

**MUSEO
BATTAGLIA
ANGHIARI**

**GUIDA
ALLA
MOSTRA**

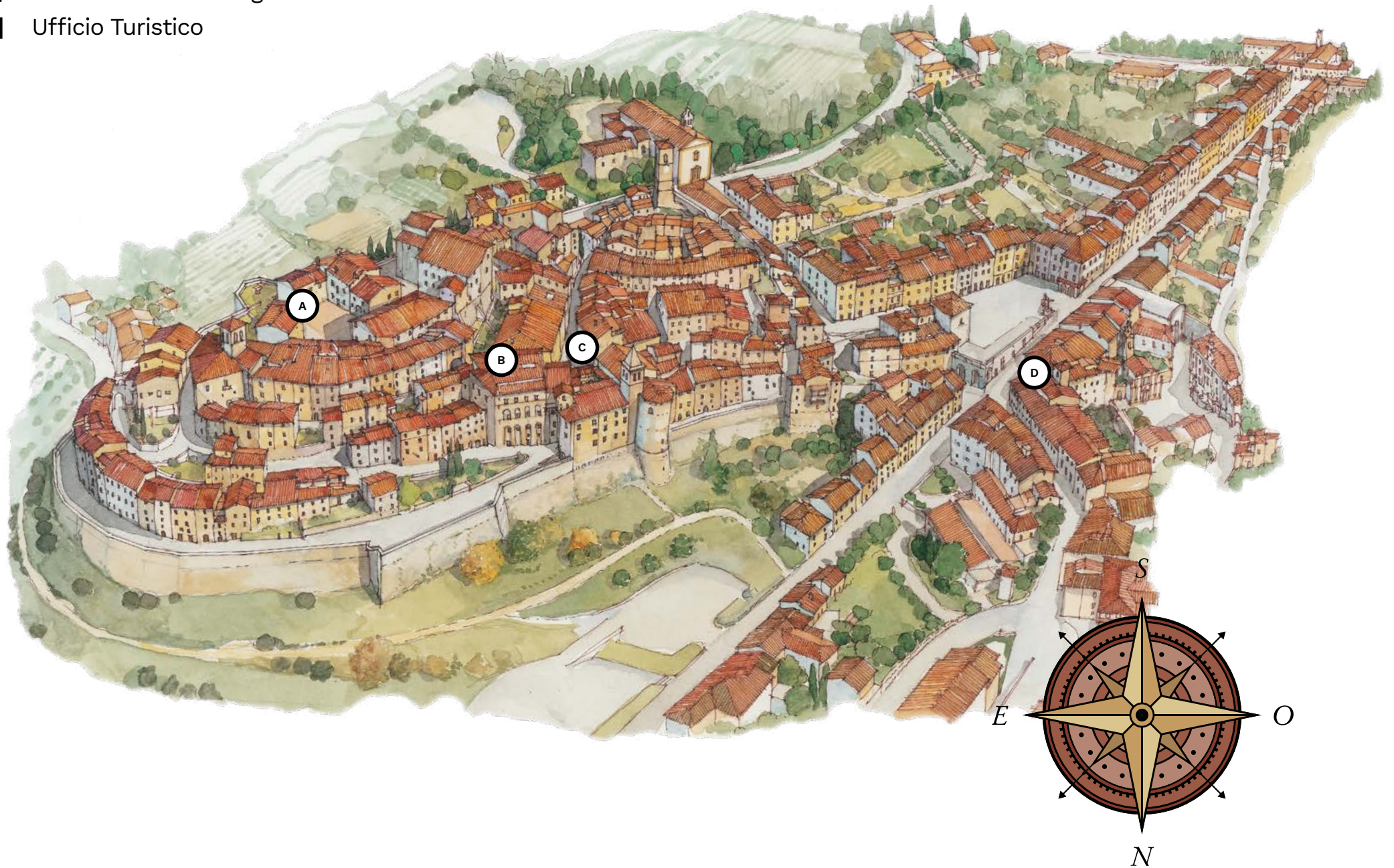
**22 MAGGIO
25 SETTEMBRE
2022**

Giulio Romano, Ritratto di Giulio II (copia da Raffaello), c. 1556, Firenze, Le Gallerie degli Uffizi

IL PAPA GUERRIERO

**Giuliano della Rovere
e gli uomini d'arme di Anghiari**

- A | Municipio
- B | Museo della Battaglia e di Anghiari
- C | Museo di Palazzo Taglieschi
- D | Ufficio Turistico



IL PAPA GUERRIERO

Giuliano della Rovere e gli uomini d'arme di Anghiari

MUSEO
BATTAGLIA
ANGHIARI

22 MAGGIO
25 SETTEMBRE
2022

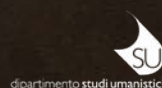
La mostra promossa e organizzata dal Comune di Anghiari – Museo della Battaglia e di Anghiari è inserita nel progetto Terre degli Uffizi, ideato e realizzato da Le Gallerie degli Uffizi e Fondazione CR Firenze, all'interno dei rispettivi progetti Uffizi Diffusi e Piccoli Grandi Musei.

The exhibition, promoted and organised by the Comune di Anghiari – Museo della Battaglia e di Anghiari, is part of the Terre degli Uffizi project devised and produced by Le Gallerie degli Uffizi and the Fondazione CR Firenze in the context of their respective Uffizi Diffusi and Piccoli Grandi Musei projects.



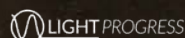
Organizzazione

Con il patrocinio di



Con il sostegno di

Con la collaborazione di



Curatela della mostra
Scholarly project
and curator
Gabriele Mazzi - Museo
Battaglia Anghiari

Prestiti/Loans
Le Gallerie degli Uffizi
Archivio Storico,
Comune di Anghiari
Collezione privata
Anghiari

Testi in mostra
Exhibition panels
and captions
Gabriele Mazzi in
collaborazione con
Margherita Fava

Traduzioni
Translation
Merryl Drakard

Media e digital
Media and digital
Margherita Fava,
Museo Battaglia
Anghiari

Ufficio stampa
Press office
Daniele Gigli

Gestione spazi
museali
e coordinamento
Museum management
and coordination
Toscana d'Appennino
Soc. Coop.

Stampa/Printing
S-EriPrint, Sansepolcro

Trasporti/Transport
Alternativa

Assicurazioni
Insurance
Corsini e Corsini
Centrale SpA
AXA

Progetto Allestimento
Layout design
Gabriele Mazzi

Allestimenti
Layout construction
Mastro Santi, Anghiari
Ferro Battuto
Valtiberino, Anghiari
Vetzeria Biturgense,
Sansepolcro
Ferrang, Anghiari
Centro Audio-Video,
Arezzo

Pannello digitale
Digital panel
Culturanuova Srl
Montaggio:
Giacomo Tenti
Regia:
Massimo Chimenti

Musica/Music
Tobias Hume
(1569-1645)
Soldier's March
Eseguita da: Umbra
Lucis Ensemble -
Alla battaglia - Urania
records

TERRE DEGLI UFFIZI
Il progetto "Terre
degli Uffizi" è ideato e
promosso da
The "Terre degli Uffizi"
project is devised and
promoted by
Le Gallerie degli Uffizi
Fondazione CR Firenze

Comitato scientifico
Scholarly advisory
board
Alessandra Griffo
Simona Pasquinucci
Eike Schmidt
Carlo Sisi
Barbara Tosti

Segreteria di progetto
Project Office
Anna Castelli

Monica Alderotti,
Alberica Barbolani da
Montauto,
Chiara Toti,
Le Gallerie degli Uffizi

Coordinamento del
piano di promozione
e comunicazione
Promotion and
communication
coordinated by
Susanna Holm,
CSC Sigma
con Vanessa
Montigiani
Francesca Sborgi,
coordinatore Area
Strategie Digitali,
Le Gallerie degli Uffizi

Allestimento
e Grafica
Layout and graphics
Luigi Cupellini
RovaiWeber desing

Ufficio stampa
Press office
Federica Sanna,
Fondazione CR Firenze
Tommaso Galligani,
Le Gallerie degli Uffizi

Sponsor tecnico
Technical sponsor
unicofirenze

@fondazionecrfirenze, @uffizigalleries
 @fondazionecrfirenze, @UffiziGalleries
 @FondazioneCRF, @uffizigalleries
 Fondazione CR Firenze, Uffizi TV
 uffizigalleries

www.uffizi.it

INTRO

Questa mostra, che fa seguito all'altra aperta nel 2021 dal titolo LA CIVILTÀ DELLE ARMI E LE CORTI DEL RINASCIMENTO, continua a proporre nuove storie sugli uomini d'arme, ceti sociali che contraddistinguono Anghiari fra Quattrocento e Cinquecento. Le opere provenienti da Le Gallerie degli Uffizi sono significative per raccontare quel periodo e per descrivere il successo dell'idea leonardesca nella rappresentazione delle battaglie di cavalleria.

