CECILIA CORRADI GALGANO

LA FORMAZIONE ARTISTICA DI AGOSTINO DE FONDULIS

La prima attività artistica documentata di Agostino de Fondulis [1] riguarda i lavori in terracotta per la chiesa di S. Maria presso S. Satiro a Milano.
L'indagine tecnico-stilistica condotta sulle opere, corroborata dalle relazioni del recente restauro, ha evidenziato le novità nella scultura in terracotta introdotte in territorio milanese da Agostino che adotta un doppio registro: un profondo senso classicistico della scultura, vivificato dal riscontro naturalistico sulla realtà fisica e dei sentimenti.
Il documento [2] del 1483 fornisce una serie di dati per la ricostruzione dei fatti storici: Agostino de Fondulis viene indicato come proveniente da Padova, gli era fideiussore uno dei fratelli de' Predis, sotto l'unico giudizio di Donato Bramante vengono commissionati il completamento delle sculture per il gruppo della *Pietà*, l'apparato decorativo a fregi a stampo, i busti per la cupola sopra l'altare, e i pannelli con testoni per la sagrestia.
Queste notizie sono utili per mettere in luce l'ambiente che frequentava Agostino mentre lavorava per uno dei cantieri sforzeschi più innovativi nell'ambito del rinascimento prospettico introdotto da Donato Bramante [3]; di lì a poco lo stesso Agostino fu testimone al contratto della commissione della *Vergine delle rocce* [4], aveva dunque stretti rapporti con lo stimolante ambiente legato al mecenatismo sforzesco [5].
La complessità del lavoro in terracotta richiesto ad Agostino dai Confratelli della Scuola di S. Maria presso S. Satiro, e la necessità di armonizzare l'apparato scultoreo e decorativo al disegno complessivo concepito da Bramante indicano una certa maturità artistica.

e la caratterizzazione dovuta alla differenza d'età), sembrano però, nell'assieme, parte di una rappresentazione teatrale, cara alla tradizione devozionale popolare.
Come si trattasse di un testo sacro, animato e cristalizzato, rievocante la sofferenza, la parola soffocata dal dolore, frequente nelle "*Meditationes Passionis Chirsti*", nei *sermoni* della Settimana Santa, nelle *devozioni* teatrali, troviamo la stessa commossa partecipazione sia nella folla reale che inscenava la rappresentazione sia nelle statue che compongono i molti compianti in terra padana (da Bologna a Ferrara, da Brescia a Milano) [11].
Il dolore degli uomini per il Cristo morto tra le braccia della madre e la disperazione delle Marie sono raffigurati con la centralità scenica della Vergine ed è un fatto iconograficamente insolito rispetto ai gruppi di Bologna, Ferrara o Napoli, ma spiegabile con le tematiche della Immacolata Concezione e con la tradizione tedesca dei *Vesperbild*.
Nei sepolcri modellati da Guido Mazzoni e Niccolò dell'Arca l'attenzione è concentrata sul Cristo, con una collocazione strategica delle figure che lo incorniciano, i gesti e le espressioni estremamente caricate palesano il profondo legame con i taglienti modi dei ferraresi (Tura, Cossa, de' Roberti) e la resa realistica del ritratto [12].
Il soggetto della Pietà caro, all'ordine degli Amadeiti, predicatori del ramo francescano di tipo osservante [13], trovò grande diffusione al Nord, dove fu capillare la predicazione francescana ed era antica la tradizione dei teleri didascalici (i Fastentüchen dell'arco alpino).
La religiosità arcaica, in rapporto con la predicazione amadeita, e la simbologia del ritorno ai martiri, insieme alla programmatica volontà di esaltare la famiglia Sforza possono essere considerati tra i motivi fondamentali della ristrutturazione del sacello di Ansperto e della costruzione della chiesa di S. Maria presso S. Satiro, come sta ad indicare la significativa collocazione del gruppo della Pietà.
Agostino Fondulo trovò modo di esprimere questa dolorosa iconografia con una conoscenza della tecnica della scultura in terracotta decisamente nuova per Milano: si tratta, infatti, come hanno descritto nella relazione di restauro Cinzia Parnigoni e Paolo Bolognesi [14] di una modellazione a tutto tondo, in un unico pezzo quasi completamente pieno, delle grandi sculture verticali.
Non solo: con ogni probabilità egli ha plasmato le sculture attorno ad una sorta di trave che fungeva da sostegno e veniva tolta prima della cottura creando così un canale vuoto per il passaggio del vapore, tutto questo è molto simile alla modellazione nelle fusioni in bronzo; le figure inginocchiate, invece, furono realizzate a tutto tondo con l'apertura di uno sfiatatoio interno, ma senza sostegno, con estrema ricchezza di particolari. Una simile tecnica comportava la costruzione di appositi forni di dimensioni inusitate per l'epoca, ma consentiva una resa altamente emozionale e dignitosa delle figure.
Purtroppo sono pochi gli studi pubblicati sulla tecnica di preparazione e cottura della terracotta, quasi esclusivamente relativi al laterizio, inoltre molti dei disegni che accompagnavano i contratti per le decorazioni e le sculture sono andati perduti, rendendo ancora più difficoltosa l'opera di ricerca storica.
Rarissimi gli strumenti per la lavorazione che sono giunti sino a noi: qualche cassetta in legno o in mattoni per calchi e stampi.
La tecnica esecutiva della contemporanea scultura emiliana e toscana prevedeva la modellazione della terracotta in un unico pezzo che veniva sezionato in due o tre parti, poi svuotate il più possibile per rendere sottile la struttura, facilitare l'essicazione ed evitare, durante la cottura, le esplosioni per la possibile presenza di bolle d'aria nell'impasto argilloso; la temperatura del forno, il più possibile omogenea, doveva essere compresa tra i 1000 e i 1200 gradi.
L'analisi per diffrazione dei raggi X ha suddiviso le statue in tre gruppi con temperature di cottura:
1. inferiori a 900° (Cristo, la Madonna, S. Maria di Cleofa, la Maddalena), di dimensioni minori e con dettagli più definiti;
2. comprese tra i 900° e i 950° (Giuseppe di Arimatea);
3. maggiori di 950° (le rimanenti grandi sculture).

