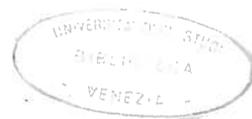


Louis Dorigny

1654 - 1742

*Un pittore della corte francese
a Verona*

a cura di
Giorgio Marini
Paola Marini



Marsilio

LOUIS DORIGNY

(1654-1742)

Un pittore della corte francese
a Verona

Verona, Museo di Castelvecchio,
Sala Boggian
28 giugno - 2 novembre 2003

Mostra promossa da



Comune di Verona
Assessorato alla Cultura
Musei Civici d'Arte e Monumenti



Ministero per i Beni e le Attività
Culturali
Soprintendenza per il Patrimonio
Storico Artistico e
Demoetnoantropologico del Veneto

con il sostegno di



REGIONE DEL VENETO

 **Banca Intesa**

con il contributo di

Fondazione Cassa di Risparmio
di Verona Vicenza Belluno e Ancona

Collegio dei Ragionieri Commercialisti
di Verona e provincia

C.d.R. Progettazione - Edilizia pubblica
del Comune di Verona

con la collaborazione di



Arredoluce, Verona

Cura della mostra

Paola Marini
Giorgio Marini

Comitato Scientifico

Alessandro Corubolo
Giorgio Fossaluzza
Sergio Marinelli
Giorgio Marini
Paola Marini
Mariolina Olivari
Loredana Olivato
Anna Maria Spiazzi

Segreteria organizzativa

Rossella Pasqua di Bisceglie,
Simonetta Pezzo

Coordinamento

Francesca Rossi

Amministrazione e prestiti

Rosanna Anderluzzi

Segreteria

Daniela Bonetti, Franca Carli,
Liliana Fenzi, Maria Tosi

Gestione del personale

Fabia Pinali

Sorveglianza

Auser

Coordinamento didattico

Margherita Bolla

Servizi didattici

Aster

Operatori didattici

Milena Cordioli, Caterina Gemma
Brenzoni, Roberta Maoli, Amina
Pedrinolla, Lorenza Roverato

Ufficio stampa e Promozione

Studio Esseci - Sergio Campagnolo,
Padova

Catalogo a cura di

Giorgio Marini, Paola Marini

Testi

Bernard Aikema, Alessandro Corubolo,
Massimo Favilla, Giorgio Fossaluzza,
Martina Frank, Sergio Marinelli, Giorgio
Marini, Paola Marini, Lorenza Modesti,
Mariolina Olivari, Loredana Olivato,
Roberto Pancheri, Alessio Pasian,
Fabrizio Pietropoli, Chiara Rigoni,
Ruggero Rugolo, Debora Tosato

Redazione del catalogo e testi in mostra

Gianni Peretti

Campagna fotografica

Umberto Tomba

Fotografie

Mauro Coen, Dietmar Katz Photograph,
Fotoflash di Mario Polesel, Foto Nol -
Arno Roozeboom, Immagine Fotostudio
Baldin - Treviso, Mauro Magliani, Studio
Fotografico Da Re, Studio Fotografico
Remo Michelotti, Suzanne Nagy, Franca
Tessari, Umberto Tomba

Archivio Beni artistici - Banca Intesa,
Archivio Centro Regionale di
Catalogazione e Restauro Beni Culturali
del Friuli Venezia Giulia, Archivio
Civica Raccolta delle Stampe «Achille
Bertarelli» - Castello Sforzesco di
Milano, Archivio Fondazione Giorgio
Cini di Venezia, Archivio Gallerie
dell'Accademia di Venezia, Archivio
Istituto di Storia dell'Arte - Università
di Vienna, Archivio Kunstbibliothek -
Staatliche Museen zu Berlin Preussischer
Kulturbesitz, Archivio Musei Civici
di Vicenza, Archivio Museo Correr
di Venezia, Archivio Museo d'Arte
Medievale e Moderna di Padova,
Archivio Réunion des Musées
Nationaux - Paris, Archivio
Soprintendenza Beni Artistici e Storici
del Veneto, Archivio Soprintendenza
per il Patrimonio Storico Artistico
e Demoetnoantropologico del Veneto,
Christie's Images LTD. 2002

