



CORAMI

BARONI

CORAMI

A cura di Augusto Morari

BARONI

Mantova, 2022

ANTIQUARIATO BARONI

di Baroni William

S.S. Goitese, 519G - 46040 Goito
tel. +39 0376 687540
mobile: +39 338 4728835
baroni.william@gmail.com
www.antiquariatobaroni.com

Edizione a cura di Antiquariato Baroni
© Antiquariato Baroni 2022

Tutti i diritti riservati

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, di fotocopiatura, di registrazione o altro, senza il permesso scritto dell'editore, tranne che per scopi di ricerca, di studio privato, di critica o recensione.

Stampato nel mese di dicembre 2022
e-Graphic srl
Campagnola di Zevio (VR)

ISBN: 979 12 210 2351 0

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento particolare alla fondazione di Palazzo Te, Mantova al Direttore **Stefano Baia Curioni**, per l'aiuto e la fiducia accordata.

Un grazie per la fattiva collaborazione Direttore di Palazzo Te **Veronica Ghizzi** e Conservatore **Roberta Piccinelli**.
Si ringraziano, il Direttore **Enrico Colle**, la Vicedirettrice **Simona Di Marco** e la Curatrice **Martina Becattini** del Museo Stibbert di Firenze, per l'importante segnalazione della pubblicazione *Palazzo Chigi-Zondadari*, a cura di **Margherita Eichberg, Felicia Rotundo**; di particolare utilità si è rivelato l'*esaustivo saggio* di **Monica Bercé, I pannelli in cuoi dorato e dipinto del palazzo di San Quirico d'Orcia, 2009**.

Un sentito ringraziamento per la guida e i confronti delle varie opere agli studiosi **Jean Pierre Fournet, E. Koldeweij, Mariabianca Paris, Andreas Shulze, Christopher Calnan**.

Si ringrazia per la disponibilità inerente il prestito per un raro tessuto proveniente dalla Collezione **Mara Bertoli**.

Nella redazione dei testi della presente pubblicazione è stato di estrema utilità l'acuto e raffinato *studio Ercole. L'eroe, il mito*, a cura di **Stefano De Caro**, Milano 2001 della Biblioteca di via Senato Edizioni. Ha offerto tutte le conoscenze desiderabili per la decifrazione dei significati di figure nella composizioni dei corami, attinenti all'epopea mitologica dell'eroe Ercole.

Un doveroso ringraziamento al grande Studioso di arte veneta **Giuseppe Maria Pilo** per gli scritti e il raffinato studio inerente i Paliotti di Francesco Guardi ubicati nella chiesa de Redentore a Venezia, in un elegante pubblicazione della casa editrice Electa 1983.

I più vivi ringraziamenti, per disponibilità accordataci:

Martina Nichilo (Graphic Design specialist - e-Graphic - Verona)

Elisa Morari (Architetto- studio Morari,Venezia)

Nicolò Baroni (traduzioni)

Erika Popova (Manager Rights and Reproductions OfficeThe State Hermitage Museum)

Stefano L'Occaso (Storico dell'arte. Direttore del Museo di Palazzo Ducale, Mantova)

Laure Barthélemy- Labeuw (Responsable des Collections villa Ephrussi de Rothschild)

Alberto Pezzato, Francesco Zampieri (Textile designer Rubelli, Archivio storico Rubelli)

Sivia Tosetti, Cristina Marcolongo (Fondazione d'Arco, Museo di Palazzo d'Arco)

Marta Areia (Photographic Department Calouste Gulbenkian Museum)

Walid Thakur (Operations Manager Yarmouk Cultural Centre Dar al-althar al-Islamiyyah, Kuwait)

Lucia Rinolfi (Account Manager | British Museum Images)

Veerle Allaert (Administratief assistent collectie Rubenshuis- Rubenianum, Antwerpen)

Lilia Lorenzi (Opera di Religione della Diocesi di Ravenna)

Fondazione Torlonia (Villa Albani Torlonia, Roma)

Indice

5	La collezione di Corami Baroni
9	Le origini
11	
	Corame Gonzaga
19	Corame con motivi a carattere rinascimentale
25	Corame con Putto
33	Corame degli Amorini
39	Cuori d'oro a Venezia
43	La "follia" dei fiori e dell'infiorescenza
45	Trionfo di fiori
51	Paliotto "San Francesco in adorazione del Crocefisso"
57	Paliotto a carattere floreale
61	Trionfo Barocco
65	Grande composizione parietale con elementi floreali
69	Paliotti del Redentore
71	Paliotto con cesto di fiori
75	Parato in corame con decorazioni floreali dipinte
79	Corame Goffrati
82	La storia
85	Atalanta e Meleagro
89	Eracle
95	Esaltazione di Ercole
101	La casa di Peter Paul Rubens ad Anversa
103	I Corami della casa di Rubens
107	Cerere e Bacco
110	Bibliografia



▪ "Arma Gonzaga con il monte Olimpo e il motto FIDES". Lorenzo Costa il Giovane (1506-1561) Coll. Privata.

La collezione di Corami Baroni

Una collezione insolita quella dei corami, una collezione che raccoglie un genere di antichi manufatti, che erano rimasti nascosti e si erano sciupati, in particolare nell'Italia settentrionale, dove gli sconvolgimenti politici si sono succeduti molteplici e rapidi. Si tratta di corami preziosi, in grande auge presso la famiglia Gonzaga, che conosciamo solamente attraverso repertori, inventari e descrizioni. Delle migliaia di pelli, in genere argentate e raramente di "oro schietto", acquistate nei più importanti centri italiani, come li chiedeva il Duca Federico II, non è rimasto pressoché nulla¹.

Dove nasce questa raccolta, questa collezione di manufatti dalla tecnica particolare, insolita? Nasce nello stesso territorio fuori Mantova, tra Goito, il Bosco della Fontana e Marmirolo, dove sono presenti e affiorano le radici di una antica e prestigiosa cultura dal gusto raffinato, della quale sono rimasti solo frammenti di poderose costruzioni sommerse dal tempo, distrutte il più delle volte dalle devastazioni degli eserciti stranieri. Sono ricordi, suggestioni e racconti di importanti residenze, che possiamo immaginare solamente dalle descrizioni incantate, piene di stupore, di viaggiatori giunti da fuori, che ci spingono a ricercare.

Nel 1549, Alfonso De Ulloa, al seguito di Filippo II, in un ricevimento e banchetto nella villa di Marmirolo, ci descrive: "... grande e bellissima casa, che pare un labirinto..."². E lì intorno, a pochi passi, sembra di udire ancora la voce di Federico II Gonzaga che chiede al grande Baldassarre Castiglione, uomo di lettere e di acuta intelligenza, corami con il monte Olimpo per il palazzo di Marmirolo e, più avanti ancora nel tempo, le richieste di Guglielmo Gonzaga per la sala d'oro di Goito. Le meraviglie di questi luoghi, delle residenze principesche sono per noi oggi fantasie e sogni, ma di tanta bellezza, qualcosa rimane, ne aleggiano un residuo, le propaggini non ancora morte, che rinascono in questi spazi famosi che accendono la memoria e ti vengono incontro quasi a cercarti, con un collegamento misterioso.

Alla ricerca di frammenti insoliti di queste grandi opere, i corami preziosi, rari, delicati e deperibili, si dedicano appassionati collezionisti, con mezzi naturalmente diversi, nella identica e meravigliosa direzione degli antichi mercanti che si recavano in paesi sperduti e lontani. La passione, le motivazioni culturali ed estetiche, infatti, ci portano a ripercorrere vie insolite. Andare alla ricerca dei corami e acquistare queste opere che mandano bagliori di oro e argento, rivedere questa luce che ti incanta, che ti fa sognare, che ti avvolge tale da essere presi dalla raffinatezza della nostra

An unusual collection, the corami, a collection that gathers a kind of ancient artifacts, which had remained hidden and had been wasted, especially in northern Italy, where political upheavals have occurred multiple and rapid. These are precious corami, in great vogue at the Gonzaga family, which we only know through repertoires, inventories and descriptions. Of the thousands of skins, generally silver and rarely of "pure gold", purchased in the most important Italian centers, as requested by Duke Federico II, almost nothing remains¹.

Where does this collection of artifacts with a particular, unusual technique come from? It was born in the same territory outside Mantua, between Goito, Bosco della Fontana and Marmirolo, where are present and emerge the roots of an ancient and prestigious culture with a refined taste, of which only fragments of powerful buildings submerged by time remain, most of them destroyed sometimes from the ravages of foreign armies. These are memories, suggestions and tales of important residences, which we can only imagine from the enchanted descriptions, full of amazement, of travelers coming from outside, which push us to search.

In 1549, Alfonso De Ulloa, following Philip II, in a reception and banquet in the villa of Marmirolo, describes: "... large and beautiful house, which looks like a labyrinth ..."². And there around, a few steps away, one seems to still hear the voice of Federico II Gonzaga who asks the great Baldassarre Castiglione, a man of letters and great intelligence, corami with Mount Olympus for the palace of Marmirolo and, still further in time, the requests by Guglielmo Gonzaga for the golden hall of Goito. The wonders of these places are for us today fantasies and dreams, but of such beauty, something remains. The offshoots are not yet dead, and are reborn in these famous spaces that light up the memory and come towards you almost looking for you, with a mysterious connection.

Searching fragments of great works, the precious, rare, delicate and perishable corami, are dedicated passionate collectors with different means, in the identical and wonderful direction of the ancient merchants who went to remote and distant countries. Passion, cultural and aesthetic motivations, in fact, lead us to retrace unusual paths. Going in search of the corami and buy these works that glow with gold and silver, seeing this light that enchants you, that makes you dream, that envelops you so as to be taken by the refinement of our past culture in an area particularly open to the interest and research of oriental culture. Finding these works in various areas, in the cities of Northern Europe, in old collections, in the palaces of important families, in the scrolls of small auction houses, is the passion of collectors, who recognize them, despite their precarious conservation, glimpsing wonders

1 Daniela Ferrari, Archivio di Stato di Mantova, Giulio Romano, Repertorio di fonti documentarie, Voi. 1/11, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni architettonici, voi I (1507-1536), stampate in Publi Paolini, Mantova 1992. 1531, Maggio 11, corami dorati per Marmirolo. 1531 luglio 3 "corami d'oro schietto".

2 Chiara Perina, Vita dell'invittissimo e sacratissimo imperatore Carlo V, Venezia 1575, p. 257 in Storia di Mantova, le Arti, voi 11, 1st. Carlo D'Arco, Mantova 1965, p. 489.

cultura passata in un'area particolarmente aperta all'interesse e alla ricerca della cultura orientale. Ritrovare queste opere in varie zone, nelle città del Nord Europa, in vecchie collezioni, in palazzi di importanti famiglie, in rotoli di piccole case d'asta, è la passione dei collezionisti, che le riconoscono, nonostante la conservazione precaria, intravedendo meraviglie non riconoscibili all'occhio inesperto, ma capaci con le composizioni che s'intravedono di riportare in un prestigioso passato.

Sui corami le conoscenze e le competenze sono scarse, poco diffuse, si costruiscono giorno per giorno mediante pubblicazioni, con la frequentazione dei musei, nei quali sono rare le raccolte di queste tipologie di corami, per lo più chiusi nei depositi. Nel tempo si raccolgono segnalazioni, promesse, incontri e così si viene a creare una rete sempre più fitta che mette in rapporto mercanti e collezionisti, anche stranieri. È la simbiosi di due aspetti spesso inscindibili: il collezionista e il mercante, che percorrono strade inconsuete o desuete alla scoperta di indizi particolari, di oggetti insoliti, completi " col desiderio in definitiva di rendere visibile il carattere intellettuale della loro attività"³ della loro personale sensibilità e il loro amore per queste umane realizzazioni artistiche.

Questa ricerca sviluppa un linguaggio comune, quasi iniziatico, che coglie qualche cosa di inafferrabile, di vitale, che nasce da una relazione sottile: l'unione insostituibile dell'amore per l'opera d'arte, fatto di momenti creativi precisi, frutto di una osservazione immediata e di una emozione alla vista dell'opera portatrice di un significato preciso, di una seduzione e di un coinvolgimento completo, con la sorpresa della scoperta e della conseguente possibilità del possesso. L'intuizione giunge improvvisamente, è il passare di un pensiero, quasi il riconoscimento del privilegio della scelta, che comprende il saper vedere, la rivelazione di un gusto, il piacere estetico ed anche un'esperienza di volta in volta costruita. Il momento della scelta e dell'acquisto sono frutto di un senso critico acquisito, fatto di osservazione, di conoscenza dell'epoca, del materiale e dello stato di conservazione⁴. È un impatto emotivo immediato che avviene alla vista di un'opera che non conosci, che però ti comunica messaggi specifici. I pensieri si sommano, intuisce i caratteri e ricerca i particolari che ti possono aiutare; si crea un colloquio intimo con l'opera che immagini già di possedere. Per concludere sullo spirito del collezionista, di questo rapporto unico di passione, conoscenza e possesso non troviamo di meglio delle parole della grande Hanna Arendt: *"la gioia e l'orgoglio della scoperta aggiunte ed innegabile quella del possesso, un rapporto profondo con le cose"*.

Gli apparati che qui vengono presentati, già esposti nelle grandi sale di palazzi, sono carichi di significati ma, soprattutto per la bellezza, per la loro luce orientale venivano usati - come oggetti - di ostentazione del lusso e della raffinatezza: obiettivo della ricerca sarà il recupero di importanti opere decorative. Sono oggetti da conservare, da catalogare, di cui stabilire le provenienze primitive, gli influssi stilistici avuti nel tempo, che in un momento successivo verranno proposti ad amici, ad altri collezionisti per avere conferma e condividere l'entusiasmo⁵.

that are not recognizable to the inexperienced eye, but capable with the compositions that are glimpsed to bring back to a prestigious past.

Knowledge and skills are scarce, not very widespread, they are built day by day through publications, with the frequentation of museums, in which collections of these types of corami are rare, mostly closed in deposits. Over time, reports, promises, meetings are collected and thus an increasingly dense network is created that brings merchants and collectors, including foreigners, into relationship. It is the symbiosis of two often inseparable aspects: the collector and the merchant, who travel along unusual or obsolete roads to discover particular clues, complete "with the desire ultimately to make visible the intellectual character of their activity"³ of their personal sensitivity and the their love for these human artistic achievements.

This research develops a common language, which captures something elusive, vital, which arises from a subtle relationship: the irreplaceable union of love for the work of art, made up of precise creative moments, the result of immediate observation. and of an emotion at the sight of the work bearer of a precise meaning, of a seduction and of a complete involvement, with the surprise of the discovery and the consequent possibility of possession. Intuition comes suddenly, it is the passing of a thought, almost the recognition of the privilege of choice, which includes knowing how to see, aesthetic pleasure and also an experience built from time to time. The moment of choice and purchase are the result of an acquired critical sense, made up of observation, knowledge of the time, of the material and of the state of conservation⁴. It is an immediate emotional impact that occurs at the sight of a work you do not know, which however communicates specific messages. Thoughts add up, you guess the characters and look for the details that can help you; an intimate conversation is created with the work you already imagine you own. To conclude on the spirit of the collector; of this unique relationship of passion, knowledge and possession we find no better than the words of the great Hanna Arendt: *"the joy and pride of discovery added and undeniable that of possession, a deep relationship with things"*.

The works that are presented here, already exhibited in the large halls of palaces, are full of meanings but, above all for their beauty, for their oriental light they were used as objects of ostentation of luxury and refinement: the aim of the research will be the recovery of important decorative works. They are objects to be conserved, to be cataloged, to establish their primitive origins, the stylistic influences they have had over time, which at a later time will be proposed to friends, to other collectors to confirm and share the enthusiasm⁵.

3 Krzysztof Pomian - *Collezionisti, amatori e curiosi* - Parigi, Venezia sec. XVI/XVIII, Il Saggiatore 1989.

4 Fondazione Cini, *Enciclopedia Universale dell'Arte, ad vocem: collezionismo (arte. figurativa)*, Vol. I pg. 795, ad vocem: critica, vol. N, pg. 143, Sansoni/UNEDI, Firenze/Roma 1976

5 Roberto Brunelli - Salvatore Puzzella, *Investire in arte e collezionare*, Trading library 2015.

▪ Velluto tagliato operato; seta Venezia, XVI sec. Venezia, Fondazione Rubelli, Collezione acquisti, inv.n. M02906.





Le origini

Alle origini dei fantastici motivi decorativi che contempleremo nei pannelli di corami ci sono i tessuti, e fra questi le antiche sete ornamentali, preziose, da cui quei motivi saranno in seguito ripresi e usati. Gl'influssi, le impressioni venute da sete e tessuti furono considerevoli e si avrà per questo mezzo un'importante trasmissione di simbologie e iconografie, prodottasi mediante i commerci e gli scambi, lungo la cosiddetta via della seta, col passaggio di ogni genere di merci tra le più lontane regioni.

Nelle stazioni lungo questa via (i caravanserragli) e nei mercati (bazar) si mescoleranno culture ed eredità antiche, con innesti e impulsi vitali, che daranno vita a un continuo rinnovamento dei materiali, delle composizioni e delle fantastiche invenzioni cromatiche, le cui origini furono in definitiva nell'estremo Oriente¹. Dalla Mongolia e dalla Cina, dai piccoli telai delle popolazioni nomadi, sin dall'XI secolo verranno stilizzazioni e semplificazioni imprevedibili, intrecci, ispirati alla natura e alla geometria (panni tartarici). Nel tempo giungeranno le sete siriane bizantine, le famose strisce, con fili sottili intrecciati d'oro, che daranno una luce innaturale, il movimento, il gioco raffinato².

Il decisivo approdo in Occidente della lavorazione della seta, materiale fine e prezioso, avvenne proprio a Bisanzio, dove ebbero inizio gli allevamenti del baco e la lavorazione del prodotto, divenendo così uno dei centri di notevole produzione quella città, centro dell'Impero d'Oriente, che aveva incorporato le culture circostanti: dalla cultura Sasanide, del Turkestan e della Persia ma, soprattutto, della Siria, con la sua lunga tradizione dell'arte tessile.

Il carattere, la visione di quei tessuti e di quelle sete, sono rimasti, trasformati e percepibili, nel magnifico corame iniziale (Corame Gonzaga), nel quale si sente il fruscio della seta, dei tessuti che l'hanno preceduto; c'è una tradizione, una continuità evidente nel gusto, nelle punzonature sottili, raffinate e molto delicate, testimonianze di una trasmissione di culture. L'opera rinnova queste influenze e derivazioni orientali, ed è notevole anche per le dimensioni che mostrano la composizione a "spalera", quasi completa.

The origins of the decorative motifs that we will observe in the corami panels are the fabrics, and among these the ancient ornamental silks, precious, from which those motifs will later be taken up and used. The influences from silks and fabrics were considerable and for this reason there will be an important transmission of symbols and iconographies, produced through trade and exchanges, along the so-called silk road, with the passage of all kinds of goods among the most distant regions.

In the stations along this street and in the markets (bazaars) ancient cultures and legacies will mix, with vital grafts and impulses, which will give life to a continuous renewal of materials, compositions and fantastic chromatic inventions, whose origins were in the East¹. From Mongolia and China, from the small looms of nomadic populations, since the 11th century, will come unpredictable stylizations and simplifications, intertwining, inspired by nature and geometry (tartaric cloths). Over time, the Byzantine Syrian silks will arrive, the famous stripes, with thin intertwined threads of gold, which will give an unnatural light, movement, refined play².

The decisive arrival in the West of silk processing, a fine and precious material, took place precisely in Byzantium, where the breeding of the silkworm and the processing of the product began, thus becoming one of the centers of considerable production. That city, center of the Eastern Empire, which had incorporated the surrounding cultures: from the Sasanian culture, Turkestan and Persia but, above all, Syria, with its long tradition of textile art.

The character, the vision of those fabrics and those silks, have remained, transformed and perceptible, in the magnificent initial corame (Corame Gonzaga), in which you can hear the rustle of silk, of the fabrics that preceded it; there is a tradition, an evident continuity in the taste, in the refined and very delicate stampings, evidence of a transmission of cultures. The work renews these oriental influences and derivations, and is also notable for the dimensions that show the almost complete "spalera" composition.

1 Giovanni Curatola, *Eredità dell'Islam*. Storia e Arte nell'Islam. Introduzione. Silvana Ed., Milano 1993, pag.26.

2 *La collection Kelekian - Étoffes & Tapis d'Orient & de Venise*. Paris Librairie Centrale des Beaux Arts, Emile Levy Editeur - Tav.21.

• Velluto di seta Venezia XVI secolo, Calouste Gulbenkian Museum, nr. Inv. 1501-A.



Corame Gonzaga

Corame a medaglioni, con decorazioni a motivi floreali (melograno) “corame appartenuto alla famiglia Gonzaga” prima metà del XVI secolo.

La composizione fu forse eseguita in Spagna e probabilmente giunse in seguito in Italia; i diversi elementi di passaggio e le somiglianze dei motivi rendono difficile stabilire con certezza l'origine. L'opera risale ai primi anni del '500, il corame è preparato con fogli d'argento quadrangolari, di piccole dimensioni, leggermente staccati tra loro e verniciati a mecca. Il raffinato pannello è composto da nove moduli, ripetuti verticalmente a tre per tre, uniti tra loro nel punto di tangenza da un cespo di foglie; i moduli sono rettangolari e nel rapporto dimensionale si avvicinano molto al quadrato, con una reminiscenza delle stoffe seriche bizantine e siriane, nelle quali comparivano tondi sovrapposti con all'interno figure di animali.

I medaglioni alternati verticalmente fanno parte di una composizione chiusa da tre strisce verticali, da tre fregi che richiamano l'antico disegno “mudéjar”, il cosiddetto motivo a inferriata, utilizzati come chiusura superiore e inferiore. (Motivi che appaiono negli stucchi e nelle gelosie delle finestre dei fabbricati musulmani)¹. All'interno di queste fasce dei fregi si snoda un cordone attorcigliato, chiuso anche nei quattro punti di unione: all'interno di questo motivo appare una complessa rosetta che si divide in due negli angoli di risulta.

In ogni modulo il motivo decorativo è costituito da un medaglione dalla larga fascia a forma ovoidale, “*a dorso di mulo*”, terminante a ogiva dentro il fogliame, dove si congiunge al modulo successivo, creando una fascia continua. Perimetralmente, sia all'interno che all'esterno, il medaglione è definito da cordoni attorcigliati, che si staccano nella parte superiore, divenendo racemi con foglie e fiori. All'interno di queste fasce sono inseriti otto intrecci a strisce parallele, costruite idealmente in un quadrato: il cosiddetto “*nodo d'amore*” o “*nodo infinito*” o “*della fortuna*”, derivato dall'antico nodo di Salomone². Il nodo è un elemento decorativo antico proveniente dalla cultura euroasiatica, che si diffonde anche in Occidente con tutte le varianti geometriche e con significati variamente interpretati, sino a diventare una sigla decorativa quasi calligrafica e ripetitiva³. Il simbolo del nodo stabilisce un legame, contiene un'idea primitiva, antica e atavica, che genera sensazioni, pensieri indefiniti e innumerevoli, con

The Corame with medallions, decorations and floreal motifs (pomegranate) “Corame belonged to the Gonzaga family” first half of 16th century.

The composition was perhaps performed in Spain and probably later arrived in Italy; the different elements of passage and the similarities of the motifs make it difficult to establish with certainty the origin. The work dates back to the early 1500s, the corame is prepared with small quadrangular silver sheets, slightly detached from each other and painted in mecca. The refined panel is made up of nine modules, repeated vertically three by three, joined together at the point of tangency by a clump of leaves; the modules are rectangular and in the dimensional relationship they are very close to the square, with a reminiscence of Byzantine and Syriac silky fabrics, in which overlapping rounds appeared with figures of animals inside.

The vertically alternating medallions are part of a composition closed by three vertical strips, by three friezes that recall the ancient “Mudejar” design, the so-called railing motif, used as an upper and lower closure. (Motifs that appear in the stuccoes and jealousies of the windows of Muslim buildings)¹. Within these bands of the friezes, a twisted cord winds its way, also closed in the four points of union: inside this motif appears a complex rosette which divides in two at the resulting corners.

In each module, the decorative motif consists of a medallion with a large ovoid-shaped band, ending in an ogive shape inside the foliage, where it joins the next module, creating a continuous band. On the perimeter, both inside and outside, the medallion is defined by twisted cords, which detach at the top, becoming racemes with leaves and flowers. Within these bands there are eight interweaving of parallel strips, ideally constructed in a square: the so-called “*love knot*” or “*endless knot*” or “*fortune knot*”, derived from the ancient Solomon's knot.² The knot is an ancient decorative element originating from the Eurasian culture, which also spreads in the West with all the geometric variations and with variously interpreted meanings, until it becomes an almost calligraphic and repetitive decorative acronym³. The symbol of the knot establishes a link, it contains a primitive, ancient and atavistic idea, which generates indefinite and innumerable sensations, thoughts, with a magical-religious value.⁴ At the beginning of the 4th century AD it passes, almost without undergoing alterations, from the pagan world to the Christian world.

At the center of this module appears the pomegranate fruit with all its symbolic meanings. At the top, the open leaves become a naturalistic motif reinterpreted, enlarged, with an arrangement of Byzantine taste, already appeared in other contemporary works. The fruit is surrounded by classic acanthus leaves, frequent plant motifs in Islamic art⁵.

1 J.P. Fournet, *Cuir Dorés, “Cuir de Cordoue”. Un art Européen*, fig. 53, pag. 56. Monelle Hayot 2019.

2 U. Sansone, *Il nodo di Salomone. Simbolo ed archetipo d'alleanza*, Milano 1998.

3 Jurgis Baltrusaitis, *Il medioevo Fantastico. Ornamenti e cornici islamici*, parte II, pagg.111,112, 113; *Arabeschi Fantastici*, parte II, pagg. 135,136,137,138. Adelphi, Milano1993.



