

PER UNA RETE ARTISTICA VALLOMBROSANA NELLA FIRENZE DEL QUATTROCENTO E OLTRE

Michela Young

ABSTRACT

Questo articolo valuta il ruolo della congregazione vallombrosana nel fiorire dell'attività artistica nella Firenze del Quattrocento e del Cinquecento. Considerando il rinnovamento delle opere d'arte nelle chiese di Santa Trinita e San Pancrazio, si offre una chiave di lettura per le scelte artistiche operate dai monaci vallombrosani e dalle famiglie che detenevano i patronati nelle chiese. La congregazione vallombrosana viene posta al centro di una rete locale di artisti e committenti, rivalutandola in quanto nodo fondamentale all'interno di una ampia rete artistica e sociale nel contesto urbano fiorentino e oltre.

PAROLE CHIAVE: committenza, bottega, vallombrosani, rete artistica

For a Vallombrosan Artistic Network in Fifteenth-century Florence and Beyond

ABSTRACT

This article examines the role of the Vallombrosan congregation in the flourishing of artistic activity in Florence during the 15th and 16th centuries. By considering the renewal of artworks in the churches of Santa Trinita and San Pancrazio, it offers an interpretative framework for the artistic choices made by the Vallombrosan monks and the families who were patrons of the churches. The Vallombrosan congregation is positioned at the centre of a local network of artists and patrons, re-evaluated as a key node within a broader artistic and social network in the urban context of Florence and beyond.

KEYWORDS: Patronage, Workshop, Vallombrosans, Artistic Network

Nel 1902 Aby Warburg proclamò che «tra gli elementi fondamentali del primo Rinascimento fiorentino vi era il fatto che le opere d'arte nascessero dalla reciproca intesa tra mecenati e artisti»¹. Tale modello di mecenatismo, in cui la collaborazione tra committente e artista risultava cruciale, fu codificato in storia dell'arte da studiosi come Michael Baxandall, il quale affermò che «un dipinto del XV secolo è la testimonianza di un rapporto sociale» tra artista e cliente². Nel contesto degli edifici sacri, l'implicazione che il mecenate non solo pagasse l'opera ma ne condizionasse anche la forma si rivela problematica nella misura in cui relega le comunità religiose al semplice ruolo di custodi passive dello spazio. Questo impulso di rivalutare il ruolo delle famiglie monastiche nell'intreccio del patronato laicale degli spazi sacri è già stato ampiamente attestato dagli studiosi. Tuttavia, il contributo del presente intervento è nell'analizzare il caso specifico della basilica vallombrosana di Santa Trinita a Firenze [fig. 1], con l'intento di offrire una chiave di lettura per le scelte artistiche operate dai monaci vallombrosani e dalle famiglie che detenevano i patronati nella

¹ A. WARBURG, *The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de' Medici and His Household* (1902), in K. W. FORSTER, D. BRITT (a cura di), *Aby Warburg. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, Getty Research Institute, 1999, p. 187.

² M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, M. P. DRAGONE, P. DRAGONE (a cura di), Torino, Einaudi, 1978, p. 3.

chiesa. La congregazione vallombrosana viene posta al centro di una rete locale di artisti e committenti, rivalutandola in quanto un nodo di quella rete nel contesto artistico e sociale della Firenze del Quattrocento.

La basilica di Santa Trinita appartiene fin dall'inizio del XII secolo alla congregazione vallombrosana, un ramo riformato dell'ordine benedettino³. La congregazione venne fondata nell'XI secolo da San Giovanni Gualberto, attivo riformatore, e approvata nel 1056; prende il nome dalla località di Vallombrosa, a sud-est di Firenze, dove sorse il primo monastero della congregazione⁴. Nati come fenomeno rurale, alla fine dell'XI secolo i vallombrosani avevano ormai consolidato la propria presenza a Firenze e nell'area circostante⁵. In particolare Santa Trinita e San Pancrazio, due chiese appartenenti alla congregazione che sorgevano a poca distanza l'una dall'altra nello stesso quartiere fiorentino, si intrecciarono sempre di più alla vita sociale della città, trasformandosi in centri importanti caratterizzati da una pluralità di interazioni tra le famiglie dei mecenati, gli artisti e i monaci stessi.

Tra i principali patroni si ricordano gli Scali, ricchi fiorentini originari della parrocchia di Santa Trinita, dove dal 1369 un ramo della famiglia possedeva l'omonimo palazzo collocato esattamente di fronte alla chiesa (oggi Palazzo Buondelmonti)⁶. La cappella Scali [fig. 2] si trova all'estremità sinistra del transetto, lungo il lato sud della chiesa, ed è citata per la prima volta nel 1359 in un documento che descrive i lavori per il tetto di una cappella dedicata a San Bartolomeo⁷. Tuttavia il legame con questa specifica famiglia fu esplicitato solo nel testamento di Niccolò Scali, risalente al 1371, e le fondamenta vennero gettate non prima del 1389⁸. Nel suo testamento del 1406 Lisa Scali lasciò 40 fiorini all'abate di Santa Trinita per dotare la cappella di una pala d'altare, richiesta che tuttavia venne presa in considerazione soltanto nel 1415⁹. In quell'anno sua figlia Piera impose al monastero di decorare la cappella con un altare accompagnato dalla relativa pala, una serie di affreschi,

³ H. SAALMAN, *The Church of Santa Trinita in Florence*, New York, College Art Association, 1966; G. MARCHINI, E. MICHELETTI (a cura di), *La Chiesa di Santa Trinita a Firenze*, Firenze, Giunti Barbera, 1987. Per una panoramica delle fasi di costruzione di Santa Trinita: C. BELLINI, *La cripta tricora e la fase romanica della chiesa di Santa Trinita a Firenze*, in G. TIGLER (a cura di), *Le Cripte Medievali della Toscana. San Miniato al Monte*, 3, Atti del convegno (Firenze, 29 aprile 2023), Montepulciano, Istituto per la valorizzazione delle abbazie storiche della Toscana, 2023, pp. 89-105.