INDICE

	LOUIS DORIGNY 1654-1742 Un pittore della corte francese a Verona	
15	Dall'accademia al fumetto: Louis Dorigny da riscrivere <i>Sergio Marrinelli</i>	
25	Louis Dorigny frescante a Verona e nel Veneto <i>Paola Marini</i>	
37	Dorigny e Venezia. Da Ca' Tron a Ca' Zenobio e ritorno <i>Massimo Favilla, Ruggero Rugolo</i>	
60	Louis Dorigny per il principe Eugenio di Savoia Un possibile anefatto veronese <i>Roberto Pancheri</i>	
63	Louis Dorigny a Vienna <i>Martina Frank</i>	
73	Qualche notizia sulle committenze bresciane e bergamasche di Dorigny <i>Mariolina Olivari</i>	
79	Nuovi ordini e nuovi ricchi. La chiesa dei Gesuiti a Venezia <i>Loredana Olivaro</i>	
87	Louis Dorigny, un «francese italianato» <i>Alessio Pastan</i>	
	CATALOGO DELLE OPERE	
94	Dipinti	
133	Appunti per l'attività grafica di Louis Dorigny <i>Giorgio Martini</i>	
134	Disegni	
171	Itinerari	
	APPARATI	
182	Registro biografico <i>Massimo Favilla, Ruggero Rugolo</i>	
186	Appendice documentaria <i>Massimo Favilla, Ruggero Rugolo</i>	
202	I dipinti di Louis Dorigny nella cappella dei Notai Relazione di restauro <i>Egidio Arlango, Alessandra Cottone, Francesca Mariotto</i>	
203	Bibliografia	

Note sull'allestimento

Le mostre di pittura che diventano una prosecuzione del percorso di visita del Museo di Castelvecchio richiedono una connotazione chiara rispetto al magistrale allestimento di Carlo Scarpa, attraverso un intervento sobrio ma curato nei minimi dettagli.

Fulcro dell'esposizione sono i grandi tele-ri realizzati da Louis Dorigny per la cappella dei Notai nell'antico palazzo del Comune di Verona, che avrebbero richiesto spazi ben più ampi e più alti di quelli disponibili in sala Boggian. Abbiamo comunque cercato di rispettare le proporzioni del luogo di provenienza e, ove possibile, la posizione originaria dei dipinti. Per rendere l'allestimento maggiormente comprensibile è stata ricostruita una visita virtuale al palazzo del Comune e alla cappella (grazie alla collaborazione dell'architetto Costanzo Tovo e del suo ufficio), che attualmente sono oggetto di un importante intervento di restauro curato da Afra e Tobia Scarpa.

Accanto ad opere di così grandi dimensioni abbiamo una quarantina di delicati e preziosi disegni dell'artista, che impongono condizioni espositive e di illuminazione molto diverse; dei ripiani inclinati e aggettanti dalle pareti li presentano in sequenza tematica.

Le successive sezioni mettono in relazione le opere di Dorigny, e di suoi contemporanei veronesi, dedicate a soggetti profani evocando la spazialità dei saloni delle dimore aristocratiche, per esempio del palazzo vicentino Leoni Montanari, dal quale proviene un importante ciclo di soggetto mitologico.

L'esposizione si chiude con le storie dei santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka già nella chiesa di San Sebastiano e, in uscita, con una saletta dedicata alla proiezione di un video sull'attività di Dorigny frescante nel Veneto, sormontata da una riproduzione digitale degli affreschi di villa Arvedi a Grezzana.

I colori scelti sono quattro sfumature – appena percettibili – inronate sul giallo acido, che sottolineano l'essenzialità delle volumetrie e rimandano idealmente alle crome del pittore.

ALBA DI LIETO

in copertina:

Louis Dorigny, Daniele discolpa Susanna, particolare, Verona, palazzo del Comune, cappella dei Notai

Progetto grafico
Lapiro, Venezia

© 2003 by Marsilio Editori® s.p.a.
in Venezia

Prima edizione: giugno 2003

ISBN 88-317-8298-3

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

DALL'ACCADEMIA AL FUMETTO: LOUIS DORIGNY DA RISCRIVERE

Sergio Marinelli

La storia degli artisti viaggiatori, espatriati, esuli, come si è già tante altre volte scritto¹, può essere la più interessante, ma risulta anche sempre la più difficile da riesumare, la più facile da equivocare, stante l'atteggiamento più o meno conscio, da parte della patria d'origine, di condanna per i "traditori" e la non sempre facile e sincera accettazione da parte della nuova patria.

Louis Dorigny è l'esempio del manuale. Non si può immaginare artista più accademico nell'età barocca, eppure i rapporti, anche culturali, con la sua partenza francese sono dall'inizio così difficili da fargli desiderare una fuga sostanzialmente definitiva in Italia. Come già Poussin, Lorrain, Jean Boulanger, Claude Dauphin, Jean Le Gru. L'unico tentativo di ricucirli in seguito con un viaggio appositamente effettuato nel 1704, si risolverà in un completo fallimento.