Gli uomini d'arme anghiaresi vissuti nel Quattrocento hanno avuto significativi contatti con gli ambienti italiani più colti e all'avanguardia del periodo, palesando una situazione molto originale e dai tratti inattesi. Questi Nostri investono nel proprio prestigio, al pari dei loro più illustri omologhi e divengono il mezzo attraverso il quale il paese si riscatta da centro rurale a piccolissima corte.

Le notizie d'archivio ci conducono a riflettere sull'effettivo apporto culturale di questa gente in armi. Essi sembrano i pochi, al tempo, in grado di elevare lo status quo intellettuale del borgo fortificato. Essi sono aiutanti di importanti cantieri in edifici religiosi, patrocinano cappelle e sepolture per sé stessi e le proprie famiglie, commissionano opere d'arte nella vicina Firenze, gli viene affidata la costruzione di opere fortificate ancora oggi visibili, perseguono prestigiose politiche matrimoniali.

Questo singolare contesto storico di Anghiari è un caso unico in Italia, che oggi permette alla cittadina di avere relazioni con i più prestigiosi musei e centri di ricerca d'Italia.

This exhibition follows on from the one entitled LA CIVILTÀ DELLE ARMI E LE CORTI DEL RINASCIMENTO, started in 2021, and continues to suggest new insights about men of arms, the social class that distinguished Anghiari between the fifteenth and sixteenth centuries. The works from the Uffizi Galleries are important for recounting that period and for describing the success of Leonardo's idea in the representation of cavalry battles.

The Anghiese men of arms who lived in the fifteenth century had significant contacts with the most cultured and avant-garde Italian circles of the period, revealing a very original situation with unexpected features. These men invested in their own prestige, like their more illustrious counterparts and became the means by which the town redeemed itself from a rural center to a very small court.

The archives lead us to reflect on the actual cultural contribution of these men of arms. They seem to be the few at the time who were able to elevate the intellectual status quo of the fortified village. They were helpers of important construction sites in religious buildings, patronized chapels and burials for themselves and their families, commissioned works of art in nearby Florence, were entrusted with the construction of fortified works still visible today and pursued prestigious marriage policies.

This singular historical context of Anghiari is a unique case in Italy, which today allows the town to have relationships with the most prestigious museums and research centers in Italy

INDICE

- 1. ARTE E SOCIETÀ DEGLI UOMINI D'ARMI ANGHIARESI**
THE ARTS AND SOCIETY OF THE ANGHIARESE MEN OF ARMS
- 2. FEDERICO DA MONTEFELTRO AD ANGHIARI**
FEDERICO DA MONTEFELTRO IN ANGHIARI
- 3. GIULIANO DELLA ROVERE AD ANGHIARI**
GIULIANO DELLA ROVERE IN ANGHIARI
- 4. I MAZZONI DI ANGHIARI**
THE MAZZONI OF ANGHIARI
- 5. UOMO D'ARMI E CORTIGIANO**
MAN OF ARMS AND COURTIER
- 6. LA FORTUNA GRAFICA DELLA BATTAGLIA DI ANGHIARI**
THE BATTLE OF ANGHIARI'S GRAPHIC FORTUNES
- 7. LA RAPPRESENTAZIONE DELLA FEROCIA COME CONDANNA DELLA DISCORDIA**
THE DEPICTION OF FEROCITY AS A CONDEMNATION OF DISCORD

ARTE E SOCIETÀ DEGLI UOMINI D'ARMI ANGHIARESI

La ricca società fiorentina del Quattrocento proponeva variegate possibilità di commissionare opere d'arte. Accanto alle botteghe dei più grandi e celebrati maestri ve ne erano altre che imitando o riutilizzando le forme dei primi si assicuravano una considerevole fetta di mercato, rivolto soprattutto alla piccola e media borghesia. La necessità sociale di ottenere prestigio attraverso l'arte si commisurava così alle finanze del committente, che poteva accaparrarsi una pregevole opera per uso domestico oppure per altari dedicati in edifici religiosi. Opere di questo genere, ma anche commissioni più impegnative, si trovano menzionate nei documenti che riguardano gli uomini d'armi anghiaresi. Inoltre, come a sottolineare l'importanza di Firenze quale riferimento sociale, economico e culturale, si fa notare come tutte le commissioni artistiche anghiaresi vengano effettuate in quella città. Ad esempio Giusto Giusti incarica Giovanni di Francesco del Cervelliera di dipingere una tavola con San Nicola Vescovo; Matteo Taglieschi fa scolpire un altare con Santa Maria Vergine e San Matteo al lapicida Santi da Settignano; Gregorio di Vanni fa realizzare un dipinto all'ignoto pittore fiorentino "alla greca" Piero di Lorenzo. Purtroppo tutte opere scomparse. Ma queste notizie testimoniano il fervore culturale di quegli uomini d'armi. I tabernacoli lignei qui presenti, la piccola Madonna con Bambino del cosiddetto Maestro di San Miniato e il tabernacolo dello Pseudo Pier Francesco Fiorentino, sono straordinari esempi di opere devozionali che rappresentano quel clima culturale diffuso nei notabili del tempo, i quali amavano arricchire gli ambienti domestici di manufatti a la page ma ad un costo sostenibile.

THE ARTS AND SOCIETY OF THE ANGHIARESE MEN OF ARMS

The rich Florentine society of the fifteenth century offered various possibilities for commissioning works of art. Alongside those of the greatest and most celebrated masters, there were others who by imitating and reusing their styles were able to secure a considerable slice of the market, aimed above all at the small and middle bourgeoisie. The social need to obtain prestige through art was thus commensurate with the finances of the client who could secure a valued work for domestic use or for a dedicated altar in a religious building. Works of this kind, but also more demanding commissions, are mentioned in the documents concerning the Anghiarese men of arms. Furthermore, as if to underline the importance of Florence as a social, economic and cultural reference, it should be noted that all the Anghiarese artistic commissions were made in that city. For example, Giusto Giusti commissioned Giovanni di Francesco del Cervelliera to paint a panel of St. Nicholas the Bishop; Matteo Taglieschi an altar with the Holy Virgin Mary and St. Matthew sculpted by the stonecutter Santi da Settignano; Gregorio di Vanni had a painting made by the unknown Florentine painter Piero di Lorenzo. Unfortunately all these works have disappeared. But just these reports, added to others, indicate the cultural fervour of these men of arms. The wooden tabernacles presented here, the small Madonna with Child by the so called Maestro di San Miniato and the tabernacle by Pseudo Pier Francesco Fiorentino, are extraordinary examples of the devotional works that represent that cultural fervour which was widespread amongst the nobility of the time, who loved to enrich their domestic environments with the latest innovations but at a sustainable cost.



**Pseudo Pier Francesco Fiorentino
(Firenze, seconda metà del XV secolo)**

Vergine con Bambino, San Giovannino e angeli
(tabernacolo)

1459

Tempera su tavola

84 x 64,5 cm (con cornice 156 x 104,5 cm)

Sul basamento: AVE MARIA GRATIA PLENA

Sul retro: A di 24 settembre 1459 / f. op... a di 29 luglio

Le Gallerie degli Uffizi

Inizialmente attribuita a Pier Francesco Fiorentino (Firenze 1444/45 – 1497) l'opera viene assegnata, assieme ad altre, ad uno sconosciuto autore fiorentino utilizzando l'eponimo di Pseudo Pier Francesco Fiorentino (Perkins, 1928; Berenson, 1932). Si ipotizza che questo pittore, attivo a Firenze nella seconda metà del Quattrocento, proponesse pitture di pregio derivate da composizioni di Filippo Lippi e di Pesellino, in questo specifico caso destinate ad un uso devozionale domestico, data la presenza del tabernacolo ligneo e le dimensioni contenute. Manufatti quindi rivolti ad un notabilato come quello presente ad Anghiari nella seconda metà del Quattrocento. La tavola è la stretta derivazione di una Madonna con Bambino, San Giovannino e angeli del pittore Francesco di Stefano, noto come Pesellino, databile attorno al 1455 ora di proprietà del Toledo Museum of Art di Toledo (USA). A testimoniare il successo della composizione peselliniana si portano ad esempio due versioni molto simili attribuibili allo Pseudo Pier Francesco, una delle quali è al Metropolitan Museum of Art di New York (USA).

