Marcantonio Ghislina

Roberta Ronda

Il notevole spazio accordato alla figura e all'opera di Marcantonio Ghislina è giustificato dal fatto che negli anni in questione egli è l'artista casalasco più importante non solo in ambito strettamente locale: la sua vita trascorse infatti fra Casalmaggiore (dove nacque nel 1676), Cremona (dove visse e operò dal 1725) e Gussola (dove morì nel 1756) e la sua vasta produzione è capillarmente diffusa nel territorio[1].

Esclusi pochi casi citati dalle fonti[2], la pittura di Ghislina è di soggetto sacro; la committenza delle opere note è pressoché esclusivamente religiosa, e solo due dei dipinti che conosciamo, sempre di soggetto sacro, si configurano come opere destinate alla devozione privata[3], mentre di altri, eseguiti per alcune famiglie casalasche e cremonesi, si ha notizia solo attraverso le fonti e alcune lettere. La quantità di commissioni affidate al Ghislina da parte di ecclesiastici nel territorio della diocesi di Cremona può del resto essere messa in rapporto con la vicinanza del pittore agli ambienti clericali: Francesco Maria Ghislina, fratello di Marcantonio, fu parroco a Solarolo Rainerio e a Sospiro (rispettivamente dal 1714 al 1732 e dal 1732 al 1740)[4] e anche due figli del pittore intrapresero la carriera ecclesiastica: Francesco Antonio fu arciprete di Pieve Gurata (dal 1737 al 1763), Andrea fu parroco di Gussola (dal 1743 al 1764, prima di subentrare al fratello a Pieve Gurata dal 1764 al 1766). Al vescovo Alessandro Litta (1718-1749) dovrà d'altra parte essere ricondotta la commissione del dipinto raffigurante il *Martirio di santo Stefano* per la cappella del Palazzo Vescovile, eseguito dal Ghislina nel periodo cremonese, probabilmente allorché il vescovo attuò i lavori di restauro del palazzo. Una predilezione da parte del Litta è poi testimoniata dal Barili[5] per l'arte della figlia di Marcantonio, Giustina, una figura di pittrice di sicuro interesse, della quale tuttavia possediamo scarsissime notizie: l'unico dipinto che le può essere riferito con certezza è il *Martirio di sant'Eurosia* della parrocchiale di San Marino di Gadesco, che rivela una notevole maturità espressiva da parte dell'ancor giovane artista[6]. Se si dovrà escludere, per motivi cronologici, la collaborazione da parte di Giustina nel periodo casalasco del padre, essa risulta invece piuttosto probabile nelle opere dell'ultimo ventennio del pittore. Che quella del Ghislina fosse una bottega a conduzione familiare è del resto confermato dal Romani, il quale ricorda il ruolo di collaboratrice svolto anche dalla moglie[7]. Un caso interessante nel quale è riscontrabile la presenza di più mani è rappresentato dalle tempere su una parete della chiesa monastica di Santa Chiara a Casalmaggiore (1719): la zona intermedia è suddivisa in tre riquadri con la *Natività*, l'*Annunciazione*, l'*Apoteosi delle Clarisse e dei Francescani*. Le analogie stilistiche che si riscontrano nei riquadri laterali, dove compaiono una serie di santi dell'ordine, fanno pensare che Ghislina abbia riservato a sé la parte della decorazione più impegnativa e prestigiosa, affidando a un collaboratore il riquadro centrale dell'*Annunciazione*.

Con i dipinti di Santa Chiara siamo nell'ambito della produzione che precede il trasferimento a Cremona: appartengono a questo momento anche l'*Adorazione dei Magi* di Villa Pasquali (1699)[8], la *Madonna e santi* di Dosolo (1703), l'*Immacolata* di Quattrocase (1707), la *Decollazione del Battista* di Viadana (1712), i *Santi Girolamo, Antonio e Caterina* di Commessaggio (1722). Se la dislocazione di tali opere delinea nettamente un orientamento del pittore verso la zona più orientale della diocesi di Cremona, in particolare il viadanese, il dato stilistico pone il problema dei tempi e dei luoghi della sua formazione. Secondo il Romani "il sollecito di lui genitore [...] ancor fanciullo lo collocò nello studio di un abile maestro di Cremona"[9], mentre il Lancetti affronta più esplicitamente la questione dell'alunnato cremonese, precisando che Ghislina frequentò la scuola del Massarotti[10]. Può essere significativo considerare a questo punto ciò che emerge da un esame degli stati d'anime della parrocchia di Santo Stefano di Casalmaggiore[11]: qui il Ghislina compare all'interno della famiglia paterna dalla nascita al 1694, per poi ricomparirvi solo nel 1702. È plausibile che gli anni dell'assenza da Casalmaggiore corrispondano a quelli della formazione presso la bottega di un pittore di fama, né stupirebbe che tale formazione sia avvenuta a Cremona, città che da tempo costituiva uno dei poli di riferimento privilegiati per gli artisti casalaschi. L'esame di questo nucleo giovanile, tuttavia, non consente di riconoscere influssi decisivi del Massarotti, il che induce a pensare che l'alunnato sia stato piuttosto breve: già il Romani, del resto, osservava l'insufficienza dell'apprendistato del pittore, dovuta alla sua impazienza di affermarsi personalmente senza prima sottostare alla pratica accademica del ricopiare le opere dei più insigni maestri[12]. È la commissione del 1725 per San Sigismondo a Cremona[13] a segnare una svolta nell'arte del Ghislina, alle prese finalmente, ormai quasi cinquantenne, con la prima impresa di grande rilievo, nella quale mostra di aver fatto tesoro degli insegnamenti del Massarotti, con una meditazione sulla sua maniera ben più approfondita che in precedenza. Il fatto di esser stato chiamato a lavorare a Cremona doveva già costituire un notevole stimolo per un pittore attivo fino ad allora solo in centri minori della bassa casalasco-viadanese: restano da chiarire i motivi che furono alla base della scelta del Ghislina da parte di una committenza di tale rilievo nel panorama cittadino. La sensazione è che essa risulti in qualche modo legata alla scomparsa recente del Massarotti (1723) e forse alla momentanea indisponibilità in loco di artisti di maggior fama, quali Francesco Boccaccino e il Borroni, mentre gli altri allievi del Massarotti ancora attivi in città – peraltro più modesti – avevano indirizzato la loro pittura verso generi particolari[14]. La commissione gerosolimitana comprendeva l'esecuzione di due grandi tele per le pareti laterali della cappella dedicata alle sante Cecilia e Caterina raffiguranti il *Martirio* delle due titolari, che avrebbero dovuto affiancare la celebre tela di Bernardino Campi sostituendo due affreschi seicenteschi di Giambattista Natali, e la decorazione a fresco dell'arco d'ingresso alla cappella, la terza di sinistra. L'importanza della commissione spinge l'artista a esiti decisamente superiori rispetto alle prove precedenti: l'esigenza di creare un'opera che potesse stare al fianco di alcune delle maggiori creazioni dell'arte cremonese lo inducono a elaborare due composizioni articolate e complesse, scenografiche e teatrali, ma non prive di brani di accostante lirismo e con una ricerca di effetti chiaroscurali estranea alle realizzazioni giovanili.

