

Caterina Corsi, *La tecnica dello spolvero al servizio delle sperimentazioni rinascimentali*

Sinossi

Questo contributo mette in luce il rapporto tra l'introduzione della prospettiva e la diffusione della tecnica dello spolvero, che, rispondendo all'esigenza degli artisti di mantenere inalterati i rapporti proporzionali studiati su carta, nel corso del Quattrocento fiorentino fu investita da una crescente fortuna. L'analisi del modus operandi di Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Paolo Uccello e Masaccio offre stimolanti spunti di riflessione su questioni filologiche più generali e sui metodi di trasmissione dei saperi tecnici. Tra gli aspetti più interessanti vi sono la possibilità di avvalorare una proposta di datazione per la Crocifissione di Santa Maria degli Angeli di Andrea del Castagno, il rinvenimento di una fotografia Alinari che smentisce il presunto spolvero sulla Creazione di Adamo di Paolo Uccello e l'individuazione di segni da trasferimento da cartone sull'uccellesca Adorazione del Bambino di San Martino Maggiore a Bologna. Rilevante anche l'individuazione dello spolvero sul sopracciglio della Madonna nella Trinità di Masaccio per Santa Maria Novella, unico precedente per le sperimentazioni tecniche di Paolo Uccello. Poiché quest'ultimo si trovava a Venezia negli anni di attività masacesca, si apre infine la possibilità che possa aver appreso questi metodi durante l'attività nel cantiere di Santa Maria del Fiore, tramite Filippo Brunelleschi.

Summary

This paper highlights how the spolvero technique is related to the introduction of perspective. The use of cartoons increased significantly during the fifteenth century in Florence, as it satisfied the artists' need to maintain proportional and perspective studies previously realized on paper. The analysis of the working methods of Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Paolo Uccello, and Masaccio offers stimulating insights into more general philological issues and methods of transmitting technical knowledge. Among the most interesting aspects are the possibility of supporting a proposed date for Andrea del Castagno's Crucifixion in Santa Maria degli Angeli, the discovery of an Alinari photograph denying the presence of spolvero in Paolo Uccello's Creation of Adam, and the identification of pounced dots in Uccello's Adoration of the Child in San Martino Maggiore, Bologna. Also noteworthy are the traces of spolvero in the eyebrow of the Virgin in Masaccio's Trinity for Santa Maria Novella, which serves as the only precedent for Paolo Uccello's technical experiments. Since Uccello was in Venice during Masaccio's period of activity, he may have learnt these methods from Filippo Brunelleschi while both of them were working in Santa Maria del Fiore.

Iacopo Natale, *Considerazioni intorno al sigillo di Alfonso Lombardi (1497 circa – 1537)*

Sinossi

L'articolo propone una rilettura delle fonti figurative e letterarie, antiche e moderne, del sigillo personale dello scultore ferrarese Alfonso Lombardi, utilizzato dal maestro nelle lettere inviate a Federico II Gonzaga tra il 1529 e il 1536 e impiegato, alla stregua di una firma, anche nel bottone

della veste di san Girolamo sul rilievo modellato per Fra Sabba da Castiglione nella seconda metà degli anni Venti del Cinquecento. In particolare, al centro dell'articolo è l'identificazione di un importante precedente iconografico del sigillo, un piccolo cammeo in calcedonio, conservato negli archivi fiorentini di Palazzo Pitti, sul quale è riprodotta una figura maschile nuda, inginocchiata, che regge tra le mani un vaso all'antica. Accennando all'importanza che ebbe il tema del vaso nella riflessione umanistica sulla condizione del genere umano, nonché al ruolo che esso svolse nello svilupparsi dell'idea di creazione artistica, l'articolo tenta di chiarire il significato dell'eloquente figurina impressa sul sigillo, che sembra tanto assomigliare a quella di un vasaio, e da ciò trae l'occasione per rivedere un po' tutta la riflessione che Alfonso fece della propria arte, soprattutto a partire dal rapporto di amicizia intrattenuto con Fra Sabba. In relazione al maturare di una solida autocoscienza artistica, da cui la firma che, nel medesimo giro d'anni, compare sul trono della Vergine nel rilievo con l'Adorazione dei Magi scolpito per la predella dell'Arca di San Domenico a Bologna, chi scrive propone inoltre di identificare, tra i personaggi della scena appena citata, l'autoritratto dello scultore e il ritratto di Federico Gonzaga, facendo leva sulla presenza di un dettaglio iconografico abbastanza insolito, finora passato inosservato.

