



ARTE  
VENETA

# ARTE VENETA

RIVISTA DI STORIA DELL'ARTE

*Fondata nel 1947*

PUBBLICATA SOTTO GLI AUSPICI DELLA FONDAZIONE GIORGIO CINI

SAGGI CRITICI - CONTRIBUTI DI STORIA E FILOLOGIA - DOCUMENTI - SEGNALAZIONI  
POSTILLE - LETTURE - CRONACHE - NOTIZIARIO VENETO  
BIBLIOGRAFIA SULL'ARTE VENETA

## *DIRETTORI*

RODOLFO PALLUCCHINI - SERGIO BETTINI

## *VICE DIRETTORI*

STEFANIA MASON RINALDI - TERISIO PIGNATTI - CAMILLO SEMENZATO

## *REDATTORI*

ELISABETTA ANTONIAZZI ROSSI - ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO - VALERIO TERRAROLI

PER LUDOVICO FIUMICELLI,  
GIOVAN PIETRO MELONI E GIROLAMO DENTI

I - Il quesito sull'autore degli affreschi del battistero di Santa Maria Maggiore a Treviso che Roberto Longhi, sulla scorta di suggestioni apparentemente le più intuitive e di richiami ad ambienti culturali distinti, volle ricordare quasi in margine alle opere raccolte per dar vita a *"l'amico friulano del Dosso"* (1), trova risposta in dati documentari. Al Longhi gli affreschi sembravano mostrare « qualche tratto affine » alle opere dell'anonimo pittore, cosicché il rilievo, senza dubbio cautelativo, era posto in modo da voler quasi autorizzare una verifica della loro appartenenza a quelle personalità modeste, se non sconosciute, da lui stesso citate e gravitanti tra il Friuli ed il Trevigiano: non tanto il Floreani quanto il Florigerio, il Beccaruzzi ed il Fiumicelli. Ma se almeno uno di questi candidati il Beccaruzzi, era stato proposto, in maniera dubitativa, dal Coletti nel 1935 (2), rimaneva meno verificabile, in questo contesto culturale, un secondo appunto del Longhi, che negli affreschi notava più consistente un richiamo ad Altobello Meloni.

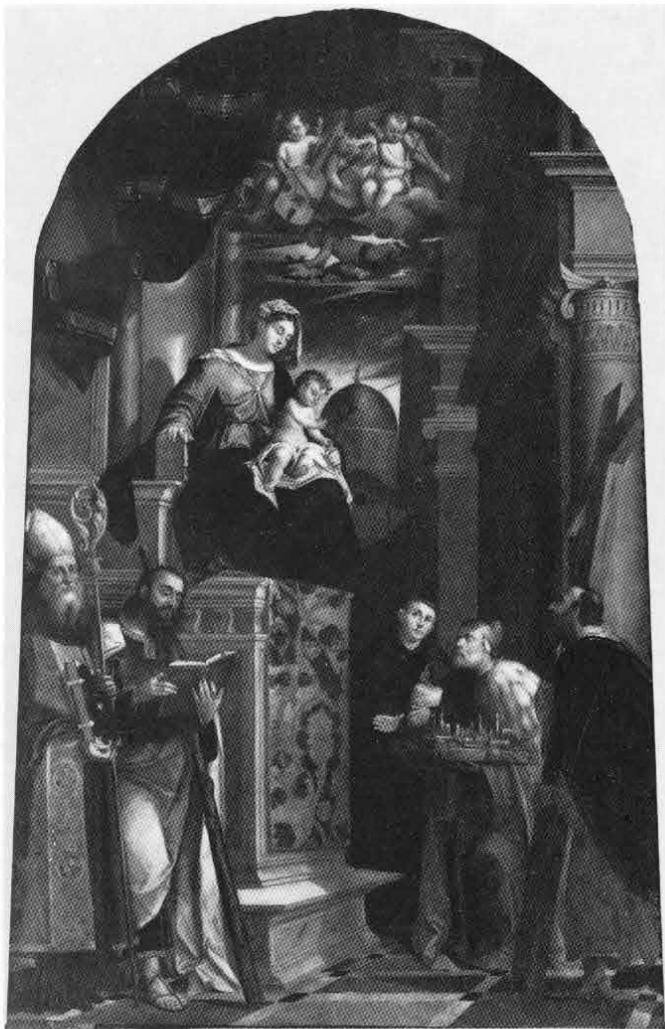
Una parziale risposta al problema attributivo era già stata data, in verità, dal Pigato in uno studio monografico dedicato a questa chiesa trevigiana nel 1945 (3), anche se gli elementi documentari forniti non vennero poi adeguatamente utilizzati per generale disinteresse della critica nei riguardi degli affreschi. Il Pigato trascriveva per la prima volta nella sua dilettesca ma informata monografia, le ricevute delle somme versate dal priore del santuario « a bon conto dela depentura dela capela » a partire dal 4 novembre 1539 a Ludovico Fiumicelli e dall'8 gennaio 1540 anche a « Zuan Piero suo compagno » (4). Da quanto si può ricavare dal documento, il Fiumicelli risulta essere il principale esecutore degli affreschi a conferma di ciò che hanno sostenuto, anche se non sempre chiaramente, alcuni storiografi (5), a cominciare dal Rigamonti che nel 1767 (6) gli riconosceva una « Annunciazione », e più decisamente dal Crico che nel 1829 (7) estendeva questa stessa attribuzione all'intero ciclo, correggendo quella del Federici (8) a Giacomo Lauro, dallo stesso però contraddetta.

A proposito del collaboratore del Fiumicelli, invece, il Pigato (9), in mancanza di elementi precisi, accenna ad una fonte che attestava la presenza di « un forestiero di Caravaggio », mentre il Liberali (10) proponeva di identificarvi Giovan Pietro Silvio che risulta però nello stesso

periodo stabilmente impegnato a Venezia (11).

Una risposta decisiva ed anche chiarificatrice, a proposito di quanto il Longhi osservava di cremonese e dovuto ad Altobello Meloni, è data dall'identificazione di tale pittore con Giovan Pietro Meloni di Ludovico da Cremona che, documentato a Venezia dal 1534 (12), si trova a Treviso almeno dal 6 novembre 1539 (si noti che il primo versamento al Fiumicelli per gli affreschi è del 4 novembre) quando è testimone ad un atto che riguarda il Fiumicelli stesso (13). Ad informare poi della sua famiglia di origine è un documento del 3 maggio 1543 (14) con il quale il pittore, che ha ormai stabile dimora a Treviso, nomina il fratello Giovan Battista di Cremona suo procuratore per esigere l'eredità spettantegli dopo la morte del nonno Marco Antonio e dello zio paterno, il ben noto Altobello. Il motivo del trasferimento di Giovan Pietro Meloni a Treviso potrà essere ricercato proprio nell'offerta di collaborazione con il Fiumicelli per un lavoro sicuramente impegnativo per i due modesti pittori.

Sulla committenza e destinazione della cappella « *drio l'altar dela Madona* », i documenti informano come essa sia stata voluta dal nobile Francesco Greco o di Cipro, Capo dei Cavalieri del Vin di Treviso, quale cappella funeraria personale e di famiglia. Un accordo a tal proposito fu stipulato con il priore del convento trevigiano il 17 marzo 1540, dopo che questa doveva essere ultimata (15). Tale data per il suo completamento è del resto confermata anche da una lapide, posta dopo la morte di Francesco Greco avvenuta nel 1575, trascritta dal Burchellati nel 1616 e che servì ad ingenerare imprecisioni sul nome del committente e sulla data di esecuzione dei lavori (16). Nel testamento del 12 marzo 1584, pubblicato il 3 novembre dello stesso anno, Francesco di Cipro, detto Leonida (17) lascia la seguente disposizione: « *esso mio corpo sia seppellito nella sepoltura posta nella mia capella per me fondata e fabbricata et redduta nell'esser che la si ritrova nella chiesa di Santa Maria Mazor* ». Di rilievo vi è pure una seconda disposizione perché sia accesa costantemente una lampada « *dinanzi l'altare della Pietà nella mia capella* », essa permette di conoscere il soggetto della pala ora perduta (18), posta all'altare della cappella in significativa corrispondenza con l'affresco della « Vergine dei miracoli » sulla parete interna della chiesa.



1. LUDOVICO FIUMICELLI, MADONNA COL BAMBINO E SANTI.  
Padova, chiesa degli Eremitani.

La raffigurazione della « Pietà », infatti, motivata dalla destinazione funeraria della cappella, era richiesta anche dalla sua collocazione sopra l'altare, posto che nella lunetta sovrastante vi corrisponde la scena della « Resurrezione » ed ai lati l'immagine dei profeti « Isaia » e « Daniele ». Tale osservazione permette di considerare la sequenza iconografica del ciclo (19) riguardante gli episodi della vita di Cristo e che va letto a cominciare dalle lunette sovrastanti le due porte d'ingresso, ai lati dell'altare, raffiguranti la « Vergine e l'Angelo annunziante » cui corrispondono, immediatamente sotto, i due medaglioni con le sibille « Delfica » ed « Eritrea ». Nel registro superiore della cappella sono rappresentati entro lunette: la « Natività », l'« Adorazione dei Magi », la « Fuga in Egitto »; in quello inferiore: la « Resurrezione di Lazzaro », l'« Entrata in Gerusalemme », l'« Ultima Cena » (in posizione frontale rispetto all'altare), l'« Orazione nell'orto » e « Gesù condotto davanti a Pilato »; infine nei pennacchi di imposta della cupoletta, con la colomba dello Spirito Santo e teste d'Angeli, i quattro « Evangelisti ».

