

**AGOSTINO DE FONDULIS:  
DALLA COLLABORAZIONE  
CON IL BATTAGGIO  
ALLA FASE CREMASCA**

Le esperienze vissute da Agostino a Padova e presso il Bramante (vedi *La formazione artistica di Agostino de Fondulis* in *Insula Fulcheria* XXVI - dicembre 1996) avvennero in giovane età e indicano una personalità artistica aperta alle novità; quello che è certo è che Agostino abbandonò Padova e la bottega paterna alla ricerca di nuovi stimoli e nuovi spazi di crescita personale.

Presso l'archivio di Stato di Padova, è stato reperito un inedito documento<sup>1</sup> che evidenzia come la bottega del padre Giovanni fosse ancora attiva e rinomata all'epoca in cui Agostino si trovava a Milano, intento alla decorazione di S.Satiro sotto la direzione del Bramante.

Archivio di Stato di Padova, notarile, Cortivo Agostino, t.2771, c.298:

1 marzo 1485

*Die primo martii 1485 inditione (tertia) in castro Padue in camera habitationis infrascripti magistri domini Castellani.*

*Magister Ioannes de Crema de Fondulis, scultor, habitator in castro Padue, sponte constitutus convenit et se obligavit de faciendo et dando magnifico et generoso domino Andree de Chadepesaro honorando castellano castrum Padue viginti testas terre coete, diversarum imaginum prout ipse partes concordas remanserunt et imaginem gloriose virginis Mariae cum filio in brachio necnon imaginem gloriosi martiris sanoti Sebastiani et saneti Rochi; quas omnes testas et in-*





2. Palazzo Landi a Piacenza.



3. Fregio marcapiano di Palazzo Landi a Piacenza.



4. Testone di Palazzo Landi a Piacenza.

il Battaggio, prevedeva l'edificazione del palazzo e la decorazione della grondaia, della facciata e del cortile, come da disegno allegato - purtroppo perduto.

Esistono altresì i contratti relativi a saldi effettuati il 13 marzo e il 3 ottobre dello stesso anno.

Nel contratto del 13 marzo 1484 Agostino de Fondulis è esplicitamente identificato come genero del Battaggio: *Magister Johannes de Batagiis filio quondam magistri Dominici suo nomine et nomine et vice Augustini de Fondutis eius generi sponte et ex certa scientia...*

Il palazzo, in mattoni a vista, è attualmente sede del tribunale; l'apparato decorativo e scultoreo, autentico campionario del repertorio fonduliano è purtroppo gravemente deteriorato (ill. 2).

Restano soltanto alcune decorazioni a treccia con rosette delle finestre al piano inferiore e i timpani con archetto decorato a cornicette di palmette ed ovoli al piano superiore.

Il fregio marcapiano tra i due ordini di finestre, raffigurante lotte di tritoni e di centauri separati da conchiglie, è incorniciato da palmette sotto e ovoli sopra, e scandito da tondi contenenti teste all'antica, di profilo in bassorilievo a medaglione (ill.3).

E' palese il richiamo alle stampe del Mantegna conservate al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, rappresentanti *la Zuffa degli dei marini* in due versioni: una con tritoni, bucrani e naiadi di schiena e una con divinità in concitata lotta a cavallo di esseri mostruosi<sup>3</sup>, altri riferimenti iconografici, testimonianze dirette dell'antichità, sono i sarcofagi e le lastre marmoree di epoca romana.

Quattro dei testoni originali posizionati sotto la gronda, si sono salvati; sebbene prive di cornice, le vigorose figure a tutto tondo, con busto, si protendono verso l'alto con forza; richiamo agli uomini del passato, tratti dalle *imagines clipeatae*, monito di virtù: gli Antichi come esempio etico (ill.4).

La statua a figura intera con panneggio inciso e mosso. Posta su un angolo del palazzo è ormai senza testa e gravemente corrosa dalle intemperie.

Anche il cortile, è solo parzialmente conservato nella sua decorazione, e pesantemente manomesso nella parte superiore.

Vi troviamo comunque espressi una grande varietà di temi ispirati all'antico: archivolti con palmette, delfini, candelabre; sottarchi con rosette e palmette; fregio dell'architrave delimitato da cornici ad ovoli e dentelli con motivi di cornucopie, grifoni, ippocampi e sirene dalle lunghe code che disegnano ampi girali, tondi con profili vi-

rili in gran parte scomparsi.

Ai lati di ogni arco due teste all'antica si protendono da tondi.

Questa varietà è risolta con estrema raffinatezza e rispetta la sobrietà del palazzo senza essere eccessiva.

I capitelli in pietra delle due colonne del portale, opera di Gian Pietro da Rho, sono molto simili a quelle del cortile; le ghiere dell'arco del portale e dei cinque archi per lato del loggiato interno presentano lo stesso motivo: una serie di delfini accoppiati.

L'impressione che si ha guardando questo palazzo è l'estrema concordanza che si percepisce nell'equilibrio tra architettura e ornamento, sia nei fregi e cornici, in cui l'uso degli stampi non è mai ripetitivo o noioso, sia nella plastica delle teste in terracotta (piccole o con busto), espresse realisticamente e rispecchianti l'esperienza padovana e bramantesca di Agostino, che resterà come cifra anche nei lavori successivi.

I temi del fregio *all'antica* furono molto diffusi in terra padana nella seconda metà del Quattrocento, in particolare a Cremona<sup>4</sup> e a Lodi sono tuttora presenti palazzi in cui furono sviluppati temi analoghi a quelli di palazzo Landi; il confronto diretto lascia supporre che le decorazioni escano dagli stessi stampi.

L'interesse per la cultura antica in senso lato, la diffusione di placchette in bronzo con temi tratti da monete del passato, l'attenzione della pittura a fresco per la scultura di teste o profili entro tondi (si veda la cappella Portinari dipinta dal Foppa, S. Maria presso S. Satiro, S. Maria delle Grazie e molte altre) e l'interesse specifico della scultura per le immagini tratte dall'antichità, quali le immagini clipeate dei sarcofagi tardo antichi - con veri e propri ritratti o con volti idealizzati - di origine greca<sup>5</sup>, furono il veicolo per il successo dello schema decorativo del *testone* rinascimentale.

Questo fatto è facilmente riscontrabile osservando il largo uso che se ne fece nei raffinati palazzi privati e in alcuni dei più grandi cantieri di destinazione pubblica che videro impegnate diverse maestranze per alcuni decenni, come la Certosa di Pavia<sup>6</sup>, l'Ospedale Maggiore di Milano<sup>7</sup>, il Banco Mediceo a Milano<sup>8</sup>, palazzo Fodri a Cremona<sup>9</sup> (ill.5), palazzo Mozzanica a Lodi<sup>10</sup> e la palazzina di Gardino<sup>11</sup> le cui questioni attributive hanno tutte sfiorato Agostino.

Purtroppo, le vicissitudini della famiglia Landi, il cui declino cominciò con l'ascesa dei Farnese a Piacenza, l'inquinamento, le piogge acide e i furti hanno lasciato ben poco del lavoro in terracotta; è almeno auspicabile che i lavori di restauro, in corso nel cortile, ne preservino le parti residue.



5. Palazzo Fodri. Testone originale conservato sotto il portico del cortile.

L'attività di Agostino proseguì nella provincia lombarda, abbiamo notizia, dall'imbreviatura notarile del contratto del 28 aprile 1490<sup>12</sup>, di un modello ligneo che il maestro si impegnò ad eseguire per la chiesa di S. Benedetto in Crema. Il maestro ricevette un'anticipo di 5 ducati d'oro, ma il progetto di rinnovamento della chiesa del monastero non venne eseguito perché le ricognizioni, effettuate sul posto, hanno evidenziato solo le tracce della costruzione medievale e il rifacimento seicentesco<sup>13</sup>.

Questa imbreviatura ci fornisce nuovi elementi di giudizio del lavoro di Agostino: per la prima volta lo troviamo nella veste di progettista, forse sostenuto dall'esperienza del suocero, certamente opera prima di una serie di interventi architettonici che lo videro impegnato negli ultimi anni di attività.

La stretta collaborazione di Agostino con il suocero Giovanni Battaggio - uno degli artisti d'avanguardia, in grado di riflettere sulle novità bramantesche e di proporre modelli e strutture eccellenti e che tuttavia non ebbe vita facile con i committenti, vista la concorrenza delle botteghe dell'Amadeo e del Dolcebuono<sup>14</sup> lo indusse ad essergli fideiussore e garante nel contratto del 15 luglio 1490<sup>15</sup> relativo alla erigenda chiesa di S. Maria della Croce a Crema.

