

**Predella** journal of visual arts, n°58, 2025 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Miscellanea / *Miscellany*



**Direzione scientifica e proprietà / Scholarly Editors-in-Chief and owners:**  
**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /  
**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

**Comitato scientifico / Advisory Board:** Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione / Editorial Board:** Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

**Assistenti alla Redazione / Assistants to the Editorial Board:** Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Matilde Mossali, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

**Impaginazione / Layout:** Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Recensione a Marco Scansani, *Il fuoco sacro della terracotta. Giovanni de Fondulis tra Lombardia e Veneto*, Tre Lune, Mantova, 2024, 381 pp.

Nonostante Padova sia uno dei centri italiani più frequentati dagli studi di storia dell'arte, in particolare, come è ovvio, per l'epoca medievale e moderna, moltissimi rimangono gli ambiti e le personalità tutt'oggi da indagare. Per quanto riguarda il Quattrocento, l'attenzione, almeno a partire dal diciannovesimo secolo, si è naturalmente rivolta *in primis* alle grandi imprese di Donatello nella basilica del Santo – come è noto il *Crocifisso* (1443/1444-1448/1449), l'altare maggiore (1446-1450) e il monumento equestre a Erasmo da Narni detto il Gattamelata (1445-1453 ca.) –, caposaldi tanto eversivi da segnare per sempre una cesura, un prima e un dopo, nel panorama artistico dell'intera Italia settentrionale. Eppure, anche sul soggiorno padovano dell'artista (1443-1453), non sono mancati, negli ultimi anni, scoperte e contributi fondamentali: mi riferisco, in particolar modo, a quelli di Francesco Caglioti sul *Crocifisso* ligneo della chiesa di Santa Maria dei Servi (1440-1445 ca.) e sul tornacoro del Santo<sup>1</sup>.

Molto lavoro resta da fare sui decenni che precedettero quel soggiorno e che videro attivi scultori di formazione tardogotica, per esempio Egidio da Wiener-Neustadt e Pietro di Niccolò Lamberti, ma anche allievi di Donatello stesso, come Niccolò Baroncelli, fondamentali per prepararne l'arrivo in Veneto. Ancora più da scandagliare, tuttavia, sono i decenni che seguirono la partenza del maestro per la Toscana: certo, un periodo di "sbollimento" rispetto al precedente, segnato da un repentino e sconvolgente cambio di paradigma, ma anche un momento fondamentale di sperimentazione di nuovi generi, come la scultura in terracotta e il bronzetto, nonché di transizione da un sempre più marcato espressionismo di derivazione donatelliana a un nuovo e più composto classicismo. Per dirla con Leo Planiscig, nel suo *Venezianische Bildhauer der Renaissance* (1921), sono gli anni del «Paduanischer Naturalismus». Principali esponenti ne sono gli scultori Bartolomeo Bellano (1437/1438 ca.-1496/1497 ca.), «dilectus discipulus» di Donatello, come lo definì Bernardino Scardeone nel suo *De Antiquitate Urbis Patavii et claris civibus*

*Patavinis* (1560), sul quale non disponiamo però di uno studio aggiornato e comprensivo; Pietro Lombardo (1435/1440-1515 ca.), destinato a diventare, di lì a poco, uno dei più prolifici scultori e architetti di Venezia, ma i cui anni di formazione restano largamente da chiarire<sup>2</sup>; il coroplasta cremasco Giovanni De Fondulis (1430/1437 ca.-1491 ca.) e Andrea Briosco detto il Riccio (1470-1532), la cui tuttora problematica attività giovanile si svolse accanto a Bellano e allo stesso De Fondulis. Protagonista di spicco della scultura rinascimentale nel Nord Italia, la figura e la produzione di quest'ultimo sono stati finalmente ricostruiti da Marco Scansani nella sua monografia *Il fuoco sacro della terracotta. Giovanni de Fondulis tra Lombardia e Veneto*, edita nel 2024 a partire dalle ricerche svolte negli anni di perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Grazie a un attento scavo negli archivi (soprattutto a Crema e a Padova) e nelle fototeche, forte di una sistematica ricognizione delle opere sparse tra musei nazionali e internazionali, chiese e collezioni private – materiali tutti analizzati in prima persona –, lo studioso è riuscito ad assemblare un cospicuo catalogo ragionato della produzione dell'artista, dagli anni di formazione alla morte, nonché un accurato *Regesto documentario* di oltre trenta voci.