L'organica soluzione architettonica che appare già pensata in funzione di una decorazione ad affresco, come pure gli elementi fin qui forniti sulla sua destinazione e sulla iconografia, possano spiegare l'effetto di unitarietà del complesso quale si manifesta ad una considerazione generale; ma è altresì da rilevare una certa diversità di registri stilistici e di riferimenti culturali che invece appaiono ad una lettura dettagliata dei singoli brani. Ad una verifica più puntuale si tratta di distinguervi il concorso di due autonome personalità: di Giovan Pietro Meloni da una parte e di Ludovico Fiumicelli dall'altra e quindi l'eco di una loro formazione distinta. Gioverà, quindi, almeno nel caso del Fiumicelli, aver presente la sua attività precedente agli affreschi per poter stabilire poi delle linee di tendenza e dei confronti.

Va subito rilevato che del Fiumicelli, che pur godette di una certa fama da parte della storiografia dal Ridolfi (20) agli eruditi propriamente trevigiani (21), non si conoscono al momento opere, neppure tra quelle documentate (22), che siano precedenti al suo soggiorno padovano del 1536-1537 (23) e che pertanto va considerato con attenzione proprio in rapporto con gli affreschi di Santa Maria Maggiore di poco posteriori. Va ricordato comunque che il Fiumicelli, pur di origine vicentina, è però attivo a Conegliano almeno dal 1526 e qualche anno dopo più stabilmente a Treviso (24). Anch'egli deve considerarsi, quindi, come si è potuto accertare per il Beccaruzzi che gli fu inizialmente socio, artefice di quel 'tizianismo di teraferma', formatosi sui grandi esempi di Tiziano del secondo e terzo decennio per coglierne in certa misura la sontuosità cromatica (con una attenzione anche ad esempi che potevano essere vicini di Palma e Bonifacio). Per di più esso si era attenuto ad influssi diretti del Bordon e aveva saputo mantenere costante l'attenzione alle opere del Pordenone per una più incisiva soluzione degli aspetti compositivi e formali. Tale è il substrato culturale che affiora con esiti provinciali in un'opera di equilibrio stilistico già raggiunto, come la grande pala raffigurante la « Madonna con Bambino e Santi » (fig. 1) per gli Eremitani di Padova, eseguita dal Fiumicelli nel 1536 (25). Infatti ad accostare esemplarmente a questa pala quella del Bordon di Biancade e di Valdobbiadene e quelle del suo soggiorno bellunese, nonché quella contemporanea del Beccaruzzi in Santa Maria delle Grazie di Conegliano (26), si ha la direttiva più consistente della pittura nel Trevigiano durante il quarto decennio del secolo. Proprio questi dati stilistici, del resto, sono serviti di recente alla Saccomani (27) a confermare quanto già l'attento vaglio delle fonti sembrava rendere possibile per il riconoscimento al Fiumicelli della « Madonna con Bambino ed i Santi protettori di Padova » del Museo Civico della città (n. 633) che è da riconoscere come l'opera presentata al concorso indetto dal Comune di Padova nel 1537 per un dipinto da collocare nella Sala del Consiglio. Quel « tizianismo un po' arcaico », che la Saccomani vi rileva e che doveva apparire un po' singolare a Padova in quel momento (come avverte la Spiazzi a proposito della pala degli Eremitani), sarà servito di partenza al Fiumicelli per una personale revisione e nuova ricettività nei confronti del Campagnola che gli era stato impari tendente, non fosse altro che per le esperienze più vaste da questo maturate. A proposito della pala del Museo Ci-

vico di Padova, si dovrà ancora rilevare come in essa siano molti i particolari che indicano una più decisa adesione del Fiumicelli a certi risultati stilistici di Paris Bordon, non comunque tali da consentire che l'opera gli sia riconosciuta come ha proposto il Lucco (28). Se essi si fanno qui ancor più evidenti rispetto alla stessa pala degli Eremitani, la motivazione potrà essere ricercata nel maggior impegno dell'artista in un'opera da competizione, che gli consentì di rendere un omaggio, per lui doveroso, al più celebre pittore trevigiano. Dalle opere di quest'ultimo il Fiumicelli sa riprendere con più evidenza, ad esempio, la tipologia del volto della Madonna e la sua stessa inconfondibile inclinazione psicologica, oppure l'andamento tendenzialmente avvitato della figura di Santa Caterina. A soluzioni diverse invece conduce lo studio del particolare modo di trattare i panneggi (in Bordon dovuto alla sua pennellata incalzante) dal momento che il Fiumicelli crea solchi profondi e netti d'ombra tra le pieghe, disposte a ventaglio e terminanti a volte in spigoli troppo acuti, e che pertanto appaiono ancor più insistenti a confronto con la lucentezza delle superfici.

Per avere un riscontro diretto di come, al momento dell'esecuzione degli affreschi di Santa Maria Maggiore, il Fiumicelli faccia affiorare la più remota formazione provinciale assieme ad elementi figurativi più di recente acquisiti e pertanto solo in alcuni brani organicamente svolti, occorre far riferimento ad una delle scene centrali

del ciclo trevigiano, quella dell'« Ultima Cena » (fig. 3). Essa va verificata con tutta probabilità con quella dello stesso soggetto eseguita dal Campagnola nell'oratorio della Confraternita padovana del Redentore (29). Il Fiumicelli sembra attento a cogliere una stessa tipologia dei volti, anche se con risultati di più modesta qualità. Rimane suo l'uso di comporre la scena entro una massiccia architettura di fondo, dove pure ricorre ad un tendaggio verde poco movimentato, presente nelle due tele padovane, e che ora lascia intravedere un paesaggio urbano caratterizzato da costruzioni piramidali. La sua ricerca sembra appuntarsi comunque nell'accentuare l'ordito compositivo delle figure con un disegno superficiale, "di prima", che riesce a mantenere saldo il modellato con linee di contorno che distinguono le zone d'ombra da un alternarsi di partiture cromatiche chiare e lievitanti.

Certo vigore formale pordenonesco e certe notazioni fisionomiche quali si colgono nei « Quattro Evangelisti » (figg. 4-7) rinviano con maggiore evidenza ai « Profeti » eseguiti dal Campagnola per la Scuola di Santa Maria del Parto di Padova (30). Il Fiumicelli rinuncia ad una incorniciatura ad oculo per disporre le figure più liberamente nei pennacchi della cupoletta con risultati monumentali, di sicura efficacia, raggiunti grazie ad una dilatazione della forma ed a posizioni studiatamente angolate e diversificate. Lo stesso effetto perseguono anche le figure delle sibille « Delfica » ed « Eritrea » ma con risultati un poco più deboli.

2. LUDOVICO FIUMICELLI, MADONNA COL BAMBINO E I SANTI PROTETTORI DI PADOVA.

Padova, Museo Civico.





3. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, *ULTIMA CENA*. Treviso, S. Maria Maggiore.

Le due lunette raffiguranti l'« Annunciazione » (figg. 8-9), dove sono fin troppo scarni e sommari gli elementi che dovrebbero suggerire una definizione spaziale, riflettono pur sempre, quanto alle due figure, desunzioni figurative di ambito tizianesco. Lo stesso Fiumicelli poté offrire un esempio di maggior impegno in una successiva ripresa dello stesso tema iconografico nel trittico ad affresco della parrocchiale di Campolongo di Conegliano, raffigurante appunto l'« Annunciazione » ed il « Cristo in Croce ». L'attribuzione al Fiumicelli proposta dal Lucco (31) va ripresa e confermata, anche se, proprio perché essa è fondata su riscontri con alcuni particolari degli affreschi trevigiani e suggerisce un'affinità con modelli tizianeschi successivi, la sua datazione va posticipata rispetto a quella del soggiorno coneglianese del pittore. L'affresco di Campolongo rende subito evidente una maggiore attenzione disegnativa da parte del Fiumicelli, sia nel descrivere il volto della Madonna, secondo una tipologia anche qui tizianesca, sia nello svolgere le vesti dell'Angelo che ha frenato lo slancio dinamico che si avverte in quello del ciclo trevigiano. Dal punto di vista figurativo si possono stabilire molti riferimenti con opere di ambito tizianesco, ad esempio, con l'« Annunciazione » della Scuola di San Rocco a Venezia, (32), nonché con la più tarda versione del polittico di Dubrovnik (33). È pertanto la figura centrale del « Cristo in Croce » ad offrire i maggiori elementi a sostegno dell'attribuzione al Fiumicelli. Il suo rigore di resa anatomica accentuata da una trama leggera di notazioni chiaroscurali, tale che fu ritenuto di carattere pordenonesco dalla storiografia, esclude l'attribuzione del Berenson a Francesco da Milano (34) per trovare più facile riscontro nelle scene degli affreschi trevigiani fin qui considerate. Un ultimo confronto può essere stabilito per la tipologia del volto del tutto simile a quello del Cristo nell'« Ultima Cena », anche per quella stessa abilità di resa dei capelli e della barba messi in evidenza da sottili tocchi chiari che appaiono eseguiti da una stessa mano.

