

LEONARDO TRADOTTO: *LA BATTAGLIA DI ANGLIARI*  
E IL *COMBATTIMENTO DEI QUATTRO CAVALIERI*  
DI GERARD EDELINCK

GABRIELLA BOCCONI

Come scrisse Heidegger nei suoi *Sentieri interrotti*, «l'opera d'arte è sì una cosa fabbricata ma dice anche qualcos'altro oltre la pura cosa. [...] L'opera d'arte rende noto qualcos'altro, rivela qualcos'altro»<sup>1</sup>.

Ebbene, nel caso di un'opera andata perduta, sopravvive al carattere oggettuale proprio questo «qualcos'altro». Ciò si può dire a proposito della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo da Vinci, che avrebbe dovuto decorare, insieme alla *Battaglia di Cascina* di Michelangelo Buonarroti, la Sala del Gran Consiglio di Palazzo Vecchio a Firenze. Gli affreschi non furono mai terminati e i cartoni vennero abbondantemente copiati, tanto che furono definiti da Benvenuto Cellini come «la scuola del mondo»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> HEIDEGGER [1936] 1968, pp. 5-6.

<sup>2</sup> CELLINI 1973, libro I, cap. XII. Tra gli studi più famosi derivati dalla *Battaglia* c'è sicuramente il disegno a punta d'argento di Raffaello Sanzio, Oxford, Ashmolean Museum, inv. 535.

Il soggetto, commissionato a Leonardo dal Gonfaloniere Pier Soderini, secondo un progetto ispirato al poemetto *Trophaeum Anglaricum* dell'umanista quattrocentesco Leonardo Dati<sup>3</sup>, si riferiva all'evento bellico combattuto tra Fiorentini e Milanesi nei pressi del comune toscano nel 1440. La scena realizzata corrisponde all'episodio centrale della *Disputa per lo Stendardo*, momento fondamentale per determinare il vincitore della contesa. L'artista immaginò le due fazioni affrontarsi su cavalli impennati. I fiorentini sono rappresentati dal condottiero Pier Giampaolo Orsini e dal veneto Ludovico Trevisano degli Scarampi, quest'ultimo inviato da parte di papa Eugenio IV. La milizia milanese è guidata dal capitano di ventura Niccolò Piccinino, descritto da Vasari come «soldato vecchio con berretton rosso», e da suo figlio Francesco, effigiato con uno straordinario elmo a forma di conchiglia su cui si avviluppano due corna caprine, elementi ripetuti anche nell'armatura. I quattro personaggi si contendono il vessillo della città lombarda. A terra, si trovano altri soldati: due lottano tra di loro, mentre un terzo si protegge con lo scudo per non essere schiacciato. Quanto dell'invenzione iconografica si riesce a ricostruire attraverso i disegni autografi, gli schizzi d'insieme, gli studi dei dettagli e, soprattutto, dei volti<sup>4</sup>, tutto esprime con grande efficacia, nel turbinoso scalpitare dei cavalli e nell'andamento vorticoso del gruppo, quella «pazzia bestialissima» della guerra, rispetto alla quale il Vinci dovette assumere la propria riprovazione<sup>5</sup>.

La modernità della rappresentazione leonardiana contribuì alla fama della *Battaglia di Anghiari*, la cui risonanza è attestata in diversi documenti cinquecenteschi. Nella frase che qui si riporta, contenuta nella lettera di Anton Francesco Doni scritta il 17

<sup>3</sup> MARCELLI 2018.

<sup>4</sup> Si citano come esempio i due studi conservati presso lo Szépművészeti Múzeum di Budapest: *Studio di teste di due guerrieri*, gessetto nero, carbone, tracce di gesso rosso, mm 191 x 188 inv. 1775 e *Studio di testa di giovane guerriero di profilo*, pietra rossa su preparazione rosa pallido mm 226 x 186, inv 1774. I due disegni sono stati recentemente pubblicati in KWAKKELSTEIN, PLOMP 2018, catt. 40 e 41. Tra gli studi d'insieme si ricorda il *Disegno di battaglia* conservato alla Royal Library di Windsor, f. 12338r.

<sup>5</sup> Cfr. VERSIERO 2009, pp. 124-125, nota 5. Cfr. anche VERSIERO 2011.

agosto 1549 per Alberto Lollo circa le «cose notabili» da vedere a Firenze si rileva la sorpresa generata dalla visione dell'opera: «e salito le scale della Sala Grande, diligentemente date una vista a un gruppo di cavalli e d'uomini, che vi parrà una cosa miracolosa»<sup>6</sup>.

Alle parole del Doni si aggiunge la narrazione della scena pubblicata da Giorgio Vasari nella *Vita di Lionardo da Vinci*, in cui si insiste sulle emozioni rappresentate:

Percioché in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta ne gli uomini che ne' cavalli; tra' quali due, intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men vendetta coi denti che si faccia chi gli cavalca nel combattere detta bandiera<sup>7</sup>.

È infine significativo che nell'orazione funebre per Michelangelo Buonarroti di Benedetto Varchi si trovi la seguente descrizione: «E Lionardo vi fece un gruppo tanto terribile, e in così nuova maniera, che insino all'hora non s'era veduto cosa non che più bella, che a gran pezzo la pareggiasse»<sup>8</sup>.

Il «gruppo di cavalli», come ebbe a scrivere Vasari, fu riprodotto nel XVI secolo in diverse copie pittoriche, ampiamente studiate<sup>9</sup> che si configurano come importanti testimonianze iconografiche.

<sup>6</sup> *Al signor Alberto Lollo signor mio singolarissimo*, in BOTTARI 1757-1759, III, n. 165, pp. 232-237 e in particolare, p. 234.

<sup>7</sup> VASARI [1550-1568] 1966-1987, IV, p. 32.

<sup>8</sup> VARCHI 1564, p. 17.

