

135. Maestro del Dado
(attivo tra il 1532 e il 1550)
Quattro incisioni con giuochi di putti

L'esistenza di quattro diversi stati denota la popolarità di questa serie di quattro incisioni di un maestro anonimo (attivo verso il 1532) della cerchia di Marcantonio Raimondi. Dopo una prima edizione "avant la lettre" (oggi molto rara) le quattro incisioni furono pubblicate a Roma a partire dalla metà del XVI secolo come invenzioni di Raffaello; prima da Antonio Lafreri (cfr. schede nn. 135a, 135b) poi nel 1602 da Giovanni Orlandi e nel 1655 da Giovanni Jacomo Rossi (schede nn. 135c, 135d). A partire dal 1602 tutte le stampe recano la dicitura "Tapezzerie del Papa", la quale indica che i loro motivi derivano dai cosiddetti *Giuochi di Putti*, una serie di venti preziosi arazzi in seta e oro, menzionati negli inventari Vaticani del XVI e XVII secolo, ma perduti verso la fine del XVIII secolo. Questi arazzi furono ordinati da Leone X, come quelli della serie degli Apostoli (scheda n. 92a-d), al famoso tessitore fiammingo Pieter Van Aelst. In una lettera da Bruxelles del 20 luglio 1521, Tommaso Vincidor, uno dei collaboratori di Raffaello, informò Leone X di aver completato i cartoni dei *Giuochi di Putti* e accennò al fatto che gli arazzi erano destinati a decorare la sala di Costantino nel palazzo Vaticano (Grimm, 1874; Müntz, 1896 e 1899).

Le dimensioni originali di ogni arazzo (17,5 ale = 8,56 mq) sembrano però eccessive per la collocazione generalmente presunta sul basamento della sala di Costantino, che misura soltanto 2,30 m in altezza. Le quattro incisioni del Maestro del Dado sono di importanza cruciale per la ricostruzione delle 20 scene

ad arazzo. Alle incisioni va aggiunta una serie di otto arazzi (quattro a Budapest), che furono o copiati dalla serie originale, o forse tessuti sulla base dei cartoni originali (Müntz, 1897; Csernyánszky, 1948; László, 1981), una copia dipinta su tela (Diez, 1910; cfr. Wawra, Vienna, Schloss Ottensheim Sale, 26-27 Novembre 1928, n. 29) e una dozzina di disegni di mano diversa a Berlino, Budapest, Dresda, Firenze, Londra, Monaco, Parigi, Rennes, Roma e Vienna (Csernyánszky, 1948; Dacos, 1980; Rodinò, 1980).

Dieci disegni sono datati 1521, e sei di loro sono firmati col monogramma *FB*, che Pouncey e Gere (1962) hanno interpretato nel senso *fecit Bologna* (= Tommaso Vincidor). Ci sono poi anche altre ragioni per affermare che un gruppo di questi disegni sia di Tommaso Vincidor. In contrasto però con la lettera di Tommaso del 1521, nel 1568 Giorgio Vasari definì Giovanni da Udine come il disegnatore dei cartoni dei *Giuochi di Putti*.

Numerose ragioni depongono a favore dell'ipotesi che almeno alcune delle scene dei *Giuochi di Putti* risalgano ad idee di Raffaello. Una ragione è costituita dal fatto che parecchie scene e molte figure singole sono riprese da una ricostruzione molto fedele di un dipinto antico con amorini.