Per alterne vicende, questa interessante chiesa a pianta centrale non venne completata dal Battaggio che ne fu il progettista, ma dal Montanaro che si occupò del problema della cupola; per quanto ci è dato sapere dai molti contratti rescissi, il Battaggio, ingegnere ducale, era geniale nelle sue soluzioni architettoniche, ma inquieto e irrequieto: molte le invidie e molte le cause per bestemmia. L'edificio è un autentico trionfo del cotto, in piena sintonia con il gusto dell'epoca e in accordo con le soluzioni prospettate dal Bramante.

In questa opera Battaggio ha meditato l'insegnamento bramantesco, lo stretto nesso struttura-decorazione e non è improbabile che abbia studiato con Agostino l'aspetto decorativo, anche se nessun contratto relativo alla decorazione lo riguarda.

Nel 1488, a Lodi, troviamo ancora i due artisti impegnati insieme nella progettazione e decorazione *dell'Incoronata*: a pianta centrale ottagonale, chiaramente esemplata sulle soluzioni bramantesche, ma con personalissime riflessioni su modelli di riferimento tardo antichi e romanici della bassa padana, fu la prima opera compiutamente rinascimentale fuori Milano.

La pianta centrale rientra nell'immaginario del Rinascimento, nell'idea di quella che doveva essere la forma del tempio di Salomone, sfondo della vita di Maria e sua metafora; la madre di Cristo è *Tem-*

*plum Domini*, vergine e dunque onorata con una tipologia architettonica circolare, quale quella che si credeva dedicata nell'antichità alle caste divinità Diana e Vesta.

L'impianto ottagonale con cappelle ad arcone strombato metteva a disposizione dei committenti altari equivalenti per la decorazione pittorica, come fossero cellule, strutture di base e non figure, anche se attualmente lo troviamo modificato per l'intervento sopra citato.

Battaggio operò, in questo, caso uno scardinamento dei valori dell'*iconografia* canonica del tipo architettonico, come ha precisamente illustrato Luisa Giordano<sup>16</sup> nel suo studio dei documenti relativi all'Incoronata.

Dopo una lunga descrizione delle vicende culturali ed artistiche che sottendono l'edificazione dell'Incoronata, necessaria per chiarire gli elementi che ne fanno un'opera d'avanguardia per la terra padana, torniamo ad occuparci di Agostino de Fondulis che appunto per la chiesa modellò sedici teste da collocare appaiate ai lati degli arconi delle cappelle.

Questi *testoni* (ill.6) hanno poco in comune con quelli della sagrestia di S. Satiro, il loro realismo li avvicina decisamente ai personaggi della Pietà del sacello e ai busti della cupola, con un espressionismo che trapassa il naturalismo di forte ascendenza mantegnesca, vicino anche ai modi schietti di Gentile Bellini e di Marco Zoppo.

A lungo la critica ha attribuito i testoni alla mano di Giovanni Battaggio, ma con lo studio delle carte dell'archivio di Lodi, Luisa Giordano ha individuato l'imbreviatura notarile del contratto del 29 ottobre 1493<sup>17</sup> in cui Agostino veniva pagato per la realizzazione dei 16 testoni con busto collocati nei pennacchi entro oculi dorati a stucco. Gli accordi richiedevano anche una statua a figura intera di S. Bassiano, risultata irreperibile presso il museo e le chiese di Lodi, potrebbe essere andata distrutta con gli interventi seicenteschi all'Incoronata oppure collocata in qualche chiesa di campagna. Il buono stato di conservazione dei busti evidenzia il tratto energico, incisivo, rude, dalla resa realistica eccellente: sono aderenti al vero, somiglianti a ritratti di contadini di pianura, con espressioni sottolineate dalla policromia.

Per quanto ci è dato presumere, data la frammentarietà delle fonti (Libri delle Provvisioni dal 1487 al 1488 scarni, assenti fino al 1516 eccetera), vista la precedente opera di pittura prestata da Antonio Raimondi per la Pietà di S. Satiro, considerato il contratto del 1° novembre 1497 tra i deputati dell'Incoronata e i maestri Antonio

Raimondi e Ambrogio da Fossano detto il Bergognone per dipingere e dorare su fondo blu la cappella maggiore della chiesa e l'ancona lignea, non escluderei che la policromia dei busti sia di mano del Raimondi, valente stuccatore e doratore.

È auspicabile che l'attuale riordino delle carte dell'Incoronata, in corso presso l'archivio Storico Comunale di Lodi, possa documentare quanto affermo su basi indiziarie.

La policromia esalta la duttilità della materia che vibra, la fa sembrare sguardo vero, autentico respiro, si nota una certa vicinanza con gli studi sull'anatomia e delle espressioni nonché dei moti dell'animo approfonditi da Leonardo e che qui, in terra padana, trovarono fecondo terreno, concordando con quel realismo tanto caro a tutta l'arte di questa area.

Basta guardare a tutta la decorazione della chiesa: dalla lignea alla pittorica, dagli intagli agli affreschi, alle quattro pale del Bergognone con resa tattile delle rare erbette sulla roccia nell'*Adorazione dei Magi*, nell'interno della *Presentazione al Tempio* che è quasi fotografia del prezioso spazio circolare dell'Incoronata.

L'iconografia dei sedici busti è relativa alla dedicazione della chiesa alla Vergine: sono rappresentati i *precursori* di Maria ovvero i Profeti, gli antenati che l'hanno preconizzata nelle Sacre Scritture, come ha chiarito Novasconi<sup>18</sup>; sono raffigurati i quattro maggiori: Isaia, Geremia, Daniele, Ezechiele e i dodici minori: Osea, Gioele, Amos, Abdia, Giona, Nahum, Abacuc, Sofonia, Aggeo, Zaccaria, Malachia.

Le sculture ad alto rilievo sono concepite per essere viste dal basso: questo le rende assolutamente leggibili, sebbene si trovino a una decina di metri da terra; i volti dalle barbe curate, bipartite o anche spettinate, dagli occhi fissi verso l'alto o verso il basso, dalle vene in rilievo, turgide sui colli taurini o magri, dal copricapo esotico, dalle rughe evidenti, dall'aria trasognata o pensante, paiono assorti in un colloquio muto, fatto di sguardi<sup>19</sup>.

L'intonazione è quella del "Rinascimento realistico" analizzato da Adalgisa Lugli<sup>20</sup>, le sculture sono in armonia con il resto della decorazione coeva e non, affrescata o in stucco; complessivamente il realismo raffigurato è palcoscenico e interprete insieme di una sorta di *Bibla Pauperum* o dramma sacro al modo delle *Meditationes Mariae* diffuse nell'Italia settentrionale attraverso manoscritti della seconda metà del Quattrocento.

La chiesa dell'Incoronata diviene manifesto delle tematiche artistiche d'avanguardia e, considerando la cronologia delle opere, è ra-

gionevole proporre una precedenza di un decennio della scultura sulla pittura per quanto riguarda il rinascimento padano<sup>21</sup>. Agostino de Fondulis partecipò a questo processo di rinnovamento dimostrando una profonda conoscenza della materia plastica, delle tipologie e dei modelli più aggiornati sulle novità delle stampe e incisioni mantegnesche e bramantesche, esemplate forse anche nella decorazione del portale e dei fregi di palazzo Mozzanica a Lodi.

Ormai residente in Crema egli fu l'artista più innovativo delle terre di provincia, lavorerà ancora per Milano anche se il suo raggio d'azione interessò precipuamente il territorio cremonese e cremasco.

La successiva opera certa, suffragata da documenti notarili, riguarda infatti la decorazione del portico interno e la costruzione di un portico sovrastante la porta di ingresso per palazzo Vimercati in Crema<sup>22</sup>.

Dal contratto ricaviamo anche notizie indirette concernenti la decorazione della casa di Goffredo Alfieri nella stessa città, poiché quest'ultima venne espressamente indicata come modello dal committente Ottaviano Vimercati.

La scrittura notarile pervenutaci, volta a definire i tempi di realizzazione e le modalità di pagamento, era probabilmente parte di un contratto più articolato nel quale era convenzionalmente previsto un ampio capitolato, descrittivo degli ornamenti e dei materiali, e comprendente forse un disegno completo di misure.

