cinquecentesca del Monte di pietà prospiciente l'omonima piazzetta. Questi brani superstiti sono collocati sulla porzione destra dell'ex facciata e sono attualmente visibili nei locali sovrastanti la cappella dei rettori, dal momento che nel XVIII secolo un avancorpo venne addossato alla facciata.
Le tre figure femminili sono rappresentate sedute sul cornicione marcapiano che delimita l'attico e alle loro spalle sono dipinte nicchie e finestre.
Coletti (1935, p. 47) fu il primo studioso che le citò datandole alla fine del XVI o inizio del XVII secolo ed attribuendole a Ludovico Pozzoserrato. Una delle tre donne presenta l'attributo del serto di alloro ed è per questo motivo che sono state qualificate da Coletti come figure allegoriche.
L'assegnazione a Pozzoserrato venne riproposta dalla Delfini Filippi e da Manzato, il quale considera le tre figure eseguite in un periodo successivo a quello della realizzazione dei teleri per la saletta dei rettori (Manzato, s. d., p. 6). Fossaluzza (1995) contraddice invece l'attribuzione al pittore flandro-veneto sulla scorta di un raffronto con altre pitture del medesimo artista, nello specifico quelle della Scuola dei Battuti di Conegliano e della facciata di palazzo Zignoli in via Calmaggiore a Treviso. In queste opere si nota un disegno articolato, tardomanieristico, che è del tutto assente nei brani affrescati del Monte di pietà, i quali invece presentano una posa controllata e una "solidità volumetrica" raggiunta con vari passaggi tonali (Fossaluzza, 1995, p. 249). Inoltre, la tipologia del volto delle donne si rivela somigliante

ad alcuni tratti fisionomici di certe figure – interessate minimamente dai restauri – affrescate da Fiumicelli nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, dove anche le pose calibrate sono affini a quelle delle tre figure femminili. Pertanto Fossaluzza (1995) avanza l'attribuzione a Ludovico Fiumicelli e una datazione prossima a quella dell'affresco nella cappella dei rettori.

Bibliografia

Coletti, 1935, p. 47; Botter, 1964, p. 161; Fossaluzza, 1995, pp. 249-252; Fossaluzza, 1999, p. 646; Manzato, s. d., p. 6; Sartor, 2000, p. 91

6.16b *Figura allegorica,* Monte di pietà, Treviso.



6.16b *Figure allegoriche,* Monte di pietà, Treviso.

6.4 Opere documentate oggi perdute

Ludovico Fiumicelli

San Sebastiano

Pala

destinata alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, Conegliano

1527

(Appendice I, doc. 1)

La protesta presentata da Fiumicelli il 7 gennaio del 1527 costituisce la prima notizia documentaria riguardante l'artista. La petizione informa che il guardiano del convento di Santa Maria delle Grazie, incaricato di eseguire le disposizioni testamentarie della defunta Lucia Doioni, aveva commissionato all'artista una pala raffigurante san Sebastiano.
Fiumicelli, essendo venuto a conoscenza della volontà del guardiano e del procuratore del convento di assegnare in seguito la commissione del dipinto ad un altro pittore, presenta al podestà e al capitano di Conegliano una rimostranza con la quale cerca di ottenere il pagamento della pala da lui già cominciata. Sebbene l'artista affermi:"io ho principiato la predetta palla sotto il titulo predito et secondo Ii schizi ad esso misser Francesco dimostrati et la predita palla è in asai boni termini, adeo che de brevi è per compita", la sentenza emessa fu per lui sfavorevole.

Bibliografia

Bailo e Biscaro, 1900, p. 64; Botteon, 1913, pp. 491, 503; Fossaluzza, 1993, p. 150; Coltellacci, 1997, p. 261

Ludovico Fiumicelli

Madonna col Bambino tra i santi Caterina, Lucia, Bernardo e Benedetto e *Natività di Maria*

Pala e predella

Chiesa di Santa Maria Nuova, Treviso

1533

(Appendice I, doc. 3)

Il contratto del 14 maggio 1533 venne stipulato tra i soci Fiumicelli e Beccaruzzi e Bernardino di Varago, notaio delle monache di Santa Maria Nuova. Nell'atto si precisava che gli artisti avrebbero dovuto realizzare una pala, destinata all'altare maggiore, raffigurante la Vergine col Bambino in braccio, affiancata dalle sante Caterina e Lucia da un lato, e i santi Bernardino e Benedetto dall'altro; inoltre nella predella sottostante doveva comparire l'episodio della nascita di Maria. Il tutto – "cum bonis coloribus et fino auro" – doveva essere consegnato il 15 agosto, festa dell'Assunzione, per un compenso di quaranta ducati.
Cinque giorni dopo la stesura del contratto interviene Bernardino di Collalto che convince le monache ad allogare l'intera pala al solo Fiumicelli, sollevando il socio Beccaruzzi da ogni obbligo; tale azione era forse motivata dal voler aumentare così il prestigio del futuro genero – il 20 giugno infatti Fiumicelli sposa Angela, figlia di Bernardino (Coltellacci 1997).
Bailo e Biscaro (1900) ricordano che la pala risulta dispersa già dal 1629, anno in cui Burchiellati rammenta, nella chiesa di Santa Maria Nuova, una pala di Francesco Fugazza (Dominici) di Castelfranco (1543-1578) raffigurante i medesimi santi. I due studiosi sostengono che nel 1629 sia avvenuta la sostituzione dell'opera di Fiumicelli con quella di Fugazza; ciò non sembra plausibile dal momento che appare inverosimile che una pala

con gli stessi santi fosse stata eseguita da Fugazza per un'altra chiesa e successivamente (più di cinquant'anni dopo) trasferita in Santa Maria Nuova. Le ipotesi plausibili sono dunque le seguenti: Burchiellati confonde la mano di Fiumicelli con quella di Fugazza, oppure la commissione inizialmente assegnata a Fiumicelli non viene dallo stesso espletata e passa, qualche decennio dopo, a Francesco Fugazza. Dell'opera di quest'ultimo restano solamente il *Ritratto di Bartolomeo Burchiellati* e la *Processione della Scuola dell'Annunziata* – collocata di fronte a quella del Santissimo Sacramento di Fiumicelli –, entrambe datate al 1571.

Bibliografia

Bampo, fine XIX sec, pp. 3-4 (ad vocem Ludovico Fiumicelli); Bailo e Biscaro, 1900, p. 64; Fossaluzza, 1993, pp. 130-131; Torresan, 1993, p. 368; Coltellacci, 1997, p. 262; Partsch, 2004, B. 41, p. 8

Ludovico Fiumicelli

San Francesco e altre pitture

Convento di San Francesco, Treviso

1533-1534

(Appendice I, doc. 4)

Alcune ricevute di pagamento informano di certe pitture eseguite da Fiumicelli per il convento di San Francesco di Treviso tra il settembre del 1533 e il febbraio del 1534. L'artista dipinge una pala collocata nel dormitorio, un'immagine di san Francesco, le volte a crociera e due porte del convento.
Inoltre, dal manoscritto di Nicolò Cima si ha notizia di diversi quadri di Fiumicelli nella cappella della Madonna.
Le opere risultano disperse poiché il convento francescano venne soppresso nel 1806 e in seguito demolito nel XIX secolo.

Bibliografia

Cima, 1699, vol. III, pp. 164-165; Sartori, 1976, p. 98; Manzato, 1992, p. 270; Fossaluzza, 1993, p. 113; Fossaluzza, 1995, p. 252; Torresan, 1993, p. 377

Ludovico Fiumicelli

Santa Margherita, sant'Agostino e san Giovanni Battista e *Storia di santa Margherita*

Pala e predella

Chiesa di Santa Margherita, Treviso

1539

(Appendice I, doc. 7)

Dal contratto stipulato nel convento dei frati eremitani di Santa Margherita si deduce che i discendenti del nobile Pier Francesco Barisan commissionano al pittore la costruzione e decorazione di una pala da collocarsi nella cappella maggiore della chiesa di Santa Margherita. La commissione rispetta le volontà testamentarie del defunto Barisan sepolto nella medesima cappella.
Il dipinto avrebbe dovuto rappresentare la santa titolare della chiesa affiancata da sant'Agostino e san Giovanni Battista, mentre sulla predella si sarebbe dispiegata la storia della santa. Il prezzo stabilito è di cento ducati.

Bibliografia

Bampo, fine XIX sec, pp. 7-9 (ad vocem Fiumicelli); Fossaluzza, 1993, p. 113; Torresan, 1993, p.366; Coltellacci, 1997, p. 262

Ludovico Fiumicelli

Padre Eterno

Quadro triangolare

1541

(Appendice I, doc. 9)

Le poche notizie riguardanti il dipinto si rinvengono nel documento che attesta l'avvenuto compromesso tra il committente, Dionisio Avogaro, e Fiumicelli a seguito della causa promossa da Avogaro nel maggio del 1541 contro il pittore riguardo un'immagine del "Patris aeterni Triangulatam".
L'11 gennaio del 1543 le controparti concordano nell'eleggere giudice Antenerio degli Azzoni che il giorno stesso emette una sentenza che prevedeva la nomina, da parte di Fiumicelli e Avogaro, di "duos peritos artis pictoris" i quali avrebbero effettuato una stima del prezzo dell'opera entro quindici giorni dalla data della sentenza.
Un documento del 24 gennaio testimonia la nomina a perito di "Hieronymum de Ticianis habitatorem Venetiis" (Girolamo Dente) da parte di Fiumicelli; mancano invece i documenti relativi alla nomina compiuta da Avogaro e alla stima eseguita dai due esperti.
Il dipinto realizzato da Fiumicelli rappresentava quindi il Padre Eterno ed era di forma triangolare. La maggior parte degli studiosi lo ritiene disperso, mentre Ivano Sartor (1977) avanza l'ipotesi di identificarlo con il *Padre Eterno* raffigurato entro il timpano della pala di Biancade. Questa era stata commissionata a Fiumicelli e Beccaruzzi nel 1531, ma in seguito venne dipinta da Paris Bordon, che vi pose la firma appena sotto le chiavi di san Pietro.
A sostegno della propria tesi Sartor rammenta la commissione a Fiumicelli dell'intera pala di Biancade e il fatto che non si conoscono altre opere dell'artista con lo stesso soggetto e di forma triangolare. Permangono però

alcuni fatti inspiegabili, ovvero i motivi della mancata consegna del dipinto triangolare ai committenti, le ragioni della comparsa di Avogaro quale nuovo acquirente, e le cause del successivo passaggio alla chiesa di Biancade (Sartor 1977).

La Mariani Canova (1984) sottolinea invece la mancanza di qualsiasi rimando alla pala di Biancade nei documenti relativi la controversia tra Avogaro e Fiumicelli e le cospicue ridipinture presenti sul timpano che limitano la lettura dell'opera.

Bibliografia

Bampo, fine XIX sec, pp. 15-17 (ad vocem Ludovico Fiumicelli); Sartor, 1977, pp. 116-117; Mariani Canova, 1984, p. 66; Fossaluzza, 1993, p. 130, 151-152

Ludovico Fiumicelli

Madonna col Bambino in trono e i santi Urbano e Vincenzo

Pala

Chiesa di Sant'Urbano, Bavaria di Nervesa

1544

Fapanni ricorda che la chiesa di Sant'Urbano di Bavaria, allora dipendente dalla pieve di Cusignana, venne restaurata nel 1837 in occasione della visita pastorale del vescovo Soldati. Quando lo studioso la descrive, due decenni dopo, cita il sant'Urbano in gloria affrescato sul soffitto da Giovan Battista Canal e altre pitture "assai cattive" del bellunese Girolamo Moech. Sull'altare maggiore rammenta la pala con la Vergine in trono col Bambino e i santi Urbano papa e Vincenzo martire e registra quel che vi si trovava scritto, ovvero: "F. D. Ticiani Masro - D. La Giexa MCCCCC 44 - F. F. Da Lodov. Fiumicello P." (Fapanni 1860). L'iscrizione si rivela determinante per l'assegnazione dell'opera a Fiumicelli, ciò nonostante la pala non viene ricordata né da Federici né da Crico che potevano a quel tempo vederla.
Nell'altare della cappella di destra, dedicato alla Madonna, si trovava una pala con i santi Biagio, Rocco, Sebastiano, Lucia, Agata e Apollonia e nella cappella a sinistra era collocata la pala che raffigurava il *Martirio di san Valentino*, al quale l'altare era dedicato. Queste due pale sono assegnate dubitativamente da Fapanni al figlio di Ludovico Fiumicelli che i successivi studiosi identificheranno in Silvio, canonico e pittore, che era invece nipote di Ludovico.
I dipinti sistemati sui tre altari sono ricordati "palae formosae" nella visita pastorale del 1793; mentre in quella del 1837 si dice "di celebre autore" il *Martirio di san Valentino.*

La tela di Fiumicelli è citata nuovamente nella relazione sulla visita del 1885 e da Carlo Agnoletti nel 1897, dopodiché scomparve nel 1917, quando la chiesa fu adibita a caserma in seguito alle giornate di Caporetto. Chimenton (1934) afferma che le tre pale vennero asportate dalle truppe italiane – e non dall'esercito nemico – durante i primi giorni della resistenza e che le ricerche effettuate dopo l'armistizio al fine di rintracciare le opere d'arte fallirono.

Andrea Giacinto Longhin, vescovo di Treviso, scrive che "fin dall'inizio della nostra resistenza nel 1917 furono portate via, non si sa da chi, una pala molto pregiata del Fiumicelli, rappresentante Sant'Urbano Papa, titolare della chiesa, con San Lorenzo Levita, e due altre pitture assai belle, di autore ignoto" (Longhin, 1919). Probabilmente il vescovo confonde san Lorenzo con san Vincenzo; la presenza di quest'ultimo nella pala è testimoniata da tutti gli studiosi precedenti, inoltre Agnoletti (1897) ricorda che la chiesa di Bavaria ottiene una reliquia di san Vincenzo levita nel 1685.

Bibliografia

Fapanni, 1860, p. 318; Agnoletti, 1897, vol. II, p. 683; Longhin, 1919, p. 22; Moschetti, 1929, pp. 103-104; Chimenton, 1934, pp.133-134; Fossaluzza, 1982, p. 143-144; Binotto, 1996, p. 270; Coltellacci, 1997, p. 263

Ludovico Fiumicelli

Gonfalone

Chiesa di Santa Maria di Cusignana (ora frazione di Giavera del Montello)

1552

(Appendice I, doc. 11)

L'unica notizia riguardante il gonfalone si rinviene nel contratto stipulato il 22 novembre del 1552 dall'artista con i massari e il parroco della chiesa di Santa Maria di Cusignana. Lo stendardo avrebbe dovuto raffigurare l'Assunzione della Vergine attorniata da angeli. Fiumicelli s'impegna a consegnarlo per la festa dell'Annunciazione del mese di marzo per un compenso di 25 scudi d'oro.

