



AGOSTINO
DE FONDULIS

*busto
di giovane
in armatura*

ALICEFINEART



David Lucidi

AGOSTINO
DE FONDULIS
e collaboratori
(Crema, 1450 - 1520 ca.)

busto
di giovane
in armatura
1500 ca.

a cura di
Anna Maria Cucci

ALICE FINE ART

Progetto creativo,
grafica ed impaginazione:
AUGUSTO SELVATICI

Fotografie:
AUGUSTO SELVATICI

Stampa:
KOSMOPRINT srl - Rimini

Finito di stampare nel mese di ottobre 2024

ALICEFINEART

**Agostino De Fondulis
e collaboratori**
(Crema, 1450 - 1520 ca.)

Busto di giovane in armatura
1500 ca.

Altorilievo in terracotta
cm. 45x45x15.

Plasmato con naturalismo e fantasiosa vena archeologica, questo inedito busto effigiante un giovane Uomo d'armi risalta per il taglio particolarmente esteso condotto appena sotto la linea delle spalle, per la postura disinvolta ed affabile, e per la sofisticata armatura 'da parata' costituita da una panziera aderente disegnata da profili sagomati e da una raffinata decorazione a volute in aggetto, impreziosita da spallacci ovaleggianti del tipo 'a coppa' con frange cuoiate e dentellate.

La colorazione brunita di parte della capigliatura fa supporre che la figura fosse in origine qualificata da una veste policroma, o forse da una tinta a imitazione del bronzo con lumeggiature in oro, e arricchita da inserti in lamina e decorazioni in pastiglia, come possiamo desumere dai piccoli crateri degli spallacci originariamente adornati con punte aggettanti.





Il busto è stato modellato ad alto rilievo aggregando argilla su un piano di lavorazione e in seguito parzialmente assottigliato sul retro a colpi di miretta in maniera da garantirne una migliore cottura, soprattutto nelle parti di maggior spessore. Sui margini tergalì della figura sono ancora presenti tracce di impugnatura e impronte digitali dell'artista, impresse al momento dello spostamento del pezzo appena plasmato all'interno della fornace.

La particolare espansione orizzontale e la conformazione piramidale dell'effigie, così come la visione preferenziale in scorcio diagonale dal basso, ne lasciano supporre l'originaria collocazione entro il catino di una nicchia di sapore antiquariale, presumibilmente decorata con un motivo a valva di conchiglia, dov'era adagiato su una sottile base o su una balaustra che avrebbe potuto mostrarne il titolo, o motto identificativo, del personaggio.



Il nostro giovane in armatura, secondo un'iconografia al tempo ben consolidata anche in area padana, nacque come elemento di una serie di effigi encomiastico-celebrative raffiguranti uomini d'arme o 'eroi ed eroine' derivati dalla tradizione classico-cavalleresca, destinati alla decorazione della sala di rappresentanza, del fronte esterno oppure del loggiato di una prestigiosa dimora nobiliare, lì poste ad esaltare virtù e prestanza di uomini contemporanei richiamando alle glorie del mondo antico: si pensi al ciclo di teste all'antica che decorava il fronte del Palazzo del Banco Mediceo (oggi al Museo del Castello Sforzesco; figg. 1-2) (Dell'Acqua 1983; E. Caldara, in Vincenzo Foppa 2003, pp. 144-145, cat. 28; Ead. in La Pinacoteca 2005, pp. 56-59, catt. 24-27), oppure ai busti anticamente collocati in sofisticati clipei murati sull'edificio padronale del complesso di Villa Mirabello a Milano (figg. 3-4) (Gritti 2019).

L'elegante acconciatura sciolta in flessuose ciocche fin sulle spalle, così come l'assorto e idealizzato classicismo del volto dalla pausata inclinazione del capo, sono elementi che rimandano al contesto culturale della Serenissima a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, in particolare alla produzione in busto della bottega di Tullio e Antonio Lombardo (Bacco e Arianna, Vienna, Kunsthistorisches Museum; San Giovanni, Venezia, chiesa di Santo Stefano; figg. 5-6), mentre l'arceologismo cavalleresco e cortigiano evocato dalla foggia dell'armatura trovano affinità con il clima culturale alimentato a Padova dalla bottega di Francesco Squarçione e da Andrea Mantegna.

Particolarmente stringenti appaiono, infatti, le tangenze tipologiche e iconografiche con un disegno raffigurante un Busto di Bruto, riferibile ad un anonimo artista veneto di cultura mantegnesca, ritagliato e allegato ad una copia di un codice pergamenaceo messo insieme dal carmelitano Michele Fabrizio Ferrarini, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. Latin 6128, f. 139 v.) (Bandera 1997, pp. 32-33) (fig. 7). Il disegno parigino presenta un'effigie in postura speculare ma del tutto analoga alla nostra nel taglio, nella disposizione diagonale del corpo, nella foggia dell'armatura di fiabesco gusto antiquariale, affine soprattutto nel motivo a volute del petto.

