



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

ALCUNI CUORIDORO DEL MUSEO CORRER
(XVI-XIX)
RICERCHE SULLA DATAZIONE, I MODELLI E LA PROVENIENZA

Relatore

Ch. Prof. Walter Cupperi

Correlatrice

Ch. Prof. Stefania Portinari

Laureanda

Irene Garzotti

Matricola 883233

Anno Accademico

2022 / 2023

A mio papà Timoteo

INTRODUZIONE.....	6
<i>Ringraziamenti</i>	10
1. TECNICA E CIRCOLAZIONE DI MANUFATTI E MODELLI DECORATIVI TRA IL XVI E IL XVIII SECOLO.....	11
1.1 La concia e la tintura delle pelli.....	11
<i>Le fonti</i>	11
<i>Il metodo</i>	13
1.2 La decorazione del cuoio.....	14
<i>Le fonti</i>	14
<i>Il metodo</i>	15
1.3 La conservazione dei corami dorati.....	17
1.4 Fortuna dei corami dorati nel territorio europeo.....	17
<i>El Andalus e Regno di Castiglia</i>	17
<i>Stati e centro della penisola italiana</i>	19
<i>Paesi Bassi</i>	21
<i>Inghilterra</i>	22
<i>Francia</i>	23
2. TIPOLOGIE ORIGINARIE, RIFUNZIONALIZZAZIONI E LOCALIZZAZIONE DEI LUOGHI DI PRODUZIONE.....	25
2.1 Tipologie di manufatti di provenienza e modelli di ornato.....	25
2.2 Etichette e tracce materiali.....	27
<i>Etichette</i>	27
<i>Tracce materiali e d'uso</i>	29
2.3 Provenienza.....	31
2.4 Localizzazione dei luoghi di produzione.....	32
3. I CUOI DEL 1906: I CORAMI LAURENTI.....	33
3.1 La testimonianza dei carteggi.....	33
3.2 La provenienza dei nove corami.....	36
3.3 Datazione <i>post quem</i> sulla base di modelli decorativi dei Corami Laurenti.....	37

APPENDICI.....	42
I. Catalogo.....	43
II. Carteggi.....	89
MANOSCRITTI.....	94
BIBLIOGRAFIA.....	94
SITOGRAFIA.....	98

INTRODUZIONE

L'oggetto di questo studio è il cuoio dorato da tappezzeria, che si diffuse dal XV al XVIII secolo tra la penisola iberica e quella anatolica. In particolare, le zone in cui la produzione fu più consistente si svilupparono attorno alle città di Cordoba, di Venezia e nei Paesi Bassi del sud e del nord. Pochi sono gli esemplari dell'arte sopravvissuti fino ad oggi, e fortunatamente il Museo Correr ne conserva un cospicuo numero. Una parte di questi corami corrieriani è stata selezionata e racchiusa in un *corpus* di ventiquattro pezzi, il vero cuore di questo lavoro, al fine di proporre la schedatura di ogni manufatto. Il primo criterio di selezione è stato circoscrivere un certo campo di applicazione, quale la tappezzeria parietale, al fine di un'analisi il più completa e puntuale possibile, che si è rivelata spesso inedita. Dopo la selezione mi è stato gentilmente concesso di prendere visione dei manufatti conservati nel deposito del Museo Correr, con la supervisione dalla conservatrice dott. Valeria Cafà. L'osservazione meticolosa ha risolto diversi dubbi emersi durante la preventiva visione dei frammenti nel catalogo online, e ha permesso di confrontare visivamente ogni singola opera, al fine di indagarne anche lo stato conservativo. In particolar modo, grazie a quest'analisi visiva, è stato possibile dare significato alle diffuse tracce di riuso e di rifunzionalizzazione. Visibili direttamente sui manufatti attraverso ritagli, profondi segni di avvolgimento, tracce di strutture soprastanti la superficie dei corami, fissate attraverso chiodi e causa di alterazioni cromatiche superficiali, questi segni sono stati oggetto fondante della principale analisi dell'elaborato. Questa tipologia di approfondimento non viene quasi mai affrontata dalla bibliografia, che predilige uno studio sulla diffusione del manufatto in sé, piuttosto che l'indagine autoptica delle problematiche nei singoli frammenti. Due interventi che si avvicinano maggiormente a questo tipo di considerazioni sono propri di Anna Contadini¹ e di Ojcumiła Sieradzka-Malec². Il primo studio propone un confronto tra le decorazioni dei

¹ Contadini, Anna, "Cuoridoro": tecnica e decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici, in *Arte veneziana e arte islamica*, atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, (Venezia, 9 – 12 dicembre, 1986), a cura di E. J. Grube, Venezia, L'altra riva Ed., 1986, pp. 231-251.

Contadini, Anna, *Due pannelli di cuoio dorato nel Museo Civico medievale di Bologna*, «Annali di Ca' Foscari», in Rivista della Facoltà di Lettere e Letterature Straniere dell'Università di Venezia, Serie Orientale, 27, 3, 1988, pp. 127-142.

² Sieradzka-Malec, Ojcumiła, *Gilt-leather wall hangings that have been identified in Venice are identical to those that adorn the interiors of Wawel Royal Castle in Kraków (Cracow)*, in «Perspektywy Kultury», 21, 2, 2018, pp. 167-191.

Sieradzka-Malec, Ojcumiła, *The Characteristics of Italian Collections of Gilt Leather as an Element of the Research into the Provenance of the Gilt-Leather Wall Hangings in Wawel Royal Castle*, in «Folia Historica Cracoviensia», 25, 2019, pp. 45-75.

Sieradzka-Malec, Ojcumiła, *Die Sammlung der Goldentapetern des August II. im Königlichen Schloss auf dem Wawel-Hügel in Krakau*, in «Artibus et historiae. An art anthology», n. 85, 2022, pp. 221-275.

corami dorati veneziani e i modelli turco-ottomani che le hanno influenzate, il secondo invece attesta e conferma la netta somiglianza tra i pannelli in corame dorato del castello polacco di Wawel e quelli veneziani conservati a Palazzo Vendramin-Calergi e al Museo Correr.

Al fine di proporre una schedatura per ogni singolo manufatto è stata anche necessaria una ricerca archivistica riguardo la provenienza. Come è stato già osservato dalla studiosa Ojcumiła Sieradzka-Malec sono riscontrabili delle lacune nella documentazione del museo³. Infatti, per un caso solamente è stato possibile determinare con certezza la provenienza dei corami, ovvero quello dei Corami Laurenti. La denominazione del sottogruppo (consistente in nove o otto pezzi) deriva dalla fortuita presenza nei carteggi della penna del pittore Cesare Laurenti (1854-1936), che lo vendette al Museo nel febbraio del 1906. Non è stato possibile verificare lo stesso per nessun altro dei corami presenti nel *corpus*, in quanto «[...] non frequentemente la provenienza di questi materiali può vantare ineccepibili itinerari di proprietà⁴», essendo parte di una collezione molto vasta e complessa.

Il capitolo iniziale non propone solamente una ricognizione sulla genesi dei motivi, ma vuole essere una mappatura dei centri di produzione in vista della discussione successiva circa il tema spinoso dell'individuazione del luogo di manifattura, che risulta non unicamente risolvibile. In secondo luogo, quindi, ci si interesserà dapprima delle tipologie originarie alla consegna dei corami dorati, e successivamente delle etichette, delle tracce materiali e d'uso, della provenienza, e infine, come accennato, della localizzazione dei luoghi di produzione.

Notevoli risvolti vengono proposti nella sezione dedicata alle tracce materiali e d'uso, in quando tutti i pezzi sono risultati oggetto di interventi volti alla conversione in pezzi da collezione. È propria di questa parte la scelta di non affrontare la questione di «*Genesi del collezionismo di corami*», al fine di privilegiare un'analisi dei pezzi, che, come detto in precedenza, risulta una prospettiva poco sondata.

Prima di occuparsi dettagliatamente dei corami dorati all'interno del catalogo si proporrà un ragionamento riguardo i Corami Laurenti sopra menzionati. Sebbene i dati biografici non forniscano precise notizie sull'attività del pittore riguardo un possibile interesse per i manufatti, l'indagine ha portato alla luce una testimonianza certa dell'acquisizione di tali opere da parte del Museo Correr.

³ Sieradzka-Malec, *Gilt-leather wall hangings* cit., p. 188.

⁴ Romanelli, Giandomenico, «*Vista cadere la patria...*» Teodoro Correr tra «*pietas*» civile e collezionismo erudito, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Bollettino, XXX, N.S., n. 1-4, 1986, pp.13-25: 20.

Per quel che riguarda lo stato dell'arte è notevole un numero limitato di scritti specializzati esclusivamente sull'argomento. Le principali fonti che riguardano la concia e talvolta la decorazione dei corami antecedenti all'epoca contemporanea sono quattro, ovvero: *Plichto de larte de tentori che insegna tenger pani, telle, bambasi ed sede si per larthe maggiore come per la comune*, di Giovan Ventura Rosetti, e pubblicato per la prima volta nel 1548 (l'ultima edizione risale al 1672), *Dello specchio di Scientia Universale* del Fioravanti edito a Venezia nel 1572, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignoboli* di Tommaso Garzoni del 1585 e infine *L'Art de travailler les cuirs dorés et argentés*, all'interno di *Description des arts et métiers*, opera di Auguste Denis Fougeroux de Bondaroy ed edita nel 1762. Queste sono da considerarsi come fonti primarie da cui poi altri autori presero spunto, talvolta andando a copiare integralmente il testo d'interesse. Le fonti novecentesche sono da considerarsi più copiose, sebbene il numero sia pur sempre limitato. Le fonti riguardanti la concia vengono studiate principalmente prima da Giuseppe Antonio Bravo nella prima metà degli anni sessanta⁵, e successivamente da Franco Brunello che propone anche uno studio circoscritto al Veneto, dal XIII al XVI secolo⁶.

Ad occuparsi dello studio diretto dei corami dorati, sia per quanto riguarda la ricerca di modelli decorativi, sia al fine di sciogliere problemi storico-artistici sono gli scritti di Contadini⁷, Koldewej⁸, e di Sieradzka-Malec⁹. Il contributo di Koldewej è stato di fondamentale importanza per delineare i modelli utilizzati per la decorazione dei Corami Laurenti (schede nn. 10-19).

La più completa raccolta monografica con oggetto i corami dorati e il loro sviluppo europeo è la recentissima pubblicazione di Jean-Pierre Fournet del 2019, dal titolo *Cuirs Dorés, «Cuirs de Cordoue» un art européen*¹⁰.

Alcuni dei corami dorati presenti nel *corpus* in esame vengono inseriti, assieme ad altri frammenti, in tre principali mostre tenutesi prima a Venezia, poi ad Istanbul e poi a Mantova,

⁵ Bravo, Giuseppe Antonio, *Storia del cuoio e dell'arte conciaria*, Torino, Associazione Italiana Chimici del Cuoio, 1964.

⁶ Brunello, Franco, *Concia e tintura delle pelli nel Veneto dal XIII al XVI secolo*, Vicenza, Ente Fiera Vicenza, 1977. Brunello, Franco, *Storia del cuoio e dell'arte conciaria*, Valdagno (Vicenza), Fenice, 1991.

⁷ Contadini, Anna, "Cuoridoro": *tecnica e decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici*, in *Arte veneziana e arte islamica*, atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica (Venezia, 9 – 12 dicembre, 1986), a cura di E. J. Grube, Venezia, L'altra riva Ed., 1986, pp. 231-251.

⁸ In part. Koldewej, Eloy, *The Marketing of Gilt Leather in Seventeenth-century in Holland*, in «Print Quarterly», 13, 2, giugno 1996, pp. 136-148.

⁹ Sieradzka-Malec, Ojcumiła, *Gilt-leather wall hangings that have been identified in Venice are identical to those that adorn the interiors of Wawel Royal Castle in Kraków (Cracow)*, in «Perspektywy Kultury», 21, 2, 2018, pp. 167-191.

¹⁰ Fournet, Jean-Pierre, *Cuirs Dorés, «Cuirs de Cordoue» un art européen*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2019.

a partire dal nuovo millennio, nel 2007. La prima intitolata *Venezia e l'Islam*, e si è tenuta all'interno del Palazzo Ducale di Venezia dal 28 luglio al 25 novembre 2007¹¹, la seconda è *Venezia e Istanbul in epoca ottomana*, e ha avuto luogo presso il Museo Sakıp Sabancı di Istanbul da 18 novembre 2009 al 28 febbraio 2010¹², e l'ultima e recentissima mostra si è tenuta presso il Palazzo Te di Mantova dal 26 marzo al 26 giugno 2022 e è stata intitolata *Le pareti delle meraviglie, corami di corte tra i Gonzaga e l'Europa*¹³.

Ciò che accomuna questi scritti contemporanei è l'invito conclusivo verso gli studiosi a considerare questi manufatti come oggetto di prossimi studi. In favore di una continua scoperta, quindi, il presente studio si propone come un'analisi stimolante sotto certi aspetti e, come si vedrà, non conclusiva sotto altri. La *trouvaille* dei modelli che hanno ispirato i Corami Laurenti, la loro stessa acquisizione documentata dai carteggi e l'analisi dettagliata delle tracce d'uso e di rifunzionalizzazione dei corami, sono, oltre alle schedature puntuali dei singoli manufatti, ciò che ha dato più soddisfazione nell'indagine di questo lavoro.

¹¹ *Venezia e l'Islam: 828-1797*, mostra e catalogo a cura di S. Carboni (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007), Venezia, Marsilio, 2007.

¹² *Venezia e Istanbul in epoca ottomana*, catalogo della mostra a cura di G. Bellingeri, N. Ölçer (Istanbul, Università Sabancı, Museo Sakıp Sabancı, 18 novembre 2009 – 28 febbraio 2010), Milano, Mondadori Electa, 2010.

¹³ *Le pareti delle meraviglie, corami di corte tra i Gonzaga e l'Europa*, mostra e catalogo a cura di A. Morari (Mantova, Palazzo Te, 26 marzo – 26 giugno 2022), Mantova, Publi Paolini, 2022.

Ringraziamenti

Il mio elaborato finale va a concludere un percorso di studi che è sempre stato arricchente e molto desiderato. Desidero ringraziare inizialmente il mio relatore, prof. Walter Cupperi, che con dedizione e serenità mi ha seguito in questo lavoro. Riservo la mia gratitudine anche alla professoressa Stefania Portinari, che con grande disponibilità ed interesse ha contribuito all'analisi. Un sentito grazie è da me rivolto alla dottoressa Valeria Cafà, conservatrice del Museo Correr, che mi ha permesso con grande sensibilità di entrare nei depositi del Museo Correr e di visionare meticolosamente tutti i frammenti richiesti.

Ringrazio tutte le mie amiche e i miei amici, le mie colleghe, le mie compagne di corso e tutta la mia famiglia, con cui condivido ricordi splendidi e duraturi.

Ringrazio Valentina, mia compagna di vita, che mi sostiene e mi ascolta in ogni momento.

Ringrazio i miei genitori, Federica e Timoteo, per avermi permesso di studiare ciò che ho sempre desiderato e che mi rende felice.

Infine, dedico tutto il mio lavoro a mio papà Timoteo, sempre al mio fianco.

1. TECNICA E CIRCOLAZIONE DI MANUFATTI E MODELLI DECORATIVI TRA XVI E XVIII SECOLO

La prima parte di questo primo capitolo verterà sull'esposizione delle principali tecniche di concia e di decorazione dei corami dorati, e la seconda invece sull'ascesa e il declino dell'arte nei paesi dell'attuale Europa che si sono contesi la pregevolezza dei manufatti tra i secoli XVI e XVIII.

La Spagna per prima e successivamente l'Italia, la Francia, l'Inghilterra e l'Olanda furono grandi produttori (e importatori tra loro) di corami dorati. I commerci e gli scambi economico-politici tra il Nord Africa e la penisola iberica, e tra il Mediterraneo orientale e Venezia furono determinanti per la circolazione delle materie prime e per l'affermazione di *patterns* decorativi. La penisola italiana e quella spagnola furono le due regioni del vecchio continente in cui la produzione dei corami si fece più massiccia, e dalle quali i manufatti si espansero verso altre regioni, come i Paesi Bassi, la Francia e l'Inghilterra.

1.1. La concia e la tintura delle pelli

Le fonti

Il supporto dei corami dorati trova origine nella pelle di animali, la quale poteva essere di vitello, di montone, di pecora, quest'ultima frequentemente utilizzata nella penisola iberica, in quella italiana e in Francia, a differenza dei Paesi Bassi in cui si prediligeva quella di capra¹⁴. Una volta scelta con cura la tipologia di pelle, in base ad esigenze di costi e di morbidezza, essa viene conciata attraverso vari metodi allo scopo di rendere imputrescibile il materiale iniziale, diventando cuoio. I metodi principali della concia sono due: *minerale*, tramite l'uso di allume, e *vegetale*, tramite l'uso di tannini. Spesso i due vengono utilizzati in combinazione data la scarsa efficacia del primo e maggiore del secondo, il quale, infatti, utilizzando sostanze molto acide derivate principalmente da cortecce, riesce a rendere il procedimento della concia totalmente irreversibile¹⁵.

A tramandare questi metodi di lavorazione ci sono scarse e disomogenee fonti, le quali vanno a ricoprire un arco temporale molto vasto. Probabilmente le più antiche ricette sono state trascritte tra la fine del VIII secolo e l'inizio del IX e raccolte nel miscellaneo ms. Biblioteca

¹⁴ Merucci, Chiara, *Il cuoio*, in *I supporti nelle arti pittoriche: storia, tecnica e restauro*, a cura di C. Maltese, Milano, Mursia, 1990, vol. 2, pp. 225-276: 234-235.

¹⁵ *Id.*, p. 233.

Capitolare di Lucca 490, una sorta di ricettario¹⁶. Altri codici si possono trovare nel Manoscritto 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna, composto nel XIV secolo e che comprende un «insieme notevole di precetti¹⁷». Si giunge poi al 1515, secolo quando il vescovo Peder Månsson pubblica in Svezia un trattato nel 1515, che a detta di Stoyanova è il primo del secolo sul tema¹⁸.

Successivamente Giovan Ventura Rosetti pubblicò per la prima volta a Venezia nel 1548 il trattato dal titolo *Plichto de larte de tentori che insegna tenger pani, telle, bambasi ed sede si per larthe maggiore come per la comune*, un vero best-seller edito in altre quattro edizioni a coprire un arco di tempo lungo più di centovent'anni, l'ultima infatti risale al 1672¹⁹. Nel titolo non vengono comprese anche le lavorazioni del cuoio, effettivamente inserite poi nel trattato²⁰. Il veneziano propone nove ricette atte ad illustrare la concia all'allume, non vi è infatti traccia di uno specifico procedimento che contempra solamente la concia vegetale²¹. Copiose sono le ricette successive che trattano della tintura delle pelli, distinte per cromie differenti. Il dettagliato trattato cinquecentesco propone dei fondamenti chimici e tecnici che verranno eguagliati solamente due secoli dopo. Di carattere miscelaneo sono due scritti tardo rinascimentali: *Dello specchio di scientia universale* di Leonardo Fioravanti, edito nel 1572, e *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili* di Tommaso Garzoni nel 1585. Entrambi stampati a Venezia, i volumi sono «[...] nel genere letterario degli zibaldoni tardo cinquecenteschi [...]»²², che danno notizie su una grande varietà di arti (e professioni), ed entrambi divulgano le medesime nozioni²³.

L'astronomo francese Jérôme De La Lande nel 1744 pubblica il suo trattato intitolato *L'Art du Tanneur*, che, secondo Bravo fu «il primo vero e completo trattato sulla lavorazione delle

¹⁶ Della Latta, Alessandro, *Cuoio*, in *Arti e Tecniche del Medioevo*, a cura di F. Crivello, Torino, Einaudi, 2006, pp. 89-97: 90.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Stoyanova, Magdalena, *I cuoi "bulgari" a Venezia*, in *L'Europa Centro-Orientale e la Penisola italiana: quattro secoli di rapporti e influssi intercorsi tra Stati e civiltà (1300-1700)*, a cura di C. Luca e G. Masi, Brăila-Venezia, Istituto Romeno di ricerca umanistica, 2007, pp. 309-322: 311-312.

¹⁹ Brunello, Franco, *Concia e tintura delle pelli nel Veneto dal XIII al XVI secolo*, Vicenza, Ente Fiera Vicenza, 1977, p. 54, nota n. 26. Il Brunello da una sua personale giustificazione dell'uso dei termine «*Plichto*», traducendolo dal latino *plicare* e *plicatum* all'italiano *plico*, ovvero una «raccolta di fogli».

²⁰ Brunello, Franco, *Storia del cuoio e dell'arte conciaria*, Valdagno (Vicenza), Fenice, 1991, p.141.

²¹ Bravo, Giuseppe Antonio, *Storia del cuoio e dell'arte conciaria*, Torino, Associazione Italiana Chimici del Cuoio, 1964, p. 171; Brunello, *Concia e tintura* cit., p. 56.

²² Sciolla, Gianni Carlo, *Una fonte trascurata per le arti del manierismo: La piazza universale di tutte le professioni del mondo di Tommaso Garzoni*, in «*Arte Lombarda*», 110/111, (3-4), Milano, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1994, pp. 48-51.

²³ Contadini, Anna, «*Cuoridoro*»: *tecnica e decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici*, in *Arte veneziana e arte islamica*, atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, (Venezia, 9 – 12 dicembre, 1986), a cura di E. J. Grube, Venezia, L'altra riva Ed., 1986, pp. 231-251: 234.

pellì²⁴». La concia tramite tannini viene qui descritta accuratamente e inoltre ne viene specificata la diversa lavorazione a seconda dell'area geografica²⁵. A trarre forte ispirazione da De La Lande il Grisellini nel 1771 inserisce delle nozioni di concia in due voci del suo *Dizionario delle Arti e dei Mestieri*, quali *camosciatura*, *cuoiaio*²⁶, quando il fervore enciclopedico si era già diffuso²⁷.

Il metodo

Sulla base dei trattati e della bibliografia occupatasi dell'argomento, (in particolare lo studio approfondito di Brunello e Merucci²⁸) si può tentare di delineare i passaggi fondamentali della lavorazione del cuoio, che successivamente verrà decorato e dorato.

Come accennato in precedenza la scelta dei mastri conciai riguardo i pellami da utilizzare era considerata come un vero e proprio investimento. Visto l'alto costo del prodotto e della sua lavorazione, si doveva infatti prediligere un pellame che poi risultasse morbido e abbastanza grande al fine di ottenere più cuoio possibile²⁹. La pelle così scelta veniva lavata in bagni di calce spenta per favorirne la fermentazione e la successiva saponificazione, con l'obiettivo di agevolarne la depilazione³⁰. Si procedeva quindi con altri bagni in concianti minerali, quali l'allume di rocca, oppure vegetali derivati dalla betulla, dal castagno, dall'acacia, le cui cortecce contengono un'alta quantità di tannini³¹. I bagni in questi elementi erano continui e duravano molto tempo, anche anni, e l'odore che andava a sprigionarsi era notevole, tanto che le veneziane botteghe degli *scorzeri* erano confinate nell'Isola della Giudecca³².

Dopo questi passaggi il cosiddetto *corio* veniva steso e stirato per evitare che formasse pieghe o difetti, si utilizzavano strumenti convessi in modo da distendere la superficie e permetterne la tintura. La tintura è il passaggio a cavallo tra la preparazione del supporto e la decorazione, rende infatti il cuoio impermeabile e ne determina la colorazione di base. Vi sono varie colorazioni possibili, alcune di queste sono descritte anche nel *Plichto* del Rosetti, in cui vi sono ricette per tingere di nero, rosso, viola, verde, giallo e persino di blu. Ad esempio, per il

²⁴ Bravo, *Storia del cuoio* cit., p. 172.

²⁵ Merucci, *Il cuoio* cit., p.238. Brunello, *Storia del cuoio* cit., pp. 152-156.

²⁶ Stoyanova, *Il cuoio* cit., pp. 311-312, nota 7; Brunello, *Concia e tintura* cit., p.58

²⁷ Brunello, *Concia e tintura* cit., p. 58.

²⁸ Brunello, *Concia e tintura* cit.; Merucci, *Il cuoio* cit., pp. 225-276.

²⁹ Fournet, *Cuir Dorés* cit., 2019, p. 22.

³⁰ Bravo, *Storia del cuoio* cit., pp. 37-42; Merucci, *Il cuoio* cit., pp. 229-231.