L'esperienza di San Sigismondo risulterà un'importante premessa per il complesso decorativo della chiesa dell'Ospedale di Casalmaggiore. Eretto nel XVI secolo dalla Compagnia della Morte, l'oratorio della Santissima Annunciata fu restaurato nel 1727, anno in cui può essere plausibilmente collocato l'intervento del Ghislina, da poco trasferitosi a Cremona, ma ancora operoso per il borgo d'origine. Per la prima volta gli si presenta l'occasione di intervenire su un intero edificio; a lui spettano infatti sia le sette grandi tele del tamburo, sia la decorazione a fresco di tutta la zona inferiore della chiesa. I dipinti raffigurano episodi dell'Antico Testamento: *Abramo visitato da tre angeli*, l'*Arcangelo Raffaele che si manifesta a Tobia*, *Ester e Assuero*, *Davide che suona l'arpa davanti all'arca del Signore*, *Mosè salvato dalle acque*, il *Giudizio di Salomone*, *Susanna e Daniele*, concepiti in modo unitario e giocati sull'emergenza compositiva e cromatica assunta dai personaggi in primo piano, i quali vengono a costituire una sorta di galleria ideale di eroi della fede le cui vicende si prestano a fungere da monito allo spettatore. Pensava probabilmente a questo ciclo il Romani quando osservava che le opere del Ghislina "presentano [...] pensieri nobili e maestosi, attitudini vibrate e vive, panneggiamenti sfarzosi e ben finiti, tinte floride e pastose, buona armonia de' colori e de' contrapposti, ottima intelligenza del chiaro ed oscuro"[15]. Le pareti e la volta del presbiterio e del coro sono invece interamente affrescate con l'*Assunzione*, l'*Annunciazione*, le *Virtù teologali* e *cardinali*; altre *Virtù* sono nelle cappelle ai lati dell'altare maggiore, mentre nei pennacchi delle arcate sono monocromi con gli *Evangelisti*, i *Padri della Chiesa* e *Profeti* in un ricco apparato decorativo a finto stucco con inserti floreali e figurati.

Le ricerche non hanno portato al ritrovamento di alcun documento relativo all'impresa dell'Ospedale; tutti gli anni cremonesi, del resto, sono meno documentati dei precedenti e la ricostruzione del catalogo di questa fase del pittore è complicata dal fatto che, ad eccezione della grande pala di Drizzona (1728)[16], non esistono altri quadri firmati e datati. Sono comunque riconducibili a questo intenso momento dell'attività del Ghislina il *Martirio di santo Stefano* per la cappella del Palazzo Vescovile, le due tele di Pieve Gurata oggi nella parrocchiale di Cingia de' Botti con *Santa Chiara mette in fuga gli infedeli con l'ostensorio* e *Il miracolo della mula*, legate dal punto di vista compositivo alle opere per San Sigismondo, l'*Ascensione* della parrocchiale di Brancere, il grande telero con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* per il refettorio di Sant'Abbondio, ora nella controfacciata di Sant'Agata (ritenuta dal Grasselli[17] "vaghissima tela" di Francesco Boccaccino), l'*Assunzione della Vergine* per l'altare maggiore della parrocchiale di Scandolara Ravara, e la serie degli *Apostoli* oggi ai Santi Filippo e Giacomo di Castelleone: tutte testimonianze della raggiunta maturità espressiva del pittore, che si realizza soprattutto in dipinti di grande formato non privi di sgrammaticature ma ricchi di impatto sce-

nografico. Altre opere correttamente riferite al Ghislina (San Salvatore, Borgolieto, Cella Dati, Vescovato) sono di più modesto grado qualitativo e si inseriscono in un filone più corsivo, caratterizzato da un fare veloce e spesso ripetitivo, prossimo in qualche modo alla maniera giovanile. Al periodo cremonese va fatto risalire anche il disegno per un'acquaforte incisa da G. Le Poer raffigurante la *Morte di sant'Omobono*[18]; un aspetto poco noto della produzione del pittore, che sottolinea la eterogenea attività della sua bottega (sono documentate, fra l'altro, la dipintura di due statue lignee per la chiesa di Vigoreto[19] e l'esecuzione di un paliotto d'altare in scagliola per l'oratorio di Navara presso Cella Dati)[20], nella quale dovettero operare alcune personalità che mostrano una discreta autonomia nei confronti del maestro, come, ad esempio, l'autore della tela con *Sant'Andrea e san Francesco* della parrocchiale di Gussola e della *Immacolata con il beato Sisto* di Rivarolo Mantovano.

Per quanto Ghislina abbia ottenuto a Cremona commissioni di notevole prestigio, tuttavia viene completamente ignorato dalla storiografia locale (dal Panni allo Zaist al Biffi), peraltro sempre piuttosto attenta anche agli artisti di seconda e terza schiera; un silenzio forse spiegabile col fatto che il Ghislina poteva apparire come un "foresto" provinciale un po' rozzo e sbrigativo, come testimonia anche il tono delle sue lettere[21].

Esattamente collocabili nel tempo sono invece i due cicli di tele per la parrocchiale di Dosolo relativi ai santi Gervasio e Protasio (1737-38) e alle Festività dell'anno (1742-43), eseguiti in base a un preciso programma iconografico concordato con il committente, il parroco Antonio Mainoldi[22]. Si ripropone qui la vena narrativa e didascalica dei dipinti per la chiesa dell'Ospedale di Casalmaggiore, per quanto entro un insieme meno monumentale e più raccolto, talora con accenti di accorato lirismo. Dai documenti risulta che i dipinti furono eseguiti a Cremona e inviati via Po, ma il pittore fu sicuramente presente a Dosolo per l'esecuzione di alcuni affreschi nella stessa chiesa, oggi scomparsi[23]. L'attività di frescante del Ghislina, della quale possediamo solo rare testimonianze, continuò in età avanzata, se, ormai ottantenne, era ancora intento alla decorazione della parrocchiale di Gussola[24].

