

# BAROCK- BERICHTE 20/21



## Simonetta Prosperi Valenti Rodinò Aggiunte ai disegni di figura di Claude Lorrain

La grande notorietà raggiunta da Claude Lorrain quale pittore di paesaggi ha messo in ombra la sua capacità di dipingere e disegnare le figure. Tale giudizio riduttivo risale ai suoi primi biografi Sandrart e Baldinucci, che evidenziando le indubbie qualità della sua pittura di paesaggio, ne deducevano per confronto, una resa più debole nell'esecuzione delle figure, talvolta demandata a modesti collaboratori quali ad esempio Filippo Lauri. Dice infatti il Baldinucci, fonte primaria di questa interpretazione riduttiva dell'attività dell'artista:

*«Adornò i suoi paesi con figure, fatte con tanta diligenza, che nulla più; ma perchè in queste egli non potè mai correggere un suo molto evidente mancamento di farle troppo svelte, era solito dire che vendeva il paese, e le figure le donava: anzi per una certa sua natural bontà e continenza, non aveva alcun dispiacere che chi gli faceva dipingere i paesi o marine, facessevi aggiunger le figure per altra mano; ciò che per ordinario faceva Filippo Lauri, celebre in Roma in simile facoltà.»<sup>2</sup>*

Nella complessiva e magistrale ricostruzione dell'intero corpus pittorico e grafico dell'artista, intrapresa dal Roethlisberger<sup>3</sup>, i disegni di figura di Claude trovano ovviamente la loro precisa collocazione stilistica e cronologica, anche se sono messi in secondo piano rispetto ai mirabili schizzi di paesaggi, marine e poetiche vedute della campagna romana.

Già da tempo la critica si era preoccupata di sfatare questo *topos* letterario del grande paesaggista che non sapeva dipingere figure, con interventi specifici sull'argomento del Du Colombier, del Bauereisen oltre che del Roethlisberger<sup>4</sup>, ma solo di recente Michael Kitson<sup>5</sup> ha finalmente evidenziato l'importanza del ruolo delle figure nella pittura di Claude e di conseguenza nei suoi disegni, molti dei quali sono dedicati allo studio di questo particolare soggetto. Riprendendo un'affermazione del Roethlisberger<sup>6</sup> che la collaborazione di un pittore specialista in figure è circoscrivibile a pochi dipinti intorno agli anni 1630, lo studioso metteva in giusta evidenza l'impossibilità di dividere Claude paesaggista da Claude figurinista, perchè la sua pittura è caratterizzata da una unità compositiva inseparabile, al punto che non si conoscono quasi dipinti di Claude senza figure. Queste inoltre rivestono un doppio ruolo fondamentale: da una parte costituiscono il soggetto del dipinto, desunto dai testi classici e dalla mitologia, e dall'altra simbolizzano l'armonia ideale tra uomo e natura in perfetta aderenza con lo spirito dell'ideale classico già espresso dalla pittura di Annibale Carracci<sup>7</sup>.

Il minore interesse nei confronti del Lorrain disegnatore di paesaggi da parte della critica, denunciato sopra, mi ha consentito la felice scoperta che voglio presentare in questo con-