Rispetto alle connotazioni stilistiche dei brani fin qui considerati, in alcuni dei rimanenti, specie quelli delle lunette (35), si avverte una maggior scioltezza disegnativa e pittorica tale che vi si può distinguere, anche se non

sempre in maniera netta ed esclusiva, l'intervento di Giovan Pietro Meloni. È in questi brani del resto, che si manifestano pure quelle reminiscenze di cultura figurativa cremonese, derivanti da una remota frequentazione degli affreschi del duomo della città lombarda: sia quelli di Altobello Meloni sia, in misura meno rilevante, di Romanino e del Pordenone. Occorre subito sottolineare come essi agiscano più come spunto iniziale nella memoria di Giovan Pietro Meloni che, poco incline ad approfondimenti espressivi e stilistici, li utilizza con le capacità di modesto freschista. Nella « Fuga in Egitto » (fig. 10) il pittore mostra di ricordare quella di Altobello nella ripresa di schemi figurativi ed in particolare nel riprendere per il San Giuseppe certe movenze dell'Angelo raffigurato nell'affresco cremonese o del « San Raffaele » di Oxford sempre di Altobello (36). Assonanze piuttosto deboli, quindi, utilizzate in una composizione dal fraseggio allentato, che però tenta un inserimento in un paesaggio, descritto con pennellate allungate di colore liquido e trasparente, che contribuisce ad infondere alla scena quella particolare intonazione di agreste semplicità.

Quel modo disarticolato di costruire la figura che costituisce un ulteriore dato tipico del Meloni appare più evidente nella « Resurrezione » (fig. 11). Se per la raffigurazione delle due guardie colte di spalla con ampi gesti di stupore, si può ipotizzare che il pittore avesse in mente lo schema attuato dal Pordenone a Cremona in una delle figure della scena di « Cristo inchiodato alla Croce », anche in questo caso egli mostra il suo impaccio nel riprenderne la tensione formale, riuscendo solo a schematizzare e a reduplicare l'invenzione figurativa a poca distanza. Il Meloni si rivela ancor più scorretto nel disegno quando si tratta di cogliere in movimento la figura del Cristo Risorto, raggiungendo risultati di spregiudicata disarticolazione, mentre più ricercata è, semmai, solo la posa della guardia dormiente, in primo piano, di più sicuro impianto disegnativo. Gli stessi rilievi valgono per la « Adorazione dei Magi » (fig. 12) dove al gruppo più compatto ed organico della Vergine col Bambino e San Giuseppe corrisponde quello sbilanciato dei Magi dalle estremità deformi e dalle vesti quasi ritagliate nei contorni e strette in vita.

Dopo tali osservazioni risulterà più agevole notare anche la capacità dei due pittori di sovrapporre ed uniformare i propri linguaggi, in modo da escludere in ogni caso troppo decise suddivisioni del ciclo. Ad esempio nella « Entrata in Gerusalemme » (fig. 14), il Fiumicelli sembra intervenuto nella figura di Cristo e degli Apostoli, lasciando al Meloni sia l'esecuzione delle figure inginocchiate in primo piano, nelle quali egli riesce in una resa quasi caricaturale dei volti, sia l'esecuzione di quella arrampicata sull'albero o del corteo degli osannanti che escono dalla città, dipinti in modo corsivo ed improvvisato.

Anche nella scena di « Gesù condotto davanti a Pilato » (fig. 13) purtroppo in più punti ridipinta e con spesse cadute di colore, ma che si presenta per la ricchezza di soluzioni compositive tra le più riuscite di tutto il ciclo, sembrano sovrapporsi le esperienze figurative tanto del Fiumicelli che del Meloni, dal momento che al primo potrà spettare il richiamo ai tre affreschi di Pordenone-Amalteo per la Loggia Municipale di Ceneda, al secondo



4.-5. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, SAN GIOVANNI EVANGELISTA; SAN MARCO EVANGELISTA. Treviso, S. Maria Maggiore.

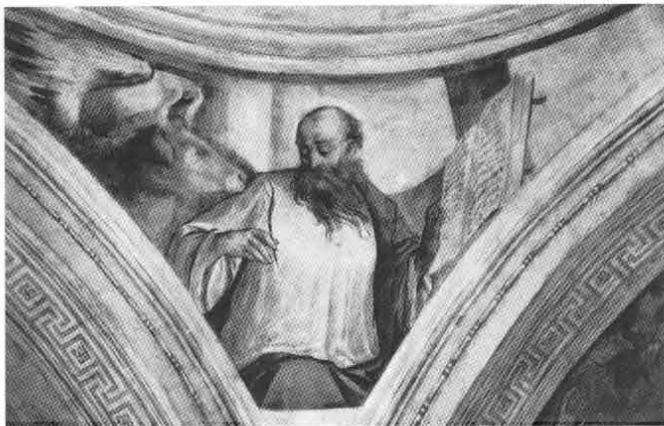
il ricordo di alcuni episodi degli affreschi cremonesi di Altobello come ad esempio quello di « Gesù davanti a Caifa ». Ricondono ad un gusto pordenonesco e comunque manieristico, qui giustificato dalla precedente esperienza padovana del Fiumicelli come da probabile ricorso a modelli grafici emiliani o, comunque, dell'Italia centrale, le due guardie che si dispongono dinamicamente attorno a Cristo con studiate corrispondenze di gesti e certa efficace forzatura nella descrizione anatomica. Il pittore bilancia questo episodio con quello, sempre in primo piano, di Pilato al momento di lavarsi le mani, colto con una certa monumentalità su di un alto trono marmoreo ricco di rilievi ma incerto nelle sue linee prospettiche e che serve a porre in secondo piano la folla accalcata, i rossi vessilli e le lance innalzate che non impediscono la vista sulla città.

L'« Orazione nell'orto » (fig. 15), poiché presenta soluzioni compositive notevolmente diverse da quelle proposte da Altobello nella scena dello stesso soggetto affrescata a Cremona, fa ritenere più corretta l'indicazione dell'appartenenza del modello utilizzato al più generico

ambito delle « *reminiscenze raffaellesche* », come il Coletti (37) suggerì (è lecito supporre) proprio a proposito di questo gruppo con gli Apostoli dormienti. Tanto più che in questa scena l'accurato disegno del Cristo e dei tre Apostoli individua la mano del più abile Fiumicelli il quale poté anche realizzare, al momento della stesura pittorica, quegli effetti sottili di luce che è più diretta sul volto di Cristo, ripreso in netto profilo e che filtra tra le sue dita per rischiarare infine le superfici delle vesti. Potè spettare a Giovan Pietro Meloni, invece, la realizzazione del singolare paesaggio notturno, la cui profondità è suggerita da quelle striature serpentinate che la luce lunare crea sul terreno, realizzate con la stessa tecnica corsiva impiegata nel paesaggio della « Fuga in Egitto ». Allo stesso modo suggerisce il suo intervento tanto la figura dell'Angelo quanto la città che si profila nel fondo.

Sono infine da ricordare i « Profeti Isaia e Daniele » (figg. 16-17), ai quali il Fiumicelli si propone di dare un andamento flessuoso con lo svolgersi delle vesti ed il fluire delle pieghe. Il loro inserimento entro finte nicchie dalla calotta a mosaico mostra ancora un gusto pordenone-

6.-7. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, SAN MATTEO EVANGELISTA; SAN LUCA EVANGELISTA. Treviso, S. Maria Maggiore.





8. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, LA VERGINE ANNUNCIATA.

Treviso, S. Maria Maggiore.

nesco, al quale pure appartengono le decorazioni delle due volte a vela, anch'esse ornate con finti mosaici a fondo oro e con fitti racemi che legano figure animali di significato simbolico. Altre parti decorative a finti rilievi marmorei, quelle con putti tra girali d'acanto o medaglioni con personaggi antichi rivelano una tipologia classicheggiante comune alle fasce che evidenziano le strutture architettoniche della cappella.

Emerge da una lettura degli affreschi di Santa Maria Maggiore l'esperienza complessa dei due pittori, dal momento che il Fiumicelli si impegna ad assimilare al suo linguaggio provinciale quegli spunti figurativi nuovi, appresi nel corso del suo soggiorno padovano, assieme ad altri più dotti che poterono essergli forniti da modelli grafici. Anche l'apporto di Giovan Pietro Meloni, seppure rivela momenti di minor tensione formale e rigidità, offre da parte sua singolari soluzioni figurative. Nonostante che si raggiungano risultati qualitativi complessivamente di modesta portata, proprio il sovrapporsi di queste esperienze costituisce il dato di maggior interesse e novità per la cultura figurativa trevigiana nel momento di passaggio dal quarto al quinto decennio del Cinquecento, con risultati che appaiono già di un "protomanierismo provinciale".

Sulla scorta delle affinità con gli affreschi di Santa Maria Maggiore, non si può che confermare l'attribuzione al Fiumicelli della « Moltiplicazione dei pani e dei

pesci » affrescata nel catino absidale della Cappella dei Rettori nel Monte di Pietà di Treviso. È il Crico (38) a fare per primo il nome del Fiumicelli, il quale mostra, secondo lo scrittore, un « gusto bonifacesco ma con sfoggio di tinte alla paolesca ». E però da notare come, a partire dal Crico stesso, sia comune il rilievo sulle pesanti ridipinture che compromettono la lettura dei valori cromatici. Si può notare, comunque, come il modo di costruire le figure abbiano riscontri diretti con gli affreschi di Santa Maria Maggiore, anche se qui l'ammassarsi dei discepoli attorno a Cristo diede l'occasione al pittore di individuare nuovi tipi « in costumi parte all'apostolica, parte cinquecenteschi », come osserva il Coletti (39).