<sup>9</sup> Tra le copie pittoriche: Anonimo del XVI secolo, *Disputa per lo Stendardo nella Battaglia di Anghiari* (detta *Tavola Doria*), olio su tavola, cm 86 x 115, Firenze, Gallerie degli Uffizi (già Napoli Collezione Doria); Anonimo del XVI secolo, *Disputa per lo Stendardo nella Battaglia di Anghiari*, olio su tavola, cm 86 x 144, Firenze (in deposito al Museo di Palazzo Vecchio); Anonimo del XVI secolo, *Disputa per lo Stendardo nella Battaglia di Anghiari* (detta copia Timball), 1580 circa, olio su tavola, cm 72,8 x 84 (già New York, Wildenstein collection).

Le memorie del progetto originale<sup>10</sup>, sono alla base della definizione di una vera e propria categoria pittorica che si affermò con forza nel secolo successivo: il cosiddetto battagliamo<sup>11</sup>.

Un contributo decisivo alla diffusione di tale genere in Europa va riconosciuto nelle incisioni di Antonio Tempesta<sup>12</sup>. L'artista fiorentino collaborò con Giovanni Stradano alla nuova decorazione di Palazzo Vecchio, diretta da Giorgio Vasari. Nel gran numero di soggetti bellici che incise con il suo stile innovativo e originale, si riscontrano alcuni 'debiti' nei confronti di qualche derivazione dalla *Battaglia di Anghiari*, in particolare nella suddivisione della scena in azioni autonome con pochi personaggi (fig. 1). A Firenze, durante il periodo della sua formazione, poté vedere presumibilmente una delle copie pittoriche, oppure l'unica traduzione incisa cinquecentesca conosciuta, ovvero il bulino, datato 1558, del lucchese Lorenzo Zacchia<sup>13</sup>. Questa stampa presenta qualche variante rispetto alle versioni dipinte; l'iscrizione «ex tabella propria» ha stimolato suggestive interpre-

<sup>10</sup> Dal confronto col testo *Del modo di figurare una battaglia* (v. la redazione del *Libro di Pittura*, Vat. Urb. lat. 1270, ff. 53r-v e 85r-v e il *Trattato* pubblicato per la prima volta da Du Fresne nel 1651, in LEONARDO DA VINCI [1651] 2019 pp. 92-93, riguardanti precetti e riflessioni del Vinci sulla pittura) si rilevano forti affinità con la composizione pensata da Leonardo per Palazzo Vecchio. Nonostante il loro avvicinamento sia da considerarsi «anacronistico» (VECCE 2012 p. 6) la lettura del brano richiama l'immagine, così come studi autografi, copie e derivazioni l'hanno trasmessa. Come scrisse Carlo Vecce «Il Modo di figurare una battaglia è uno dei pochi scritti vinciani ad aver goduto di una fortuna ininterrotta dal XVI secolo a oggi» VECCE 2012 p. 6. Le due testimonianze, verbale e visiva, hanno proceduto per percorsi spesso paralleli contribuendo in egual misura alla diffusione del genere battagliamo.

<sup>11</sup> DELAPLANCHE 2007. Altri importanti modelli cinquecenteschi per lo sviluppo del genere battagliamo sono la *Sommersione dell'esercito del Faraone nel Mar Rosso* da disegno di Tiziano, tradotto in incisioni pubblicate da Domenico dalle Greche, in cui sono state notate citazioni dal Vinci (l'elmo a forma di conchiglia e il soldato che si ripara sotto lo scudo, cfr. WIVEL 2019) e la *Battaglia di Costantino*, dipinta dagli allievi di Raffaello sulla base di disegni del maestro (Musei Vaticani, Sala di Costantino).

<sup>12</sup> Antonio Tempesta (1555-1630), pittore, ma soprattutto incisore, è uno dei massimi interpreti del "battagliamo" vissuti tra Cinquecento e Seicento. Le sue stampe si diffusero abbondantemente in tutta Europa, cfr. DELAPLANCHE 2007, pp. 111-112.

<sup>13</sup> Lorenzo Zacchia (1524-1587), *Battaglia di Anghiari*, 1558, incisione a bulino, mm 374 x 470, Wien, Graphische Sammlung Albertina n. 40.312 C. Per l'immagine: [https://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Immagine/index.html\\_648672273.html](https://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Immagine/index.html_648672273.html).

tazioni riguardo la sua dipendenza da una ipotetica tavola originale ‘di prova’ di piccole dimensioni<sup>14</sup>. Si tratta di una delle pochissime incisioni di derivazione da dipinti leonardeschi realizzate prima del Settecento<sup>15</sup>.

Il Vinci non sembrò interessarsi alle potenzialità divulgative e propagandistiche delle stampe di traduzione dai suoi lavori, diversamente da altri artisti suoi contemporanei che riconobbero nelle incisioni *d'après* la possibilità di accrescere la propria fama e di trovare nuove commissioni attraverso la moltiplicazione delle loro invenzioni. La funzione dell'incisione di traduzione è bene espressa, come si legge di seguito, nel Proemio del *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, pubblicato per la prima volta nel 1686 da Filippo Baldinucci:

Mercé che questa, l'opere più degne de' valorosi maestri d'ogni città e provincia in ciò che tali opere per invenzione e per disegno s'ammira, eccellentemente imitando e contraffacendo e quelle eziandio a piccola, ma godibile proporzione riducendo, rende comunicabili a tutto 'l mondo<sup>16</sup>.

Nella seconda metà del Seicento fu Gerard Edelinck (1640-1707) a curarsi di rendere la *Battaglia d'Anghiari* in «godibile proporzione», ovvero «comunicabile a tutto il mondo», incidendo un poderoso bulino di grande formato<sup>17</sup> (fig. 2). Nella stampa sembrano proprio prendere forma le parole usate da Vasari, Varchi e Doni in riferimento al gruppo della *Disputa per lo Stendardo*. Si tratta del senso di terribilità, sdegno, vendetta e rabbia che «eccitarono anche al suo tempo maggior meraviglia», come

<sup>14</sup> Cfr. CAROFANO 2018.

<sup>15</sup> Cfr. ALBERICI 1984.