Marcantonio Ghislina, pur non rappresentando una personalità di primo piano, riesce tuttavia a ritagliarsi un ruolo di un certo spessore nella prima metà del XVIII secolo: protagonista assoluto nell'area casalasco-viadanese, anche a Cremona ottiene per diversi anni commissioni di notevole prestigio, pur non riuscendo a entrare, come si è notato, nelle simpatie degli storiografi locali. Verosimilmente la sua fortuna cremonese si deve in parte a una sorta di "vuoto di potere" che viene a crearsi in città a partire dalla metà degli anni Venti, con la morte di Angelo Massarotti, la relativa pochezza dei suoi allievi locali, la sempre più stanca e ripetitiva maniera dell'ultimo Francesco Boccaccino e la ritardata affermazione in patria di Giovanni Angelo Borroni. In una simile situazione in cerca di un assestamento e quanto mai "aperta" verso l'esterno può trovare una spiegazione plausibile il successo di un artista in gran parte estraneo all'ambiente artistico cittadino, se non per la adesione tardiva ai moduli del Massarotti e per l'attenzione spesso superficiale ai maestri del Cinquecento cremonese, soprattutto alla produzione del Malosso. La curiosità per la pittura cremonese e i modi del Trotti riguarda tuttavia episodi singoli: ad esempio, nella *Decollazione del Battista* del 1712 per la chiesa di Santa Maria Annunziata a Viadana si colgono il tentativo di creare effetti luministici prodotti da una duplice fonte che si rifà alle ricerche di Antonio Campi e la teatralità del gesto del boia, di matrice tizianesca, ma ripreso dal Malosso nel *Martirio di san Pietro Martire*; mentre nella sua *Decollazione del Battista* (entrambe le opere citate, eseguite per la chiesa di San Domenico, sono conservate nella Pinacoteca di Cremona) si riscontrano varie fonti luminose e un gusto per i gesti e le espressioni caricate[25].

Accanto a questi aspetti, la fonte principale di ispirazione dell'eclettismo del Ghislina è da cogliere in direzione emiliana, neocorreggesca da una parte (si vedano ad esempio le opere di Vescovato e di Rivarolo del Re)[26], ma soprattutto di matrice carraccesca. La probabile frequentazione della vicina Parma e il soggiorno a Modena per eseguire la copia del dipinto del Parmigianino già in Santo Stefano a Casalmaggiore raffigurante la *Vergine in gloria, santo Stefano e san Giovanni Battista* dovettero porre il Ghislina a contatto con la produzione dei Carracci e dei loro allievi, in particolare con le opere di Ludovico Carracci, ma anche attraverso la mediazione dei "piccoli maestri" attivi lungo la via Emilia, i pittori di Reggio e Modena. A tale lezione sembrano rifarsi le numerose pale con la Vergine in gloria e vari santi e soprattutto gli *Apostoli* della parrocchiale di Castelleone.

[1] I primi a delineare un profilo del Ghislina furono gli storici casalaschi Antonio Barili (1812, pp. 178-179) e Giovanni Romani (1828-1830, X, pp. 597-601). Qualche altra notizia è fornita dal manoscritto ottocentesco di Vincenzo Lancetti conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona (BB.7.11) e da Giuseppe Grasselli (1827, pp. 138-139). Nel nostro secolo brevi voci sono state dedicate al Ghislina in dizionari d'arte quali Thieme-Becker (1920, p. 569) e Bolaffi (1974, p. 384). La prima rivalutazione contemporanea si deve a Franco Voltini che fu il principale curatore della mostra tenutasi a Casalmaggiore nel luglio del 1973: di quell'iniziativa resta traccia solo nella documentazione fotografica e in un articolo comparso sulla "Vita Cattolica" (1973). Il primo studio monografico è costituito dalla mia tesi di laurea intitolata *Il pittore casalasco Marco Antonio Ghislina (1676-1756)* e discussa presso l'Università degli Studi di Pavia nell'a.a. 1989-90, relatrice Rossana Bossaglia. Il 26 maggio 1994 ho tenuto una relazione sul Ghislina presso la Biblioteca Civica di Casalmaggiore, della quale il testo è in forma dattiloscritta.

[2] Si ha notizia di "due abbozzi rappresentanti soggetti ignoti di mitologia" che il Romani (1828-1830, X, p. 600) dichiarava di possedere e di "quadri grandissimi rappresentanti fatti storici" posseduti dalla famiglia Bolzoni.

[3] Si tratta di due repliche del medesimo soggetto, l'*Annunciazione*, conservate l'una a Cremona e l'altra a Casalmaggiore.

[4] Di Francesco Maria ricorda il Romani – confondendone il nome con quello, cronologicamente inaccettabile, del nipote Francesco Antonio – che fu "soggetto di grandi talenti e dottrina, ed uno de' parrochi più accreditati di tutta la diocesi".

[5] Barili 1812, pp. 178-179.

[6] Nata a Casalmaggiore nel 1718 e ben presto trasferitasi a Cremona al seguito del padre, già nel 1736 dipingeva tre dipinti, oggi perduti, entro ornati dello Zaist per il Conservatorio delle Donne Penitenti a Cremona (Zaist 1774, II, p. 154).

[7] Romani 1828-1830, X, p. 598.

[8] In questo caso non compare la firma del pittore per esteso, bensì la sigla "M.A.G.F." che viene fatta risalire al Ghislina dallo storico viadanese Parazzi (1893-1899, III, p. 31).

[9] Romani 1828-1830, X, p. 598.

[10] Secondo Lancetti (ms. BB.7.11) del Massarotti Ghislina "imitò molto bene così il disegno come il colorito, e fu successore ne' lavori che la morte gli vietò di eseguire. Perciò volle fissare sua stanza a Cremona, dove maritossi a Livia Chiarini". Quest'ultima notizia induce a dubitare della piena attendibilità della fonte, avendo in realtà il Ghislina sposato Livia Chiarini a Viadana nel 1704 (atto di matrimonio rintracciato da Luigi Cavatorta, che ringrazio per la cortese segnalazione, in Archivio Parrocchiale di Santa Maria Annunziata di Viadana, Libro dei matrimoni, vol. II).

[11] Conservati nell'Archivio Parrocchiale.

[12] Romani 1828-1830, X, p. 598.

[13] Nell'Archivio Parrocchiale di San Sigismondo (busta "Tempio monumentale") è conservata la convenzione, stilata il 1° febbraio 1725.

[14] Degli allievi di Massarotti menzionati dallo Zaist, Sigismondo Benini era morto a sua volta da poco (1720), Pietro Frassi si era trasferito a Roma dopo la morte del maestro, Bernardino De Hò prediligeva la pittura di genere e Bernardino Mercori era prevalentemente scultore.

[15] Romani 1828-1830, X, p. 598.

[16] La lettura di questa tela, raffigurante il *Trionfo di sant'Eufemia*, è però compromessa irrimediabilmente dalle massicce ridipinture ottocentesche.

[17] Grasselli 1827, pp. 70-71.

[18] L'incisione, conservata presso il Museo Civico di Cremona, è stata recentemente pubblicata da G. Gallina nel catalogo della mostra *Beatus Vir*, 1998, pp. 190-192; quindi nell'altra dedicata a *Omobono. La figura del santo nell'iconografia*, 1999, pp. 97-98.

[19] La notizia si ricava dal manoscritto successivo al 1790 *Giardino dilettevole...*, nella parte relativa all'anno 1706.

[20] Alla visita pastorale Novasconi del 1855 relativa a Cella Dati, conservata in ASDCr, è allegata la ricevuta autografa del 1741.

[21] Il nucleo principale di esse è conservato in APSSC fra i documenti appartenuti al Romani.

[22] Nell'Archivio Parrocchiale di Dosolo si conservano vari documenti autografi e una cronaca manoscritta del parroco Mainoldi (1747) che riporta tutte le fasi relative alla costruzione e alla decorazione della chiesa, con particolare riferimento ai cicli del Ghislina. Parte della documentazione è stata pubblicata da M.C. Abortivi Mangione 1966, pp. 99-101.