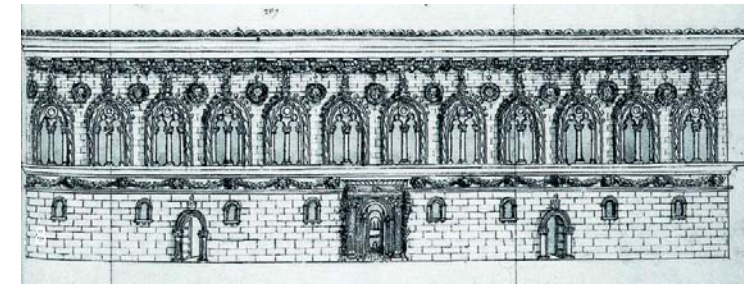


fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4

fig. 5



fig. 6



fig. 7



Ulteriori tangenze possiamo ritrovarle negli affreschi con Storie di San Giacomo e San Cristoforo della Cappella Ovetari agli Eremitani, uno dei testi più iconici della cultura rinascimentale nord-italiana. In particolare, nelle Storie di San Giacomo dipinte da Andrea Mantegna tra il 1453 e il 1457, il riquadro con il Martirio del santo reca l'immagine di un cavaliere abbigliato con un'armatura da parata del tutto analoga a quella del nostro uomo d'arme (fig. 8), comprensiva delle bordure sagomate, della duplice voluta sul petto e della goletta accollata dalla bordura a V.

Inoltre, le connessioni con l'ambiente culturale padovano dell'ultimo ventennio del Quattrocento trovano definitiva conferma nella familiarità con le opere uscite dalla fucina del versatile scultore cremasco Giovanni De Fondulis, attivo nella città veneta dal 1468 fino alla morte nel 1491 (Scansani 2020).

Il De Fondulis, educatosi nella bottega orafa del padre Fondulino, si distinse nei territori della Serenissima come abile scultore nel campo della statuaria lapidea (Cera, Scansani 2019, pp. 65-72) e in quello della toreutica (Sartori 1976, pp. 99-100; Gentilini 1996; Id. 2008; M. Pizzo, in Dal Medioevo a Canova 2000, pp. 118-122, n. 44-46; Gentilini 2018; Scansani 2020). La sua principale specializzazione, attestata per la prima volta nel 1474 con il Battesimo di Cristo fittile per la chiesa di San Giovanni Battista a Bassano del Grappa, oggi al Museo Civico (G. Ericani, in La scultura al tempo di Andrea Mantegna 2006, pp. 92-94), fu tuttavia la lavorazione di materiali plasmabili, terracotta e stucco, che trovò largo consenso nel campo della statuaria devozionale ed anche in quella encomiastica e decorativa, come attesta per l'anno 1484 l'esecuzione di ben venti teste in terracotta commissionategli da Andrea Pesaro, responsabile della fortezza di Padova (Scansani 2020).

Quest'ultime, oggi perdute, dovevano configurarsi alla stregua di ritratti clipeati ispirati al medesimo gusto antiquariale cui sono improntate le figure in stucco raffiguranti due Guerrieri e una Venere, modellate dal De Fondulis per un più vasto ciclo di 'uomini illustri' o di leggendari 'eroi ed eroine' del mondo antico destinato alla decorazione di un vasto salone di rappresentanza (Gentilini, Lucidi 2019) (figg. 9-11); opere che a livello iconografico, tipologico e, soprattutto, nella foggia delle armature recano affinità tali con la scultura in esame da confermarne la genesi entro il medesimo contesto culturale e artistico, seppur in anni più avanzati quando nella fucina defonduliana risultano già attivi altri importanti scultori, in primis il figlio Agostino.