L'importanza della temperatura è evidenziata dal peggior stato di conservazione delle statue cotte a temperatura più bassa, anche in funzione di uno spessore considerevole che rendeva difficoltosa la perfetta essicazione e superficiale la cottura.
Inoltre tutte le statue mostrano una diversa porosità e resistenza all'umidità, agli urti e alle vibrazioni tra l'interno e l'esterno; le statue di dimensioni maggiori accusano anche una diffusione del calore non omogenea (la statua di una delle Marie risulta cotta solo per metà dell'altezza).
Nel complesso la sperimentazione di Agostino non può essere considerata un successo, poiché rispetto alle tecniche tradizionali ha pro-

2. Pietà. Milano, S. Maria presso S. Satiro. La Maddalena.

3. Pietà. Milano, S. Maria presso S. Satiro. S. Giovanni.

dotto una maggior vulnerabilità all'umido e ai sali, aggravata da una manutenzione carente.
È altresì riscontrabile nel risultato complessivo del lavoro di modellazione una resa estetica notevole, di grande sensibilità emotiva, di forte impatto visivo, con particolari dettagliati quali: le onde dei capelli e delle barbe, la dentatura, le vene che percorrono turgide le mani o segnano il collo, le pieghe degli abiti e dei mantelli vibranti sopra corpi plastici.
L'incanto che provoca la visione di questa bella *Pietà* è in parte dettato dal gioco delle parti degli astanti: tutte le figure partecipano al dolore o in modo autonomo, come il giovane S. Giovanni che da solo invoca Dio, oppure con una somma di gesti e sguardi come nel gruppo dietro la Vergine svenuta.
I gesti delle mani sono prospettici, intensi, riconoscibili; le forti analogie con le stampe del Mantegna sono state più volte ricordate, insieme alla sintonia che si percepisce tra questa Maddalena e quella di Donatello nel Battistero di Firenze, anche se la donatelliana è vieppiù esasperata e nervosa.
Nei sopralluoghi a Palazzo Pignano e in S. Sepolcro a Milano è sembrata riscontrabile una forte analogia di modellazione dei *Sepolcri* con quella di S. Satiro, anche se il differente stato di conservazione non ha consentito una precisa analisi tecnica.
La forte impressione suscitata dall'accordo armonico tra architettura, scultura e pittura, decorazione in chiave prospettica realizzato nel tempio di S. Maria presso S. Satiro dovette rendere la chiesa meta di pellegrinaggio di artisti, di prestigiosi committenti che ebbero modo di apprezzare insieme al genio di Bramante la qualità artistica di Agostino.
Le opere in terracotta nel loro complesso, dalle statue del gruppo del *Sepolcro* ai bassorilievi e testoni della sagrestia insieme ai busti del tamburo della cupola, influenzarono altre opere d'arte, sia in pittura, sia in scultura ed anche l'arte vetraria risentì dei modi dettagliati e composti dell'artista.
Ed ecco che la *Deposizione* di Agostino de Fondulis divenne modello per quella dipinta in S. Pietro in Gessate di Vincenzo Foppa (distrutta poi a Berlino), quella ad olio in S. Giorgio a Palazzo del Luini; lo stretto rapporto con Antonio da Pandino e Antonio de Raimondi (dipinsero le sculture e misero in oro e blu tutte le decorazioni) divenne leggibile nelle analogie del tratto incisivo, nelle inquadrature, nei simili tagli figurativi delle vetrate del duomo di Milano, nel ciclo della *Vita di Gesù*, di questi artisti.
Con un riscontro diretto sul campo ho potuto constatare la presenza di almeno altri due gruppi scultorei differenti per iconografia, ma molto simili per tecnica di modellazione: proprio a Milano nella cripta di S. Sepolcro e nel sottotetto del matroneo di S. Lorenzo si conservano, in pessime condizioni, un *Sepolcro* e un *Vesperbild*.
La consonanza di inquadrature e i tagli figurativi, tra l'opera di Agostino e il ciclo della *Vita di Gesù* nelle vetrate del Duomo di Milano, realizzate da Antonio da Pandino (tra gli anni '80 e '90), dimostrano lo scambio frequente di esperienze e tecniche [15].
Per quanto riguarda le sculture furono utilizzati colori a tempera, impiegando come legante una mistura di uovo sopra una base di gesso e colla, come nei dipinti su tavola: cosa confermata dal lavoro di restauro e dalle analisi scientifiche (Sovrintendenza e Politecnico di Milano).
Come apprendiamo da un documento del 30 maggio, le sculture furono dipinte più tardi, nel 1491, da Antonio de Raimondi, socio di Antonio da Pandino e presente con esso alla decorazione del sacello.
Questi era un esperto pittore di stucchi e rilievi, poiché lo troviamo anche nel 1497 accanto al Bergognone all'Incoronata di Lodi impegnato nella decorazione della cappella centrale.
Nella storiografia artistica [16] si è trovato citato dal Lomazzo [17] e dal Doni un trattato perduto di Bramante relativo al "fare di stucco", ma non se ne è conservata traccia, tuttavia, poiché Bramante venne ripetutamente chiamato a garantire i lavori del sacello e della chiesa di S. Maria, questa notizia potrebbe indicare che egli avesse una buona conoscenza delle diverse tecniche tale da assicurare la qualità dei lavori.
La stretta collaborazione tra l'idea architettonica e la decorazione, tra il Maestro e le maestranze si chiarisce non appena si mette piede nella sagrestia che il recente restauro ha restituito alla bellezza.
Questa pare veramente costituire un corpo unico: il complesso murario di ristrutturazione del sacello, la chiesa di S. Maria, il finto coro e la sagrestia giunsero a compimento tra il 1477 e il 1482, dopo di che si intrapresero i lavori della decorazione.
I fregi della chiesa sono in cotto a stampo, rivestiti di stucco e dorati, con temi di palmette e sfingi affrontate ad un tondo con testina e ma-

4. Milano. Chiesa di S. Maria presso S. Satiro. Particolare del fregio in cotto a stampo rivestito di stucco e dorato.

5. Milano. Chiesa di S. Maria presso S. Satiro. Anello del tamburo: busto in terracotta dipinta.

scheroni barbuti con volute sul fondo blu (foto 4), con un gusto tutto archeologico e alla moda, caro anche a tanti palazzi di provincia, di tradizione gotica, ma con una modellazione a rilievo rappresentante una mescolanza di temi profani, pagani e simboli cristiani (le arpie, la fontana della vita, le palme,...).