Cuoio argentato
a mecca e dipinto
210x200 cm
(modulo 55x45 cm)

Mecca silvered
leather painted
210x200 cm
(form 55x45 cm)

una valenza magico-religiosa⁴. All'inizio del IV secolo d.C. trapassa, pressoché senza subire alterazioni, dal mondo pagano al mondo cristiano.

Al centro di questo modulo appare il frutto del melograno con tutti i suoi significati simbolici. Nella parte superiore, le foglie aperte a corona diventano un motivo naturalistico reinterpretato, allargato, con una disposizione di gusto bizantino, già apparsa in altre opere coeve. Il frutto è attorniato dalle classiche foglie di acanto, motivi vegetali frequenti nell'arte islamica⁵.

Importanti in questa opera piena di significati, sono l'esecuzione e la provenienza: i vari timbri rivelano l'esecuzione di una bottega di maestri coramari italiani ma, soprattutto l'appartenenza a una casata importantissima, la famiglia Gonzaga, le cui opere sono difficili da ritrovare, poiché le collezioni ducali sono state disperse in tutto il mondo⁶.

È un manufatto raro per la qualità e la conservazione; ne esistono frammenti in altri musei e questo dimostra, in vari maestri, la pratica della produzione seriale e delle ripetizioni; diventa perciò difficile sapere quale personaggio l'ha ordinato e per quale residenza o ambiente, dove fosse originariamente collocato, dal momento che la famiglia possedeva innumerevoli palazzi e ville suburbane⁷.

Il frutto è innestato verticalmente su un nodo dal quale partono foglie ripiegate, curvate e inarcate, nel guizzo e nel ritmo forse reminiscenze del disegno di foglie della cultura Iznik⁸. Molti sono gli elementi che derivano indubbiamente dal mondo vegetale, sintetizzati nei loro caratteri più importanti. Le foglie attorno al frutto, nel suo involucro e nella classica spaccatura, appaiono stilizzate e organizzano lo spazio circostante con un grande equilibrio compositivo, dando un senso di astrazione, un diaframma contro il blu del fondo che ricorda il cielo.

Il melograno, secondo le credenze orientali, è simbolo di fertilità e della continuità della specie attraverso la riproduzione, di vita e di abbondanza, di rigenerazione e anche di immortalità⁹. Nella prospettiva cristiana allude alla Resurrezione, alla castità e all'amore divino. Ne nasce un dualismo di interpretazioni opposte, derivanti da concetti religiosi e filosofici contrastanti: allusione al sangue di Cristo, al costato aperto da cui nasce la Chiesa e alla rappresentazione dell'unità nella molteplicità¹⁰.

4 G. Galassi, *Il nodo. Curiosità e valenze simboliche nella cultura occidentale*, in *Secreta Magazine* n. 1 (2011).

5 Jurgis Baltrusaitis, *Il medioevo Fantastico. Ornamenti e cornici islamici*, parte III, pagg. 111, 112, 113.

6 J.P. Fournet, *Cuir Dorés, "Cuir de Cordoue". Un art Européen. La longue histoire des cuirs dorés en Espagne*, Monelle Hayot Ed. 2019. Timbri, figg. 44a, 44b, 44c pag. 46

7 I musei in cui è presente l'identico corame sono: Germania: Museo di Kassel, Spagna 1560. Inv.Nr. DTM 109/109 Spagna: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas Inghilterra: Londra, Victoria and Albert Museum.

8 Vittoria Fontana, *Venezia e l'Islam. L'influenza islamica sulla produzione della ceramica a Venezia e a Padova*. Figura a pag. 308, Marsilio Ed., Venezia 2007.

9 Lucia Impelluso, *La Natura e i suoi simboli*, parte I, melagrana, pag. 143, Mondadori, Electa, Milano 2004.

10 Renata Casarin, *La simbologia della natura nella camera degli sposi di Andrea Mantegna*. 150 anni dell'archivio di stato di Mantova, a cura di R. Piccinelli, Deanna Shemek, Luisa Onesta Tamassia, Silavana Editoriale 2019, Milano 2019, pag. 252.

Important in this work full of meanings, are the execution and the provenance: the various stamps reveal the execution of a workshop of Italian coramari masters but, above all, the belonging to a very important family, the Gonzaga family, whose works are difficult to be rediscovered, as the ducal collections have been dispersed all over the world.⁶ It is a rare artefact due to its quality and conservation; fragments exist in other museums and this demonstrates, in various masters, the practice of serial production and repetitions; therefore it becomes difficult to know which character ordered it and for which residence or environment, where it was originally placed, since the family owned innumerable palaces and suburban villas⁷.

The fruit is grafted vertically on a knot from which folded, curved and arched leaves depart, perhaps reminiscent of the leaf design of the Iznik culture⁸. There are many elements that undoubtedly derive from the plant world, summarized in their most important characters. The leaves around the fruit, in its envelope and in the classic crack, appear stylized and organize the surrounding space with a great compositional balance, giving a sense of abstraction, a diaphragm against the blue that recalls the sky.

The pomegranate, according to oriental beliefs, is a symbol of fertility and the continuity of the species through reproduction, of life and abundance, of regeneration and also of immortality⁹. From the Christian perspective it alludes to the Resurrection, chastity and divine love. The result is a dualism of opposing interpretations, deriving from conflicting religious and philosophical concepts: an allusion to the blood of Christ, to the open side from which the Church is born and to the representation of unity in multiplicity¹⁰.

The gold-colored mecca painted parts appear punched with the circular rooster's eye punch, with dashes that precisely follow the edges and result in a movement of light that is reflected on the tips, creating a silky effect.¹¹ The bottom of the composition is painted blue with natural azurite, perhaps with a reference to the symbolism of the infinite, typically oriental sky. In this representation, volumes and plasticity are not created, the whole appears flat.

On the back of the corame appear circular stamps, printed with black ink based on oil and lampblack, bearing capital letters (GA) inside, stamp of the master coramario; then a flower with four petals appears. It is a recurring typology that has been found in various corami, indicating the initials of the coramario master or the area of execution. Inked oval-shaped stamps also appear, depicting the weapons of the Gonzaga family, with the four eagles and in the center the small original emblem, initial: the parallel bands alternating in the two colors in two quarters, in the other two the Bohemian lion with the double tail and with a collar, a sign of fidelity, granted in 1394 by the king of Bohemia and emperor Wenceslaus IV, to be inserted in the shield. In 1432, the emperor Sigismund granted Gianfrancesco Gonzaga as first marquis, so he could enrich the family crest with the four black eagles of the empire. In 1530, Charles V will appoint Frederick II as Duke, who will then be able to place the crown.

The execution and provenance of this work full of meanings are interesting: the various stamps reveal the



▪ Drappo in velluto rosso di seta (tagliato e operato a un corpo, fondo in teletta laminata) manifattura Italiana 1550ca. Coll. Mara Bertoli.



▪ Fregio ripetuto a chiusura e a intervalli sul corame Gonzaga (particolare).



▪ GA maestro Coramaio



▪ AN Notaio Drapperie



▪ Arma Gonzaga



▪ Timbro con Fiore



Le parti verniciate a mecca color oro appaiono punzonate con il punzone circolare a occhio di gallo, con trattini che seguono con precisione i bordi e producono come risultato un movimento di luce che si riflette sulle punte, creando un effetto serico¹¹. Il fondo della composizione è dipinto di blu con azzurrite naturale, forse con un riferimento alla simbologia del cielo infinito, tipicamente orientale. In questa raffigurazione non si creano volumi e plasticità, l'insieme appare piatto.

Sul verso del corame appaiono timbri circolari, stampati con inchiostro nero a base di olio e nerofumo, recanti all'interno lettere maiuscole (GA), timbro del maestro coramario; compare poi un fiore con quattro petali. È una tipologia ricorrente che è stata ritrovata in diversi corami, indicante le iniziali del maestro coramario o la zona di esecuzione. Compaiono inoltre timbri di forma ovale, inchiostrati, raffiguranti le armi della casata Gonzaga, con le quattro aquile e al centro il piccolo stemma originario, iniziale: le fasce parallele alternate nei due colori in due quarti, negli altri due il leoncino di Boemia dalla coda doppia e dal collare segno di fedeltà, concesso nel 1394 dal re di Boemia e imperatore Venceslao IV, da inserire nello scudo. Nel 1432, l'imperatore Sigismondo concede a Gianfrancesco Gonzaga primo marchese, che può arricchire lo stemma di famiglia con le quattro aquile nere dell'impero. Nel 1530, Carlo V nominerà duca Federico II, che quindi potrà mettere la corona.

Di quest'opera piena di significati, sono interessanti l'esecuzione e la provenienza: i vari timbri rivelano l'esecuzione ad opera di una bottega di maestri coramari italiani ma, soprattutto l'appartenenza a una casata importantissima, la famiglia Gonzaga, le cui opere sono difficili da ritrovare, poiché le collezioni ducali sono state disperse in tutto il mondo. Nei timbri circolari, molto precisi, appaiono le lettere A e N che potrebbero corrispondere, come citato nell'inventario Stivini del 1540-1542, al notaio delle drapperie Federico Andreasi (A=Andreasi, N=notaio, Ferrari 2003)¹². Molto significativo e meritevole di analisi il timbro del fiore, elemento decorativo che appare sulla spalla della dama sulla tribuna nell'affresco di Pisanello in Palazzo Ducale e sul fronte di una cassetta con coperchio a urna nel fregio della bottega di Boniforte da Concorezzo e in una chiave di volta in marmo già in San Francesco, ora in Palazzo Ducale.

execution by a workshop of Italian coramari masters but, above all, the belonging to a very important family, the Gonzaga family, whose works are difficult to find, as the ducal collections have been dispersed all over the world. In the very precise circular stamps, the letters A and N appear which could correspond, as mentioned in the Stivini inventory of 1540-1542, to the notary of the draperies Federico Andreasi (A=Andreasi, N=notary, Ferrari 2003)¹². The stamp of the flower is very significant and worthy of analysis, a decorative element that appears on the shoulder of the lady on the tribune in the fresco by Pisanello in the Palazzo Ducale and on the front of a small box with an urn lid in the frieze of the Boniforte da Concorezzo workshop and in a keystone in marble formerly in San Francesco, now in Palazzo Ducale.



▪ Lamina in lega di rame incisa e ageminata con un nodo "infinito"
Iraq Mosul metà XIII secolo Collezione al-Sabah, Kuwait.
inv. LNS 5 M Gulf Museum Consultancy Company WLL

11 J.P. Fournet, *Cuir Dorés, "Cuir de Cordoue". Un art Européen. Le cuir dorés Italien au XVI sec.* Punzoni pag. 92 fig. 109, Monelle Hayot Ed. 2019.

12 D. Ferrari, *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542.* Gli Ufficiali di corte (notaio drapperie). Silvana Editoriale 2003, Milano, pag. 26.



Corame con motivi a carattere rinascimentale

Significativo l'uso di questo corame argentato a mecca e punzonato, che in epoca imprecisata è stato ridotto e adattato, per costruire un paliotto nel duomo di Orvieto, manufatto pubblicato nella precisa ricerca effettuata dall'ICR di Roma e attribuito al secolo XVII¹.

Osservando il corame si intuisce che l'opera era stata considerata importante, a causa soprattutto dell'epoca che è piuttosto evidente, sottolineata com'è dal motivo decorativo a intreccio, che si snoda con un'eleganza da parasta rinascimentale: un tronco fitto di girali che si avviluppano e si snodano, creando fasce l'una diversa dall'altra; sui girali si innestano cardi e melograni. Dai piccoli rami del tronco escono foglie ricurve dal disegno elegantissimo, che si avvolgono a rami più grossi. I girali, nascendo dal tronco, si dividono terminando con tre frutti di melograno o forse tre cardi riconoscibili dal tipico fiore terminale. Nel gioco di questo eterno e continuo movimento, al centro, nello spazio più largo, sbocciano ora un cardo, o pigna, visibile dalle squame, con attorno un trionfo di foglie, che si curvano instabili, elegantissime, mentre nella parte superiore è visibile una corona stilizzata.

Nella parte inferiore appaiono foglie racchiuse, con al centro un melograno; si intravedono, infatti, nella spaccatura gli arilli. Il disegno è accurato, elegante, misuratisimo nell'intervento e nella conquista dello spazio a disposizione nel modulo, un rapporto equilibrato, perfetto, tra i pieni e i vuoti. A concludere quest'opera, di un gusto ancora classico e post-rinascimentale, concorre la punzonatura con punzoni ad occhi di gallo, a trattini e a piccole sfere con cerchietti, calibrata, che stacca questo intrico e sinuosità dal fondo blu, retaggio ancora delle decorazioni orientali: il cielo infinito.

All'opera fin qui descritta, si aggiunge un fregio nella parte superiore, dalla struttura abbastanza rara e complessa. Si appoggia sui moduli sottostanti. Riprende interamente il gusto delle cornici, delle modanature e delle fasce decorative dell'architettura rinascimentale: nella catalogazione di cui sopra, l'oggetto è stato attribuito al XVII secolo, ma sui manufatti di corame sono eseguiti o ripresi spesso disegni più antichi ed è difficile determinare con precisione la datazione. Vi si notano, ben coordinati tra loro, tutti gli elementi caratteristici dell'architettura: dalle foglie accartocciate, a un piccolo fregio corrente di fiori e foglie, a un listello, agli ovali con le freccette, addirittura dorati nella parte convessa. La fascia più importante, più larga,

Significant is the use of this corame, silvered in mecca, and punched, which in an unspecified period was reduced and adapted, to build a frontal in the cathedral of Orvieto, an artifact published in the research carried out by the ICR of Rome and attributed to the seventeenth century¹.

Observing the corame, we can tell that the work had been considered important, above all due to the period which is quite evident, underlined as it is by the interweaving decorative motif, which winds with the elegance of a Renaissance pilaster: a trunk with spirals that envelop and unwind, creating bands that are different from each other; thistles and pomegranates are grafted onto the spirals. From the small branches of the trunk come out curved leaves with an elegant design, which are wrapped around larger branches. The spirals, originating from the trunk, divide, ending with three pomegranate fruits or perhaps three thistles recognizable by the typical terminal flower. In the game of this eternal and continuous movement, in the center, in the widest space, a thistle, or pine cone, now blossoms, visible from the scales, with a triumph of elegantly curved leaves around it, while in the upper part is visible a stylized crown.

In the lower part, enclosed leaves appear, with a pomegranate in the center; in fact, we can distinguish the arils in the crack. The design is accurate, elegant, extremely measured in conquering the space available in the module, a balanced, perfect relationship between full and empty spaces. To conclude this work, still of a classic and post-Renaissance taste, there is the punching with rooster's eye punches, with dashes and small spheres with circles, which detaches this tangle and sinuosity from the blue background, still a legacy of oriental decorations: the infinite sky.

To the work described, a frieze is added in the upper part, with a rather rare and complex structure. It rests on the modules below. It entirely reflects the taste of the frames, moldings and decorative bands of Renaissance architecture: in the above cataloging, the object has been attributed to the 17th century, but the corame artifacts are often made or taken from older designs and it is difficult accurately determine the dating. We can see, well coordinated with each other, all the characteristic elements of the architecture: from the crumpled leaves to a small current frieze of flowers and leaves. The most important, wider band has the usual racemes, which curve and meet each other, making thistle flowers appear between large leaves. All this decoration is punched and placed on a molding. A truly complex and refined frieze². On the reverse there are three black stamps printed with oil coire: A D

¹ Mara Nimmo - Maria Bianca Paris - Lidia Rissotto, *Cuoio dorato e dipinto* (Schedatura di manufatti e repertorio dei punzoni) Umbria, Orvieto, sec. XVII, pag. 55, Paliotto, scheda 12 fig.123, TAV. VII, I.C.R. Roma 2008.



Corame argentato a mecca e
punzonato con fondo azzurro
Secolo XVI - XVII (primi del '600 circa)
294x182 cm

Mecca silvered corame,
punched with blue background
16th - 17th century (early 1600s)
294x182 cm



presenta i soliti racemi, che si curvano e si incontrano, facendo apparire tra larghe foglie fiori di cardo. Tutto questo decoro è punzonato e appoggiato su una modanatura. Un fregio veramente complesso e raffinato². Nel verso appaiono tre timbri neri stampati con colore ad olio: A D



▪ Pannello in cuoio dorato dorato e cesellato, 115x215 cm Italia XVII secolo
Villa Ephrussi de Rothschild
n° inv. EdR 1503.

² Un altro esemplare con identico disegno appare nella collezione Rothschild della villa Ephrussi, già pubblicato in J.P. Fournet, *Cuir Dorés, "Cuir de Cordoue"*. *Un art Européen*, fig. 103, pag. 86. Monelle, Hayot 2019.





Corame con Putto

Frammento di corame con putto appoggiato su una foglia d'acanto. Fine secolo XVI inizio secolo XVI

Il soggetto è una ripresa che si ispira alla classicità con trasformazioni e richiami al gusto rinascimentale. Nei corami di manifattura italiana del XVI secolo, in modo particolare nella seconda metà, si avvertono elaborazioni di motivi classici. Già alla fine del XV secolo gli artisti avevano raccolto schizzi e disegni nei loro taccuini durante i viaggi a Roma, dove una meta di ogni appassionato alla cultura classica era la famosa Domus Aurea Neroniana, dove gli artisti avevano modo di visitare e osservare gli scavi delle grotte ricche di decorazioni, sculture e stucchi del periodo imperiale, sparsi anche ovunque sui colli della città.

Durante il recupero dei rilievi dell'Ara Pacis, in cui è data particolare importanza alla decorazione vegetale, infatti, è stato possibile vedere come da un ceppo di foglie d'acanto escano steli verticali, mentre gli steli laterali si dividono in girali creando inflorescenze¹. Il fogliame è distribuito in varie misure e i fiori derivati dai racemi equilibrano lo spazio a disposizione.

Nei pressi degli scavi dell'Ara Pacis fu scoperto un frammento in rilievo, raffigurante un tralcio d'acanto, dove appaiono piccoli animali ai quali vengono attribuiti vari significati². L'opera venne acquistata dal cardinale Ricci di Montepulciano, noto collezionista di antichità romane, ed è oggi conservata alle Gallerie degli Uffizi di Firenze. Il bassorilievo fu studiato da molti artisti e divenne il modello per le lesene delle Logge Vaticane di Raffaello eseguite da Giovanni da Udine, in particolare per i pilastri quinto e nono. Lo stesso disegno e composizione sono leggibili anche nelle incisioni di Giovanni Trevisan, detto Volpato (Bassano del Grappa, 1735/1740 – Roma, 1803), della fine del Settecento, e furono successivamente riprodotti, a causa del progressivo degradarsi degli affreschi delle logge³.

Il movimento dei tralci di acanto ha origine da un cespo; dalla base si snodano tralci entro lo spazio verticale della lesena, creando girali terminanti nei grandi fiori classici. Benvenuto Cellini propose l'idea immaginaria del "racemo abitato": un ramo di acanto che si divide alla base, dove sono accolti personaggi e animali. Si tratta di una composizione che mette in un rapporto equilibrato pieni e vuoti, in cui compaiono capricci, mostri, scoiattoli, lumache, aquile, uccelli, fiori e frutta di vari tipi. Alcuni di questi animali inseriti nel fogliame assumono un significato simbolico, come lo scoiattolo, considerato veloce, avido, avaro,

Fragment of corame with putto resting on an acanthus leaf. Late 16th century, beginning of the 16th century

The subject is inspired by classicism with transformations and references to the Renaissance taste. In the 16th century Italian-made corami, especially in the second half, elaborations of classical motifs are perceived. Already at the end of the 15th century the artists had collected sketches and drawings in their notebooks during their travels to Rome, where a destination for every lover of classical culture was the famous Domus Aurea Neroniana, where artists had the opportunity to visit and observe the excavations of the caves rich in decorations, sculptures and stuccos of the imperial period, also scattered everywhere on the hills of the city.

During the recovery of the Ara Pacis, in which particular importance is given to plant decoration, in fact, it was possible to see how vertical stems emerge from a stump of acanthus leaves, while the lateral stems divide into spirals, creating inflorescences¹. Foliage is distributed in various sizes and the flowers derived from the racemes, balance the available space.

Near the excavations of the Ara Pacis, a fragment in relief was discovered, depicting an acanthus branch, where small animals appear to which various meanings are attributed². The work was purchased by Cardinal Ricci di Montepulciano, a well-known collector of Roman antiquities, and is now kept in the Uffizi Galleries in Florence. The bas-relief was studied by many artists and became the model for the pilasters of the Vatican Loggias of Raphael executed by Giovanni da Udine, in particular for the fifth and ninth pillars. The same drawing and composition can also be read in the engravings by Giovanni Trevisan, known as Volpato (Bassano del Grappa, 1735/1740 - Rome, 1803), from the end of the 18th century, and were subsequently reproduced, due to the progressive deterioration of the frescoes in the loggias³.

The movement of the acanthus shoots originates from a clump; from the base branches unfold within the vertical space of the pilaster, creating spirals ending in large classic flowers. Benvenuto Cellini proposed the imaginary idea of the "inhabited raceme": an acanthus branch that divides at the base, where characters and animals are welcomed. It is a composition that puts full and empty spaces in a balanced relationship, in which appear whims, monsters, squirrels, snails, eagles, birds, flowers and fruit of various types. Some of these animals inserted in the foliage take on a symbolic meaning, such as the squirrel, considered fast, greedy, stingy, selfish, because it stores food and hibernates leaving the female in the cold; the snail, which moves slowly and proceeds towards a precise point linked to the earth, travels with its home where it retreats in winter; birds that eat berries and cherries, a heavenly fruit⁴.

1 Pericle Ducati, *Arte classica. Ara Pacis Augustae*. Rilievo e decorazione vegetale, fig. 735 Utet, Torino, 1961, pag. 578.

2 Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1986, pag. 67.

3 Giovanni Trevisan detto Volpato (Bassano del Grappa 1735/1740 - Roma 1803), *Le logge di Raffaello*. Incisioni pilastro V - IX.



Cuoio argentato a mecca dipinto
con lacca rossa e punzonato
68x48 cm

Mecca silvered leather painted with
red lacquer and punched
68x48 cm

egoista, perché fa provvista di cibo e va in letargo lasciando la femmina al freddo; la lumaca, che si muove lentamente e procede verso un punto preciso legato alla terra, viaggia con la sua casa dove si ritira in inverno; uccelli che mangiano bacche e ciliegie, un frutto paradisiaco⁴.

In molte abitazioni mantovane sono visibili spesso fregi di tipologia mantegnesca, eseguiti ad affresco, con racemi su fondo blu o rosso (XV/XVI secolo)⁵, in particolare un putto seduto su racemi, modellato a stucco appare sulla cappa del camino della Sala dei Venti in Palazzo Te⁶.

Questo disegno o motivo affiora anche nelle stampe del Maestro del Dado, su disegno di Perin del Vaga (disegno con due putti su fondo rosso tra racemi, collezione privata) e in opere di Agostino Musi detto Agostino Veneziano. Anche Giulio Romano, con i suoi collaboratori a Palazzo Te, introdusse questo tema negli innumerevoli fregi, ottenendo soluzioni diverse e personali, di alto livello pittorico e decorativo (Sala dei Cavalli, nel fregio sottostante il soffitto abitato da putti, racemi, uccelli e fiori). L'artista interpretò questa composizione naturalistica mediante disegni con girali d'acanto, aquile e fiori, anche nel monumento del cardinale Ludovico Boccadiferno in San Francesco a Bologna⁷ e fornì poi un bellissimo disegno (Chatsworth House; Forti Grazzini 1990, pp. 9-21) con putti e Venere per un arazzo; nel fregio perimetrale disegnò la canna palustre popolata di animaletti e uccelli. L'opera venne eseguita nel laboratorio mantovano su incarico di Federico II per la serie degli arazzi realizzati da Nicolas Karcher, proveniente dalle Fiandre.

Nel frammento di cuoio appare un putto argentato non verniciato a mecca, a fare da contrapposto cromatico, dove l'argento è lasciato volutamente scoperto, ma sicuramente protetto da una vernice trasparente. Il putto trattiene con le mani il gambo di un fiore (assomiglia a una peonia bizantina⁸ vista all'interno e raffigurata forse alla fine della fioritura) ed è seduto delicatamente su una foglia di acanto, stretta da nastri, i cui rami escono da un cesto intrecciato, appoggiato a sua volta sulla foglia di un girale. Il cesto contiene dei fiori recisi (peonie, tulipani, narcisi e anemoni), quasi una narrazione dal significato simbolico. Il putto, dal disegno vigoroso ben costruito, appare chiaramente di derivazione manieristica accentuata e caratterizzata dalle significative punzonature. Tra i racemi appare, sorretto, un fiore di cardo, simbolo di lunga vita e di difesa. Indubbiamente tutti gli elementi indicati sottintendono una simbologia in vista di un'allegoria (fine di una stagione, verso l'autunno? ... fine della vita?...).

Il pannello di corame di raffinata qualità, date le misure si presenta come un modulo anche se decurtato, rifilato sui quattro lati e stampato alla maniera piatta: nonostante varie ricerche, non sono stati trovati altri frammenti con

In many Mantuan houses are often visible friezes of the Mantegnesque type, executed in fresco, with racemes on a blue or red background (15th / 16th century)⁵, in particular a putto sitting on racemes, modeled in stucco appears on the chimney hood of the Sala dei Venti in Palazzo Te⁶.

This design or motif also emerges in the prints of the Maestro del Dado, based on a design by Perin del Vaga (drawing with two cherubs on a red background between racemes, private collection) and in works by Agostino Musi known as Agostino Veneziano. Giulio Romano, with his collaborators at Palazzo Te, also introduced this theme in the countless friezes, obtaining different and personal solutions, of a high pictorial and decorative level (Sala dei Cavalli, in the frieze below the ceiling inhabited by putti, racemes, birds and flowers). The artist interpreted this naturalistic composition through drawings with acanthus spirals, eagles and flowers, also in the monument of Cardinal Ludovico Boccadiferno in San Francesco in Bologna⁷ and then provided a beautiful drawing (Chatsworth House; Forti Grazzini 1990, pp. 9-21) with putti and Venus for a tapestry; in the perimeter frieze he drew the marsh reed populated by little animals and birds. The work was performed in the Mantuan laboratory on behalf of Frederick II for the series of tapestries made by Nicolas Karcher.