fig. 8

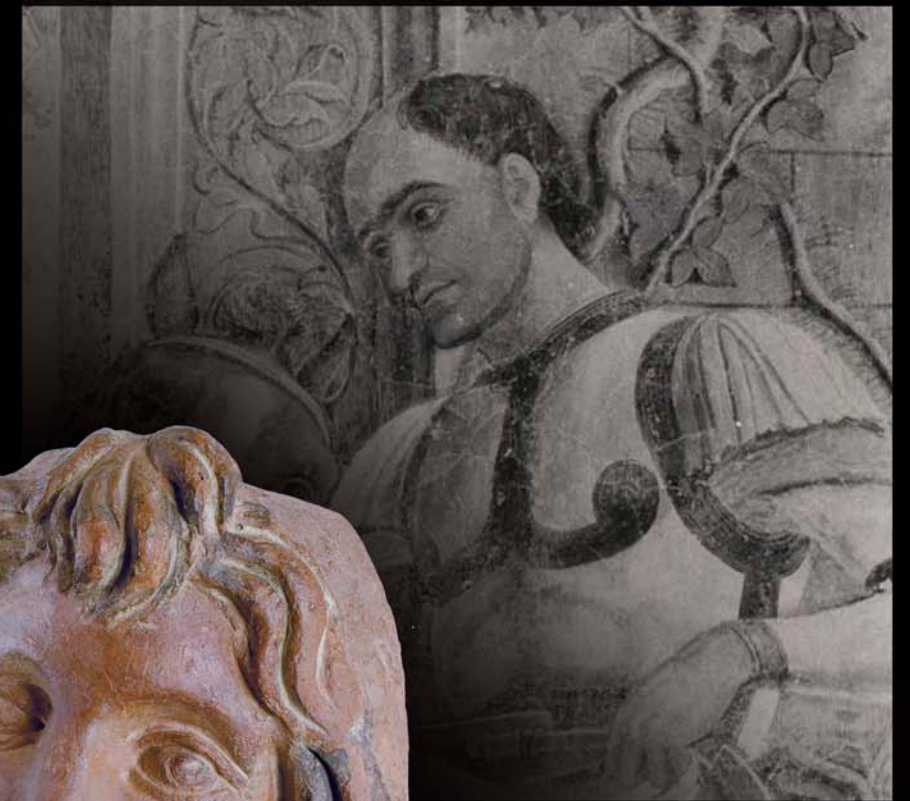




fig. 9



fig. 10



fig. 11



Il corpus di opere oggi attribuibile per via documentaria e stilistica a Giovanni de Fondulis entro il 1485, come il Battesimo di Bassano del Grappa, il San Sebastiano di Atlanta (High Museum of Art), il San Girolamo di Amburgo (Museum für Kunst und Gewerbe), il San Francesco e il Battista di collezione privata (Gentilini 2008; Scansani 2020), si contraddistinguono per un ferino e tormentato espressionismo delle figure che risaltano per l'intensa, quasi espressionistica modellazione dei volti, per il vigoroso trattamento delle corporature e del panneggiare, per il drammatico ductus delle capigliature, talora segnate da profonde e ricurve steccature, oppure descritte da chiome rigogliose e aggettanti secondo i diversificati contesti di destinazione.

Questi caratteri, nella fase finale della sua carriera tesero a diluirsi in un più sobrio e classicheggiante naturalismo, assimilato anche attraverso gli influssi dei giovani collaboratori, quali il figlio Agostino, i padovani Antonio Antico e Domenico Boccasano, e forse anche il trentino Andrea Riccio (Gentilini 2008).

Lo possiamo scorgere nelle tre statue a figura intera di San Pietro, del Redentore e di San Giovanni oggi al Museo Diocesano di Padova (M. Pizzo, in *Dal Medioevo a Canova* 2000, pp. 118-122, n. 44-46; figg. 12-16), che in passato si è tentato talora di collocare entro la prima produzione fittile di Andrea Riccio (Bacchi, Giacomelli 2008, pp. 28-29; Gentilini 2008), mentre in anni più recenti sono state riportate entro la tarda produzione di Giovanni De Fondulis e della bottega (Scansani 2020).



fig. 12



fig. 14



fig. 13



fig. 15



fig. 16



La cultura stilistica del nostro Uomo d'arme va rintracciata all'interno di quel medesimo contesto culturale, tra il 1485 e il 1490, a cui appartengono anche altre statue fittili dalla paternità dibattuta, come le due Santa Caterina d'Alessandria (già New York, Sackler Collection; già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, ora Mosca, Museo Puškin) (fig. 17-18), la Madonna col Bambino della chiesa di Santa Maria Assunta a Vigonovo (Padova) (Nante 2020, p. 31 e fig. 9) (fig. 19), quella già in una collezione privata a Francoforte sul Meno (fig. 20) e del Monastero della Visitazione di Santa Maria a Padova (oggi Museo Diocesano; C. Cavalli, in *A nostra immagine* 2020, pp. 165-167, cat. 14; fig. 21). In queste terre cotte l'intenso, asciutto e a tratti esasperato espressivismo del più anziano De Fondulis si stempera in un naturalismo più austero e composto, codificato in volti pieni e torniti, in condotti nasali lineari e spessi, in epidermidi elastiche e rigonfie, in tratti fisionomici più essenziali e torniti, in capigliature dal ductus più denso e ponderato dettato da colpi di stecca fluidi e distanziati (figg. 22-24).

Queste stesse caratteristiche possiamo ritrovarle nella scultura in esame, per la cui paternità, esclusi i nomi di Andrea Riccio e Domenico Boccasano per evidenti questioni di stile, si candida al meglio Agostino De Fondulis, cresciuto nella bottega paterna dove esordì forse già nel corso degli anni Settanta e vi lavorò presumibilmente almeno fino al 1482.

Uno dei suoi primi interventi potrebbe riconoscersi proprio nelle citate statue del Vescovado di Padova, così come nella Santa Caterina Sackler (figg. 12-16; 17), ma anche nel *Compianto* fittile realizzato dal padre per Sant'Agostino, sempre a Padova, oggi all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, collocabile prima della partenza di Agostino per Milano (Scansani 2020, pp. 81-85).



fig. 17

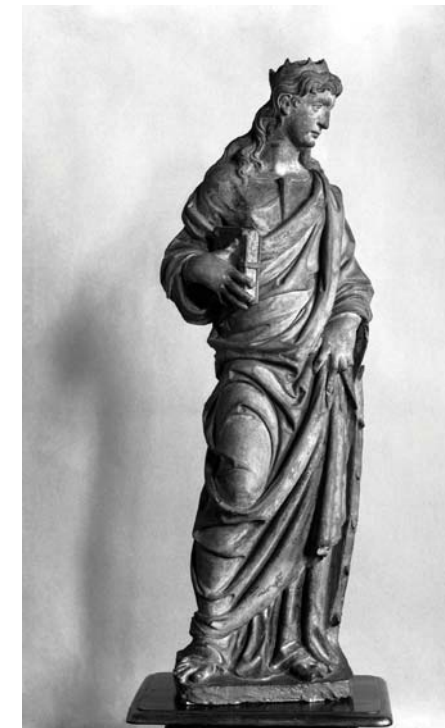


fig. 18



fig. 19



fig. 20



fig. 21



fig. 22



fig. 24



fig. 23



La prima opera meneghina De Fondulis junior risale al 1483, anno in cui si data la decorazione plastica dell'antico sacello di San Satiro e dell'annessa chiesa di Santa Maria a Milano, condotta sotto la supervisione e il progetto di Donato Bramante (Biscaro 1910; Bandera 1997, pp. 49-86). Qui fu chiamato a realizzare un corposo gruppo di statue fittili, tra cui un Compianto a otto figure (fig.25), fregi antichizzanti, trentadue busti di Profeti e di Apostoli per il tiburio della cupola e per le pareti della navata, e otto monumentali testoni clipeati alternati a fregi di putti danzanti destinati alla sagrestia (figg. 26-32) (Corradi Galgano 1996; Bandera 1997, pp. 69-86, con bibliografia precedente). In quest'ultime si può notare come lo stile tormentato ed espressivo messo in scena in un soggetto drammatico e pietistico come il Compianto, si stemperi in un più nobile, austero e compassato naturalismo.

