

# FIGURE DI CARTA IX

Disegni dal XVI al XIX Secolo



CORTONA FINE ART

© copyright 2026 –  
Cortona Fine Art  
Corso Monforte 38, Milano  
tel. +39 02784617 / +39 3498310803  
info@galleriacortona.com  
www.galleriacortona.com

Catalogo, giugno 2026

*In copertina:*

ARTISTA BOLOGNESE

*Seconda metà del XVII secolo*

Testa di fanciullo

*Matita rossa e gesso bianco su carta color tortora*

*308 x 222 mm*

# FIGURE DI CARTA IX

*Disegni dal XVI al XIX Secolo*

CORTONA FINE ART

## PREFAZIONE

Con questo nono volume di Figure di Carta prosegue un progetto che negli anni è diventato una parte essenziale dell'identità della nostra galleria.

Pubblicati con cadenza semestrale, questi cataloghi raccolgono una selezione di opere su carta accomunate da un criterio semplice ma per noi fondamentale: la qualità. Non necessariamente capolavori celebri o opere museali, ma fogli scelti per il loro interesse storico, artistico e collezionistico.

Accanto a disegni di maestri riconosciuti trovano posto studi preparatori, invenzioni autonome e opere di artisti meno noti, ma capaci di testimoniare con autenticità il processo creativo e la cultura figurativa del loro tempo. Al di là delle attribuzioni, ciò che ci interessa è la forza dell'immagine e la qualità della mano che l'ha prodotta.

Questo nuovo catalogo conferma il focus che negli ultimi anni ha guidato gran parte delle nostre ricerche: il disegno italiano tra la fine del Cinquecento e i primi decenni dell'Ottocento. Un ambito che continua a rappresentare una delle espressioni più alte e immediate dell'arte europea.

Per la prima volta Figure di Carta viene pubblicato integralmente anche in lingua inglese. È un passo naturale che riflette la crescente dimensione internazionale del nostro lavoro e di un settore che trova oggi i suoi principali interlocutori in una comunità globale di collezionisti, studiosi e istituzioni.

Pur rimanendo una disciplina specialistica, il disegno antico continua a occupare una posizione privilegiata nel collezionismo internazionale. La sua capacità di restituire il pensiero dell'artista nel momento stesso della sua formazione continua a esercitare un fascino unico e duraturo.

Con questo volume desideriamo condividere non soltanto una selezione di opere, ma soprattutto una passione che da anni orienta il nostro lavoro quotidiano.

Enrico e Federico Cortona

## PREFACE

With this ninth volume of Figure di Carta, we continue a project that has gradually become an essential part of our gallery's identity.

Published twice a year, these catalogues bring together a selection of works on paper united by a simple yet fundamental criterion: quality. Not necessarily celebrated masterpieces or museum pieces, but drawings chosen for their artistic, historical, and collecting interest.

Alongside works by established masters, readers will find preparatory studies, independent inventions, and drawings by lesser-known artists whose works nevertheless offer valuable insight into the creative process and visual culture of their time. Beyond attribution, our primary interest lies in the strength of the image and the quality of the hand that produced it.

This volume reflects a field that has increasingly shaped our research in recent years: Italian drawings from the late sixteenth century to the early nineteenth century, one of the richest and most compelling chapters in European draftsmanship.

For the first time, Figure di Carta is published entirely in both Italian and English. This development reflects the increasingly international nature of our work and of a field whose leading collectors, scholars, and institutions now form a truly global community.

Although Old Master drawings remain a highly specialized area of collecting, they continue to hold a privileged position within the international art market. Their ability to reveal artistic thought at the very moment of its formation gives them an enduring and distinctive appeal.

With this catalogue, we hope to share not only a selection of works, but also the passion for drawing that continues to guide our daily work.

Enrico e Federico Cortona

## BERNARDINO CAMPI

*Cremona 1522 - Reggio Emilia 1591*

### **Adorazione dei pastori**

*Sanguigna su carta bruna  
quadrettato a matita rossa*

*298 x 245 mm*

*Provenienza:*

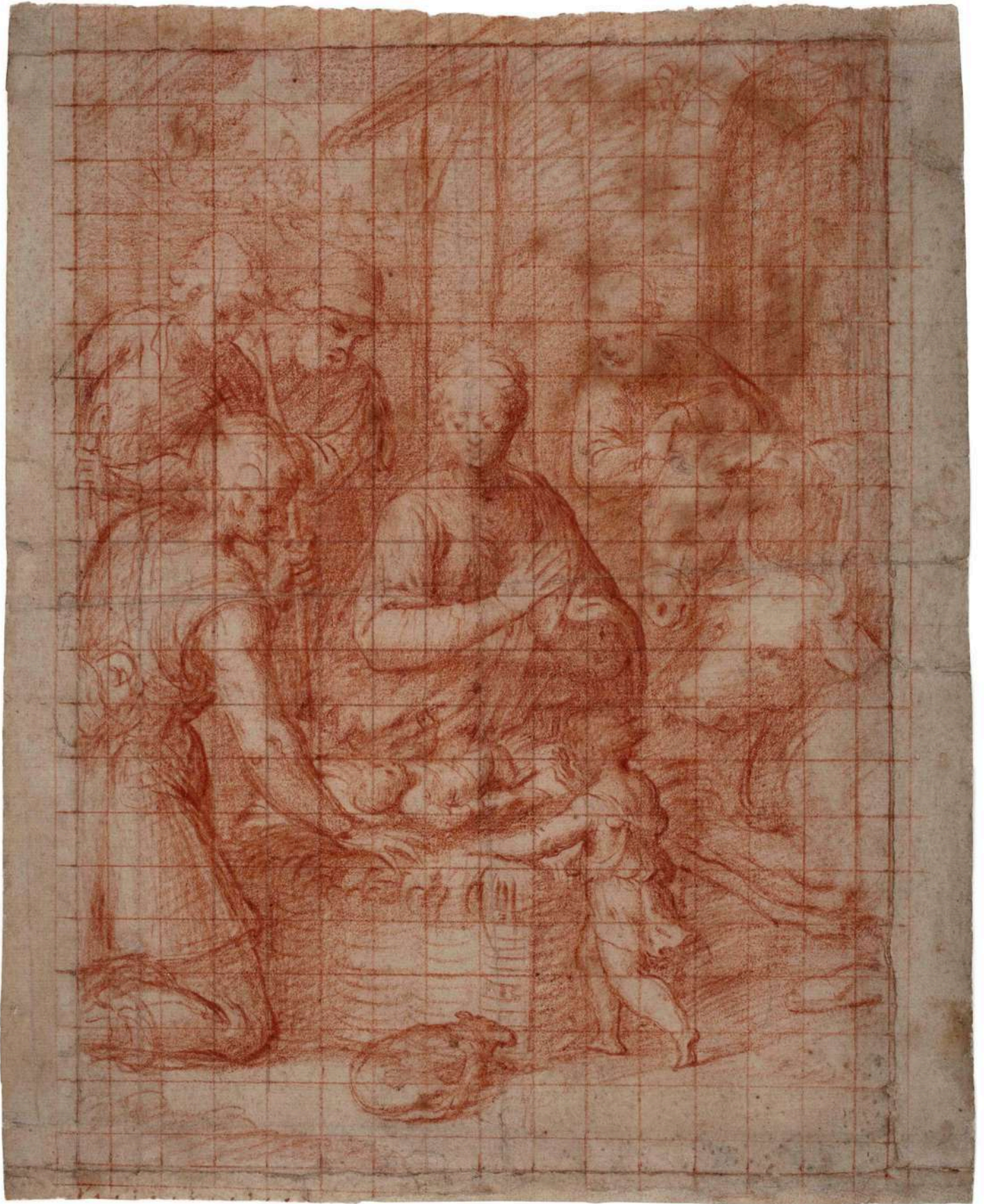
*Christie's, Ancienne collection du Duc de Talleyrand-Dessins italiens et  
ceramiques europeennes, Parigi, 26.06.2002, p. 17*

Si tratta del disegno preparatorio per il dipinto, oggi in collezione privata, un tempo conservato nella chiesa di S. Domenico a Cremona, sopra l'altare dei marchesi Picenardi. Prima di giungere all'attuale proprietà, l'opera conobbe diversi passaggi: portata a Parigi dall'esercito napoleonico, venne restituita nel 1815 ai Picenardi, per poi passare alla collezione milanese Reichmann nel 1870 (1). Il dipinto risale al 1574 e godette di grande fortuna già tra i contemporanei; ne è prova la menzione nel Discorso di Alessandro Lamo (1584), che lo celebra come un capolavoro per la maestria del disegno e la gestione delle luci (2).