vegno dedicato al disegno del barocco europeo: agli splendidi disegni di paesaggio compresi nel bel nucleo di otto fogli autografi di Claude, conservato nel Gabinetto Nazionale delle Stampe dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, già assai noto al pubblico e agli studiosi perchè esposto in varie occasioni<sup>8</sup> nonchè pubblicato più volte soprattutto da Marco Chiarini e dal Roethlisberger<sup>9</sup>, ho potuto aggiungere altri due fogli ancora inediti, che rientrano appunto nella categoria dei dimenticati studi di figure. Tutti questi disegni provengono dalla collezione messa insieme a Roma dal cardinal Neri Maria Corsini intorno alla prima metà del XVIII secolo, confluita nel 1895 nelle raccolte statali, ancora sistemata in volumi secondo l'antica classificazione tipica delle raccolte settecentesche, dove questi tomi riuniti in un *cabinet*, costituivano la parte più preziosa di più ampie raccolte di materiale librario entrando a far parte della biblioteca<sup>10</sup>. In analogia con altre collezioni di grafica, per lo più smembrate – si pensi alla collezione di casa Albani o del cardinal Silvio Valenti Gonzaga, per citare solo due celeberrimi esempi di raccolte disperse – i volumi del Fondo Corsini presentano un carattere monografico: i disegni ivi riuniti sono di uno stesso autore o scuola o di uno stesso soggetto. I fogli noti di Claude Lorrain infatti provengono quasi tutti dai due volumi dei disegni di paesaggi, dove sono conservati anche numerosi fogli di Giovan Francesco Grimaldi e di vari pittori olandesi «italianizzanti», quali Poelenbergh e Breembergh ad esempio<sup>11</sup>, mentre i due studi di figura che presentiamo provengono da volumi «misti» costituiti per la maggior parte da disegni di figure di vari autori, per lo più toscani del Seicento<sup>12</sup>: ciò può spiegare in parte il motivo per cui essi sono sfuggiti all'indagine a tappeto della raccolta fatta dagli studiosi di Claude Lorrain citati sopra.

Il primo di questi due fogli<sup>13</sup> è uno studio facilmente identificabile per il gruppo di figure nel *Giudizio di Paride* (fig. 1): si tratta di un foglio pittoricissimo, realizzato con la tecnica mista della matita nera abbondantemente ripassata dall'acquerellatura dell'inchiostro bruno e della biacca, che si fondono atmosfericamente alla carta azzurra del supporto. L'attenzione dell'artista è dedicata qui alle sole figure, che emergono nelle forme classiche plasticamente evidenziate dal *lavis*, come in altri fogli analoghi realizzati intorno agli anni 1640–50<sup>14</sup>: al paesaggio, ridotto ad un albero sullo sfondo e un cespuglio d'erba in primo piano a destra, è dedicato solo un accenno. Il disegno è un modellino perfettamente compiuto, eseguito forse con la finalità di presentarlo al committente per l'approvazione, come attesta in primo luogo l'alta qualità esecutiva ed il magnifico risultato estetico, ed in



secondo luogo la riquadratura quasi certamente apposta dall'artista con lo stesso pennello e inchiostro con cui è realizzato il ciuffo d'erba in primo piano, in analogia con quanto avviene in un altro studio di sole figure assai affine al nostro per l'*Incontro ad Emmaus* appartenente all'Album Wildenstein ed oggi nella Woodner Collection a New York<sup>15</sup>.

Claude Lorrain ha realizzato due dipinti raffiguranti il soggetto del *Giudizio di Paride*, episodio come di consueto immerso in un ampio paesaggio: l'uno, conservato oggi nella raccolta dal Duca di Buccleuch e Queensberry<sup>16</sup> nel 1633, e l'altro realizzato nel 1645 per François du Val, marchese di Fontanay-Mareuil, allora ambasciatore di Francia a Roma, oggi confluito nella National Gallery di Washington (fig. 2)<sup>17</sup>. Il nostro disegno è chiaramente da porre in relazione con la seconda versione sia per la perfetta rispondenza delle figure, sia per lo stile più maturo del foglio, che concorda perfettamente con la cronologia del dipinto, documentato come al solito in Claude, da un foglio del *Liber Veri-*

*tatis* al British Museum che ci suggerisce in modo inequivocabile la committenza e la datazione dell'opera<sup>18</sup>.

Si conoscono altri studi autografi di Lorrain per il gruppo di figure con Paride e le tre dee, utilizzati nella traduzione pittorica dei quadri citati sopra: il primo di questi è un piccolo schizzo conservato al British Museum<sup>19</sup>, che fa parte di una serie di otto abbozzi raffiguranti episodi della storia di Paride, glossati e numerati dall'artista, realizzati a penna con un tratto incisivo affine alla grafica di Annibale Carracci, che ne consente una datazione al periodo giovanile e perciò riferibile alla prima delle versioni dipinte.