Il busto qui presentato, nonostante le differenze legate al diverso contesto di destinazione, si allinea stilisticamente alle teste della sagrestia di San Satiro, analoghe nella morfologia della testa, nella resa rigida dei condotti nasali e delle bocche carnose e serrate. Da queste si distanzia leggermente solo per la condotta meno sottile, grafica e vibrante delle capigliature, nei tratti fisionomici e nei profili, che nei personaggi milanesi risultano più incisivi e squadrati in virtù di una maggiore aderenza ai dettami dell'umanesimo cristiano evocante con questi personaggi valori legati ad una spiritualità antica (fig. 33-34).

fig. 25



fig. 26



fig. 27



fig. 28



fig. 29



fig. 30



fig. 31



fig. 32

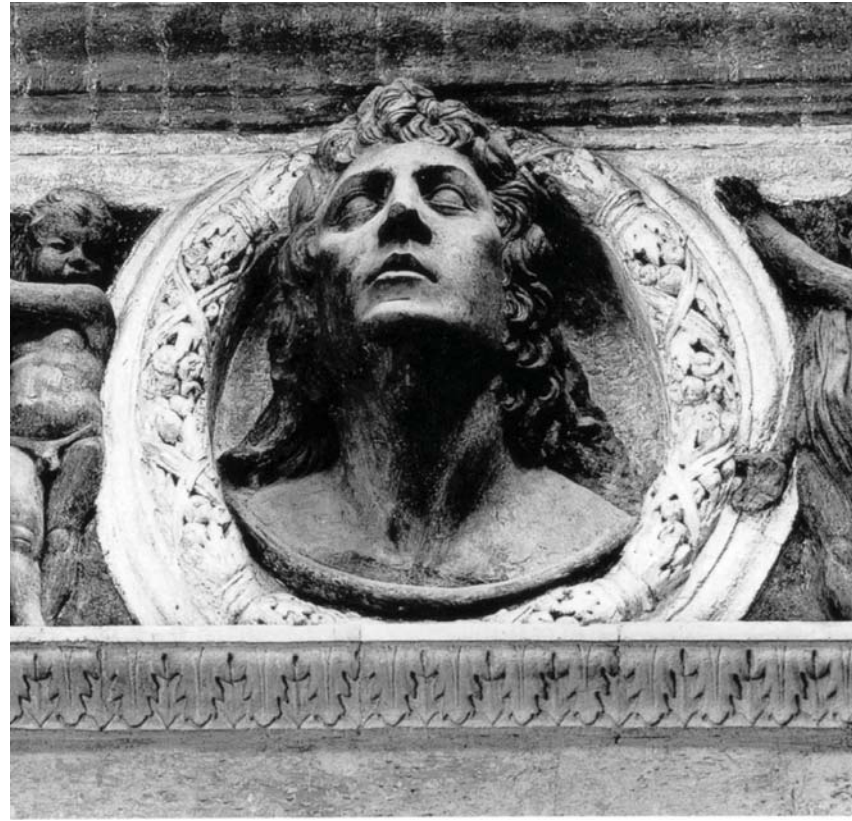
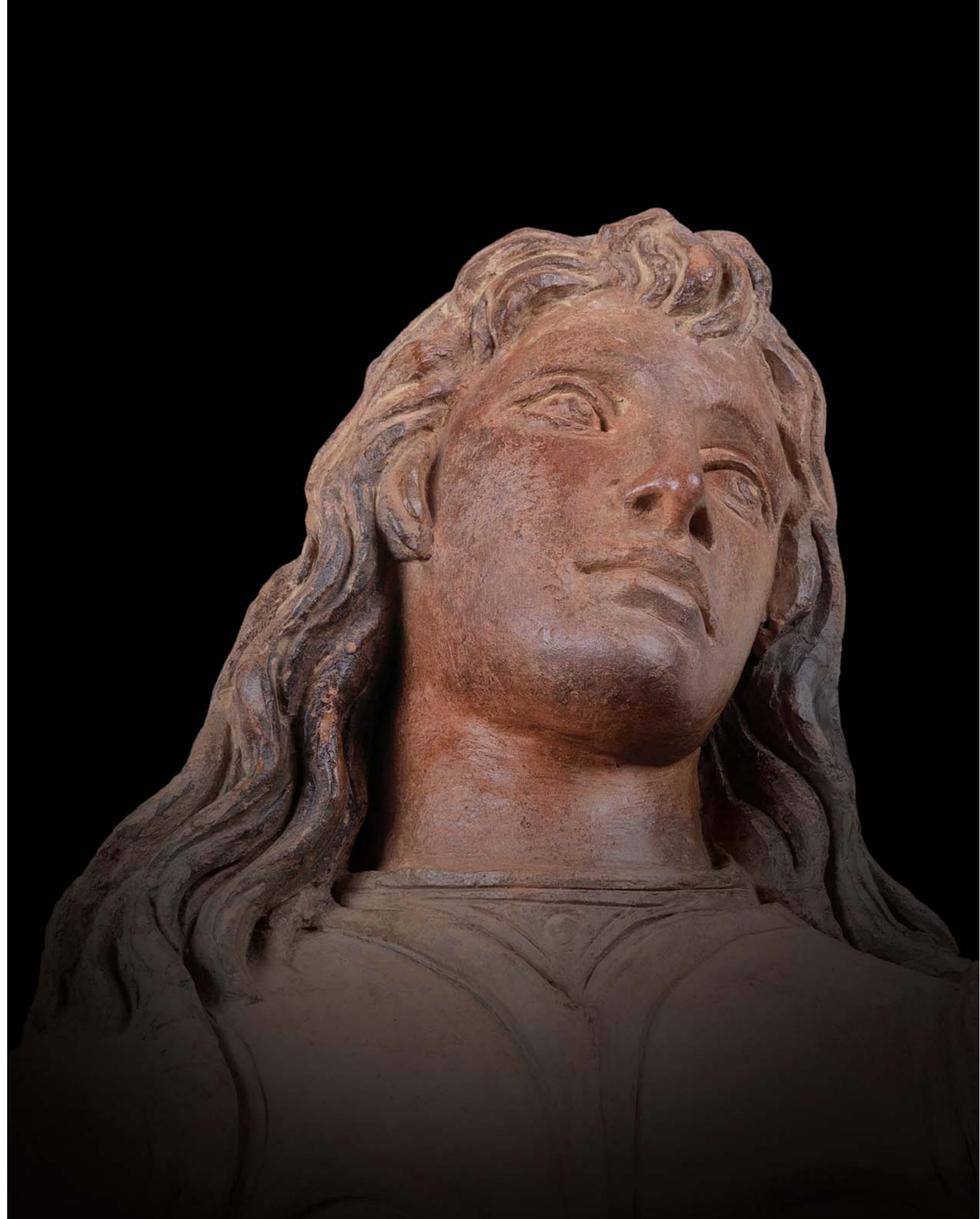


