

1222 • 2022  
**800**  
ANNI



**UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA**

Università degli Studi di Padova

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea in Storia e tutela dei beni artistici e  
musicali

**GIOVANNI DE FONDULIS A PADOVA: DUE OPERE A CONFRONTO**

Relatrice: Prof.ssa Alessandra Pattanaro

Laureando: Erica Da Pra

Matricola: 1197200

Anno accademico 2022/2023



## INDICE

Introduzione .....	5
Capitolo 1. Giovanni de Fondulis scultore di Crema.....	8
Capitolo 2. Giovanni de Fondulis a Padova .....	15
Capitolo 3. Giovanni de Fondulis: due opere a confronto.....	24
Apparato iconografico .....	33
Bibliografia .....	52
Sitografia.....	53



## INTRODUZIONE

Il mio interesse verso Giovanni de Fondulis nasce durante il periodo della pandemia, sconsigliata di non aver potuto frequentare le lezioni in presenza per un lungo periodo di tempo e di non poter vivere l'essenza dell'università e dell'ambiente culturale patavino, ho colto l'occasione proposta dal mio corso di laurea, di prendere parte al laboratorio della prof.ssa Pattanaro, che mi ha consentito di immergermi nuovamente nella storia dell'arte moderna.

Quando in una tappa del laboratorio abbiamo visitato la chiesa di Santa Maria dei Servi in Via Roma, la mia attenzione si è focalizzata sul *Monumento di Paolo e Angelo de Castro*, murato lungo la parete destra della navata, sopra la porta che conduce in sagrestia. Moto del mio interesse è sicuramente la particolare iconografia: la Vergine con bambino al centro e l'incoronazione di due giuristi da parte dei cherubini. L'addentrarmi verso lo studio bassorilievo bronzeo mi ha portato per cui alla scoperta di uno scultore a me sconosciuto, ovvero Giovanni de Fondulis, per sua stessa definizione: «Ego Joannes Fondulus de Crema sculptor», trasferitosi a Padova nel 1468, nel periodo subito successivo alla presenza di Donatello.

Come sono riuscita a capire dalle fonti de Fondulis era figlio d'arte e inoltre era già titolare di una bottega quando arriva nella città del Santo, questo lo porta quindi a cercare di inserirsi nel contesto padovano, che proveniva già da un periodo prospero artisticamente ma che al contempo, con l'abbandono della città da parte dello scultore fiorentino, dava spazio ad una nuova generazione di artisti e l'opportunità di farsi conoscere.

La figura di de Fondulis è estremamente interessante anche per la difficoltà con cui il *corpus* di opere gli sia stato riconosciuto, il rinvenimento degli *Atti del Consiglio* della città di Bassano da parte della storica dell'arte Giuliana Ericani, che attestano il nome dello scultore Giovanni da Crema, identificabile appunto con Giovanni de Fondulis, e la data di esecuzione al 1474 circa della pala d'altare in terracotta con *il Battesimo di Gesù con gli angeli*, commissionata per l'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Battista a Bassano, danno una svolta al mondo della storia della scultura veneta nel Rinascimento. Gran parte delle opere che prima erano attribuite a Giovanni Minelli vengono così ricondotte all'abile scultore di Crema. Scoprire l'attività scultorea di de Fondulis mi ha permesso anche di analizzarne l'evoluzione stilistica e l'approccio ai diversi materiali, partendo dalla fine degli anni sessanta arrivando ai primi anni novanta del Quattrocento: dalla *Madonna di Santa Giustina* in cui si scorge la sua derivazione lombarda fino alle ultime opere come la *Pietà*, figlia della

tradizione veneta ,arrivando alla collaborazione con il figlio Agostino e alla lavorazione del bronzo espressa nel *Monumento de Castro* . La possibilità di poter tracciare una linea cronologica delle opere mi ha dato anche la possibilità di fare un confronto che rimarca sia l'identità dello scultore sia il suo aggiornamento dall'arrivo a Padova.

Pur non riuscendo a dimostrare fino in fondo le sue abilità di bronzista de Fondulis va comunque sicuramente considerato uno dei maggior scultori del Nord Italia nella seconda metà del XV secolo.

Egli fu il corrispettivo lombardo-veneto di ciò che rappresentarono per l'Emilia Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni. Nonostante la sua attività non sia conosciuta come quella del più fortunato Bartolomeo Bellano, la produzione dello scultore ha certamente influenzato i coroplasti della generazione successiva.



## CAPITOLO 1. GIOVANNI DE FONDULIS SCULTORE DI CREMA

Nel Rinascimento la cittadina di Crema, situata ai confini dell'Italia padana, tra potenze come Milano e Venezia, aveva le sembianze di una "città fortificata". Questa immagine fu il risultato di un lungo periodo di conflitti, la storia ci dice infatti come il Cremasco fu senza dubbio teatro di attività militari tra l'inizio del Quattrocento e la fine del Cinquecento .

Al di là dell'enfasi con cui si pensi a Crema come cittadina dalle capacità guerriere ,è giusto sottolineare e non nascondere un'immagine diversa ,ossia quella di città assai vivace nel contesto culturale del tempo ,i segni sono evidenti sia per le opere di età rinascimentale sia nel tentativo da parte dei governanti di trovare un modo per innalzare culturalmente il livello della città.<sup>1</sup> Nel corso del Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento la città infatti si arricchì di palazzi di prestigio: e molte famiglie di nuova e antica tradizione vollero esprimere il loro status attraverso la costruzione della propria casa. Vicino ai palazzi, ovviamente, si erigevano gli edifici sacri, come ad esempio il duomo, la chiesa di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito e il santuario di Santa Maria della Croce, tutte costruzioni che trasformarono il borgo di Crema in una vera e propria cittadina d'arte<sup>2</sup>. Una realtà piuttosto rilevante fu quella, tra il quindicesimo e sedicesimo secolo, in cui emerse una stretta collaborazione fra i maestri pittori-decoratori e i terracottai<sup>3</sup>. Questa collaborazione rese possibile la nascita di articolate botteghe, detentrici di saperi tecnici altamente innovativi, e di conseguenza creò la possibilità di accontentare la committenza e portare a compimento contratti che richiedevano grande mole di lavoro. Botteghe di spicco nella Crema di metà Quattrocento risultano sicuramente i De Marchi che lavoravano tra Crema, Cremona, Pavia e Bologna, e i De Fondulis.

La famiglia De Fondulis aveva una lunga storia alle spalle: lo studioso Don Clemente Fiammeni descrive minutamente l'origine della famiglia, citando a sua volta il capostipite:

Fondanio Fonduli Romano Console nel 510 dopo Roma fatta, & avanti la venuta di Christo l'anno 242"; e avanza l'ipotesi della sua origine locarnese: fu nobile originario di Locarni sul lago Maggiore vicin' alla valle Belinzona?"; e dice anche i motivi di tale provenienza: poiché con occasione di guerra tra Cremonesi, e Milanesi, e tirania delle fazioni ghelfa, e gibelina Marcellino Fonduli nel 1145 partì da detto Locarni, & ritrovandosi prigioniero a Soncino, & fatto libero prese moglie trasportando il suo ivi, e sua famiglia <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> ALBINI 2006, p.17.

<sup>2</sup> ALBINI 2006, pp. 18-19

<sup>3</sup> VENTURELLI 2015, p.25

<sup>4</sup> RUGGERI 2001, p.44



Da queste fonti ci risulta così capibile come la famiglia De Fondulis sia originaria di Soncino, un piccolo borgo sulla sponda destra del fiume Oglio, protagonista anch'esso di molte battaglie militari e della rivalità politica tra guelfi e ghibellini nel Medioevo.

La famiglia dei de Fondulis si dimostrò particolarmente violenta e attiva politicamente e militarmente tra Trecento e Quattrocento, questo ovviamente portò con sé delle conseguenze: nel 1403, quando i Ghibellini di Soncino presero il sopravvento, Pietro e Giovanni de Fondulis(avi di Giovanni de Fondulis artista) ,che erano guelfi ,vennero uccisi . L'unico superstite della famiglia fu Jacopo de Fondulis ,abile uomo di legge,che riuscì a fuggire e a recarsi a Crema , dove i fratelli Bartolomeo e Paolo della famiglia Benzoni di lì a poco divennero Signori della città e con i quali i De Fondulis avevano fortunatamente un collegamento attraverso il ramo parentale legato a Cabrino Fondulo, famoso condottiero ,apparso sulla scena politico-militare tra il 1370 e il 1425-26 e signore di Cremona tra il 1405 e il 1420.<sup>5</sup> Al netto di queste informazioni si può quindi capire perché la famiglia dei De Fondulis venga definita nobile e antica dai documenti di archivio.

La storia dei de Fondulis continua arrivando nei primi anni del Quattrocento, quando si stabiliscono definitivamente a Crema ,dove ,come prima accennato , portano avanti l'attività di orafi ,terracottai, plasticatori e architetti. In questo contesto, intorno al secondo decennio del quindicesimo secolo, nasce Giovanni de Fondulis , per sua stessa definizione : «Ego Joannes Fondulus de Crema sculptor»<sup>6</sup> ,figlio di Fondulino di cui si ha scarsità di informazioni, ma che compare varie volte nei pagamenti relativi al cantiere del monastero di Sant' Agostino a Crema , e fratello di Bartolomeo, orefice, attivo a Vicenza dal 1471 . Giovanni riconosciuto soprattutto come *faber*, gestiva con altri famigliari la bottega, dove probabilmente aveva compiuto anche l'apprendistato. La prima fase della vita artistica di De Fondulis non è semplicissima da ricostruire, sappiamo però dalle ricerche dello studioso Marco Scansani che la sua attività è registrata nel 1455 e nel 1458 fino al 1467 a Crema . Documenti come *l'insula fulcheria* ci testimoniano come l'artista tra il 1454 e il 1455 ebbe l'incarico d'intervento sui congegni dell'orologio della torre del campanile del duomo di Crema: l'orologio installato richiedeva infatti un grosso impegno con continue riparazioni e proprio per questo venne richiesto l'ausilio di Giovanni de Fondulis, dato l'ingegno che possedeva e la destrezza nell'arte della fonditura.