L'altro disegno invece, venduto da Agnew a Londra<sup>20</sup>, è da mettere in relazione con il quadro oggi a Washington per lo stile più maturo del foglio: esso presenta un primo schizzo a penna pesantemente inchiostrato delle quattro figure e documenta una fase di elaborazione grafica anteriore al nostro foglio. Rispetto a questo infatti il disegno presenta alcune varianti nella posa di Paride, che

appare lì in atteggiamento pensoso con la testa appoggiata al braccio prima di aver preso la sua decisione, davanti alle tre dee ancora tutte vestite – al centro Minerva indossa ancora asta e cimiero – e sullo sfondo appare Mercurio che vola in cielo a portare la notizia agli dei. Nel nostro modellino invece Paride ha già formulato il suo giudizio; Venere è al centro, caratterizzata dalla presenza di Eros, accanto a lei appare Giunone che indica il cielo con la mano destra, mentre Minerva è seduta sulla destra in atto di spogliarsi dell'armatura, deposta ai suoi piedi esattamente come appare nel dipinto.

È già stato evidenziato più volte come questa iconografia derivi in modo palese dalla celebre incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello; essa anzi documenta in modo inequivocabile lo stretto rapporto di derivazione dal classicismo raffaellesco che caratterizzò la produzione di Claude Lorrain sin dagli anni '30, cioè dal suo primo affacciarsi sull'orizzonte romano fino alla sua piena maturità<sup>21</sup>. Secondo la prassi più comune al tempo, an-



Fig. 1: Claude Lorrain, *Giudizio di Paride*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

Fig. 2: Claude Lorrain, *Giudizio di Paride*, Washington, National Gallery

che il nostro artista copiò direttamente dagli affreschi di Raffaello e della sua scuola in Vaticano, alla Farnesina, nelle Logge, ma una fonte più diretta per la sua ispirazione iconografica furono certamente le incisioni raffaellesche, che egli poteva copiare nel suo studio e tenere a disposizione nel momento della necessità: le stampe così svolgevano il compito di diffusione di immagini per cui erano nate, confermando il forte potenziale di veicolo d'iconografia e cultura.

Riguardo all'iconografia delle tre dee, la Russell nel catalogo della mostra di Parigi sottolinea come, pur attenendosi alla più tradizionale raffigurazione del soggetto desunta dall'incisione di Raffaello, Claude ponga in maggior rilievo la figura di Giunone, rispetto a Venere e a Minerva: essa viene posta al centro in una posa maestosa, mentre indica il cielo con un dito, gesto che sembra alludere alle più alte sfere dell'anima. Per la comprensione di questo mito così frequentemente rappresentato nell'arte figurativa moderna, bisogna tener presenti le fonti letterarie anti-

che e le esegesi successive, che considerano le tre dee personificazioni di tre tipi di vita: Minerva, la dea della saggezza, la vita contemplativa; Giunone la potenza, la vita attiva; infine Venere, la bellezza, la vita sensuale. Il fatto che Claude abbia dato un posto di rilievo a Giunone, interpretato nell'ottica dell'estetica neoplatonica, può far pensare che – in armonia con la personalità del committente – l'autore abbia voluto privilegiare la vita attiva e la potenza temporale che tiene conto delle cose dell'anima, dato che la dea con il suo gesto invita Paride ad occuparsi di queste<sup>22</sup>.

Il secondo disegno inedito, per il quale propongo qui l'attribuzione a Claude Lorrain, conservato anch'esso in un volume del settecentesco Fondo Corsini della raccolta romana, è uno studio databile da un punto di vista stilistico ad un periodo più avanzato per la resa sommaria ed insieme atmosferica del segno, quasi sfumato, che definisce due figure: l'una di un giovane stante, vestito alla classica di una tunica, nel recto (fig. 3) e l'altra nel

verso di una fanciulla seduta con la testa appoggiata ad un braccio (fig. 4)<sup>23</sup>. Nonostante l'antico riferimento a C. Lorenese scritto in margine a penna nel recto del foglio da un collezionista non identificabile, il disegno era ancora celato nella collezione sotto un generico riferimento ad anonimo artista del Seicento romano.

Per entrambe queste figure è stato possibile rintracciare un preciso riferimento pittorico, che oltre che confortarmi nell'ipotesi attributiva, consente di datare il foglio con certezza all'anno 1664, in perfetto accordo con lo stile del disegno.