Summary

This article offers a reinterpretation of the figurative and literary sources, both ancient and modern, pertaining to the personal seal of the Ferrarese sculptor Alfonso Lombardi. This seal was used by the master in letters he sent to Federico II Gonzaga between 1529 and 1536 and was also employed, like a signature, on the button of Saint Jerome's robe in the relief modeled for Fra Sabba da Castiglione in the late 1520s. Particularly, the focus of this article is the identification of an important iconographic precedent of the seal: a small chalcedony cameo, preserved in the Florentine archives of Palazzo Pitti, which depicts a nude male figure kneeling and holding an all'antica vase. Thus, the article attempts to clarify the meaning of the eloquent figure impressed on the seal, which seems so similar to that of a potter, by mentioning the importance of the vase theme in the humanist reflection on the human condition, as well as the role this theme played in the development of the idea of artistic creation. From this, the author takes the opportunity to re-examine Alfonso's reflections on his own art, especially considering his friendship with Fra Sabba. It is thus suggested that the signature that appears on the Virgin's throne in the relief with the Adoration of the Kings sculpted for the predella of the Arca di San Domenico in Bologna derived from the development of a solid artistic self-consciousness in those same years. Based on this, the author also proposes to identify, among the characters of the scene just mentioned, a self-portrait of the sculptor and a portrait of Federico Gonzaga, relying on the presence of a rather unusual iconographic detail, which has thus far gone unnoticed.

Sergio Taddei, 'Pittoresco', 'sublime' e 'anacoretico' nella pittura di paesaggio della Collezione Inghirami di Volterra

Sinossi

Il presente studio prende in esame alcune opere pittoriche e grafiche di soggetto paesaggistico, databili tra la metà del XVII secolo e i primi anni del XIX, presenti nella collezione e nell'archivio privato della famiglia Inghirami di Volterra. Tale gruppo di lavori è accomunato da una visione fortemente espressiva della natura, venata talvolta di un 'pittoricismo' bucolico talaltra di una intensificazione dell'elemento 'sublime', mutuata dallo stile di Salvator Rosa, il quale soggiornò ripetutamente a Volterra negli anni Quaranta del Seicento e intrattenne un profondo sodalizio

intellettuale con l'aristocrazia locale. L'analisi di tali esempi figurativi è condotta parallelamente a una disamina della coeva, e in gran parte inedita, documentazione archivistica – inventari, lettere, produzione poetica – conservata nell'archivio privato degli Inghirami e in altre istituzioni bibliotecarie cittadine e fiorentine, allo scopo di valutare l'impatto della poetica naturalistica di Salvator Rosa e dei suoi seguaci sulle predilezioni estetiche e le scelte collezionistiche di questo particolare microcosmo privato e, più in generale, della cultura volterrana dei secoli XVII e XVIII.

Summary

This study examines several landscape paintings and graphic sketches dating from the mid-seventeenth century to the early nineteenth century, preserved in the private collection and archive of the Inghirami family of Volterra. This group of works is characterized by a strongly expressive vision of nature, sometimes tinged with a bucolic 'pictorialism' and other times with an intensification of the 'sublime' element, borrowed from the style of Salvator Rosa, who stayed in Volterra repeatedly in the 1640s and cultivated a deep intellectual exchange with the local aristocracy. The analysis of these figurative examples is conducted in parallel with an examination of contemporary, mostly unpublished, archival documentation – inventories, letters and poetry – preserved in the private archives of the Inghirami family and in other libraries and archives between Volterra and Florence, in order to evaluate the impact of Salvator Rosa's and his followers' naturalistic poetic on the aesthetic inclinations and collecting choices characterizing this particular private microcosm and, more generally, the artistic context of Volterra between the seventeenth and eighteenth centuries.