<sup>16</sup> BALDINUCCI 1686, Proemio, p. I.

<sup>17</sup> L'impronta misura mm 457x 620. Per le stampe di Edelinck segnalate nel presente testo si citano gli esemplari dell'Istituto centrale per la grafica, tutti provenienti dalla collezione Corsini, in deposito dall'Accademia Nazionale dei Lincei. La *Disputa per lo Stendardo*, inv. FC 50306, era in origine collocata nel volume 40H12, fu staccata e montata in passepartout prima del 1906, secondo un criterio di sistemazione museale considerato in quegli anni ottimale. Cfr. MONACI, HERMANIN 1906, p. 8.

scrise il pittore Giuseppe Bossi nel trattato *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, edito nel 1800<sup>18</sup>.

Tra i precedenti grafici da porre in relazione con la stampa di Edelinck si propongono tre disegni. Il primo è stato battuto all'asta di Sotheby's del 30 gennaio 2019, attribuito ad anonimo del XVI secolo. Appartenuto, tra gli altri, a Thomas Dimsdale e a Sir Thomas Lawrence, fu attribuito a Rubens e considerato il modello per l'incisione di Edelinck fino alla metà del XX secolo. È stato esposto di recente alla mostra di Haarlem, *Leonardo da Vinci. The language of faces*<sup>19</sup>. La composizione è molto simile alla stampa e, considerando che l'immagine del gruppo non è completa, corrisponderebbero anche le misure.

Il secondo disegno è conservato nel Département des Arts Graphiques del Louvre. È eseguito, in due tempi diversi, su due frammenti di carta collata. Una prima stesura si deve a un anonimo cinquecentesco, prima che il foglio fosse ritoccato, colorato e ingrandito da Rubens<sup>20</sup>. A questo disegno va collegato il dipinto conservato a Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, donato dal conte Lamberg-Sprinzenstein nel 1821, assegnato al pittore di Anversa in modo non unanime<sup>21</sup>.

Il terzo disegno, conservato ad Harvard<sup>22</sup>, è omologabile a quello del Louvre ed è attribuito allo stesso Edelinck. Questa ver-

<sup>18</sup> BOSSI 1810, pp. 227-231.

<sup>19</sup> KWAKKELSTEIN, PLOMP 2018, cat. 42. Il disegno, eseguito in pietra nera e acquarello grigio con ritocchi a penna e inchiostro bruno, misura 435 x 565 mm. Presenta le seguenti iscrizioni in inchiostro bruno: «*Leonardo da Vinci (fecit cancellato)*», sul verso: «N° 2 e A v Dyk 435 x 565 mm». Battuto in asta Sotheby, New York 30 gennaio 2019. Cfr. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/old-master-drawings-n10006/lot.10.html>.

<sup>20</sup> Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 20271, pietra nera, penna e inchiostro bruno e grigio, matita grigia e pigmenti bianchi e grigio-blu su carta, in origine 428 x 577 mm poi ingrandito a 453 x 636 mm. Provenienza: Everhard Jabach, - C. G. Tessin, - Nils Barck, - Peter Paul Rubens (?) - Nicodemus Tessin, Cfr. LOGAN 2003.

<sup>21</sup> Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, olio su tela, inv. 246. Cfr. CAROFANO 2018, p. 25.

<sup>22</sup> Inv. 1917.221, datato al 1657 circa, tecnica di esecuzione: inchiostro nero e marrone, inchiostro marrone e grigio acquarellato e acquerello opaco bianco-bluastro su gesso nero, carta vergata, mm 452 x 640. Provenienza: Juan Jorge Peoli, Londra (L.

sione della *Disputa per lo Stendardo* fu donata nel 1917 al Fogg Art Museum da Edward W. Forbes, che diresse il museo dal 1909 al 1944. Rispetto ai disegni, alle copie dipinte e alla stampa di Zacchia il bulino del fiammingo è in controparte, ma il ribaltamento della composizione non riduce la potenza dell'immagine originaria, come ci conferma la lettura dell'opera fornita da Jean Rudolphe Fusslin:

Cette estampe a été gravée d'après un carton de Léonard, dessiné par un inconnu, lorsqu'Edelinck étoit encore jeune. On y trouve cependant de choses du grand style de Léonard dans le dessein, une si bonne disposition dans les Groupes et dans le contraste des figures, mais surtout une expression si vraie dans les visages, qu'il est toujours possible de se former une idée claire de la force du peintre dans cette forte de sujets<sup>23</sup>.

Gerard Edelinck nacque ad Anversa nel 1640, si formò presso Cornelis Galle il Giovane (1615-1678) da cui apprese il vigoroso utilizzo del bulino tipico degli incisori della cerchia di Rubens. Si trasferì a Parigi nel 1665 e collaborò con l'incisore François de Poilly (1623-1693) divenendo presto famoso, tanto da decidere di naturalizzarsi francese. Al seguito di Robert Nanteuil (1623-1678) entrò a far parte della schiera di artisti gravitanti intorno a Charles Le Brun, e grazie al pittore fu introdotto alla corte di Luigi XIV, ricevendo commissioni, una pensione e il titolo di incisore del Re, partecipando in questo modo al progetto di propaganda estetico-culturale promosso dal sovrano e da Colbert che costituì la fondamentale premessa per l'istituzione della Calcografia Reale<sup>24</sup>.

Realizzò circa quattrocento incisioni, tra le quali fu particolarmente apprezzata la *Sacra Famiglia di Francesco I* da Raffaello<sup>25</sup>.

2020 con il suo marchio). [R. Ederheimer, New York], venduto a Edward W. Forbes nel 1914 che lo donò al Fogg Art Museum nel 1917.

<sup>23</sup> FUSSLIN [1771] 1805, pp. 72-73.

<sup>24</sup> Cfr. BOREA 2009, cap. XXXI, pp. 375-379.

