

Sie verdeutlicht die Wechselwirkungen zwischen verschiedenen visuellen Medien und untersucht die je spezifischen Mechanismen der Verbildlichung, etwa in Ausführungen zu Ähnlichkeiten zwischen den Darstellungsmodi von Landkarten und Karikaturen oder in Überlegungen zu den Bedeutungskonstruktionen im paratextuellen Medium des Bucheinbands. Murawska-Muthesius' Studie behauptet nichts weniger als die Autonomie der visuellen Medien gegenüber den vorab

verbal formulierten „Wahrheiten“ und die transformative Macht visueller Technologien im Hinblick auf das Denken und Handeln ihrer Rezipient*innen.

PROF. DR. MAGDALENA NIESLONY
 Institut für Kunstgeschichte
 Universität Wien
 magdalena.nieslony@univie.ac.at

Desubleo! Chi era costui?

Stefania Girometti
**„In Italien Karriere machen“.
 Der flämische Maler Michele
 Desubleo zwischen Rom, Bologna
 und Venedig (ca. 1624–1664).**

Heidelberg, arthistoricum.net
 2022. 466 S., Ill.

ISBN 978-3-98501-045-5. € 64,90.

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.922>

Una certa perplessità se non addirittura espressioni interrogative si scorgono ancor oggi sui volti di molti storici dell'arte all'imbattersi nel nome di Michele Desubleo (Maubeuge, 1601–Parma, 1676). Complici le sentenze lapidarie di una critica storiografica miope (si legga Carlo Cesare Malvasia), che di gran lunga ha influito sulla sua *damnatio memoriae* o lo ha intrappolato nelle strette maglie di etichette riduttive quali „scolaro e imitatore di Guido Reni“, la personalità di Desubleo, artista fiammingo originario di Maubeuge, è per lungo, troppo tempo, rimasta relegata come un nome fra i tanti nell'affollatissima schiera di forestieri che popolarono l'Italia nel Seicento.

Gli studi pionieristici di Lucia Peruzzi (Per Michele Desubleo fiammingo, in: *Paragone. Arte* 37, 1986, 85–92) e le decennali ricerche di Alberto Cottino, confluite nella monografia e nel catalogo delle opere del 2001, hanno contribuito a sottrarre il pittore da quel cono di ombra che lo avvolgeva da secoli. Che sull'articolata vicenda umana e professionale di Desubleo, svoltasi nell'arco di quarant'anni (ca. 1624–1664) fra Roma, Bologna e Venezia, non fosse tuttavia ancora giunto il momento di far calare il sipario l'ha intuito Stefania Girometti. Al pittore fiammingo la studiosa ha dedicato la sua tesi di dottorato, che è stata discussa fra l'Università di Heidelberg e l'École du Louvre. Il libro, di cui è prevista la traduzione in lingua italiana, è disponibile anche in open access.

LA CREAZIONE DEL MARCHIO DI FABBRICA „DESUBLEO“

Nel volume l'autrice si propone di ragionare sulle dinamiche e sulle strategie dell'ascesa professionale di Desubleo nel vibrante e variegato panorama dell'Italia del Seicento, nonché sul suo lascito artistico, tramite osservatori d'indagine inediti, che corrispondono ai vari capitoli del libro. In un percorso cronologico, parallelo alla biografia del pittore, vengono dapprima scandagliati i tre teatri principali d'azione di Desubleo (Roma, Bologna e Venezia), con l'obiettivo di mettere a fuoco le condi-

Fig. 1 Michele Desubleo, Autoritratto, ca. 1624–25. Olio su tela, 124 × 93 cm. Collezione privata (Girometti, p. 65)

zioni, le possibilità e i canali sfruttati dall'artista per integrarsi nei diversi ambienti artistici e culturali dell'epoca. Per ciascuna tappa vengono tratteggiati puntualmente la situazione del mercato artistico, il ruolo delle corporazioni e delle accademie pittoriche, nonché i meccanismi della committenza e del collezionismo e quindi le relazioni umane e professionali di Desubleo.