[23] Di essi si ha notizia dalla cronaca del Mainoldi (ms. del 1747), dove si configurano come un terzo stralcio dei lavori affidati al pittore "cremonese" al prezzo di trenta filippi. A differenza degli altri, questo incarico non è esattamente databile. In quell'occasione Ghislina fu incaricato anche di ritoccare il dipinto che aveva eseguito per quella chiesa nel 1703.

[24] Le maggiori notizie che riguardano gli ultimi anni di vita del pittore provengono dal manoscritto di F. Faverzani (1884) conservato nell'Archivio Parrocchiale di Gussola. Se è da più parti provata la presenza del Ghislina a Gussola, presso il figlio parroco, negli ultimi anni prima della morte (1756), non è invece possibile il riscontro odierno delle opere che Faverzani gli attribuisce.

[25] Un vero e proprio plagio malossesco può ritenersi inoltre la figura di santo Stefano nel dipinto per la cappella vescovile di Cremona: essa è ripresa da una delle pie donne che si scorgono a sinistra del dipinto di *Gesù inchiodato alla croce* conservato nel tempietto di Cristo Risorto annesso alla chiesa cremonese di San Luca.

[26] Si intende l'*Angelo Custode* dell'oratorio di Santo Stefano di Redondesco presso Vescovato; nella parrocchiale di Rivarolo del Re si conserva invece l'*Immacolata e l'Angelo Custode*.

20a. Marcantonio Ghislina
(Casalmaggiore 1676-Gussola 1756)
Martirio di santa Cecilia
Olio su tela, 500 × 320 cm
Cremona, San Sigismondo

Le grandi tele, oggi nella terza cappella di destra, dedicata ai santi patroni della Congregazione Gerosolimitana, sono le prime importanti opere cremonesi del Ghislina e le sole, fra quelle eseguite per la città, che risultino ben documentate. Il contratto fu stilato il 1° febbraio 1725 e il pagamento consisté in cinquanta filippi più una fornitura di frumento e vino: l'accordo comprendeva, oltre all'esecuzione delle tele che avrebbero affiancato il noto dipinto cinquecentesco con *Santa Cecilia e santa Caterina* di Bernardino Campi, la decorazione a fresco dell'arco d'ingresso alla cappella dedicata alle due sante, la terza di sinistra, alla quale erano destinate. Le opere di Ghislina erano destinate a coprire due affreschi seicenteschi eseguiti da Giambattista Natali per le pareti laterali della suddetta cappella e ritenuti mediocri. È interessante notare come non si vollero riproporre nelle tele i medesimi soggetti degli affreschi del Natali, la *Visita del pontefice a santa Cecilia morente* e *Santa Caterina portata in cielo dagli angeli*, ma si preferì puntare sul momento culminante, più drammatico e teatralmente suggestivo, del martirio delle due sante. Le tele del Ghislina rimasero nella cappella fino a qualche decennio fa, quando si decise di scoprire gli affreschi del Natali e di utilizzarle per le pareti spoglie della cappella di fronte: nella sede originaria resta la decorazione a fresco delle lesene dell'arco d'ingresso con la rappresentazione di putti con oggetti allusivi al martirio delle sante e ovati a monocromo con figurette allegoriche. Nelle due scene di martirio l'impianto compositivo si arricchisce rispetto alle opere del periodo casalasco, acquista maggiore dinamismo e si articola su più piani. Entro sfondi architettonici di un respiro prima sconosciuto trovano coerente collocazione le sante martiri, ma anche uno straordinario numero di altre figure di sicura resa plastica (dai carnefici agli armati a cavallo, dagli astanti agli angeli). Ghislina rende con buona credibilità stati d'animo di stupore, spavento, ammirazione e in ciò gli sono d'aiuto anche la pennellata veloce, il cromatismo intenso e vivace e i contrasti luministici d'effetto scenograficamente drammatico. Nel *Martirio di santa Caterina* l'estro del pittore ha occasione di sbizzarrirsi in una scena di concitata complessità che sembra risentire della tradizione locale, come ad esempio il grande dipinto del Massarotti per la chiesa dei Santi Pietro e Marcellino raffigurante i titolari che volano in soccorso dei cremonesi. Già il Grasselli (1827, p. 138), d'altra parte, rilevava che Ghislina "nel colorito si attiene al Masserotti, come lo comprovano i due quadri laterali nella cappella di santa Cecilia nella chiesa suburbana di San Sigismondo". In effetti, tra i quadri noti del pittore casalasco, la coppia di San Sigismondo (insieme a quella di Cingia de' Botti) sembra quella più direttamente influenzata dallo stile del maestro, sia per l'impianto scenografico, sia per determinati particolari compositivi quali gli sfondi architettonici classicheggianti, le figure che si affacciano dall'alto dei parapetti, la coppia di angeli nella zona superiore del *Martirio di santa Cecilia* (che richiama quelli della *Conversione di sant'Agostino* nella chiesa cremonese dedicata al santo). Inoltre il marcato plasticismo dei putti di Massarotti, assieme alla lezione esercitata dal vario e fantasioso repertorio cinquecentesco di San Sigismondo, spiega l'evoluzione della tipologia ghisliniana del putto che si riscontra a partire dagli affreschi per la cappella di santa Cecilia e santa Caterina. Tutti questi rimandi massarottiani rafforzano l'ipotesi che Ghislina sia stato scelto per la commissione di San Sigismondo proprio in qualità di allievo del Massarotti, morto poco prima (1723). Dopo questa commissione il pittore si stabilì definitivamente a Cremona.

(r.r.)

Bibliografia:
Voltini 1974, pp. 51-52

20b. Marcantonio Ghislina
(Casalmaggiore 1676-Gussola 1756)
Martirio di santa Caterina
Olio su tela, 500 × 320 cm
Cremona, San Sigismondo

Si veda la scheda precedente.

21a. Marcantonio Ghislina
(Casalmaggiore 1676-Gussola 1756)
Santa Chiara mette in fuga gli infedeli con l'ostensorio
Olio su tela, 300 × 220 cm
Cingia de' Botti, Santi Pietro e Giovanni

Le due tele provengono, come buona parte dei dipinti della parrocchiale, dalla chiesa di Pieve Gurata e furono spostate nella nuova sede nel 1906 quando la chiesa vecchia venne abbandonata e gli arredi trasferiti nella nuova. I soggetti eucaristici sono da mettere in relazione con la collocazione originaria dei quadri nel coro del presbiterio testimoniata dalle visite pastorali. La presenza di dipinti di Marcantonio Ghislina a Pieve Gurata, ricordata in maniera generica da Barili (1812, pp. 178-179), Samarini (1926, p. 26) e Brunelli (1951, p. 26) – questi due, tuttavia indicano come eseguiti dal Ghislina il *San Pietro resuscita un morto* e la *Caduta di Simon Mago* che invece furono commissionati ad Angelo Massarotti nel 1705 – è da mettere in relazione con la carica di arciprete di Pieve Gurata che il fratello del pittore, Francesco Antonio, ricoprì dal 1737 al 1763 (Romani 1828-1830, X, p. 599; Brunelli 1951, p. 29). Oltre alle due tele in oggetto sono da attribuire al pittore casalasco un'*Annunciata* e un *Angelo annunciante* inediti conservati in sagrestia. Fu con ogni probabilità su commissione del fratello che l'artista eseguì i quadri in questione, così come avvenne per quelli realizzati per la chiesa di Gussola dove era parroco uno dei suoi figli (un altro, Andrea, fu arciprete di Pieve Gurata dal 1764 al 1766).