Agostino, nel relativo contratto dell'11 marzo 1483 [18], si impegnava a consegnare 109 metri di cornice in terracotta plasmata, secondo una "lista" campione e un ampio fregio composto di otto testoni e sedici riquadri con putti. Certamente si tratta della cornice della trabeazione che si ripete lungo le navate maggiori e minori e lungo i due bracci di croce e che riproduce in scala ridotta l'alto fregio della sagrestia con tondi e teste ad altorilievo.

Inoltre il contratto prevedeva, a completamento dei lavori, la consegna di trentasei statue che dovevano essere approvate dal Bramante. Dobbiamo al Biscaro l'individuazione di queste ultime nei busti in cotto (foto 5) posti nell'anello del tamburo che sorregge la cupola, trenta dei quali dovettero essere rimossi durante un restauro nel 1727 perché pericolanti [19]. La relazione della Visita pastorale compiuta dal Cardinale Federico Borromeo il 17 marzo 1611 [20] riferisce che queste sculture, in terracotta dipinta, costituivano diversi cicli comprendenti: gli Apostoli, gli Evangelisti e i Profeti.

Per la gestualità e l'abbigliamento di ispirazione orientale potrebbero appartenere a quest'ultimo ciclo i nove busti situati negli oculi del tamburo della cupola.

Nonostante le scarse rifiniture, del resto inutili data la grande distanza da terra, i personaggi conservano una notevole forza espressiva dovuta ai segni profondi dei volti, alle barbe folte, alle sopracciglia marcate e ai copricapo esotici; le espressioni ispirate sono rimarcate dai gesti delle mani che stringono i libri.

Stilisticamente osserviamo alcune differenze rispetto ai *testoni* della sacrestia, probabilmente realizzati a partire da modelli bramanteschi su riferimenti tardoantichi, tuttavia anche tra queste figure spira un'aria di severità e compostezza riducibile alle analogie realistiche ed espressionistiche con le figure maschili della *Pietà*. Facciamo notare come l'opera nel suo complesso denoti affinità stilistiche con le vetrate di Antonio da Pandino per il Duomo a dimostrazione dei frequenti scambi di schemi e modelli basati sulla cultura comune che va dal Foppa al Mantegna, alla tradizione naturalistica lombarda.

Fanno eccezione gli otti *testoni* (foto 6), l'alto fregio a putti festanti, il parapetto con motivi a giorno e la più alta fascia in terracotta con motivi dionisiaci della sagrestia per il vibrante contrasto di colore tra il rosso delle terrecotte e il bianco degli stucchi delle paraste, il preciso riferimento all'antico degli elementi costruttivi e decorativi. È qui che Agostino mostrò una maturità stilistica nuova, guidato dal progetto unitario di Bramante, che coniugò la tradizione paleocristiana con quella classica e con l'esperienza rinascimentale; e ciò non con generiche riprese, ma con un concetto, inedito per Milano, di armonia tra struttura e decorazione, tra luce e ombra, tra superficie e altezza. Entrare nella sagrestia dà un senso della regola matematica che governa gli spazi di grande eleganza: niente turba la quiete di questo luogo di raduno elitario, destinato al clero.

Nella parte bassa la decorazione è in stucco bianco, rifinito come fosse marmo; rappresenta eleganti candelabre variate in ordine alterno sulle paraste angolari, un fregio a gigli e girali tra una doppia profilatura in terracotta (quella superiore lavorata con un motivo a foglie) sulle pareti, a circoscrivere i diversi catini che coprono le nicchie in cui lo spazio si dilata, come fosse un tempietto.

I catini presentano due tipi di decorazioni tratte dall'antico che, a eccezione della terza nicchia di sinistra, corrispondente all'entrata originaria, si ripetono con ordine alterno: a conchiglia nelle nicchie curve e a cassettoni con rosette nelle nicchie poligonali (ornati usati anche per il soffitto, la cupola e i nicchioni della chiesa).

La parte superiore della sagrestia mostra un sapiente gioco cromatico di gesso bianco dall'effetto lucido contrapposto a motivi in terracotta naturale, tipico dell'attività lombarda di Bramante, e che poco dopo si realizzerà fastosamente nella tribuna di S. Maria delle Grazie.

Lungo il fregio che delimita i due piani c'è una ricca ornamentazione in terracotta costituita da otto teste ad altorilievo, una per lato, incorniciate da serti di frutta, affiancate da putti ignudi, vibranti nell'effetto della modellazione.

Diversi cornici in cotto di cui una a ovoli, corrono lungo l'architrave superiore.

Una balaustra composta da motivi a stucco lavorati a traforo sopra un sostegno, con un'anima di ferro, rappresenta diversi motivi di memoria classica, tutti composti da decorazioni speculari, diverse per soggetto (coppie di putti o di draghi affrontati ad un vaso).