*Note:*

*(1) Giulio Bora, in Mina Gregori, Pittura a Cremona dal romanico al Settecento, Milano 1990, tav. 91, pag. 161, scheda a pag. 274.*

*(2) Alessandro Lamo, Discorso di Alessandro Lamo intorno alla Scoltura, e Pittura..., in Giambattista Zaist, Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi, Tomo II, 1774, pag. 82.*





BERNARDINO CAMPI CREMONENSIS P.  
M. D. C. X. IIII

## CARLO URBINO

*Crema 1525 - 1585*

### **Studio di pennacchi con figure di evangelisti**

*Penna e inchiostro bruno*

*190 x 150 mm*

*Iscritto a matita in basso a destra VR e 190/150, 3/2*

*Provenienza:*

*Collezione Dubini Hoepli*

*Collezione Giuseppe Vallardi (L. 1223)*

*Finarte, Milano, Asta di disegni dal XVI al XIX secolo, 20.12.1976, lotto 54, tav. XIV (come Daniele Crespi)*

Il disegno raffigura tre evangelisti: San Giovanni, riconoscibile dall'aquila, San Matteo con l'angelo e sul verso San Marco con il leone, oltre ad ulteriori studi per le medesime figure.

Il foglio è stato pubblicato nel 1979 da Giulio Bora (1), che lo ha ricondotto alla mano di Carlo Urbino; lo studioso vi ha individuato uno studio preparatorio per i pennacchi della cupola della Chiesa di Santa Maria di Campagna a Pallanza, commissionati all'artista intorno al 1576-1577.

La decorazione dell'edificio sacro fu spartita equamente tra l'Urbino e Aurelio Luini, ai quali si affiancarono in seguito aiuti e altri pittori a causa dei concomitanti impegni assunti dai due maestri. Dei quattro pennacchi da affrescare con gli evangelisti, due spettarono all'Urbino (il San Giovanni e il San Matteo) e due al Luini (San Marco e San Luca). È pertanto probabile che i due artisti stessero elaborando le proprie proposte decorative in contemporanea; ciò spiegherebbe lo schizzo per il San Marco sul retro del foglio, studiato dall'Urbino in una fase precedente alla spartizione definitiva dei soggetti.

*Bibliografia:*

(1) Giulio Bora, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», n. 52, 1979 pagg. 90-106. Per il disegno in particolare, vedi fig. 37, pag. 102.



St. Giovanni

V.R.

100  
150  
3/2

Recto





Verso

## LUCA CAMBIASO

*Moneglia 1527 - San Lorenzo de El Escorial 1585*

### **Cristo alla colonna**

*Penna e inchiostro bruno e acquarello bruno*

*368 x 162 mm*

*Provenienza:*

*Padre Sebastiano Resta ? (L. 2886 G)*

*Conte Gelosi (L. 545)*

*Sir Charles Greville (L. 549)*

*Earl of Warwick (L. 2600)*

Cambiaso realizza lo stesso soggetto più volte; esistono infatti quattro disegni particolarmente affini stilisticamente, pubblicati da Suida nel 1958 nella monografia sull'artista: il *Cristo flagellato* conservato presso l'Albertina, il *Cristo alla colonna* a Princeton e le due *Flagellazioni* agli Uffizi. Pur presentando diverse figure oltre al Cristo, la posizione e il modo di delineare il corpo di Gesù sono molto simili in tutti i fogli, come si nota per esempio nel dettaglio del piede che poggia per terra.

*Bibliografia di riferimento:*

*B. Suida Manning, W. Suida, Luca Cambiaso la vita e le opere, Milano, 1958, figg. 388, 389, 404, 405.*





## PIETRO SORRI

*San Gusmè 1556 - Siena 1622*

### **Martirio di S. Caterina**

*Penna e inchiostro e acquarello bruno*

*340 x 250 mm*

*Controfondato anticamente*

*In alto a sinistra: antica etichetta 352*

Il foglio, tradizionalmente dato a Giulio Benso, presenta un'attribuzione non convincente; alla luce di più approfondite indagini stilistiche e confronti puntuali, esso è stato ricondotto all'ambito senese e, più precisamente, restituito a Pietro Sorri.

Un confronto significativo può essere proposto con il foglio preparatorio per il *Purgatorio* conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Siena (1), nel quale si riscontrano analoghe caratteristiche grafiche: il tratto nervoso e aggrovigliato, nonché le ampie campiture di acquarellatura, elementi distintivi della pratica disegnativa dell'artista, formatosi nell'ambito di Domenico Passignano.

Note:

(1) Marco Ciampolini, *Pittori senesi del 600*, Siena 2010, vol. III, pag. 837.





## GIUSEPPE CESARI detto CAVALIER D'ARPINO

*Arpino 1568 - Roma 1640*

### **Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati**

*Matita rossa*

*165 x 235 mm*

*Iscritto in basso a sinistra: h. 69*

*Provenienza:*

*Collezione del Conte Spencer (L. 1532)*

*Collezione William Esdaile (L. 2617)*

*Controfondato e montato anticamente*

Il foglio è uno degli studi preparatori realizzati dall'Arpino per la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati* nel Palazzo dei Conservatori. Per l'affresco, databile tra gli ultimi del XVI secolo e i primi del XVII, si conservano numerosi studi (1). Sono inoltre noti due bozzetti ad olio su tela, oggi conservati rispettivamente presso la Galleria Borghese e il Musée des Beaux-Arts de Caen (2).

Il disegno, pur presentando differenze rispetto alla versione finale, costituisce l'unica testimonianza nota in cui la battaglia presenta un grado di articolazione superiore rispetto agli altri studi. Il foglio mostra lacune e danni avvenuti anticamente, come attesta la presenza di un controfondo in carta vergata databile almeno al XVIII secolo; le integrazioni grafiche risultano eseguite da una mano stilisticamente molto vicina a quella del Cesari.

*Note:*

(1) H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino*, Roma 2002, cat. 67, pagg. 74-79, 304-307.

M. S. Bolzoni, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Maestro del disegno*, Roma 2013, figg. 139-154, pagg. 276-287.

(2) Röttgen, cat. 65, 66, pag. 304.





## GIOVANNI BATTISTA CRESPI, detto IL CERANO (Attr. a)

*Romagnano Sesia 1573 – Milano 1632*

### **San Giuseppe con in braccio il Bambin Gesù e due fanciulli (?)**

*Matita nera e rialzi in biacca*

*220 x 160 mm*

*Iscritto al verso a penna da Francesco Gabburri: 'Originale di mano/ di Monseur Pugett/ Scultor Francesce' (1).*

*Provenienza:*

*Francesco Maria Niccolò Gabburri (L. 2992b).*

*Sir Joshua Reynolds (L. 2364).*

*Antonio Cesare Poggi ? (Londra, 26 Maggio 1794, lotto 888. Vendita anonima).*

*Paul Brandt (Amsterdam, 15-17 Giugno 1949, lotto 697).*

Il soggetto di questo raffinato disegno, che presenta caratteristiche formali riconducibili all'ambiente artistico lombardo a cavallo tra il XVI e XVII secolo, resta non del tutto chiaro. Se la figura di vecchio aureolato con in braccio un bambino riporta immediatamente a San Giuseppe che regge Gesù infante, è invece molto più arduo ipotizzare le identità dei due fanciulli che stanno ai loro piedi e che sembrano quasi voler raggiungere il pargolo, che viene energicamente protetto dall'adulto.

La figura di Giuseppe quale custode di Gesù è sicuramente un tema caro alla Controriforma. Non avendo però elementi probatori bisogna dunque rimanere nel campo dell'ipotesi.

Per quanto riguarda lo scopo del disegno, a giudicare dalla struttura compositiva e dalla presenza di quello che sembrerebbe in tutto e per tutto un basamento, possiamo affermare con un certo grado di convinzione che si tratti di un bozzetto per un gruppo scultoreo. A fronte delle caratteristiche stilistiche e dell'alto livello di esecuzione si attribuisce il foglio a Giovanni Battista Crespi detto il Cerano.

