

PAOLO BERTELLI

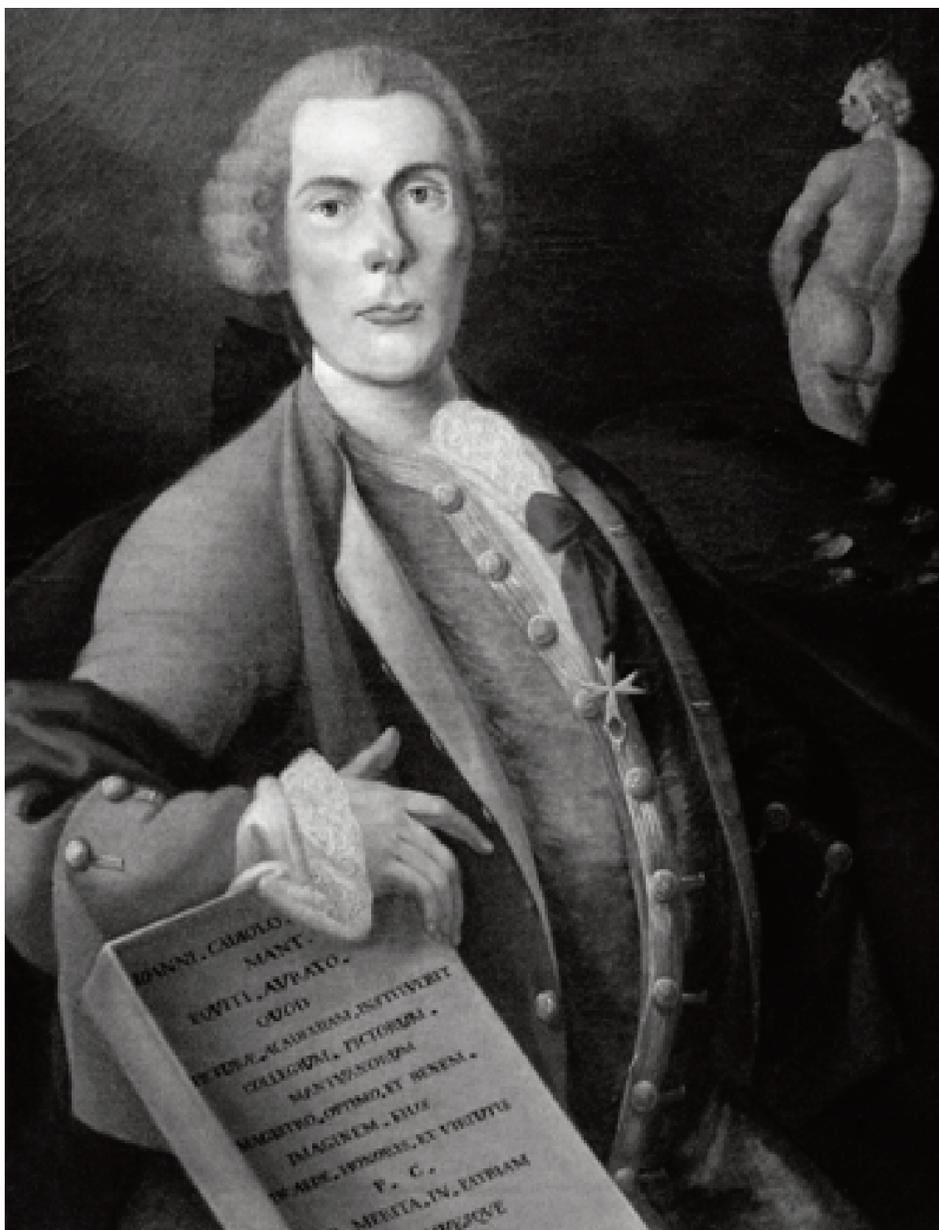
Giovanni Cadioli pittore:
il ciclo della parrocchiale di Gazoldo e altri appunti
(con un'appendice su Giovanni Ghirlandini)

Premessa

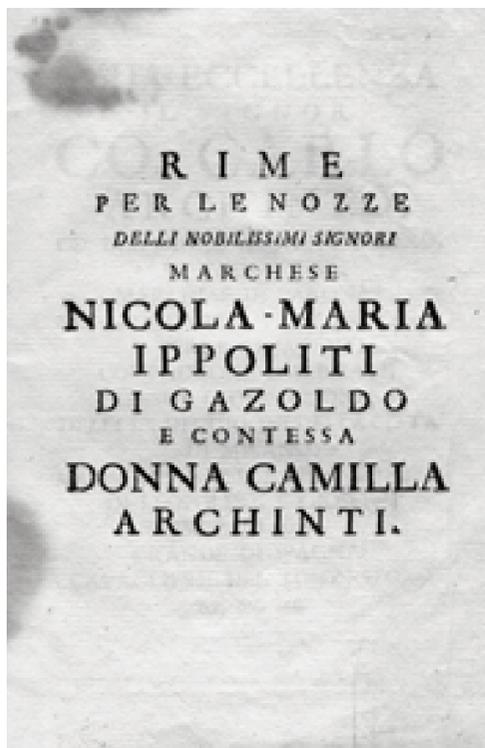
La fortuna delle campagne decorative settecentesche all'interno di chiese, oratorii e luoghi di culto della città e del territorio di Mantova sembra doversi in particolar modo alla *renovatio* che tali spazii subiscono in quel periodo, e alla necessità di un rinnovamento del gusto, più che nella qualità – in termini assoluti – delle mani attive. Pare comunque opportuno denotare alcune figure chiave, di certa importanza, non solo per la loro attività artistica, particolarmente feconda, ma anche per il loro impegno in ambito accademico, risultando pertanto veri e propri riferimenti per i giovani pittori. In queste pagine desideriamo porre l'accento intorno sulla figura di Giovanni Cadioli, pittore, docente, erudito, scrittore. Particolare attenzione verrà data ai numerosi dipinti conservati all'interno della parrocchiale di Gazoldo degli Ippoliti, peraltro freschi di una recente campagna di restauro, ma l'occasione sarà preziosa anche per segnalare altre tele del pittore settecentesco fino ad ora inedite o poco conosciute.

I dipinti per Gazoldo degli Ippoliti

Il ciclo di dipinti che orna la parrocchiale di Gazoldo degli Ippoliti¹ è certo un'epitome della situazione appena descritta. Proprio nei primi decenni del Settecento l'antica chiesa di Gazoldo viene completamente ricostruita sulla base del nuovo gusto imperante. Anche l'intero apparato decorativo che si snoda tra la navata e le cappelle e che si completa in controfacciata e nell'abside viene affidato a personalità che, pur non essendo dei capiscuola (ma è presente pure una pala di Giuseppe Bazzani),² testimoniavano il rinnovamento nelle arti. Si pensi, ad esempio, a Pietro Fabbrì³ o a Gasparantonio Baroni Cavalcabò.⁴ A queste due figure non secondarie nel panorama del Settecento "minore", si aggiunge, appunto, quella di Giovanni Cadioli, autore di numerosi dipinti: due telette poste alle pareti laterali all'inizio della navata, i monocromi lungo la navata stessa e alcune pale d'altare nelle cappelle laterali.



*L. Micheli, Ritratto di Giovanni Cadioli
Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana*



Frontespizio della placchetta nuziale per Nicola Maria Ippoliti.



Incisione raffigurante Vettore Vettori, da un disegno di Cadioli.

Giovanni Cadioli pittore

Dettagliata è la cronologia della vita e delle opere di Giovanni Cadioli. Presentiamo qui una breve sintesi rimandando il lettore almeno ai testi qui in séguito menzionati in nota o all'Appendice 2 ove sono riportati due significativi contributi di Chiara Tellini Perina altrimenti difficilmente rintracciabili.

Giovanni Cadioli nacque a Mantova intorno al 1710,⁵ instaurando col pittore, più anziano di vent'anni, Giuseppe Bazzani un sodalizio fortunato. Cadioli si dedicò alla pittura e alla scenografia teatrale, ma i suoi meriti artistici si ricollegano anche alla fondazione dell'Accademia Mantovana di Belle Arti⁶ e alla stesura, nel 1763, della guida artistica di Mantova intitolata *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni*.⁷ Tra le sue esperienze artistiche, oltre alla pittura (diamo al termine del presente contributo un essenziale elenco dei suoi dipinti con le rispettive collocazioni), è certamente da men-

zionare il restauro (nel 1755, ad esempio, restaurò la Sala dello Zodiaco in Palazzo Ducale). È anche nota un'incisione (il ritratto del «dottor fisico Vittore Vettori mantovano») tratta però da Perfetti da un disegno di Cadioli ed utilizzata in apertura dell'edizione del 1755 de *Le rime piacevoli* dello stesso Vettori. Intensa fu in città e in provincia la sua attività di frescante e pittore ad olio. Notevolissima l'attività di pittore e architetto per i teatri cittadini e per gli apparati trionfali in occasione di visite illustri. Cadioli morì il 10 settembre 1767 legando munificamente i suoi gessi ed i suoi libri all'Accademia della quale fu il fondatore.⁸ La sua lapide sepolcrale si trova nella sagrestia di Sant'Egidio, della quale probabilmente era parrochiano,⁹ mentre un suo ritratto (realizzato da Leonardo Micheli) è conservato nell'Accademia Nazionale Virgiliana. Qui Cadioli compare con l'onorificenza dello Speron d'oro al petto.¹⁰

Le storie di Sant'Ippolito per la parrocchiale di Gazoldo

Poniamo ora l'attenzione ai numerosi dipinti, freschi di un necessario restauro, realizzati da Giovanni Cadioli per la parrocchiale di Gazoldo degli Ippoliti.

Lungo la navata sono anzitutto collocate quattro grandi tele centinate, realizzate a monocromo, quasi imitando un bassorilievo bronzeo. Si tratta delle *Storie di Sant'Ippolito*,¹¹ protettore della città di Gazoldo e della nobile famiglia (che vantava dapprima la dignità comitale, quindi quella marchionale) che aveva la signoria sulla piccola enclave tra gli Stati (già) gonzagheschi.

Il ciclo si apre con la *Conversione di Sant'Ippolito*.¹² Il futuro santo compare al centro del dipinto, incedente verso San Lorenzo (còlto durante la predicazione), alla base di una scalinata che digrada verso destra. Sant'Ippolito indossa l'elmo piumato, mentre un panno gli cade dalla spalla sinistra ad avvolgere le gambe. Come in tutte le *grisaille* è notevole l'aspetto scenografico, creato attraverso una prospettiva accidentale: a sinistra una torre conduce lo sguardo verso l'angolo di un edificio posto al centro della scena (e caratterizzato da una serie di bifore romaniche simili a quelle degli edifici di Piazza Sordello in Mantova), mentre sulla destra si erge, alla sommità della scalinata, la facciata di un edificio classico, sopravanzata da un pronao d'ordine corinzio. Curiose le figurette che assistono alla scena: si tratta di un bel repertorio di atteggiamenti, volti e tratti tipici del pittore, completati dalla vezzosa apparizione del cagnetto alla base della scalinata. San Lorenzo, ritratto nei panni diaconali durante la sua perorazione (e si noti la posa teatrale del *digitus argumentalis*) è affiancato da due militari che, confabulando, indicano Ippolito. Nell'alto della tela, tra le nubi, com-



La Conversione di Sant'Ippolito. Prima e dopo il restauro.

pare una figura femminile che impugna la croce e un calice, riferimento alla fede che illumina (si noti il raggio che scende dall'alto) il convertito.

La tela, prima del restauro, appariva davvero in pessime condizioni di conservazione: lassa, con evidenti segni della battitura del vecchio telaio, sporca di polvere e nerofumo, con ampie cadute della pellicola pittorica concentrate, in particolar modo, nella centina e in corrispondenza delle impronte del telaio.

Il *Battesimo di Sant'Ippolito*¹³ è una tela curiosa anche per il fatto che nella parte centrale è stata ricavata la porta d'accesso all'antico pulpito; la raffigurazione, pertanto, avviene esclusivamente nella parte inferiore mentre ai lati dell'imposta (che riporta una banale decorazione geometrica non pertinente) sono due riquadri contenenti spessi girali vegetali. Al centro della scena, giusto al di sopra del battente, il diacono Lorenzo impone il battesimo a Ippolito (e si noti la posa certamente debitrice del *Martirio di Santa Margherita* di Ludovico Carracci conservata in San Maurizio a Man-



Il Battesimo di Sant'Ippolito. Prima e dopo il restauro.

tova). Ai lati matrone e giovani in preghiera; nei panni si nota il disegno zigzagante delle falde, con spesse lumeggiature angolate che non possono non far pensare a simili esiti bazzaniani. In alto, oltre alla cortina edilizia (la facciata classica colonnata a sinistra ed un edificio cinquecentesco a destra, caratterizzato dalle finestre quasi quadrate) compare, tra le nubi, la figura alata reggente la croce e le Scritture, altro riferimento alla Fede.

Le condizioni di conservazione della tela, prima del restauro, erano in tutto e per tutto simili alla precedente, con l'aggravio dell'apertura dell'accesso al centro della parte inferiore, sormontato, peraltro, da una lunga e pesante cucitura che univa le diverse pezze di tela componenti il dipinto.

Il *Giudizio di Sant'Ippolito*¹⁴ è, probabilmente, la più scenografica tra le tele del ciclo. La struttura architettonica vede un ampio colonnato corinzio aperto nella parte centrale ed appoggiato ad una sorta di balaustra (si tratta di due spezzoni distinti di colonne o di un motivo a serliana? Si noti, peraltro, la trabeazione appena intuibile in alto a destra, mentre sul lato opposto risulta occultata dalle nubi dell'apparizione divina e dal tendaggio



Il Giudizio di Sant'Ippolito. Prima e dopo il restauro.

che corre alle spalle dell'imperatore Decio. Posto al culmine dell'ampia scalinata). Lo scorcio paesaggistico vede un susseguirsi di edifici caratterizzati dal grande palazzo che appare a sinistra e da una guglia non meglio identificabile (la piramide di Caio Cestio a Roma?), mentre a destra appare la statua di Diana Cacciatrice. La scena, nel complesso, rimanda al *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano certamente noto al pittore, sia attraverso le incisioni (invero la parte descritta fino ad ora della tela sembra corrispondere a quella tizianesca in controparte), ma anche grazie alle versioni esistenti sul territorio, tra le quali si rammenta quella presente nel santuario della Beata Vergine delle Grazie.¹⁵ In primo piano è il futuro santo, in atteggiamento teatrale. Ai suoi piedi, sdraiato su un gradino, è un cagnetto. Alla base della scalinata sono, poi, altre figure di militari (notevole è l'alabardiere visto di spalle) e i portatori di fasci.