Essendo stato il palazzo Alfieri profondamente rimaneggiato, la casa di Ottaviano Vimercati parzialmente demolita (attualmente sorge al suo posto la sede della Banca Popolare) e troppo generiche le specifiche descritte nel contratto, possiamo solo immaginare quale potesse essere l'idea della decorazione architettonica per similitudine con opere analoghe.

La richiesta di fregi e riquadri dorati dipinti di azzurro ribadisce comunque la permanenza di un gusto per gli sfarzosi motivi tanto cari alla tradizione "artigiana" delle botteghe lombarde, prolungato fino alle soglie del Cinquecento, dalla corte sforzesca che vedeva anche nell'ostentazione decorativa dei palazzi i simboli del potere e della ricchezza.

Ulteriore conferma di questa cultura ci è fornita dalle tavolette dipinte smontate dai soffitti al pianterreno da casa Vimercati<sup>23</sup> e dagli affreschi di argomento umanistico staccati da casa Alfieri e attualmente conservati presso il Museo di Crema.

L'eccellenza di Agostino nel modellare la terracotta depone a favore dell'ipotesi che si trattasse di formelle e cornici di questo mate-

riale applicate ai lacunari riquadrati in cui era inserito un rosoncino<sup>24</sup>, probabilmente simili a quelle conservate nelle arcate del portico interno di casa Barbara (ex Vimercati) in via Civerchio in Crema, aderenti ai canoni figurativi tardo quattrocenteschi che abbiamo già incontrato a Piacenza e a Lodi.

L'attività di Agostino in questo periodo non fu solamente limitata all'edificazione e decorazione di palazzi, ma ricevette anche incarichi amministrativi di fiducia<sup>25</sup> e la sua rinomanza divenne tale da portarlo a Cremona a stimare i lavori che Pietro da Rho aveva fatto per la facciata della cattedrale.<sup>26</sup> In questa occasione, Agostino, insieme al noto intarsiatore ed architetto Paolo Sacca, stimò i lavori di ammodernamento attuati nella facciata della cattedrale romanica, con nuove statue scolpite da Giovan Pietro da Rho, che sappiamo operoso in Cremona per la bellissima porta di palazzo Stanga (ora al Louvre) e per le otto colonnine in marmo per il cortile di palazzo Fodri.

Con ogni probabilità venne chiamato a giudicare questo lavoro poiché era nota la sua grande esperienza nel campo della scultura e forse anche perché Benedetto Fodri, esattore ducale, notevole massaro della cattedrale gli aveva commissionato i fregi in cotto per il suo palazzo, come avrò modo di illustrare in un articolo di prossima pubblicazione.

L'anno successivo il de Fondulis stipulò una convenzione, con i massari della chiesa di S. Maria presso S. Celso, per la realizzazione di dieci statue in terracotta raffiguranti gli Apostoli.<sup>27</sup>

Una profonda unità di decorazione, espressa nei diversi materiali, venne ottenuta nel corso dei secoli proprio in S. Maria presso S. Celso, esaltata dalle proporzioni ragguardevoli dell'architettura rinascimentale e cinquecentesca.

La cupola è uno degli esempi più solenni del Rinascimento lombardo: le sue notevoli dimensioni hanno consentito un magnifico sviluppo scultoreo e pittorico, che è stato mutato nel corso dei secoli come si può vedere negli splendidi affreschi settecenteschi dei penacchi per opera di Andrea Appiani; anche la bella pavimentazione in marmo, per opera di Martino Basso, raggiunse il massimo gioco decorativo proprio sotto la cupola, a evidenziare il centro della costruzione.

I documenti pubblicati dal Baroni<sup>28</sup> riferiscono che nel 1497, l'Amadeo affiancò l'architetto Gian Giacomo Dolcebuono nella progettazione della cupola, poi nel 1501 tale frate Abraam, del monastero di S. Angelo dell'ordine dei frati Minori Osservanti di S.

Francesco, venne incaricato di sovrintendere alla decorazione e pittura del tamburo della cupola, nello stesso anno fu approntata la decorazione in marmo dal Dolcebuono.

Nello stesso archivio parrocchiale si è conservata la convenzione tra i deputati della Fabbrica e il maestro Agostino de Fondulis per la modellazione di dieci statue raffiguranti i Santi Apostoli, da collocare nell'alto tamburo; la decorazione in oro fu affidata al pittore Antonio de Raimondis.

Secondo l'opinione del Baroni, con gli interventi di ammodernamento effettuati all'interno della cupola nel 1836, furono rimossi gli ornamenti in pietra (immurati nel fianco del santuario presso la porta di ingresso della chiesa conventuale), forse insieme furono tolte le statue del Fondulis (dubbio condiviso da Maria Luisa Ferrari<sup>29</sup> in una nota del suo intervento al convegno internazionale del 1970 relativo a Bramante).

Tuttavia una accurata osservazione della cupola, anche se effettuata da terra, ma con l'ausilio di un binocolo e dei rilevamenti fotografici, ha reso possibile il formarsi del mio giudizio: si tratta di dodici statue molto omogenee per compostezza ed aulicità rinascimentale, scialbate e dorate nell'Ottocento secondo il gusto dell'epoca (ill.7). La raffigurazione degli Apostoli, con gli strumenti del martirio in mano o con gli elementi che li identificano<sup>30</sup>, è estremamente sobria anche se per ogni Santo c'è attenzione nella definizione della barba, dei capelli; sono visibili persino alcune espressioni dei volti per mezzo di rughe o vene turgide evidenti anche sulle mani e sui colli. I riferimenti iconografici più immediati fanno capo all'ambiente padovano da cui proviene Agostino: le monumentali figure della cappella Ovetari del Mantegna e le statue solenni di Donatello per il Santo.

Anche l'esperienza condotta insieme al Bramante in S. Maria presso S. Satiro traspare nella serenità ispirata dei gesti e dei volti, legame evidenziato dalla consonanza con la magniloquenza delle posture degli *uomini d'arme* di casa Panigarola Visconti.

Senza dimenticare il *Cristo alla colonna* di Chiaravalle conservato alla Pinacoteca di Brera, opera nella quale "Bramante mostrò ormai di essere in grado di realizzare naturalisticamente la figura umana sfruttando a fondo e maturando la sua esperienza prospettica e illusionistica collaudata in campo architettonico e plastico"<sup>31</sup>.

Inoltre Agostino de Fondulis potrebbe aver meditato sulle pitture dell'*Ultima cena* di Leonardo, traendone ispirazione per i gesti delle mani e la caratterizzazione dei volti.

A partire da queste statue Agostino diede prova di essere ormai padrone di un linguaggio classicheggiante, maturo, condotto senza esitazioni e tentazioni espressionistiche: si tratta di un registro solenne, alto, in cui la realtà è trasfigurata nell'idea della santità, di uomini nobilitati dalla missione divina della predicazione del Verbo.

Sebbene il contratto sia relativo a sole dieci statue, per la grande analogia di forma e di stile che c'è tra le sculture ed allo stato attuale di conoscenza dei contratti sino ad ora rinvenuti, sarebbe plausibile l'attribuzione di tutte le dodici statue ad Agostino de Fondulis. Inoltre, tra le diverse personalità di maestri della terracotta presenti a Milano in quegli anni, egli si identifica per il senso vibrante e composto insieme, per l'uso della materia molle in severi modi degni del più nobile marmo.

Lo stato di conservazione delle statue sembra essere eccellente in virtù della posizione riparata e grazie alla scialbatura che ne ha elevato la plasticità rendendola gradita anche al senso estetico dell'Ottocento.

Dal punto di vista documentario viene a verificarsi una cesura, anzi: una vera assenza di notizie certe tra la primavera del 1502 e l'autunno del 1510. E' plausibile ipotizzare, proprio in questi anni, l'orientarsi dell'attività artistica di Agostino verso la progettazione e la costruzione di palazzi e chiese, mettendo a frutto l'esperienza maturata accanto a Donato Bramante e al suocero Giovanni Battaggio.

Tuttavia non venne mai meno la sua operosità come plastificatore, modellatore di rilievi, decoratore di cappelle, chiese ed edifici signorili, come sembrano testimoniare le tracce artistiche lasciate nel territorio cremasco e cremonese assegnategli nel corso del tempo dalla critica.

La sicura attività di Agostino de Fondulis riprende nel 1510, alla cui data attiene la commissione per *un Sepolcro* in terracotta destinato alla chiesa di Santa Maria Maddalena in Crema<sup>32</sup>.

In questa chiesuola, sconsacrata con la soppressione napoleonica del 1805 e indemaniata nel 1810 non vi è conservata alcuna scultura, restano soltanto tracce della decorazione delle paraste del tamburo con motivi a candelabra.

