

Impasti argillosi e policromie delle sculture in terracotta a Padova e in Lombardia intorno a Giovanni e Agostino de Fondulis*

Vengono esaminate le tecniche esecutive delle sculture in terracotta policromate a Padova nel XV e agli inizi del XVI secolo, plasmate da artisti che hanno preceduto e accompagnato l'attività degli scultori cremaschi Giovanni e Agostino de Fondulis, attivi nella città veneta tra gli anni Cinquanta e Ottanta del secolo. In particolare sono prese in esame la composizione delle argille utilizzate e le caratteristiche degli strati preparatori e del rivestimento pittorico, in modo da istituire dei confronti tra i materiali e le tecniche messe in opera dai due plasticatori nel loro soggiorno padovano e quelle rilevate nelle loro opere sopravvissute a Milano e nel territorio cremasco.

Nel 1440 lo scultore fiorentino Niccolò Baroncelli viene incaricato dalla Fraglia dei fabbri e dei maniscalchi di eseguire un sontuoso altare per la chiesa padovana di San Clemente, ornato da sculture e rilievi in pietra e terracotta. Attraverso il contratto di committenza e gli atti della controversia del 1442 tra l'artista e la corporazione, insoddisfatta della qualità delle statue, possiamo farci un'idea della policromia originale dell'opera. Baroncelli avrebbe dovuto utilizzare un *azurum* e un *zalo* non identificati e *auro bono videlicet ducati*; l'edificio in cui era posta la figura di Sant'Eligio, protettore della Fraglia, era di colore *biso*, ossia porpora; la base dell'incudine del Santo aveva *collore ligni* e i capelli di una figura femminile *collore capillorum*: in alcuni casi, soprattutto nella resa dei capelli di figure come la Vergine o il Bambino, veniva invece poste lamine o polvere d'oro¹.

Di tale decorazione rimane solo una lastra con *Un miracolo di Sant'Eligio* (Padova, Museo Civico), con pochi resti di policromia, che non risulta analizzata. Sappiamo dai documenti che lo scultore eseguì in Veneto diverse opere fittili, di cui ben poco è sopravvissuto; recentemente gli sono stati attribuiti alcuni rilievi, alcuni dei quali presentano ancora tracce di colore. La sua iscrizione alla corporazione dei pittori padovani nel 1441 implica il suo diretto intervento nella decorazione delle sculture: un aspetto ancora controverso è appunto l'identificazione dell'autore, per la statuaria non solo in terracotta, del rivestimento pittorico: lo scultore in prima persona, un pittore in stretto contatto con la bottega del primo o totalmente estraneo ad essa²?

Baroncelli era stato allievo a Firenze di Donatello, uno dei principali protagonisti della riscoperta delle potenzialità espressive della scultura in terracotta nel Rinascimento italiano, sempre rivestita di patinature protettive o di policromie. A Padova, dove opera dal 1434 al 1443, l'artista porta dunque un bagaglio di conoscenze stilistiche e tecniche della bottega donatelliana³.

Nel 1443 giunge nella città veneta lo stesso Donatello, impegnato nell'altare della Basilica di Sant'Antonio e nella statua equestre del Gattamelata: non risultano sinora presenti opere in terracotta a lui direttamente riconducibili, tuttavia molti suoi collaboratori e seguaci si sono cimentati in questa tecnica.

Un altro scultore fiorentino allievo di Donatello, Nanni di Bartolo, aveva eseguito delle terrecotte in Veneto precedenti ai rilievi di Baroncelli: mi riferisco in particolare alla *Tomba del Beato Pacifico*, del 1437 circa, nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, che era in origine dipinta e dorata⁴.

Un'opera tanto significativa quanto problematica, anch'essa frutto delle sperimentazioni dell'ambito donatelliano, è la pala d'altare della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, la cui paternità è ancora oggetto di discussioni, riguardanti il ruolo di Mantegna, Nicolò Pizolo e Giovanni da Pisa, e la cui datazione potrebbe risalire al 1454-1455⁵. (*Fig. 1*)

Nel corso del restauro di una decina di anni fa, preceduto da una accurata e ripetuta serie di analisi, sono emerse significative differenze tra l'esecuzione della lastra di sinistra e quella delle due rimanenti lastre che costituiscono il trittico in rilievo, corpo principale della pala. Sul retro della prima sono visibili degli incavi piuttosto profondi in corrispondenza delle due figure di santi, mentre il retro delle altre due è piatto, con i segni delle fibre del legno su cui l'argilla venne appoggiata per la lavorazione: diverso appare anche il trattamento della superficie argillosa. Tali dati autorizzano, come scrive Magani, a pensare all'intervento di due artefici diversi⁶.