Questa ricostruzione, che si basa sull'*ekphrasis* di Filostrato (*Eikones*, I, 6), e sembra molto vicina a Raffaello, comprende due composizioni legate tra loro. Una è nota da molte copie della cerchia di Raffaello (Berlino, Chatsworth, Düsseldorf, Londra, Oxford, Parigi, Vienna), da una xilografia a chiaroscuro del Maestro NDB (B. XII, p. 108, n. 4), e da un'acquaforte della scuola di Fontainebleau (B. XVI, p. 403, n. 70). L'altra fu stampata dallo stesso Mae-



stro NDB, è datata 1544 e reca l'iscrizione RA. VRB. INVEN. (B. XII, p. 109, n. 5. Cfr. Foerster, 1904; Trotter, 1974). L'interesse di Raffaello per gli *Erotes* di Filostrato è documentato da un suo disegno dell'Albertina databile verso il 1507 (RZ 202), e può essersi rinnovato verso il 1517, quando il duca di Ferrara progettò di decorare il suo Camerino d'Alabastro con la raffigurazione degli *Erotes* di Filostrato che alla fine fu eseguita da Tiziano. Quando lasciò Roma per le Fiandre alla fine del Maggio 1520, cioè circa sei settimane dopo la morte di Raffaello, Tommaso Vincidor potrebbe benissimo avere portato con sé dei disegni di Raffaello. Questa ipotesi sarebbe in accordo con quanto Tommaso scrisse in tono vanaglorioso a Leone X il 20 luglio 1521: "Io ho variati tucte le invintione del meglio." Sia per il contenuto che per l'aspetto formale i *Giocchi di Putti* sono decorazioni all'antica nello spirito del tardo Raffaello.

Ogni scena è composta da un ricco festone di frutta e fiori sospeso a due anelli negli angoli superiori, e da putti alati in primo piano che giocano a fare la lotta con uccelli ed altri animali. Le incisioni del Maestro del Dado forniscono quattro tipici esempi della gamma tematica e della varietà del gaio agitarsi dei putti: il tema dell'amore ispirato al Filostrato è integrato dai giochi con i diversi animali e da raffigurazioni in cui chiare allusioni al committente Leone X assumono una parte direttiva. Sia Tommaso Vincidor (nella sua lettera del 1521) che Vasari sottolineano il fatto che numerose scene dei *Giocchi di Putti* erano piene di imprese di Leone X. Lo splendore materiale e i soggetti piacevoli dei *Giocchi di Putti* fornirono probabilmente la decorazione adatta per banchetti cerimoniali o

analoghe festività pontificie a carattere meno strettamente ecclesiastico. L'idea fondamentale dietro l'intera serie è il sogno dell'Età d'oro che diventa realtà sotto Leone X. Sovrani del mondo sono gli dei dell'amore che rappresentano la principale virtù cristiana, la cui promozione ed esercizio era il compito principale del Papa quale Vicario di Cristo. (Sui *Giocchi di Putti* è in corso di preparazione uno studio monografico dell'autore di questa scheda).

Bibliografia: Vittoria, 1703, ff. 110r-v; Bartsch, 1803-1821, XV, pp. 208-9, nn. 32-35; Passavant, 1839, II, pp. 272-273; Gruyer, 1864, II, pp. 54-55; Passavant, 1864, p. 99; nn. 32-35; Grimm, 1874, pp. 13-45; Ruland, 1876, p. 258; Müntz, 1878-1884, pp. 26-28; Vasari - Milanese, 1878-1885, VI, p. 555; Dollmayr, 1895, pp. 325-326; Müntz, 1896, pp. 72-73; Müntz, 1897, pp. 47-52; Müntz, 1899; Müntz, 1902; Foerster, 1904, pp. 21-33; Diez, 1910; A. Fischel, 1921, pp. 23-26; Bombe, 1929, pp. 18-21; Disertori, 1929, pp. 7-11; O. Fischel, 1934; Voss, 1940; Csernyánszky, 1948; Pouncey - Gere, 1962, pp. 87-90, n. 155; Oberhuber, 1966, pp. 135-136, 173-174; Bianchi, 1968, p. 689, n. 259; Mostra Lausanne, 1969, pp. 17-19, nn. 8-11; Jarry, 1971, pp. 2-7; Trotter, 1974, pp. 125-130; Harprath, 1977, pp. 164-166, nn. 115-117; Quednau, 1978, pp. 64, 69-70, 73; Dacos, 1980, pp. 64-68; Mostra Providence, 1980, pp. 70-71, n. 58; Rodinò, 1980; László, 1981, pp. 70-71, 90, nn. 41-44; Quednau, 1981; Boorsch, 1982, pp. 189-192; Mostra Parigi (Grand Palais), 1983, pp. 372-373, n. 61; Mostra Parigi (Louvre), 1983, pp. 71-72, n. 80.