---

<sup>5</sup> TERNI DE GREGORY 1950, p.159.

<sup>6</sup> VERGA BRANDIRALI 1997, p.585

Il florido contesto artistico in cui cresce de Fondulis e la polivalente bottega che aveva con il padre Fondulino lo dirigono ovviamente verso la specializzazione in diverse arti tra cui soprattutto la modellazione dell'argilla<sup>7</sup>. Questo genere di scultura si praticava in Lombardia da pochi decenni ed era rinato a Firenze all'inizio del Quattrocento, dopo secoli in cui era stata dimenticato.

Le più antiche attestazioni di rilievi e statue fatte di terracotta nella regione lombarda si individuano dal 1440 circa, soprattutto nelle province di Cremona ,Brescia ,Lodi e Bergamo, ma non è facile ricostruire questo pezzettino di storia dell'arte a causa sia dell'entità delle perdite sia per la rimozione che spesso avveniva delle opere dal loro contesto originale. Grazie alla documentazione rinvenuta capiamo che l'epicentro di questa stagione doveva sicuramente essere Cremona con i polittici grandiosi e intere facciate di chiese ricoperte da statue di cui però nulla rimane.

È invece più facile raccogliere qualcosa nella più piccola Crema in cui troviamo una figura di spicco piuttosto originale stilisticamente,<sup>8</sup> ovvero quella del Maestro degli angeli cantori<sup>9</sup>, attivo nella seconda metà del Quattrocento. Il nome dell'ignoto scultore deriva dalla sua opera *Angeli cantori* (fig.1), che troviamo al Louvre e che è situata lì dal 1885. Nonostante l'identità incerta del maestro, il suo stile si contraddistingue dall'inconfondibili caratteristiche stilistiche come gli occhi gonfi dei soggetti, le mani grassocce e l'incisione degli orli briosi delle vesti, è inequivocabile quindi come costruì un punto di riferimento per gli esordi del giovane Giovanni de Fondulis.

Da Crema, che si trovava all'estremità occidentale dei domini della Serenissima, Giovanni de Fondulis si trasferisce in Veneto, precisamente a Padova, il 10 gennaio 1468 è documentata la sua presenza nella città del Santo. Egli, infatti, ricevette in quella data la dote della moglie Clara, il cui patrigno Febo Zurla, membro di un'importante casata di Crema, aveva contatti con l'ambiente artistico padovano almeno dal 1431. Nel documento inoltre è segnalato come figlio del defunto Fondulino e definito come «scultor tere», espressione rara ma che ci fa capire la specializzazione dell'artista nella lavorazione della terracotta. Alcuni studiosi hanno sostenuto che l'artista di Crema si fosse trasferito molto prima dell'atto notarile appena citato, questo perché si ipotizzò che fosse stato allontanato dalla città natale assieme alle famiglie ghibelline esiliate. Tali ipotesi sono però senza fondamento poiché Giovanni era guelfo e non compare nell'elenco dei cittadini esiliati da Crema<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> FACCHI, GALLI 2020, p. 68.

<sup>8</sup> FACCHI, GALLI 2020, p. 68.

<sup>9</sup> Il Maestro degli angeli cantori è il nome conferito a un ignoto scultore e modellatore di terracotta attivo a metà Quattrocento nell'area della provincia di Brescia.

<sup>10</sup> SCANSANI, 2020, p. 79.

L'arrivo dell'artista cremasco a Padova va fissato quindi nel periodo subito successivo a quello di Donatello<sup>11</sup> e dovette così aggiornare il suo linguaggio artistico al contesto.

La città patavina era reduce da una stagione artistica piuttosto florida, i modelli pittorici e scultorei lasciati dai protagonisti del primo Rinascimento padovano costituirono la base di aggiornamento dell'artista cremasco. Importante per la sua svolta stilistica sembra essere Pietro Lombardo, scultore di Carona, attivo a Padova a partire dagli anni sessanta del Quattrocento. Egli propose nel contesto padovano delle novità sul campo artistico, tenendo conto dei modelli donatelliani. Quando nel 1468 rientra nella città antenorea Bartolomeo Bellano, assente per cinque anni, pronto per riaffermarsi come erede di Donatello, Pietro Lombardo decide di lì a poco di trasferirsi a Venezia.

In questa fase Giovanni de Fondulis, che era ancora agli inizi, non riuscì a prendere parte ai cantieri più importanti che vi erano in città, ma fu chiamato nei territori limitrofi. La prima grande commissione che venne data all'artista di Crema, resa nota dai documenti, infatti non fu per Padova ma bensì stipulò un contratto nel 1469 con Domenico di Monselice, domenicano del convento di Sant'Agostino a Padova, per tre pale d'altare in terracotta e in pietra di Nanto da collocarsi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Este, per il marchese Bertoldo d'Este. L'ornato previsto comprendeva una serie di figure, tra le quali il ritratto dello stesso marchese, un *Padreterno* e un *Cristo Risorto* entro le lunette con le relative cornici all'antica, secondo la moda rinascimentale veneta *post* Donatello<sup>12</sup>.

Giovanni ricoprì dunque un ruolo di primo piano in quel cantiere almeno fino al 1471, quando ricevette una parte del compenso previsto. Purtroppo non resta traccia delle numerose opere realizzate per questo contesto, poiché gli altari furono ben presto modificati, rimossi o dispersi e la chiesa fu demolita nel Settecento, sostituita con un santuario.<sup>13</sup> I primi passi nel panorama artistico veneto di de Fondulis in realtà non sono stati immediati da analizzare per gli studiosi contemporanei, ma una svolta interessante per lo studio dell'artista cremasco è sicuramente il rinvenimento nel 2006 di due *Atti del Consiglio* della città di Bassano da parte di Giuliana Ericani<sup>14</sup>, che attestano il nome dello scultore Giovanni da Crema, identificabile appunto con Giovanni de Fondulis, e la data di esecuzione

---

<sup>11</sup>

<sup>12</sup> VERGA BRADIRALI 1997, p 585

<sup>13</sup> SCANSANI 2020, p 80

<sup>14</sup> Storica dell'arte. È laureata e specializzata in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi dell'Università di Padova, ha svolto servizio di ispettore storico dell'arte nel Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza del Veneto dal 1980 al 2002. Dirigente del Comune di Bassano del Grappa, Area III, Cultura, Direttore del Museo Biblioteca Archivio dal 2002 al 31 ottobre 2015

al 1474 circa della pala d'altare in terracotta con il *Battesimo di Gesù con gli angeli* (fig.2) commissionata per l'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Battista a Bassano, oggi esposta nel locale Museo Civico.

I documenti rinvenuti confermano le ipotesi avanzate dalla stessa Ericani ,che incrociando lo studio dei dati stilistici e dei documenti d'archivi; già nel 1999 riprendeva un'importante interpretazione di Maria Verga Brandirali ,arrivando a capire alcune persistenze lombarde che confermano così che la pala d'altare bassanese sia con totale sicurezza attribuibile al modellatore di origine lombarda ;le supposizioni appena citate si basavano soprattutto sul carattere lombardo delle figure degli angeli che rimandano a quelli del tamburo della cupola della cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano (fig.3)<sup>15</sup> . I documenti hanno portato quindi un'intera rilettura del catalogo delle opere dello scultore, le quali prima venivano attribuite in gran parte all'arista Giovanni Minelli<sup>16</sup> , inoltre ha permesso un aggiustamento cronologico dell'intero *corpus* scultoreo dell'artista. E' proprio dal *Battesimo* fittile, unica opera certamente documentata del modellatore cremasco, che riusciamo a capire la sua cifra stilistica, e a vedere la coniugazione tra origini lombarde e novità padovane ; troviamo l'influenza del Maestro degli angeli cantori ,i volti drammatici che ricordano la bottega dei Solari nei chiostrì delle Certosa di Pavia, mentre le pose dinamiche e i panneggi rimandano alle invenzioni di Andrea Mantegna. Il grande dossale, un metro e mezzo per tre, che raffigura Il *Battesimo di Gesù con i profeti Isaia e Davide*, costituisce oggi con la pala Ovetari di Giovanni da Pisa del 1453 ,un *unicum* tipologico di altorilievo in terracotta dipinta, nato per essere collocato direttamente sull'altare e che modifica consistentemente il panorama della scultura padovana in terracotta e in marmo del secondo Quattrocento. La grande opera in terracotta non propone solo una scena unitaria con una schiera di figure una accanto all'altra ,ma alterna personaggi in primo e secondo piano con pose variate ,la composizione è inserita in un paesaggio ;Cristo ,il Battista e gli angeli poggiano i piedi sulle sponde rocciose del fiume Giordano e probabilmente in origine le loro teste si stagliavano su un fondale dipinto <sup>17</sup>.L'episodio centrale del battesimo di Gesù da parte di Giovanni Battista (fig.4) è affiancato ad un gruppo di serafini e dai profeti Davide e Isaia ,come accennato poc'anzi , ai quali la Chiesa affida la profetica visione dell'incarnazione di Cristo e la riaffermazione nella testimonianza per cui la salvezza dell'umanità deriverà dalla morte del Messia.

---

<sup>15</sup> GENTILINI, FURLAN, SGARBI 2006, p .92.

<sup>16</sup> Documentato come artista e scultore padovano (Padova, 1440 circa – Padova,1528 circa). Lo studioso Cornelius von Fabriczy aveva raccolto un cospicuo gruppo di statue e di rilievi che attribuiva a Minelli, traviato da un pagamento del 1883 da Giuseppe Marino Urbani de Ghedorf relativo ad alcune statue in terracotta stilisticamente coerenti col *Battesimo* di Bassano e con il resto delle serie, gli *Atti del consiglio* scoperti da Giuliana Ericani ribadiscono l'invenzione di quei documenti d'archivio da parte del suo editore.

<sup>17</sup> SCANSANI 2020, p 81

Davide è identificabile dal turbante e dal salterio, il primo libro che la Chiesa poneva nelle mani dei convertiti e dal quale i chierici apprendevano i salmi, con i fori lungo il bordo modanato e un cartiglio soprastante dove è inciso il suo nome “A.IDE/. ROF.TA”.