**Pseudo Pier Francesco Fiorentino
(Florence, second half of the 15th century)**

Virgin and Child, St. John and angels
(tabernacle)

1459

Tempera on wood

84 x 64.5 cm (with frame 156x104.5 cm)

Along the base: AVE MARIA GRATIA PLENA

On the reverse: A di 24 settembre 1459 / f. op... a di 29 luglio (July)

Le Gallerie degli Uffizi

Initially attributed to Pier Francesco Fiorentino (Florence 1444/45 – 1497) the work has been assigned, together with others, to an unknown Florentine artist using the name Pseudo Pier Francesco Fiorentino (Perkins 1928; Berenson 1932). It is hypothesised that this artist, active in Florence in the second half of the fifteenth century, may have offered high quality paintings derived from the compositions of Filippo Lippi and of Pesellino, in this particular case destined for domestic devotional use, given the presence of the wooden tabernacle and the small dimensions. A production that was therefore aimed at the nobility such as that present in Anghiari in the second half of the fifteenth century. The work is closely derived from a Madonna and Child, St. John and angels by the artist Francesco di Stefano, known as Pesellino, dating around 1455, which is now the property of the Toledo Museum of Art in Toledo (USA). To demonstrate the success of Pesellino's composition we would mention as examples two other very similar versions attributable to Pseudo Pier Francesco, one of which is in the Metropolitan Museum of Art in New York (USA).



**Lorenzo di Giovanni di Nofri, detto Maestro di San Miniato
(Firenze, seconda metà del XV secolo)**

Madonna con Bambino
(tabernacolo)

post 1466

Tempera su tavola, cornice intagliata, dorata e dipinta

42,5x30 cm | con cornice 70 x 48,5

in alto: AVE REGINA CELORUM

Le Gallerie degli Uffizi

Il Maestro di San Miniato, recentemente ricondotto al nome di Lorenzo di Giovanni di Nofri (Bernacchioni, 1992), è un pittore che nel 1465-66 risulta allievo di Neri di Bicci (Firenze 1418/20 – 1492) e nel 1472 ha una bottega in proprio *“al canto dei Servi”* a Firenze. Anche le opere di Lorenzo di Giovanni di Nofri, al pari di quelle attribuite allo Pseudo Pier Francesco Fiorentino, risentono in modo significativo delle esperienze di Filippo Lippi (Firenze 1406 – Spoleto 1469) e del Pesellino (Firenze 1422 c. – 1457). L'opera, completa del suo tabernacolo ligneo, *“ben rappresenta la risposta di un Maestro alla richiesta di scene devozionali da parte di clienti che desiderano avere immagini in linea con l'iconografia tradizionale ma allo stesso tempo con costi ridotti”* (Dalli Regoli, 1988). Il Bambino e la Vergine tengono in mano il melograno, frutto simbolo della regalità ma anche della passione di Gesù. Si rintracciano, nei bordi della veste, parti di decorazione dorata, mentre il paesaggio con il cielo è la traslazione grafica dell'AVE REGINA CELORUM. Questo tabernacolo si ipotizza sia un'opera della maturità, per alcuni riferimenti alle forme di Verrocchio ma soprattutto per i contatti con Francesco Botticini (Firenze 1446-1498), con il quale l'autore aveva condiviso gli anni di apprendistato presso Neri di Bicci (Bernacchioni, 1992).

**Lorenzo di Giovanni di Nofri, known as Maestro di San Miniato
(Florence, second half of the 15th century)**

Madonna and Child
(tabernacle)

post 1466

Tempera on wood, frame carved, gilded and painted

42.5x30 cm | with frame 70 x 48.5

above: AVE REGINA CELORUM

Le Gallerie degli Uffizi

The Maestro di San Miniato, recently traced to the name of Lorenzo di Giovanni di Nofri (Bernacchioni, 1992), was a pupil of Neri di Bicci (Florence 1418/20 – 1492) in 1465-1466 and already had his own workshop in 1472 at the “canto dei Servi” in Florence. Lorenzo di Giovanni di Nofri's works, like those attributed to Pseudo Pier Francesco Fiorentino, are significantly affected by the experiences of Filippo Lippi (Florence 1406 – Spoleto 1469) and Pesellino (Florence 1422 c. – 1457). The work, complete with its wooden tabernacle “best represents the response of a Master, catering to the devotional needs of clients who desired engaging images in line with traditional iconography whilst at the same time being less costly” (Dalli Regoli, 1988). The Child and the Virgin hold the pomegranate in their hands, the fruit symbol of royalty but also of the Passion of Jesus. Pieces of gold decoration can be seen in the edges of the robe, while the landscape with the sky is the graphic translation of the AVE REGINA CELORUM. This tabernacle is hypothesised to be a work of maturity, due to some references to Verrocchio's forms, but above all due to the presumed contacts with Francesco Botticini (Florence 1446-1498), with whom he had shared his years of apprenticeship at Neri di Bicci (Bernacchioni, 1992).

FEDERICO DA MONTEFELTRO AD ANGHIANI

Federico da Montefeltro è in visita ad Anghiari in due tempi distinti a distanza di sei anni, la prima volta nel settembre del 1468 e la seconda il 5 luglio 1474. La presenza più significativa appare comunque quella del 1468, quando il Duca d'Urbino, con la seconda moglie Battista Sforza e la corte, è ospite di Mazzone di Gregorio e di Francesco Prospero, ambedue uomini d'armi anghiaresi che hanno combattuto con Federico da Montefeltro. Si fa notare una curiosa coincidenza cronologica relativa alla famiglia di Mazzone: suo padre Gregorio, che con Federico d'Urbino aveva partecipato alla presa di Piombino nel 1448, muore proprio nel settembre dello stesso anno 1468. Lungi dal dimostrare che il lutto familiare di Mazzone sia il motivo della presenza ad Anghiari dell'urbinate, rimane comunque una notizia significativa.

Assai importante risulta in seguito la presenza di compagnie anghiaresi sotto il comando di Federico all'assedio di Volterra del 1472, azione militare voluta da Lorenzo il Magnifico per una disputa fra Firenze e i Volterrani a causa di un contrasto sullo sfruttamento di una miniera. Con il Duca d'Urbino ci sono almeno tre compagnie anghiaresi: quella di Matteo Taglieschi, l'altra dell'Anghiarino e infine una compagine di Iacopo Giusti, (quest'ultimo figlio di Giusto Giusti, il notabile di Anghiari vicino a Cosimo il vecchio de' Medici). La città viene vinta *ai patti* ma gli abitanti vennero condotti all'obbedienza dalla violenza dei soldati che la misero *a sacco*. Nel 1473, quando terminano le ostilità Iacopo Giusti viene nominato *castellano* di Volterra con un compenso elevato: 150 fiorini d'oro all'anno. L'anno successivo Federico passò da Anghiari, *nel ritornarsene* ad Urbino. Si nota quindi una successione cronologica interessante fra i passaggi del Duca e i fatti che riguardano i capitani anghiaresi. Altrettanto importante, ma ancora da indagare, è la notizia del matrimonio fra una figlia di Gentile Brancaleoni e il conestabile anghiarese, tale Agnolo Taglia, il cui atto viene rogato dal notaio Giusto Giusti nell'ottobre del 1440. Gentile Brancaleoni è stata la prima moglie di Federico da Montefeltro.

FEDERICO DA MONTEFELTRO IN ANGHIANI

Federico da Montefeltro visited Anghiari on two distinct occasions at a distance of six years, the first time in September 1468 and the second on July 5th 1474. The most significant presence appears however to be that of 1468, when the Duke of Urbino with his second wife Battista Sforza and the court were guests of Mazzone di Gregorio and Francesco Prospero, both Anghiareses Men-of-arms who fought with Federico da Montefeltro. There is a curious chronological coincidence relating to Mazzone's family: his father Gregorio, who took part with Federico of Urbino in the capture of Piombino in 1448, died exactly in September of that same year. This far from demonstrates that the Mazzone family's mourning was the motive for Federico's presence in Anghiari, but none the less it remains an important record.

Equally important subsequently was the presence of Anghiareses companies under the command of Federico at the siege of Volterra in 1472, a military action commissioned by Lorenzo the Magnificent because of a dispute between Florence and Volterra due to a quarrel over the exploitation of a mine. With the Duke of Urbino there were at least three Anghiareses companies: that of Matteo Taglieschi, another of Anghiarino and finally the company of Iacopo Giusti, (the latter being the son of Giusto Giusti, the solicitor who was a close friend of Cosimo de' Medici the Elder). The city was won by pacts but the inhabitants were brought to obedience by the violence of the soldiers who sacked it. In 1473, when the hostilities ended, Iacopo Giusti was appointed castellan of Volterra with an elevated remuneration: 150 gold florins per year. The following year Federico passed through Anghiari, on his way back to Urbino. We see therefore, an interesting chronological succession between the passages of the Duke and the facts regarding the Anghiareses men of arms. Equally important, but still to be investigated, are the records of the marriage between a daughter of Gentile Brancaleoni and the Anghiareses constable, Agnolo Taglia, the deed for which was drawn up by the notary Giusto Giusti in October 1440. Gentile Brancaleoni was the first wife of Federico da Montefeltro.