In attesa che i restauri consentano di pubblicare il « San Giorgio » eseguito verso il 1542 per Farra di Soligo ed ora presso il Museo Diocesano di Vittorio Veneto, assieme alla relativa predella già nota, il catalogo del Fiumicelli non può al momento annoverare altre opere sia a cercare tra quelle che i documenti ricordano da lui eseguite nella sua ancor lunga attività conclusasi con la morte avvenuta nel 1581 (40), sia tra quelle a lui assegnate dalla storiografia a volte con labili argomentazioni, sia a cercare tra le molte facciate di case elencate dal Coletti (41). Sono perdute tra l'altro anche le pitture per l'organo della chiesa monastica di San Paolo di Treviso eseguite nel 1558 dal Fiumicelli ancora



9. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, L'ANGELO ANNUNCIANTE.

Treviso, S. Maria Maggiore.

una volta in collaborazione con Giovan Pietro Meloni (42). A quest'ultimo, invece, presente a Treviso fino alla morte avvenuta nel 1573 (43), si può ora restituire una pala inedita eseguita all'incirca nel 1564 per la parrocchiale di Breda di Piave, raffigurante la « Madonna con Bambino ed i Santi Giovanni Battista, Pietro e Paolo » (fig. 18). L'opera del Meloni si identifica, infatti, con quella ricordata in un documento del 21 marzo 1564, nel quale l'intagliatore della cornice, Sebastiano di San Daniele del Friuli, non riuscendo a riscuotere dai massari di Breda il prezzo complessivo di duecento ducati, cento dei quali spettanti al Meloni per aver eseguito la pala, domanda a quest'ultimo l'onere della riscossione del prezzo (44). Il pittore preferì essere pagato con periodici contributi in natura ed infatti, ancora nel 1572, in alcuni fascicoli della *Luminaria della chiesa di Breda* si trovano le registrazioni dei versamenti fatti a « *maistro Zuan Piero depentor per conto della palla* » (45). L'identificazione del dipinto citato dai documenti con quello tuttora in loco è confermata da una manoscritta *Relazione sulla chiesa di Breda* datata 1900, ritenuta di Mons. Zangrando e conservata presso l'Archivio Parrocchiale di Breda; essa è attendibile anche se non del tutto precisa riguardo alla data ed al luogo di esecuzione del dipinto: « *Era considerato nel secolo scorso di qualche merito il dipinto del titolare eseguito a Venezia l'anno 1574 da certo mistro Zuan Piero (?), ma ha perduto ogni valore nel 1877 quan-*

*do il Sign. Antonio Gobbato, credendo di fare un'opera di carità l'affidò ad un pittore per una riparazione radicale e questi la rovinò completamente. Nel 1890 poi consenziente il Vescovo, fu concesso a Luigi Baretton di Povegliano di far vedere qualche cosa sulla tela sbiadita, e diede l'attuale dipinto* » (46).

È proprio utilizzando questa *Relazione* che il Fiocco (47), trascurando la data riportata, poté identificare il pittore con Giovan Pietro Silvio, attribuendogli di conseguenza la pala. Più di recente anche la Nepi Scirè (48), pur dichiarando di non aver potuto controllare la fonte che servì al Fiocco, ne ripropone la stessa attribuzione riconfermando anche i legami di carattere stilistico tra la pala di Breda e quella del Silvio a San Vendemmiano. Nonostante che i cattivi restauri documentati compromettano la lettura dell'opera (in maniera decisiva nella parte alta), questa si pone ad un livello qualitativo nettamente inferiore rispetto alle opere del Silvio. Anche le affinità risultano con l'essere del tutto apparenti e riportano semmai ad un comune, generico ambito tizianesco al quale appartengono le tipologie dei volti. Ma già l'andamento stereotipato delle vesti riflette l'adeguamento di Giovan Pietro Meloni a più tarde formule manieristiche in una loro elaborazione provinciale.

II - Tra i pittori che i documenti assicurano in contatto con Ludovico Fiumicelli vi è anche quel « *ser Hie-*



10. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, *FUGA IN EGITTO*.

Treviso, S. Maria Maggiore.

11. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, *RESURREZIONE*.

Treviso, S. Maria Maggiore.





12. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, ADORAZIONE DEI MAGI (particolare).

Treviso, S. Maria Maggiore.

*ronimum de Ticianis, habitorem Venetiis, de presente pingentem ad requisitionem intervenientium pro comedia facienda*», eletto il 23 gennaio 1543 quale perito nella stima di un dipinto commesso al Fiumicelli dal nobile Dionisio Avogadro (49). Si tratta di Girolamo Denti, fedele aiuto e familiare di Tiziano, di incerta o, quantomeno, frammentaria fisionomia artistica per essersi tutto dedicato al lavoro nella bottega del maestro, il quale, se non gli permise, apparentemente, un'attività autonoma, poté concedergli quel soprannome onorifico con il quale lo scolaro è noto. Oltre ad interessare di per sé la vicenda personale, la presenza a Treviso di Girolamo di Tiziano, nel singolare ruolo di 'scenografo', più in generale offre un contributo alla valutazione del diffondersi del tizianismo nel Trevigiano. Tanto più che non occasionali dovettero essere i soggiorni del pittore a Ceneda, (dove nacque nel 1510 circa), dal momento che dal 1533 vi risiede il fratello Paolo. Questi, già diacono in San Giovanni Nuovo a Venezia, aveva celebrato nel 1525 il matrimonio di Tiziano, al quale figura come testimone il quindicenne Girolamo, fin da allora attivo nella bottega del cadorino (50). Nel Natale 1533 pre Paolo è chiamato ad inaugurare il nuovo organo della cattedrale di Ceneda e ad assumere l'incarico di organista ufficiale (51). Con tutta probabilità la nomina poté avvenire col suggerimento dello stesso cardinale Marino Grimani, allora vescovo di Ceneda, che poté apprezzare l'organista a Venezia (52).

Non sorprende quindi che nel 1534, accanto a quel 'maestro Antonio' che dipinge una « Annunciazione » nelle portelle dell'organo (53) ed a Pomponio Amalteo chiamato a dipingere le « Storie di San Tiziano » nelle formelle della cantoria (54), si trovi il fratello di pre Paolo anche se nel modesto ruolo di decoratore (55).

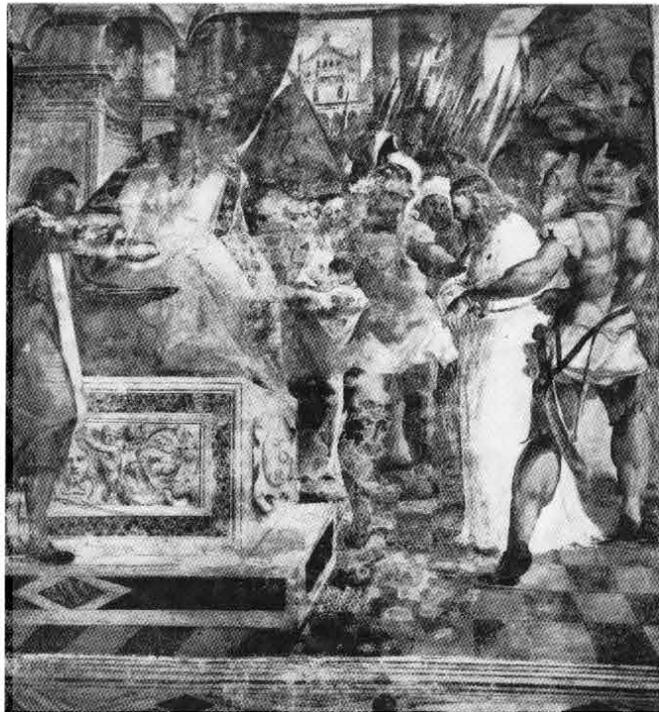
Di maggiore interesse è la documentata presenza del pittore a Ceneda il 3 ottobre 1539, come attesta una delle perdute schede Biscaro, nota per essere edita dal Liberali (56): « *Cenetae... pres. m<sup>o</sup> Hieronimo pictore de Venetiis commoranti cum m<sup>o</sup> Titiano de Cadubrio... Test. rog.* ». Questo documento ha suggerito di verificare la possibile appartenenza a Girolamo Denti della pala raffigurante la « Madonna con Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano ed il committente Bonetto Sarcinelli » (fig. 18), conservata nella cattedrale di Ceneda (57) e che richiama l'attenzione per la sua chiara appartenenza a quel gusto tizianesco, non privo di proprie intonazioni provinciali, diffusosi nel trevigiano.