Isaia porta una sopravveste corta, riccamente decorata ai bordi con incisioni e caratteri cufici, che originariamente erano esaltati dalla stesura dei colori e dalle rifiniture in oro che li sottolineavano. Sul bordo del polsino compare la scritta “HISAIA” (fig.5); nei salmi il Profeta è associato alle schiere angeliche che compaiono nel dossale: si tratta di serafini che circondano il Signore e che appaiono al Profeta nell’anno in cui morì il re Ozia.<sup>18</sup>

Davide, Isaia e Mosè compaiono spesso nelle triadi delle figurazioni pittoriche dal Medioevo al Cinquecento. Un aspetto di novità nella scultura è rappresentato dall’uso esteso di segni simil-orientali che decorano i bordi delle maniche e gli scollari, ampiamente utilizzati fino alla metà del Quattrocento in raffigurazioni pittoriche con evidenza fortemente decorativa. La scultura venne eseguita in nuclei verticali, presumibilmente quattro, due per le figure dei poeti e due per la porzione centrale;<sup>19</sup> sul retro sono chiaramente riconoscibili i segni di due tavole di abete, identificabili dalla venatura, sulle quali la scultura venne adagiata in fase di cottura.

Da quando il nome di Giovanni De Fondulis ,dopo il ritrovamento degli *Atti di Bassano*, è stato finalmente ricongiunto alle opere di sua produzione , l’importanza dello scultore di Crema sé cresciuta rapidamente e ha permesso agli studiosi di individuare finalmente, in particolare nell’ambito della terracotta, decine di figure di Madonne e di Santi e di definire una linea cronologica dell’attività dello scultore in Veneto e, più nello specifico, a Padova, dalle opere fatte all’arrivo nel Padovano fino a quelle realizzate in età più matura, sulle quali si tornerà più approfonditamente nel capitolo successivo.

---

<sup>18</sup> ERICANI 2015,p 71

<sup>19</sup> ERICANI 2015,p 69



## CAPITOLO 2. GIOVANNI DE FONDULIS A PADOVA

L'arrivo di Giovanni De Fondulis nella città antenorea, come anticipato nel capitolo primo, è una tappa di fondamentale importanza sia per l'artista stesso sia per il percorso della storia dell'arte padovana.

Padova era già sede di un'importante Studio e centro che aveva cercato la propria indipendenza, a livello sociopolitico la situazione era precaria: la dinastia dei Da Carrara era in declino, Venezia era decisa a portare il suo dominio sulla terraferma e le guerre non erano servite ad annullare l'avanzata veneziana. Francesco Novello, ultimo signore di Padova, nel 1405 venne sgozzato in carcere a Venezia insieme ai figli Francesco e Giacomo, reo di aver tradito il titolo nobiliare che il senato veneziano gli aveva affidato; con questo evento termina così il periodo glorioso della libertà padovana e nella reggia dei Da Carrara entrano così i rappresentanti della Serenissima Repubblica di San Marco. Nel corso del Quattrocento Padova si distinse però per un'attiva vita culturale e per un attento aggiornamento sui temi e le forme del Rinascimento fiorentino. Fu un luogo di attrazione per artisti toscani come Filippo Lippi,<sup>20</sup> Paolo Uccello<sup>21</sup> che fuggiva dalla vita politica piuttosto turbolenta di Firenze, Palla Strozzi<sup>22</sup> che si rifugiò a Padova dopo il tentativo andato male di estromissione dal potere di Cosmo I de' Medici<sup>23</sup> e inoltre Donatello che venne accolto in città per dieci anni, precisamente dal momento del suo allontanamento da Firenze nel 1443. L'attività padovana del Bardi si colloca nella maturità avanzata della sua arte, vediamo infatti come *Monumento Equestre a Erasmo da Narni, detto il Gattamelata* (fig.6) restituì alla scultura moderna il sogno di veder realizzato nel bronzo la statua di un condottiero a cavallo.<sup>24</sup>

Allo stesso tempo realizzando l'altare per la Basilica del Santo, Donatello garantiva alla cristianità una nuova bellezza "imperiale", rivestendo la Vergine e i Santi con vesti dell'antichità e regalando al centro patavino un'opera estremamente preziosa.

---

<sup>20</sup> Filippo di Tommaso Lippi nacque a Firenze, 23 giugno 1406 ,morì a Spoleto, 9 ottobre 1469. Fu un pittore italiano. Con Beato Angelico e Domenico Veneziano fu il principale pittore attivo a Firenze facente parte della generazione che seguì le orme del Masaccio.

<sup>21</sup> Il pittore Paolo di Dono, detto Paolo Uccello, nacque nel 1396 o 1397 a Pratovecchio, morì a Firenze nel 1477. Fu uno tra i protagonisti della scena artistica fiorentina del XV secolo.

<sup>22</sup> Palla Strozzi nacque a Firenze nel 1372, morì a Padova nel 1462. Fu un illustre banchiere e mercante di Firenze, Palla fu leggendario per l'enorme patrimonio finanziario accumulato, proveniente soprattutto da rendite immobiliari.

<sup>23</sup> Cosimo I de' Medici nacque a Firenze, 12 giugno 1519 ,morì a Firenze, 21 aprile 1574. E' stato il secondo e ultimo duca di Firenze, dal 1537 al 1569, e, in seguito all'elevazione dello Stato mediceo a Granducato di Toscana, il primo Granduca di Toscana, dal 1569 fino alla sua morte.

<sup>24</sup> BACCHI,GIACOMELLI 2008, p 227

L'ambiente artistico cittadino era reattivo nel recuperare la lezione archeologica del lessico Donatelliano attraverso la presenza artistica di Andrea Mantegna, pittore, scultore e architetto che apprese i segreti tecnici dello scultore fiorentino, come le modalità operative nel modellare cera e terracotta, nella formatura e nella fusione, nell'intaglio ligneo e nel trattare il marmo.<sup>25</sup>

Mantegna colse subito in Donatello la forte nervatura classica e la personalissima applicazione della prospettiva, adeguando il suo sguardo a quel tipo di linguaggio. Inoltre Donatello nel suo soggiorno padovano dovette anche farsi interprete della rinascita fiorentina della terracotta, ravvivando i risultati ottenuti nelle arti plastiche di una tradizione principalmente lombarda che venne assimilata perfettamente anche dal contesto artistico veneto. Per quanto potesse essere plausibile che Giovanni De Fondulis si trovasse a Padova nello stesso momento di Donatello e degli allievi di Squarcione, l'approdo definitivo dello scultore di Crema va fissato in un momento appena successivo, secondo i documenti nell'anno 1468, quando lo scultore fiorentino era ormai tornato in Toscana. Probabilmente fu proprio questo vuoto artistico lasciato dai maestri della generazione precedente a dare un motivo ai giovani artisti di trasferirsi a Padova<sup>26</sup>. I modelli scultorei e pittorici lasciati dai protagonisti della fruttuosa stagione appena citata e la presenza di Pietro Lombardo a Padova costituirono le basi per l'aggiornamento di Giovanni De Fondulis nella scultura in terracotta e bronzo e della sua prima svolta stilistica; si deduce per esempio dalle prime sculture in terracotta padovane esempio fra tutti: *La Vergine in Trono* (fig.7) di Santa Giustina.

La giovane Vergine seduta in trono, volge lo sguardo al figlio seduto sulla gamba sinistra, mentre lei con la mano destra tiene aperto un libro appoggiato sul ginocchio. Il bambino indossa una camicia piuttosto grande che lascia scoperta una spalla e arriva a coprirla le mani con le quali tiene tre frutti con difficoltà, simboli di maternità e fertilità. La Madonna ha un'acconciatura trattenuta da un nastro che tiene anche il velo e indossa una veste con una cinta sotto al seno impreziosita da un medaglione a forma di mandorla che raffigura un serafino. Sotto l'abito c'è una tunica caratterizzata da pieghe che cade sui piedi che calzano calzature a punta. La terracotta mostra tutti i caratteri peculiari dello stile del cremasco, a partire dalle tipiche mani dalla posa artigliata, dai polsi innaturalmente flessi, dalle dita percorse da un'ingiustificata tensione.

---

<sup>25</sup> FURLAN 2006, p 36

<sup>26</sup> SCANSANI 2020, p 79



La piccola scultura in terracotta si trova oggi in una nicchia dell'anti sacrestia dell'abbazia di Santa Giustina a Padova, è sostenuta da un peduccio lapideo riccamente ornato con l'iscrizione “ Haec vetusta Imago Saeculo XV adjudicata e Sacello B[eatissima] e M[aria] e V[irgin] is Constant [inopolitana] e meliorem lucem translata fuit mense Sept[embr] is an [no] 1895”<sup>27</sup>. Nei secoli a seguire sono state numerose le trasposizioni e repliche della *Vergine*, fino a tempi più recenti nonostante l'intricata questione relativa alla sua paternità.

Lo storico dell'arte Wilhelm Bode<sup>28</sup> la assegnò a Giovanni da Pisa per la raffinatezza dei lineamenti del volto, Wart Arslan (1936), Nicola Ivanoff(1970) e Piera Carpi (1930) lo accostarono ad Antonio Rizzo<sup>29</sup>, probabilmente per le linee della bocca ,del naso e degli occhi e l'effetto dei panneggi che sembrano bagnati e invece Terisio Pignatti (1953) la ritenne una delle prime prove di Andrea Riccio. Negli ultimi anni, quando il *corpus* di opere assegnato in principio a Minelli è stato ricondotto a De Fondulis grazie al ritrovamento da parte di Giuliana Ericani degli *Atti del Consiglio*, la piccola Madonna ha trovato finalmente un'attribuzione ufficiale al cloroplasta cremasco. Si può dire che si tratta di un'opera doppiamente erratica ; sia per l'impossibilità di ricostruire l'ubicazione originaria ,si sa solo che fino al 1895 la piccola terracotta si trovava presso il sacello di San Prosdocimo ,ma non si è certi fosse l'ubicazione originaria , è probabile che si trovasse in una nicchia poiché scavata sul retro e pensata per una visione frontale , sia perché l'opera ha sofferto la quasi totale perdita della cromia di cui sono state recuperate tracce nel restauro del 1980.<sup>30</sup>

Nonostante lo sguardo al linguaggio moderno dell'ambiente padovano, l'opera della *Vergine in trono* di Santa Giustina, fa trasparire le origini lombarde dello scultore: la struttura generale della composizione sembra dipendere ancora dalle invenzioni del Maestro degli angeli cantori, facendo riferimento ad esempio alla *Madonna col Bambino e due angeli* (fig.8). De Fondulis probabilmente modellò la *Vergine* appena giunto a Padova, dopo aver lavorato a Pavia nel chiostro di San Lanfranco (fig.9), dove i putti modellati nelle ghiere degli archi presentano la stessa camiciola e lo stesso sguardo del Gesù Bambino della *Madonna* di Santa Giustina<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> SCANSANI 2020, P 145

<sup>28</sup> Storico dell'arte tedesco (Kalvörde, Brunswick, 1845 - Berlino 1929), direttore generale dei musei di Berlino (1906-20) da lui completamente riorganizzati; fondò il Kaiser-Friedrich-Museum nel 1904, dal 1958 è intitolato a lui.