Lo studio di giovinetto nel recto è preparatorio per la figura di Cefalo al centro del dipinto raffigurante *Paesaggio con Cefalo e Procri riuniti da Diana*, oggi nella collezione del Conte di Plymouth, eseguito da Claude a Roma nel 1664 per il signor di Bourlemont, come documenta in modo inequivocabile un foglio del *Liber Veritatis*<sup>24</sup>.

Identica è la posizione del braccio teso, l'abbigliamento e il volto, particolari questi ultimi



mi due che denotano una evidente ripresa dal repertorio antico, mentre si differenzia leggermente la posizione delle gambe, del resto appena accennata nel disegno. Il nostro foglio acquista un'importanza particolare dal momento che non si conoscono altri studi esattamente preparatori per il quadro, se si escludono due schizzi di paesaggio genericamente messi in rapporto dal Roethlisberger con quest'opera<sup>25</sup>.

La figurina del verso, che presenta uno studio ripetuto del particolare della gamba destra non perfettamente riuscita nella figura intera, come nei disegni degli artisti più accademici, è preparatoria per Psiche seduta in atto meditativo al centro del dipinto raffigurante *Paesaggio con Psiche al Palazzo di Amore*, (fig. 5) già nella collezione Loyd a Wantage ed oggi nella National Gallery di Londra<sup>26</sup>, dipinto da Claude nello stesso anno 1664 del quadro

citato sopra per il contestabile Lorenzo Onofrio Colonna insieme al suo *pendant* raffigurante *Psiche salvata dall'annegamento* oggi nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia.

Il nostro disegno si aggiunge agli altri fogli già noti, conservati in altre raccolte, preparatori per questo bel dipinto, tanto lodato dal Baldinucci e dalla critica odierna per le sue indubbie qualità pittoriche, per la committenza prestigiosa e per l'ispirazione classica derivata da fonti letterarie e figurative. In due primi studi, l'uno oggi nella collezione Stefan Zweig a Londra e l'altro nel Museo Condé a Chantilly<sup>27</sup>, l'artista mette a fuoco la posizione di Psiche sotto gli alberi a sinistra ed il paesaggio in primo piano, non ancora dominato dalla mole del castello, che compare solo nel recto di un successivo studio venduto da Agnew a Londra<sup>28</sup> e nella versione definitiva fornita dal *Liber veritatis*, eseguito per ri-

cordo dal dipinto<sup>29</sup>; un ultimo studio infine all'Ashmolean Museum di Oxford prende in considerazione la parte destra della scena, con le montagne e gli alberi<sup>30</sup>. Alla serie mancava perciò proprio lo studio della figura singola, che abbiamo individuato in questo bel foglio della collezione romana, realizzato con la tecnica della matita nera e del gessetto bianco che si ritrova spesso negli studi di figura di Claude del periodo tardo.

La fonte iconografica da cui Claude trae ispirazione per questa figurina è ancora una volta Raffaello, conosciuto tramite le stampe: evidentissima infatti è la ripresa dalla figura di giovanetta seduta che ascolta la vecchia filatrice mentre le racconta la favola di Psiche, dipinta da Raffaello e scuola in affreschi perduti nella Villa della Farnesina, ma tramandati dalle note incisioni del Maestro B nel Dado da disegni di Michiel Coxie, come già



evidenziato dallo Wilson<sup>31</sup>. Come noto, queste invenzioni raffaellesche hanno riscosso una grande fortuna già nel Cinquecento, se scene del tutto analoghe le ritroviamo tanto negli affreschi di Perin del Vaga in Castel Sant'Angelo quanto in quelli di Giulio Romano nella Sala di Psiche del Palazzo del Te. Claude Lorrain però si discosta dal prototipo raffaellesco non tanto nell'iconografia, del tutto fedele all'immagine incisa, quanto nell'interpretazione più melanconica ed assorta della figura, quasi desolata nella solitudine del paesaggio, che secondo l'analisi più approfondita fatta dalla Russell, sembra tener conto anche di un'altra fonte cinquecentesca: si tratta della xilografia raffigurante la *Malinconia*, che illustra il secondo volume dell'opera *I Marmi* di Anton Francesco Doni, stampata a Venezia nel 1552.<sup>32</sup>