<sup>25</sup> Sembra che Colbert avesse impedito a Edelinck di visitare l'Italia per non distrarlo dalle commissioni affidategli. Così l'incisore si "accontentò" di copiare i dipinti italiani che si trovavano a corte. L'incisione della *Sacra Famiglia* era destinata a un figlio di

Nella sua opera va riconosciuto uno dei momenti più alti dell'evoluzione della tecnica bulinistica<sup>26</sup>. Baldinucci lo inserì, nel proemio del *Cominciamento*, tra gli «artefici scelti come il fior fiore di quell'arte cresciuta ultimamente in Francia all'ombra dell'Académie»<sup>27</sup>, espressione di quell'attitudine virtuosistica nella resa, il più fedelmente possibile, della materia degli oggetti senza l'ausilio del colore: sete, merletti, metalli, broccati, pellicce, con tutti i loro effetti di lucentezza, morbidezza, rugosità. La studiosa Evelina Borea, curatrice della recente edizione critica del testo di Baldinucci, individua in Domenico Tempesti, allievo di Nanteuil, il tramite per le notizie sugli incisori della corte del Re Sole<sup>28</sup>. Sotto la guida del maestro, Tempesti scrisse un trattato sulla tecnica del bulino in cui definiva la «teoria delle taglie», cioè la capacità di differenziare gli effetti luministici, le materie e le volumetrie attraverso tipologie di segni diverse. Nella sostanza la teoria può essere sintetizzata nella frase qui indicata: «Bisogna cercare, mediante i tratteggi, di distinguere i corpi rappresentati, e di renderli in incisione ognuno secondo il suo spirito»<sup>29</sup>.

Colbert, in virtù della straordinaria perizia tecnica dell'esecuzione la matrice fu donata poco dopo al re. BOREA 2009, cap. XXXI, p. 378. Della stampa si segnala l'esemplare dell'Istituto centrale per la grafica, FC 50290, proveniente dal volume Corsini 40H12: Il dipinto, eseguito a olio su tavola, trasportato su tela, misura 207 × 140 cm, 1518 circa. È conservato a Parigi, Louvre, inv. 604.

<sup>26</sup> Giuseppe Trassari Filippetto pubblicò nel 2003 un'attenta disamina dell'evoluzione della tecnica del bulino, nel suo progressivo affrancamento dalla pratica orafa e dall'omologazione del tratteggio a penna. Sintetizzando all'estremo si può considerare come punto di partenza il saggio di Erwin Panofsky sul bulino di Dürer in cui lo «spessore e gli intervalli potevano essere modificati in modo da svelare quelle mutevoli variazioni di luce e di ombra che definiscono la superficie materica delle cose» Trassari ripercorre una storia del vocabolario segnico dureriano, che arriva in Italia nel Cinquecento. Giorgio Ghisi (1520-1582) «tradusse in italiano» lo stile incisivo di Dürer e trasferendosi ad Anversa contribuì a quella sintesi linguistica tra incisione nordica (che aveva assimilato anche l'influenza di Luca di Leida) e Rinascimento italiano, gettando le basi della grande scuola fiamminga che, dopo Goltzius, ebbe tra i suoi maggiori esponenti gli incisori di Rubens. Cfr. TRASSARI FILIPPETTO 2003.

<sup>27</sup> Cfr. BOREA 2014.

<sup>28</sup> Cfr. BOREA 2014, p. 152.

<sup>29</sup> DE DENARO 1994.

Nell'*Enciclopedia metodico critica ragionata delle Belle Arti*, Pietro Zani pubblicò le *Riflessioni ed avvertimenti di Roberto Nanteuil e d'altri sulla Pittura, e sull'intaglio scritti da Domenico Tempesti*, in cui troviamo la seguente opinione su Edelinck:

Di Monsieur Edelenc così diceva il Maestro [Nanteuil], che il suo bulino è buono, ma che rompe troppo la taglia, massimo nelle carnagioni [...] ha sempre detto il Maestro, che da lui non si imiti se non il gusto del bulino. Si è servito di due, e di tre taglie, e puntini in diversi luoghi<sup>30</sup>.

Nelle *Notizie storiche degli intagliatori*, edizione curata da Luigi de Angelis, Giovanni Gori Gandellini si spese invece in questi termini entusiastici: «Ecco il più grande e il più sorprendente fra tutti gli intagliatori che abbian finora inciso [...] di una facilità sorprendente [...] il primo a dare alla luce stampe veramente pittoresche»<sup>31</sup>.

Il seguente brano, tratto dal discorso *Dello studio delle Belle Arti* di Francesco Bargiulli, Cancelliere dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna, è una delle numerose testimonianze della fortuna del nostro incisore negli ambienti artistici del XIX secolo:

[Francesco Rosaspina] in Parigi più mesi s'intrattenne. Là si trovò col Casti poeta, col Bossi pittore col Longhi incisore e col Longhi e col Bossi visitò studi e gallerie, i monumenti vide, raccolta di preziose stampe esaminò [...] Rimpatriato e portate seco le classiche stampe, che a proprie spese in riva a Senna aveva acquistate e che a quando a quando permutò, onde migliorarne le prove, si diede a considerarle con lodati propositi, e n'era tutto preso, e predicava specialmente l'Edelinck<sup>32</sup>.

Nell'Ottocento si registrano stampe di Edelinck nell'Accademia Brera, acquisite da Roberto Longhi come strumenti di studio

<sup>30</sup> Cfr. ZANI [1797] 1821, annotazioni alla lettera E, p. 10.

<sup>31</sup> DE ANGELIS 1814, IX, p. 229.

<sup>32</sup> BARCIULLI 1843, p. 22.

per il corso di Disegno dalle stampe<sup>33</sup> e nella scuola d'incisione del San Michele, portate a Roma dagli incisori incaricati dal Camerlengo Antonio Tosti di reperire fogli di pregio sul mercato francese come si legge in questa lettera di Francesco Giangiacomo a Paolo Mercuri:

Sapete quanto l'Em.o Cardinal Tosti, visitatore del medesimo, è affezionato a quello stabilimento e sempre intento a far del bene. Ha ridotto quel locale a tante gallerie che voi non lo riconoscereste più. Ha procurato di fare una raccolta d'incisioni di quei maestri seicentisti, cioè Edelinck, Masson, Drevet, Wille ed altri maestri di quell'epoca<sup>34</sup>.