Eppure egli veniva da una dinastia "reale" di artisti, a partire dal nonno, Simon Vouet, pittore di corte di Luigi XIII (che Ingres accusava d'esser stato un intrigante tremendo e di aver impedito il ritorno e l'affermazione in Francia a Poussin), allo zio incisore François Torteat, al padre Michel Dorigny, incisore reale, al fratello Nicolas, che ne seguì fedelmente le tracce, fornendo i modelli compositivi a tutte le accademie d'Europa. Il suo fu dunque un viaggio di formazione, a diciassette anni, iniziato forse sul ricordo di quello del mitico nonno, ma poi senza ritorno, animato tuttavia da grande irrequietezza, con rapide tappe, solo forse parzialmente ricostruite, dalla prima d'obbligo a Roma, all'Umbria, forse a Livorno, alla Romagna, finalmente a Venezia. Poi qui un grande vuoto, non di documenti ma di opere almeno tra il 1677 e il 1689. Ma certamente vi ricadono le tele per palazzo Conti a Padova e quelle di palazzo Tron a Venezia, che giustamente Favilla e Rugolo staccano dalla copiosa documentazione più tarda del salone da ballo del palazzo veneziano, dove non sono mai citate. La presenza di Andrea Tron come podestà a Verona nel 1684 deve significare molto per la datazione sia di queste tele, che dovevano già essere allora almeno in corso d'opera, sia di quelle veronesi dei Notai, pagate successivamente all'inizio del 1693. Probabilmente fu lui a magnificare il nome del pittore, che già doveva lavorare in casa sua, ai notai veronesi, visto che la loro cappella si trovava in stretta prossimità (in fondo pochi metri) della sua residenza ufficiale e dei suoi uffici. La definizione della personalità artistica di Dorigny risale a quel periodo e, apparentemente, vi concorsero soprattutto due figure attive a

Venezia, l'architetto Antonio Gaspari, ideatore di molte fabbriche dove Dorigny si trovò a lavorare, e quindi il celebre stuccatore Abbondio Stazio, che sostanziarono originalmente il respiro di grande decoratore che Dorigny aveva già avuto da Le Brun. Il ricordo di Le Brun, il primo vero maestro di Louis, che non fece a tempo a dialogare artisticamente col padre e col nonno, si legge evidente nel saggio di esordio accademico per San Luca a Roma e in qualcuno degli *Emblemi oraziani*, come nell'esplicito omaggio della *Virtutis gloria*. Ma l'eredità francese di Louis è anche quella antiaccademica di Callot, come sottolinea Alessandro Corubolo (cfr. cat. 56). Per la pittura è più difficile dire: Venezia era in quel momento il più interessante campo di sperimentazione d'Italia: certo Liberi, Giordano, Loth, Pagani, interessarono con le loro opere il nostro artista, attualizzando gli schemi appresi da Raffaello, dai Carracci, dall'accademia francese. Ma anche le opere di Gregorio Lazzarini e di Bellucci sono state spesso scambiate, ancora in tempi recentissimi, con quelle di Dorigny. Nelle tele di Ca' Tron ci sono tuttavia precise citazioni di Michelangelo, di Tiziano e di Tintoretto, i geni della "terribilità" cinquecentesca, segno che il giovane aveva aperto gli occhi, sia a Roma sia a Venezia, sugli autori proibiti dall'accademia classicista. Nella *Torre di Babele* la figura in alto con la sega di falegname evoca volutamente il più umbratile san Giuseppe dell'*Annunciazione* di Tintoretto alla Scuola di San Rocco. Potenza del *genius loci*: come Jacopo Sansovino e Giuseppe Porta, Pietro Ricchi e Sebastiano Mazzoni, anche Dorigny si fece veneziano e come tale sarà accusato poi, soprattutto dai connazionali, di disegno scorretto e pennellata eccessivamente veloce.

L'esordio di Dorigny ha avuto tuttavia la sfortuna di precedere l'affermarsi della critica figurativa veneta settecentesca, che coincise invece col suo declino. Così, accanto alla scarsità di notizie, i giudizi artistici su di lui risalgono tutti al momento in cui la sua arte cominciava ad essere fuori moda, quello anche più lontano da un possibile recupero. L'esser sembrato un classicista accademico agli esordi del Settecento lo farà trovare ancora "fuori luogo" dalla critica novecentesca, che non lo ha mai amato, con tristi conseguenze, già alla fine del secolo precedente, come lo smembramento dell'*Annunciazione* dei Notai e l'insensatamente orgogliosa distruzione degli affreschi del duomo di Trento, del 1882, nel corso del restauro effettuato dal triestino Enrico Nordio, senza un rilievo e senza una fotografia ma nel