Nonostante il corpus grafico dell'artista risulti a tutt'oggi relativamente esiguo e per alcuni aspetti non del tutto omogeneo a livello formale, presenta comunque diversi esempi limpidi dal punto di vista attributivo. Tra questi si annovera il terzo cavaliere dell'Apocalisse (2) (fig. 1) - custodito nel Fondo Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma - che a nostro parere presenta fortissime analogie esecutive con il disegno qui presentato. Sebbene il foglio romano sia realizzato, oltre che con la matita nera e la biacca, anche con l'impiego dell'inchiostro bruno acquerellato, è possibile scorgere la stessa cifra disegnativa, dando la possibilità di fare alcuni interessanti confronti.

Se si paragonano le braccia di Giuseppe con quelle del cavaliere (figg. 2-3), allora si noterà come siano eseguite in maniera quasi speculare dal punto di vista stilistico. Senza farsi distrarre dalla posizione pressoché identica dei due rispettivi arti sinistri, si nota come essi esprimano la medesima anatomia asciutta, nervosa e a tratti bitorzoluta. Le mani poi sono concepite in ugual modo: scheletriche e artigliate. Tracciate con raffinati segni brevi e affilati, con la biacca che arriva ad evidenziare vene e tendini. Ancora, sulla parte inferiore del foglio di provenienza Osio, Cerano realizza una serie di corpi ammicciati lavorandoli minuziosamente con pennello e biacca. Ebbene lo stesso modo di concepire e procedere nella stesura delle masse muscolari è riscontrabile anche nel nostro foglio. Si nota bene infatti sulla schiena del fanciullo posizionato a destra (figg. 4-5).

Infine è da sottolineare come le forme delle teste del Bambin Gesù e di Giuseppe siano concepite con la stessa accentuazione volumetrica e rotondità delle teste delle figure giacenti nel foglio romano (figg. 6-7 e 8); oltre a presentare una tipologia somatica del tutto accostabile. Caratteristiche queste che si riscontrano tra l'altro in molti dipinti del Nostro, rendendoli di fatto tra i tratti morfologici più distintivi del suo linguaggio figurativo.

Tornando al fine di quest'opera, ovvero quello di servire da modello per un gruppo scultoreo, è importante ricordare come Cerano non fosse per nulla estraneo a questo genere di compito. Lungo la sua intera carriera aveva sia praticato la modellazione scultorea che eseguito progetti da affidare poi ai colleghi che li avrebbero tradotti nello stucco o nel marmo. Vi sono vari esempi ben documentati di questa sua attività.

Ricordiamo tra tutti il cartone con la *Conversione di San Paolo* poi scolpita nel marmo da Gaspare Vismara e la serie di tele con la *Creazione di Eva, Salomone e la regina di Saba, Sisara e Giaele, Giuditta e Oloferne ed Ester e Assuero* realizzate poi da Vismara, Giovan Pietro Lasagna e Gian Andrea Biffi. Nel 1629 inoltre era stato eletto capomastro della Veneranda Fabbrica del Duomo con l'incarico di sovrintendere alla decorazione statuaria.

Alessandro Salamone

Note:

(1) Noto collezionista e storico dell'arte fiorentino. L'attribuzione proposta da Gabburri, a fronte degli studi sullo scultore francese, non può più essere accettata.

(2) Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Osio, cartella 10, numero inventario: D-FN14444, matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato, lumeggiature a tempera(?), 265 x 176 mm. Il disegno comparve sul mercato ad un'asta Sotheby's a Londra nel 1978. Da quanto mi risulta fu poi pubblicato per la prima volta da G. Bora in Pavia Museo Malaspina, Pavia, pp. 178-179, che lo mise in relazione con un olietto su tavola di dimensioni analoghe custodito appunto nella collezione pavesi. Fu proprio il ritrovamento del disegno a permettere di assegnare la paternità della tavoletta al Cerano.

Bibliografia di riferimento:

G. Bora in Pavia Museo Malaspina, Pavia, Comune di Pavia, 1981, pagg. 178-179.

M. Rosci, *Il Cerano*, Electa, Milano 2001.

*Il Cerano, 1573 – 1632, Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo reale 24 febbraio – 5 giugno 2005) a cura di M. Rosci, Federico Motta Editore, Milano 2005.

G. Bora, in *L'Artista e il suo atelier, i disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, a cura di G. Fusconi, Palombi Editori, Roma 2006, cat. 14., pagg. 76-77.



CR  
R





Fig.1



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 6



Fig. 3



Fig.5



Fig. 8



Fig. 7

## LAURENT DE LA HYRE

*Parigi 1606 - 1656*

### **San Marco**

*Pietra nera e acquarello grigio*

*111 x 190 mm*

Il foglio, finora inedito, trova un puntuale riscontro, per tecnica esecutiva e per soggetto, in altri quattro disegni pubblicati nel catalogo della mostra dedicata all'artista nel 1988 (1).

Due di questi appartengono al Musée des Beaux-Arts d'Orléans (nn. 70 e 73), un terzo al Kupferstichkabinett Berlin (n. 72), mentre l'ubicazione del quarto rimane ignota (n. 71).

L'insieme dei fogli va con ogni probabilità riferito a un progetto decorativo unitario, oggi non identificato o andato perduto, nel quale si riconosce la coerenza ideativa e stilistica tipica della produzione grafica di La Hyre.

*Note:*

(1) Pierre Rosenberg e Jacques Thuillier, *Laurent de La Hyre 1606-1656, l'homme et l'œuvre*, Ginevra e Musée de Grenoble, 1988, pag. 160-61, figg. 70-73.





## GIUSEPPE DIAMANTINI

*Fossombrone 1623 - Venezia 1705*

### **Mosè salvato dalle acque**

*Penna e inchiostro bruno e nero, acquarello bruno e grigio, gesso rosso*

*253 x 210 mm*

*Controfondato anticamente*

Giuseppe Diamantini fu un pittore e incisore formatosi a Bologna sotto Giovanni Andrea Sirani, e in seguito stabilitosi a Venezia, dove subì gli influssi di Pietro Liberi. Il disegno non trova un diretto riscontro né in incisioni né in dipinti dell'artista, sebbene la sua autografia resti indubbia. Il foglio presenta tuttavia diverse affinità con altre opere, soprattutto nel trattamento delle capigliature e nella definizione dei volti, in particolare nello studio per una *Madonna con il Bambino, San Giovannino e angeli* conservato a Stoccarda (1).

La figura principale sotto l'ombrellino, invece, richiama l'Euterpe dell'incisione *Saturno, Cupido ed Euterpe* (2). Infine, la figura femminile con copricapo a turbante, rimanda alle teste femminili realizzate dal Diamantini per *Agar con Ismaele nel deserto e l'angelo*, oggi in collezione privata, e per *Artemisia con le ceneri di Mausolo e la fantesca* a Urbino (3).

Note:

(1) A. Ambrosini Massari, M. Cellini, M. Luzi (a cura di), *Giuseppe Diamantini. Pittore e incisore delle Marche a Venezia, catalogo della mostra, Fossombrone, 31 luglio - 17 ottobre 2021*, pag. 55.

(2) *Ibidem*, fig. 36, pag. 302.

(3) *Ibidem*, fig. P.9, pag. 107; fig. P.10, pag. 111.





## SEBASTIANO RICCI

*Belluno 1659 – Venezia 1734*

### **Tentazioni di S. Antonio**

*Gesso nero, rosso e bianco su carta grigia*

*190 x 268 mm*

Sebastiano Ricci affrontò più volte nel corso della sua carriera questo soggetto, declinandolo in numerose varianti pittoriche (1). Tali opere, e di conseguenza anche il disegno in esame, si collocano nella fase in cui l'artista risente dell'influenza di Alessandro Magnasco, verosimilmente riconducibile alla fine del XVII secolo e i primi anni del XVIII, quando il pittore si trova a Milano.