La pala appariva prima del recente restauro di un uniforme colore verde-grigio, una sorta di imitazione del bronzo applicata per nobilitare il materiale argilloso, registrata dalle fonti a partire dal 1762: un procedimento che nel corso dei secoli è stato utilizzato in numerosi casi, anche sin dall'inizio, come è avvenuto nella *Madonna* di Jacopo Sansovino per la Loggetta del Campanile di San Marco a Venezia, che aveva l'aspetto di un bronzo dorato, con la lamina d'oro applicata su una 'missione' oleo-resinosa su una preparazione di biacca e minio, un procedimento tipico delle dorature nelle sculture lapidee⁷.

Le indagini scientifiche hanno però accertato che in origine era stato applicato sulle figure uno

strato di biacca, presente anche negli sfondi, ricoperti però di colore blu, a base di smalto, mentre in alcune parti erano presenti lamine d'oro, applicate su una base di minio ad olio.

La pala doveva presentare quindi una tricromia di bianco, blu e oro, analoga, come fa notare Magani, all'aspetto degli stucchi di Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze, ma direi anche a buona parte della cromia delle opere fittili invetriate che in quegli anni stava producendo Luca Della Robbia⁸.

Rivestimenti a base di biacca, a scopo protettivo ma anche per travestire il legno o la terracotta da marmo, sono noti nel XV secolo, a partire dal documentato ma scomparso *Profeta* in terracotta per il Duomo di Firenze di Donatello e dalla sua *Annunciazione Cavalcanti* per Santa Croce⁹.

Per l'area padana abbiamo un documento del 1444, dove Giovanni da Roma si impegna ad eseguire decorazioni per la facciata della chiesa di Sant'Antonio a Cremona "factas ad modum marmoris"; toni bianchi rialzati d'oro saranno la veste cromatica scelta nella prima metà del Cinquecento a Modena da Antonio Begarelli per le sue sculture fittili¹⁰.

Va segnalato l'uso dello smaltino – vetro colorato da composti del cobalto – che alla metà del Quattrocento non era in Italia ancora particolarmente diffuso: nella policromia delle terrecotte gli veniva in genere preferita l'azzurrite; va ricordato però come i vetri a base di cobalto costituissero i toni azzurri delle invetriature del Della Robbia. Gli esempi pittorici più antichi sinora noti sono due casi trecenteschi e, ai primi del Quattrocento, i dipinti murali di Masaccio al Carmine del 1424-25 e di Masolino a San Clemente a Roma (1428-1431), mentre in Veneto viene utilizzato dal Giambono nel monumento Serego in Sant'Anastasia a Verona (1432)¹¹.

Nei rivestimenti delle terrecotte compare nella *Madonna* di Nanni di Bartolo del Convento di Ognissanti a Firenze, probabilmente del 1420-1423, quindi uno dei primi casi sinora noti, e nella *Madonna* di San Leonardo di Montefollonico, attribuita a Francesco di Giorgio e bottega (1480 circa): dunque anche la pala della Cappella Ovetari si pone come un esempio molto precoce di ricorso al pigmento¹².

Sull'opera sono stati riscontrati tre strati di ridipintura verdi o bruno-verdi, applicati verosimilmente per ovviare a stati di degrado del manufatto ed anche per assimilarlo all'aspetto dell'altare bronzeo di Donatello nella Basilica del Santo. Nel corso del recente restauro è stato deciso di fermarsi all'effetto di 'bronzatura' ottocentesco¹³.

In questo contesto si inseriscono le opere di Giovanni de Fondulis, giunto a Padova da Crema tra il 1449 e il 1452 con il padre Fondulino, che mantenne, come il figlio, comunque i contatti con la città natale nel 1455 e nel 1458¹⁴. Negli ultimi anni il catalogo di Giovanni si è precisato e arricchito, dato che ha accolto tutta una serie di opere in terracotta in precedenza attribuite a Giovanni Minelli.

È stato decisivo il ritrovamento di un documento del 1476 da parte di Giuliana Ericani, in cui l'artista viene pagato per aver eseguito a Bassano "palam altaris magni ecclesie Joannis Baptiste", ossia l'altorilievo con il *Battesimo di Cristo tra angeli e due profeti*, eseguito alla fine del 1473 secondo la Ericani, oggi conservato nel locale Museo Civico, in precedenza attribuito a Minelli, su cui torneremo¹⁵. (Fig.2)

La critica ha inserito nel percorso giovanile di de Fondulis alcune terrecotte, tra cui la *Madonna con il Bambino che legge* (Venezia, Galleria di Palazzo Cini), alta cm.143, databile negli anni Sessanta, che risulta cotta in un unico pezzo, procedimento abbastanza insolito in un'opera di queste dimensioni: la Ericani ne sottolinea le affinità tecniche con il gruppo di Bassano¹⁶.