⁴ Si veda: N. VASATURO, *L'espansione della congregazione Vallombrosana fino alla metà del secolo XII*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 5 (1962), pp. 456-485; D. MEADE, *From Turmoil to Solidarity: The Emergence of the Vallombrosan Monastic Congregation*, «The American Benedictine Review», 19 (1968), pp. 354-355.

⁵ Si veda: F. SALVESTRINI, *Forme della presenza benedettina nelle città comunali italiane. Gli insediamenti vallombrosani a Firenze tra XI e XV secolo*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome», 124, 1 (2012), pp. 91-117; EAD., *Il monachesimo vallombrosano e le città. Circolazione di culti, testi, modelli architettonici e sistemi organizzativi nell'Italia centro-settentrionale (secoli XII-XIV)*, in *Circolazione di uomini e scambi culturali tra città (secoli XII-XIV)*, Ventitreesimo convegno internazionale di studi (Pistoia, 13-16 maggio 2011), Roma, Viella, 2013, pp. 433-470.

⁶ K. MURPHY, *Piazza Santa Trinita in Florence 1427-1498*, PhD dissertation, Courtauld Institute of Art, 1997, pp. 99-103; D. M. MANNI, *Osservazioni storiche di Domenico Maria Manni accademico fiorentino sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, II, Firenze, nella stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1739, ff. 59-63.

⁷ ASFi, CRSGF 89, n. 45, c. 5r: «pagai p[er] C lastre che si fan[n]o un mez[z]o ce[n]tinaio p[er] ricoprire la meta del tetto della cappella di San Bartolomeo».

⁸ ASFi, Diplomatico Santa Trinita, 2 settembre 1371: «[...] destructa fuit quedam cappella quam ipse testator et aliis de domo de Scalis habebant in dicta Ecclesia et quod ipse Abbas et Monachi ut ipse dixit primiserunt et spem dederunt de rehedificando»; ASFi, CS, II, n. 76, c. 184r, «Anno dato Vanni di Jacopo Schali Lsette pi[cciol]i e quali dicie che diede allo abbate jacopo mio ultimo antecessore per due mogia di chalcina con questo che noi dovessimo riavergli dalla chappella degli schali perche ne fondamenti di essa chappella si misono le dette due mogia di chalcina L7 p[icciol]i».

⁹ ASFi, CRSGF 89, n. 75, c. 20r: «Monna Lisa deglischali lascio p[er] suo testamento a messer abate d[i] S[anta] trinita per la d[i]pintura della tavola della loro chappella cio e i[n] aiuto ff XL per detti suoi hered[i] notati nel testamento».

una cancellata e le storie della vita di San Bartolomeo¹⁰.

Oggi degli affreschi originali non restano altro che un'effigie di San Bartolomeo sopra l'arco di ingresso, un medaglione con un santo vescovo, due evangelisti nella volta e, all'interno, due scene con il martirio e la decollazione del santo, a conferma del fatto che la cappella fosse affrescata con episodi della vita di San Bartolomeo. In entrambe le edizioni delle *Vite*, il Vasari indica il fiorentino Giovanni dal Ponte come autore della decorazione non solo della cappella Scali ma anche delle due cappelle del transetto ai lati della cappella maggiore¹¹. È un primo esempio di interesse per l'uniformità stilistica della chiesa. Dai documenti risulta che Giovanni dal Ponte stesse ancora lavorando nella cappella nel 1434, ma un registro ecclesiastico riferisce che una pala d'altare venne commissionata a Cosimo Rosselli solo nel 1459 e, cosa importante, fu finanziata congiuntamente dalla famiglia e dai monaci vallombrosani¹². Anna Padoa Rizzo ha suggerito che quella pala, oggi perduta, raffigurasse San Bartolomeo e San Niccolò, santo patrono del primo mecenate Niccolò Scali; probabilmente includeva anche altri santi di particolare importanza per i vallombrosani, dal momento che questi avevano contribuito a pagarla¹³.

La conclusione tardiva della decorazione della cappella Scali è tuttavia spiegata dal fatto che, prima della pala di Cosimo Rosselli, ne era stata realizzata un'altra. Secondo un registro ecclesiastico, la pala d'altare originale era stata completata nel 1437 da Bicci di Lorenzo, che all'epoca aveva preso in mano la bottega fondata dal padre Lorenzo di Bicci¹⁴. Il documento specifica un aspetto importante: solo alcune parti furono dipinte da Bicci di Lorenzo, in quanto l'artista portò a termine una pala d'altare lasciata incompiuta da Giovanni dal Ponte, probabilmente morto nello stesso anno¹⁵.

¹⁰ ASFi, Diplomatico Santa Trinita, 27 maggio 1415: «[...] reditub[us] d[ic]to[r]um poderis et bonoru[m] expleatur et seu [con]pleatur et p[er]ficiatur cappella et seu edifitium cappelle que vulgariter appellatur la cappella degli Scali et sita esta in d[i]c[t]a eccl[esi]a s[an]cte Trinitatis et [con]struat[ur] et fiat in ip[s]a cappella altare cum tabula et o[mn]i[bus] necessariis ad ip[s]um altare ac etiam claudatur ipsa cappella graticulis fiendis et pingatur tota ip[s]a cappella».

¹¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori: scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, I, G. MILANESI (a cura di), Firenze, 1878, p. 633: «È parimente opera di Giovanni in Santa Trinita di Fiorenza la capella degli Scali e un'altra, che è allato a quella, e una delle storie di San Paulo accanto alla capella maggiore dov'è il sepolcro di maestro Paulo stolago».