Anche in questo caso il dipinto appariva oltremodo affaticato, in particolare a causa di una serie fittissima di cadute puntiformi, concentrate soprattutto nella parte alta della tela.



Il Supplizio di Sant'Ippolito.

Il *Supplizio di Sant'Ippolito* è la penultima tela del ciclo.¹⁶ Estremamente animata e spettacolare nell'ambientazione, viene trattata da Cadioli come una scenografia teatrale: a sinistra un grande edificio romano, del quale vediamo un accesso, all'estrema destra, segnato da un arco e sormontato da una specie di attico o frontone parzialmente nascosto dalle nubi che, squarciandosi, lasciano giungere sul futuro santo il raggio della luce divina. Aggetta dal corpo appena descritto una trabeazione retta da una colonna e da una semicolonna addossata alla parete dell'edificio. Lo sfondo vede una muraglia dirigersi verso un grande palazzo, del quale vediamo due ordini di logge e il tetto. La scena del supplizio avviene all'esterno di questi edifici, al culmine di un'ampia scalinata sulla quale è Ippolito, spogliato dell'armatura e legato ai polsi. Attorno al martire sono altri personaggi: un littore a sinistra, con tanto di elmo piumato e fascio tra le braccia, un secondo soldato che, in secondo piano, si affaccia e regge la tabella con la scritta «SPQR», una terza figura che, piegata in avanti, col braccio sinistro tiene uno dei legacci e col destro, completamente steso dietro la schiena, sta per colpire Ippolito. Sull'altro lato, partendo dal bordo destro, un soldato con elmo piumato, uno sgherro che regge con la mano destra i vincoli che imprigionano il martire e con la sinistra un randello. Sullo sfondo, alle spalle di Ippolito, almeno un'altra figura. Particolarmente avvincente è la narrazione pittorica che tra le quinte architettoniche e le pose dinamiche degli sgherri risulta, come d'altra parte l'intero ciclo di Gazzo, tra le opere più apprezzabili di Cadioli.

Il *Martirio di Sant'Ippolito*¹⁷ chiude il ciclo dedicato al santo. La tela vede in primissimo piano resti architettonici: il rocco di una colonna scalinata, una base toroidale, parte dell'architrave e, tra le verzure stese al suolo, anche una pietra angolare riportante firma e data del pittore: «GIO(VANNI) CADIOLI FEC(E) | 1746». Quindi, appena sopra, il corpo di Ippolito, ancora vestito dei panni di soldato romano, con le mani legate sul ventre ed i piedi a loro volta vincolati ad una coppia di cavalli che trascina il martire di fronte alle mura di una città, una Roma non reale ma immaginata scenograficamente. Notevole lo scorcio del volto del futuro santo, dalle intense lumeggiature, come pure le mosse dei cavalli. Accanto alla pariglia è una possente figura maschile che, nella mano sinistra, sembrerebbe impugnare un sasso. Notevole e divertente la raffigurazione della città: le mura mostrano sul davanti una torre (parzialmente nascosta dai cavalli indomiti che trascinano il corpo del martire) con ponte levatoio; all'interno sembrano scorgersi un anfiteatro, una torre merlata dalle numerose finestre, altri edifici, un torrione cilindrico sul quale sventola una bandiera e altri palazzi merlati. Curiosamente, sul lato sinistro delle mura, compare un'ampia nicchia, mentre, sul fronte (alla sinistra del rivellino) è una sorta



Il Martirio di Sant'Ippolito. Prima e dopo il restauro.

di *tabula* sulla quale sembra potersi leggere: «VALERIA | R [...]».¹⁸ Ma sono le figurette che s'affacciano dall'alto delle mura, e che si spingono vicino al cavallo partendo dalla città, pronte a lanciare sassi contro al futuro santo, ad essere particolarmente interessanti per il gusto compendiario, per i tratti veloci e caricaturali, estremamente dinamici e particolari per Cadioli, in queste pennellate certamente vicino alle istanze più avanzate della pittura del tardo Seicento e dei primi decenni del Settecento. In alto l'apparizione divina: Cristo, con la croce, si mostra tra le nubi. Alla sua sinistra un putto sgomento per la scena, all'altro lato un secondo messaggero angelico pronto a consegnare ad Ippolito la palma del martirio e la corona della santità.

La tela prima del restauro si mostrava lassa e sporca, colpita da cadute della pellicola pittorica in particolar modo lungo le battiture del telaio e nella centina superiore.

Il confronto con il *Martirio di Sant'Ippolito* affrescato sulla volta dello scalone di Palazzo Ippoliti di Mantova appare immediato, anche nel gri-

saille, sebbene la materia sia differente e nonostante l'ampia lacuna che caratterizza la parte superiore e destra della composizione cittadina. Nell'afresco s'intravedono soltanto alcuni segni delle palme portate dagli angeli ora caduti. Più sotto il profilo della città, in una composizione notevolmente animata. Da sinistra due soldati si affacciano dalla cornice in stucco, particolarmente curata la figura del primo alabardiere volto verso lo spettatore. Appena dietro la cortina dei soldati e dei romani che partecipavano al martirio: figurette veloci ma curate. Si distingue una tabella con la



Il Martirio di Sant'Ippolito. Mantova, Palazzo Ippoliti.

scritta «SPQR», mentre, in primissimo piano, è caduta la parte superiore del soldato che si sporge verso il corpo di Sant'Ippolito, la cui testa mozzata è presso un blocco di pietra sul quale si legge «S.HIPPOLYTUS | PROTECTOR | ET PARENS | DESPEXIT». Seppur differente, l'impaginazione sembra ricalcare gli stessi schemi: la quinta architettonica simile, i concî di marmo in primo piano con l'iscrizione, l'approccio scenografico e la conduzione pittorica, che risulta senz'altro di maturità superiore nel dipinto cittadino.

Le telette alle pareti laterali

Il *Battesimo di Cristo*¹⁹ è il primo dipinto di Giovanni Cadioli che si può apprezzare entrando in chiesa. È posto al di sopra dell'ingresso della piccola cappella destinata a fonte battesimale, ed è pertanto evidente l'adeguata scelta del soggetto iconografico. La teletta, di forma polilobata, rappresenta una gola tra monti. Dalla destra, dove s'intravede un boschetto con alcuni tronchi in primo piano, emerge tra le canne un approdo dove il battista si appresta al battesimo di Cristo. Questi è inginocchiato sulla riva, il volto abbassato, il torso nudo con le braccia conserte all'altezza del



Il Battesimo di Cristo. Dopo il restauro.

cuore, la parte inferiore del corpo ammantata da un lungo panno caratterizzato dalle rapide lumeggiature. Al di sopra la colomba dello Spirito Santo irrompe nella scena tra le nubi e tra gli angioletti, mentre all'estrema sinistra riprende, oltre il Giordano, il paesaggio, con una collina e la ricca vegetazione. Il monocromo appare di buona qualità e non lontano da certi esiti bazzaniani.

Allo stesso modo la teletta raffigurante *Santa Cecilia*²⁰ è posta sul lato opposto, al di sopra dell'accesso che conduce alla cantoria e all'organo. Il dipinto presenta un'iconografia tradizionale: la santa (ritenuta, per un'errata interpretazione di un passo, musicista e pertanto protettrice dei musicisti) è seduta all'organo positivo, còlta in un complesso passaggio. Al di sopra delle canne due visi alati, mentre alle spalle dello strumento un angelo aziona i mantici. Assai interessante è il fraseggio, i piccoli tocchi che creano le mani, i piedi, le lumeggiature sui volti, l'attenzione con la quale è descritto lo strumento. Sarebbe inoltre perlomeno interessante indagare se la musica scritta sullo spartito si possa effettivamente ricondurre a qualche composizione conosciuta.



Santa Cecilia. *Dopo il restauro.*

Le pale d'altare

Non compresa nel ciclo a *grisaille* delle tele lungo la navata è un'ulteriore tela di Giovanni Cadioli, quella raffigurante il *Martirio di Sant'Eurosia*.²¹ Curiosamente è questo un tema particolarmente diffuso tra l'Alto Mantovano e l'Oltrepò,²² spesso trattato nel corso del Settecento e oggetto di attenzione da parte del pittore che nel corso della sua attività realizzerà alcuni dipinti dedicati a questo soggetto. La tela,²³ recentemente restaurata da Ambra Scaggion,²⁴ mostra chiaramente i tratti tipici di Cadioli, tali da far probabilmente collocare l'opera a ridosso del ciclo della navata: si osservi il trattamento dei panneggi, le figurette in secondo piano e la teatralità complessiva. Il dipinto è animatissimo e immerso in una cupa atmosfera nella quale le figure risaltano per la fonte luminosa che irrompe dalla sinistra, capace di esaltare gli effetti di contrasto. Il cielo va dall'azzurro intenso all'oltremare, passando per un'ampia gamma di violetti. Le nubi irrompono dalla destra, caratterizzate dagli svelti tocchi rosa delle saette. Nella centina sono un paio di volti alati e l'angelo con la pala del martirio e la tabella riportante l'epigrafe: «EUROSIA, QUI | TE INVOCAB(ERIT) | CONTRA QUAM|CUMQUE TEMPLESTA EIUS OR|ATIO EXAUDI|ETUR». Lo sfondo presenta un bosco, sulla sinistra: le piante sono mosse dal vento con esiti simili a quelli presenti nella pittura di Fetti. Alcune figurette rese pallide dalla luminosità incerta della scena s'intravedono tra le gambe del carnefice, rimandando alla mente le tele a monocromo presenti lungo la navata. Il cuore del dipinto è certo quello della scena del martirio. Sant'Eurosia, sulla sinistra, il volto luminoso e nel contempo di un mortale pallore, mostra crudi i moncherini. Splendido è il trattamento dei panneggi, delle vesti, con una tavolozza scelta, con tocchi pastosi certo legati al *modus pingendi* di Bazzani. Accanto alla martire, con evidente chiasmo strutturale, è la figura del carnefice, in una composizione lontanamente debitrice dal *Martirio di Santa Margherita* di Ludovico Carracci.²⁵ Il boia, ammantato da una veste oca fissata in cintura da una sciarpa azzurra, è còlto nell'istante seguente al colpo di spada che, retta con la mano destra, gira dietro alla schiena. A terra, al di sotto del rialzo roccioso sul quale barcolla la futura santa, le mani e i piedi sanguinanti, orrendo trofeo. Attorno altre figure di corredo. Da sinistra è il già menzionato moro col bastone, dal turbante piumato; in secondo piano sono una figura barbata che indossa un elmo e un secondo moro. Sul lato opposto particolarmente affascinante (e sottolinea l'interesse per le altre culture che si svolge durante il secolo dei lumi) un terzo moro spunta dal margine destro del dipinto: turbante bianco e rosso, perla all'orecchino, vesti di colori sgargianti e, tra le mani, la catena che tiene legato il cagnetto accucciato ai suoi piedi. A queste figure fa *pendant* sul lato sinistro la mole dell'uomo seminudo, ritratto di spalle e caratterizzato dalle catene ai piedi. Appare peraltro curioso il confronto



Il Martirio di Sant'Eurosia.



Sant'Antonio in adorazione del Bambino Gesù.

con un'altra tela di Cadioli, sempre raffigurante *Il martirio di Sant'Eurosia*, conservato nella parrocchiale di Portiolo, dove molto simile è l'impianto e l'ambientazione, nonché la posa del carnefice e del personaggio all'estrema sinistra; più ruotata e raccolta la figura della futura santa (posta su un identico rialzo roccioso), quasi sovrapponibile (benché speculare e spostata all'angolo opposto del dipinto) la figura ignuda seduta e posta di spalle.

Crediamo sia senz'ombra di dubbio da riferire a Cadioli anche la pala d'altare posta nella seconda cappella a destra della stessa parrocchiale. Il dipinto raffigura *Sant'Antonio in adorazione del Bambino Gesù*.²⁶ Anche questo dipinto²⁷ dimostra l'attenzione all'ambientazione teatrale: immerso in un boschetto (si apprezzino sulla sinistra i tronchi delle piante controbilanciati dagli angioletti che reggono la visione divina e si stagliano su una macchia immersa nella luce notturna) il santo portoghese appare inginocchiato su un masso. Innanzi a lui un angelo regge la Scrittura e il giglio. Il busto del santo appare in rotazione, verso uno squarcio di nubi tra le quali appare il Divino Infante avvolto in un drappo azzurro e circondato da una serie di volti angelici. Convincente appare l'esame di alcuni particolari, quali il disegno dei putti, le mani affusolate e il netto gioco delle luci e delle ombre. A quanto ci risulta il dipinto è inedito.

Spigolature d'archivio

Tra le carte riguardanti l'attività di Cadioli segnaliamo alcuni inediti relativi ad interventi per lo più svolti per la Curia Criminale e per i restauri in Palazzo Ducale. Curiosa, come già rammentato, la coincidenza cronologica con il promemoria di Nicola Ippoliti (26 gennaio 1756) contenente proteste contro l'attività extra accademica di Cadioli.

Anno 1755

«Al dipintore Giovanni Cadioli per mercede delle dipinture fatte per diverse fabbriche Camerali nella sala e finestre del Criminale».²⁸
(ASMn, AG, b. 3145, fasc. a. 1755, c. 440).

Anno 1755

«Per ordine dell'illustrissimo Magistrato Camerale de' 3 aprile prossimo scorso sono state pagate dalla Cassa Camerale al dipintore Giovanni Cadioli lire duecentotrenta per mercede d'aver dipinto un quadro rappresentante Gesù deposto dalla Croce colle tre Marie e San Giovanni, compresa la spesa occorsa nella provista di tela e della cornice indorata a vernice pel medesimo quadro stato collocato nella sala della Curia Criminale».²⁹
(ASMn, Scalcheria, b. 60, 13 maggio 1755).

Anno 1756

«Al pittore Cadioli e all'indoratore Maj per le rispettive opere fatte nel Ducale Palazzo».
(ASMn, AG, b. 3145, fasc. a. 1756, pag. 25 / c. 529, n° 52).