Queste considerazioni sui disegni di figura di Claude Lorrain sottolineano l'importanza del ruolo delle figure nella pittura del più grande paesaggista del Seicento europeo, già evidenziata sia dal Roethlisberger sia dal Kitson come si è detto sopra. Sono le figure infatti, ancor più delle vedute e dei paesaggi, che documentano il suo costante riferimento al repertorio classico, da lui attinto attraverso il duplice binario della conoscenza diretta del mondo antico e della cultura di Raffaello, avvicinato spesso per il tramite della tradizione incisa, come avviene appunto nei due disegni del *Giudizio di Paride* e della figurina di Psiche che abbiamo illustrato in questa nota.

Fig. 5: Claude Lorrain, *Paesaggio con Psiche al Palazzo di Amore*, Londra, National Gallery.

Fig. 3: Claude Lorrain, *Studio per la figura di Cefalo*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

Fig. 4: Claude Lorrain, *Studio per la figura di Psiche*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

#### Note

(1) I principali biografi di Claude Lorrain sono: J. von Sandrart, *Der Teutschen Akademie*, Nuremberg, vol. II, 1675, e F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno*, Firenze 1728, vol. IV, pp. 88-98, quest'ultima biografia scritta dopo la morte dell'artista avvenuta nel 1682.

(2) Baldinucci cit. 1728, p. 92.

(3) M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: The Paintings*, 2 voll., New Haven 1961 e dello stesso, *Claude Lorrain: The Drawings*, 2 voll., Berkeley - Los Angeles 1968. A queste due opere fondamentali, alle quali faremo riferimento di continuo nel corso di questo articolo, sono seguite numerose altre pubblicazioni dello stesso studioso dedicate all'artista, che citeremo più avanti.

(4) P. du Colombier, *Essai sur les personnages dans l'œuvre de Claude Lorrain*, «Bulletin de la Société Poussin», III, 1950, pp. 41 sgg.; H. Bauereisen, *Claude Lorrain as Figurenmaler*, in «Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 25. März 1985», ed. F. Buttner and C. Lenz, Monaco 1985, pp. 159-164; M. Roethlisberger, *Das Enigma überlängter Figuren in Claude Lorrains Spätwerk*, in «Nicolas Poussin - Claude Lorrain: Zu den Bildern im Städel», catalogo della mostra, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, 1988, pp. 92-100.

(5) M. Kitson, *Claude Lorrain as a figure draughtsman*, in «Drawings. Masters and Methods. Raphael to Redon» edited by Diana Dethloff, London 1992, pp. 64-88. Lo studioso

si era precedentemente occupato in vari saggi dell'opera del Lorrain, sia pittorica che grafica, con aggiunte al catalogo e messa a fuoco di vari aspetti: tra questi saggi citiamo, per le connessioni con il nostro argomento, il suo contributo: *The Place of Drawings in the Art of Claude Lorrain*, in «Acts of the XX International Congress of the History of Art», III, Princeton 1963, pp. 96-112.

(6) M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: Some New Perspectives*, «Studies in the History of Art» *Claude Lorrain 1600-1682: A Symposium*, National Gallery of Art, Washington, ed. by P. Askew, 1984, XIV, pp. 47-65, ed in particolare p. 60, dove oltre a evidenziare l'errore dell'affermazione del Baldinucci (v. nota 2) nel citare la collaborazione Claude-Filippo Lauri, che nacque solo nel 1623 (Roethlisberger avanza infatti l'ipotesi che si tratti piuttosto del fratello Francesco Lauri, nato intorno al 1610 e morto verso il 1636), ritiene che questa eventuale collaborazione si deve circoscrivere a soli pochi quadri realizzati intorno al 1630.

(7) Kitson cit. 1992, p. 65.

(8) Tra le varie mostre citiamo in particolare: *Vedute romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*, a cura di M. Chiarini, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 1971 e *Three Centuries of Roman Drawings*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Kansas City - Sarasota - Pittsburgh 1993, ed. italiana Roma 1994, cat. nn. 28-30.