La carriera multicentrica implicò per l'artista fiammingo la costante mediazione fra il bagaglio culturale d'origine e i nuovi stimoli provenienti dalle scene artistiche d'accoglienza, nonché l'incrocio continuativo di sguardi con gli attori principali di quei centri artistici. Questo, così come la collaborazione nella bottega di una personalità dominante come quella di Guido Reni, non impedì tuttavia a Desubleo di svincolarsi da inevitabili dipendenze e omologazioni e di fare del conseguente ibridismo stilistico un punto di forza, una virtù. Al processo di creazione del marchio di fabbrica „Desubleo“ e alla sua conseguente promozione è dedicato il quinto capitolo del libro. La riuscita dell'acuta operazione di affrancamento da una scuola artistica e i risvolti della conquistata indipendenza stilistica e professionale di Desubleo si misurano nella sua eredità artistica, oggetto di discussione dell'ultima sezione del volume. Alla presentazione delle componenti del testa-



mento artistico (seguaci, imitatori e copisti) segue la riconsiderazione della parabola della fortuna postuma dell'artista che, se non fosse stato per il giudizio di Malvasia, probabilmente non avrebbe conosciuto un andamento calante, prima di raggiungere l'apice nella Venezia dell'Ottocento, luogo della riabilitazione storiografica del pittore.

L'articolata e ambiziosa operazione di lettura e di approfondimento monografico di Girometti si fonda sull'intersezione di diversi binari metodologici; allo spoglio e alla disamina sistematica della bibliografia e degli studi più avanzati e aggiornati sulla storia del collezionismo, del mecenatismo, del mercato artistico e della storia sociale dell'arte si accompagnano la rilevazione di inedite fonti documentarie e archivistiche e l'analisi stilistica con-