REGESTO DEI DIPINTI

Si stende, qui di séguito, un essenziale regesto dei dipinti di Giovanni Cadioli distinti per località. Come è logico tale elenco non ha la presunzione di essere esaustivo, ma vuole essere uno strumento (al quale le possibili *addenda* saranno assai gradite) fornito allo storico e all'appassionato d'arte.

Mantova

Musei

Museo Diocesano: *Ritratto di vescovo (Antonio di Bagno)*.³⁰

Museo Diocesano: *S. Lorenzo*.³¹

Museo Diocesano: *Assunta*.³²

Chiese parrocchiali

Ognissanti: *Decorazione delle specchiature nella navata e nel presbitero*.³³

Ognissanti: *San Mauro guarisce gli infermi*.³⁴

Ognissanti: *Battesimo di Gesù*.³⁵

S. Apollonia: *Il battista indica Cristo ai discepoli*.³⁶

S. Apollonia: *Cristo e il centurione*.³⁷

S. Apollonia: *Gesù con i discepoli in Emmaus*.³⁸



Vescovo, Mantova, Museo Diocesano



S. Lorenzo, Mantova, Museo Diocesano



Assunta, Mantova, Museo Diocesano



*L'Istituzione dell'Eucarestia
Mantova, Santa Caterina*



*Cristo e il Centurione
Mantova, Sant'Apollonia*



*Ritratto del cardinale Nicolò di Bagno
ASMn, Fondo Giovetti, 6846*

S. Caterina: *L'istituzione dell'Eucarestia*.³⁹

S. Egidio: *Elemosina di S. Guerrino*.⁴⁰

S. Egidio: *Gesù con i dottori nel tempio* (perduto).⁴¹

Palazzi ed edifici civili

Palazzo di Bagno: volta dell'anticamera di Europa: *Ratto di Europa*.⁴²

Palazzo Ippoliti: volta della scala d'onore.⁴³

Palazzo Cavriani: due soffitti affrescati.⁴⁴

Collezioni private

Ritratto del card. Luigi Valenti Gonzaga.⁴⁵

Ritratto del card. Nicolò di Bagno.⁴⁶

Provincia

Brusatasso di Suzzara (parrocchiale): *L'estasi di S. Francesco da Paola*.⁴⁷

Brusatasso di Suzzara (parrocchiale): *S. Francesco d'Assisi*.⁴⁸

Canneto sull'Oglio (parrocchiale): *S. Lucia*.⁴⁹

Canneto sull'Oglio (parrocchiale): *S. Apollonia*.

Goito (parrocchiale): *Sant'Antonio abate*.⁵⁰



Santa Lucia e Santa Apollonia, *Canneto sull'Oglio (Mn), parrocchiale*



Annunciazione e i Santi Longino e Anselmo in adorazione dei Sacri Vasi
Stradella di Bigaretto (Mn), parrocchiale

Gonzaga (parrocchiale): *I Santi Lucia, Teresa e Andrea Corsini*.⁵¹

Moglia (parrocchiale): *San Vincenzo Ferrer*.⁵²

Moglia (parrocchiale): *I Santi Giuseppe, Antonio e Rocco col Bambino in gloria*.⁵³

Nuvolato di Quistello (parrocchiale): *Battesimo di Cristo*.⁵⁴

Portiolo di S. Benedetto Po (parrocchiale): *S. Eurosia*.⁵⁵

Portiolo di S. Benedetto Po (parrocchiale): *Gesù nell'orto degli ulivi*.⁵⁶

Pozzolo di Marmirolo (parrocchiale): *Battesimo di Gesù*.⁵⁷

Quingentole (parrocchiale): *Madonna col Bambino tra i Santi Giuseppe, Anna, Bernardino da Siena, Lorenzo e angeli*.⁵⁸

Quingentole (parrocchiale): *SS. Trinità con i Santi Vincenzo Ferreri, Luigi Gonzaga e Mauro abate*.⁵⁹

Sacchetta di Sustinente (parrocchiale): *S. Antonio in adorazione del Bambino*.⁶⁰

Sacchetta di Sustinente (parrocchiale): *S. Giovanni Bono*.⁶¹

Sacchetta di Sustinente (parrocchiale): *Santa Caterina da Siena*.⁶²

Sacchetta di Sustinente (parrocchiale): *Angelo custode*.⁶³

Sacchetta di Sustinente (parrocchiale): *Estasi di una santa*.⁶⁴

Sacchetta di Sustinente (parrocchiale): *S. Matteo*.⁶⁵

San Benedetto Po, monastero polironiano, affreschi perduti.⁶⁶

San Benedetto Po, monastero polironiano, *Storie del Vecchio Testamento e Bambocciate* (perduti).⁶⁷

San Benedetto Po, monastero polironiano, *I discepoli di Emmaus* (perduto).⁶⁸

San Benedetto Po, casa padronale della corte Bugno Martino, affreschi.⁶⁹

San Silvestro di Curtatone (parrocchiale): *La caduta di San Paolo*.⁷⁰

Stradella di Bigarello (parrocchiale): *Annunciazione*.⁷¹

Stradella di Bigarello (parrocchiale): *San Longino e Sant'Anselmo in adorazione dei Sacri Vasi*.⁷²

Villa Saviola di Motteggiana (parrocchiale): *Capocielo dipinto*.⁷³

Volongo (Cr), parrocchiale: *Maria ed Elisabetta con i bambini Gesù e Giovanni*.⁷⁴

Opere dubbie

Collezione dell'Ospedale di Mantova (in deposito in Palazzo Ducale): *Adorazione dei pastori*.⁷⁵

San Benedetto Po, basilica: *Viatico di San Benedetto*.⁷⁶

Solferino, chiesa dell'immacolata (detta di S. Carlo): *S. Vincenzo Ferrer*.⁷⁷

Opere espunte

Roverbella (parrocchiale): *Evangelisti*.⁷⁸

Roverbella (parrocchiale): *Monocromi sulla volta*.⁷⁹

Come già rammentato l'elenco qui stilato è, ovviamente, parziale. Numerose sue opere probabilmente non sono ancora state riconosciute e, considerando l'ampia diffusione dell'ambito di attività di Cadioli (facilitato dalla sua posizione preminente nell'Accademia delle Belle Arti), tutto il Mantovano risulta interessato, ad eccezione della Sinistra Mincio, dove i dipinti di Cadioli risultano piuttosto rari e comunque in località finitime alla città. Giova, inoltre, sottolineare come proprio la sua attività accademica sollevi anche qualche problema attributivo, visto che è lecito pensare a dipinti realizzati a più mani o a "esercitazioni" nelle quali gli allievi hanno operato sotto la stretta guida del maestro. Alcuni dipinti conservati nelle parrocchiali di Acquanegra sul Chiese, Piubega o San Benedetto, per ricordarne alcuni, sottendono, infatti, tali operazioni.

NOTE

* Un ringraziamento è d'obbligo a quanti mi hanno agevolato in questa ricerca. Anzitutto agli amici Renato Berzaghi, Stefano L'Occaso e Maria Giustina Grassi, prodighi di suggerimenti e utili consigli. Un grazie anche a mons. Giancarlo Manzoli (delegato vescovile per i Beni Culturali), Licia Mari e Marinella Bottoli (Archivio Storico Diocesano di Mantova), Daniela Ferrari (direttrice dell'Archivio di Stato di Mantova), Giorgio Bernardi Perini (presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana), Viviana Rebonato, Ines Mazzola e Sara Tammacaro (Accademia Nazionale Virgiliana), don Antonio Bottoglia (parroco di Sant'Apollonia in Mantova), don Ceo dal Borgo (amministratore della parrocchia di Canedole di Roverbella), don Amedeo Ghizzi (parroco di Gazoldo degli Ippoliti), don Augusto Rossato (parroco di Roverbella), don Luigi Soragna (parroco di Sacchetta di Sustinente), don Giuseppe Trebeschi (parroco di Stradella di Bigarello). Ringrazio inoltre Primo Mattioli (Museo Diocesano) per la sua cortesia e disponibilità, nonché le restauratrici Emanuela Scaravelli e Ambra Scaggion. Grazie, infine, a Paola Artoni, presente in ogni fase di stesura del presente saggio, e a quanti, per nostra negligenza, non siamo stati in grado di rammentare. Le immagini pertinenti i beni culturali ecclesiastici a corredo del presente saggio sono autorizzate con lettera dell'Ordinariato della Diocesi di Mantova prot. 472/07 in data 29 marzo 2007. Il ritratto di Giovanni Cadioli realizzato da Leonardo Micheli è pubblicato su autorizzazione dell'Accademia Nazionale Virgiliana. Il ritratto del Cardinale Nicolò di Bagno, opera attribuita a Giovanni Cadioli, viene illustrato attraverso la foto Giovetti 6846. Tale immagine è riprodotta secondo il parere 30/2007 dell'Archivio di Stato di Mantova.

¹ Intorno alla parrocchiale, già *nullius dioecesis*, si veda almeno: NAVARRINI 1968; NAVARRINI 1993. Sulla situazione archivistica relativa a Gazoldo: NAVARRINI 1977. Per i dipinti: PERINA 1965, p. 566, TELLINI PERINA 1969, pp. 133-136. TELLINI PERINA 1984, p. 58. TELLINI PERINA 2001a, p. 58.

² Si consideri almeno CAROLI 1988, p. 94, n° 83.

³ Pittore di origine vicentina attivo a Mantova nella prima metà del Settecento, autore di numerose opere distribuite tra Mantova e il territorio, recentemente ed attentamente indagato da Maria Giustina Grassi. Il dipinto di Gazoldo raffigura la *Madonna col Bambino e San Luigi Gonzaga* e si caratterizza per la complessa ambientazione architettonica. È cronologicamente inserito intorno agli anni 1725-1730. Intorno al pittore si veda: GRASSI 1996 (per il dipinto di Gazoldo: pp. 239, 260 fig. 14) e GRASSI 1998.

⁴ Artista trentino (Sacco di Rovereto 1692 – Villa Lagarina 1759) che a Gazoldo ha lasciato l'unica sua testimonianza mantovana. I dipinti per l'abside della parrocchiale saranno oggetto di un nostro futuro approfondimento. Si tratta della pala d'altare maggiore raffigurante *Sant'Ippolito ai piedi della Vergine* e delle due tele laterali raffiguranti un angelo adorante ed uno incensante col turibolo. Dei dipinti si conoscono i disegni preparatori conservati alla Biblioteca Universitaria di Innsbruck (Raccolta Roschmann). Almeno: PASSAMANI 1958, pp. 76-77.

⁵ Per quanto riguarda l'esatta data di nascita: GRASSI 1997a, p. 106 n. 5.

⁶ Sull'Accademia si veda: BAZZOTTI, BELLUZZI 1980. L'istituzione culturale venne fondata nel 1752 per ampio merito di Cadioli. Ebbe come sovrintendente Nicola Ippoliti marchese di Gazoldo, figura oltremodo fittizia in quanto non attivamente presene nella vita dell'istituto. Emerge, però, legame tra gli Ippoliti e Cadioli, da collocarsi nel solco del rinnovamento della chiesa parrocchiale di Gazoldo. A questo proposito varrebbe forse la pena di gettare uno sguardo, sempre nel volume qui sopra citato, al capitolo di U. BAZZOTTI, *I concorsi di pittura*, pp. 70-86:70. Qui, infatti, si ricorda Nicola Ippoliti soprintendente dell'Accademia come figura debole e poco atta a dirimere i contrasti nati all'interno dell'istituzione accade-

mica. Alla nota 11 (p. 80) curiosa è la menzione del promemoria di Nicola Ippoliti in data 26 gennaio 1756 contenente proteste contro Cadioli il quale, per amore del guadagno, operava al di fuori dell'Accademia trascurando l'insegnamento. Curiosa è la coincidenza cronologica con alcuni documenti che riportiamo in coda al presente saggio e relativi ad alcuni lavori svolti per la Curia Criminale.

⁷ CADIOLI 1763. Tale opera è stata riedita a cura di Luigi Pescasio (PESCASIO 1974a), che ha fatto precedere la ristampa ad un testo intitolato *Giovanni Cadioli pittore mantovano e architetto teatrale*. Segnaliamo anche, sempre a proposito della riedizione della *Descrizione delle pitture...*, l'ampio articolo di Luigi Pescasio edito sul quotidiano locale (PESCASIO 1974b), dove viene ripreso pedissequamente il testo che introduce la ristampa della *Descrizione delle pitture...*

⁸ Intorno al pittore si veda, almeno: PERINA 1965, pp. 566-568; TELLINI PERINA 1969; TELLINI PERINA 1973; TELLINI PERINA 1981 pp. 384-385; BELLUZZI 1983; TELLINI PERINA 1984; TELLINI PERINA 1990a, p. 116; TELLINI PERINA 1990b (con bibliografia). Più recentemente: GRASSI 1997a e l'essenziale ZATTI 1997. Maria Giustina Grassi (che ringrazio con affetto), mi suggerisce, inoltre un *addendum* alla nota 18 del suo recente contributo: «L'architetto Umberto Preziotti, direttore della scuola, con il presidente Livio Provasoli Ghirardini curò il restauro dell'edificio di via Trieste 48, in cui fu trasferita nel 1938. Un secondo restauro ebbe luogo dal 1962 al 1964, a cura dell'arch. Ivo Maretti, direttore, con la presidenza prima dell'ing. Luigi Masotto, poi dell'ing. Emanuele Bottoli, quando la scuola divenne istituto. Preziotti nel suo opuscolo cita: LUIGI CARNEVALI, *Cenni storici sull'Accademia Virgiliana*, «Atti e Memorie della Regia Accademia Virgiliana», 1887, pp. 7 sgg.; CLINIO COTTAFI, *Scuola serale e domenicale d'arte applicata all'industria. Nel primo ventennio della fondazione*, Mantova 1907. Cottafavi (il cui busto bronzeo, opera dello scultore Menozzi, si trova nel giardino di Piazza Pallone – Piazza Lega Lombarda) è stato presidente della scuola, oltre che soprintendente alle antichità e belle arti».

⁹ GRASSI 1997a, pp. 117-119.