Cristofano dell'Altissimo
(Firenze c.1522/1525 – 1605)

Ritratto di Federico da Montefeltro

c. 1556

Olio su tavola

60x44 cm

Le Gallerie degli Uffizi

Il pittore Cristofano dell'Altissimo (Firenze c.1522/1525 -1605), allievo di Bronzino, venne inviato a Como presso il *Musaeum* dell'intellettuale Paolo Giovio (Como c.1483-Firenze 1552) a copiare i ritratti lì presenti, trattandosi a quel tempo dell'unica raccolta del genere. Il dipinto su tavola appartiene alla prestigiosa serie di ritratti di uomini illustri realizzata per volontà del Duca di Toscana Cosimo I de' Medici (Firenze 1519-1574) a partire dal 1552. Oramai scomparsa nella sua interezza a Como, la collezione degli Uffizi di circa 300 ritratti cinquecenteschi, che si sommano ad altri di epoche successive, rappresenta l'eredità del pensiero gioviano e il proposito del Duca Cosimo di raccogliere a Firenze una "*summa delle conoscenze dei paesi vicini e lontani*", creando in origine, nella sala delle carte geografiche, il concetto di un mondo dove il Duca ha "*il ruolo fondamentale del pacificatore e della guida*" (Barbolani 2019). Ora la "serie gioviana" è posta nella Galleria degli Uffizi, lì dove ne venne decisa la collocazione nel 1591. L'opera esposta in questa sede sembra avere come riferimento il ritratto di Federico realizzato da Pedro Berreguete (Paredes de Nava 1450- Avila 1504), anziché le altrettanto celebri raffigurazioni di Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro c.1410-1492) o il rilievo marmoreo di Domenico Rosselli (Pistoia 1439 - Fossombrone 1497-98), mentre della stessa vi è una copia in olio su tela presso la Galleria Colonna a Roma.

Cristofano dell'Altissimo
(Florence c.1522/25 – 1605)

Portrait of Federico da Montefeltro

c. 1556

Oil on wood

60x44 cm

Le Gallerie degli Uffizi

The painter Cristofano dell'Altissimo (Florence c.1522/25 -1605), pupil of Bronzino, was sent to the *Musaeum* of the intellectual Paolo Giovio (Como c.1483-Florence 1552) in Como to copy the portraits present there, being at that time the only collection of its kind. This panel painting belongs to the prestigious series of portraits of illustrious men made at the behest of the Duke of Tuscany Cosimo I de' Medici (Florence 1519-1574) starting in 1552. Now disappeared in its entirety in Como, the Uffizi collection of about 300 sixteenth-century portraits, which are added to others of later periods, represents the legacy of the Giovio's thought and the intention of Duke Cosimo to collect in Florence a "sum of the knowledge of countries near and far", originally creating, in the room of geographical maps, the concept of a world where the Duke has "the fundamental role of peacemaker and guide" (Barbolani 2019). Now the entire "Giovio Series" is held in the Uffizi Gallery, which is where the collection was put in 1591. The work on display seems to have as its reference the portrait of Federico by Pedro Berreguete (Paredes de Nava 1450- Avila 1504), rather than the equally famous representations by Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro c.1410-1492) or the marble relief by Domenico Rosselli (Pistoia 1439 -Fossombrone 1497-98), while there is also a copy in oil on canvas in the Galleria Colonna in Roma.

GIULIANO DELLA ROVERE AD ANGHIANI

La documentata presenza di Giuliano della Rovere (Albisola 1443 – Roma 1513) nella dimora di Mazzone di Gregorio nel mese di ottobre del 1476, si inserisce nella cornice degli stretti legami che il notabilato di Anghiari seppe intessere con le personalità più in vista del tempo. La congruità cronologica supporta l'ipotesi che la sosta anghiarese possa inquadrarsi nel viaggio di ritorno del Nostro da Avignone, dove soggiornò dal 17 marzo fino al settembre 1476 (PASTORE 2001). Bisogna inoltre sottolineare come in precedenza il cardinale della Rovere fu nominato legato della Marca d'Ancona dallo zio papa Sisto IV (Pecorile 1414 – Roma 1484) e in quel ruolo, a partire dal giugno 1474, fu posto a capo della spedizione per sedare *manu militari* la ribellione di Todi e Spoleto alla quale si era aggiunta Città di Castello, quest'ultima sollevata da Niccolò di Vitellozzo Vitelli con l'aiuto dei fiorentini. Durante l'assedio della città oggi in Umbria è da menzionare un fatto d'armi particolare. Mentre il campo ecclesiastico comandato da Giuliano della Rovere cingeva le mura di Città di Castello, i fiorentini inviarono in soccorso degli assediati l'uomo d'arme chiamato *Anghiarino* con 60 fanti la sera del 3 luglio 1474 che, *“passando per il mezzo del campo ecclesiastico, combattendo entrò in Castello senza perder nessuno de' suoi”*. (FINZI, PARRESCHI 1991)

Tutt'ora sono ignoti i motivi dell'incontro ad Anghiari fra Giuliano della Rovere e Mazzone di Gregorio, ma vanno verosimilmente inquadrati in un sistema di contatti tesi a fortificare le posizioni di papa Sisto IV in contrasto con Luigi XI di Francia.

Mazzone di Gregorio ricevette dopo il 1503, con l'elezione di Giuliano al soglio pontificio con il nome di Giulio II, il privilegio dell'esenzione delle *gabelle per tutte le robbe: libri argenti et altro (...) per carriaggi, arnesi e bolge, tanto a piedi quanto a cavallo (...) assieme al titolo di nobile Bartolomeo Valentino Mazzoni d'Anghiari (...)*.

GIULIANO DELLA ROVERE IN ANGHIANI

The recorded presence of Giuliano della Rovere (Albisola, 1443 – Rome, 1513) in the home of Mazzone di Gregorio in October 1476 reflects the close bonds that the worthies of Anghiari proved capable of forging with the leading figures of their day. The timing suggests that Giulio's stay in Anghiari occurred while he was on his way back from Avignon, where he stayed from 17 March to September 1476. (PASTORE 2001).

We should remember that Cardinal della Rovere had previously been appointed Legate of the March of Ancona by his uncle Pope Sixtus IV (Pecorile, 1414 – Rome, 1484) and that in that capacity, from June 1474, he led a military expedition to put down an uprising in Todi and Spoleto, which were joined by Città di Castello after its people had been whipped up by Niccolò di Vitellozzo Vitelli with the aid of the Florentines. It is worth highlighting a feat of arms that took place during the siege of this latter city (now in Umbria). While the Church forces under Giuliano della Rovere's command surrounded the city walls, the Florentines sent help to the besieged city in the shape of a soldier of fortune named Anghiarino with 60 foot soldiers in the evening of 3 July 1474. He, “passing through the Church camp fighting, entered the Castle without losing a single one of his men”. (FINZI, PARESCHI 1991)

We still do not know the reason why Giuliano della Rovere met Mazzone di Gregorio in Anghiari, but he was probably part of a string of contacts designed to bolster Pope Sixtus IV's position in his dispute with King Louis XI of France.

After Giuliano della Rovere was elected to the papacy with the name of Julius II in 1503, Mazzone di Gregorio was granted the privilege of exemption from tolls for all his goods: books silverware and other items (...) for carriages, chattels and bags, whether on foot or on horseback (...) along with the noble title of Bartolomeo Valentino Mazzoni d'Anghiari (...).



Giulio Romano
(Roma 1499 – Mantova 1546)

Ritratto di Giulio II (copia da Raffaello)
c. 1556
Olio su tavola
110x87 cm
Le Gallerie degli Uffizi

Il dipinto rappresenta il fortunato soggetto del pittore urbinato Raffaello Sanzio, che raffigura Giuliano della Rovere come papa Giulio II in posizione seduta e di tre quarti. Le numerose copie (di cui se ne elencano alcune: a Palazzo Pitti nella versione di Tiziano, un olio su tela alla Galleria Borghese di Roma, oppure un'altra allo Städel Museum di Francoforte), testimoniano il successo di un soggetto il cui originale è stato individuato nella pittura su tavola di pioppo alla National Gallery di Londra. Giulio II è ritratto fra l'ottobre/dicembre 1510 e il marzo 1512 quando giurò di farsi crescere la barba fino a quando i francesi non fossero sconfitti, in un momento di forte debilitazione fisica. Il "papa guerriero", le cui azioni militari determinarono il soprannome, venne dipinto da Raffaello come un uomo stanco e preoccupato, un'immagine sorprendentemente intima, che venne esposta dopo la morte il 12 dicembre 1513 nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma. Lo sfondo verde fu un ripensamento dello stesso Raffaello, forse scelta ispirata al ritratto di Giusto di Gand del papa Sisto IV, modifica che sottolinea il motivo delle due ghiande dorate sulla sedia, che alludono al suo cognome e evidenzia le cromie rosso, bianco e verde ripetute nelle pietre degli anelli, i colori delle tre virtù teologali: carità, fede e speranza.