¹² ASFi, CRSGF 89, n. 1, c. 16v: «A giovan[n]i e a Smiraldo dipintori ad detto lire sedici e soldi dieci p[ic]colo sono p[er] parte di fiorini redici restavano av[ere] p[er] la dipintura della chapella degli schali saldo e fatto ragione oggi q[ue]st[re] di disopra e alloro p[re]sente s[er] tutto di laz[z]aro not[ai]o fiorentino e s[er] andrea not[ai]o dellauditor del papa e resto i[n]sino a tredici f[i]orini av[ere] p[er] tutto el mese dottobre nel 1435», in F. GUIDI, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco*, «Paragone», 19, 223 (1968), pp. 27-46; ASFi, CRSGF 89, n. 75, c. 5r: «[...] di 11 di febraio 1459 che io abate o mie successori paghino la metà della spesa di detta tavola e l'altra metà paghino monna Ghostanza madre e tutrice de' figliuoli di Bartolomeo di Luigi Schali et Francesco di Luigi Schali [...]. Et fecesi detta tavola per mano di maestro Cosimo di Lorenzo dipintore chostò fiorini 50», in E. GABRIELLI, *Cosimo Rosselli: catalogo ragionato*, Torino e Londra, U. Allemandi, 2007, p. 264 doc. 7.

¹³ A. PADOA RIZZO, *La cappella Salutati nel Duomo di Fiesole e l'attivit  giovanile del Cosimo Rosselli*, «Antichit  Viva», 16, 3 (1977), pp. 5-6.

¹⁴ ASFi, CRSGF 89, n. 135, c. 88r: «Gli obblighi di d[ett]a capp[ell]a fanno q[ue]sti prima che il Mon[aste]rio finisci d[ett]a capp[ell]a intitolandola in S. Bartol[omeo] facendoci far la tavola con l'istoria di S. Bartol[omeo] [...] e q[ue]sto fù ottenuto parte furono dipinte da M[ae]stro Bice Pittor l'anno 1437». Si veda anche BNCF, Fondo Nazionale II. IV. 378, c. 279r: «Bicci di [...] dipintore de avere p[er] la tavola a dipingere della Cappella degli Scali posta in S[an]ta Trinit  la quale haveva Gio[vann]i i dipintore che stava a S[an]to Stefano a Ponte, ebbela Bicci del mese di marzo 1437», in GUIDI, *Per una nuova cronologia*, cit., p. 45. Sulla bottega dei Bicci si veda: C. FROSININI, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo*, «Antichit  viva», 25, 1 (1986), pp. 5-15.

¹⁵ La scoperta di un codicillo attribuito a Giovanni dal Ponte, datato 19 novembre 1437, suggerisce che probabilmente l'artista fosse morto in quello stesso anno. Per il codicillo si veda: ASFi, NA 20862 (Ser Antonio d'Aringhieri Vannucci), c. 354, in L. SBARAGLIO, A. TARTUFERI (a cura di), *Giovanni dal Ponte: protagonista dell'umanesimo*, Firenze, Giunti, 2016, p. 234 doc. XIX.

Pertanto, a Santa Trinita emerge una dinamica insolita: la prima pala d'altare della cappella Scali venne sostituita in brevissimo tempo, dopo appena vent'anni.

Bisogna sottolineare che, prima del 1437, Bicci di Lorenzo lavorava già da anni in Santa Trinita per conto della famiglia Compagni; e qui abbiamo un secondo esempio di continuità sia a livello stilistico sia a livello di bottega. La cappella Compagni [fig. 3], la quarta lungo la navata sud della chiesa, era dedicata a San Giovanni Gualberto, fondatore della congregazione vallombrosana, ed era affrescata con scene della sua vita, come rivelano due affreschi superstiti sopra l'arco di ingresso. La pala d'altare di questa cappella, identificata da Barbara Buhler-Lynes, è oggi conservata nell'abbazia di Westminster [fig. 4]¹⁶. Dillian Gordon ha evidenziato che i santi a figura intera e i santi minori rappresentati nel polittico non sono solo i patroni della famiglia Compagni, ma anche i dedicatari di altri altari all'interno della chiesa, tutti santi particolarmente cari ai vallombrosani¹⁷. Questo suggerisce che l'iconografia del polittico doveva rispondere sia alle richieste dei mecenati laici sia a quelle della comunità monastica, ipotizzando un probabile partecipazione dei monaci nella definizione delle indicazioni iconografiche destinate all'artista e ai committenti.

La cappella Gianfigliuzzi in Santa Trinita [fig. 5], dedicata a San Benedetto, offre un ulteriore esempio di questo modello emergente di rinnovamento all'interno della chiesa, nonché del possibile coinvolgimento dei monaci, almeno nello sviluppo dell'iconografia per le pale d'altare della loro chiesa. Come gli Scali, anche i Gianfigliuzzi erano una famiglia locale, il cui palazzo originale è adiacente alla chiesa¹⁸. Nel 1365, quando decisero di patrocinare una cappella in Santa Trinita, fu loro concessa la prima lungo la navata nord della chiesa¹⁹. Al pari di quasi tutte le altre cappelle presenti nell'edificio, sopra l'arco di ingresso è rimasto un affresco, in questo caso raffigurante *San Benedetto nel deserto* insieme allo stemma dei Gianfigliuzzi, mentre all'interno della cappella si può ammirare *L'ultima Comunione di Maria Maddalena*. Miklós Boskovits attribuì tali affreschi a Cenni di Francesco, datandoli all'ultima fase della carriera dell'artista, c. 1400-1415²⁰. Alla luce di questa attribuzione, Carl Brandon Strehlke ha avanzato l'ipotesi che un polittico trecentesco dell'artista, oggi al Getty Museum, e appartenuto a Ferdinando Gianfigliuzzi nel XIX secolo, fosse stato commissionato per questa cappella²¹. Secondo Strehlke, l'iconografia della pala d'altare del Getty ne conferma la collocazione originaria nella cappella di San Benedetto, dal momento che i quattro santi rappresentati nelle scene della predella hanno tutti un significato specifico o per la famiglia o per l'ordine: San Giovanni Battista è il santo patrono del committente Giovanni Gianfigliuzzi;