Bibliografia

Bampo, fine XIX sec, pp. 21-22 (ad vocem Fiumicelli); Liberali, 1945, p. 8; Fossaluzza, 1995, p. 252

Ludovico Fiumicelli

Storie bibliche, San Paolo e *San Domenico*

Tele e ante dell'organo

Chiesa di San Paolo, Treviso

1558

(Appendice I, doc. 12)

Le pitture per l'organo della chiesa di San Paolo sono ricordate nel manoscritto di Nicolò Cima (1699) il quale le assegna a Bartolomeo Orioli (1567ca-1626). Si tratta di otto telette con storie bibliche e delle due ante d'organo con san Paolo e san Domenico. L'attribuzione di Cima è riproposta da Rigamonti (1767), mentre viene invece contraddetta da Federici che avanza l'assegnazione a Paris Bordon, dichiarando che le tele "manifestano la mano bordonesca" (Federici, 1803, p. 43).
Bailo e Biscaro (1900) pubblicano alcune note tratte dai registri del monastero domenicano dalle quali si ricava che l'autore delle pitture dell'organo è Fiumicelli – che viene pagato il 30 ottobre del 1558 con dieci ducati – e che Bordon aveva invece dipinto tre cappelle della medesima chiesa. Dai documenti risulta inoltre che la cantoria dell'organo venne dipinta nel 1557 da Giovan Pietro Meloni. Le opere risultano perdute poiché la chiesa di san Paolo venne demolita nel primo Ottocento, mentre la struttura monastica è tuttora visibile lungo la Riviera Santa Margherita.

Bibliografia

Cima, 1699, vol. III, p. 261; Rigamonti, 1767, p. 39; Federici, 1803, p. 43; Bailo, Biscaro, 1900, pp. 26, 28, 64, 92; Liberali, 1945, p. 8; Fossaluzza, 1982, p. 136; Manzato, 1992, p. 270; Torresan, 1993, pp. 370; Binotto, 1996, p. 270; Coltellacci, 1997, p. 263

Ludovico Fiumicelli

Storie della vita di san Giovanni Battista e *Annunciazione*

Affresco

Battistero di San Giovanni, Treviso

1561 (contratto) 1570 (iscrizione)

(Appendice I, doc. 13)

Le prime fonti che accennano all'affresco di Fiumicelli nel battistero di San Giovanni sono gli scritti di Bartolomeo Burchiellati e Nicolò Mauro, ricordati dal frate domenicano Federici. Questi, omettendo il titolo dei testi, trascrive un'iscrizione riportata dai due studiosi che compariva all'interno del battistero e recitava: *Hanc Ecclesiam D. Joannis Baptistæ undecumque Sancti Præcursoris Historia decoratam sumptibus Rev. ac Excell. D. Joannis Baptistæ Olivæ Canonici et hujus templi Præsidis. Ludovicus Flumicellus Tarvisinus Pinxit anno Domini MDLXX.* L'opera di Fiumicelli è dunque documentata da questa frase che testimonia l'esistenza degli affreschi raffiguranti la storia di san Giovanni Battista dipinti dal pittore nel 1570. Il committente risulta essere Giovanni Battista Oliva, canonico della chiesa di San Giovanni – denominata anche battistero in quanto vi si amministrava il battesimo ai neonati della città e dell'intera pieve. Un altro nome è segnalato invece da Matteo Sernagiotto (1870, p. 83) e Carlo Agnoletti (Agnoletti, 1897, vol. I, p. 352) ed è quello di Francesco Oliva.
È molto probabilmente questo il nome corretto dal momento che compare anche nel documento stilato dal pittore nel 1561 in cui l'artista scrive d'aver concordato con "reverendo mis. fran.° oliva chanonicho de trevixo" il prezzo di trenta ducati per le pitture che rappresentavano la vita del santo precursore e la "nonziata verso laltar grande".

Bibliografia

Federici, 1803, p. 45; Crico, 1829, p. 17; Sernagiotto, 1870, p. 83; Fapanni, 1891-1892, vol. I, p. 219; *Coltura e lavoro*, 1908, p. 101; Coletti, 1935, p. 223; Liberali, 1945, p. 8; Fossaluzza, 1982, p. 144; Fossaluzza, 1995, p. 252

6.5 Opere riferite per indici di stile oggi perdute

Ludovico Fiumicelli

Allegoria

Affresco

Palazzo Pretorio, piazza dei Signori, Treviso

1560

L'opera in questione decorava un tempo la facciata del palazzo Pretorio in piazza dei Signori ed era stata presumibilmente realizzata da Ludovico Fiumicelli nel 1560.

La prima descrizione dell'affresco si trova nel testo di Lorenzo Crico *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, pubblicato nel 1829.

L'autore racconta che sulla facciata prospiciente la piazza "d'accosto alla scala, vedesi un bell'affresco di colori appariscenti, che rappresenta un grande portone bugnato avente in cima un leone simbolo dell'antico dominio veneto, e due puttini (…) Nell'apertura dell'arco vi è un grande stemma, e tre altri stemmi ad esso intorno disposti; i quali fanno come dire corteggio al principale, ch'era del rappresentante della repubblica veneta: gli altri de' principali magistrati della città. Due figure di donne in piedi, di vago aspetto, fiancheggiano l'arco bugnato; l'una rappresenta la Prudenza, in atto di specchiarsi in un cristallo; e l'altra la Temperanza versante l'acqua d'un vaso". Crico afferma che l'affresco è di autore ignoto ma è comunque "degno d'osservazione" (Crico 1829).

Tra i successivi studiosi che si occuparono di analizzare l'opera si ricorda Giovanni Battista Cavalcaselle che nei suoi *Appunti e disegni* del 1866 ritrasse la pittura e propose di riferirla alla seconda metà del Cinquecento,

quindi al periodo manieristico, a motivo degli elementi ornamentali raffigurati. Lo studioso vi rinveniva delle somiglianze con gli affreschi della facciata di casa Tiretta, da lui attribuiti a Fiumicelli o Girolamo Pennacchi – ma generalmente attribuiti a Pordenone (Fossaluzza 2005).

Qualche anno dopo fu Matteo Sernagiotto che nella *Terza ed ultima passeggiata per la città di Treviso verso l'anno 1600 e illustrazione di cose e fatti anteriori*, pubblicata nel 1871, fornì una precisa spiegazione dell'affresco offrendo ulteriori notizie riguardo le personificazioni e gli stemmi rappresentati. La donna che regge spada e bilancia – raffigurazione della Giustizia – viene identificata in Venezia, essendo seduta sul leone di san Marco. Sotto l'arco compare un grande stemma con una stella su campo azzurro che Sernagiotto dichiara esser quello di "Melchiore Natale, veneto patrizio, e Rettor nostro l'anno 1551". Un elmo con visiera sovrasta lo scudo e sopra questo compare "mezza figura d'angelo ad ali aperte, bianco vestito hà nera croce sul petto, e colla destra sciorina bianca fettuccia, su cui sta scritto *Justitia Domina Mundi*".

Sernagiotto ricorda al centro in basso "altro stemma di rosso, d'aurea banda spartito, a fusa d'oro". L'autore lo identifica in "quello di Girolamo Minio, che fu poi podestà in di lui luogo [*di Melchiorre Natale*] l'anno 1560, e in allora l'uno de' tre Provveditori del Comune".

La donna dipinta sul lato destro è riconosciuta come Pace a motivo del ramo d'ulivo che regge in mano. Nell'altra mano tiene uno specchio e per questa ragione Crico la definiva figura della Prudenza. La donna si appoggia ad uno scudo con "argenteo campo da rossa benda diviso" che si riferisce al provveditore "Paolo Zorzi, grande amico a Melchiore".

Lo scudo a sinistra – sorretto dalla Temperanza – presenta un "rosso campo diviso da bipartita fascia in oro e azzurro" che appartiene alla "antichissima famiglia de' Balbi, che da Roma discende. È questa del terzo Provveditore".

Infine Sernagiotto termina la descrizione con queste parole: "[*i tre provveditori*] in un cogli altri e col Rettore Melchiore Natale, si ben diressero le pubbliche aziende della nostra città da destare il desio di vederne

eternati i loro nomi. Di fatto sotto il saggio dominio della Veneta Repubblica, nella giustizia, nella pace, nella temperanza, quivi sì degnamente rappresentate, prosperava Treviso, e Melchiore Natale volle, ad istanza de' nostri, renderli paghi con questa insigne pittura, che rammenta il felice suo reggimento, e che fu dal nostro Lodovico Fiumicelli, con tutte le grazie del suo tizianesco pennello eseguita l'anno 1560, come puoi assicurartene leggendo la sottoposta epigrafe che suona MEL. NAT. P. PF. OP. A. MDLX, la quale a disteso dice *Melchior. Natal. Praetor. Pingere. fecit. opus. 1560*' (Sernagiotto 1871).

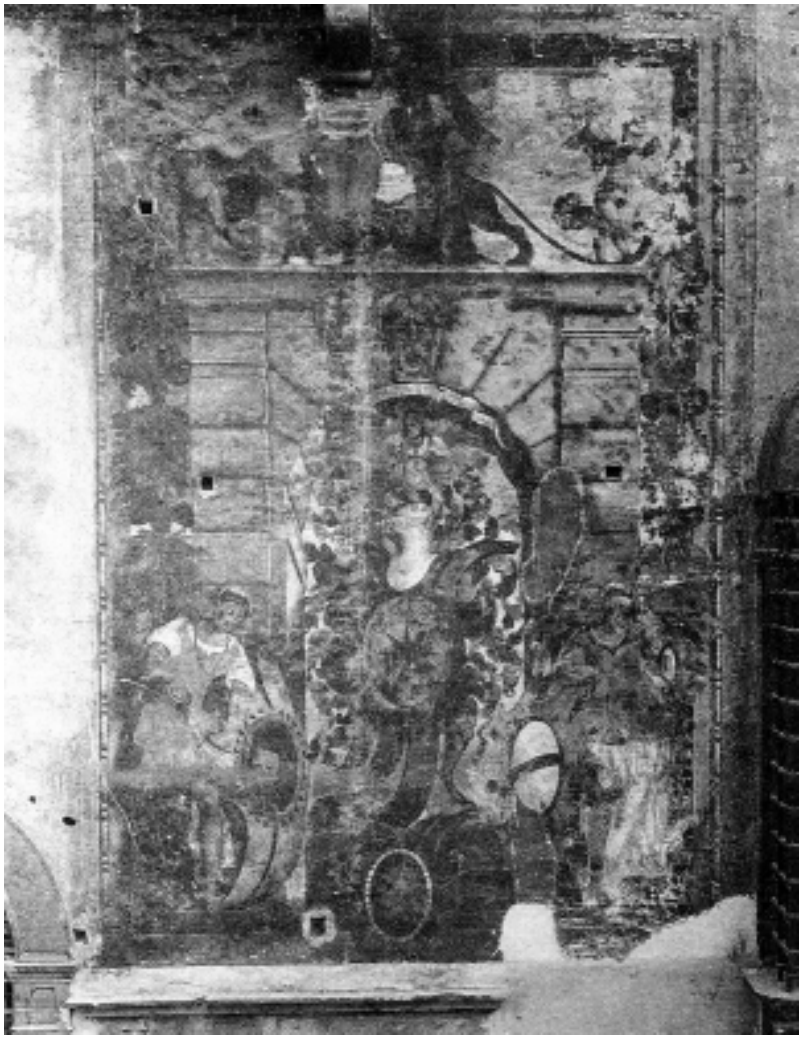
Sernagiotto dunque attribuì con certezza l'affresco a Ludovico Fiumicelli, assegnazione che venne confermata un anno dopo dall'abate Luigi Bailo nella sua *Guida della città di Treviso,* dove però l'affresco viene datato al 1561.

Bailo fu l'ultimo studioso che, nel 1872, registrò la presenza dell'affresco, dal momento che nel 1874 questo andò distrutto durante il restauro del palazzo Pretorio. Sernagiotto ne aveva già intuito la triste fine quando scrisse, in nota alla descrizione sopra riportata: "Sì preclaro affresco or che s'agita il tema della riduzione del Palazzo sarà certamente distrutto, senza curarsi nemmeno di salvarne le parti principali, che si potrebbero levare in tela e conservare nella povera nostra comunale Pinacoteca" (Sernagiotto 1871).

Le dimensioni di tale affresco erano notevoli, come rivela la fotografia scattata nel 1873, un anno prima del restauro del palazzo della Signoria, e pubblicata nel libro di Toni Basso e Andrea Cason, *Treviso ritrovata*. Realizzazione alquanto complessa, date le proporzioni, la pittura presenta un arco che secondo Sernagiotto simboleggiava una porta della città di Treviso.

Bibliografia

Crico, 1829, p. 28; Sernagiotto, 1871, pp. 141-143; Bailo, 1872, p. 87; Fossaluzza, 1989, p. 35, 54; Fossaluzza, 2005, pp. 325-326



6.17a *Allegoria,* palazzo Pretorio, Treviso. Fotografia tratta da G. Fossaluzza, 1989, p.35.

6.17b *Grande dipinto a fresco della facciata esterna del palazzo della Signoria in Treviso,* acquerello, Carlini, cm 50 x 38, Treviso, Biblioteca Comunale, Raccolta iconografica trevigiana, G1.

Ludovico Fiumicelli (?)

Le quattro stagioni, Proserpina, la morte di Adone, Pallade e Nettuno

Affresco

Palazzo Spineda, Treviso

1560 ca

La prima testimonianza della presenza di affreschi sulla facciata di casa Spineda, oggi sede della Fondazione Cassamarca, è costituita da un passo del manoscritto che Burchiellati compilò nel 1630, anno in cui lo storico rammenta che il "signor Gaspare Spineda nobile generoso (…) alla piazza di S. Leonardo si fabricò in luogo di casa vecchia, già 70 anni intorno quel gran casamento anzi palazzo, di due gran faccie, anzi tre, con tanti marmi (…) et gratiosamente dipinto di ottima mano, ma non so se fu il Bordone o il Fiumicelli (…); era io di 10 anni in 12 (…) et mi restava attento per non dire attonito a mirarlo, dico la pittura di nobile inventione et varia come a dire il ratto di Proserpina, la morte di Adone, li trovati di Pallade e di Nettuno, le 4 stagion dell'anno" (Burchiellati 1630). Essendo Burchiellati nato nel 1548, si può dedurre che gli affreschi risalivano all'incirca al 1560. Erano ancora visibili nel 1869 quando Sernagiotto li dichiara "egregie pitture (…) degne del nostro Paris Bordon, o per lo meno di Lodovico Fiumicelli" e vi rileva un "sapore di tinte tizianesche" (Sernagiotto 1869). Grazie a questa testimonianza si desume che la distruzione degli affreschi, nel corso di un restauro dell'edificio, avvenne dopo il 1869 e non nella prima metà dell'Ottocento, come invece affermano Bailo e Biscaro.
Lucco (1999) sostiene che Fiumicelli eseguì le pitture attorno al 1558 assieme a Paris Bordon; tale cooperazione è sostenuta dallo studioso anche riguardo ad un'altra opera – generalmente assegnata al solo Fiumicelli –, ovvero la tela destinata alla Loggia del Consiglio di Padova.

Bibliografia

Burchiellati, 1630 (Netto, p. 15); Sernagiotto, 1869, p. 25; Bailo e Biscaro, 1900, p. 22; Botter, 1964, pp. 153-154; Lucco, 1999, p. 1289

Ludovico Fiumicelli (?)