I due quadri risalgono dunque ad anni successivi al 1737 e sono indicativi delle tendenze del periodo maturo dell'artista. La tela con *Santa Chiara mette in fuga gli infedeli con l'ostensorio* presenta infatti una struttura centrifuga simile a quella utilizzata dal Ghislina per i due grandi dipinti di San Sigismondo, che isola il personaggio centrale, mettendo in risalto l'ostensorio quale fonte e strumento dell'evento miracoloso. Inoltre come nelle citate tele di San Sigismondo il pittore, nella ricerca eclettica che caratterizza il suo stile, si distacca dai modelli massarottiani usati in altre occasioni per orientarsi su prototipi accademici tratti prevalentemente dalla tradizione cremonese ed emiliana. Se infatti nel cavaliere abbagliato e riverso è riconoscibile la derivazione da modelli della scuola caraccesca (si veda in particolare la *Conversione di san Paolo* di Ludovico Carracci alla Pinacoteca Nazionale di Bologna), nel soldato carponi in primo piano si giunge fino alla citazione campesca, con un preciso ricordo dell'angelo ribelle che compare nel *San Michele arcangelo* dipinto da Giulio per l'altare Ala nel Duomo di Cremona. Lo sfondo invece recupera la tradizione genovesiniana richiamando le analoghe architetture presenti nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Sant'Imerio. Nel colore si riconosce la gamma prediletta dall'artista che si appoggia sui gialli, gli azzurri e i violetti, con qualche tocco di cangiantismo.

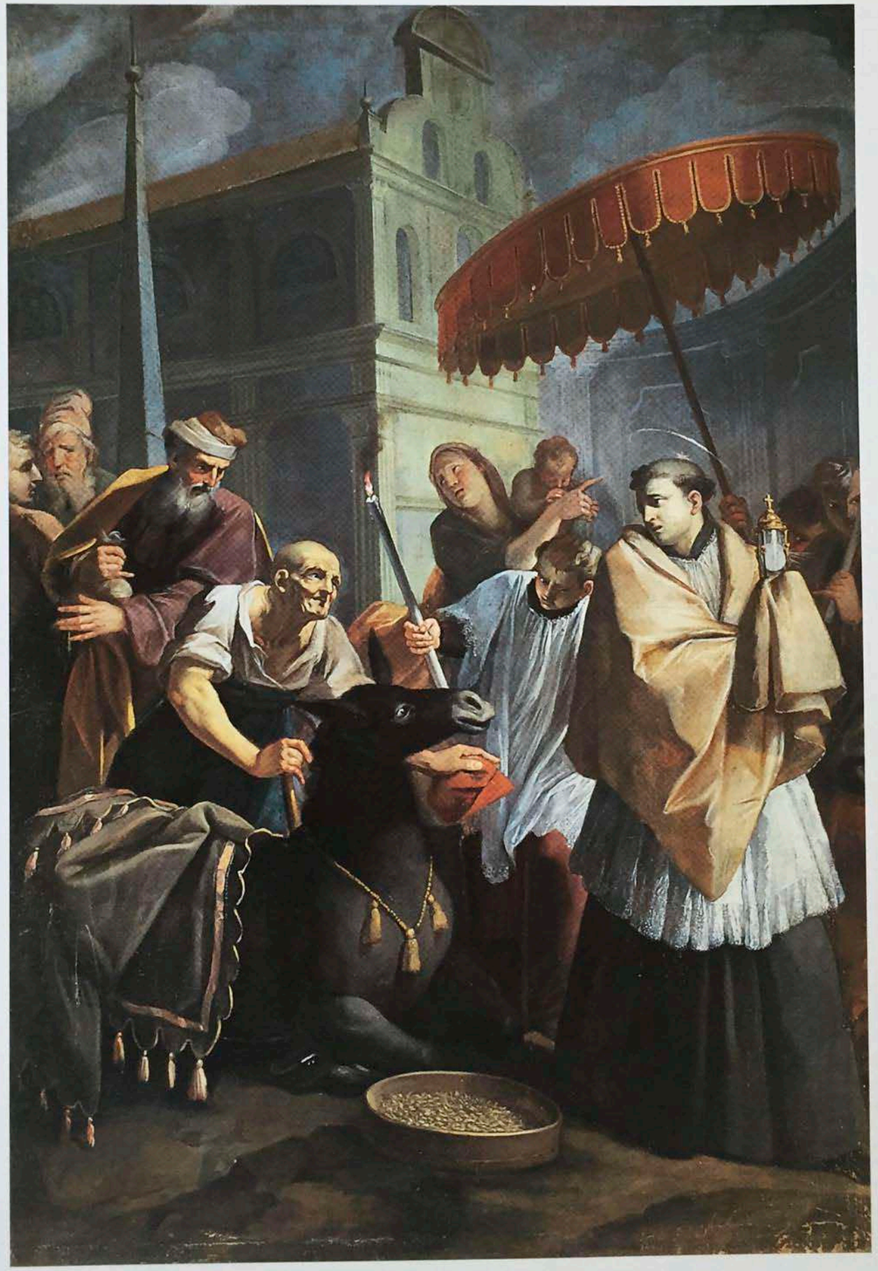
Il *Miracolo della mula* testimonia invece un'apertura verso la cultura veneta, che si innesta però sul persistere della tradizione accademica. Le fisionomie di repertorio degli astanti, dai vecchi sulla sinistra alla donna sullo sfondo, ma in parte anche quella dell'uomo più intensamente connotato che si inchina al passaggio del Santissimo, dipendono dai modelli forniti da un manuale assai usato in ambito accademico, *I primi elementi del disegno in gratia dei principianti nell'arte della pittura* di Giovanni Valesio pubblicato a Bologna fra il 1606 e il 1616 (in particolare si vedano le tavole 14 e 15) e sono ripetuti in altre opere del pittore, ad esempio nell'*Assunta* di Cella Dati e nell'*Agar* di Borgolieto; invece la presenza sullo sfondo di un edificio codussiano e la rilevanza coloristica data all'ombrellino processionale testimoniano l'influenza di modelli figurativi veneti, da cui il pittore ha forse derivato anche l'idea complessiva del quadro, che emerge nella sua produzione per la tenuta formale e la vivacità con cui è fermata la sorpresa per l'evento miracoloso. L'interesse per la pittura veneta è del resto testimoniato proprio dalle due telette ricordate in precedenza, l'*Annunciata* e l'*Angelo annunciante*. Non citate dalle fonti, sono però sicuramente opera del Ghislina. Le forme ampie e piene, i volti torniti, le mani affusolate ma morbide caratterizzate da fossette, i panneggi a pieghe profonde e angolate, la scelta cromatica impostata su toni caldi sono particolari ricorrenti nella produzione dell'artista e trovano corrispondenza precisa nella serie di sante a mezzo busto della chiesa di Santo Stefano a Vescovato. In particolare l'*Annunciata* condivide con la *Santa Caterina* di quella serie anche l'illuminazione, soffusa sul volto, a macchia sulla veste e sul mantello. Similmente l'angelo caratterizzato dagli occhi un po' sporgenti, la bocca carnosa e la capigliatura che scende dietro l'orecchio è lo stesso tipo, qui idealizzato, del cavaliere del *Martirio di santa Cecilia* di San Sigismondo a Cremona e del san Giovanni dell'*Ascensione* di Brancere. I due soggetti sono una diretta derivazione dall'*Annunciazione* dipinta nel 1697 da Antonio Balestra per la chiesa veronese di Santa Teresa degli Scalzi e documentano perciò l'attenzione del Ghislina verso questo ambito, nel suscitare la quale poté forse avere parte la presenza dello stesso Balestra a Cremona nel 1739 in occasione della realizzazione della perduta *Ultima cena* per la chiesa di San Francesco. A riprova del gradimento ottenuto da tali dipinti si ricorda la presenza di una derivazione di bottega nella chiesa di Santo Stefano in Casalmaggiore.