¹⁶ Sulla pala d'altare si veda: G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Tomo Terzo del quartiere di Santa Maria Novella. Parte Prima, Firenze, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1755, p. 161; F. TARANI, *Cenni storici e artistici della Chiesa di S. Trinita e suo restauro*, Firenze, R. Ricci, 1897, p. 56. Barbara Buhler-Lynes scoprì che la descrizione iconografica della pala d'altare compilata da Fedele Tarani combaciava con la pala di Westminster: B. BUHLER-LYNES, *Bicci di Lorenzo's "lost" Compagni polyptych*, «Gazette des Beaux Arts», 102 (1983), pp. 208-214.

¹⁷ D. GORDON, *Bicci di Lorenzo's altarpiece for the Compagni family chapel in S. Trinita, Florence*, «Burlington Magazine», 161, 1390 (2019), pp. 42-43.

¹⁸ Sulle residenze dei Gianfigliuzzi nel quartiere, si veda: B. PREYER, *Around and in the Gianfigliuzzi Palace in Florence: developments on Lungarno Corsini in the 15th and 16th Centuries*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 48 (2004), pp. 55-104.

¹⁹ ASFi, Diplomatico Santa Trinita, 28 gennaio 1365: «Item quod infrascriptum Rossum, Jannoczum et Dominam Sandram uxorem dicti testatories hedificaretur et hedificari et construi fieret una Cappella florenorum duecentorum aurei ubi dictis Rosso, Jannoczo et domine Sandre videtur», in C. BOTTO, *Note e documenti sulla chiesa di S. Trinita in Firenze*, «Rivista D'Arte», 20, 2 (1938), pp. 15-16.

²⁰ M. BOSKOVITS, *Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze, Edam, 1975, p. 287.

²¹ C. B. STREHLKE, *Cenni di Francesco, the Gianfigliuzzi, and the Church of Santa Trinita in Florence*, «The J. Paul Getty Museum Journal», 22 (1992), pp. 11-40.

Sant'Antonio Abate è il fondatore del monachesimo occidentale; i vallombrosani seguivano la regola di San Benedetto, a cui era anche dedicata l'intera cappella; infine, i Gianfigliuzzi erano particolarmente devoti a San Lorenzo, come indicato dalla tradizione di celebrare la festa del santo in questa cappella²².

Stando a una convincente ipotesi di Susan May, in un secondo momento anche i Gianfigliuzzi commissionarono un'altra pala d'altare per la loro cappella, proprio come fecero gli Scali. La studiosa ha identificato questa seconda pala nell'*Adorazione del Bambino* [fig. 6], oggi al Barber Institute of Arts, ed è interessante notare che l'autore è di nuovo Cosimo Rosselli²³. Si tratta quindi del terzo esempio di una continuità di bottega all'interno della chiesa. Susan May ha collegato il rinnovamento della pala al fatto che nel 1464 i Gianfigliuzzi avessero smesso di finanziare la festa di San Lorenzo, mentre già dal 1430 avevano iniziato a fare donazioni per quella di San Francesco²⁴. Tali donazioni proseguirono almeno fino al 1485 e forse comportarono la sostituzione della pala di Cenni di Francesco con un'altra che includesse San Francesco. Tutti e tre i santi dipinti da Cosimo Rosselli per i Gianfigliuzzi – Francesco, Benedetto e Girolamo – erano particolarmente cari ai vallombrosani e in linea con l'austerità e la penitenza praticate dall'ordine²⁵. Susan May ha inoltre ipotizzato che la scena centrale della predella potesse raffigurare la crocifissione, creando una corrispondenza verticale con l'immagine di Dio Padre e dello Spirito Santo in alto: un'allusione alla Trinità a cui l'intera chiesa era dedicata²⁶. Se diamo credito al resoconto della chiesa del 1459, secondo cui la pala d'altare degli Scali dipinta dal Rosselli fu finanziata congiuntamente dal monastero e dalla famiglia Scali, allora è possibile che un simile accordo finanziario sia stato adottato per la pala d'altare dei Gianfigliuzzi, sebbene non siano stati trovati documenti a riguardo²⁷.

Un precedente importante per quanto riguarda il finanziamento congiunto delle opere d'arte in Santa Trinita è costituito dalla cappella Spini, la quinta lungo la navata sud, decorata anch'essa dalla bottega dei Bicci. Si tratta del quarto caso di continuità di bottega. Nelle sue *Ricordanze*, Neri di Bicci racconta che gli Spini e i monaci gli commissionarono “collettivamente” gli affreschi della cappella nel 1453 e la pala d'altare nel 1455, ovvero l'*Assunzione della Vergine* oggi conservata alla National Gallery of Canada²⁸. In quegli anni Neri di Bicci stava anche completando una serie di opere nella vicina chiesa di San Pancrazio e nell'annesso monastero vallombrosano, tra cui un affresco raffigurante *San Giovanni Gualberto in trono*, oggi collocato nella cappella Compagni di Santa

²² *Ibidem*, pp. 23-27; ASFi, CRSGF 89, n. 135, cc. 94v-95r: «Già i Gianfigliuzzi tener questa Cappella intitolata in S. Benedetto e vi faceva anco la festa di S. Lorenzo».

²³ S. J. MAY, G. T. NOSZLOPY, *Cosimo Rosselli's Birmingham altarpiece, the Vallombrosan Abbey of S. Trinita in Florence and its Gianfigliuzzi chapel*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 78 (2015), pp. 97-133.