Ad avvalorare una precisa attribuzione dell'opera a Girolamo Denti, vi sono alcuni dati offerti dalla storiografia che ha mostrato un costante e vivo interesse per il dipinto. Risulta decisiva a tale riguardo una annotazione dell'erudito ottocentesco Francesco Fapanni, che, in una sua guida di Ceneda, conservata manoscritta presso la Biblioteca Civica di Treviso (58), riporta non solo l'impossibile attribuzione della pala a Cesare Vecellio mutuata

dal Federici (59), ma anche una nota marginale rivelatrice: « *Il Sig. Seguso ha scoperto che non di C. Vecellio, ma di ignoto pittore, certo Girolamo ch'era fratello di pre Paolo Veneti organista del Duomo di Ceneda* ». Il chiarimento della figura di pre Paolo Denti permette di conseguenza l'identificazione anche di quell'"ignoto pittore" che il Seguso deve aver trovato citato nei documenti, designato come fratello dell'ormai noto organista di Ceneda. Una prova dell'attendibilità di tale notizia è costituita dal fatto che non tende a nobilitare l'opera con l'assegnazione ad un pittore noto, ch'è a tale fine sarebbe stato più semplice ribadire l'attribuzione del Ridolfi a Natalino da Murano (60) o quella ricordata del Federici.

Alle notizie del Fapanni si aggiungono quelle di un secondo storiografo locale ottocentesco: Carlo Graziani, il quale nell'illustrare la cattedrale di Ceneda immancabilmente rileva: « *Ha una stupenda tela di Natalino da Murano, secondo il Ridolfi, e che il Federici, nelle Memorie Trevigiane assegnava a Cesare Vecellio. Il dipinto fu commesso ad un Girolamo da Venezia, decoratore, il quale operava dal 1534 nella Cattedrale con Pomponio Amalteo (e diverso quindi dal pittore detto Girolamo di Tiziano (I)), da Bonetto Sarcinelli ivi orante, il quale eseguiva il testamento del fratello Bernardo, morto in Serravalle del 1532 e che moriva esso pure il 29 settembre 1540* » (61).

I dati del Graziani collimano con quelli del Fapanni, ai quali tra l'altro si aggiunge quello relativo all'appartenenza veneziana del pittore. Solo che egli, per essere ricono-



14. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, GESÙ CONDOTTO DAVANTI A PILATO. Treviso, S. Maria Maggiore.

13. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, ENTRATA IN GERUSALEMME. Treviso, S. Maria Maggiore.



sciuto in quel Girolamo, accertato collaboratore nella decorazione dell'organo, e quindi in subordine rispetto all'Amalteo, non avrebbe potuto identificarsi con Girolamo di Tiziano, secondo una valutazione dei documenti da parte dello storiografo ma che non trova conferma in altri elementi positivi raccolti. Sembra per il resto decisiva riguardo ad una datazione della pala tra il 1533 ed il 1540 (ma con ogni probabilità da fissare alla fine del decennio in relazione al documento che attesta la presenza del pittore a Ceneda nel 1539) l'individuazione dei suoi committenti. La conferma documentaria dell'anno di morte del nobile Bernardo Sarcinelli (62) fa ritenere attendibile anche quella, indicata con più precisione, di Bonetto, il quale potè assolvere direttamente l'incarico di assicurare alla illustre famiglia un prestigioso altare nella cattedrale cenedese (63), di cui era massaro, e pertanto in frequente relazione con il cardinal Grimani, un appartenente allo stesso casato: Marco Sarcinelli.

Dopo aver raccolto l'insieme degli indizi esterni che riguardano la pala e l'accertata sua appartenenza a Girolamo Denti, si dovrà notare per una sua contestualizzazione, come essa sia ancora l'unica a chiarire l'attività giovanile autonoma dello scolaro di Tiziano. Il suo catalogo poteva essere incentrato, per l'unico dato positivo offerto dalla firma « *Hiemo. D. Titian* », su « *Le Quattro Stagioni* » di collezione privata di Buenos Aires, ma che risultano per caratteri stilistici chiaramente databili al 1560 circa (64). Ne consegue che l'unico recente tentativo di ricercare esempi della precedente attività del pittore, dovuto a Fritz Heinemann (65), si dimostra tanto più

incerto nelle attribuzioni quanto più queste riguardano opere che cronologicamente si discostano da quella di Buenos Aires.

Visto nel contesto della 'scuola di Tiziano', Girolamo Denti, pur partendo da una posizione privilegiata per lo studio, diretto e fin dal loro nascere, delle opere del maestro, si dimostra non immune da certe inclinazioni provinciali. A tale proposito, merita di essere ricordata una osservazione del Pallucchini, che, nel riconoscere la pala di Ceneda a Natalino da Murano, rileva come in questo caso egli « *si rifà agli esempi di Tiziano del terzo e quarto decennio, ma immiseriti in una interpretazione del tutto provinciale, non senza inflessioni bresciane* » (66). Infatti la composizione generale del dipinto vagheggia la « Pala Pesaro » perfino nel ricorso al tendaggio verde, da cui si stacca e prende corpo, in virtù degli incarnati luminosi e dei lini bianchi, il gruppo della Madonna che trattiene il Bambino. Qui il tipico taglio del volto e l'atteggiarsi delle mani suppone lo studio dei molti esempi offerti dalle « Sacre Conversazioni » di Tiziano di quel periodo, non esclusa forse l'« Annunziata » del duomo di Treviso. In tale contesto non poteva mancare neppure il ricorso a quella colonna che scandisce le direttrici prospettico-spaziali della composizione. Essa permette che il San Sebastiano, legatovi, venga ad inserirsi (si direbbe nel ruolo di intercessore) sulla diagonale immaginaria tracciata dagli sguardi della Madonna e del committente, significanti il carattere votivo dell'opera. La posa assunta da questo Santo sembra avvalersi, in misura sia pure marginale e con risultati funzionali diversi, del « Risorto » del Polittico Averoldi, almeno per quanto riguarda il bilanciamento della figura su un'unica gamba, che permette all'altra di rimanere sollevata e di conseguenza anche al busto di arcuarsi. Il pittore mostra, inoltre, una certa capacità di resa nelle notazioni chiaroscurali. Di maggior efficacia è lo stacco deciso che si crea tra il profilo della figura, quasi ritagliato laddove la luce si fa più incidente, e la zona cromatica di un rosso intenso e cupo costituita dalla veste della Madonna e dal tappeto, che scende dall'alto del trono fino ai piedi del Santo.

Merita di essere segnalata, infine, quella capacità di connotare, con tratti meno dedotti da modelli, i volti sia di San Sebastiano che di San Rocco, per il resto figurativamente più convenzionale. L'osservazione vale a distinguere l'opera di Girolamo Denti da altre appartenenti a diverso titolo all'ambito tizianesco ed accostate nel tentativo di formare un catalogo di Natalino da Murano, come la pala di Corbolone di recente assegnata a Bonifacio Veronese (67) o quella di Šuni in Dalmazia pubblicata con questa attribuzione dal Gamulin (68). In particolare l'incisivo ritratto di Bonetto Sarcinelli « *molto naturale, e tocco per apunto su lo stile di Titiano* », come ebbe a rilevare il Ridolfi (69), deve aver suggerito al Pallucchini le già ricordate suggestioni bresciane. Il grado di fedeltà al dato fisionomico, l'uso di una materia pittorica, ora lasciata più densa e grezza, incoraggia ad accostarlo, dovendo scegliere tra i ritratti catalogati come « *opere della scuola di Tiziano* », al cosiddetto « Ritratto di Andrea Vesalio » ed al « Ritratto di gentiluomo con triplice collana d'oro », entrambi della Galleria Pitti, che per « *certa grossolanità di impianto pittorico* » il Pallucchini (70) ritiene formino un gruppo a sè.

(1) R. LONGHI, *L'Amico friulano del Dosso*, in « Paragone », 131, 1960, p. 9.

(2) L. COLETTI, *Catalogo delle cose d'Arte e Antichità di Treviso*, Roma 1935, p. 333. Lo stesso Coletti, *Treviso, Serie Italia Artistica*, Bergamo 1926, p. 112 riteneva gli affreschi opera probabile di Pomponio Amalteo « *molto affini a quelli del Calderari a Pordenone* ».

(3) G.B. PIGATO, *La Madonna Grande*, Rapallo 1946, pp. 107-109.

(4) 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). Il Pigato aveva trascritto il documento senza fare alcun riferimento alla sua collocazione. Che il documento si riferisca alla cappella costruita su pianta semicircolare dietro l'altare della Madonna è confermato anche da un documento inedito che riporta le ricevute di pagamento del muratore e tagliapietra dal 17 maggio 1539 all'11 gennaio 1540 quando puntualmente è registrata la spesa per l'intonaco, in concomitanza con l'esecuzione degli affreschi.

Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Santa Maria Maggiore di Treviso, Busta 28, Riceveri anno 1517 sine 1569 (segnatura antica n° 5, P. 70; fascicoli e fogli vari rilegati in volume), f. 9r.

In data 17 maggio 1539 iniziano le registrazioni riguardanti il « *conto di la capella drio l'altar dela Madona de danari datti a maistro Piero e maistro Rizo muradori* ». Tra le altre registrazioni in data 11 gennaio si legge « *Ave m° Rizo per smaltar la capela drio la madona 1.12* », come pure avviene il 21 gennaio.

(5) Il primo accenno specifico agli affreschi da parte della storiografia si deve a G.B. GUERRA, *Ordine della miracolosa immagine di S. Maria Maggiore volgarmente detta la Madonna Grande di Treviso*, Venezia 1696, p. 67.