Ricordiamo che le sculture, dopo la modellazione e una volta che l'essiccamento le portava a consistenza paragonabile a quella del cuoio, se superavano una certa altezza venivano sezionate con fili metallici, generalmente nell'Italia del Nord secondo tagli orizzontali, e cotte in pezzi separati. Data la difficoltà di ottenere temperature omogenee all'interno dei forni dell'epoca, nelle statue non sezionate potevano verificarsi delle diversità di cottura nelle diverse parti, come è avvenuto nella *Madonna* di Nanni di Bartolo citata in precedenza, alta cm. 140, dove la base

praticamente non si è cotta: sarebbe interessante verificare tali aspetti anche per la *Madonna Cini*, dato che essi comportano una notevole fragilità per le zone interessate¹⁷.

La *Madonna Cini* presenta scarsi resti di policromia, avendo subito prima del 1936 l'asportazione di una doratura, probabilmente spuria, operazione che però ha sicuramente comportato l'eliminazione dei resti della coloritura originaria, una sorte che ha colpito molte sculture fittili anche in anni relativamente recenti¹⁸.

Alcune osservazioni tecniche sono possibili anche per un'altra opera collocata negli anni Sessanta, un *San Rocco* che fa coppia con un *San Sebastiano* della chiesa di San Giorgio di Tramonte (Padova): in base alla documentazione fotografica il retro appare scavato ma con alcuni fori di sfiatamento dell'aria e dell'umidità dell'argilla nel corpo della parte frontale. La policromia è stata liberata qualche anno fa da un rivestimento gessoso ma non risulta essere stata analizzata¹⁹.

Tornando al rilievo di Bassano, che un equivalente come complessità della scena solo nella Pala Ovetari, in base alle indagini di una decina di anni fa è risultato che le sculture sono state eseguite in porzioni verticali.

In particolare si è potuto esaminare il retro del *Profeta Isaia*, dove la disposizione dei fori di sfiato, a giudicare dalla documentazione fotografica, è molto simile a quella del *San Rocco* di Tramonte; inoltre sono visibili i segni delle tavole, presumibilmente in abete, su cui l'argilla era stata applicata per la formatura del rilievo²⁰. Si tratta di un aspetto già riscontrato in alcune parti della Pala Ovetari, anche se è presto per dire se si tratti di una caratteristica esecutiva tipica di una certa zona o di una certa bottega, mancando di ulteriori riscontri con opere coeve. Mancano però sinora per il *Battesimo* indagini sulla composizione chimica delle argille e sulle tipologie di preparazione e di decorazione policroma.

Tuttavia recentemente sono state eseguite analisi sulle sculture che compongono il *Compianto su Cristo morto e Carlotta di Lusignano*, già attribuito a Minelli ed ora a Giovanni de Fondulis, eseguito dopo il 1483 per la chiesa di Sant'Agostino di Padova e ora a Boston, nell'Isabella Stewart Gardner Museum, i cui risultati completi mi sono pervenuti tramite la grande cortesia di Gianfranco Pocobene, Head of Conservation and Paintings Conservator del museo, e di Jessica Chloros, Associate Objects Conservator, che ringrazio sentitamente²¹.

Campioni dell'opera sono stati datati ad Oxford mediante termoluminescenza in un intervallo tra 400 e 700 anni fa, rientrando dunque pienamente nella cronologia ipotizzata²².

In questo caso disponiamo delle analisi della composizione delle terre, che possiamo mettere a confronto con una banca dati che si è andata costituendo in questi anni, per impulso del Museo del Louvre, a cui ho accostato i risultati presentati da Bruno Fabbri e dall'Opificio delle Pietre Dure per opere dell'Italia del Nord, come inizio degli studi di tipo archeometrico su tale tipo di manufatti.

Un gruppo di sculture rinascimentali di area veneta, conservate nei musei francesi, compreso un *San Giovanni Battista* attribuito a Minelli e ora verosimilmente da porre nell'orbita di Giovanni de Fondulis (Paris, Musée des Arts Décoratifs, n. PE 648), presenta in media impasti con percentuali di magnesio relativamente alte (MgO 4-5%), silice intorno al 50-56%, Al₂O₃ al 16-18%, CaO al 10-15% e ossidi di ferro intorno al 6,9%²³.

I risultati ottenuti per opere della stessa area, del XV secolo, da Fabbri a Faenza sono un po' diversi. Un gruppo di cinque sculture della Cattedrale di Adria presenta forti somiglianze con i dati del Louvre, salvo la silice un po' più alta, mentre la *Madonna* della Cattedrale di Lendinara mostra la silice al 64,4% e soprattutto il calcio piuttosto basso, 4,2%. Particolarmente interessanti per noi sono i dati della Pala Ovetari, molto differenti da quelli francesi: alluminio 18,4%, calcio 3,4%, magnesio 1,94%, mentre silicio e ferro sono simili; si tratta di percentuali anomale, che dovranno essere inserite in un quadro più ampio di indagini²⁴.