²⁴ *Ibidem*, p. 121. Per le celebrazioni in occasione della festa di San Lorenzo, si veda: ASFi, CRSGF 89, n. 135, c. 95r. Per le celebrazioni in occasione della festa di San Francesco: ASFi, CRSFG 89, n. 75, c. 24r: «Rede di Giannozo Gianfigliuzzi detto far[e] ogni an[n]o i[n]p[er]petuo la festa di S[an] Fran[ces]co p[er] lastio di Gianozzo loro padre [...] Piero di Gia[n]nozo a fatto luficio ogni anno la p[ar]te ch[e] recha allui e q[ue]s[t]o di 31 di marzo 1485 ma[n]do libra undici e mezo di zuch[e]ro ceciliano p[er] l'anno 1483 e p[er] l'anno 1484. Et cose p[er] lan[n]o 1485». Si vedano cc. 32r-33v per la prosecuzione delle messe negli anni settanta del Quattrocento.

²⁵ Sui vallombrosani e San Francesco: D. DE FRANCHI, *Historia del Patriarcha S. Giovannigualberto primo Abate ed Istitutore del Monastico Ordine di Vallombrosa*, Firenze, G.B. Landini, 1640; F. TARANI, *Nel VII centenario della sagra di S. Trinita di Firenze 1227-1927*, Firenze, Scuola tipografica dell'Istituto Gualandi per sordomuti e sordomute, 1927, pp. 30-33. Nel calendario liturgico vallombrosano la festa di San Girolamo era considerata «duplex minus», mentre quella di San Benedetto era «duplex maius» in quanto i vallombrosani seguivano la regola benedettina.

²⁶ MAY, NOSZLOPY, *Cosimo Rosselli's*, cit., p. 100.

²⁷ *Ibidem*, p. 121.

²⁸ N. DI BICCI, *Le Ricordanze (10 marzo 1453-24 aprile 1475)*, B. SANTI (a cura di), Pisa, Marlin, 1976, pp. 3-4 n. 6; pp. 25-26 n. 50; A. THOMAS, *Neri di Bicci's Assumption of the Virgin for S. Trinita, Florence: Squaring the pyramid*, «Apollo», 46, 426 (1997), pp. 42-51.

Trinita²⁹. Il contratto per questo affresco tra l'artista e Benedetto Toschi, abate di San Pancrazio, venne stilato il 1° marzo 1454 (1455), un giorno dopo la stipulazione del contratto per la pala d'altare della cappella Spini tra l'artista, l'abate Bartolomeo di Santa Trinita e la famiglia Spini; per Neri di Bicci fu l'inizio di un periodo di intenso lavoro per i vallombrosani³⁰. Anabel Thomas ha inoltre ipotizzato che l'artista fosse stato incaricato di realizzare anche la pala dell'altare maggiore della chiesa di San Biagio, la chiesa parrocchiale annessa al monastero vallombrosano di San Michele a Passignano³¹. Secondo la studiosa, Neri di Bicci avrebbe ricevuto questa commessa grazie ai legami con la famiglia Sernigi, parrocchiani di Santa Trinita e patrocini di un altare sulla controfacciata della chiesa almeno dal 1447, testimoniando lo stretto rapporto tra l'artista, i committenti, e i monaci vallombrosani³². Alice Chiostrini ha suggerito che precedentemente Andrea Orcagna era stato probabilmente impiegato in modo analogo dai Bombeni per la loro cappella a Santa Trinita, tramite i loro legami familiari con gli Strozzi, potenti sostenitori dell'artista a Santa Maria Novella³³. L'importanza delle commesse dei vallombrosani per la bottega dei Bicci è dimostrata dal trasferimento della bottega stessa, che nel 1458 si spostò dalla zona dell'Oltrarno a via Porta Rossa, nelle immediate vicinanze di Santa Trinita e San Pancrazio, in uno spazio affittato dai Davanzati, un'altra famiglia che patrocinava una cappella in Santa Trinita³⁴.

Dal quadro che emerge, dunque, risulta che nel corso del xv secolo si verificò il ripetuto impiego di specifici artisti e botteghe per la decorazione delle cappelle di Santa Trinita e di altre chiese vallombrosane. Esistono ampi riscontri già dal Trecento di ripetute commissioni a uno stesso artista o a una bottega per una determinata chiesa, come nel caso di Giotto e Taddeo Gaddi a Santa Croce. Nell'ambito camaldolese, George Bent ha osservato che prima di Lorenzo Monaco, i migliori artisti fiorentini frequentatori della bottega di Nardo di Cione, tra cui Giovanni del Biondo, Niccolò di Pietro Gerini e Mariotto di Nardo, furono tutti impiegati più volte a Santa Maria Degli Angeli³⁵. Di conseguenza, Bent sostiene che, entro i primi decenni del Quattrocento, la congregazione

²⁹ Si veda: EAD., *Le Ricordanze*, cit., p. 9 n. 15; pp. 19-20 n. 37; pp. 22-23 n. 45; p. 59 n. 118; p. 64 n. 127.

³⁰ Per l'affresco di San Giovanni Gualberto: ASFi, CRSGF 88, n. 63, c. 33r: «Ricordo della spesa facemo i[n] fare dipignere San Giovan[n]i gualb[er]to e pui altri nostril santi e beati dellordine n[ost]ro. Dipigne Neri di Bicci i[n] chiostro n[ost]ro. Io Neri di Bicci dipintore sono dachordo choll abate Benedet[t]o d[ett]o s branchazio di fagli tut[t]o il dett[o] lavoro p[er] [lire] cento quarantanove il vostro di p[rim]o di marzo 1454». Si veda anche EAD., *Le Ricordanze*, cit., p. 26 n. 51.