Nella collezione di stampe e disegni della Biblioteca Corsini, oggi in deposito presso l'Istituto centrale per la grafica, sono conservate 106 opere dell'incisore fiammingo, già registrate nell'*Inventario delle stampe della Collezione Corsini* redatto dal bibliotecario Luigi Maria Rezzi. Sebbene non ci siano maggiori indicazioni sull'acquisizione di queste incisioni l'inventario ci consente comunque di datare l'ingresso nella prestigiosa biblioteca romana ad un periodo antecedente al 1857<sup>35</sup>. I fogli furono raccolti in un volume interamente dedicato a Edelinck, collocato accanto ad altri tomi contenenti nuclei di stampe di singoli autori. Questo criterio di ordinamento si affiancava, nella stessa collezione, a quello, più diffuso, per scuola, secolo, tecnica di esecuzione. La presenza di un così considerevole numero di incisioni del fiammingo ci rivela quanto, a un secolo di distanza, e non soltanto, come abbiamo visto, in ambito accademico, la sua straordinaria abilità nell'uso del bulino incontrasse il favore dei conoscitori.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> BOREA 2009, p. 585.

<sup>34</sup> Lettera di Francesco Giangiacomo a Paolo Mercuri, 27 giugno 1840 in DINOIA 2012, p. 561.

<sup>35</sup> Luigi Maria Rezzi (1785-1857) fu bibliotecario della Corsiniana dal 1836 all'anno della sua morte. I riferimenti agli incisori Edelinck si trovano nell'*Inventario delle stampe della Collezione Corsini*, vol. II, cat. 2436, pp. 235-249. *La Disputa per lo Stendardo* è registrata a p. 243 al n. 23 come *Battaglia del Vinci*.

<sup>36</sup> Il volume è il 40H12, con la segnatura "Edelinck stampe", in origine conservava le stampe da FC 50285 a FC 50392, buona parte di queste sono state staccate, montate

Una lettura efficace della sua tecnica ci è fornita dalle seguenti parole di Henri Delaborde, segretario perpetuo dell'Académie des Beaux-Arts, conservatore onorario del Département des Estampes alla Bibliothèque National de France: «Un homme dont le talent a pour moyen d'expression unique et nécessaire, non le crayon, non le pinceau, mais le burin»<sup>37</sup>.

Diversamente dal resto della sua produzione incisoria, il bulino della *Disputa per lo Stendardo* ebbe alterna fortuna. Nei repertori pubblicati tra Seicento e Ottocento si trova quasi sempre citato come *Combattimento di quattro cavalieri*<sup>38</sup> e considerato opera giovanile, non all'altezza della produzione successiva. Pierre Jean Mariette, in una lettera indirizzata al Conte di Caylus espresse un giudizio che rivela una decisa posizione antifiamminga, che qui si riporta:

Un combattimento di quattro cavalieri, che contrastano una bandiera. Questa stampa, che è alta 17. dita, e 22. e 6. linee di larghezza, è una delle prime opere di Gherardo Edelinck. Egli l'ha intagliò a Anversa avanti di venire a fissarsi in Francia, onde non bisogna aspettarsela bella come l'altre sue opere fatte dipoi. Vi si legge da piedi: *L. d' la fin-se pin*; che così si pronunzia in Fiammingo il nome di Lionardo. Il cattivo gusto, che regna nel disegno di questa stampa, farebbe credere, che ella fosse intagliata sul disegno di qualche Fiammingo<sup>39</sup>.

E in chiave antifiamminga va letto anche questo giudizio di Giuseppe Bossi, che attribuì allo stile di Rubens la cattiva riuscita di questa stampa: «Quanto abbiamo qui descritto vedesi nella

in passepartout e conservate in scatola. Affiancati al volume «Edelinck» sono collocati i tomi che raccolgono le opere di Gerard Audran (40H11) e di Giovanni Volpato (40H13). Le classificazioni dei volumi della Biblioteca Corsiniana seguivano le indicazioni di H. Heineken pubblicate in HEINECKEN 1771, cfr. PEZZINI BERNINI 2001. L'Istituto centrale per la grafica, nei fondi Corsini, Nazionale e della Calcografia, conserva in totale 123 opere dell'artista.

<sup>37</sup> DELABORDE 1886, p. 7.

<sup>38</sup> Con questo titolo è indicata anche la matrice in rame, nel catalogo di vendita del fondo dell'Editore Auguste Jean che la stampò a Parigi fino al 1846, quando la vedova chiuse l'attività. Cfr. CATALOGUE D'UNE COLLECTION TRES IMPORTANTE DE PLANCHES GRAVEE 1846, p. 95, n. 355.

<sup>39</sup> La lettera è pubblicata in BOTTARI 1757-1759, II, n. 84, pp. 242-243.

stampa che l'Edelinck trasse da un disegno che il Rubens fece di quest'opera, trasfigurandola alla sua maniera caricata e licenziosa»<sup>40</sup>.

Nelle *Notizie degli Intagliatori* di Gori Gandellini, viene definito come pezzo famoso e raro<sup>41</sup>, e nel Catalogo degli Uffizi del 1881, curato da Nerino Ferri, all'epoca conservatore dei disegni e stampe della galleria fiorentina, si identifica la derivazione da Rubens, ma è curiosamente omessa la paternità di Leonardo da Vinci<sup>42</sup>.

Sono conosciuti tre stati dell'opera: un primo stato *ante litteram*, un secondo con le indicazioni di responsabilità «G. Edelinck sculp.» e il 'cattivo motto' «L. de la finse pins.»<sup>43</sup> in cui l'incisore mescolava la pronuncia francese con la fiamminga; e un terzo stato, caratterizzato da tre puntini sull'elsa della 'storta' di Pier Giampaolo Orsini.