<sup>29</sup> Antonio Rizzo nacque ad Osteno nel 1430 circa , morì a Cesena nel 1499. E' stato uno scultore e architetto italiano. Fu uno dei massimi scultori attivi a Venezia della seconda metà del Quattrocento.

<sup>30</sup> SIRACUSANO 2008, p 248

<sup>31</sup> SCANSANI 2020, p 146

Rispetto alle opere appartenenti al periodo lombardo de Fondulis applica un primo aggiornamento, probabilmente dovuto allo studio di Pietro Lombardo che in quel periodo era lo scultore più attivo a Padova.

La *Madonna* di Santa Giustina è una delle prime e più significative opere del maestro di Crema, anticipa infatti i risultati delle produzioni dei primi anni settanta del Quattrocento che vediamo tradotte per esempio nella *Vergine* del Bode Museum (fig.10) e la *Madonna con bambino in trono* della chiesa della Natività di Maria a Pozzonovo (fig.11) , caratterizzate da una graduale intensificazione espressiva , una resa più vibrante dei panneggi, forse dettati dal contatto con le novità di Bellano . De Fondulis è padrone ormai del linguaggio di Donatello e si getta alle spalle le ultime inflessioni lombarde puntando ad uno stile teso, ritorto, profondamente scavato. Punto di arrivo di questo percorso e indice del suo apprezzamento a Padova è la partecipazione alla gara indetta nel 1484 per i rilievi bronzei del coro del Santo che eleverà de Fondulis tra gli artisti di punta della scena artistica padovana.<sup>32</sup>

Gli anni settanta del Quattrocento sono anni importanti per la formazione e la crescita artistica e stilistica di Giovanni de Fondulis,. La crescente e quasi ossessiva ricerca naturalistica ed espressiva dello scultore raggiunge l'apice alla metà dell'ottavo decennio con la realizzazione nel 1474 del *Battesimo fittile* per la chiesa di San Giovanni Battista di Bassano del Grappa. Ad un periodo vicino a quella del *Battesimo*, Giovanni de Fondulis crea *Sant'Agostino* (fig.12) e *Santa Monica* (fig.13) conservate al Szepmuveszeti Muzeum . Il *San Giovanni Battista* dell'Institute of Arts di Detroit (fig.14), la *Madonna* (fig. 15) della Galleria di Palazzo Cini e il *San Girolamo* del Museum fur Kunst und Gewerbe di Amburgo, che tra di loro hanno forme simili, un identico piedistallo circolare, condividono la stessa ferocia espressiva della pala bassanese, rispetto a quest'ultima però le tre terrecotte mostrano una maggiore adesione ai panneggi squadrati e adamantini di Bellano. Sono le prime tracce dell'ulteriore evoluzione stilistica di de Fondulis.<sup>33</sup> L'assenza di Bellano probabilmente favorì la quantità di commissioni per il coroplasta lombardo e la possibilità di farsi conoscere di più dall'ambiente padovano, nonostante la scarsità di informazioni e documentazioni a riguardo, è possibile infatti che molte opere di altissima qualità siano state realizzate da de Fondulis proprio tra la metà degli anni settanta e la metà degli anni ottanta del Quattrocento.

---

<sup>32</sup> CIVETTINI 2020, p 155.

<sup>33</sup> SCANSANI 2020, p.81.

Il *San Giovanni Battista* (fig.16) che oggi si trova a Torino è uno dei tanti esempi che mostrano chiaramente come lo scultore cremasco abbia interiorizzato le lezioni dei maestri che avevano lavorato a Padova creando poi un proprio stile. La figura di *Giovanni Battista* si presenta ipnotica, lo sguardo fisso in avanti, le labbra socchiuse e l'indice della mano destra punta il pecorino accucciato su un libro chiuso, indossa un giubbotto di cammello e un manto che ricade sotto ai piedi massicci, non c'è traccia di policromia come di consueto era presente nelle terrecotte del Quattrocento ma probabilmente in origine tinto di rosso.

All'altezza delle braccia la stoffa crea ampie pieghe leggermente angolose, la terracotta è caratterizzata da un gioco intenso di chiaroscuri: le ombre si infittiscono nelle orbite, sotto gli zigomi, tra i capelli e tra le falde del mantello. La gamba destra è flessa e benchè l'opera sostenga senza cedimenti anche le vedute laterali, è chiaramente concepita per una visione frontale, come infatti si può notare il retro è piatto, destinato a aderire ad una superficie.

La scultura si conserva in ottimo stato, salvo la piccola rottura della barba, del pollice destro e dell'alluce sinistro. Le sculture di Giovanni de Fondulis sono pervase da un'energia vitalissima che accende le espressioni, complica le pose, mette in tensione muscoli e tendini: così anche nel caso del *San Giovanni Battista*, dove il gusto dell'esibizione anatomica riduce al minimo la tunica di cammello per mostrare meglio la muscolatura elastica delle gambe, delle braccia e del torace: questo è senza dubbio il risultato dello studio del lessico donatelliano dell'altare del Santo<sup>34</sup> e conferisce all'opera una monumentalità degna di una statua classica. Vi è il contrasto tra la bellezza delle membra atletiche e la "bruttezza" espressiva del viso che presenta anche occhi infossati, zigomi sporgenti e tempie scavate che hanno permesso a Giancarlo Gentilini nel 1991 di collegarla con sicurezza a un gruppo di terrecotte individuato per la prima volta da Cornelius von Fabriczy nel 1907<sup>35</sup> e che inizialmente veniva conferito a Minelli, Gentili tenta inoltre di collocare l'opera tra il 1485 e il 1490, ma influenzato dal documento astutamente inventato da Urbani de Ghedorf.<sup>36</sup>

Grazie alle scoperte documentarie di Giuliana Eriani di cui ho parlato anche precedentemente, l'intero catalogo che prima erroneamente si pensava fosse di Minelli, subisce un balzo cronologico all'indietro di quasi un ventennio e di conseguenza porta indietro anche la datazione del *Battista*.

---

<sup>34</sup> GALLI 2008, p 254

<sup>35</sup> GALLI 2008, p 254

<sup>36</sup> SCANSANI 2020, p 157

Secondo la storica dell'arte Giuliana Ericani questa raffigurazione di San Giovanni non mostra tracce del classicismo mantegnesco e risente della scultura lignea di Donatello di Santa Maria dei Servi a Venezia che ritrae il medesimo soggetto(fig.17), queste dichiarazioni hanno aperto più recentemente un'altra opinione dello studioso Marco Scansani che così commenta:

Mi pare invece che questa statua abbia poco in comune con quella del Maestro fiorentino. La terracotta fondutina, come già detto, presenta un notevole vigore muscolare, un corpo atletico, per nulla asciutto e sciupato. Lo stesso volto, seppur espressivo e ferino, è distante da quello emaciato dell'asceta donatelliano. Inoltre i panneggi angolosi del mantello, soprattutto quelli sotto il braccio destro del Battista, sembrano risentire eccome delle invenzioni mantegnesche .

Il momento qualitativamente più alto della produzione fonduliana è anche il periodo più povero di tracce documentarie, è un momento cruciale per l'evoluzione dello stile di Giovanni de Fondulis con un progressivo passaggio dal naturalismo esasperato a un più monumentale classicismo.

Gli anni Ottanta del Quattrocento sono contraddistinti quindi da una fase in cui de Fondulis elabora un nuovo linguaggio stilistico senza però ignorare la lunga e florida tradizione veneta.

La *Pietà* (fig.18) della Chiesa di San Michele Arcangelo è suo lavoro che trova riscontro soprattutto nella produzione più tarda del cremasco<sup>37</sup> e che rappresenta al meglio il periodo di evoluzione dell'artista. La Vergine sorregge sulle ginocchia e abbraccia con le mani il corpo di Gesù morto, gli arti superiori e inferiore del defunto penzolano nel vuoto, la testa reclinata leggermente indietro con occhi chiusi e bocca schiusa si accosta leggermente al viso della Madonna addolorata. Il corpo della Madonna è avvolto in un ampio manto che le incornicia il capo e cade fino ai piedi, le braccia e la testa emergono dalla stoffa, che è disposta in modo sinuoso all'altezza delle spalle ed è caratterizzata da pieghe percorse da solchi profondi nella parte inferiore.

---

<sup>37</sup> SCANSANI 2020, p. 161.

Il basamento dagli spigoli smussati è stato modellato assieme al resto della scultura. L'opera rappresenta uno degli esempi più eccellenti in Veneto per l'iconografia del *Vesperbild*, ovvero l'immagine del Cristo morto adagiato sulle gambe della Madonna.<sup>38</sup> La scena non è tratta dai Vangeli ma si deve ad un'invenzione della mistica tedesca di primo Trecento. Questo soggetto ha goduto di una notevole fortuna in Italia del XV secolo sia in pittura, che in scultura, l'obiettivo dell'iconografia era quello di favorire la preghiera dei fedeli attraverso la contemplazione dell'immagine universalmente commovente e tragica di una madre che abbraccia il corpo del figlio defunto. Nonostante l'alta qualità del modellato, il soggetto del *Vesperbild* è stato totalmente trascurato dagli studi, anche in occasione del recente restauro che ha rimosso le ridipinture moderne che ostacolavano la corretta lettura dell'opera, la terracotta è stata riferita a un ignoto plastificatore veneto del Sedicesimo secolo. I motivi che invece spingono a pensare ad attribuirlo Giovanni de Fondulis sono alcune palesi somiglianze: il volto di Gesù è vicinissimo a quello del *Redentore* proveniente dal vescovado di Padova, il viso della Madre, contratto da dolore è simile a quello della Vergine nella *Deposizione* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (fig.18). Le mani della Madonna percorse da una vigorosa tensione, ma connotate da una profonda adesione al reale corrispondono a quelle del *San Rocco* ritracciato a Cadoneghe.