Nascita di Gesù con san Gerolamo e sant'Anna

Pala

Cappella di San Giuseppe della Scuola dei Notai, chiesa di Santa Maria del Gesù, Treviso

1580 ca

Il primo riferimento all'attività di Fiumicelli in Santa Maria del Gesù si trova nel manoscritto stilato da Nicolò Mauro il quale scrive: "etiam appud RR Patres Jesu Nativitatem Domini pinxit in edicula dominarum scribarum Collegiatorum Civittatis ipsius cum Dominu Hieronymo et Domina Anna ".
Successivamente Carlo Ridolfi (1648) afferma che Fiumicelli "lavorò a' PP. del Giesù la nascita del Signore, nella cappella de'Nodari il San Gioachino ed Anna". L'autore, che traduce il testo di Mauro, commette un doppio errore – sottolineato da von Hadeln in nota al testo – in quanto scrive Gioacchino invece che Gerolamo e trasmette l'idea dell'esistenza di due opere di Fiumicelli all'interno della chiesa del Gesù. Secondo quanto narrato da Mauro si trattava di un'unica opera raffigurante la Natività con san Gerolamo e sant'Anna, soggetto che era già stato affrontato da Lorenzo Lotto qualche decennio prima nella *Sacra Famiglia con i santi Girolamo e Anna* datata 1534 e ora conservata presso gli Uffizi di Firenze.
Si discosta da Mauro il sacerdote Ambrogio Rigamonti (1767) che avanza una diversa attribuzione per il dipinto, dal momento che scrive: "A cornu Evangelii dell'Altar Maggior osservasi la Cappella de' Sigg. Nodari, la di cui Pala rappresenta la Natività di N. S., ed è opera di Carlo Loth da Monaco". Lo stesso autore però – nella *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese, ed altri luoghi pubblici di Treviso (…) con nuove aggiunte e correzioni* pubblicata nel 1776 – ripropone la tradizionale assegnazione a Ludovico Fiumicelli.

Domenico Maria Federici (1803) ricorda che Fiumicelli dipinse "nella Chiesa de' PP. Reformati la Tavola della nascita di Gesù detta di S. Giuseppe assai stimata, posta nella capella del Collegio de' Nodari, dove veggonsi S. Gioachino, e S. Anna". Anch'egli parla di un san Gioacchino e non san Gerolamo, affermazione che potrebbe essere derivata dall'osservazione del dipinto, ma più verosimilmente dall'aver riportato la traduzione compiuta da Ridolfi.

La pala raffigurante la nascita di Gesù era posta sull'altare della cappella dedicata a San Giuseppe della Scuola dei Notai, collocata a destra dell'altare maggiore. L'opera andò probabilmente dispersa quando la chiesa di Santa Maria del Gesù – il cui ordine di frati Minori Osservanti era stato soppresso già nel 1810 e la chiesa era stata adibita a carcere, quindi a caserma e infine a sede di pompieri – venne demolita nel 1920 per erigere sulla sua area l'Istituto Tecnico J. Riccati.
Qualche anno prima, nel 1914, Luigi Bailo pubblicò nella *Gazzetta trevisana* una serie di articoli per far conoscere le vicende della chiesa e tentare di evitare la distruzione delle pitture murali. L'abate trevigiano rammenta che la cappella di San Giuseppe presentava una volta decorata con angeli "di buon disegno e di bella fattura, ritti in diversi atteggiamenti, e portanti tutti gli strumenti della passione del Signore". Bailo scrive che la cappella era "tutta all'intorno sotto gli archi dipinta, e in sette archi [*conteneva*] sette storie (…) Secondo ogni probabilità essa era stata tutta dipinta d'alto in basso, perché non è possibile che la pittura si limitasse alle sole storie superiori. Di queste cinque si riferiscono alla leggenda di S. Gioacchino, e rappresentano: la prima il suo matrimonio con S. Anna, la seconda la sua cacciata dal tempio (…) la terza il sogno di Gioacchino (…) la quarta il ritorno a casa (…) e quindi l'abbraccio coniugale sulla porta. (…) Di fronte a questa parete, l'altra presenta in alto due matrimoni; credo che il primo sia quello di Zaccaria ed Elisabetta, e l'altro quello di Maria e Giuseppe…; così noi possiamo pur

supporre che anche da questa parte d'alto in basso fosse istoriata la parete dei fatti di Maria, di Giuseppe, d'Elisabetta, di Giovanni, di Gesù".
Bailo assegna gli affreschi a due ignoti pittori trevigiani. L'abate auspicava si potesse effettuare lo stacco di alcuni affreschi della chiesa del Gesù, ma ciò non fu possibile e Bailo affidò a Girolamo Botter l'esecuzione di alcune impressioni, tuttora conservate nella Biblioteca Comunale di Treviso.

Il *Matrimonio di Gioacchino e Anna* – che lo studioso ricorda affrescato nella cappella di San Giuseppe – viene dubitativamente identificato da Chiara Torresan con il *San Gioacchino e sant'Anna* nominato da Ridolfi e da lui assegnato a Fiumicelli. La studiosa propone quindi di riconoscere in Fiumicelli uno dei due pittori che Bailo ipotizzava fossero impegnati nella decorazione della cappella. La tesi è avvalorata dal fatto che Nicolò Cima ricordava nella chiesa "molte pitture a fresco del Fiumicelli". L'ipotesi non sembra però plausibile poiché il testo di Ridolfi è di fatto una traduzione scorretta del brano di Nicolò Mauro quindi non può essere considerato una fonte del tutto attendibile.
La Torresan sostiene che gli affreschi vennero eseguiti attorno al 1580, anno di edificazione della cappella. Probabilmente fu per l'occasione della costruzione della cappella che venne assegnata a Fiumicelli la commissione della pala raffigurante la *Nascita di Gesù con san Gerolamo e sant'Anna.*
Gli affreschi che illustrano la storia di Gioacchino vennero invece assegnati da Fossaluzza (2005) a Ludovico Pozzoserrato, del quale le fonti menzionano altre opere presenti nella stessa cappella. Si trattava di "tre quadri (…) lunghi piedi 8, ed alti piedi 10 circa, rappresentanti la Visitazione di M. V., l'adorazione de' Re Magi, e la Fugga in Egitto" (Rigamonti, 1767, p. 19). La Torresan avanza dunque l'ipotesi che gli affreschi non si estendessero anche ai due registri inferiori – come invece suggeriva Luigi Bailo – poiché le tele di Pozzoserrato erano ampie abbastanza (misuravano all'incirca 280 x 350 cm) da coprire gran parte delle pareti.

Nella medesima chiesa lavorò anche Matteo Fiumicelli, figlio di Ludovico. Burchiellati e Cima (1699, p. 189) dichiarano opere sue i quadri collocati sul soffitto della cappella del Santissimo Nome di Gesù, le portelle dell'organo e una pala con santi francescani.

Bibliografia

Mauro, fine XVI sec, (ad vocem Fiumicelli); Cima, 1699, vol. III, pp. 189-190; Ridolfi, 1648, p. 308; Rigamonti, 1767, p. 19; Federici, 1803, p. 46; Agnoletti, 1897, vol. I, p. 443; Renucci, 1963, pp. 30, 32; Basso e Cason, 1979, p. 78; Torresan, 1993, p. 373; Fossaluzza, 1999, p. 715; Fossaluzza, 2005, pp. 401-402

Ludovico Fiumicelli

Lodovico Bomben e *Pietro Franchino*

Sala del capitolo, convento di San Nicolò, Treviso

I due ritratti sono testimoniati solamente dal domenicano Domenico Maria Federici (1803) e Matteo Sernagiotto (1871).
Collocati nella sala terrena del convento di San Nicolò destinata alle riunioni del Capitolo, i due dipinti costituivano parte della serie di cinquantasette ritratti di uomini rinomati trevigiani e di quelli, altrettanto celebri, appartenenti all'ordine domenicano. Federici elenca i diversi personaggi ritratti ricordandone l'autore, che assicura essere testimoniato dai registri del convento. Tra i numerosi pittori compare anche Ludovico Fiumicelli che dipinse "Lodovico Bomben Professore di Greca, e Latina Eloquenza, e Pietro Franchino Poeta Sdrucciolo, e Scrittore Elegante" (Federici, 1803, p. 229).
Parecchi ritratti vennero realizzati nel 1772 da Bernardino Castelli il quale si occupò del restauro di alcuni degli altri dipinti e della sistemazione di tutti i ritratti all'interno della sala del capitolo, in seguito abbattuta (Ivanoff, 1978, p. 692).
Sernagiotto (1871) ricorda che alcune tele e tavole andarono disperse nel 1810 quando il convento venne soppresso, altre si persero negli anni seguenti.

Bibliografia

Federici, 1803, p. 229; Sernagiotto, 1871, p. 41

Ludovico Fiumicelli (?)

Madonna, san Giovanni, san Girolamo e santi

Chiesa di San Girolamo e Santa Maria Mater Domini, Treviso

L'unico accenno all'opera si deve a Nicolò Cima che rammenta sulla parete destra della chiesa "molti quadri, tra quali uno che rappresenta la B. V. san Giovanni, san Girolamo et altri santi del Fiumicelli il vecchio" (Cima, 1699, vol. III, p. 254).
Il dipinto è andato perduto, a differenza di quello di Bordon posto sull'altare maggiore ed ora conservato presso il Museo civico di Treviso.
La chiesa di San Girolamo e Santa Maria Mater Domini fu demolita nel 1874 al fine di edificare sulla sua area la Biblioteca civica.

Bibliografia

Cima, 1699, vol. III, p. 254; Torresan, 1993, p.369

Ludovico Fiumicelli

Processione del Santissimo Sacramento

Olio su tela

Cattedrale, Treviso

Il dipinto è assegnato a Fiumicelli da Nicolò Mauro e da numerosi altri studiosi. Raffigurava una processione con l'ostensione del Santissimo Sacramento svolta dall'omonima scuola nella piazza antistante la cattedrale. Federici (1803) afferma che il duomo e le abitazioni circostanti erano dipinte con una precisione tale da comprovare l'ipotesi che vedeva Fiumicelli anche architetto civile.

L'opera era stata commissionata all'artista dalla Scuola del Santissimo Sacramento del duomo di Treviso nel 1570, secondo Carlo Agnoletti (1897), mentre nel 1541 secondo Giuseppe Liberali (1945).

Mauro ricorda che a fine Cinquecento la tela era posta nella cattedrale, appesa al primo pilastro a lato dell'ingresso; l'opera venne in seguito spostata poiché Crico la rammenta all'interno del lungo vestibolo della cappella del Santissimo Sacramento dove erano raccolti alcuni pregevoli dipinti di pittori trevigiani.

La notte del 13 agosto del 1830 l'opera "si rubò crudelmente, tagliata la tela con forbice, e lasciata la nuda cornice" (Crico, 1833, p. 11). Bailo e Biscaro (1900) ne auspicano il ritrovamento sulla base delle somiglianze con il dipinto realizzato da Dominici nel 1571 per la Scuola dell'Annunziata; l'opera, che si trovava di fronte a quella di Fiumicelli, è attualmente conservata nella sacrestia del duomo e raffigura una processione nella piazza della cattedrale.

Mauro, fine XVI sec, (ad vocem Fiumicelli); Ridolfi, 1648 a, p. 217; Rigamonti, 1767, p. 10; Lanzi, 1795, vol. 2, p. 93; Federici, 1803, p. 45; Crico, 1833, pp. 10-11; Agnoletti, 1897, vol. I, p. 343; Bailo e Biscaro, 1900, p. 64; Coletti, 1926, p. 112; Liberali 1945, p. 7; Coltellacci, 1997, p. 263

Ludovico Fiumicelli

Spirito Santo e *san Liberale, santa Caterina, san Sebastiano e san Filippo Benizi*

Pala e portelle dell'organo

Chiesa di Santa Caterina, Treviso

Nicolò Mauro accenna alle portelle dell'organo della chiesa di Santa Caterina che presentavano i santi Liberale e Caterina nella parte interna ed i santi Sebastiano e Filippo Benizi nella parte esterna. La presenza di quest'ultimo santo è dovuta al fatto che egli fu tra i fondatori dell'ordine dei Servi di Maria; i serviti eressero il complesso conventuale di Santa Caterina di Treviso nel XIV secolo.
Mauro assegna le portelle a Fiumicelli ma non nomina la "pala dello Spirito Santo" citata un secolo più tardi da Cima (1699) come opera dello stesso autore.

Bibliografia

Mauro, fine XVI sec, (ad vocem Fiumicelli); Ridolfi, 1648 a, p. 216; Cima, 1699, vol. III, p. 242; Federici, 1803, p. 46; Benezit, 1913, p. 353; Torresan, 1993, p.361

Appendice I. Documenti

1. 1527, 7 gennaio. Conegliano

Ludovico Fiumicelli presenta una petizione contro il guardiano del convento di Santa Maria delle Grazie al fine di riscuotere il compenso per l'esecuzione di una pala con *San Sebastiano*. Il verdetto emesso è negativo.

Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 788, Atti Silvestro Collalto, protocollo 6 ottobre 1526-29 aprile 1527, f. 69r.

Praesentatio protestationis pro magistro Lodovico pictore, die septimo mensis Januarij 1527, Ind. XV.

Coram magnifico et generoso domino potestate et capitaneo antelato, sedente ad suum olirum juris banchum sub logia Comunis ad audientiam prestandam, hora canonica, more solito, una cum suis et terre Coneglani consulibus honorabilibus notario et oratore curie, comparuit magister Ludovicus pictor et habitator in burgo circharum Coneglani et eius magnificentie presentavit scripturam protestationis per eum factam contra et adversus infrascriptas partes cuius scripture tenor talis est, videlicet:

Essendo venuto a notitia de mi Ludovigo Fiumicello habitator in Coneglano, qualmente voi reverendo padre guardiano del monastero de Sancta Maria de Gratia de l'Ordene de l'Observantia et vui speciali procuratori del dito convento, cum lo excelentissimo dotor de lege misser Francesco Doiono, intendete far far la palla soto titulo de misser San Sebastian in la prefata giesia, per il vote et legato de la quondam madona Lutia, madre del prefato misser Francesco et ad altri dar chi a mi, contra la sententia del magistro misser Alexandro Valaresso, proximo precessor, et quello è sta tractato tra il predicto misser Francesco e mi: in executione de la quale sententia e come in quella deputado io ho principiato la predetta palla sotto il titulo predito et secondo Ii schizi ad esso misser Francesco dimostrati et la predita palla è in asai boni termini, adeo che de brevi è per compita. Et se altramenti fareti, se

protesta de nullitate et de ogni spesa et danno contra di vui padre, ministro, guardian et speciali procuratori et anche de misser Francesco ut supra dictum est.
Ad que presente ser Baptista de Lera cive Coneglani instrumento procurationis spectabilis domini Francisci Doioni civis Coneglani et dicente nomine dicti sui principalis ipsi protestationi ut supra producte in aliquo non conscentire sed protestante de nullitate ac de expensis etiam stante maxime interpositione approvationis ipsius sententie et intromissionis ipsius ad consilia, et casu quo, quod ipse magister Ludovicus intendat aliquid agere vertute ipsius sententie stantibus predictis debet retrograde citari facere dictum suum principalem ad ipsa consilia: aut idoneum prestare fide iusum de omni et toto eo quod consequi intendit virtute predicte sententie iuxta formam ducalium provisionum. Et si secus factum fuerit protestante iterum de expensis etc., et dato quod ipsa sententia laudaretur non debet idem magister Ludovicus dare principium et maius prosegui in aliquo suum magisterium in confectione dicte palle, quia ante omnia et in primis debet esse in concordato cum dicto sui principali tam de valore et pretio supradicte palle:quam de figuris in ea pingendis et apponendis: aliter protestante iterum atque iterum, quod dictum magistrum Ludovicum et quoscumque alios de omnibus expensis tam factis que fatiendis ac damnis et interesse etc.
Et illico ad presentiam magnifici et generosi domini potestatis et capitanei, presens notarius et orator curie ego Silvestrus de Colalto notarius rogavi parte et nomine presenti magistri Ludovici, intimavi et notitiam dedi eo equestri viro et civi Coneglani ser Antonio Caronelo, uni ex procuratoribus fabrice Sancte Marie Gratiarum, de suprascripta protestatione cum legenda ad presentiam Sue Magnificentie ad ipsius ser Antonii claram intelligentiam etc.