(6) A. RIGAMONTI, *Le pitture più celebri esposte in chiese e luoghi pubblici di Treviso*, Treviso 1767 (ed. a cura di C. Vodarich, Treviso 1978) p. 25 nota 22. L'autore è il primo a fare il nome del Fiumicelli anche se per riconoscerli solo l'« Annunziata », tanto che il Coletti, *Catalogo...*, cit.,

15. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, ORAZIONE NELL'ORTO. Treviso, S. Maria Maggiore.



p. 333, ritenne che questi facesse riferimento a due tele poste nella cappella della Madonna, citate anche dal Guerra, *Ordine...*, cit., p. 71; come « opera della Scuola di Giacomo Palma il Vecchio ».

(7) L. CRICO, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di Belle Arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, Treviso 1829, pp. 46-48.

(8) D.M. FEDERICI, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia 1803, I, p. 137, II, p. 53. E da rilevare che nell'elenco delle opere riconosciute dal Federici (II, p. 46) al Fiumicelli si legge « *Dietro al Santuario della Madonna grande vedesi Maria Annunciata dall'Angelo e questa pure opera si vuole del Fiumicello...* ».

G.B.A. SEMENZI, *Treviso e la sua provincia*, II ed., Treviso 1864, p. 181; ritiene che gli affreschi « *in una cappella contigua al santuario sono di Jacopo Lauro, come provasi da pergamena esistente nell'archivio dell'ospedale* ».

(9) G.B. PIGATO, *La Madonna...*, cit., p. 108. E da ricordare che già il CIMA, *Le tre facce di Trevigi*, 1699, III, f. 36, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 643, riteneva gli affreschi « *di mano foresta* ».

G.B. RAMBALDI, *Storia del Santuario di Santa Maria Maggiore*, Treviso 1865, p. 32. All'autore gli affreschi ricordano « *il fare dei lombardi* »; oltre a ricordare le attribuzioni del Rigamonti e del Federici l'autore si mostra convinto che « *solo le sibille siano del Lauro ed il resto del Fiumicelli* ».

(10) G. LIBERALI, *Un Beccaruzzi mancato ed un Varotari inedito*, Treviso 1945, pro manuscripto, p. 13.

(11) Per i documenti riguardanti il Silvio basti citare l'articolo di G. NEPI SCIRÉ, *Appunti sul Silvio*, in « *Arte Veneta* », XXIII, 1969, p. 217.

(12) Il documento del 25 settembre 1534 è edito da G. LUDWIG, *Archivische Beiträge zur Geschichte der Venetianischen Kunst*, in « *Italienischen Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* », 1911, pp. 109-110. In un secondo documento pubblicato dal Ludwig del 20 agosto 1540 il pittore risulta « *ad presens habitator Tarvisii* ».

(13) Il 6 novembre 1539 il Fiumicelli conclude con gli Eremitani di Santa Margherita di Treviso il contratto per l'affitto di una casa in contrada dei Calafati, alla stesura dell'atto è presente « *magistro Ioanne Petro quondam ser Ludovici de Cremona pictore venetiis...* » (Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Busta 490, Atti Giovanni Girolamo Toscan, Protocollo 1 settembre-23 novembre 1539, ff. 137v-139). Il documento è segnalato per la pri-

ma volta da L. BAILO-G. BISCARO, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Treviso, 1900, p. 26 nota 2.

(14) Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Busta 488, Atti Giovanni Girolamo Toscan, Protocollo 30 aprile-30 giugno 1543, ff. 10r-11. Il documento è segnalato da G. BAMPO, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio: documenti inediti dal secolo XIII al XVII dall'Archivio Notarile di Treviso* (Treviso, Biblioteca Civica, ms. 1410), ad vocem Melloni (dai) Ludovico, p. 200 (breve regesto latino).

(15) L'accordo ha luogo tra il priore « *fratrem Iosephum de Tarvisio* » e « *ser Franciscum quondam ser Bernardi de Cypro, caput caballariorum vini, Tarvisii habitantem* ». Vi è precisato il motivo della elargizione di ottanta ducati da parte di Francesco Greco « *...ad subventionem constructionis cappellae noviter fabricatae post altare Divae Gloriosae Virginis Mariae in dicta ecclesia erectum fuit constructum monumentum quoddam in quo cum evenere casus intendit idem ser Franciscus reponi cadaver suum et aliorum a se descendentium sive heredum suorum...* ». Nel caso che il priore fosse venuto meno agli accordi circa la destinazione della cappella avrebbe dovuto restituire gli ottanta ducati ed inoltre « *...id quod ipse ser Franciscus dedit pictori qui depinxit in ipsa capella videlicet a ducatis decem infra et non amplius* ». (Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Busta 495, Atti Giovanni Girolamo Federici, Protocollo 13 giugno 1539-31 maggio 1540, f. 84v.) Il documento è segnalato da G. BAMPO, *Spogli di protocolli dei notai dell'Archivio Notarile di Treviso, in relazione alla storia, arti, lettere etc.*, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 1411, ad vocem Giovanni Girolamo Federici. Una controversia sorse tra il priore e Francesco Greco per la somma di ottanta ducati come informa un documento inedito del primo novembre 1540 (Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Santa Maria Maggiore di Treviso, Busta 28, Riceveri anno 1517 sine 1569, ff. 18r-19r).

(16) B. BURCHELLATI, *Commentariorum memorabilium multiplicis hystoriae Tarvisianae locuples promptuarium*, Treviso 1616, p. 315. Il FEDERICI (*Memorie Trevigiane...*, cit., p. 137) che riconosce nella cappella « *lo stemma dei Leonida* » fa poi confusione con i dati offerti dalle iscrizioni attribuendo la commissione degli affreschi a Costantino Leonida anziché al padre Francesco Leonida. È probabilmente la data del 1540 già difficilmente leggibile al Burchellati ad essere interpretata come 1590 dal Federici, perché forse gli parve moti-

16-17. LUDOVICO FIUMICELLI e GIOVAN PIETRO MELONI, PROFETA DANIELE; PROFETA ISAIA. Treviso, S. Maria Maggiore.



18. GIOVAN PIETRO MELONI, MADONNA IN GLORIA, I SANTI PAOLO, PIETRO e GIOVANNI BATTISTA. Breda di Piave, chiesa parrocchiale.

vare l'iscrizione al Lauro. Due date attualmente di difficile lettura sono affrescate agli angoli superiori della parete a ridosso dell'altare. La prima data più leggibile può confermare quella del 1540.

(17) Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Busta 836, Testamenti Antonio Sovernigo, fascicolo n° 26; 17 maggio 1549-26 febbraio 1588. Il documento è citato da G. BAMPO, *Spogli...*, cit., ad vocem Sovernigo Antonio.

(18) La prima citazione della pala raffigurante la « Pietà » si deve al GUERRA (*Ordine...*, cit., pp. 66-67). Il FEDERICI (*Memorie Trevigiane...*, cit., I, p. 137) ritiene anche questa pala opera del Lauro e ricorda l'attribuzione del Rigamonti all'Orioli. Il CRICO (*Indicazione...*, cit., p. 47) testimonia che la pala fu sostituita da quella raffigurante la « B.V. col bambino, s. Anna, s. Francesco e s. Antonio con due ritratti appiedi ». Tale dipinto si conserva ora nella sagrestia della chiesa cfr. L. COLETTI, *Catalogo...*, cit., p. 334, n. 655.

(19) Una descrizione dettagliata delle scene è data da L. COLETTI, *Catalogo...*, cit., pp. 330-333.

(20) C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*, Venezia 1648, (ed. a cura di D. von Hadeln, Berlino 1912), I, pp. 237-238.

(21) Tra tutti basti citare il FEDERICI (*Memorie Trevigiane...*, cit., II, pp. 45-46) il quale fornisce il più lungo elenco di opere del pittore.

(22) La prima notizia che in ordine di tempo si ha del Fiumicelli riguarda la protesta presentata dal pittore il 7 gennaio 1527 contro il padre guardiano ed il procuratore del monastero conegliano di Santa Maria delle Grazie riguardo ad una pala dedicata a San Sebastiano (Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Busta 788, Atti Silvestro Collalto, Protocollo 6 ottobre 1526-29 aprile 1527, f. 69r). Cfr. L. BAILO-G. BISCARO, *Della vita...*, cit., p. 64 nota 1.

Nel 1531 il Fiumicelli si impegna anche per il socio Francesco Beccaruzzi a dipingere una pala per l'altare della chiesa del castello di Biancade, ma questa si riconosce eseguita successivamente dal Bordon. Cfr. G. CANOVA, *Paris Bordon*, Venezia 1964, p. 98; I. SARTOR, *Biancade documentata*, Treviso 1977, pp. 115-120; 137-140. Un restauro del dipinto potrà comunque offrire elementi decisivi per la sua attribuzione.

Nel 1533-1534 il pittore esegue degli affreschi per il convento di San Francesco di Treviso (Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Sopresse, S. Francesco di Treviso, Busta 30, Registro Entrate e Spese X, ff. 53v, 59rv.). Cfr. A. SARTORI, *Documenti per la Storia dell'Arte a Padova* (a cura di C. Fillarini), Vicenza 1976, pp. 98-99.

(23) Per la presenza a Padova del Fiumicelli si veda l'articolo di 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.