(9) M. Chiarini, *I disegni di Claude Lorrain nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma*, «Bollettino d'Arte» IV, 1963, pp. 332-341 con bibliografia precedente, e dello stesso, *Claudio Lorenese. Disegni scelti e annotati*, Firenze 1968.

L'intero corpus dei disegni di Claude conservato nella collezione romana è stato discusso criticamente e cronologicamente dal Roethlisberger (cit. 1968) nella sua opera fondamentale dedicata ai disegni dell'artista: si tratta di otto fogli magnifici che elenchiamo qui di seguito, con il riferimento al catalogo dello studioso:

Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC. 125252: *Casolare sul Tevere*, pagina del cosiddetto «Campagna-book» dal Roethlisberger (1968, cat. 392), databile al 1638-39;

FC. 125248: *Veduta di una foresta*, foglio proveniente dal cosiddetto «Tivoli-book», databile al 1640-45 (ibidem, cat. 473);

FC. 125302: *Adorazione dei Magi*, modello di grande formato datato e firmato 1654 (ibidem, cat. 749);

FC. 125941-125942: *Studi di Aquile*, 1634 (ibidem, cat. 752-753);

FC. 125251: *Re Latino implora l'oracolo di suo padre Fauno prima del matrimonio di sua figlia Lavinia*, 1662 circa (ibidem, cat. 881);

FC. 128569: *Veduta di Nemi*, 1667, già attribuito a Giovan Francesco Grimaldi (ibidem, cat. 982);

FC. 125160: *Figure pastorali*, databile al 1669-70 circa (ibidem, cat. 1016);

FC. 125304: *Enea a Delo*, databile al 1670-72 circa (ibidem, cat. 1042).

(10) Per la storia della collezione di grafica dei Corsini si rinvia a S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il Fondo Corsini*, in *I grandi disegni italiani del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma*, Milano 1980, pp. 17-72 e G. Fusconi - S. Prosperi Valenti Rodinò, *Note in margine ad una schedatura: i disegni del Fondo Corsini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma*, «Bollettino d'Arte» n. 16, 1982, pp. 81-118.

(11) Si tratta del volume 157 G 5, comprendente disegni di autori vari, soprattutto olandesi del XVII secolo, che è stato completamente smembrato all'inizio del secolo - i disegni cioè sono stati staccati dal volume e posti in scatole, montati in passe-par-tout - secondo una prassi assai frequente in quel periodo, quando si teneva in scarso conto lo studio della sistemazione delle antiche raccolte.

Fa eccezione solo il disegno FC. 128569 che proviene invece dal volume 158 H 9 monografico, il quale contiene esclusivamente fogli di Giovan Francesco Grimaldi, al quale artista il disegno era erroneamente attribuito.

(12) Si tratta dei volumi 157 G 4 e 157 G 9.

(13) Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FC. 125025: *matita nera, pennello, acquerello bruno e biacca su carta azzurra*, mm. 164 x 200.

(14) Roethlisberger cit. 1968, cat. e figg. 593, 662, 663, 692, 710 recto, 711, 721, 741, 754, 812, 818 etc.

(15) Ibidem cat. e fig. 711. Questo foglio e molti di quelli citati alla nota precedente sono riproposti dal Kitson (cit. 1992, figg. 3, 28, 29, 31) nel suo recente studio su Claude figurinista.

(16) Cfr. Kitson cit. 1992, pp. 69 sgg., fig. 14.

(17) Il dipinto è stato rintracciato e pubblicato solo nel 1966 da M. Roethlisberger, *The Judgment of Paris by Claude*, «The Burlington Magazine» CVIII, 1966, pp. 316-317; nel 1969 fu acquistato dalla National Gallery di Washington. Per una bibliografia più aggiornata del dipinto si rinvia a: *Claude Gellée dit le Lorrain (1600-1682)*, catalogo della mostra, Paris 1983, a cura di P. Rosenberg e D. Russell.

(18) Roethlisberger cit. 1968, cat. e fig. 598.

(19) Roethlisberger cit. 1968, cat. e fig. 371, pubblicato anche da Kitson cit. 1992, fig. 24.

(20) Roethlisberger cit. 1968, cat. e fig. 597; Kitson cit. 1992, fig. 26.