6. Milano. Chiesa di S. Maria presso S. Satiro. Testoni e fregio della sagrestia. Terrecotte.

L'architrave superiore è formato da cornici a dentelli e a ovoli, lungo le quali corre una fascia in terracotta lavorata con motivi ispirati ai rilievi antichi, forse tratti da fregi di tema dionisiaco, dove le figurine di ninfe e centauri si alternano a un sole raggiante.
Purtroppo i molti rimaneggiamenti hanno sostituito i basamenti delle lesene, originariamente in cotto, con pietra grigia facendo così perdere l'effetto cromatico e l'intonazione coloristica cara al Bramante. Le proporzioni dei *testoni* e la loro relazione con lo spazio ricordano da vicino gli *uomini d'arme* dipinti dal Bramante per la casa Visconti-Panigarola.
La luce dall'alto intensifica le espressioni solenni dei volti nei festoni, la dignità, la fierezza che vi si percepiscono sono un monito per l'umanità, si ha la sensazione che sia la luce divina a illuminare la ragione umana, a renderla severa.
Fanno da contrappunto i putti festanti e cantanti, tutti mossi da una gioia intima gaudente; qualcuno canta, qualcuno prega, altri scherzano: sono bimbi, presi dal vero e resi con un fremito come fossero d'argento vivo, come fossero di bronzo.
E come non pensare ai putti di Donatello, al turbamento che provoca l'altare al Santo di Padova, ma anche alle cantorie nel duomo di Firenze che Donato potrebbe avere visto insieme alle opere del Brunelleschi, oppure agli angeli di Mantegna, alla monumentalità dei gesti e dei visi agli Eremitani; l'estrema unità delle parti è strutturata con accordi cromatici sensibili all'illuminazione ed è percepibile anche dopo i diversi restauri e ridipinture.
Soltanto la sua provenienza e dunque la sua possibile formazione in Padova sono in grado di chiarire gli aspetti artistici del linguaggio figurativo di Agostino.
Lo stesso Agostino nei primi contratti tiene a evidenziare la sua provenienza patavina, anche per differenziarsi dai forti "cartelli" di lavoro dominanti nell'area milanese e nei territori limitrofi: l'associazione tra l'Amadeo, Lazzaro Palazzi, il Piatti e il Dolcebuono.
Bisogna pensare a quale eccezionale cantiere artistico sia stata Padova intorno alla metà del XV secolo: artisti di ogni dove vi lavoravano, come Filippo Lippi, Paolo Uccello, Nicolò Baroncelli, Carlo Crivelli, Bartolomeo Vivarini, Cosmè Tura, Niccolò Pizzolo, Andrea Mantegna, Giovanni d'Alemagna, Francesco Squarcione e soprattutto Donatello, chiamatovi dall'esiliato banchiere fiorentino Palla Strozzi.

Il soggiorno di Donatello esercitò un'influenza determinante sull'ambiente padovano e su tutta l'Italia settentrionale e in modo particolare il padre di Agostino, lavorando per le formelle in bronzo del coro del Santo, ebbe modo di esperire le novità stilistiche e le tecniche apportate dal grande maestro.
Insieme all'altare del Santo, furono gli affreschi del Mantegna per la cappella Ovetari, nella chiesa degli Eremitani, ad apportare le novità stilistiche più dirompenti: nelle storie di S. Giacomo e S. Cristoforo la linea vigorosa diede ai personaggi una consistenza statuaria, sullo sfondo furono costruite solenni architetture, in ogni parte si percepiva la passione per i modelli classici dell'antichità, trasfigurata per mezzo delle costruzioni prospettiche (gran parte dell'opera è andata distrutta durante i bombardamenti del '44).
Una grandiosa circolazione di modelli e calchi formò schiere di maestranze nelle botteghe padovane, che appresero anche la metodologia esecutiva donatelliana, sensibilissima ai diversi materiali.
L'interesse dell'ambiente padovano per il collezionismo spaziava dalle incisioni nordiche alle raccolte antiquarie dell'antichità classica e romana e questo può spiegare il convivere di modelli stilistici così differenti: dalle espressioni spigolose alle rotondità del mondo romano.
Notevole la presenza di stampe di maestri nordici [21], ma anche disegni e i modelli di figure con turbanti all'orientale di Marco Zoppo (dopo il viaggio in Oriente con Gentile Bellini).
Contraddistinsero, dunque, l'Umanesimo padovano l'appassionato culto per l'antichità che accomunava letterati, filosofi e pittori, testimoniato dall'Università patavina, indirizzata verso gli studi filologici in letteratura e verso l'interpretazione di Aristotele in filosofia.
Inoltre, perdurò a lungo il realismo e il gusto decorativo del gotico internazionale nell'Italia settentrionale e queste ragioni possono spiegare una certa resistenza alle astratte novità dei toscani.
Non meraviglia il fatto che a lungo resistette un certo stile che ricorda il fasto e la sontuosità in palazzi e chiese dalle decorazioni in oro su fondo blu: in terra padana non venne mai meno la tradizione del laterizio, del cotto rosso, del decoro arricchito dagli elementi figurativi in stucco o in terracotta, anche se spesso la struttura architettonica fu di grande rigore.
Tra le maestranze di area padana [22] furono numerosi i depositari di questa cultura: Rinaldo de Stauris, Guido Mazzoni, Niccolò dell'Ar-