fig. 33



fig. 34



Ma particolari affinità possono registrarsi anche con alcuni volti del Compianto, in particolare con quello dell'Angelo che sorregge la testa di Cristo, con quello del Redentore e di alcune dolenti, recanti il medesimo trattamento delle superfici, delle capigliature, del condotto nasale massiccio e teso, sebbene nel cantiere meneghino siano maggiormente debitorici nei confronti del drammatico realismo della tradizione coroplastica e devozionale padana (fig. 35).

Una caratteristica che possiamo rintracciare all'interno della produzione oggi nota di Agostino De Fondulis almeno fino al 1510 è proprio la variabilità del codice espressivo, imputabile ai variegati contesti di destinazione delle opere, come emerso appunto all'interno del cantiere di San Satiro, ma anche agli stimoli provenienti dall'ambiente culturale milanese di quegli anni, influenzato dalla presenza di Donato Bramante, sotto la cui supervisione Agostino si trova a lavorare proprio a San Satiro, e di Leonardo da Vinci, la cui vicinanza sembra confermata dalla comparsa del De Fondulis al fianco di Ambrogio de Predis nella stipula del contratto per la famosa Vergine delle Rocce destinata nel 1483 alla chiesa di San Francesco Grande (Biscaro 1910; Bandera 1997, p. 57).

Tali influenze si registrano principalmente nella decorazione all'antica di alcuni importanti edifici civici e signorili tra Crema, Cremona, Lodi e Piacenza, a cui l'artista concorse tra il 1484 e il 1495 al fianco del suocero Giovanni Battagio, architetto lodigiano che ne curò la progettazione ed esecuzione.

Al De Fondulis si riferisce l'esecuzione dei fregi antichizzanti, dei ritratti in profilo clipeati e dei monumentali testoni destinati alla decorazione di palazzo Landi a Piacenza e di Cascina Cardino a Comazzo (Lodi) (figg. 36-37); cantieri in cui l'artista dimostra di allinearsi ad un 'topos' iconografico ed espressivo messo in scena un decennio prima da Giovanni Antonio Amadeo con i celebri ritratti di Giulio Cesare e Traiano per la facciata della Cappella Colleoni a Bergamo (fig. 38), alimentato, tuttavia, dalla diretta conoscenza delle ricerche nel campo della fisiognomica portate avanti da Leonardo da Vinci, di cui Agostino nei primi anni Ottanta a Milano dovette essere un assiduo frequentatore.