Dal Demanio la proprietà passò al Comune e nel 1837 venne venduta ai conti Vimercati Sanseverino, ai quali appartiene tuttora (questa aristocratica famiglia ebbe vari rami e illustri personalità impegnate, nel corso dei secoli e delle dominazioni, in alti incarichi



6. Testone dell'Incoronata a Lodi.



7. Apostolo nel tiburio di S. Celso.

di governo e religiosi, proprio nel territorio cremasco).

Dopo l'acquisto, i nobili potrebbero aver trasportato le statue alla Pieve di S. Martino in Palazzo Pignano, posta nella loro proprietà fondiaria, dove attualmente si trovano.

Questa supposizione può essere suffragata dai documenti relativi alla visita pastorale fatta a Palazzo Pignano: nel 1838 il vescovo Sanguetola ordina che "si facciano restaurare le figure od immagini del Santo Sepolcro"<sup>33</sup> conservate nella Pieve.

Purtroppo, le ultime notizie certe sulla presenza del gruppo statuario nella chiesa di S. Maddalena, risalgono alla visita apostolica di monsignor G. Battista Castelli di Rimini nel 157934.

In favore dell'ipotesi che si tratti delle stesse sculture depone il numero e la composizione degli elementi del gruppo: il contratto prevedeva la presenza di otto figure (il Cristo, la Madonna, la Maddalena, Maria di Cleofa, Maria di Giacomo, S. Giovanni Evangelista, il Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea), le stesse che troviamo a Palazzo Pignano (ill 8).

Dopo il restauro del 1928, che ha eliminato la policromia dalle statue di dimensioni naturali, si sono fatte ipotesi critiche<sup>35</sup> che identificavano questo *Sepolcro* con quello descritto dal Michiel<sup>36</sup>, posto nella chiesa di S. Lorenzo in Cremona e attribuito per il vibrante realismo alla mano di Guido Mazzoni.

Con la pubblicazione dei documenti relativi ad Agostino da parte del Marubbi, sopra citati, è stata rimessa in discussione la paternità dell'opera, in particolare da Maria Verga Bandirali<sup>37</sup> e da Adalgisa Lugli<sup>38</sup>, riconducendola al de Fondulis anche per motivi stilistici.

La concitata gestualità della Maddalena, il dolore urlato dal giovane S. Giovanni, la scena dello svenimento della Vergine sorretta dalle piangenti Pie Donne, la descrizione minuta delle vesti in taglienti pieghe e i corpi descritti naturalisticamente, non possono essere che di mano di Agostino.

Dal vigore e dall'ampiezza dei gesti è ravvisabile l'ulteriore maturazione dell'artista; dopo più di vent'anni dalla *Pietà* di S. Satiro e dopo il consolidamento di un linguaggio artistico appreso con la collaborazione di Bramante, Agostino manifesta un equilibrio tra il registro patetico e tenero della Sacra Rappresentazione e la valenza classicistica della dignità delle figure.

La descrizione anatomica del corpo di Cristo, rappresentato come un quieto dormiente e i due *repoussoirs* inginocchiati ai lati, con i volti che hanno le sembianze di ritratti, formano un unico blocco, contrapposto al secondo gruppo, concitato e mosso, delle figure



8. Palazzo Pignano: la Pietà dopo il restauro del pittore Ugo Bacchetta attribuita a Guido Mazzoni.

dolenti che disegnano una corona dinamica.

Il colloquio muto del dolore, reso dagli sguardi, il sottile filo realistico che percorre i particolari delle vesti e che anima le espressioni, ha più volte fatto pensare a Mazzoni, tuttavia è ipotizzabile che Agostino, durante la sua attività cremonese, abbia visto l'ormai perduto *Compianto* mazzoniano in S.Lorenzo cogliendone la cifra veristica.

In area padana proprio in questi decenni venne messa a punto una nuova disposizione scenografica delle sculture, meno serrata, ravvisabile nei gruppi di *Pietà* in S.Sepolcro a Milano (ascrivibile all'elenco di opere del de Fondulis grazie allo studio della professoressa Verga Bandirali), a Gandino nella chiesa di S.Giuseppe, a Brescia nella chiesa del Carmine, a Modena in S. Giovanni dove il dialogo ravvicinato tra la Vergine, il S.Giovanni e la Maddalena al centro è accennato dalla abilità del Mazzoni.

Nella Pieve di Palazzo Pignano la figura della Maddalena resa in un gesto disperato, ha le braccia spiegate e un urlo tra le labbra spalancate, con le vesti mosse da fitte pieghe secche ed animate, ha un ruolo grave, importante: questo potrebbe fortificare l'ipotesi della provenienza da una chiesa dedicata alla santa.

I profondi rapporti con la pittura lombarda contemporanea sono ravvisabili proprio dalla postura della Maddalena, infatti a partire dal *Compianto* di Vincenzo Foppa (che fu in S.Pietro in Gessate e poi andato distrutto a Berlino) ritroviamo lo stesso movimento delle braccia con le mani aperte all'insù.

Ancora: nella *Deposizione* di Bernardo Zenale in S.Giovanni Evangelista a Brescia, del primo decennio del Cinquecento, è indicata l'espressione concitata di dolore della Maddalena sottolineata dalle lacrime che sembrano vere.

Troviamo anche delle consonanze notevoli tra le sculture di Agostino de Fondulis (sia di S. Satiro, sia di Palazzo Pignano, sia delle assimilabili opere di S.Sepolcro) e i due dipinti con la *Deposizione dalla Croce* di Bernardino Luini conservate in S.Maria della Passione e in S.Giorgio in Palazzo a Milano.

I registri concitati e classicheggianti si trovano rappresentati, talvolta, nella stessa composizione, sia in pittura, sia in scultura, con un andirivieni dall'aulico al popolare, con la tradizione naturalistica dell'arte lombarda coniugata alle ricerche sul vero e sui moti dell'animo di Leonardo e a quelle solenni e prospettiche di Bramante.

In questa fitta rete di reciproche contaminazioni culturali, lo stesso Agostino ha condotto un percorso ambivalente, la messa a punto di

un doppio registro: un linguaggio vero, dolente, popolare, aderente alle modalità letterarie e di recitazione delle *Sacre Rappresentazioni* inscenate nelle chiese durante le celebrazioni pasquali e un linguaggio aulico, mutuato dal classicismo donatelliano, mantegnesco e bramantesco reso anche nell'edificazione, nella decorazione e nelle statue *all'antica*.

L'eccellenza di Agostino consiste proprio nel saper imprimere nelle sue opere, indipendentemente dal registro utilizzato, la vibrazione del segno artistico, la veridicità dei gesti dinamici mai disgiunta dall'accordo, una naturalezza e una cordialità espressiva mai distaccata.

Alcuni critici tra i quali Malaguzzi Valeri, Arslan, Ferrari, come vedremo più avanti, per le sue caratteristiche bramantesche hanno attribuito ad Agostino anche il progetto della chiesa di S.M. Maddalena e S. Spirito, datandola al primo decennio del Cinquecento.

La chiesa venne eretta in luogo di una più piccola e ormai fatiscente intitolata alla sola Maddalena, annessa all'ospedale; i lavori si svolsero tra il 1511 e il 1522 (secondo lo storico locale Pietro Terno)<sup>39</sup>.

Questa chiesa, a croce latina (ill.9), ha subito nel corso degli anni dei rifacimenti con l'apertura di finestre e porte laterali e interventi nel presbiterio e nell'abside.

Le due campate ricevono luce da due grandi oculi posti sulla fiancata visibile, la crociera termina in due absidi, delle quali una sola visibile dall'esterno; un tiburio ottagonale cela la cupola sormontata da una lanterna cieca.

L'interno fa risaltare la presenza della cupola ad otto vele divise da lesene a rilievo; un tondo riportato su tela (nella collezione privata dei Vimercati Sanseverino al Vaianello) rappresenta la Maddalena a mezza figura che dà l'illusione di affacciarsi da un cielo aperto, ha il diametro dell'unico oculo chiuso sulla parete est, altri quattro tondi riportati su tela, nella stessa collezione, raffigurano due personaggi femminili e due maschili.

Il basso tamburo ottagonale (con tracce di affreschi), è diviso in otto sezioni con quattro oculi alterni.

Presso la Pinacoteca di Brera si conservano i quadri che erano collocati sui tre altari: la *Pentecoste* ad olio di Paris Bordone, la *Natività* ad olio, ormai smembrata, di Giovanni Cariani e il *Noli me tangere* ad olio (su tela riportato su tavola) di Vincenzo Catena, databile al secondo decennio del Cinquecento si trovava sull'altare centrale.