A differenza dei dipinti, il foglio presenta soltanto un accenno di paesaggio, funzionale a conferire maggiore risalto alle figure principali: Satana, sant'Antonio e una figura femminile, probabilmente interpretabile come una tentazione inviata dal demonio. La postura di sant'Antonio e quella di Lucifero risultano inoltre molto affini a quelle riscontrabili nel dipinto oggi conservato all'Ermitage di San Pietroburgo, in cui le figure sono attribuite a Ricci, mentre il paesaggio è opera di Antonio Peruzzini (2).

*Note:*

(1) A. Scarpa, *Sebastiano Ricci, Milano 2006*, figg. 143-145, pag. 431.

(2) *Ibidem*, cat. 434, pag. 298; fig. 144, pag. 431.





## ARTISTA ITALIANO

*Seconda metà del XVII secolo*

### **Studio per pala d'altare con Madonna e Santi**

*Matita rossa con quadrettatura a matita rossa*

*344 x 242 mm*

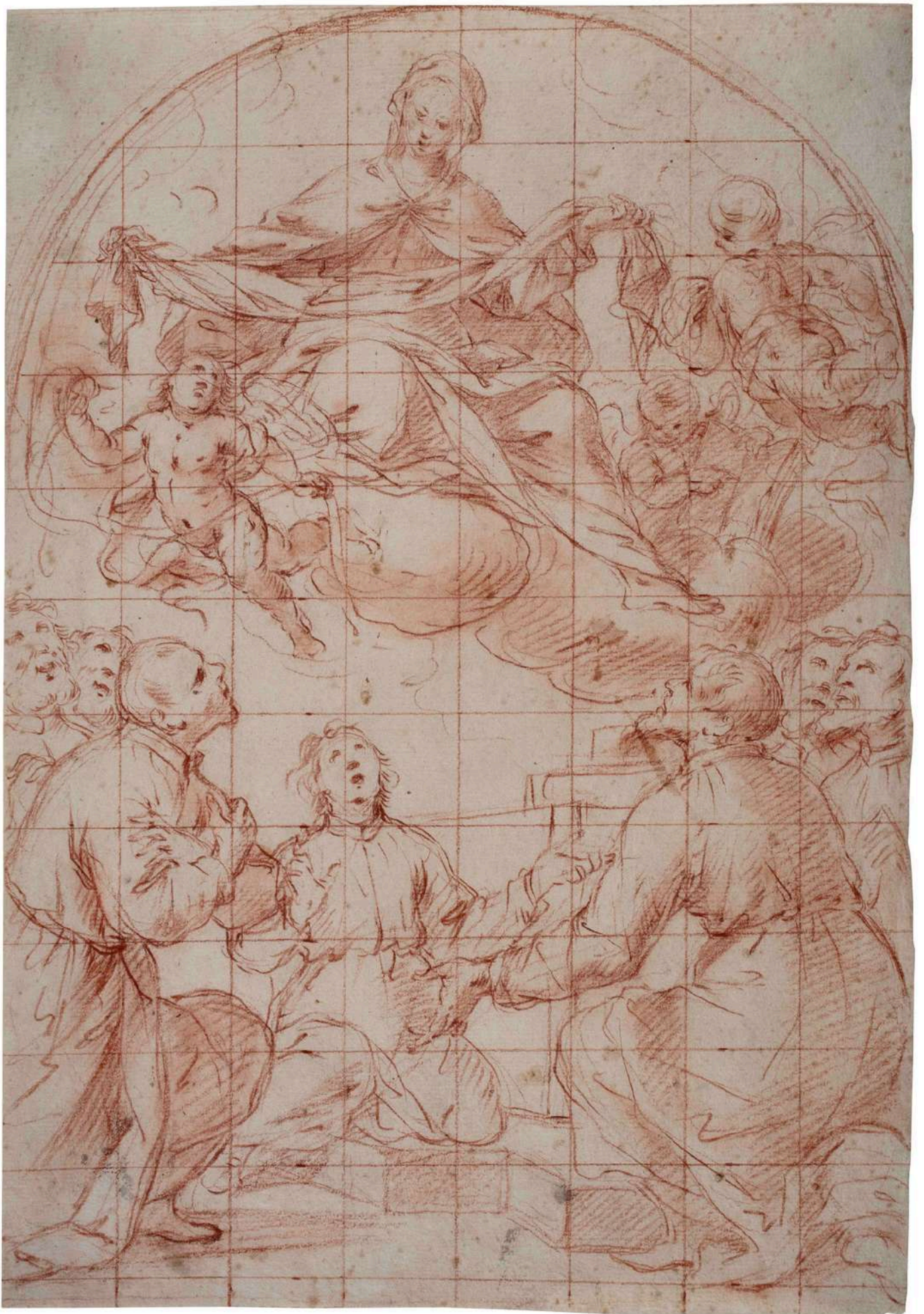
*Provenienza:*

*Finarte, Disegni e dipinti antichi, 31.05.1994, lot. 48*

Il disegno passò da Finarte nel 1994 con l'attribuzione a Gian Giacomo Barbelli (1590–1656), autore di pale d'altare e cicli ad affresco tra il territorio bergamasco e quello bresciano. Ad oggi, l'attribuzione a Barbelli non è più sostenibile.

Il foglio si configura chiaramente come uno studio preparatorio destinato ad una pala d'altare.

Il soggetto appartiene all'iconografia legata all'Ordine dei Servi di Maria, nato nel XIII secolo in Italia centrale (Firenze, Siena, Borgo Sansepolcro): i sette santi fondatori sono raffigurati nell'atto di ricevere l'abito religioso dalla Vergine, episodio che allude alla nascita spirituale dell'ordine e alla sua consacrazione mariana.



## ARTISTA BOLOGNESE

*Seconda metà del XVII secolo*

### **Testa di fanciullo**

*Matita rossa e gesso bianco su carta color tortora*

*308 x 222 mm*

*Controfondato e montato anticamente*

*Iscritto in basso a sinistra in penna e inchiostro bruno: A Carrache*

Il foglio raffigura la testa di un putto colto in un atteggiamento intimo e naturale: il volto è costruito attraverso un morbido chiaroscuro ottenuto con tratti di sanguigna e delicati tocchi di biacca.

L'impianto formale rimanda alla cultura carraccesca bolognese, in particolare ai modelli elaborati da Ludovico Carracci; tuttavia, in assenza di confronti decisivi, non è stato possibile avanzare un'attribuzione più precisa.



A. Carracci

## ANTONIO BORGIA

*XVII secolo*

### **Vanitas Scientiarium**

*Penna e inchiostro bruno*

*Incollato anticamente su tre angoli*

*300 x 437 mm*

Su Antonio Borgia non si hanno notizie; la particolarità del soggetto lascia dedurre che si trattasse di un "amatore", appassionato di scienze alchemiche. Il carattere bizzarro dell'opera si manifesta a partire dalla firma dell'autore sul libro in primo piano. Vi si legge infatti l'iscrizione "Suinotna Aigrob Ticef", che corrisponde alla lettura speculare di "Antonius Borgia Fecit". Libri esoterici, simboli indecifrabili, mostri e scheletri animano questa straordinaria invenzione seicentesca. Un repertorio iconografico che richiama la cultura ermetica e le allegorie della Vanitas, dove ogni sapere terreno è destinato a confrontarsi con il Tempo e la Morte. Su un albero, una scimmia stringe uno specchio mentre la corteccia sottostante assume le sembianze di un volatile. Uno dei dettagli più intriganti è il libro con i caratteri pseudo-magici: sembra imitare alfabeti cabalistici, alchemici o astrologici. Probabilmente non sono segni decifrabili, ma piuttosto un espediente iconografico per evocare un sapere occulto. Al centro, sul terreno, compaiono segni grafici che rimandano ai quattro elementi, tra cui l'esagramma e il simbolo dell'acqua. Per quanto riguarda la figura maschile centrale, è possibile rintracciare il modello di riferimento: Borgia ricalca infatti la postura dell'Apollo nell'incisione di Melchior Meier (1) raffigurante Apollo che scortica Marsia (1580 circa), modificando soltanto gli oggetti tenuti tra le mani. Anche il busto capovolto a testa in giù segue il modello del Marsia torturato, pur riproponendone solo la metà superiore del corpo.