Il documento è stato edito in G. Fossaluzza, *Documenti e regesti*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, pp. 150-151.

2. 1531, 16 e 31 agosto. Treviso

Ludovico Fiumicelli assume l'incarico, anche per il socio Francesco Beccaruzzi, di dipingere una pala per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Castello presso Biancade.

In seguito Francesco Beccaruzzi dichiara d'aver ricevuto dai massari della chiesa un acconto di L. 60,16 in frumento.

Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 479, Atti Giovanni Girolamo Toscan, protocollo 31 maggio-4 settembre 1531, ff. 114-115; Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 479, Atti Giovanni Girolamo Toscan, protocollo 31 maggio-4 settembre 1531, f. 114.

Die Mercurij 16 mensis Augusti. Tarvisij in conventu dominorum fratrum Sancti Nicolai Ordinis Predicatorum Sancti Dominici, in cella domini fratris trivisani: presentibus Reverendo, sacre theologiae magistro domino fratre Io. Francisco et domino fratre Petro martyre de Tarvisio ambobus dicti ordinis et in dicto conventu habitantibus, testibus rogatis et aliis. Ibique magister Ludovicus filius ser Bernardini Fiumeselli Vicentini pictor de Coneglano, interveniens nomine suo proprio ac vice et nomine magistri Francisci Becharusi pictoris de Coneglano predicto, absentis, a quo asserit mandatum habere, et pro quo de ratto promisit in forma, per se et heredes et nomine predicto promisit et se obligavit construi facere ex arte fabri lignarij pallam unam proportionatam cum suis cornicibus et aliis munimentis oportunis et necessariis ad dictam palam ad altare magnum ecclesiae villae castri Blanchadarum Tarvisij districtus, eamque ex picturis fini colloris munire, adeo quod in palla ipsa sint figurae sex, videlicet in medio figura beatissimae Virginis matris mariae et alia duo pro quoque latere dictae figure beatissimae Virginis, et alia in summitate dictae pallae, et pallam ipsam aureare auro fino in locis necessariis, et maxime cornices ipsius pallae, eamque finitam tam ex arte marangoni quam pictoris dare et consignare infrascripti massarii vel successoribus pro festo sanctae mariae de mense martij proximorum futurorum, et picturas ipsas facere in tabula sive in tella, tamen si infrascripti massarij ipsas vollent (sic) in tella teneantur notitiam dare predictis pictoribus vel saltem alteri eorum in termino dierum octo proximorum futurorum, et hoc pro pretio ducatorum sexaginta auri in ratione librarum sex solidum quatuor pro ducato, tamen palla ipsa finita estimari debeat per duos expertos a partibus elligendos, et si erit minoris vel maioris pretij dictorum ducatorum sexaginta, pars reficienda reficiatur, dummodo non excedat pala ipsa ducatos sexaginta ut supra, vel sit minoris pretij nisi in circa. Et palam ipsam pictor ipse nomine quo supra promisit consignare infrascriptis massarijs vel successoribus

hic Tarvisij, cum hoc quod teneantur massarij ipsi eam conducere ad villam predictam, et conducta palla ipsa ad ipsam villam et ecclesiam predictam teneantur dicti pictores eam acomodare super altare predicto: quod pretium ser Vendraminus Cervelinus et ser Franciscus Vicentinus massarij fabricae ecclesiae villae castri Blanchadarum per se et successores, asserentes mandatum habere ab hominibus et personis dictae villae ad suprascripta et infrascripta peragenda, factis debitis renuntiis et sub obligatione bonorum omnium dictae fabricae presentium et futurorum promiserunt dare et solvere eidem magistro Ludovico ibi presenti, accipienti et stipulanti nomine quo supra hoc modo, videlicet ducatos decem in ratione ut supra die sabbati proximi futuri, et de tempore in tempus prout pictores ipsi si exaccedunt ad costruendam pallam ipsam usque ad summam ducatorum triginta in ratione ut supra computatis dictis ducatis decem, et residuum usque ad summam pretij praedicti ad recolectam bladarum proximam futuram de anno 1532, et factis debitis renuntijs, ad preces et instantiam utriusque partis, magister Bernardinus fenestrarius Tarvisii in contratam Sancti Michaelis pro promissis in presenti instrumento per utramque partem se fideiussorem constituit quod partes praedictae intendent promissa ut supra altera alteri et altera alteri aliter in propriis bonis attendere et observare, quem fideiussorem partes ipsae indennem conservare promiserunt, et predicta omnia et singula habere firma et inviolata servare sub obligatione bonorum omnium dictorum pictorum ac fabricae predictae praesentium et futurorum.

Die Iovis 31 mensis augusti Tarvisii, ad banchum magistri notarii prefati sub voltu palatii. Presentibus ser Blasio quondam Nigri Boni de Zanetis de Sancto Andrae de Rullo et ser Hieronimo quondam Francisci de Meno de Robegano (...) testibus rogatis et aliis.

Ibique magister Franciscus quondam ser Simonis Becharuso de Coneglano, pictor interveniens nomine suo et magistri Ludovici Fiumeselli Vicentini pictoris eius socij ad faciendam pallam infrascriptam, pro quo absente de rata promisit in forma et per se et heredes vocavit habuisse et recepisse a ser Vendramino Cervellino et ser Francisco Vicentino, massarijs fabricae ecclesiae villae castri Blanchadarum, pro parte mercedis unius pallae pro altare magna dictae ecclesiae quam construere promiserunt dicti pictores, ut diffusius in instrumento scripto pro me notario die 16 mensis presentis, libras sexaginta sex solidos sexdecim cum dimidio parvulorum in

starijs decem et quarta dimidia frumenti pretio librarum sex, solidorum duodecim pro stario, et omni exceptioni dictorum denariorum seu frumenti non habutorum et receptorum (...) habitis et excepto pacto expresso renuntiavit, de quibus libris sexaginta sex, solidis sexdecim cum dimidio nomine quo super sit habitis firmam fecit in forma et predicto promisit habere firmam sub obligatione bonorum suorum omnium presentium et futurorum.

I documenti sono stati trascritti in G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII dell'Archivio notarile di Treviso,* sec XIX, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1410, p. alla pag. 1 (ad vocem Fiumcelli) ed editi in I. Sartor, *Biancade documentata, dalle origini ai giorni nostri*, Treviso, Editrice Trevigiana, 1977, pp. 137-138; G. Fossaluzza, *Documenti e regesti*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, pp. 129-130.

3. 1533, 14 e 19 maggio. Treviso

Ludovico Fiumicelli assieme al socio Francesco Beccaruzzi si impegna a realizzare una pala per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Nuova di Treviso per il prezzo di 40 ducati d'oro. Qualche giorno dopo Beccaruzzi viene esonerato da qualsiasi impegno nella commissione della pala.

Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 482, Atti Giovanni Girolamo Toscan, protocollo 31 marzo-14 maggio 1533, ff. 153v-154.

1533, 14 maggio.
Tarvisij ad banchum mei notarij positum sub palatio comunis. Eo die et loco ac presentibus ser Thoma Augustino notario et cive Tarvisino quondam egregii notarij domini ser Leonardi et magistro Iohanne sellario quondam (...) habitatoris Tarvisij, testibus rogatis et aliis.
Magister Ludovicus fiumesellus quondam ser Bernardini de Vincentia et magister Franciscus quondam Simonis becharuza de Coneglano pictores tarvisij ex una, et egregius dominus Bernardinus de Varago notarius tarvisinus syndicus dominarum monialium Sancte Marie Nove Tarvisij et nomine dictarum dominarum monialium ex altera inter se convenere quod dicti pictores construere et facere debeant pallam

unam pro altari magno ecclesie dictarum dominarum monialium tam ex lignaminibus quam ex picturis et alijs omnibus necessarijs ad dictam pallam iuxta mensuram factam et preceptam (?) per marangonum, cum figura Virginis matris marie cum filio in brachio prefate Virginis in medio et duas figuras pro latere eiusdem Virginis, videlicet figuram Sancte Chaterine et Sancte Lucie, et Sancti Bernardi et Sancti Benedicti, et in schagnello inferiori in figuris parvis nativitatem Beatissime Virginis Marie, et cum suis soazijs et bonis coloribus et fino auro, et pallam ipsam consignare super altare predicto per festum Sancte Marie mensis Augusti proximi futuri, et quod sit pretij ducatorum quadraginta a libris sex solidorum quatuor pro ducato, et insuper se obligaverunt dicti pictores quod in estimatione dictae pallae ipsa palla erit valoris ducatorum quadraginta quinque in ratione ut supra, et hoc pretis ducatorum quadraginta in ratione ut supra, ad computum et pro parte dicti pretij habuerunt in presentia testium et mei notarij in auro et monetis, computatis plaustris duobus vini habitis per ipsos pictores pro libris vigintiduabus parvorum pro plaustro ut ipsi confessi fuere, sic esse concordes ducatos viginti auri in ratione ut supra, et residuum dicto nomine eisdem pictoribus, dictus syndicus dare promisit finita dicta palla, et predicta promiserunt habere firma sub obligatione bonorum omnium dictarum dominarum monialium et pictorum, presentium et futurorum.

1533, 19 maggio.
Eodem millesimo et indictione et loco, die decimonono quintilis, presentibus ser Marco de Fabris quondam Menigini et Antonio Mandrigano de (...) infrascriptus Bernardinus de colalto marangonus Tarvisij quondam Antonij, factis debitis renuntijs, sub obligatione bonorum suorum omnium presentium et futurorum, fideiussit domino Bernardino de Varago sindico dominarum monialium suprascriptarum et dicto nomine ibi presenti etc. quod suprascriptus magister Ludovicus adimplebit omnia in suprascripto instrumento contenta aliter (?) in propriis bonis atendere et observare, sublevando ipse ser Bernardinus sindicus dicto nomine suprascriptum Franciscum consocium ab obligatione suprascripta, dicti magistri Ludovici (sic).

I documenti sono stati trascritti in G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII dell'Archivio notarile di*

Treviso, sec XIX, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1410, pp. 3-4 (ad vocem Fiumicelli) ed editi in G. Fossaluzza, *Documenti e regesti*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, pp. 130-131.

4. 1533-1534. Treviso

Ludovico Fiumicelli realizza varie pitture per il convento di San Francesco di Treviso.

Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse, Convento di San Francesco di Treviso, busta 30, *Registro entrate e spese X*, ff. 45 numerati + 85 non numerati, ai ff. 53v-59 (non numerati)

1533, 13 settembre. L. 2:4 a m. Lodovico depentor per aver conzato una palla posta in dormitorio.
22 agosto. [Fiumicelli dipinge la porta comune esterna].
29 novembre. [Fiumicelli dipinge le volte a crociera del convento].
15 dicembre. L. 36 a m. Lodovico depentor per haver depento sopra la porta grande et depento uno s. Francesco in lo inclaustro.
1534, 21 febbraio. L. 9: 10 a m. Lodovico depentor per haver depento alcune spalier de fuor de la porta grande del convento.

I documenti sono stati editi in A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p 98.

5. 1536, 25 settembre. Padova

Ludovico Fiumicelli s'impegna a dipingere la pala per l'altare maggiore della chiesa degli Eremitani di Padova; il contratto è stipulato nella sacrestia della chiesa con Pellegrino Nasello, priore del convento dei frati eremitani agostiniani.

Padova, Archivio di Stato, Archivio notarile, G. A. Trusello, 3841, cc. 561r-562v; Padova, Archivio di Stato, Corporazioni soppresse, Eremitani, t. 55.

Le ricevute rilasciate da Ludovico Fiumicelli tra il 12 ottobre 1536 e il 18 maggio 1537 si trovano in Padova, Archivio di Stato, Corporazioni soppresse, Eremitani, t. 42, cc. 132.

1536. Inditione nona die lune 25 septembris Padue in sacristia ecclesie heremitarum Padue. Ibique magister Ludovicus Flumicellus vincentinus pictor quondam ser Bernardini habitator in presentiarum in civitate Tarvisii in contracta sancti Leonardi convenit et promisit Reverendo domino magistro Peregrino Nasello patavino priore benemerito conventus fratrum heremitarum Padue nec non et infrascriptis omnibus dominis fratribus ibidem presentibus et stipulantibus nomine dicti conventus facere unam pallam ad altare maius dicte ecclesie proportionatam, in qua sint quatuor figure sanctorum apostolorum Jacopi et Philippi, sancti Augustini et sancte Marine, una cum figura dive Virginis Marie in maiestate sedentis, cum ornamento angelorum et reliquorum que faciunt ad decorem dicte palle cum pulcris et finissimis coloribus, cum oleo, omnibus expensibus dicti magistri Ludovici ita tamen quod ipsi domini fratres dare teneantur ipsi magistro Ludovico telam, telarium et alia ornamenta que requirentur extra telam itaque ipse messer Ludovicus habeat de suo et suis expensis facere figuras et pingere ipsam telam ut supra dictum est. Quam quidem pallam ipse magister Ludovicus facere et complere ac completam dare et consignare teneat et debeat ipsis dominis fratribus ad festa Fraschalia Resurectionis proxima futura itaque ad dicta festa poni possit super dicto altare. Et hoc fecit et facere promisit pretio ducatorum sexaginta dandorum hoc modo et cum his pactis, modi set conditionibus.
Quod dicti domini fratres dare et exbursare debeant ipsi magistro Ludovico ducatos quadraginta, in ratione L. 6,4 pro ducato, hoc modo: in presentiarum seu his proximis diebus, ducatos decem; reliquos autem ducatos triginta de tempore in tempus prout per ipsum magistrum Ludovicum laborabitur in ipsa palla usque quo erit facta et completa in totum. Que palla facta et completa debeat estimari per duos expertos in arte pictoria eligendos unum pro parte, et in casu discordie eligatur tertius. Et si estimabitur minus dictis ducatis quadraginta, tunc ipse magister Ludovicus restituere debeat ipsis dominis fratribus id quod habuerint a dicta extimatione usque ad dictos ducatos quadraginta. Si vero dicta palla extimabitur ultra ducatos quadraginta usque ad dictos ducatos sexaginta, tunc ipsi domini fratres solvere et exbursare residuum a dictis ducatis quadraginta usque ad

extimationem. Casu vero quo dicta palla estimaretur ultra ducatos sexaginta, tunc ipse partes per solemnem stipulationem convenerunt quod, si dicta palla estimabitur ultra ducatos septuaginta quinquem vel ab inde supra in quacumque quantitate, tunc ipsi domini fratres solvere habeant usque ad estimationem factam; ita tamen quod ipsa estimatione excedente ipsos ducatos septuaginta quinque, tunc ipse magister Ludovicus remettere debeat et ita remittit ipsis dominis fratribus ducatos decem de dicta estimatione quantacumque quantitatis, itaque ipsi domini fratres solvere teneantur totam ipsam estimationem excetuatis ipsis ducatis decem et non aliter nec alio modo. Casu vero quo dicta palla estimaretur a dictis ducatis sexaginta supra usque ad ipsos ducatos septuaginta quinque, vel ab inde infra, tunc et eo casu ipsi domini fratres dare teneantur ipsi magistro Ludovico dictos ducatos sexaginta de ressiduo autem dicte estimationis usque ad dictos ducatos septuaginta quinque ipsi domini fratres dare habeant id quod eis et eorum discretione videbitur.
Et ita ipse magister Ludovicus ad ipsos dominos fratres et ad eorum discretionem se remittit ac contentatur et ita promisit accipere id quod eis videbitur de dicta estimatione a dictis ducatis sexaginta usque dictos ducatos septuaginta quinque, casu quo, ut dictum est, ultra dictos ducatos septuaginta quinque non estimaretur. Et ita promisit nil petere ultra id quod ei dabitur tali casu. Et illico, in esecutione suprascripti instrumenti, prefatus Reverendus dominus prior in presentia testium infrascriptorum et mei notari dedit et exbursavit ipsi magistro Ludovico presenti ducatos quinque in suprascripta ratione in tot monetis ad bonum computum suprascripti instrumenti. Quae omnia, Pro quibus.