Giulio Romano
(Rome, 1499 – Mantua, 1546)

Portrait of Julius II (copy after Raphael)
c. 1556
Oil on wood
110 x 87 cm
Le Gallerie degli Uffizi

This portrait, a copy of a popular subject by Raphael – an artist from Urbino whose full name was Raffaello Sanzio – depicts Giuliano della Rovere as Pope Julius II, seated in a three-quarter pose. The numerous copies (including a version by Titian in the Pitti Palace, an oil on canvas in the Galleria Borghese in Rome and another in the Städel Museum in Frankfurt) testify to the success of a subject the original of which has been identified as the oil on poplar wood in the National Gallery in London. Julius II was portrayed in a moment of serious physical weakness, between October/December 1510 and March 1512 when he swore to let his beard grow until the French were defeated. Raphael portrayed the "warrior Pope" whose military prowess had earned him his nickname as a tired old man beset with worries, a surprisingly intimate image that was shown in the church of Santa Maria del Popolo in Rome after the Pope's death on 12 December 1513. The green background, an afterthought on Raphael's part, may have been inspired by Justus van Gent's portrait of Pope Sixtus IV. It highlights the motif of the two golden acorns on the seat alluding to the sitter's family name and at the same time it sets off the red, white and green repeated in the ring stones, the colours of the three theological virtues: faith, hope and charity.

I MAZZONI DI ANGHIARI

La famiglia anghiarese è una delle più influenti realtà del notabilato anghiarese fra '400 e '500. Gregorio di Vanni, che partecipò con la sua compagnia ai fatti della Battaglia di Anghiari del 1440 (NEWBIGIN 2019) fu anche Capitano generale dei Fiorentini, mentre negli anni 40' del '400 combatté assieme a Federico da Montefeltro in Romagna e a Piombino. Il Nostro, rappresentato dal notaio anghiarese Giusto Giusti, lavora al soldo dei fiorentini, dei bolognesi e dei genovesi, ottenendo importanti profitti che determinarono la stabilità economica e patrimoniale della famiglia. Egli morì nel settembre del 1468, quando Federico da Montefeltro e la corte urbinata furono ospitati ad Anghiari da Mazzone, figlio di Gregorio. Mazzone *“era tenuto uomo che attendendo il fine delle cose non pendeva dalla fama degli'huomini”* e questa sua caratteristica lo accompagnò in un progressivo affrancamento dalla condizione di uomo d'armi, facilitando egli la costruzione, a partire dal 1463, della chiesa di Sant'Agostino di Anghiari, sposando Costanza Guidi della famiglia nobile di Poppi acquisendo pertanto il titolo di Conte d'Orbecco, ornando i suoi nipoti e pronipoti della dignità cavalleresca, infine imprendendo in attività commerciali. Mazzone era un figlio legittimato. Gregorio nonostante tre matrimoni, non *“ebbe mai figlioli maschi”* e *“si buscò un figliolo di una donna Mattea, moglie di un soldato da Marradi (...) volse che questo (...) gli succedesse nella sua eredità.”*

THE MAZZONI OF ANGHIARI

The Mazzoni of Anghiari were one of the city's most influential families at the turn of the 15th century. Gregorio di Vanni, who took part with his company in the Battle of Anghiari in 1440 (NEWBIGIN 2019), was also the Captain General of the Florentines, while in the 1440s he fought with Federico da Montefeltro in Romagna and in Piombino. Represented by Anghiari notary Giusto Giusti, he hired his services out to the Florentines, the Bolognese and the Genoese, making sufficient profit to bring financial stability and wealth to his family. He died in September 1468 when Federico da Montefeltro and the court of Urbino were guests of his son Mazzone in Anghiari. Mazzone “was such a man that, awaiting the end of all things, he did not set much store by the reputation of men” and this feature of his temperament allowed him gradually to break free of the need to be a soldier of fortune, to fund the construction of the church of Sant'Agostino in Anghiari from 1463 and to wed Costanza Guidi of the noble family of the Conti Guidi of Poppi, thereby acquiring the noble title of Count of Urbech and offering his grandchildren and great grandchildren the honour of knighthood, while also going into business. Mazzone was a natural son who had been legitimised. Despite three marriages, Gregorio never “had sons” but “getting a son on a woman named Mattea, the wife of a soldier from Marradi (...) he wished that this son (...) should succeed him as his heir.”

I DOCUMENTI IN MOSTRA

Lorenzo Taglieschi (Prato, 1598 – Anghiari, 1654)

*Compendio delle famiglie Anghiaresi, Parte Guelfa
albero genealogico della famiglia Mazzoni d'Anghiari*
manoscritto cartaceo
1640
Archivio Storico Comunale di Anghiari
f. 1617

Lorenzo Taglieschi (Prato, 1598 – Anghiari, 1654)

Delle Memorie Storiche e Annali della Terra d' Anghiari
manoscritto cartaceo
c. 1630-50
Archivio Storico Comunale di Anghiari
f. 1614

1468 (...)99. Andando per la festività delle Stimate alla Verna, Federigo Duca d'Urbino insieme con donna Batista del Signor Alessandro Sforza, sua moglie, passò d'Anghiari il quale, da Mazzone di Gregorio e da Francesco Prospero a loro private spese fu alloggiato, havendo a tutti gl'altri signori e cortigiani, che li seguitavano, assegnato la comunità le spese e stanze et habitationi per tutta la terra d'Anghiari. (...)

1476 (...) 16. Meritò Mazzone di Gregorio di esser con numerato tra gli amici, familiari e comensali di Giuliano della Rovere (...) che poi fu fatto papa nel 1505 con nome di Giulio II, per averlo albergato e conitato nella sua casa ad Anghiari del mese d'ottobre l'anno 1476. Dal quale venne abilitato da tutte le gabelle e passi di qualsivoglia luogo per tutte le robbe: i libri, gli argenti et altro per uso della persona sua e della famiglia; per carriaggi, arnesi e bolge, tanto a piedi quanto a cavallo, dandoli il titolo di nobile, chiamandolo Bartolomeo Valentino Mazzoni d'Anghiari e di tutto ne appare privilegio, presso i suoi descendent (...))

Lorenzo Taglieschi (Prato, 1598 – Anghiari, 1654)

*Compendium of the Anghiaresse families, Guelph Party
family tree of the Mazzoni d'Anghiari family*
paper manuscript
1640
Archivio Storico Comunale di Anghiari
file 1617

Lorenzo Taglieschi (Prato, 1598 – Anghiari, 1654)

From the Historical Memories and Annals of the Land of Anghiari
paper manuscript
c. 1630-50
Archivio Storico Comunale di Anghiari
file 1614

1468 (...) 99.on their way to the festivities of the Stigmata at La Verna, Federigo Duke of Urbino together with his wife donna Batista, daughter of Alessandro Sforza, went through Anghiari where, by Mazzone di Gregorio and by Francesco Prospero at their private expense were lodged, and all the other gentlemen and courtiers that followed them, being assigned to the community the expenses and the rooms and habitations in all the area of Anghiari (...)

1476 (...) 16. Mazzone di Gregorio deserved to be counted among the friends, family and fellows of Giuliano della Rovere (...) who later became Pope in 1505 with the name of Julius II, for having hosted and dined him in his home in Anghiari in October of the year 1476. For which deed he was freed of all tolls and duties in any place on all his goods: books, silverware and other items for the use of his person and of his family; for carriages, chattels and bags, whether on foot or on horseback, conferring on him the title of a nobleman, dubbing him Bartolomeo Valentino Mazzoni d'Anghiari, and all of this also a privilege for his descendants (...)