³¹ Merucci, *Il cuoio* cit., p. 233.

³² Bravo, *Storia del cuoio* cit., p. 160; Tiozzo, Vanni, *Cuoi dipinti a Venezia, La carità*, in Seminari 2003, A. A. 2002-2003, Dipartimento di Tecniche e Restauro, Accademia di Belle Arti di Venezia, a cura di V. Tiozzo, Milano (Venezia), Accademia di Belle Arti di Venezia, 2003, pp. 51-74: 51.

cuoio cordovano il colore corrente è un rosso estratto dal kermes dalla robbia, molto diffusi nella penisola iberica³³.

1.2. La decorazione del cuoio

Le fonti

I procedimenti tramandati dalle ricette di bottega non hanno visto grandi rivoluzioni di esecuzione in questo campo.

Le principali tecniche utilizzate per la decorazione sono la goffratura, la doratura e, in caso, la pittura. La goffratura viene impressa sul cuoio tinto raramente per l'impressione dalla faccia visibile e più frequentemente a sbalzo da tergo, anche tramite punzoni, fino al Cinquecento, quando viene impiegata la stampa tramite matrice. L'impressione del cuoio tuttavia avviene successivamente alla doratura, la quale in rari casi è costituita dalla pura foglia d'oro e un mordente, e quasi sempre consiste invece nell'applicazione di una foglia d'argento o di stagno, su cui viene stesa una lacca al fine di simulare l'oro. Questa vernice prende il nome di *mecca* e la sua composizione è variabile; infatti, non viene considerata solamente dai decoratori di corami dorati ma è inserita anche nei ricettari di altre arti³⁴. Il Fioravanti ne dà una ricetta, che contiene «[...] vernice, che fa il color d'oro: la quale è fatta di olio di lino quattro parti, ragia di pino due parti, aloe cavalino una parte, bollite insieme tanto, che venghi di color di oro³⁵»; la decorazione con foglia d'oro non viene proprio menzionata. Pure il Garzoni darà notizia della tecnica di doratura, tuttavia con le parole esatte del Fioravanti.

Senza troppe rivoluzioni si arriva poi al Settecento, quando il Grisellini nel 1771 ne darà una ricetta, nella quale vengono menzionate, oltre all'olio di lino, tre droghe quali la colofonia, la sandrace e nuovamente l'aloè³⁶.

Nozioni sulla decorazione dei corami si possono reperire anche nel trattato di cui poi si servirono Diderot e d'Alambert per redigere il *Supplément de l'Encyclopédie* è un documento del francese Auguste Denis Fougeroux de Bondaroy intitolato *L'Art de travailler les cuirs dorés et argentés*, nel suo *Description des arts et métiers*. L'opera arriva nella fase tarda della produzione dei manufatti, precisamente nel 1762. L'opera è corredata da incisioni che descrivono capillarmente i passaggi necessari ai lavoranti per la realizzazione dei corami

³³ Merucci, *Il cuoio* cit., p. 241.

³⁴ Merucci, *Il cuoio* cit., p. 256.

³⁵ Fioravanti, Leonardo, *Dello specchio di Scientia Universale*, Venezia, 1572, p. 91. Consultabile al link: https://books.google.it/books?id=qWNWLGTUztMC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=corame&f=false (consultato il 10/01/2023)

³⁶ Regni, Marina, *I cuoi dorati e dipinti: tecniche e conservazione*, in *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, a cura di M. Regni, P. G. Tordella, Torino, Allemandi, 1999, vol. 2, pp. 407-420: 411-413.

dorati³⁷. Il metodo di impressione tramite l'uso di una matrice è tuttora l'unica modalità di goffatura descritta da Fougeroux de Bondaroy, il che indica con molta probabilità che fosse esattamente questo il metodo più comunemente adottato dall'arte nella fase finale.

Il metodo

Il procedimento per ottenere il corame dorato è frutto di un accurato lavoro in cui i passaggi da eseguire sono uno funzionale all'altro e vengono eseguiti con delicatezza, dato il pregio del supporto. Il cuoio viene disteso e appiattito il più possibile con il lato fiore (la parte più liscia della pelle, ovvero l'esterno, il lato *carne* è invece quello più grezzo e meno lucido, che sarà rivolto perciò verso l'interno), viene poi teso e fissato su supporti di legno a cornice, nei quali vengono tagliate le porzioni irregolari in eccesso. Sul lato visibile del fiore, viene stesa la foglia d'argento e brunita successivamente con «[...] un brunitore fatto di lapis ematitico, tanto che diventi lustra³⁸», in modo da farla aderire al supporto. Giunge poi il momento della stesura della *mecca* attraverso un pannolino³⁹.

Giunge quindi il momento della goffatura, nel caso dei *cuoridoro* in esame realizzata attraverso matrici e punzoni. Il motivo decorativo veniva intagliato in una tavola di legno, su cui poi veniva steso il corame verso il lato fiore, così da ottenerne il rilievo. La goffatura tramite punzoni richiede invece più precisione e tempo, in quanto consiste nello stampigliare dei ferri in cui all'estremità viene realizzato un motivo decorativo, nei casi in esame si riesce a raggiungere un numero considerevole di diversi punzoni: a occhio di gallo, a occhio di gallo con doppia cornice di punti, a linee parallele, a linee ondulate, a quadrato, a quadrato con doppia cornice di punti, a spina di pesce, a piccoli tulipani, a stella, a singoli punti.



Stampigliatura di punzone ad occhio di gallo (Cl. XXI, n. 0266, scheda n. 2)



Stampigliatura di punzone ad occhio di gallo con doppia cornice di punti
(Cl. XXI, n. 0270, scheda n. 4)

³⁷ Fournet, Jean-Pierre, *Cuir Dorés, «Cuir de Cordoue» un art européen*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2019, p. 21.

³⁸ Fioravanti, *Dello specchio* cit., p. 91.

³⁹ Regni, *I cuoi dorati* cit., p. 413.



Stampigliatura di punzone a linee parallele (Cl. XXI, n. 0275, scheda n. 9)



Stampigliatura di punzone a linee ondulate (Cl. XXI, n. 0267, scheda n. 24)



Stampigliatura di punzone a quadrato (Cl. XXI, n. 0277, scheda n. 20)



Stampigliatura di punzone quadrato con doppia cornice di punti (Cl. XXI, n. 0267, scheda n. 24)



Stampigliatura di punzone a spina di pesce (Cl. XXI, n. 0266, scheda n. 2)



Stampigliatura di punzone a tulipano (Cl. XXI, n. 0277, scheda n. 20)



Stampigliatura di punzone a stella, al centro del fiore, e singolo, nelle fasce dorate sottostanti (Cl. XXI, n. 0281, scheda n. 21)

Posizionato il punzone sulla superficie del corame leggermente inumidita, l'imprimatura del decoro avviene attraverso una leggera martellatura sull'altro capo dello strumento.

Si procede poi in maniera facoltativa con la pittura, i cui colori, come si legge nell'*Encyclopédie*, devono essere ad olio, dato che la tempera non aderisce⁴⁰.

1.3. La conservazione dei corami dorati

Vista la facile deperibilità del manufatto non se ne possiedono in grande quantità, e i rimanenti spesso non godono di un degno stato di conservazione. I pannelli utilizzati per i paramenti da tappezzeria misurano ciascuno in media dai 500 ai 700 mm, a seconda dell'animale da cui proviene il pellame e vengono appesi molto ravvicinati; un supporto decisamente mobile, quindi ospitabile in vari ambienti. In prima battuta si deve considerare la qualità del supporto, quindi del tipo di pellame in sé e della procedura della concia, determinanti per un buon mantenimento dell'opera. Ambienti troppo umidi o troppo secchi e illuminati sono decisamente dannosi per la conservazione, e la variabilità di questi fattori è determinante per la quantità di acqua necessaria al corame per mantenersi inalterato⁴¹. Sono conseguenze visibili nei manufatti, che presentano irrigidimenti, crettature e pieghe profonde. Alle mutazioni del supporto si devono aggiungere anche quelle proprie della decorazione, che, causate dagli agenti inquinanti, generano l'ossidazione della foglia metallica, l'alterazione delle numerose sostanze di origine naturale contenute nelle lacche e l'alterazione delle cromie.

Se in presenza di un manufatto composito come spesso il caso dei *cuoridoro* ci si dovrà preoccupare pure del sottile filo che unisce la conservazione fisica dell'opera e l'aspetto storico-artistico.

1.4. Fortuna dei corami dorati nel territorio europeo

El Andalus e Regno di Castiglia

La lavorazione del cuoio nella penisola iberica e nel territorio nordafricano fu largamente diffusa e specializzata, e fu con il dominio musulmano della penisola che le due realtà si unirono innovando lavorazioni e motivi che divennero significativi per la circolazione dell'arte. Privilegiata per la sua posizione geografica, la rete stradale, l'economia fiorente e il suo ruolo come uno dei centri politici musulmani della penisola con il Califfato, Cordoba divenne la città da cui l'arte della lavorazione e della decorazione del corame si

⁴⁰ Regni, *I cuoi dorati* cit., p. 258.

⁴¹ Merucci, *Il cuoio* cit., pp. 260-276.

sviluppo in tutta Europa dalla fine del Quattrocento⁴². Fondamentale fu la manodopera musulmana che persistette anche dopo il periodo della *Reconquista*, con l'espulsione dei *moriscos*, sebbene il declino di quest'arte fosse dietro l'angolo.

Si deve specificare che il termine *cordobanes* (diversificato poi nelle varie lingue, in italiano *cordovani*, in francese *corduans*) risulta spesso ambiguo, indica infatti sia i prodotti in cuoio di uso comune, come guanti, fiasche, scarpe, sia i corami dorati, sia il corame in sé, tipicamente tinto di rosso⁴³; in ogni caso l'intenzione è quella di indicare un corame pregievolissimo⁴⁴. Un altro termine viene utilizzato per definire i corami dorati provenienti dalla penisola, ovvero *guadameciles*, un vocabolo che veniva usato solamente in Spagna in riferimento ora sia ai corami di manifattura locale, sia a quelli realizzati oltre i confini, e, soprattutto, sia ai corami dorati⁴⁵. Riassunto, l'espressione *cordobanes* viene utilizzata in riferimento al corame in sé o a manufatti di uso quotidiano, e *guadameciles* in relazione al corame dorato. Per di più si può constatare un'ulteriore differenza tra i due termini, che risiede nella tipologia di concia: in origine i *cordobanes* erano infatti realizzati con pelle di capra conciata al vegetale ed era considerato tale pure il cuoio utilizzato per l'uso quotidiano, mentre per i *guadameciles* viene utilizzato pellame di pecora di alta qualità, conciato inizialmente al minerale e successivamente al vegetale.

Altra specifica è doverosa riguardo la tipologia di goffatura che viene utilizzata nella penisola e che, in parte, causò anche il declino dell'arte nel territorio. Dal momento che la fabbricazione dei *guadameciles* precede la mirabile invenzione dell'impressione di un motivo tramite l'uso di matrice nata nei Paesi Bassi nel 1628, il rilievo dei corami cordovani era ancora realizzato a mano e il decoro era prettamente manifestato attraverso la pittura⁴⁶. Sfortunatamente pochi corami goffati e dorati spagnoli sono giunti fino a noi.

Il primo documento che menziona i *guadameciles* a Cordoba risale al 1485 ed è scritto da Pedro de Soria; secondo lo studioso Jean-Pierre Fournet la mancanza di altri dati più precisi è

⁴² Petrucci, Francesco, *Palazzo Chigi di Ariccia: parati in cuoio*, in *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, a cura di A. Rodolfo, C. Volpi, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2014, vol. 1, pp. 249-282: 249.

⁴³ Merucci, *Il cuoio* cit., p. 241.

⁴⁴ Fournet, *Cuir Dorés* cit., p. 43.

⁴⁵ *Ibidem*. Per coerenza d'ora in poi i corami dorati provenienti dal territorio iberico verranno chiamati *guadameciles*, rifacendosi al recente studio di Fournet (Fournet, *Cuir Dorés* cit.) che propone una ricognizione degli studi precedenti per quel che riguarda la corrispondenza tra i due termini e l'effettivo manufatto.

⁴⁶ Koldewey, Eloy, *How spanish is 'spanish leather'?*, in *Conservation of the iberian and latin american cultural heritage: preprints of the contribution of the IIC Madrid congress (9-12 settembre 1992)*, 01/1992, pp. 84-88: 86.

sintomo della presenza limitrofa di modeste e sparse botteghe fino a quel momento⁴⁷, sebbene a Barcellona nel 1316 ci fosse già la testimonianza di una corporazione dedicata all'arte⁴⁸.

Il periodo più fiorente per la produzione di corami dorati cordovani fu il Cinquecento, tanto che furono espresse varie forme di tutela, come la pena di morte per chi sostituiva l'argento con lo stagno e l'obbligo di apporre un timbro con lo stemma della città⁴⁹. Nel 1588 sono trenta le officine specializzate nella produzione di corami dorati e si dimezzeranno attorno al 1630.

Al repertorio maturato in quest'area dopo l'annessione al Regno di Castiglia si riconducono i motivi degli stili *mudéjar*, rinascimentale e barocco. Lo sviluppo del primo è funzionale alla comprensione di tre frammenti in esame, probabilmente tutti parte di una stessa composizione (Schede nn. 7-9). Lo stile è costituito da forme aniconiche provenienti dall'architettura sia laica sia religiosa, sviluppate entro geometrie costanti spesso a reticolato serpentinato.

Fino al XVII il territorio iberico fu il principale produttore di corami dorati, poi, a causa dei fattori politici e del declino della richiesta dei *guadameciles*, vi fu la dispersione della manodopera musulmana e la creazione di nuove botteghe nel territorio europeo, in Francia, nei Paesi Bassi del sud e nella penisola italiana⁵⁰.

Stati e centri della Penisola italiana

La manifattura italiana specializzata in corami dorati si sviluppa in molte città italiane, il Fioravanti ne menziona la produzione in alcune «[...] molto in uso in Roma, in Napoli, in Sicilia, in Bologna», alle quali se ne possono aggiungere molte altre: Milano, Ferrara, Mantova, Firenze, Modena e, soprattutto, Venezia. Per tutte si può confermare il Cinquecento come il generale secolo di massima fioritura dell'arte, la quale andò poi a spegnersi duecento anni dopo, con l'avvento degli arazzi.

La destinazione d'uso dei corami dorati era prettamente profana e derivava dalla volontà dei signori di ricoprire le pareti dei propri palazzi con i preziosi paramenti. I Gonzaga di Mantova oltre a commissionare lo splendido e insolitamente esteso *Corame Gonzaga* cinquecentesco, di recente esposto alla mostra mantovana *Le Pareti delle Meraviglie, corami di corte tra i Gonzaga e l'Europa* (Palazzo Te, Mantova; 26 marzo – 26 giugno 2022), richiedono ad

⁴⁷ Fournet, *Cuir Dorés* cit., p. 45.

⁴⁸ Fournet, *Cuir Dorés* cit., p. 46, nota 44.

⁴⁹ Per quanto riguarda il primo caso si rimanda a: Fournet, *Cuir Dorés* cit., p. 47, nota 50; per il secondo, invece: Fournet, *Cuir Dorés* cit., p. 47, nota 51.

⁵⁰ Fournet, *Cuir Dorés* cit., p. 48; Contadini, "Cuoridoro": *tecnica e decorazione* cit., p. 232-233; Koldewij, *How spanish* cit., p. 84.

Andrea Mantegna, tra il 1445 e il 1474, la realizzazione di una finta cortina in cui l'artista raffigurò un corame ispano-moresco⁵¹.

Il periodo di massima produzione di corami dorati nella corte Ferrarese si conta con Ercole II d'Este, durante il suo ducato vengono infatti commissionati svariati pannelli dorati, e grazie a queste necessità nella città crebbe di molto il numero delle botteghe. Tuttavia, persistettero le commissioni dalla Spagna, da Bologna e da Venezia⁵².

Ma senza dubbio fu Venezia la città che accrebbe il prestigio della produzione dei cosiddetti *cuoridoro* in Europa e nei territori del Mediterraneo orientale. La città lagunare, infatti, importava il corame conciato dalla Spagna, dalla Turchia, dalla Persia, e successivamente lo esportava, decorato, in questi stessi territori e nel restante territorio europeo⁵³. Nel 1271 l'arte dei *cuoridoro* (sostantivo che identifica pure i lavoranti, non solo il manufatto) era inserita nello statuto dell'arte dei pittori risalente al 7 dicembre, ma in riferimento ai decoratori di armi, quali rotelle, scudi e targhe⁵⁴. La formazione di uno specifico colonnello riservato ai *cuoridoro* nell'arte dei pittori si vide durante la fase di pieno sviluppo della produzione, ovvero nel XVI secolo, precisamente nel 1568, facendo fronte alla necessità di tutela da parte dei lavoranti in aumento. Ma prima di far parte della corporazione, ci si doveva cimentare in una prova, che consisteva nel dorare quattro pelli di montone⁵⁵. Si doveva poi chiaramente sottostare a delle regole, una tra queste, sebbene poco seguita, fu quella che vietava l'importazione delle merci straniere nel territorio cittadino⁵⁶. Si ricordi però che Venezia era lodata proprio per questo motivo, ed esattamente nello stesso anno d'ingresso nella fraglia dei pittori, ai mastri *cuoridoro* venne commissionata da Costantinopoli una partita considerevole del prezioso manufatto dal turco Ibrahim Bay, il quale, pur avendone appena ricevuta una, ne volle ancora un'altra per sé⁵⁷. Il cuoio che Venezia importava era destinato quindi anche agli stessi Paesi esportatori, chiudendo un cerchio. Ciò che la città offriva non era un *semplice* corame dorato realizzato da una corporazione di artigiani, ma era un bene di lusso, un'opera d'arte da commissionare.

⁵¹ Per il corame si veda: *Le pareti delle meraviglie, corami di corte tra i Gonzaga e l'Europa*, mostra e catalogo a cura di A. Morari, (Mantova, Palazzo Te, 26 marzo – 26 giugno 2022), Mantova, Publi Paolini, 2022, pp. 115-119; per l'affresco di Mantegna, si veda: *Le pareti* cit., pp. 30-37.

⁵² Fournet, *Cuir Dorés* cit., pp. 77-79.

⁵³ Contadini, "*Cuoridoro*": *tecnica e decorazione* cit., p. 233.

⁵⁴ Sapienza, Valentina, *L'Arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato*, in *Comunità e società nel commonwealth veneziano*, relazioni presentate al convegno *Comunità e società nel commonwealth veneziano* (Venezia, 9-11 marzo 2017), a cura di G. Ortalli, O. J. Schmitt, E. Orlando, Venezia, IVSLA, 2018, pp. 199-224: 207; Contadini, "*Cuoridoro*": *tecnica e decorazione* cit., p. 231.

⁵⁵ Contadini, "*Cuoridoro*": *tecnica e decorazione* cit., p. 232.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Id.*, p. 233.

Nel Settecento l'arte si produsse sempre più raramente, e come nel resto d'Europa venne soppiantata dall'uso degli arazzi. Si ricordi però che se nel fiore della produzione cinquecentesca settantuno botteghe rendevano centomila ducati l'anno, nel 1730 furono ridotte a sette⁵⁸ e nel 1790 a quattro⁵⁹. I dati sono sintomo di una lenta caduta della produzione, ma che ancora rimane a galla, tanto che proprio nel 1790 il Tassini riporta l'informazione di una cospicua commissione di mille pelli dorate da parte della Spagna, «[...] le quali, perché ben pagate, vennero eccellentemente eseguite⁶⁰».

Paesi Bassi

I Paesi Bassi del nord e del sud furono il principale centro di produzione di corami dorati nordeuropeo. L'espansione della produzione avvenne prima nei territori del sud, e successivamente arrivò anche alle città oggi olandesi di Amsterdam e L'Aia. L'insediamento dell'arti avvenne quando alcuni *cuoridoro* iberici musulmani migrarono verso i territori del sud all'inizio del Cinquecento, portando con sé le tecniche principali di lavorazione e gli stilemi propri della produzione dei corami dorati⁶¹. Si deve attendere la fine del XVI secolo perché raggiungano anche le province del nord, dove ebbe luogo la svolta tecnica del 1628 che rese le officine olandesi famose in tutt'Europa. I protagonisti di questa svolta furono Jacob Dirckx de Swart, Hans Le Maire e Marteen van den Hauvel, e le città protagoniste furono L'Aia e Amsterdam. A L'Aia primi due nel 1613 ottennero per sette anni il permesso esclusivo di produrre corami dorati attraverso la l'utilizzo di una matrice in rame da loro brevettata, ma dopo tre anni abbandonarono l'idea. Poco dopo Jacob Dirckx de Swart avviò la sua attività individuale e dal 1628 al 1642 ebbe il monopolio della produzione di corami dorati attraverso il perfezionamento della tecnica di decorazione a sbalzo con l'uso di matrice (l'attività venne portata avanti dalla moglie dopo la sua morte nel 1633)⁶².

La città di Amsterdam ospitò anch'essa la produzione di cuoio decorato, in particolar modo, l'esecuzione, ovviamente, crebbe dopo il 1642, quando si ebbe il via libera dopo il mancato rinnovo del brevetto di de Swart. I protagonisti principali furono Hans Le Maire e Marteen van den Heuvel e le loro botteghe. La Maire produrrà dapprima corami *alla spagnola* ovvero punzonati e quindi piatti, e successivamente, utilizzerà pure la tecnica a sbalzo, dopo un

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Tiozzo, Vanni, *Cuoi dipinti a Venezia, La carità*, in Seminari 2003, A. A. 2002-2003, Dipartimento di Tecniche e Restauro, Accademia di Belle Arti di Venezia, a cura di V. Tiozzo, Mirano (Venezia), Accademia di Belle Arti di Venezia, 2003, pp. 51-74: 53.

⁶⁰ Tassini, Giuseppe, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, a cura di L. Moretti, E. Zorzi, Venezia, Filippi, 1970, p. 191.

⁶¹ Fournet, *Cuir Dorés* cit., pp. 135-190: 135.

⁶² *Id.*, pp. 135-190.

accordo con de Swart⁶³. Questo stesso accordo fu violato dal mercante Marteen van den Heuvel, che la passò liscia di fronte alle accuse da parte della corte suprema della città di Amsterdam, visti i suoi contatti con le autorità. Una volta capita quale fosse la tecnica più conveniente per la realizzazione dei manufatti, il successore di Marteen, Willem, decise di brevettare dei *pattern* di invenzione. A differenza dei brevetti rilasciati a de Swart, questi ultimi diretti alla bottega dei van den Heuvel non avevano una data di esaurimento, e garantirono perciò stabilità di produzione⁶⁴. Questi *pattern* di invenzione sono esattamente i cinque modelli dei Corami Laurenti alle schede nn. 10-18 e del frammento alla scheda n. 19.

Il 1628 viene considerato come lo spartiacque tra i due momenti di massima fortuna di due repertori. Il primo repertorio è quello iberizzante in uso nelle province nederlandesi del sud: gli elementi sono sia vegetali sia animali, con fogliame, fiori, frutti, uccelli; l'altro, che si sviluppò successivamente al 1628 e fiorì soprattutto nelle Province Unite, presenta gli stessi elementi ma con più pienezza, più densità nei *pattern*, probabilmente dovuta ad una maggior libertà di esecuzione da parte delle botteghe. I modelli del Settecento francese e del *rocaille* entrano solo in seguito a far parte del repertorio decorativo durante il tramonto dell'arte⁶⁵.

La produzione di corami dorati nei Paesi Bassi del nord rimase florida fino alla fine del Seicento, quando la crisi economica iniziata negli anni Settanta portò lentamente alla chiusura di tutte le botteghe sopra menzionate. Nonostante il periodo di splendore fosse finito, la produzione di paramenti in cuoio dorato perdurò fino alla fine dell'Ottocento⁶⁶.

Inghilterra

Molto apprezzate già nel XVI le tappezzerie di corame dorato furono prodotte in Inghilterra dal XVII secolo. La lavorazione mediante matrice venne introdotta da Hugh Robinson nel 1666, dopo un suo periodo di maestranza ad Amsterdam, dove evidentemente aveva appreso la famigerata tecnica. Vi è però una curiosa tecnica di decorazione utilizzata dai mastri coramai inglesi, ovvero la pelle floccata dorata, una lavorazione brevettata da Jérôme Lanyer nel 1634: una versione vellutata del cuoio dorato in cui venivano applicate in particolari sezioni piccoli frammenti di lana⁶⁷.