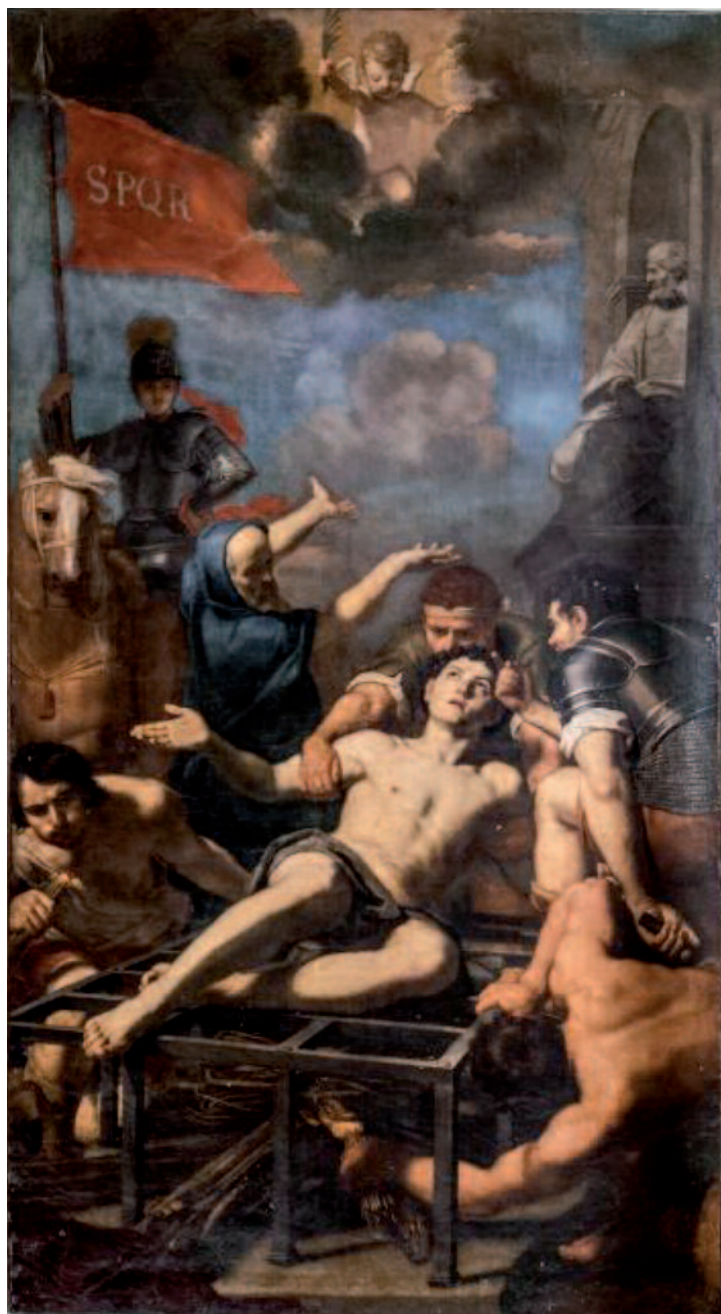


Fig. 2 Desubleo, Martirio di san Lorenzo, inizio del 1640. Olio su tela, dimensioni sconosciute. Collezione privata (Girometti, p. 166)

li, registri dei conti per le ricevute sull'acquisto dello strumentario pittorico) e concernenti la rete di committenti, collezionisti e proprietari dei suoi dipinti (inventari, registri dei conti, ma anche epistolari e corrispondenze). Parallelamente ai nuovi affondi archivistici è stata compiuta una rilettura e reinterpretazione di dati già noti, che ha condotto a chiarificazioni, a correzioni di interpretazioni considerate assodate, così come a riassetamenti cronologici. Le fonti documentarie sono state trascritte e raccolte in una corposa appendice.

I risultati di meticolose analisi iconografiche e stilistiche, fondate sull'abile uso degli strumenti tipici della *connoisseurship* e su confronti con il catalogo di quegli artisti da cui Desubleo trasse spunto o con cui dialogò, confluiscono nella presentazione di cinque opere al termine dei capitoli, selezionate in quanto casi-studio esemplificativi e chiarificatori delle argomentazioni. Ancillari all'analisi

dotta sui dipinti. L'imponente e primario ostacolo alla ricerca, costituito dall'irreperibilità o dall'esiguità del materiale documentario direttamente riferibile a Desubleo, è stato brillantemente aggirato dalla studiosa, attraverso l'individuazione di criteri alternativi d'indagine. Per ciascuna delle tappe biografiche dell'artista sono stati setacciati disparati fondi archivistici inerenti il contesto sociale d'azione del pittore (censimenti, documenti notari-

stilistica, vengono esposti gli esiti di pionieristiche indagini diagnostiche condotte su tre dipinti di Desubleo, che informano sulle peculiarità della tecnica pittorica dell'artista, sinora ignote.

ROMA

La narrazione prende l'avvio nell'affollata e vivace Roma degli anni venti del Seicento, meta privilegiata per gli artisti forestieri, soprattutto d'Oltralpe; nel

Fig. 3 Santiago Páramo Ortiz, **Giovanni Battista**, 1878. Matita e pastello su carta, 50 × 32 cm. Bogotá, Museo de Arte del Banco de la República (Girometti, p. 327)