R.Q.



135a. *Due putti lottatori*

Bulino, 207 × 279 mm

In basso, a sinistra, B nel dado; sul margine inferiore a sinistra, *RAPHA. VR. IN*; a destra, *ANT. LAFRERII. FORMIS*
Biblioteca Apostolica Vaticana, R.G. Stampe, XIV 8, n. 90

La lotta di due amorini, dei quali quello a sinistra sta tentando di rompere la stretta torcendo il piccolo dito del suo antagonista, che a sua volta si prende la rivincita con un morso all'orecchio dell'avversario, è una illustrazione parola per parola degli *Erotes* di Filostrato (*Eikones*, I, 6), e così pure i due spettatori che intervengono a causa di queste irregolarità. Le mele del giardino di Venere, che, secondo Filostrato, gli arbitri scagliano contro i due lottatori per punizione, sono sostituite da arco e freccia. Fatta eccezione per questa variante tutte e quattro le figure sono un estratto di una illustrazione raffaellesca del Filostrato, giuntaci in un gran numero di copie disegnate e in due stampe (vedi sopra). La lucertola e il cane sono derivati da stampe di Dürer: si vedano *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* del 1513 per la lucertola, e *La Visitazione* tratta dalla serie della *Vita della Vergine* del 1503-4 per il cane. Questo fatto probabilmente è il risultato di uno scambio di incisioni tra Albrecht Dürer e Tommaso Vincidor avvenuto ad Anversa nel settembre 1520. I lottatori riappaiono nella decorazione contemporanea del Salone di Villa Madama (Lefevre, 1973, tav. 13). Un disegno a Monaco (Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2554b, 212 × 303 mm, firmato e datato: *FB 1521*. Cfr. Foerster, 1904; Harprath, 1977) corrisponde esattamente, ma in modo speculare, all'incisione e può esserne stato il modello.



135a



Bibliografia: Bartsch, 1803-1821, XV, p.209, n. 35; Passavant, 1839, II, p. 272; Grimm, 1874, pp. 39-44; Müntz, 1878-1884, p. 26; Dollmayr, 1895, p. 326; Müntz, 1897, p. 49, n. IV; Müntz, 1902, p. 38; Foerster, 1904, pp. 25-26; Disertori, 1929, p. 11; Harprath, 1977, pp. 164-166, n. 117; Quednau, 1978, p. 64; Mostra Providence, 1980, pp. 70-71, n. 58; Quednau, 1981, p. 350; Boorsch, 1982, p. 192.

R.Q.

135b. *Due putti e una scimmia con bambino in fasce*

Bulino, 208 x 281 mm

Sul margine inferiore, al centro, *.RAPHA. VR. IN.*; a destra, *ANT LAFRERII. FORMIS* e *B* nel dado Biblioteca Apostolica Vaticana, R.G. Stampe, XIV 8, n. 92

Due amorini stanno cercando di strappare un bambino in fasce dalle zampe di una scimmia. Per raggiungere tale scopo essi stanno cercando di confondere l'animale, ladrone e lussurioso, con due tipi simultanei di tentazioni. Il putto a sinistra con uno specchio convesso confida nel notorio amore delle scimmie per la propria immagine riflessa, mentre quello a destra spera che l'animale lascerà libero il bimbo rapito se sarà adescato dal suo cibo preferito (una pera) e spinto a scimmiettare l'atto fingendo di mangiare. Entrambe le idee e l'amore maldiretto per i piccoli umani sono motivi tradizionali dell'iconografia delle scimmie (Janson, 1952) e lo stesso vale per la carnalità di questi animali, chiaramente indicata da un fallo, che però, in questa stampa, un moralista puritano ha tentato di abradere.