9. S. Maria Maddalena a Crema.

La facciata, in cotto a vista, è movimentata da quattro paraste poggianti su alti basamenti e terminanti con capitelli corinzi, sormontate da un alto marcapiano liscio sul quale poggia il timpano.

Cornici a dentelli e perline segnano i contorni del timpano e del marcapiano, un rosone finestrato sovrasta il portale, ai lati due nicchie sormontate da oculi ciechi; nel frontone una nicchia centrale è affiancata da due oculi per lato, anch'essi ciechi.

Le analogie con la facciata del santuario di Santa Maria della Misericordia in Castelleone (ill.10), come vedremo, sono notevolissime, anche se quest'ultima è stata completamente ricostruita, probabilmente rispettando il progetto originale, nel 1910; si nota lo stesso impianto generale, il modulo bramantesco è sottolineato dal gusto coloristico della terracotta.

Le cronache seicentesche del cronista Clemente Fiameno<sup>40</sup> segnalano l'attività di Agostino, dal 1513, nella vicina Castelleone, allora terra di confine tra il territorio milanese e quello veneziano, attività propriamente architettonica, poiché riguarda la progettazione del Santuario della Misericordia e della Parrocchiale.

Pur mancando riscontri diretti nelle fonti d'archivio (mancano le filze di quegli anni), la storiografia e la critica hanno da sempre ritenuto attendibili le notizie fornite dal cronista seicentesco, verificando negli elementi architettonici e decorativi ragioni sufficienti ad assegnare al de Fondulis i due progetti.

Nella chiesa di Santa Maria della Misericordia sono applicate soluzioni di chiara derivazione bramantesca quali la pianta ad absidi conchigliate, l'alto tiburio poligonale che avvolge la cupola e l'assonanza tra gli elementi decorativi esterni e l'impianto architettonico.

Nella scansione interna della cupola si nota il tamburo con profili in cotto su pennacchi angolari, la fascia è scandita da pilastrini e nicchie, nelle quali sono dipinti i dodici Apostoli e il Cristo, infatti la calotta ad ombrello con grandi oculi alla base, è suddivisa in tredici spicchi<sup>41</sup>; tutto questo riecheggia l'impostazione data dal Dolcebuono alla cupola di S.Maria presso S.Celso, in Milano, ben nota ad Agostino.

Le decorazioni esterne si limitano a semplici cornici ad ovoli e dentelli, nonché a fasce di trecce e palmette che percorrono la nervatura della chiesa; sono semplici, non esornative, ma in grado di rendere mossa la parete esterna, percorsa dai contrafforti dei pilastri e dalle nicchie cieche sormontate da oculi.

Grandi finestre circolari, lungo la navata, fanno piovere la luce dall'alto verso il discreto decoro delle cornicette in terracotta, il senso

di raccoglimento dell'unica navata si allarga nella crociera, tra le tre brevi absidi con nicchione a conchiglia, sopra la quale s'innalza la cupola.

I lavori cominciati nel 1513 proseguirono fino al 1516 anno in cui furono completate le due campate, nel 1525 venne festeggiata l'erezione della cupola, dopo questa data furono realizzati gli affreschi del tamburo riscoperti durante i restauri del 1965, con la rimozione degli stucchi ottocenteschi che li celavano.

Le pitture, di non eccelso livello qualitativo, recano un'impronta zenaliana, tanto che la studiosa Maria Luisa Ferrari rimarca una consonanza tra queste e l'originaria partizione decorativa interna di S.Celso, dove gli Apostoli erano ordinati nel 1502 e poi pagati nel 1506 a Bernardo Zenale.

Nel 1910, dopo aver allungato la chiesa di una campata venne riedificata la sobria facciata secondo il modello originale; nel 1937 fu decorata l'abside con restauri dell'architetto A.Aresi<sup>42</sup>.

Nel complesso il Santuario denuncia la riflessione sulle innovazioni di cui si fece promotore il Bramante, la stretta collaborazione nei lavori condotti con il suocero Battaggio<sup>43</sup>, la partecipazione al cantiere di S.Maria presso S.Celso, emblema del nuovo corso classicista dell'arte lombarda, che passando dal recupero di Vitruvio ad opera di Cesare Cesariano avrà tra i suoi rappresentanti Cristoforo Solari e Bernardo Zenale. La Misericordia, commissionata in occasione di eventi miracolosi, sorge nelle vicinanze della chiesa di S. Maria in Bressanoro; quest'ultima voluta da Bianca Maria Sforza per le monache Concezioniste amadeite e riccamente decorata in terracotta per opera di Rinaldo de Stauris<sup>44</sup>.

Sebbene i documenti attestanti una attività di Agostino in veste di architetto siano pochi e riguardino esclusivamente interventi parziali (quali l'erezione del portico con la relativa decorazione in terracotta per il palazzo di Ottaviano Vimercati nel 1499), l'importanza della commissione castelleonese depone a favore dell'ipotesi che l'artista si fosse già occupato in precedenza di progetti complessi ed autonomi nel circondario.

Nel Santuario della Misericordia Agostino lasciò un'impronta, un segno della sua concezione sobria, elegante della partitura architettonica semplificata, mai enfatica, sia negli elementi costruttivi, sia in quelli decorativi; quest'opera, insieme alla Parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo, racchiude in sé il compimento di un percorso artistico maturato tra Padova e Milano, di un'esperienza antica, fatta sulla natura stessa della terracotta.

Dal corso della storia sappiamo che ben presto altri canoni estetici ed altri materiali “avranno il grido”, secondo quanto verranno teorizzando gli artisti, la cultura, la committenza e la moda, proprio a partire dal secondo decennio del Cinquecento.

Per tornare alla attività artistica di Agostino riscontrata sui documenti, troviamo il maestro impegnato nello stesso 1513 nella ristrutturazione della volta e decorazione in terracotta della cappella di S. Marco nel Duomo di Crema<sup>45</sup>.

Entro due mesi il de Fondulis dovette rinnovare le figure deteriorate e modellare una nuova ancona con tre figure in terracotta, pronte per essere dipinte in azzurro ed oro e altri colori, da collocarsi sotto quella già esistente; inoltre rifecce la volta della stessa cappella.

Questa era la più importante cappella del Duomo, perché segno tangibile della dedizione dei cremaschi per la Serenissima, ma anche testimonianza del legame artistico con Milano.

Dedicata in origine a S. Ambrogio in omaggio alla signoria milanese, dopo il 1456 mutò il suo titolare in S. Marco in onore della nuova signoria veneta, per cambiarla ancora nel 1509 all'arrivo dei francesi che cancellarono tutte le effigi di S. Marco esistenti in città. Con il ritorno della dominazione veneta nel 1512 la popolazione cremasca riconfermò la dedizione al Santo di Venezia, promuovendo il rinnovo della cappella danneggiata, con l'intervento del de Fondulis.

Purtroppo lo stesso Consiglio del Monte di Pietà che aveva commissionato i lavori ad Agostino, nel 1628 decise di sostituire la decorazione della cappella con una tela di Guido Reni.

Non ci è pervenuta testimonianza dell'aspetto della cappella, è possibile ricordare le rare pale in terracotta che si sono conservate, quali le due degli Eremitani a Padova (non lontane cronologicamente) e l'ancona di Mozzanica (paesello non lontano da Crema, ma in provincia di Bergamo) proveniente dalla chiesa di S. Stefano, ora nella Parrocchiale. Quest'ultima pala è una specie di polittico in terracotta su due registri, coronato da cinque pinnacoli tardo gotici, s'innalza su un basamento sorretto da gugliette piramidali arricchite da angioletti musicanti. Nelle nicchie a conchiglia si stagliano le sei figure principali, certamente si tratta dei Santi più cari alla devozione locale.

Malgrado alcune integrazioni conservative, l'ancona può rappresentare un buon esempio di come dovesse essere strutturata l'opera di Agostino, tanto che per analogia nelle testine di angioletti con-



10. *S. Maria della Misericordia a Castelleone.*



11. *Parrocchiale di Castelleone, di lato.*

servate nel Museo Civico di Crema la Verga Bandirali<sup>46</sup> riconosce frammenti della pala fonduliana.

L'ipotesi è suffragata dalla testimonianza del Cambiè<sup>47</sup> che riporta di aver visto, nel corso delle riparazioni del 1913, alcune testine d'angelo accumulate insieme ad altri frammenti fittili sotto l'altare di S.Marco.