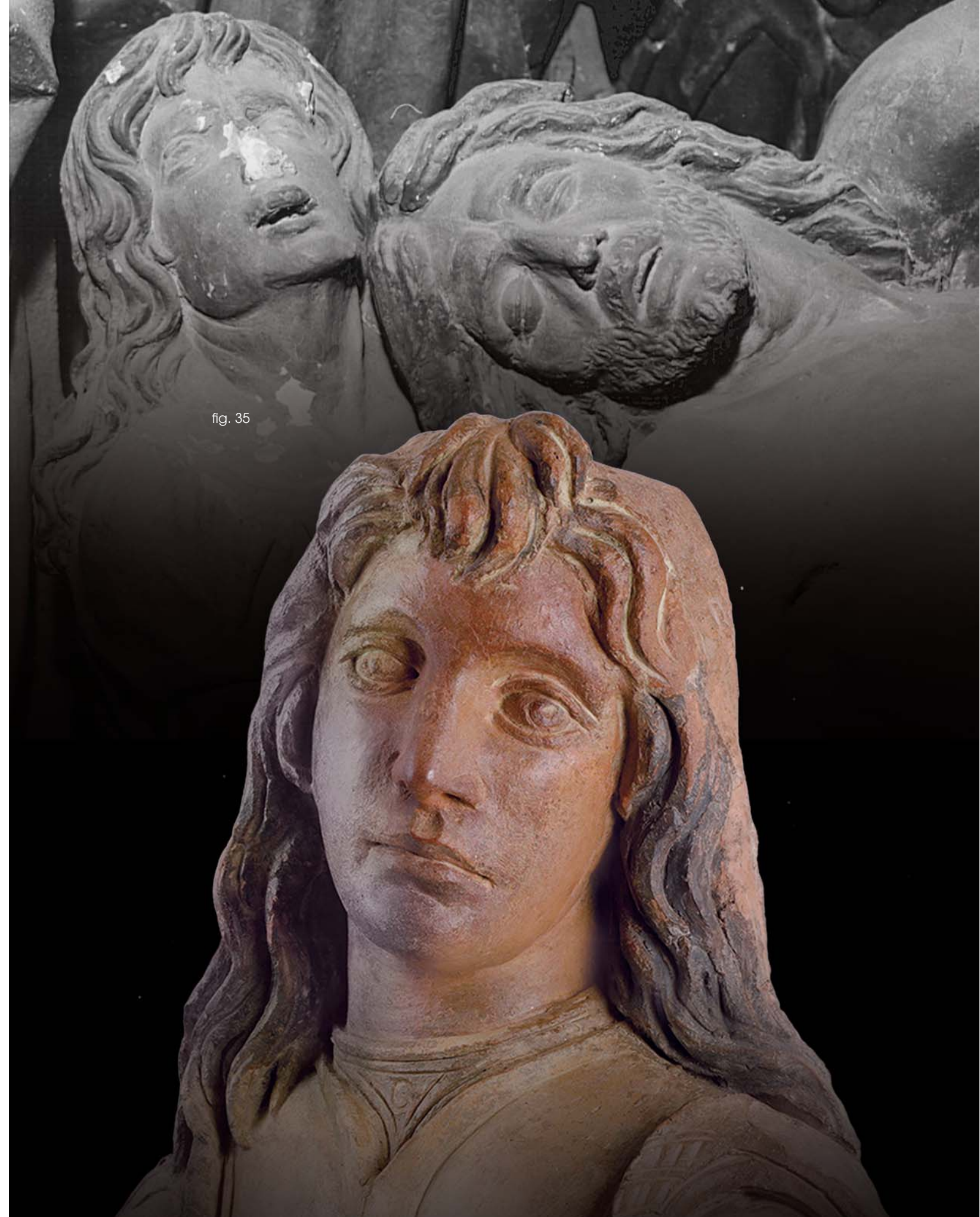


fig. 35



fig. 36



fig. 37



fig. 38

Sebbene sia nota per Agostino un'attività al fianco del suocero Battagio anche tra Cremona e Crema, dove curò la decorazione plastica dei palazzi Vimercati e Alfieri (Bandirali 1990; Bandera 1997, p. 112), oggi appare più difficile riferirgli anche l'esecuzione delle decorazioni antichizzanti di palazzo Stanga Trecco e Ugolani Dati a Cremona, di palazzo Mozzanica a Lodi e di quello Pallavicino a Cortemaggiore (Piacenza), edificati e decorati entro la cerchia dell'architetto Bernardino de Lera (Gritti 2006), artista-impresario a capo di una fucina concorrente a quella di Giovanni Battagio cui sarebbero da ricondurre anche le teste plasmate per Palazzo Fodri a Cremona; opere, quest'ultime, contraddistinte da un risentito, rimarcato, caricaturale espressivismo che in passato e anche recentemente ne hanno determinato l'attribuzione alla mano di Agostino de Fondulis (Bandera 1997; A. Galli, in *A Taste for Sculpture* 2019, pp. 6-17).

Il nostro Uomo d'armi si allinea al percorso antichizzante codificato da Agostino nelle teste di San Satiro e proseguito, precisamente un decennio più tardi, all'interno di un altro cantiere nato dal sodalizio Giovanni Battagio, al fianco del quale nel 1493 Agostino è chiamato ad intervenire alla decorazione della chiesa di Santa Maria Incoronata a Lodi con l'esecuzione di sedici testoni clipeati raffiguranti i Precursori della Vergine Maria destinati al tiburio della cupola, modellate dal maestro nella sua fornace di Montedine (Bandera 1997; figg. 39-41).