³¹ A. THOMAS, *Painting for a Confraternity? Heraldic Details & Familial Connection: Neri di Bicci's Montreal Altarpiece of the Virgin & Child with Saints Blaise & Michael*, in L. R. JONES, L. C. MATTHEW (a cura di), *Coming About... A festschrift for John Shearman*, Cambridge, Mass., Harvard University Museums, 2001, pp. 105-112. Su Passignano e San Biagio: A. SCHIAVO, *La badia di San Michele Arcangelo a Passignano in Val di Pesa*, «Benedictina», 8 (1954), pp. 257-287; I. MORETTI, *La Badia a Passignano: Le origini e l'architettura medievale*, in P. PIRILLO (a cura di), *Passignano in Val di Pesa: un monastero e la sua storia*, I, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. 255-275.

³² THOMAS, *Painting for a Confraternity?*, cit., p. 109. Sull'altare Sernigi: ASFi, CRSGF 89, n. 80, cc. 13-17.

³³ A. CHIOSTRINI, *Affreschi inediti di Andrea Orcagna in Santa Trinita a Firenze*, «Paragone», 73, 161-162 (2022), pp. 53-66; EAD., *La cappella di S. Jacopo dei Bombeni di S. Trinita a Firenze: una nuova attribuzione per Andrea Orcagna e la sua funzione liturgica*, in E. BETTIO, F. D'ANGELO (a cura di), *La ricerca in archivio. Incontri seminariali* (Firenze, 16-25 ottobre 2019), Rome, Ministero della cultura, Direzione generale archivi, 2023, pp. 161-176.

³⁴ DI BICCI, *Le Ricordanze*, cit., p. 104 n. 204. Si veda: A. THOMAS, *The workshop as the space of collaborative artistic production*, in *Renaissance Florence. A Social History*, C. Roger, J.T. Paoletti, Cambridge, Cambridge University press, 2006, p. 420. La cappella Davanzati, dedicata a Santa Caterina, è la terza lungo la navata sud (o sinistra) di Santa Trinita.

³⁵ G. BENT, *Santa Maria degli Angeli and the arts: Patronage, production, and practice in a Trecento Florentine monastery*, PhD dissertation, Stanford University, 1993, pp. 194-195 e 376; EAD., *Monastic Art in Lorenzo Monaco's Florence: Painting and Patronage in Santa Maria Degli Angeli, 1300-1415*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2006, p. 159.

camaldolese aveva elaborato nel loro principale monastero fiorentino di Santa Maria degli Angeli un programma artistico attentamente concepito a raggiungere una distintiva estetica ascetica camaldolese³⁶. Spinello Aretino, che lavorò per varie comunità di olivetani, offre un precedente importante per quanto riguarda l'impiego reiterato di determinati artisti da parte dello stesso ordine religioso³⁷. Analogamente, verso la fine del Quattrocento, il Perugino portò a termine numerose commesse per i frati gesuati di San Giusto alle Mura, tra cui pale d'altare e affreschi³⁸. Michelle O'Malley ha suggerito che il Perugino fosse stato scelto più volte per dare alla chiesa una «forte unità visiva»; la qualità devozionale delle sue opere generò un'atmosfera contemplativa che «influì sull'identità dei frati stessi»³⁹. Come i gesuati, forse anche i vallombrosani cercavano di conferire un'unità visiva alle proprie chiese? Un simile spiccato desiderio per un'uniformità stilistica potrebbe aver dettato la scelta di Giovanni dal Ponte per tre delle cappelle di Santa Trinita e forse fu anche un fattore determinante nella decisione di affidare il completamento della pala d'altare della cappella Scali a Bicci di Lorenzo, già al lavoro in altri punti della chiesa. L'interesse per la coerenza pittorica rimase vivo fino al Quattrocento inoltrato, ed è forse per questo motivo che la decorazione della cappella Spini venne affidata di nuovo alla bottega dei Bicci e che le nuove pale d'altare delle cappelle Scali e Gianfigliuzzi furono commissionate entrambe a Cosimo Rosselli. Tuttavia, tali preferenze per determinati artisti potrebbero essere spiegate anche dalla vicinanza geografica che univa artisti, committenti e la congregazione religiosa, e che a sua volta, creava legami di fiducia reciproca.

Le reti urbane e artistiche tra i vallombrosani, da un lato, e specifici artisti e botteghe di Firenze, dall'altro, diventano più intricate quando si considera il rapporto della congregazione con la successiva generazione di artisti formati alla bottega dei Bicci. Per capire il motivo di tale continuità nella scelta di artisti e botteghe incaricati di lavorare in Santa Trinita (e non solo), vale la pena di esaminare brevemente le connessioni di ciascuno di essi con i vallombrosani. Cosimo Rosselli, a cui fu affidato il rinnovamento delle pale d'altare nelle cappelle Scali e Gianfigliuzzi, si era formato alla bottega dei Bicci dal maggio 1453 all'ottobre 1456, periodo in cui molto probabilmente aveva lavorato con Neri di Bicci alla decorazione della cappella Spini⁴⁰. Anche Bernardo di Stefano Rosselli, cugino di Cosimo, entrò nella bottega dei Bicci, seppure più tardi, nel 1460⁴¹. A partire dagli anni novanta del Quattrocento lo stesso Bernardo stabilì la propria bottega all'angolo tra via Porta Rossa e piazza di Santa Trinita, oltre ad avere un piccolo laboratorio nella piazza per la produzione di candele⁴². Anch'egli ricevette varie commesse per le chiese vallombrosane: tra le opere

³⁶ BENT, *Santa Maria degli Angeli*, cit., capitoli 2 e 4, esp. p. 376; EAD., *Monastic Art*, cit., pp. 156-159.

³⁷ S. WEPPELMANN, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, pp. 49-51.