In the leather fragment appears a silvered putto not painted in mecca, to act as a chromatic contrast, where the silver is deliberately left uncovered, but certainly protected by a transparent varnish. The putto holds the stem of a flower with his hands (it resembles a Byzantine peony⁸ seen inside and depicted perhaps at the end of flowering) and is seated on an acanthus leaf, bound by ribbons, whose branches come out of a basket intertwined, resting in turn on the leaf of a spiral. The basket contains cut flowers (peonies, tulips, daffodils and anemones), almost a narrative with a symbolic meaning. The putto, with a vigorous and well-constructed design, clearly appears of accentuated mannerist derivation and characterized by significant punching. A thistle flower appears supported among the racemes, a symbol of long life and defense. Undoubtedly all the elements indicated imply a symbology in view of an allegory (end of a season, towards autumn? ... end of life?...).

Given the dimensions, the panel of refined quality corame looks like a module even if curtailed, trimmed on all four sides and printed flat: despite various searches, no other fragments with the same character have been found. The design, the composition, are taken from Renaissance-style motifs, accentuated by the calligraphic character and the values of the functional line (as an example we can cite the panels of the Glass-Tielker collection attributed to the years around 1550 by the scholars Koldeweij-JP Fournet)⁹.

Reflecting on the work, two hypotheses can be suggested: the panel could be a module forming part of a frieze doubled in counterpart, as there are sixteenth-century examples, depicted below the ceiling in the halls of noble palaces, in both ways, with the putti who they look at each other or turn their backs to each other. These types with symmetrical characters and designs with Italian Renaissance motifs were taken and ordered by General Carl Gustav-Wrangell (1613-1675) for the castle of Skokloster; they can be dated around 1650 and were executed in Mechelen and printed in relief¹⁰. In Europe, in the early seventeenth century, decorative elements of international taste had spread, derived from very elaborate pseudo-Renaissance motifs.

4 Lucia Impelluso, *La natura ed i suoi simboli*, parte I: Piante, fiori e frutta (ciliegie pag.61); parte II: Animali e creature fantastiche (scoiattolo pag.50), Electa Mondadori, Milano, 2004.

5 Museo della città, San Sebastiano - Affreschi mantovani su fondo rosso o blu sec. XV-XVI, Mantova.

6 Palazzo Te Mantova, Sala dei Venti. Putto, stucco sulla cappa del camino (G. Romano).

7 Giulio Romano - Monumento al cardinal Ludovico Boccadiferno. San Francesco, Bologna.

8 Bessler Basilius, *The book of Plants*, Peonia Bizantina Maior, plate 108, 1613. Taschen ed. 2007.



identico carattere. Il disegno, la composizione, sono ripresi da motivi dal gusto rinascimentale, accentuati dal carattere calligrafico e dai valori della linea funzionale (come esempio si possono citare i pannelli della collezione Glass-Tielker attribuiti agli anni intorno al 1550 dagli studiosi Koldeweij-JP Fournet)⁹.

Riflettendo sull'opera si possono suggerire due ipotesi: il pannello potrebbe essere un modulo facente parte di un fregio raddoppiato in controparte, come ne esistono esempi cinquecenteschi, raffigurati al di sotto del soffitto nei saloni di palazzi nobiliari, nei due modi, coi putti di spalle o che si guardano. Queste tipologie con caratteri di simmetria e dai disegni a motivi rinascimentali italiani sono state riprese e ordinate dal Generale Carl Gustav-Wrangel (1613-1675) per il castello di Skokloster; sono databili intorno al 1650 e furono eseguiti a Mechelen e stampati in rilievo gofrati¹⁰. In Europa nei primi anni del secolo XVII si erano diffusi elementi decorativi di gusto internazionale, derivati da motivi pseudo rinascimentali, molto elaborati.

The second hypothesis could be validated by the addition and continuation of two other open book modules, thus creating a more complex composition, consisting of the continuity of curved and enveloped racemes: a very elegant, refined and very decorative system. In the module we note the replacement compared to the Renaissance models of the base stump with foliage with a basket of cut flowers open in a fan, as can be seen in various oriental figurations (see Isnik culture, or the Venetian Candian ceramics) where tulips have a place decisive, combined with other cut flowers. The symbolisms derive from the proliferation of Flemish still lifes of the early 1600s (eg still life by Franz Snajders from 1610 at the "Rubens House" museum).

The execution of the corame is certainly Italian, perhaps Venetian for the intonation of the violet background with alizarin, for the balanced and elegant relationship between full and parallel dashes that draw the main veins, giving prominence and relief to the leaves and flowers. The work may have been performed between the end of the sixteenth century and the first decades of the seventeenth century, considering the variations mentioned above, therefore with a possible stylistic delay.

⁹ Collezione Glass-Tielker, D-Huckelhoven. Pannello di cuoio cesellato, pubblicato da J.P.Fournet, *cit.*, pag. 93 fig.110 pubblicato da E. Koldeweij, *Bedeutende Goldledertapeten 1550/1900*. Kunsthandel Glass, Essen 1998 (Frammenti di pannelli n3/9. Italia, 1550/1600 pag. 45).

¹⁰ Pubblicato da E. Koldeweij, *Bedeutende Goldledertapeten 1550/1900*. Kunsthandel Glass, Essen 1998 (fregi n 58/63. Mechelen, 1675/1700 pag. 118/121) castello di Skokloster, Svezia.



• Basso rilievo con racemi vegetali portale dei sette cieli Basilica Sant'Andrea Mantova XV secolo.

La seconda ipotesi potrebbe essere convalidata dalla aggiunta e prosecuzione di due altri moduli sottostanti aperti a libro, venendosi così a ricreare una composizione più complessa, costituita dalla continuità dei racemi curvi e avviluppati: un apparato molto elegante, raffinato e molto decorativo. Nel modulo si nota la sostituzione rispetto ai modelli rinascimentali del ceppo di base con fogliame con un cestello di fiori recisi aperti a ventaglio, come si rileva in diverse figurazioni orientali (vedi cultura Isnik, o le ceramiche candiane veneziane) dove i tulipani hanno un posto determinante uniti agli altri fiori recisi. I simbolismi sono derivati dal proliferare delle nature morte fiamminghe dei primi anni del '600 (es. natura morta di Franz Snajders del 1610 presso il museo "Casa di Rubens"). L'esecuzione del corame è certamente italiana, forse veneziana per l'intonazione del fondo violaceo di alizarina, per il rapporto equilibrato ed elegante tra pieni e vuoti, e infine per le varie parti riferite con punzoni a occhi di gallo dal diametro vario o con trattini paralleli che disegnano le nervature principali, dando risalto e rilievo alle foglie e ai fiori. L'opera potrebbe essere stata eseguita tra la fine del secolo XVI e i primi decenni del secolo XVII, considerando le variazioni più sopra citate, quindi con un eventuale ritardo stilistico.



• Affresco con racemi vegetali, Mantova XV secolo Palazzo San Sebastiano Mantova.





• Venere e Amore (Attr. Giulio Romano 1499-1546), particolare.
Disegno Acquarello, Inchiostro (nero e marrone), 29,5x32 cm. Coll. Baroni..



Corame degli Amorini

Frammento di fregio detto degli “amorini” Italia, XVI secolo

Il fregio di corame era usato prevalentemente nella parte superiore delle *spalere*, al di sotto degli affreschi, ed è un elemento caratteristico che fungeva da fascia di stacco.

Il pannello, che presenta un ricco fregio, nella sua struttura compositiva usa gli elementi tipici della classicità e conferma l'avvenuto superamento dei modi e del gusto orientalizzanti, mentre rimangono inalterati la tecnica esecutiva e l'effetto delle varie tipologie di punzoni. I reperti archeologici classici, coi loro soggetti, la maniera e i motivi compositivi, saranno di stimolo e ispireranno i maestri coramari. Questo corame raffigura una trabeazione modanata con elementi classici (kyma ionico di ovoli e freccette che appare rovesciato) e, come nella realtà architettonica, una grande fascia di riposo, adatta a ospitare gli elementi figurativi. Al centro del modulo, ripetuto tre volte, appare un grande vaso, dal quale si dipartono due strisce di tessuto rosso-violaceo a lacca che avvolgono i due putti, appoggiati con le mani sulla bocca di un grande recipiente decorato. I putti sono raffigurati, alla maniera dell'antichità classica, nella veste di portatori offerenti a una divinità o in occasione di giochi agonistici e di avvenimenti importanti¹.

Con le mani gli amorini stringono invece racemi, con foglie che si estendono a tutta altezza e presentano al centro grandi fiori che concludono la composizione, in un elegante e sinuoso gioco calligrafico di nastri e fiori. Ricca e varia è la punzonatura, che porta luce a tutta l'opera: occhi di gallo di varie dimensioni, segni ondulati, trattini a stuoia e trattini semplici.

Il fondo del fregio è in argento di tonalità grigiastria, lasciato scoperto; nel tempo si è ossidato, venendo a creare un equilibrio e un contrasto tra le tonalità calde, dettate dai rossi dei tessuti e dei fiori, e quelle più fredde del fondo. Il soggetto, proprio del gusto del Rinascimento, rimanda a elementi lapidei classici, come nel bassorilievo del Museo Arcivescovile di Ravenna², ma anche alle figurazioni dei famosi pulpiti di Donatello nel duomo di Prato, alla danza dei fanciulli, ripresa a sua volta da bassorilievi romani, presente nella cantoria del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze e ad altri fregi, tecnicamente molto simili, con putti danzanti³.

Fragment of a frieze known as the “cupids” Italy, 16th century

The corame frieze was mainly used in the upper part of the *spalere*, below the frescoes, and is a characteristic element that served as a detachment band.

The panel in its compositional structure uses the typical elements of classicism and confirms the overcoming of oriental styles and tastes, while the executive technique and the effect of the various types of punches remain unchanged. The classical archaeological finds, with their subjects, manner and compositional motifs, will stimulate and inspire the coramari masters. This corame depicts a molded entablature with classical elements (Ionic kyma of ovoli and darts which appears overturned) and, as in the architectural reality, a large rest band, suitable for housing the figurative elements. In the center of the module, repeated three times, a large vase appears, from which two strips of red-purple lacquer fabric branch off, wrapping the two cherubs, resting their hands on the mouth of a large decorated container. The cherubs are depicted, in the manner of classical antiquity, in the guise of bearers offering to a divinity or on the occasion of competitive games and important events¹.

With their hands the cupids hold racemes, with leaves that extend to full height and have large flowers in the center that conclude the composition, in an elegant and sinuous calligraphic game of ribbons and flowers. The punching is rich and varied, bringing light to the whole work: rooster eyes of various sizes, wavy signs, and simple dashes.

The bottom of the frieze is in grayish silver, left uncovered; over time it has oxidized, creating a balance and contrast between the warm shades, dictated by the reds of the fabrics and flowers, and the colder ones of the background. The subject, typical of the taste of the Renaissance, refers to classical stone elements, as in the bas-relief of the Archiepiscopal Museum of Ravenna², but also to the figurations of the famous pulpits of Donatello in the cathedral of Prato, to the dance of the children, in turn taken from Roman bas-reliefs, present in the choir loft of the Museo dell'Opera del Duomo in Florence and other friezes, technically very similar, with dancing cherubs³.

The work reveals the departure from oriental culture and is typical instead of the western one, very refined above all for the composition, the drawing, the line, the chromatic relationships and the punching, where it appears a movement, a rhythm, in a calibrated relationship between the figures and the background: a new invention.

1 Mara Nimmo - Maria Bianca Paris - Lidia Rissotto, *Cuoio dorato e dipinto* (Schedatura di manufatti e repertorio dei punzoni, fig.34, scheda 42), I.C.R., Roma 2008, pag. 32. Museo C.

2 Museo Arcivescovile di Ravenna, due putti ai lati di un vaso. Scultura in marmo, I/II sec. d.C.

3 Guida Rossignoli, *Cuoi d'oro. Corami da tappezzeria, paliotti e cuscini del Museo Stefano Bardini*, (Frammento di corame Galleria Mozzi-Bardini, Firenze. n. inv. 70/44), Noè edizioni, Firenze, 2009, pag. 83.



Cuoio argentato a mecca,
dipinto e punzonato
46x130 cm

Mecca silvered leather,
painted and punched
46x130 cm





L'opera rivela l'allontanamento dalla cultura orientale ed è tipica invece di quella occidentale, molto raffinata soprattutto per la composizione, il disegno, la linea, i rapporti cromatici e la punzonatura, dove appare un movimento, un ritmo, in un rapporto calibrato tra le figurazioni e il fondo: una nuova invenzione.



• Arte Romana sec. II d.c. bassorilievo in marmo appartenente al cosiddetto Trono di Cerere, Museo Arcivescovile Ravenna.

PONTE DEI BARCAROLI
O DEL CUORIDORO

TREZZARIA

Cuori d'oro a Venezia

Dall'espressione "corami d'oro" a Venezia si passa alla forma dialettale "cuoridoro": così erano detti a Venezia i corami a fondo dorato e argentato, che, in conseguenza della lunga tradizione, raggiunsero una qualità e un livello artistico unici, tanto che i cuori d'oro finirono con l'essere richiesti in tutto il mondo conosciuto.

La tecnica esecutiva iniziale era derivata dagli arabi che avevano occupato la Spagna, la cui tecnica in seguito si era diffusa in Italia, principalmente a Venezia e in altri stati e città d'Italia (Genova, Napoli e Roma), veicolata dagli intensi rapporti commerciali. Col tempo, lo sviluppo di tecniche sempre più raffinate e approfondite, mediante gli apporti dei numerosi artigiani giunti da regioni diverse, unito alla particolare raffinatezza e maturità dell'artigianato e dell'arte veneziani, conferiranno ai corami prodotti nella città lagunare una superiorità nel disegno e nelle composizioni, nelle qualità cromatiche, tale da aprire ai corami veneziani le porte dei principali mercati europei e orientali. Per parte loro, i commerci e i rapporti con l'Oriente, mediante l'imponente flotta e le numerose basi situate lungo i tragitti, faranno giungere a Venezia tessuti, tappeti, pelli e materiali¹ preziosi, minerali e sostanze naturali coloranti, oro e argento, necessari alla lavorazione dei corami. Venezia, punto nevralgico di passaggi, di scambi, di comunicazione e di continue acquisizioni di carattere culturale ricche di fascino e di particolarità tecniche sempre più perfezionate, divenne anche un centro rinomato della produzione dei cuori d'oro², che venivano prodotti e poi venduti ed esportati sino al Nord Europa; spesso i Veneziani importavano le pelli già conciate dalla Turchia e dalla Persia, le decoravano coi loro sistemi già consolidati, per rispedirle di nuovo in Oriente. I cuoi venivano cosparsi di sale e piegati 15-20 giorni prima della partenza, al termine dei quali veniva tolto il sale e venivano spediti.

Per la quantità d'acqua a disposizione, la città lagunare si prestava al lavaggio e alla concia delle pelli, che successivamente venivano preparate, argentate e dorate dagli artigiani che lavoravano l'oro. Nelle calli esistevano le botteghe dei "battiloro", che sul cuoio battevano con il martello il metallo sino a renderlo sottile in fogli, e quelle dei "tiraoro" che creavano lunghi fili, facendo passare l'oro attraverso filiere, da inserire poi nei tessuti preziosi³. Nella calle di San Fantin nel sestiere di San Marco ope-

From the expression "CORAMI D'ORO" in Venice, we move on to the dialectal form "CUORIDORO": this is how CORAMI with a golden and silver background were called in Venice, which, as a result of the long tradition, reached a unique quality and artistic level, to the point that the CUORI D'ORO ended up being in demand all over the known world.

The initial executive technique was derived from the Arabs who had occupied Spain. Their technique later spread in Italy, mainly in Venice and other states or cities of Italy (Genoa, Naples and Rome), conveyed by the intense commercial relations. Over time, the development of increasingly specific and specialized methods, through the contribution of numerous artisans from different regions, combined with the particular refinement and maturity of Venetian craftsmanship and art, will give the CORAMI produced in the lagoon city a superiority in design and in compositions, in the chromatic qualities, to open the doors of the main European and Eastern markets to the Venetian CORAMI. The trade and relations with the East, through the imposing fleet and the numerous bases located along the routes, will bring to Venice fabrics, carpets, leathers and precious materials¹, minerals, and natural coloring substances, gold and silver, necessary for the processing of CORAMI. Venice, became also a renowned center of production for the CUORI D'ORO², which were produced and then sold and exported to Northern Europe; often the Venetian imported the already tanned hides from Persia and Turkey, decorated them with their already consolidated systems, to later send them back to the East. Leathers were covered with salt and folded 15-20 days before departure, after which salt was removed and they were shipped.

Due to the amount of water available, Venice lent itself to washing and tanning the hides, which were then prepared, silvered and gilded by artisans who worked gold. In the alleys there were shops of the "battiloro", who beat the metal with the hammer on the leather until it was thin in sheets, and those of the "tiraoro" who created long threads, passing the gold through spinnerets, to be then inserted into the precious fabrics³. In the calle di San Fantin in the San Marco district there were about 70 coramari masters who had achieved considerable skill and refinement, adding to the Renaissance motifs, derived from drawings by painters from 16th century, flowers and fruit, inserted in decorations and arabesques, thus creating a refined contamination with the various cultures of oriental countries. In the mass of the innumerable commercial exchanges due to the requests, quality and quantity of the products of the artisans, an interesting letter from the Venetian merchant Martino Merlin dated 1509, published by

1 Jean Claude Hocquet - Venezia e l'Islam - Venezia e il mondo turco - pagina 29-49 Marsilio Editore- Venezia 2007.

2 Giovanni Curatola - Venezia e l'Islam, Marsilio Venezia 2007, pag. 2007.

3 Doretta Davanzo Poli - Stefania Moronato - Le stoffe dei veneziani, le origini, pagina 14. Marsilio Editori 1994.

ravano circa 70 maestri coramari che avevano raggiunto una notevole abilità e ricercatezza, aggiungendo ai motivi rinascimentali, derivati da disegni di pittori del '500, fiori e frutti, inseriti in maglie, decorazioni e arabeschi, creando così una contaminazione raffinata con le varie culture dei paesi orientali. Nella massa degli innumerevoli scambi commerciali dovuti alle richieste, alla qualità e alla quantità dei prodotti degli artigiani, è apparsa un'interessante lettera del mercante veneziano Martino Merlin del 1509, pubblicata dalla studiosa Anna Contadini, dove si descrive come spedire corami al fratello a Beirut⁴.

La decorazione dei corami era un lavoro seriale, molto complesso, eseguito da maestranze diverse e specifiche (doratori, pittori, stampatori e punzonatori), che facevano parte della bottega oppure avevano un rapporto diretto con il maestro coramaro. I passaggi erano innumerevoli, difficili, tanto che già dal 1500 le maestranze dovevano sostenere una prova abilitante per diventare maestro: "lavorare e dorare quattro pelli di montone, le più larghe", secondo la mariegola" (l'elenco degli iscritti, sotto la protezione di San Luca negli statuti veneziani). Una scuola si trovava nei pressi di Santa Sofia nel sestiere di Canareggio.

Già dal secolo XIII erano iniziate le classificazioni delle categorie di artigiani e nel XVII secolo si attivò una diversificazione tra i dipintori, cuoi d'oro, doratori e miniatori⁵. Nel 1574 i maestri coramari poi vengono accolti infine nell'arte dei pittori (Manifesto dell'arte del 1588 con al centro San Luca protettore, Archivio di Stato di Venezia), quindi potevano eleggere un rappresentante nel consiglio della Corporazione, della quale i maestri coramari erano un "Colonnello".

In tempi diversi a Venezia si stampano libri concernenti la lavorazione dei corami, con le ricette dei materiali, i metodi e i tempi di lavorazione: di un Leonardo Fioravanti, medico bolognese, *Arte dei corami d'oro e sua fattura a Venezia*, edito tre volte nel 1564, nel 1572 e nel 1583; di Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo e nobili et ignobili*, Venezia 1585; relativamente ai tintori: Giovan Ventura Rosetti, *Plichto de l'Arthe de Tinto*, Venezia 1548.

the scholar Anna Contadini, describes how to send CORAMI to his brother in Beirut⁴.

The decoration of the corami, was a very complex work, carried out by different and specific workers (gilders, painters, printers and punchers), who were part of the workshop or had a direct relationship with the MAESTRO CORAMARO. The steps were innumerable, difficult, so much that as early as 1500 the workers had to undergo an enabling test to become a master: "processing and gilding four sheepskin, the largest", according to the mariegola (the list of members, under the protection of San Luca in the Venetian statutes). A school was located near Santa Sofia in the Canareggio district.

Classifications of the categories of craftsmen had already begun in the thirteenth century, and in the seventeenth century a diversification was done among painters, gilders and miniaturists⁵. In 1574 the CORAMARI masters are then finally welcomed into the art of painters (Manifesto of the painters (Manifesto of the art of 1588 with saint Luke protector in the center, State Archives of Venice), so they could elect a representative in the council of the Corporation, of which the CORAMARI masters were a "Colonel".

At different times, in Venice, books concerning the processing of CORAMI are printed, with the recipes of the materials, the methods and the processing times: *Arte dei corami d'oro e sua fattura a Venezia*, by Leonardo Fioravanti, bolognese doctor, published three times in 1564, in 1572 and in 1583; *La piazza universale di tutte le professioni del mondo e nobili et ignobili*, by Tommaso Garzoni, 1585; regarding the dyers: Giovan Ventura Rosetti, *Plichto de l'Arthe de Tinto*, Venezia 1548.

Despite the very high quality of execution, the processing of the corami will experience decline (over time the novelty of the wallpaper will come). According to Gianni Grevembroch⁶ in 1760 only seven shops operated in Venice, in 1763 there will be only four with eleven CORAMARI masters, although the news is not entirely reliable, if it is true that in 1790 a commission of thousands of hides was accepted, then masterfully worked⁷. The CUORIDORO were



• FIORAVANTI LEONARDO
Dello specchio di scienza universale.
Libri tre Venetia Curti 1679, Coll.Baroni.

⁴ Anna Contadini, *Cuoridoro - tecnica decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici* 1988 in *Arte veneziana e arte islamica, Simposio internazionale a cura di E. Grube, L'Altra Riva, Venezia 1989, pagg. 232-233. Note 1,2,3,4.*

⁵ C. Tonini, *Venezia e l'Islam* scheda 109 - pagina 349 - Marsilio Editore - Venezia 2007. Adriana Rizzo - *La "lacca veneziana: un approccio scientifico*, in *Venezia e l'Islam*, Marsilio, Venezia 2007, pagina 271 n. 8 (dove viene citata Clara Santini, *Le lacche dei veneziani: oggetto d'uso quotidiano nella Venezia del '700*. Modena 2003, pag. 43 n.38).

Nonostante l'altissima qualità di esecuzione, la lavorazione dei corami conoscerà il declino (nel tempo giungerà la novità della carta da parati). Secondo Gianni Grevenbroch⁶ nel 1760 a Venezia operavano solamente sette botteghe, nel 1763 saranno solo quattro con undici maestri coramari, benché forse le notizie non siano del tutto affidabili, se è vero che nel 1790 viene accettata una commissione di mille pelli, poi lavorate magistralmente⁷. I cuoridoro furono lavorati nella città lagunare e saranno richiesti per tutto il Settecento; solo la fine tragica della Serenissima ad opera delle soldataglie di Napoleone Bonaparte, con la Repubblica Democratica e il derisorio albero della libertà economica, avverrà lo scioglimento delle corporazioni veneziane.

worked in the lagoon city and will be required throughout the 18th century; only the tragic end of the Serenissima by the soldiers of Napoleon Bonaparte, with the Democratic Republic and the derisive tree of economic freedom will take place the dissolution of the Venetian guilds.



• Raccolta di cortecce ricche di tannino per la concia delle pelli.



• Materiali costituenti la cosiddetta "Mecca".

⁶ Giovanni Grevenbroch, *Gli abiti dei veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII a cura di G. Mariacher*, Venezia 1981.

⁷ Doretta Davanzo Poli, *Le arti decorative a Venezia (il cuoio si trova alle pagine 292/296)* Bolis, Bergamo 1995.



La “follia” dei fiori e dell’infiorescenza

Il fiore fa parte della vita dell’uomo, che l’ha sempre osservato, amato e ha avuto una particolare attenzione per la quantità della sua presenza intorno a sé, per la varietà, per i colori e l’ha considerato prezioso per la rarità e per la brevità della sua esistenza e infine per i delicati profumi¹. Il fiore è caro all’uomo che lo coltiva nei giardini e gode dei suoi infiniti colori e sfumature smaglianti, nelle sue infinite varietà, congiunte ai suoi effluvi di profumi differenti.

Il proliferare delle coltivazioni dei fiori negli orti botanici è contestuale alla diffusione dei trattati scientifici e delle raccolte di erbari già a partire dal 1550². Inoltre “la ricerca e la passione per le piante e i fiori dilaga in Europa dagli inizi degli anni 60’ del 1500 anche per le specie importate, dai Balcani e dall’Asia orientale dall’America”³. Certe specie saranno particolarmente richieste: garofani, narcisi, giacinti e peonie. I tulipani saranno un caso a sé, dando origine alla famosa “tulipomania”, con tutte le sue appendici economiche, finanziarie e sociali.

L’insieme di molteplici varietà crea la visione, la manifestazione della raffinatezza, dell’eleganza e della dovizia. Essendo il fiore allegoria di bellezza e rigenerazione, nella cultura occidentale barocca si diffonde la moda di esibire alle pareti delle dimore patrizie dipinti, tessuti e corami, con articolate strutture di infiorescenze, declinate in sfavillanti coloriture piene di simbologie umane e religiose. Impaginazioni grandiose in grado di affascinare, espressione di lusso e di raffinatezza, diventano fortemente rappresentative del rango sociale del proprietario della dimora. Corami ricchi di varietà di fiori, resistenti, più duraturi, saranno usati soprattutto nel periodo estivo e in generale come isolante, per coprire intere pareti, sopra-porte, portiere da entrambe le parti, bussole, creando così uno sfavillio di luci multicolori. Nello splendido periodo della loro produzione e diffusione, il gusto della decorazione, del tono cromatico e delle ricerche luministiche, con il suo complesso di significati precisi, fu descritto con stupore e meraviglia nei diari dei numerosi viaggiatori giunti in Italia in visita alle città.