(m.m.)

Bibliografia:
Barili 1812, pp. 178-179; Morandi in corso di stampa

21b. Marcantonio Ghislina
(Casalmaggiore 1676-Gussola 1756)
Il miracolo della mula
Olio su tela, 300 × 220 cm
Cingia de' Botti, Santi Pietro
e Giovanni

Si veda la scheda precedente.



22. Marcantonio Ghislina
(Casalmaggiore 1676-Gussola 1756)
Madonna col Bambino, santo Stefano e san Giovanni Battista
(copia dal Parmigianino)
Olio su tela, 298 × 190 cm
Casalmaggiore, Santo Stefano

Si tratta della copia fedele dell'opera che il Parmigianino eseguì a Casalmaggiore poco prima di morire per commissione del nobile casalese Matteo Cavalli (raffigurato in basso a sinistra). L'originale, secondo la ricostruzione fornita nel recente inventario dei dipinti della chiesa di Santo Stefano, fu ceduto nel 1646 al duca di Modena Francesco I e rimase per un secolo presso la Galleria Estense, prima di essere trasferito nel 1746 a Dresda assieme ad altri novantanove preziosi quadri di quella collezione venduti da Francesco III all'Elettore di Sassonia. Gli accordi a suo tempo intercorsi con Francesco I avevano previsto la fornitura alla comunità casalese di una copia del prezioso dipinto di cui essa si privava, ma il duca non mantenne fede alla promessa. Solo un secolo dopo l'ambita copia di quella che era stata la pala d'altare della chiesa fu eseguita a Modena da Marcantonio Ghislina, secondo quanto affermato, oltre che dallo storico casalasco Barili (1812), dall'Affò (1784) e dal Campori (1855). A collocare cronologicamente il soggiorno modenese del Ghislina contribuisce invece la testimonianza del padre Gherardi, il quale, redigendo agli inizi degli anni Quaranta del Settecento il catalogo della Galleria Estense, nel paragrafo relativo alla tavola del Parmigianino afferma che "... ai dì nostri, pochi anni sono, fu spedita da Casal Maggiore espressamente persona che, ottenuto il sovrano permesso, perocché abile ed intendente, trasse copia di questo medesimo originale e riportata a Casal Maggiore, fu dipoi adattata e posta nello stesso sito e voto dove prima si trovava l'originale presente". È dunque plausibile che Ghislina sia stato inviato a Modena dall'arciprete di Santo Stefano negli anni trenta e non è da escludere che tale commissione sia da legare al clima di particolare fermento creatosi con l'erezione dell'ambita collegiata (1735). Il dipinto fu utilizzato come pala d'altare nella chiesa di Santo Stefano fino al 1815, quando fu sostituito con una nuova versione neoclassica dello stesso soggetto eseguita da Giuseppe Diotti.

(r.r.)

Bibliografia:
Gherardi 1744, ed. 1986, p. 243; Affò 1784, p. 104; Barili 1812, p. 99; Campori 1855, p. 244; Cirani 1998, pp. 127-129; Donzelli-Bocchi in *I dipinti* 1998, p. 58

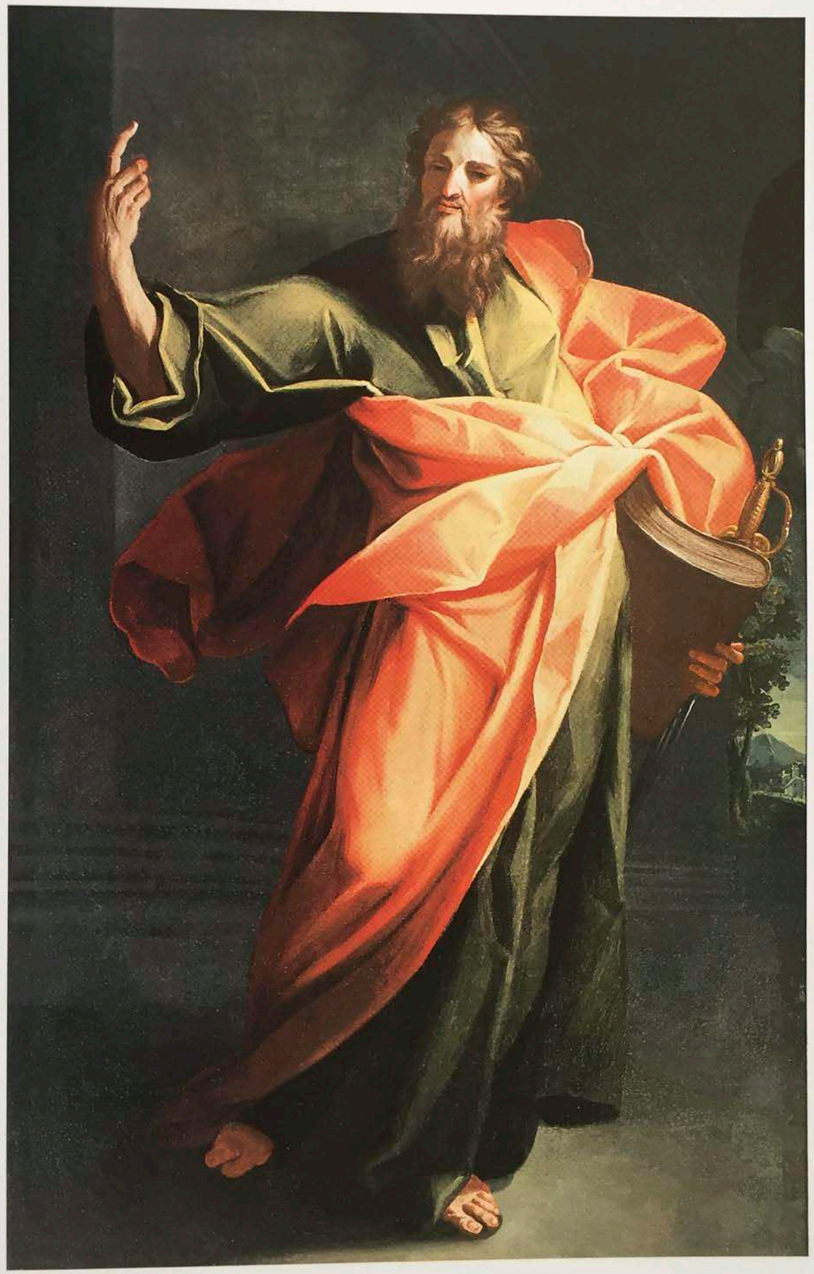
23. Marcantonio Ghislina
(Casalmaggiore 1676-Gussola 1756)
Apostoli
a. San Simone
b. San Bartolomeo
c. San Paolo
d. San Giuda Taddeo
e. San Giacomo minore
Olio su tela, 224 × 145 cm ciascuna
Castelleone, Santi Filippo e Giacomo