El p. priore, m. Pelegrino da Padoa, propose in capitulo ali pp. del convento de far una bela pala alo altare grande nela nostra gesia e fo fato pato cum lo depentore qual avea nome maestro Lodovico da Treviso cum li pati che se cuntiene ne lo instrumento fato per man de ser Zaune Anthonio Toreselo nodaro die et anno ut supra.
Item adì 26 septembre fu fato pato cum maiestro Francesco taiapria de tuti li lavori de pria como apare per mano del dito ser Zuan Anthonio Tureselo notaro 1536 (…)

I documenti sono stati editi in V. Lazzarini, *Un giudizio artistico a Padova nel Cinquecento*, in "Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in

Padova", vol. XXX, 1914, pp. 260-261; S. Bettini e L. Puppi, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1970, p. 102; A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p 98-99.

6. 1537, 4 e 14 settembre. Padova

Nel giugno del 1537 venne stipulata una convenzione con i pittori Domenico Campagnola e Ludovico Fiumicelli che dovevano lavorare in concorrenza per dipingere un quadro destinato alla sala del Consiglio della città di Padova. Il dipinto doveva raffigurare la Madonna con il Bambino e i quattro santi protettori di Padova. Il 4 settembre i due artisti presentano le tele ai rettori e concordano sul fatto che il podestà e il capitano dovessero eleggere un perito che dichiarasse il vincitore sulla base della buona riuscita delle teste dei quattro santi e di Gesù Bambino. I rettori pronunciano i nomi di Tiziano e Pordenone, ma in seguito venne nominato perito Gian Paolo Pase che giudicò migliore la tela di Campagnola.

Museo civico di Padova, Archivio civico, Deputati e cancelleria, Ordinario, vol. VII, fasc. IV, c. 52r; Museo civico di Padova, Archivio civico, Deputati e cancelleria, Ordinario, vol. VII, fasc. IV, c. 54v.

Die 4 septembris 1537.
Accordium inter pictores qui fecerunt quadra Consilii.
Dum contenderetur coram clarissimis dominis Rectoribus Paduae, sedentibus sub lodia Consilii, ibidem existentibus spactabilibus dominis deputatis ad utilia magnifice comunitatis Paduae ac multis aliis, inter magistrum Ludovicum de Tarvisio, ex una, ac magistrum Dominicum Campagnola pictores, ex altera, circa quadros per utrumque, vigore conventionis et promissionis per eos iam dictis clarissimis dominis Rectoribus et deputatis facte ed inite, de quo in actis ser Francisci Sforza notarii camerae physcalis sub die primo junii proximi decursi, ibidem lectae ad claram omnium notitiam, factos et presentatos. Tandem post multa hinc inde dicta, partes ipsae, videlicet dicti pictores, convenerunt et contenti remanserunt quod per ipsos clarissimos dominos Rectores eligatur unus peritus in arte pingendi, qui habeat videre et considerare capita quinque figurarum quas uterque pictor super quadris ipsis, ex vigore concordii facere tenebatur, videlice Filii virginis Mariae eiusdem gloriosae matris, sancti Prosdocimi, sancti Antonii,

sancte Justinae et sancti Danielis, et quod illud quadrum cuius capita predictarum quinque imaginum iuditio dicti periti videbuntur pulchriora et laudabiliora acceptetur et accipi debeat iuxta formam dicte compositionis et conventionis. Et predictis clarissimis dominis Rectoribus nominantibus in expertos Titianum sive Pordenonem, pictores famosos, partes ipsae in quemlibet ipsorum consenserunt promittentes predicta observare. Presentibus ser Francisco Sfortia predicto, ser Melchiore Biolcho factore et multis aliis.

1537, indictione X, die 14 mensis septembris.
In sala consilii magnifice comunitatis Paduae, coram clarissimis dominis Rectoribus Paduae in loco predicto post expedictionem consilii existentibus, ibidem presentibus spectabilibus dominis deputatis ad utilia eiusdem comunitatis ac multis consiliariis, dum contenderetur inter ser Ludovicum de Tarvisio, ex una, ac ser Dominicum Campagnola pictores, ex altera, occasione quadrorum per se factorum, utraque parte electionem quadri sui affectante et expedictionem huiusmodi desiderante et requirente, dum inter certos pictores hac de causa accersitos, vocatus fuisset quidam magister Joannes Paulus venetus pictor, partes ipsae in dictum magistrum Joannem Paulum tanquam in peritum consenserunt eius dicto stare promittentes. Qui Joannes Paulus, delato prius sibi solemne juramento in forma debita, presentibus partibus ipsis, per clarissimum dominum Capitaneum declarato prius sibi eo super quo iuditium suum fundari debeat, utroque quadro in dicta sala existenti viso et optime considerato, dixit, deposuit et affirmavit prefatis clarissimis dominis Rectoribus: quod per iuramentum sibi delatum quadrum pictum per dictum magistrum Dominicum videbatur sibi habere maiorem peritiam et, ut vulgo dicitur, meglior desegno, et propterea iuditio suo illud eligendum esse. Quibus intellectis, attendo etiam quod alii pictores periti a partibus ipsis electi et alii in hac opinione convenerunt, prefati clarissimi domini Rectores quadrum pictum per ipsum magistrum Dominicum admiserunt et elegerunt mandantes residuum premii eidem pictori iuxta conventionem solvi debere. Presentibus magnifico domino Francisco de Capitibusliste equite, Joanne Barisono, ex.te domino Marco de Mantua doctore et aliis multis. Qui clarissimi domini Rectores mandarunt mihi cancellario Comunis quod presentem notam facere debeam.

I documenti sono stati editi in V. Lazzarini, *Un giudizio artistico a Padova nel Cinquecento*, in "Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", vol. XXX, 1914, pp. 257-258.

7. 1539, 13 settembre. Treviso

Gli eredi del nobile trevigiano Pier Francesco Barisan, in esecuzione del testamento del defunto, commissionano a Fiumicelli, per cento ducati, una pala per la cappella maggiore della chiesa di Santa Margherita di Treviso.

Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 485, atti Giovanni Girolamo Toscan, protocollo 1 luglio - 26 ottobre 1538, f. 39r (atto marginale)

Eo die et loco (Tarvisij in conventu dominorum fratrum Sancte Margaritae) presentibus (…)
Cum sit quod ex testamento quondam nobili viri domini Petri Francisci de Barisanis relevato ex cedula testamentaria manu predicti quondam domini Petri Francisci, ut de relevatione ipsa constat in actis cancellariae novae comunis tarvisij, et ex sententia magnifici domini Aurelij ab (…) Vicarij et Vicesgerentis magnifici domini Angeli corarij tarvisij et districtus potestatis et capitanei dignissimi, scripta per ser Joannem Hieronymum de Federicis notarium tarvisium die sextodecimo Januarij nuper acti, teneantur nobile domina Clara filia predicti quondam domini Petri Francisci Relicta nobili tarvisini domini Guidiantonij de alano, et ipsius dominae Clarae filij, uti heredes predicti quondam domini Petri Francisci, si per Reverendos dominos fratres Sanctae Margaritae de Tarvisio ordinis heremitarum conventualium sancti Augustini eisdem heredibus concessum fuerit quod valeant deponi facere archam in capella magna dictae ecclesiae Sanctae Margaritae pro et nomine predicti quondam domini Petri Francisci et heredum suorum, quod facta concessione premissa, pro ornatu capellae ipsius construi et fieri facere ornamentum ad eam necessarium, et in ipso ornamento expendere ducatos centum extrahendos ex reditibus et proventibus bonorum hereditatis premissae, et ut difusius in ipsis testamento et sententia continetur, nunc modo congragato Reverendo capitulo dominorum fratrum de more causa (…) infrascripta, qua quidem in congregatione interfuorunt Reverendus sacrae paginae mag. Augustinus museus dicti conventus prior meritissimus, Reverendus (…) frater micael de tarvisio procurator et sindicus

dicti monasterij (…) et constituentes totum et integrum capitulum, cum nulli alij sint qui vocem habeant in ipso capitulo et ad esse possint ob negotia dicti monasterij quibus impediti sunt (sic), examinata, et videntes huius modi negotium cedere ad beneficium et utulitatem et commodum predicti sui conventus, et ad ornatum capellae suprascriptae ex conventione facta cum magistro Ludovico Flumicello pictore Tarvisij, qui ibi presens per se et heredes et sub obligatione bonorum suorum presentium et futurorum promisit et se obligavit eisdem Reverendis dominis fratribus, ibi presentibus et sic convenientibus, tam ex arte marangoni quam pictoris construere, et construi facere, pallam unam ad altare capellae ipsius (sic), ad ipsam capellam proportionatam tam ex altitudine et magnitudine quam latitudine, et juxta dessignum seu modellum ibidem ostensum, et divisum per dimidia inter partes, in medio cuius palae sint figura Sanctae Margaritae a vivo tractae, a parte destera (sic) figura Sancti Augustini, a latere sinistro figura Sancti Jo. Baptistae a vivo tractis (sic), et vivis coloribus cum lintanis et figuris et alijs ornamentis necessarijs, et cum columnis frixis et cimerio aureatis in omnibus locis necessarijs fino auro et in reliquis pictis vivis coloribus et figuris ut ad veram artem peritissimi pictoris convenit, cum bassamento totius ornamenti similiter aureato et picto cum nonnullis maculis, in quibus picta sit istoria Sanctae Margaritae, in medio cuius sit epitaphium et in quadricellis sub columnis sit arma una barisanorum et arma de alano pro futurorum memoria, et taliter constructa quod sit valoris et pretij ad minus ducatorum centumviginti a libris sex solidum quatuor pro ducato, extimanda si partibus videbitur per duos expertos ex arte a partibus eligendos, et hoc omnibus expensis predicti pictoris, et in termino et per diem seu festum Sanctae Margaritae anni proximorum futurorum 1540 palam ipsam finitam dare teneatur, et sic se obligavit pictor ipse et sub obligatione ut supra, et si palla ipsa foret (sic) minoris pretij ducatorum centumviginti ut supra, in proprijs bonis pictor ipse ad refectionem teneatur, et hoc pretio inter partes convento ducatorum centum ut supra exbursandorum per predictos heredes jam dicti quondam domini Petri Francisci Barisani, a quibus heredibus, ad hoc tamen conventis et coactis per ipsos dominos fratres vel successores, idem magistrus ludovicus ipsos ducatos centum exigere teneatur, et sic promisit et se obligavit omnibus suis periculis seu commodo et incommodo, et absque molestia ulla fienda predictis dominis fratribus vel successoribus, et pallam ipsam pro festo predicto Sanctae Margaritae predictae teneatur idem pictor, et sic se obligavit, dare et

dessignare in ecclesia predicta, et adiuvare seu auxiliari eam deponere et colocare super altare predictum personis inveniendis ad eam colocandam per ipsos domini fratres, quiquidem Reverendi domini fratres per se et successores eisdem heredibus de barisanis licet absentibus consentierunt ut archam premissam valeant deponere seu deponi facere in capella premissa, ut in testamento et sententia premissis legitur, et huiusmodi instrumentum ac in es contenta partes promiserunt habere firma sub obligatione bonorum omnium predicti conventus et ipsius magistri Ludovici presentium et futurorum.

Il documento è stato trascritto in G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII dell'Archivio notarile di Treviso,* sec XIX, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1410, pp. 7-9 (ad vocem Fiumicelli) e segnalato da G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato del Beccaruzzi*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, p. 124

8. 1539-1540. Treviso

Ricevute di pagamento rilasciate da Ludovico Fiumicelli per le pitture realizzate nella cappella Greco nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso.

Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse, Santa Maria Maggiore di Treviso, Busta 5, Volume n° 13, numerazione antica T. XIII, Chiesa e Scole del SS.mo Sacramento e de' Barcaroli, fascicoli e fogli vari rilegati in volume, f. 28 r. (numerazione antica).

Receveri di Lodovico Fiumicelli depentor

1539 adì 4 novembrio

R.vi mi lodovico fiumicelo depentor dal reverendo padre prior fra ioxef de la madona schudi 126 doro e questi in conto zoè abonchonto de la depentura de la capela.

Val. L. 20 s. 5.

adì 3 decembrio

R.vi mi lodovico sopra schrito dal dito padre prior abonchonto de la sopra dita depentura doi schudi doro.

Val. L. 13 s. 10.

1540 adì 8 zenaro

A mi m.o zuan piero suo compagno abonchonto L. 3

adì 31 zener 1540

adì 7 febraro

R.vi mi lodovico sopra schrito abonchonto de la dita pitura do schudi doro prexente m.o zampiero sopra schrito.

L. 13 s. 10.

R.vi mi zuan P° pro Conto de m.o lodovico sopra scritto da fra Josefo pater priore de la Madona.

L. 13 s. 10.

adì 12 febraro

R.vi mi lodovico sopra schrito abonchonto ut sopra prexente m.mo zampiero doi scudi doro.

Val. L. 13 s. 10.

adì 15 febraro

R.vi mi lodovico sopra schrito dal padre avichario abonchonto ut sopra doi schudi doro.

Val. L. 13 s. 10.

adì 20 ditto

R.vi mi zampieri pro m.o lodovico dal padre prior abonchonto de la capela ut sopra.

Val. L. 20 s. 5.

adì 24 ditto

item da mi sopraschrito

L. 6 s. 15.

(riga illeggibile)

R.vi mi zampiero et m.o lodovico compagni pro resto al nostro acordo con lo padre fra Josefo pro conto de la capela depenta.

L. 13 s. 10.

item per ritagiare in dita capela ut sopra.

L. 13 s. 10.

I documenti sono stati editi in G. B. Pigato, *La Madonna Grande, storia della parrocchia e del santuario di Santa Maria Maggiore di Treviso*, Rapallo, Scuola tip. S. Girolamo Emiliani, 1943, pp. 107-108.

9. 1543, 11 e 24 gennaio. Treviso

Al gennaio del 1543 risale il compromesso tra il nobile Dionisio Avogaro e Ludovico Fiumicelli per un quadro triangolare raffigurante il Padre Eterno dipinto dall'artista. Le parti decidono di eleggere come loro arbitro Antenerio degli Azzoni il quale prevede che le due parti nominino ciascuna un perito artista che avrebbe dovuto stimare la pittura di Fiumicelli entro quindici giorni dalla data della sentenza. Ludovico Fiumicelli nominò perito Girolamo di Tiziano.

Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 656, Atti Liberale di Miane.