La produzione dei corami avviene in particolare a Londra e lavoratori inglesi erano iscritti alla corporazione dei pittori (su vari materiali), la *Painter Stainers' Company of London*.

⁶³ Koldeweij, Eloy, *The Marketing of Gilt Leather in Seventeenth-century in Holland*, in «Print Quarterly», 13, 2, giugno 1996, pp. 136-148:136.

⁶⁴ *Id.*, p. 139.

⁶⁵ Fournet, *Cuir Dorés* cit., p. 163.

⁶⁶ *Id.*, p. 189.

⁶⁷ *Id.*, p. 195.

Molto frequenti risultano i corami istoriati, conservati in maggior quantità nei castelli, come ad esempio le *Storie di Antonio e Cleopatra* nel castello di Dunster nel Somerset.

Poco prima del Settecento e poi per tutto il secolo si diffuse un particolare interesse per l'arte del Giappone, dell'India e della Cina, facilitata dalle attività della Compagnia delle Indie. L'armonia e la delicatezza delle decorazioni delle porcellane e dei mobili di queste regioni veniva copiata e riprodotta nei pannelli dorati che adornavano le case inglesi, si trattava in particolare di paraventi realizzati dalle maestranze inglesi e soprattutto dalle maestranze londinesi⁶⁸. Sebbene le testimonianze di queste opere siano molto scarse (solamente sei paraventi completi sono sopravvissuti⁶⁹), si possono individuare due tipologie di decorazioni ricorrenti: fiori e uccelli oppure interni di case con figure umane⁷⁰. Andando verso la metà del Settecento i decoratori specializzati in questo tipo di motivo aggiunsero piccole colonne, capitelli, foglie d'acanto, fino ad arrivare alla fine del secolo descrivendo scene di caccia ambientate nelle campagne. Siamo di fronte quindi alla variazione di modelli che probabilmente richiamava il gusto dei committenti, i quali andavano a scegliere scene di invenzione più conformi alle loro abitudini, soppiantando i modelli di appartenenza dei manufatti nipponici e cinesi in porcellana e degli arredi laccati.

La scarsa presenza ad oggi di manufatti rende difficile lo studio dei modelli inglesi, i quali hanno presumibilmente seguito la sorte della stessa tipologia di manufatti nel resto del continente Europeo, danneggiati dal riutilizzo e dalla ricollocazione.

Francia

In Francia lo sviluppo della produzione dei corami dorati in epoca moderna seguì pressoché lo stesso andamento rispetto agli altri Paesi menzionati in precedenza.

Anche in questo caso la Spagna fu il principale paese d'importazione e Caterina de' Medici fu un'assidua acquirente dei *guadameciles*, sfoggiati anche durante feste, matrimoni e banchetti⁷¹.

Per far fronte alla concorrenza ai primi inizi del Seicento iniziarono ad affermarsi le prime botteghe, la concorrenza era forte sia internamente che dall'esterno, in particolare dai Paesi Bassi del sud dove la produzione è già affermata. Lo stesso Fougeroux de Bondaroy ammetteva la superiorità dei corami olandesi, inglesi e veneziani a quelli di produzione

⁶⁸ Koldewej, Eloy, *Gilt Leather hangings in chinoiserie and other styles: an English speciality*, in «Furniture History», The Furniture History Society, 36, 2000, pp. 61-10: 66.

⁶⁹ *Id.*, p. 67.

⁷⁰ Fournet, *Cuir Dorés* cit., pp. 202-209; Koldewej, *Gilt Leather hangings* cit., p. 67.

⁷¹ Fournet, *Cuir Dorés* cit., p. 234.

parigina⁷². Si deve segnalare una grande produzione (associata all'importazione) di corami decorati ad uso ecclesiastico, che decoravano paliotti, corredi liturgici, tabernacoli, casule. Gli arazzi e la carta da parati sostituirono i corami dorati causandone il declino della produzione e dell'importazione, rimangono quindi pochi esempi di questa lavorazione seppur molto amata durante la sua massima espansione.

⁷² *Id.*, p. 246.

2. TIPOLOGIE ORIGINARIE, RIFUNZIONALIZZAZIONI E LOCALIZZAZIONE DEI LUOGHI DI PRODUZIONE

In questo capitolo vi sarà modo di analizzare dapprima le tipologie originarie alla consegna dei manufatti, e successivamente si vedranno nel dettaglio le tracce lasciate dall'uso nei frammenti del *corpus* e gli elementi materiali che ne caratterizzano la musealizzazione. Infine si tenterà di definire la provenienza dei *cuoridoro* in esame e si discuteranno i problemi posti dalla localizzazione dei luoghi di produzione.

2. 1. Tipologie dei manufatti di provenienza e modelli di ornato

Visionando tutti i frammenti e pannelli singolarmente risulta difficile immaginare il loro formato alla consegna. Le forme d'uso attestate in età moderna sono parati parietali, rivestimenti di sedie e cuscini, spalere, ma anche rotelle e turcassi, paliotti d'altare, rilegature di manoscritti. I primi sono anche i più comuni ed è possibile recuperarne un esempio dall'unico elemento del *corpus* in esame con queste caratteristiche: Cl. XXI, n. 0284, scheda n. 22. Il corame dorato risulta pressoché intatto, strutturalmente, e, nonostante lo stato di conservazione non sia eccellente, ha tutti gli elementi costitutivi propri dell'addobbo parietale. Presenta vari pannelli cuciti assieme con del filo grezzo ancora ben visibile, che tenuti così assieme costituiscono una decorazione principale, una laterale in pannelli più sottili, e una superiore in funzione di fregio. Il pannello così costituito viene retto da nove anelli posti nel lembo superiore per essere poi appeso alla parete di collocazione.

Un altro corame in condizioni ottimali per riuscire a comprenderne la tipologia originaria è il *Frammento di corame con vasi e fiori* conservato al Musée des Arts Décoratifs di Parigi ed esposto in una rielaborazione in 3D alla recente mostra di Palazzo Te di Mantova, intitolata *Le pareti delle meraviglie, corami di corte tra i Gonzaga e l'Europa*, attiva dal 26 marzo al 26 giugno 2022⁷³. La ripartizione di registri è la stessa del corame correriano, alcuni elementi sono utili a formare la decorazione principale, altri quella laterale e altri il fregio superiore. Va specificato che le misure sono molto diverse, tanto da dimezzarsi: 1450 x 1860 mm misura il corame veneziano sviluppato in verticale, 2920 x 2120 mm il parigino sviluppato in orizzontale.

Uno splendido esempio italiano di decorazione parietale è conservato a Palazzo Chigi presso Ariccia, che dal 1652 (con varie modifiche successive) ospita una copiosa varietà di corami,

⁷³*Le pareti cit.*, pp. 82-83. Per l'identificazione dei fiori *lampas*, si veda: Stoyanova, Magdalena, *Tecnologia ed arte del Levante in Europa nei secoli XV-XVII, problemi di attribuzione e tutela*, s. l., Grin Publishing, 2009, p. 16. Viene trattato anche da: Fournet, *Cuir Dorés cit.*, p. 94.

sia veneziani, sia romani, sia olandesi⁷⁴. Si possono menzionare pure i corami dorati conservati presso Ca' Vendramin-Calergi (che attualmente ospita il Casinò di Venezia), nella cosiddetta Sala dei Cuori d'oro⁷⁵, oggetto del confronto con un gruppo di pannelli propri del Castello polacco di Wawel da parte di Sieradzka-Malec⁷⁶. Secondo la studiosa la decorazione di Wawel corre in diagonale e verticale, mentre quella veneziana in orizzontale e verticale, ottenendo così due effetti visivi totalmente differenti.

I corami dorati rivestivano pure sedie e cuscini, alcuni esempi di questi ultimi sono stati inseriti nell'esposizione di Mantova del 2022 e in quella di Istanbul, intitolata *Venezia e Istanbul*, tenutasi a cavallo tra il 2009 e il 2010⁷⁷. Spesso per questo tipo di supporto si preferiscono le decorazioni geometriche e naturali.

Altri manufatti rivestiti con il cuoio dorato sono le rotelle, i turcassi e brocchieri. Ve ne è un gruppo conservato nel Palazzo Ducale di Venezia, che è stato approfonditamente studiato da Anna Contadini e datato al XVI secolo⁷⁸. Le rotelle e i brocchieri, in particolare, dato il pregio della lavorazione dei materiali, e la loro delicatezza, sono degli scudi da parata; i primi hanno un'anima in legno, i secondi di cartapesta, ed entrambi sono rivestiti di cuoio dorato. Dagli studi emerge che la doratura si tratta di vera foglia d'oro, e solo raramente viene utilizzata la meno dispendiosa tecnica della meccatura. Il corame viene poi dipinto o decorato a rilievo e forte è l'uso di vernici per dare estrema lucentezza⁷⁹.

I motivi utilizzati per la decorazione di questi manufatti sono per lo più attinti al repertorio proprio della penisola anatolica, tuttavia ve ne sono di lagunari. Il leone di San Marco e le effigi delle potenti famiglie veneziane vengono infatti collocati proprio al centro della composizione decorativa, le altre che hanno un carattere più neutro presentano dei fiori⁸⁰.

Si può tentare anche di ricostruire quali sono i modelli di ornato da cui provengono le decorazioni dei corami dorati racchiusi nel *corpus* in analisi. L'arte mudéjar influenza probabilmente i motivi utilizzati nei corami alle schede dalla n. 7 alla n. 9. Il reticolato proposto potrebbe derivare dalle decorazioni geometriche e aniconiche dell'arte che si

⁷⁴ Petrucci, *Palazzo Chigi* cit., p. 249-282.

⁷⁵ Stoyanova, *I cuoi* cit., p. 321.

⁷⁶ Sieradzka-Malec, *Gilt-leather wall hangings* cit., pp. 167-191.

⁷⁷ Per la mostra di Mantova si veda: *Le pareti* cit., pp. 179-181, 53-56. Per la mostra di Istanbul si veda: *Venezia e Istanbul in epoca ottomana*, catalogo della mostra a cura di G. Bellingeri, N. Ölçer, (Istanbul, Università Sabancı, Museo Sakıp Sabancı, 18 novembre 2009 – 28 febbraio 2010), Milano, Mondadori Electa, 2010, p. 204, cat. III.47.

⁷⁸ Contadini, "*Cuoridoro*": *tecnica e decorazione* cit., pp. 231-251.

⁷⁹ Grube, Ernst J. *La "lacca" e la rilegatura veneziana nel XVI secolo*, in *Venezia e l'Islam: 828-1797*, mostra e catalogo a cura di S. Carboni, (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007), Venezia, Marsilio, 2007, pp. 247-261: 247.

⁸⁰ *Id.*, p. 248.

sviluppo in Spagna. Il Morari nella sua proposta interpretativa di uno di questi frammenti esposto a Mantova lascia spazio alle inferiate realizzate a reticolato a proteggere le «finestre dei palazzi orientali e arabi⁸¹», in riferimento all'arte araba. Chiaramente, data la massiccia provenienza di *guadamecileros* e di cordovani provenienti dalla Spagna, è possibile vi siano stati dei modelli di passaggio tra le due penisole, come lo è stato per la stessa tecnica decorativa, contesa tra le due realtà.

2. 2. Etichette e tracce materiali

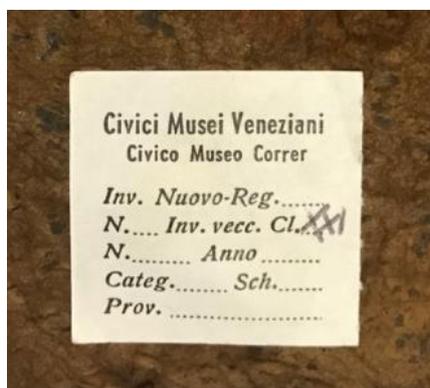
Etichette

La maggior parte dei *cuoridoro* presenta sul rovescio l'etichettatura propria del Museo Civico di Venezia, corrispondente a un piccolo quadrato bianco di carta incollata direttamente sul lato carne del corame, in cui vengono forniti dati secondo voci preimpostate. Va notato che il supporto tergale in policarbonato alveolare sul retro che sostiene numerosi corami (posto poi al centro di una cornice sulla quale il corame è effettivamente incollato su tutto il perimetro), rende molto difficoltosa la lettura della targa.

Vi sono due esempi di etichettature, quando presenti, e sono le seguenti:



Etichetta sul rovescio: n. inv. Cl. XXI, n. 0145.



Etichetta sul rovescio: n. inv. Cl. XXI, n. 0267

⁸¹ *Le pareti cit.*, pp. 114-115.

Nel primo caso è possibile ricondurre la dicitura dell'etichetta al frammento (Cl. XXI, n. 0145, scheda n. 12, fa parte dell'acquisto dei *Corami Laurenti*), nel secondo caso non lo è, data l'incompletezza delle voci (si tratta del frammento Cl. XXI, n. 0267, scheda n. 24). La corrispondenza tra numero inventariale e frammento in sé è possibile grazie alla conoscenza esatta della collocazione nei cassetti e nelle grate dei depositi. Questo stesso procedimento di identificazione si esegue per cinque pezzi su venticinque in cui l'etichettatura non è (più?) presente, i casi sono i seguenti: Cl. XXI, n. 0271 (scheda n. 5); Cl. XXI, n. 0274 (scheda n. 8); Cl. XXI, n. 0275 (scheda n. 9); Cl. XXI, n. 0281 (scheda n. 21, B); Cl. XXI, n. 0282 (scheda n. 21, A). Per il corame dorato con numero inventariale Cl. XXI, n. 0284 non è stato possibile valutare la presenza dell'etichettatura retrostante vista la grande estensione e lo stato compromesso del manufatto.

La differenza delle due etichette sicuramente risiede in due diversi momenti di catalogazione delle opere. Il primo esempio di etichettatura è propria di tutti i *Corami Laurenti*, e le date certe nei documenti dell'acquisizione da parte del Museo Correr si riferiscono al 1906, anno in cui le collezioni erano ospitate nel Fondaco dei Turchi, dopo il 1887 e prima del trasferimento del 1922 nella sede attuale. Il secondo modello di etichettatura è più recente ed è stato collocato da Sabina Collodel dopo una relazione interna eseguita con la supervisione dei conservatori del Museo nel 2016⁸². Oggetto della relazione è il riscontro inventariale di trenta pezzi, di cui ventitré senza un preciso numero inventariale. In questo studio si è inizialmente deciso di associare alle foto dei frammenti dei numeri progressivi, rendendoli così identificabili con l'opera fisica. È infatti il caso del primo corame analizzato e del penultimo (schede n. 1 e n. 23), i quali recano un'etichettatura differente da tutti gli altri frammenti: una targhetta aggiunta esternamente al supporto in plastica che riporta una breve descrizione, la datazione, il materiale, le misure, il numero inventariale (tutto tradotto anche in lingua inglese) e una foto di riferimento. Per quanto riguarda la dicitura precisa si noti che il primo dei due presenta la pertinenza di classe Cl. XXI, e un numero seriale «SN. 1». Il secondo, invece, presenta pure la stessa classe Cl. XXI, e a cambiare è il numero «SN. 3», che viene cancellato con una penna a sfera e modificato con il numero inventariale corrente, ovvero il «265». Il numero errato e poi corretto corrisponde esattamente alla numerazione posta inizialmente da Collodel per i frammenti privi di numero inventariale, sostituiti poi con la nuova dicitura comune a tutti i frammenti progressivamente inseriti nell'inventario.

⁸² Riscontro inventariale sui cuoridoro, 2016. La visione dello studio di Collodel mi è stata concessa dalla dottoressa Valeria Cafà, che ringrazio infinitamente per la collaborazione.

Tracce materiali e d'uso

Lo studio delle tracce materiali relative ai singoli pezzi del *corpus* permette di caratterizzarne l'uso, e talvolta, il riuso. La destinazione come rivestimento parietale è ciò che accomuna tutti i frammenti del *corpus* in esame. Questa tipologia di rivestimento era volentieri utilizzata per questioni di isolamento termico, oltre che di decorazione, e poteva anche fungere da spalera, ovvero un esteso schienale per chi si addossava alle pareti⁸³.

Le misure dei corami possono far intuire la loro collocazione, ad esempio uno sviluppo maggiore nel senso della larghezza può essere propria di un fregio (sommitale o ad uso di basamento), le forme più rettangolari o quadrate possono essere proprie di un rivestimento più ampio e complesso. Si può valutare l'ipotesi che laddove vi sia un frammento allungato a fregio, ve ne sia pure un altro rettangolare o quadrato, in modo tale da avere un elemento da incorniciare. Per esempio, i frammenti alle schede dalla n. 3 alla n. 6 (Cl. XXI, n. 0269; Cl. XXI, n. 0270; Cl. XXI, n. 0271; Cl. XXI, n. 0272) furono utilizzati come fregi e probabilmente facevano parte di una decorazione più complessa. Presenta le medesime caratteristiche anche il frammento della scheda n. 20 (Cl. XXI, n. 0277), proposto come parte del parato ad oggi nella *Hen's Foot Tower* del Castello di Wawel a Cracovia⁸⁴. Si possono aggiungere anche i due frammenti descritti alla scheda n. 21 (Cl. XXI, n. 0281; Cl. XXI, n. 0282), dalla decorazione esile e regolare, sviluppati in lunghezza. Stessa sorte per l'ultimo frammento, corrispondente alla scheda n. 24, e probabilmente anche per il suo simile, il precedente alla scheda n. 23 (rispettivamente Cl. XXI, n. 0265; Cl. XXI, n. 0267).

I pannelli invece alle schede n. 1 e n. 2, dalla n. 7 alla n. 9, i *Corami Laurenti*, e il frammento alla scheda n. 19 sono parte di un rivestimento molto esteso, con l'obiettivo di ricoprire gran parte di una parete o di una spalliera, per permettere l'appoggio alle pareti.

Nessun corame dorato del *corpus* si può dire intatto, intonso, cioè non modificato rispetto allo stato e al formato di consegna. Il corame risulta facile al ritaglio e i pannelli, avendo di natura un'estensione limitata, risultano alquanto maneggevoli una volta scomposti e tolti dalla propria collocazione. Tutti i frammenti in esame sono stati oggetto di riutilizzo, ritaglio, integrazioni, al fine, forse, di consentire una continuità di impiego o una rifunzionalizzazione. Mettere in luce prove di ritaglio risulta possibile laddove vi siano riferimenti decorativi identici in più frammenti, ma che, una volta confrontati, non trovino esatta corrispondenza. Le prime due schede, ad esempio, offrono due frammenti dall'identico

⁸³ *Le pareti* cit, p. 27.

⁸⁴ Sieradzka-Malec, *Gilt-leather wall* cit., p. 188: «[...] a panel of the border has been preserved in the Museo Correr collection.».

tratto decorativo, tuttavia, la lunghezza maggiore del secondo ne permette una miglior lettura. Oppure, ancora, il frammento alla scheda n. 6 risulta un *patchwork* realizzato attraverso la giuntura di tre ulteriori frammenti identici ai tre precedenti, al fine di ottenere un ulteriore e nuovo fregio più esteso.

I quattro corami dorati delle schede dalla n. 10 alla n. 13 presentano tutti la medesima decorazione, il *nieuwe plaat* di Martin van den Heuvel. I primi due (schede nn. 10-11) si differenziano di molto dai restanti in quanto a stato di conservazione (il che rende necessaria un'attenta analisi visiva dei frammenti, prima di proporre confronti), ma è indubbio che gli altri due (schede nn. 12-13) siano di un terzo più corti dei primi, tanto da risultare quadrati e non rettangolari. Le linee che corrono ad incorniciare i secondi frammenti, in aggiunta, fanno pensare ad una struttura soprastante questi corami (come del resto pure nei seguenti: Cl. XXI, n. 0145 B; Cl. XXI, n. 0145 C, Cl. XXI, n. 0145 G, Cl. XXI, n. 0145 H; Cl. XXI, n. 0145 D; Cl. XXI, n. 0139). Alla luce di ciò si può ipotizzare che: il diverso stato conservativo e di formato di due corami dalla struttura decorativa identica, sia causato dallo smembramento di uno o più pezzi di maggiore formato in cui i frammenti erano contigui. Tale divisione può essere stata pretesa per una collocazione diversa dall'originaria, per rinnovare l'arredo oppure per motivi di mercato⁸⁵, al fine di facilitare l'attività collezionistica e della conservazione in casseti. La decorazione meno brillante dei pezzi catalogati dalla scheda n. 10 alla scheda n. 19 (riconducibile a condizioni di esposizione diverse o a interventi di pulitura disgiunti) troverebbe pure spiegazione nel quadro di una precoce separazione fisica e ambientale dei frammenti.

Da segnalare sono anche le zeppe fibrose nel rovescio dei frammenti alle schede nn. 12 e 13: si tratta appunto di pagliericcio, in agglomerati ora sottili, ora spessi, utilizzato come imbottitura a sostenere il rilievo dall'interno.

I rivestimenti parietali in cuoio dorato venivano spesso avvolti al fine di essere trasportati oppure in attesa di nuova collocazione⁸⁶. I frammenti del *corpus* che presentano tracce di questa pratica di avvolgimento corrispondono alle schede n. 3, n. 5, n. 9 e n. 16 (Cl. XXI, n. 0269; Cl. XXI, n. 0271; Cl. XXI, n. 0275; Cl. XXI, n. 0145 G). In questi vi sono, oltre alle numerose crettature, anche delle pieghe che, correndo lungo tutta la lunghezza, possono essere lette come segno di un avvolgimento prolungato.

⁸⁵ Rossignoli, Guia, *Cuoi d'oro. Corami da tappezzeria, paliotti e cuscini del Museo Stefano Bardini*, Firenze, Noèditioni, 2009, pp. 135-136.

⁸⁶ Posthuma de Boer, Martine, Groves, Roger M, Koldeweij, Eloy, *Gilt Leather Artefacts: White Paper on Material Characterization and Improved Conservation Strategies within NICAS*, Delft, Delft University of Technology, 2016, p. 19.

Interessanti sono anche i ritagli che vengono ricongiunti, talvolta rifinendo con delle lacche molto visibili (Cl. XXI, n. 0145 G, scheda n. 16).

Interessante è pure la presenza di fori per poter fissare i pannelli alle pareti tramite ganci, appendigli o perfino chiodi. In alcuni dei corami in cui è visibile la traccia di una struttura a cornice (schede nn. 12, 13, 16-19) si riscontrano asole per tutta la sua lunghezza, in maniera cadenzata. I buchi talvolta risultano più larghi in corrispondenza delle fasce più laterali, sintomo della presenza di ganci, che evidentemente necessitano di fori da un centimetro di diametro. Un chiodo sopravvive addirittura in un'asola del frammento analizzato nella scheda n. 17.

2. 3. Provenienza

Di tutti i corami dorati presenti nel *corpus* solamente il gruppo venduto da Laurenti ha una provenienza accertabile, sulla base dei carteggi contenuti nell'Archivio Storico del Museo Correr. Essi non si riferiscono però a corami specifici e nemmeno ai loro numeri inventariali. Solo il registro acquisti permette di identificare il numero inventariale dei nove corami, con la dicitura sopra menzionata di Cl. XXI n. 145, ad indicarne l'intera acquisizione.

Sussiste però una possibilità di stabilire la provenienza pure del frammento della Scheda n. 19, con numero di inventario Cl. XXI, n. 0139. Il seguente corame viene inserito nel registro acquisti al numero progressivo 1018, con la seguente dicitura «anno 1902 – mese agosto – Pezzo di cuoio d'oro, sec. XVII – prezzo 100 – Cl. XXI, 139». È qui che torna utile lo studio condotto dalla dottoressa Sabina Collodel del 2016⁸⁷, in cui si identifica questo corame con un carteggio datato 15 dicembre 1902 in cui si legge (C. 7)⁸⁸:

[...] mandato a nome del prof. Alessandri per l'acquisto dei seguenti oggetti:

1. La battaglia di Pavia illustrata negli arazzi – Milano 1896 - £ 5
2. Pergamena miniata al sec. XVI - £ 25
3. Pezzo di cuoio d'oro sec. XVII - £ 100
4. Ferro con imposta la fabbricazione delle cialde - £ 20
5. Stufetta di maiolica sec. XVIII - £ 70

Totale £220

Con distinta stima

⁸⁷ Riscontro inventariale sui cuoridoro, 2016.

⁸⁸ Il carteggio si riferisce alla seguente fonte – ASMC, anno 1906, b. 51, fasc. 182.