plauso generale². La sfortuna a dire il vero era cominciata assai presto, alla metà del Settecento, quando già gli eredi Tron fecero ridipingere da Guarana il salone da ballo³. Poi altre sostanziali perdite avvennero nell'epoca napoleonica, come la distruzione degli affreschi di San Paolo a Treviso e di palazzo Allegri a Verona. Ma non meno disastrosa è stata l'ultima guerra, quando i bombardamenti angloamericani hanno distrutto la sala del canonico Gagliardi a Brescia e la grande tela e il soffitto in San Sebastiano a Verona, danneggiando anche gli affreschi del palazzo del principe Eugenio a Vienna, del duomo di Udine, di palazzo Leoni Montanari a Vicenza, di palazzo Spolverini a Verona. Bersaglio facile delle bombe e delle trasformazioni economiche, Dorigny tuttavia in questo tempo non è stato mai difeso da nessuna letteratura critica⁴. Ancora oggi i grandi cicli di Ca' Tron e Ca' Zenobio si trovano in situazioni a dir poco precarie, con gravi problemi di visibilità e di conservazione.

Si è sempre trovato comodo e logico che intorno al 1687 o, come si puntualizza oggi, al 1690, egli passasse da Venezia a Verona, come sembravano suggerire i documenti noti, trasferendosi quindi in una città di terraferma, di nobili e proprietari fondiari, di cultura sicuramente più accademica e conservatrice. Come si è sempre trovato logico che quest'ultimo erede della corte del Re Sole fosse il decoratore delle nuove residenze dei nuovi nobili, quelli "di Candia". Tutto ciò è risultato vero solo in parte. La documentazione, ritrovata ancora da Favilla e Rugolo, di uno studio veneziano nella casa della figlia, sposata nella città lagunare, uno studio evidentemente attivo fino all'ultimo, nel 1741, con modelli di creta, tele preparate e dipinti non finiti, conferma che il pittore si alternò tra i due studi delle due città fino alla fine, senza una cesura stilistica tra un "periodo veneziano" e uno "veronese", con precise conseguenze cronologiche anche per le opere che si consideravano tradizionalmente al di qua dello spartiacque veneziano, come la decorazione di Ca' Zenobio.

Anche il ruolo marginale di decoratore sotto la cui formula era stato accettato alla fine il «mediocre pittore» va rivisto, poiché certamente risulta in alcuni contratti che egli dipinse anche le architetture come originale inventore, con forse una o due eccezioni segnalate dall'anonimo biografo udinese, ma dall'altro lato una serie di tele come quelle di Ca' Tron e di palazzo Conti a Padova, con figure e gruppi colossali, dipinte prima della nascita di Tiepolo, rivendicano un ruolo inoppugnabile



2. Sebastiano Ricci, *La Musica*, mercato antiquario

3. Giannantonio Pellegrini, *La Scultura*, mercato antiquario



di pittore di storia. I percorsi dell'artista risultano tuttavia ancora in parte sfuggenti a una stretta logica analitica, tanti sono stati gli abbagli cronologici smentiti dai recenti ritrovamenti documentari.

La collocazione intorno al 1692 delle lunette dei Notai fa intuire ora che sia stato proprio Dorigny il motore trainante della splendida stagione pittorica veronese di quegli anni, almeno come inesauribile inventore, per idee che poi Brentana seppe colorare con la sua originalissima cromia e Prunato addolcire col suo tenue chiaroscuro neocorreggesco. La grandiosità compositiva del francese è ancora filtrata da Balestra, che a partire dal 1694 fino al 1718 tenne studio contemporaneamente a Verona e a Venezia, ma è dichiarata ancora, per Cignaroli, dall'oratore funebre, Ippolito Bevilacqua, nel 1771. A Verona lo seguì anche Marchesini, che si ritrova puntualmente al suo fianco in San Nicolò, ai Notai, a San Biagio, ma poi anche in palazzo Montanari a Vicenza, in San Silvestro e infine a Ca' Zenobio a Venezia, dove compare con un soffitto datato 1700. Addirittura a San Domenico, a una data intorno il 1687, lo scaltro e informatissimo Marchesini sembra far avvertire, in cornici e angeli, il preciso filtro di Dorigny sopra i suoi insegnamenti di tradizione bolognese. Il dipanarsi delle commissioni veronesi segue probabilmente un filo di parentele e di rapporti ancora da ricostruire: Cristoforo Muselli sposa Taddea Pompei, Carlo Allegri sposa Lucrezia Pompei ed è figlio di Chiarastella Della Torre, ma non è chiaro ancora se questo ha significato qualcosa nel succedersi delle commissioni artistiche⁴. Non si riesce tuttavia a stabilire quale fu la prima commissione veronese di Dorigny, occasione anche del parziale trasferimento, se non fu la grande tela di diciotto metri col *Ratto delle Sabine*, dipinta con l'altra degli *Orazi e Curiazi* per il palazzo di Ercole Giusti ai Santi Apostoli. Ma già nell'anno cruciale 1697, quando Dorigny licenzia la "macchina" felice dell'*Annunciazione*, la sua quarta lunetta ai Notai, Balestra inaugura l'*Annunciazione* impegnatissima degli Scalzi, che significherà il suo rientro ufficiale e trionfale a Verona, e il più sofisticato degli artisti bolognesi, Gian Giuseppe Dal Sole, s'insedia nel palazzo veronese dei Santi Apostoli. Dorigny non sarà più il protagonista, neppure a Verona, e sarà sostituito anche nel proseguimento della cappella dei Notai da personaggi del più vario spessore artistico, ma più rispondenti alla moda del momento. La maggior fortuna di Dorigny doveva restare chiusa nella tarda età barocca, per composizioni felicissime, felicemente