Vediamo dunque come si presentano i risultati ottenuti a Boston (media su due campioni), per un'opera sicuramente seguita a Padova: silicio 55,35%, alluminio 20,65%, calcio 5,65%,

magnesio 3,60%, ferro 6,55%; come si vede la composizione è più simile alla media delle sculture del Louvre - con alluminio un po' più alto e calcio più basso - che a quella della Pala Ovetari. La preparazione è a base di gesso, la presenza in quasi tutti i campioni di biacca fa pensare ad un'imprimatura basata su tale pigmento; si nota la presenza di azzurrite ed una esecuzione quasi sicuramente ad olio²⁵.

Possiamo a questo punto istituire un confronto con i dati relativi alla composizione delle argille di due opere di Agostino de Fondulis, figlio di Giovanni, il *Compianto* del sacello di San Satiro a Milano, la sua opera più famosa, commissionata nel 1483, a cui avrebbe collaborato anche il padre, e una parte del *Compianto* della chiesa del Santo Sepolcro a Milano, databile intorno al 1514.

Nel primo caso si è notata una differenza tra gli impasti delle figure in primo piano, più accurate, e quelle sullo sfondo, più grossolane, probabilmente eseguite con l'intervento di collaboratori. Rispettivamente la composizione è silicio al 54%, alluminio 15%, calcio 9-10%, magnesio 4,9%, ferro 6%; nel secondo caso Si 66%, Al 15%, Ca 3%, Mg 2,5% e Fe 5,5%. Emerge evidente la diversità dei due materiali, che nel primo caso sono estremamente simili agli impasti di tipo veneto e ai dati delle statue di Boston, opera di Giovanni; nel secondo caso la composizione è simile a quella di terrecotte lombarde, analizzate al Louvre e da studiosi italiani, con Si 70-74%, Al 13-17%, Ca 0,8%, Mg 1,5% e Fe 4,8-5,6%²⁶.

Per il gruppo del Santo Sepolcro sono stati rilevati: Si 51,4%, Al 15,1%, Ca 13,8%, Mg 6,8%, Fe 6,1%, una composizione molto simile alle statue in primo piano di San Satiro e alla *Pietà* di Boston, e nettamente diversa da quella delle statue in secondo piano²⁷.

Come conclusioni provvisorie, da confrontare con auspicabili ulteriori analisi, possiamo dire che le sculture più accurate di San Satiro e quelle del Santo Sepolcro, presentano le stesse scelte tecniche, con impasti di tipo veneto, da riferire verosimilmente alla mano di Agostino de Fondulis, mentre le statue in secondo piano di San Satiro mostrano impasti di tipo lombardo, ipotizzando quindi un intervento di maestranze locali.

Nell'assenza dello studio sistematico delle cave di argilla all'epoca disponibili nelle varie regioni e di analisi dei materiali dei siti estrattivi sopravvissuti, possiamo addirittura pensare che le parti riferite ad Agostino siano state eseguite altrove, data anche la somiglianza con gli impasti delle sculture del padre create a Padova, e poi portate a Milano, ma questo è tutto da verificare: sarebbe ad esempio molto utile eseguire le stesse indagini sulle terre del *Compianto* di Palazzo Pignano, che la critica riconosce come opera di Agostino de Fondulis, già nella chiesa della Maddalena a Crema, commissionata nel 1510, e dei frammenti nel Museo di Crema di un altare dello stesso Agostino²⁸.

Attraverso alcuni documenti possiamo farci un'idea dell'atteggiamento dei due de Fondulis rispetto alla stesura delle policromie sulle sculture. Nel 1470 Giovanni viene nominato perito per stimare gli affreschi di Pietro Calzetta nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Padova, ma le sue competenze nel campo della pittura vengono contestate dai periti nominati da Calzetta. Il pittore Lorenzo di Jacopo infatti afferma che "Johannes de Crema non est pictor sed bene scit sculpire figuras", e non è in grado di stimare i materiali della pittura vera e propria perchè "aliquibus figures quas ipse facit interdum ponit colores", quindi su alcune sculture egli applicava talvolta i colori. I termini limitativi che il teste usa appartengono all'atteggiamento di un perito della parte avversa, comunque appare chiaro come Giovanni de Fondulis fosse in grado di dipingere personalmente le sculture, anche se questa capacità era giudicata alla stregua di un procedimento artigianale²⁹.

Per quanto riguarda il figlio Agostino, è noto come il *Compianto* in San Satiro sia stata dipinto nel 1491, parecchi anni dopo la sua esecuzione, dal pittore Antonio Raimondi, operante tra Milano e Lodi. (*Fig.3*)

Nel contratto del 1510 relativo al *Compianto* richiesto per la chiesa della Maddalena a Crema,

sopra citato, viene specificato che l'insieme delle figure deve essere consegnato “non tantum coloratum nec pictum sed aptatum pingi et convenienter ornari”, ribadendo in questo caso la scissione tra il plastificatore ed il pittore.