Edelinck costruisce l'immagine con una geometria rigorosa, che ricorda, oggi diremmo, le restituzioni digitali in 3D (fig. 3). Come si evince dall'osservazione di alcuni particolari, il linguaggio incisivo si articola attraverso la modulazione della profondità del tracciato, la differenziazione dei segni, le lumeggiature ottenute lasciando affiorare il bianco della carta e sfumando con tocchi di becco del bulino. Le sue trame segniche si sviluppano in incroci che privilegiano le forme a losanga per rendere al meglio le variazioni di luce e ombra.

Nel Proemio de *Le Peintre Graveur*, monumentale opera pubblicata in ventuno volumi dallo studioso Adam von Bartsch, l'incisione di traduzione è apprezzata alla stregua di una vera e propria traduzione letteraria<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> BOSSI 1810, p. 230.

<sup>41</sup> DE ANGELIS 1814, p. 237.

<sup>42</sup> FERRI 1881, p. 49, n. 375.

<sup>43</sup> In questo modo Gori Gandellini definisce la storpiatura del nome del Da Vinci, DE ANGELIS 1814, p. 237.

<sup>44</sup> «L'estampe faite par un graveur d'après le dessin d'un peintre peut être parfaitement comparée à un ouvrage traduit dans une langue différente de celle», BARTSCH 1803-1821, I, avant-propos.

Resta da stabilire da quale ‘idioma’ Edelinck abbia operato la sua traduzione. La corrispondenza tra il disegno del Louvre, ritoccato da Rubens, e il disegno di Harvard, assegnato all’incisore, non dovrebbe lasciare dubbi circa il modello della nostra stampa. Rubens, che in Italia ebbe la possibilità di entrare in contatto con i capolavori del Rinascimento, originali e derivazioni, potrebbe anche aver visto, durante il soggiorno in Spagna, come inviato del Duca di Mantova, i volumi di disegni leonardeschi posseduti all’epoca dallo scultore Pompeo Leoni<sup>45</sup>. Che Edelinck abbia interpretato Leonardo attraverso l’opera del pittore fiammingo era convinzione, come abbiamo visto, di diversi studiosi del XIX secolo. In particolare Henri Delaborde, dopo aver ricostruito le vicende del disegno oggi al Louvre<sup>46</sup>, trasse le seguenti conclusioni:

Des explications qui précèdent il résultat que, italienne à l’origine, naturalisée flamande par la main d’un copiste ou deux copistes successifs, la composition que l’Edelinck a reproduit participe à la fois de Leonard et de Rubens; ou plutôt à force de d’avoir été dans les formes revisées par celui-ci, elle ne garde presque plus rien de sa physionomie première. Aussi, pour rendre une scène où prédominait en réalité la manière du grand peintre d’Anvers, l’Edelinck jugea-t-il que le

<sup>45</sup> Cfr. PLOMP 2018. Oltre a conoscerne l’arte Rubens parlava anche un ottimo italiano, il duca Vincenzo Gonzaga lo coinvolse anche in attività diplomatiche e il pittore Jan Brueghel lo impiegò come “secretario” per seguire le sue commissioni nel Bel Paese. Cfr. ARGENZIANO 2016.

<sup>46</sup> Che l’incisore potrebbe aver visto ad Anversa prima che entrasse nella collezione svedese Tessin. Per quanto riguarda l’incisione della *Disputa per lo Stendardo* è presumibile che, come assunto in molti repertori che la citano (cfr. ALBERICI 1984, p. 167, n. 254), fosse stata eseguita ad Anversa come copia da Rubens, paternità non dichiarata nelle indicazioni di responsabilità. È anche possibile che la matrice venisse successivamente portata in Francia da Edelinck stesso. Come abbiamo visto l’incisore aveva sicuramente un debito di riconoscenza nei confronti di Le Brun. Non è escluso che l’incisore abbia mostrato al “Primo pittore del Re” il bulino della *Disputa per lo Stendardo*. La potenza espressiva del soggetto leonardesco avrà molto probabilmente incontrato il favore del pittore francese, in virtù dei suoi interessi sulla fisiognomica e la rappresentazione delle passioni. Il pittore sosteneva infatti che «tutto ciò che provoca nell’anima una passione deve produrre sul corpo qualche effetto» LE BRUN [1751] 1992, p. 14. Il secondo e il terzo stato della nostra incisione, alla luce di queste considerazioni, sono quasi certamente riferibili al periodo francese.

mieux était de procéder comme auraient pu le faire les graveurs directement formés à l'école du Rubens<sup>47</sup>.

Confermano la teoria dello studioso francese, che sostenne che Edelinck si rifece allo stile degli incisori rubensiani, assimilato grazie a Cornelis Galle, le affinità linguistico-tecniche rilevate accostando un particolare della *Disputa per lo Stendardo* con uno dalla stampa di Lucas Vorsterman tratta dal *Combattimento delle Amazzoni*<sup>48</sup> (figg. 4, 5, 6). Entrambe presentano una precisa costruzione geometrica, ampi tracciati curvilinei definiscono le rotondità, incroci di segni formano losanghe che creano modulazioni tonali attraverso le profondità e la larghezza dei solchi incisi. Dagli scuri più profondi si arriva al bianco della carta, il punto di luce maggiore, mediante un alleggerimento lineare che sfuma in aree puntiformi. Edelinck ottenne con la sovrapposizione di più incroci effetti simili alle marezzature, compiendo un passo in avanti rispetto alla resa pittorica della tecnica del bulino. La *Disputa per lo Stendardo*, che comunque mantiene un carattere più scultoreo che pittorico, può essere considerata un punto di partenza dell'evoluzione stilistica dell'incisore la cui

<sup>47</sup> DELABORDE 1886, pp. 49-54.

<sup>48</sup> Tra i vari modelli ispiratori del dipinto di Rubens (Monaco Alte Pinakothek inv. 324), da cui è tratta la stampa di Vorsterman c'è anche la *Battaglia di Anghiari* Cfr. DI-NOIA 2004.