Dopo l'*Introduzione*, nel primo capitolo (*Non Minelli: tra documenti e connoisseurship*), Scansani argomenta, innanzitutto, la storia della sfortuna critica che ha gravato su De Fondulis: poco dopo la morte, avvenuta attorno al 1491, infatti, il suo nome era già caduto nell'oblio. Non ne fanno menzione Marin Sanudo, Marcantonio Michiel e Bernardino Scardeone, e non compare nemmeno nel *De sculptura* di Pomponio Gaurico, il primo trattato a stampa dedicato alla scultura, ambientato nella Padova aristotelica di Ermolao Barbaro e Pietro Pomponazzi ma pubblicato a Firenze nel 1504. Come è stato spesso rilevato, si tratta di un testo poco oggettivo e fortemente influenzato dalle amicizie dell'autore, come quella per Andrea Riccio, «familiaris meus», a scapito di altri artisti, pur di rilievo nel Veneto di allora, come appunto De Fondulis o Bellano, quest'ultimo aspramente definito «ineptus artifex».

La situazione peggiora nel corso del Cinquecento, secolo che relega la scultura in terracotta in secondo piano rispetto a quella in altri materiali, soprattutto in marmo: la vera scultura viene identificata allora con quella che si fa “per forza di levare” e non “per via di porre”, declassata a semplice disegnare degli scultori, in una sorta di irrigidimento accademico del pensiero di Michelangelo. Nelle *Vite* (1550-1568), Giorgio Vasari affronta artisti e contesti assai vicini a De Fondulis, come, per esempio, lo stesso Bellano e i dieci bronzi con *Storie dell'Antico Testamento* (1484-1490 ca.) per il tornacoro del Santo. Al concorso per la commissione di quell'impresa parteciparono anche Bertoldo di Giovanni e, appunto, il cremasco; eppure, Vasari

non menziona nessuno dei due, privilegiando il ruolo dell'allievo prediletto di Donatello a Padova, vincitore della gara perché il maestro gli avrebbe lasciato «tutte le masserizie, i disegni e i modelli» necessari alla realizzazione dell'opera<sup>3</sup>.

Il silenzio delle fonti antiche compromette la fortuna moderna di Giovanni, al pari del definitivo tramonto della scultura policroma in terracotta tra Sei- e Settecento; anche per volontà dei vescovi desiderosi di ammodernare gli edifici religiosi, questo cambio di paradigma nella storia del gusto determinò lo smantellamento e la conseguente dispersione di interi apparati fittili nelle chiese del Nord Italia. Ad aggravare la situazione fu quindi l'imporsi della nuova estetica classicista a inizio Ottocento, ben compendiata dalla *Storia della scultura* (1813-1818) data alle stampe dal conte Leopoldo Cicognara, avendo negli occhi i marmi candidi di Antonio Canova: parole autorevoli che avrebbero legittimato, da allora fino a tempi recenti, drastiche puliture delle terrecotte, spellate e private per sempre del loro fondamentale complemento policromo.

Se da un lato, tra Otto- e Novecento, un nuovo apprezzamento estetico della scultura fittile portò a una prima fioritura degli studi in questo campo – riguardanti soprattutto Donatello, Jacopo della Quercia e Lorenzo Ghiberti –, dall'altro comportò le manovre, spesso aggressive, di rapaci e spregiudicati mercanti, collezionisti e direttori di musei per accaparrarsi le terrecotte ancora visibili sui loro altari originari: nel 1887 Wilhelm Bode avrebbe scritto che ormai «a Firenze, nelle chiese, negli edifici pubblici e nelle collezioni, non è conservato più nemmeno un pezzo di tali sculture»<sup>4</sup>. Di lì a poco, nel 1891, lo stesso Bode venne raggiunto dal fiorentino Emilio Costantini, che gli soffiò l'acquisto della *Pietà con Carlotta di Lusignano* (1480), allora ritenuta di Bellano ma in realtà di De Fondulnis, proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino a Padova e allora proprietà del conte Giovanni da Schio. Costantini intendeva venderla, tramite Bernard Berenson, a Isabella Stewart Gardner: esportata illecitamente dall'Italia, smembrata in tre porzioni imbarcate da altrettanti porti distinti, l'opera giunse infine nel 1901 a Boston, dove si trova tuttora (Isabella Stewart Gardner Museum, inv. S31w3).