Per il Registro Acquisti – Registro Acquisti del Museo Correr (d'ora in poi RAMC), n. 1018, anno 1902.

Tra i carteggi e il registro acquisti vi è equivalenza rispetto all'anno, alla descrizione dell'oggetto acquistato e al prezzo. Sussistono quindi motivi consistenti per identificare il pezzo inv. Cl. XXI, n. 0139 con quello acquisito nel 1902.

Infine, la provenienza è ipotizzabile su base bibliografica per il corame inventariato come Cl. XXI, n. 0277, analizzato alla Scheda n. 20. Il frammento presenta un motivo identico a quello di un fregio proveniente dalle decorazioni a tappezzeria in corame dorato del Castello polacco di Wawel, somiglianza già constatata da Sieradzka-Malec⁸⁹. Tuttavia, anche qui purtroppo non pervengono dati certi dalla documentazione.

2. 4. Localizzazione dei luoghi di produzione

La localizzazione del luogo di produzione dei corami dorati pare un insormontabile scoglio, alimentato dalla scarsità di dati riguardanti la provenienza certa dei manufatti. La ricostruzione del possibile dislocamento e la conseguente appropriazione dei modelli decorativi da parte di altre realtà è d'aiuto per ripercorrere lo sviluppo e l'eventuale diffusione dei modelli, ma non risulta sufficiente al fine ultimo di identificare con certezza la localizzazione della manifattura. In altre parole, i repertori decorativi non determinano il luogo di produzione dei corami dorati. Si può tentare di ripercorrere un'ipotetica mappatura dei principali centri di produzione, senza però riuscire a limitare la distanza tra manifattura e manufatto. Una geografia di riferimento quindi può essere utile alla collocazione primaria di ipotesi riguardanti gli stadi della lavorazione, e uno sguardo scientifico potrebbe favorire il reperimento di questi dati. Per esempio, al fine di ottenere un quadro iniziale riguardo le fasi della lavorazione, si può proporre uno studio sulle dimensioni dei pellami utilizzati, affinché si possano escludere e/o confermare regioni di importazione, come proposto da Stoyanova⁹⁰. Un lavoro sui pochi nomi che compaiono nelle fila dei *cuoridoro* veneziani possono dar credito alle modalità peculiari di realizzazione propri di questa realtà⁹¹. Una discussione complessa e che non può essere districata univocamente dallo studio bibliografico sui modelli presenti nelle decorazioni dei corami dorati, mantiene la questione aperta, e deve essere perciò affrontata con ulteriori tipologie di approcci.

⁸⁹ Sieradzka-Malec, *Gilt-leather wall* cit., p. 188.

⁹⁰ Stoyanova, Magdalena, *I cuoi "bulgari"* cit., pp. 321-322.

⁹¹ Contadini, "*Cuoridoro*": *tecnica e decorazione* cit., p. 232.

3. I CUOI DEL 1906: I CORAMI LAURENTI

I frammenti descritti dalla scheda n. 10 alla n. 18 del seguente lavoro (cfr. *infra*) possono essere raggruppati in un *corpus* interno denominato Corami Laurenti, in quanto il pittore Cesare Laurenti (1854-1936) li vendette al Museo Correr nel 1906 dopo una corrispondenza di un mese.

3. 1. La testimonianza dei carteggi

Il gruppo di Corami Laurenti è oggetto di compravendita nella corrispondenza tra il conservatore del Museo Correr Carlo Lorenzetti e il pittore Cesare Laurenti, e perdura pressoché per un mese, esattamente dal 30 gennaio al 27 febbraio 1906. In corrispondenza di questi documenti, presso l'Archivio Storico del Museo Correr sono conservate delle comunicazioni interne tra il suddetto conservatore e il direttore Angelo Scrinzi.

La prima lettera di Lorenzetti all'artista risale al 30 gennaio (Appendici, C. 1), il testo è breve e diretto⁹²:

Egregio Sig. Cav.

L'altro giorno, quanto fui al suo studio, non ho potuto per la presenza di estranei sapere con precisione il prezzo dei cuoi. Mi voglia con cortese sollecitudine indicare il prezzo assolutamente minimo richiesto, perché io possa regolarli nella proposta.

Con distinti saluti
Conservatore

Al Signor
Cav. Cesare Laurenti

Vi fu quindi un incontro tra i due presso lo studio del pittore, un incontro forse non solo finalizzato alla vendita, data la presenza di estranei.

La risposta del Laurenti arriva tempestivamente il primo febbraio: propone una somma di 500 lire, un prezzo molto conveniente a detta del pittore, data la pregevole qualità dei corami e consapevole della scarsità numerica dei cuoridoro rimasti in circolazione. Aggiunge poi un esempio comparativo in termini di misure, confrontando un paliotto valutato da un negoziante delle Procuratie con un prezzo quattro volte superiore (2100 lire), nonostante misurasse la metà rispetto alla somma in estensione dei corami. Il Laurenti preferisce rivolgersi

⁹² Archivio Storico del Museo Correr (d'ora in poi ASMC), anno 1906, busta 55, fascicolo 27.

direttamente al direttore Scrinzi nonostante la richiesta precedente fosse stata presentata dal conservatore Lorenzetti (C. 2)⁹³:

Chiarissimo e carissimo D. Scrinzi

Dissi già al chiaro Prof. Lorenzetti che dei rari pezzi di cuoio veneziano che le mandai il prezzo riportato è di 500 (cinquecento) lire.

Come Ella vede un prezzo di vera deferenza trattandosi che l'acquirente è il vostro museo.

Certo Ella si ricorderà come il Sig. S. Norsa negoziante di cui un negozio là sotto alle Procuratie vecchie; per un paliotto (la di cui complessiva dimensione era appena una metà del quantitativo di cuoi che le mando io) volesse £ 2100 (due mila e cento!).

Oltre a ciò che Lei non sarà pure sfuggita la finezza del lavoro del tipo da me consegnatole e la eccezionale arditezza dei rilievi.

[...]

Nelle comunicazioni interne dell'8 febbraio tra il direttor Scrinzi e il conservatore appare anche un riferimento alla lettera appena menzionata, il primo chiede al secondo di poter proporre 450 lire come ultima istanza, somma concordata assieme al Comitato direttivo (C. 5)⁹⁴:

8 febbraio 1906

Al Cav. Carlo Lorenzetti

[...]

Il Cav. Laurenti mi scrive che per i cuoi non può assolutamente scendere sotto alla somma di lire 500. Ora essendo io stato autorizzato dal Comitato di arrivare fino a lire 450, mi voglia gentilmente dire se devo rinunciare all'acquisto.

[...]

Angelo Scrinzi

Il Laurenti viene così avvertito dal Sig. Nicoletti del prezzo proposto dal Comitato di lire 450 e chiede al pittore di esprimere le sue volontà (C. 6)⁹⁵:

[...]

il Comitato direttivo ha deliberato di acquisire i cuoi che Ella ha presentato al Museo per la somma di lire 450,00.

⁹³ *Ibidem*. D'ora in poi vengono riportati nel testo solamente i passaggi salienti delle lettere, si rinvia alla sezione di *Appendici*, al fine di consultarle in completezza.

⁹⁴ ASMC, anno 1906, busta 55, fascicolo 32.

⁹⁵ *Ibidem*.

Il direttore prof. Scrinzi da cui ho ricevuto l'ordine di scriverle, spera che Ella vorrà accettare la cifra quindicata e la prego di voler dichiarare se accetta.

[...]

Il pittore accetta la proposta fattagli dal comitato direttivo del museo, e aggiunge che il suo interesse primario nella vendita non è il ritorno economico ma la donazione alla città di questi preziosi manufatti (C. 3)⁹⁶:

[...] quando io posso salvare qualche buon oggetto o qualche frammento d'arte della nostra città mi fa molto piacere e non bado molto alla questione finanziaria.

[...]

Il 27 febbraio alla giunta viene confermata la deliberazione al pagamento da parte del Presidente del comitato direttivo, e si aggiunge che la giunta con a capo quest'ultimo si era già riunita in data 27 gennaio per discutere e successivamente confermare l'acquisizione dei cuoi; ciò fa pensare ad un accordo precedente il 30 gennaio tra il Museo e il pittore (data della prima lettera nota). In questo breve documento viene inoltre indicato per la prima volta il quantitativo dei cuoi, in numero di otto (C. 4)⁹⁷:

On. Giunta

Il comitato direttivo nella seduta del 27 gennaio, presento il co. Pellegrini, deliberava di acquisizione del pittore Cesare Laurenti otto pezzi di cuoio impresso del secolo XVI.

Voglia l'On. Giunta far staccare un mandato di £450.00 intestato al cav. Laurenti del quale suscrivo la polizza.

Presidente

Qui vediamo trascritto il primo esempio di mancata corrispondenza tra i dati dell'Archivio Storico e quelli del Registro Acquisti. Nel registro acquisti in corrispondenza della segnatura inventariale del gruppo Cl. XXI, n. 145 viene indicato «1202 – anno 1906 – Nove pezzi cuoi d'oro – prezzo 450 – osservazioni Cl. XXI, n. 145», i pezzi quindi risultano nove, a differenza degli otto di cui il comitato direttivo ha deliberato l'acquisto.

Allo stato dei fatti però i frammenti in corrispondenza della dicitura Cl. XXI n. 145 sono esattamente nove, lo stesso numero indicato nel Registro Acquisti, e sono i seguenti: Cl. XXI,

⁹⁶ ASMC, anno 1906, busta 55, fascicolo 27.

⁹⁷ *Ibidem*.

n. 0145; Cl. XXI, n. 0145 A; Cl. XXI, n. 0145 B; Cl. XXI, n. 0145 C; Cl. XXI, n. 0145 D; Cl. XXI, n. 0145 E; Cl. XXI, n. 0145 F; Cl. XXI, n. 0145 G; Cl. XXI, n. 0145 H⁹⁸.

3. 2. La provenienza dei nove corami

Dai carteggi non si hanno precise informazioni sulle motivazioni che hanno spinto il Laurenti alla vendita dei cuoi, e nemmeno su come egli ne sia entrato in possesso. Si può fare riferimento agli elementi biografici del pittore per tentare di desumere qualche informazione, in modo tale da proporre un ragionamento sul possibile andamento dei fatti⁹⁹.

Fortunatamente noto alla bibliografia Cesare Laurenti nacque a Mesola nel 1854 e dopo pochi anni si trasferì con la sua famiglia a Ferrara, dove si formò presso la Scuola di Disegno della città e dove entrò in contatto con il suo primo mecenate, il conte Leopoldo Ferri, che lo seguirà e gli diede il suo aiuto in diverse occasioni. Il conte mise in contatto il Laurenti con lo scultore Luigi Ceccon di Padova, e presto il ventenne ferrarese si trasferì nel suo studio in veste di praticante. Successivamente si spostò a Firenze, nel 1878, e qui concluse i suoi studi presso l'Accademia di Belle Arti. Oltre all'attività di pittore, come si vedrà, si avvicinò anche al restauro. Attratto dal pittore Domenico Morelli (1823-1901), il Laurenti emigrò a Napoli dove abitò poco meno di un anno per poi ritornare a Padova, dove aveva mantenuto i contatti con il conte Ferri. Grazie ad un prestito del conte, nel 1880 il pittore si trasferì a Venezia. Si noti che molti sono gli agganci che il conte offrì al pittore e molti furono pure i suoi interventi per la buona riuscita delle vendite, in particolare nei primi anni Ottanta. Sempre negli anni Ottanta partecipò all'Esposizione Artistica di Venezia, e nel 1887 declinò l'invito di far parte della giuria per motivi di salute. Espose pure a Viareggio, a Monaco di Baviera e intensi furono i suoi contatti con il mercato inglese e molte furono le commissioni da parte di famiglie veneziane, come i Treves¹⁰⁰.

Nel 1903 ricevette un'importante commissione, quella di affrescare le pareti dello Storione, il ristorante e albergo di Padova. e nello stesso anno espose pure alla Biennale di Venezia¹⁰¹. Nell'anno in cui vendette al Museo Correr i cuoi dorati, il 1906, ricevette anche il pagamento

⁹⁸ La presente segnatura inventariale risulta più precisa, con una maggiore attenzione al singolo frammento. Se prima era «[...] Nove pezzi cuoi d'oro [...] Cl. XXI, n. 145» ora sarà come indicato. Tuttavia, serve specificare che nell'etichetta inventariale posta sul rovescio di tutti i corami vi è la dicitura per es. 145 A, e non 0145 A, come segnato nel catalogo online. In tutte le etichette viene segnato *acq.* (acquisto) alla voce *Pr.* (provenienza).

⁹⁹ Per una biografia sintetica anno per anno si veda: Beltrami, 2010, pp. 145-151.

¹⁰⁰ Per la famiglia Treves realizza il *Ritratto Barone Treves de' Bonfili*, si veda: Beltrami Cristina, *Cesare Laurenti (1854-1936)*, Treviso, ZeL Edizioni, 2010, 12. E il *Ritratto della Baronessa Ortensia Treves de' Bonfili*, si veda: Beltrami, *Cesare* cit., 26.

¹⁰¹ Beltrami, *Cesare* cit., p. 19.

per gli affreschi del ristorante padovano e nell'anno successivo espose per la prima volta alla Biennale di Venezia con una mostra individuale¹⁰².

Beltrami sostiene che nel 1912 iniziò a «cedere il passo alla passione per l'antiquariato¹⁰³», e in relazione alla vendita dei corami dorati nel 1906 e pure alla sua attività di restauratore si può pensare ad un avvio di questa sua occupazione di sicuro precedente a gennaio 1906¹⁰⁴.

Il suo interesse per la vendita dei *cuoridoro* veneziani fa pensare ad una proposta di collocazione museale per favorirne la fruibilità, nonostante la grave situazione di degrado su cui verte la maggior parte dei corami venduti dal pittore al museo. Non sono noti documenti che attestino la provenienza precedente all'acquisizione del museo veneziano, e, per questa motivazione, si proporrà un'analisi sulla provenienza dei modelli dei motivi decorativi propri dei corami corrieriani.

3. 3. Datazione *post quem* sulla base di modelli decorativi dei Corami Laurenti

I corami precedentemente di proprietà del Laurenti vengono datati al XVI secolo nella lettera di delibera all'acquisto; come si vedrà, invece, la datazione proposta in questo lavoro è tra il XVII e il XVIII secolo, in quanto i modelli decorativi per la realizzazione dei corami vengono datati in un arco temporale che va da dicembre 1658 all'anno 1711. Questi modelli provengono tutti da cinque pattern ideati nella bottega dei van den Heuvel di Amsterdam e qui sono stati realizzati con certezza dal 1658 al 1711. Il fondatore della bottega di corami dorati fu Marteen van den Heuvel (1585-1661) e fu colui che utilizzò illegalmente il metodo di De Swart e Le Maire, teoricamente protetto da brevetto dal 1628 al 1642. In effetti la tutela della licenza scade quando il conflitto tra i governi de L'Aia e di Amsterdam si placò, causato, si ricordi, proprio da Marteen (cfr. *supra*). Il suo successore Willem (1615-1661) realizzò tre pattern di invenzione, precisamente il *wijngaartsplat* (vineyard-plate), il *bloemplaats* (flower-plate) e il *Bacchus en Ceres plaat* (Baccus and Cereres-plate); il primo venne protetto da un brevetto per tre mesi, da dicembre 1658 al febbraio dell'anno successivo¹⁰⁵.

Il quarto motivo viene denominato *royalee plaat* (royal-plate) e fu sicuramente introdotto dopo il 1663. Il decoro proviene da due incisioni realizzate da Hubertus Quellinus il 16 aprile appunto del 1663, e a loro volta queste incisioni sono ispirate a un fregio da camino di Artus,

¹⁰² Beltrami, *Cesare* cit., p. 148, anno 1907.

¹⁰³ Beltrami, *Cesare* cit., p. 149.

¹⁰⁴ Torresi, Antonio P., *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara, Liberty house, 1999, p. 86.

¹⁰⁵ Koldeweij, *The Marketing of* cit., p. 141.

fratello di Hubertus, realizzato nel 1655¹⁰⁶. Si arriva quindi all'ultimo erede della bottega van den Heuvel, Martinuus (1647-1711), sotto la quale direzione furono riprodotti i restanti due pattern, l'appena citato *royaele plaat* e il *nieuwe plaat* (new-plate). Il termine *post quem* relativo ai pattern è quindi il 1711, anno della morte della mano dell'ultimo erede che ha firmato il retro delle stampe, appunto, Martinuus. L'ultimo motivo elencato risulta il più somigliante alla prima serie di quattro corami schedati (rispettivamente dalla Scheda n. 10 alla Scheda n. 13), mentre i restanti risultano una commistione dei primi due.

Come accennato precedentemente, Martinuus, firma di proprio pugno tutte le cinque stampe, riportandone pure il numero consecutivo, le misure, le tecniche di realizzazione e il titolo: un caso veramente straordinario. Il Koldewey nell'analisi dei pattern ha constatato che, seppur di bassa fattura, queste stampe sono importantissime perché rivelano le modalità di pubblicizzazione dei modelli decorativi pensati per essere poi realizzati in cuoio. Questi fogli di repertorio venivano ideati appunto per la promozione di un futuro corame dorato realizzato con la stessa tipologia decorativa, i quali, in un certo senso, possono essere i corami in esame.

Dopo un'attenta osservazione dei modelli su carta e un preciso confronto con i corami correriani si può confermare la derivazione nederlandese dell'assetto decorativo dei Corami Laurenti del 1906, e si può inoltre proporre una datazione diversa rispetto a quella riportata nei carteggi, ferma al secolo precedente.



Wijngaartsplat (vineyard-plate)

Anonimo, da Martinuus van den Heuvel

860 x 537 mm

1658-1711 (invenzione)

Stampa da incisione

Londra, Victoria & Albert Museum, n. inv.

E.45-1929

¹⁰⁶ Koldewey, *The Marketing of* cit., p. 144.



Bloemplaats (flower-plate)

Anonimo, da Martinus van den Heuvel

752 x 538 mm

1658-1711 (invenzione)

Stampa da incisione

Londra, Victoria & Albert Museum, n.

inv. E.46-1929



Bacchus en Ceres plaat (Bacchus and Cereres-plate)

Anonimo, da Martinus van den Heuvel

764 x 688 mm

1658-1711 (invenzione)

Stampa da incisione

Londra, Victoria & Albert Museum, n.

inv. E.44-1929



Royale plaat, (royal-plate)

Anonimo, da Martinus van den Heuvel

1075 x 774 mm

1658-1711 (invenzione)

Londra, Victoria & Albert Museum, n. inv. E.43-1929



Nieuwe-plaat, (new-plate)

Anonimo, da Martinus van den Heuvel

1075 x 860 mm

1658-1711 (invenzione)

Londra, Victoria & Albert Museum, n. inv. E.1803-1927

APPENDICI

I. Catalogo

Scheda n. 1 – Corame dorato con melograno o tulipano *alla turca*, e boccioli di tulipano



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria con melograno
XVII-XVIII sec.

308 x 477 mm

Cuoio goffrato, argentato, dorato *a mecca*, dipinto

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato
alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio del
frammento e sul rovescio del supporto

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0263

Il primo frammento in esame presenta un decoro centrale fitomorfo, accompagnato da fasce decorate e da boccioli floreali, bordato poi ai lati da elementi a “S” e piccole barre diagonali. L’elemento centrale occupa gran parte della sezione inferiore del frammento per poi restringersi e permettere il ramificarsi di altri due melograni di dimensioni più contenute, i cui steli sovrastano le due fasce a circondare il melograno e da cui partono due boccioli di tulipano, data la loro forma allungata. Queste ultime due fasce presentano tre decori in questa successione: una figura romboidale con estremi inferiore e superiore trilobati, un fiore a tre petali stilizzato e un cerchio cuoriforme stretto da un anello con all’estremo due volute. Le due incontrandosi vengono serrate da una fascia.

La goffratura è varia e vi vengono utilizzati cinque tipologie di punzoni diversi: A) A linee parallele, nelle piccole barre diagonali della fascia laterale, nei petali del fiore da cui nascono due boccioli, negli steli della coppia di melograni, in quelli del fogliame più esterno e più interno del melograno centrale e a dividerne le due file di semi. B) A occhio di gallo, negli elementi a “S” delle fasce laterali, nella decorazione romboidale, nell’elemento cuoriforme, nella fascia centrale dei due boccioli, alternativamente negli occhielli dei due melograni e nei due del melograno principale. C) A occhio di gallo con doppia cornice di punti, nei piccoli fiori stilizzati e negli steli e germogli più estremi dei due boccioli. D) A spina di pesce, nel fogliame che accompagna lateralmente tutta la figura del melograno e da cui si formano i due

minori e alla base di questi ultimi. E) Quadrato con cornice di punti singola o doppia, all'interno delle venature a separare i semi e il fogliame del melograno principale.

Le punzonature si sovrastano lievemente nella figura romboidale in basso a destra e più aspramente in quella opposta di sinistra e nel bocciolo sempre di sinistra.

La doratura data alla pelle conciata e impressa viene resa tramite la stesura di una foglia d'argento e la successiva applicazione di una resina colorata a simulare l'oro. L'utilizzo di questa tecnica di doratura *a mecca* è evidente in corrispondenza di alcune punzonature, in particolare a linee parallele e nello specifico negli steli che sostengono i due melograni minori.

Il fondo della decorazione è dipinto utilizzando un grigio-verdastro lasciando sovrasti il carminio contorno steso sottilmente lungo i contorni degli elementi. Emergono inoltre dal corame alla superficie molte pieghe e crettature, che si evidenziano in particolare nella parte dorata e meno nelle sezioni dipinte, risultando qui più levigate. A questo punto, vista la sovrapposizione delle pitture e la resa superficiale, si può ragionare sul fatto che la stesura della pittura grigio-verdastro sia frutto di un intervento successivo, atto a rinnovare e modificare il corame. Ad alimentare quest'ipotesi si può considerare il fatto che il frammento risulti il ritaglio di una porzione di corame certamente più grande almeno di qualche millimetro ai lati, segno probabile di una voluta modifica e/o rinnovo del pannello originario. Altrettanto funzionale è il collegamento evidente del frammento con il seguente, che ci permette di poter congiungere idealmente i due lasciandoli correre in una fascia unica, che fu poi tagliata e forse ridipinta di un color grigio-verdastro. Solo nella parte superiore vi è un evidente danneggiamento dovuto al distacco della doratura e della pittura che lascia intravedere soltanto i segni delle punzonature.

Il corame è stato esposto in due mostre recenti, rivolte entrambe verso l'oriente: *Venezia e l'Islam*, tenutasi presso Palazzo Ducale a Venezia nel 2007 (Tonini, in *Venezia e l'Islam*, p. 349, cat. 109), e *Venezia e Istanbul*, tenutasi a Istanbul presso il Museo Sakıp Sabancı dell'Università Sabancı nel 2010 (Cristante, in *Venezia e Istanbul*, p. 201, cat. III.45). I due cataloghi delle rispettive mostre pongono il frammento in relazione ad altri manufatti quali manoscritti rilegati in cuoio, scudi da parata, ceramiche, cuscini rivestiti di corame dorato e fiasche; si evidenzia come siano gli stessi manufatti a circolare o addirittura ad essere prodotti nel territorio della Serenissima e ciò che deve essere considerato è che, nonostante la produzione sia locale, gli stilemi risultano essere più vicini a rilegature turche e alle ceramiche İznik, prodotte nell'omonima città nell'estremo ovest dell'Anatolia tra il tardo XV e il XVII, decorate da esili fiori blu cobalto, spesso tulipani. Sono i rapporti commerciali a muovere

l'interesse culturale per queste esatte opere e proporre l'utilizzo di impianti decorativi che migrano assieme alle merci.

Tra i due cataloghi vi è anche una diversa interpretazione del melograno principale descritto dalla decorazione: in quello proprio della mostra turco-veneziana viene collegato ad un fiore di grandi dimensioni quale il cardo, secondo il mantovano, invece, si tratterebbe di un melograno.

Il frammento è stato esposto alla recentissima mostra *Wonder and Inspiration. Venice and The Art of Islam*, tenutasi dal 16 febbraio al 2 luglio 2022 presso lo Sharjah Museum of Islamic Civilization, in collaborazione con la Fondazione Musei Civici di Venezia, proprio a Sharjah (Bellieni, in *Wonder and Inspiration*, p. 69, cat. 3.5). Nel rispettivo catalogo viene nuovamente proposta l'identificazione del fiore come un grande cardo, e dei boccioli come tulipani stilizzati.