4. Antonio Balestra, *L'Architettura*, mercato antiquario

5. Louis Dorigny, *La Pittura*, mercato antiquario

variate e forse mai totalmente replicate⁶, e tuttavia spesso giudicate in seguito «senz'aria» per i cieli e «senza espressione» per le figure. Dorigny si portava dietro, quale eredità sofisticata e forse inconscia, la conoscenza del manierismo di corte francese, il ricordo di Primaticcio a Fontainebleau, un'arte di spazi e di riti, di corpi e di maschere, non di aria e di volti. Sui volti delle sue bellissime figure femminili sembra spesso che sia applicata una maschera, come nelle incisioni francesi di quel periodo. Esempio è il caso dell'*Apollo e Pan* inciso da Giorgio Ghisi, da Primaticcio, giustamente citato anche da Favilla e Rugolo per l'*Onore di Ca' Zenobio*, dove si vede che questo genere di manierismo è evocato più spesso con l'ausilio delle stampe.

Ma anche il colore dei corpi continua sovente in giochi illusionistici la monocromia degli stucchi che incorniciano le tele e gli affreschi, anch'essi corpi affusolati e luminosi, ma indistinti nei volti lontani. Nel momento di rivalutazione di tanta arte accademica e neoclassica, di qualità spesso visibilmente inferiore, l'arte di Dorigny si potrebbe leggere in chiave più astratta e metafisica. Deve tuttavia aver sempre disturbato la commistione della più alta misura del sublime con l'aspetto più ludico e illusionistico del momento barocco, come le testine di cherubini a sciame d'api nel soffitto di Ca' Nave o la cagnetta affrescata illusionisticamente accanto all'altare della stessa chiesa, coi ramari dipinti sulla parete in alto, così da non potersi decidere con sicurezza della loro realtà. Eppure Cittadella non è così lontana da Maser. Anche di recente è parso sconcertante e inaccettabile nei disegni il passaggio dalla nobiltà delle accademie allo stile assolutamente fumettistico di molte grandi composizioni⁷. Eppure queste coincidono perfettamente con alcuni "finiti" di pittura: i monocromi di San Sebastiano, con nani vestiti da parata e bande di luterani in cappuccio, privati del fascino della bicromia indovinatissima, presentano una esecuzione a caricatura deformante esattamente coincidente con quella dei grandi disegni finiti, ma si può dire lo stesso di tanti particolari della grande pittura di storia di Dorigny. L'*Ercole Pompei* del 1699, con i pomi delle Esperidi ridotti a tre palle in una mano e la clava nell'altra, se non fosse per l'aria ironica e trasognata, rasenterebbe la scurrilità. La pittura di Dorigny va spesso letta in chiave ironica e comica. E tale doveva essere lo spirito più autentico del francese, se gli costò, non per caso, l'ostilità definitiva di Mansard e degli accademici parigini e "l'esilio" italiano. Che spetti poi a lui, francese e *Peintre*