1624 Desubleo – che all’epoca doveva avere all’incirca 22 anni – è attestato come abitante in Strada della Ripetta, nella parrocchia di Santa Maria del Popolo, assieme al fratellastro Nicolas Régnier (ca. 1588–1667), che era giunto nell’Urbe qualche anno prima. Questi godeva già di una posizione privilegiata nella fitta rete di collezionisti e mecenati romani e giocò, pertanto, un ruolo determinante per l’inserimento di Desubleo nel vibrante panorama artistico romano. Approfittando della rete di contatti tessuta dal fratellastro, Desubleo infatti non ebbe il bisogno di appoggiarsi o iscriversi a quelle istituzioni preposte alla protezione, al sostegno e alla promozione degli artisti, anche dei forestieri (Bentvueghels e Accademia di San Luca); riuscì, inoltre, a schivare il rischio di rimanere intrappolato negli ingranaggi dalla serratissima e spietata concorrenza agente nel mercato artistico locale. Senza la mediazione di Régnier non si riuscirebbe altrimenti a spiegare la presenza della *Susanna e i vecchioni* di Desubleo nella prestigiosa collezione del marchese Vincenzo Giustiniani, presso la cui dimora Régnier aveva trovato protezione e impiego come „pittore domestico“. Il dipinto, andato perduto, è noto grazie all’incisione di Charles Paul Landon del 1812. Illustre e lungimirante collezionista e mecenate, Giustiniani influenzò, tramite le sue scelte e i suoi acquisti, le traiettorie del gusto dei suoi coetanei; alla sua cerchia dovette afferire l’appassionato di musica che commissionò a Desubleo l’*Allegoria della musica* (Strasburgo, Musée des

Beaux-Arts), presentata per la prima volta nel volume di Girometti.

Nel capitolo romano la studiosa riflette inoltre sulle eventuali relazioni strette da Desubleo nell’Urbe con Simon Vouet e con Domenichino, di cui non resta traccia documentaria, ma che traspaiono da un’attenta disamina stilistica delle sue opere. Con Vouet, Desubleo condivise le abilità nella ritrattistica e l’importanza assegnata al disegno nella fase creativa dell’opera d’arte. Ricorrenti nella produzione di Desubleo sono le reminiscenze delle opere pubbliche romane di Domenichino; il bolognese ispirò il fiammingo soprattutto nell’attingere dal repertorio di altri autori e di variare le citazioni. Nell’*Autoritratto* di collezione privata (fig. 1), pre-



Fig. 4 Desubleo, Davide con la testa di Golia, inizio del 1630. Olio su tela, 98,5 x 84,4 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum (<https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/david-goliat-fejevel-2/>)

descrivere gli avvisi del fecondo e produttivo trentennio emiliano del fiammingo; i trascorsi romani appaiono nelle reminiscenze dell'opera scultorea di Michelangelo, nonché dei dipinti di Annibale Carracci e della regia chiaroscurale di Caravaggio. Le citazioni dal proprio repertorio fiammingo, mutate da quello di Régnier, si fondono con i riferimenti alle composizioni e al *modus operandi* di Reni. L'acuta

sentato come caso studio e ricondotto da Girometti al 1624/25, Desubleo non nasconde le riprese dalle opere del fratellastro, ma le ripropone alterate, variate. Il dipinto rappresenta una sorta di biglietto da visita del fiammingo, che si autoritragge con gli strumenti del mestiere, consapevole delle prime conquiste, mentre ancora ribadisce la propria provenienza culturale. Le indagini ad infrarosso condotte sulla tela svelano dati puntuali e inediti sulla tecnica pittorica della prima fase del fiammingo, quali l'approssimativo tratteggio a pennello della figura direttamente sulla tela e l'uso del gesso e del carboncino.

BOLOGNA

Il minimale disegno preparatorio, peculiarità in comune con Reni e Guercino, è riscontrabile anche nella *Venere piange la morte di Adone* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (depositi). L'opera, data da Girometti intorno al 1630, ben si presta per

constatazione dell'autrice, per cui nella tela bolognese Desubleo non si conformò alla rilettura reniana del tema ovidiano, bensì elaborò la traduzione visiva del poema *Adone* (1623) di Giovan Battista Marino, dimostra l'aspirazione del pittore alla creazione di un profilo autonomo, distintivo. Processo non facile questo, considerata la rigida strutturazione e organizzazione della bottega di Reni, in cui Desubleo approdò alla fine degli anni venti del Seicento. In quel giro d'anni tuttavia Desubleo era già un artista con una formazione e una positiva esperienza professionale alle spalle; furono queste, probabilmente, le carte vincenti che gli consentirono di distinguersi e di emergere nella folta schiera di collaboratori e copisti attivi nell'atelier di Reni.