(24) Come si è notato il soggiorno del Fiumicelli a Conegliano può ritenersi iniziato al più tardi nel 1526 quando ha già in esecuzione una pala per Santa Maria delle Grazie. Il 23 agosto 1529 il Consiglio di Conegliano gli conferma la carica di capitano degli archibugieri di stanza in città (Conegliano, Archivio Comunale, Busta 397 n° 24: Libro delle parti del Magnifico Consiglio di Conegliano, 30 luglio-2 marzo 1542, f. 68v). Cfr. L. BAILO-G. BISCARO, *Della vita...*, cit., p. 64 nota 1.

(25) Per la bibliografia ed una lettura critica del dipinto si veda la scheda di A.M. SPIAZZI in S. Antonio, 1231-1981. *Il suo tempo, il suo culto, la sua città*, Padova 1981, pp. 206-209.

(26) L'edizione del dipinto è in G. FOSSALUZZA, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in « Arte Veneta », XXXV, p. 72, fig. 1.

(27) E. SACCOMANI, *Domenico Campagnola: gli anni della maturità*, in « Arte Veneta », XXXIV, 1980, pp. 64-65. L'autrice dichiara che l'identificazione era già stata proposta da A. Ballarin.

(28) M. LUCCO, in *Cento opere restaurate del Museo Civico di Padova*, Padova 1981, pp. 115-122; offre una ricca e precisa indicazione delle fonti bordoniane dell'opera, che allo studioso paiono giustificare l'iscrizione dell'opera al Bordon stesso. Come attestazione dei rapporti tra il Bordon ed il Fiumicelli si può ricordare che quest'ultimo è incaricato, il 26 giugno 1536, di stimare la pala di « San Martino ed il povero » e gli affreschi eseguiti dal Bordon nella parrocchiale di Lovadina (Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Busta 484, Atti Giovanni Girolamo Toscan, Protocollo 6 maggio-8 agosto 1536, ff. 108-110r). Cfr. G. BAMPO, *I pittori fioriti...*, cit., ad vocem P. Bordon, pp. 2-3; G. LIBERALI, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso. Cronologie, interpretazioni e ambientazioni inedite*, in « Atti e Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », XXXIII, 3, 1963, pp. 12-13, doc. XLIII.

(29) Per l'attribuzione dell'affresco a Domenico Campagnola si veda il saggio di E. SACCOMANI, *Ancora su Domenico Campagnola: una questione controversa*, in « Arte Veneta », XXXIII, 1979, pp. 45-46, p. 49 nota 39.

(30) Per questi dipinti del Campagnola ora nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, oltre alla scheda di S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, II, Opere d'Arte del secolo XVI*, Roma 1962, pp. 101-105; si veda l'articolo di E. SACCOMANI, *Ancora su...*, cit., p. 45.

(31) M. LUCCO, *I dipinti della chiesa di S. Martino a Conegliano e qualche momento di vita artistica cittadina*, Conegliano 1981, pp. 8-9.

(32) Questi riferimenti iconografici potranno sostituire quelli più restrit-



19. GIROLAMO DENTI, LA MADONNA CON SAN ROCCO E SAN SEBASTIANO. Ceneda, Cattedrale.

tivi proposti dal Menegazzi per avvalorare l'attribuzione dell'affresco al Da Milano. Cfr. L. MENEGAZZI, *Francesco da Milano*, in « Arte Veneta », XXV, 1971, p. 36 nota 33.

(33) I riferimenti, senza voler affrontare il problema cronologico, valgono solo ad inserire anche l'opera del Fiumicelli nel vasto ambito di quelle « Annunciazioni » che si rifanno a soluzioni figurative tizianesche.

(34) Registra una tradizionale attribuzione a « Scuola del Pordenone » A. DE MAS, *Conegliano, vita, arte e storia*, Milano 1966, p. 167. L'opinione tradizionale è sostenuta da L. MENEGAZZI, *Francesco da Milano...*, cit., p. 43 nota 53. Il dipinto è ritenuto di Francesco da Milano invece da B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance...*, Venetian School, London 1957, p. 80.

(35) Va rilevato che la Spiazzi, in S. Antonio..., cit., p. 209, già ha distinto in questi affreschi due mani.

(36) M. GREGORI, *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese*, in « Paragone », VI, 1955, n. 69, pp. 3-28; IDEM, *Altobello e Gian Francesco Bembo*, in « Paragone », VIII, 1957, n. 93, pp. 16-40. Per le illustrazioni cfr. A. PUERARI, *Il Duomo di Cremona*, Milano 1971.

(37) L. COLETTI, *Catalogo...*, cit., p. 333.

(38) L. CRICO, *Indicazione...*, cit., p. 32; IDEM, *Lettere sulle Belle Arti Trevigiane*, Treviso 1833, pp. 22-34. Si veda inoltre l'accenno di N. SCHILEO, *Cenni storici sul Monte di Pietà di Treviso*, in « La Cassa di Risparmio ecc. », Treviso 1916, p. 73.

(39) L. COLETTI, *Treviso...*, cit., p. 112; IDEM, *Catalogo...*, cit., p. 38.

(40) Le notizie documentarie sulla successiva attività del Fiumicelli sono riportate da L. BAILO-G. BISCARO, *Della vita...*, cit., pp. 64-65, 90-94, documenti XIX-XX; e soprattutto da G. BAMPO, *I pittori...*, cit., ad vocem Fiumicelli Ludovico. Inoltre, per la « Processione » della Scuola del Santissimo di Treviso, scomparsa nel secolo scorso, cfr. G. BISCARO, *Note storico artistiche sulla Cattedrale di Treviso*, Venezia 1899, p. 14; G. LIBERALI, *Lotto...*, cit., pp. 63-64 nota 202.

È perduta una sua pala firmata e datata 1544 raffigurante « Sant'Urbano »

già a Bavaria. Cfr. A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti...*, II, Venezia 1929, pp. 103-104. E da ricordare poi il suo intervento ancora una volta assieme al Meloni, nella decorazione pittorica dell'organo nuovo per la chiesa di San Paolo a Treviso, affidata al Bordon. Cfr. D.M. FEDERICI, *Memorie Trevigiane...*, cit., II, p. 43; L. BAILO-G. BISCARO, *Della vita...*, cit., documento XXIII. Nel 1561 si impegna ad affrescare il battistero della cattedrale di Treviso. Cfr. D.M. FEDERICI, *Memorie Trevigiane...*, cit., II, p. 45; *Cultura e Lavoro*, Luglio 1908, anno 49, n° 7, p. 101; L. COLETTI, *Catalogo...*, cit., p. 223.

Ritengo sia da ascrivere al Fiumicelli, con ogni probabilità, il « San Giorgio » già a Farra di Soligo, ora in deposito presso il Museo Diocesano di Vittorio Veneto, in attesa di urgenti restauri. L'affinità con la pala dello stesso soggetto del Bordon per Noale, ed ora alla Pinacoteca Vaticana ha già motivato una prima attribuzione a questo pittore "bordoniano". Cfr. L. BAILO-G. BISCARO, *Della vita...*, cit., p. 120. Con il restauro del « San Giorgio » si potrà, inoltre, verificare con ancor più precisione l'appartenenza alla stessa decorazione e quindi al Fiumicelli, delle due tavolette con le « Storie di San Pietro, San Paolo e San Giovanni Battista » provenienti pure da Farra, edito dal LUCCO, *Proposte di restauro...*, Castelfranco Veneto 1978, pp. 57-58; come opere del Pordenone, ma che stilisticamente ritengo si leghino, con facilità, agli affreschi trevigiani del Fiumicelli.

Tra le attribuzioni al Fiumicelli sostenute più volte dal LUCCO, *Cento opere*, cit., p. 120; è da ricordare sia quella degli affreschi dell'ex Monte di Pietà di Conegliano per i quali ritengo tuttora aperto il problema attributivo per le differenze stilistiche con il ciclo trevigiano, sia quella del « Ritratto di giovane uomo con una mela » del Museo Civico di Treviso, che ritengo, invece, opera dubitativa del Beccaruzzi, cfr. G. FOSSALUZZA, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, cit., pp. 75-76, 78. Non mi sembra meriti particolare attenzione per la sua scarsa qualità la pala di Nogarè, nella stessa occasione ricordata dal Lucco come opera del Fiumicelli. All'attività del Beccaruzzi verso la metà del quarto decennio preferisco riferire l'affresco della « Madonna con Bambino e Santi » (in luogo del quale è citato il mutilo « Crocifisso » della parete retrostante) del porticato di palazzo Sbarra a Conegliano, come pure quello dei « Tre Santi » nella navata sinistra della parrocchiale di Vazzola, nella cui sagrestia il Lucco individua un ulteriore intervento del Fiumicelli nella testa di « San Paolo », comunque di altra mano rispetto all'affresco citato della stessa chiesa (Cfr. M. LUCCO, saggio su F. Da Milano in corso di stampa nel gennaio 1983 e comunicazioni orali).

(41) L. COLETTI, *Catalogo...*, cit., pp. 54, 79, 103, 107-108, 119.

(42) Cfr. nota 40.

(43) I molti documenti che attestano la presenza continua a Treviso di Giovan Pietro Meloni sono tutti indicati da L. BAILO-G. BISCARO, *Della vita...*, cit., p. 26 nota 2; G. BAMPO, *I pittori...*, cit., I, pp. 200-208.