Proprio come nell'opera in esame, in queste effigi il naturalismo incisivo e crudo delle teste in San Satiro si stempera in tratti più monumentali, in una modellazione più essenziale e volumetrica, in una definizione fisionomica meno analitica, contraddistinta da bocche carnose e prominenti, contorni oculari marcati ed espansi, capigliature dal ductus fluido ma a larghe ciocche (figg. 41-42).



fig. 39



fig. 40

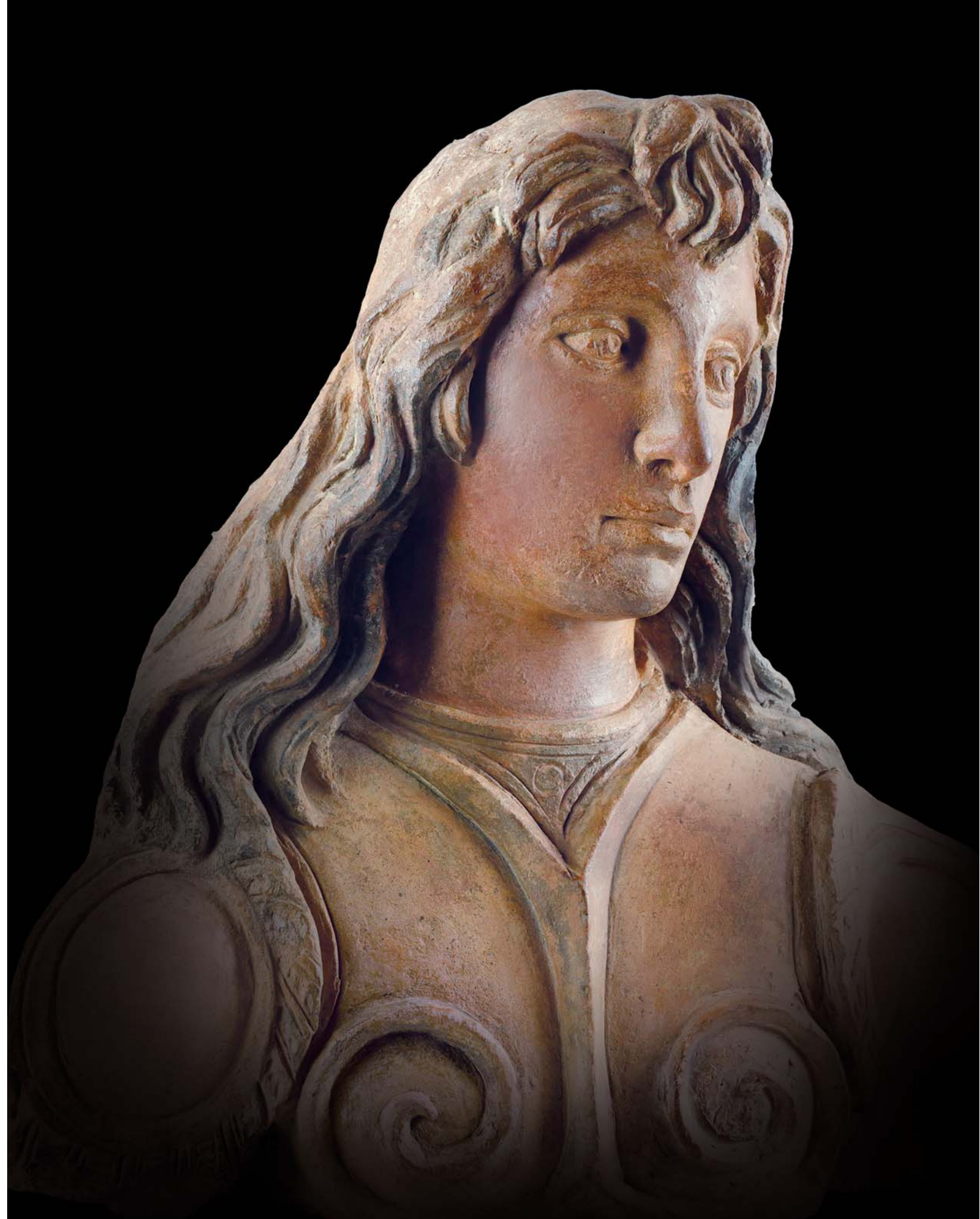




fig. 41



fig. 42



Questo sembra risentire incisivamente della lezione di Bramante, con cui aveva avuto modo di collaborare proprio a Milano, ed in particolare delle sofisticate posture, così come del cortese, stravagante archeologismo delle armature messo in scena nel ciclo di affreschi con uomini d'arme - oggi alla Pinacoteca di Brera - commissionato all'artista urbinato da Gaspare Ambrogio Visconti intorno al 1485 per la camera dei baroni del suo palazzo milanese (Palazzo Visconti-Panigarola oggi distrutto) (figg. 43-45) (E. Rossetti, M. Ceriana, in Bramante 2015, catt. III/2-9, pp. 192-194).



fig. 43

L'opera qui presentata mostra importanti consonanze con una serie di busti riferibili a più mani, originariamente collocati sulla facciata di Palazzo Eustachi a Milano, edificio eretto a partire dal 1485 presumibilmente su progetto di Bramante (Milano, Museo Civico del Castello Sforzesco; Schofield 2013, pp. 32-42), ed in particolare con la testa raffigurante un Barone con turbante (fig. 46), riferita non a caso ad un anonimo plastificatore lombardo attivo nella cerchia bramantesca, con particolare riferimento al cantiere di San Satiro (M. Ceriana, in Arte lombarda 2015, pp. 365-366, cat. V.14), talora alla mano di Bramante (Rossetti, Ceriana, in Bramante 2015 pp. 196-197, cat. III.11), o ancora di Agostino de Fondulis (A. Galli, in A Taste for Sculpture 2019, pp. 6-17).