La prima attribuzione di questi dipinti al Ghislina risale a Franco Voltini (1977) ed è stata recentemente accolta dal Marubbi (in *Dipinti restaurati* 1997), mentre le prime notizie relative al culto degli apostoli si riscontrano in due inventari settecenteschi del 1712 e del 1721, nei quali sono menzionati "pezzi dieci di tapezaria di lana usate con sopra le figure de SS. Apostoli" difficilmente identificabili con le tele in esame. Un altro inventario del 1821 sembra invece riferirsi correttamente ai quadri del Ghislina, mentre è il manoscritto ottocentesco di monsignor Alessandro Maria Pagani a informare che "dodici maestosi quadri rappresentanti li dodici apostoli" furono acquistati da don Guglielmo Porta, parroco di Castelleone dal 1738 al 1767. Il Pagani riferisce inoltre che i quadri erano stati in origine eseguiti per la chiesa di Sospiro (notizia non ulteriormente verificata, se non per il fatto che dal 1732 al 1740 fu parroco di Sospiro un fratello del Ghislina). Successivamente al 1821, la serie andò in parte dispersa: nel 1853 non sono citati nella pur dettagliata descrizione delle opere d'arte allegata alla visita pastorale Novasconi; nell'inventario del 1972, infine, gli apostoli risultano essere soltanto quattro. La presenza attuale di cinque tele si deve al fatto che il *San Bartolomeo* era utilizzato come fodera del *San Giacomo*, come è emerso nel corso del restauro del 1997.
Le tele possono essere ascritte senza difficoltà alla piena maturità del Ghislina, in diretta sintonia con le maggiori opere cremonesi dell'artista. Già Marubbi evidenziava una "crescita in senso tragico e monumentale" degli *Apostoli* rispetto alle altre opere; a ciò si aggiunga l'enfasi tipica con cui è evidenziata la gestualità delle figure, il largo dispiegarsi dei panneggi, la varietà degli atteggiamenti, originale e svincolata dalle più ovvie pose di repertorio che caratterizzano tanta parte della sua produzione. A dimostrazione della maturità dell'artista e dell'impegno con cui egli dovette affrontare la commissione, si può osservare anche il cromatismo più ricercato che caratterizza l'accartocciarsi dei panneggi in un gioco luminoso insolitamente elaborato e di sicura efficacia.
(r.r.)

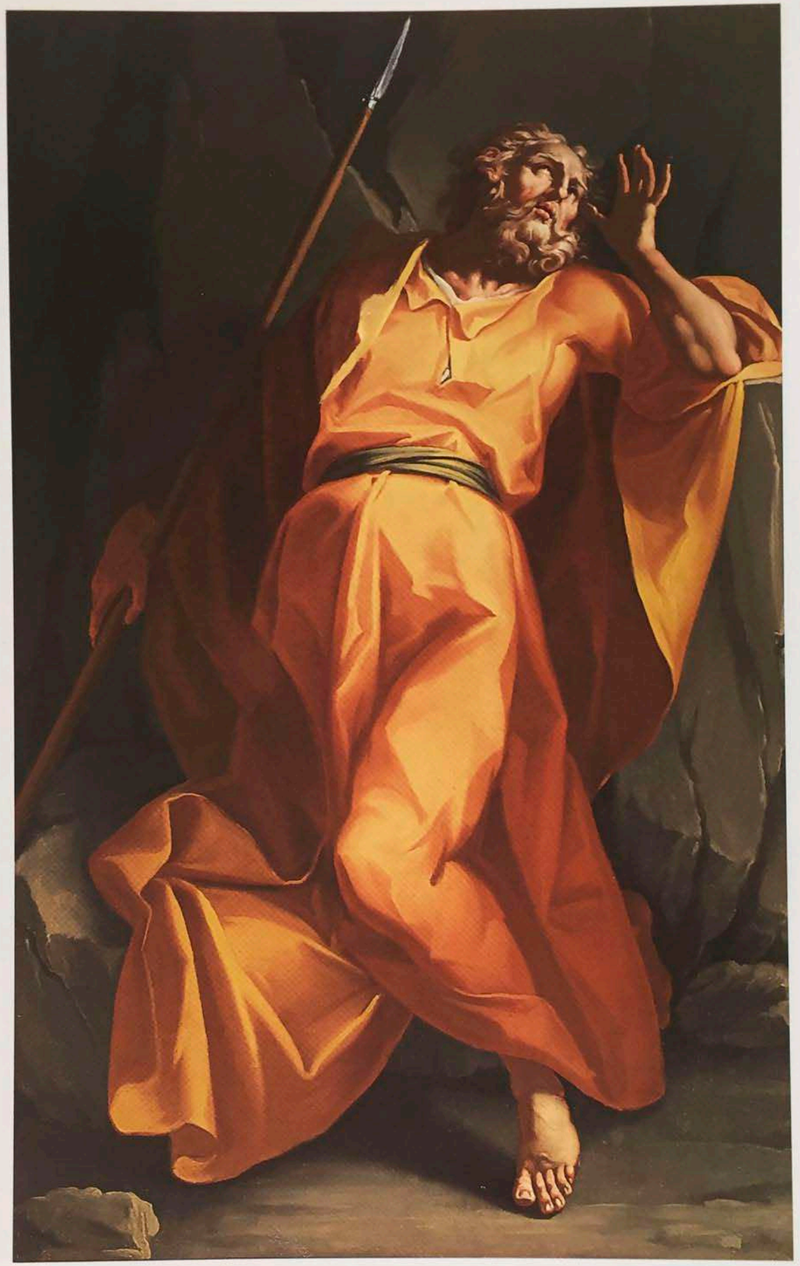
Bibliografia:
Pagani, ms. del secolo XIX, II, c. 32; Voltini 1977; Marubbi in *Dipinti restaurati* 1997, pp. 82-87