Il perdurare della sfortuna critica di Giovanni De Fondulnis in età contemporanea consegue però, in special modo, a un episodio sinistro. Giuseppe Marino Urbani de Gheltof, autodidatta erudito, appassionato di storia e discendente da una famiglia di Anversa stabilitasi a Venezia, nel 1883 pubblicò un volume dedicato agli artisti attivi nel padovano Palazzo Vescovile, riportando la notizia che, nel 1490, le statue in terracotta raffiguranti *San Giovanni Evangelista*, *Cristo* e *San Pietro*, tuttora conservate ai Musei Civici Eremitani (invv. 29, 31, 30), sarebbero state pagate allo scultore Giovanni Minelli De Bardi<sup>5</sup>. Ci vollero molti anni perché la consolidata fama dello studioso iniziasse a scricchiolare, e perché

ci si rendesse effettivamente conto che molti dei suoi lavori erano in realtà basati su documenti falsi: tra questi, anche quello relativo alle sculture del Vescovado. Affetto da una severa infermità mentale, De Gheltof sarebbe morto il 27 febbraio 1908 nel Manicomio Criminale di Montelupo Fiorentino.

Il finto documento in questione sarebbe forse passato in sordina, se Cornelius von Fabriczy, nel 1907, non lo avesse reso il perno della sua intera ricostruzione dell'attività dello scultore padovano Giovanni Minelli (1440-1528 ca.), cui furono attribuiti, proprio in base all'affinità stilistica con i pezzi agli Eremitani, alcuni caposaldi della produzione di De Fondulis: la *Madonna con il Bambino* (1468-1470 ca.) nell'antisacristia della basilica padovana di Santa Giustina, il *Battesimo di Cristo* (1474) proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista di Bassano del Grappa e oggi ai Musei Civici di quella città (inv. S 192c), e la sopra menzionata *Pietà* di Boston<sup>6</sup>. Le sculture documentate, in marmo, di Minelli sono in realtà profondamente dissimili dalle terrecotte attribuitegli in quella sede, e la sua cronologia si addentra a tal punto nel Cinquecento da rendere attardate in modo ingiustificato quelle figure, tanto dipendenti da Donatello, Pietro Lombardo, Bellano e dal primo Andrea Mantegna; tuttavia, il documento falso e la solidità della ricostruzione di Fabriczy condizionarono il proseguo degli studi per circa un secolo.

Non mancarono, nel frattempo, pregnanti aggiunte documentarie e brillanti intuizioni, tra cui si segnalano almeno quelle di Pietro Paoletti (1893), Leo Planiscig (1921), Andrea Moschetti (1927), Winifred Terni de Gregory (1950), Maria Bandirali (1958), Giancarlo Gentilini (1991 e 1996) e Marco Pizzo (2000). La svolta definitiva sarebbe però arrivata solo nel 2006, quando, in occasione della mostra mantovana *La scultura al tempo di Andrea Mantegna*, Giuliana Ericani, riprendendo in mano un documento già reso noto da Giuseppe Gerola – ma da lui erroneamente interpretato –, riuscì a chiarire, una volta per tutte, come l'autore del *Battesimo di Cristo* sia Giovanni De Fondulis: era così finalmente possibile riversare su quest'ultimo l'intero *corpus* di opere che, fino a quel momento, si erano andate aggregando attorno al nome di Minelli<sup>7</sup>.

Nel secondo capitolo (*Giovanni de Fondulis: la vita, le opere, il contesto*), Scansani ricostruisce la parabola dello scultore, dalla formazione e dalla prima attività in Lombardia fino al più che ventennale soggiorno in Veneto. De Fondulis nacque a Crema tra il 1430 e il 1437, ricevendo la sua prima formazione dal padre Fondulino di Giovanni. Quest'ultimo fu senza dubbio un personaggio poliedrico, fabbro, maragone e orefice, oltre che scultore e plasticatore, nonché attivamente impegnato nella vita politica cittadina, e che finirà i suoi giorni come frate, prendendo il nome di Germano, nel convento di Sant'Agostino a Bergamo. Non è probabilmente un caso se il figlio avrebbe ricevuto, nel corso di tutta la