Tuttavia tre anni dopo nel contratto per un'ancona nell'altare di San Marco nel duomo di Crema, è previsto che l'artista si occupi della policromia, secondo un progetto consegnato al notaio: del complesso si sono salvati solo dei frammenti nel Museo di Crema, pressoché privi di colore³⁰.

La coloritura del *Compianto* di San Satiro è stata invece analizzata, al pari di quella del gruppo milanese attribuito al de Fondulis della chiesa del Santo Sepolcro, già citato. Nel primo Raimondi ha proceduto, sulla duplice preparazione di gesso e colla, con imprimitura di biacca già descritta, con una certa raffinatezza, ponendo ad esempio un substrato di malachite verdastro sotto il pallore dell'incarnato della Vergine svenuta, smaltando in alcuni punti con velature di lacca rossa o di verderame, su giallo di piombo e stagno³¹. Del secondo *Compianto* è stata studiata la policromia del *San Giovanni*, dove la preparazione è di solo gesso, come nella coeva pittura su tavola, e le stesure cromatiche appaiono più semplici; successivamente sono state svolte indagini su altre statue del *Compianto*, ma sono stati pubblicati solo gli esiti di quelle attribuite ad un diverso plastificatore, che pone un primo strato di biacca³². Va notato come la preparazione di gesso sia una caratteristica comune ai due gruppi di Agostino e alle sculture di Boston di Giovanni, così come la presenza di azzurrite nei blu, anche se quest'ultima è frequente nella policromia delle terrecotte.

La critica ritiene che Andrea Briosco detto il Riccio sia stato per alcuni anni in contatto diretto con la bottega di Giovanni de Fondulis, che non dà più notizie di sé dopo il 1485 e muore prima del 1497.

Il rilievo del Riccio con la *Pietà* (Due Carrare, abbazia di Santo Stefano), della fine del Quattrocento, è stato studiato nel 1994: la cottura è avvenuta per parti sezionate verticalmente, come nel *Battesimo* di Bassano, producendo dei difetti nella terracotta, stuccati già in origine. Il colore è stato applicato su una base di biacca e colla, diversamente da quanto è stato fatto per le statue dei de Fondulis, una scelta che ci conduce alla prassi delle sculture in pietra, come si è rilevato, per rimanere in ambito veneto, nel *San Michele Arcangelo* di Nanni di Bartolo di San Michele di Campagna (Verona)³³.

Tra i pigmenti va notata l'azzurrite, con particelle di malachite, nel manto della Vergine e la doratura dei capelli di Cristo, su una base di bolo argilloso rosso, una tecnica mutuata dalla pittura su tavola. L'incarnato di Cristo era verdastro, con biacca, terra verde e ocre gialla, per rendere il colorito del corpo morto, un accorgimento che molto simile all'imprimitura di malachite rilevata nel *Compianto* di San Satiro, e che corrisponde alle indicazioni del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini – un altro toscano che operava a Padova all'inizio del Quattrocento – sul “modo di colorire un uomo morto” (Capp.CXLVII-CXLVIII)³⁴.

La *Madonna con il libro* del Riccio (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro) aveva nel 1934 un rivestimento policromo, ora scomparso. Scrive Pietro Brandolese nel 1795, a proposito di un *Compianto* dello stesso scultore nella chiesa di San Canziano a Padova: “Quanto sono da lodarsi queste opere riguardo alla plastica, altrettanto sono da disapprovare pel colorito naturale, onde (contro l'intenzione dell'Autore) sono state coperte. Non v'è cosa più lontana dal buon senso, benchè cara al volgo, dell'uso di colorire le statue”³⁵. Termini simili, qui impregnati del disprezzo intellettuale neoclassico per il naturalismo mimetico, verranno usati ancora nell'Ottocento per opere del Riccio e di Mazzoni, e nel Novecento per il *Compianto* di Agostino de Fondulis a Palazzo Pignano, costituendo la premessa per l'eliminazione di strati di ridipintura, ma anche dei colori originali in numerose, troppe, sculture in terracotta.

* Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Università degli Studi di Genova

NOTE

¹ E.RIGONI, *L'arte rinascimentale a Padova. Studi e documenti*, Antenore, Padova 1970, pp.97-102; P.BENSI, "Alla vita della terracotta era necessario il colore": appunti sulla policromia della statuaria fittile, in M.G.VACCARI (a cura di), *La scultura in terracotta. Tecniche e conservazione*, Centro DI, Firenze 1996, pp.34-46, in particolare p.36.

² M.PIZZO, *Scheda n.22. Niccolò Baroncelli. Miracolo di Sant'Alò*, in D.BANZATO, F. PELLEGRINI, M.DE VINCENTI (a cura di), *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo mostra (Padova, 20 febbraio-16 luglio 2000), Marsilio, Venezia 2000, pp.98-100; D.LUCIDI, *Niccolò Baroncelli tra Firenze, Padova e Ferrara: due rilievi in terracotta ed altre aggiunte*, in "Commentari", a.XX, nn.58-59, 2014, pp.34-52 (in particolare p.35 e nota 31).