Bibliografia

Schede

Tonini, in *Venezia e l'Islam*, p. 349, cat. 109.

Cristante, in *Venezia e Istanbul*, p. 201, cat. III.45

Bellieni, in *Wonder and Inspiration*, p. 69, cat. 3.5.

Scheda n. 2 - Corame dorato con melograno o tulipano *alla turca*



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria con melograno
XVII-XVIII sec.

280 x 626 mm

Cuoio gofrato, argentato, dorato *a mecca*, dipinto

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato
alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0266

Il secondo corame proposto è stato goffrato, argentato e dorato tramite la tecnica della meccatura alla stregua del precedente. La maggior lunghezza permette una lettura più completa della decorazione e lascia visivamente ipotizzare l'incastro e la successione sinusoidale delle fasce e dei melograni. Pure la coppia di piccoli melograni si vede più chiaramente ed è possibile notare la presenza di tre tulipani negli spicchi laterali, due in quello centrale e un piccolo fiore a sei petali di grandezze variabili da cui si ramifica del nuovo fogliame.

I punzoni utilizzati sono i medesimi, ovvero: a linee parallele, occhio di gallo, occhio di gallo con doppia cornice di punti, spina di pesce e quadrato con doppia cornice di punti. Finanche la loro posizione (e sovrapposizione) risulta la stessa.

Grazie alla maggiore completezza della decorazione si può dimostrare che tutti e cinque le tipologie di punzonature sono state impiegate ad ornamento dei due melograni minori, ritroviamo quindi A) a linee parallele in corrispondenza delle spaccature che lasciano probabilmente intravedere i semi e in quattro dei sei petali del fiore superiore. B) A occhio di gallo in quattro delle sei figure a tulipano nelle sezioni laterali e in tre delle sei mezzelune alla base. C) A occhio di gallo con doppia cornice di punti stampigliati singolarmente in due petali del fiore sovrastante. D) A spina di pesce da coronamento alla base. I restanti due tulipani degli spicchi laterali e le tre mezzelune alla base sono impressi con un punzone E) quadrato con doppia cornice di punti.

Tra i due frammenti c'è corrispondenza anche nella pittura che risulta effettivamente stesa senza un'estrema precisione. Si ricordi poi la figura cuoriforme a decoro delle fasce da cui germogliano i boccioli che ora nel vuoto presenta la stessa cromia grigio-verde del fondo. È stata quindi una svista del decoratore non aver dipinto il vuoto del cuore nel frammento della Scheda n.1? Si può ipotizzare una risposta affermativa, oppure si può diversamente pensare che il frammento continui nella sua corsa sinusoidale e che per queste decorazioni cuoriformi la cromia venga alternata alla doratura.

Un'altra differenza riscontrabile è lo spiacevole annerimento della parte in basso a sinistra, a cui si aggiungono crettature e pieghe molto più evidenti di quelle già presenti in tutto il frammento.

Si può dunque proporre questo secondo frammento come il *continuum* del precedente. L'evidente somiglianza e le misure perfettamente corrispondenti delle figure dei grandi melograni (entrambi i principali hanno una larghezza massima di 200 mm e i più piccoli di 120 mm) portano alla valutazione di un possibile ritaglio e isolamento dei due frammenti

originariamente pensati assieme. La poca precisione del ritaglio in particolare per questo stesso frammento, sul lato destro, potrebbe far supporre ad un riutilizzo per cui l'esposizione dei lati o del frammento nella sua interezza non fosse estremamente necessaria.

Il punto di giunzione tra i due potrebbe essere certamente tra le parti inferiori e superiori lasciando correre verticalmente il motivo sinusoidale; tuttavia, si può ipotizzare anche una commettitura laterale, in tal modo i due condividerebbero la fascia laterale mancante in questo frammento con la fascia a piccole barre e figure a "S" alternate del corame precedente. Per avere un'idea di quello che si potrebbe andare a creare si può considerare un corame dorato conservato al Museo di Arti Decorative di Parigi ed esposto in formato 3D alla recente mostra *Le pareti delle Meraviglie* tenutasi a Mantova (Morari, in *Le pareti delle meraviglie*, pp. 82-85, cat. 1). I pannelli veneziani potrebbero concludersi con una decorazione ormai tagliata e collocarsi nella sezione principale al centro, come la decorazione di vasi con fiori vari del pannello parigino, oppure ai lati, collocazione più plausibile, in corrispondenza del fogliame. Quest'ultima sezione laterale presenta un vaso dalle anse a volute e fiori, dal quale si libera una sinusoide vegetale che ospita, tra altri fiori, un bocciolo di tulipano. La forma allungata di questo ultimo tulipano suggerisce a Fournet una provenienza mediorientale, riscontrabile secondo lo studioso nelle turche ceramiche İznik e per questo motivo correlabile ad una produzione veneziana del corame. Ad avvalorare ulteriormente questa ipotesi si potrebbe far riferimento a un intervento su un corame oramai andato perduto, ma descritto da vari studiosi dalla fine dell'Ottocento agli inizi degli anni Settanta del Novecento. Il Lessing nel 1885 (Lessing, 1885, p. 6, fig. 2) descrive, senza riferimenti riguardo le misure, un corame a decorazione simmetrica in cui dei tulipani slanciati sono contenuti da fogliame (Fig. 1); questa stessa decorazione, inoltre, è riportata da Lenygon ventisei anni dopo (Lenygon, 1911, p. 284) e anche da Waterer nel 1971, sebbene per il primo la decorazione risulti arricchita da una rete e da fogliame più abbondante (Fig. 2). Nessuno degli studiosi ne indica la provenienza e il luogo di conservazione, ma tutti, prima Lessing e Lenygon, poi Waterer, concordano sul fatto che i motivi siano mediorientali e la fattura veneziana (Fournet, 2019, p. 99). In particolare, il più recente Waterer vede un collegamento con le ceramiche İznik e con alcune stoffe turche giungendo infine ad affermare Venezia come città produttrice del corame. La netta vicinanza tra le riproduzioni dei tulipani in questi corami ignoti, nel corame parigino e nel corame correriano in esame ci fanno ipotizzare (o confermare) che riprendano motivi anatolici, provenienti soprattutto dalle pregiate e richiestissime stoffe turche (Contadini, 1986, pp. 231-251). Si può quindi lasciare spazio all'identificazione di un tulipano alla turca in alternativa al melograno per l'elemento decorativo centrale della composizione, indubbia

rimane invece il riconoscimento del bocciolo di tulipano per i due boccioli che germogliano dai racemi laterali.

Il cuoio dorato è stato esposto alla mostra mantovana *Le Pareti delle Meraviglie* ed è stato inserito nella sezione dedicata al “Corame Gonzaga” assieme ad altri frammenti del corrente studio. Concordato che i modelli decorativi proposti non siano i soli a determinare con certezza il luogo di produzione, si può dire che grazie a questi accostamenti risulta chiara la connessione tra manifattura veneziana e stilemi provenienti dalla penisola anatolica.



Fig. 1)
Pannello in cuoio.
Impresso tramite l'uso di matrice. Venezia,
XV sec.
(*Ledertapete, das Muster mit einer
Formplate hergestellt. Venedig, 15. Jahrh.*)
Da Lessing, in *Ledertapeten*, p. 6, fig. 2.



Fig. 2)
Pannello da parete decorato e dorato. Italia,
metà del XVII sec.
(*Gilt and decorated leather wall hanging.
Italian, middle of 17th century.*)
Da Lenygon, in “*Gilt leather rooms*”,
p. 284.

Bibliografia

Schede

Morari, in *Le pareti delle meraviglie*, pp. 82-85, cat. 1.

Saggi

Lessing, 1885, pp. 4-10; Lenygon, 1911, pp. 281-285; Fournet, 2019, p. 99; Contadini, 1986, pp. 231-251.

Scheda n. 3 – Fregio di corame dorato con fogliame e cornice mistilinea



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

XVII sec. ca.

537 x 208 mm

Cuoio gofrato, argentato e dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0269

Il frammento e la sua simmetrica decorazione si sviluppano in lunghezza: un elemento fitomorfo centrale a quattro punte, una cornice mistilinea con volute al centro delle quali si sviluppa del fogliame più esteso e dal quale nascono due cartucce puntinate da cerchi in successione.

Lungo tutta la lunghezza dell'inedito corame si intravedono delle cornici superiori e inferiori di contorno, sembrerebbero una spirale divisa in due sezioni punzonate alternativamente e una fascia singola più sottile, punzonata anch'essa. Queste cornici non hanno una larghezza regolare per tutta la lunghezza del frammento, per questo sembrerebbero tagliate intenzionalmente per proporre forse una nuova collocazione o una semplice modifica.

Quattro sono i diversi punzoni che vengono utilizzati per la goffatura del corame: A) A linee parallele lunghe, in tutto il fogliame, sia centrale, sia laterale e nei vuoti, in più nei quattro angoli retti della cornice mistilinea. B) A linee parallele più corte girato di 90° così da ottenere una sorta di scacchiera. C) A occhio di gallo sul resto la superficie della cornice mistilinea e dei gambi e germogli del fogliame, oltre che su tutta la grandezza delle grandi volute laterali. I medesimi punzoni si possono notare nella fascia più sottile delle cornici superiori e inferiori. D) A occhio di gallo con doppia cornice di punti in misura inferiore e attraverso stampigliature multiple per il fogliame che riempie gli spazi tra le due grandi volute esterne; più grandi e singoli si ritrovano negli elementi terminali di alcuni racemi che si

sviluppano dalla cornice mistilinea, altri tra le due grandi volute e l'ultimo nell'esatto centro del fogliame all'interno della cornice, volendo quasi essere un punto di fuga prospettico. I punzoni di questa tipologia decorano alternativamente anche fasce che si avvolgono su loro stesse e si situano nelle cornici inferiori e superiori.

Il fondo dei motivi decorativi risulta molto scuro, l'effetto potrebbe essere dato da una brunitura o in alternativa da una stesura di materia pittorica altrettanto scura.

La doratura è presente su tutti gli elementi decorativi, eccetto prescelte sezioni: l'angolo retto con punzonature a linee parallele della cornice mistilinea, in un elemento a goccia stampigliato con ravvicinati punzoni ad occhio di gallo ad unire la cornice al fogliame successivo, nelle quattro grandi foglie che abbracciano le quattro volute terminali e nel singolo punzone a occhio di gallo con doppia cornice di punti, ad eccezione di quello centrale. Ciò che si vede ora in queste zone di distacco o di mancanza voluta di doratura potrebbe confermare l'ipotesi che la doratura non sia stata realizzata attraverso l'applicazione diretta della foglia d'oro, bensì attraverso la meccatura. Infatti, ora nelle sezioni appena menzionate a foglia metallica a simulare il metallo prezioso non sembra eccedere in brillantezza e per questo motivo si possono considerare l'argento annerito o il più economico stagno come base per la meccatura.

In riferimento allo stato di conservazione, il frammento risulta degradato in tutti e quattro gli angoli, in modo particolare in tre di questi e permane una generale crettatura e increspatura sia del supporto di corame sia della decorazione a mecca.

Risulta identico ai tre delle schede successive, contando un totale di quattro frammenti che possono essere facilmente attribuibili alla stessa manifattura.

La datazione al secolo XVII proposta per il frammento si argomenterà nella scheda n. 4.

Scheda n. 4 - Fregio di corame dorato con fogliame e cornice mistilinea



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

XVII sec. ca.

477 x 198 mm

Cuoio gofrato, argentato e dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a polycarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0270

Il seguente corame può far parte di un gruppo ristretto di quattro frammenti (schede nn. 3-6), la somiglianza tra questi è evidente, sebbene solo il seguente sia stato considerato dagli studi recenti, i rimanenti sono quindi ad ora inediti.

L'impianto decorativo e la disposizione delle punzonature sono le medesime, si possono tuttavia riscontrare alcune differenze a partire dalle misure: la lunghezza risulta inferiore e trattandosi di una decorazione si può far riferimento al lato sinistro come soggetto principale della lacuna in cui le due grandi volute laterali vengono qui solo accennate. Anche la decorazione di destra risulta leggermente penalizzata.

Pure la larghezza è minore, tanto che lascia appena intravedere la sottile fascia gofrata con punzoni a occhio di gallo della cornice inferiore. La cornice superiore invece risulta più completa dal momento che si possono vedere anche le altre due fasce intrecciate e punzionate alternativamente.

Gli angoli risultano in parte danneggiati ma sempre in minor entità rispetto ai frammenti precedente e successivo. La sezione che risulta maggiormente deteriorata è la doratura del fogliame centrale a quattro punte, che cattura subito lo sguardo essendo la punzonatura centrale a occhio di gallo il punto di fuga prospettico e il punto da cui si sviluppano tutti gli elementi di contorno.

È presente anche un taglio che è stato rimarginato nella porzione di destra, tra il fogliame e le grandi volute e si estende in diagonale per più della metà della larghezza del frammento. Risultano evidenti anche diffuse pieghe e crettature.

Il frammento è stato recentemente esposto alla mostra mantovana tenutasi a Palazzo Te, dal 26 marzo al 26 giugno 2022 (Morari, in *Le pareti delle meraviglie*, p. 112, cat. 18). La decorazione formata da fogliame, cornice mistilinea e volute ha lasciato intuire il Seicento come secolo di produzione: un'ipotesi possibile visti gli elementi decorativi e la copiosa produzione di corami dorati del secolo, ma non pervengono abbastanza dati per determinare come certa questa datazione. Oltre a ciò al momento non si hanno altri riferimenti riguardo la documentazione contenente dati sulla provenienza certa del manufatto, ma chiaro è che i frammenti del gruppo dalla scheda n. 3 alla scheda n. 6 siano parte di una stessa composizione smembrata e, nel caso della scheda n. 6, smembrata e ricostituita.

Bibliografia

Schede

Morari, in *Le pareti delle meraviglie*, p. 112, cat. 18.

Scheda n. 5 - Fregio di corame dorato con fogliame e cornice mistilinea



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

XVII sec. ca.

470 x 203 mm

Cuoio goffrato, argentato e dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0271

Le stesse considerazioni descrittive presentate per i due frammenti di corame precedenti valgono anche per il seguente. Ci sono pur sempre delle variazioni che vanno considerate, come la lunghezza che a differenza del frammento precedente rende meno visibile la decorazione di sinistra favorendo quella di destra.

L'inedito corame è visibilmente il più danneggiato dei quattro ed evidenti sono i distaccamenti della foglia metallica dal corame sostanzialmente in tutti gli elementi della decorazione. Il parziale deterioramento della doratura è esteso ma è più diffuso a sinistra con lacune considerevoli.

Diffuse sono anche increspature della decorazione e del supporto, alle quali si deve aggiungere un taglio richiuso collocato nella parte inferiore.

Alla scheda n. 4 sono presenti ulteriori ragionamenti per quanto riguarda la datazione.

Scheda n. 6 – Patchwork come fregio di corame dorato con fogliame e cornice mistilinea



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

XVII sec. ca.

1650 x 220 mm

Cuoio goffrato, argentato e dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0272

L'ultimo frammento del gruppo, che ha inizio dalla scheda n. 3 alla seguente, è un patchwork di altri tre esemplari del tutto simili a quelli delle schede n. 3, 4 e 5. Si ha quindi un totale di sei pezzi, tre isolati singolarmente (schede nn. 3, 4, 5) e tre uniti in questo unico e inedito frammento (scheda corrente, n. 6). Tra i quattro corami dorati c'è assoluta corrispondenza tra impianto decorativo e disposizione della goffratura per la quale vengono predisposti i medesimi punzoni.

Ci sono però dei punti di variazione, come le cornici superiore e inferiore, che raggiungono qui la loro massima completezza confermando l'andamento della decorazione e aggiungendovi dei dettagli. Se prima non se ne aveva la possibilità ora, oltre la sottile fascia punzonata, si distinguono due fasce che si alternano a simulare una spirale a due capi: una è completamente punzonata con punzoni a occhio di gallo con doppia cornice di punti, l'altra viene a sua volta divisa orizzontalmente in altre fasce che vengono alternativamente punzionate con lo stesso marchio o lasciate lisce.

Si può dire con certezza che il seguente frammento è un *patchwork* dei tre presentati in precedenza, potendo così contare sei frammenti con la stessa decorazione in totale. La strutturazione dell'ornamento dorato non anticipa decisamente l'esecuzione di questo preciso corame dorato vista la scarsa corrispondenza tra la decorazione stessa e le giunture dei singoli frammenti. Le giunture sembrano pertanto forzate, oppure, se vogliamo considerare la minima ipotesi di una commessura precisa, sono lacunose di qualche millimetro tanto da non completare appieno la superficie del fogliame soggetto di giunzione.

L'imprecisione del taglio e dell'unione dei frammenti potrebbero essere sintomo di un riutilizzo volontario del corame, come fregio di una composizione più complessa o come elemento di separazione tra un corame principale e del mobilio, spesso una spalliera.

Scheda n. 7 – Frammento di corame dorato e decorato con losanghe goffrate di repertorio *mudéjar*



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria
XVII sec.

463 x 446 mm

Cuoio goffrato, dorato e verniciato

Incollato ai lati su cornice assicurata a
policarbonato alveolare sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0273

Possiamo considerare anche questo inedito corame come un frammento da una composizione più estesa, che risulta lineare ma al contempo ricca di dettagli, frutto di un'esecuzione visibilmente precisa e ordinata.

La decorazione presenta delle losanghe desinenti in archi inflessi sopra e sotto, le quali vengono legate ripetutamente a ore nove e quindici da anelli baccellati, creando un effetto reticolato. Le losanghe sono delimitate da una doppia serpentina che, contorcendosi su se stessa all'infinito, viene interrotta solo dagli anelli, creando idealmente cadenzate figure sinusoidali. Negli spazi creati dalle losanghe sono collocate delle creazioni con elementi vegetali che quasi potrebbero rivelarsi zoomorfe.

La goffratura è presente in tutti gli elementi dorati eccetto qualche dettaglio lasciato liscio, assieme al fondo. I punzoni in questo caso sono di tre diverse tipologie: A) A linee parallele, in baccelli alternati negli anelli per simularne la curvatura convessa, nelle piccole foglie ai poli della figura fito-zoomorfa e nelle loro *ali* laterali. B) A occhio di gallo, nelle bordature degli anelli e delle losanghe ricurve. C) A occhio di gallo con doppia cornice di punti, nella restante parte di corpo dell'elemento centrale e in una delle due fasce che si attorcigliano per dare forma alle losanghe.

Si può supporre la doratura sia realizzata con la stesura effettiva della foglia d'oro sul supporto di cuoio, e quindi non attraverso la tecnica della meccatura, ad eccezione però di alcuni elementi, quali le due piccole foglie superiori e inferiori di ogni figura fito-zoomorfa e nei baccelli degli anelli di giunzione. Queste due sezioni sono più argentee rispetto a tutto il

resto, ma si può anche osservare che per qualche millimetro ogni sezione baccellata risulta anche dorata, come se la doratura invadesse l'argentatura. Resta da chiedersi dunque quale prevalga sull'altra e basandosi su ciò che l'occhio può vedere sembrerebbe sia la doratura a dominare e che la foglia argentea sia stata coperta da uno strato volontariamente più chiaro dall'oro sottostante.

Concentrando l'attenzione sullo stato di conservazione si noti che per quasi un quarto della superficie un annerimento ha consumato la doratura, lasciando visibile solamente il cuoio punzonato. Distinguibili e diffuse sono anche le numerose pieghe dovute probabilmente dall'avvolgimento del corame.

Il corame potrebbe far parte anch'esso di una decorazione parietale più complessa che include anche i due delle schede successive. A supportare l'ipotesi ci si potrebbe riferire ai tagli eseguiti lungo i quattro lati della porzione di corame, che, in particolare nel lato inferiore, risultano molto imprecisi permettendo una lettura della decorazione più completa verso il lato destro e lacunosa verso il sinistro, sacrificando il fondo di due delle dieci losanghe visibili.

Come riferimento all'originaria disposizione e grandezza del corame completo si può considerare un pannello cinquecentesco conservato al Museo Bardini di Firenze: una successione totale di trentacinque pannelli, di cui sedici sono molto simili ai tre pannelli considerati qui (considerando anche le misure pressoché identiche), altri dodici hanno una decorazione che si sviluppa in verticale e vanno a dividere i sedici pannelli in due sezioni mentre i restanti sette costituiscono il fregio superiore. La decorazione a maglie losangate è *in negativo* rispetto alla decorazione dei frammenti veneziani, di modo che la doratura sia presente nello spazio tra i sinusoidi, che risultano così lisci, scuri e privi di doratura. Pure gli anelli baccellati sono simili, ad eccezione del numero di baccelletti, maggiore di due nel corame lagunare, e per il tipo di punzone utilizzato, ad occhio di gallo per quello fiorentino. I frammenti con decorazione verticale raffigurano delle colonne tortili e scanalate su cui cresce del fogliame, mentre sul fregio superiore danzano dei piccoli putti.

L'eccezionale conservazione del pannello Bardini ci permette di visionare la possibile combinazione di elementi che è riscontrabile anche in un pannello del Museo Civico d'Arte Antica presso Palazzo Madama a Torino (Morari, 2022, pp. 158-160).

Il motivo a maglie del frammento trova corrispondenza nello stile iberico *mudéjar*, lo stile di derivazione nord-africana che precede quello rinascimentale nello sviluppo dei motivi decorativi distinguibili nella produzione dei corami spagnoli e che pure influenza altre arti, tra cui l'architettura e la ceramica (Fournet, 2019, p. 55). L'aniconico reticolato a losanghe

ospitanti fiori è una costruzione che frequentemente viene tradotta dall'ambito ispano-moresco a quello italiano, come del resto lo è stato lo stesso supporto di cuoio, persino chiamato solamente *cordovano* (Fournet, 2019, p. 61).

Bibliografia

Saggi

Morari, 2022, pp. 158-160; Fournet, 2019, p. 55, p. 61.

Scheda n. 8 – Frammento di corame dorato e decorato con losanghe goffrate di repertorio *mudéjar*



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria
XVII sec.

443 x 440 mm

Cuoio goffrato, dorato e verniciato

Incollato ai lati su cornice assicurata a
policarbonato alveolare sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0274

La triade di corami parte della stessa composizione prosegue con il seguente, di altezza inferiore rispetto al primo. La decorazione realizzata è la medesima, così come l'utilizzo dei punzoni. Fortunatamente non presenta alcuna brunitura invasiva come il precedente frammento, nonostante ciò si può spiacevolmente constatare che le losanghe appena accennate al lato inferiore risultano lacunose di doratura a causa di un distaccamento di una limitata sezione del supporto, lasciando intravedere il lato interno, il cosiddetto *lato carne*, nella losanga di sinistra in corrispondenza della figura fito-zoomorfa. La stessa figura al centro di ogni losanga è in alcune di esse leggermente annerita in più punti, con maggiore concentrazione negli elementi terminali e ciò si nota soprattutto nelle creazioni verso l'angolo sinistro del frammento.

Il corame è stato esposto recentemente alla mostra mantovana tenutasi presso Palazzo Te intitolata “*Le pareti delle meraviglie*” e viene catalogato assieme ad altri (tra cui alcuni presi in esame in questo lavoro) per ruotare attorno al pregevole “*Corame Gonzaga*”, il quale tratta, anche, di “reminiscenza della maglia ogivale” (Morari, in *Le pareti delle meraviglie*, pp. 115-119, cat. 21).

Anche in questo caso torna utile il riferimento all’arte mudéjar e alle sue rappresentazioni aniconiche e geometriche, quali anche le reti come la presente a maglie losangate.

Nella scheda della mostra si fa riferimento anche al “fondo azzurro oggi molto ossidato”, dato purtroppo non percepibile ad occhio nudo.

Il pannello potrebbe far parte assieme al precedente e al successivo di una composizione più complessa e potrebbe essere stato anch’esso sezionato per isolarne una porzione, destinata assieme alle altre al riutilizzo. Questa volta è il lato superiore ad essere penalizzato nel ritaglio, più generoso a destra e meno a sinistra. Quattro delle dieci losanghe risultano non pienamente leggibili a causa del ridimensionamento del corame.

Bibliografia

Schede

Morari, in *Le pareti delle meraviglie*, pp. 115-119, cat. 21.

Scheda n. 9 – Frammento di corame dorato e decorato con losanghe goffrate di repertorio *mudéjar*



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria XVII sec.