¹⁰ GRASSI 1997a, pp. 119-120. Il dipinto vede l'artista ritratto in abito di gala con l'onorificenza dello speron d'oro sul cuore. Alle sue spalle una scultura classica (una Venere) ed una tavolozza da pittore. Sul volume (o è una cassetta da pittore, o altro oggetto simile?) che sostiene con la mano sinistra si legge, in lettere capitali: «IOANNI . CADIOLO . | MANT . | EQVITI . AVRATO . | QUOD | PICTURÆ . ACADEMIAM . INSTITVERIT . | COLEGIUM . PICTORUM | MANTVANORUM | MAGISTRO . OPTIMO . ET BENEM. | IMAGINEM . EIUS | IN AEDE . HONORIS . ET VIRTUTIS | P[ONI]. C[URAVIT]. | OB . MERITA . IN . PATRIA, | CIVESQUE» (si notino le forme alternate di U e V). Al retro la tela presenta un'altra scritta, sempre in capitali: «EX MUN. MARCH. TOMÆ | AR-RIGONI». Una buona traduzione con qualche ulteriore cenno è in GRASSI 1997a, pp. 119-120.

¹¹ AMORE, CELLETTI 1966.

¹² Olio su tela centinata, 210x128 cm. Il dipinto è posto sulla parete sinistra della navata, vicino al presbiterio.

¹³ Olio su tela centinata, 210x128 cm. Il dipinto è posto sulla parete sinistra della navata, alla loggetta centrale tra la seconda e la terza cappella.

¹⁴ Olio su tela centinata, 210x128 cm. Il dipinto è posto sulla parete sinistra della navata, alla prima loggetta tra la prima e la seconda cappella.

¹⁵ BERTELLI 2003, pp. 145-152.

¹⁶ Il presente dipinto era già stato precedentemente restaurato e pertanto viene qui indagato con attenzione storico artistica, ma non ne viene riportata la relazione tecnica nell'Appendice 2. Le dimensioni sono, verosimilmente, le stesse delle altre *grisaille* (210x128 cm). La tela è posta sulla parete destra della navata, alla prima loggetta tra la prima e la secon-

da cappella. Il restauro venne eseguito alla metà degli anni Ottanta dal restauratore mantovano Francesco Melli, che ringrazio per le cortesi indicazioni.

¹⁷ Olio su tela centinata, 210x128 cm. Il dipinto è posto sulla parete destra della navata, vicino al presbiterio. Risulta vuota, pertanto, la loggetta tra la seconda e la terza cappella. Si noti, inoltre, come la narrazione sia coerente e prenda il via dalla parete sinistra della navata, muovendosi dal presbiterio verso l'ingresso, per poi completarsi percorrendo a ritroso il cammino lungo la parete destra.

¹⁸ Possibile riferimento alla *Passio Polychronii* dove viene narrato il martirio dei santi Sisto e Lorenzo, ai quali è associato anche Ippolito ma come vicario del prefetto Valeriano e custode carcerario di Lorenzo.

¹⁹ Olio su tela, 65 x 96 cm.

²⁰ Olio su tela, 67,5 x 95 cm. Per l'iconografia: JOSI, CELLETTI 1963.

²¹ Intorno alla santa: CARAFFA 1964.

²² Non a caso la diffusione del culto è legata, nel nord d'Italia, alla presenza spagnola e ai Somaschi. Non sorprende, pertanto, che il Mantovano veda una concentrazione rilevante di altari e pale dedicate a S. Eurosia nelle parti più vicine ai territori un tempo compresi nel ducato di Milano.

²³ Dipinta ad olio, centinata, 245x165 cm.

²⁴ Ne è stata data notizia in ROSSETTI 2003; IL CADIOLI... 2003. Si veda, per il restauro, l'Appendice 1.

²⁵ Si osservino anche le figurette tra le gambe dell'aguzzino, e anche il moro a sinistra, che regge una sorta di bastone, rifacendo il verso al soldato in armatura presente nella pala seicentesca in S. Maurizio a Mantova.

²⁶ Intorno al santo: STANO, CASANOVA, RIGOLI 1962.

²⁷ Olio su tela centinata.

²⁸ Su segnalazione di Marinella Bottoli, conservatrice dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova, che ringrazio.

²⁹ Questo documento mi è stato indicato dallo storico dell'arte Stefano L'Occaso, che qui ringrazio. È particolarmente significativo per la menzione di un dipinto che, a quanto mi risulta, si deve considerare disperso.

³⁰ TELLINI PERINA 1969, p. 134. Il dipinto proviene dalla cattedrale.

³¹ Stefano L'Occaso mi conferma l'attribuzione.

³² Il dipinto si trova nella biblioteca. È stato attribuito al Cadioli da Giovanni Paccagnini (PACCAGNINI 1969, p. 127). Recentemente Stefano L'Occaso ha riferito il dipinto ad uno Schivenoglia giovane (L'OCCASO 2002a, p. 105), ma lo stesso storico dell'arte, dopo aver avuto la possibilità di esaminare da vicino il dipinto è ben propenso a reintegrare la precedente attribuzione. Il dipinto (olio su tela, ovale, 220x157) proviene dai depositi dalla cattedrale. Il restauro effettuato nel 1966 costò 140.000 lire.

³³ PERINA 1965, p. 566. TELLINI PERINA 1969, p. 133. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58. La decorazione risale intorno al 1756, *Ante* 1760, verosimilmente in prossimità del 1752.

³⁴ PERINA 1965, p. 566. TELLINI PERINA 1969, p. 133. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58. *Ante* 1760, verosimilmente intorno al 1752.

³⁵ PERINA 1965, p. 566. TELLINI PERINA 1969, p. 133. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58. *Ante* 1760, verosimilmente intorno al 1752.

³⁶ TELLINI PERINA 1969, p. 134. Il quadro è alla parete sinistra dell'abside.

³⁷ TELLINI PERINA 1969, p. 134. Il quadro è alla parete destra dell'abside.

³⁸ TELLINI PERINA 1984, p. 58. Firmato. Il quadro è alla parete sinistra dell'ultima cappella a sinistra della navata.

³⁹ Il dipinto è stato recentemente posto nella cappellina ricavata nello spazio dell'antico accesso alla destra della facciata. Restaurata da non molto tempo, la tela rivela nella parte alta della composizione un segno che ha intaccato la preparazione. Il dipinto mi è stato segnalato da Renato Berzaghi, che ringrazio.

⁴⁰ GRASSI 1997a, p. 113. Si data tra il 1736 ed il 1742. Il dipinto era precedentemente in sagrestia. È stato collocato nella navata, a destra, tra la prima e la seconda cappella, dopo il restauro avvenuto nel 2000 (il dipinto è rientrato il 19 aprile: CORTESE 2000) grazie ai restauratori Stefano e Rosa Sacchetti di San Benedetto Po. Giova rammentare che in TELLINI PERINA 1969, pp. 134, 136 n. 26 l'iconografia ondeggiava tra *L'elemosina di S. Tommaso da Villanova* e *S. Giovanni d'Alessandria*. Dopo il restauro, inoltre, è stato possibile leggere il dipinto con maggiore attenzione: si veda, ad esempio, il bimbo posto in basso, precedentemente descritto come "intento a mangiare" (GRASSI 1997b) mentre ora, chiaramente, mostra una moneta. Nel cielo compaiono: un edificio con merli ghibellini, un edificio con torrette merlate ed un albero, un edificio con cupola e prospetto coronato da statue, una sorta di torre pure coronata da statue e due colonne scanalate. Riportiamo qui in Appendice 3 un dattiloscritto, graziosamente passatoci da Maria Giustina Grassi, relativo alla pala in questione e realizzato dopo il restauro del 2000.

⁴¹ GRASSI 1997a, p. 113. GRASSI 1997b. GRASSI 1999, p. 144 e n. 22. Si data tra il 1736 ed il 1742. Sia questo dipinto, sia il precedente, trovano riferimento nel manoscritto del canonico Luigi Rosso trascritto ed accuratamente commentato da Maria Giustina Grassi all'interno di questo stesso numero di «Postumia».

⁴² BAZZOTTI, FERLISI 2003, p. 79.

⁴³ TELLINI PERINA 2001a, pp. 58 e 59 (immagine).

⁴⁴ Segnalazione di Stefano L'Occaso. Lo studioso presenterà – tra l'altro – questi due cicli in una pubblicazione in corso di stampa (L'OCCASO 2007).

⁴⁵ PALVARINI GOBIO CASALI 1993, p. 27 ill. 15. Una immagine in bianco e nero prima dei restauri è presente in: Archivio di Stato di Mantova, Fondo Fotografico Giovetti, n. 716bis (insieme con una *Adorazione dei pastori* non coerente). Il dipinto è firmato sulla lettera retta dall'alto prelado: «Per l Gio Cadioli co[...]».

⁴⁶ Dell'opera è nota una immagine in bianco e nero prima dei restauri: Archivio di Stato di Mantova, Fondo Fotografico Giovetti, n. 6846 (segnalata da Stefano L'Occaso). La tela, che nell'immagine fotografica appare provata da non buone condizioni di conservazione (parte consistente della pellicola pittorica pertinente al manto del cardinale è palesemente caduta), era detta appartenente alla collezione Carbonieri. Crediamo plausibile (e l'ipotesi è valida anche per L'Occaso) che Cadioli abbia eseguito tale ritratto sulla base dell'incisione realizzata nel 1660 da Luigi Calabrò e ritraente *Il cardinale Nicola di Bagno*. Per questo: KASTEN 1997. Si noti, peraltro, la scritta che compare in lettere capitali in alto a sinistra nel dipinto: «NICOLÒ CARD. DI BAGNO 1657». Il dipinto non sembra essere più conservato in città.

⁴⁷ MARTINELLI BRAGLIA 1992b.

⁴⁸ MARTINELLI BRAGLIA 1992b.

⁴⁹ Il presente dipinto, come il successivo nell'elenco, mi è stato segnalato dallo storico dell'arte Renato Berzaghi, che qui ringrazio di cuore.

⁵⁰ TELLINI PERINA 1969, p. 135: «grava il sospetto di esercitazione accademica».

⁵¹ BERZAGHI 1990, p. 241. MARTINELLI BRAGLIA 1992a. Firmato sul retro «Gio. Cadioli | Mantoano | 1748=Fec.».

- ⁵² MAZZOLA 1971, pp. 83-89. MARTINELLI BRAGLIA 1992c.
- ⁵³ MAZZOLA 1971, pp. 83-89. MARTINELLI BRAGLIA 1992d.
- ⁵⁴ MARTELLI 1983a. GRASSI 1997a, p. 114. Collocato intorno al 1738. al *verso*: «GIUAN | CADIOLI | DONO | 1738».
- ⁵⁵ GRASSI 2000, p. 102 (un'immagine in bianco e nero compare alla pagina successiva).
- ⁵⁶ MARTELLI 1983b. PERINA 1965, p. 567. TELLINI PERINA 1969, p. 134. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58. TELLINI PERINA 1990a, p. 116 ill. 152. LUCCA 2000, p. 39. La chiesa venne ricostruita tra 1765 e 1768. Il presente dipinto è siglato e datato: «G. C. F. M. 1760».
- ⁵⁷ PERINA 1965, p. 567. TELLINI PERINA 1969, p. 134. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58. LUCCA 2000, p. 41. Dato a Cadioli da Chiara Tellini Perina, Elena Lucca lo indica come "vicino" al pittore settecentesco.
- ⁵⁸ MARTINELLI BRAGLIA 1992e. ALBERINI 2001, pp. 31, 44 n. 28.
- ⁵⁹ ALBERINI 2001, p. 31.
- ⁶⁰ PERINA 1965, p. 567. Il dipinto è collocato al primo altare a destra e si data intorno al 1758 come gli altri dipinti del Cadioli presenti nella stessa parrocchiale. TELLINI PERINA 1969, p. 134, TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58.
- ⁶¹ PERINA 1965, p. 567. TELLINI PERINA 1969, p. 134. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58. Collocato ad una parete laterale della prima cappella a destra; il dipinto non è più presente.
- ⁶² PERINA 1965, p. 567. TELLINI PERINA 1981 p. 385. Collocato ad una parete laterale della prima cappella a destra; il dipinto non è più presente.
- ⁶³ PERINA 1965, p. 567. TELLINI PERINA 1969, p. 134. Posto nella navata, tra la prima e la seconda cappella a destra. TELLINI PERINA 1984, p. 58.
- ⁶⁴ PERINA 1965, p. 567. TELLINI PERINA 1969, p. 134. TELLINI PERINA 1984, p. 58. Posto ad una parete laterale della seconda cappella a destra. Il dipinto non è più presente.
- ⁶⁵ PERINA 1965, p. 567. Sempre nell'abside il *S. Marco* e il *S. Luca* vengono attribuiti a Baz-zani, mentre in TELLINI PERINA 1969, p. 131 il *San Luca* è dato allo Schivenoglia. TELLINI PERINA 1969, p. 134. TELLINI PERINA 1984, p. 58.
- ⁶⁶ PERINA 1965, pp. 567-568. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58, TELLINI PERINA 2001b, p. 158.
- ⁶⁷ FERRARI 2001, p. 78: «numero 10 ovati di braccia 1, once 6, per traverso, dipinti in tela, parte dal Gadioli e parte del Grù, con cornice a vernice d'oro rappresentanti istorie del Testamento Vecchio e bambocciate, a lire 25, lire 250». TELLINI PERINA 2001, p. 158. Il Grù è il pittore, attivo a Verona come quadraturista, Giambattista Svideroschi, che operò peraltro anche a Mantova in Palazzo di Bagno.
- ⁶⁸ FERRARI 2001, p. 82: «numero 1 altro simile di braccia 9, once 11, per traverso ed in piedi di braccia 4, once 3, rappresentante i discepoli nel castello d'Emaus, opera di Gadioli, zecchini numero 24, lire 1080». TELLINI PERINA 2001b, pp. 158, 161.
- ⁶⁹ PERINA 1965, p. 568. TELLINI PERINA 1969, p. 135. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58. TELLINI PERINA 2001b, p. 158. Il ciclo, entro cornici in stucco, raffigura le *Quattro stagioni* a mezzo busto e quattro *Paesaggi*. Vale la pena rammentare che tale casa padronale era, nel Settecento, la dimora estiva dell'Abate di S. Benedetto.
- ⁷⁰ BAZZOTTI 1989.
- ⁷¹ PERINA 1965, p. 567. TELLINI PERINA 1969, p. 135. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI PERINA 1984, p. 58. BERTELLI 2006.
- ⁷² PERINA 1965, p. 567. TELLINI PERINA 1969, p. 135. TELLINI PERINA 1981 p. 385. TELLINI

PERINA 1984, p. 58. BERTELLI 2006. Il dipinto è datato 1756. Solo nel 2006 è stata individuata l'esatta iconografia del dipinto.