È infine piuttosto suggestivo concludere con i primi due versi della poesia *Les Phares*, di Charles Baudelaire, tratta da *Les Fleurs Du Mal* (1857) dedicati rispettivamente a Rubens e a Leonardo da Vinci:

«Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,  
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,  
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,  
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;  
Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,  
Où des anges charmants, avec un doux souris  
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre  
Des glaciers et des pins qui ferment leur pay».

Il poeta definì il pittore fiammingo «fiume d'oblio»; nel caso della *Battaglia di Anghiari* dobbiamo invece riconoscere il suo contributo nella trasmissione della memoria dell'opera.

produzione fu considerata fino a tutto l'Ottocento un esempio da seguire.

*Bibliografia*

*Fonti manoscritte*

Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, Inventario delle stampe della Collezione Corsini, vol. II, cat. 2436.  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Libro di Pittura*, Vat. Urb. lat. 1270

*Volumi a stampa*

- ALBERICI 1984 = CLELIA ALBERICI, *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, a cura di C. Alberici con schede di M. Chirico De Biasi, Electa, Milano 1984.
- ARGENZIANO 2016 = ROSA ARGENZIANO, *L'italiano di Pieter Paul Rubens in qualità di "secretario" di Jan Brueghel dei Velluti*, in *Verso nuove frontiere dell'eteroglossia / The new frontiers of heteroglossia*, a cura di G. Cartago e G. Rovere, Vol. 3, No 1 (2016), Lingue Culture Mediazioni, pp. 9-29.
- BALDINUCCI 1686 = FILIPPO BALDINUCCI, *Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame: colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione. Opera di Filippo Baldinucci fiorentino, accademico della Crusca*, Firenze 1686.
- BARCIULLI 1843 = FRANCESCO BARCIULLI, *Dello studio delle Belle Arti. Discorso (1838)*, in «Atti della Provinciale Accademia di Belle Arti in Ravenna di un quinquennio dal 1838 al 1842», Ravenna 1843, pp. 15-88.
- BARTSCH 1803-1821 = ADAM VON BARTSCH, *Le peintre graveur*, I, J. V. Degen libraire place St. Michel, Wien 1803-1821.
- BOREA 2009 = EVELINA Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, I-IV, Edizioni della Normale, Pisa 2009.
- BOREA 2014 = EVELINA Borea, *Filippo Baldinucci e le sue fonti francesi*, in *Da Torino a Parigi: Laura Malvano storica e critica d'arte, Cahiers d'études italiennes*, n° 18, Grenoble 2014, pp. 149-153.
- BOSSI 1810 = GIUSEPPE BOSSI, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, Stamperia Reale, Milano 1810.
- BOTTARI 1757-1759 = GIOVANNI GAETANO BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al secolo XVII*, Tomo II e III, Carlo Barbiellini, Roma 1757.

- CAROFANO 2018 = PIERLUIGI CAROFANO, *Fortuna delle copie: il singolare caso della Battaglia d'Anghiari*, in *Originali repliche copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, Atti del convegno, a cura di P. Di Loreto, Ugo Bozzi Editore – Edizioni per la Storia dell'Arte, Roma 2018, pp. 20-25.
- CATALOGUE D'UNE COLLECTION TRES IMPORTANTE DE PLANCHES GRAVEE 1846 = *Catalogue d'une collection très importante de planches gravées. En Tous genres par le Maitres et les Artistes le plus célèbres du XV au XIX siècle. Formant la Ire partie du fond du commerce d'éditeur d'estampes de Mme Venne Auguste Jean*, Imprimerie et lithographie de Maulde et Remou, Parigi 1846.
- CELLINI 1973 = BENVENUTO CELLINI, *La vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1973.
- DE ANGELIS 1814 = LUIGI DE ANGELIS, *Riflessioni dello scrittore delle Notizie degli Intagliatori aggiunte al Gandellini sopra la stampa intagliata in legno a chiaroscuro attribuita dal Vasari a Baldassare Peruzzi*, Porri, Siena 1814.
- DELABORDE 1886 = HENRI DELABORDE, *Les artistes célèbres. Gérard Edelinck*, Rouam, Paris, 1886.
- DE LAPLANCHE 2007 = JÉRÔME DELAPLANCHE, *Nascita e riconoscimento di una forma: il genere della pittura di battaglia in Italia*, in «Bollettino d'arte», fasc. 140, aprile-giugno 2007, pp. 109-128.
- DE DENARO 1994 = FURIO DE DENARO, *Domenico Tempesti e i discorsi sopra l'intaglio ed ogni sorte d'intagliare in rame da lui provate e osservate dai più grand'buomini di tale professione*, Spes, Firenze 1994.
- DINOIA 2004 = ROSALBA DINOIA, *scheda*, in *La Collezione del Principe. Da Leonardo a Goya; disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra a cura di E. Antetomaso, G. Mariani e A. Emiliani, Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004, pp. 235-236, n. 34.
- DINOIA 2012 = ROSALBA DINOIA, *Parigi - Roma, Roma - Boston: la formazione della collezione di stampe del cardinale Tosti attraverso Calamatta e Mercuri*, in *Roma fuori di Roma L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Campisano, Roma 2012, pp. 555-568.
- FERRI 1881 = PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo delle stampe esposte al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi con l'indice alfabetico degli'incisori*, Della Stampa, Firenze 1881.