*Note:*

*(1) Hollstein's, German engravings..., vol. XXV, Roosendaal, 1989, pag. 28, n. 7.*







## GIAN BATTISTA TIEPOLO

Venezia 1696 - Madrid 1770

### Caricatura

*Penna, inchiostro bruno e acquarello bruno*

*196 x 150 mm*

*Provenienza:*

*Timbro di collezione non identificato in rosso al verso: triangolo con iniziale SFP*

Giambattista raccolse i propri studi di caricature in almeno tre o quattro album; alcuni di questi appartennero al conte Bernardino Comiani Algarotti, e parte dei nuclei rimase integra fino agli anni Quaranta del Novecento.

Il foglio in esame proviene con ogni probabilità da uno di questi album successivamente smembrati e trova puntuali confronti sia con i fogli conservati presso la Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" del Castello Sforzesco di Milano sia con quelli appartenenti ai Civici Musei di Trieste, pubblicati da Vigni.

*Bibliografia di riferimento:*

*G. Frizzoni, Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del senatore Giovanni Morelli, Milano 1886, tavv. XXX-XXXI.*

*G. Vigni, Disegni del Tiepolo, Trieste 1972, figg. 222-248.*

*G. Bora, I disegni della collezione Morelli, Milano 1988, schede 89-92, pagg. 234-241.*



## FELICE GIANI

*San Sebastiano Curone 1758 – Roma 1823*

### **Clemenza di Alessandro verso la famiglia di Dario**

*Olio su carta applicata su tavoletta*

*350 x 220 mm*

Il dipinto costituisce il modello preparatorio per l'ottagono centrale affrescato sulla volta della Sala di Alessandro di Palazzo Nagliati-Braghini-Rossetti a Ferrara, dove è raffigurato un episodio delle gesta di Alessandro Magno (1). La decorazione del palazzo fu affidata a Giani e bottega nel 1822, in una fase ormai matura della sua attività. Il confronto tra il bozzetto e la versione definitiva ad affresco rivela lievi varianti, riconducibili soprattutto alla postura della figura femminile in secondo piano a sinistra, che nello studio appare con le mani giunte in atteggiamento di supplica, mentre nell'affresco presenta le braccia aperte, accentuando la resa teatrale della scena.

Circa vent'anni prima Giani aveva già affrontato il soggetto nella Sala di Alessandro a Palazzo Naldi a Faenza, adottando un'impostazione compositiva molto simile (2). Per l'affresco del 1802 è noto anche un disegno preparatorio quadrettato (3).

L'impianto compositivo di queste opere trova inoltre riscontro in altre decorazioni realizzate negli anni precedenti, come la *Partenza di Attilio Regolo* per Cartagine di Palazzo Aldini e *Crise supplica Agamennone di restituirlgli la figlia Criseide* di Palazzo Milzetti (4).

Note:

(1) A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-123 è la cultura di fine secolo*, Milano 1999, cat. 43, pagg. 463-467.

(2) *Ibidem*, cat. 37, fig. 620, pag. 433.

(3) *Ibidem*, fig. 621, pag. 433.

(4) *Ibidem*, fig. 360, pag. 257 e fig. 585, pag. 407.







*Clemenza di Alessandro*, sala di Alessandro, Palazzo Nagliati-Braghini-Rossetti, Ferrara, 1822

## MICHELE SANGIORGI

*Faenza 1785 - Roma 1822*

### **Susanna e i vecchioni**

*Pietra nera e rialzi in biacca su carta beige*

*230 x 303 mm*

Il disegno presenta evidenti affinità con la *Sacra Famiglia* realizzata da Sangiorgi intorno al 1810 (1). Tale vicinanza è riscontrabile soprattutto nella testa di San Giuseppe, che richiama da vicino la fisionomia di uno dei 'vecchioni'. L'opera risente chiaramente dell'influenza di Minardi e Camuccini, riflettendo il clima accademico e neoclassico dell'epoca.

*Note:*

*(1) F. Leone per Cortona Fine art, Michele Sangiorgi ineditus, Milano 2023, scheda 6, pag. 40-41.*





## TEODOLINDA SABAINO MIGLIARA

Milano 1814 - Varese 1866

### Scena di convento

Acquarello

200 x 285 mm

*Firmato in basso a sinistra: "Teodolinda Migliara fece"*

Teodolinda Migliara, figlia del celebre Giovanni Migliara, fu una pittrice specializzata in prospettive urbane e interni di edifici sacri, soprattutto di Milano, spesso in formato ridotto ma ricchi di dettagli.

Dello stesso soggetto esiste un'altra redazione, di dimensioni leggermente maggiori, presso la Biblioteca Reale di Torino con il titolo "La Lavallière nel convento di Challot" (1). Si conserva inoltre uno studio preparatorio del chiostro, eseguito da Giovanni Migliara e oggi custodito presso la Pinacoteca Civica di Alessandria (2). È noto anche un fixé su seta di medesimo soggetto, datato 1843, autografo di Teodolinda dal titolo "Madame La Vallière nel monastero" (3). È probabile che il soggetto facesse parte di una serie dedicata alla storia d'amore tra Luigi XIV e Madame La Vallière, anche in considerazione del fatto che Giovanni Migliara realizzò ulteriori scene con gli stessi personaggi, di cui si conservano diversi studi (4).

Note:

(1) Maria Cristina Gozzoli, Marco Rosci, Giovanni Sisto, *L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria, Alessandria 1977, fig. n. 32, pag. 134, indice a pag. 496.*

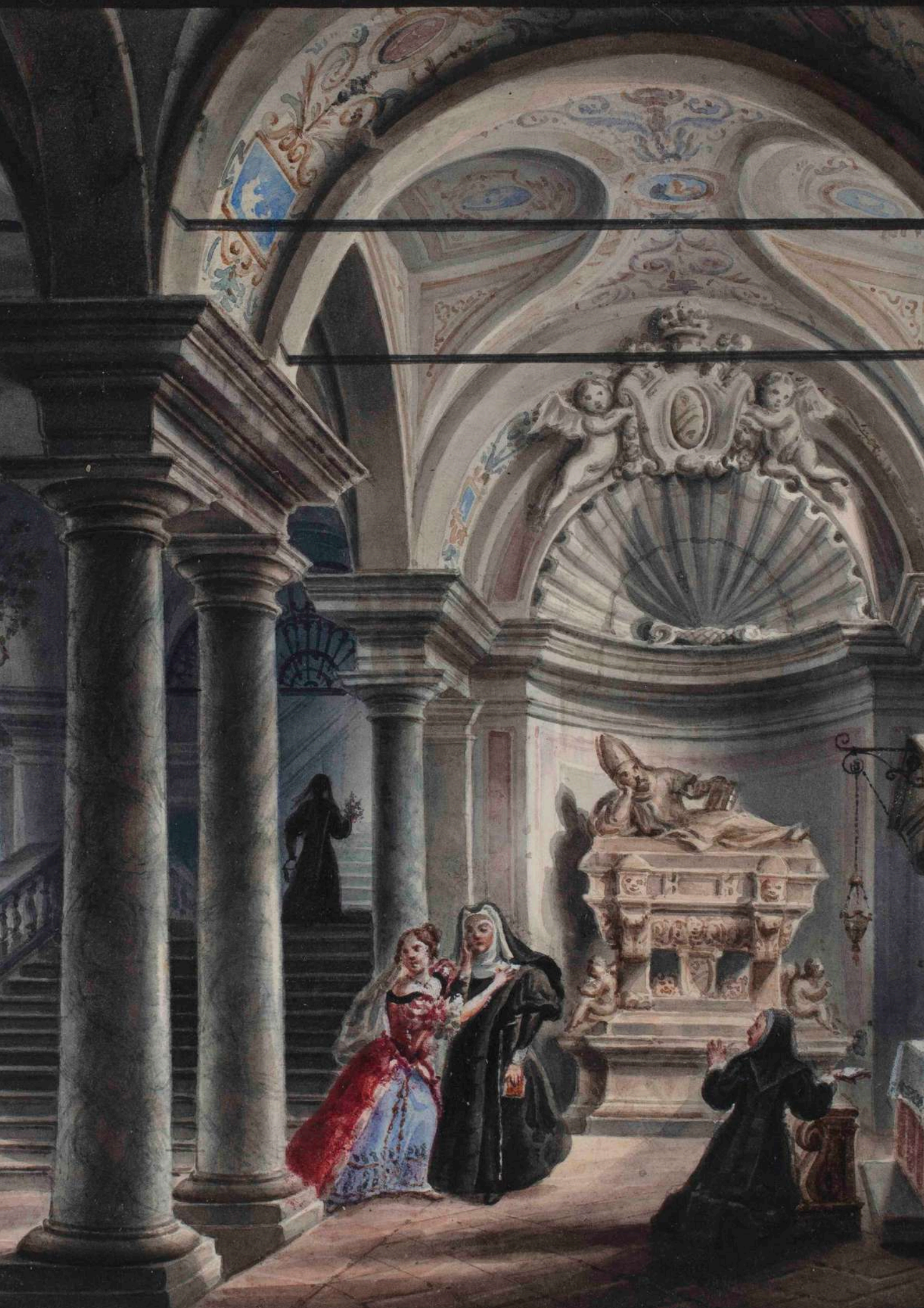
(2) *Ibidem, fig n. 31, p. 134, indice a pag. 496.*