Come accadde a Roma, spiega bene l'autrice, anche a Bologna Desubleo riuscì ad aggirare gli ostacoli imposti dall'ostico ambiente artistico e dal mercato locale, che erano fortemente regimentati dalle corporazioni dei pittori, contraddistinte da un

Fig. 5 Johann Zoffany, Autoritratto come Davide con la testa di Golia, 1756. Olio su tela, 92,2 x 74,7 cm. Melbourne, National Gallery of Australia (<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/5382/>)

atteggiamento protezionistico e quindi poco favorevole all'integrazione dei colleghi forestieri. Nonostante ciò Desubleo riuscì a conquistare, nel giro di breve tempo il consenso della committenza e del collezionismo bolognese, come attesta la presenza di suoi dipinti nelle raccolte più rilevanti della città. Non solo: nel 1637 venne prescelto da papa Urbano VIII fra i migliori collaboratori di Reni per la realizzazione della pala d'altare maggiore della chiesa del Forte Urbano a Castelfranco (purtroppo andata perduta). Incarico, questo, di notevole prestigio che condusse la fama di Desubleo a scollinare i confini bolognesi, per cui riuscì a vendere le sue tele al fiorentino don Lorenzo de' Medici e a licenziare opere per Francesco d'Este, come le pale d'altare per la chiesa del Paradisino a Modena e la chiesa di San Francesco a Sassuolo. L'attenta rilettura e disamina da parte dell'autrice della già nota missiva di Desubleo del 1654 al duca di Modena ha consentito di corroborare scientificamente e a livello documentario la precedente ricostruzione della cronologia delle commesse estensi, formulata da Cottino su mere basi stilistiche.

VENEZIA

Denso e ricco di riflessioni chiarificatrici e di nuovi risultati è il quarto capitolo del libro, dedicato a Venezia; il soggiorno lagunare di Desubleo, durato una decina d'anni dal 1652, si è infatti rivelato quello più prodigo di fonti e materiali documentari.



Il capitolo fa perno sul ruolo decisivo, sinora insondato e trascurato, della famiglia lombarda di mercanti e banchieri Lumaga nell'affermazione del pittore fiammingo nel contesto artistico veneziano e veneto. La collazione di fonti, notizie e passaggi documentari e il reperimento di nuovi dati, frutto degli scrupolosi sondaggi archivistici di Girometti, gettano nuova luce sulle circostanze e sulla cronologia di due importanti commesse dei Lumaga per Desubleo. Già all'inizio degli anni quaranta del Seicento, quando l'artista era attivo a Bologna, Francesco Lumaga avrebbe incaricato il fiammingo di licenziare il *Martirio di san Lorenzo* (fig. 2) per uno degli altari dell'oratorio di San Sebastiano a Venezia, attiguo alla chiesa di San Lorenzo. Prima del recente e fortunato ritrovamento (2020) in una collezione privata, la tela era nota solo attraverso l'incisione pubblicata nella *Pinacoteca Veneta* (1858–60) di Francesco Zanotto. Particolarmente soddisfatto del risultato, Francesco Lumaga gli

avrebbe commissionato nel 1647 anche una pala d'altare per la cappella di famiglia nella chiesa veneziana di Santa Maria di Nazareth (o degli Scalzi).