Flowers are part of men’s life, who has always observed it, loved it, and had a particular attention for the quantity of its presence around him, for the variety, for the colors and considered it precious for its rarity and for the brevity of its existence and finally for the delicate perfumes¹. Flowers are dear to the man who grows it in gardens and enjoys its infinite colors and shades, in its varieties, combined with its scents.

The proliferation of flower crops in botanic gardens is contextual to the spread of scientific treatises and herbarium collections as early as 1550². Furthermore, “the research and passion for plants and flowers spread in Europe from the beginning of the 1560s also for imported species, from the Balkans and East Asia from America”³. Some species were particularly popular: carnations, daffodils, hyacinths and peonies. Tulips are a case in point, giving rise to the famous “tulip mania”, with all its economic, financial and social appendages.

The set of multiple varieties creates the vision, the manifestation of the refinement, elegance and wealth. As the flower is an allegory of beauty and regeneration, in the Western Baroque culture the fashion is spreading to exhibit paintings, fabrics and corami on the walls of patrician residences, with articulated structures of inflorescences, declined in sparkling colors full of human and religious symbolism.

Impressive layouts able to fascinate, an expression of luxury and refinement, become strongly representative of the social rank of the owner of the dwelling. Corami rich in varieties of flowers, more lasting, will be used above all in the summer period and in general as an insulating, to cover entire walls, over-doors, doors on both sides, compasses, thus creating sparks of multicolored lights. In the splendid period of their production and diffusion, the taste for decoration, chromatic tone and luministic research, with its complex of precise meanings, was described with amazement and wonder in the diaries of the numerous travelers who came to Italy to visit the city.

1 Alberto Veca - *Paradeisos*, Lorenzelli - Bergamo 1982

2 Andrea Mattioli, *Dei discorsi*, Venezia 1985; Basilius Besler, *Ortus Eystettensis*, Norimberga 1613. È conosciuto un’Ulisse Aldrovandi - Bologna, 1522 -1585 - di cui è citato un libro datato 1582.

3 Elisabetta Bazzani, *Continuità e innovazione nei tessuti di abbigliamento del seicento* - Coll. Gandini, Panini, Modena 1993.

• Tessuto manifattura Asia Minore XVII secolo. Coll. Baroni.



Trionfo di fiori

Il pannello di corame di ottima fattura e conservazione presenta la classica preparazione di base con argento a mecca, sul fondo appaiono ossidazioni sparse e punzonature di vari tipi. La composizione è costituita da due tipi di moduli usati in controparte, a libro, con una parte con moduli incompleti, tagliati come era consuetudine, per adattarli alla parete e per assemblare la cosiddetta “spalera”. Lateralmente da entrambe le parti i moduli sono più stretti, e formano una fascia racchiusa da modanature punzonate, dove è raffigurato un tronco sinuoso ascendente *a esse*, con attorcigliati rami più piccoli, dai quali escono fiori di varie specie.

Il motivo decorativo di questo corame è costituito da tralci, che si aprono specularmente, alternati con fiori multicolori, intervallati al centro a sviluppare una composizione dinamica. Nell'insieme si viene a creare un movimento impresso dai centri vaporosi: l'effetto è un trionfo continuo, con un andamento sinuoso, serpeggiante, con varie tipologie di fiori colorati, alcuni sbocciati a calice e molto appariscenti. Tutt'intorno ai fiori il fogliame è argentato a mecca, riccamente punzonato con tipi diversi di punzoni, quasi in rilievo, a dare risalto tonale, luminosità, ricchezza nelle varie parti. La punzonatura è ripresa anche nel tronco e nelle modanature, che insieme costruiscono il fregio di chiusura: occhi di gallo con doppia corona, linee segmentate in direzioni diverse come onde. Dalle foglie dei girali escono steli carichi di fiori diversi, ridondanti, che creano effetti e sfumature cromatiche particolari. Il risultato finale offre un'esplosione di colori, un movimento inarrestabile che cattura l'attenzione, che attrae: è il carattere dell'inflorescenza, che abbandona la sintesi e l'astrazione dei pannelli orientali, mentre prendono il sopravvento il gusto e la sensibilità naturalistica, con soluzioni traboccanti risolte alla maniera barocca tipicamente italiana.

Il manufatto quanto a datazione è ascrivibile alla fine del XVII secolo. Dallo studio iniziale di repertori, di monografie di vari autori, si evinceva la presenza di corami simili a Roma a Palazzo Massimo¹, frammenti a Villa Chigi in Ariccia, ma soprattutto a Firenze al museo Stibbert² e al museo Mozzi-Bardini³ e di alcuni frammenti anche in

The panel of excellent workmanship and conservation presents the classic basic preparation with silver varnished with mecca, scattered oxidation and punching of various types appears at the bottom. The composition consists of two types of modules used in counterpart, some of which are incomplete, cut as was customary, to adapt them to the wall and to assemble the so-called “spalera”. Laterally on both sides the modules are narrowed, forming a band enclosed by punched moldings, where a sinuous trunk ascending to them is depicted, with twisted smaller branches, from which flowers of various species come out.

The decorative motif of this corame is made up of shoots, which open specularly, alternating with multicolored flowers, interspersed in the center to develop a dynamic composition. Overall, a movement is created by the vaporous centers: the effect is a continuous triumph, with a sinuous trend, with various types of colored flowers, some of which have blossomed in a goblet and are very showy. All around the flowers the foliage is mecca silvered, richly punched with different types of punches, almost in relief, to give tonal emphasis, brightness, richness in the various parts. The punching is also taken up in the trunk and in the moldings, which together build the closing frieze: rooster eyes with double crown, lines segmented in different directions like waves. From the leaves of the spirals come out stems loaded with different, redundant flowers, which create particular chromatic effects and shades. The final result offers an explosion of colors, an unstoppable movement that captures the attention, which attracts: it is the character of the inflorescence, which abandons the synthesis and abstraction of oriental panels, while taste and naturalistic sensitivity take over, with overflowing solutions resolved in the typically Italian Baroque manner.

As far as dating is concerned, the artefact is attributable to the end of the 17th century. From the initial study of repertoires, monographs by various authors, it was evident the presence of CORAMI similar to Rome at Palazzo Massimo, fragments at Villa Chigi in Ariccia, but above all in Florence at the Stibbert museum and the Mozzi-Bardini museum and some fragments also in France and a large panel in Spain. The location of these corami in Rome and Florence had made us think of exchanges, sales and purchases. An important report has unraveled the problem: an accurate study of the CORAMI in Palazzo Chigi-Zondadari in San Quirico d'Orcia. The name of the Chigi family is linked to the magnificent Palazzo di Ariccia, where “time has stopped” and where you can understand how refined the taste of the family was, especially for the choice and decoration of numerous

1 M.Nimmo, M.B. Paris, L. Rissotto - *Cuoio dorato e dipinto*, repertorio ICR, Roma 2008, pag. 37 Scheda 29 fig. 15, - pag. 58, fotografia.

2 *Guida Rossignoli - Cuori d'oro* - Museo Stefano Bardini, Noe Firenze 2009 pag. 133 fig. 112. Vi si fa riferimento anche ai Cuoi del Museo Stibbert, Firenze, sale XVI - XXXII - XXXIII, inventario 1004. Vedi anche *Galleria Mozzi - Bardini*, Cuoi, inv. 6679 - 7053 frammenti.

3 *Galleria Mozzi-Bardini, Cuoi*, Inv. 66-79, 7053 (frammenti).



Seconda metà secolo XVI
Cuoio argentato a mecca
Manifattura veneziana
241x193,5 cm

Second half 16th century
Mecca varnished silver leather
Venice
241x193,5 cm

Francia⁴ e di un grande pannello in Spagna⁵.

L'ubicazione di questi corami a Roma e a Firenze aveva fatto pensare a scambi, a vendite e ad acquisti. Un'importante segnalazione ha dipanato il problema: uno studio accurato relativo al Palazzo Chigi-Zondadari a San Quirico d'Orcia, in particolare sui suoi corami. Il nome della famiglia Chigi è legato al magnifico Palazzo di Ariccia, dove "il tempo di è fermato" e dove si può capire quanto raffinato fosse il gusto della famiglia, soprattutto per la scelta e per la decorazione con corami di numerose sale, e quanta considerazione avessero per questi manufatti.

Indubbiamente anche nel palazzo Chigi-Zondadari, una dimora ricca e prestigiosa della famiglia, è dato riconoscere la raffinatezza del gusto e l'amore per i corami. Nel tempo i corami di San Quirico che decoravano trentasei ambienti - secondo il gusto e la passione del casato - vennero in parte trasferiti a Siena nella dimora di famiglia, forse una parte giunsero a Roma e un'altra successivamente sarà acquistata da Federico Stibbert, che da tempo cercava corami sui mercati e presso collezionisti.

La ricerca sulla presenza dei corami a Roma e Firenze è stata conclusa dal ritrovamento negli Archivi vaticani della contabilità del cardinal Flavio Chigi per spese sostenute negli anni 1683/84/85 con riferimento all'acquisto e alla spedizione di una grande quantità di corami, eseguiti da maestri dei cuori d'oro di Venezia per San Quirico d'Orcia, via Senigallia⁶.

Nel 1687, alla conclusione dei lavori, i corami vennero montati a parete nel palazzo a San Quirico d'Orcia.

rooms with coramus, and how much consideration had for these artifacts.

Undoubtedly, also in the Chigi-Zondadari palace, a rich and prestigious residence of the family, it is possible to recognize its refinement of taste and love for corami. Over time the corami of San Quirico that decorated thirty-six rooms - according to the taste and passion of the family - were partly transferred to Siena in the family home, perhaps a part arrived in Rome and another later will be purchased by Federico Stibbert, who for some time he had been looking for coramis on the markets and among collectors. The research on the presence of the corami in Rome and Florence was concluded by the discovery in the Vatican Archives of the accounting of Cardinal Flavio Chigi for expenses incurred in the years 1683/84/85 with reference to the purchase and shipment of a large quantity of corami, made by masters of the golden hearts of Venice for San Quirico d'Orcia, via Senigallia.

In 1687, at the conclusion of the works, the corami were mounted on the wall in the palazzo in San Quirico d'Orcia.



• Museo Stibbert, salotto di Giulia, Firenze.

4 Musée Jacquemart André, Fontaine Chaalis-Oise, Corami: portiera e una seggiola (segnalazione di Jean-Pierre Fournet).

5 Jean Pierre Fournet, *Cuoirs Dorés "Cuoirs de Cordoue"* - Saint Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2019. La figura della pag. 74 riproduce il corame italiano del sec XVII conservato nel Museo dell'Art de la Pelle, Vic - Spagna

6 Monica Bercé, *I pannelli in cuoi dorato e dipinto del palazzo di San Quirico d'Orcia*, in *Palazzo Chigi-Zondadari*, a cura di Margherita Eichberg e Felicia Rotundo, ed. Donchisciotte, San Quirico d'Orcia 2009.

Antependium

Il paliotto, o “antependium” (che pende davanti) era una struttura compositiva eseguita e posta sotto la mensa dell’altare, dove in genere erano custodite reliquie, corpi di santi e vescovi e che venivano protette, rivestite da questi manufatti. Tali rivestimenti parietali, verticali e mobili, furono eseguiti con tecniche, metodi e materiali diversi a seconda delle epoche, dal marmo alla tarsia al legno intagliato e, soprattutto, ai tessuti più o meno preziosi, e infine ai corami, che venivano usati per sostituire le opere seriche delicate e deperibili.

Soprattutto in Spagna, la produzione di cuoi per gli altari, che spesso prendevano a modello i tessuti, è stata piuttosto consistente, diffondendosi poi successivamente anche in Italia. Inizialmente le strutture compositive avevano un carattere geometrico, ripreso ovviamente dal gusto moresco, dato il sostrato culturale del luogo di origine, ed erano basate su moduli costruiti ortogonalmente a maglia quadrata o romboidale o con maglie mistilinee, con all’interno disegni floreali schematizzati.

Questi spazi a strutture geometriche, in genere a due colori, col fondo alternato, erano racchiusi, sottolineati e incorniciati perimetralmente con finte modanature o con cordonature di diverse complessità. Lo spazio decorato del paliotto, misurato, definito, era un’importante espressione di un momento sia artistico che religioso, specialmente dopo il consiglio di Trento, con significati simbolici legati al culto e alla liturgia. Numerosi sono i casi di validi artigiani, artisti, pittori conosciuti, operanti fuori della bottega del maestro coramaro, che vi saranno chiamati in genere a dipingere figure e immagini di episodi della vita dei santi o del Nuovo Testamento. Questo spazio riservato era ovale o tondo o rettangolare o di forma mistilinea, e vi era inserita l’immagine dipinta a olio, che poteva ospitare stemmi nobiliari degli offerenti, del Cardinale o del vescovo del luogo¹. Il fondo di queste zone attorno alle figure era riccamente punzonato per dare un risultato luminoso e nei paliotti più antichi era maggiore sia l’uso che la varietà dei punzoni². La struttura compositiva delle pelli che costituiva la parte centrale era formata da pelli unite e cucite verticalmente e presentava successivamente nel tempo ricchi motivi fitomorfi, in modo da occupare

The frontal, or “antependium” (which hangs in front) was a compositional structure executed and placed under the altar table, where relics, bodies of saints and bishops were generally kept and which were protected, covered with these artifacts. These wall coverings, vertical and mobile, were carried out with different techniques, methods and materials according to the eras, from marble to inlay to carved wood and, above all, to more or less precious fabrics, and finally to corami, which were used to replace delicate and perishable silk works.

Especially in Spain, the production of leather for the altars, which often used fabrics as a model, was quite consistent, later spreading also to Italy. Initially, the compositional structures had a geometric character, obviously taken from the Moorish taste, given the cultural substratum of the place of origin, and were based on modules built orthogonally with a square or rhomboid mesh or with mixtilinear meshes, with schematized floral designs inside.

These spaces with geometric structures, generally in two colors, with an alternating background, were enclosed, underlined and framed on the perimeter with fake moldings or with creases of different complexity. The decorated space of the frontal, measured, defined, was an important expression of both an artistic and religious moment, especially after the council of Trento, with symbolic meanings linked to worship and liturgy. There are numerous cases of valid artisans, artists, well-known painters, working outside the workshop of the master coramaro, who were generally called upon to paint figures and images of episodes from the life of the saints or from the New Testament.

This reserved space was oval or round or rectangular or mixtilinear in shape, and the image painted representing the noble coats of arms of the bidders, the Cardinal or the local bishop, was inserted in it. This reserved space was oval or round or rectangular or mixtilinear in shape, and the image painted in oil was inserted, which could host the noble coats of arms of the bidders, the Cardinal or the local bishop. The background of these areas around the figures was richly punched to give a luminous result and in the oldest frontals both the use and variety of punches was greater. The compositional structure of the leathers that constituted the central part was made up of leathers joined and sewn vertically and subsequently presented rich phytomorphic motifs over time, so as to occupy the space by adapting symmetrically to suit the taste of the

1 Guida Rossignoli, *Cuori d’oro*, Museo Stefano Bardini, Ed Noè, Firenze 2009, foto 20, 31, pagg. 63-66.

2 F. Raffaelli, *I Paliotti di cuoio policromo del trentino* (Quaderni n. 13, Beni artistici e storici del trentino), Trento 2007, pag. 115.127.

lo spazio adeguandosi simmetricamente assecondando il gusto del momento. La zona centrale era contornata da fasce perimetrali in cuoio di varia misura, decorate con intrecci o altri motivi decorativi a carattere naturalistico, o anche da elementi architettonici o da nappe, fiocchi, cordoni³.

I paliotti di corame erano preferiti perché meno deperibili dei tessuti ed erano ugualmente appariscenti, sia per i colori che per i riflessi dati dall'argentatura a mecca.

moment. The central area was surrounded by perimeter bands in leather of various sizes, decorated with intertwining or other decorative motifs of a naturalistic nature, or even by architectural elements or by tassels, bows, cords.

Frontals of corame were preferred because they were less perishable than fabrics and were equally striking, both for the colors and for the reflections given by the mecca silvering.



• Piano di tavolo secolo; XVII-XVIII.
Tecnica della scagliola, usata per numerosi paliotti in ambito emiliano. Coll. Baroni.



Paliotto

“San Francesco in adorazione del Crocefisso”

Il paliotto è di una tipologia rara e in ottimo stato di conservazione. La struttura compositiva e la distribuzione delle pelli è quella classica: un pannello rettangolare centrale costituito da tre pelli di forma quasi quadrata. Nella parte inferiore sono aggiunti tre frammenti dello stesso disegno, che completano lo spazio.

Il fondo precedentemente preparato e argentato a mecca a oro, riprende motivi geometrici, stampati; i motivi sono desunti da disegni usati per i ferri battuti molto comuni in area veneta. Il motivo elegantissimo imita una griglia di ferro, un'inferrata, quasi una protezione davanti a un fondo oro, dove posteriormente stava evidentemente la reliquia o il corpo di un santo. Per chi osserva il motivo ha l'effetto di un diaframma, di una trasparenza tra un primo piano e la luce del fondo dorato. È un elemento polilobato legato dalle classiche fascette, che evidentemente rispecchia i caratteri della costruzione dei ferri battuti visibili a Venezia, sia come inferrate per finestre che per cancelli. Al centro di questo elemento decorativo appare un fiore azzurro, una rosetta, elaborata e dipinta con colori a olio e dall'argento scoperto, ma soprattutto concluso con la luce creata dalla punzonatura a occhi di gallo di varie misure.

Al centro del paliotto e in evidenza si nota uno spazio ovale riservato alla scena religiosa, nel quale è dipinta l'immagine di S. Francesco inginocchiato e a braccia spalancate, contrito e in adorazione del Crocefisso, posto al centro. La punzonatura è molto ricca e fitta, in modo da aumentare la rifrazione della luce dorata, secondo una tipologia che si ritrova in molti paliotti, con la funzione di mettere in evidenza e dare risalto alle figure dipinte¹.

Le parti perimetrali sono fasce di diversa misura dai motivi classici: le due fasce laterali verticali rappresentano disegni con volute, che rispecchiano il gusto veneto cosiddetto alla “sansovina”, presente a Venezia e visibile in molteplici cornici di stucco e lignee. Nella fascia superiore orizzontale la struttura decorativa è più complessa, vi appaiono teste di putto con le ali, sorrette da un cornicione con ovoli e nappe, come nei tipici fregi cinquecenteschi in cotto, visibili in molti palazzi dell'epoca.

Degni di nota e utili per capire i procedimenti della lavorazione sono le prove di disegno con spolvero a punta di pennello, ritrovati dopo la rimozione di una foderatura successiva sul retro del paliotto.

Dopo la pulitura del retro sono emersi anche timbri del maestro coramaio G.B. e un altro timbro non decifrabile,

The frontal is of a rare type and in excellent condition. The compositional structure and the distribution of the leathers is the classic one: a central rectangular panel made up of three almost square-shaped leathers. In the lower part three fragments of the same design are added, which complete the space.

The background previously prepared and silvered with gold mecca, takes up printed geometric motifs; the motifs are derived from drawings used for wrought iron very common in the Veneto area. The very elegant motif imitates an iron grid, a railing, almost a protection in front of a gold background, where the relic or the body of a saint evidently stood on the back. For those who observe the motif it has the effect of a diaphragm, of a transparency between a foreground and the light of the golden background. It is a polylobed element linked by the classic bands, which evidently reflects the characteristics of the construction of the wrought iron visible in Venice, both as railings for windows and gates. At the center of this decorative element appears a blue flower, a rosette, elaborated and painted with oil colors and uncovered silver, but above all concluded with the light created by the rooster's eye punching of various sizes.

In the center of the frontal and in evidence there is an oval space reserved for the religious scene, in which the image of St. Francis kneeling and with arms wide open, contrite and in adoration of the Crucifix, is painted. The punching is very rich and dense, in order to increase the refraction of the golden light, according to a typology that is found in many frontals, with the function of highlighting the painted figures¹.

The perimeter parts are bands of different sizes with classic motifs: the two vertical side bands represent designs with scrolls, which reflect the so-called “Sansovina” Venetian taste, present in Venice and visible in multiple stucco and wooden frames. In the upper horizontal band the decorative structure is more complex, putto heads with wings appear, supported by a frame with ovules and tassels, as in the typical 16th century terracotta friezes, visible in many buildings of the time.

Worthy of note and useful for understanding the processing procedures are the drawing tests with brush-tip dusting, found after the removal of a subsequent lining on the back of the frontal. After the cleaning of the back, stamps of the master coramaio G.B. also emerged, and another non-decipherable stamp, as well as a trace of the design of the quadrangular structure, in which the polylobed motif had been inserted.

Based on the Venetian elements and decorative motifs, the work can be classified among the artefacts executed

¹ F. Raffaelli, *I paliotti in cuoio policromo del trentino*. In *Officina dell'arte*, 2017, pag.115-127.



Corame dipinto,
argentato a mecca
Venezia inizio XVII sec.
93x161 cm

Corame painted and
silvered with mecca,
Venice early 17th century
93x161 cm





▪ Timbro sul verso del corame.

oltre a una traccia del disegno della struttura quadrangolare, nella quale era stato inserito il motivo polilobato.

Sulla base degli elementi e dei motivi decorativi veneziani, l'opera si può classificare tra i manufatti eseguiti nella città; gli elementi sono presenti anche in altre opere, quali un tappeto di cuoio da tavola tra la fine del '500 e i primi anni del '600, pubblicato da Jean Pierre Fournet nel suo studio importante sui corami². L'opera è databile tra la fine del '500 e i primi anni del '600.

in the city; the elements are also present in other works, such as a tappeto di cuoio da tavola between the end of the 16th and the beginning of the 17th century, published by Jean Pierre Fournet in his important study on corami. The work can be dated between the end of the 1500s and the early 1600s.



▪ Inferriata Arte Veneziana, ferro battuto.

² Jean Pierre Fournet - *Cuoirs Dorés "Cuoirs de Cordobe"*, Monelle Hayot 2019; *Tappeto da tavola*, Italia - sec. XVII - pagina 86 fig. 103.





• Fregio in cotto XV secolo Palazzo Andreasi Mantova.



Paliotto a carattere floreale

Il paliotto è costituito da tre parti di corame argentato a mecca e con argento scoperto, per creare effetti cromatici particolari; vi hanno molto risalto il colore e anzitutto la struttura della composizione, ispirata al gusto del momento. Siamo alla metà del secolo XVIII circa, quando è imperante la predilezione per il movimento, che viene creato col disegno di elementi sinuosi, a spirale e spesso frastagliati, misti a elementi vegetali; il carattere è proprio del gusto veneziano, che valorizza il fiore, tipico anche per evidenziare il tema del paliotto, dove mette in risalto l'offerta, con le relative simbologie e significati. La composizione ha una costruzione ben evidente, sostenuta da una parte perimetrale, dipinta quasi come una quinta scenografica, un diaframma che invita a vedere all'interno, in profondità.

Questo decoro perimetrale, ritagliato sul profilo da volute argentate, scoperte ma protette dall'ossidazione, con foglie sovrapposte che si rincorrono, creano un movimento capriccioso. La riquadratura contornata da volute delimita uno spazio colorato di un blu-verde uniforme, dentro il quale emerge un enorme panoplia, tutta incorniciata da foglie e da elementi sinuosi, con curve e controcurve, alla maniera di uno smisurato ed esuberante "canta-gloria", con all'interno un fondo laccato dal tono violaceo, secondo una caratteristica del periodo rocaille. Al centro di questo fondo appare un elemento derivato dal mondo vegetale, reinventato e aperto simmetricamente a occupare questo spazio, che si allarga con perfetta proporzione ed eleganza. Sui profili di questo medaglione, si dipartono rami argentati carichi di fiori, boccioli, aperti, posti di profilo, che si dispongono morbidamente, anche sovrapponendosi negli spazi, creando equilibrio. I motivi dell'ornato del paliotto sono sottolineati dalle finissime punzonature (a trattini, a occhio di gallo, a onde, a quadretti) eseguite sulle curvature, creando di nuovo movimento e producendo un effetto raffinato di luce. I colori e i caratteri descritti indicano chiaramente l'origine e il gusto tipicamente veneziani dei primi anni del '700: un omaggio floreale dalle numerose varietà, preludio di opere che saranno eseguite in anni successivi, dove i fiori avranno una valenza maggiore, assumendo significati simbolici, religiosi. Saranno, queste, le opere di Francesco Guardi e della sua bottega, nei paliotti nella chiesa del Redentore in Venezia¹. Nell'insieme il paliotto presenta un effetto cromatico molto equilibrato sia come tonalità che come invenzione.

The frontal is made up of three parts of mecca silvered corame and with uncovered silver, to create particular chromatic effects; the color and above all the structure of the composition, inspired by the taste of the moment, have a lot of emphasis. We are about at the half of the century, when the predilection for movement prevails, which is created with the design of sinuous, spiral and often jagged elements, mixed with vegetal elements; the character is typical of the Venetian taste, which enhances the flower, also typical to highlight the theme of the frontal, where it highlights the offer, with its related symbols and meanings. The composition has a very evident construction, supported by a perimeter part, painted almost like a scenographic backdrop, a diaphragm that invites you to see inside, in depth.