Una visita al Museo ha chiarito, a mio parere, la scarsa relazione tra queste terrecotte e l'opera più vigorosa e dettagliata di Agostino, tuttavia potrebbe trattarsi di opere di bottega.

Piuttosto sembra plausibile una certa consonanza tra il senso figurativo del de Fondulis, espresso nella *Pietà* di Palazzo Pignano e nella perduta decorazione della cappella del Duomo di Crema e l'attività dei maestri vetrai cremaschi nello stesso luogo, quali Antonio da Pandino (attivo anche nel Duomo di Milano) e Ambrogino da Tormoli (attivo alle Grazie a Milano e al S.Giacomo di Soncino).

L'ultima attività documentata di Agostino ci riporta a Castelleone, dove sorge al centro del paese la Parrocchiale dei SS.Filippo e Giacomo, per la riedificazione della quale fece il modello nel 1517.

Ancora una volta la fonte di questa notizia proviene dal cronista locale Don Clemente Fiameno<sup>48</sup> che rende noto anche il nome del capomastro del cantiere, tale Antonio da Crema; la qual cosa fa supporre che Agostino non dicesse i lavori, ma si limitasse a fornire il modello e certamente le sobrie liste in terracotta, anche per il fatto che i lavori si protrassero fino alla metà del secolo.

Di fondazione medioevale, per opera del vescovo di Cremona, Siscardo, nell'anno 1188 fu completata nel 1199, con il tempo cadde in rovina anche perché collocata al centro di quello che fu Castel Manfredo, luogo di lotte sanguinose tra le parti imperiali e quelle papali.

La chiesa attuale è a tre navate rette da pilastri cruciformi e conclusa da una piccola abside, la navata centrale, scandita da robusti pilastri corinzi, ha un ritmo interno, che nei semplici elementi architettonici e nell'uso sobrio ed elegante dell'ornato è memore delle esperienze milanesi.

I fianchi in mattoni rossi (ill.II) sono scanditi da forti lesene, la decorazione posta lungo le nervature longitudinali è quella solita di Agostino, con l'aggiunta di piccole testine tra ali d'angelo; oculi appena percorsi da profili con motivi a trecce e palmette danno luce dall'alto, il senso dello spazio è solenne, pur nelle modeste proporzioni.



12. Facciata della parrocchiale di Castelleone.

La facciata (ill.12) manifesta il ritmo interno delle tre navate, il timpano è ingentilito da cornici ad ovoli, a dentelli, a palmette; il restauro del 1914-1920 per opera di Mario Albertella si è dimostrato conservativo restituendo la chiesa al suo aspetto originario.

La Parrocchiale di Castelleone secondo la critica, da Malaguzzi Valeri, all'Arslan, al Baroni, alla Ferrari vede l'innestarsi di premesse albertiane su soluzioni messe a punto in S.Celso

La chiesa potrebbe riassumere in sé gli spunti prospettici bramanteschi (quello che Chastel chiamò il "grande Rinascimento") e la tradizione lombarda naturalistica, coloristica, legata alla materia (il "Rinascimento delle province").

Questo è sembrato plausibile dal momento che il legame tra la cultura figurativa e quella architettonica, costruttiva, appare molto forte, soprattutto nella messa a punto e diffusione della nuova sintassi compositiva; allo stesso modo le tarsie lignee del Platina a Cremona sono premessa capitale per la prospettiva pittorica dei Campi.

Una breve personale considerazione critica vuole sottolineare il fatto che a lungo la storia dell'arte ha sofferto la rinomanza delle grandi figure d'artisti, tenendo in subordine quelle maestranze che sono state divulgatrici o generatrici se non di nuovi linguaggi, almeno di dialetti, di parlate locali.

Segni artistici che si sono affratellati per consonanza di tecniche o per la situazione locale della committenza, così non meraviglia che a Crema nel 1513 si commissionino ad Agostino le terrecotte da dipingere in oro e azzurro per il Duomo.

Le teorizzazioni artistiche di quegli anni hanno avuto come fulcro l'uomo, nelle sue varie manifestazioni, ma anche la proporzione, l'illusione e la natura, l'essenza divina che fa muovere le cose, ma insieme la meccanica, il numero, il platonismo.

Non va dimenticato che l'eredità figurativa di questi decenni, estremamente creativi, ha lasciato un segno profondo nel territorio urbanisticamente definito e nel paesaggio figurativo delle immagini.

La ricerca relativa all'attività artistica di Agostino de Fondulis ha avuto, nelle intenzioni, la finalità di restituirgli la dignità che merita nell'ambito dello snodarsi delle esperienze figurative ed architettoniche tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento; anche se restano dubbi sul suo operato non compiutamente documentato.

E' sembrato utile chiarire il percorso formativo e creativo dell'artista: dalla tradizione familiare, al rapporto con i grandi esempi del

Rinascimento, alla messa a punto di una cifra personale che lo ha reso individuabile, per il suo classicismo naturalistico vibrante, tra i diversi maestri della terracotta.

Le lacune cronologiche riscontrabili in una possibile ricostruzione della vita di Agostino hanno spinto la critica ad associare, per motivi tecnico-stilistici, al nome del de Fondulis alcune opere nei territori tra Milano e Cremona; tra queste c'è la *Pietà* di Soncino (ill.13), paternità accreditata dalla Carubelli<sup>49</sup>, conservata nella chiesa di S. Giacomo Maggiore, gruppo di otto figure di misure più piccole del reale.

Il gruppo dal 1962 si trova nella prima cappella a destra, ma in precedenza era collocato nella cripta in una nicchia di fronte all'altare; si ignora l'originaria collocazione.

Per ricostruire la storia della chiesa e delle sue opere è stata necessaria una ricerca presso l'Archivio di Stato di Milano, nel Fondo di Religione, poiché la chiesa era annessa al convento domenicano soppresso nel 1798, ma tra le carte non è emerso nulla di significativo.

Le uniche notizie documentarie provengono dalle relazioni delle Visite Pastorali, del 1601 e del 1678 che dobbiamo al Maina e al Marubbi<sup>50</sup>.

La prima effettuata dal vescovo Speciano descrive l'Altare del Sepolcro nella cripta: 167v. *in eius conspectu est fenestra magna in modum neciae constructa, in qua est imago D.N.J.C. sepulti et sancto rum mu lie rum deplo ran tium.*

La seconda visita pastorale è del vescovo Isimbardi e ricorda: 328. *pro icona exstans septem simulacra lamentantia et plangentai mortem Christi Domini Nostri ibidem de cruce depositi collocati quae per specularia vitrea cernuntur.*

La nicchia descritta dalle relazioni appare di dimensioni inadeguate a contenere il gruppo armonicamente, addirittura alla statua della Maddalena venne asportata una gamba, dal ginocchio in giù, per poterla collocare a ridosso del Cristo, questo fa presumere che le statue fossero destinate ad altra collocazione.

Nonostante la mutilazione della Maddalena la *Pietà* è in buono stato di conservazione, grazie al restauro del 1962 che ha rimosso le incrostazioni saline e gli strati di cromia, lasciando quasi a nudo la terracotta.

L'iconografia è quella ricorrente in area padana con il Cristo disteso in primo piano sdraiato, la Madonna sorretta dalle due Marie al centro risolte in un blocco unico, ai lati il S. Giovanni e la Maddalena dolenti, il Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea rispettivamente al



13. *Pietà di Soncino.*

capo e ai piedi del Cristo.

Le sculture sono plasmate secondo l'impronta naturalistica padana, le pieghe degli abiti sono secche, i volti descritti attentamente nelle loro espressioni caricate dal dolore, i bei particolari degli abiti sono memori del realismo mazzoniano.

Le statue sono state modellate con cura, ma non finite nella parte posteriore e poi svuotate quasi completamente, in particolare il blocco centrale delle Marie.

Questi particolari tecnici indicano la possibile collocazione del Sepolcro a ridosso di una parete, quasi a simulare un bassorilievo.

Le caratteristiche stilistiche, che appartengono all'iconografia del senso devozionale e alla circolazione di modelli quattrocenteschi, sono soltanto genericamente riconducibili ad Agostino de Fondulis, mostrano invece un forte richiamo verso la scultura borgognona filtrata dal naturalismo padano; nell'insieme i personaggi descritti con un dolore trattenuto, con un senso del cordoglio misurato non trasmettono alla materia quella vibrazione che Agostino sapeva infondere, persino i particolari degli occhi un po' allungati sembrano non riconducibili ai moduli dell'artista.