(44) Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Busta 817, Atti Giovanni Pietro Oliva, Protocollo 26 febbraio 1563-11 gennaio 1566, ff. 70-71r.

(45) Breda di Piave, Archivio Parrocchiale, Libro della luminaria dal 10 novembre 1571 al 12 giugno 1666 (ff. 95 integri numerazione da f. 21 a f. 90; da f. 130 a f. 165 + 1), ff. 24v-25r.

(46) L. ZANGRANDO (?), *Relazione sulla chiesa nuova e sullo stato della Parrocchia di Breda nell'anno Santo 1900, fatta dai fabbricieri cessanti (1892-1900) ecc.*, Breda di Piave, Archivio Parrocchiale (manoscritto).

(47) G. FIOCCO, *ad vocem* Silvio Giampietro, in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Künstlerlexicon*, Leipzig 1937, vol. XXXI, p. 41. L'attribuzione è ripresa da G. LIBERALI, *Un Beccaruzzi mancato...*, cit., p. 20.

(48) G. NEPI SCRÉ, *Appunti sul Silvio*, cit., p. 214.

(49) Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Busta 656, Atti Liberali di Miane (fogli separati). Una completa trascrizione del documento si trova in G. BAMPO, *I pittori...*, cit., pp. 15-17; e più di recente in I. SARTOR, *Biancade documentata*, cit., pp. 116-117, 138-140.

(50) Un profilo biografico di Girolamo Denti è curato da G. LUDWIG, *Archivalische...*, cit., p. 91; da D. VON HADELN, *ad vocem* Dente Girolamo, in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines...*, cit., Leipzig 1913, vol. IX, pp. 81-82.

(51) Le notizie documentarie riguardanti la lunga presenza dell'organista « pre' Paulo Veneto » o « pre' Paulo Denti » come egli si firma, sono raccolte da A. MASCHIETTO, *Il primo organo costruito dalla ditta Vincenzo Colombo di Venezia nella Cattedrale di Ceneda, nell'anno 1533, ecc.*, ms. datato 1947, Vittorio Veneto, Archivio di Curia, ff. XII. Lo stesso MASCHIETTO, *La chiesa Cattedrale di Vittorio Veneto*, numero unico del « Bollettino Ecclesiastico della Diocesi di Vittorio Veneto », 1951, p. 317, indica l'organista attivo a Ceneda dal 1533 al 1541 e dal 1546 al 1553. Considera più di recente la figura di questo organista, ritenendolo ancora sconosciuto, A. CICILIO, *La Cappella Musicale del Duomo di Ceneda*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere, Rel. ch.mo prof. E. Fano, Anno Acc. 1972-1973. Si veda infine nel volume di E. CASAGRANDE-M. FONTEBASSO SARTORIO-A. CICILIO, *Musica nel Cenedese*, Vittorio Veneto 1978, pp. 32, 40; la parte relativa all'organista. Le ricevute autografe di pagamento di pre Paolo sono del 14 marzo 1549 (f. 32r); del 9 marzo (f. 41v) e del 6 ottobre

(f. 60r) 1551: Vittorio Veneto, Archivio di Curia, *Liber introituum fabricae Sancti Tiziani*, 1547-1572. La prima registrazione che attesta la sua presenza nel Natale del 1533 (non citata dal Maschietto) è qui riportata nella trascrizione del Cicilio (*La Cappella Musicale...*, cit., p. 28, nota 40) perché non verificabile nell'originale: « ...a pre' Paulo Denti per sua mercede ogni ano comenza da la Natività Domini Nostri Jesu Christi 1533 ».

(52) Sul ruolo di committente del cardinale Marino Grimani si veda il saggio di P. PASCHINI, *Il mecenatismo artistico del cardinale Marino Grimani*, in « Miscellanea in onore di R. Cessi », II, Roma 1958, pp. 79-88.

(53) Spetta a C. FURLAN, *Per «mastro Antonio depentor»*, in « Il Flaminio », a. 2, n. 2, dicembre 1980, pp. 57-59, il merito di aver dimostrato l'infondatezza della identificazione di questo pittore con il bergamasco Antonio Bosello, proposta dal FEDERICI, *Memorie Trevigiane...*, cit., II, p. 13.

(54) L. MENEGAZZI, *Amalteo*, Pordenone 1980, p. 102; *ibidem*, C. FURLAN, *Il Pordenone e l'Amalteo*, pp. 45-47.

(55) Tra le spese relative alla costruzione e decorazione dell'organo dell'anno 1533, il massaro Giovanni Antonio della Torre annota:

« Item ho pagati per sbiacha et olgi al fratello de messer pre' Paulo el qual li tolse per far li marmori dell'organo, zoè per tenzerli 1. 2, s. 17.

Item per dati el dito per sua fatica del tenzer tal marmori 1. 2, s. 12 ».

Vittorio Veneto, Archivio di Curia, Massaria di San Tiziano, Libro delle registrazioni dal 1507 al 1546, f. 199r. Cfr. A. MASCHIETTO, *Il primo organo...*, cit., f. VIII.

(56) G. LIBERALI, *Lotto...*, cit., p. 63 nota 200.

(57) Il dipinto è attualmente collocato nella cattedrale di Vittorio Veneto al terzo altare della navata destra. Tale collocazione è da ritenersi effettuata intorno al 1826 quando fu innalzato il nuovo altare marmoreo proveniente dalla chiesa veneziana di Sant'Andrea. È in questa occasione che il dipinto fu ingrandito notevolmente in ogni suo lato: le attuali dimensioni di circa cm 330 x 215, in origine dovevano essere di circa cm 275 x 182. Il MASCHIETTO, *La chiesa Cattedrale...*, cit., ricorda che la pala fu restaurata nel 1821 e nel 1826.

(58) F. FAPANNI, *Ceneda, Serravalle, Conegliano*, Treviso, Biblioteca Civica, ms. 1378, sec. XIX, ff. 122-123.

(59) D.M. FEDERICI, *Memorie Trevigiane...*, cit., II, p. 15. La stessa attribuzione sostiene anche I. BERNARDI, *Almanacco Diocesano di Ceneda per l'anno 1841*, Ceneda 1842, p. 12.

(60) C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte...*, cit., I, p. 222. Le due attribuzioni a Cesare Vecellio e al Da Murano sono state riprese da tutta la storiografia. Il MASCHIETTO, *La chiesa Cattedrale...*, cit., ricorda una attribuzione dello scultore Luigi Borro a Francesco Vecellio, riportata in un inventario dei dipinti della cattedrale del 1864.

Tra le citazioni più autorevoli dell'opera, con l'attribuzione al Da Murano, si devono ricordare quelle di D. VON HADELN, in « Zeitschrift für Bildende Kunst », N.F., XXIV (1913), 163/167; e di R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Firenze 1969, p. 245.

(61) C. GRAZIANI, *Notizie storiche della città di Vittorio*, Vittorio Veneto, Biblioteca Civica, ms. autografo, sec. XIX, f. 28. L'autore riporta in una nota alla sua scheda la seguente osservazione: « In un Girolamo di Porcia fu tentato l'arbitramento fra il comune di Serravalle e Francesco da Milano per i dipinti dell'organo di Serravalle, ora nel coro di quella chiesa primaria ». La notizia su questo sconosciuto pittore che il Graziani dichiara di aver ripreso dal BERNARDI (*Almanacco Diocesano*, 1848, p. 17) è quella fornita da C. LAURENTI, *Memorie che possono essere di qualche uso per la storia di Serravalle*, Vittorio Veneto, Biblioteca Civica. Per questa fonte e le notizie riportate in proposito si vedano le annotazioni di L. MENEGAZZI, *Francesco da Milano...*, cit., p. 42 nota 7, p. 43 nota 33.

(62) Nelle annotazioni del massaro Giovanni Antonio della Torre si legge tra le spese sostenute nell'anno 1532: « Item ho pagato la parte dele torce funerale de ser Bernardo Sarcinello a pre' Lorenzo 1. I, s. 5 ». Vittorio Veneto, Archivio di Curia, Massaria di San Tiziano, Libro dei conti dal 1507 al 1546, f. 195v.

(63) Per ulteriori notizie sulla storia successiva dell'altare e dell'annessa cappellania di giuspatronato della famiglia Sarcinelli e di altre nobili famiglie cenedesi cfr. A. MASCHIETTO, *La chiesa Cattedrale...*, cit., p. 275, note 1 e 2.

(64) D. VON HADELN, *Girolamo di Tiziano*, in « The Burlington Magazine », LXV, 1934, August, pp. 84-89.

(65) F. HEINEMANN, *La bottega di Tiziano*, in AA.VV., *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia 1976, Vicenza 1980, pp. 434-435.

(66) R. PALLUCCHINI, *Tiziano...*, cit., p. 221.

(67) L'attribuzione si deve a M. LUCCO, in AA.VV., *Proposte di restauro. Dipinti del primo Cinquecento nel Veneto*, Firenze 1978, pp. 59-62.

(68) G. GAMULIN, *Contributi al Cinquecento*, in « Arte Veneta », XIII-XIV, pp. 88-89.

(69) C. RIDOLFI, *Le Maraviglie...*, cit., I, p. 222.

(70) R. PALLUCCHINI, *Tiziano...*, cit., I, p. 223; II, figg. 679, 670.