du Roy, subito dopo la non casuale data del 1706, la tela celebrativa delle vittorie di Eugenio di Savoia, il più tenace e accanito nemico di Luigi xiv, qualche significato (di spirito irridente e vendicativo) lo deve pur avere⁸. Quella che poteva apparire come una sconcertante mancanza di coerenza, e anche di serietà, per composizioni che sembravano eseguite in tempi rapidissimi, anche se spesso i documenti ritrovati lo smentiscono, con la più felice dinamica dei corpi e dei movimenti, ma quasi sempre nella più totale assenza espressiva dei volti, come di storie di semidei senza cuore, o, come si direbbe meglio oggi, di replicanti, non era più ammissibile dopo l'età romantica. La condanna di Tiepolo era valida per Dorigny all'ennesima potenza e forse anche il confronto col grande veneziano è stato sfavorevole al nostro. Ma l'aria comunque fredda di Tiepolo e la sua ironia sfuggente e fantastica nulla tolgono all'olimpico e irridente linguaggio di Louis, che fu elaborato quando il veneziano non era ancora nato. Egli fu forse colui che subito e più a fondo l'ha compreso e se n'è servito per innalzarsi sopra i vari Pellegrini, Ricci, Piazzetta. In effetti il confronto storico di Dorigny fu con i veneziani del suo tempo: un piccolo ciclo di tele, disperso in un giro d'aste, comprende la *Musica* di Ricci, la *Scultura* di Pellegrini, l'*Architettura* di Balestra, la *Pittura* di Dorigny⁹. Per la logica perversa e occulta-trice del mercato resta ancora ignoto il palazzo di provenienza delle tele, sicuramente veneziano, dove un bello spirito mise a confronto, probabilmente tra il 1697 e il 1699, se i quattro interventi sono contemporanei, i quattro più stimati pittori di Venezia. Certamente il committente non soffriva dei pregiudizi della critica attuale, che avrebbe separato nettamente gli artisti tra due scuole. Nelle tele tuttavia, note dalle sole fotografie, i quattro non sembrano al meglio, bloccati evidentemente dal confronto e dalle possibili critiche sulla correttezza del disegno, tanto che finiscono per somigliarsi stranamente. Il confronto vero con Ricci era stato a Verona, all'inizio, col *David inorridito davanti alle armi di Saul* in San Daniele, ma il furore del giovane veneziano dovette esser compreso da ben pochi in città, se non forse dal solo Odoardo Perini, come osserva Pancheri. L'altro confronto col giovane Tiepolo a San Sebastiano, alla metà del terzo decennio del Settecento, era ormai, per questione di energie e di tempi, fatalmente perduto in partenza. Nel suo empito creativo, che non è furore solo nell'apparente mancanza di sforzo a formare il suo mondo di



6. *Alessandro Marchesini, Gloria di san Domenico, particolare, Verona, chiesa di San Domenico*

7. *Giovanni Tedeschi, Pietà, Verona, chiesa di Santa Maria Annunziata degli Scalzi*

figure spesso anche ectoplasmatiche e indefinite, Dorigny sembra essere sempre solo, senza aiuti che lascino tracce rimarcabili della loro presenza. Pochi sono comunque gli allievi documentati. È noto il caso di Giovanni Tedeschi, conosciuto solo per opere su tela, come la *Deposizione* degli Scalzi a Verona, morto forse in relativamente giovane età. Domenico Bertini passò presto dalla scuola di Dorigny a quella di Balestra. Si parla poi solo di Matteo Marinelli, autore di pale quasi tutte perdute, e del giovane Boscarati, che forse qualcosa può aver preso dello spirito anticonvenzionale del francese. La novità ora è la scoperta inventariale che anche il figlio Giovan Battista dipingeva, non si quanto dilettevolmente, ma non è detto che seguisse lo stile del padre¹⁰.

Anche quasi tutte le architetture, s'è scritto, sembrano spettare al solo Dorigny, su ispirazione dell'amico Gaspari (come ipotizzato sempre da Favilla e Rugolo), che lo fece intervenire in molti edifici da lui ideati e costruiti. E si tratta di soluzioni originali, spesso con prospettive bifocali e architetture a spigolo, e lo si vede ai Notai. Ma è sottintesa evidentemente anche la conoscenza dell'opera, non solo teorica, di Andrea Pozzo, come suggerisce giustamente Giorgio Marini, conosciuto nell'ambiente gesuitico romano e rimasto anche ben più decisivo di Baciccio nel destino del francese. I rapporti con i Gesuiti, altro aspetto forse sorprendente della personalità dell'artista, partono da lontano, appunto da Pozzo e dal libretto d'incisioni dei *Pensieri cristiani* del 1684, per il testo di un gesuita, per arrivare a un ruolo di pittore di fiducia più tardi, sia a Venezia sia a Verona, nelle chiese dell'ordine. Del resto Louis aveva un figlio studente dei Gesuiti e forse già un parente (Jean) nello stesso ordine. Dalle tele dei Notai si coglie ancora un altro aspetto contraddittorio dell'arte di Dorigny. I pesci del *Miracolo di san Zeno*, indubbiamente autografi per la coerenza della materia pittorica aprono uno spiraglio su un'attività di pittore di genere sottovalutata certo dallo stesso artista, richiesto espressamente a rappresentare il *grand goût* della corte del Re Sole dai suoi committenti provinciali. I non pochi soggetti di crostacei e fiori nell'inventario del suo studio veneziano, del 1741, fanno immaginare un'attività segreta e felicissima, ma che pure è sempre stata sotto gli occhi di tutti, come i trionfali vasi di fiori di Ca' Zenobio, di Cuzzano, di tutte le altre sue decorazioni.