³ D.LUCIDI, *Niccolò Baroncelli...cit.*, p.34

⁴ M.VINCO, *Una Madonna col bambino di Nanni di Bartolo*, in M.ISRAËLS, L.A. WALDMAN (a cura di), *Renaissance Studies in honor of Joseph Connors*, Officina Libraria, Milano 2013, 1, pp.107-113; IDEM, *Un 'San Michele Arcangelo' di Nanni di Bartolo nel monastero femminile di San Michele di Campagna a Verona*, in "Arte Veneta", 69, 2012 (2014), pp.118-122.

⁵ F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare. Storia e tecniche della terracotta nel Quattrocento padano*, in A.M.SPIAZZI, V.FASSINA, F.MAGANI (a cura di), *La Cappella Ovetari. Artisti, tecniche e materiali*, Atti del Convegno, Padova 17-18 novembre 2006, Skira, Ginevra-Milano 2009, pp.19-41.

⁶ F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare...cit.*, pp.32-35

⁷ F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare...cit.*, p.38; G.ACCARDO, A.ANDREONI, B.FALCONI, M.G.VACCARI, *La 'Madonna del Sansovino nel Campanile di San Marco a Venezia: il restauro con un'ipotesi di modello digitale per il San Giovannino perduto*, in "OPD Restauro", 13, 2001, pp.13-34, in part. p.22.

⁸ V.FASSINA, *Indagini diagnostiche sulle terrecotte policrome della chiesa degli Eremitani in Padova*, in *La Cappella Ovetari...cit.*, pp.43-72, in particolare p.57; F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare...cit.*, p.38;

⁹ P.BENSI, "Alla vita della terracotta era necessario il colore"...cit., p.34; M.G.VACCARI, R.MANNI, A.ANDREONI, F.KUMAR, *Annunciazione Cavalcanti*, in "OPD Restauro", 7, 1995, pp.185-192.

¹⁰ P.BENSI, "Alla vita della terracotta era necessario il colore"...cit., pp.36-37; M.G.VACCARI, *Guido Mazzoni e Antonio Begarelli. Due maestri della terracotta tra tecnica e problemi di conservazione*, in G.BONSANTI, F.PICININI (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni/Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano*, catalogo mostra (Modena, Foro Boario, 21 marzo-7 giugno 2009), Franco Cosimo Panini, Modena 2009, pp.85-90, in particolare pp.86-87.

Nel 1440 Giuliano di Cristoforo da Firenze si impegna ad Ancona ad eseguire la decorazione di una cappella "de lapide copto, intalliato et posito in colore marmoris": M.MAZZALUPI (a cura di), *Regesto documentario*, in A.DE MARCHI, M.MAZZALUPI (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Federico Motta Editore, Milano 2008, pp.334-372, in particolare p.337.

¹¹ I.BORGIA, C. SECCARONI, *L'azzurro di smalto nella pittura e nelle fonti italiane del XV e XVI secolo*, in "OPD Restauro", 17, 2005, pp.152-164, in particolare p.154.

¹² P.BENSI, "Alla vita della terracotta era necessario il colore"...cit., p.37; M.BIETTI, C.FORNARI, *Nanni di Bartolo detto il Rosso. Madonna col Bambino*, in "Kermes", 87, speciale *La Primavera del Rinascimento. I Restauri*, 2012, pp.42-48.

¹³ F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare...cit.*, p.37; V.FASSINA, *Indagini diagnostiche...pp.64-66*; R.PORTIERI, *Il restauro della Pala Ovetari*, in *La Cappella Ovetari...cit.*, pp.79-84.

¹⁴ G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis. Un importante capitolo della scultura rinascimentale italiana*, in P.VENTURELLI (a cura di), *Rinascimento cremasco. Artisti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, Skira, Ginevra-Milano 2015, pp.68-81, in particolare pp.72-73.

¹⁵ G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, pp.69-72.

¹⁶ M.DE VINCENTI, *Giovanni de Fondulis. Madonna con il Bambino che legge. Scheda n.30*, in D.BANZATO, E.GASTALDI (a cura di), *Donatello e la sua lezione: sculture eoreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra, Padova 28 marzo-26 luglio 2015, Skira, Ginevra-Milano 2015, pp.105-106; G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, p.72.

¹⁷ M.G.VACCARI, *Guido Mazzoni...cit.*, pp.85-86; M.BIETTI, C.FORNARI, *Nanni di Bartolo detto il Rosso...cit.*, pp.43-44

¹⁸ M.DE VINCENTI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, p.105; M.G.VACCARI, *Guido Mazzoni...cit.*, pp.87-89.