⁷³ Archivio Storico Diocesano di Mantova, Fondo Curia Vescovile, Benefici, Villa Saviola, b. 107/1, inventario 1762: *Inventario della Chiesa Parrocchiale Vicaria Foranea di Saviola scritto da d. Cristoforo Ferrari Arciprete nell'anno 1762 per ordine di Monsignore Vicario Generale Capitolare Giuseppe canonico Muti. Sede Vacante*. «Pende sopra l'altare suddetto un baldachino di gusto moderno opera del signore pittore Gadioli» (c 4r). Devo a Stefano L'Occaso la segnalazione preziosa.

⁷⁴ Il dipinto, proveniente da altra chiesa oggi sconosciuta, è stato restaurato nell'anno 2000. Riporta la scritta «Cadioli 1757». Tira 2000.

⁷⁵ L'OCCASO 2002b.

⁷⁶ Citato in PIVA 2001, p. 212. Si tratta della *Comunione di San Benedetto* di Gian Bettino Cignaroli? Per questo: TELLINI PERINA 1981, pp. 383, 393 ill. 5 e 6.

⁷⁷ Anche il presente dipinto mi è stato segnalato da Renato Berzaghi.

⁷⁸ In TELLINI PERINA 1969, p. 135 si segnalava come il dipinto alla sinistra del presbiterio fosse siglato. In realtà la sigla va diversamente intesa: gli affreschi sono stati correttamente assegnati al pittore veronese del secondo Settecento Giovanni Ghirlandini. Si veda in proposito l'Appendice 4.

⁷⁹ In TELLINI PERINA 1969, p. 135 erano dubitativamente accostati a Cadioli. Dati in seguito al Ghirlandini in CIREOLA 1990, p. 88 e n. 6 [*sic*, ma 5]. L'intervento (si veda MARTELLI 2004, p. 204 n. 6) si colloca tra 1768 e 1769. Anche per queste decorazioni si veda l'Appendice 4.

APPENDICE 1

IL RESTAURO DEL CICLO DI GAZOLDO

La serie di dipinti di Giovanni Cadioli della parrocchiale della Beata Vergine assunta e di Sant'Ippolito è stata oggetto di un recentissimo intervento di restauro che ha ripristinato la leggibilità delle tele e fermato i danni del tempo che vedevano pale e sopraporta particolarmente sofferenti. Ad avere cura del ciclo intero è stata la restauratrice mantovana Emanuela Scaravelli, ad eccezione della pala raffigurante il *Martirio di Sant'Eurosia* affidata ad Ambra Scaggion, e, tra i monocromi, del *Supplizio di Sant'Ippolito*, oggetto di un precedente intervento.

L'intervento curato da Emanuela Scaravelli ha visto l'applicazione di una metodologia comune a tutti i dipinti trattati: la *Conversione di Sant'Ippolito*, il *Battesimo di Sant'Ippolito*, il *Processo a Sant'Ippolito* e il *Martirio di Sant'Ippolito*, nonché alle piccole telette raffiguranti *Santa Cecilia* e *Il battesimo di Cristo*.

Le quattro tele maggiori di Cadioli si trovavano, prima dell'intervento, in un pessimo stato di conservazione. La tela si presentava allentata con evidenti spanciamenti, mentre la pellicola pittorica mostrava massicce cadute di colore e in generale la superficie era leggibile, ma molto offuscata. Dopo la rimozione della cornice (pure in pessimo stato di conservazione, incompleta e rotta in molteplici parti e consegnata al committente) si è proceduto alla raccolta della polvere superficiale e, dopo aver verificato che il dipinto sopporta l'acqua, è stato velinato con carta giapponese (n° 508 marca Vang) e colla di coniglio 1:13. La tela è stata quindi smontata dal telaio originale in quanto lo stesso era in pessimo stato di conservazione e non ad espansione. Il lavoro è quindi proseguito con il consolidamento, dapprima attraverso lo spianamento delle pieghe dovute al montaggio del dipinto sul telaio (per mezzo di calore e pesi localizzati), quindi con il consolidamento vero e proprio avvenuto dal retro attraverso l'applicazione di un polimero termoplastico in essenza di petrolio 1:2 (di Plexisol TB 540) e della stiratura dal davanti (alla temperatura di 50°C) a 24 ore dalla stesura dello stesso.

È stata quindi eseguita la foderatura dei dipinti, con l'applicazione di una nuova tela (simile per trama e ordito all'originale) di supporto a quella antica. La metodologia utilizzata è quella alla fiorentina mediante l'impiego di colla pasta (adesivo composto da farine vegetali, colla animale, resina naturale, conservanti, polisaccaridi e disinfettante). Il nuovo supporto in puro lino è stato preparato con successivi interventi di sfibratura su telaio interinale (mantenendo l'ortogonalità delle fibre), al fine di evitare i

movimenti eccessivi a cui una tela nuova sarebbe soggetta; infine è stato ammannito (preparato) con una stesura di colla animale: in questo modo sono stati chiusi i “pori” tra trama e ordito e il nuovo supporto è stato preparato per ricevere la colla-pasta. Questo adesivo viene infatti steso, usando spatole dentate, sul retro del dipinto così come sulla nuova tela. Una volta così preparate le due superfici sono state fatte combaciare. Dopo avere evitato la formazione di bolle d’aria, si procede con una serie di stirature atte a migliorare la superficie del dipinto e ad incollare correttamente le due tele. Questo procedimento si è svolto con cicli di stiratura di quarantacinque minuti alternati da quindici minuti di pausa per aerare il dipinto e cambiare l’apposito letto di carta assorbente su cui viene ogni volta adagiato lo stesso. Si è continuato con l’alternanza di queste fasi fino a completa asciugatura della colla-pasta. La temperatura di stiratura è stata mantenuta costante attorno ai 35-40° C. A questo punto ogni dipinto è stato staccato dal telaio interinale e montato sul telaio definitivo (centinato) ad espansione, prodotto dalla ditta Restaurarte di R. Niccoli di Firenze.

L’intervento di restauro estetico ha visto, anzitutto, una particolarità relativamente alla tela raffigurante il *Battesimo di Sant’Ippolito*, che presentava una grossa mancanza rettangolare nella parte centrale inferiore (anticamente in questa zona del dipinto era stata ricavata la porta che rendeva possibile l’accesso al pulpito). Purtroppo la parte originale del dipinto non è stata conservata, e quindi il frammento di tela rinvenuto non si è dimostrato di nessun interesse. A seguito della ispezione da parte della Soprintendenza si è deciso di lasciare a vista la tela di foderatura e di patinarla adeguatamente (terra d’ombra bruciata in tempera per nebulizzazione). La mancanza è stata rifinita con una cornice in legno per ricoprire i bordi del dipinto che sarebbero rimasti a vista.

Al di là di questa specificità riguardante il dipinto appena menzionato, per tutte le tele è stata seguita la medesima metodologia. Anzitutto la pulitura, con la rimozione della vecchia vernice ossidata e dello sporco superficiale (pulviscolo atmosferico ed escrementi di insetti), portata a termine mediante operazione meccanica (bisturi) ed ausilio di miscela solvente composta da una base di alcool etilico ed isopropilico (rapporto di 1:1); le sostanze solventi sono state continuamente neutralizzate con l’impiego di essenza di petrolio. Si è quindi passati alla stuccatura. Lo stucco (composto da colletta di coniglio 1:12 e gesso di Bologna fino a saturazione della prima) è stato tinto mediante aggiunta di pigmenti diversi a seconda delle zone interessate. Una volta rase le stuccature a livello del film pittorico si è proceduto all’imitazione di superficie. Secondo le indicazioni di Giuseppina Marti, direttore del restauro e funzionario della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le province di

Mantova, Brescia e Cremona, i restauratori hanno ricostruito alcuni particolari mancanti (ad esempio: una parte di una nuvola nella parte superiore delle tele) proponendo un'interpretazione formale comunque sempre riconoscibile grazie alla tecnica del rigatino. È stata eseguita la ricostruzione a mimetico o imitativo per tutte quelle cadute di colore intuibili, evitando quindi qualsiasi ricostruzione soggettiva e attenendosi all'oggettività del disegno originale rimanente. L'impiego delle basi a tempera (Maimeri e Windsor & Newton) garantisce la futura reversibilità e la stabilità delle cromie alle radiazioni elettromagnetiche della luce.

Si è quindi passati alla verniciatura, per preparare il quadro al ritocco pittorico. L'intervento è stato realizzato stendendo a pennello una vernice Damar in essenza di trementina 2:8. Come ultimo intervento sulle basi a tempera, si sono stese velature di colore a vernice (pigmento di alta qualità con ulteriore macinazione manuale in Balsamo del Canada). Gli stessi colori sono stati usati anche per la reingranatura su zone originali abrase o caratterizzate da microcadute di colore. L'intervento di restauro si è quindi concluso con la verniciatura finale eseguita per nebulizzazione di Blanc-mat, resina Damar in essenza di trementina 2:10, con aggiunta di pura cera d'api all'8%.

Senz'altro simile l'intervento realizzato sui piccoli dipinti raffiguranti *Santa Cecilia all'organo* e il *Battesimo di Gesù*, realizzate su telette quadrilobate. I dipinti si trovavano in cattivo stato di conservazione, la tela era tela allentata con evidenti spanciamenti, mentre la pellicola pittorica si presentava leggibile ma molto arida, con scarse cadute di colore ma con evidenti abrasioni, coperta da un leggero strato di sporco superficiale. La leggibilità era, inoltre, parzialmente compromessa dalle molte ridipinture eseguite senza una precedente stuccatura.

L'intervento curato da Ambra Scaggion ha riguardato, come detto, la pala raffigurante il *Martirio di Sant'Eurosia*. Il dipinto, prima del restauro, si presentava in mediocre stato di conservazione, a partire dal supporto: erano presenti strappi e lacerazioni, nonché depositi di sporco che hanno favorito la formazione di muffe e batteri. La tela, inoltre, aveva perso tensionamento, con conseguenti deformazione e decoesione dello strato pittorico. Erano presenti inoltre una serie di fori: quattro dovuti ai chiodi che fissavano il dipinto alla parete, molti altri, disposti lungo il perimetro, dovuti al fissaggio della cornice. Il dipinto, dopo la rimozione della cornice e dei depositi di polvere incoerenti, è stato velinato con carta giapponese e adesivo di origine animale (colletta) applicato a pennello, previa campionatura volta a verificare l'inalterabilità in presenza di umidità. La tela è stata quindi tolta dal telaio, ormai non più idoneo sia per tenuta sia in quanto non estensibile (e successivamente sostituito con uno adeguato). La

tela è stata quindi ripulita dai depositi di polveri coerenti (presenti soprattutto nella parte inferiore e in corrispondenza delle battiture del telaio) e dalle deiezioni di volatili, presenti soprattutto nella cimasa, utilizzando pennelli a setole morbide per i depositi incoerenti, nonché gomme sintetiche e pennelli a setole rigide per i depositi coerenti e aderenti al substrato. La tela è stata quindi trattata con la stesura a pennello di colletta additivata da un prodotto biocida (nipagina) e da una piccola percentuale di melassa, questo per aumentare le caratteristiche di elasticità della tela. È stata quindi eseguita una leggera levigatura della cucitura longitudinale della tela con l'ausilio di carta abrasiva e con l'applicazione con colla pasta di quattro pezze in tela di Lione nei fori prodotti dalla chiodatura del dipinto al paramento murario. Identico procedimento è stato adottato per una lacerazione della tela nella zona centrale in corrispondenza della traversa orizzontale del telaio. Successivamente è stata eseguita la foderatura a colla pasta con applicazione di una tela di supporto (tela di lino) simile a quella originale. La foderatura è stata ultimata con la stiratura delle due tele. Dopo averlo svelinato, il dipinto è stato applicato al nuovo telaio ligneo di supporto, realizzato con legno di abete e reso estensibile da 8 tensori metallici e da due tensori lignei (biette) per la centina. Si è quindi dato luogo al restauro estetico. La pellicola pittorica presentava principalmente depositi di sporco superficiali che avevano provocato l'ossidazione della cromia, principalmente dei toni azzurri e dei toni chiari (incarnati). Sono stati pertanto eseguiti cinque campioni di pulitura (di 10x10 cm) per verificare il grado di resistenza della materia ai solventi ed il livello di pulitura da ottenere. Si è quindi proceduto con una pulitura differenziata: per i toni scuri (composti principalmente da terre), e per i toni azzurri e verdi è stata utilizzata una soluzione basica, composta da acqua, alcool e acetone, mentre per i toni chiari (incarnati) è stata utilizzata una soluzione basica composta da acqua, alcool, acetone e ammoniaca. Sono quindi state stuccate le lacune con un impasto di gesso di Bologna, colletta e nipagina (conservante). Rasate a livello le stuccature (tramite l'utilizzo di bisturi), la superficie del dipinto è stata trattata con uno strato sottile ed uniforme di vernice da ritocco (Lefranc&Bourgeois) stesa a pennello. Si è proceduto successivamente con la reintegrazione cromatica delle stuccature tramite l'utilizzo di colori a vernice (Maimeri), completamente reversibili in solvente, e con tecnica a rigatino ad imitativo. Sono inoltre state eseguite delle leggere velature nelle zone in cui erano presenti sbiancamenti che sono stati prodotti dall'acidità delle deiezioni dei volatili a contatto con la materia. Il dipinto infine è stato trattato tramite nebulizzazione di vernice finale. Anche il restauro di questo dipinto è avvenuto con la direzione lavori di Giuseppina Marti, funzionario della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Mantova, Brescia e Cremona.