sua carriera, tante commissioni legate all'ordine agostiniano. Condividendo un'intuizione di Aldo Galli, Scansani ipotizza che Fondulino altri non sia che il Maestro degli Angeli Cantori, plasticatore attivo a Crema, il cui catalogo conta ormai una ventina di pezzi quasi tutti dispersi per i musei del mondo e senza più memoria del loro contesto di provenienza: tra le sue opere più prestigiose figura senz'altro l'altare di San Marco nella cattedrale cremasca, eretto negli anni cinquanta del Quattrocento, di cui le parti superstiti meglio leggibili sono le tre teste di *Angeli* conservate nel locale Museo Civico<sup>8</sup>. Accanto al padre, fondamentale per la maturazione artistica del giovane fu quindi la bottega dei Solari, oriundi del borgo di Carona nell'attuale Canton Ticino, ma all'epoca Ducato di Milano. Tra le molte imprese da loro capeggiate in quel giro d'anni, i Solari furono responsabili della decorazione plastica dei chiostri della Certosa di Pavia, per la quale poterono contare, dal 1460, anche della collaborazione di Giovanni Antonio Amadeo. Proprio a Pavia, Scansani ha individuato uno dei primi, verosimili, interventi di Giovanni: la decorazione in terracotta a stampo, con putti che si arrampicano tra racemi vegetali, del chiostro della chiesa di San Lanfranco (1467 ca.).

A partire dall'anno successivo, De Fondulis si trasferì definitivamente a Padova, dove è documentato per la prima volta il 10 gennaio 1468, nell'atto notarile in cui riceve la dote della moglie Clara Zurla. Nel documento egli viene definito «scultor tere», a testimonianza della pregressa e significativa attività che egli dovette svolgere in Lombardia: l'appellativo «scultore», infatti, era solitamente riservato a coloro che lavoravano la pietra e il marmo, preferendo per i plasticatori i termini *plastae, fictores* o *figuli*. Risalgono a questi anni le due *Madonne con il Bambino in trono* (1468-1470 ca.), una attualmente nell'abbazia di Santa Giustina e l'altra – proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Giacomo Apostolo di Vigorovea (Padova) – oggi nella chiesa di san Niccolò: figure nelle quali ai ricordi della formazione lombarda già si intrecciano gli stimoli di opere fondamentali come la pala Ovetari di Giovanni da Pisa (1448-1450 ca.), ma anche delle prove giovanili di Mantegna e Pietro Lombardo.

Seguirà, a breve giro, la prima commissione importante: i tre monumentali, e purtroppo perduti, dossali in pietra di Nanto, ricchi di figure in terracotta, per la basilica di Santa Maria delle Grazie a Este (Padova), commissionati allo scultore da Domenico da Monselice, priore del convento domenicano di Sant'Agostino a Padova. Nel corso dei decenni successivi, la fama di Giovanni toccò l'apice, tanto da partecipare, tra 1483 e 1484, al già menzionato concorso per i bronzi con *Storie dell'Antico Testamento* destinati al tornacoro del Santo: se avesse ottenuto quell'incarico, probabilmente il suo nome sarebbe stato ricordato dalle fonti. Le cose però andarono in modo diverso.

Nel frattempo, nel 1480, De Fondulis aveva modellato la pala fittile per il monumento funebre della giovane principessa Carlotta di Lusignano, morta quell'anno di peste nel Castello di Padova, dove viveva allora anche il nostro scultore. Per lo stesso Castello, nel 1485, su commissione del castellano Andrea Pesaro, Giovanni realizzò venti teste clipeate all'antica, destinate a ornare cornici o trabeazioni: alcune di loro sono state indentificate da Scansani con quelle già in possesso di Elia Volpi nel 1928 che, dopo diversi passaggi di proprietà, sono state recentemente vendute all'asta nel 2021 (ora in collezione privata).

L'ultima opera di De Fondulis è il monumento funebre, successivamente smembrato, dei giuristi Paolo e Angelo De Castro, padre e figlio: descritto da Scardeone come un magnifico mausoleo con un simulacro in bronzo, oggi non ne resta che l'epitaffio in pietra di Nanto e la lastra metallica con i ritratti dei defunti nell'atto di ricevere i libri di diritto dalla Madonna con il Bambino<sup>9</sup>. La tomba, datata 1492, dovette essere portata a termine da collaboratori di Giovanni su suoi modelli: uno di questi è identificabile nella *Madonna con il Bambino* in terracotta al Bode Museum di Berlino (1488-1491 ca., inv. 1569). Entro il 29 settembre 1491, infatti, lo scultore risulta già morto, come dimostra un atto rogato a Milano, su cui Scansani ha giustamente per primo riportato l'attenzione: in questa occasione, il figlio Agostino viene chiamato «magister Agostinus de Fondinis de Crema dictus de Padua quondam [corsivo mio] domini Johannis»<sup>10</sup>.