¹⁹ G.ERICANI, *Prima e dopo Giovanni de Fondulis. La terracotta padovana di secondo Quattrocento*, in *La Cappella Ovetari...cit.*, pp.109-122, in particolare pp.111-112.

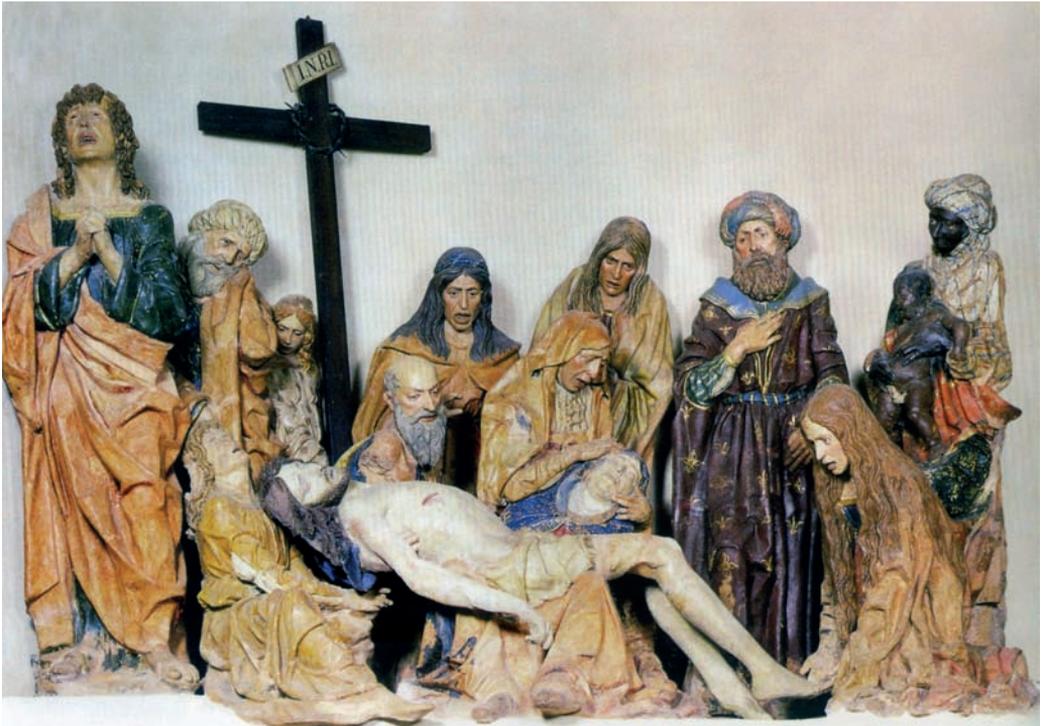
- ²⁰ G.ERICANI, *Prima e dopo Giovanni de Fondulis...cit.*, pp.109-112.
- ²¹ I risultati erano stati in parte anticipati nell'articolo di V.TALLAND, J.CHLOROS, C.URAM, *Polychrome Italian Renaissance sculptures*, in "ICOM-CC: Working group on glass & ceramics conservation newsletter", 17, 2008, pp.13-16. Sull'attribuzione delle sculture: G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, pp.76-78.
- ²² Le analisi sono state effettuate il 27 maggio 2009 presso il laboratorio Oxford Authentication Ltd.
- ²³ A.BOUQUILLON, M.BORMAND, C.DOUBLET, *Terres célèbres, terres révélées et terres énigmatiques: terres et ateliers dans l'Italie de la Renaissance*, in A.BOUQUILLON, M.BORMAND (a cura di), *Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur*, atti delle giornate di studio (Paris, 26-27 ottobre 2011), "Techné", 36, 2012, pp.61-72, in particolare pp.65-67; M.GALEOTTI, *Le analisi rivelano un'opera d'arte sconosciuta: il Compianto di Michele da Firenze. Risultati e confronti con altri gruppi in terracotta restaurati dall'OPD*, in "Techné", 36, 2012, pp.85-91; P.BENSI, *Annotazioni sui procedimenti esecutivi di artisti cremaschi tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, in *Rinascimento cremasco...cit.*, pp.184-191, in particolare pp.187-189: le considerazioni espresse in tale saggio sono ora ampliate e in parte modificate nel presente contributo.
- ²⁴ B.FABBRI, *Sulla composizione delle argille utilizzate per terrecotte policrome e architettoniche rinascimentali di area padana*, in *La Cappella Ovetari...cit.*, pp.101-107
- ²⁵ Scientific Research Lab, Museum of Fine Arts, Boston, *Summary analytical report for projects from the Isabella Stewart Gardner Museum*, 8 giugno 2009, pp.1-4, a firma di R.NEWMAN, M.DERRICK.
- ²⁶ A.GALLONE, *Le sculture policrome di Agostino de' Fondulis: studio analitico del colore e della terracotta*, in S.BISCOLETTI, S.BANDERA, *Sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, Silvana Editoriale, Milano 1990, pp.77-78; A.BOUQUILLON, M.BORMAND, C.DOUBLET, *Terres célèbres...cit.*, pp.65-67; P.BENSI, *Annotazioni sui procedimenti esecutivi di artisti cremaschi tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, in *Rinascimento cremasco...cit.*, pp.185-191. Risultati molto simili a quelli riportati nel saggio di "Techné", con calcio e magnesio in media più alti – Ca 2,75%, Mg 2,05 – quindi ancora più vicini ai dati delle figure in secondo piano di San Satiro, sono stati ottenuti da ricercatori del ICVBC-CNR su terrecotte quattrocentesche della Ca'Granda di Milano: R.FANT, C.COLOMBO, A.SANSONETTI, *L'apparato decorativo in terracotta della Ca'Granda di Milano*: indagini conoscitive e intervento di restauro, in M.G.ALBERTINI OTTOLENGHI, L.BASSO, (a cura di) *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti convegno (Milano, Università Cattolica-Cerata di Pavia, 17-18 ottobre 2011), Edizioni Et, Milano 2013, pp.253-270.