APPENDICE 2

C. TELLINI PERINA, *Traccia per il Settecento pittorico mantovano*, «Arte Lombarda», 2 (1969), pp. 127-136:133-136.

«Più interessante la figura di Giovanni Cadioli (1710-1767), fondatore dell'Accademia mantovana di Belle Arti, pittore ed architetto teatrale. L'esperienza di scenografo lo guida nei pannelli decorativi della chiesa parrocchiale di Gazoldo degli Ippoliti, firmati e datati 1742. La serie comprende il *Battesimo di S. Ippolito*, la *Professione di fede di S. Ippolito davanti all'imperatore*, la *Cattura* e il *Martirio* nella navata della chiesa; nonché un *Battesimo di Gesù* e una *S. Cecilia*, rispettivamente sulla porta del Battistero e della cantoria. Con agile vena decorativa il Cadioli muove le figurette a "grisaille" su sfondi architettonici d'impostazione classicheggianti, alieni da ridondanze barocche. L'uso del monocromo accentua il carattere pre-illuministico delle scene che, se la data autografa non facesse fede, si collocherebbero assai avanti nel XVIII secolo. Ritroviamo il Cadioli nel 1756 nella chiesa mantovana di Ognissanti, con due tele ad olio con tempera allegoriche negli ovali del catino absidale e nelle specchiature della volta. Le composizioni parietali sono state discutibilmente restaurate in questi ultimi anni. Tuttavia il Cadioli si esprime con morbida grazia, secondo un temperato gusto arcadico. Più significative le due tele. Il *Miracolo di San Mauro* è illustrato in una composizione affollata, ricca di studiate risposdenze formali tra la parte inferiore e quella superiore, collegate da uno sfondo architettonico. I personaggi del miracolo si scalano in basso lungo una linea obliqua che sale da sinistra a destra culminando nella testa del Santo. Parallelamente nella parte superiore si collocano in armonica risposdenza gli angeli su nubi con il pastorale inclinato quasi a sottolineare l'andamento compositivo. Inoltre, nella parte inferiore due linee diagonali s'incrociano nel fulcro della composizione, rappresentato dalla testa dello storpio miracolato. Il Cadioli, da abile narratore, inscena con garbo e perizia sfruttando il suo bagaglio di conoscenze accademiche. Mostra un linguaggio mediano, pacatamente discorsivo, che mi sembra indipendente dai risultati cui perveniva negli stessi anni il Bazzani. L'ardente, e ambigua, spiritualità dei personaggi bazzaniani, l'accensione fantastica o la vaghezza decorativa del mondo pittorico del Bazzani, sono assai lontani dalla corretta prosa del Cadioli, così come diversissimo appare l'umoroso e imprevedibile Schivenoglia. La seconda tela della chiesa di Ognissanti raffigura in un paesaggio fluviale avvolto nelle tenebre il *Battesimo di Gesù*. La composizione, più snella della precedente, piace per la soluzione chiaroscurale con cui sono realizzati i corpi di Cristo e del Battista, nonché le figure degli

astanti a sinistra nello sfondo. Più sciolto il procedimento di rilevare l'anatomia con sottili trapassi chiaroscurali, dichiaratamente settecentesco il disporsi dei panneggi. La gamma coloristica è volutamente ridotta, con effetti quasi di monocromo. La probità narrativa del Cadioli doveva incontrare il favore dei committenti, specie ecclesiastici, cui piaceva la piana adesione al tema richiesto, il tono velato d'accademia. Mi sembra utile chiarire le ragioni interne ed esterne del suo operare più che compiere una crestomanzia della sua produzione sulla base di parametri precostituiti. Tuttavia sarà lecito distinguere accanto ad immagini convenzionali alcune opere in cui si avverte uno stacco qualitativo. Così nella parrocchiale di Sacchetta (Mantova), accanto al *S. Antonio da Padova*, *S. Caterina da Siena*, *Estasi di una Santa*, *Angelo Custode* e *l'Evangelista Matteo*, scolasticamente corretti ma freddi, si stacca il *S. Giovanni Buono* non solo per la singolare iconografia, ma anche per la severa impostazione drammatica e cromatica. La figura del Santo rimane impressa per la livida suggestione dei grigi non meno che per l'invenzione del corpo riverso, dal volto macerato, contro la figura falcata dell'angelo. Sarebbe errato riconoscere in questa accensione l'influenza del Bazzani che nel 1758 era presente con sue opere nella medesima chiesa. La castigata dicromia del Cadioli è quanto di più lontano si possa immaginare dall'opulenta tavolozza del Bazzani. Così come diversamente è trattato il tema dell'estasi: languido abbandono, non privo di sottintesi profani, nel Bazzani; crudele mortificazione nell'opera del Cadioli. Due tele impegnative, firmate con sigla e datate 1760, sono nella parrocchiale di Pozzolo (Mantova): il *Battesimo di Gesù* e *Gesù nell'orto degli ulivi*. Il paesaggio notturno offre occasione per studiati effetti di lume nel cielo e nella vegetazione così come sulle figure. La prospettiva si fa complessa: in primo piano a sinistra Cristo e l'angelo, poi in secondo piano gli apostoli dormienti, infine a destra nello sfondo le turbe dei soldati. A queste opere da tempo note, vorrei aggiungere altre inedite. A Mantova, nella chiesa di S. Apollonia, sono collocate nel presbiterio due composizioni di soggetto evangelico: il *Battista che indica Cristo ai discepoli* e il *Centurione*, che s'inseriscono coerentemente nell'ambito del Cadioli. Nelle aule capitolari adiacenti il Duomo di Mantova ho rinvenuto un Ritratto di vescovo che potrebbe identificarsi con Antonio di Bagno, vescovo di Mantova dal 1719 al 1761. Il viso mongoloide del diacono costituisce quasi una sigla del Cadioli, il quale tradisce la sua attività teatrale nella presentazione scenografica del personaggio, ritratto contro una quinta prospettica di colonne in fuga. *L'Elemosina di San Tommaso di Villanova*, nella chiesa mantovana di S. Egidio, è opera ricca di colore e di intimità espressiva. Attorno al nodo delle mani che offrono e ricevono l'elemosina, si dispongono i volti in controluce. Tra le opere del Cadioli mi sembra quella in cui più manifesta è l'influenza del Bazzani per la ricerca cromatica e luministica, anche se la mo-

bile atmosfera bazzaniana è qui ridotta ad una più concreta e prosastica dimensione spaziale. Un gradevole manifestarsi della piacevole vena decorativa del Cadioli si coglie nella sala della casa padronale della corte Bugno Martino, presso San Benedetto (Mantova). Entro due specchiature quadrangolari sagomate, inquadrare da stucchi, sono dipinti a tempera due paesaggi fantastici con architetture e imbarcazioni. Gli ovali – otto – contengono quattro figure femminili allegoriche delle *Stagioni* e quattro *paesaggi agresti* con costruzioni ed opere umane. Mentre i paesaggi fluviali tradiscono la loro derivazione da fondali scenici posticci, gli ovali danno la misura dell'amabile barocchetto del Cadioli attorno alla metà del secolo. Nei paesaggi – con vegetazioni, figurette rusticane, edifici umili o rovine monumentali – si coglie quasi un anticipo preromantico: è una natura mesta che qui si riflette, dai sommessi verdi smorti di salvia su un cielo bigio, sfumato dalle nebbie. Non un riflesso provinciale della luminosa tradizione del vedutismo veneto, ma un linguaggio personale, anche se modesto, che s'inserisce, per le ricerche di lume, in un alveo lombardo. Negli ovali sono garbatamente atteggiare le allegorie delle *Stagioni*: figure femminili con i tradizionali attributi, in cui più pungente che altrove è il richiamo al Bazzani. Al maggiore maestro il Cadioli si accosta non tanto nell'impostazione coloristica (ché le *Stagioni* del Cadioli nella loro gamma fredda e spenta nulla hanno in comune con la scintillante policromia bazzaniana) quanto nell'acuta grafia: si osservi, ad esempio, la veste dell'*Autunno* dove il pennello traccia profili arrovellati, anche internamente. Se sul S. Antonio abate della parrocchiale di Goito grava il sospetto di esercitazione accademica, persuasive sono due tele della parrocchiale di Stradella (Mantova): *Due Santi in adorazione del PP. Sangue* e un'*Annunciazione*. Riconosco infine la mano del Cadioli nei *quattro Evangelisti* che decorano la navata della parrocchiale di Roverbella. Uno di questi, a sinistra del presbiterio, reca anzi le sigle del Cadioli: circostanza che dovrebbe dissipare ogni dubbio circa la paternità dei quattro dipinti. Echi del Bazzani si possono cogliere nello studiato atteggiarsi delle figure su sfondi scenografici di quinte architettoniche. L'ampio movimento delle vesti ricche di anse turgide, anfratti d'ombra e zone luminose, ricorda il Bazzani, come l'angelo che regge il volume ai piedi di un *Evangelista*. La tavolozza è assai meno ricca di quella bazzaniana; colori freddi ed opachi si graduano con pacato ritmo, privi delle accensioni e dei guizzi luminosi che vivificano le stesure cromatiche bazzaniane. Anche l'atmosfera appare riarsa e monotona. Insomma la tematica bazzaniana risulta ridotta ad una misura accademica, docilmente decorativa e pianamente illustrativa. Forse il Cadioli stesso decora con figure a monocromo di angeli la volta della chiesa, ariosa nell'elegante intreccio di bianchi stucchi e finti bassorilievi dai toni grigi. Ad una mano diversa – probabilmente non mantovana – appartiene la decorazione poli-

croma della volta e degli ovali dell'abside. Nella navata, in specchiature sagomate incorniciate da stucchi, sono rappresentate la *Natività*, l'*Ascensione*, il *Trionfo della Trinità*; nel catino absidale le allegorie delle *Virtù cardinali*. Per questa decorazione, così come per quella della chiesa di Pozzolo, è stato affacciato il nome del Bazzani. Una lettura attenta dei due cicli decorativi – tra loro dissimili – permette di respingere questa ipotesi. Il pittore operoso a Roverbella rivela buone qualità coloristiche, di ascendente veneto, per altro non accompagnate da una sicura padronanza disegnativa. Quando si valutino le goffe figure degli angioletti in volo, la piatta rigidità del panneggio, si avverte quale divario qualitativo ci separi dal Bazzani. Una maggiore scioltezza si coglie nelle allegorie delle Virtù, disposte negli ovali del catino absidale. L'anonimo pittore guarda ad esempi veneti, soprattutto per il vivido smalto del colore, e anche al Bazzani: la figura della *Speranza* ricalca, nell'elegante atteggiamento dell'orante, la tipologia del maestro mantovano, senza tuttavia uguagliarne la scattante incisività del disegno. La decorazione della parrocchiale di Pozzolo appare infine quasi irriconoscibile dopo il recente restauro cui è stata sottoposta; restauro che ha alterato la gamma cromatica originale. In uno di questi dipinti della volta appare la data 1768, che esclude la paternità del Cadioli ormai defunto e anche quella del Bazzani, che, quasi ottantenne, difficilmente avrebbe intrapreso un ciclo decorativo ad affresco. Al di là di questa ragione, il carattere stilistico dei dipinti, arieggianti il gusto «Louis XVI» si allontana dal Bazzani, indirizzando verso una mano diversa e meno alta».

Preziosa è senz'altro la nota 21 (p. 136): «Dal 1749 fu pittore e architetto civile dei Regio-ducali Teatri (Arch. Stato di Mantova, Fondo Gonzaga, busta 3368, doc. 13 maggio 1755). Nel 1752 cura le scene per il “Il re pastore” di Pietro Metastasio (A.S.M., Fondo Gonzaga, busta 3170, doc. 27 marzo 1752). Nel '65 collabora con Antonio Galli Bibiena all'allestimento di scene teatrali e apparati trionfali per il passaggio da Mantova di Luigia di Spagna sposa del gran duca di Toscana (A.S.M., Magistrato Camerale Antico, busta teatri 1745-88, docc. 15 e 19 luglio 1765). Nel 1755 restaura la sala dello Zodiaco nel Palazzo Ducale. Le “rime piacevoli” di Vettore Vettori, edite nel 1755, contengono nell'antiporta un'incisione del ritratto del Vettori tratta dal Perfetti da un disegno del Cadioli. Il Cadioli fu anche autore della “Descrizione delle pitture, sculture e architetture che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni”, edita a Mantova nel 1763».

C. TELLINI PERINA, *Artificio, memoria e regola nella pittura del Settecento a Mantova*, «Arte Lombarda», 68/69 (1984), pp. 53-69:58.

Cadioli «ebbe un'intensa attività di pittore e scenografo ed inoltre stese la prima guida artistica della città sotto il titolo di "Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni" (Mantova, 1763). L'effimera produzione teatrale è oggi in gran parte perduta, mentre sempre più consistente si rivela la sua opera pittorica, soprattutto attorno agli anni Cinquanta, in cui molte chiese provvedono a rinnovare altari ed immagini. Nel 1742 Cadioli dota la parrocchiale di Gazoldo degli Ippoliti della serie di storie a monocromo di S. Ippolito; attorno al 1752 decora la chiesa cittadina di Ognissanti con due tele ed affreschi nella volta; nel 1756 firma e data due tele della parrocchiale di Stradella; probabilmente attorno al 1758 attende ai dipinti della parrocchiale di Sacchetta; nel 1760 sigla e data due dipinti della chiesa di Pozzolo, cui vanno collegati altri dipinti nella chiesa di Roverbella. Altri dipinti (ben quattro) sono visibili nella chiesa urbana di S. Apollonia, tra cui *Gesù con i discepoli in Emmaus* reca la firma del pittore. Tra il 1750 e il 1760 attende a pitture ad affresco (oggi perdute) nel monastero di San Benedetto di Polirone, cui si collega la decorazione della villa di Bugno Martino (ora proprietà privata, un tempo dimora estiva dell'abate): il decoro della sala con *Allegorie delle stagioni* e paesaggi costituisce certo il suo testo più significativo, con rimandi nelle vedute di paesaggio all'attività scenografica ed accenti nelle figure di grazia neomanieristica tipica del barocchetto moderato. Con questi referti va puntualmente confrontata la posizione critica assunta dal Cadioli nella sua *Descrizione* nei confronti della pittura moderna: aria di sufficienza a proposito del *San Sebastiano* ("non è spregevole") dello Schivenoglia nella basilica di S. Andrea; accenni a qualche dipinto del Canti, dell'Orioli e del Fabbri; e soprattutto lodi per la più meditata opera del Bazzani: *l'Estasi di San Romualdo*, allora in San Marco ed oggi presso la parrocchia di San Barnaba. Non meraviglia come dal gusto moderato del Cadioli possa sortire l'iniziativa di fondare nel 1752 un'Accademia di Belle Arti, che sollecita il riconoscimento dell'amministrazione austriaca e cerca di istituzionalizzare il "rifiorire delle arti" determinatosi nel nuovo secolo in Mantova dopo le calamità e la "prevalenza del cattivo gusto"».