Altre ipotesi si possono aggiungere al catalogo ancora in via di ricostruzione e definizione, naturalmente più

8. Louis Dorigny, Caino e Abele, Bologna, Opera Pia dei Poveri Vergognosi

9. Louis Dorigny, Betsabea, collezione privata

10. Louis Dorigny, Le Tre Grazie, mercato antiquario

11. Louis Dorigny, Galatea, già Verona, collezione privata



per i disegni e le tele, argomento finora rimosso, che per gli affreschi. A partire dalla splendida *Betsabea* in collezione privata, pubblicata dallo scrivente, certo tra le prime opere della stanza veronese". Un dipinto raffigurante *Galatea*, apparso recentissimamente come Bellucci sul mercato antiquario", va riportato invece a Dorigny, come segnalato da Alessandro Morandotti. Nella precedente asta new-yorkese Christie's del 1981 il dipinto era stato battuto, non a caso, sotto il nome del francese Pierre-Charles Tremolière. Si tratta qui di una tela ancora giovanile, di fondo cupo, della metà del nono decennio del Seicento, per le richieste erotiche di uno sconosciuto committente. Inconfondibile di Dorigny tuttavia è il gigantesco pesce, quasi una balena, dallo sguardo disperatamente comico, creatura ormai inconfondibile "di fumetto".

Il *Caino e Abele* della quadreria dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi a Bologna" riprende un tema altre volte frequentato dall'artista, a Ca' Tron e nel proprio studio veneziano" ma anche da tutta la pittura tardobarocca. Tuttavia il monocromo terroso, sul preparato di bolo d'armenia, contro il cielo blu, rimandano a Dorigny, ma è soprattutto lo scorcio della gamba tesa d'Abele che pare esclusivo della dialettica Dorigny-Brentana, a una data che non dovrebbe superare il 1695, con ancora ricordi dell'insuperato *Sansone* di palazzo Conti. Il formato quadrotto (cm 132 x 113) non consentiva gli slanci verticali al sublime, tanto consoni a Dorigny, ma fa pensare piuttosto a una serie di tele bibliche per un fregio alto, quasi un soffitto per l'effetto soverchiante di Caino. Anche i due roghi laterali evocano il clima metafisico di Ca' Tron. L'ultima attribuzione, genericamente alla corrente neocarraccesca di fine Seicento, abbandonando quelle più tradizionali a Burrini e ai pittori toscocentrali, individua in qualche modo la matrice culturale di Dorigny, per quel che si poteva vedere da Bologna. La provenienza del dipinto è incerta ma è curioso notare, nella stessa collezione, opere della famiglia Marsili, che ebbe ritrattisti come Antonio Zanchi e Giambattista Canziani, i quali incrociarono molto da vicino la vita e il lavoro di Louis Dorigny.

Si può ricordare ancora un altro dipinto, di sicura provenienza veronese, ma ora disperso sul mercato, raffigurante *Apollo e Pan*, un olio su tela di 130 x 94 centimetri, forse degli anni di passaggio tra Sei e Settecento. La figura è quasi controparte dell'*Onore* di Ca' Zenobio, ma è immersa ancora nel paesaggio crepuscola-



12. Louis Dorigny, *Allegoria dell'Onore, particolare, Venezia, Ca' Zenobio*

13. Louis Dorigny, *Apollo e Pan, mercato antiquario*

14. Giorgio Ghisi (da Primaticcio), *Apollo e Pan, incisione*



re delle tele più antiche. La luce è tutta concentrata sul giovane dio, lasciando il satiro in ombra, in un sereno colloquio arcadico. I complicati e raffinati lacci rossi del dio dovrebbero costituire una "firma" del pittore francese.

Anche un dipinto raffigurante *Le tre Grazie*, pure apparso di recente sul mercato antiquario, va ricondotto a Dorigny, come indipendentemente hanno segnalato Jean-Cristophe Baudequin e Alessandro Morandotti¹. Si tratta di un grande ovale, variante dello stesso tema affrescato a Padova in palazzo Cavalli, resto certo di un altro ciclo smembrato, originariamente forse sulle pareti di un salone, sembrando francamente eccessive le dimensioni per un sovrapporta, a meno che l'edificio non fosse veramente monumentale. Qualche apparente eco di Balestra, almeno nei drappi rossi, come per la *Pittura* e l'*Apollo e Pan* potrebbe far pensare a una data relativamente già avanzata per la tela, almeno dopo il primo decennio del Settecento.

Tutte opere queste che esaltano la potenza fisica maschile e l'*eros* femminile, ma in racconti mitici e fantastici, alla fine ingenui, in cui si è mascherata e travestita l'epoca storica da noi forse oggi psicologicamente più lontana e difficile, forse impossibile, da recuperare, quella della società tardobarocca. Dietro alle immagini allegoriche di Dorigny s'intravede la gloria ormai sfocata e perduta di quei signori d'*antan*, da Francesco Morosini ad Eugenio di Savoia, da Andrea Tron a Pietro Zenobio, da Pio Conti a Carlo Allegri, da Charles Le Brun a Francesco Solimena, dal canonico Gagliardi al vescovo Barbarigo, dal colonnello Giupponi al medico Piccoli, dall'avvocato Nave a Fischer von Erlach, da Antonio Gaspari ad Abbondio Stazio.