Ampio spazio è dedicato nel volume proprio ad Agostino, uno dei più precipi collaboratori del padre, almeno fino al trasferimento a Milano attorno al 1482. Come attesta il documento sopra riportato, Agostino nacque a Crema da un primo matrimonio, e si trasferì quindi a Padova assieme a Giovanni. L'11 marzo 1483, sotto la supervisione di Donato Bramante, egli si impegnò a completare per Santa Maria presso San Satiro il fregio della chiesa, le decorazioni fittili della sacristia e il maestoso *Compianto* in terracotta. Scansani avanza nuove e convincenti attribuzioni, come un intenso busto di *Vergine dolente* in terracotta conservato a Palazzo Barberini di Roma (inv. 2024), evidentemente parte di un altro, perduto, *Compianto*. Precoce e ricettivo verso le incalzanti novità che in quei decenni si susseguivano in Nord Italia, da Mantegna a Bramante, fino a Leonardo, Agostino dovette apportare un contributo decisivo nel lavoro paterno, che forse non a caso, dopo la sua partenza, iniziò a diventare leggermente ripetitivo. In particolare, lo studioso propone di rintracciare il suo intervento nella *Pietà* di Boston, e forse nelle tre statue del Vescovado, dove potrebbe aver collaborato anche il secondo principale aiutante di Giovanni, vale a dire suo genero Antonio Antico.

La figura di quest'ultimo, discendente da una feconda dinastia di scultori veneziani, è stata brillantemente ricostruita da Scansani a partire dalle due sole

opere firmate: l'altare lapideo nella parrocchiale di Santa Maria Annunziata a Nanto (Vicenza), datato 1509, e un *San Paolo* in terracotta all'Art Museum di Worcester (inv. 1919.31), proveniente forse dalla parrocchiale di Santa Maria di Non (Padova). Sulla base di queste, Scansani ha proposto di riferirgli una serie di terrecotte, tra cui la *Madonna con il Bambino* al Museo del Louvre (inv. RF 1170), il *San Rocco* e il *San Sebastiano* nella chiesa di San Giorgio a Tramonte di Teolo (Padova), il *Compianto* al Rhode Island School of Design Museum di Providence (inv. 12-253), due identiche *Madonne con il Bambino* adagiato sulle ginocchia nelle chiese di Santa Maria Assunta a Barbarano Vicentino e della Beata Vergine del Carmine a Cittadella (Padova), nonché un'inedita *Madonna con il Bambino e san Giovannino* nella chiesa degli Eremitani a Padova.

Nel terzo capitolo (*Terrecotte fonduliane: tecniche e tipologie*) l'autore scandaglia, infine, gli aspetti esecutivi delle opere di De Fondulis, che, per tutta la vita, declinò l'uso della terracotta per dare vita a decorazioni architettoniche, alto- e bassorilievi, pale d'altare e figure a tutto tondo, senza stancarsi mai di sperimentare nuovi impasti di argilla, modalità di essiccazione e cottura, nonché trattamenti delle superfici in vista della policromia. Una tecnica particolare che Giovanni cercò di affinare durante tutta la carriera fu quella di cuocere la terracotta intera, senza cioè frazionarla, con il vantaggio di non doverla poi riassemblare a cottura finita. Un aspetto preponderante della scultura fittile del Quattrocento, spesso oggi per noi difficile da cogliere, è proprio quello della policromia, che sempre la completava, accentuandone la facilità di lettura, il naturalismo e la forza espressiva. De Fondulis la curava in prima persona: possiamo farcene un'idea osservando, ancora una volta, la *Pietà* di Boston, i cui colori sgargianti sono pressoché quelli originali, dai verdi, blu e rossi delle vesti, al rosa pallido degli incarnati, fino al prezioso oro dei capelli biondi.

Tra le parti del volume che rimarranno di certo basilari per tutti gli studiosi che, in futuro, vorranno cimentarsi con il tema della scultura in terracotta nel Veneto, non può che annoverarsi il *Catalogo finale*, con il suo prezioso apparato di immagini: molte opere, infatti, sono difficilmente accessibili altrimenti, perché si trovano in collezioni private o in luoghi estranei alle rotte usuali del turismo di massa, ma anche a quelle degli studi, conservate, come sono, in tante piccole città della provincia padovana. In questo senso, un lavoro pionieristico era stato svolto dallo stesso Scansani, assieme a Carlo Cavalli e Luca Siracusano, con l'*Atlante della scultura padovana del Rinascimento*, a conclusione del catalogo della mostra *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio* (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio – 2 giugno 2020, prorogata al 27 settembre 2020), curata da Andrea Nante, Carlo Cavalli e Aldo Galli.