ca, Giovanni Amadeo, i Mantegazza, i Solari, Antonio Rizzo, i Lombardo furono tra i maestri che eccelsero per il senso plastico, l'attenzione alle novità fiamminghe, l'eleganza degli elementi a stampo, la consonanza con il gusto decorativo di certi codici miniati da artisti "lombardi" a partire dalla metà del Quattrocento.
Dunque si trattò di un gusto per la scultura in pietra, in cotto, in marmo già affermato e consolidato da tempo, che diede alla storia dell'arte un apporto specifico nei suoi studi del corpo, del ritratto e della prospettiva nel senso della fisicità della statuaria in rilievo e a tutto tondo; l'intreccio di esperienze nei grandi cantieri necessita di un'analisi sui documenti e di un confronto tra lo *specimen* delle opere.
Si è resa necessaria, per le ragioni appena esposte, una ricerca presso l'Archivio di Stato di Padova che si è rivelata fruttuosa perché tra le carte dell'Arca del Santo (Registro di Cassa), le registrazioni dei tabulari notarili e i documenti delle Corporazioni soppresse (in archivio civico antico, su indicazioni del Moschetti [23] e del prezioso Sartori [24]) si è potuto riscontrare l'importante attività del padre Giovanni, maestro scultore e fonditore in bronzo.
La famiglia proveniva da Soncino e fu presente a Cremona nel primo Quattrocento. Il nonno Fondulino lavorò come intagliatore e orafo per i frati Agostiniani del convento di S. Agostino in Crema, con il figlio Giovanni (che si trova citato nelle "Parti Prese" a Crema per riparazioni all'orologio della Torre del Duomo nel 1458).
Con ogni probabilità Giovanni si trasferì a Padova dopo che Crema, terra di confine tra Milano e Venezia, cadde nel 1449 sotto la dominazione Veneta. Infatti nel febbraio di quell'anno l'esercito veneziano, capitanato da Sigismondo Malatesta, strinse d'assedio Crema - allora sotto la Repubblica Ambrosiana - che di lì a poco capitolò.
Si iniziò una dominazione che, salvo le brevi parentesi dell'occupazione francese dopo la battaglia di Agnadello (maggio 1509 - settembre 1512) durò fino al 1797, così il territorio cremasco divenne una delle tredici Province di Terraferma, oltre al Dogado (Provincia di Venezia) in cui era suddiviso lo Stato Veneto.
Secondo alcune notizie pubblicate dallo Zorzi [25] a Vicenza risiedevano almeno due artisti imparentati con Agostino: Bartolomeo di Fondulino de Fondulis da Crema (fratello di Giovanni) e il figlio Vincenzo, entrambi *aurifex* con contratto per calice, patera e piedistallo.
È perciò plausibile l'emigrazione di artisti ed artigiani e maestranze dalle terre di confine (ad esempio, da Orzinuovi andò a Vicenza Bartolomeo Montagna, pittore, altri da Como, da Mantova) verso le cittadine venete più ricche di lavoro, stimoli ed opportunità. Per le stesse ragioni troviamo, in terra veneta, Giovanni de Fondulis da Crema, impegnato fin dal 1469 nel contratto per tre pale d'altare in terracotta, commissionate dal marchese Bertoldo d'Este per la chiesa d'Este [26].
È interessante notare come le figure richieste siano parte in pietra di Nanto e parte in terracotta, inoltre viene specificamente ordinato "l'ornamento all'antica", questo denota il gusto per la commistione dei diversi materiali e per gli elementi "all'antica": figurette alate, divinità, cavalli marini, conchiglie...; purtroppo nella ricerca dei documenti si è trovato sì l'originale del contratto, ma non il disegno in esso citato e nel sopralluogo ad Este non sono emersi elementi che potessero ricordare queste tre ragguardevoli pale d'altare, nemmeno frammenti.
Nel 1484 [27] il maestro Giovanni Fondulo da Crema stipulò un contratto con i massari dell'Arca del Santo: si richiedeva la realizzazione di un quadro di bronzo e gli venne pagata la cera per il modello.
A corredare l'attività artistica del padre rimane aperta la questione delle statuette in bronzo presso la Wallace Collection [28] e delle placchette con allegorie e temi "all'antica" di collezioni pubbliche [29] e private firmate "IO.F.F" oppure "Opus. IO.CRE", attribuibili a questo Giovanni di Fondulino Fondulo da Crema per la sua duttilità, che lo rendeva capace di trattare diversi materiali: dalla terracotta alla pietra, al bronzo (sono talmente interessanti che la critica ha visto in esse la mano di Giovanni delle Corniole, del Ruberti e persino del Riccio).
Altre opere a lungo indagate dalla critica e nelle quali qualcuno avrebbe riconosciuto la mano di Giovanni sono le tre statue conservate presso il Museo Civico di Vicenza e le opere conservate presso il Museo Civico di Padova.
Le prime, in pietra di Nanto, raffigurano la Madonna con il Bambino in braccio tra i santi Cristoforo e Vincenzo (provenienti con ogni probabilità dall'altare dell'Oratorio di S. Cristoforo prima, e dall'architrave esterno poi, per alterne vicende). (foto 7)
Per i caratteri stilistici lombardo-veneti sia Puppi [30] sia Barbieri [31] propendono per l'attribuzione a Giovanni con una datazione a ridosso del 1480: dopo il recente restauro le statue hanno tuttavia evidenziato un tratto incisivo e tenero, molto vicino al fare di Agostino specialmente il volto della Vergine è reso con estrema soavità.

7. S. Cristoforo: Madonna con Bambino, S. Vincenzo, statua in pietra di Nanto. Museo Civico di Vicenza.

8. S. Giovanni Evangelista, Museo Civico di Padova, statua in terracotta.

Anche le opere conservate a Padova sono estremamente vicine per il realismo, per la resa dei particolari ai lavori di Agostino.
Si tratta di tre statue in terracotta raffiguranti il Redentore, s. Giovanni (foto 8) e s. Pietro attribuite al Minello e da due formelle: la Vergine con bimbo in terracotta, attribuita al Bellano e un *Cristo patiens* tra due angeli in gesso, indurito a bassorilievo; quest'ultimo è una replica da un originale di scuola lombarda [32] conservato a Vicenza.
Tuttavia proprio lo studio condotto ci induce ad una certa cautela nell'attribuzione di opere lombarde in terra veneta, proprio per il frequente scambio di esperienze che si verificava in quegli anni, queste considerazioni hanno spinto a cercare di chiarire l'attività del padre, difficilmente riscontrabile per la mancanza di opere certe, mediante i numerosi contratti notarili pubblicati dal Sartori [33] e attraverso una ricerca presso l'Archivio di Stato di Padova nel corso della quale è emerso un documento tuttora inedito che sarà oggetto di prossima pubblicazione.
Non sono stati invece reperiti a Padova documenti riguardanti Agostino, poiché era uso a quell'epoca, per la struttura del lavoro delle botteghe [34], riportare nei contratti solo il nome del maestro e non dei lavoranti, tra i quali dobbiamo presumere si trovasse il figlio.
Quando intorno agli anni 1480-85 si sentì a Padova pressante l'esigenza di ordinare gli elenchi delle fraglie delle varie maestranze (era necessario fare chiarezza tra i rapporti di lavoro e i relativi compensi sia che si trattasse di un maestro sia che si trattasse di garzoni di bottega) Agostino era già partito per Milano.