(3) AA. VV. *Sale d'arte, Città di Alessandria, Giovanni Migliara, I quaderni del museo e della Pinacoteca civica, Alessandria 2006, pag. 90.*

(4) *Gozzoli, Rosci, Sisto, L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria, nn. 54, 55, 56, pag. 140, indice a pag. 497.*



*Costume de l'église de...*



## BERNARDINO CAMPI

*Cremona 1522 - Reggio Emilia 1591*

### **Adoration of the Shepherds**

*Red chalk on brown paper  
Squared in red chalk*

*298 x 245 mm*

*Provenance:*

*Christie's, Ancienne collection du Duc de Talleyrand-Dessins italiens et ceramiques europeennes, Paris, 26.06.2002, pag. 17*

This is the preparatory drawing for the painting now in a private collection, formerly housed in the church of S. Domenico in Cremona, above the altar of the Marquises Picenardi. Before reaching its current ownership, the work went through several transitions: taken to Paris by the Napoleonic army, it was returned to the Picenardi family in 1815, and later entered the Reichmann collection in Milan in 1870 (1). The painting dates back to 1574 and enjoyed great success among its contemporaries; this is evidenced by its mention in Alessandro Lamo's *Discorso* (1584), which celebrates it as a masterpiece for its masterful draftsmanship and handling of light (2).

*Notes:*

(1) *Giulio Bora, in Mina Gregori, Pittura a Cremona dal romanico al Settecento, Milan 1990, pl. 91, pag. 161, entry on pag. 274.*

(2) *Alessandro Lamo, Discorso di Alessandro Lamo intorno alla Scoltura, e Pittura..., in Giambattista Zaist, Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi, vol II, 1774, pag. 82.*

## CARLO URBINO

*Crema 1525 - 1585*

### **Study of Pendentives with Figures of Evangelists**

*Pen and brown ink*

*190 x 150 mm*

*Inscribed in pencil, bottom right: VR and 190/150, 3/2*

*Provenance:*

*Dubini Hoepli Collection*

*Giuseppe Vallardi Collection (L. 1223)*

*Finarte, Milan, Asta di disegni dal XVI al XIX secolo, 20.12.1976, lot 54, pl. XIV (as Daniele Crespi)*

The drawing depicts three Evangelists: Saint John, recognizable by the eagle, Saint Matthew with the angel and, on the verso, Saint Mark with the lion, alongside further studies for the same figures. The sheet was published in 1979 by Giulio Bora (1), who attributed it to the hand of Carlo Urbino; the scholar identified it as a preparatory study for the pendentives of the dome in the Church of Santa Maria di Campagna in Pallanza, commissioned from the artist around 1576-1577. The decoration of the sacred building was divided equally between Urbino and Aurelio Luini, who were later joined by assistants and other painters due to concurrent commissions undertaken by both masters. Of the four pendentives to be frescoed with the Evangelists, two were assigned to Urbino (Saint John and Saint Matthew) and two to Luini (Saint Mark and Saint Luke). It is therefore probable that the two artists were developing their decorative proposals simultaneously: this would explain the sketch for Saint Mark on the reverse of the sheet, studied by Urbino at a stage prior to the final division of the subjects.

*Bibliography:*

*(1) Giulio Bora, Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza, in «Arte Lombarda», no. 52, 1979 pp. 90-106. For the drawing specifically, see fig. 37, pag. 102.*

## LUCA CAMBIASO

*Moneglia 1527 - San Lorenzo de El Escorial 1585*

### **Christ at the Column**

*Pen and brown ink with brown wash*

*368 x 162 mm*

*Provenance:*

*Father Sebastiano Resta ? (L. 2886 G)*

*Count Gelosi (L. 545)*

*Sir Charles Greville (L. 549)*

*Earl of Warwick (L. 2600)*

Cambiaso depicted this same subject multiple times; there are, in fact, four stylistically close drawings published by Suida in the 1958 monograph on the artist: the *Christ Scourged* in the Albertina, the *Christ at the Column* in Princeton, and the two *Scourging of Christ* in the Uffizi. Although these sheets feature various figures other than Christ, the posture and the execution of Jesus' body are remarkably similar in all of them, as can be seen, for example, in the detail of the foot resting on the ground.

*References:*

*B. Suida Manning, W. Suida, Luca Cambiaso la vita e le opere, Milan, 1958, figg. 388, 389, 404, 405.*

## PIETRO SORRI

*San Gusmè 1556 - Siena 1622*

### **Martyrdom of Saint Catherine**

*Pen and brown ink with brown wash*

*340 x 250 mm*

*Laid down on an old mount*

*Top left: old label 352*

The sheet, traditionally attributed to Giulio Benso, bears an unconvincing attribution; in light of more thorough stylistic analysis and precise comparisons, it has been traced back to the Sienese circle and, more accurately, reattributed to Pietro Sorri.

A significant comparison can be made with the preparatory sheet for *Purgatory* held at the Pinacoteca Nazionale in Siena, which shares similar graphic characteristics: the nervous, tangled line work as well as the broad washes of color, distinctive elements of the draftsmanship of the artist, who trained under Domenico Passignano.

References:

Marco Ciampolini, *Pittori senesi del '600*, Siena 2010, vol. III, pag. 837.

## GIUSEPPE CESARI detto CAVALIER D'ARPINO

*Arpino 1568 - Rome 1640*

### **Battle of Tullus Hostilius against the Veientes and Fidenates**

*Red pencil*

*165 x 235 mm*

*Inscribed bottom left: h. 69*

*Provenance:*

*Count Spencer Collection (L. 1532)*

*William Esdaile Collection (L. 2617)*

*Early lining and mount*

The sheet is one of the preparatory studies executed by Arpino for the *Battle of Tullus Hostilius against the Veientes and Fidenates* in the Palazzo dei Conservatori. Numerous studies survive for the fresco, which can be dated between the end of the 16th century and the beginning of the 17th (1). Furthermore, two oil sketches on canvas are known, now preserved respectively in the Galleria Borghese and the Musée des Beaux-Arts in Caen (2). Although the drawing presents differences compared to the final version, it constitutes the only known evidence in which the battle displays a higher degree of complexity than the other studies. The sheet shows losses and damage occurred in the past, as evidenced by the presence of a backing on laid paper datable to at least the 18th century; the graphic integrations appear to have been executed by a hand stylistically very close to that of Cesari.

*Notes:*

(1) H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino*, Rome 2002, cat. 67, pagg. 74-79, 304-307.

M. S. Bolzoni, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Maestro del disegno*, Rome 2013, figg. 139-154, pagg. 276-287.

(2) Röttgen, cats. 65, 66, pag. 304.

## GIOVANNI BATTISTA CRESPI, detto IL CERANO (Attr. a)

*Romagnano Sesia 1573 – Milan 1632*

### **Saint Joseph Holding the Infant Jesus with Two Children (?)**

*Black chalk and white lead*

*220 x 160 mm*

*Inscribed on the verso in pen by Francesco Gabburri: 'Originale di mano/ di Monseur Pugett/ Scultor Francesce' (1).*

*Provenance:*

*Francesco Maria Niccolò Gabburri (L. 2992b)*

*Sir Joshua Reynolds (L. 2364)*

*Antonio Cesare Poggi ? (London, 26 May 1794, lot 888. Anonymous sale)*

*Paul Brandt (Amsterdam, 15-17 June 1949, lot 697)*

The subject of this refined drawing, which features formal characteristics that can be traced back to the Lombard artistic circle at the turn of the 16th and 17th centuries, remains not entirely clear. While the figure of the haloed old man holding a child immediately recalls Saint Joseph carrying the infant Jesus, it is far more difficult to hypothesize the identities of the two children at their feet; these figures seem almost to be reaching for the infant, who is vigorously protected by the adult.