- ²⁷ B.FABBRI, *Sulla composizione delle argille...cit.*, p.106.
- ²⁸ Ad esempio i rilievi della cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano potrebbero essere stati eseguiti con argille estratte a poca distanza dal cantiere: G.ALESSANDRINI, A.M.BOCCI, R.BONECCHI, *Le terrecotte decorative della cappella Portinari nella Basilica di Sant'Eustorgio a Milano. Materiali, tecnologie, degrado ed intervento conservativo*, in *La scultura in terracotta...cit.*, pp.175-208. P.BENSI, *Annotazioni sui procedimenti esecutivi...cit.*, p.189. Il contributo di Paolo Bosio che compare in questo stesso volume contiene numerose stimolanti indicazioni sulle cave e sulle caratteristiche delle argille lombarde.
- ²⁹ E.RIGONI, *L'arte rinascimentale a Padova...cit.*, pp.36-37.
- ³⁰ P.BENSI, *Annotazioni sui procedimenti esecutivi...cit.*, pp.189-191.
- ³¹ A.GALLONE, *Le sculture policrome...cit.*, pp.77-78.
- ³² S.BANDERA, C.PARNIGONI, *Agostino de' Fondulis. San Giovanni*, in *Restituzioni 2000. Capolavori restaurati*, catalogo mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 16 settembre-19 novembre 2000 – Milano, Pinacoteca di Brera, 6 dicembre 2000- 21 gennaio 2001), Terra Ferma, Vicenza 2000, pp.170-175; C.COLOMBO, F.BEVILACQUA, L.BRAMBILLA ET AL., *Terracotta polychrome sculptures examined before and after their conservation work: contributions from non-invasive in situ analytical techniques*, in "Analytical and Bioanalytical Chemistry", 401, 2011, pp.757-765; F.BEVILACQUA, C.QUATTRINI, *Il restauro in corso del Compianto in terracotta della chiesa del Santo Sepolcro a Milano*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano...cit.*, pp.121-131.
- ³³ G.ERICANI, G. PASSARELLA, *Andrea Briosco detto il Riccio (?)*, Pietà. scheda 7, in *Restituzioni '94, opere restaurate*, catalogo mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 17 settembre-31 ottobre 1994), Banco Ambrosiano Veneto, Cittadella 1994, pp.46-49; L.GIACOMELLI, *Andrea Briosco detto il Riccio. Pietà. Scheda n.15*, A.BACCHI, L.GIACOMELLI, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 5 luglio-2 novembre 2011), Provincia di Trento, Trento 2011, pp.270-271; G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, pp.76-79 M.VINCO, *Un 'San Michele Arcangelo'...cit.*, p.118.
- ³⁴ F.FREZZATO (a cura di), *CENNINO CENNINI, Il libro dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 2003, pp.171-172.
- ³⁵ P.BRANDOLESE, *Pitture, Sculture, Architetture Ed Altre Cose Notabili Di Padova*, Padova 1795, pp.16-17; E.GASTALDI, *Scheda 34. Andrea Briosco detto il Riccio. Madonna con il libro*; EADEM, *Schede 43-44. Andrea Briosco detto il Riccio. Marie dolenti*, in *Donatello e la sua lezione...cit.*, pp.108-109 e pp.114-115 rispettivamente.



1. Nicolò Pizolo e Giovanni da Pisa (?), *Pala Ovetari*, Padova, chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari



2. Giovanni de Fondulis, *Battesimo di Cristo con angeli e profeti*, Bassano del Grappa, Museo Civico



3. Agostino de Fondulis, *Compianto*, Milano, chiesa di Santa Maria presso San Satiro