fig. 44

Il ritratto milanese, pur rispondendo ad una diversa tipologia ritrattistica ed iconografica, reca consonanze inequivocabili con il nostro Uomo d'armi, il quale, destinato ad un ciclo encomiastico-celebrativo è privato di ogni vena caricaturale ed espressiva secondo i termini di un percorso evolutivo codificato nelle opere defonduliane ad apertura del nuovo secolo, quando l'artista fece rientro temporaneamente nell'orbita della committenza meneghina adeguandosi al nuovo classicismo promosso all'interno del cantiere del Duomo di Milano dalle influenti personalità di Bambaia, Gian Cristoforo Romano e Cristoforo Solari.



fig. 45



fig. 46



Di questo frangente rimane la sola commissione, risalente al 1502, per dodici statue fittili raffiguranti gli Apostoli per la cupola di Santa Maria presso San Celso, oggi purtroppo perduti (Baroni, 1940). È però da credere che Agostino, forte del sodalizio con il suocero Giovanni Battagio, a capo di una strutturata bottega specializzata nella decorazione all'antica di prestigiose dimore pubbliche e aristocratiche entro un'area molto vasta tra milanese, lodigiano e cremasco, venne coinvolto in quel frangente in altre importanti imprese, di cui l'opera qui presentata costituisce oggi un'inedita testimonianza.

Il percorso evolutivo del maestro messo in mostra con le teste di San Satiro a Milano (1483), di Santa Maria Incoronata a Lodi (1493), con quelle di palazzo Eustachi a Milano e con l'opera in esame, sembrerebbe trovare un parallelo nel campo della statuaria devozionale; qui, il crudo espressionismo dipendente dalla lezione paterna visto con il *Compianto di San Satiro* (1483), trent'anni più tardi sembra lasciare definitivamente il campo ad un più pacato, ampio, equilibrato e sintetico classicismo (figg. 47-48), come evidente nel *Compianto* commissionatogli nel 1510 per la chiesa di S. Maria Maddalena annessa all'ospedale di S. Spirito a Cremona, oggi nella pieve di S. Martino a Palazzo Pignano (Bandirali 1990; Bandera 1997, pp. 131-145).

Si ringrazia il Prof. Giancarlo Gentilini per aver contribuito alla ricerca su quest'opera condividendone l'attribuzione.

David Lucidi
Torino,
15 giugno 2024

fig. 47



fig. 48



Bibliografia di riferimento:

- G. Biscaro, Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro, in "Archivio storico lombardo", XXXVII, 1910, pp. 105-144.

- C. Baroni, Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco, vol. 1, Milano 1940.

- A. Sartori, Documenti per la storia dell'arte a Padova, Padova 1976.

- G. A. Dell'Acqua, Le teste all'antica del Banco Mediceo di Milano, in "Paragone", XXXIV, 1983, pp. 50-52.

- M. Verga Bandirali, Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo, in "Arte lombarda", 92-93, 1990, pp. 63-75.

- G. Gentilini, Un busto all'antica del Riccio e alcuni appunti sulla scultura in terracotta a Padova tra Quattro e Cinquecento, in "Nuovi studi", 1, 1996, pp. 29-46.

- S. Bandera, Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo, Bergamo 1997.

- M. Verga Bandirali, voce, Fonduli, Agostino, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 48, 1997.

- Vincenzo Foppa, catalogo della mostra (Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, 2003), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003.

- La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano, a cura di L. Basso, Milano 2005.

- J. Gritti, Una vita in cantiere. Materiali per Bernardino de Lera architetto, in "Arte lombarda", 2006, 1, pp. 94-110.

- La scultura al tempo di Andrea Mantegna: tra classicismo e naturalismo, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio; Palazzo San Sebastiano, 2006-2007), cura di V. Sgarbi, Milano 2006.

- G. Gentilini, La terracotta a Padova e Andrea Riccio, "celebre plastificatore", in Rinascimento e passione per l'antico, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2008), a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Trento 2008, pp. 59-75.

- G. Gentilini, Il San Sebastiano di Andrea Riccio, in Di Terra e di Fuoco. Il San Sebastiano di Andrea Riccio, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2018), a cura di L. Giacomelli, Trento 2018, pp. 27-65.

- Bramante a Milano: le arti in Lombardia 1477 – 1499, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 2014-2015), a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Milano 2015.

- E. Cera, M. Scansani, Una nuova proposta e una nuova cronologia per la Mater Dei della cattedrale di Irsina, in La donazione "de Mabilia" nella cattedrale di Montepeloso. Nuove prospettive di ricerca, a cura di F. Benucci e M. Calzone, Padova 2019, pp. 65-72.

- J. Gritti, Mirabello: la villa di Pigello e Acerrito Portinari a Milano, in "Opvs incertvm", 5, 2019, pp. 50-61. A Taste for Sculpture VI. Marble, bronze, terracotta, ivory and wood (15th to 20th centuries), a cura di A. Bacchi, Milano 2019.

- M. Scansani, Giovanni de Fondulis a Padova, in A nostra immagine: scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 2020), a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, Padova 2020, pp. 79-89.

ALICEFINEART





ALICEFINEART

Piazza Tre Martiri, 2 - 47921 **Rimini**
Strada della Stazione, 10 - 05018 **Orvieto**

+39 335 424463 +39 333 3290299
paolorotili@gmail.com
annacucci@me.com
www.alicefineart.it
www.alicefineart.com