Mentre tre colombe di Venere mettono l'accento sul tema dell'amore, la gara tra due classici esempi di



135b

lentezza, la lumaca e la tartaruga, e la veloce farfalla sulla corazza della tartaruga commentano in modo divertente il sistema con cui superare in furbizia la scimmia; lentezza guardinga unita a velocità al momento giusto ("festina lente"). La stessa scimmia col bambino in fasce è rappresentata nell'arazzo con l'Adorazione dei Magi nella serie della Scuola Nuova (O. Fischel, 1934; cfr. schede nn. 124a-c).

Un arazzo che ripete questa scena dei *Giuochi di Putti* (un tempo nella collezione della Principessa Matilde Bonaparte; Müntz, 1897) ha lo stesso orientamento dell'incisione e corrisponde strettamente ad essa.

Bibliografia: Bartsch, 1803-1821, XV, p. 208, n. 34; Passavant, 1839, II, p. 272; Müntz, 1878-1884, p. 26; Dollmayr, 1895, p. 326; Müntz, 1897, p. 49, n. III; Göbel, 1923, p. 136; Disertori, 1929, pp. 10-11; O. Fischel, 1934, pp. 94-95; Janson, 1952, pp. 110, 173-174, 270; Boorsch, 1982, p. 191.

R.Q.

135c. *Tre putti con uno struzzo*

Bulino, 207 x 279 mm

In basso, a sinistra, B nel dado; sul margine inferiore, a sinistra, *RAPHA. VR. IN. Tapezzerie del Papa*; a destra, *ANT. LAFRERII. FORMIS*

Biblioteca Apostolica Vaticana, R.G. Stampe, XIV 18, n. 74, I

Due putti tengono uno struzzo per il collo e per le gambe, e stanno per dargli da mangiare un frutto in modo da permettere ad un terzo putto di strappargli dalla coda una terza piuma e aggiungerla alle altre due, che già decorano la sua testa inghirlandata di alloro. In modo molto conveniente una "gazza ladra" com-



135c

pare sopra il ladruncolo. Questa scena ricorda non solo le due ben note imprese dei Medici, che furono usate anche da Leone X – l'alloro e le tre penne con l'anello col diamante – ma anche l'antica interpretazione dello struzzo inteso come simbolo di giustizia a causa della uguale lunghezza delle sue piume (Horapollo, *Hieroglyphica*, II, 118). Quest'allusione all'impresa medicea può quindi essere considerata un panegirico visuale della giustizia di Leone X, la quale trova un parallelo nella contemporanea rappresentazione nella Sala di Costantino, della figura allegorica della *Giustizia* che ha anch'essa le piume di struzzo e l'anello col diamante sulla bilancia.

Gli atteggiamenti del putto seduto e di quello in piedi sulla destra sono rispettivamente simili a quelli di Gesù Bambino nella *Madonna del Divino Amore* (di bottega raffaellisca) a Napoli e della bimba a lato della *Carità* (disegnata da Raffaello) nella Sala di Costantino.

Un arazzo che replica questa scena dei *Giuochi di Putti* (Budapest, Musée des Arts Décoratifs, inv. 20.000, 310 x 270 cm. Cfr. Cserynászky, 1948; László, 1981) è orientato nella stessa direzione della stampa e differisce solo in alcuni dettagli minori.