1543. Indictione prima die Iovis XImo mensis Januarij Tarvisii in palatio Comunis prope tribunal spectabili domini Vicarii, presentibus ser Iosepho a Lignamine notario et cive Tarvisino quondam domini Iacobi notarii Tarvisini, ac magistro Francisco merzario quondam magistri Petri merzarii Tarvisini, testibus et aliis.
Ibique cum sit, quod de anno 1541 die 27 maij impetratum fuerit mandatum penale per nobilem civem Tarvisinum dominum Dyonisium de Advocatis a spectabile domino vicario magnifici domini potestatis et capitanei Tarvisii contra magistrum Ludovicum pictorem Flumecellum Vincentinum habitatorem Tarvisii, quo idem dominus Dyonisius intendebat per eumdem magistrum Ludovicum sibi dari et consignari quamdam jmaginem Patris Aeterni triangulatum, et prout dicitur contineri in actis ser Francisci Causini notarii Tarvisini predictis die et millesimo, et prout extat copia dicti mandati, ut videtur trasumpta per ser Christophorum de Scorcedo notarium Tarvisinum, ad quod relatio habeatur. Nunc vero volentes partes ipsae parcere expensis, omni meliori modo etc. compromiserunt in nobilem civem Tarvisinum dominum Antenerium de Azzonibus, presentem et acceptantem per ambas partes predictas unanimes et de comuni consensu electum, qui occasione predicti mandati et omnium aliorum usque in presentem diem ab ipso sequutorum, ut suum judicem, arbitrum, arbitratorem et amicabilem compositorem, habere, videre, cognoscere et terminare, sine debito, dictam controversiam de jure sive tam de facto, tam de jure et de facto simul, more Veneto et inappellabiliter et hoc,

servato juris ordine, et non sedendo stando, diebus feriatis et non feriatis cuius arbitrio, arbitramento, terminationi ac differentiae sententia, partes suprascriptae ad invicem per se et heredes promiserunt stare, parere et non contrafacere vel venire per se vel alios aliqua ratione vel causa, sub obligatione omnium bonorum suorum presentium et futurorum ac poena L. 25 parvulorum toties etc. quoties etc. qua poena commissa, soluta, exacta vel non minus presens compromissus et omnia et singula suprascripta in eo content a semper suo robore ponantur. Quod compromisso partes suprascriptae voluerunt ad invicem durare tantummodo pro totum praesentem diem.

Eo die et loco. In Christi nomine amen. Ego Antenerius de Anzonibus, judex arbiter, ut in suprascripto compromisso electus per predictum dominum Dyonisium de Advocatis, ex una, et magistrum Ludovicum pictorem, ex altera, de eorum mutuo consensu, viso et intellecto, tenore predicti compromissi, cum facultate mihi et prout in eo attributa, visa copia mandati de quo in dicto compromisso et auditis partibus superius dictis, allegantibus et dicentibus coram me de juribus suis ad eorum securitatem et habita matura ac diligenti cosideratione de praemissis et adminitus partibus ipsis pro presenti die et hora ad hanc meam definitivam sententiam audiendam, prius invocato nomine Domini nostri Jesu Christi a quo cuncta recta procedunt juditia, dico, pronuncio, arbitror, arbitramentor et sententiando definitive declaro quod imago de qua in supradicto mandato aestimetur per duos peritos, artis pictoris, per partes suprascriptas eligendos, scilicet unam pro parte, iuxta oblationem per ipsum dominum Dyonisium dicto magistro Ludovico factam in mandato predicto. Et tali aestimationi de dicta imagine ut supra faciendae partes ipsae debeant stare, et parere et non contravenire, etsi pluris vel minoris aestimabitur per dictos peritos qua erit pecunia habita per ipsum magistrum Ludovicum ab ipso domino Dyonisio pro dicta imagine, tunc pars reficienda reficiatur. Circa vero expensas quas idem dominus Dionysius dixit fecisse propriam appellationem interpositam ab ipso mandato per predictum magistrum Ludovicum et circa etiam appellationem predictam, quia nec appellans legitime appellavit, nec dominus Dyonisius eam legitime prosequutus est, dico et declaro quod expensae quas ipse dominus Dyonisius iuramenta suo sibi deferendo in forma dixerit fecisse propriam huiusmodi appellationem, solvantur per ipsas partes pro dimidia, nec talis solutio fiat per ipsas partes usque quo aestimatione de antedicta pitura facta fuerit,

qua fieri debeat per preditos peritos ut supra eligendos termino dierum quindecim proximorum futurorum. Non aliter mihi taxato salario, quia illud utrique parti dono, paetereaquam salarium notarii infrascripti quod per ipsas partes solvatur pro dimidia et ita dico Laus Deo.
Lata, data et in his scriptis similiter prompta et promulgata fuit suprascripta omnia per venerabilem virum dominum Antinerium de Azzonibus, iudicem arbitrum ut supra electum, sedentem pro tribunali Tarvisii, in palatio Comunis, ad quoddam bancum existentem penes tribunal spectabili domini Vicarii, quem locum pro idoneo elegit lectaque et publicata de eius instantia per me Liberalem Mianeum, notarium Tarvisinum (...) presentibus nobilibus civibus Tarvisinis dominis Antenerio de Advocatis et Aloysio de Rhaynaldis testibus et aliis, necnon presentibus suprascriptis domino Dyonisio ac magistro Ludovico.

Die mercurij 24 antedicti mensis Januari. Tarvisij super sala consilij, presentibus ser Joanne a Lignamine notario ac ser Baptista Zago precone Tarvisij testibus etc.
Constitutus penes me Joannem de Veretonis notarium Tarvisinum ser Ludovicus pictor antedictus, in relatione antedictae sententiae, ellegit pro parte sua ad aestimandam imaginem de qua ultra ser Hieronymum de Ticianis habitatorem Venetiis et de presenti pingentem ad requisitionem intervenientium pro comedia facienda, absentem tamquam presentem, et ita pro electo habere voluit.

I documenti sono stati trascritti in G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII dell'Archivio notarile di Treviso,* sec XIX, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1410, pp. 15-17 (ad vocem Fiumicelli) ed editi in I. Sartor, *Biancade documentata, dalle origini ai giorni nostri*, Treviso, Editrice Trevigiana, 1977, pp. 138-140; G. Fossaluzza, *Documenti e regesti*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, pp. 151-152.

10. 1543, 13 aprile e 4 maggio. Treviso

Ludovico Fiumicelli è in lite con il socio Francesco Beccaruzzi a causa di alcune pitture che i due dovevano eseguire in società. Per porre fine ai litigi nominano arbitro Paris Bordon, il quale in seguito pronuncia la sentenza che condanna Beccaruzzi a pagare 15 ducati a Fiumicelli.

Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 566, Atti Marsilio Apollonio, protocollo 27 gennaio-23 maggio 1544, ff. 55v-56r; Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 566, Atti Marsilio Apollonio, protocollo 27 gennaio 1543-23 maggio 1544, ff. 64r-65r.

Ser Franciscus de Coneglano cum Ludovico Flumicello (in margine).
1543 Indictione prima die Veneris 13 mensis Aprilis, Tarvisii in palatio Comunis ad banchum juris, praesentibus ser Antonio de Rido et Vincentio Cesana notariis et civibus Tarvisinis testibus rogatis et aliis. Cum fuerint variae lites et controversiae inter ser Ludovicum Flumicellum pictorem Tarvisii ex una , et ser Franciscum de Coneglano similiter pictorem Tarvisii ex altera tam super conventionibus et reconventionibus utriusque partis occasione diversarum diferentiarum pro picturis quae, ut dicitur, ab ipsis tanquam sociis fieri debebant quibusdam personis et pro aliis causis, quae vertebantur inter ipsas partes, et pro praemissis sequutae fuerint expensae ad non modicum damni et dispendij ipsarum partium. Nunc vero partes ipsae in primis se removentes ad omnibus hinc inde petitis, et cassantes et annullantes omnes actus, sententias et scripturas inter se quovis modo factas, itaque pro nullis et invalidis censeantur pro parcendis ulterioribus expensis, concorditer compromiserunt de jure et de facto tantum, de jure et de facto simul more Veneto, et inappellabiliter in ser Paridem Bordonum pictorem et civem Tarvisinum, incolam Venetiis praesentem et acceptantem in eorum judicem arbitrum, arbitratorem et amicabilem compositorem, et comunem amicum ab ipsis partibus indiferenter electum: qui servato juris ordine et non servato, habeat componere, arbitrari, decidere et judicare prout ei magis expediens videbitur super omnibus et quibuscumque suis differentiis, cum libertate accipiendi uni et attribuendi alteri etiam quod jus non permitteret, sententiae, arbitramento et compositioni cujus partes ipsae, omni exceptione remota, stare et parere promiserunt, nec ab ea se appellari aut petere reductionem ad arbitrium boni viri; volentesque quod hujusmodi sententia, arbitrium et compositio facienda sit talis rigoris ac momenti ac si facta fuisset de consensu partium per clarissimun dominum potestatem et capitaneum huius urbis, vel eius spectabilis domini vicarii et vicegerentis et subinde laudata in excellentissimis

consiliis illustrissimae ducalis dominationis Venetiarum; et ulterius quia idem ser Ludovicus agebat contra ser Michaelem de Enselmis socerum dicti ser Francisci ut in processu superinde, ideo se removit ab omnibus actibus et scripturis quovis modo factis contra eum et hoc quia idem ser Franciscus se remisit ad arbitrium dicti judicis, et consensit quod pro praemissis contra se valeat arbitrari, decidere et componere in omnibus prout supra. Et insuper partes ipsae jurarunt ad sacra Dei Evangelia, manutactis scripturis, nunquam contravenire compositioni, arbitramento et sententiae ferendae per ipsum arbitrum aliqua ratione, vel causa neque petere absolutionem juramenti. Et, ad majus robus promissorum, partes ipsae sponte fecerunt donationem de eorum omnibus differetiis ipsi ser Paridi. Itaque super illis valeat judicare prout sibi videbitur pro bono pacis et ut amor ipsarum partium ad pristinum reducatur, cum ad invicem sint compatres, rogantes me notarium ut hoc conficerem instrumentum in personam dicti ser Paridis, licet sit compater dicti ser Ludovici.

Ser Ludovici Flumicelli et Francisci de Coneglano (in margine).
Nos Paris Bordonus, civis Tarvisinus, arbiter et arbitrator electus et assumptus inter ser Ludovicum Fiumicellum pictorem Tarvisii ex una et ser Franciscum de Coneglano similiter pictorem ex altera volentes decidere et fine debito terminare omnes lites et controversias, quae vertebantur inter ipsas partes et hujusmodi litigiis finem imponere. Unde in primis viso compromisso in personam nostram facto de jure et de facto more veneto, et inappellabiliter, ut in eo, et visis quibusdam scripturis et consideratis omnibus merito considerandis, admonitisque dicto ser Ludovico, et ser Io. Iacomo Strazarolo procuratore dicti ser Francisci a civitate absentis pro praesente die et hora ad hanc sententiam audiendam. Christi nomine invocato, a quo cuncta iudicia recta procedunt, sequente potius equitatem quam juris rigorem, pro bono pacis, et ut benevolentiam ipsarum
partium, cum sint compatres, ad pristinum reducatur, sic inter dictas partes dicimus, arbitramur, sententiamus et absolvimus, ut infra, videlicet quia per hanc nostram sententiam arbitrium laudum condemnamus ipsum ser Franciscum ad dadum et solvendum eidem ser Ludovico ducatos quindecim hoc modo, videlicet singulo anno de mense septembris ducatos quinque a L. 6 s. 4 pro ducato, usque ad integram solutionem dictorum ducatorum quindecim, et hoc pro omni et toto eo quod idem ser Ludovicus habere et petere possit quacunque ratione vel causa tum

pro laboreriis in societate factis quam pro aliis causis, quas simul agere habuerunt usque in praesentem diem, absolventes ambas partes ab omnibus aliis hinc inde petitis, incidentesque omnes sententias, et alios actus, quae factae fuissent inter dictas partes, taliter quod sint nullius roboris, et momenti, et super illis exequutio aliqua impetrari non possit. Et hoc fecimus authoritat-e qua fungimur. Et sic posuimus perpetuum finem et silentium omnibus et quibusqunque differentiis ipsarum partium. Et praedicta fecimus sic suadente conscientia nostra et amore, quo prosequuti sumus utramque partem. Taxantesque pro salario nostto nihil et pro salario notarii, licet ei de pluri veniret, tamen illud taxamus in libris duabus solvendis a partibus pro dimidia et hoc omni meliori modo.
Lata, data et in his scriptis sententialiter pronuntiata, et promulgata fuit suprascripta sententia per antelatum spectabilem iudicem, arbitrum sedentem, prope banchum juris, et de illius mandato scripta, lecta, et publicata per me Apollonium Marsilium notarium publicum Tarvisinum. Currente anno Domini a suo Natali 1543. Indictione prima, die Veneris 4 mensis maj Praesentibus nobili domino Francisco de Arpo et ser Io. Hieronymo de Federicis notario testibus et aliis.
Presente dicto ser Ludovico.
Presente ser Io. Iacobo Strazarolo procuratore dicti ser Francisci et illius nomine sententiam
laudante.
L. 1 s. 10 a ser Ludovico.

I documenti sono stati editi in G. Biscaro, *Compromesso dei pittori Lodovico Fiumicelli e Francesco Beccaruzzi e sentenza arbitramentale di Paride Bordone del 1543*, in *Tre documenti di storia patria*, Treviso, tipografia ist. Turazza, 1880, pp. 19-20; L. Bailo e G. Biscaro, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Treviso, Zoppelli, 1900, pp. 90-92; G. Fossaluzza, *Documenti e regesti*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, pp. 137-138.

11. 1552, 22 novembre. Treviso

Il 22 novembre del 1552 Fiumicelli si assume l'impegno di dipingere un gonfalone nuovo raffigurante la Madonna per la chiesa di Santa Maria di Cusignana da consegnare entro il 25 marzo, festa dell'Annunciazione. Il prezzo convenuto era di 25 scudi d'oro.

Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, Atti Giovanni Girolamo Toscan.

Tarvisij ad banchum mei notarij. Eo die et loco, ac presentibus Reverendo sacrae theologiae magistro Thoma de Bergomo priore monasterij et conventus Sanctae Catharine de Tarvisio et nobili tarvisino domino Augustino Vonico quondam domini Guielmi, testibus rogatis et alijs. Ex conventione facta inter magistrum Ludovicum Flumicellum pictorem tarvisij quondam ser Bernardini ex una, et reverendum dominum Laurentium Nicolaum substitutum in ecclesia sanctae Mariae plebis Cusignanae et ser Franciscum capelleto ac ser Angelum paparoto massarios dictae ecclesiae ex altera, idem magistrus Ludovicus per se et heredes eisdem massarijs, presentibus et pro se et successoribus acceptantibus et stipulantibus, construere et assignare (sic) promisit pro festo Sanctae Mariae martij proximorum futurorum confalonum unum novum longitudinis et latitudinis pro quanto capient brachia decem cendalis cum figura assumptionis beatae virginis Mariae cum subveste ipsius beatae Virginis aurea et veste superiori ex azuro, et cum angelis parvis circumcirca ipsius gloriosae virginis Mariae cum suis bendonis (?) seu vellis aureis et cum frixo aureo, et in omnibus ex bonis et finis coloribus, ponentibus massarijs ipsius franzonos pro confalone premisso et bastonum, et hoc pro pretio inter partes convento scutorum vigintiquinque aureorum in auro; de ipso pretio ipse magistrus Ludovicus habuit a massarijs predictis in contatis de presentia testium et mei notarij in auro et monetis ducatos tresdecim a L. 6 s. 4 pro ducato: residuum vero per se et successores dare promiserunt eidem magistro Ludovico de tempore in tempus justa operam factam, minus ducatis sex in ratione ut supra relaxandis et solvendis pro festo Sancti Laurentij proximorum futurorum. Et premissa partes promiserunt habere firma sub obligatione bonorum omnium ipsius magistri Ludovici et massariorum dictae ecclesiae predictae (…)

Il documento è stato trascritto in G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII dell'Archivio notarile di Treviso,* sec XIX, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1410, pp. 21-22 (ad vocem Fiumicelli).