Dietro alla decisione di Desubleo di trasferirsi da Bologna a Venezia ci sarebbe stata dunque proprio la famiglia Lumaga e non, come creduto, la chiusura dell'Accademia bolognese dei Ghislieri nel 1652, dove Desubleo insegnava. Lungimiranti mecenati e collezionisti, ma soprattutto promotori degli stimoli artistici forestieri, i Lumaga offrirono all'artista nuove prospettive di successo e di scalata professionale, poi estesesì anche nell'entroterra veneto (si pensi alla tela licenziata da Desubleo fra il 1648 e il 1652 per la parrocchiale di San Martino a Sambughè di Preganziol, nel trevigiano). Nel *Martirio di san Lorenzo*, così come nelle tele per la chiesa veneziana di San Zaccaria e per Monselice (Padova), la strategia linguistica messa a punto da Desubleo a Bologna trova perfezionamento e definizione. Il posizionamento fra i noti e dichiarati modelli di riferimento (Rubens, Poussin, Tiziano nel *Martirio*, ad esempio) viene raggiunto attraverso delle variazioni sulla composizione e sul tema, così come sui dettagli della narrazione pittorica. All'esercizio della sua libertà inventiva non vi sono freni e l'ormai conquistata autonomia artistica viene ribadita e promossa.

ECCLETTISMO E IBRIDISMO STILISTICO

Nel seguente e cruciale capitolo Girometti analizza il processo evolutivo di creazione e di promozione dello stile di Desubleo, del proprio *brand*, fondato sull'eclettismo e sull'ibridismo. Individuati quattro parametri (rappresentazione delle emozioni, gestualità e movimento, ricezione dell'Antico, paesaggio e natura morta), vengono presentate per ciascuno di essi quattro opere del fiammingo, poi messe a confronto con dipinti di medesimo soggetto a firma di maestri contemporanei. Si riesce in tal modo a cogliere bene le coordinate del posizionamento dell'artista rispetto agli autori con cui egli dialogò maggiormente. Per l'*Estasi di san Francesco* a Sassuolo (chiesa di San Francesco) Desubleo non poté non guardare al *San Francesco riceve le stigmate* di Domenichino (Roma, chiesa di Santa Maria della Concezione), così come nell'*Erminia e Tancredi* de-

gli Uffizi prese spunto dall'omonima tela di Guercino della Galleria Doria Pamphili di Roma; tuttavia si distanziò consapevolmente dai modelli di riferimento attraverso una rappresentazione attenuata delle emozioni („gedämpfte Atmosphäre“), delle tensioni estatiche e drammatiche, nonché della gestualità, cogliendo altri momenti della storia rispetto ai colleghi.

Nella ricezione dell'Antico, come nell'*Ercole e Onfale* della Pinacoteca Nazionale di Siena, Desubleo sembra voler addirittura prendere posizione rispetto ai restauri ricostruttivi e aggiuntivi in voga all'epoca. Manipolando le citazioni da dipinti, quali „eye-catcher“ rivolti a colti osservatori, prende le distanze da mere operazioni di „copia-incolla“, dalle pedissequie imitazioni e dichiara orgogliosamente di aver raggiunto la statura dei maestri antichi e contemporanei. Sussidiaria alla lettura di questa sezione è una chiarificatrice tabella compilata dall'autrice e presentata in appendice: a livello quantitativo le opere di Desubleo che presentano somiglianze con opere di Reni, Domenichino, Guercino e Régnier – che risulta l'artista più imitato – sono nettamente inferiori a quelle in cui la composizione non è confrontabile.

L'ibridismo linguistico consentì a Desubleo di definire i contorni di un'autonoma identità artistica, difficilmente sottoponibile a etichettature o a soffocanti associazioni a una scuola; nonostante ciò a Malvasia riuscì di bollarlo come uno dei numerosi scolari di Reni e quindi a offuscare la sua immagine, causandone la caduta nell'oblio. Bisogna attendere la storiografia artistica veneziana ottocentesca, nelle persone di Francesco Zanotto e Antonio Diedo e i risvolti delle vicende riguardanti il *Martirio di san Lorenzo* (si legga l'interessamento di Diedo per salvare l'opera dalla rovina) – ricostruite scrupolosamente da Girometti – per assistere ad una riabilitazione critica dell'artista fiammingo. Il pittore gesuita colombiano Santiago S. J. Páramo Ortiz, quando nel 1878 licenziò una copia grafica dal *Giovanni Battista* di Desubleo della Pinacoteca Civica di Bologna (Bogotá, Museo de Arte del Banco de la República, fig. 3), riportò sul foglio „Michele Desubleo Bologna“ volendo citare il modello originale, senza ricorrere ad ulteriori precisazioni –

avrebbe ad esempio potuto aggiungere „scolaro di Reni“. Spia, questa, che all'epoca il nome di Desubleo e la sua autorialità fossero riconosciuti persino nelle lontane lande sudamericane.