This perimeter decoration, cut out on the profile by silver scrolls, uncovered but protected from oxidation, with overlapping leaves that chase each other, create a whimsical movement. The framing surrounded by volutes delimits a colored space of a uniform blue-green, inside which a huge panoply emerges, all framed by leaves and sinuous elements, with curves and counter-curves, in the manner of an immense and exuberant "canta-gloria", with inside a lacquered background with a purple tone, according to a characteristic of the rocaille period. At the center of this background appears an element derived from the plant world, reinvented and symmetrically opened to occupy this space, which expands with perfect proportion and elegance. On the profiles of this medallion, silver branches full of flowers, buds, open, placed in profile, spread out, which are arranged softly, even overlapping in the spaces, creating balance. The motifs of the frontal decoration are underlined by the very fine punching (dashes, rooster's eye, waves), performed on the curves, creating new movement and producing a refined light effect. The colors and characters described clearly indicate the typically Venetian origin and taste of the early 1700s: a floral tribute with numerous varieties, a prelude to works that will be performed in subsequent years, where the flowers will have a greater value, assuming symbolic and religious meanings. These will be the works of Francesco Guardi and his workshop, in the frontals in the chiesa del Redentore in Venice¹.

Overall, the frontal has a very balanced chromatic effect both as a tone and as an invention.

¹ G.M. Pilo, *Francesco Guardi, I paliotti*, (paliotto R n.90, p. 92), Electa, Milano 1993.



Corame dipinto
argentato a mecca
Venezia, sec XVIII (inizi)
85x177 cm

Corame painted and
silvered with mecca,
Venice, early 18th century
85x177 cm





Trionfo Barocco

La composizione è formata da quattro moduli di grandi dimensioni, le cui pelli sono usate in senso orizzontale, mentre il motivo decorativo si sviluppa in verticale e si adatta alla spazialità dei vari moduli. Celebra un grande trionfo, che dalla base si sviluppa verticalmente e, nel procedere verso l'alto, con un artificio, crea di continuo forme nuove una dentro l'altra: l'invenzione lentamente abbandona e supera la realtà. Sono foglie che si muovono, che nascono, che si allargano, che si piegano e si incurvano verso il basso, mentre altre nuove più piccole nascono e si innalzano. Un gioco illusorio apparente, instabile, mobile che simula il getto d'acqua di una fontana, un'illusione continua: da un presunto vaso sostenuto da un arco di fogliame ricurvo, ondeggiante, che si rincorre, nasce un fiore grandioso, complesso, semplicemente appoggiato sulle punte.

Il pannello nel suo insieme rappresenta la bellezza dell'invenzione e dell'ingegno. È il gusto barocco del movimento¹, che nasce da una concezione spaziale nuova, presente in tutti i settori dell'arte, dall'architettura all'arredamento, nelle sculture, nelle pareti e nelle volte decorate dei palazzi. "È il periodo in cui domina l'originalità non disgiunta da capricci e stranezze"².

L'opera è una rappresentazione continua, teatrale, scenografica, alla quale tutto e tutti partecipano, nella quale, da un fondo rossastro di lacca violacea, emergono forme frastagliate, contornate da un segno di lacca rossa all'interno, a sottolineare le varie membrature, con una proliferazione di segni e di punzoni e una ricchezza minuta di piccoli tratti, a onda, incrociati, a occhio di gallo e a tratteggi con perline. La luce creata da tutti questi elementi lancia bagliori e ci restituisce quell'ulteriore racconto che era l'effetto voluto dai maestri "cuoridoro". Un esempio della stessa epoca, una decorazione parietale di grande respiro barocco, è visibile nelle sale dell'appartamento dogale³ o a palazzo Vendramin-Calergi già Loredan⁴.

The composition is made up of four large modules, whose skins are used horizontally, while the decorative motif develops vertically and adapts to the spatiality of the various modules. It celebrates a great triumph, which develops vertically from the base and, as it proceeds upwards, with an artifice, continuously creates new forms one inside the other: invention slowly abandons and surpasses reality. They are leaves that move, that widen, that bend and curve downwards, while other new smaller ones are born and rise. An apparent, unstable, mobile illusionary game that simulates the jet of water of a fountain, a continuous illusion: from an alleged vase supported by an arch of curved, waving foliage that runs after each other, where a complex flower is born.

The panel as a whole represents the beauty of invention and ingenuity. It is the Baroque taste of movement¹, which arises from a new spatial concept, present in all sectors of art, from architecture to furniture, in the sculptures, in the walls and in the decorated vaults of the buildings. "It is the period in which originality dominates, not separated from whims and oddities"².

The work is a continuous, theatrical, scenographic representation, in which everything and everyone participates, in which, from a reddish background of violet lacquer, jagged shapes emerge, surrounded by a red lacquer mark inside, to underline the various members, with a proliferation of signs and punches and a minute richness of small lines, wavy, crossed, rooster's eye and dotted with beads. The light created by all these elements launches flashes and gives us that further story that was the effect desired by the "cuori d'oro" masters. An example of the same period, a wall decoration of great Baroque scope, is visible in the halls of the doge's apartment³ or in Palazzo Vendramin-Calergi, formerly Loredan⁴.

1 John R. Snyder, *L'estetica del barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005.

2 Davanzo Poli Doretta, Moronato Stefania, *Le stoffe dei veneziani*, Marsilio, Venezia 1994, pag. 73.

3 Davanzo Poli Doretta, *Le arti decorative a Venezia*, Bolis, Bergamo 1999.

4 Jean Pierre Fournet, *Cuoirs dorées - Cuoirs de Cordobe*, Monelle Hayot, 2019, fig, 139 p. 110.



Pannello parietale
Cuoio argentato a mecca e punzonato
Venezia secolo XVII (circa 1650)
220 x 316 cm

Mecca and
punched silvered leather
Venice 17th century (about 1650)
220 x 316 cm





Grande composizione parietale con elementi floreali

L'insieme dei vari moduli costruisce una composizione complessa e ricca, un apparato dal disegno raffinato, ampio e delicato, pienamente consono al gusto del periodo, nel quale le forme ampollose barocche si ingentiliscono, si distribuiscono con ordine, si dilatano. Sono forme più definite, dai disegni più ampi, propri di quell'epoca che, com'è noto, Heinrich Wolfflin definisce "come il periodo in cui il cerchio lascia il posto all'ovale"¹, dando origine a deformazioni, illusioni e a una instabilità decorativa, da inseguire nelle infinite variazioni, quasi come uno spartito musicale. Saranno i fiori nelle innumerevoli varietà e colori, sbocciati dai ricchi fogliami o appoggiati a volute o a modanature modellate, mosse da curve e controcurve, sinuose, a decorare le intere pareti, meravigliose e sorprendenti.

I fiori, che in tutto il secolo costituiscono una parte integrante dell'architettura e delle diverse strutture compositive in ogni genere di arte figurativa, sono l'elemento costitutivo del pannello, formato dall'intersezione di due ellissi, che costituiscono, ripetendolo, l'elemento decorativo principale. Attorno a questo motivo contornato di lacca rossa è stata creata una doppia fascia, definita da punzoni di forma quadrangolare, che creano effetti luministici preziosi. Nel punto di tangenza del motivo sono stati disegnati dei tralci con foglie punzonate con occhi di gallo, con boccioli e con fiori rosa. I tralci sottili di colore verde sono di varie misure, degradanti, che si assemblano seguendo una forma ellittica. Al centro del motivo si nota un cerchio, pure contornato di lacca rossa, con le fasce attorno punzonate, dal quale si staccano due ghirlande di fiori bianchi e blu dal corpo a calice. Questa composizione insolita, esuberante, destinata ad ampie pareti, ci dona nell'insieme grandiosi effetti sulla superficie, creando una struttura effimera e instabile. Un'identica composizione, indubbiamente eseguita da maestranze veneziane, è visibile nel palazzo Vendramin-Calergi-Loredan in Venezia già nel 1739, ammodernato con ricchi corami.

The set of various modules builds a complex and rich composition, an apparatus with a refined, large and delicate design, fully in keeping with the taste of the period, in which the Baroque forms are softened, distributed with order, dilated. They are more defined forms, with wider designs, typical of that era which, as is well known, Heinrich Wolfflin defines "as the period in which the circle gives way to the oval"¹, giving rise to deformations, illusions and an instability decorative, to be followed in the infinite variations, almost like a musical score. It will be the flowers in countless varieties and colors, blossomed from the rich foliage or placed on volutes or molded moldings, moved by curves and counter-curves, sinuous, to decorate the entire walls, wonderful and surprising.

The flowers, which throughout the century constitute an integral part of the architecture and of the different compositional structures in every kind of figurative art, are the constitutive element of the panel, formed by the intersection of two ellipses, which constitute, repeating it, the main decorative element. A double band has been created around this motif surrounded by red lacquer, defined by quadrangular punches, which create precious luministic effects. At the point of tangency of the motif some branches have been drawn with punched leaves with rooster eyes, with buds and with pink flowers. The thin green shoots are of various sizes, degrading, which are assembled following an elliptical shape. At the center of the motif there is a circle, also surrounded by red lacquer, with the bands around it punched, from which two garlands of white and blue flowers detach from the goblet-shaped body. This unusual, exuberant composition, intended for large walls, gives us as a whole great effects on the surface, creating an ephemeral and unstable structure. An identical composition, undoubtedly performed by Venetian craftsmen, is visible in the Vendramin-Calergi-Loredan palace in Venice as early as 1739, modernized with rich corami.

¹ Heinrich Wolfflin, *Renaissance und Barock*, , Ackermann, München 1888; trit *Rinascimento e barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Milano, Abscondita, 2017. Vedi anche Jon R. Snyder, *L'estetica del barocco*, Il Mulino, Bologna 2005.



Corame argentato
a mecca
Venezia secolo XVIII
187x540 cm

Corame silvered
with Mecca
Venezia, 18th century
187x540 cm





Paliotti del Redentore

Siamo di fronte a un artista importante dell'area veneta, a una personalità di primo piano, le cui opere prestigiose rappresentano esiti notevoli dello spirito dell'ultimo rococò europeo, a un pittore personale, nell'esecuzione di vedute, e interprete attento, nelle sue opere che raffigurano la vita, le feste e le ricorrenze della città. Alle numerose opere di vedute che gli erano richieste, il Maestro ha alternato dipinti dalla fervida immaginazione e invenzioni fantastiche, quali i capricci, le marine dalle tonalità più impensate e infine visioni architettoniche fantastiche.

A queste si può aggiungere la serie dei sei paliotti della chiesa del Redentore alla Giudecca in Venezia, eseguiti nei cinque anni successivi al 1777/78. L'attribuzione si fonda anche sulla scoperta, compiuta dal noto studioso Giuseppe Maria Pilo¹, di un disegno con otto studi a penna per paliotti, attribuito al Guardi, inventariato col n. 7313, nel museo Correr. Lo studio del Pilo si sviluppa in una pubblicazione esaustiva, con confronti delle opere del Guardi, e costituisce, quindi un arricchimento della nostra conoscenza dell'artista, che si era dedicato evidentemente alla pittura dei fiori, in collaborazione con i maestri "cuoridoro", a fine di completare l'apparato armonico della chiesa. È un momento creativo in cui la pittura si inserisce, si sovrappone alla decorazione, con un intervento su un supporto inusitato, diverso dalla tela, una conseguenza del momento pittorico-decorativo dell'ultimo rococò.

Tutto il paliotto rivela la conquista di spazi più o meno importanti, dove la pittura inventa e si adegua con elementi naturalistici, come i fiori e le cascatelle di foglie intervallati tra loro, dove sono inserite piccole pere, mele, prugne e susine. Pare raggiunto con ciò il punto estremo, l'effetto conclusivo di una rappresentazione, che assomiglia al tocco di un virtuoso musicista, al vertice di un finale grandioso, quasi una voce dell'ultimo rococò veneziano e europeo.

Tecnicamente² veniva usato il colore a olio o, forse, esisteva una base a tempera grassa, un impasto pieno di grumi, dati dal colore preparato in bottega, denso, scivoloso, che a seconda dell'uso del pennello lasciava spessori voluti, materici, striature filamentose, quasi a creare nuove forme di fiori particolari mai visti. Non esisteva ovviamente un disegno preparatorio, la fantasia, l'invenzione e il gusto si rincorrevano e ricreavano gli spazi scelti e riservati, adattandosi ai vari "mazzetti". Ciò che stimola l'artista non è il soggetto, ma il modo di risolvere con estrema libertà, di volta in volta la forma di un fiore e di una foglia, ora nello splendore della massima fragranza del fiore, ora nel turgore di boccioli che stanno per esplodere, appesi a fili sottili dei gambi, che appaiono spesso a intervalli sotto le foglie di un verde scuro impastato con il nero. Non ci sono piani e intenzioni precostituiti, tutto nasce dal guizzo, nell'immediato, che si conclude alla fine con colpi di luce dati dalla ultima grassa materia. Nell'insieme sono tocchi mobili, martellanti, picchiettature di colori instabili, una festa di colori.

We are facing an important artist of the Veneto area, a leading personality, whose prestigious works represent notable results of the spirit of the last European Rococo, a personal painter, in the execution of views, and an attentive interpreter, in his works that depict the life, festivals and celebrations of the city. To the numerous works of landscapes that were required of him, the Master alternated paintings with a fervent imagination and fantastic inventions, such as whims, the most unexpected shades of marine and finally fantastic architectural visions.

To these we can add the series of six frontals of the church of the Redentore alla Giudecca in Venice, executed in the five years following 1777/78. The attribution is also based on the discovery, made by the well-known scholar Giuseppe Maria Pilo¹, of a drawing with eight studies for frontals, attributed to Guardi, inventoried with no. 7313, in the Correr museum. Pilo's study is developed in an exhaustive publication, with comparisons of Guardi's works, and therefore constitutes an enrichment of our knowledge of the artist, who had evidently devoted himself to painting flowers, in collaboration with the "cuoridoro" masters, in order to complete the harmonic apparatus of the church. It is a creative moment in which painting is inserted, superimposed on the decoration, with an intervention on an unusual support, different from the canvas, a consequence of the pictorial-decorative moment of the last Rococo.

The whole frontal reveals the conquest of more or less important spaces, where painting invents and adapts itself with naturalistic elements, such as flowers and cascades of leaves interspersed with each other, where small pears, apples, plums and plums are inserted. This seems to have reached the extreme point, the final effect of a representation, which resembles the touch of a virtuoso musician, at the top of a grandiose ending, almost a voice of the last Venetian and European Rococo.

Technically², oil color was used or, perhaps, there was a base in oily tempera, a mixture full of lumps, given by the color prepared in the workshop, dense, slippery, which depending on the use of the brush left desired thicknesses, materials, streaks filamentous, as if to create new forms of particular flowers never seen before. Obviously there was no preparatory drawing, imagination, invention and taste chased each other and recreated the chosen and reserved spaces, adapting to the various "mazzetti". What stimulates the artist is not the subject, but the way of resolving with extreme freedom, from time to time the shape of a flower and a leaf, now in the splendor of the maximum fragrance of the flower, now in the turgor of buds that are to explode, hanging from thin threads of the stems, which often appear at intervals under the leaves of a dark green mixed with black. There are no pre-established plans and intentions, everything arises from the immediate flicker, which ends at the end with shots of light given by the last fat material. Overall, they are mobile, hammering touches, flecks of unstable colors, a feast of colors.

1 Giuseppe Maria Pilo, *Francesco Guardi, I paliotti*, Electa Milano 1983, pagg. 33-34.

2 *Ibidem*.



Paliotto con cesto di fiori

I sei paliotti della Chiesa del Redentore alla Giudecca in Venezia, è scontato il richiamo al maestro Francesco Guardi; il paliotto che qui viene presentato è un'opera dal supporto in corame dorato arricchita da zone dipinte da tempo attribuiti, per la ricca decorazione floreale, al grande Maestro¹ alla sua fiorente bottega. Il paliotto è dipinto a olio, sul classico supporto costituito da quattro pelli argentate a mecca e punzonate, la cui composizione rispecchia la tipologia settecentesca, con una zona centrale rettangolare e due parti laterali verticali a colonna. La struttura, pur restando nell'ambito dei famosi sei paliotti, presenta una particolarità cromatica grazie al colore rosso violaceo scuro sul fondo; sotto e sopra crea un effetto di profondità, l'impressione di una balaustra, di un diaframma, costruiti con le due colonnine laterali elaborate. Le due zone, quella superiore e quella inferiore, sono arricchite sui margini da piccole foglie e da elementi decorativi stilizzati, un ricordo degli artifici dei cieli traforati alla Ferdinando Galli Bibbiena. La tecnica impiegata è ormai quella consolidata dei maestri dei "cuoridoro", con la composizione di ampi disegni, con modanature al centro del rettangolo a definire uno spazio con profili dalle ampie volute simile a un enorme cartagloria. Negli spazi rimanenti si rincorrono ampi e sinuosi elementi ripresi e raccordati con frammenti di modanature, motivi dominanti, tipicamente settecenteschi delle ultime fasi dei "capricci" del Rococò. Ad arricchire questi elementi con effetti di luce vengono usati i soliti punzoni, quasi una scrittura, la tradizione dell'occhio di gallo, con linee parallele e a corolla, seguendo le linee principali delle varie parti modanate e a volute. Il segno ripassato con una lacca rosso-violacea talvolta passa sulle punzonature stesse, testimonia quindi una ripresa successiva. Il paliotto così preparato veniva affidato alla bottega del pittore che si inseriva con i suoi fiori e tralci dipinti tra gli elementi punzonati. Era una raccolta, frutto di conoscenza dei fiori scelti e interpretati nelle svariate forme e tipologie, ripresi in certi momenti di vita degli stessi, dai boccioli al massimo splendore, fino a quando iniziano ad appassire, qualche volta anche dai colori reinventati. È il linguaggio dei fiori, con la sua comunicazione diretta di particolari significati e simbologie religiose; i fiori sono tanti, dalle peonie, alle rose, ai ranuncoli, ai garofani, alle dalie, agli anemoni e ai tulipani. Al centro della panoplia un cesto ricolmo di queste specie è appoggiato su volute ricurve che lo ospitano, come un'offerta dominante.

I paliotti di epoche precedenti avevano al centro uno spazio dove appariva un'immagine sacra, dove il messaggio dell'offerta floreale era evidente. Molto eleganti, tra le varie volute delle colonnette laterali che ricordano la balaustra, sono le "cascatelle" di fiori, foglie e piccoli ramoscelli diversi tra loro, che scendono libere, nate da una invenzione continua del pittore. In quest'opera la decorazione floreale appare statica, anche se eseguita con abilità; il pittore è un esecutore della bottega già partecipe di una tradizione affermata. L'opera è ascrivibile al 1780 circa.

The six frontals of the Church of the Redentore on Giudecca in Venice, the reference to the master Francesco Guardi is obvious; the frontal presented here is a work with a support in gilded corame enriched by paintings which have long been attributed to the great Master for the rich floral decoration¹. The frontal is painted with oil, on the classic support consisting of four mecca silvered and punched skins, whose composition reflects the 18th century typology, with a central rectangular area and two vertical column-like side parts. The structure, while remaining in the context of the famous six frontals, presents a chromatic peculiarity thanks to the dark purplish red color on the bottom; below and above it creates an effect of depth, the impression of a balustrade, of a diaphragm, built with the two elaborate side columns. The two areas, the upper and the lower, are enriched on the edges by small leaves and stylized decorative elements, a reminder of the artifices of the openwork skies a la Ferdinando Galli Bibbiena. The technique used is now the consolidated one of the "cuoridoro" masters, with the composition of large drawings, with moldings in the center of the rectangle to define a space with wide scrolled profiles similar to an enormous cartagloria. In the remaining spaces there are large and sinuous elements taken up and connected with fragments of moldings, dominant motifs, typically 18th century of the last phases of the Rococò "whims". To enrich these elements with light effects, the usual punches are used, almost a writing, the tradition of the rooster's eye, with parallel and corolla lines, following the main lines of the various molded and volute parts. The mark passed over with a purplish-red lacquer sometimes passes over the punchings themselves, thus testifying to a subsequent recovery. The frontal thus prepared was entrusted to the painter's workshop who was inserted with his flowers and painted branches between the punched elements. It was a collection, the result of knowledge of the flowers chosen and interpreted in various forms and types, taken up in certain moments of their life, from the buds to their maximum splendor, until they begin to wither, sometimes even with reinvented colors. It is the language of flowers, with its direct communication of particular religious meanings and symbols; the flowers are many, from peonies, roses, buttercups, carnations, dahlias, anemones and tulips. At the center of the panoply a basket filled with these species rests on curved volutes that host it, like a dominant offering.

The frontals of previous eras had a space in the center where a sacred image appeared, where the message of the floral offering is evident. Very elegant, among the various spirals of the side columns that recall the balustrade, are the "cascatelle" of different flowers, leaves and small twigs, which descend freely, born from a continuous invention of the painter. In this work the floral decoration appears more static, even if it is done with skill; there is less personal participation on the part of the painter, who is also a performer in the workshop and already a participant in an established tradition. The work is attributable to around 1780.

¹ Pilo Giuseppe Maria, *Francesco Guardi, I paliotti*, Electa, Milano 1983.



Corame argentato a mecca
e dipinto ad olio
Venezia secolo XVIII (1780 circa)
94x205 cm

Corame painted and
silvered whit mecca
Venice, 18th century (around 1780)
94x205 cm





Parato in corame con decorazioni floreali dipinte

“Lo spartito” prosegue, siamo intorno all’ultimo trentennio del secolo XVIII e negli apparati ritrovati, provenienti indubbiamente da una ricca e prestigiosa dimora, ammodernata secondo i canoni pittorici dell’epoca, continua ancora e si squaderna “la follia” dei fiori. A Venezia imperversa il gusto del rococò europeo, che qui forse è il più raffinato, è questo è dovuto alla lunga esperienza degli artigiani dei vari settori e alla qualità dei pittori.

Gli ambienti erano tutti infinitamente decorati, più sognati che pensati dagli intagliatori, che nelle specchiere creano fastigi che salgono sempre più in alto, tra riccioli e fiori, fonti di luce, che le numerose candele faranno più splendente, sulle cimase dei mobili, sopra le porte, sulle finestre lo splendore delle “bonegrazie”. I doratori con la luce infinita dell’oro, i pittori con l’illusione del colore e i laccatori nei mobili di legno povero, dipinti con colori delicati a pastello, impreziosivano il tutto con composizioni floreali, vedute e spesso anche con scene orientalizzanti, le cineserie. Con quest’infinità di luci, di cromie, alle quali si aggiungono i cuoridoro, forse gli ultimi, espressione del senso estremo della raffinatezza e della ricchezza, si prolunga il gusto delle famiglie patrizie della Serenissima, nonostante si avvicini la fine dell’importante Repubblica.

Ogni pannello è formato da tre pelli, in tre moduli assemblati verticalmente, a loro volta uniti a un altro pannello che ha identiche caratteristiche strutturali; i pannelli formano e completano il motivo decorativo che verrà ovviamente ripetuto nell’ambiente (sulle pareti). Quando i due pannelli si uniscono, si crea un disegno centrale di foglie e di fiori contornati dal solito segno di lacca rossa, arricchiti da una serie di piccoli classici punzoni. Sono pannelli eseguiti indubbiamente da una bottega di “cuori d’oro” di altissimo livello, dove si fanno notare l’eleganza delle rifiniture nei minimi particolari, sia della preparazione sia del disegno, e l’invenzione del fogliame. I profili esterni, unendosi, danno origine al tipico medaglione centrale dalle linee sinuose, che ricorda motivi baroccheggianti che appaiono nel soffitto, nel dipinto di F. Guardi della sala dei “banchetti del Doge” (Musée des Beaux-Arts, Nantes)¹. Negli spazi tra questi elementi raffinati, arricchiti di foglie, di tratteggi, sono inseriti e compaiono in maniera prevalente, tra ramoscelli con foglie, fiori meravigliosi coloratissimi, disposti a gruppi di forme che si rimpiccioliscono sino a piccoli boccioli. La qualità di questo decoro naturalistico, dipinto a olio, con fiori di tante specie, portano in sé e trasmettono la stessa qualità e poesia delle opere del grande pittore F. Guardi, che coi suoi più abili e virtuosi allievi fu anche grande pittore di fiori. Il linguaggio è unico, universale e tipicamente veneziano.

“The score” continues, we are around the last thirty years of the eighteenth century and in the apparatuses found, undoubtedly coming from a rich and prestigious residence, modernized according to the pictorial canons of the time, the “madness” of the flowers continues. In Venice, the taste of European Rococo rages, which here is perhaps the most refined, and this is due to the long experience of the craftsmen of the various sectors and the quality of the painters.

The rooms were all infinitely decorated, more dreamed than thought by the carvers, who in the mirrors create gables that rise higher and higher, among curls and flowers, sources of light, which the numerous candles will make brighter; on the tops of the furniture, above the doors, on the windows the splendor of “bonegrazie”. The gilders with the infinite light of gold, the painters with the illusion of color and the lacquers in the poor wood furniture, painted with delicate pastel colors, embellished everything with floral compositions, views and often also with orientalizing scenes, the chinoiserie. With this infinity of lights, of colors, to which are added the cuoridoro, perhaps the last, expression of the extreme sense of refinement and wealth, the taste of the patrician families of the Serenissima is prolonged, despite the end of the important Republic is approaching.

Each panel is made up of three skins, in three modules assembled vertically, in turn joined to another panel that has identical structural characteristics; the panels form and complete the decorative motif that will obviously be repeated in the environment (on the walls). When the two panels come together, a central design of leaves and flowers is created, surrounded by the usual sign of red lacquer, enriched by a series of small classic punches. These panels are undoubtedly made by a very high level workshop of “cuoridoro”, where the elegance of the finishing in the smallest details, both of the preparation and of the design, and the invention of the foliage stand out. The external profiles, joining together, give rise to the typical central medallion with sinuous lines, reminiscent of the Baroque motifs that appear in the ceiling, in the painting by F. Guardi in the “banchetti del Doge” (Musée des Beaux-Arts, Nantes)¹.

In the spaces between these refined elements, enriched with leaves, hatches, are inserted and appear in a prevalent way, between twigs with leaves, wonderful colorful flowers, arranged in groups of shapes that shrink down to small buds. The quality of this naturalistic decoration, painted in oil, with flowers of many species, carry within themselves and transmit the same quality and poetry of the works of the great painter F. Guardi, who with his most skilled and virtuous students was also a great painter of flowers. The language is unique, universal and typically Venetian.