12. 1557-1558. Treviso

Pagamenti per le pitture eseguite nella chiesa delle monache domenicane di San Paolo di Treviso.

Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse, San Paolo, busta 31, Libro delIa procuratora, 3 ottobre 1531-25 aprile 1569, ff. 197, 205.

1557

Dati a magistro Zampiero Depentor per haver depento li Cornisoni de chiesia passa n° 20 a L. 2 s. 8 il passo, et per haver depento il pergolo de Organo; et fatto il marmoro delle tre Capelle. Et per broche doro per metter ali cornisoni: et al pergolo: per resto el saldo et integro pagamento de tutti detti lavori

L. 16 s. 12

1558, 30 ottobre (spesa per il nuovo organo)

Dati a magistro Ludovico depentor per aver depento il dito organo ducati diese val L. 62

I documenti sono stati editi in L. Bailo e G. Biscaro, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Treviso, Zoppelli, 1900, pp. 92-93.

13. 1561, 19 aprile. Treviso

Contratto relativo agli affreschi realizzati da Ludovico Fiumicelli nel Battistero di San Giovanni di Treviso.

Treviso, Archivio Capitolare, Busta n° 4

1561. adì 19 aprile.

Sianoto chome io lodovicho fiumicelo depentore son rimaxo dachordo chon reverendo mis. fran.° oliva chanonicho de trevixo a dipinzere la giexa de mis. S.° Zuane de batisterio zoe far il misterio de la vita de mis. S.° Zuane chon cholone e ornamenti che richiedeva a tal depentura et a far una nonziata verso laltar grande de sopra ali doi altari chon un dio pare sopra il chrocefiso e depenzer la capela granda sopra laltar grando verso le fenestre depenzere un razo quel melgio parerà a mi et a sua reverenzia e questo per prezio de ducati trenta a razon de lire sie soldi quatro per duchato.

Il documento è stato edito in *Coltura e lavoro*, luglio 1908, anno 49, p. 101.

Appendice II. Fonti

1. *Historia delle famiglie della città di Treviso con loro disendente descritte dal dottor Nicolò Mauro, tomo primo, dall'Autentica estratta scrita di suo pugno, e ridotta in questa Forma da Giovanni Battista Fontana Nodaro del Maggior Grado di Treviso. Principiata li 12 genaro 1696, perfetionata l'anno 1698 20 marzo*, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 588/1, ad vocem Fiumicelli

Ludovici Fiumicelli eius digna operae memoriae sunt cum bonus lineator, et valens Pictor fuerit appud RR PP Servitas Tarvisij lineatae fuerunt ab eo Januae Organi in anteriori parte ubi Dominus Liberalis, et Domina Cattherina apparent, et contra Dominus Sebastianus ad Columnam vinctus, et Beatus Philipus Fundator Relligionis super supradicta. Claro, et obscuro colore pinxit super domum Nobilem Bithignolam a lateribus ianua columnarum prospectus supra duas bases equos quasi currentes, et contra duas fenestras Fillias Niobis Apolinae, et a Diana saggitijs iaculatas ab Cimbinitis equis ductor ubi in libello sequentis carateres prodeunt: *Discite Justitiam moniti, et non temnere Divos.* In alia parte fulgurati Gigantes videntur; cum Zeusi Pictor Antiqus accepit a quinque Puellis partes pulcheriores figuram Junonis effingendi causa Agrigentinis; etiam appud RR Patres Jesu Nativitatem Domini pinxit in edicula dominarum scribarum Collegiatorum Civittatis ipsius cum Domino Hieronymo et Domina Anna. Pariter in Cathedrali picturam, quae exhibet Sanctissimi Sacramenti processionem, varijs imaginibus ad naturalem confratrum. Asservatur ad primam columnam lattere in ingressu, Jannue minoris prope sugestum, ubi videtur distincte prospectus Cathedralis, et Domum citra Plateam nunc segetum vocatam.
Anno 1536 in Heremitanis Patavinis ad Maiorem Aram Virginem sedentem in Summo, D. Augustinum in habitu Episcopali ad pedes, D. Jacobum, et D. Marinam cum Duce Gritio pinxit, qui sustinet modulum Patavinae Civitatis in signum aquisitionis facte ab eo, cum Provisor Reipublicae Venetae fuerit sed in mutanda professione Ludovicus suam conditionem mutavit suas artes labores conficiens, sub quo pondere graves pictores sepius a vita dissedunt, qui famosi sunt qui vocatus venetiis a Principe Serenissimo decoratus fuit Architethi munere: commisiones habens a Patria discessit. Reliquis diebus suis se exercuit in praecipiendo post

bellum Gallorum fortitudines status Serenissimi in quo munere cum honorato stipendio a vita dissessit.

2. C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero, le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia, presso Giovanni Battista Sgava, 1648, pp. 216-217

Sono degne di memoria le opere del Fumicelli essendo stato buon disegnatore e gagliardo coloritore. Ne'Padri Serviti in Trevigi furono da lui dipinti i portelli dell'organo, nella parte interna appaiono San Liberale e Santa Caterina e nel di fuori San Sebastiano, legato ad una colonna, e'l Beato Filippo Fondatore di quella Religione.
Dipinse à chiaro scuro, sopra la casa de Zignoli, da'lati della porta prospettive di colonne; e sopra à due piedestalli cavalli in atto di correre; e tra le due fenestre il saettar de'figliuoli di Niobe da Apollo e da Diana portati da infuriati cavalli, ove in una cartella è registrato:

Virg. 6. Aen. *Discite justitiam moniti, et non temnere divos.*

In altra parte è il fulminar de'Giganti, e quando Zeusi tolse dalle cinque Citelle le parti più belle, per formar la figura di Giunone à gli Agrigentini; lavorò a' PP. del Giesù la nascita del Signore, nella cappella de'Nodari il San Gioachino ed Anna, e nel Duomo il quadro della processione del Sacramento, con molti ritratti de'Confrati, appeso al primo pilastro nel fianco dell'entrata, ove anco sono divisate le prospettive del Duomo e delle case intorno.
L'anno 1536 fece a' Padri Eremitani di Padova per l'Altar maggiore la Vergine sedente in alto, Sant'Agostino vestito all'Episcopale in piedi, San Iacopo e Santa Marina ed il Doge Gritti, che tiene il modello di quella Città, in segno dello acquisto da lui fatto, essendo Proveditore del Campo Veneziano.
Ma col mutar professione migliorò Ludovico la sua conditione, ponendo fine alle fatiche dell'arte (sotto il cui grave peso finiscono spesso la vita i valorosi Pittori) perche condottosi à servigi della Signoria di Venetia, con carico d'Ingegnere, si adoperò il rimanente de'giorni suoi nel riordinare (dopò le guerre di Lombardia) le Fortezze dello Stato, nel qual carico con honorato stipendio si morì.

3. D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia, Andreola, 1803, pp. 45-47, 70, 227-229

[pp. 45-47] Contemporaneo al Bordone fu Lodovico Fiumicelli manifestatosi per il disegno e colorito Pittore Tizianesco fra i più eccellenti, sia poi egli stato nella scuola di Tiziano, o dalle sue opere imparasse il grand'incanto. Lodovico delle belle arti, della Pittura ed Architettura studioso, e professore diede Nome, e facoltà a se stesso ed a' suoi discendenti, che ne' Collegi de' Giudici, e de' Medici primeggiano. Silvio, che poscia divenne Canonico Renano nella Madonna grande di Treviso fu di lui figlio, e molto alla Pittura dedito, ed applicato. Comunemente si vuole facesse il Pittore, fino al 1536 dal qual tempo s'impiegasse nella fortificazioni militari fatto Pubblico Ingegnero, e matematico dal Senato Veneto con stipendio, lasciasse il pennello per il Cannone; ma abbiamo prova certa ch'egli non dimise mai il pennello, abbenché impiegato nella architettura militare. Nel 1536 trovasi di lui memoria come di gran Pittore in Padova, e nel 1570 similmente come di Pittore in Trevigi. Bella Tavola dipinse presso gli Eremitani di S. Agostino all'altar maggiore di Padova rappresentata dopo l'assedio ricuperato da' Veneti: in essa dipinse il Fiumicelli la B. V. con il Bambino Gesù sulle ginocchia, seduta sopra eminente Trono, ed a' piedi S. Jacopo, e S. Agostino da un lato, e dall'altro S. Marina Vergine vestita da monaca, nel di cui giorno 17 Luglio 1511 fu ricuperata da' Veneziani la Città, dopo la quale viene S. Filippo Apostolo, nel mezzo de' quali stà il Doge Andrea Gritti al naturale con la Città di Padova in mano: questa Pittura fu fatta per pubblico comando nel 1536. Egli però fino dal 1531 aveva incominciato a farsi nome. Abbiamo un'altra epoca certa al 1570 in cui parimenti dipingeva, epoca, che discopresi nelle Pitture rappresentanti la vita, e le gesta del Precursore Battista nella Chiesa del Battisterio, fatta dipingere dal Canonico I. C. Giovanni Battista dall'Oliva, ivi leggendosi questa Memoria riportata anche dal Burchiellati e dal Mauro: *Hanc Ecclesiam D. Joannis Baptistæ undecumque Sancti Præcursoris Historia decoratam sumptibus Rev. ac Excell. D. Joannis Baptistæ Olivæ Canonici et hujus templi Præsidis. Ludovicus Flumicellus Tarvisinus Pinxit anno Domini MDLXX.* Sopra queste Pitture e sopra il Canonico Oliva, che le fece dipingere vi sono delle Poesie Latine, che le comendano. Dipinse pure nella Cattedrale un quadro rappresentante la Processione allora in occasione di portare il Viatico agli infermi solita farsi, nella quale vedonsi gli abiti del Decano, e de' Canonici, siccome

de' Parrochi, e prebendati, e quello della Scuola del Santissimo, che allora erano in uso: se nella prima si fece conoscere per architetto militare nel disegno, che dipinse della Città di Padova, in questa parimenti si dimostra architetto civile, disegnando la facciata del Duomo, e le opposte case con esattezza. Dipinse inoltre il Fiumicello, a chiaroscuro tutto il Palazzo de' Nobili Bettignoli a S. Pancrazio passato poscia negli d'Onigo, e ne' Co: Coletti, in cui ultimamente vi alberga il Serenissimo di Modena: a' lati della porta un prospetto di grandi Colonne, e sopra due piedistalli, dei Cavalli in atto di correre: fra le due fenestre in alto, da una parte le Figlie di Niobbe da Apollo, e Diana con saette fulminate da' cimbaniti, il conduttore de' quali tiene una trombetta in mano con queste parole inscrittevi: *discite justitiam Moniti, et non temnere Divos.* Dall'altra parte sono dipinti i Giganti fulminati, e di sotto pure alle due altre fenestre, Zeusi che studiasi da cinque bellissime figlie prendere le parti più belle per dipingere Giunone, ricercatagli dagli Agrigentini. Tutti questi dipinti ora soltanto quando vi percote il sole in qualche parte vi tralucono. Malamente vengono descritti dal Melchiori, e dal Rigamonti; Elegantemente, e con ogni esattezza del Dott. Mauro, che come sincrono poteva a tutto comodo descriverli ben veggendone egli tutta la Poesia Pittorica. In una facciata di una casa alle scorzerie verso S. Martino, il Fiumicelli replicò la Favola de' figli, e figlie di Niobbe Convertita in un sasso, dove parimenti a chiaroscuro si vede il saettar di Niobbe da Apollo, ed in due tavolette fra le fenestre leggesi: *Melius est oltum malorum quam eorum Consortium.* Questa Pittura è ben conservata. Dipinse anche la propria abitazione, e molte altre case in Città giacché era in quel secolo l'uso di dare il compimento alle fabbriche con dipingerle esteriormente anche con favole, storie, arabeschi, e Grotteschi, quanto in questo la mania di tutte imbiancarle. In S. Catterina dipinse le Portelle dell'organo, figurandovi nella parte interna S. Liberale, e S. Catterina, e nel di fuori S. Sebastiano, e S. Filippo Benizio. Nella Chiesa de' PP. Reformati la Tavola della nascita di Gesù detta di S. Giuseppe assai stimata, posta nella capella del Collegio de' Nodari, dove veggonsi S. Gioachino, e S. Anna. Dietro al Santuario della Madonna grande vedesi Maria Annunciata dall'Angelo, e questa pure opera si vuole del fiumicello, siccome l'altra nella Chiesa dell'Ospital grande il quadro cioè della visitazione di Maria, in confronto di quello della nascita di N. S. del pennello di Giacomo Bassan.

Francesco Dominici pur Cittadino Trevigiano dipintore Tizianesco, fu distinto, e singolare ne' ritratti, come vedesi nella bell'opera di lui della Processione della

scuola dell'Annunciata, dove il Vescovo, i Canonici, fratelli, e consorelle ritratte al vivo. Stà questo quadro rimpetto a quello della Processione del viatico del Fiumicelli.

[p. 70] Nell'Architettura Militare si segnalò Lodovico Fiumicelli che stipendiato dal Veneto Senato per molti anni operò, rinnovando secondo il nuovo metodo di Fr. Giocondo, dal Sanmicheli, da Girolamo Pennachio, e dal Marchi insegnato la maggior parte delle fortificazioni della Città, e Castella della Veneta dizione, di terra e di mare; lasciò perenni monumenti del suo sapere, specialmente nelle fortificazioni fatte ne' siti importanti di Peschiera, Rocha d'Anfo, Orzi Novi, ed altrove.

[pp. 227-229] In un Camerone terreno nell'interno del Convento di S. Nicolò di Trevigi, che serve a Capitolo per le radunanze regolari, in ogni lato di p. 25 avendo con volto proporzionata l'altezza, si dispose una Pinacoteca, ossia serie di uomini Illustri Trevigiani, e degli Alunni del Convento medesimo distinti per dignità, letteratura, e Santità. Sono tutti vestiti da Regolari, o da Vescovi, ma tutti dipinti da Pittori dei più rinomati Trevigiani. Bernardino Castelli ne fu lo studioso dispositore; Negli archi vi collocò altretante mezzalune, congegnandovi in ogn'una due ritratti come fossero in bassorilievo con sotto a ciascuno il suo elogio quasi in bianco marmo ordinati ad una retta numero 32. Sotto di questi un altro ordine di ritratti dentro una Coronice di Stucco al numero di 25. Abbiamo prove certe del nome de' Pittori ne' registri, e memorie del Convento. [*segue la descrizione di tutti i ritratti*] Nel secondo ordine i due primi ritratti al naturale sono del Fiumicelli, e rappresentano Lodovico Bomben Professore di Greca, e Latina Eloquenza, e Pietro Franchino Poeta Sdrucciolo, e Scrittore Elegante.