Il velo si chiude sul petto della Vergine mostrando la parte interna della stoffa, i panneggi angolosi ricadono sul basamento arricciandosi. Tutto ci dice che è un'opera che richiama lo stile più maturo di Giovanni de Fondulis, la terracotta di Prozzolo sembra situata ad una fase intermedia tra il rilievo di Boston appena citato e i primi esisti della svolta classicista. La *Pietà* è stata modellata sopra un ripiano di legno, nel retro dell'opera sono visibili le tracce delle venature vegetali rimaste impresse nella creta. L'artista ha scavato la superficie posteriore asportando la materia in corrispondenza dei punti di maggior spessore, per favorire una maggior cottura del pezzo.

Il *Vesperbild* di Prozzolo è stato concepito per una visione frontale: appena si muta il punto di osservazione si rompe l'inganno ottico costituito da braccia, corpi e panneggi, ben disposti che fanno apparire monumentale un'opera che sostanzialmente è esile nella sua costituzione, de Fondulis era dunque in grado di gestire la prospettiva. L'originario allestimento dell'opera, andato perduto, doveva favorire la corretta visione del rilievo, e probabilmente contava altri elementi: forse un fondale dipinto e altre figure che affiancavano la *Pietà*.

---

<sup>38</sup> SCANSANI 2020,p. 161.

L'opera è oggi addossata alla parete sud della chiesa di San Michele Arcangelo, un edificio eretto nel Settecento per sostituire un luogo di culto ormai in rovina. La terracotta non è menzionata negli inventari del XVIII secolo conservati a Prozzolo. Ma non è da escludere che fosse in origine collocata in uno degli altari della chiesa quattrocentesca e che nel corso delle trasformazioni e dei rimaneggi l'apparato che la conteneva sia stato smantellato.<sup>39</sup> Nell'ultima fase della sua attività Giovanni de Fondulis si dedica alla realizzazione di opere in bronzo: nel 1484 i massari della Basilica del Santo commissionarono a Bertoldo di Giovanni<sup>40</sup> e al cremasco alcuni dei riquadri metallici del ciclo di storie dell'Antico testamento da collocare all'esterno della cortina marmorea del coro. Nessuno dei due artisti portò a compimento l'incarico, perché l'intero ciclo fu poi affidato a Bartolomeo Bellano.

---

<sup>39</sup> SCANSANI 2020, p. 180.

<sup>40</sup> Bertoldo di Giovanni (Firenze, 1420 circa – Poggio a Caiano, 28 dicembre 1491) è stato uno scultore e medaglista italiano. Allievo di Donatello, fu il secondo maestro d'arte di Michelangelo.



### CAPITOLO 3. GIOVANNI DE FONDULIS: DUE OPERE A CONFRONTO

Come spesso accade, nel momento in cui la scena artistica cambia e le nuove generazioni di artisti emergono, la critica tende a concentrarsi sulle acquisizioni più recenti dimenticando la complessità del panorama della produzione come ad esempio di Bertoldo, Bellano e altri artisti come Domenico Boccalaro e il Maestro del dossale della Vergine. Da questo momento in avanti persistono cambiamenti e innovazioni anche nel linguaggio stilistico di Giovanni de Fondulis che aveva già cominciato a collaborare con il figlio Agostino. Tra il 1483 e il 1487 viene datato il gruppo *Compianto su Cristo morto e Carlotta da Lusignano* (fig.19) che era situato nella chiesa di Sant'Agostino di Padova, ora nelle collezioni dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, facente parte della tomba eretta da Marietta Patre, madre di Jacopo re di Cipro, per la giovane nipote, morta all'età di dodici anni a Padova, nel 1480<sup>41</sup>. Il gruppo ora americano costituisce l'ultima opera nota in decennio che vede de Fondulis particolarmente attivo. Nel marzo del 1483 è a Milano con il figlio per concludere il *Compianto* (fig.20) collocato all'interno del sacello di San Satiro, a fianco della chiesa di Santa Maria, in una nicchia sopra l'altare principale. L'opera è un gruppo fittile formato da quattordici figure plasmate a tuffo: il Cristo deposto, attorniato da alcuni personaggi canonici, come la Vergine, Maria di Cleofa, Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea, l'apostolo Giovanni e Maria Maddalena, più altre sette figure non identificabili che concorrono a rendere la scena maggiormente teatrale e accorata. Un documento del 30 maggio 1491 ci fornisce che le statue furono dipinte da Antonio Raimondi, un pittore documentato per aver decorato anche le volte dei transetti della chiesa di Santa Maria presso San Satiro.

L'opera s'innesta su una tradizione tutta lombarda che, dalla seconda metà del Quattrocento in avanti, vede il diffondersi e lo svilupparsi di una larga produzione di gruppi scultorei, in terracotta o in legno, con l'intento di mettere in scena, con un accentuato effetto teatrale, gli istanti antecedenti la sepoltura di Cristo. Lo scopo era infatti quello di coinvolgere emotivamente e spiritualmente il fedele, soprattutto in particolari celebrazioni come quelle del Venerdì Santo, per indurlo a personali riflessioni e meditazioni sui misteri connessi a queste sacre rappresentazioni.

Tra il 1982 il 1989 è stata condotta una campagna di restauro all'interno del sacello di San Satiro che ha coinvolto anche le statue del *Compianto*. Dalle analisi eseguite sulle superfici in tale occasione è emerso che almeno quattro interventi hanno interessato nel passato le sculture. Per uno di questi è stata indicata un'epoca compresa fra la fine del XVIII secolo e la prima metà del secolo successivo.

---

<sup>41</sup> ERICANI 2015,p. 76.



A questo seguì certamente un altro restauro, condotto a metà dell'Ottocento, con il quale, per seguire il gusto dell'epoca, fu attuato un rinnovamento di stile del gruppo modificando parte dei volumi dei personaggi attraverso l'impiego di gesso e cacciopesto. L'intervento però più deleterio risale agli anni del Dopoguerra, dove per ricomporre le sculture, probabilmente sezionate per essere più facilmente trasportate durante il secondo conflitto mondiale, venne utilizzato del cemento, fatto colare nella cavità interne, e si impiegarono elementi metallici di vario genere per tenere insieme i pezzi.<sup>42</sup>

Il recente restauro del *Compianto su Cristo morto e Carlotta di Lusignano* (fig.18) di Boston, fatto in occasione di un seminario di approfondimento sulla terracotta padovana, tenutosi appunto a Boston nel 2009, consente di approfondire le impressioni del rapporto tra la tarda produzione di Giovanni e l'opera di Agostino di San Satiro e gli inizi di Riccio. La violenza espressionistica di Agostino nel *Compianto* di San Satiro chiarisce le differenze e la distanza generazionale tra padre e figlio. Nel caso di Agostino la matrice è tutta padovana e deriva dai segnati sottosquadri dell'"*ineptus artifex*" Bartolomeo Bellano, che non si può escludere possa essere stato il punto di riferimento negli anni della giovinezza di Agostino, nella bottega più importante dopo quella di suo padre. Giovanni invece invecchia in maniera differente, forzando le caratteristiche del suo linguaggio. Nel sopracitato *Compianto su Cristo morto e Carlotta di Lusignano* le pieghe assumono un andamento più statico e perdono la morbidezza donatelliana, anche il disegno assume connotati espressionistici non violenti e una raffinata cura dei particolari.<sup>43</sup>

Il modello del gruppo risiede in quella complicata vicenda che vede protagonisti Giovanni Bellini, pittore veneziano, e Mantegna tra il sesto e l'ultimo decennio del Quattrocento, vicenda nella quale il pittore veneziano approfondisce il rapporto compositivo tra la Vergine e il Cristo morto in relazione agli affetti, tale percorso che è proprio fatto da de Fondulis in modi quasi drammatici nel gruppo ora americano, trova nella sequenza grafica un *pathos* analogo a quello del *Cristo morto sorretto da Maria e san Giovanni Evangelista* (fig.21) di Bellini, che si vede attraverso l'intrecciarsi delle braccia e delle mani che creano la composizione ma anche il rapporto spirituale tra le figure.

Come già accennato in precedenza nell'ultima fase della sua attività Giovanni de Fondulis si dedicò alla realizzazione di opere in bronzo. Nel 1484 il plastificatore cremasco si presenta in gara con bronzisti come Bertoldo di Giovanni e Bartolomeo Bellano con un rilievo per il coro della Basilica del Santo di Padova, commissione che poi verrà affidata a Bellano e che dopo la sua morte porterà a

---

<sup>42</sup> BARBIERI 2016, p.7.

<sup>43</sup> ERICANI 2015, p. 77.

termine Andrea Riccio. Probabilmente Giovanni non realizzò mai la fusione del modello, né sono attestati con certezza suoi lavori in bronzo: le varie opere come la *Ninfa seduta* (fig.22) della Wallace Collection e le medaglie e le placchette sigiliate IO.F.F che sono infatti da assegnare ad altri artisti<sup>44</sup>. Con il nome di Maestro IO.F.F è designato un bronzista affine a Moderno, che firma un buon numero di placchette con soggetto mitologico. Ci sono stati dei tentativi per sciogliere il monogramma per capirne la provenienza, con riferimento a Giovanni delle Corniole<sup>45</sup>, a Giovan Francesco di Boggio e a Giovan Francesco Ruberti ed infine vi si è riconosciuta la firma dell'orafo Giovan Francesco detto Furnio da Bologna, documentato dal 1490.<sup>46</sup>

Per ragioni cronologiche Giovanni de Fondulis non può nemmeno aver fuso il *Monumento de Castro* (fig.23) situato in Santa Maria dei Servi a Padova.