1 Giuseppe Maria Pilo, *Francesco Guardi, I paliotti*, Eletta, Milano 1983 (rip. Fot. N. 38, p. 50: Il doge offre un pranzo nella sala dei banchetti, Musée des Beaux-Arts, Nantes)



Corame argentato
a mecca e dipinto ad olio
Venezia secolo XVIII, seconda metà
136x187 cm

Corame painted and
silvered whit mecca
Venice, second half of the 18th century
136x187 cm





Corame Goffrati

Diffusione della tecnica dei corami, dalla Spagna alle Fiandre.

Com'è noto, la conquista islamica della Spagna fu un momento particolarmente importante per lo sviluppo culturale generale dell'Europa intera, al quale si accompagnò naturalmente la diffusione dell'intero corteo delle conoscenze, delle tecniche e delle pratiche artistiche e artigianali in ogni campo del vivere civile; in particolare, per l'ambito del nostro interesse, delle tecniche e dei metodi di lavorazione provenienti dall'Oriente.

In particolare nel meridione della Spagna, si svilupparono centri di lavorazione del cuoio, per effetto anche dei giacimenti di quell'allume, necessario per la concia minerale. Gli artigiani locali usavano tecniche già esistenti, ma con l'arrivo degli arabi, nelle città di Granada e Toledo, ma soprattutto nella città di Cordoba, adottarono i metodi nuovi, con la conseguenza di una superiore raffinatezza dei prodotti. Divenne famoso il classico corame color rosso, che sarà molto richiesto. Nel tempo la tecnica della lavorazione del cuoio migliorerà mediante la concia vegetale, con l'aggiunta di tannini estratti dal sommaco, un cespuglio che cresce sulle sponde del Mediterraneo. Verranno usate tecniche miste per ottenere corami morbidi, colorati con la tintura ottenuta dalla robbia e il Kermes (la prima estratta da radici dalle quali si ricava l'alizarina, dal classico colore violaceo, dal secondo viene ricavato come principio colorante dalla femmina della cocciniglia o dal parassita della quercia)¹.

All'inizio del '500 la produzione e i metodi di lavorazione si diffonderanno in tutta Europa, mediante le capillari arterie romane: tra queste la via Augusta e Domiziana, poi attraverso la Francia, per giungere nei Paesi Bassi. Nelle Fiandre avverranno ulteriori perfezionamenti col ricorso alle pelli di pecora, e in Olanda alle pelli di capra con concia vegetale, usando poi tannini estratti dalla corteccia di quercia, un'essenza lignea, comune nei ricchi boschi del nord dell'Europa, (si pensi all'abbondanza del legno di quercia in quelle regioni, usato nelle "boiserie" delle pareti delle case e nelle numerose tavole usate dai pittori per dipingere, il cui supporto è in quercia).

Si avrà uno spostamento di maestranze spagnole, arabe e anche italiane in direzione dei Paesi Bassi. Infatti, a partire dal 1477, le Fiandre passano sotto la sovranità degli Asburgo e il padre dell'Imperatore Carlo V, Filippo il Bello, ordinerà corami alla maniera spagnola. Avverrà una proliferazione del gusto, i modelli di questi manufatti si moltiplicheranno e in molte città importanti aumenterà il numero delle botteghe e delle fabbriche. Agl'inizi del

Diffusion of the Corami technique from Spain to Flanders.

As is well known, the Islamic conquest of Spain was a particularly important moment for the general cultural development of the whole of Europe, which was naturally accompanied by the spread of the entire procession of artistic and craft knowledge, techniques and practices in every field of civil life; in particular, for the scope of our interest, techniques and processing methods from the East.

In particular in southern Spain, leather processing centers developed, also due to the deposits of alum, necessary for mineral tanning. The artisans used already existing techniques, but with the arrival of the Arabs, in the cities of Granada and Toledo, but especially in the city of Cordoba, they adopted the new methods, with the consequence of a superior refinement of the products. The classic red colored corame became famous, which would be in great demand. Over time, the leather processing technique will improve through vegetable tanning, with the addition of tannins extracted from sumac, a bush that grows on the shores of the Mediterranean. Mixed techniques will be used to obtain soft corami, colored with the dye obtained from madder and Kermes (the first extracted from roots from which alizarin is obtained, with a classic purple color, the second is obtained as a coloring principle from the female of the cochineal or from the oak parasite)¹.

At the beginning of the 16th century, production and processing methods spread throughout Europe, through the Roman arteries: among these the Via Augusta and Domiziana, then through France, to reach the Netherlands. In Flanders further refinements will take place with the use of sheep skins, and in Holland with vegetable tanned goat skins, then using tannins extracted from oak bark, a wood essence, common in the rich woods of northern Europe, (think to the abundance of oak wood in those regions, which is found in the boiserie of the walls of the houses and in the numerous boards used by painters in their paintings, whose support is in oak).

There was a displacement of Spanish, Arab and even Italian workers towards the Netherlands. In fact, starting from 1477, Flanders passed under the sovereignty of the Habsburgs and the father of Emperor Charles V, Philip the Fair, ordered coramuses in the Spanish manner. There will be a proliferation of taste, the models of these artifacts will multiply and in many important cities the number of shops and factories will increase. At the be-

¹ Chiara Merucci, *Il cuoio. I supporti nelle arti pittoriche*, parte II. Rosetti CV., *Plichto de l'arte dei tintori*, Bindoni, Venezia 1548. Opera citata: nota 5, pagina 79. Ed. Mursia, Milano, 1990, pag 242.

• Pannello in cuoio goffrato, argentato a Mecca. Paesi Bassi 1670-1690

'500 la città di Malines diventerà uno dei centri principali, ma diventeranno importanti anche Anversa, Gand, Lilla e Liegi: la famiglia Vermeulen e quella di Valentin Klee produrranno corami per molto tempo².

Oltre a un rinnovamento del gusto, a nuove interpretazioni figurate riprese dalla natura, alle decorazioni a grottesche di gusto ancora rinascimentale, alle decorazioni ampollose di fiori e di disegno desunto anche dall'oreficeria, verrà studiata e sperimentata una nuova tecnica di stampaggio, più complessa e dai risultati innovativi e sorprendenti. Il maestro fiammingo Jacob Dircxz de Swart nel 1613 prova a creare nuovi stampi, per dare risalto diverso ai corami della tradizione spagnola. Presenta al Tribunale dell'Aja e ottiene la patente per stampare i corami in rilievo, corami cui la consuetudine darà il nome di "goffrati", con effetti luministici più evidenti rispetto al vecchio stampaggio di pelli in piatto, che sfruttavano gli effetti della punzonatura, effetti ottici colorati prodotti dalla vibrazione continua della luce.

Nel 1628 Jacob Dircxz de Swart brevetta e perfeziona il suo nuovo metodo ottenendo così l'esclusiva sino al 1642 dal tribunale dell'Aja con un socio Hans Le Maire (attivo dal 1617 al 1714) già proprietario di numerose botteghe³. I corami della ditta presenteranno timbri di esecuzione sul retro, confermati dal relativo monogramma, come era consuetudine già da anni da parte dei maestri coramari in altre città. La produzione di pelli argentate a mecca e "goffrate" era diventata notevole, il sistema e il metodo di stampaggio avevano ottenuto un grande successo e suscitato un'infinità di richieste, tanto che le opere venivano esportate in altri paesi: Danimarca, Svezia, Cina e Giappone.

Col rilievo a sbalzo, infatti, si otteneva un certo senso plastico, quasi un bassorilievo con spessori diversi e modulati. Il metodo consisteva nell'uso di una matrice di legno incavato e di una controforma di cartone e di pasta di colla pressata per ottenere il rilievo; in seguito verranno usate anche matrici di metallo, che resero famosa la famiglia di Van Den Henvel (attivo 1632-1714), che usava matrici di metallo naturalmente più precise⁴.

Il prodotto "goffrato" appare più raffinato, più fine, più preciso, quindi anche più vicino al vero, per i temi rappresentati, che rispecchiano il gusto del periodo, ma anche per una luminosità maggiore, martellante, più ricca dovuta alla scansione di vari piani.

gining of the 16th century the city of Malines will become one of the main centers, but Antwerp, Ghent, Lille and Liège will also become important: the Vermeulen and Valentin Klee families will produce corami for a long time².

In addition to a renewal of taste, to new figurative interpretations taken from nature, to the grotesque decorations of a Renaissance taste, to the decorations of flowers and designs also derived from the goldsmith's art, a new molding technique will be studied and tested, more complex and with innovative and surprising results. The Flemish master Jacob Dircxz de Swart in 1613 tries to create new molds, to give different prominence to the coramos of the Spanish tradition. He presents to the Hague Court and obtains the license to print the coramis in relief, coramis to which the custom will give the name of "embossed", with more evident luministic effects compared to the old stamping of flat leathers, which exploited the effects of punching, colored optical effects with continuous vibration.

In 1628 Jacob Dircxz de Swart patented and perfected his method again at the court of The Hague, thus obtaining the exclusivity until 1642 with a partner Hans Le Maire (active from 1617 to 1714) already owner of numerous shops³. The corami will have execution stamps on the back, confirmed by the relative monogram, as was the custom for years by coramari masters in other cities. The production of mecca silvered and "embossed" leathers had become remarkable, the molding system and method had achieved great success and aroused an infinite number of requests, so much so that the works were exported to other countries: Denmark, Sweden, China and Japan.

With the embossed relief, in fact, a certain plastic sense was obtained, almost a bas-relief with different and modulated thicknesses. The method consisted in the use of a hollowed wood matrix and a cardboard counterform and pressed glue paste to obtain the relief; later metal matrices were also used, which made famous the family of Van Den Henvel (active 1632-1714), who used naturally more precise metal matrices⁴.

The "embossed" product appears more refined, more precise, therefore also closer to the truth, for the themes represented, which reflect the taste of the period, but also for a greater, hammering, richer brightness due to the scanning of various levels.

2 Jean Pierre Fournet, *Cuir Dorés "Cuir de Cordove". Un art europeen.* Editions Monelle Hayot, Chateau de Saint Remy en l'Eau, 2019, pag. 166.

3 Alessandro Della Latta - Il cuoio (sub vocem) in Piglione C, Tasso E. (a cura di). Dizionario in arti minori. Milano, Jaca book, 2000, pp. 145-152.

4 Eloy Koldewej, *The history of Gilt Leather Kunsthandel Glass*, Essen, 1998, pp.18-19-20 "How Spanish", 84/85 Goudleer 28".

▪ Pannello in cuoio goffrato, argentato a Mecca. Paesi Bassi 1670-1690.



La storia

Il racconto tradotto di Meleagro ed Atalanta Ovidio, libro VIII, versi 270-530

Calidone, una città dell'Etolia, dove regnava Eneo, padre di Meleagro.

Il re, dopo una stagione di raccolti abbondanti, offrì alle varie divinità preposte, quali, Cerere per le messi, Bacco per il buon vino, Minerva per l'olio, gli onori ed i ringraziamenti relativi, dimenticando Diana la quale si offenderà e prometterà vendetta e non proverà alcuna pietà (nelle Metamorfosi, la dea Diana appare un'altra volta con una feroce vendetta, nel mito di Diana e Atteone). La Dea infatti manderà, nei territori del Re Eneo, un grosso cinghiale, un mostro per misura e ferocia, a rovinare i prodotti della terra ed i raccolti già maturi nelle campagne, ed inoltre ucciderà le bestie dei contadini che incontrerà sul suo percorso.

La spedizione per la cattura viene organizzata da Meleagro e dai suoi amici, desiderosi di uccidere il pericoloso animale: sono compagni esperti nella lotta, nella corsa e nelle armi. Si affianca al gruppo Atalanta detta Tegea, gloria dei boschi, bellissima con l'arco, la faretra ed i dar-

The tale translated of Meleagro and Atalanta Ovidio, book VIII, verse 270-530.

Calidon, a city of Aetolia, where Enaeus, father of Meleager, reigned.

The king, after a season of abundant harvests, offered the various divinities, such as, Ceres for the crops, Bacchus for good wine, Minerva for the oil, the relative honors and thanks, forgetting Diana who takes offence and promises revenge, felling no mercy (in the Metamorphoses, the goddess Diana appears again with a ferocious revenge, in the myth of Diana and Actaeon). In fact, the Goddess sends, in the territories of King Enaeus, a large boar, a monster for measure and ferocity, to ruin the products of the earth and the already ripe crops, and will also kill the beasts of the peasants that she will meet on her path.

The expedition for the capture is organised by Meleager and his friends, eager to kill the dangerous animal: they are experts in fighting, running and weapons. The group is joined by Atalanta called Tegea, glory of the woods, beautiful with the bow, quiver and darts, with the appearance of an archer. She is so beautiful that Meleager fell in



• ATALANTA E MELEAGRO A CACCIA DEL CINGHIALE CALIDONIO. Palumba Giovanni Battista, sec. XVI, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings inv. 1895,0122.1215

di, dall'aspetto di arciera. Era tanto bella da far invaghiare immediatamente Meleagro, nonostante fosse sposato con Cleopatra Alcione. In un paesaggio selvaggio descritto magistralmente, con sensibilità, con tocchi di colore e nei particolari naturalistici, inizia la caccia e la lotta con le reti, lance e giavellotti, a colpi alterni ma anche con colpi maldestri. Il terribile cinghiale, feroce, ucciderà diversi compagni caduti e non veloci e sbrannerà anche i cani al seguito. Fu Atalanta che con un dardo partito dal suo arco ferì la belva, che fu finita successivamente da un colpo sicuro di lancia di Meleagro, il quale offre la testa dalle grandi zanne, come dono, come trofeo, alla bella cacciatrice, abile arciera, della quale si era innamorato a prima vista.

La reazione dei compagni di caccia fu violenta, e tolsero il trofeo alla giovane cacciatrice, ma Meleagro sdegnato, pieno d'ira uccide l'amico ed immediatamente il fratello accorso in suo aiuto: erano i suoi zii.

Altea la madre, dopo il tragico evento, inizia i lamenti ed i pianti, che si tramutarono in una feroce vendetta. Ricordandosi del destino decretato dalle tre Parche, che alla nascita del figlio avevano predetto che Meleagro avrebbe avuto una vita breve come la durata di un pezzo di legno sul fuoco. Altea aveva custodito in un angolo il tizzone spento, ma quando seppe della morte dei propri fratelli, spinta dal desiderio di vendetta, gettò sul fuoco il pezzo di legno che bruciò piano piano sino alla morte di Meleagro.

Altea si vestirà a lutto, un lamento continuo, gemiti e pianti, ed alla fine si ucciderà, una conclusione atroce e terribile, una tragedia. La dea Diana non soddisfatta poi trasformerà le sorelle in uccelli.

love immediately, despite the fact that he was married to Cleopatra Alcione. In a wild landscape masterfully described, with sensitivity, with touches of color and naturalistic details. It begins the hunting and fighting with nets, spears and javelins. The terrible wild boar, ferocious, will kill several fallen companions and will also tear the dogs in tow. It was Atalanta who with a dart departed from his bow wounded the beast, which was subsequently finished off by a sure blow of the spear of Meleager, who offers the head with large fangs, as a gift, as a trophy, to the beautiful huntress, skilled archer, of the which he had fallen in love with at first sight.

The reaction of the hunting companions was violent, and they took the trophy from the young huntress, but Meleager indignant, full of anger kills one of the friends and his brother who rushed to aid: they were his uncles.

Altea, her mother, after the tragic event, begins wailing and crying, which turned into a ferocious revenge. She recalls the fate decreed by the three Fates, who at the birth of their son had predicted that Meleager would have a life as short as the duration of a piece of wood on a fire. Altea had kept the extinguished ember in a corner, but when she learns of her brothers, driven by the desire for revenge, she threw the piece of wood on the fire which slowly burns until Meleager's death.

Altea will dress in mourning, a continuous lament, and in the end she will kill herself, an atrocious and terrible conclusion, a tragedy. The goddess Diana will then turn the sisters into birds.



• Atalanta e Meleagro a caccia del cinghiale calidonio. Particolare.



Atalanta e Meleagro

Manifattura Olandese (Bottega De Gecroonde, figlio di Jacob, e Habram Hamer) 1640-1660

Sono trascorsi 20 anni da quando, nei Paesi Bassi, si sono diffuse, le tecniche della goffatura e del rilievo, le botteghe si sono moltiplicate divenendo sempre più raffinate, più precise, in grado di esaltare vari elementi decorativi sempre più ricchi e diversificati. I cuoi goffrati non hanno più bisogno delle punzonature, che sui cuoi antichi creavano effetti luministici e colorati: la “goffatura” li ricrea con gli spessori dei vari piani e con il modellato e finirà anche con l’occupare ampie porzioni delle pareti. Il parato presente in vari musei e collezioni private, raffigura un episodio tratto dalle metamorfosi di Ovidio (capitolo VIII) e sottolinea il gusto, il recupero e la ricerca della cultura classica oramai diffusa in tutta l’Europa.

La composizione di base presenta una struttura alternata, innovativa, costituita da quattro moduli, alternati a due a due, sfasati (A-B) (B-A). All’intero di ogni modulo appare una fascia, quasi un tronco che racchiude e avvolge la figura e i decori, formando un motivo ascensionale, molto appariscente, dominante, che s’ispira ai tessuti del secolo XVI di gusto veneto, con una matrice ancora orientale, poi completamente risolta e reinterpretata nel gusto occidentale.

La fascia di ogni modulo fa da chiusura e si unisce con quella sovrastante, così che la successione e l’alternarsi dei moduli crea la continuità di un elemento decorativo sinusoidale. Dall’interno di questo motivo elegante, che ricorda un tronco, si staccano fregi di rami con volute, un ricco fogliame in rilievo che costruisce girali incurvantisi, all’interno dei quali si vedono minute scene di caccia. Si distinguono cani da caccia, levrieri lanciati all’inseguimento della selvaggina, un cervo, oppure spuntano cacciatori con lance, archi e frecce, e anche con la classica tromba ricurva da richiamo. Sono piccole immagini in rilievo su un fondo puntinato, riprese dal repertorio fiammingo delle stampe di David Vinckboons incise da Jean Collae e da Jean Van der Straet, raffiguranti scene dei vari generi di caccia. Le fasce sono legate da festoni costituiti da frutti vari, ora nella parte superiore ora nella parte mediana, che si unisce a un racemo del motivo fitomorfo centrale con un legaccio.

Nello spazio interno, tra le figure, è inserito mirabilmente uno racemo speculare, piuttosto complesso, composto di rami con eleganti volute, dalle quali escono fiori dei diversi tipi: anemoni, narcisi, garofani, tulipani, peonie e rose.

Tra questi rami sono disposte le figure principali del racconto mitologico: a sinistra Meleagro con una corazza di cuoio a scaglie, alla romana, con spallacci elaborati e le tipiche e classiche strisce di cuoio e con i calzari decorati. Sulle spalle Meleagro ha un mantello, mentre con le

Netherland manufacture (workshop “De Gecroonde son” of Jacob an Habram Hamer) 1640-1660.

Twenty years have passed since the techniques of embossing and relief spread in the Netherlands, the shops have multiplied becoming more and more refined, more precise, able to enhance various decorative elements that are increasingly rich and diversified. The embossed leathers no longer need punching, which created luministic and colored effects on the ancient leathers: the “embossing” recreates them with the thicknesses of the various planes and with the modeling and will also end up occupying large portions of the walls. The panel present in various museums and private collections depicts an episode taken from Ovid’s metamorphoses (chapter VIII) and underlines the taste, recovery and research of classical culture now widespread throughout Europe.

The basic composition has an alternating, innovative structure, consisting of four modules, alternating two by two (A-B) (B-A). Inside each module appears a band, almost a trunk that encloses and envelops the figure and the decorations, forming a very striking, dominant upward motif, which is inspired by the fabrics of the sixteenth century of Venetian taste, with an oriental matrix, later completely reinterpreted in Western taste.

The basic composition has an alternating, innovative structure, consisting of four modules, alternating two by two (A-B) (B-A). Inside each module appears a band, almost a trunk that encloses and envelops the figure and the decorations, forming a very striking, dominant upward motif, which is inspired by the fabrics of the sixteenth century of Venetian taste, with an oriental matrix, subsequently completely reinterpreted in Western taste.

The band of each module acts as a closure and joins with the one above, so that the succession and alternation of the modules creates the continuity of a sinusoidal decorative element. From within this elegant motif, reminiscent of a trunk, friezes of branches with volutes emerge, a rich foliage in relief that builds curving spirals, within which you can see minute hunting scenes. We can distinguish thrown hunting dogs that chase game, a deer, or hunters appear with spears, bows and arrows, and also with the classic decoy trumpet. These are small images in relief on a dotted background, taken from the Flemish repertoire of David Vinckboons’ prints engraved by Jean Collae and Jean Van der Straet, depicting scenes from various hunting genres. The bands are tied by festoons made up of various fruits, now in the upper part now in the middle part, which joins a raceme of the central phytomorphic motif with a tie.

In the internal space, between the figures, a rather complex specular raceme is admirably inserted, composed of branches with elegant scrolls, from which flowers of different types come out: anemones, narcissus, carnations, tulips, peonies and roses.



Cuoio argentato a mecca, dorato,
impresso a rilievo e dipinto (goffrato)
150x108 cm

Gilt leather panels
Northern Netherlands
150x108 cm

mani sorregge la spada con la quale ha tagliato la testa del grande cinghiale ucciso, ai suoi piedi. Sulla sua figura appare svolazzante Cupido, con la faretra e la freccia in una mano e, nell'altra, una ghirlanda (l'amore che scende sia sul povero che sul ricco, sia sul brutto che sul bello)¹. Nell'altro modulo, appare Atalanta con un'ancella che tiene la tromba dei richiami dei cacciatori e una lancia. Atalanta, bella, altera, con i capelli raccolti, mostra una collana e una fibbia che ferma uno scialle, indossa un corpetto leggero, forse di cuoio, sulla veste a balze e porta calzari estremamente decorati. È in procinto di portare aiuto a Meleagro; in mano tiene l'arco e ha ai suoi piedi due cani, un levriero e un mastino, mentre nel cielo, sopra il capo, una colomba porta una corona di fiori.

Among these branches are the main figures of the mythological tale: on the left Meleager with a scaled leather armor, Roman-style, with elaborate shoulder straps and the typical and classic strips of leather and with decorated shoes. On his shoulders Meleager has a cloak, while with his hands he holds the sword with which he cut off the head of the great boar killed at his feet. On his figure, Cupid appears fluttering, with a quiver and arrow in one hand and, in the other, a wreath (love that descends on both the poor and the rich, both the ugly and the beautiful)¹. In the other module, Atalanta appears with a handmaid holding the trumpet of the hunters and a spear. Atalanta, beautiful, with her hair gathered up, shows a necklace and a buckle that fastens a shawl, she wears a light bodice, perhaps in leather, over the flounced dress



Alla base dei due eleganti racemi appaiono due teste di putto, uno di profilo e l'altro di scorcio che guarda verso il basso e a metà pannello compare un uccello rapace (simbologia che riprende il racconto nel quale le sorelle sono tramutate in uccelli). Le parti in rilievo sono tutte argentate a mecca, mentre il fondo è dipinto a olio, di colore verde, senza sfumature. In altri manufatti o serie, si presentano altre soluzioni cromatiche del fondo². A differenza dall'andamento tragico del mito, le figure dell'opera hanno i caratteri di una viva scena di caccia, usata a scopo decorativo in varie dimore, quasi che il mito stesso non avesse che offerto il pretesto per tale soggetto.

and wears highly decorated shoes. She is about to help Meleager; in her hand she holds the bow and has two dogs at her feet, a greyhound and a mastiff, while in the sky, above her head, a dove carries a crown of flowers.

At the base of the two elegant racemes two putto heads appear, one in profile and the other looking downwards and a bird of prey appears in the middle of the panel (symbolism that takes up the story in which the sisters are transformed into birds). The parts in relief are all silver mecca, while the background is painted in oil, green, without shades. In other artifacts or series, other chromatic solutions of the background are presented². Unlike the tragic trend of the myth, the figures in the work have the characteristics of a lively hunting scene, used for decorative purposes in various homes, as if the myth itself had only offered the pretext for this subject.

1 Erwin Panofsky, 2009, pag.150.

2 Eloy Koldewey, *Gilt Leather Wall Hanging. Northern Netherlands 1640-1660*, n.17, pag. 58.



Eracle

La mitologia, l'eredità classica si diffonde e questi racconti sono serviti, in tutti i tempi, mediante le varie tecniche artistiche a raggiungere valide manifestazioni ed interpretazioni.

La mitica storia di Eracle, più antica dell'Iliade e dell'Odissea, diventerà famosa con le opere raffiguranti le dodici fatiche di Eracle di alto livello artistico (se ne conoscono anche altre).

In modo particolare, ci sarà una grande diffusione effettuata nella pittura vascolare dei due stili giunti a noi: numerosi sono i vasi attici della metà del VI secolo con immagini dei vari episodi. Queste opere affascinano per i caratteri, per le immagini immediate che danno preferenza soprattutto alla linea, alla sua eleganza nei vari valori del segno estremamente funzionale, quasi irreali nella loro sintesi, attuali e moderni. Molte le interpretazioni scultoree, figure canoniche sia nel tutto tondo che nei bassorilievi, presenti nelle metope dei templi ed addirittura policromi.

Seguiranno moltissime figurazioni nei secoli successivi, in modo particolare nel Rinascimento, delle gesta dell'eroe per il loro significato allegorico ed umano (la promessa di una nuova vita dopo la morte). Queste composizioni, immagini, verranno riprese nei moduli dei corami, evidenti nelle fasce dei fregi con la tecnica della goffatura olandese, prendendo spunto e riferimenti decorativi sul tema della caccia e della lotta contro mostri e delle avversità naturali.

Eracle è il più famoso tra gli eroi dell'antichità classica e della mitologia greca

Anfitrione apparteneva ad una famiglia importante della Argolide che sposò la bellissima Alcmena, un valoroso comandante che aveva ricevuto un importante incarico militare dal re Creonte di Tebe e di conseguenza si dovette allontanare dalla casa nonostante si fosse sposato da poco.