Bibliografia

Manoscritti e dattiloscritti

Historia delle famiglie della città di Treviso con loro disendente descritte dal dottor Nicolò Mauro, tomo primo, dall'Autentica estratta scrita di suo pugno, e ridotta in questa Forma da Giovanni Battista Fontana Nodaro del Maggior Grado di Treviso. Principiata li 12 genaro 1696, perfetionata l'anno 1698 20 marzo, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 588/1

G. Netto, *Bartolomeo Burchiellati, Treviso 1630, testo coordinato dei mss. 1046 A-1046 B della Biblioteca Comunale di Treviso*, dattiloscritto

N. Cima, *Le tre faccie di Trivigi*, 1699, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 643, vol. III

F. S. Fapanni, *Memorie di alcune pitture ch'esistono nell'antico territorio di Treviso e di quelle che andarono perdute*, 1857-1859, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1627

F. S. Fapanni, *Memorie storiche della Congregazione di Cusignana*, 1860, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1372

F. S. Fapanni, *La città di Treviso esaminata nelle Chiese, luoghi pubblici e privati, con le inscrizioni esistenti e perdute e colla descrizione delle pitture*, 1891-1892, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1355

G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al XVII dell'Archivio notarile di Treviso,* fine sec XIX, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1410

G. Liberali, *Un Beccaruzzi mancato e un Varotari inedito*, dattiloscritto, Treviso 1945

Opere a stampa

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero, le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia, presso Giovanni Battista Sgava, 1648 a

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero, le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia, presso Giovanni Battista Sgava, 1648 b (ed. a cura di D. von Hadeln, Berlino 1914)

G. B. Guerra, *Origine della miracolosa immagine di S. Maria Maggiore volgarmente detta la Madonna Grande di Treviso*, Venezia 1696

P. A. Orlandi e P. Guarienti, *Abecedario pittorico*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753

A. Rigamonti, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese, ed altri luoghi pubblici di Treviso*, Treviso, Stamperia Bergami, 1767 (ristampa a cura di C. Vodarich, Treviso, Canova, 1978)

P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova, 1795

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini, 1795, vol. 2

D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia, Andreola, 1803, vol. II

S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1818

L. Crico, *Indicazione delle pitture e di altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, Treviso, Andreola, 1829

L. Crico, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso, Andreola, 1833

F. de Boni, *Fumicelli Lodovico*, in *Biografia degli artisti*, Venezia, Co' tipi del gondoliere, 1840, p. 391

G. B. A. Semenzi, *Treviso e la sua provincia*, Treviso, Longo, 1864

G. B. Rambaldi, *Memorie storiche del santuario di S. Maria Maggiore in Treviso*, Treviso, Andreola-Medesin, 1865

M. Sernagiotto, *Passeggiata per la città di Treviso verso il 1600*, Treviso, Tipografia Luigi Priuli, 1869, 1870, 1871 (ristampa Sala Bolognese, Forni, 1975)

L. Bailo, *Guida della città di Treviso*, Treviso, Zoppelli, 1872

G. Biscaro, *Compromesso dei pittori Lodovico Fiumicelli e Francesco Beccaruzzi e sentenza arbitramentale di Paride Bordone del 1543*, in *Tre documenti di storia patria*, Treviso, tipografia ist. Turazza, 1880

A. Santalena, *Guida di Treviso*, Treviso, Zoppelli, 1894

C. Agnoletti, *Treviso e le sue pievi*, Treviso, tipografia ist. Turazza, 1897 (ristampa Sala Bolognese, Forni, 1978)

L. Bailo e G. Biscaro, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Treviso, Zoppelli, 1900

V. Botteon e A. Barbieri, *Congregazione di carità ed Istituti pii riuniti in Conegliano, studio storico amministrativo diviso in due parti*, Conegliano, Stab. Arti Grafiche, 1904

A. Vital, *Piccola guida storico-artistica di Conegliano*, Treviso, Officine Grafiche Longo, 1906

Coltura e lavoro, luglio 1908, anno 49

J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, *A history of painting in north Italy*, London, J. Murray, 1912 (ed. a cura di T. Borenius)

E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 2, D-K, Paris, Bruxelles, 1913

V. Botteon, *Della vita e delle opere di Francesco Beccaruzzi, pittore coneglianese*, in "Nuovo Archivio Veneto", XXVI, 1913, pp. 480-513

V. Lazzarini, *Un giudizio artistico a Padova nel Cinquecento*, in "Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", vol. XXX, 1914, pp. 253-261

A. G. Longhin, *Le chiese della mia diocesi martoriate*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Roma-Milano, Bestetti & Tumminelli, 1919

L. Coletti, *Treviso, Serie Italia Artistica*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1926

A. Venturi, *La pittura del Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928

A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale 1915-1918*, Venezia, Ferrari, 1929

A. Corna, *Dizionario della storia dell'arte in Italia*, Piacenza, 1930

C. Chimenton, *Perdite e risarcimenti artistici nelle chiese del Lungo Piave*, Treviso, Editrice Trevigiana, 1934

L. Coletti, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità di Treviso*, Libreria dello Stato, Roma, 1935

W. Arslan, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Padova, Comune di Padova*, Roma, La libreria dello stato, 1936

G. Fiocco, *Giovanni Antonio Pordenone*, Padova, Le Tre Venezie, 1943

G. B. Pigato, *La Madonna Grande, storia della parrocchia e del santuario di Santa Maria Maggiore di Treviso*, Rapallo, Scuola tip. S. Girolamo Emiliani, 1943

U. Galetti e E. Camesasca, *Fumicelli Ludovico*, in *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano, Garzanti, 1950

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento, La scuola veneta*, London, Phaidon press, Firenze, Sansoni, 1958

R. Longhi, *L'Amico friulano de Dosso*, in "Paragone", 131, 1960, pp. 3-9

M. Checci, L. Gaudenzio e L. Grossato, *Padova, guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza, 1961

G. Renucci, *Il convento di S. Maria del Gesù in Treviso, memorie storiche*, in "Le Venezie francescane", 30 (1963 - settembre 1966), pp. 1-62

M. Botter, *Le case affrescate*, in L. Polo, a cura di, *Treviso nostra: ambiente, storia, arte, tradizioni*, Treviso, Associazione Tarvisium, 1964, pp. 133-162

N. Trentin, *Gli artisti*, in L. Polo, a cura di, *Treviso nostra: ambiente, storia, arte, tradizioni*, Treviso, Associazione Tarvisium, 1964, pp. 223-252

R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze, Sansoni, 1969

S. Bettini e L. Puppi, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1970

L. Menegazzi, *Francesco da Milano*, in "Arte veneta", XXV (1971), pp. 28-43

A. De Mas, *Conegliano, arte, storia e vita*, Venezia, Fantonigrafica, 1972

L. Puppi, *Domenico Campagnola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974, pp. 312-317

G. Liberali, a cura di, *La diocesi delle visite pastorali*, VII-VIII, Treviso, Editrice Trevigiana, 1976

A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1976

I. Sartor, *Biancade documentata, dalle origini ai giorni nostri*, Treviso, Editrice Trevigiana, 1977

N. Ivanoff, *Castelli Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 691-693

T. Basso e A. Cason, *Treviso ritrovata*, Canova, Treviso, 1979

M. Lucco, in *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, Roma, Autostrade S.p.A., 1980

L. Polo, a cura di, *Treviso nostra: ambiente, storia, arte, tradizioni*, Treviso, Associazione Tarvisium, 1980

E. Saccomani, *Domenico Campagnola: gli anni della maturità*, in "Arte veneta", XXXIV (1980), pp. 63-77

Fiumicelli Ludovico, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall' XI al XX secolo*, Torino, Giulio Bolaffi editore, 1981, vol. 5, p. 18

G. Fossaluzza, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in "Arte veneta", XXXV (1981), pp. 71-83

M. Lucco, in *Cento opere restaurate del Museo Civico di Padova,* catalogo della mostra, Nuovo Museo Civico agli Eremitani, 15 aprile-12 giugno 1981, Padova, Soc. Coop. Tipografica, 1981 a, pp. 115-123

M. Lucco, *I dipinti della chiesa di S. Martino a Conegliano e qualche momento di vita artistica cittadina,* Conegliano, Comune di Conegliano, 1981 b

A. M. Spiazzi, in *S. Antonio, 1231-1981, il suo tempo, il suo culto e la sua città, Sala della Ragione, Sale dei chiostri del Santo, giugno-novembre 1981*, catalogo a cura di Giovanni Gorini, Padova, Signum, 1981, pp. 206-209

G. Baldissin Molli, *Un inventario settecentesco di pitture coneglianesi 'esposte alla pubblica vista'*, in "Ca' Spineda, XXIII, 2, 1982, pp. 11-33

G. Fossaluzza, *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti*, in "Arte veneta", XXXVI (1982), pp. 131-144

E. Manzato, *Treviso città d'arte*, Treviso, Matteo Editore, 1982

M. Lucco, in *Francesco da Milano*, catalogo a cura di V. Pianca, Città di Vittorio Veneto, 1983

G. Mariani Canova, in E. Manzato, a cura di, *Paris Bordon*, catalogo della mostra, Treviso, palazzo dei Trecento, settembre-dicembre 1984, Milano, Electa, 1984

G. Mariani Canova, *Paris Bordon, profilo biografico e critico*, in E. Manzato, a cura di, *Paris Bordon*, catalogo della mostra, Treviso, palazzo dei Trecento, settembre-dicembre 1984, Milano, Electa, 1984, pp. 28-50

M. Lucco, *I pittori trevigiani e l'"effetto Malchiostro"*, in *Il Pordenone. Atti del convegno internazionale di studio*, Pordenone, 1985, pp. 141-152

G. Fossaluzza, *L'intonaco salva un affresco del Cinquecento*, in "L'Azione", 27 luglio 1986, p. 16

E. Manzato, *Frammenti di facciate ad affresco nel Museo di Treviso*, in *Urbs picta, la città affrescata nel Veneto, omaggio a Luigi Coletti, atti del convegno di studi, Treviso, 10-12 giugno 1982*, Treviso, Comitato Urbs picta, 1986, pp. 81-86

E. Coda, *Un'aggiunta al catalogo del Bordon. Precisazioni e note sugli affreschi di Pialdier,* in *Paris Bordon e il suo tempo, atti del Convegno internazionale di studi, Treviso, 28-30 ottobre 1985*, Treviso, Canova, 1987, pp. 173-182

P. L. Fantelli, *Un'inedita guida pittorica di Padova*, in "Bollettino del Museo civico di Padova", 76 (1987), pp. 161-236

C. Furlan, *Il Pordenone,* Milano, Electa, 1988

M. G. Botter, *Una famiglia di restauratori trevigiani: i Botter*, in *Facciate affrescate trevigiane. Restauri,* catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza, E. Manzato, Treviso, 1989, pp. 80-92

G. Fossaluzza , *Cavalcaselle a Treviso e nel territorio: appunti e disegni da facciate dipinte del Cinquecento*, in *Facciate affrescate trevigiane. Restauri,* catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza, E. Manzato, Treviso, 1989, pp. 20-57

A. M. Spiazzi, *Il catalogo elettronico dei beni artistici e storici del Veneto, le decorazioni di facciata a Treviso*, in *Facciate affrescate trevigiane. Restauri,* catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza, E. Manzato, Treviso, 1989, pp. 95-105

G. Martin, *Conegliano affrescata*, Ponzano, Vianello, 1989

E. Saccomani, in *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, Padova, Musei civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992, a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma, Leonardo De Luca, 1991, pp. 147-150

A. Bellieni, *Treviso tra i secoli XV e XVIII: architettura ed evoluzione urbanistica*, in E. Brunetta, a cura di, *Storia di Treviso*, III, *L'età moderna*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 195-239

E. Manzato, *La pittura a Treviso durante il dominio veneto*, in E. Brunetta, a cura di, *Storia di Treviso*, III, *L'età moderna*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 241-295

A. D. Basso, *Sui ritrovati affreschi di Giovanni Antonio da Pordenone nella chiesa veneziana di San Giovanni Elemosinario*, in "Bollettino d'Arte", 80-81 (luglio-ottobre 1993), pp. 9-24

G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato del Beccaruzzi*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, pp. 101-127

G. Fossaluzza, *Documenti e regesti*, in S. Armellin e G. Fossaluzza, a cura di, *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso, Canova, 1993, pp. 150-151

C. Torresan, *La dispersione del patrimonio artistico delle chiese degli ordini religiosi*, in *Storia di Treviso, L'età contemporanea*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 357-387

M. Daga, *Gli affreschi di facciata dell'ex Monte di pietà di Conegliano oggi albergo Canon D'oro*, in "Restauri di Marca, semestrale per la conservazione del patrimonio storico artistico", anno III, n. 6, estate 1994, pp. 17-18

M. Masobello, *Il restauro della facciata dell'ex Monte di pietà a Conegliano*, in "Restauri di Marca, semestrale per la conservazione del patrimonio storico artistico", anno III, n. 6, estate 1994, pp. 19-20

L. Parisato, *Ambrogio Rigamonti: la tutela delle opere d'arte nella provincia di Treviso*, in "Restauri di Marca, semestrale per la conservazione del patrimonio storico artistico", anno III, n. 6, estate 1994, p. 32

G. Fossaluzza, in G. Fossaluzza, a cura di, *Cassamarca, opere restaurate nella Marca trivigiana 1987-1995*, Treviso, Cassamarca, 1995, pp. 34-36, 46-47, 249-252

C. Torresan, in G. Fossaluzza, a cura di, *Cassamarca, opere restaurate nella Marca trivigiana 1987-1995*, Treviso, Cassamarca, 1995, pp. 244-248

E. Margutti, *Ludovico Fiumicelli*, tesi di laurea, Università di Venezia, facoltà di Lettere e filosofia, relatore L. Puppi, a. a. 1995-1996 (consultazione non autorizzata)

R. Binotto, *Fiumicelli Ludovico*, in *Personaggi illustri della marca trevigiana, dizionario bio-bibliografico, dalle origini al 1996*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 1996, p. 270

R. Nardin, *La chiesa di Campolongo, I restauri del presbiterio*, in "Le tre Venezie, rivista d'umanità, lettere ed arti", marzo 1996, pp. 36-38

S. Coltellacci, *Fiumicelli Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 260-263

G. Delfini Filippi, *Chiesa di S. Maria Maggiore, Treviso*, Ponzano, Grafiche Vianello, 1998

E. M. Dal Pozzolo, *Padova 1500-1540*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Milano, Electa, Regione del Veneto, 1999, vol. 1, pp. 147-224

G. Fossaluzza, *Treviso 1540-1600*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Milano, Electa, Regione del Veneto, 1999, vol. 2, pp. 639-716

S. Sponza, *Treviso 1500-1540*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Milano, Electa, Regione del Veneto, 1999, vol. 1, pp. 225-280

M. Lucco, *Ludovico Fiumicelli*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Milano, Electa, Regione del Veneto, 1999, vol. 3, pp. 1289-1290

C. Falsarella, *Parrocchiale di Maria Vergine dell'Annunciazione di Campolongo*, in C. Candiani, a cura di, *Chiese di Conegliano, storia e guida alla visita*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 2000, pp. 90-93

G. Netto, *Guida di Treviso, la città, la storia, la cultura e l'arte*, Trieste, LINT, 2000

I. Sartor, *Il Monte di pietà di Treviso, cinque secoli di storia*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2000

A. Soligon, *Alcune considerazioni sulla pala di Francesco Beccaruzzi per l'Altar Maggiore di San Francesco in Conegliano*, in "Storiadentro: rivista di studi sulla sinistra Piave", n. 2, 2003, pp. 101-147

S. Partsch, *Fiumicelli Ludovico*, in *Allgemeines Künstlerlexikon, die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munchen, Leipzig, K.G. Saur, 2004, B. 41, pp. 8-9

E. Dezuanni, *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso, ritratti e committenti 1542-1545*, Dosson di Casier, Matteo Editore, 2005

G. Fossaluzza, *Gli affreschi della scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano, Rotary Club, 2005

G. Tagliaferro, *La pala di Serravalle e la congiuntura degli anni '40*, in "Venezia Cinquecento", XVIII, n. 35, gennaio-giugno 2008, pp. 41-77

E. Manzato, *Il Monte di pietà di Treviso*, Treviso, Fondazione Cassamarca, s.d.