Bibliografia: Bartsch, 1803-1821, XV, p. 208, n. 33; Passavant, 1839, II, p. 272; Grimm, 1874, p. 39; Müntz, 1878-1884, p. 26; Dollmayr, 1895, p. 326; Müntz, 1897, p. 49, n. II; Müntz, 1902, pp. 37-38; A. Fischel, 1921, p. 25; Disertori, 1929, p. 10; Cserynászky, 1948, tav. II; Oberhuber, 1966, p. 174, n. 292; Jarry, 1971, p. 2, fig. 2; Quednau, 1979, pp. 245-246; László, 1981, fig. 79; Boorsch, 1982, p. 190.

R.Q.



135d

135d. *Tre putti sotto il segno del Leone*

Bulino, 206 × 281 mm

In basso, al centro, *Gio: Jacomo Rossi formis Romae alla Pace all'insegna di Parigi 1655*; a destra, *B nel dado*; sul margine inferiore, a sinistra, *.RAPHA. VR. INV*; a destra, *Tapezzerie del Papa, ANT. LAFRERII. FORMIS* Biblioteca Apostolica Vaticana, R.G. Stampe, XIV 18, n. 74. II

L'amorino al centro unisce il potere spirituale a quello temporale: aureola e corona, chiavi papali e scettro imperiale. Questa incarnazione della dottrina papale delle Due Spade ha il piede destro su un globo come gli imperatori Romani, per indicare la propria sovranità universale, e gli vengono offerti due vassoi colmi di monete, il cosiddetto Obolo di S. Pietro ("denarius Sancti Petri"). L'azione ha luogo *sub signo Leonis*, cioè sotto il segno zodiacale del Leone che è circondato dai raggi del Sole, in accordo con la convinzione degli astrologi che il Leone celeste fosse il domicilio del Sole. Questo rapporto *Leo-Sol* fu spesso usato per Leone X (Quednau, 1979; Rousseau, 1983) e potrebbe essere interpretato in senso cristiano e papale: *Sol Iustitiae Christus* e il suo vicario Leone. L'aquila e la fenice, a lato del sole ed entrambe riferite ad esso, sono antichi simboli di rinascita. Così la scena nel suo insieme illustra l'atteso ritorno dell'Età d'oro sotto Leone X che porta con sé la concordia tra i due supremi poteri della *Civitas Christiana*.

Questa composizione compare con orientamento speculare in due disegni a Budapest (Szépművészeti Múzeum, Gabinetto dei disegni, inv. 2264, 204 × 299 mm, datato 1521. Cfr. Csernyánszky, 1948) e a Berlino (Staatliche Museen Preussischer

Kulturbesitz, Kunstbibliothek, inv. Hdz 4327, 221 × 339 mm. Cfr. Jacob, 1975), e con lo stesso orientamento della stampa in un arazzo che copia questa scena dei *Giuochi dei Putti* (un tempo a Berlino, collezione Victor Hahn, 298 × 258 cm. Cfr. Donath, 1926).

Bibliografia: Bartsch, 1803-1821, XV, p. 208, n. 32; Passavant, 1839, II, p. 272; Grimm, 1874, pp. 38-39; Müntz, 1878-1884, p. 26; Dollmayr, 1895, pp. 325-326; Müntz, 1897, pp. 48-49, n. I; Müntz, 1902, p. 37; A. Fischel, 1921, p. 23; Donath, 1926, II, p. 24, n. 102; Disertori, 1929, pp. 8-10; Csernyánszky, 1949, pp. 8-9, 27, n. 9; Mostra Budapest, 1970, p. 11, n. 52; Jacob, 1975, p. 27, n. 52; Quednau, 1979, pp. 215-218; Quednau, 1981, pp. 355-356; Boorsch, 1982, p. 189; Mostra Parigi (Grand Palais), 1983, pp. 372-373, n. 61; Rousseau, 1983, pp. 142, 153-154, 164, 169, 171-172.

R.Q.



Tre putti sotto il segno del Leone, disegno
Budapest, Szépművészeti Múzeum,
Gabinetto dei disegni, inv. 2264