UOMO D'ARMI E CORTIGIANO

La vita militare del Quattrocento, legata alle *commesse* delle varie città, Signorie e Corti d'Italia, sviluppò un ceto di uomini d'armi che formavano un dinamico ambiente legato da interessi comuni e in cui il "cambio di bandiera" era spesso concordato e licenziato dal committente. Questo, già inconcepibile per i cronisti del Seicento, viene però accettato con la ragione del *"perché così portavano i tempi e gl'obblighi che per allora far si dovesse"*. Ciò non significa altresì che il sistema militare delle "commesse" quattrocentesche fosse esente dall'aspetto di fedeltà: lo dimostrano alcuni episodi dei capitani anghiaresi, fra di essi quello di Gregorio di Vanni il cui procuratore Giusto Giusti, nel *mandarlo al soldo* con i Genovesi o con i Veneziani spesso chiede il permesso ai Fiorentini. Sempre nelle gesta di Gregorio di Vanni vi è il seme del declino del mestiere delle armi italiano. Gregorio già nel 1450 era *"tanto ingordo nelle paghe che non trovava hormai più alcuno che lo volesse et era fatto quasi esoso a tutti"*. Già con il tardo Quattrocento la presenza sempre più importante dei mercenari tedeschi e stranieri al soldo dei nascenti regni nazionali europei, sfociata nel sacco di Roma del 1527, ebbe come conseguenza diretta l'indebolimento del condottiero italiano, considerato, con il progredire di interessi politici sempre più centralizzati, dinastici e organizzati, poco affidabile e molto costoso. La figura dell'uomo d'armi quindi si trasforma, diviene cortigiano, entra di diritto a far parte del sistema di potere ed accresce il proprio prestigio tramite la partecipazione alle attività della corte. La trasformazione è avvenuta, il successo sociale è raggiunto. Il conestabile quattrocentesco, a volte di umile nascita, ha dato vita al suo progressivo affrancarsi dalla condizione di origine, spesso portando la sua famiglia alla ricchezza e al prestigio.

MAN OF ARMS AND COURTIER

The military life of the fifteenth century, linked to the commissions of the various cities, Signorie and courts of Italy, developed a class of men-of-arms who formed a dynamic environment linked by common interests and in which the "change of colours" were often agreed and authorized by their patrons. This, already inconceivable for the chroniclers of the seventeenth century, was none the less accepted with the reasoning of "because this was how the times and obligations then had to be done". This also does not mean that the military system of the fifteenth-century "commissions" was exempt from the aspect of fidelity: this is demonstrated by some of the episodes of the Anghiaresse men of arms, among them that of Gregorio di Vanni whose procurator Giusto Giusti, when sending him in service with the Genoese or the Venetians often asked the Florentines for permission. Also in the deeds of Gregorio di Vanni we can see the seeds of the decline of the Italian arms profession. Already in 1450 Gregorio was "so greedy for pay that he could not find anyone who wanted him and had become almost odious to everyone". By the late fifteenth century the ever more important presence of German and foreign mercenaries in the pay of the nascent European national kingdoms, which resulted in the sack of Rome in 1527, had as a direct consequence the weakening of the Italian men-of-arms, considered, with the progress of ever more centralised, dynastic and organized political interests, to be not very reliable and extremely expensive. The figure of the man-at-arms therefore transforms, becoming a courtier, entering by right to be part of the system of power and increases his prestige by participating in the activities of the court. The transformation has taken place; social success has been achieved. The fifteenth-century constable, sometimes of humble birth, has given life to his progressive freeing of himself from his conditions of origin, often bringing his family to wealth and prestige.



**Anonimo
(ambito francese)**

Uomo in armatura
seconda metà XVI secolo
Olio su tavola
76x89 cm
Le Gallerie degli Uffizi

Opera ritenuta del Bronzino nel primo Novecento e successivamente assegnata ad Alessandro Allori, viene poi attribuita ad un anonimo francese, ipotesi quest'ultima che viene considerata l'unica corretta.

Il giovane uomo in armatura con la mano appoggiata sull'elmo ha una postura speculare al ben più celebre ritratto di Cosimo I de' Medici realizzato da Bronzino attorno al 1545 e replicato in numerose copie. Proprio la posizione del personaggio potrebbe far pensare all'ipotesi che possa trattarsi di un *pendant*. Interessante è come viene trattata la foggia del copricapo piumato e l'armatura con parti dorate e rivetti anch'essi di oro, ma con una sistematica abbondanza di decorazioni e figure che ad oggi risultano enigmatiche. Nel sigillo sotto la *goletta* dell'armatura è raffigurata quella che sembra una Minerva all'interno di una corona d'alloro sorretta da due personaggi alati. Sotto, sulla *pancera*, un uomo in armatura con elmo piumato, spada al fianco e lancia. Proprio l'armatura, così ricca e complessa, assieme al portamento del personaggio, introduce il tema della trasformazione della figura dell'uomo d'armi quattrocentesco, che nel Cinquecento tende a divenire uomo di corte e confidente, ad esempio come il noto Baldassare Castiglione (Casatigo, 1478 – Toledo, 1529).

Anonymous

(French school)
Man in armour
second half 16th century
Oil on wood
76x89 cm
Le Gallerie degli Uffizi

The work was assigned to Bronzino in the early twentieth century and subsequently to Alessandro Allori, and was then attributed to an anonymous French artist, this latest hypothesis being considered the only one to be correct.

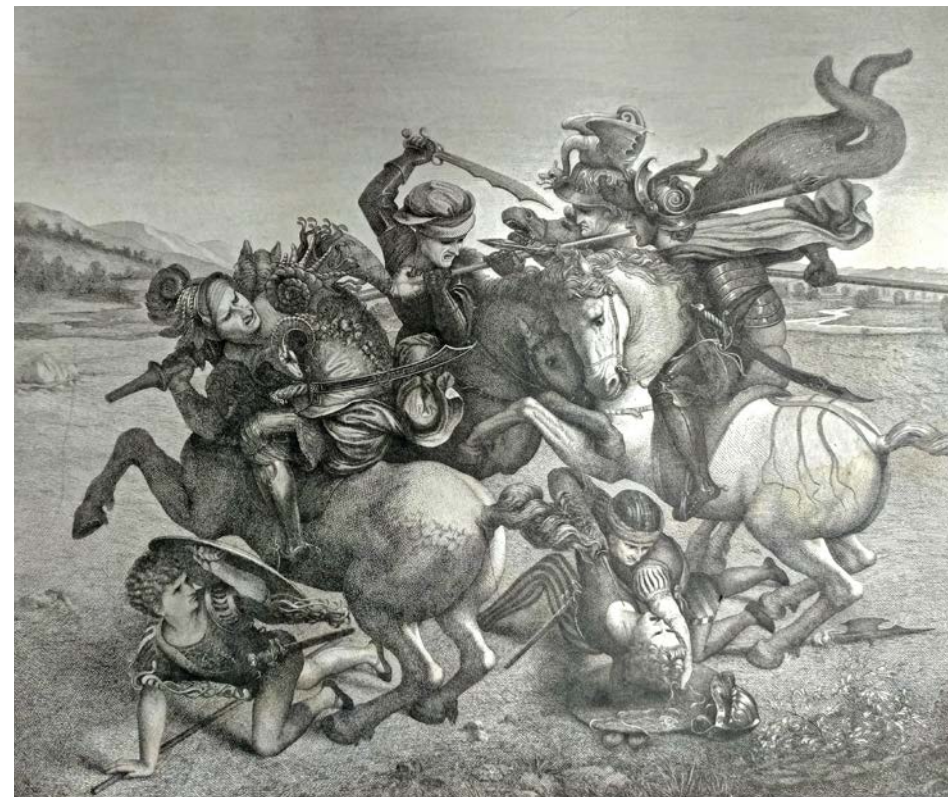
The young man in armour with his hand resting on his helmet has a posture that mirrors the much more famous portrait of Cosimo I de' Medici painted by Bronzino around 1545 and replicated in numerous copies. Precisely the position of the sitter could suggest the hypothesis that it may be part of a matching pair. It is interesting how the shape of the plumed hat and the armour with gilded parts and the rivets also of gold have been treated, but with a systematic abundance of decorations and figures that are nowadays enigmatic. The seal under the gorget of the armour depicts what looks like a Minerva inside a laurel crown supported by two winged characters. Below, on the breastplate, there is a man in armour with a plumed helmet, sword at his side and a spear. It is precisely the armour, so rich and complex, together with the bearing of the man, that introduces the theme of the transformation of the fifteenth-century man-of-arms who in the sixteenth century tends to become a man of the court and a confidant, as, for example, the well-known Baldassare Castiglione (Casatigo, 1478 – Toledo, 1529).