a

b



c

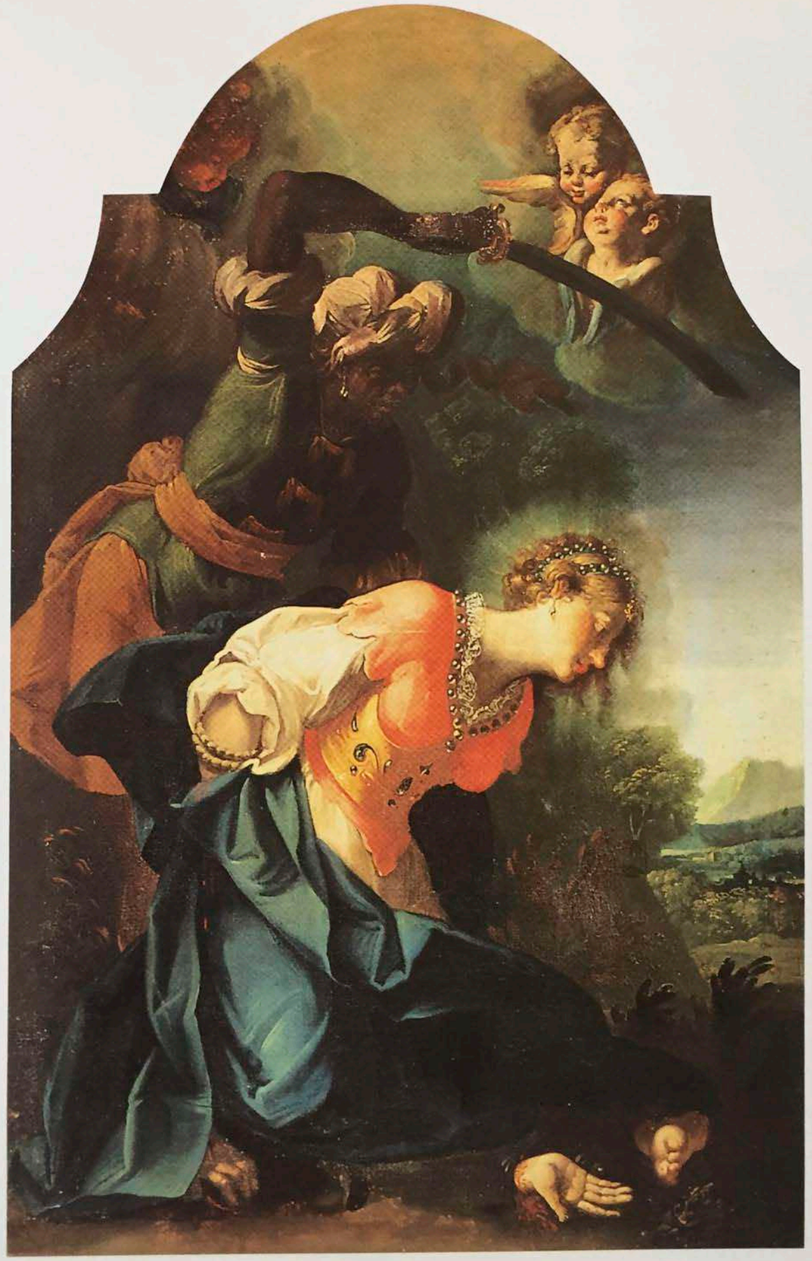


d

e

24. Giustina Ghislina
(Casalmaggiore 1718-?)
Martirio di sant'Eurosia
Olio su tela, 170 × 110 cm
San Marino di Gadesco, San Marino

È la visita pastorale Offredi del 1807 a informarci che questo inedito quadro della parrocchiale di San Marino, piccolo centro alle porte di Cremona, fu dipinto "da feminil penello Cremonese, cioè dalla Sig.a Ghislina".
La fama di Giustina Ghislina è alimentata soprattutto dal Barili (1812, pp. 178-179) che ne celebra in particolare le doti di copista, citando la sua elezione a "principessa dell'Accademia Pittorica di Cremona" e riportando anche un aneddoto da cui si evince la benevolenza verso la pittrice da parte del vescovo Alessandro Litta. Il Lancetti, nella parte rimasta manoscritta della sua *Biografia cremonese*, afferma che Giustina fu pregevole allieva del padre, ribadisce la sua abilità di copista, ma cita anche una sua opera originale (non reperita) raffigurante *Sant'Omobono in atto di far limosina* e posseduta dalla famiglia Lugo. Il medesimo dipinto è citato anche dal Grasselli (1827, pp. 138-139) che, per il resto, si limita a sintetizzare le notizie del Barili. Tutti questi biografi accennano a Giustina dopo aver parlato di Marcantonio: più interessante sarà quindi osservare che Giustina viene invece citata autonomamente nelle *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi* di Giovanni Battista Zaist, ove si afferma che Giustina fu autrice di tre dipinti (oggi perduti) entro quadrature dello Zaist per la chiesa del Conservatorio delle Donne Penitenti di Cremona. Poiché tale chiesa (soppressa nel 1810) era stata eretta su disegno dello Zaist stesso nel 1736, se ne ricava che l'attività di Giustina, nata nel 1718, dovette essere molto precoce. Allo stesso periodo parrebbe risalire anche il dipinto qui esposto, nell'ipotesi che la sua esecuzione sia da ricollegare alla ricostruzione della chiesa di San Marino avvenuta nel 1736. Per completare il quadro delle notizie disponibili su Giustina ricordo che le sono tradizionalmente attribuiti due dipinti di ignota provenienza conservati nella sala consiliare del Municipio di Casalmaggiore: l'analisi stilistica di essi induce a ritenere plausibile l'attribuzione della *Sant'Elena* e molto più problematica quella della *Deposizione*.
Per quanto riguarda la tela in esame, va premesso che la raffigurazione di sant'Eurosia, altrove piuttosto rara, era abbastanza ricorrente nella diocesi di Cremona, dove la martire spagnola uccisa da un moro, era invocata per proteggere i frutti della terra contro le tempeste e per ottenere la pioggia. Inserito entro una ricca ancona dorata e sagomata che ne esalta la raffinatezza, il dipinto sembra rifarsi, per l'impostazione compositiva, al *Martirio di santa Margherita* di Ludovico Carracci per la chiesa di San Maurizio di Mantova. Più evoluta in direzione settecentesca è invece la figura del carnefice: una sinuosa immagine moresca, quasi un re Mago divenuto carnefice, che oppone la sua pelle scura alla luminosità della santa, concentrata soprattutto nel volto assorto, fulcro radioso di tutto il dipinto.
Nel 1938 il dipinto fu restaurato da Giuseppe Papetti di Crema, in occasione dei lavori di ampliamento e decorazione della chiesa.

(r.r.)

Bibliografia:
inedito