468 x 434 mm

Cuoio goffrato, dorato e verniciato
Incollato ai lati su cornice assicurata
a policarbonato alveolare sul
rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n.
0275

L'ultimo e inedito frammento ricollegabile alla stessa composizione è il seguente e presenta le medesime caratteristiche decorative dei suoi due predecessori: maglie losangate e chiuse a serpentina con degli anelli a ore nove e quindici ed elementi fito-zoomorfi tra le aperture.

Annotabile è il fatto che fra i tre purtroppo risulti il più danneggiato. Lo si può notare dal distaccamento della doratura che, seppur millimetrico, riesce a togliere brillantezza lungo una piega probabilmente da avvolgimento che corre lungo tutta l'altezza del frammento e che si manifesta a un terzo da sinistra. Gli annerimenti sono anche dati da una probabile vernice molto visibile sugli anelli di tensione e le piccole foglie superiori e inferiori delle figure al centro delle losanghe. La vernice in questione sembra stata stesa con la volontà di imbrunire queste zone, creando del contrasto con la vivace doratura del resto della decorazione. Man mano che si procede ad osservare in diagonale gli anelli baccellati dall'angolo in basso a sinistra a quello in alto a destra di nota che la vernice si fa sempre più fitta. Arriva poi ad essere fitta e imprecisa negli ultimi quattro anelli, uno all'estremo angolo di destra e gli altri tre sempre procedendo in diagonale, stavolta in senso contrario. Sembra quasi che per queste giunture si vedano le pennellate con cui è stata stesa la vernice, nemmeno in maniera troppo meticolosa, dato che alcuni segni fuoriescono dai bacchetti.

Nel caso del seguente frammento i tagli non sembrano troppo imprecisi, ad eccezione del lato sinistro, non esattamente rettilineo ma che comunque non apporta troppi squilibri.

Interessante è il ragionamento che si può fare sul numero e la disposizione delle losanghe che vengono qui isolate. Sempre dieci sono in tutti i frammenti le losanghe visibili, differiscono nella composizione: si può dire che i primi due frammenti abbiano un andamento verticale e quest'ultimo orizzontale, più compatto. Si può pensare ad un isolamento volontario di determinate losanghe per essere destinate ad altra collocazione, e probabilmente a scopo collezionistico, oppure ad un semplice ritaglio quadrato del corame.

Scheda n. 10 – Pannello di corame goffrato e dorato con vegetazione, putti alati, mostri marini e pappagallo



Pannello di corame goffrato e dorato
da tappezzeria

612 x 869 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio goffrato, argentato, dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0145 E

Il pannello da inizio ad una serie di nove inediti manufatti in corame dorato che possono essere concentrati in un unico gruppo, il quale verrà in questa sede chiamato *Corami Laurenti*, dal momento che il possessore di questi fu il pittore Cesare Laurenti, prima di venderli nel 1906 al Museo Correr.

Il corame non è stato decorato tramite punzonatura, come i precedenti, ma è stato goffrato, si può dire certamente, attraverso una matrice, la stessa utilizzata per l'identico corame della scheda successiva; ciò fa presupporre una produzione seriale dei pannelli con il possibile obiettivo di ricoprire una superficie estesa. Con un'altezza che quasi raggiunge il metro è uno dei *cuoridoro* più grandi del presente *corpus* e, in aggiunta, può formare un dittico con il frammento successivo vista la corrispondenza esatta tra i due.

I soggetti vegetali riconoscibili sono dei melagrani con il proprio fogliame, dell'uva sia in acini singoli che in grappolo, delle piccole pigne e infine dei tulipani sia più estesi raffigurati singolarmente, sia più piccoli e in coppia come, ad esempio, quelli sotto il ramo su cui si riposa il pappagallo. Per tutta l'estensione del pannello questi sono variabilmente disposti a

gruppi, tranne a un terzo dell'altezza in cui vengono disposti a foggia di ghirlanda, dalla quale si ramificano vari elementi. La composizione di foglie e frutti prosegue ad arco e scendendo verso il fondo vi si aggrappano due putti alati rivolti verso l'esterno che cavalcano un mostro marino, dando origine a un altro festone che si sviluppa verso la fine del pannello. Dal centro dell'arco vegetale cresce piangente un ramo formato da un grappolo d'uva e tre melagrani, di cui uno leggermente schiuso. Sotto l'arco di varia vegetazione si vede un ulteriore putto che cavalca il mostro ma che stavolta si rivolge allo spettatore. Tra il festone e il termine del frammento appare sulla destra una libellula, che sembra diretta verso l'esterno. Gli ultimi due animali riconoscibili della composizione sono un pappagallo, che si appoggia su un racemo che cresce da uno dei due tulipani centrali del festone, e ad esso di aggiunge un probabile serpente che striscia verso il basso nell'angolo a destra.

Osservando la decorazione nel suo complesso si può notare che i festoni formano una sorta di "A" entro i cui spazi si sviluppano tutti i soggetti sopra descritti e sebbene ci sia molta ricchezza decorativa ci sono spazi relativamente estesi per poter intravedere bene il corame sottostante.

Trattando lo stato di conservazione si può segnalare la presenza di una sezione ritagliata in maniera leggermente ondulata e poi giustapposta nuovamente proprio nell'angolo in basso a sinistra. Un altro taglio poi ricomposto si trova all'angolo in alto a sinistra. Diffuse sono altre brevi pieghe profonde concentrate maggiormente nel lato sinistro. L'angolo in alto a destra invece risulta del tutto sprovvisto del *lato carne* del corame; quindi, tutto lo strato decorativo è andato perso.

Per tutta l'altezza del pannello corre una piega a un terzo verso destra che potrebbe essere considerata da avvolgimento, tuttavia sembrerebbe l'unica così evidente, oltre a varie crettature e crepe lungo la fase terminale del lembo sinistro.

Verso il fondo sulla sinistra si intravede una macchia scura che ha invaso la doratura e se si guarda più attentamente si potrà notare una piccola porzione di cuoio estraneo a riempire una lacuna. Proprio in questa sezione è possibile vedere nel dettaglio e avere la certezza che il metodo di doratura utilizzato è quello della meccatura, dal momento che si vedono con chiarezza le porzioni di foglia argentea sottostanti.

Uno strato di vernice è stato steso per tutta la superficie del pannello, tanto che in alcuni punti dove la doratura si è conservata in modo migliore la superficie dei soggetti sembra vitrea. Tuttavia, ci sono delle figure che non hanno mantenuto la doratura originaria, infatti alcuni elementi tondeggianti a rilievo risultano ammaccati vista la loro esposizione; ciò ha causato un distacco della doratura, soprattutto per i dettagli più in rilievo.

La doratura a mecca si vede più piena e brillante in una certa porzione di corame: quella corrispondente la piega. Probabilmente una struttura di copertura è stata utile alla conservazione ed ha lasciato segni evidenti come delle ammaccature in due grandi melagrani e una differenza molto netta tra doratura evidente e meno evidente, quest'ultima nella parte inferiore della piega.

Per quanto riguarda l'interpretazione della fortuna di questo insieme di soggetti possiamo affidarci al repertorio olandese, che presenta elementi e disposizioni affini al corame veneziano.

Vi è infatti una serie di cinque *patter* riconducibili ai pannelli in esame che risultano utili a definirne i termini di datazione *post quem*. La datazione proposta è da collocarsi a cavallo tra la seconda metà del Seicento e il primo decennio del Settecento, precisamente dal 1658 al 1711. Innanzitutto la tecnica di decorazione a sbalzo del corame dorato viene brevettata in Olanda dopo il 1628, affermando successivamente la manifattura olandese in tutt'Europa (Fournet, 2019, p. 136). Il grande successo produttivo portò alla necessità di tutelare le invenzioni decorative di ogni bottega coramaia: Willem van den Hauvel fu uno di questi e nel dicembre 1658 e nel gennaio 1659 protesse il suo *wijngaartsplaat* (*vineyard-plate*) di invenzione e il primo della serie con cinque *pattern* (Koldeweij, 1996, pp. 136-148). Oltre la prima creazione protetta di Willem vi sono poi il *bloemplaats* (*flower-plate*), il *Bacchus en Ceres plaats*, il *royaele plaats* (con datazione di diffusione nel 1663 o 1664) e infine il *nieuwe plaats* (*new-plate*) (Koldeweij, 1996, pp. 136-148). Tutti e cinque presentano sul *verso* un testo scritto dal pugno di Martinuus van den Heuvel (nipote ed erede di Willem) che ne determina l'ordine sequenziale, il titolo, le tecniche utili alla sua realizzazione e le misure (Koldeweij, 1996, p. 136-148). I cinque sembrano posti in scala dal più semplice al più complesso, ciascuno appare infatti come l'evoluzione più rigogliosa del precedente, come se ogni volta lo si volesse arricchire di più. I primi due ospitano fiori e frutti, il successivo aggiunge le figure di Bacco e Cerere e di un pappagallo, mentre gli ultimi due in alternativa vi aggiungono dei putti e degli animali (reali e non). Dei cinque che più si avvicina al pannello veneziano è il quinto, il cosiddetto *nieuwe plaats* (*new-plate*), l'unico dei cinque che viene datato nel periodo di direzione di Martinuus van den Heuvel, il nipote di Willem che portò avanti per trentasette anni la bottega dello zio e della zia, fondata però dal nonno nel 1632. Il corame e l'incisione presentano pochi elementi discordanti, il primo infatti sembra la specchiatura del secondo: a confronto gli elementi sono esattamente riprodotti in maniera speculare, ad eccezione di pochi soggetti. La disposizione del festone è della medesima forma ad "A" e ospita pressoché la stessa vegetazione, anzi, si può dire che la stampa offre una migliore resa dei dettagli dandoci

l'opportunità di riconoscere alcune specie di fiori come dei garofani. I fiori non sono gli unici ad essere qui riconoscibili, si aggiungono, infatti, dei frutti ai quattro angoli: delle more nell'angolo superiore di destra, una pera in quello di sinistra, un ananas rovesciato nell'angolo inferiore di sinistra e un cedro in quello di destra. La stessa coppia di tulipani dalla quale nasceva il ramo a sostegno del pappagallo ora da vita a due ramoscelli d'olivo, che con i loro frutti si sviluppano simmetricamente verso l'alto e vanno ad unirsi al festone. Lo stesso pappagallo viene qui soppiantato da un putto alato che afferra per le zampe un aquilotto, lo stesso che si trova a fianco di esso in misura più piccola e in misura leggermente maggiore al centro della composizione, a reggere con un nastro la coppia di tulipani. La fauna che popola la stampa è formata sempre dal precedente "serpente" che ora grazie ad una distinzione chiara dei dettagli si riesce a distinguere come lucertola, vi è poi la medesima libellula in questo caso situata al lato sinistro, alla quale si aggiunge forse un'altra libellula più tozza all'estremo angolo superiore destro. Anche i mostri marini che vengono cavalcati da dei putti alati ora si fanno più nitidi, soprattutto quello di sinistra (di destra per il corame) che ora ha decisamente la testa di un leone alato. Il mostro fantastico di destra invece è un brutale aquila con i suoi artigli e coda di drago, che, rivolgendosi verso il putto, addenta un frutto dal festone. Vi sono poi altre due figure bambinesche che sembrano uscire uno a destra dal cedro con altri frutti e fiori, l'altro da sinistra dall'ananas. L'ultima figura presente è un putto alato e si trova in basso e al centro, come nella decorazione del cuoio dorato, ma in questo caso non guarda direttamente allo spettatore ma è intento a inserire (o estrarre?) un bastone da del fogliame che esce da una conchiglia all'angolo di destra.

Possiamo dire che il corame presenta una decorazione *d'après* rispetto a quella su carta. La seconda è infatti più dettagliata e presenta degli elementi in più, rendendoci partecipi di una composizione probabilmente originaria alla quale sono stati aggiunti e semplificati degli elementi. È doveroso aggiungere che di sicuro lo stato di conservazione non lascia intendere con precisione tutti gli elementi di dettaglio della composizione, limitandone quindi l'identificazione che, al contrario, risulta semplificata all'osservazione della stampa olandese. Si deve anche fare riferimento al fatto che quest'incisione veniva utilizzata per sostenere e diffondere le commissioni di corame goffrato e dorato dell'impresa della famiglia van den Heuvel, di conseguenza lo studio della decorazione viene pensato su misura al fine di valorizzare un ipotetico corame (Koldeweij, 1996, p. 136-148). Il primo termine *post quem* potrebbe essere il 1658 anno in cui viene rilasciata la garanzia di tutela del primo *pattern*, il termine successivo è il 1711, anno in cui Martinuus morì definendo la fine della sua direzione

nella bottega, dato che le stampe dei *pattern* ritrovati apportano nel loro verso la firma dell'artista (Koldewej, 1996, pp. 136-148).

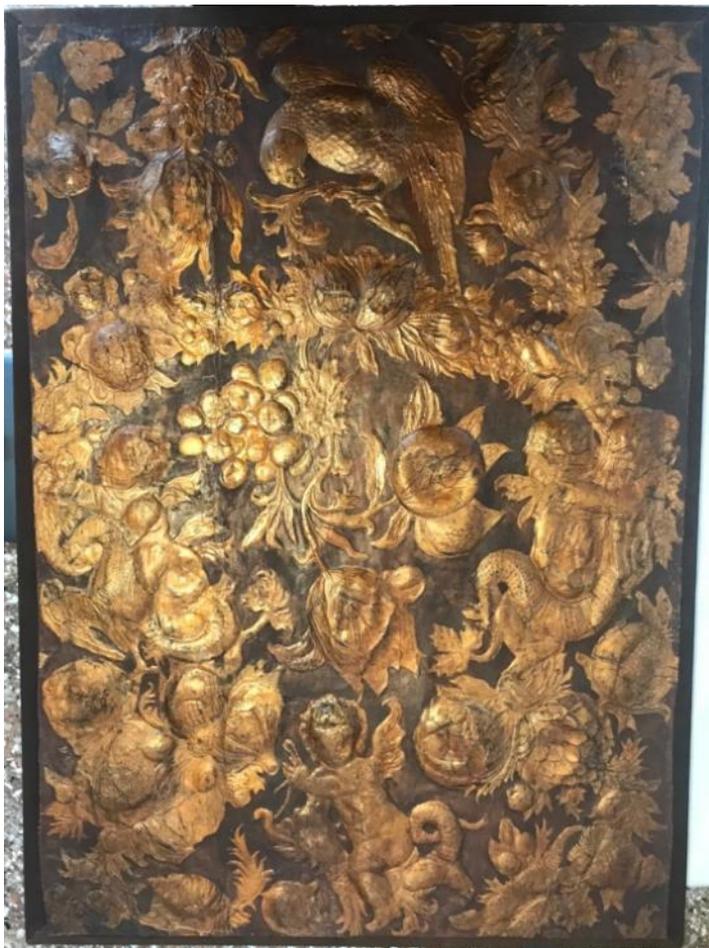
Il pannello potrebbe anche far parte quindi di una composizione più estesa in cui diversi pannelli gofrati e incisi in modo seriale venivano poi cuciti o incollati assieme. Si può ipotizzare anche una strutturazione verticale così da rendere sinusoidale l'andamento dei festoni che corrono verticalmente.

Bibliografia

Saggi

Fournet, 2019, p. 136; Koldewej, 1996, p. 136-148.

Scheda n. 11 – Pannello di corame gofrato e dorato con vegetazione, putti alati, mostri marini e pappagallo



Pannello di corame gofrato e dorato da tappezzeria

608 x 854 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio gofrato, argentato, dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n.

0145 F

Il pannello seguente forma un *pendant* con il precedente e ne possiede le medesime caratteristiche, sia decorative sia strutturali.

La differenza sostanziale tra i due è lo stato di conservazione, che, soprattutto nella parte più a sinistra, permette di leggere con più chiarezza il contenuto. Anche il seguente presenta la stessa piega molto evidente ad un terzo della larghezza ma questa volta è sul lato sinistro, ledendo in parte la doratura. Nonostante ciò, la doratura nel complesso risulta preservata con maggior chiarezza, soprattutto nel lato sinistro oltre la piega.

Vi è un'altra increspatura evidente ma più contenuta e confinata nell'angolo in basso a sinistra che va a danneggiare lievemente l'artefatto. Un'altra piega è situata nell'angolo in basso a destra e taglia in due un fiore non troppo piccolo; su uno dei petali di questo fiore vi è una piccola goccia marrone scuro, è forse della vernice? Probabilmente durante un rinnovamento del fondo scuro è caduta una piccola goccia di lacca scura e lì è stata lasciata.

Anche in questo caso le zone in maggior rilievo soffrono particolarmente del distacco della foglia argentea e dorata attraverso la meccatura, subendo anche delle deformazioni nella superficie concava. Il putto alato che cavalca il mostro marino situato centralmente nella parte inferiore è qui meno dettagliato, come se durante la decorazione lo sbalzatore non fosse riuscito a rendere con esattezza alcuni dei dettagli, in particolare del viso.

Il fondo del cuoio è, come nel precedente, di un marrone molto scuro; tuttavia, vi sono delle macchie irregolari distribuite soprattutto al centro che hanno una gradazione leggermente più chiara e che vira sul rosso. Queste macchie rossastre sono frutto di un distacco della vernice? La stessa vernice che è stata stesa per migliorare il fondo e della quale è caduta una goccia?

Per quanto riguarda la derivazione dei modelli decorativi e la datazione ci si può basare sull'approfondimento del frammento precedente; infatti, i due corami identici fanno certamente parte della stessa composizione.

Scheda n. 12 – Frammenti di corame gofrato e dorato con vegetazione, putti alati, mostri marini e pappagallo



Frammento *cuoridoro* da
tappezzeria
612 x 606 mm
XVII-XVIII sec.
Cuoio gofrato, argentato, dorato
a mecca
Matasse di fibra sul rovescio
Etichettatura con numero
inventariale sul rovescio
Venezia, Museo Correr, Cl. XXI,
n. 0145

Un altro frammento della serie con vegetazione, putti alati, mostri marini e pappagallo è il seguente, sebbene non sia così semplice identificarne i soggetti vista la scarsa conservazione originaria.

Il corame risulta molto annerito ed è cosparso da una patina bianca che assieme rendono quasi irriconoscibile la decorazione invece ben leggibile nei due *cuoridoro* precedenti. La sezione interessata misura due terzi la lunghezza del corame integro, mentre la larghezza è praticamente la medesima con uno scarto di qualche millimetro.

Si possono subito notare due fasce ramate verticali che corrono parallele ad un terzo della larghezza a partire da sinistra e, dal momento che la doratura generale è perlopiù persa, solamente in corrispondenza di queste due fasce si può constatare la presenza della sottile foglia metallica (probabilmente argento). Se si segue l'andamento delle fasce si può osservare che in realtà sono i lati destro e sinistro di due rettangoli più grandi, che, assieme, vanno a delimitare tutto il perimetro del frammento. Tuttavia, restano pur sempre solo i due lati ravvicinati a conservare della "doratura".

In merito a questo quindi si può ipotizzare la presenza di una struttura esterna che venne messa a copertura del corame; ciò è dimostrabile dalla presenza di vari fori lungo tutto il perimetro dei due rettangoli che, sebbene siano cadenzati regolarmente non misurano una distanza regolare. I fori vengono realizzati non sempre alla medesima distanza, a volte le

distanze sono ridotte anche a tredici millimetri, oppure ampie fino ai duecentocinquanta. Vi sono poi dei fori esterni alle strutture rettangolari, come all'interno della composizione delimitata dal rettangolo di destra, e vi è anche un foro allungato, strappato, al centro a circa un terzo dell'altezza. Un foro molto dilatato che misura dieci millimetri è a un quarto dell'altezza a partire dal basso della linea sottile di corame deteriorato a dividere le due fasce di cuoio conservate sotto la struttura ipotetica.

Il degrado è diffuso in ogni millimetro del corame: il fondo possiamo lo possiamo distinguere come il più scuro o il più chiaro in alcuni punti dove la patina biancastra si è depositata con più insistenza, soprattutto nella porzione che fa da giuntura ai due rettangoli, mentre gli elementi decorativi sono rimasti più rossastri.

Singolare è senza dubbio il retro di questo frammento, vi sono infatti sei matasse di fibra naturale in corrispondenza dei rilievi vuoti maggiori, e probabilmente il loro scopo fu quello di renderli più pieni, in modo da non subire danni di appiattimento. I pagliericci si trovano in corrispondenza del melograno che fa parte della composizione piangente assieme all'uva, delle teste dei due putti alati, del grande tulipano centrale in basso e in quello più minuto verso sinistra (lato *fiore*) in coppia con un altro al centro del festone, e l'ultimo esattamente a rigonfiare il tulipano che scende a sinistra del pappagallo.

Dopo un'attenta osservazione si può affermare che il repertorio iconografico è il medesimo dei due pannelli analizzati precedentemente, con gli stessi soggetti disposti in ugual modo. Si può tracciare una linea orizzontale di divisione, tra questo frammento più contenuto e gli altri due più generosi, all'altezza del tulipano centrale e appena sotto i due putti alati che cavalcano il mostro marino.

Scheda n. 13 – Frammenti di corame goffrato e dorato con vegetazione, putti alati, mostri marini e pappagallo



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria
612 x 606 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio goffrato, argentato, dorato *a mecca*

Matasse di fibra sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale
sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n.

0145 A

La serie di derivazione olandese si conclude con il presente frammento che, per certi versi, risulta il più danneggiato dei quattro. A peggiorare la condizione si aggiunge una macchia irregolare di colore bianco verso l'estrema destra, molto visibile e che si insinua nelle zone di minor rilievo della decorazione, esaltando quasi il contrasto.

In egual modo al frammento appena analizzato, sul seguente vi è stata posta una struttura che ha creato due rettangoli; tuttavia, le fasce parallele di giunzione tra i due non si trova ad un terzo del frammento dal lato sinistro, ma qui sono ad un terzo del lato destro. Sebbene la patina biancastra sia qui più contenuta e concentrata più sulla metà inferiore, il degrado permane su tutto il frammento. La decorazione si fa più decifrabile verso l'alto in corrispondenza del pappagallo e del tulipano, il che è dovuto ad un maggior contrasto tra il fondo scuro e i soggetti pur sempre rossastri.

La decorazione del frammento si ferma esattamente in corrispondenza del tulipano e dei putti alati che cavalcano il mostro marino, proprio come il corame precedente.

Si noti che diverse forature tappezzano tutto il corame, sia in corrispondenza dell'ipotetica struttura sovrastante, sia sul resto della superficie.

Sul retro vi sono anche qui delle matasse di fibra a sostenere i rilievi più concavi, che in questo caso al loro interno sembra esserci una percentuale maggiore di ovatta diversamente dal pagliericcio del frammento precedente. Queste aggiunte vengono inserite sul rovescio del

melograno centrale la composizione e sul tulipano subito sotto di esso, sulle teste dei due putti alati laterali, una lieve traccia di matassa è presente in corrispondenza del tulipano affianco il pappagallo, e le ultime due equivalgono proprio alla posizione sottostante al volatile. I frammenti di matassa relativi al putto di destra e al corpo del pappagallo hanno subito un grave distacco, si conservano infatti grazie ad un piccolo lembo rimasto aderente. La massa di probabile cotone che riempie il retro della testa del putto alato è leggermente sporcata irregolarmente di un color aragosta. Sempre sul rovescio leggermente visibili sono pure delle macchie polverose, di piccoli puntini bianchi, probabilmente dello stesso materiale bianco del fronte.

Come detto in precedenza il sistema iconografico del seguente risulta conforme a tutta la serie, ci si deve avvalere perciò del ragionamento esposto per la scheda n. 10 in questa sede.

Per quanto riguarda l'analisi strutturale del frammento si può valutare l'ipotesi di riutilizzo del frammento stilando un confronto tra i due frammenti che chiameremo *integri* (scheda n. 10, Cl. XXI, n. 0145 E; scheda n. 11, Cl. XXI, n. 0145 F), e i due frammenti che chiameremo *riutilizzati* (scheda n. 12, Cl. XXI, n. 0145; scheda n. 13, Cl. XXI, n. 0145 A). I due frammenti *integri* potrebbero essere considerati come pannelli intatti di una composizione più ampia, per i quali, una volta separati dalla collocazione originaria, si è trovata una nuova sistemazione. Il riutilizzo dei frammenti è cosa comune per i corami dorati, ritagliati e rivenduti ben volentieri, usati anche come spalliere e quindi facilmente deteriorabili (Rossignoli, 2009, p. 133).

In alternativa si può valutare anche l'ipotesi conservativa, in quanto essendo il corame un materiale molto deperibile si è probabilmente andato ad eliminare la porzione più danneggiata, per poter mantenere e poi riutilizzare la parte conservata meglio.