La chiesa di Santa Maria dei Servi si affaccia sull'arteria principale della città di Padova, in Via Roma, fondamentale asse viario anche in età romana. Risale con ogni probabilità al 1372, fatta costruire da Francesco I da Carrara e consegnata dal figlio Francesco II da Carrara nel 1392 alla comunità servita.<sup>47</sup> Il progetto di costruzione della chiesa dedicata a Maria Vergine potrebbe essere stato promosso dai Carraresi in modo autonomo o in collaborazione con i Servi di Maria, come si legge in un'epigrafe all'interno dell'edificio e come testimoniano le visite vescovili, fu consacrata solo nel dicembre del 1518. La chiesa ed il convento sorgevano all'interno della cinta muraria medioevale nella contrada di Sant'Egidio che congiungeva la zona centrale con il Prato della Valle, dislocato all'esterno e più a est rispetto al nucleo medioevale<sup>48</sup>. Il complesso venne eretto lungo una via di fondamentale importanza per il traffico cittadino, data la presenza di numerose attività economiche. Il convento fu eretto contemporaneamente alla chiesa di cui oggi sopravvivono tracce di archi in via Marsala.

Gli eventi drammatici del XIX secolo segnarono l'abbandono e la decadenza della chiesa, nonché la demaniazione di gran parte del convento venduto, poi a privati, i quali procedettero alla quasi totale demolizione e alla costruzione di nuovi edifici che finirono per togliere respiro alla chiesa

---

<sup>44</sup> TANZI 2004, p. 117.

<sup>45</sup> Incisore di gemme (Pisa 1470 circa - Firenze 1516). Fece parte della commissione che doveva giudicare della collocazione del David di Michelangelo. Sicuramente di lui ci rimangono: un intaglio in corniola col ritratto del Savonarola e uno in agata col ritratto di Lorenzo il Magnifico.

<sup>46</sup> ROSSI 1974, p. 76.

<sup>47</sup> URBANI 2012, p.87.

<sup>48</sup> URBANI 2012, p.89.

stessa. Numerosi nel tempo furono gli interventi subiti dalle strutture della chiesa, la quale ha un orientamento particolare: l'abside si trova a sud, mentre la facciata è a nord.

L'impianto planimetrico adottato in Santa Maria dei Servi è a navata unica, notevolmente allungata, aperta, senza articolazione in un transetto, su tre cappelle absidali. Lo schema della chiesa è quello più diffuso tra gli ordini mendicanti anche nell'ambito regionale del Veneto ed è comune, pur con proporzioni diverse, ad altre chiese servite venete di fondazione trecentesca come, ad esempio, la chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia. Tali scelte sono dettate, nelle chiese di predicazione, dalla necessità di ordine pratico di dover accogliere un considerevole numero di fedeli, consentendo loro, in uno spazio non intermezzato da colonne, una visione diretta del predicatore.

Lo schema invece della facciata della chiesa è a capanna arricchito da un coronamento ad archetti pensili a sesto acuto, poggianti su mensole in pietra bianca e sormontati da una cornice a dentelli in cotto.<sup>49</sup>

L'apparato pittorico e l'arredo scultoreo della chiesa di Santa Maria dei Servi è estremamente ricco, opera davvero interessante tra le tante e che è ricondotta a Giovanni de Fondulis è il sopracitato *Monumento di Paolo e Angelo De Castro* (fig. 23) murato lungo la parete destra della navata, sopra la porta che conduce in sagrestia.

Come recita l'iscrizione sottostante (fig.24), il mausoleo fu voluto nel 1492 da Niccolò de Castro in memoria del padre Angelo e dell'avolo Paolo, benemeriti studiosi di diritto presso lo Studio padovano. Paolo de Castro nacque tra il 1360 e il 1362 a Castro nel Lazio, figlio di una famiglia umile di cui è noto solo il nome del padre Angelo, fu allievo di Baldo degli Ubaldi a Perugia, con cui rimase in contatto tutta la vita. Oltre a Baldo, de Castro ebbe come maestro Cristoforo Castiglioni che insegnava nello Studio di Pavia e infatti da ciò si intuisce che si trasferì anche in questa Università. Conseguì nel 1385 il dottorato *in utroque* fuori dall'Italia, ad Avignone dove rimase come *auditor* del cardinale Corsini, dedicandosi all'insegnamento e iniziando la propria attività professionale. Nel 1401 è registrata la sua attività nello Studio di Firenze, già quarantenne, e nel 1403 divenne podestà di Viterbo, di tale incarico si hanno però poche informazioni. A termine del suo incarico ritorna ad insegnare ma nello Studio di Siena poi nel 1422 invece nello Studio di Bologna dove vi rimase fino al 1429. Quasi settantenne si spostò a Padova, dove per dodici anni insegna diritto civile. Muore nel 1441.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> URBANI 2012, p. 98.

<sup>50</sup> D'AMELIO 1979, pp. 227-233.

L'altro protagonista del bassorilievo bronzeo è invece Angelo de Castro, figlio del celebre giurista Paolo e di Piera de 'Cervini di Corneto, che era nipote del noto canonista Pietro d'Ancarano, nacque all'inizio del XV secolo. Il 7 maggio 1436 porta a termine il dottorato a Padova, e sulle orme del padre si dedica subito all'insegnamento e all'attività professionale, l'anno successivo infatti è tra i giuristi dello Studio di Bologna. Nel 1439 ebbe inizio invece l'insegnamento padovano che durò quarant'anni ma che fu comunque interrotto più volte da soggiorni in altre città italiane.

La data del suo trasferimento a Roma in qualità di avvocato concistoriale è incerta ma verosimilmente verso la metà del secolo, inoltre a Roma venne fatto cavaliere e conte; tra il 1454 e il 1458 le fonti ci dicono che tornò a Padova e nel 1473 la Repubblica di Venezia in seguito a suoi cospicui debiti provvide ad aiutarlo. Incerti sono i biografi sulla data della sua morte che per alcuni potrebbe essere il 1477.<sup>51</sup>

Quel che rimane del grandioso mausoleo de Castro che li ritrae e che probabilmente era molto simile al Monumento Roccabonella di Bellano, è una lastra bronzea divisa in quattro pezzi di fusione, raffigurante la Madonna che fra il fremito d'ali dei cherubini, ostenta fieramente il bambin Gesù, il quale a sua volta poggia i piedi sulla testa di un angioletto che, sorridente, porge ad Angelo e Paolo de Castro i libri di diritto (fig.25). I due professori, rivolti verso la Vergine Maria, sono ritratti nell'atto di essere incoronati d'alloro da due angioletti raffigurati in scorcio, sotto gli stemmi della famiglia (fig.26). Già lodato per la sua magnificenza da Bernardino Scardeone <sup>52</sup> nel 1560 nella sua *De antiquate urbis Patavii*. Il monumento rimase anonimo fino al 1786 quando Giovambattista Rossetti avanzò l'ipotesi che potesse essere di Bellano: «E' opera del nostro Bellano».<sup>53</sup> La sua attribuzione, accolta da Pietro Brandolese, Andrea Moschetti e Wilhelm Bode avrebbe raccolto nel tempo autorevolezza. Il primo studioso a mettere in discussione la tradizionale attribuzione a Bellano sarà Alessandro Scrinzi nel 1926 ,vedendo nella modellazione della parte superiore del rilievo la collaborazione di Riccio: « Chi ben osservi invece la parte superiore della lastra...troverà nella forza plastica del modellato delle teste degli angiolelli dalla breve fronte dritta ornata di capelli ricciuti e

---

<sup>51</sup> D'AMELIO 1979, pp. 223-225.

<sup>52</sup> Nacque a Padova nel 1482 da Angelo e da Giacoma Nardini, in una famiglia di artigiani di modesta condizione economica, che egli cercò in seguito di nobilitare inventando una discendenza dalla stirpe dei da Carturo. Fu un religioso e letterato italiano. Morì a Padova nel 1574.

<sup>53</sup> ROSSETTI 1786, p. 23.

ciocche ,dalle carni sode ma non gonfie ,l'impronta di un artista ben più saldo del Bellano nel terreno dell'arte : Andrea Briosco ».<sup>54</sup>

L'interessante riferimento a Riccio come autore del *Monumento de Castro* non trova però il consenso da parte della critica successiva, che avrebbe preferito lasciare aperta la spinosa paternità dell'opera <sup>55</sup> . Una prima intuizione significativa e preziosa perché ha provocato uno stimolo e un ripensamento di tutta la produzione scultorea padovana della seconda metà del Quindicesimo secolo, verrà fornita da Giancarlo Gentilini nel suo studio su Giovanni Minelli de' Bardi, citato più volte nei capitoli precedenti, un'artista padovano operoso tra il 1467 e il 1530 e per lungo tempo ritenuto l'autore del gruppo di terrecotte di Bassano.

Nel 1931 Piera Campi rivelava alcuni motivi di perplessità nell'attribuire Giovanni Minelli all'autore delle opere di Bassano, non riscontrando adeguati termini di confronto tra le statue dei Musei Civici e le sue opere certe, tutte in marmo e concludeva affermando: «L'unica ragione per conservare ancora il nome di Giovanni Minello alle statue del Museo... sta nella credenza al dubbio documento De Ghedorf. È stato questo inventato o è solamente smarrito?».

Si delineano così tre posizioni critiche destinate a fronteggiarsi fino ad oggi : da una parte chi preferirà tenere le tre statue nell'anonimato come Lucio Grossato e Paccagnini ,dall'altra chi si spingerà ad ipotizzare un coinvolgimento diretto della figura di Domenico Boccalaro ,autore delle statue che ornano l'altare di San Nicola da Tolentino agli Eremitani<sup>56</sup> a Padova ,infine chi pur con tutte le cautele necessarie, preferirà conservare l'intero gruppo sotto il nome di Minelli ,ritenendo il documento dell'Urbani più cautamente perduto, ed è il caso di Vittorio Sgarbi<sup>57</sup>. Più recentemente Marco Pizzo offriva una nuova interessante chiave di lettura del gruppo di terrecotte, spingendosi a ipotizzare che l'intera serie fosse di dell'artista cremasco Giovanni de Fondulis, attribuzione che ha trovato conferma nel 2006 con rinvenimento degli *Atti del Consiglio* da parte di Giuliana Ericani.