Laura Castellano, *Intorno a un ricorso gotico nella Scène de guerre au Moyen-Âge di Degas*

Sinossi

Nel ripercorrere la storia della genesi creativa della Scène de guerre au Moyen-Âge (1865), tra i dipinti di soggetto storico più enigmatici di Edgar Degas, il contributo intende valorizzare l'interesse del pittore francese per il patrimonio figurativo dei 'primitivi', partendo dalla rivalutazione di due fonti visive impiegate per la redazione finale del quadro. In particolare, il rilancio di una felice intuizione di Carlo Ludovico Ragghianti e l'individuazione nel quadro di prestiti visivi da alcuni dettagli dei rilievi di Lorenzo Maitani sulla facciata del duomo di Orvieto – questi ultimi sfuggiti alla letteratura critica su Degas – arricchiscono il repertorio di modelli osservati dal pittore in Italia e aprono nuove riflessioni sull'elaborazione formale della Scène de guerre.

Summary

By revisiting the creative genesis of the Scène de guerre au Moyen-Âge (1865), one of the most cryptic history paintings by Edgar Degas, this essay aims to investigate the painter's interest in Tre-Quattrocento art, starting with the reassessment of two visual sources which were used for creating the final version of the picture: namely, the reconsideration of Carlo Ludovico Ragghianti's brilliant intuition, together with the identification of some details in the painting derived from the Gothic reliefs by Lorenzo Maitani on the Orvieto Cathedral facade, the latter neglected by Degas's critical literature. This study allows scholars to broaden the repertoire of the visual patterns studied by the painter, therefore opening new reflections regarding the creative processes of the Scène de guerre.

Raffaella Picello, *Questioni di astrazione: la produzione di Jessica Dismorr nella seconda metà degli anni Trenta*

Sinossi

Gli anni Trenta rappresentano un capitolo fecondo dell'arte inglese, contraddistinto da alleanze di gruppo, apporti internazionali e dibattiti. In tale contesto, le opere di Jessica Dismorr rispondono alle istanze formali sostenute dai gruppi modernisti Unit One e Circle, riflettendo la propria visione personale mentre si allineano con il clima artistico generale del decennio. Il distacco della pittrice dal Vorticism e dal Postimpressionismo in favore dell'astrazione rappresenta un contributo significativo allo sviluppo dell'arte moderna in Gran Bretagna.

L'autrice evidenzia il ruolo di Jessica Dismorr all'interno della produzione inglese, strettamente connesso all'indagine condotta in ambito non figurativo e alle interazioni con artisti e gruppi d'avanguardia attivi nel decennio preso in esame.

A Hampstead la pittrice può entrare in contatto con importanti artisti dell'avanguardia europea nel momento in cui il quartiere diviene fucina di attività creativa. Aderisce alla Seven and Five Society, inizialmente orientata su temi ispirati alla vita quotidiana, ma che in seguito assume i contorni dell'avanguardia sfociando nel gruppo Unit One, fondato da Paul Nash nell'intento di dare vita a un movimento in grado di operare in modo simile al Bauhaus.

Nonostante la carenza di informazioni che consentano di tracciare un quadro esaustivo della sua attività, i dipinti individuati ne riflettono il pieno coinvolgimento nella sperimentazione contemporanea perseguita da Ben Nicholson ed Henry Moore. Non meno significativa appare l'affinità della Dismorr rispetto alla relazione tra forma e spazio nelle opere surrealiste di Edward Wadsworth e primariamente di Hans Arp, esposte alla International Surrealist Exhibition a Londra nel 1936, e ancor prima divulgate dalla rivista «Axis», organo di promozione del dibattito sull'arte astratta in quel periodo. In ultimo, si sottolinea l'impegno dell'artista nell'opposizione ai regimi totalitari insita nella partecipazione a iniziative di portata internazionale.

Summary

The 1930s represented a prolific period in English art, characterized by group alliances, international contributions, and debates. In this context, Jessica Dismorr's works responded to the formal demands advocated by the modernist groups Unit One and Circle, reflecting her own personal vision while aligning with the general artistic milieu of the decade. The painter's departure from Vorticism and Post-Impressionism in favour of abstraction represented a significant contribution to the development of contemporary art in Great Britain.

The author highlights Jessica Dismorr's role within English art production, closely connected to the investigation conducted in the non-figurative field and interactions with avant-garde artists and groups active in the 1930s. In Hampstead, the painter came into contact with important European avant-garde artists at a time when the neighborhood became a hub of creative activity. She joined the Seven and Five Society, initially oriented towards themes inspired by everyday life, but later assuming the outlines of the avant-garde, culminating in the Unit One group, founded by Paul Nash with the intention of creating a movement capable of operating following the principles of Bauhaus.