Bibliografia

Saggi

Rossignoli, 2009, p. 133.

Scheda n. 14 – Frammento di corame goffrato e dorato con racemi, fiori e nastri



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

423 x 604 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio goffrato, argentato e dorato *a mecca*

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0145

B

Per concludere la serie dei Corami Laurenti ci si serve di questo ultimo gruppo di cinque corami dorati dalla decorazione floreale, che va quindi ad aggiungersi al precedente formato dai quattro con vegetazione, putti alati, mostri marini e pappagallo.

Il primo frammento del gruppo è questo corame che si estende verticalmente, abbellito da una serie di racemi, fogliame e fiori tenuti assieme da un nastro. La goffratura non prevede l'utilizzo dei punzoni, perciò la decorazione è stata probabilmente realizzata attraverso la stampigliatura tramite matrice, proprio come accade per i quattro frammenti precedenti.

Nel caso di questo *cuoridoro* la doratura a mecca è andata scomparendo, sebbene rimangano alcuni piccoli residui di foglia d'argento in alcune pieghe, in particolare nelle due più evidenti degli angoli a sinistra, sia inferiore sia superiore. Si può già anticipare che il seguente risulta il più deteriorato della serie di cinque.

Il motivo decorativo è formato da vari racemi da cui sbocciano dei fiori, probabilmente delle rose antiche, vista la conformità delle foglie e dei boccioli, e degli immancabili e rigogliosi tulipani. Il nastro che lega gli steli dividendo in due la composizione floreale è formato da un anello che stringe i racemi e due occhielli, il superiore più allungato, l'inferiore leggermente

deformato a T. Tutta la disposizione dei soggetti risulta molto armoniosa e fluida, formando spesso forme sinusoidali, tanto che il tutto sembra muoversi agilmente all'interno dello spazio del corame. Ai lati della vegetazione si intravedono sottostanti ad essa due fasce intrecciate a scacchiera e poi un'altra più esterna a spina di pesce, la quale presenta una colorazione lucida e rossastra, si può dire ramata. La stessa fascia laterale più estrema è puntinata da diversi fori, quattro per il lato destro e tre per il lato sinistro, i quali tutti molto probabilmente servivano a reggere una struttura che poi ha coperto la fascia più estrema del corame preservandone la lucentezza. Questo si può considerare come un ulteriore esempio di riutilizzo esattamente come è stato fatto per i due corami precedenti, aventi anch'essi una porzione di corame che è stata coperta e protetta.

Vi sono anche dei segni di ossidazione nel lato destro verso il basso, proprio sul finire del manufatto; possono probabilmente essere depositi di ossidazione rilasciati da una struttura appoggiateasi sopra il corame.

Nell'insieme il frammento di cuoio goffrato risulta molto deteriorato e una patinatura grigia, e bianca nei rilievi, ne ricopre tutta la superficie. Si può aggiungere che sull'angolo in alto a sinistra si trova una macchia informe di colore bianco, che in questo caso risulta più piena e lascia pensare sia del gesso o della tempera.

Per quanto riguarda l'interpretazione stilistica si può riflettere sulla somiglianza tra il motivo decorativo del corame seguente e i *pattern* olandesi di Martinus van den Heuvel trattati in precedenza, e si possono selezionare con esattezza i primi due, ovvero il *wijngaartsplaat* (vineyard-plate) e il *bloemplaats* (flower-plate). La somiglianza è netta per quel che riguarda il gioco sinusoidale del piccolo nastro dagli occhielli svolazzanti e dei racemi che formano pur sempre una S ma con un andamento più geometrico, come due perfetti semicerchi. Il resto della vegetazione è ricorrente, ci sono i tulipani, le rose di fioritura antica e in più a differenza del corame vi vengono aggiunti chiaramente delle foglie di vite e dell'uva (la traduzione inglese del titolo del pattern è proprio *vineyard-plate*) e anche dei garofani. Oltre alla flora vi sono pure degli animali: un aquilotto che tiene con il becco un bocciolo di rosa e una piccola ape, entrambi confinati nella parte centrale e superiore della stampa.

La seconda stampa a cui si fa riferimento è tutta floreale e ospita un girasole, una rosa antica, tre tulipani, due garofani, due gigli e un ramoscello con tre bacche, tutti quanti con i loro rispettivi boccioli, sia più giovani sia più fioriti. Il fondo della stampa è curioso: è completamente tappezzato da fiori e foglioline appena riconoscibili.

Si può dire quindi che il corame è una possibile coesione tra alcuni elementi del primo *pattern* e alcuni elementi del secondo. Del primo sono stati sicuramente utilizzati i motivi del nastro, l'andamento dei racemi e il disegno dei tulipani; del secondo invece si possono considerare il disegno più accurato delle rose antiche con le loro foglie e boccioli, e di nuovo i tulipani.

Di invenzione risultano invece le due fasce laterali, l'una intrecciata a scacchiera, l'altra a spina di pesce.

Come nel caso del corame con vegetazione, putti alati, mostro marino e pappagallo anche questa sembrerebbe proprio una decorazione *d'après*, ovvero d'ispirazione. Tuttavia, a differenza dei quattro corami del gruppo precedente, il motivo non è quasi precisamente lo stesso ma si estrapolano dei singoli elementi dall'una e dall'altra stampa.

I corami possono trovare anche una leggera corrispondenza con quelli conservati nella Sala Mario de' Fiori presso il Palazzo Chigi di Ariccia. I corami sono stati approfonditamente studiati dal Petrucci e la loro decorazione viene connessa all'area nord-europea appena menzionata (Petrucci, 2014, p. 262).

Bibliografia

Saggi

Petrucci, 2014, p. 262.

Scheda n. 15 – Frammento di corame goffrato e dorato con racemi, fiori e nastri



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

423 x 621 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio goffrato, argentato e dorato *a mecca*

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0145

C

Anche il seguente frammento di corame gofrato e dorato presenta le medesime caratteristiche, sia stilistiche sia decorative, del precedente. Si possono invece trovare delle differenze se ci si sofferma sullo stato conservativo. Il decoro qui risulta più distinguibile dal fondo, che da essere molto scuro nella parte superiore va schiarendosi verso la parte inferiore, ciò a causa della patina che lascia i suoi segni anche verso il centro e verso l'angolo in alto a sinistra.

Delle crettature evidenti corrono verticalmente nella parte centrale del frammento, lasciando intravedere sia l'argentatura sottostante sia un esile triangolo di doratura.

Anche in questo caso troviamo la stessa lucentezza nelle sezioni laterali come nel precedente frammento, è però doveroso aggiungere un'altra fascia inferiore in cui essa si è conservata; sembra proprio vi sia stata posta sopra una struttura che ha determinato una minima protezione della decorazione del corame, andando perciò ad esporre tutto il resto della superficie.

Pure le zone di goffratura più in rilievo come petali o racemi hanno mantenuto una lieve lucentezza.

Ci si deve avvalere del ragionamento fatto per il corame precedente per quel che riguarda la provenienza olandese del motivo ornamentale.

Scheda n. 16 – Frammento di corame gofrato e dorato con racemi, fiori e nastri



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

430 x 617 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio gofrato, argentato e dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0145

G

Il terzo corame del secondo *ensemble* nella sezione dei Corami Laurenti risulta il miglior conservato, in quanto la lettura della doratura è almeno possibile. Vi sono i medesimi soggetti decorativi e il metodo di esecuzione è pur sempre la goffatura senza l'uso di punzoni ma con l'utilizzo di una matrice.

Il fondo è ben distinguibile dalla doratura e risulta molto scuro, con delle macchie lievi e irregolari che virano sul rosso in maniera pressoché uniforme su tutta la superficie di contrasto alla doratura.

Osservando i due angoli sulla sinistra, sia inferiore sia superiore, si vedono dei segni di commettitura e di meticolosa verniciatura nei punti di giuntura. L'angolo inferiore presenta tre ritagli molto regolari, il primo taglio è formato da un raggio che ha come punto di appoggio l'angolo esatto, il secondo è realizzato longitudinalmente, il terzo si protrae verso sinistra a partire dal punto di unione destro tra i due precedenti a formare in triangolo equilatero. Il ritaglio dell'angolo superiore è simile ai primi due tagli descritti, quello a raggiera e quello longitudinale, ma viene realizzato con scarsa precisione. Della vernice lucida è stata stesa tra i lembi di giunzione tra un frammento e l'altro, ciò è ben visibile soprattutto nel ritaglio superiore.

In generale si può notare una scarsa lucentezza, ovviamente della sezione più scura del fondo e anche della doratura, ad eccezione, tuttavia, di alcune sezioni laterali. Verosimilmente ai due frammenti precedenti le fasce laterali sono divise a metà, verso l'esterno infatti presentano una doratura di un giallo più caldo, più brillante, mentre nella parte interna la doratura si fa più grigiastria, anche se pur sempre visibile. C'è perciò la possibilità di prendere in considerazione la passata sovrapposizione di una struttura, di un mobilio, di una cornice al di sopra del frammento, che ha permesso l'alterazione della superficie. Ad avvalere l'ipotesi vi sono anche dei piccoli fori da chiodo regolarmente scanditi lungo il perimetro del corame, soprattutto lungo i lati laterali e quello inferiore, i quali tuttavia non risultano facilmente visibili come nei frammenti precedenti ma sembra siano stati richiusi.

Per quanto riguarda l'interpretazione stilistica ci si affida all'analisi fatta in precedenza sui motivi olandesi utilizzati per la decorazione del seguente corame.

Scheda n. 17 – Frammento di corame goffrato e dorato con racemi, fiori e nastri



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

433 x 625 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio goffrato, argentato e dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0145

H

Molto simile al precedente in termini di conservazione il *cuoridoro* presente è un altro elemento della serie. Anche in questo caso la doratura è ben visibile, sebbene vada a perdersi in alcune zone, soprattutto le più in rilievo, come i petali delle tre rose antiche, il tulipano sulla destra e tutti i racemi che scendono dal lato superiore. Il rilievo del tulipano di destra e della rosa di sinistra risultano deformati.

La goffratura viene realizzata egualmente attraverso una matrice e si può notare che i dettagli del rilievo dei racemi oltre la parte sinistra del nastro, e l'occhiello superiore dello stesso, sono meno evidenti, il che probabilmente è dovuto ad una pressione più lieve durante la stampigliatura.

Anche in questo caso la doratura è più intatta e lucente dalla metà esterna delle fasce decorative laterali, alla quale si aggiunge un'ulteriore fascia, stavolta nella parte inferiore, in cui è visibile la netta differenza tra doratura conservata ed esposta.

Il lembo destro è soggetto di varie pieghe e tagli risistemati, sia nella parte inferiore, sia centrale e sia superiore. Il ritaglio centrale è rettangolare e segue l'andamento verticale del corame, da questo si sviluppano altri due tagli a linee diagonali, formando complessivamente

due trapezi, inferiore e superiore. Anche in questo caso vi sono delle tracce a tratti visibili di verniciatura nei lembi di giuntura.

Vale anche per questo corame gofrato, argentato e dorato a mecca, l'interpretazione stilistica oggetto di riflessione nelle schede precedenti.

Scheda n. 18 – Frammento di corame gofrato e dorato con racemi, fiori e nastri



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

310 x 410 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio gofrato, argentato e dorato *a mecca*

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0145

D

L'ultimo frammento della raccolta di otto corami finora esaminata è il seguente e potrebbe essere inserito assieme al prossimo in un nuovo sottogruppo rispetto ai quattro precedenti, in quanto la decorazione dopo un primo sguardo sembra identica al gruppo precedente; tuttavia, se la si osserva con un occhio più critico si potrà notare una vicinanza netta ma non un'uguaglianza totale tra i due motivi. I soggetti risultano pur sempre i medesimi, ciò che cambia leggermente è la maniera di esecuzione, o probabilmente l'autore. Le forme dei nastri e dei racemi risultano più perfetti, rendendo scarso l'effetto del movimento. I fiori presenti sono come nei precedenti rose antiche e tulipani, assieme alle loro foglie e si può anche rilevare la corrispondenza delle fasce decorative laterali. La disposizione delle rose, in particolare, è leggermente differente in quanto la rosa superiore al nastro ora si sposta verso l'estrema destra e la rosa inferiore destra viene eliminata.

Notabili sono pure le dimensioni, che, calando di circa un terzo, ci rendono una sorta di miniatura dei precedenti, il che alimenta il fatto di un mutamento del disegno e/o della maestranza.

La doratura è stata perlopiù persa, sebbene in alcune crettature più profonde si vedano dei frammenti di foglia argentea. La superficie è completamente ricoperta da una patina grigio-biancastra, ad eccezione dei quattro lati, così da creare come negli altri casi un riquadro centrale più esposto e deteriorato e delle sezioni (in questo caso proprio una cornice) in cui la semi-lucentezza della doratura si è conservata. Ciò fa supporre che anche in questo caso vi siano stati degli interventi di rifunzionalizzazione, oltre al fatto che il frammento sia stato ritagliato e che vi siano evidenti fori da chiodi a supportare una copertura parziale del frammento, vi è rimasto attaccato un chiodo arrugginito. Il chiodo era chiaramente funzionale ad appendere il corame come decorazione parietale, in alternativa si può pure ipotizzare servisse a reggere la struttura soprastante.

Nonostante il disegno non sia perfettamente identico ci si può avvalere delle considerazioni stilistiche e iconografiche stilate in precedenza per l'interpretazione decorativa del corame, in quanto i soggetti e la modalità di riproduzione rimangono pur sempre le stesse. Si può ipotizzare però che questa sia un'ulteriore decorazione *d'après* rispetto ai precedenti, a loro volta tali.

Scheda n. 19 – Frammento di corame goffrato e dorato con racemi, fiori e nastri



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

312 x 428 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio goffrato, argentato e dorato *a mecca*

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0139

Sebbene l'inedito *cuoridoro* non faccia più parte dei corami della serie donata dal Laurenti la somiglianza è evidente. Più vicino al frammento della scheda precedente (scheda n. 18, Cl. XXI, n. 0145 D), il seguente ne risulta una nuova ulteriore versione.

Sono presenti anche qui delle sezioni in cui la lucentezza viene più conservata, sebbene da doratura sia andata completamente persa. Le zone interessate sono in maggior quantità il lato destro e in minor quantità il lato superiore e inferiore. Sono presenti anche in questo caso diversi fori, soprattutto lungo la parte interna della fascia laterale destra. Pure i ritagli sono evidenti: una sezione semi-trapezoidale a circa la metà destra del manufatto sembra sia stata recisa e poi riapplicata.

Gli elementi decorativi sono sempre racemi, fiori e nastri, ma vi sono delle varianti: innanzitutto l'orientamento della composizione è dubbio, i racemi non seguono più un andamento trasversale ma vengono mantenuti verticali, compare poi una nuova tipologia di fiori a quattro petali e le rose antiche ora si trovano ravvicinate verso l'alto. Altra variante significativa è il fatto che le fasce con intreccio a scacchiera ora non sono più solamente laterali ma seguono tutto il perimetro andando a creare una cornice entro la quale il *bouquet* è raccolto e dai quali angoli del fogliame prolifera. L'invenzione della cornice tutt'attorno la decorazione floreale è una variante curiosa che dimostra come queste decorazioni possano influenzarsi e reinventarsi l'una con l'altra, creando delle copie quasi identiche a richiamo dell'originalità di altre manufatti. Il punto di partenza rimane tale, ovvero i *pattern* olandesi di van den Heuvel, ma apportando continuamente variazioni, in questo caso anche di misura, si riesce a creare qualcosa di estremamente adattabile ma spesso riconoscibile.

Scheda n. 20 – Fregio di corame gofrato e dorato con decorazione a tulipano



Frammento di *cuoridoro* da tappezzeria

592 x 221 mm

XIX sec.

Cuoio gofrato, argentato e dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0277

Sviluppato orizzontalmente questo inedito corame gofrato, argentato e dorato a mecca riporta una semplice e simmetrica decorazione. La doratura a mecca ricopre gran parte della superficie, la quale risulta molto luminosa, sebbene i segni del tempo siano ben riscontrabili. La decorazione è abbastanza schematica ed è composta da un rombo centrale sviluppato in lunghezza con una cornice tutt'attorno dorata e poi più scura, vi sono poi due figure ellittiche pure sempre dorate internamente e poi contornate da una fascia scura, successivamente sopra e sotto questa figura vi sono in totale quattro foglie che cadono ricurve verso il centro della composizione, delimitate poi al centro da due scure figure circolari. Si estende poi lateralmente una successione di tre tulipani per lato che, rivolti verso l'esterno, vengono intervallati da delle nuove figure circolari, quattro verso sinistra e cinque verso destra. Dalle foglie centrali si prolungano delle linee che corrono parallelamente attorno ai tulipani creando una fascia simmetrica. La composizione viene così completata da due bande spesse che delimitano nuovamente il fregio. Tutti gli elementi più scuri son contornati da una sottile bordatura nera.

Il cuoio viene goffrato tramite due diverse fogge di punzoni: A) quadrato, lungo tutta la superficie della fascia ospitante i tulipani, B) a tulipano con doppia cornice di punti, appena oltre le due fasce ultime laterali lungo tutta la loro lunghezza.

Oltre all'utilizzo dei punzoni non viene usato altro metodo di goffratura, nemmeno la stampigliatura tramite matrice, si può notare infatti che tutti gli elementi più scuri sono stati realizzati tramite pittura, una pittura di un marrone molto scuro per le cornici, gli elementi circolati e le fasce delimitanti inferiore e superiore e di un nero corvino per tutti i profili.

Lo stato di conservazione si può definire compromesso, vi sono molte crepe e cretture probabilmente da avvolgimento e la doratura è andata persa in diverse zone, in particolare nella metà inferiore sinistra.

Per giustificare la datazione ci si deve spostare in Polonia, precisamente al Castello di Wawel di Cracovia, il quale venne recuperato nel 1905 dopo il dominio bellico dell'esercito austriaco. Successivamente il Direttore al Rinnovamento del Castello, Adolf Szyszko-Bohusz, acquistò nel 1930 dei pannelli di cuoio dorato provenienti dal Castello di Moritzburg di Dresda dall'antiquario Syzmon Szwarz con l'obiettivo di collocarli alle pareti del Castello polacco. Vi è tra questi pannelli un identico frammento a quello veneziano, in lunghezza lievemente maggiore, come fregio di una composizione più complessa nella *Hen's Foot Tower* della roccaforte. Si può notare il completamento della composizione con due piccole figure circolari, rispetto alla singola rimanente nel fregio in esame. La composizione, quindi, è certamente proveniente dal Castello di Cracovia, tuttavia, non vi sono documenti d'archivio che ne determinano con certezza la provenienza. Ci si può basare quindi sulle fonti documentarie che accertano la commissione dei pannelli di Dresda da parte di Augusto II il Forte, che volle un rinnovamento estivo del Castello negli anni Venti del Settecento (Sieradzka-Malec, 2018, p.169; Sieradzka-Malec 2022, p. 239).

Bibliografia

Saggi

Sieradzka-Malec, 2018, p.169.

Sieradzka-Malec 2022, p. 239.

Scheda n. 21 – Fregio di corame goffrato, dorato e dipinto a righe verticali e fiori



Frammento di *cuoridoro* da tappezzeria

A) 623 x 163 mm

B) 600 x 162 mm

XIX sec.

Cuoio goffrato, argentato, dorato *a mecca* e dipinto

Venezia, Museo Correr, A) Cl. XXI, n. 0282, B) Cl. XXI, n. 0281

Parte della stessa composizione questi due frammenti inediti si presentano in uno stato di conservazione molto precario, vi sono infatti molte lacune materiche, sia del supporto in cuoio sia dello strato decorativo. Diffuse in tutta la superficie di entrambi i corami sono anche crepe e crettature.

La modesta decorazione consiste nella ripetizione di un modulo formato da otto fasce verticali alternativamente tre dorate e quattro dipinte di nero, e da un nastro tricolore, pur sempre steso verticalmente, che forma in successione due fiori a quattro petali e uno a sei. Il nastro viene dipinto di tre colori in gradazione: nero, azzurro/verde, e ghiaccio.

Il corame è completamente goffrato tramite l'uso di punzoni, se ne contano infatti quattro tipologie differenti: A) occhio di gallo con doppia cornice di punti nelle due fasce dorate esterne di ciascun intervallo; B) a piccoli punti ravvicinati, nella fascia dorata centrale di ogni intervallo e nella fascia di fondo al nastro; C) a linee parallele, stampigliate in diagonale in tutte le fasce verticali nere dell'intervallo e verticali lungo tutta la superficie del nastro; D) a stella, singoli come pistillo di ogni fiore.

Lo strato decorativo risulta molto degradato a causa delle diffusissime crettature, tanto che sembra essere molto sottile. Nella parte superiore destra vi è un'area in cui si vede per certo lo strato di foglia d'argento che ricopre il corame al di sotto sia della lacca utilizzata per la meccatura sia della pittura.

I rovesci di entrambi i frammenti sono senza etichettatura, tuttavia possiedono entrambi degli elementi insoliti. Innanzitutto, ciascuno dei due *verso* è segnato da linee nere, proprio in corrispondenza delle stesse nel diritto, segno di una probabile penetrazione della colorazione. Il frammento *A* (Cl. XXI, n. 0282) presenta delle macchie di intonaco color corallo, nero e argento molto scuro; un probabile segno di riutilizzo? Si può pensare di sì, ma da quale lato? È il lato del *verso* ad essere stato riutilizzato oppure il contrario? Vista la presenza consistente della decorazione a righe e fiori da un lato si potrebbe pensare a questo lato come soggetto di riutilizzo.

In tutti e due i frammenti ma in particolare nel frammento *B* (Cl. XXI, n. 0281) vi sono delle tracce di fibra, probabilmente senza un apparente obiettivo ma di deposito.

La datazione è collocabile ad un periodo molto tardo di produzione del corame, visti i suoi richiami alle carte da parati; tuttavia, la questione può rimanere aperta vista la mancanza di documentazione d'archivio certa.



Cl. XXI, n. 0281; Cl. XXI, n. 0282.

Parte del rovescio

Scheda n. 22 – *Cuoridoro* da tappezzeria con vegetazione e fiori



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

1450 x 1860 mm

XVI sec.

Cuoio goffrato, argentato, dorato *a mecca*

Venezia, Museo Correr,

Cl. XXI, n. 0284

Il più grande e completo corame dorato del *corpus* è il seguente, il quale, nonostante la grandezza, offre tuttora moltissimi dettagli e grazie al quale è possibile comprendere la funzionalità e la collocazione originaria dei *cuoridoro* parietali.

L'inedito corame è formato dall'unione di ventidue pannelli di diverse dimensioni e cuciti assieme: sei sono i principali al centro, che, assieme agli adiacenti tre a sinistra e tre a destra completano la decorazione centrale, i sei pannelli laterali divisi in tre a sinistra e tre a destra formano le due fasce decorative laterali, mentre gli ultimi quattro costituiscono il fregio soprastante.

La goffratura tramite matrice è la tecnica che è stata utilizzata per la creazione dei rilievi di tutto il pannello. I sei pannelli centrali raffigurano dei grandi fiori a campana principali con i petali rivolti verso l'alto, dai quali si sviluppano tutt'attorno il fogliame e le varietà di fiori. Dalla base del grande fiore a campana crescono delle rigogliose foglie d'acanto, dalle quali crescono a loro volta dei tulipani, dei gigli, dei garofani. Lo stesso fiore a campana è composto da degli esili e allungati petali, i quali tutti assieme formano la forma a campana rovesciata, al cui vertice poi vi si trova una foglia eretta a foglia di mandorla; quest'ultima è a

sua volta attorniata dalle foglie di acanto sviluppatesi dal fiore a campana. Proseguono poi altri tre fiori cresciuti dalle foglie d'acanto della ravvicinata campana successiva, entro i quali germoglia la base della campana successiva.

Ai lati e nel fregio soprastante vi è la medesima decorazione: racemi rampicanti e volute, dai quali crescono tulipani.

Il rovescio è ricoperto completamente da una tela grezza di colore azzurro/verdastro, forse utilizzato a protezione del corame, vista la deperibilità del materiale, oppure per dare un sostegno maggiore al paramento. Nella parte superiore del frammento vi sono tutt'ora degli anelli con lo scopo di sorreggere il pannello, ve ne sono per l'esattezza nove, alternati più piccoli e più grandi, questi ultimi in maggior quantità. Questi anelli sono ancorati alla tela e al corame leggermente ripiegato su se stesso attraverso delle liste di stoffa cucite. Ricucito è anche un frammento di corame che è stato collocato nell'angolo superiore sinistro del pannello centrale di sinistra, con l'obiettivo di riempire una lacuna sebbene non abbia una decorazione che combaci perfettamente.