NOTE

1. Nella 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) ho cercato di ricostruire l'attività di Agostino compiendo una ricerca tecnico stilistica e un riscontro in archivio dei documenti. Le foto che corredano il testo sono di mio marito Alberto Galgano (ad esclusione delle n. 7 e n. 8, gentilmente fornite dai Musei di Padova e di Vicenza), cui sono riconoscente per l'infinita pazienza. La studiosa W. Terni de Gregorj ha indagato per prima la famiglia dei de Fondulis nell'articolo *Non 'de Fondutis'. I Fonduli dinastia di scultori cremaschi*, in *Archivio Storico Lombardo* 1948-49.
A. FINO, *Historia di Crema*, raccolta degli annali di M. Pietro Terni, Venezia 1571.
A. CAMPI, *Cremona Fedelissima città et nobilissima colonia dé Romani rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa*, Cremona 1585.
G. BRESCIANI, *Libro delle famiglie nobili della città di Cremona così antiche come moderne viventi per tutto l'anno MDCLX raccolte da G. Bresciano istorico di detta città*, riproduzione anastatica del manoscritto del sec. XVII conservato presso la Biblioteca Comunale di Cremona.
D. ARISI, *Accademia de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona inizio '700.
A. FINO, *Historia di Crema*, Crema 1711.
V. LANCETTI, *Cabrino Fondulo. Frammento di storia Lombarda*, in: *Biografia Cremonese*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona, 1817.
GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano 1827.
P. CERUTI, *Biografia di Soncino*, Milano 1834.
Padre B. GONZATI, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova 1854.
F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema*, Milano 1859.
GALANTINO, *Storia di Soncino con documenti*, Cremona 1859.
G. SOMMI PICENARDI, *Della famiglia di Cabrino Fondulo Signore di Cremona*, dall'archivio della Repubblica fiorentina - 1877.
F. NOVATI, *Delle antiche relazioni tra Trento e Cremona*, in: *Archivio Storico Lombardo* - 1894.
F. MALAGUZZI VALERI, *L'architettura a Cremona nel Rinascimento*, in: *Emporium*, vol. XIV 1901.
F. MALAGUZZI VALERI, *Amadeo, scultore ed architetto lombardo (1477-1522)*, Bergamo 1904.
G. BISCARO, *La commissione della 'Vergine delle Rocce' a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali*, in: *Archivio Storico Lombardo* - 1910.
G. BISCARO, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di Santa Maria presso San Satiro*, in: *Archivio Storico Lombardo* - 1910.
G.G. ZORZI, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI. Architetti, ingenieri, muratori, scultori e tagliapietra*, Venezia 1916.
F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, Milano 1918.
Il testamento di Cabrino Fondulo, in: *Archivio Storico Lombardo* - 1918.
PLANISCIG, *Dei Estensische Kunstsammlung Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance*, Wien 1919.

PLANISCIG, *Venetianische bildhauer der Renaissance*, Wien 1921.
F. MALAGUZZI VALERI, *Leonardo da Vinci e la scultura*, Bologna 1922.
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. L'architettura del Quattrocento*, vol. VIII, Milano 1924.
A. MOSCHETTI, *Giovanni Fondulo scultore*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* - 1927.
E. RIGONI, *Notizie riguardanti Bartolomeo Bellano ed altri scultori padovani*, Padova 1933.
S. VIGEZZI, *La scultura a Milano*, Milano 1934.
G. MARACHIER, *Premesse storiche alla venuta dei Lombardi a Venezia nel Quattrocento*, Venezia 1938.
C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Firenze 1940.
C. BARONI, *L'architettura lombarda dal Bramante al Richini*, Milano 1941.
C. BARONI, *Bramante*, Bergamo 1944.
W. TERNI DE GREGORJ, *Non 'De Fondutis'. I Fonduli dinastia di scultori cremaschi*, in: *Archivio Storico Lombardo* - 1948/49.
G.A. DELL'ACQUA, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1951.
H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano 1953.
W. ARSLAN, *La prima rinascita (1450-1465)*, in: *Storia di Milano* vol. VII - 1956.
L. GROSSATO, *Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX*, Padova 1957.
M. VERGA BANDIRALI, *Scheda per Agostino Fondulo scultore*, in: *Arte Lombarda* - 1958.
L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrètien*, Parigi 1958.
F. SALMI, G. PACCAGNINI, *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Mantova 1961.
G. ZORZI, *Notizie vicentine di artisti cremaschi e in particolare di Bartolomeo Fondolino*, in: *Arte Lombarda* 1961.
F. BARBIERI, *Catalogo pittura e scultura sec. XIV-XV*, Museo Civico di Vicenza - 1962.
G. GROSSATO, *Mostra dei dipinti restaurati della galleria e del civico museo di Padova*, Padova 1962.
W. TERNI DE GREGORJ, *Giovanni da Crema e la sua dea seduta*, in: *Scritti minori*, Crema 1964.
J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze 1964.
P. DA TERNO, *Historia di Crema 570-1557*, a cura di M. e C. Verga, Crema 1964.
A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia*, Torino 1966.
AA.VV., *La Certosa di Pavia*, Milano 1968.
A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969.
A. PALESTRA, *Cronologia e documentazione riguardante la costruzione della chiesa di S. Maria presso S. Satiro del Bramante*, in: *Arte Lombarda*, Milano 1969.
AA.VV., *Studi Bramanteschi*, atti del convegno, Milano-Roma-Urbino, 1970.
AA.VV., *La chiesa degli Eremitani a Padova*, Padova 1971.
A. PALESTRA, *Visite pastorali di Milano (1423-1859)*, Roma 1971.
A. PALESTRA, *Il restauro della cupola di S. Maria presso S. Satiro*, in: *Arte Lombarda*, Milano 1972.
G. FERRARI, *La terracotta e i pavimenti in laterizio nell'arte italiana*, Milano 1973.
G. LISE, *S. Maria presso S. Satiro*, Milano 1974.
F. ROSSI, *Maestro IO.F.F; catalogo dei Musei Civici di Brescia*, Placchette sec. XV-XIX, Vicenza 1974.
AA.VV., *Vicenza illustrata*, Vicenza 1977.
L. PUPPI, *Pittura e scultura nel Quattrocento*.
AA.VV., *Gli Sforza a Milano*, Milano 1978.
M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978.
M. PEROLINI, *Compendio cronologico della storia di Crema*, Crema 1978.
G. VASARI, *Le vite*, ed. Milanesi 1906, in: P. BAROCCHI, *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze 1981.
M. PIZZO, *Sculture della fine del '400*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, Padova 1981.
M. PANZERI, *La famiglia dei Fondulo artisti cremaschi*, in: *Quaderni Cremaschi*, Crema 1981.
G. GENTILINI, *Cenni di storia del mattone e cenni sulla manifattura e tecnica del mattone*, Laboratorio del cotto, Cremona 1982.
AA..VV., *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, in: *Atti del convegno*, Milano 1983.
AA..VV., *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, in: *Atti del convegno internazionale di Pavia*, Roma 1983.
M. LUCCO, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in: *Storia dell'arte italiana*, Torino 1983.
AA..VV., *Il francescanesimo in Lombardia*, Milano 1983.
A. SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di: padre G. Luisetto, Padova 1983.
G. GENTILINI, *Decorazioni di esaltante bellezza in palazzi e chiese del XIV-XV secolo*, Cremona 1984.
F. BARBIERI, *Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo*, Vicenza 1984.
G. LORENZONI, *Le sculture del Santo di Padova*, Vicenza 1984.
AA..VV., *Giacomo Cozzarelli. Restauro di una terracotta del '400*, Modena 1984.
M.T. FIORIO, *Le chiese di Milano*, Milano 1985.
A. MARACHIER, *La scultura del Cinquecento*, Torino 1985.
M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio*, Milano 1986.
AA..VV., *Restauri, acquisizioni, donazioni 1984-1986 a Vicenza*, Milano 1986.
AA..VV., *Museo ritrovato*, Vicenza 1986.
J. POPE HENNESSY, *La scultura italiana del Rinascimento*, Torino 1986.
S. STOCCHI, *Terrecotte lombarde*, Milano 1986.
L. CESERANI ERMENTINI, *Lo scenario di un ambiente cittadino. Le botteghe di artigiani ed artisti tra '400 e '500*, Crema 1986.
C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, in: *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, vol. IV, Milano 1986.
AA..VV., *Pittura tra Adda e Serio*, Milano 1987.
E. ROSSI, *Soncino*, vol. II, Soncino 1987.
L. CESERANI ERMENTINI, *Le vetrate del Duomo di Milano*, in: *Crema produce* n. 3/88, Crema 1988.
L. CESERANI ERMENTINI, *Interrogare le fonti - Il campanile del Duomo di Crema. Documenti e fonti*, in: *Insula Fulcheria*, Crema 1988.
P. LUCCA, *La Pietà di Agostino de Fondulis*, in: *Ca' de Sass*, marzo, Milano 1988.
AA..VV., *Bramante a Milano: atti del congresso internazionale - Milano 1986, in: Arte Lombarda* - 1988.
M. PIZZO, *Alessandro Vittoria e la collezione Grimani*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, Padova 1989.