³⁸ VASARI, *Le Vite*, cit., III, pp. 570-573; C. CAPULLI, D. COOPER, *Perugino nei perduti contesti fiorentini*, in M. PIERINI, V. PICCHIARELLI (a cura di), *Perugino nei perduti contesti fiorentini*, Milano, Dario Cimorelli Editore, 2023, pp. 334-345.

³⁹ M. O'MALLEY, *Painting under Pressure: Fame, Reputation and Demand in Renaissance Florence*, New Haven and London, Yale University Press, 2013, p. 83.

⁴⁰ DI BICCI, *Le Ricordanze*, cit., p. 3 n. 5. Si veda anche: P. NUTTALL, *La tavele Sinte Barberen: New Documents for Cosimo Rosselli and Giuliano da Maiano*, «The Burlington Magazine», 127, 987 (1985), p. 371; V. BUDNY, F. DABELL, «Hard at Work “di note chome di di”: A Close Reading of Cosimo Rosselli's Career with Some New Documents” in A. R. BLUMENTHAL (a cura di), *Cosimo Rosselli: painter of the Sistine Chapel*, Florida, George D. and Harriet E. Cornell Fine Arts Museum, 2001, pp. 23-26.

⁴¹ DI BICCI, *Le Ricordanze*, cit., p. 153 n. 302: «Martedì a dì 4 di novembre 1460. Quando venne a nparare Bernardo di Stefano. Richordo ch'el sopradetto di mandò i Stefano Rosegli muratore a botega mia al'arte del dipigniere per imparare Bernardo suo figliuolo».

⁴² A. GUIDOTTI, *Pubblico e privato, committenza e clientela: botteghe e produzione artistica a Firenze tra XV e XVI secolo*, «Ricerche storiche», 16 (1986), pp. 546-547; A. PADOA RIZZO, *Ricerche sulla pittura del'400 nel territorio fiorentino: Bernardo di Stefano Rosselli*, «Antichità viva», 26, 5-6 (1987), p. 20; N. PONS, *L'unità delle arti in bottega*,

realizzate si ricordano una *Crocifissione* affrescata nel 1474 per San Cassiano a Montescalari, oggi frammentaria; gli affreschi del refettorio di San Michele a Passignano, sempre risalenti al 1474 [fig. 7]; una pala d'altare raffigurante Cristo che porta la croce, realizzata per Santa Trinita nel 1494; infine, nel 1499 ricevette un compenso per una pala d'altare che probabilmente venne usata come pala temporanea dell'altare maggiore in San Pancrazio⁴³. Inoltre è possibile che Bernardo avesse lavorato anche per i monasteri vallombrosani di San Bartolomeo a Scampata e San Lorenzo a Coltibuono, a dimostrazione di quanto fosse apprezzato dai vallombrosani⁴⁴. Nei primi anni novanta del Quattrocento, un altro artista, Biagio d'Antonio, fu incaricato di realizzare la pala d'altare della cappella Temperani in San Pancrazio, lavoro inizialmente affidato ad Apollonio di Giovanni, amico e vicino del committente Manno Temperani, ma rimasto incompiuto a causa della morte di questi nel 1465⁴⁵. A sua volta, Biagio D'Antonio si era formato alla bottega di Cosimo Rosselli, a indicare di nuovo quanto la selezione degli artisti fosse basata su una ristretta rete sociale⁴⁶.

Anabel Thomas ha definito la ripetuta contrattazione degli stessi individui o botteghe, come «una caratteristica chiave» della Firenze del XV secolo. Lo stesso fenomeno vale per Domenico Ghirlandaio e la sua bottega, che negli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento ricevettero molteplici commissioni per lavori nelle chiese vallombrosane, ingaggiate sia dagli stessi monaci che, altre volte, da singoli committenti. In particolare, la bottega fu commissionata tra il c. 1479 e 1485 da Francesco Sassetti per completare la decorazione e la pala d'altare della sua cappella in Santa Trinita⁴⁷. Negli anni precedenti, il Ghirlandaio aveva già completato opere importanti per i due grandi monasteri vallombrosani di Passignano e Vallombrosa⁴⁸. A Passignano, Domenico e Davide del Ghirlandaio avevano decorato il refettorio [fig. 8] e la sala capitolare verso la fine degli anni settanta del Quattrocento; intorno al 1485 realizzarono due tavole per Vallombrosa di cui si è ipotizzato che fossero collocate sul tramezzo della chiesa⁴⁹. All'epoca l'abate di Passignano, responsabile del restauro del monastero, era don Isidoro del Sera, fiorentino. Michelle O'Malley ha ipotizzato che gli fosse giunta voce del Ghirlandaio tramite i suoi legami a Firenze (la sua famiglia si era stabilita nel Gonfalone del Leon Rosso, vicino alle due chiese vallombrosane di San Pancrazio e Santa Trinita) e grazie ai contatti che aveva con le principali cerchie politiche e umanistiche della città⁵⁰. In effetti, all'inizio l'abate aveva affidato l'affresco dell'*Ultima cena* per il refettorio a Bernardo di Stefano

in C. ACIDINI LUCHINAT ET AL. (a cura di), *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Firenze, Silvana, 1992, p. 257.

⁴³ PADOA RIZZO, *Ricerche sulla pittura del '400*, cit., pp. 20-27. Secondo Padoa Rizzo, il Libro di Bottega di Bernardo di Stefano elencava anche altre opere realizzate per i monasteri vallombrosani di San Bartolomeo a Scampata e San Lorenzo a Coltibuono, ma questi estratti non sono stati pubblicati.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ R. BARTOLI, *Biagio D'Antonio, una predella resuscitata e la cappella Temperani in San Pancrazio*, in L. BESCHI (a cura di), *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura, arte*, convegno di studi promosso dalle Università di Firenze (Pisa e Siena: 5-8 novembre 1992), I, Pisa, Pacini, 1996, pp. 325-331; R. BARTOLI, *Biagio d'Antonio*, Milano: Motta, 1999, pp. 106-110.