LA FORTUNA GRAFICA DELLA BATTAGLIA DI ANGHIAI

Le opere grafiche erano un mezzo espressivo di grande utilità per i pittori, che attraverso di esse trovavano ispirazioni e modelli. Non fanno eccezione i fogli che riproducono il perduto episodio dello stendardo di Leonardo da Vinci che fra i secoli XVI e XIX ha avuto numerose versioni a stampa. Le tre opere esposte fanno riferimento a tre differenti momenti, il primo toscano, gli altri francesi, in cui il soggetto vinciano ha ricevuto meritata fama. L'acquaforte e bulino di Fedi Carboni era inserito in un volume a stampa, comunemente noto come "Etruria pittrice", esso raccoglieva le storie dei più importanti maestri toscani e conteneva le illustrazioni delle loro realizzazioni più significative. L'acquaforte di Haussoullier della calcografia del Louvre è invece particolare, poiché permette di osservare una versione poco nota della Battaglia di Anghiari leonardesca, essa riproduce un'opera conosciuta come "copia Timbal" dall'omonimo artista e collezionista francese che la possedeva (Charles Timbal, Parigi 1821-1880), opera che è stata recentemente ricondotta ai modi di Fernando Yáñez (Almedina 1475 – 1537) (MELANI 2017). Sempre di ambito parigino la litografia di Bergeret, considerato un precursore di questa tecnica. Qui l'attenzione dell'autore si sposta dal singolo episodio dello stendardo verso un inquadramento più generale del contesto leonardesco, desunto dall'osservazione degli studi autografi del vinciano.

THE BATTLE OF ANGHIAI'S GRAPHIC FORTUNES

Graphic works were an extremely useful medium for painters, who used them as sources of inspiration and as models. The sheets depicting the lost episode of the standard by Leonardo da Vinci are no exception and countless printed versions of the episode were produced in the 16th and 17th centuries. The three works on display here refer to three different moments – the first Tuscan, the other two French – in which Leonardo's subject enjoyed well-deserved popularity. Fedi Carboni's etching and burin work was part of a printed tome commonly known as "Etruria pittrice" containing stories of the most important Tuscan masters and illustrations of their most significant works. Haussoullier's etching of a copper engraving in the Louvre, on the other hand, is unique because it shows us a little known version of Leonardo's Battle of Anghiari, reproducing a painting known as the "Timbal copy" after the French artist and collector who owned it (Charles Timbal, Paris 1821–80). The painting has recently been likened to the style of Fernando Yáñez (Almedina 1475 – 1537) (MELANI 2017). Another product of the climate prevalent in Paris is the lithograph by Bergeret, who is considered a pioneer of this technique. Here the artist's attention shifts from the individual episode of the standard to a broader overview of Leonardo's setting based on observation of autograph studies by the Renaissance master.



William Haussoullier (Parigi, 1815 – 1892)

*lotta di cavalieri dalla Battaglia di
Anghiari di Leonardo Da Vinci dalla
cosiddetta "copia Timbal"*
c. 1880
Acquaforte
mm 245 x 287
Collezione privata, Anghiari

William Haussoullier (Paris, 1815–92)

*Knights in Combat after Leonardo da
Vinci's Battle of Anghiari from the so-
called "Timbal copy"*
c. 1880
Etching
245 x 287 mm
Private collection, Anghiari



Pierre-Nolasque Bergeret
(Bordeaux, 1782 – Parigi, 1863)

Le celebre cartone del Leonard De Vinci
prima metà XIX sec.
Litografia
mm 420 x 575
Collezione privata, Anghiari

Pierre-Nolasque Bergeret
(Bordeaux, 1782 – Paris, 1863)

The celebrated cartoon of Leonard De Vinci
first half of the 19th century
Lithograph
420 x 575 mm
Private collection, Anghiari



Antonio Fedi, Matteo Carboni
(Firenze 1771 - 1843)
(Firenze 1751 ? - ?)

lotta di cavalieri dalla Battaglia di
Anghiari di Leonardo Da Vinci
1791
Acquaforse e bulino
mm 243 x 360
In: M. Lastrì, *L'Etruria pittrice...*,
1791-1795, tomo I (1791), tav. XXIX
Museo Battaglia Anghiari

Antonio Fedi, Matteo Carboni
(Florence, 1771 - 1843)
(Florence 1751 ? - ?)

Knights in Combat after Leonardo da
Vinci's Battle of Anghiari
1791
Etching and burin
243 x 360 mm
In: M. Lastrì, *L'Etruria pittrice...*,
1791-1795, tome I (1791), pl. XXIX
Museo Battaglia Anghiari



Gérard Edelinck
(Anversa, 1640 – Parigi, 1707)

lotta di cavalieri dalla Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci

1657-1666

Incisione a bulino

606 x 450 mm

Museo Battaglia Anghiari, donazione Malle - Gautier Lacroix

L'opera è realizzata in controparte (quindi al rovescio dell'immagine originale) databile fra il 1657 e il 1666. Gérard Edelinck nasce ad Anversa attorno al 1640 dove si forma con Cornelius Galle il Giovane (nipote del più noto Philips Galle). Edelinck trova il maggior riconoscimento della sua attività di incisore di corte durante il regno di Luigi XIV di Francia (assieme a Charles Le Brun e Gérard Audran) quando raggiunge apici notevoli con la realizzazione, ad esempio, della *Sacra Famiglia* di Raffaello "di una vivezza, di un lavoro insuperabile" (De Angelis 1811), oppure della celebre *Des Tableaux du Roi* del 1679. Sul motivo per cui Edelinck affronta l'episodio dello stendardo di Rubens, presumibilmente prima dell'arrivo a Parigi, non ci sono certezze. Può aver influito lo studio dell'opera leonardesca proposta dal lavoro di Rubens, oppure i costumi del tempo. Resta il fatto che l'opera ha contribuito in modo determinante al successo dell'iconografia leonardesca della Battaglia di Anghiari.

Gérard Edelinck
(Antwerp, 1640 – Paris, 1707)

battle for the standard from the Battle of Anghiari by Leonardo da Vinci

1657-1666

Engraving with burin

606 x 450 mm

Museo Battaglia di Anghiari, donation Malle -Gautier Lacroix

*The work is in counterpart (the reverse of the original image) and datable between 1657 and 1666. Gérard Edelinck was born in Antwerp around 1640 where he was trained by Cornelius Galle the Younger (grandson of the more famous Philip Galle). Edelinck found his greatest recognition during his work as court engraver in the reign of Louis XIV of France (together with Charles Le Brun and Gérard Audran) when he reached remarkable heights with the completion of, for example, Raphael's *Sacra Famiglia*, "of a vividness, of an unsurpassable work" (De Angelis 1811), or of the famous *Des Tableaux du Roi* of 1679. Edelinck's motives for taking on Ruben's battle of the standard, presumably before arriving in Paris, are not certain. It may have been influenced by the study of Leonardo's work made by Rubens, or the costumes of the time. The fact remains that the work has significantly contributed to the success of Leonardo's iconography of the Battle of Anghiari.*

LA RAPPRESENTAZIONE DELLA FEROCIA COME CONDANNA DELLA *DISCORDIA*

1440, 29 Giugno. Nei dintorni del ponte che attraversa la reglia dei mulini, sulla strada diritta che corre sotto le mura di Anghiari e che conduce a Borgo Sansepolcro, vi è una lotta fra cavalieri milanesi e fiorentini per la disputa dello stendardo visconteo. Il fatto venne dipinto dalla bottega di Apollonio di Giovanni attorno al 1450 e verrà raffigurato in seguito, nei suoi tratti storici, dalla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo Da Vinci, ideata negli anni 1503-1506. L'azione storica di quella giornata è immortalata dalla posizione del Niccolò Piccinino che, sopra il cavallo, protende il braccio destro sopra di sé a formare un arco, un movimento fissato sia dall'Apollonio che da Leonardo Da Vinci. Una lotta in cui cadono circa settanta uomini secondo Neri Capponi, il commissario dei fiorentini presente in battaglia, ma dove si fa grande il bottino fra materiali e prigionieri. Non è quindi la battaglia in cui morì un solo uomo, come riportato da Machiavelli nelle *Istorie fiorentine*. Tramite l'opera di Leonardo Da Vinci questo fatto di guerra quattrocentesco fra cavalieri di ventura italiani è divenuto il riferimento di tutte le rappresentazioni di lotta fra cavalieri. La battaglia leonardesca diviene un archetipo, anche morale, per rappresentare la viva crudezza delle scene, come a voler condannare la *pazzia bestialissima* della *discordia*.