Nella concezione delle sculture sembra mancare quella fisicità di impostazione classicistica vivificata dal riscontro sulla natura, per questo non è pensabile che si tratti di un'opera giovanile del periodo padovano, ma piuttosto di un gruppo esemplato sui modi di Agostino, di un artista che deve aver visto S. Satiro, i *Mortori* del Mazzoni e di Niccolò dell'Arca, forse potrebbe trattarsi di un'opera di bottega.

Questa lontananza dal fare di Agostino è indicata anche dalla Verga Bandirali e dalla Lugli<sup>51</sup> che sottolineano una profonda disparità tecnica e stilistica tra quest'opera e le *Pietà* certamente fonduliane.

Un elemento che può aver fuorviato il giudizio critico relativo al *Compianto* di Soncino è stato il considerare attendibile il confronto della policromia tra questo e quello di S. Satiro, dato che all'epoca non si conoscevano gli studi recentemente pubblicati, che hanno identificato in Antonio de Raimondi e in Antonio da Pandino gli artefici della pittura delle statue milanesi<sup>52</sup>.

1. Desidero esprimere la mia gratitudine al dottor Carlo Piastrella, direttore del Museo Civico di Crema, per la trascrizione dell'inedito e per aver consentito di utilizzare a corredo dell'articolo la fotografia n.8 di proprietà dello stesso Musco. Le notizie riportate in questo articolo sono ricavate dalla mia tesi di laurea intitolata "Agostino de Fondulis: un artista cremasco tra XV e XVI secolo" (Università degli Studi di Milano, anno accademico 1993-94, Relatore Prof. Franco Barbieri e Correlatore Dott. Giulio Bora, i quali qui ringrazio). Le foto che corredano il testo ad esclusione della n.8 sono di mio marito Alberto Galgano, cui sono riconoscente per la infinita pazienza. Dedico questo studio ai miei genitori.
2. BISCARO, *Le abbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro* Archivio Storico Lombardo, Milano 1910 fascicolo XXVIII, pagg. 115-116; G. FIORI *Le sconosciute opere piacentine di Guiniforte Solari e di Giovan Pietro da Rho*, in: *Archivio storico lombardo* 1968, pag.139; MALAGUZZI VALERI *La corte di Ludovico il Moro* Milano 1915 pag. 252.  
G. FIORI in una nota del suo saggio ricorda che S. Fermi nel *Bollettino Storico Piacentino*, 1910, rende noto che i pagamenti ai due artisti proseguirono fino al 1486.
3. G. PACCAGNINI, M. SALMI, *Andrea Mantegna*, Milano 1961, Tavole 268 e 269
4. Vedi, della stessa autrice, articolo di prossima pubblicazione presso il *Bollettino Storico Cremonese*
5. R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1976 pp. 87-90.
6. J. SHELL, *Amadeo, the Mantegazza and the facade of the Certosa di Pavia*, in: Atti del convegno internazionale *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Milano 1993 pagg. 189-222.
7. L. MAGGI, M.C. NASONI, *Per l'analisi del repertorio decorativo tardo- quattrocentesco a Milano: l'Ospedale Maggiore*. In: atti del Convegno internazionale di studi: *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, pagg. 15-27 più tavole  
L.MAGGI M.C. NASONI, *Schemi decorativi in terracotta nella Lombardia del Quattrocento*. In: Atti del Convegno internazionale: *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Milano 1993, pagg. 481-503.
8. G.A. DELL'ACQUA, *Le teste all'antica del Banco Mediceo a Milano*. In *Paragone* n° 401-403 Firenze 1983, pagg. 48- 55 più tavole.
9. V. RASTELLI, *La 'vera storia' di Palazzo Fodri*, Cremona 1982;  
L. AZZOLINI *Palazzi del Quattrocento a Cremona*, Cremona 1994, pagg. 65-76
10. S. BANDERA BISTOLETTI, *La pittura e la scultura*, pagg. 62-73, In: *I Piazza da Lodi*, Milano 1989.
11. G.B. SANNAZZARO, *Per dimenticate terrecotte nel melegnanese: la palazzina di Gardino e i 'caragnòn di San Peder'*. In: Atti del Convegno internazionale di Pavia: *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, Roma 1983, pagg. 143-148 e tavole; *La chiesa di S.Biagio a Rossate e la palazzina di Gardino: contributi per un'indagine in: Umanesimo problemi aperti 65 - Arte Lombarda*, 1983.
12. L.GIORDANO, *La basilica di S. Maria della Croce*, Crema 1990, pag. 77.
13. A. EDALLO, *Ritrovamenti e segnalazioni. Crema. Chiesa di S. Benedetto*. in: *Insula Fulcheria*, I, 1962, pagg. 78-79;
- C. VERGA, *La chiesa di S. Benedetto in Crema*, Crema 1982
14. R.V. SCHOFIELD, J. SHELL, G.SIRONI, *Giovanni Antonio Amadeo. Documents / I documenti*, Como 1989, pag. 52, doc. 13:  
Si tratta dell' impegno sottoscritto nel 1473 da Amadeo, Antonio Piatti, Giovanni Giacomo Dolcebuono e limitatamente anche da Angelo da Lecco, di collaborare alla decorazione della facciata della Certosa di Pavia e reciproco sostegno in altri appalti. Possiamo pensare alla costituzione di una sorta di "cartello" volto a contrastare la concorrenza.
15. L. GIORDANO, *La basilica di S. Maria della Croce*, Crema 1990, pagg. 42-77.
16. L. GIORDANO, *Giovanni Battaggio e l'Incoronata* in: *Le stagioni dell' Incoronata*, Lodi 1988, Pagg. 61 - 101
17. L. GIORDANO, *La basilica di S. Maria della Croce*, Crema 1990, Pag. 77.
18. A. NOVASCONI, *L'Incoronata di Lodi* Lodi 1974, pag. 242
19. G. MULAZZANI, *Incoronata*, Lodi 1995, pagg. 166 - 169.  
Lo studioso si interroga sulla paternità fonduliana delle teste, mettendola in dubbio e posticipando la datazione al tempo di Callisto Piazza, ma come spiegare la presenza dei testoni nel dipinto *La presentazione al tempio* realizzato dal Bergognone nel 1497?
20. A. LUGLI, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1990, pagg. 31 - 64
21. S. BANDERA BISTOLETTI, *La pittura e la scultura* in: *I Piazza da Lodi*, catalogo della mostra, Milano 1989, pagg. 62 - 73. Lo studio riguarda tutte le espressioni del campo figurativo: dalle miniature all'oreficeria, dalla falegnameria ai dipinti su tavola.
22. M. MARUBBI *Vincenzo Civerchio*, Milano 1986, pagg. 195-196.  
L. CESERANI ERMENTINI, *Lo scenario di un ambiente cittadino. Le botteghe di artigiani ed artisti a Crema tra Quattrocento e Cinquecento* in: *Insula Fulcheria* XVI, Crema 1986, pagg. 117-138.
23. L. CESERANI ERMENTINI *Le tavolette da soffitto rinascimentali*, in: *Insula Fulcheria* XV, Crema 1985.
24. M. VERGA BANDIRALI, *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo*, in: *Arte Lombarda*, 92/3 1990/1,2 - pagg. 63 -75.
25. M. MARUBBI *Vincenzo Civerchio*, Milano 1986 - pag. 196.
26. C. BONETTI, D.VAIANI *Il camposanto della cattedrale in Cremona*, Cremona 1918 - pag. 13.
27. C. BARONI, *Documenti della storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Volume I *Edifici sacri*, p. I, Firenze 1940, pag. 245, doc. 277.  
A pagina 217 il Baroni sostiene che le statue degli apostoli, attualmente collocate nelle nicchie del tamburo, non siano di Agostino de Fondulis perché rimosse nel 1836 e immurate nel fianco del santuario, presso la porta di ingresso della chiesa conventuale, per sostituirle con altre. E' bastata una attenta osservazione per verificare che le statue della cupola sono quelle originali, ma scialbate nell' Ottocento.
28. C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e*