The figure of Joseph as the guardian of Jesus is certainly a theme dear to the Counter-Reformation. However, in the absence of conclusive evidence, one must remain within the realm of hypothesis.

As for the purpose of the drawing, judging by the compositional structure and the presence of what appears in all respects to be a pedestal, we can state with a certain degree of confidence that this is a sketch for a sculptural group. In view of the stylistic characteristics and the high level of execution, the sheet can be attributed to Giovanni Battista Crespi, known as il Cerano.

Although the artist's graphic corpus remains relatively small today and, in some respects, not entirely homogenous in terms of form, it nevertheless presents several clear examples from an attributional standpoint. These include *The Third Horseman of the Apocalypse* (2) (fig. 1)—held in the Fondo Osio at the Istituto Nazionale per la Grafica in Rome—which, in our opinion, bears very strong executional similarities to the drawing presented here. Although the Roman sheet was executed not only with black chalk and white lead but also with the use of brown ink wash, the same draftsmanship can be discerned, providing the opportunity for several interesting comparisons.

If one compares Joseph's arms with those of the horseman (figs. 2-3), it becomes evident that they are executed in an almost mirror-like fashion from a stylistic point of view. Without being distracted by the nearly identical position of their respective left limbs, one notices how they express the same lean, nervous, and at times knotty anatomy. Furthermore, the hands are conceived in the same manner: skeletal and claw-like. They are traced with refined, short, sharp strokes, with the white heightening serving to highlight veins and tendons. Moreover, on the lower part of the sheet from the Osio collection, Cerano renders a series of huddled bodies, working them meticulously with brush and white heightening. Indeed, the very same way of conceiving and rendering muscular masses can be found in our sheet as well. This is clearly visible on the back of the child positioned on the right (figs. 4-5).

Finally, it should be emphasized that the shapes of the heads of the Infant Jesus and Joseph are conceived with the same volumetric accentuation and roundness as the heads of the recumbent figures in the Roman sheet (figs. 6-7 and 8); they also present a thoroughly comparable somatic type. These characteristics are found, among other things, in many paintings by the artist, making them in fact among the most distinctive morphological traits of his figurative language.

Returning to the purpose of this work—namely, to serve as a model for a sculptural group—it is important to remember that Cerano was by no means a stranger to this type of task. Throughout his entire career, he had both practiced sculptural modeling and executed designs to be entrusted to colleagues who would then translate them into stucco or marble. There are several well-documented examples of this activity.

Among these, we can particularly recall the cartoon with the *Conversion of Saint Paul*, later sculpted in marble by Gaspare Vismara, and the series of canvases with the *Creation of Eve*, *Solomon and the Queen of Sheba*, *Sisera and Jael*, *Judith and Holofernes*, and *Esther and Ahasuerus*, which were subsequently executed by Vismara, Giovan Pietro Lasagna, and Gian Andrea Biffi. Furthermore, in 1629, he was elected master builder (capomastro) of the Veneranda Fabbrica del Duomo, with the task of supervising the statuary decoration.

Alessandro Salamone

#### Notes:

(1) *Renowned Florentine collector and art historian. In light of modern studies on the French sculptor, the attribution proposed by Gabburri can no longer be accepted.*

(2) *Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Osio, folder 10, inventory number: D-FN14444, black chalk, pen, brown ink wash, white lead (?), 265 x 176 mm. The drawing appeared on the market at a Sotheby's auction in London in 1978. As far as I am aware, it was then published for the first time by G. Bora in Pavia Museo Malaspina, Pavia, pp. 178-179, who linked it to a small oil on panel of similar dimensions held precisely in the Pavia collection. It was indeed the discovery of this drawing that allowed the authorship of the small panel to be assigned to Cerano.*

#### References:

*G. Bora in Pavia Museo Malaspina, Pavia, Municipality of Pavia, 1981, pagg. 178-179.*

*M. Rosci, Il Cerano, Electa, Milan 2001.*

*Il Cerano, 1573 – 1632, Protagonist of Seventeenth-Century Lombardy, exhibition catalogue (Milan, Palazzo Reale 24 February – 5 June 2005) edited by M. Rosci, Federico Motta Editore, Milan 2005.*

*G. Bora, in The Artist and His Atelier, the Drawings from the Osio Acquisition at the National Institute for Graphics, edited by G. Fusconi, Palombi Editori, Rome 2006, cat. 14, pagg. 76-77.*

## LAURENT DE LA HYRE

*Paris 1606 - 1656*

### **Saint Mark**

*Black chalk and grey wash*

*111 x 190 mm*

The sheet, hitherto unpublished, finds a precise match, in technique and subject, in four other drawings published in the catalogue of the exhibition dedicated to the artist in 1988 (1). Two of these belong to the Musée des Beaux-Arts d'Orléans (nos. 70 and 73), a third to the Kupferstichkabinett Berlin (no. 72), while the location of the fourth remains unknown (no. 71). This group of sheets is in all probability related to a unified decorative project, currently unidentified or lost, which displays the conceptual and stylistic coherence typical of La Hyre's graphic production.

*Notes:*

(1) Pierre Rosenberg and Jacques Thuillier, *Laurent de La Hyre 1606–1656, l'homme et l'œuvre*, Geneva and Musée de Grenoble, 1988, pagg. 60–61, figg. 70–73.

## GIUSEPPE DIAMANTINI

*Fossombrone 1623 - Venice 1705*

### **Moses Saved from the Waters**

*Pen and brown and black ink, brown and grey wash, red chalk*

*253 x 210 mm*

*Laid down on an old mount*

Giuseppe Diamantini was a painter and engraver who trained in Bologna under Giovanni Andrea Sirani, and later settled in Venice, where he came under the influence of Pietro Liberi. The drawing does not find a direct match in either the artist's engravings or paintings, although its attribution remains unquestionable. The sheet nevertheless shows several affinities with other works, especially in the rendering of the hair and the definition of the faces, particularly in the study for a *Madonna and Child with Saint John the Baptist and Angels* in Stuttgart (1). The main figure under the parasol, on the other hand, recalls Euterpe from the engraving *Saturn, Cupid, and Euterpe* (2). Finally, the female figure wearing a turban-like headdress recalls the female heads created by Diamantini for *Hagar and Ishmael in the Desert with the Angel*, now in a private collection, and for *Artemisia with the Ashes of Mausolus and the Handmaid* in Urbino (3).

#### Notes:

(1) A. Ambrosini Massari, M. Cellini, M. Luzi (eds.), *Giuseppe Diamantini. Pittore e incisore delle Marche a Venezia, exhibition catalogue, Fossombrone, 31 July - 17 October 2021*, pag. 55.

(2) *Ibidem*, fig. 36, pag. 302.

(3) *Ibidem*, fig. P.9, pag. 107; fig. P.10, pag. 111.

## SEBASTIANO RICCI

*Belluno 1659 – Venice 1734*

### **The Temptations of Saint Anthony**

*Black, red, and white chalk on grey paper*

*190 x 268 mm*

Sebastiano Ricci approached this subject multiple times throughout his career, rendering it in numerous pictorial variants (1). These works, and consequently the drawing under examination as well, belong to the phase in which the artist was influenced by Alessandro Magnasco, likely dating to the late 17th and early 18th centuries, when the painter was in Milan. Unlike the paintings, the sheet features only a hint of landscape, which serves to give greater prominence to the main figures: Satan, Saint Anthony, and a female figure, who can probably be interpreted as a temptation sent by the devil. Furthermore, the poses of Saint Anthony and Lucifer are very similar to those found in the painting now preserved in the Hermitage Museum in St. Petersburg, in which the figures are attributed to Ricci, while the landscape is the work of Antonio Peruzzini (2).

#### *Notes:*

(1) A. Scarpa, *Sebastiano Ricci, Milan 2006*, figg. 143-145, pag. 431.