Si può dire che questo corame presenta notevoli elementi propri di una composizione originale: vi sono molti pannelli in cui la decorazione è corrispondente, non sembrano tagliati con l'obiettivo di un riutilizzo (ad eccezione del fondo in cui la bordatura non è precisissima), vi sono i pannelli laterali e il fregio superiore completi e in particolare troviamo gli anelli di sostegno.

Alla stregua del pannello conservato presso il Musée des Arts décoratifs di Parigi (Morari, in *Le pareti delle meraviglie*, pp. 82-85, cat. 1) il corame è costituito da dei pannelli centrali le cui forme così sinusoidali che corrono attorno i fiori a campana simili a vasi e la cornice a fregio tutt'attorno danno vita ad una decorazione che nel suo complesso è frutto dell'influenza rinascimentale (Fournet, 2019, p. 93). L'andamento decorativo del corame correriano cinquecentesco si avvicina di molto pure a quello già citato e pubblicato nello scritto di Lenygon del 1911; datato al XVI secolo e considerato di produzione veneziana visti i motivi d'ispirazione ottomana, raffigura un grande tulipano attorniato da una fascia nella quale crescono rampicanti dei motivi vegetali, tra cui le foglie d'acanto. Con due corami di riferimento non si vuole creare una diretta connessione tra le specifiche decorazioni dell'uno e dell'altro, come è stato fatto in questa sede per il corame alla scheda n. 2, ma si vuole confrontarne la decorazione tramite dei riferimenti formali, non iconografici, al fine di proporre una collocazione temporale.

Bibliografia

Schede

Morari, in *Le pareti delle meraviglie*, pp. 82-85, cat. 1.

Saggi

Fournet, 2019, p. 93.

Scheda n. 23 – Frammento di corame gofrato e dorato con fiore a quattro punte e cornice infinita mistilinea



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

418 x 260 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio gofrato, argentato e dorato *a mecca*

Incollato ai lati su cornice assicurata a policarbonato alveolare sul rovescio

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0265

Il seguente frammento di corame viene decorato tramite goffatura ed è probabilmente una piccola porzione di una composizione più estesa. La decorazione è regolata da una rete di cornici mistilinee tripartite e intrecciate tra di loro all'infinito e, negli spazi romboidali che vanno a crearsi, si sviluppa un semplice fiore a quattro petali, dai quali ramificano poi quattro foglie a punta. Gli elementi appena descritti sono ricoperti completamente da foglia d'argento dorata tramite la tecnica della meccatura, la restante porzione di spazio costituisce il fondo ed è dipinta da un color grigio-verdastro steso successivamente vista la sovrapposizione alla

doratura, ma soprattutto ad una sottile profilatura di rosso che contorna tutte le linee delle sezioni dorate.

Vengono utilizzati quattro tipologie di punzoni per la goffatura: A) a occhio di gallo, nelle foglie terminali dei petali del fiore centrale, B) a occhio di gallo con doppia cornice di punti, nel pistillo del fiore, in modo circolare, C) a linee parallele brevi, alternativamente ruotate di novanta gradi in modo da formare una scacchiera nella riga centrale di ogni fascia della cornice mistilinea, D) linee parallele lunghe, nei petali del fiore centrale, disposte quindi a raggiera.

Evidenti sono i segni della doratura tramite meccatura, in particolare in corrispondenza nelle punzonature a occhio di gallo, proprie del fogliame che si sviluppa dai petali del fiore centrale.

Diffuse in tutto il frammento sono le crettature, le stesse a causare saltuariamente il distaccamento della doratura.

La cornice infinita potrebbe avere una valenza iconografica religiosa simboleggiando il nodo infinito o nodo tibetano (si può parlare anche di nodo d'amore per una dicitura più profana), il quale vuole trasmettere l'idea di un legame duraturo, profondo e fortunato.

Il frammento viene inserito nella mostra tenutasi ad Istanbul dal 18 novembre 2009 al 28 febbraio 2010 presso il Museo Sakıp Sabancı dell'Università Sabancı, e inserito in una sezione di confronto tra manufatti veneziani e turchi, quali tappeti, strumenti a percussione, vetri, rilegature, *cuoridoro*, ceramiche e tessuti (Cristante, in *Venezia e Istanbul*, p. 207, cat. II.50). Si vedono protagonisti quindi alcuni tappeti, in particolare i cosiddetti *tappeti Holbein*, realizzati interamente da motivi geometrici spesso ad intreccio infinito come nel caso del corame in esame. Nello stesso catalogo viene segnalato come uno degli ultimi esemplari di quest'arte sviluppatasi nella città lagunare, considerazione valutabile visto il preservato stato di conservazione. Il frammento potrebbe essere, quindi, una ripresa tarda di motivi precedenti, con l'obiettivo di richiamare le forme di tappeti provenienti dall'Anatolia e la simbologia orientale. Tuttavia, c'è una vicinanza cromatica e di realizzazione con i primi due frammenti del presente *corpus*, i due raffiguranti il melograno o tulipano alla turca (schede nn. 1 e 2; CI XXI, nn. 0263 e 0266), datati XVII-XVIII secolo. Si può aggiungere che una datazione anticipata ai secoli XVII o XVIII permette di avvicinarsi al periodo di diffusione dei tappeti turchi da Venezia in Europa, in particolare dei tappeti Holbein in questo caso, che seguirono in un certo senso la salita e la discesa del dominio veneziano (Ölçer, 2009, p. 168).

Il frammento è stato esposto alla recentissima mostra tenutasi allo Sharjah Museum of Islamic Civilization, proprio a Sharjah, da febbraio a luglio 2022 (Bellieni, in *Wonder and Inspiration*, p. 74, cat. 3.11).

Bibliografia

Schede

Cristante, in *Venezia e Istanbul*, p. 207, cat. II.50

Bellieni, in *Wonder and Inspiration*, p. 74, cat. 3.11.

Saggi

Ölçer, 2009, p. 168.

Scheda n. 24 – Frammento di corame goffrato e dorato con fiore a quattro punte e cornice infinita mistilinea con tulipani esterni



Frammento *cuoridoro* da tappezzeria

935 x 275 mm

XVII-XVIII sec.

Cuoio goffrato, argentato e dorato *a mecca*

Etichettatura con numero inventariale sul rovescio

Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0267

L'ultimo corame dorato del *corpus* è identico al precedente per quanto riguarda la sezione centrale, e differisce invece per le due ali laterali, che, sebbene a colpo d'occhio risultino congruenti, con più acutezza si può constatare il contrario.

La sezione centrale è completamente corrispondente al decoro del frammento precedente e anzi, ne permette una lettura più completa visto che gli spazi romboidali da uno ora diventano due. Le ali laterali dell'inedito corame sono state certamente aggiunte in un secondo

momento, possono essere state prelevate da un altro corame dorato oppure di invenzione, con l'obiettivo specifico di essere incorporate a questo. Queste due fasce presentano una decorazione che si sviluppa orizzontalmente, vi sono infatti quattro tulipani intervallati da cinque triangoli con un vertice verso l'esterno e un lato ricurvo (parallelo alla giuntura dei due lembi), nei quali vi è posizionata una piccola sfera a sorreggere un bocciolo dal quale cresce probabilmente un fiore molto allungato, forse un tulipano, del quale però non si intravedono i petali.

Oltre all'utilizzo dei punzoni illustrati per il precedente frammento ne vanno aggiunti altrettanti utilizzati nelle due fasce esterne: A) a occhio di gallo nei due lati diritti di ogni triangolo e nei petali esterni di due dei cinque tulipani allungati, B) a occhio di gallo con doppia cornice di punti, nel lato ricurvo dei triangoli, C) quadrato con doppia cornice di punti, nei petali esterni dei restanti tre tulipani allungati, D) a linee ondulate, lungo tutta la superficie di fondo alle figure, E) a spina di pesce singoli, nella foglia centrale dei boccioli e in corrispondenza della metà del lato ricurvo proprio dei triangoli.

Il rovescio presenta l'etichetta del Museo Correr, in cui viene comunicata solo la *Classe* e non il numero inventariale. Da questo lato del corame diviene chiara la giunzione tramite colla delle ali laterali, in più si può notare l'utilizzo di un'ulteriore fascia di corame a sostegno della commettitura, ben visibile anche in sezione.

Sviluppato orizzontalmente il frammento potrebbe fungere anche questa volta da fregio di una decorazione più estesa, in alternativa si può anche riflettere sul fatto che esso sia un frammento di un'estensione verticale, facendo parte quindi una vasta rete di grandi figure romboidali.

Le considerazioni stilistiche e di datazione equivalgono per questi ultimi due ultimi e congruenti frammenti.



Cl. XXI, n. 0267.

Giuntura del frammento centrale con il frammento laterale sinistro.

II. Carteggi

C. 1) Richiesta di prezzo minimo dei cuoi da parte del Conservatore al Cav. Laurenti

Archivio Storico del Museo Correr (d'ora in poi ASMC), b. 55, fasc. 27.

Venezia, 30/1/1906

Egregio Sig. Cav.

L'altro giorno, quando fui al suo studio, non ho potuto per la presenza di estranei sapere con precisione il prezzo dei cuoi. Mi voglia con cortese sollecitudine indicare il prezzo assolutamente minimo richiesto, perché io possa regolarmi nella proposta.

Con distinti saluti

Conservatore

Al Signor

Cav. Cesare Laurenti

C. 2) Proposta di £500 per i corami da parte di Laurenti

ASMC, b. 55, fasc. 27.

Chiarissimo e carissimo D. Scrinzi

Dissi già al chiaro Prof. Lorenzetti che dei rari pezzi di cuoio veneziano che le mandai il prezzo riportato (?) è di 500 (cinquecento) lire.

Come alla vede un prezzo di vera deferenza trattandosi che l'acquirente è il vostro museo. Certo ella si ricorderà come il Sig. S. Norsa negoziante di cui un negozio là detto alle Procuratie vecchie; per un paliotto (la di cui complessiva dimensione era appena una metà del quantitativo di cuoi che le mando io) valesse £ 2100 (due mila e cento!).

Oltre a ciò che Lei non sarà pure sfuggita la finezza del lavoro del tipo da me consegnatole e la eccezionale arditezza dei rilievi.

Credo quindi che nella penuria di esemplari di questa già tanto importante espressione artistica dell'arte veneziana, così Lei Chiarissimo Sig. Direttore che la On. Commissione del Consiglio Direttivo troveranno la mia proposta modicissima ed accettabile.

In questa lusinga chiedo con un distinto e chiaro saluto.

Suo dev.mo

Cesare Laurenti

Pittore

Venezia I febbraio 1906

C. 3) Conferma di Laurenti per il prezzo di £450 proposto dal comitato direttivo

ASMC, b. 55, fasc. 27.

Cavaliere carissimo

Rispondo al suo gentile biglietto accettando la proposta delle 450 lire per i miei cuoi, fattami da codesto spettabile comitato direttivo. Credo che il chiarissimo direttore del museo Prof. Scrinzi sarà contento di ciò: in ogni modo ella, Cavalier egregio e carissimo lo accerti che in accettabile proposta sua detta con la convinzione di far cosa grata a tutta la direzione del museo e che se vi sono riuscito avrò raggiunto lo scopo con un sacrificio che non rimpiango ma che anzi m'è caro poiché quando io posso salvare qualche buon oggetto o qualche frammento d'arte della nostra città mi fa molto piacere e non bado molto alla questione finanziaria.

Detto ciò Le prego di aggradire il mio più sincero saluto e le affermazione della mia saggia condizione pregandola di riverirmi con devoto ed affettuoso ossequio il prof. Scrinzi

Cesare Laurenti pittore

C. 4) Delibera di acquisizione dei corami di Laurenti da parte del comitato direttivo

ASMC, b. 55, fasc. 27.

27 febbraio 1906

On. Giunta

Il comitato direttivo nella seduta del 27 gennaio, presento il co. Pellegrini, deliberava di acquisizione del pittore Cesare Laurenti otto pezzi di cuoio impresso del secolo XVI.

Voglia l'On. Giunta far staccare un mandato di £450.00 intestato al cav. Laurenti del quale suscrivo la polizza.

Presidente

C. 5) Richiesta del direttore Angelo Scrinzi al conservatore Carlo Lorenzetti di poter proporre £450 o rinunciare all'acquisizione

ASMC, b. 55, fasc. 32.

8 febbraio 1906

Al Cav. Carlo Lorenzetti

- 1) Ho veduto l'opuscolo Martini di Belfiori e la ringrazio. Lei ha trattenuto ancora il volume [...] che illustra le [...] antiche e Le sarò grato, tanto che ella se ne sia servito, se vorrà rimandarlo qui.
- 2) **Il Cav. Laurenti mi scrive che per i cuoi non può assolutamente scendere sotto alla somma di lire 500. Ora essendo io stato autorizzato dal Comitato di arrivare fino a lire 450, mi voglia gentilmente dire se devo rinunciare all'acquisto.**
- 3) L'ing. Donghi mi ha parecchie volte promesso di venire qui, per il resto del sopralluogo, ma finora invano. Fu invece qui il prof. Ongaro col quale si fece un gran discorrere e si sarebbe completato uno schema di progetto, senza nasconderci però le grandi difficoltà. Ora mi voglia riferire se si debba aspettare il Donghi o se vogliamo riunisci noi e quando. Io sentirò allora se potrà, nel giorno ed ora da lei indicata, essere presente il prof. Alessandri ed eventualmente anche il prof. Ongaro ed il Donghi e indirrò il convegno.
- 4) Lei ricorderà che io andai una volta l'anno scorso [...] per vedere un pianeta di quella chiesa, che fu già esposta all'Esposizione d'arte nuova. È di velluto rosso con lista di ricami in oro e seta, no molto bene confezionata però. Ora io ho letto in questi giorni che vogliono in [...] allargare la chiesa e che si venivano perciò fuori. Questa sarebbe l'occasione di tentare quindi l'acquisto della pianeta, naturalmente se la fabbriceria entrasse in merito. Che ne dice? Avremmo allora i due ricami già esposti nella sala IX (uno dono del Bichetti, l'altro proveniente da una sequestro fatto dall'ufficio di Esportazione) e la sorte dei paramenti comprovato dallo [...], e la pianeta con cuore a [...] forse tedesca, e questa di provenienza sicuramente veneta. Se ella trova conveniente la cosa io potrei iniziare le pratiche, salvo naturalmente che la fabbriceria prima e il comitato poi in via definitiva voglia accettare l'affare. La prego vivamente di scrivermi qualche cosa in proposito. E gradisca i miei più distinti saluti.

Angelo Scrinzi

C. 6) Conferma dell'acquisizione da parte del comitato direttivo al Laurenti

ASMC, b. 55, fasc. 32.

16 febbraio 1906

Signor professore,

ho l'onore di avvertirla che il Comitato direttivo ha deliberato di acquisire i cuoi che Ella ha presentato al Museo per la somma di lire 450,00. Il direttore prof. Scrinzi da cui ho ricevuto l'ordine di scriverle, spera che Ella vorrà accettare la cifra quindicata e la prego di voler dichiarare se accetta. Colgo l'occasione per esprimerle i segni della mia perfetta osservanza.

Devo(tissimo)

Firmato Sig. Nicoletti

C. 7) Mandato di acquisizione di cinque opere, tra cui un pezzo di cuoio dorato

ASMC, B. 51, fasc. 182.

Al: Giunta Municipale

15 dicembre 1902

Si prega dello ?? di un mandato a nome del prof. Alessandri per l'acquisto dei seguenti oggetti:

1. La battaglia di Pavia illustrata negli arazzi – Milano 1896 - £ 5
2. Pergamena miniata al sec. XVI - £ 25
3. Pezzo di cuoio d'oro sec. XVII - £ 100
4. Ferro con imposta la fabbricazione delle cialde - £ 20
5. Stufetta di maiolica sec. XVIII - £ 70

Totale £220

Con distinta stima

Venezia, 5? ?? 1902

Rimetto 5 quietanze comprovanti gli acquisti fatti colle £ 220, domandato col nostro foglio suddetto.

*: 182.

MANOSCRITTI

Archivio Storico del Museo Correr, anno 1906, b. 55, fasc. 27.

Archivio Storico del Museo Correr, anno 1906, b. 55, fasc. 32.

Archivio Storico del Museo Correr, anno 1902, b. 51, fasc. 182.

Archivio Storico del Museo Correr, Registro Acquisti, n. 1018, agosto 1902.

Archivio Storico del Museo Correr, Registro Acquisti, n. 1202, 1906.

BIBLIOGRAFIA

Fioravanti, Leonardo, *Dello specchio di Scientia Universale*, Venezia, 1572.

Lessing, Julius, *Ledertapeten*, in *Kunstgewerbeblatt*, Lipsia, 1885, pp. 4-10.

Lenygon, Francis, *Gilt leather rooms*, in *The Art Journal*, Londra, 1911, pp. 281-285.

Bravo, Giuseppe Antonio, *Storia del cuoio e dell'arte conciaria*, Torino, Associazione Italiana Chimici del Cuoio, 1964.

Tassini, Giuseppe, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, a cura di L. Moretti, E. Zorzi, Venezia, Filippi, 1970.

Brunello, Franco, *Concia e tintura delle pelli nel Veneto dal XIII al XVI secolo*, Vicenza, Ente Fiera Vicenza, 1977.

Contadini, Anna, *"Cuoridoro": tecnica e decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici*, in *Arte veneziana e arte islamica*, atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica (Venezia, 9 – 12 dicembre, 1986), a cura di E. J. Grube, Venezia, L'altra riva Ed., 1986, pp. 231-251.

Romanelli, Giandomenico, «*Vista cadere la patria...*» *Teodoro Correr tra «pietas» civile e collezionismo erudito*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Bollettino, XXX S.N., n. 1-4, 1986, pp.13-25.

Contadini, Anna, *Due pannelli di cuoio dorato nel Museo Civico medievale di Bologna*, «Annali di Ca' Foscari», in *Rivista della Facoltà di Lettere e Letterature Straniere dell'Università di Venezia, Serie Orientale*, 27, 3, 1988, pp. 127-142.

Merucci, Chiara, *Il cuoio*, in *I supporti nelle arti pittoriche: storia, tecnica e restauro*, a cura di C. Maltese, Milano, Mursia, 1990, vol. 2, pp. 225-276.

Brunello, Franco, *Storia del cuoio e dell'arte conciaria*, Valdagno (Vicenza), Fenice, 1991.

Koldeweij, Eloy, *How spanish is 'spanish leather'?*, in *Conservation of the iberian and latin american cultural heritage: preprints of the contribution of the IIC Madrid congress (9-12 settembre 1992)*, 01/1992, pp. 84-88.

Sciolla, Gianni Carlo, *Una fonte trascurata per le arti del manierismo: La piazza universale di tutte le professioni del mondo di Tommaso Garzoni*, in «Arte lombarda», 110/111, (3-4), Vita e Pensieri, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1994, pp. 48-51.

Koldeweij, Eloy, *The Marketing of Gilt Leather in Seventeenth-century in Holland*, in «Print Quarterly», 13, 2, giugno 1996, pp. 136-148.

Torresi, Antonio P., *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara, Liberty house, 1999.

Regni, Marina, *I cuoi dorati e dipinti: tecniche e conservazione*, in *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, a cura di M. Regni, P. G. Tordella, Torino, Allemandi, 1999, vol. 2, pp. 407-420.

Koldeweij, Eloy, *Gilt Leather hangings in chinoiserie and other styles: an English speciality*, in «Furniture History», The Furniture History Society, 36, 2000, pp. 61-101.

Tiozzo, Vanni, *Cuoi dipinti a Venezia, La carità*, in *Seminari 2003*, A. A. 2002-2003, Dipartimento di Tecniche e Restauro, Accademia di Belle Arti di Venezia, a cura di V. Tiozzo, Mirano (Venezia), Accademia di Belle Arti di Venezia, 2003, pp. 51-74.

Schmidt Arcangeli, Catarina, *Arte in viaggio. Appunti per il collezionismo di oggetti islamici a Venezia*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 71-76.

Della Latta, Alessandro, *Cuoio*, in *Arti e Tecniche del Medioevo*, a cura di F. Crivello, Torino, Einaudi, 2006, pp. 89-97.

Venezia e l'Islam: 828-1797, mostra e catalogo a cura di S. Carboni (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007), Venezia, Marsilio, 2007.

Curatola, Giovanni, *Tessuti e tappeti a Venezia e il ruolo dei mercanti ebrei nel loro commercio*, in *Venezia e l'Islam: 828-1797*, mostra e catalogo a cura di S. Carboni (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007), Venezia, Marsilio, 2007, pp. 217-225.

Grube, Ernst J. *La "lacca" e la rilegatura veneziana nel XVI secolo*, in *Venezia e l'Islam: 828-1797*, mostra e catalogo a cura di S. Carboni (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007), Venezia, Marsilio, 2007, pp. 247-261.

Sardjono, Sandra, *Velluti ottomani o italiani? Uno studio tecnico*, in *Venezia e l'Islam: 828-1797*, mostra e catalogo a cura di S. Carboni (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007), Venezia, Marsilio, 2007, pp. 207-215.

Rossignoli, Guia, *Cuoi d'oro. Corami da tappezzeria, paliotti e cuscini del Museo Stefano Bardini*, Firenze, Noèditioni, 2009.

Stoyanova, Magdalena, *Tecnologia ed arte del Levante in Europa nei secoli XV-XVII, problemi di attribuzione e tutela*, s. l., Grin Publishing, 2009.

Venezia e Istanbul in epoca ottomana, catalogo della mostra a cura di G. Bellingeri, N. Ölçer (Istanbul, Università Sabancı, Museo Sakıp Sabancı, 18 novembre 2009 – 28 febbraio 2010), Milano, Mondadori Electa, 2010.

Beltrami, Cristina, *Cesare Laurenti (1854-1936)*, Treviso, ZeL Edizioni, 2010.

Petrucci, Francesco, *Palazzo Chigi di Ariccia: parati in cuoio*, in *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, a cura di A. Rodolfo, C. Volpi, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2014, vol. 1, pp. 249-282.

Posthuma de Boer, Martine, Groves, Roger M, Koldewei, Eloy, *Gilt Leather Artefacts: White Paper on Material Characterization and Improved Conservation Strategies within NICAS*, Delft, Delft University of Technology, 2016.

Sapienza, Valentina, *L'Arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato*, in *Comunità e società nel commonwealth veneziano*, relazioni presentate al convegno *Comunità e società nel commonwealth veneziano* (Venezia, 9-11 marzo 2017), a cura di G. Ortalli, O. J. Schmitt, E. Orlando, Venezia, IVSLA, 2018, pp. 199-224.

Sieradzka-Malec, Ojcumiła, *Gilt-leather wall hangings that have been identified in Venice are identical to those that adorn the interiors of Wawel Royal Castle in Kraków (Cracow)*, in «*Perspektywy Kultury*», 21, 2, 2018, pp. 167-191.

Fournet, Jean-Pierre, *Cuir Dorés, «Cuir de Cordoue» un art européen*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2019.

Sieradzka-Malec, Ojcumiła, *The Characteristics of Italian Collections of Gilt Leather as an Element of the Research into the Provenance of the Gilt-Leather Wall Hangings in Wawel Royal Castle*, in «*Folia Historica Cracoviensia*», 25, 2019, pp. 45-75.

Sieradzka-Malec, Ojcumiła, *Die Sammlung der Goldentapetern des August II. im Königlichen Schloss auf dem Wawel-Hügel in Krakau*, in «*Artibus et historiae. An art anthology*», n. 85, 2022, pp. 221-275.

Le pareti delle meraviglie, corami di corte tra i Gonzaga e l'Europa, mostra e catalogo a cura di A. Morari (Mantova, Palazzo Te, 26 marzo – 26 giugno 2022), Mantova, Publi Paolini, 2022.

Wonder and inspiration. Venice and the Art of Islam, catalogo a cura di A. Bellieni (Sharjah, Sharjah Museum of Islamic Civilization, 16 febbraio – 2 luglio 2022), Sharjah, Sharjah Museums Authority, 2022.

SITOGRAFIA

Per il catalogo online delle Collezioni dei Musei Civici di Venezia.

<https://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/opac.aspx?WEB=MuseiVE>

(consultato il 10/01/2023)