Il sommo Zeus data la bellezza di Alcmena si era invaghito e desiderava avere un figlio da questa, ma per salvaguardare l'onestà della casta regina innamorata del marito, fece in modo di allungare le notti in modo che Alcmena ebbe l'opportunità di incontrarsi anche con il marito Anfitrione di ritorno vittorioso dalla guerra.

La vicenda era stata costruita dal padre degli dei in modo perfetto: nacquero due gemelli, Ificle, figlio di Anfitrione ed Eracle, figlio di Zeus. Una unione arcana di una donna

Mythology, the classical legacy spreads and these stories have been used, in all times, through the various artistic techniques to achieve valid manifestations and interpretations.

The mythical story of Heracles, older than the Iliad and the Odyssey, will become famous with the works depicting the twelve labors of Heracles of high artistic level (others are also known).

In particular, there will be a great diffusion carried out in the vase painting of the two styles that have come down to us: there are numerous Attic vases from the mid-sixth century with images of the various episodes. These works fascinate for the characters, for the immediate images that give preference above all to the line, to its elegance in the various values of the extremely functional sign, almost unreal in their synthesis. There are many sculptural interpretations, canonical figures both in the round and in the bas-reliefs, present in the metopes of the temples and even in polychrome.

Many figures will come in the following centuries, particularly in the Renaissance, of the hero's deeds for their allegorical and human meaning (the promise of a new life after death). These compositions will be taken up in the corami modules, evident in the bands of the friezes with the Dutch embossing technique, taking inspiration and decorative references on the theme of hunting and the fight against monsters and natural adversities.

Heracles is the most famous among the heroes of classical antiquity and greek mythology

Amphitryon belonged to an important family of Argolis who married the beautiful Alcmena, a valiant commander who had received an important military assignment from King Creon of Thebes and consequently had to leave the house despite his recent marriage.

The great Zeus, given the beauty of Alcmena, had fallen in love with her and wished to have a child with her; but to safeguard the honesty of the chaste queen in love with her husband, he managed to lengthen the nights so that Alcmena had the opportunity to meet also with her husband Amphitryon returning victorious from the war.

The story had been perfectly planned by the father of the gods: two twins were born, Ificle, son of Amphitryon and Heracles, son of Zeus. An arcane union of a mortal woman and a god¹. Hera, the wife of Zeus, having come to know of her husband's relationship with the beautiful Alcmena, was furious, and hated the child and seeks various ways to make him die.

mortale e di un dio¹. Era, la moglie di Zeus, giunta a conoscenza del rapporto del marito con la bella Alcmena, si infuriò, ed odiò il bimbo e cerca vari modi per farlo morire.

La dea metterà due serpenti nella culla che Eracle già pieno di forza li strozzò, anche perchè gli avevano attribuito l'immortalità avendo avuto di nascosto il latte da Era².

Eracle crebbe robusto, e fu incaricato per la sua prestanza fisica a sorvegliare, a pascolare le mandrie sulla montagna, avendo con se una clava ed un arco³, e visto che un grosso leone Nemeo, faceva strage degli animali del luogo, lo uccise, utilizzandone poi la pelle come veste. Questa fu la prima fatica.

Come riconoscenza il re Creonte, gli diede in moglie la figlia Megara, dalla quale ebbe una numerosa prole. Era, implacabile nella sua vendetta, lo fece impazzire, ed Eracle preso da un attacco di follia, uccise la moglie ed i figli, e furente dopo quella strage voleva suicidarsi, e mentre andava peregrinando per paesi, incontrò l'amico Teseo, che gli consigliò di recarsi dall'oracolo di Delfi per consultarlo per poter scontare il feroce delitto.

Il responso si concluse con l'impegno di Eracle di andare a Tirinto per servire il re Euristeo e per eseguire gli ordini che avrebbe ricevuto dal re ed espiare così il suo folle delitto. Iniziano così le cosiddette "fatiche di ercole": le principali sono dodici, ma si parla anche di altri episodi.

The goddess will put two snakes in his cradle, which Heracles, already full of strength strangled them, also because he was attributed immortality having secretly had the milk from Hera². (Page 17, book of Milan)

Heracles grew up strong, and was commissioned for his physical prowess to supervise, to graze the herds on the mountain, having with him a club and a bow³. Seeing that a large Nemean lion was slaughtering the local animals, he decided to kill it, then using its skin as a garment. This was the first effort.

As gratitude to King Creon, he gave him his daughter Megara as a wife, from whom he had numerous offspring. Era, relentless in his revenge, drove him mad, and Heracles, taken by an attack of madness, killed his wife and children, and furious after that massacre he wanted to commit suicide, and while he was wandering around countries, he met his friend Theseus, who advised to go to the oracle of Delphi to consult him and be able to serve the ferocious crime.

The response ended with Heracles' commitment to go to Tiryns to serve King Eurystheus and to carry out the orders he would receive from the king and so atone for his mad crime. Thus began the so-called "labors of hercules": the main ones are twelve, but there is also talk of other episodes.



1 L.A. Stella - Mitologia Greca: Eracle, Utet, Torino, 1956, pag 785/856 capitolo XI.

2 Stefano De Caro - Eracle, l'Eroe e il Mito, Biblioteca di Via Senato ed. , Milano 2004, pag. 17-18-19.

3 Uguale a 2.

Le fatiche di Ercole: (sono descritte quelle che appaiono nei due corami)

Il leone di Nemea

Appare sempre l'odio implacabile, l'invidia di Era nei confronti dell'eroe. La dea nemica, irata, prepara l'incontro con il feroce animale (animale presente in Europa), che terrorizzava le genti della zona, comprese tra Micene e Nemea. Ercole si fermò come ospite in casa del contadino Molorco, al quale il leone feroce aveva divorato il figlio. Molorco era l'unico che sapeva come uccidere la feroce belva, ed offre il suo capro come sacrificio agli dei.¹

Ercole conobbe dal contadino il modo di uccidere il leone: bisognava con la forza alzarlo da terra e quindi il leone perdeva la sua invulnerabilità, e così poté strangolarlo.

Userà la pelle come mantello, e lo indosserà anche come copricapo, una magica protezione.

Uccisione dell'immortale idra di Lerna

L'idra di Lerna, un mostro, un grosso serpente che viveva in una palude, con 7 teste o 9, che appena venivano recise, ricrescevano. Ercole protetto dalla pelle leonina, riuscì a sconfiggerlo tagliando e bruciando i tronconi da cui rispuntavano le teste, cauterizzava i tagli così non ricrescevano. L'ultima testa immortale, la schiacciò con un masso, e la seppellì sotto una roccia. L'eroe recuperò il sangue e bagnò con questo le sue frecce che divennero velenose e mortali.

La cattura della cerva di Cerinea

La cerva era l'animale sacro alla dea Artemide, dea della caccia, che non poteva essere uccisa. Questo elegante animale, aveva le corna d'oro e gli zoccoli di bronzo, ed aveva il potere di incantare chiunque la inseguisse, conducendolo in luoghi dai quali non avrebbe più fatto ritorno.

Ercole riuscì a condurre la cerva al re ferendola leggermente. Il re Eristeo, rimase stupito della riuscita dell'impresa e rimise la cerva in libertà per non fare inferocire la dea Artemide

Cattura del cinghiale di Erimanto

Un enorme cinghiale, stava devastando i boschi attorno al fiume Arimento, e la prova affidata ad Ercole consisteva non nell'uccisione, ma nella cattura dell'animale.

Ercole lo spinse nella neve e lo catturò con una rete, per portarlo sulle spalle dal re Eristeo, che alla vista del cinghiale si nascose in una cisterna. Ercole vi buttò l'animale ed Eristeo fuggì terrorizzato.

Uccisione degli uccelli del lago Stinfalo

Gli uccelli stavano devastando la regione del lago di Stinfalo, distruggendo le messi e cibandosi di carne umana. Erano uccelli mostruosi, con penne che ferivano, dal becco ed artigli di bronzo: infatti con le loro penne, che usavano come frecce, trafiggevano le loro vittime, inoltre avevano un finissimo senso dell'udito. Ercole sfruttò questa loro caratteristica: la dea Atena, aveva donato ad Ercole delle potenti nacchere di bronzo, il cui suono spaventò gli oggetti mostruosi che uscirono dal bosco e quindi vulnerabili. Uccise con le frecce avvelenate dal sangue dell'Idra una notevole quantità di uccelli, oppure anche con la fionda, mentre la parte degli uccelli sopravvissuta volò via per sempre.

The labours of Hercules: (are described those that appear in the two corami)

The lion of Nemea

The implacable hatred, the envy of Era towards the hero always appears. The angry enemy goddess prepares an encounter with the ferocious animal (animal present in Europe), which terrorized the people of the area between Mycenae and Nemea. Ercole stopped as a guest in the house of the peasant Molorco, whose son had been devoured by the lion. Molorco was the only one who knew how to kill the ferocious beast, and offers his goat as a sacrifice to the gods.¹

Hercules learned from the farmer the way to kill the lion: it was necessary to lift him from the ground by force and therefore the lion lost his invulnerability, and so he could strangle him. He will use the skin as a cloak, and will also wear it as a headdress, a magical protection.

Killing of the immortal hydra of Lerna

The hydra of Lerna, a monster, a large snake that lived in a swamp, with 7 or 9 heads, which as soon as they were cut off, they grew back. Hercules protected by the leonine skin, managed to defeat him by cutting and burning the stumps from which the heads protruded, cauterized the cuts and so they did not grow back. The last immortal head, he crushed it with a boulder, and buried it under a rock. The hero recovered the blood and bathed his arrows with it, which became poisonous and deadly.

The capture of the hind of Cerinea

The doe was the sacred animal of Artemis, goddess of the hunt, which could not be killed. This elegant animal, had golden horns and bronze hooves, and had the power to enchant anyone who chased her, leading them to places from which they would never return.

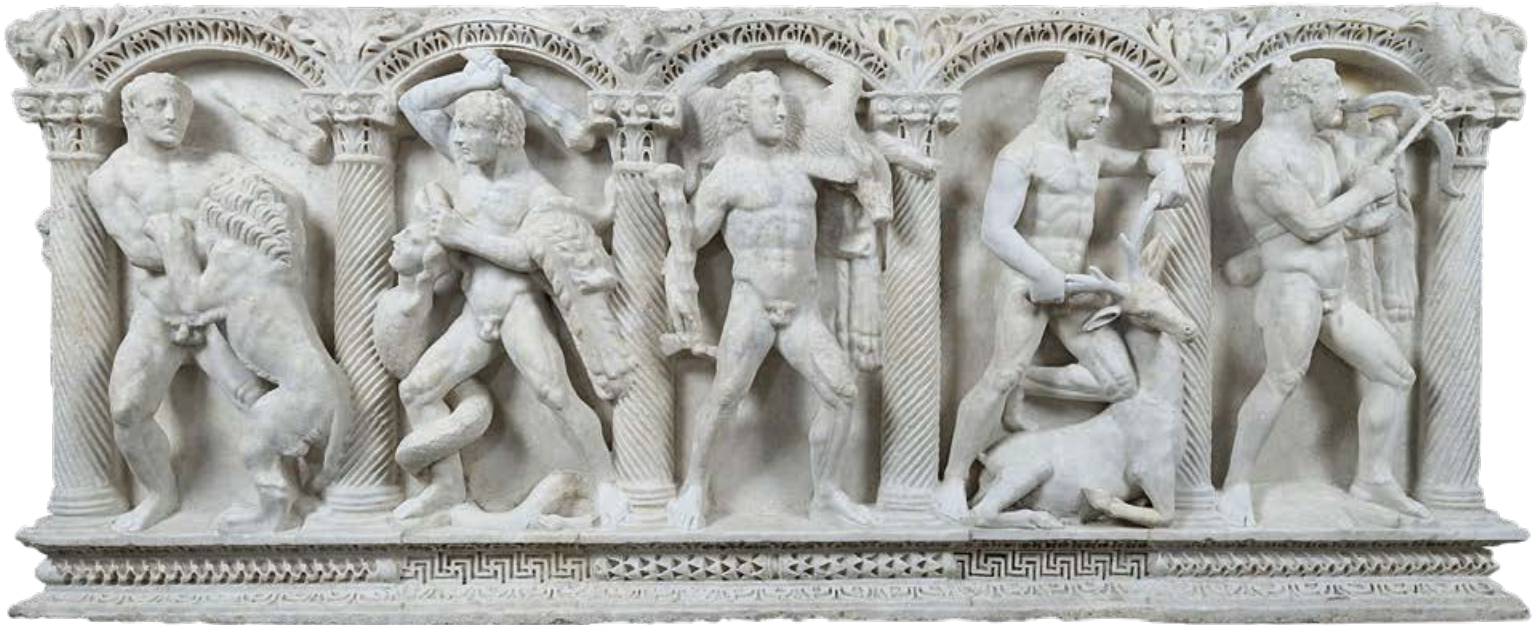
Hercules managed to lead the doe to the king by slightly wounding it. King Eristeo was amazed at the success of the venture and put the doe back to freedom so as not to make the goddess Artemis angry.

Capture of the erimanto boar

A huge wild boar, which was ravaging the woods around the Arimento river, is the challenge entrusted to Hercules, which consisted not in killing, but in capturing the animal. Hercules pushed him into the snow and caught him with a net. Then carried it on the shoulders to King Eritus, who hid in a cistern at the sight of the boar. Hercules threw the animal into it and Eristeo fled in terror.

Killing of lake stinfalo birds

Birds were ravaging the Lake Stymphalus region, destroying crops and eating human flesh. They were monstrous birds, with feathers that wounded, with bronze beak and claws: in fact, with their feathers, which they used as arrows, they pierced their victims, and they also had a very fine sense of hearing. Hercules exploited this characteristic of theirs: the goddess Athena had given Hercules powerful bronze castanets, whose sound frightened the monstrous objects that came out of the wood and therefore vulnerable. He killed a considerable number of birds with arrows poisoned by the blood of Hydra, or even with a slingshot, while the surviving part of the birds flew away forever.²



▪ Sarcofago a colonne con fatiche di Ercole, marmo epoca imperiale.
n° inv. MT 420 - Copyright Fondazione Torlonia Roma. PH: Lorenzo De Masi.

La cattura del toro di Creta

Ercole fu comandato di catturare il toro di creta, che stava creando problemi alle popolazioni dell'isola. Ercole utilizzò una particolare rete da lui progettata, e con una corda, bloccò le zampe del toro. L'animale vivo portò Ercole ad Euristeo che immediatamente lo fece liberare.

The capture of the bull of crete

Hercules was commanded to capture the Cretan bull, which was creating problems for the people of the island. Hercules used a particular net designed by him, and with a rope, he blocked the legs of the bull. The live animal was brought to Euristeo who made him free.

La presa delle mele d'oro nel giardino delle Esperidi

Un nuovo incarico: portare le tre mele d'oro ad Euristeo. Un dono di nozze, che la terra aveva dato in occasione delle nozze di Zeus ed Era. I frutti d'oro erano custoditi in un giardino dalle Esperidi. Ercole, girovagò ed ebbe le indicazioni di recarsi da Nereo, il vecchio dio del Mare, che non mente e dice sempre la verità, per sapere dove fossero le Esperidi ed il relativo giardino. Nereo appare con il busto umano ed il corpo di pesce, un mostro con una grande coda, ed il muso con grandi denti; Ercole lo sorprese mentre dormiva, lo strinse a tal punto che dovette

Taking the golden apples in the garden of the esperids

A new task: to bring the three golden apples to Euristeo. A wedding gift, which the earth had given on the occasion of the wedding of Zeus and Hera. The golden fruits were kept in a garden by the Hesperides. Hercules wandered around and was instructed by Nereus, the old god of the Sea, who doesn't lie and always tells the truth; to know where the Hesperides and the relative garden were. Nereus appears with a human torso and a fish body. A monster with a large tail, and a muzzle with large teeth.³ Hercules surprises him while he was sleeping, he squeezed him so



▪ Le fatiche di Ercole(fronte), Arte Romana, marmo sec.II -III d.c, Palazzo Ducale Mantova.

rivelargli l'ubicazione del giardino: la montagna di Atlante dove Ercole aveva posto le due colonne, sulle rive dell'Oceano Atlantico esiste il luogo del favoloso giardino-orto delle Esperidi, custodi dei pomi d'oro, un posto incantevole dove l'eroe verrà ricevuto con amorevolezza, mediante l'aiuto di Atlante.

Portare vivo Cerbero a Micene

Ercole doveva affrontare una nuova lotta con un mostro, Cerbero, il cane a tre teste posto a guardia degli inferi. Un'impresa terribile. Dopo varie peripezie, con le divinità dell'Ade, afferrò il cane con la forza delle braccia, e lo portò a Micene. Qui il re Euristeo, ebbe tanta paura del mostro che ordinò ad Ercole di riportarlo indietro.

Dopo la dimostrazione di tanto coraggio, il re decise che era arrivato il momento per far terminare le fatiche, liberando così l'eroe, dal suo impegno dettato dall'oracolo di Delfi.

Le fatiche divennero famose nel corso dei secoli, la fama di Ercole è rimasta intatta, poiché con il suo coraggio, la sua forza e con dure lotte, superò praticamente i rimorsi, e le colpe già espiate.



much that he had to reveal the location of the garden: the Atlas mountain where Hercules had placed the two columns, there, on the shores of the Atlantic Ocean, there is the place of the fabulous garden of the hesperides, keepers of the golden apples, an enchanting place where the hero will be received with kindness, with the help of Atlas.

Bringing Cerberus alive to Mycenae

Hercules had to face a new struggle with a monster, Cerberus, the three-headed dog placed to guard the underworld. A terrible venture. After various vicissitudes, he grabbed the dog with the strength of his arms, and took him to Mycenae. Here King Eurystheus was so afraid of the monster that he ordered Hercules to bring it back. After demonstrating such courage, the king decided that the time had come to put an end to the labors, thus freeing the hero from his commitment dictated by the Oracle of Delphi.

The labors became famous over the centuries, the fame of Hercules has remained intact, since with the use of courage, his strength and with hard struggles, he practically overcame remorse.





Esaltazione di Ercole

Continua e viene riproposto lo studio e l'approfondimento dei temi classici, interpretati con tratti formali nuovi; nel Corame il tema scelto è il famoso mito di Ercole. Il tema è l'apoteosi del personaggio del mito, che lotta continuamente come uomo mortale, anche se spesso accorrono in suo aiuto alcune divinità. Ercole è il personaggio che occupa lo spazio centrale dei singoli moduli, che compongono gli apparati a due a due simmetrici aperti a libro. Accanto gli appare un putto con un ramo di alloro e una corona che sta appoggiando sul capo dell'eroe, rivestito di una corazza di cuoio con le classiche strisce, e che tiene in pugno la clava costruita con un "tronco di ulivo" come i primitivi cacciatori ha sulle spalle un mantello¹.

Nella versione A, tiene sul braccio una cornucopia (secondo il poeta Ovidio, era una delle due corna taurine, del dio fluviale Acheloo, spezzato da Ercole e che le Naiadi, riempiono di frutta e fiori, simbolo dell'abbondanza)². Nella versione A, Eracle poggia i piedi sul leone Nemeo.

Nella versione B, impugna la clava con la mano sinistra, indossa una corazza di cuoio a scaglie alla romana e sulla spalla la pelle di capro, omaggio del contadino Molorco, che lo aveva ospitato e che aveva regalato a Ercole il capro, che poi verrà offerto agli dei³. In questa versione, Ercole poggia i piedi sull'Idra.

In entrambi i moduli, appare una fascia laterale molto elaborata, elemento naturalistico, rappresentante un grande tronco, dal quale si staccano, da entrambe le parti, diversi rami, che si concludono in volute roteanti che riempiono gli spazi attorno alla figura ed anche al di fuori. L'alternarsi dei moduli crea un'elegante fascia sinuosa, che ospiterà le figure citate nella serie delle cosiddette fatiche. La fascia è un motivo che poi si raddoppia creando un bellissimo elemento decorativo.

Nel modulo A, nella fascia, appare il centauro, la testa del toro di Creta, un uccello rapace e un corpo di leone (?). Nella fascia del modulo B, si inseriscono gli animali e le figure con delicati rilievi e punzonature: la cerva, gli uccelli rapaci, la testa del cinghiale, il volto di Nereo e le spire del tritone⁴.

Al centro il cane Cerbero, trattenuto da una catena tra il fogliame, costituisce il punto di tangenza dei due moduli. I numerosi tralci, sinuosi, incurvandosi e dividendosi,

The study and deepening of classical themes, interpreted with new formal features, continues and is proposed again; in the present case the chosen theme is the famous myth of Hercules. The theme is the apotheosis of the character of the myth, who continually fights as a mortal man, even though some divinities often come to his aid. Ercole is the character who occupies the central space of the individual modules, which makeup the two-by-two symmetrical panels open like a book. Next to it appears a putto with a laurel branch and a crown that is resting on the hero's head, covered with a leather cuirass with the classic stripes, holding the club built with an "olive trunk"; like the primitive hunters he has a cloak on his shoulders¹.

In version A, he holds a cornucopia on his arm (according to the poet Ovid, it was one of the two bull's horns, broken by Hercules and which the Naiads filled with fruit and flowers, a symbol of abundance)². In version A, Hercules rests his feet on the Nemean lion.

In version B, he holds the club with his left hand, wears a Roman-style scaled leather breastplate and a goat skin on his shoulder, a tribute to the Molorco farmer, who had hosted him and who had given the goat to Hercules, which then comes offered to the gods³. In this version, Hercules rests his feet on the Hydra.

In both modules, a very elaborate lateral band appears, a naturalistic element, representing a large trunk, from which several branches detach, on both sides, which end in revolving scrolls that fill the spaces around the figure and also beyond. The alternation of the modules creates an elegant sinuous band, which will host the figures mentioned in the series of the so-called labors. The band is a motif that then doubles to create a beautiful decorative element.

In module A, in the fascia appear, the centaur, the head of the Cretan bull, a bird of prey and a lion's body (?). In the band of module B, animals and figures are inserted with delicate reliefs and punches: the doe, the birds of prey, the boar's head, the face of Nereo and the coils of the newt⁴.

In the center, the dog Cerberus, held by a chain between the foliage, constitutes the point of tangency of the two modules. The numerous branches, sinuous, curving and dividing, are a clear example of creative moment of the mid-1600s, where every space is exploited in a rich, elegant and redundant way.

To underline the passion for hunting, an element of recreation, with its relationship with nature, with the beautiful horses adorned with costumes and all accessories. the Hunters then appeared in the sumptuous banquets visible in contemporary paintings.

1 Stefano De Caro, *Ercole, l'Eroe e il Mito*, "Dodecatlo", Biblioteca di via Senato ed., Milano, 2004, pag. 20.

2 Stefano De Caro, *Ercole, l'Eroe e il Mito*, "Le altre Avventure", Biblioteca di via Senato ed., Milano, 2004, pag. 80.

3 Stefano De Caro, *Ercole, l'Eroe e il Mito*, "Le altre Avventure", Biblioteca di via Senato ed., Milano, 2004, pag. 80.

4 Ivi.



Corame argentato a mecca e gofrato
Amsterdam 1660
149x118 cm

Mecca silvered corame embossed
Amsterdam 1660
149x118 cm

sono un chiaro esempio del momento creativo della metà del '600, dove ogni spazio è sfruttato in modo ricco, elegante e ridondante.

I temi, gli episodi raffigurati manifestano la passione per la caccia, motivo di svago e di abilità, tipico di questi periodi vissuti nel rapporto continuo con la natura.

Il fondo delle composizioni dipinte a olio visibili in questi esempi è di due tonalità; in genere il colore dei fondi era scelto dalla committenza in rapporto all'ambiente dove i corami venivano appesi.

The background of the compositions painted in oil in these examples is of two shades: light yellow ochre; in general the color of the backgrounds was chosen by the client in relation to the environment where the corami were hung.