APPENDICE 3

M. G. GRASSI, *Note sulla restaurata tela con l'Elemosina di S. Guerrino, di Giovanni Cadioli.*

Confesso che, quando scrissi il mio breve appunto sulla tela di Giovanni Cadioli raffigurante l'*Elemosina di S. Guerrino* («Diapason», 3-84, 30 aprile 1997), lo feci con un secondo fine: quello di attirare l'attenzione su una pala che, pur senza porne in discussione l'attuale sistemazione estranea alla sede originaria, risalente al 1958 e dovuta a mutate esigenze di devozione popolare, andava a mio parere debitamente valorizzata, almeno in funzione di un futuro, opportuno restauro.

Restauro che, fortunatamente, non si è fatto attendere a lungo e che viene ad aggiungere un altro tassello al metodico, ponderato e graduale rinnovamento della chiesa e del suo patrimonio d'arte e di cultura che si è venuto attuando in questi ultimi anni.

Condotta con la consueta perizia e l'attento scrupolo da Stefano e Rosa Sacchetti, sotto la supervisione della dott.ssa Giuseppina Marti della Soprintendenza, non solo ha permesso di evitare i danni di un pericoloso allentarsi della tela, consunta e lacerata nella parte superiore, ma ha portato alla chiara definizione dei personaggi e dello spazio in cui si trovano inseriti e ha messo in luce l'originaria gamma coloristica, offuscata da una densa patina nerastra, dovuta alla polvere e al fumo delle candele, che si era sovrapposta ad un corposo e ineguale strato di vernice, frutto di un intervento ottocentesco, che si era ingiallita nel tempo sfalsando le tonalità.

In alto, nello sfondo, a sinistra del pronao a colonne scanalate (finalmente in evidenza) preceduto dalla gradinata sul ripiano della quale si presenta il Santo a distribuire l'elemosina, è riapparsa una fuga di edifici in prospettiva, quali merlati e quali sormontati da statue, tra medievalismo e neopalladianesimo.

In basso, ai piedi della figura dello storpio, è ora leggibile l'immagine di un secondo bambino, accanto a quello che sembrava intento a mangiare, e invece ora mostra con aria felice una moneta a noi che lo guardiamo dall'esterno dello spazio scenico, facendoci partecipi dell'evento.

Come a suo tempo avevo ricordato, la tela era stata commissionata, dopo la ricostruzione settecentesca dell'edificio (1721-1723), dal parroco Giovanni Bellana, che aveva voluto far eseguire le pale della "sua" chiesa rinnovata «per mano di perito Penello». Così, accanto alla *Natività di Maria*, di Pietro Fabbri (perduta) e alle tele dell'Orioli, la *Vergine con il Bambino e S. Egidio* e la *Pentecoste* (queste due tuttora presenti), erano nate «per mano» del Cadioli la *Disputa di Gesù tra i Dottori* per la confraternita della Dottrina Cristiana (pure perduta) e l'*Elemosina di S. Guer-*

rimo per l'altare del Santo, allora di giuspatronato della famiglia Guerrini, il primo a sinistra accanto al presbiterio.

Quest'ultima pala andava a sostituire un quadro preesistente «con l'effigie di S. Guerrino Abbate Cardinale», che era «piccolo» e poco decoroso, e fu eseguita, con tutta probabilità almeno in parte a spese degli eredi dei Guerrini, tra il 1736 e il 1742, anno in cui si trova elencata come «nuova» nell'inventario redatto dopo la scomparsa del Bellana.

Già per la datazione essa riveste una certa importanza: nella produzione del pittore si pone, accanto al *Battesimo di Cristo* della parrocchiale di Nuvolato (1738) e ai monocromi con le *Storie di S. Ippolito* di quella di Gazoldo (1742), tra le sue prime opere datate. Nato nel 1710, egli era allora sulla trentina e si apprestava, o si era da poco apprestato, insieme a Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, ad iniziare quell'attività didattica, ancora del tutto privata (1739), che lo avrebbe condotto a promuovere l'istituzione dell'Accademia di Belle Arti, patrocinata da Maria Teresa d'Austria (1752). Che avesse ormai acquistato una discreta fama nell'ambiente pittorico mantovano lo dimostra proprio il fatto di essere uno dei «periti Penelli» scelti dal Bellana. E che inoltre avesse ormai maturato conoscenze aggiornate nell'ambito della scenografia si ricava indirettamente dalla stessa pala dopo il restauro, sia dalla scelta degli stili architettonici degli edifici posti a fondale del suo impianto compositivo, sia della trovata, tipicamente teatrale, di far agganciare l'attenzione del fruitore attraverso il gesto del bimbo, che si accompagna a quella delle due figure questuanti, poste di schiena in primo piano. La propensione ad inserire particolari aneddotici, da pittura “di genere”, nella scena sacra, mostra nel suo fare quella capacità di aderire al tema proposto che fu evidenziata dai versi berneschi che gli dedicò, nelle sue *Rime piacevoli*, l'amico Vittore Vettori (1755).

Attraverso la rimozione della tela dall'intelaiatura si è appurato che la sua centinatura non è originaria: a testimonianza del trasferimento dal primo al terzo altare nel corso del rinnovamento dell'edificio promosso dal parroco Martino Mosca, di cui parla Luigi Rosso nei suoi *Cenni* (1852), e della sua sistemazione in una nuova incorniciatura. È probabile che in quella circostanza sia stato eseguito il primo restauro, con la conseguente verniciatura, ingiallitasi con l'andare degli anni.

APPENDICE 4

APPUNTI INTORNO ALL'ATTIVITÀ DI GIOVANNI GHIRLANDINI.

Il problema delle decorazioni a fresco eseguite, in particolar modo, intorno alla metà del Settecento specie negli edifici ecclesiastici si rivela intrigante sia in quanto poco indagato dalla storiografia, sia perché foriero di nuovi spunti di ricerca. Le vicende delle decorazioni delle parrocchiali di Pozzolo e di Roverbella paiono senz'altro esemplari: gli affreschi vengono di volta in volta collocati in ambito bazzaniano, quindi avvicinati a Cadioli, talora correttamente individuati come d'altra mano (indicazioni queste, come vedremo, relativamente recenti benché le partiture decorate portino, di quando in quando, firme e date).

Gli affreschi della parrocchiale di Roverbella non solo interessano le vicende degli studi intorno a Cadioli, ma soccorrono nella comprensione di uno scorcio del Settecento mantovano. A Cadioli erano, infatti, attribuiti gli *Evangelisti*. In TELLINI PERINA 1969, p. 135 si individuava anche una sigla relativa al *San Matteo* (dipinto sulla parete alla sinistra del presbiterio). In realtà, come precedentemente scritto, tale cifra andrebbe diversamente intesa: la sigla «G.G.V.P.» verosimilmente può sciogliersi in «Giovanni Ghirlandini Veronese Pinse». Tali affreschi sono stati, infatti, correttamente assegnati al pittore veronese del secondo Settecento Giovanni Ghirlandini, autore di affreschi e tele anche nelle chiese di Cereta, Goito, Bondeno e Volta Mantovana. Per questo si veda MARTELLI 2004; precedentemente: CIREOLA 1990, p. 88.

Allo stesso modo complesse sono le vicende dei monocromi sulla volta. In TELLINI PERINA 1969, p. 135 erano dubitativamente accostati a Cadioli. In IVANOFF 1950, p. 25 le decorazioni erano state avvicinate a Bazzani: «Le opere di maniera bazzanesca si trovano, del resto, un po' dappertutto a Mantova e nella provincia. Lo stesso Cadioli, negli affreschi della chiesa d'Ognissanti, risente della maniera del maestro più grande. Ricordiamo ancora le pitture di una stanza del palazzo Cavriani (Schivenoglia) e soprattutto i bei soffitti, purtroppo ancora anonimi delle chiese di Roverbella e di Pozzolo». Correttamente, però, la stessa Tellini Perina (TELLINI PERINA 1970, p. 90) ribadiva di non ravvisare i tratti del maestro del '700 mantovano. Nel volume su Roverbella di don Franco Ciresola (CIREOLA 1990, p. 88 e n. 6 [*sic*, ma 5]) si sottolinea, inoltre, come l'affresco centrale della volta sia firmato da Ghirlandini (la scritta è evidente al di sotto dei volumi posti ai piedi degli apostoli che assistono alla *Trasfigurazione*), esecutore, tra l'altro, della pala raffigurante la *Sacra famiglia*, realizzata nel 1780.

Vale la pena soffermarci brevemente su queste decorazioni: la volta della

chiesa presenta due riquadrature mistilinee con scene tolte dai Vangeli. La volta della navata appare pertanto scandita da tre fasce riportanti figure a grisaille: due putti in posizione di chiave di volta e figure allegoriche all'imposta delle arcate. Le tre fasce comprendono le due riquadrature appena menzionate. Dal fondo della chiesa verso l'altare maggiore si leggono *La Natività* e *La Trasfigurazione*, come detto, firmata dall'autore. La volta della zona absidale accoglie, al centro, la raffigurazione della *Santissima Trinità* e, negli spicchi del catino absidale, tre ovali raffiguranti la Carità (a sinistra), la Fede (al centro), la Speranza (a destra).

Lungo la navata, tra le arcate delle cappelle, sono, tre per lato, delle riquadrature rettangolari raffiguranti *Gli Evangelisti, Il battista e Angeli*. Per la precisione, lungo il lato destro il primo evangelista è *San Luca* (riquadatura all'altezza della cantoria dell'organo). A metà navata è la *Predicazione di San Giovanni battista*, mentre nei pressi dell'abside è il secondo evangelista, *San Marco*. Sul lato sinistro, specularmente, è dapprima *San Giovanni*, quindi la coppia di *Angeli* che si accampa nel piccolo spazio risparmiato dalla struttura del pulpito (per essere precisi si tratta di un angelo con un volume aperto e la scritta «VERITAS», uno al suo fianco con una palma e una clessidra e, su tutto, un sole splendente), e, nei pressi dell'abside, il *San Matteo* che riporta, come detto, la sigla del pittore. Vale forse la pena di rammentare che al secondo altare a destra della parrocchiale è presente una pala d'altare di Ghirlandini raffigurante la *Sacra Famiglia*. L'intervento del Ghirlandini a Roverbella (per questo si veda MARTELLI 2004, p. 204 n. 6) si colloca tra 1768 e 1769.

Bibliografia

ALBERINI 2001

G. ALBERINI, *Quingentole nel Novecento*, Mantova, Sometti, 2001.

AMORE, CELLETTI 1966

A. AMORE, M. C. CELLETTI, *ad vocem* "Ippolito, santo, martire di Roma", «Bibliotheca Sanctorum», VII, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1966, coll. 868-879.

BAZZOTTI, BELLUZZI 1980

U. BAZZOTTI, A. BELLUZZI (a cura di), *Architettura e Pittura all'Accademia di Mantova (1752-1802)*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Civico, Galleria d'Arte Moderna di Mantova, Palazzo Te, settembre-ottobre 1980), Firenze, Centro Di, 1980.

BAZZOTTI 1989

U. BAZZOTTI, scheda "Giovanni Cadioli. *Caduta di San Paolo*", in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano, Cariplo, 1989, pp. 266, 199 tav. 141.

BAZZOTTI, FERLISI 2003

U. BAZZOTTI, G. FERLISI, *Dalle stanze dipinte alla reale alle camere del Bazzani*, in U. BAZZOTTI, D. FERRARI (a cura di), *La dimora Guidi di Bagno Palazzo del Governo*, Mantova, Editoriale Sometti, 2003, pp. 65-104.

BELLUZZI 1983

A. BELLUZZI, *Caratteri della pittura settecentesca a Mantova*, in *Mantova nel Settecento*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1983), Milano, Electa, 1983, pp. 129-143.

BERTELLI 2003

P. BERTELLI, *Il "Martirio di San Lorenzo" del Santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova: un approfondimento iconografico*, «Postumia» 14/1 (2003), pp. 145-152.

BERTELLI 2006

P. BERTELLI, *Due Cadioli inediti da salvare*, nel quotidiano *La Voce di Mantova* di domenica 28 maggio 2006, p. 24.

BERZAGHI 1990

R. BERZAGHI, *I dipinti della chiesa di Gonzaga*, in *La chiesa di San Benedetto Abate di Gonzaga*, Mantova, Casa del Mantegna, 1990, pp. 233-243.

CADIOLI 1763

G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni...*, Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni Regio-ducale stampatore, 1763.

CARAFFA 1964

F. CARAFFA, *ad vocem* "Eurosia di Jaca, santa, martire", «Bibliotheca Sanctorum», V, Roma,

Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1964, coll. 240-241.

CAROLI 1988

F. CAROLI, *Giuseppe Bazzani. L'opera completa*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988.

CIRESOLA 1990

F. CIRESOLA, *Roverbella*, 1990 (1986).

CORTESE 2000

P. C. [P. CORTESE], *Ricollocata la pala ieri in Sant'Egidio*, nel quotidiano *La Gazzetta di Mantova* di giovedì 20 aprile 2000, p. 29.

FERRARI 2001

D. FERRARI, *Il patrimonio monastico di Polirone negli inventari relativi alla soppressione*, in P. PIVA, M. R. SIMONELLI (a cura di), *Storia di San Benedetto Polirone. L'età della soppressione*, Bologna, Patron, 2001, pp. 71-82.

GRASSI 1996

M. G. GRASSI, *Pietro Fabbri, detto «dall'oboe», pittore «foresto»: la prima fase documentata della sua attività mantovana (1716-1730)*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s., LXIV, 1996, pp. 223-267.

GRASSI 1997a

M. G. GRASSI, *Spigolature d'archivio sull'attività didattica e artistica del pittore Giovanni Cadioli (1710-1767)*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s., LXV, 1997, pp. 105-120.