Vi sono notevoli elementi che depongono a favore di una piena attribuzione del *Monumento De Castro* a Giovanni de Fondulis : il naturalismo della vergine ,la particolare torsione delle mani de due giureconsulti ,così come l'intricato sviluppo dei panneggi e inoltre i documenti attestano che egli padroneggiasse bene la tecnica della fusione ,infatti nel 1484, come si è già detto, partecipa al

---

<sup>54</sup> SCINZI 1926, p. 256.

<sup>55</sup> CALLOVI 2012, p.181.

<sup>56</sup> CALLOVI 2012, p. 183.

<sup>57</sup> SGARBI 1980, p.46.

concorso indetto per le storie in bronzo del “choro de fora” della Basilica del Santo, per il quale presentò un modello per 25 ducati<sup>58</sup>.

Dopo il 1485, anno in cui Giovanni nomina suo procuratore il fratello Bartolomeo, residente a Vicenza, non sono più note ulteriori informazioni relative alla sua attività, nel 1497 viene citato esplicitamente come già morto, questo perché lo scultore Antonio, figlio di Giacomo Antico, riceve la dote della moglie Caterina, figlia di Giovanni de Fondulis da Crema<sup>59</sup>.

Da qui l'ipotesi che il cremasco abbia iniziato a lavorare al monumento già alla metà degli anni ottanta, e che dopo la sua morte l'opera sia stata portata a termine dai suoi collaboratori grazie a modelli fittili già approntati dal maestro. Uno di questi modelli fittili è sicuramente la *Madonna con Bambino* (fig. 10) oggi situata al Bode Museum di Berlino, quasi sovrapponibile a quella bronzea in Santa Maria dei Servi,

La scultura in bronzo e quella in terracotta, praticate entrambe a Padova con esiti particolarmente significativi, costruivano due esperienze complementari, sia sul piano tecnico che concettuale, presupponendo entrambe una notevole perizia nella modellazione per via del “levare e dell’aggiungere” di materiali cedevoli, in un caso della cera e dell’argilla, l’altra ad una profonda conoscenza delle proprietà delle terre e dell’utilizzo adeguato del fuoco.<sup>60</sup>

Nonostante l’utilizzo di materiali diversi: terracotta per la *Madonna* di Berlino e bronzo per il *Monumento de Castro*, è innegabile l’affinità iconografica e la personalità dell’autore.

Le Madonne portano entrambe in grembo il bambin Gesù, che, come abbiamo visto in altre opere di de Fondulis, sembra in procinto di alzarsi (fig.27-28), la mano della *Vergine* lo tiene saldamente con la tipica posa artigliata e il polso innaturalmente flesso che ritroviamo nello stile fonduliano (fig.29-30). I volti di *Gesù* e dei *Cherubini* ci rimandano inevitabilmente al pensiero che siano frutto della stessa mano artistica, confrontandoli infatti vi scorgiamo lo stesso viso paffuto, la breve fronte dritta, gli stessi occhi incavati, la perfezione del piccolo naso, l’andatura del capello ondulato con ciocche svirgolate, sebbene nel bassorilievo bronzeo siano più definite, probabilmente ciò è dovuto sia all’aggiornamento stilistico dello scultore sia perché aveva a che fare con materiali diversi, e l’espressività vivace del volto. (fig.31-32).

---

<sup>58</sup> CALLOVI 2012, p. 185.

<sup>59</sup> ZORZI 1961, pp. 111-112.

<sup>60</sup> GENTILINI 2008, p.59.

Lo stesso ragionamento si può applicare per quanto riguarda la realizzazione del volto della *Vergine*, ritroviamo anche qui in entrambe le opere i caratteri tipici di de Fondulis: il viso tondo, le guance paffute, lo sguardo rivolto altrove e non verso il bambino (fig.33-34).

Le Madonne sono entrambe avvolte in un manto leggero, chiuso sul petto con il cappuccio che incornicia il viso lasciando scoperte ciocche di capelli, nel caso della *Vergine* del Bode Museum, mentre nel Monumento de Castro, il cappuccio non lascia trasparire nient'altro, confondendosi col manto caratterizzato da ampie superfici tese increspate da pieghe ben definite, è evidente il trattamento plastico del pannello sia nella *Madonna* del Bode Museum dove gli orli cadono in morbide curve, sia nel pannello più angolare di Santa Maria dei Servi (fig.35-36)

Quello che si può notare confrontando le due opere che con evidenza appartengono allo stesso scultore ma divise dalla componente cronologica che porta con sé il variare stilistico e come il maestro stemperò gradualmente l'espressionismo "ferino" che lo contraddistingueva agli inizi, con un naturalismo sobrio e composto rappresentato a pieno dal monumento in Santa Maria dei Servi.

Giovanni de Fondulis, pur non riuscendo a dimostrare fino in fondo le sue abilità di bronzista, va comunque sicuramente considerato uno dei maggiori scultori del Nord Italia nella seconda metà del Quattrocento. Egli fu a tutti gli effetti il corrispettivo lombardo di ciò che rappresentano per l'Emilia Niccolò dall'Arca e Guido Mazzoni. Alla luce di ciò risulta ancor più sorprendente la sua assenza nel *De sculptura* di Pomponio Gaurico, ambientato proprio a Padova al principio del XV secolo. Nel testo vengono menzionati artisti come Bellano e i coroplasti di nuova generazione la cui attività è sicuramente stata influenzata dalla produzione di Giovanni de Fondulis.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> SCANSANI 2020, p. 87.





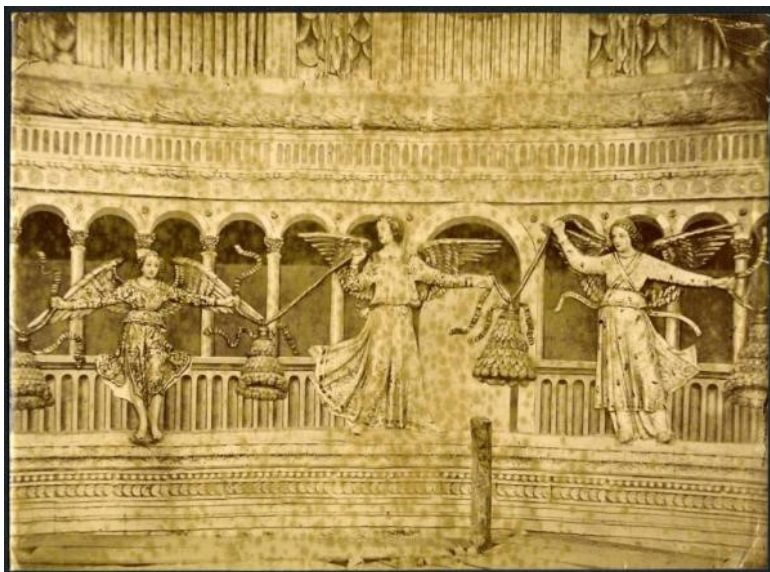
## APPARATO ICONOGRAFICO



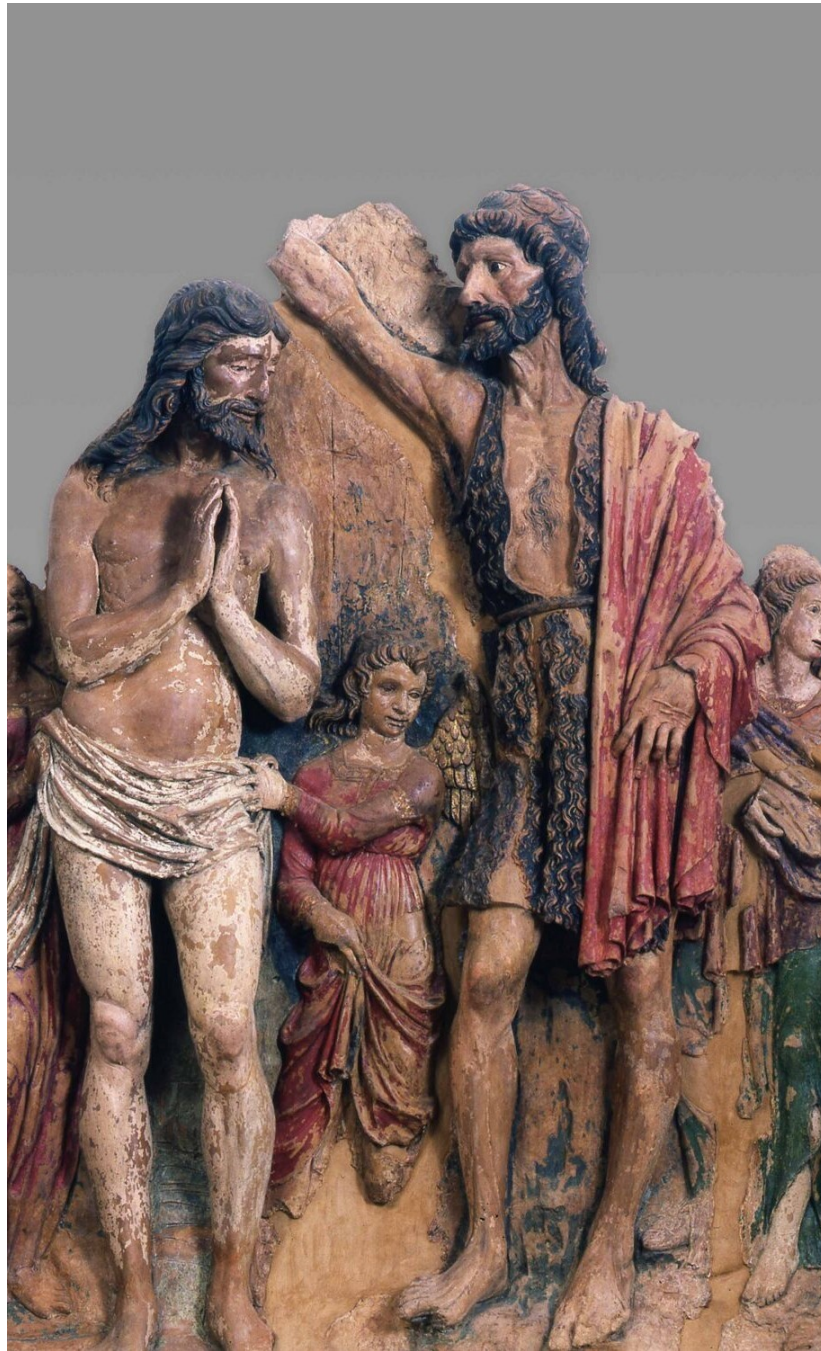
1. MAESTRO DEGLI ANGELI CANTORI, *Angeli Cantori*, 1440-1460, Musée du Louvre