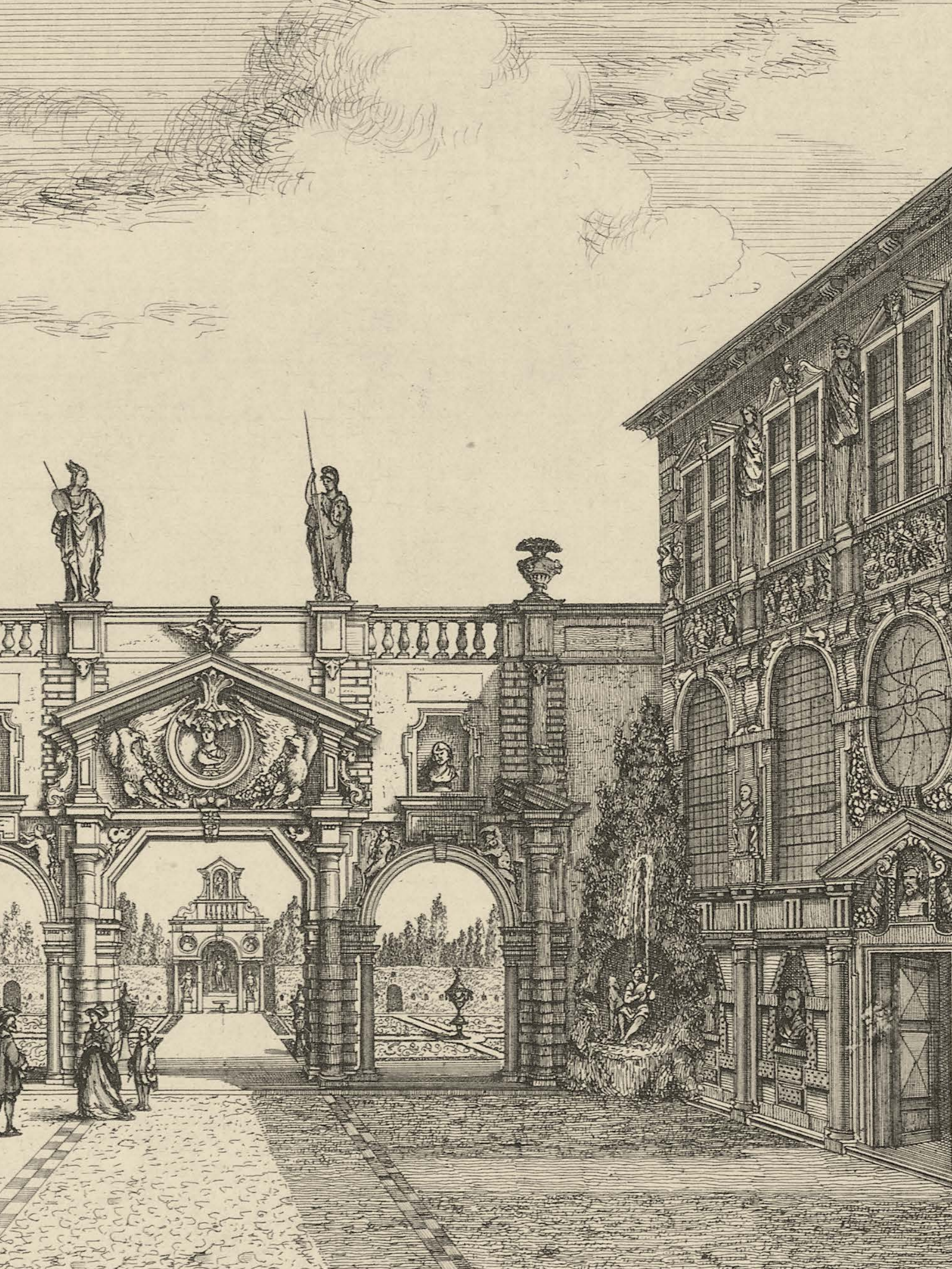
A) Corame argentato a mecca e gofrato
Amsterdam 1660

A) Mecca silvered embossed
Amsterdam 1660



B) Corame argentato a mecca e gofrato
Amsterdam 1660

B) Mecca silvered embossed
Amsterdam 1660



La casa di Peter Paul Rubens ad Anversa

Dopo alcuni anni dal rientro dal grande viaggio in Italia ed assolti gli impegni, Rubens già celebre, nel 1610, acquistò ad Anversa una grande casa in mattoni e pietra arenaria di gusto fiammingo, con un terreno adiacente che ingrandì e decorò alla moda, con il gusto della città e non solo. L'artista, memore dei palazzi italiani visti ed abitati temporaneamente a Mantova, a Venezia, a Genova, a Roma e a Firenze di conseguenza inserisce elementi e motivi classici, per sistemare le varie facciate della fabbrica-abitazione in espansione.

Crea esedre, spazi di verde, fontane, giardini all'italiana, che arricchisce continuamente tramite i suoi ricordi architettonici, anche nei minimi particolari e che poi descriverà in un suo libro "Palazzi di Genova" pubblicato successivamente nel 1622 con le relative vedute incise e stampate. L'insieme dei fabbricati vennero costruiti attorno a uno spazio primario, il cortile d'onore, come era di regola, chiuso sul fondale, come si evince dall'incisione a stampa di un arco trionfale con tre aperture e un loggiato sovrastante; aggiungerà molte sculture nelle nicchie per creare effetti chiaroscurali.

Alla base dei muri farà eseguire il classico bugnato nelle basi di colonne e pilastri, una reminiscenza di palazzo Te realizzato da Giulio Romano.

Nella casa, oltre alla parte abitata dalla famiglia, aveva collegato per mezzo di un porticato, lo studio e gli ambienti dove il Maestro lavorava coi moltissimi allievi, tra i quali i nomi più importanti, sono Anton Van Dyck, il prediletto, e Jacob Jordaens, entrambi allievi che assimileranno il suo stile e le caratteristiche peculiari.

Il complesso palazzo inoltre fu arricchito di opere d'arte acquistate e di collezioni varie da mostrare agli amici e committenti, capolavori che sottolineano le sue scelte ed il suo gusto.

Una casa - bottega, un atelier

Le collezioni di opere d'arte nel tempo sono state vendute a Carlo I di Inghilterra, e dopo la morte del maestro avvenuta nel 1640. Il palazzo per le modifiche dei nuovi proprietari, certe soluzioni di grande raffinatezza verranno snaturate ed in seguito fu disabitato ed abbandonato. Recentemente il palazzo è stato restaurato.

After a few years after returning from the great trip to Italy and fulfilling his commitments, Rubens, already famous, in 1610 bought a large Flemish-style brick and sandstone house in Antwerp, with an adjacent land that he enlarged and decorated with the taste of the city but not only. The artist, mindful of the Italian palaces seen and temporarily inhabited in Mantua, Venice, Genoa, Rome and Florence, inserts classical elements and motifs to arrange the various facades of the expanding factory-housing.

He creates exedras, green spaces, fountains, Italian gardens, which he continually enriches through his architectural memories, even in the smallest details and which he will then describe in his book "Palazzi di Genova" published later in 1622 with the related engraved views and printed. The whole of the buildings were built around a primary space, the courtyard of honor, as was usually the case, closed on the backdrop, as can be seen from the printed engraving of an arch with three openings and an overlying loggia; he will add many sculptures in the niches to create chiaroscuro effects.

In the house, in addition to the part inhabited by the family, he had connected through a portico, his study and the rooms where the Master worked with many students, among which the most important names, are Anton Van Dyck, the favorite, and Jacob Jordaens, both students who will assimilate his style and peculiar characteristics.

The palace complex was also enriched with purchased works of art and various collections to show to friends and clients, masterpieces that underline his choices and his taste.

A house - workshop, an atelier

The collections of works of art over time have been sold to Charles I of England, and after the death of the master in 1640, the palace was modified by the new owners, some of his highly refined solutions will be changed and later the palace was abandoned. Recently the palace has been restored.

• Il cortile della Casa Rubens, Jozef Linnig (circa 1840 - 1891) incisione PK. MP. 06606 sala stampe (III/51).
Da una serie di paesaggi urbani di Anversa, tavola 51 Collectie Museum Plantin-Moretus Anversa.



I Corami della casa di Rubens

Il motivo di questi pannelli in pelle argentata a mecca goffrata raffigura un tema classico. È un ritorno al ramo abitato, un tralcio di vite che si rincorre con un movimento sinusoidale, che a un certo punto si divide, creando nuovi viticci. Da questo ramo principale, non nascono solo grappoli d'uva e foglie di vite, ma si staccano altre foglie di genere diverso, altri rami con fiori e boccioli di varie specie, tra cui anemoni, tulipani, melograni, oltre ai frutti visibili nelle ghirlande terminali all'interno della curvatura, dove è appollaiato un grosso uccello che sta raccogliendo e assaporando delle bacche. Il volatile è collocato in evidenza al centro di ogni pannello. Inoltre nei vari spazi, occupati dagli elementi elencati, quasi stipati, si intravedono e trovano spazio una farfalla, un serpentello, un piccolo drago e, nell'angolo estremo in basso, sempre inserita nel fogliame, una scenetta divertente: una scimmia che cerca di afferrare la coda di un cane che corre.

Il pannello è di buona fattura e di esecuzione raffinata, come la punzonatura e la puntinatura, che ricrea differenze cromatiche e luministiche, unite alle finezze del disegno inciso, sottolineate anche dal rilievo.

Queste tipologie di corame rivestono attualmente una parte della casa di Rubens. Altri corami simili sono esposti nei principali musei europei¹.

The motif of these silver mecca embossed leather panels depicts a classic theme. It is a return to the inhabited branch, a vine branch with a sinusoidal movement, which at a certain point divides, creating new tendrils. From this main branch, not only bunches of grapes and vine leaves are born, but other leaves of different kinds come off, other branches with flowers and buds of various species, including anemones, tulips, pomegranates, in addition to the fruits visible in the garlands terminals within the curvature, where a large bird is perched picking and savoring berries. The bird is prominently placed in the center of each panel. Furthermore, in the various spaces, occupied by the listed elements, can be glimpsed and found space a butterfly, a snake, a small dragon and, in the extreme lower corner; always inserted in the foliage, a funny scene: a monkey trying to grab the tail of a running dog.

The panel is of good workmanship and refined execution, such as the punching, which recreates chromatic and luministic differences, combined with the subtleties of the engraved design, also underlined by the relief.

These types of corame currently cover a part of Rubens' house. Other similar corami are exhibited in the main European museums¹.

¹ *Goldlederpanel mit Borde*, n.55, pag.112.



Cuoio argentato a mecca, dorato,
impresso a rilievo e dipinto (goffrato)
57x120 cm

Gilt leather panels (embossed)
57x120 cm

Cerere e Bacco

Corame argentato a mecca e goffrato
Paesi Bassi secolo XVII

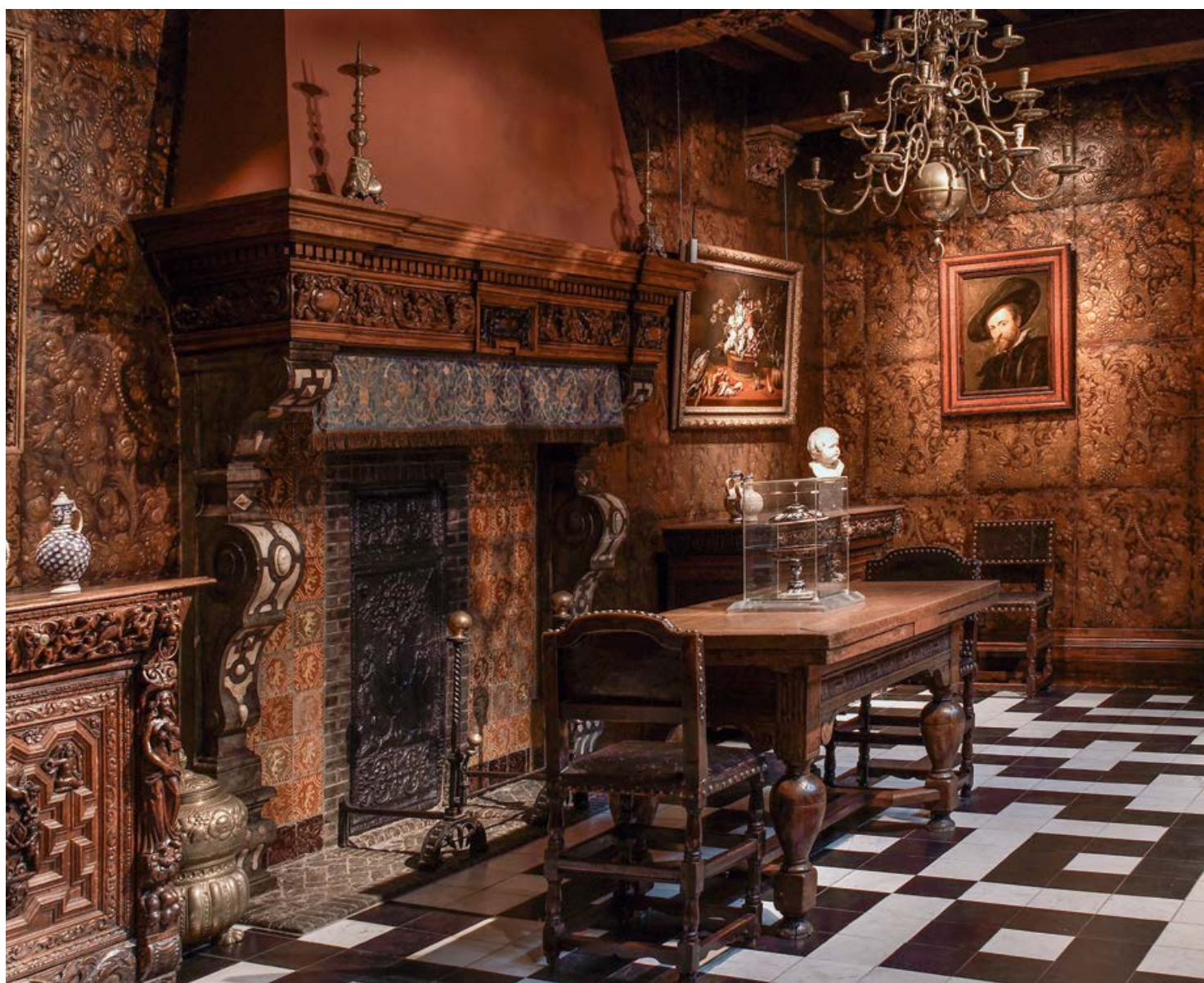
Le tre figure principali di questo corame, sono disposte in una composizione triangolare, tutte in rilievo dorato su fondo rosso: Amore e Cerere sono poste una di fronte all'altra, mentre Bacco, che regge due file di perle, sembra svolazzare sul fondo. Al tema allegorico si uniscono ghirlande di vari colori piene di frutti e fiori, col richiamo anche al motivo della vanitas, alla caducità della ricchezza terrena. I racemi, come in altre motivi, sono di questo periodo, arricchiti con fiori, animali quali scimmie, lucertole, scoiattoli, uccelli e farfalle¹.

Cerere e Bacco

Mecca silvered corame embossed
Netherlands 17th century

The three main figures of this corame are arranged in a triangular composition, all in golden relief on a red background: Love and Ceres are placed opposite each other, while Bacchus, holding two rows of pearls, seems to flutter in the background. The allegorical theme is joined by garlands of various colors full of fruits and flowers, also recalling the motif of vanitas, the transience of earthly wealth. The racemes, as in other motifs, are from this period, enriched with flowers, animals such as monkeys, lizards, squirrels, birds and butterflies¹.

¹ *Goldlederpanel mit Borde*, E.F. Koldweij, n.28, pag.75.



• Interno casa Rubens Anversa. Dining room anno 2007, Collection City of Antwerp, Rubenshuis photo: Michel Wuyts.



Cerere e Bacco

Questo pannello in pelle dorata e goffrata, mostra su fondo azzurro il tema “sine Cerere et Bacchus friget Venus”. A metà pannello Cerere voltea tenendo tra le mani una grande cornucopia rivolta verso l'esterno, come se fosse spinta dal vento che muove anche i capelli. Di fronte a lei, sul lato sinistro, c'è Bacco che sprema l'uva, con entrambe le gambe libere nel cielo; dall'altra parte della ghirlanda c'è Amore, che regge una fascia con due uccelli.

I motivi floreali olandesi, individuati ed esaminati dallo studioso Eloy Koldewey, derivano da disegni classici, dal principio del ramo abitato delle antiche grottesche, come rivela la loro instabilità e il loro carattere funambolico: il gusto si è evoluto, trasformato, la composizione appare più complessa, più gonfia, ridondante, diventa barocca e si espande con l'adozione di significati allegorici.

Nel pieno secolo XVII, i corami erano fitti di fiori, di infiorescenze, e la diffusione di stampe, alcune ritrovate nei musei di San Pietroburgo e del Victoria and Albert Museum, contribuirà alla diffusione di motivi e di nuovi innesti culturali, con le relative trasformazioni e interpretazioni.

I temi eseguiti sono altamente decorativi, con soggetti che prendono spunto dalla natura, dalla bellezza del creato, dagli studi dei botanici. Sono soggetti profani declinati in un movimento, in una instabilità, quasi perpetua, roteanti, capovolti, così che è inevitabile pensare senz'altro alle volte delle chiese barocche romane.

I corami sono l'espressione di un grande gusto decorativo, ma insieme sono elementi funzionali per l'uso come materiale isolante sulle pareti, contro il clima freddo del nord, come si evince dai numerosi dipinti fiamminghi di varie epoche, dove le pareti sono rivestite di corame dal pavimento al soffitto, che danno anche un senso di luce particolare ma anche di signorilità.

Dipinti di antichi maestri Fiamminghi dove si nota l'uso parietale dei corami

Pieter de Hooch (1629-1670) Staatliche Museen zu Berlin-Gemaldegalerie

Gonzales Coques (1624-1684) Gemaldegalerie altemeister, Kassel

Emanuel de Witte (1616-1692) München alte pinakothek

This gilded and embossed leather panel with a blue background, shows the theme “sine Cerere et Bacchus friget Venus”. In the middle of the panel, Ceres whirls holding a large cornucopia facing outwards, as if she were being blown by the wind that also moves her hair. In front of her; on her left side, there is Bacchus squeezing grapes, with both legs free in the sky; on the other side of the wreath is Love, holding a band with two birds.

The Dutch floral motifs, identified and examined by the scholar Eloy Koldewey, derive from classical designs, as revealed by their instability and their acrobatic character: the taste has evolved, transformed, the composition appears more complex, more swollen, redundant, it becomes baroque and it expands with the adoption of allegorical meanings.

In the middle of the seventeenth century, the corami were full of flowers, inflorescences, and the diffusion of prints, some found in the museums of St. Petersburg and the Victoria and Albert Museum, will contribute to the diffusion of motifs and new cultural grafts, with the relative transformations and interpretations.

The themes performed are highly decorative, with subjects inspired by nature, by the beauty of creation, by the studies of botanists. They are profane subjects declined in a movement, so that it is inevitable to think certainly of the vaults of the Roman Baroque churches.

The corami are the expression of a great decorative taste, but together they are functional elements for use as an insulating material on the walls, against the cold climate of the north, as evidenced by the numerous Flemish paintings of various eras, where the walls are covered of corame from floor to ceiling, which also give a sense of particular light but also of elegance.

Paintings by old Flemish masters where the parietal use of corami is noted

Pieter de Hooch (1629-1670) Staatliche Museen zu Berlin-Gemaldegalerie

Gonzales Coques (1624-1684) Gemaldegalerie altemeister, Kassel

Emanuel de Witte (1616-1692) München alte pinakothek

• E.F. Koldewey, *Bedeutende Goldledertapeten (1550 - 1900)*, Kunsthandel Glass, Essen, 1998; n.31 pag. 78.



Pannello in pelle dorata
argentata a mecca (gofrato)
Paesi Bassi settentrionali 1671-1675
61x75cm

Mecca silvered
gold leather panel (embossed)
Northern Netherlands 1671-1675
61x75 cm



Deze Goude Leeren Werden Ghemaeckt op de Laurier Gracht tot Amsterdam

Syn te Bekomen by Mathys Craijers inde Warmoes straat in de 3. Cracien

• Cerere e Bacco. Romeijn de Hooghe (1645-1708) (attr.) The State Hermitage Museum; San Pietroburgo, Russia.

Bibliografia

Jurgis Baltrusaitis

Il medioevo Fantastico. Ornamenti e cornici islamici, parte II, pp. 111, 112, 113; *Arabeschi Fantastici, parte II*, pp. 135,136,137,138. Adelphi, Milano 1993.

Elisabetta Bazzani

Continuità e innovazione nei tessuti di abbigliamento del seicento - Coll. Gandini, Panini, Modena 1993.

Monica Bercé

Il palazzo Palazzo Chigi-Zonadari, a San Quirico d'Orcia, a cura di Margherita Eichberg e Felicia Rotundo, ed. Donchisciotte, San Quirico d'Orcia 2009.

Bessler Basilius

The book of Plants, Peonia Bizantina Maior; plate 108, 1613. Taschen ed. 2007.

Renata Casarin

La simbologia della natura nella camera degli sposi di Andrea Mantegna. 150 anni dell'archivio di stato di Mantova, a cura di R. Piccinelli, Deanna Shemek, Luisa Onesta Tamassia, Silvana Editoriale 2019, Milano 2019, pag. 252.

Anna Contadini

Cuoridoro - tecnica decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici 1988 in Arte veneziana e arte islamica, Simposio internazionale a cura di E. Grube, L'Altra Riva, Venezia 1989.

Giovanni Curatola

Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia; Silvana Ed., Milano 1993; *Giovanni Curatola Venezia e l'Islam*; Marsilio, Venezia 2007.

Nicole Dacos

Le logge di Raffaello, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1986, pag. 67.

Davanzo Poli Doretta, Moronato Stefania

Le stoffe dei veneziani; Marsilio, Venezia 1994.

Davanzo Poli Doretta

Le arti decorative a Venezia; Bolis, Bergamo 1999.

Alessandro Della Latta

Il cuoio (sub vocem) in Piglione C, Tasso E. (a cura di). Dizionario in arti minori. Milano, Jaca book, 2000.

Stefano De Caro

Ercole, l'Eroe, il Mito, Biblioteca di via Senato ed., Milano 2004.

Pericle Ducati

Arte classica. Utet, Torino 1961.

D. Ferrari

Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542. Gli Ufficiali di corte (notaio drapperie). Silvana Editoriale 2003, Milano.

Maria Vittoria Fontana

Venezia e l'Islam; Marsilio Ed., Venezia 2007.

J. P. Fournet

Cuir Dorés, «Cuir de Cordoue». Un art Européen, Monelle Hayot 2019.

G. Galassi

Il nodo. Curiosità e valenze simboliche nella cultura occidentale, in *Secreta Magazine* n. 1 (2011).

Giovanni Grevembloch

Gli abiti dei veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII; a cura di G. Mariacher; Venezia 1981.

Jean Claude Hocquet

Venezia e l'Islam; Marsilio Editore, Venezia 2007.

Lucia Impelluso

La Natura e i suoi simboli, piante, fiori e animali Vol. I Vol.II; Mondadori, Electa, Milano 2004.

Lucia Impelluso

La Natura e i suoi simboli, parte I, melagrana, pag. 143, Mondadori, Electa, Milano 2004.

Lucia Impelluso

La natura ed i suoi simboli, Piante, fiori e frutta (ciliegie pag.61); parte II: Animali e creature fantastiche (scoiattolo pag.50), Electa Mondadori, Milano 2004.

M. Jules Guiffrey; M. Gaston Migeon

La Collection Kelekian. Etoffes & Tapis d'orient & de Venise. Notice de M. Jules Guiffrey. Librairie Centrale des Beaux-Arts, [c.1920], Emile Levy Editeur.

E. F. Koldeweij

Bedeutende Goldledertapeten (1550 - 1900), Kunsthandel Glass, Essen 1998. *Bedeutende Goldledertapeten (1550 - 1900)*, Ed. Kunsthandel Glass, Essen, 1998. A cura di E. F. Koldeweij.

Chiara Merucci

Il cuoio. I supporti nelle arti pittoriche, parte II. Rosetti CV, Plichto de l'arte dei tintori, Bindoni, Venezia 1548. Opera citata: nota 5, pagina 79. Ed. Mursia, Milano 1990.

Augusto Morari

Le pareti delle Meraviglie, corami di corte tra i Gonzaga e L'Europa, Palazzo Te; Publi Paolini 2022.

Mara Nimmo; Maria Bianca Paris; Lidia Rissotto

Cuoio dorato e dipinto (Schedatura di manufatti e repertorio dei punzoni) I.C.R. Roma 2008.

Erwin Panofsky

Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento; Einaudi, 2009.

Giuseppe Maria Pilo

Francesco Guardi, I paliotti, Electa, Milano 1983.

F. Raffaelli

I paliotti in cuoio policromo del trentino. In *Officina dell'arte*, 2017, pag.115-127.

Adriana Rizzo

Venezia e l'Islam, Marsilio, Venezia 2007.

Patrick De Rynck

Het Rubenshuis (het ongeschreven verhaal van De Vrennden en de collectie)- Davidsfonds/Leuven- 2009.

Guia Rossignoli

Cuori d'oro - Museo Stefano Bardini, Noe Firenze 2009.

U. Sansone

Il nodo di Salomone. Simbolo ed archetipo d'alleanza, Milano 1998.

Clara Santini

Le lacche dei veneziani; Artioli Modena 2003

Publio Ovidio Nasone

curato da Nino Scivoletto; *Metamorfosi*, volume III, Utet, Torino 2000.

John R. Snyder,

L'estetica del barocco, Il Mulino, Bologna 2005.

L. A. Stella

Mitologia greca: Eracle, UTET, Torino 1956.

C. Tonini

Venezia e l'Islam; Marsilio Editore, Venezia 2007.

Heinrich Wölfflin

"Renaissance und Barock" Murcka T.; Ackermann 1888.

Heinrich Wölfflin

Renaissance und Barock, Ackermann, München 1888; tr.it. *Rinascimento e barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Milano, Abscondita 2017.

Alberto Veca; Paradeisos; Lorenzelli - Bergamo 1982

Andrea Mattioli, *Dei discorsi*, Venezia 1985;

Ulisse Aldrovandi - *Bologna*, 1522 -1585 - di cui è citato un libro datato 1582.

© Crediti Fotografici:

Bottoli Mara: foto di copertina e risvolti, pp. 4, 10, 12, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 36, 40, 42, 44, 46, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 94, 96, 98, 99, 102, 104, 106, 108.

Fondazione Rubelli. Cà Pisani Rubelli, Venezia p. 7.

Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon – Calouste Gulbenkian Museum, Lisbona, Portogallo
photo: Catarina Gomes Ferreira p. 8

Collezione al-Sabah, Kuwait. inv. LNS 5 M Gulf Museum Consultancy Company WLL p. 17

Villa Ephrussi de Rothschild 06230 Saint-Jean-Cap-Ferrat n°inv. EdR 1503.

Le copyright est LBL@Academiedesbeaux-arts p. 22

Palazzo San Sebastiano Mantova Comune di Mantova p. 29

Baroni: pp. 29, 31, 49, 68.

Museo arcivescovile Ravenna Arcidiocesi di Ravenna-Cervia p. 37.

E. Morari: pp. 38, 54.

Fondazione Palazzo Te Mantova p. 41.

Museo Stibbert, Firenze p. 47.

Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings inv. 1895, 0122.1215 p. 82.

Fondazione Torlonia n° inv. MT 420 Roma p. 92

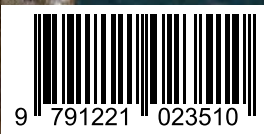
Palazzo Ducale Mantova Comune di Mantova p. 92

Museum Plantin-Moretus tavola 51Collectie Anversa p. 100

Rubenshuis Anversa photo: Michel Wuyts p. 105

The State Hermitage Museum, St. Petersburg

Photograph © The State Hermitage Museum/photo by E. Nikolaeva. p. 109.



9 791221 023510