¹ Si veda, per una vasta casistica attinente ai veronesi, S. Marinelli, *I disegni veronesi a Firenze*, in *Cinque secoli di disegno veronese*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, Firenze 2000, pp. 1-14.

² R. Pancheri, *Per Louis Dorigny: un elogio e un nuovo rapimento d'amore*, in «Verona Illustrata», 15, 2002, pp. 79-93.

³ Cfr. Favilla, Rugolo, *infra*.

⁴ Diverte ancora leggere quanto scriveva Anna Maria Pedrocchi nel 1978, pubblicando la *Pentecoste* di Vertova: «Il dipinto di Vertova, sebbene risulti qualitativamente superiore ai due di Alzano, non si discosta da quella mediocrità che contraddistingue tutti i suoi dipinti ad olio; infatti l'impianto compositivo è freddamente accademico, le figure, nei loro falsi atteggiamenti, sembrano dei manichini che neanche le attonite espressioni del volto e il rigido panneggio delle vesti riescono a rendere vive». A.M. Pedrocchi, *Un'aggiunta al catalogo di Ludovico Dorigny*, in «Arte Lombarda», 49, 1978, pp. 32-34. Anche i due interventi storicamente più fondanti di Coggiola Pittoni (1935) e Ivanoff (1960a) sono rimasti isolati e senza seguito, per la sottintesa disistima generale dell'artista. Gli interventi, pur numerosi, degli ultimi trent'anni hanno toccato tutti aspetti molto parziali. Va dato atto a Martina Frank e ad Alessandro Corubolo di aver portato i materiali più nuovi e stimolanti per la ripresa dello studio del pittore.

⁵ La committenza Allegri, la più importante per Dorigny a Verona, pare problematica: a Carlo, che testa nel 1703, potrebbero spettare gran parte delle commissioni veronesi perdute e anche l'oratorio di Cuzzano, con la pala affrescata raffigurante non a caso *San Carlo Borromeo*, a una data non lontana dalle lunette dei Notai. Al figlio Giorgio, legatissimo all'Accademia Filarmonica e morto prematuramente nel 1718, potrebbe spettare la commissione del salone di Cuzzano. Al nipote Carlo II, nato nel 1710, quella del soffitto col disegno a Castelvecchio, datato 1741 (cat. 59). A Stefano Piccoli, affiliato alla confraternita della Santissima Trinità a San Biagio, potrebbe spettare il dono della tela, che là si trovava, col *Serpente di bronzo*, ora danneggiata e forse frammentaria a Breonio.

⁶ Da quanto resta Dorigny non sembra replicare mai; qualche dubbio sorge tuttavia dalle scritte di destinazione dei disegni di Castelvecchio (cfr. G. Marini, *infra*).

⁷ Notizie, purtroppo ovviamente generiche, su un fondo consistente di disegni di Dorigny sono in un inventario veronese del 1811. Cfr. F. Spolaore, *La collezione Marchesini*, in corso di pubblicazione su «Verona Illustrata».

⁸ Cfr. il saggio di Pancheri, *infra*.

⁹ *Dipinti, disegni e stampe dal XVI al XIX secolo*, Christie's, Roma, 24 novembre 1977, p. 28, n. 145. Gli ovali misurano cm 155 x 115. La *Pittura*, allora attribuita a Giambettino Cignaroli da Rodolfo Pallucchini, è stata in seguito riferita a Dorigny da A. Pasian, *Per il catalogo di Louis Dorigny*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 18-19, 1999, pp. 36-37.

¹⁰ Cfr. Favilla, Rugolo, *infra*.

¹¹ S. Marinelli, *Dorigny e Marchesini*, in «Verona Illustrata», 15, 2002, pp. 99-102.

¹² *Old Master Paintings*, Sotheby's, New York, 29 maggio 2003, n. 51; olio su tela, cm 145,7 x 148,1 con l'attribuzione ad Antonio Bellucci suggerita da Bernard Aikema.

¹³ C. Masini, *Gli splendori della vergogna*, Bologna 1995, pp. 125, 233.

¹⁴ Cfr. Favilla, Rugolo, *infra*.

¹⁵ Sotheby's, Milano, *La collezione Colasanti-Moore*, 1 marzo 2000, n. 810; olio su tela, cm 231 x 174, con l'attribuzione alla «Cerchia di Antonio Bellucci».