2. GIOVANNI DE FONDULIS, *Il battesimo di Gesù con gli angeli*, 1474 circa, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio



3. ANONIMO SCULTORE  
LOBARDO DEL XV SECOLO,  
*Angeli musicanti*, Milano, Cappella  
Portinari, Chiesa di Sant'Eustorgio  
(particolare)



4. GIOVANNI DE FONDULIS, Cristo e San Giovanni , 1474 circa,  
Bassano del Grappa ,Museo Biblioteca Archivio (particolare)



5. GIOVANNI DE FONDULIS, *Isaia*, (particolare del Battesimo, il bordo del polsino destro è decorato e porta l'iscrizione "HISAIA"), 1474 circa, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio



6. DONATELLO, *Monumento equestre al Gattamelata*, 1445-1453, Padova, Sagrato della Basilica del Santo



7. GIOVANNI DE FONDULIS, *Madonna col Bambino in trono*, 1468-1470, Padova, Abbazia di Santa Giustina



8. MAESTRO DEGLI ANGELI CANTORI, *Madonna col Bambino e due angeli*, metà XV secolo, Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung



9. GIOVANNI DE FONDULIS, *Decorazioni con Putti*, 1467, Pavia, Chiostro di San Lanfranco



© Antje Voigt-SMB-Skulpturensammlung

10. GIOVANNI DE FONDULIS, *Madonna con Bambino*, 1470, Berlino, Bode Museum



11. GIOVANNI DE FONDULIS, *Madonna in trono con Bambino*, 1474 circa, Pozzonovo (PD), Chiesa della Natività di Maria



12. GIOVANNI DE FONDULIS, *Sant'Agostino*, 1475 circa, Budapest, Szepmuvezzeti Muzeum

13. GIOVANNI DE FONDULIS , *Santa Monica* , 1475 circa, Budapest , Szepmuvezzeti Muzeum





14. GIOVANNI DE FONDULIS, *San Giovanni Battista*,  
1470, Detroit, Institute of Arts



15. GIOVANNI DE FONDULIS, *Madonna con  
bambino*, XV sec, Venezia, Galleria Palazzo Cini



16. GIOVANNI DE FONDULIS, San Giovanni Battista, 1475-1480 circa, Torino, collezione privata



17. DONATELLO, *San Giovanni Battista*, 1438,  
Venezia, Santa Maria dei Servi

18. GIOVANNI DE FONDULIS, *Pietà*, 1480-  
1485, Camponogara (VE), Chiesa di San Michele  
Arcangelo





19. GIOVANNI DE FONDULIS, *Compianto su Cristo morto e Carlotta di Lusignano*, 1483  
circa, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum



20. AGOSTINO E GIOVANNI DE FONDULIS, *Compianto sul cristo morto*, 1483, Milano,  
Chiesa di Santa Maria presso San Satiro



21. GIOVANNI BELLINI, *Cristo morto sorretto da Maria e san Giovanni Evangelista*, 1465-1470, Milano, Pinacoteca di Brera



22. ANONIMO SCULTORE DEL XV SECOLO, *Ninfa Seduta*, Londra, Wallace Collection



23. GIOVANNI DE FONDULIS, *Monumento di Paolo e Angelo de Castro*, 1492, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi

sul cartiglio sottostante al gruppo angelico:

ECCE•AD•DANDA(M)∥SCIENTIA∥M•CVNCTIS•~

le prime due E di forma onciale, A inscritta in D, V inscritta in C, C di modulo ridotto abbassata sotto la traversa di T

nella sottostante mandorla laureata:

▲PAV(LO)  
DĒ CASTRŌ  
AVO•ET•ANG(ELO)  
PATRI•NICŌLA  
VS SVO ERE  
DONA  
VIT•

E inscritta in D, O di modulo ridotto inserita tra l'occhiello e il terzo tratto di R, O inscritta in C

sulla lastra lapidea che sorregge il bronzo:

PAVLVS•DECASTRO•IVR(IS)•CONSVL(TVS)•DISERTISS(IMVS)•MAXIME•AVC  
TORITATIS•APV DOMNES•HABITVS•QVOD•FLORE  
NTIA•TESTATVR•CVIVS•IVS•MVNICIPALE(M)•INNOVAV  
IT•ET•INEA•CONIVGATVS•PETRE•VXORI•VICARIATVS  
OFFITIV(M)•IN SP(IRIT)VALIB(VS)•RO(MANI)•PONTIF(ICIS)•DECRETO•EXERCVIT  
VBI ETIAM•INBONONIENSI•ET•PATAVINO GINNASIO•P  
VBLICE PROFITENDO•FLORVIT•ETERNAM•Q(VE) SIBI G  
L(OR)IAM•CO(M)PARAVIT•RELI(N)QVENS•CO(N)SILIOR(VM)•ET•INIVRE  
VOLVMINA•PLVRIMA•EDITA•QVE•INT(E)R•MANVS  
VERSA(N)TVR•ET•IP(S)IVS•ANGELVS•FILIVS•CLARVS•I(N)GE  
NIO•AMBOR(VM)•IVRIV(M)•TENE(N)S•FASTIGIA•40•AN(N)OS•PA  
TAVII•IVRA•DOCVIT•EO•Q(VE)•NICOLAVS•CANONICVS  
PADVAN(VS)•QVI•AB•HIS•PROCESSIT•VTRA(N)QVE•ET•  
IP(S)E•PARENTV(M)•VIRTVEM•ADEPTVS•HOC•IM(M)ORT  
ALITATIS•OPVS•ILLIS•CONSECRAVIT ~ ▲1449▲2▲

varie occorrenze di univerbazione preposizionale per clisi fonetica e sintattica a rr. 1, 4, (5), 6, 8; doppia incisione della prima V di r. 2 con conseguente errata segmentazione di quello che doveva essere un ulteriore caso di univerbazione; casi ambigui di pseudo-univerbazione formulare a rr. 6, 7

24. GIOVANNI DE FONDULIS, *Iscrizione su bassorilievo de Castro* (particolare), 1492, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi



25. GIOVANNI DE FONDULIS, *Monumento di Paolo e Angelo de Castro*, 1492, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi (particolare)



26. GIOVANNI DE FONDULIS, *Monumento di Paolo e Angelo de Castro*, 1492, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi (particolare)



27. GIOVANNI DE FONDULIS, *Madonna con bambino*, 1470, Berlino, Bode Museum (particolare)

28. GIOVANNI DE FONDULIS, *Monumento di Paolo e Angelo de Castro*, 1492, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Padova (particolare)





29.GIOVANNI DE FONDULIS, *Madonna con bambino*, 1470, Berlino, Bode Museum (particolare)

30.GIOVANNI DE FONDULIS, *Monumento di Paolo e Angelo de Castro*, 1492, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Padova (particolare)



31.GIOVANNI DE FONDULIS, *Monumento di Paolo e Angelo de Castro*, 1492, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Padova (particolare)

32.GIOVANNI DE FONDULIS, *Madonna con bambino*, 1470, Berlino, Bode Museum (particolare)



33. GIOVANNI DE FONDULIS, *Monumento di Paolo e Angelo de Castro*, 1492, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Padova (particolare)

34. GIOVANNI DE FONDULIS, *Madonna con bambino*, 1470, Berlino, Bode Museum (particolare)



35. GIOVANNI DE FONDULIS, *Madonna con bambino*, 1470, Berlino, Bode Museum (particolare)

36. GIOVANNI DE FONDULIS, *Monumento di Paolo e Angelo de Castro*, 1492, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Padova (particolare)



## BIBLIOGRAFIA

BACCHI ANDREA, GIACOMELLI LUCIANA, *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Trento, 2008

BARBIERI FRANCO, POZZA NERI, *Scultori a Vicenza tra il XV e il XVI secolo*, Vicenza, 1983

GIULIANA D'AMELIO, *Castro, Paolo di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Roma, 1979

NANTE ANDREA, CAVALLI CARLO, GALLI ALDO *A nostra immagine: scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, Padova, 2020

ROSSI FRANCESCO, *Placchette e rilievi di bronzo dell'età di Mantegna*. Catalogo della mostra. (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007)

RUGGERI ELIA, *Nuove acquisizioni su Cabrino Fondulo*, Insula Fulcheria, XXI, 2001

SCANSANI MARCO, *Due nuove opere di Giovanni de Fondulis*, Arte Veneta, 75, 2018

SGARBI VITTORIO, *La scultura al tempo di Mantegna tra classicismo e naturalismo*. Catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007).

SPIAZZI ANNA MARIA, FASSINA VASCO, MAGANI FABRIZIO, *La cappella Ovetari: Artisti, tecniche, materiali*, Padova, 2009

VENTURELLI PAOLA *Rinascimento cremasco, Arti, maestri e botteghe tra il XV e XVI secolo*, Crema, 2015

VERGA BRANDIRALI, *Fonduli, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma, 1997

ZAMPIERI GIROLAMO, *La chiesa di Santa Maria dei Servi in Padova: Archeologia, Storia, Arte, Architettura e Restauri*, Padova, 2012

## SITOGRAFIA

<https://archivio.arcadelsanto.org/Tombe/de-castro-paolo-e-angelo/>

<https://www.gardnermuseum.org/>

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/1j560-00086/>,

<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/bode-museum/home/>