GRASSI 1997b

M. G. GRASSI, *L'elemosina di S. Guerrino*, «Diapason», a. 14, 3-84 (30 aprile 1997), pp. 2-4.

GRASSI 1998

M. G. GRASSI, *Pietro Fabbri, detto «dall'oboe», pittore «foresto»: la seconda fase della sua attività mantovana (1730-1746)*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s., LXVI, 1998, pp. 109-172.

GRASSI 1999

M. G. GRASSI, *Le tele perdute di Giuseppe Bazzani, un tempo nella chiesa di S. Egidio a Mantova*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s., LXVII, 1999, pp. 139-147.

GRASSI 2000

M. G. GRASSI, *La chiesa di S. Paolo, primo eremita, a Portiolo*, in D. MARTELLI (a cura di), *Portiolo, alza le vele verso la sorgente!*, Mantova, Tipografia Grassi, 2000, pp. 85-104.

IL CADIOLI... 2003

Il Cadioli è tornato al suo splendore, nel settimanale *La Cronaca di Mantova* di venerdì 31 gennaio 2003, p. 25.

IVANOFF 1950

N. IVANOFF (a cura di), *Bazzani*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 14 maggio – 15 ottobre 1950), Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1950.

JOSI, CELLETTI 1963

E. JOSI, M. C. CELLETTI, *ad vocem* "Cecilia di Roma, santa", «Bibliotheca Sanctorum», III, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1963, coll. 1064-1086.

KASTEN 1997

E. KASTEN, voce "Calabrese, Aloisio", «Allgemeines Künstler Lexicon», XV, München-Leipzig, K. G. Saur, 1997, p. 541.

L'OCCASO 2002a

S. L'OCCASO, scheda 19, in G. RODELLA (a cura di), *I dipinti della Galleria Nuova*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2002, p. 105.

L'OCCASO 2002b

S. L'OCCASO, scheda 9, in G. ALGERI, D. FERRARI (a cura di), *Quadri, libri e carte dell'Ospedale di Mantova. Sei secoli di arte e storia*, catalogo della mostra (Mantova, Nuovo Ospedale "Carlo Poma" 13 dicembre 2002 – 6 gennaio 2003), Mantova, Tre Lune Edizioni, 2002, pp. 46-47.

L'OCCASO 2007

S. L'OCCASO, *Presenze veronesi (e vicentine) nel Mantovano nel Settecento*, «Verona Illustrata», in corso di pubblicazione.

LUCCA 2000

E. LUCCA, *La chiesa parrocchiale di Pozzolo tra storia e arte*, Milano, Polver, 2000.

MARTELLI 1983a

D. MARTELLI, scheda 180, in *Mantova nel Settecento*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1983), Milano, Electa, 1983, p. 163.

MARTELLI 1983b

D. MARTELLI, scheda 181, in *Mantova nel Settecento*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1983), Milano, Electa, 1983, p. 164.

MARTELLI 2004

D. MARTELLI, *La beata Paola, santa Maria Maddalena e la Vergine Maria "presentano" Volta alla Trinità*, in D. MARTELLI (a cura di), *Milleanni di Storia e Fede a Volta devota alla Beata Paola Montaldi*, Brescia, Nadir, 2004, pp. 202-204.

MARTINELLI BRAGLIA 1992a

G. MARTINELLI BRAGLIA, scheda 59, in A. GARUTI, G. MARTINELLI BRAGLIA (a cura di), *Beni artistici nell'Oltrepo mantovano*, Mirandola, Cassa di Risparmio di Mirandola, 1992, p. 61.

MARTINELLI BRAGLIA 1992b

G. MARTINELLI BRAGLIA, scheda 91, in A. GARUTI, G. MARTINELLI BRAGLIA (a cura di), *Beni*

artistici nell'Oltrepo mantovano, Mirandola, Cassa di Risparmio di Mirandola, 1992, pp. 97-98.

MARTINELLI BRAGLIA 1992c

G. MARTINELLI BRAGLIA, scheda 93, in A. GARUTI, G. MARTINELLI BRAGLIA (a cura di), *Beni artistici nell'Oltrepo mantovano*, Mirandola, Cassa di Risparmio di Mirandola, 1992, p. 99.

MARTINELLI BRAGLIA 1992d

G. MARTINELLI BRAGLIA, scheda 94, in A. GARUTI, G. MARTINELLI BRAGLIA (a cura di), *Beni artistici nell'Oltrepo mantovano*, Mirandola, Cassa di Risparmio di Mirandola, 1992, p. 100.

MARTINELLI BRAGLIA 1992e

G. MARTINELLI BRAGLIA, scheda 132, in A. GARUTI, G. MARTINELLI BRAGLIA (a cura di), *Beni artistici nell'Oltrepo mantovano*, Mirandola, Cassa di Risparmio di Mirandola, 1992, p. 143.

MAZZOLA 2001

T. MAZZOLA, *Moglia attraverso i secoli*, Quistello, Ceschi, 1971.

NAVARRINI 1968

R. NAVARRINI, *La parrocchia "nullius" di Gazoldo degli Ippoliti*, «Civiltà mantovana», a. III (1968), n. 13, pp. 16-23.

NAVARRINI 1977

R. NAVARRINI, *L'archivio pubblico del feudo imperiale di Gazoldo (1573-1796)*, «Civiltà mantovana», a. XI (1977), nn. 63-64, pp. 236-245.

NAVARRINI 1993

R. NAVARRINI, *La parrocchia "nullius dioecesis" di Gazoldo degli Ippoliti*, Gazoldo degli Ippoliti, Editrice Postumia, 1993.

PACCAGNINI 1969

G. PACCAGNINI, scheda: "Giovanni Cadioli (sec. XVIII): La Vergine Assunta, circondata da Angeli e Cherubini", «Bollettino d'Arte», s. V, a. LII, 2, aprile-giugno 1967 (1970), p. 127.

PALVARINI GOBIO CASALI 1993

M. R. PALVARINI GOBIO CASALI, *La famiglia Valenti Gonzaga in Mantova*, in R. SIGNORINI (a cura di), *Palazzo Valenti Gonzaga in Mantova*, Mantova, 1993, pp. 7-40.

PASSAMANI 1958

B. PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò pittore (1682-1759)*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», s. V, VII (1958), pp. 1-117.

PERINA 1965

C. PERINA, *Bazzani e la pittura sino al 1769*, in E. MARANI, C. PERINA, *Mantova. Le arti*, III, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova, 1965.

PESCASIO 1974a

L. PESCASIO (a cura di), G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni...*, Mantova, Editoriale Padus, s.d. (ma 1974).

PESCASIO 1974b

L. PESCASIO, *Giovanni Cadioli "pittore mantovano e architetto teatrale"*, nel quotidiano *La Gazzetta di Mantova* di domenica 10 febbraio 1974, p. 3.

PIVA 2001

P. PIVA, *Memoria storica e cancellazione del passato. Il patrimonio artistico e monumentale polironiano fra documentazione e sopravvivenze*, in P. PIVA, M. R. SIMONELLI (a cura di), *Storia di San Benedetto Polirone. L'età della soppressione*, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 195-223.

ROSSETTI 2003

N. ROSSETTI, *Torna sant'Eurosia, Gazoldo si rinnova*, nel quotidiano *La Voce di Mantova* di domenica 5 gennaio 2003, p. 16.

STANO, CASANOVA, RIGOLI 1962

G. STANO, M. L. CASANOVA, A. RIGOLI, *ad vocem* "Antonio di Padova, santo", «Bibliotheca Sanctorum», II, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1962, coll. 156-188.

TELLINI PERINA 1969

C. TELLINI PERINA, *Traccia per il Settecento pittorico mantovano*, «Arte Lombarda», 2, 1969, pp. 127-136.

TELLINI PERINA 1970

C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, Firenze, Editrice Edam, 1970.

TELLINI PERINA 1973

C. TELLINI PERINA, voce "Cadioli, Giovanni", «Dizionario Biografico degli Italiani», 16, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, p. 78.

TELLINI PERINA 1981

C. TELLINI PERINA, *Interventi pittorici del Settecento*, in P. PIVA (a cura di), *I secoli di Polirone*, 2, catalogo della mostra (San Benedetto Po, Museo civico polironiano, 12 aprile – 30 giugno 1981), Quistello, Ceschi, 1981, pp. 382-403.

TELLINI PERINA 1984

C. TELLINI PERINA, *Artificio, memoria e regola nella pittura del Settecento a Mantova*, «Arte Lombarda», 68/69, 1984, pp. 53-69.

TELLINI PERINA 1990a

C. TELLINI PERINA, *La pittura del Settecento a Mantova*, in G. BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano, Electa, 1990, pp. 113-119.

TELLINI PERINA 1990b

C. TELLINI PERINA, voce "Cadioli, Giovanni", in G. BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Ita-*

lia. *Il Settecento*, II, Milano, Electa, 1990, p. 643.

TELLINI PERINA 2001a

C. TELLINI PERINA, *La pittura a Mantova nel Settecento*, «Quadrante Padano», a. XXI, n° 1 (dicembre 2001), pp. 57-60.

TELLINI PERINA 2001b

C. TELLINI PERINA, *La quadreria polironiana dispersa e la pittura del Settecento*, in P. PIVA, M. R. SIMONELLI (a cura di), *Storia di San Benedetto Polirone. L'età della soppressione*, Bologna, Patron, 2001, pp. 153-166.

TIRA 2000

E. TIRA, *L'antico splendore*, nel settimanale *La Cittadella* di domenica 13 febbraio 2000, p. 21.

ZATTI 1997

S. ZATTI, voce "Cadioli, Giovanni", «Allgemeines Künstler Lexicon», XV, München-Leipzig, K. G. Saur, 1997, pp. 486-487.

PAOLO BERTELLI

Giovanni Cadioli pittore:
il ciclo della parrocchiale di Gazoldo e altri appunti
(con un'appendice su Giovanni Ghirlandini)



La Conversione di Sant'Ippolito dopo il restauro



Il Battesimo di Sant'Ippolito dopo il restauro



Il Giudizio di Sant'Ippolito dopo il restauro



Il Supplizio di Sant'Ippolito



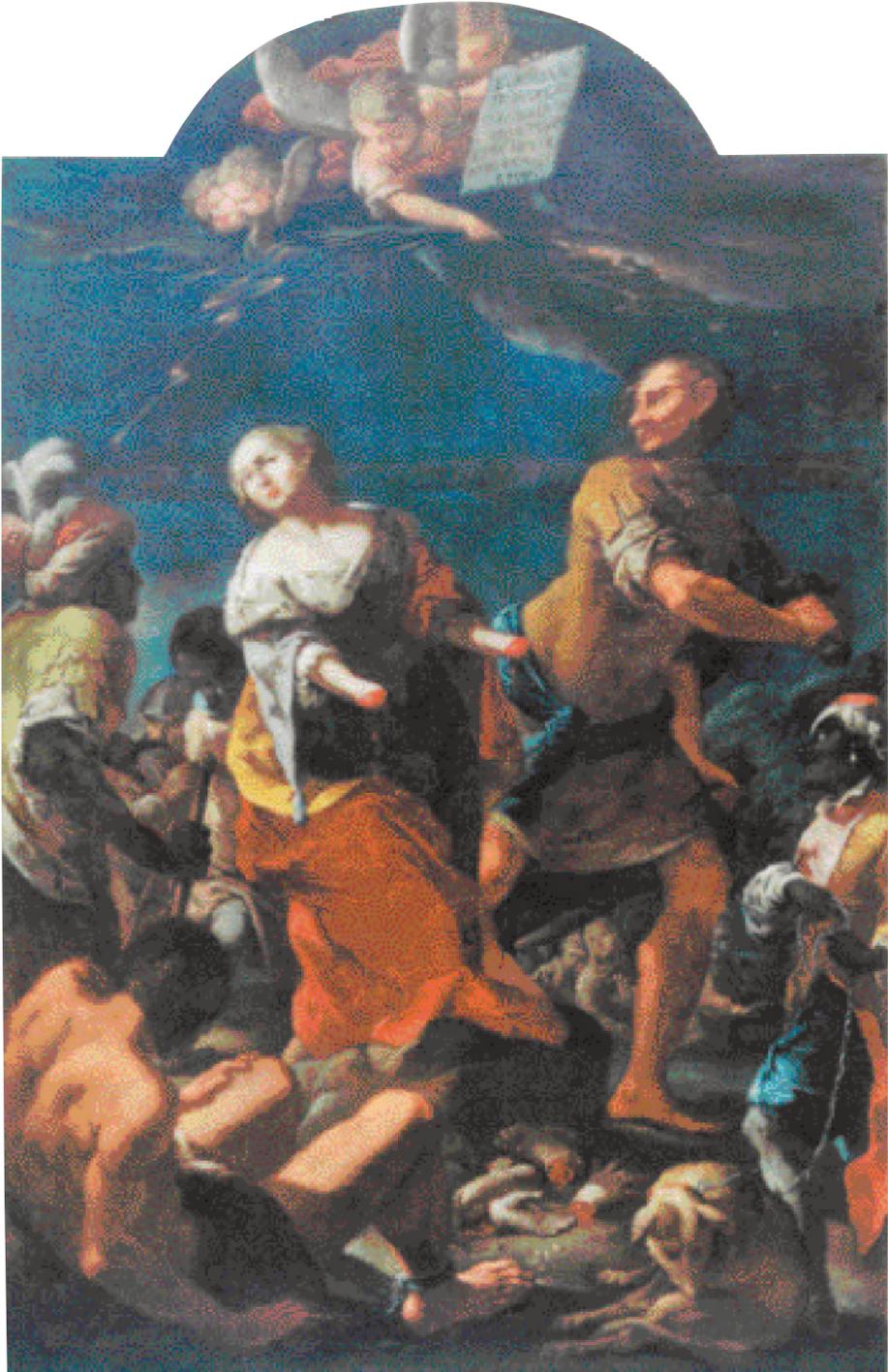
Il Martirio di Sant'Ippolito dopo il restauro



Il Battesimo di Cristo dopo il restauro



Santa Cecilia dopo il restauro



Il Martirio di Sant'Eurosia.



Sant'Antonio in adorazione del Bambino Gesù.



Vescovo, Mantova, Museo Diocesano



S. Lorenzo, Mantova, Museo Diocesano



Santa Lucia e Santa Apollonia, Canneto sull'Oglio (Mn), parrocchiale