- nel Barocco, volume I *Edifici sacri*, p. I, Firenze 1940 - pagg. 244-246.  
Doc. n. 274- 1501 agosto 10, Milano  
"Ordinatum est quod fiat pictura et ornamentum tiburii fabrice suprascripta per illum magistrum et his modo et forma, prout ordinabitur per dominum fratrem Abraam, fratrem professum monasteri santi Angelli ordinis saneti Francisci..."  
Doc. n. 277 - 1502 aprile 5, Milano, relativo ad Agostino Doc. n. 279 - 1502 novembre 7, Milano  
"Ordinaverunt quod accipiantur miliaria duodecim auri a faciente meliorem conditionem, habita tamen prius participatione seu hostensio magistro Antonio de Raymondis pietori. Item ordinaverunt quod dentur magistro Iohanni Angello pictori apud sanetum Sebastianum ducati tres et totidem magistro Bernardo de Trivilio pro eorum mercede monstre ornamenti tiburii suprascripte ecclesie, ipsis tamen de hoc se contentantibus et non aliter..."
29. M.L. FERRARI, *Il raggio di Bramante nel territorio cremonese: contributi ad Agostino de Fonduli*, in: *Studi bramanteschi*, atti del Convegno internazionale, 1970 - pag. 227, nota 16: nell'ambito di una disamina dei fregi e rilievi attribuibili ad Agostino la studiosa ritiene certa la dispersione delle statue di S. Maria presso S.Celso a Milano e dunque non riconosce al Fondulo la paternità delle sculture attualmente collocate nel tamburo.
30. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Parigi 1958 - pag. 131.  
Si identificano le figure dei dodici Apostoli attraverso i libri Sinottici e gli Atti degli Apostoli che simboleggiano le dodici tribù di Israele. La raffigurazione più frequente è quella che li vede scalzi, con la toga, e tutti con un libro in mano rappresentante la nuova legge.  
S.Paolo decollato con la spada non è Apostolo ma è assimilato e con S.Pietro riceve il titolo di Principe degli Apostoli; S.Andrea con la croce ad "X" o con croce decussata a braccia dritte; S.Bartolomeo con il coltello; S. Giovanni con un' aquila o un calice contenente un serpente alato; S. Giacomo maggiore con bastone da pellegrino, cappello con conchiglia; S.Giacomo minore con bastone dei follatori; S. Mattia con accetta; S.Filippo con croce in asta; S.Simone con sega; S.Giuda Taddeo con mazza o alabarda; S.Matteo con borsa o accetta o alabarda; S.Tommaso con squadra o lancia; S.Pietro con le chiavi, croce rovesciata, gallo, tiara papale (chiave, croce, gallo, triregno).
31. G. BORA *Considerazioni su Bramante pittore e la sua eredità a Milano in Bramante a Milano*, atti del convegno internazionale, Milano 1988.
32. M. MARUBBI *Vincenzo Civerchio*, Milano 1986, pag. 196.
33. M. VERGA BANDIRALI *Pitture nell'ex chiesa di S.Spirito e S. Maddalena a Crema* in: *Seriane/80*, Crema 1980, pag. 140.
34. M.VERGA BANDIRALI *Pitture nell'ex chiesa di S.Spirito e S. Maddalena a Crema* in: *Seriane/80*, Crema 1980, pagg. 142-144  
"... Adest locus qui dicitur Sepulcrum Domini cum aliquibus Sanctorum imaginibus quae indigent aliqua restauratione et carent aliquibus membris..."  
Archivio Curia Vescovile Crema (CR) ms. cartaceo XVI sec., *Visitatio Apost. Castellii 1579* f.89 v., 90 r. e v., 91 v.
35. G. VERGA: *Una Pietà di Guido Mazzoni nella parrocchiale di Palazzo Pignano*, Crema 1933, pagg. 7-13.  
G. LUCCHI: *Palazzo Pignano. Antica Pieve di S. Martino* in: *Itinerari d'arte nella provincia di Cremona*, Cremona 1975, 278-283.
36. M. MICHIEL: *Notizie di opere di disegno nella prima metà del secolo XVI in Padova, Cremona, Milano, Pavia e Bergamo Crema e Venezia, scritta da un Anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. J. Morelli*, Bassano 1800, pag. 36.
37. M. VERGA BANDIRALI: *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo* in: *Arte Lombarda* 92/3, Milano 1990/1-2, pag.66 e sgg.
38. A. LUGLI: *Guido Mazzoni*, Torino 1990, pag. 345.
39. PIETRO DA TERNO: *Historia di Crema 570 -1587*, Crema 1964, pag. 271.
40. C.FIAMENO: *Castelleonea, ovvero historia di Castelleone*, Cremona 1652, pagg. 101,106  
*Historia della chiesa di Santa Maria della Misericordia in Castelleone*, Cremona 1704, pagg.18-19. Da questa "cronaca" si apprende che il tempio votivo della Misericordia, iniziato nel 1513 e continuato nel 1516, fu completato con l'erezione della cupola nel 1525; inoltre che gli strumenti per la fondazione furono rogati da Stefano Cattaneo e Giacomo Arnolfo il 17 marzo 1513. Nell'Archivio di Stato di Cremona, dove si conservano le carte notarili di Castelleone, mancano le filze dell'anno in questione relative ai suddetti notai.  
E' possibile considerare attendibili le notizie del Fiameno perchè sono state accertate dagli studiosi di storia medioevale e moderna con riscontri in archivio, eccezion fatta per quanto riguarda i membri della sua famiglia.
41. M.L. FERRARI, *Il raggio di Bramante nel territorio cremonese: contributi ad Agostino Fonduli*, in: *Studi Bramanteschi*, Roma 1970 - pagg. 223 - 232  
Questo interessante saggio che aggiunge nuove riflessioni sull'attività di Agostino in campo architettonico, non ha però evidenziato l'insolita scansione dell'interno della cupola della Misericordia in tredici spicchi. Per quanto riguarda gli affreschi nell'alto tamburo a nicchioni insieme ai dodici Apostoli è raffigurato il Cristo.
42. C. BARONI, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini*, Milano 1941 - pag. 115.
43. W. ARSLAN, *Storia di Milano*, Milano 1956, Vol. VII - pagg. 665-669.  
Nel Santuario l'autore vede l'impronta del Battaggio insieme a quella del de Fondulis.
44. Il Santuario del Bressanoro è stato attribuito all'attività di Agostino de Fondulis dal MALAGUZZI VALERI, nel volume *La Corte di Ludovico il Moro* Milano 1918 pagg. 244-245, ma sembra estraneo alla riflessione bramantesca, piuttosto è accostabile alle teorizzazioni del Filarete, nel *Trattato di architettura*, per l'identità con la pianta della cappella Sforza (cfr. A. BRUSCHI *Bramante*, Bari 1985 pagg. 70-71).
45. M. MARUBBI *Vincenzo Civerchio*, Milano 1986, pagg. 196-197.
46. M. VERGA BANDIRALI, *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo*, in: *Arte Lombarda* 92/3 Milano 1990/1-2 - pagg.70-72.
47. A. CAMBIÈ, *Il Duomo di Crema*, Crema 1913 - pagg. 64-77.  
L. CESERANI ERMENTINI, *Le vetrate del Duomo di Milano* in: *Crema produce* 3/1988.
48. CLEMENTE FIAMENO: *Castelleonea, ovvero historia di Castelleone*, Cremona 1652, pag. 106.

*Trattato della Venerabile Compagnia de sacerdoti detta Commune eretta nella Parrocchiale delli SS. Giacomo e Filippo di Castelleone cremonese, Cremona, Zanni 1633.*

49. L. CARUBELLI *Una "Pietà" di Agostino Fondulo nella chiesa di S.Giacomo a Soncino* in: *Contributi di Storia medievale e moderna*, 1966, pagg. 69-74.
50. G.B.MAINA, M.MARUBBI *Soncino. Catalogo dei dipinti mobili*, 1990 Soresina pag. 255.
51. M. VERGA BANDIRALI, *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo*, in: *Arte Lombarda* - 1990, pag. 70, la studiosa allontana l'opera da Agostino per ragioni stilistiche.  
A.LUGLI *Guido Mazzoni*, Torino 1990, pag.344 considera le *Pietà* da un punto di vista sia stilistico sia tecnico e nota la distanza formale e di modellazione tra i gruppi.
52. S. BANDERA BISTOLETTI, *Il gruppo del "Sepolcro" di Agostino de' Fondulis*, in: *Il sacello di S.Satiro*, Milano 1990, pagg. 49 - 57.  
C. PARNIGONI e P. BOLOGNESI *Il restauro delle statue di Agostino de' Fondulis*, in: *Il Sacello di S.Satiro* Milano 1990, pagg. 67 - 73.  
S. BANDERA BISTOLETTI, *La decorazione scultorea e pittorica del complesso bramantesco*, in: *Insula Ansperti*, Milano 1992, pagg. 141 - 157.