- FÜSSLIN [1771] 1805 = JEAN RUDOLPHE FÜSSLIN, *Catalogue critique des meilleurs gravures d'après les maitres les plus célèbres de tout les écoles*, Gerstenberg, Hildesheim 1805
- HEIDEGGER [1936] 1968 = MARTIN HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- HEINECKEN 1771 = KARL HEINRICH VON HEINECKEN, *Idée générale d'une collection complete d'estampes: Avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure & sur les premiers Livres d'Images*, Kraus, Leipzig et Wien 1771.
- KWAKKELSTEIN, PLOMP 2018 = MICHAEL KWAKKELSTEIN e MICHEL PLOMP, *Leonardo da Vinci. The language of faces*, Uitgeverij Thoth, Haarlem 2018.
- LE BRUN [1751] 1992 = CHARLES LE BRUN, *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1992, p. 14.
- LEONARDO DA VINCI AND THE BATTLE OF ANGLIARI. THE MISTERY OF TAVOLA DORLA 2015 = LEONARDO DA VINCI AND THE BATTLE OF ANGLIARI. THE MISTERY OF TAVOLA DORLA, catalogo della mostra Tokyo-Kyoto-Miyagi 2015-2016, a cura di D. Ikeda, Fuji Art Museum, Tokyo 2015.
- LEONARDO DA VINCI [1651] 2019 = Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di R.T. Du Fresne, Parigi 1651, riedizione a cura di M. Carnevali, in Collana Fonti e testi «Horti Hesperidum», 45, Roma 2019.
- LOGAN 2003 = ANNE-MARIE LOGAN, *16<sup>th</sup> century copy after Leonardo, restored and reworked by Peter Paul Rubens in Leonardo Da Vinci Master Draftsman. The Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra a cura di C. Bambach, Yale University Press, New Haven 2003, pp. 671-678.
- MARCELLI 2018 = NICOLETTA MARCELLI, *Pier Soderini, Leonardo da Vinci e la Battaglia di Anghiari*, in «Interpres», XXXVI, 2018, pp. 191-213.
- MAZZI 2019 = GABRIELE MAZZI, *Arte di Governo nella Battaglia di Anghiari. Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra Anghiari 2019 – 2020, S-Eriprint, Firenze 2019.
- MONACI, HERMANIN 1906 = ERNESTO MONACI, FEDERICO HERMANIN, *Relazione sul Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma, 1906.
- PEZZINI BERNINI 2001 = GRAZIA PEZZINI BERNINI, *La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII*

- secolo, in *Il Gabinetto Nazionale delle stampe. Storia e collezioni*, a cura di G. Mariani, De Luca, Roma 2001, pp. 65-87.
- PLOMP 2018 = MICHIEL PLOMP, *The Netherlands and Leonardo da Vinci 1500 – 1700*, in *Leonardo da Vinci The language of faces*, a cura di M. W. Kwakkelstein e M. Plomp, Uitgeverij Thoth, Haarlem 2018, pp. 91-103.
- TRASSARI FILIPPETTO 2003 = GIUSEPPE TRASSARI FILIPPETTO, *Il Bulino da utensile orafo a strumento grafico*, in *Le tecniche calcografiche di incisione diretta: bulino, puntasecca, maniera nera*, a cura di G. Mariani, De Luca, Roma 2003, pp. 23-35.
- VARCHI 1564 = BENEDETTO VARCHI, *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi fatta, e recitata da Lui pubblicamente nelle essequie di Michelagnolo Buonarroti, in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo indiritta al molto Mag. E Reverendo Monsignore M. Vincenzio Borghini priore degli Innocenti*, Giunti, Firenze, 1564.
- VASARI [1550-1568] 1966-1987 = GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Sansoni, SPES, Firenze, 1966-1987.
- VECCE 2012 = CARLO VECCE, *Le battaglie di Leonardo [Codice A. ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia]*, in *Lettura Vinciana*, LI, 2011, Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana, Giunti, Firenze 2012, pp. 5-40.
- VERSIERO 2009 = MARCO VERSIERO, *Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II. Indizi di polemologia: 'naturalità' del conflitto e 'necessarietà' della guerra*, in «Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali», anno XV 2009/1, Roma – Pisa 2009, pp. 121-134.
- VERSIERO 2011 = MARCO VERSIERO, *L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci*, Cahiers de la Méditerranée, 83, 2011, pp. 1-7.
- WIVEL 2019 = MATTHIAS WIVEL *Scheda*, in *Titian and the Renaissance in Venice*, catalogo della mostra a cura di B. Eclercy, H. Aurenhammer, Prestel, Munich 2019, pp. 104-107.
- ZANI [1797] 1821 = PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodico critica ragionata delle Belle Arti Pietro Zani*, parte I, vol. XVIII, Tipografia Ducale, Parma 1821.
- ZÖLLNER 1997 = FRANK ZÖLLNER, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica*, in *Lettura Vinciana*, XXXVII, Giunti, Firenze 1997, pp. 7-69.

*Didascalie*

- Fig. 1. Antonio Tempesta (Firenze 1555 – Roma 1630) *Scena di battaglia con due cavalli che si aggrediscono*, dalla serie *Differenti soggetti di Battaglie*, 1590-1610, acquaforte mm 93x209, Roma Istituto centrale per la grafica, FN 4397 (provenienza: Collezione Nicola Pio)
- Fig. 2. Gerard Edelinck (Anversa 1640 – Parigi 1707) *Disputa per lo stendardo*, 1657-1666, dalla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo da Vinci, bulino, III stato, mm 457x 620 (impronta), Roma Istituto centrale per la grafica, FC 50306 (Deposito dall'Accademia Nazionale dei Lincei, provenienza: Collezione Corsini)
- Fig. 3. Gerard Edelinck (Anversa 1640 – Parigi 1707) *Disputa per lo stendardo*, particolare che evidenzia il tracciato del bulino
- Fig. 4. Lucas Vorsterman il Vecchio (Bommel 1595 – 1675) *Combattimento delle Amazzoni*, 1623, dal dipinto di Rubens (Monaco Alte Pinakothek inv. 324) bulino, II stato, mm. 865 x 1610 (misura complessiva, stampa composta da sei tavole), Roma, Istituto centrale per la grafica, FC 14 (Deposito dall'Accademia Nazionale dei Lincei, provenienza: Collezione Corsini)
- Fig. 5. Lucas Vorsterman il Vecchio (Bommel 1595 – 1675) *Combattimento delle Amazzoni*, 1623, particolare
- Fig. 6. Gerard Edelinck (Anversa 1640 – Parigi 1707) *Disputa per lo stendardo*, particolare



1



2







5



6