Despite the lack of information to enable a comprehensive overview of her activity, her paintings reflect a full engagement in the contemporary experimentation pursued by Ben Nicholson and Henry Moore. Equally significant is the affinity of Dismorr's art with the surrealist works of Edward Wadsworth and primarily Hans Arp in terms of the relationship between form and space, exhibited at the International Surrealist Exhibition in London in 1936, and previously disseminated by «Axis»,

a journal which favoured debate on abstract art during that period. Furthermore, the essay also considers, the artist's commitment to opposing totalitarian regimes on an international level.

Lucia Carrera, *Bertina Lopes: il riferimento all'arte tradizionale mozambicana nelle opere tra gli anni Cinquanta e Settanta*

Sinossi

La storia di Bertina Lopes (1924-2012), pittrice, scultrice e attivista politica, si è sviluppata a cavallo tra il continente africano e quello europeo. Nata da madre mozambicana e padre portoghese, l'artista si formò culturalmente sotto il regime dell'Estado Novo, sperimentando su di sé e sulla propria cerchia di amici la durezza delle politiche coloniali portoghesi, della repressione del dissenso e, dopo l'indipendenza del 1975, l'insensatezza della guerra civile. L'artista, per sfuggire al controllo della PIDE, la polizia di regime, dovette allontanarsi dal Mozambico, prima a Lisbona e poi definitivamente a Roma. In questo periodo si oppose incessantemente all'ideologia di regime, come si può ampiamente notare dalle sue stesse opere, portatrici di messaggi di forte denuncia. Dal punto di vista stilistico, la lontananza fisica dal Mozambico rafforzò, nella produzione artistica di Lopes, la vicinanza al popolo mozambicano, intensificando il richiamo ai suoi elementi tradizionali iconografici e formali. In questo saggio si ripercorre l'attività artistica di Lopes soffermandosi proprio sul rapporto con l'arte tradizionale mozambicana in un periodo compreso tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento. Si analizza il processo che ha portato l'artista a recuperare le tradizioni artistiche del proprio Paese di origine, elaborandole in un personalissimo stile generato dalla commistione tra queste e le ricerche artistiche europee e americane. Ci si sofferma in particolar modo sui rimandi alle maschere Makonde, alle sculture Ujamaa e alle lavorazioni tessili presenti in alcune fondamentali opere di Lopes, in parte inedite, mediante un'ampia documentazione iconografica.

Summary

The story of Bertina Lopes (1924-2012), painter, sculptor and political activist, straddled the African and European continents. Born to a Mozambican mother and Portuguese father, the artist came of age under the Estado Novo regime, where she and her peers experienced the harshness of Portuguese colonial policies, the repression of dissent, and, after independence in 1975, the senselessness of civil war. To escape the control of PIDE, the regime police, the artist had to move away from Mozambique, first relocating to Lisbon and then permanently to Rome. During this period, she relentlessly opposed regime ideology, as can be widely seen in her works, which carry messages of strong denunciation. Stylistically, the physical distance from Mozambique strengthened her closeness to the Mozambican people in her work, intensifying the appeal to its traditional iconographic and formal elements. This essay traces Lopes's artistic activity, focusing on her relationship with traditional Mozambican art during the period between the 1950s and the 1970s. It analyzes the process that led the artist to recover the artistic traditions of her country of origin, incorporating them into a very personal style generated by their mingling with European and American artistic research. Particular attention is paid through extensive iconographic documentation to the references to Makonde masks, Ujamaa sculptures and textile work present in some of Lopes's fundamental works, several of which have never been seen before.

Giorgia Gastaldon, *Modelli museali a confronto: arte contemporanea a Firenze e Livorno, tra anni Sessanta e Settanta*

Sinossi

Questo contributo è incentrato sul confronto tra due modelli operativi attuati, nella seconda metà del Novecento, al fine di dotare le città di Firenze e Livorno di un museo d'arte contemporanea. I due casi studio analizzati sono quelli del Museo Internazionale d'Arte Contemporanea – detto MIAC –, fortemente voluto e immaginato da Carlo Ludovico Ragghianti a partire dalla fine degli anni Sessanta per la città di Firenze alluvionata, e il Museo Progressivo d'Arte Contemporanea, pensato e avviato da Lara-Vinca Masini con Vera Durbè, Aldo Passoni e Vittorio Fagone a Livorno nel 1974. Attraverso una necessariamente sintetica ricostruzione delle vicende legate a queste iniziative, si confrontano qui i due modelli operativi e i relativi contesti di riferimento, analizzandone aspetti condivisi e divergenti.