Quello messo assieme da Scansani è un catalogo parlante, in grado di restituirci visivamente l'intera parola di De Fondulis, dalle prime sculture ancora fortemente impregnate di cultura lombarda, come le già citate *Madonne con il Bambino* di Santa Giustina e San Niccolò, a quelle sempre più consapevoli delle novità apportate, tra Padova e Venezia, da Mantegna, Bellano, Pietro Lombardo e Antonio Rizzo: lo si nota, per esempio, nella *Madonna con il Bambino in trono* (1474 ca.) nella chiesa della Natività di Maria a Pozzonovo (Padova), nel *San Giovanni Battista* (1474-1480 ca.) al Detroit Institute of Arts (inv. 22.2) e nella *Madonna con il Bambino* alla Galleria di Palazzo Cini di Venezia (inv. VC 33 FGC40027). Tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo, il linguaggio dello scultore avrebbe quindi conosciuto un'inedita e monumentale compostezza, consapevole del percorso verso il classicismo che la scultura veneta andava sperimentando in quei decenni: lo testimoniano le *Madonne con il Bambino in trono* (1480-1485 ca.) all'Istituto suore maestre Santa Dorotea di Padova e in un oratorio privato a San Giorgio delle Pertiche (Padova), ma anche la contemporanea *Pietà* nella chiesa di San Michele Arcangelo a Prozzolo di Camponogara (Venezia), e le più tarde *Madonne con il Bambino* (1480-1490 ca.) nella chiesa di San Michele Arcangelo di Selvazzano Dentro (Padova), al Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld (inv. 172/1901), al Museum of Fine Arts di Chicago (inv. 1933.1903) e al Museo Diocesano di Padova (inv. NA003). Non mancano, per altro, sculture del tutto inedite, come un possibile *San Pietro* di ubicazione sconosciuta, noto allo studioso tramite fotografie e databile al settimo decennio del Quattrocento, e una *Madonna con il Bambino* (1475-1480 ca.) in collezione privata.

In un momento storico come il nostro, dove alla ricerca storico-artistica si richiedono sempre più spesso rapidità, quantità e temi accattivanti, il libro di Scansani segna un reale contributo alla disciplina: uno strumento di lavoro e riflessione destinato a durare, incentrato sullo studio materiale delle opere, pazientemente scandagliate e scoperte con entusiasmo dall'autore nel corso di molti, infaticabili viaggi. Il volume sarà anche una guida imprescindibile per la tutela di un patrimonio ancora sconosciuto, diffuso capillarmente in tanti luoghi non canonici, ma ancora fertili di innumerevoli scoperte e approfondimenti.

- 1 F. Caglioti, *Il "Crocifisso" ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 50-106; *id.*, *Donatello e il tornacoro del Santo: punti fermi e prospettive d'indagine (anche sul tramezzo)*, in «Il Santo», 65, 1-2, 2025, pp. 9-66.
- 2 Un fondamentale contributo sull'attività giovanile di Pietro Lombardo a Bologna è stato edito proprio da M. Scansani, *Una conferma per Pietro Lombardo a Bologna*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 65, 2-3, 2023, pp. 320-330.

- 3 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1971, vol. III, p. 322.
- 4 W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1887, p. 65.
- 5 G.M. Urbani de Gheltof, *Gli artisti del Rinascimento nel vescovado di Padova*, Padova, 1883, p. 18 e p. 27, nota 31.
- 6 C. Von Fabriczy, *Giovanni Minello, ein Paduaner Bildner vom Ausgang des Quattrocento*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 28, 1907, pp. 53-89.
- 7 G. Ericani, scheda, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna: tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio e Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di V. Sgarbi, Milano, 2006, pp. 92-97.
- 8 Cfr. M. Facchi, A. Galli, *Notizie dal fronte occidentale. Le origini di Giovanni de' Fondulisi e la scultura in terracotta a Crema alla metà del Quattrocento*, in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio – 27 settembre 2020), a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, Verona, 2020, pp. 67-77.
- 9 B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et claribus civis Patavini*, Basilea, 1560, p. 177.
- 10 M. Scansani, *Il fuoco sacro della terracotta. Giovanni de' Fondulisi tra Lombardia e Veneto*, Mantova, 2024, p. 345, doc. XXXIII. Il documento era già stato pubblicato in R.V. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro*, in «Annali di architettura», 12, 2000, pp. 17-57, rif. p. 48, nota 11, dove però non se ne rileva l'importanza, così come è invece avvenuto nella letteratura successiva.