(2) *Ibidem*, cat. 434, pag. 298; fig. 144, pag. 431.

## ITALIAN ARTIST

*Second half of the 17th century*

### **Study for an Altar-piece with the Madonna and Saints**

*Red chalk with red chalk squaring*

*344 x 242 mm*

*Provenance:*

*Finarte, Disegni e dipinti antichi, 31.05.1994, lot. 48*

The drawing was sold by Finarte in 1994 with an attribution to Gian Giacomo Barbelli (1590–1656), an artist responsible for altar-pieces and fresco cycles between the Bergamo and Brescia territories. To date, the attribution to Barbelli is no longer acceptable. The sheet clearly functions as a preparatory study for an altar-piece. The subject belongs to the iconography associated with the Order of the Servants of Mary, founded in the 13th century in Central Italy (Florence, Siena, Borgo Sansepolcro): the seven holy founders are depicted in the act of receiving the religious habit from the Virgin, an episode that alludes to the spiritual birth of the order and its Marian consecration.

## BOLOGNESE ARTIST

*Second half of the 17th century*

### **Head of a Boy**

*Red and white chalk on dove-grey paper*

*308 x 222 mm*

*Laid down and mounted on an old backing*

*Inscribed lower left in pen and brown ink: A Carrache*

The sheet depicts the head of a putto captured in an intimate and natural pose: the face is constructed through a soft chiaroscuro achieved with strokes of red chalk and delicate touches of white heightening. The formal structure recalls the Bolognese Carracciesque culture, in particular the models developed by Ludovico Carracci; however, in the absence of decisive comparisons, it has not been possible to advance a more precise attribution.

## ANTONIO BORGIA

*17th century*

### **Vanitas Scientiarium**

*Pen and brown ink*

*Laid down on three corners on an old mount*

*300 x 437 mm*

No information is available on Antonio Borgia; the uniqueness of the subject suggests that he was an "amateur," passionate about alchemical sciences. The bizarre character of the work is evident from the artist's signature on the book in the foreground. It reads "Suinotna Aigrob Ticef," which corresponds to the mirror reading of "Antonius Borgia Fecit." Esoteric books, indecipherable symbols, monsters, and skeletons animate this extraordinary seventeenth-century invention. This iconographic repertoire recalls hermetic culture and the allegories of the Vanitas, where all earthly knowledge is destined to confront Time and Death. On a tree, a monkey holds a mirror while the bark below takes on the appearance of a bird. One of the most intriguing details is the book with pseudo-magical characters: it appears to imitate cabbalistic, alchemical, or astrological alphabets. These are likely not decipherable signs, but rather an iconographic device to evoke occult knowledge. In the centre, on the ground, graphic symbols appear that refer to the four elements, including the hexagram and the symbol for water. As for the central male figure, it is possible to trace the reference model: Borgia in fact copies the pose of Apollo from Melchior Meier's engraving (1) depicting *Apollo Flaying Marsyas* (c. 1580), altering only the objects held in his hands. The upside-down bust also follows the model of the tortured Marsyas, although it reproduces only the upper half of the body.

Notes:

(1) *Hollstein's, German engravings...*, vol. XXV, Roosendaal, 1989, pag. 28, n. 7.

## GIAN BATTISTA TIEPOLO

*Venice 1696 - Madrid 1770*

### **Caricature**

*Pen, brown ink, and brown wash*

*196 x 150 mm*

*Provenance:*

*Unidentified collection stamp in red on the verso: a triangle with the initials SFP*

Giambattista collected his caricature studies in at least three or four albums; some of these belonged to Count Bernardino Comiani Algarotti, and part of these groups remained intact until the 1940s. The sheet under examination in all probability comes from one of these albums, which were subsequently dismantled, and finds precise comparisons both with the sheets preserved in the Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" at the Castello Sforzesco in Milan and with those belonging to the Civici Musei in Trieste, published by Vigni.

*References:*

*G. Frizzoni, Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del senatore Giovanni Morelli, Milan 1886, pls. XXX-XXXI.*

*G. Vigni, Disegni del Tiepolo, Trieste 1972, figg. 222-248.*

*G. Bora, I disegni della collezione Morelli, Milan 1988, cats. 89-92, pagg. 234-241.*

## FELICE GIANI

*San Sebastiano Curone 1758 – Rome 1823*

### **The Clemency of Alexander towards the Family of Darius**

*Oil on paper laid down on panel*

*350 x 220 mm*

The painting constitutes the preparatory model for the central frescoed octagon on the vault of the Sala di Alessandro in Palazzo Nagliati-Braghini-Rossetti in Ferrara, which depicts an episode from the deeds of Alexander the Great (1). The decoration of the palace was entrusted to Giani and his workshop in 1822, during a mature phase of his career. A comparison between the sketch and the final fresco version reveals slight variants, mainly traceable to the pose of the female figure in the background on the left; in the study, she appears with her hands clasped in an attitude of supplication, whereas in the fresco her arms are open, heightening the theatrical impact of the scene. About twenty years earlier, Giani had already approached the subject in the Sala di Alessandro at Palazzo Naldi in Faenza, adopting a very similar compositional layout (2). A squared preparatory drawing is also known for the 1802 fresco (3). Furthermore, the compositional structure of these works finds a match in other decorations executed in previous years, such as *The Departure of Attilius Regulus for Carthage* in Palazzo Aldini and *Chryses Beseeching Agamemnon to Return his Daughter Chryseis* in Palazzo Milzetti (4).

Notes:

(1) A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-123 è la cultura di fine secolo*, Milan 1999, cat. 43, pagg. 463-467.

(2) *Ibidem*, cat. 37, fig. 620, pag. 433.

(3) *Ibidem*, fig. 621, pag. 433.

(4) *Ibidem*, fig. 360, pag. 257 e fig. 585, pag. 407.

## MICHELE SANGIORGI

*Faenza 1785 - Rome 1822*

### **Susanna and the Elders**

*Black chalk and white lead on beige paper*

*230 x 303 mm*

The drawing shows clear affinities with the *Holy Family* created by Sangiorgi around 1810 (1). This closeness is particularly noticeable in the head of Saint Joseph, which closely recalls the physiognomy of one of the 'elders'. The work is clearly influenced by Minardi and Camuccini, reflecting the academic and neoclassical climate of the period.

Notes:

(1) F. Leone for Cortona Fine art, *Michele Sangiorgi ineditus*, Milan 2023, cat. 6, pag. 40-41.

## TEODOLINDA SABAINO MIGLIARA

Milan 1814 - Varese 1866

### Convent Scene

Wash

200 x 285 mm

Signed lower left: "Teodolinda Migliara fece"

Teodolinda Migliara, daughter of the famous Giovanni Migliara, was a painter specializing in urban perspectives and interiors of sacred buildings, mostly in Milan, often in a reduced format but rich in detail. Another version of the same subject, slightly larger in size, is held at the Biblioteca Reale in Torino under the title "La Lavallière nel convento di Challot" (1). A preparatory study of the cloister, executed by Giovanni Migliara and now preserved in the Pinacoteca Civica in Alessandria, is also extant (2). Furthermore, a *fixé sous verre* on silk of the same subject, dated 1843 and signed by Teodolinda, titled "Madame La Vallière nel monastero," is also known (3). It is likely that the subject was part of a series dedicated to the love story between Louis XIV and Madame de La Vallière, also considering that Giovanni Migliara produced additional scenes featuring the same characters, of which several studies survive (4).

#### Notes:

(1) M. C. Gozzoli, M. Rosci, G. Sisto, *L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria*, Alessandria 1977, fig. n. 32, pag. 134, index on pag. 496.

(2) *Ibidem*, fig. n. 31, p. 134, index on pag. 496.

(3) AA. VV. *Sale d'arte, Città di Alessandria, Giovanni Migliara, I quaderni del museo e della Pinacoteca civica*, Alessandria 2006, pag. 90.

(4) Gozzoli, Rosci, Sisto, *L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria*, nn. 54, 55, 56, pag. 140, index on pag. 497.

FIGURE DI CARTA IX  
*Giugno 2026*



CORTONA FINE ART  
Corso Monforte 38 - 20122 Milano  
[info@galleriacortona.com](mailto:info@galleriacortona.com)