Summary

The article proposes a comparison between two operational models implemented in the second half of the twentieth century to provide the cities of Florence and Livorno with contemporary art museums. The two case studies are those of the Museo Internazionale d'Arte Contemporanea and the Museo Progressivo d'Arte Contemporanea. While the former – known as MIAC –, was strongly desired and imagined by Carlo Ludovico Ragghianti for the flooded city of Florence in the late 1960s, the latter was conceived and launched by Lara-Vinca Masini with Vera Durbè, Aldo Passoni and Vittorio Fagone in Livorno in 1974. Through a necessarily synthetic reconstruction of the events linked with these initiatives, the two operational models and their relative contexts of reference are here compared by analyzing shared and divergent aspects.

Andrea Feniello, *Breve nota sulla vetrata absidale della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno*

Sinossi

L'articolo propone una prima indagine sulla vetrata absidale della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa. Dopo aver descritto l'opera nel suo stato attuale, esso ne evidenzia le palesi incongruenze, dovute non soltanto alla sostituzione di parti perdute e all'errore nel rimontaggio seguito al restauro post-bellico, ma anche alla necessità di adattare una vetrata pensata in origine per contenere tutti e dodici gli apostoli entro un vano che ne poteva accogliere solamente dieci. Concentrandosi in particolare sulle mezze figure del Pantocratore e dei santi Pietro e Paolo in alto, è evidenziata la loro affinità di stile con una vetrata della cappella di San Pietro di Alcantara nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. Di qui il riferimento di questa parte della vetrata pisana a una bottega vetraria veneziana di primo Trecento, in analogia con quanto autorevolmente affermato a proposito della citata vetrata assisiata.

Summary

This article proposes the first investigation on the apse window of the church of San Paolo a Ripa d'Arno in Pisa. After describing the work in its current state, it highlights inconsistencies due not only to the replacement of lost parts and the error in the reassembly following the post-war

restoration, but also to the need to adapt a stained-glass window, originally designed to contain all twelve Apostles within a space that could only accommodate ten. Focusing in particular on the half-figures of the Pantocrator and Saints Peter and Paul in the upper part of the work, the author identifies a stylistic affinity with a stained-glass window in the Chapel of San Pietro of Alcantara in the lower Basilica of San Francesco in Assisi. Hence, it has been possible to connect this part of the Pisan window to a Venetian glass workshop of the early fourteenth century, in analogy with what has been authoritatively stated regarding the aforementioned Assisi window.

Sergio Marinelli, *Il primo Jacopo Foscari di Francesco Hayez*

Sinossi

Si segnala una tela, con l'episodio storico di Jacopo Foscari, figlio del doge veneziano Francesco Foscari, che è attribuita a Francesco Hayez, documentato per aver dipinto quattro versioni di questo tema storico, due sole superstiti, compresa questa, con uno sviluppo formale completamente diverso tra loro. La prima versione, che s'intende identificare con questa, è ricordata dal Carotti, nel 1890, come risalente al 1827. Essa non è mai stata presentata ad alcuna esposizione ed è rimasta sempre nel più assoluto silenzio critico. La motivazione sarebbe in un disparere critico tra Hayez e il proprietario del dipinto, Defendente Sacchi, che tuttavia non traspare nelle pubblicazioni contemporanee, ma che il pittore rese noto nelle sue Memorie, pubblicate nel 1890, quando lo scrittore e collezionista era già morto nel 1840. Defendente Sacchi avrebbe sostenuto, ma forse solo oralmente, che Hayez non era un artista davvero grande, perché sapeva fare soltanto figure piccole, e che artista di lui maggiore era il Diotti di Bergamo, considerato invece da Hayez come sorpassato dai tempi. Il monumentale dipinto ritrovato sarebbe la risposta di Hayez alle critiche di Sacchi. Questi ebbe anche due cugini allievi di Hayez, uno dei quali, Luigi, espose negli stessi anni una copia in piccolo formato dello Jacopo Foscari, anch'essa perduta.