THE DEPICTION OF FEROCITY AS A CONDEMNATION OF DISCORD

1440, 29 June. Near the bridge crossing the Reglia dei Mulini, or mill race, on the straight road running below the walls of Anghiari in the direction of Borgo Sansepolcro, Milanese and Florentine knights fought a battle over the Visconti standard. The event was painted by the workshop of Apollonio di Giovanni c. 1450 and subsequently portrayed in its historical outlines by Leonardo da Vinci in his Battle of Anghiari painted between 1503 and 1506. The historic action of the day is immortalised in the pose of Niccolò Piccinino on horseback as he extends his right arm above his head to form an arc, a movement captured both by Apollonio and by Leonardo da Vinci. According to Florentine Commissar Neri Capponi, who took part in the battle, approximately seventy men lost their lives in the struggle, though much booty and many prisoners were taken. So it was not a battle in which only one man died, as Machiavelli alleges in his *Istorie fiorentine*. Thanks to Leonardo da Vinci's work, this 15th century feat of arms involving Italian soldiers of fortune was to become the model for all depictions of embattled knights. Leonardo's battle became an archetype, including in moral terms, for portraying the raw undiluted violence of such scenes, as though seeking to condemn the bestial madness of discord.





Antonio Tempesta
(Firenze, 1555 – Roma, 1630)

Battaglie tra cristiani e turchi
secondo decennio del XVII sec.
Olio su tela
118 x 173 cm – 118 x 175 cm
Le Gallerie degli Uffizi

Questi due dipinti, l'uno il pendant dell'altro, rappresentano due battaglie ignote, ma la foggia dei vestiti all'orientale di una parte delle figure le identificherebbero come fatti d'armi fra cristiani e turchi. Tempesta, molto noto per la sua attività di incisore, proprio a partire dal 1613 realizzò la serie di opere a stampa delle "battaglie bibliche" dedicata al granduca Cosimo II assieme ai fogli della "Gerusalemme liberata" (CHIARINI 1989), soggetti che gli permisero di riscuotere un certo successo in casa Medici e nella Corte fiorentina. Difatti è dalle "battaglie bibliche" che si trovano i maggiori riscontri compositivi e il riutilizzo di medesime scene (BARTSCH 1983). La commissione di queste tele è difatti inquadrabile in una espressa volontà di ottenere "due battaglie" del Tempesta da parte del cardinale Carlo de' Medici. Queste due opere risultano poi essere in possesso del granduca Ferdinando nell'anno 1633.

Antonio Tempesta
(Florence, 1555 – Rome, 1630)

Battles between Christians and Turks
1610s
Oil on canvas
118 x 173 cm – 118 x 175 cm
Le Gallerie degli Uffizi

These two paintings, designed as companion pieces, depict two unknown battles, but the oriental style of some of the figures' attire would suggest that we may identify them as battles between Christians and Turks. Tempesta, who was well known for his work as an engraver, began in 1613 to produce a series of prints depicting "biblical battles" dedicated to Grand Duke Cosimo II, alongside illustrations of Tasso's "Gerusalemme Liberata" (CHIARINI 1989). These subjects were to prove popular with the Medici family and with the Florentine court, and indeed it is from the "biblical battles" series that we find the largest number of compositional echoes and even a re-use of the same scenes (BARTSCH 1983). The commissioning of these paintings reflects a deliberate decision on Cardinal Carlo de' Medici's part to obtain "two battles" by Tempesta. These two works are subsequently listed among Grand Duke Ferdinando's possessions for the year 1633.



**Jacques Courtois detto Borgognone
(Saint Hyppolite, 1621 – Roma, 1676)**

Battaglia di Cavalleria

Seconda metà del XVII secolo

Olio su tela, 174x233 cm

Le Gallerie degli Uffizi

Le pitture raffiguranti battaglie realizzate nel XVII e XVIII secolo hanno come riferimento i soggetti Cinquecenteschi di Leonardo Da Vinci, Giulio Romano, Giorgio Vasari e Tintoretto. Il giovane Courtois attorno al 1636 lascia la Borgogna devastata dalla Guerra e si trasferisce a Milano, dove fino al 1639 si arruola in una compagnia di soldati al servizio della Spagna. Questi tre anni costituiscono per Jacques la base del suo repertorio iconografico, come testimoniato dallo storico Filippo Baldinucci (Firenze, 1624 – 1696), che gli domanda personalmente perché le sue opere appaiono “così vere e non finte”. Il pittore risponde che dipinge quello a cui ha personalmente assistito. In Italia conosciuto anche come Giacomo Cortese, Jacques si trasferisce a Roma a partire dal 1640, ma soggiornando in precedenza anche a Bologna e a Venezia. Ha anche modo di lavorare a Firenze per il Principe Mattias de’ Medici (Firenze, 1613 – Siena, 1667), comandante dell’armata medicea durante l’ultima fase della Guerra dei Trent’anni (1618-1648), che gli commissiona alcune pitture, fra le quali la celebre tela raffigurante la Battaglia di Lützen ora a Palazzo Pitti. Nella grande tela qui esposta, benché da alcuni considerata di scuola e afferente alle opere giovanili di Pandolfo Reschi (Chiarini, 1973), oltre al terreo sgomento nei volti dei cavalieri, si ripropongono alcune delle caratteristiche del Nostro nella distinzione delle parti in lotta, dove le sciarpe e le piume rosse si contrappongono a quelle blu, come simbolo di una sistematica opposizione fra gli Asburgo e la Francia (Lallemand-Buyssens, 2010), che caratterizzava la quarta fase della Guerra dei Trent’Anni alla quale il giovane Courtois aveva partecipato.

**Jacques Courtois known as Borgognone
(Saint Hyppolite, 1621 – Rome, 1676)**

Cavalry Battle

Second half of the 17th century

Oil on canvas, 174x233 cm

Le Gallerie degli Uffizi

The paintings depicting battles of the seventeenth and eighteenth centuries reference the sixteenth century works of Leonardo Da Vinci, Giulio Romano, Giorgio Vasari and Tintoretto. Around 1636 the young Courtois left Burgandy, devastated by the War, and moved to Milan, where, until 1639, he enlisted in a company of soldiers in the service of Spain. For Jacques these three years constitute the basis of his iconographic repertoire, as testified by the historian Filippo Baldinucci (Florence, 1624 – 1696), who asked him himself why his works appear “so true and not fake”. The painter replied that he paints what he had personally witnessed. Also known as Giacomo Cortese in Italy, Jacques moved to Rome in 1640 where he spent a good part of his life, although he had previously stayed in Bologna and in Venice. In Florence he was able to work for Prince Mattias de’ Medici (Florence, 1613 – Siena, 1667), commander of the Medici army during the last phase of the Thirty Years War (1618-1648), who commissioned some paintings from him, including the famous canvas of the Battle of Lützen now in the Palazzo Pitti.

In the large canvas displayed here, even though considered by some to be the school of and pertaining to the early works of Pandolfo Reschi (Chiarini, 1973), in addition to the ashen dismay on the faces of some of the knights, we see again some of the characteristics from “Our battle” which distinguish the two sides where the red scarves and plumes contrast with the blue ones as a symbol of a systematic opposition between the Hapsburgs and France (Lallemand-Buyssens, 2010), which characterised the fourth phase of the Thirty Years War that the young Courtois had participated in.

Bibliografia essenziale

AA.VV. *Gli Uffizi - Catalogo generale*, Firenze 1980

Alberici C. *Leonardo e l'incisione*. Milano 1984

Barbolani A. *La serie gioviana e e la ritrattistica alla corte di Cosimo I de' Medici*. In Mazzi G. (a cura di) *Arte di Governo e la Battaglia di Anghiari*, Sansepolcro 2019

Berenson B. *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York - London 1900.

Bernacchioni A.M. *Il Maestro di San Miniato: Lorenzo di Giovanni, un pittore di Madonne del Rinascimento fiorentino, in Museo Diocesano. Lascito Schubert*, a cura di Paolo Biscottini e Nadia Righi, Leguzzano (VI) 2014.

Chiarini M. *Battaglie: dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie Fiorentine*. Firenze, 1989

Dalli Regoli G. (a cura di), *Il Maestro di San Miniato. Lo stato degli studi, i problemi, le risposte della filologia*, Pisa 1988.

Lallemand-Buyssens N. *Jacques Courtois dit le Bourguignon*, Vol. I, II.
Roma 2010

Lamberini D. *Il Sanmarino – Giovan Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, Vol. I,II, Firenze 2007

Lorenzo Taglieschi, *Annali della Terra d'Anghiari*, c. 1630-1650
(nella trascrizione di D. Finzi, M. Parreschi, Anghiari 1991)

Mazzi G. *Pietropaolo Taglieschi*. Sansepolcro 2010

Mazzi G. (a cura di), *Anghiari - il paese della battaglia*. Montevarchi 2014.

Melani M. ; Pedretti C. *Leonardo Da Vinci e la Battaglia di Anghiari - La sua origine attraverso la Tavola Timbal*. Prato 2017

Perkins F.M. *Nuovi appunti sulla Galleria Belle Arti di Siena*, "La Balzana", II, 1928.

Note:

[illegible]