R.V. SCHOFIELD, J. SHELL, G. SIRONI, *Giovanni Amadeo. I documenti*, Como 1989.
S. BORDINI, *Il tempo delle passioni*, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 1989.
G. ROMANO, *Piemontesi e lombardi tra '400 e '500*, Torino 1989.
AA..VV., *Niccolò dell'Arca, seminario di studi*, Bologna 1989.
G.B. MAINA, M. MARUBBI, *Soncino. Catalogo dei dipinti mobili*, Soresina 1990.
S. BANDERA BISTOLETTI, *Il sacello di S. Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, Milano 1990.
M. PIZZO, *Giovanni e Antonio Minello. Scultori padovani tra XV e XVI secolo*, tesi di dottorato, Padova 1990.
M. VERGA BANDIRALI, *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo*, in: *Arte Lombarda*, Milano 1990.
C. PARNIGONI, P. BOLOGNESI, *Il restauro delle statue di Agostino de' Fondulis*, in: *Il sacello di S. Satiro*, a cura di: S. Bandera Bistoletti, Milano 1990.
A. LUGLI, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1990.
AA..VV., *Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone, catalogo della mostra*, a cura di: G. Romano, Torino 1991.
AA..VV., *Leonardo a Venezia*, Milano 1992.
J. SHELL, L. CASTELFRANCHI, *Amadeo Giovanni Antonio. Scultura e architettura del suo tempo, atti del convegno*, Milano 1993.
L. CESERANI e M. ERMENTINI, *La Piazza del Duomo e le Porte della città*, Crema 1993.
J. POPE HENNESSY, *Donatello scultore*, Torino 1993.
F. PELLEGRINI, *Dürer e dintorni. Incisioni dei nusei civici di Padova, catalogo della mostra*, Milano 1993.

2. G. BISCARO, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di Santa Maria presso San Satiro*, in: *Archivio Storico Lombardo*, 1910, pagg. 105-144.

3. *Insula Ansperti*, Milano 1992. A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969.

4. G. BISCARO, *La commissione della 'Vergine delle Rocce' a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali*, in: *Archivio Storico Lombardo* - 1910, vol. XIII, pagg. 125-161.

5. P. DE VECCHI, *Committenza e attività artistica alla corte degli Sforza negli ultimi decenni del Quattrocento*, pagg. 503-514, in: AA..VV., *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del Convegno, Milano 1983.

6. S. BANDERA BISTOLETTI, *Il gruppo del 'Sepolcro' di Agostino de' Fondulis*, in: *Il sacello di S. Satiro*, Milano 1990, pagg. 49-57.
S. BANDERA BISTOLETTI, *La decorazione scultorea e pittorica del complesso bramantesco*, in: *Insula Ansperti*, Milano 1992, pagg. 141-157.

7. S. BORDINI, *Il tempo delle passioni. Nota per una storia della teoria delle espressioni*, in: *Ricerche di storia dell'arte* - 1989, pagg. 304-321.