Nel saggio si accenna anche alla fortuna critica e storica di Hayez, tutta italiana, esplosa negli ultimi trent'anni, senza mai tuttavia divenire europea. Si analizzano anche più precisamente le influenze dell'antica pittura veneziana sulla sua arte, riscontrando che, più puntualmente nella ritrattistica, la fonte è costituita da esempi di Jacopo Tintoretto. Il confronto tra il celebre ritratto della cantante Matilde Juva Branca, di Hayez, e quello del giovane Jacopo Sansovino, di Tintoretto, conferma che il pittore trasporta il modello del ritratto maschile antico, con il carisma inconscio che rimane al livello subliminale, su quello femminile moderno.

Summary

This article traces the history of a painting attributed to Francesco Hayez, depicting an historical episode regarding Jacopo Foscari, son of the Venetian doge Francesco Foscari. Hayez painted four versions of this historical theme, only two of which survive – including this one – and that differ completely from one another.

The first version (this canvas) was recorded in 1890 by Giulio Carotti as dating back to 1827. The painting has never been exhibited or attributed to Hayez, and was neglected by art critics. This omission could be due to a quarrel between Hayez himself and the painting's owner, Defendente Sacchi, which was not mentioned in contemporary publications. However, Hayez reported in his Memorie, published in 1890 long after the writer and collector's death in 1840, that Sacchi had previously despised him, saying he was not a truly great artist because he could only paint small figures, meanwhile greatly praising Diotti of Bergamo, who Hayez considered to be outdated. The monumental painting therefore could have been Hayez's response to Sacchi's criticism. Two cousins

of Sacchi were also Hayez's pupils; one of whom, Luigi, in the same years exhibited a small-scale copy of the painting depicting Jacopo Foscari, an artwork that has also been lost.

This examination also touches on Hayez's critical and historical reception, which was entirely Italian and has exploded in the last thirty years without ever appealing to European criticism. The influences of ancient Venetian painting on Hayez's art are also analyzed in detail, finding that, especially for portraiture, the source is sometimes Jacopo Tintoretto. The comparison between Hayez's famous portrait of the singer Matilde Juva Branca and Tintoretto's portrait of the young Jacopo Sansovino confirms that the painter transposed the model of an ancient male portrait, with its unconscious charisma remaining at the subliminal level, onto the modern female portrait.

Martina Coccia, *Meret Oppenheim, Die Waldfrau, 1939: una lettura iconografica*

Sinossi

L'articolo è il risultato di una ricerca condotta presso l'Archivio Federale Svizzero di Berna incentrata sui documenti donati dagli eredi di Meret Oppenheim e dall'amica Dominique Bürgi, riguardanti l'opera *Die Waldfrau*, dipinta dall'artista nel 1939. L'articolo si apre con una breve introduzione all'opera, sottolineando le difficoltà biografiche dell'artista nell'anno 1939, seguita da una descrizione formale dell'opera d'arte. Successivamente, tre paragrafi approfondiscono l'analisi iconografica cercando di chiarire la rappresentazione dei tre soggetti presenti nell'opera *Die Waldfrau*: l'infanzia, il bosco e la *Waldfrau* (traduzione italiana «la Signora della foresta»). Con un approccio comparativo, la ricerca si è svolta giustapponendo le diverse opere di Meret Oppenheim e, grazie allo spoglio dei documenti, l'articolo propone l'ipotesi che, per questo particolare dipinto, la formazione culturale legata all'infanzia dell'artista abbia maggiore rilievo rispetto agli influssi surrealisti evidenti in altre opere di Meret Oppenheim.

Summary

This article is the consequence of research conducted at the Swiss Federal Archives in Bern, focusing on the documents donated by the heirs of Meret Oppenheim and her friend Dominique Bürgi regarding the artwork *Die Waldfrau*, painted in 1939. The article begins with a brief introduction to this composition, emphasizing the significance of the year 1939 for the biography of the artist, followed by a description of the individual components of the artwork. Subsequently, three paragraphs delve into the iconographic analysis of the painting, seeking to elucidate the representation of childhood, the wood, and the *Waldfrau* ('the lady of the wood') in *Die Waldfrau*. With a comparative approach, the article juxtaposes Oppenheim's works, aiming to provide insights for further research. Based on the assistance of the documents, the article endeavors to hypothesize, for this particular painting, that the artist's cultural background held greater prominence compared to the Surrealist influences evident in other works of Meret Oppenheim.