(21) Illuminante come al solito, l'accento sulla ripresa da Raffaello e seguaci da parte di Claude, fornito dal Roethlisberger, cit. 1968, p. 33 e ripreso dal Kitson cit. 1992, pp. 71-76.

(22) L'interpretazione iconografica del soggetto, qui riassunta in breve, è assai complessa: per una più ampia discussione si rinvia alla trattazione nella scheda del catalogo già citato: *Claude Gellée dit le Lorrain Paris 1983*, cat. 34, pp. 170-171 nonché alle pagine che trattano tale soggetto di E. Wind, *Pagan and Mysteries of the Renaissance*, New York 1968, 2.a ed., pp. 170 sgg.

(23) Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (i disegni sono contrassegnati da due numeri d'inventario diversi uno per il recto ed uno per il verso): recto FC. 125902, *matita nera e gessetto bianco su carta grigia*, mm. 282 x 292; riqua-

drato a penna; in basso a sinistra la scritta antica a penna: C. Lorenese.

(24) Roethlisberger cit. 1961, cat. LV 163, fig. 264. Il disegno derivato dal dipinto facente parte del *Liber veritatis* 163 è illustrato dal Roethlisberger cit. 1968, cat. e fig. 936.

(25) Ibidem cat. e figg. 832, 867.

Verso FC. 125903: stessa tecnica e misure del recto. I disegni provengono dal volume 157 G 9.

(26) Roethlisberger cit. 1961, cat. LV 162, fig. 266. Sul dipinto e la sua storia si veda M. Wilson, *Claude: The Enchanted Castle*, *Acquisition in Focus*, catalogo della mostra, London The National Gallery, 1982. Un'interessante analisi è fornita anche da D. Russell, *Claude's Psyche Pendants: London and Cologne*, «Studies in the History of Art», *Claude Lorrain 1600-1682: A Symposium*, ed. by P. Askew, National Gallery of Art, Washington 1984, XIV, pp. 67-81.

(27) Roethlisberger 1968, cat. e figg. 929 e 930, pp. 345-346.

(28) M. Roethlisberger, *The Claude Lorrain Album in the Norton Simon, Inc. Museum of Art*, Los Angeles 1971, p. 29, cat. e fig. 29 e J. Agnew, *Claude Lorrain (1600-1682)*, Thomas Agnew and Son, London 1982, cat. 34 (recto e verso); il disegno è pubblicato anche da Russell cit. 1984, p. 72, figg. 5 e 6.

(29) Roethlisberger cit. 1968, cat. 932.

(30) Ibidem cat. e fig. 933.

(31) Wilson cit. 1982, p. 12 fig. 8. Per la stampa del Maestro B nel Dado, la prima di un'ampia serie illustrante la storia di Psiche ispirata all'Asino d'oro di Apuleio incisa da disegni d'ispirazione raffaelliana del Coxie, si veda A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Vienne, vol. XV, 1867, cat. 39/1, illustrato da S. Massari in *Raphael invenit*, Roma 1985, pp. 250-257: Mito IX, 1a.

Il Roethlisberger (cit. 1961, cat. 129) sottolinea che una figurina analoga a questa torna anche nel dipinto con l'Adorazione del vitello d'oro a Karlsruhe, seppure in sembianze maschili ed in controparte: entrambe derivano da un'invenzione di Raffaello nota dall'incisione di Marcantonio Raimondi presa dal ciclo dedicato alla favola di Psiche affrescata dal grande artista cinquecentesco nella villa della Farnesina.

(32) Russell cit. 1984, pp. 74-75, fig. 8. La Russell avanza anche un altro riferimento iconografico per questa figura di Claude, e cioè l'illustrazione che compare nella traduzione francese del testo di Apuleio dal titolo *Les metamorphoses ou l'asne d'or*, pubblicata a Parigi nel 1631, testo da cui Claude dovette trarre la conoscenza della favola di Apuleio perché egli non conosceva il latino.

Indirizzo:

Prof. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò  
Univerità degli Studi della Tuscia  
Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali  
Istituto di Scienze Storico-Artistiche  
Via S. Camillo De Lellis  
I-01100 Viterbo