8. G. PACCAGNINI, M. SALMI, *Andrea Mantegna*, Mantova, catalogo della mostra 1961, fig. 159.

9. G. GENTILINI, *Giovanni Minelli de' Bardi*, pagg. 76-77, in: AA..VV., *Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone*, catalogo della mostra a cura di G. Romano, Torino 1991.
L'autore ipotizza una precedenza cronologica delle due statue del Minelli rispetto alle statue della Pietà del Fondulo e mette in luce il legame formale insieme alle consonanza culturali dell'ambiente padovano.

10. G. BORA, *Considerazioni sul Bramante pittore e la sua eredità a Milano*, pagg. 26-35, in: AA..VV., *Bramante a Milano: atti del congresso internazionale - Milano 1986*, Arte Lombarda - 1988.

11. G. GENTILE, *Testi devoti e iconografia del 'Compianto'*, pagg. 167-212, in: AA..VV., *Niccolò dell'Arca*, atti del convegno, Bologna 1989.
In particolare a pag. 201, si cita un testo diffuso a stampa in diverse edizioni intorno al 1480: *Incominciano le devote meditatione sopra la passione del nostro Signore cavate et fondate originalmente sopra mesere Bonaventura Cardinale de l'ordine minore, sopra Nicolao de Lira, etiamdio sopra altri doctori et predicatori approbati*, Milano, Antonio Zaroto 1484, cc. e 7r e v.

12. A. LUGLI, *Guido Mazzoni*, Torino 1990.

13. G. FERRI PICCALUGA, *Economia, devozione e politica: immagini di francescani amadeiti ed ebrei nel secolo XV*. A. NOVA, *I tramezzi in Lombardia*, pagg. 197-212.
In: AA..VV., *Il Francescanesimo in Lombardia*, Milano 1983.

14. C. PARNIGONI e P. BOLOGNESI, *Il restauro delle statue di Agostino de' Fondulis*, in: *Il Sacello di S. Satiro*, Milano 1990, pagg. 67-73.

15. C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano*, vol. IV, Milano 1986, pagg. 165-201.

16. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze 1964, pagg. 148 e sgg.

17. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, pag. 320.
A.F. DONI, *Libraria seconda*, Venezia 1555, pag. 44 ..."ottima cosa anzi necessaria sarebbe che colui che tien questo tesoro di Bramante ascoso le desse fuori ha pur fatto un trattato del lavoro Tedesco et delle volte di getto intagliato del far lo stucco, delle colature dell'acqua che si conducono le fontane rustiche, et la chiamato pratica di Bramante et dentro insegna i modi d'appiccar... le pietre cotte...".

18. G. BISCARO, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di Santa Maria presso San Satiro*, in: *Archivio Storico Lombardo*, 1910, pag. 134.

19. G. LISE, *Santa Maria presso San Satiro*, Milano 1974, a pag. 32: *trentasei figure per la cupola*; a pag. 126 troviamo: *1724, 30 giugno. Relazione della visita dell'Ing. Giovanni Francesco Malatesta alla cupola della chiesa e alle trenta figure in cotto nel giro superiore del cornicione, rappresentanti 'angioli e santi' malamente assicurati con filo di rame, per cui consiglia di toglierle* (APSS, Repertorio, 1819, pag. 469 e atti diversi, 1700, cart. 35).

20. G. LISE, *Santa Maria presso San Satiro*, Milano 1974. 1611 visita card. Federico Borromeo: "*Cappella maior in capite ipsius ecclesiae extructa conspicuam habet imaginem in pariete pictam Dei Patris omnipotentis cum angelorum choro. In medio vero ante altare maius tectum altius prominet et orbicularem formam exhibet atque super basi positae sunt statuae lateritiae pictae apostolorum et Evangelistarum quibus singulis a lateribus adstant angeli duo; ascendit per quatuor gradus marmoreos et circumgintor capella ipsa clathro ferreo...*".

21. F. PELLEGRINI, *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova*, Milano 1993.

22. M. LUCCO, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, pagg. 447-477 in: *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Torino 1983.
M.T. FIORIO, *Tra Milano e Venezia: il ruolo della scultura*, pagg. 137-152, in: *Leonardo e Venezia*, catalogo della mostra, Milano 1992.

23. MOSCHETTI, *Giovanni Fondulo scultore*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1927, pagg. 76-80.

24. A. SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di padre G. Luisetto, Padova 1983.

25. ZORZI, *Notizie vicentine di artisti cremaschi e in particolare di Bartolomeo Fondolino*, in: *Arte Lombarda*, 1961, vol. VI, pagg. 111-112.

26. MOSCHETTI, *Giovanni Fondulo scultore*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1927, pagg. 76-80.

27. Archivio Sartori I basilica e convento del Santo 1983.
Archivio dell'Arca, reg. 355, c. 34v - App. documentaria documento IV.

28. W. TERNI DE GREGORJ, *Giovanni da Crema and his Seates Goddes*, in: *Burlington Magazine*, 1950, pagg. 158-161.
F. ROSSI, *Maestro IO.F.F.*, in: *Catalogo dei Musei Civici di Brescia*, placchette sec. XV-XIX, Vicenza 1974, pagg. 20-25 e relative illustrazioni.

29. F. ROSSI, *Maestro IO.F.F*, in: *Catalogo dei Musei Civici di Brescia*, placchette sec. XV-XIX, Vicenza 1974, pagg. 20-25 e relative illustrazioni.

30. L. PUPPI, *Pittura e scultura nel Quattrocento*, pagg. 146-161, in: AA..VV., *Vicenza illustrata*, Vicenza 1977.

31. F. BARBIERI, *Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo*, Vicenza 1984, pagg. 22-26.
F. BARBIERI, *Scultore veneto o lombardo*, in: *Catalogo pittura e scultura sec. XIV-XV*, Museo Civico di Vicenza, 1962, pag. 241.

32. Si tratta delle attribuzioni proposte dalla Sovraintendenza.

33. A. SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di padre G. Luisetto, Padova 1983.

34. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978.