Girometti sottolinea come l'intera produzione di Desubleo, dagli inizi romani sino alle conclusioni parmensi, riscosse ampio successo fra imitatori e copisti, anche nel XVIII secolo; il *Davide con la testa di Golia* di Budapest, ad esempio, ispirò Johann Zoffany per il suo *Autoritratto* (1756) di Melbourne (National Gallery of Australia, figg. 4-5). Figure come quelle di Lorenzo Pasinelli e Ginevra Cantofoli a Bologna, discusse nell'ultimo e conclusivo capitolo dedicato alla fortuna e al lascito artistico di Desubleo, rappresentano gli indizi, i termini per poter parlare di un seguito del pittore fiammingo, che probabilmente si estese oltre i confini emiliani; si tratta comunque delle prime tessere di un complesso mosaico, per il cui completamento saranno necessari ulteriori approfondimenti.

Il libro di Girometti si presenta dunque come un fondamentale contributo per gli studi storico ar-

tistici sul Seicento italiano, per aver affrontato con interessanti approcci gli aspetti sinora trascurati della carriera di un artista forestiero e itinerante nell'Italia del Seicento e per stimolare nuovi spunti d'indagine. Con le sue peculiarità metodologiche marca, inoltre, l'evoluzione in seno al modello monografico che, attraverso una ricerca stratificata e capillare dedicata a una personalità e ai suoi teatri d'azione, permette di rivelare la complessa trama di un secolo pittorico, snocciolandone eventi, fenomeni e dinamiche. Uno strumento esemplare, quello messo a punto da Girometti, che ci si auspica possa trovare un'ampia fortuna fra coloro che si vogliono cimentare in simili ricerche.

DR. ALICE COLLAVIN
 Museumsabteilung der
 Bayerischen Schlösserverwaltung München
alice.collavin@bsv.bayern.de

Der Meister der Zick-Zack-Linie – Giovanni Benedetto Castigliones graphisches Werk in Zürich

Barockes Feuer: Die Grafik des Giovanni Benedetto Castiglione.

Kunsthaus Zürich, 10.12.2021–
 6.3.2022. Kat. hg. v. Kunsthaus
 Zürich. Dresden, Sandstein
 Verlag 2021. 156 S., zahlr. Abb.
 ISBN 978-3-95498-631-6. € 38,00

Berüchtigt als berühmt, mehr gefürchtet als gefeiert, so beschreibt sein früher Biograph Nicola Pio den Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664). Castigliones künstlerischer Furor schlug sich nicht nur in seinen Werken nieder, sondern

prägte auch sein Sozialleben. Daher sind die verlässlichsten Quellen zu seinem Leben eine Reihe von Gerichtsakten, die Anklagen gegen ihn dokumentieren. Oft geht es darin um unterlassene Zahlungen, etwa an den Agenten und Kunsthändler Carlo Ratto. Gelegentlich kommt auch die grobe Vernachlässigung der Schwester, Paola Maria Castiglione (*1611), zur Sprache, laut seinen Anklägern ein Indiz für Giovanni Benedetto Ignoranz und schlechten Charakter. Er war ein Antiheld, wie er auch in einem Film der Cohen-Brüder die Hauptrolle spielen könnte. Selbst seinen Rufnamen, il Grechetto, verdiente er sich laut Nicola Pio durch sein seltsames Auftreten (Pio 1977, 177f.). Nach einem Vorfall mit einem Gemälde für den Dogen von Genua verließ der hitzköpfige Künstler fluchtartig seine Heimatstadt und zog in