⁴⁶ EAD., *Biagio d'Antonio*, cit., p. 23.

⁴⁷ E. BORSOOK, J. OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence: history and legend in a Renaissance chapel*, Doornspijk, Davaco Publishers, 1981.

⁴⁸ J. K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio: artist and artisan*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 91-93.

⁴⁹ Sulle opere realizzate a Passignano, si veda: CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio*, cit., pp. 45-48; 202 e 320; SCHIAVO, *La badia di San Michele Arcangelo*, cit., pp. 279-280. Su quelle realizzate a Vallombrosa: A. CECCHI, *La pittura a Vallombrosa dal Quattrocento all'Ottocento*, in R. P. CIARDI (a cura di), *Vallombrosana. Santo e meraviglioso luogo*, Pisa, Pacini Editore, 1999, pp. 112-113; A. PADOA RIZZO, *Iconografia di San Giovanni Gualberto. La pittura in Toscana*, Pisa, Edizioni Vallombrosa, 2002, pp. 116-117 e 158-159.

⁵⁰ O'MALLEY, *Painting under Pressure*, cit., p. 40.

Rosselli, ma è chiaro che avesse cambiato idea, forse in risposta alla crescente fama del Ghirlandaio⁵¹. Una importante manifestazione della stima dei vallombrosani per il Ghirlandaio si ebbe nel marzo 1486, quando la congregazione incaricò l'artista di valutare il lavoro compiuto dall'orafo Amerigo di Giovanni su un reliquiario in cui riporre un frammento della Croce custodito in Santa Trinita⁵². Questa stima per l'artista, sia da parte della congregazione che di Francesco Sassetti, può forse essere spiegata da diversi fattori: un rapporto di fiducia rafforzato dalla vicinanza geografica tra i monaci vallombrosani a Firenze e i Sassetti, che vivevano nella Via dei Legnaiuoli (ora Via Tornabuoni); e da precedenti rapporti tra Santa Trinita e Alesso Baldovinetti. Da giovane il Ghirlandaio era stato allievo di Alesso Baldovinetti, un altro pittore locale legato alla chiesa vallombrosana. L'abitazione e forse anche la bottega di quest'ultimo si trovavano nel quartiere vallombrosano, in Borgo Santi Apostoli, una delle vie che si dipartono da piazza di Santa Trinita⁵³. Nel 1465 Baldovinetti era stato incaricato da Bonghianni Gianfigliuzzi di progettare la vetrata oggi perduta della cappella maggiore di Santa Trinita, e tra il 1470 e il 1471 aveva ricevuto ulteriori commesse per realizzare la pala dell'altare maggiore e affrescare la cappella maggiore, a denotare quanto fossero cruciali i legami di quartiere per crearsi una rete di contatti lavorativi a Firenze⁵⁴. Alice Chiostrini sostiene che la pala d'altare del Baldovinetti, raffigurante la *Trinità con San Benedetto e San Giovanni Gualberto*, sostituì la *Maestà* di Cimabue sull'altare maggiore, seguendo il modello di rinnovamento nella chiesa precedentemente discusso⁵⁵. L'iconografia del dipinto di Baldovinetti potrebbe offrire un'altra importante testimonianza delle trattative tra i committenti e i monaci nella decorazione delle chiese.

Se questi esempi dimostrano che l'influenza della bottega dei Bicci e del Ghirlandaio e degli artisti associati non era limitata alle chiese dei vallombrosani nel contesto urbano ma si estendeva anche oltre, allo stesso modo la rete vallombrosana non rimase confinata al XV secolo ma si protrasse fino a includere numerosi artisti attivi all'inizio del XVI. Nel 1506 Mariotto Albertinelli, allievo di Cosimo Rosselli, completò una *Visitazione* per San Pancrazio, oggi perduta, e una *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Zenobio* per Santa Trinita⁵⁶. A sua volta, il Franciabigio ricevette la sua prima commessa come artista indipendente per l'altare maggiore di San Pancrazio e in seguito, nel 1516, fu incaricato di realizzare un'Annunciazione per la chiesa vallombrosana di San Cassiano, dove aveva già lavorato Bernardo Rosselli⁵⁷. Gli stretti legami del Franciabigio con i vallombrosani erano rafforzati dal fatto che la casa della sua famiglia si trovasse in piazza di San Pancrazio, dove intorno al 1520 l'artista aprì anche la propria bottega, dopo aver interrotto la sua collaborazione con Andrea del Sarto alcuni anni prima⁵⁸. Andrea del Sarto non fu da meno, portando a termine importanti commesse per il refettorio del monastero vallombrosano di San Salvi a Firenze negli anni

⁵¹ SCHIAVO, *La badia di San Michele Arcangelo*, cit., p. 283.

⁵² ASFi, CRSGF 89, n. 15, c. 42v: «del quale lavoro va ess[er] giudicia maestro Domenico di Tomaso dipintore».

⁵³ VASARI, *Le Vite*, cit., III, p. 263; C. VON FABRICZY, *Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 28 (1905), pp. 539-544; CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio*, cit., pp. 30-31; A. HUEBSCHER, *Alesso Baldovinetti und die Florentiner Malerei der Frührenaissance*, Münster, Rhema, 2020, pp. 187-195. Per la casa e la bottega di Baldovinetti: C. KENNEDY, *Alesso Baldovinetti, A critical and historical study*, New Haven, Yale University Press, 1938.

⁵⁴ H. P. HORNE, *Appendix: Documents Referred to in Mr Herbert Horne's Articles on a Newly Discovered 'Libro di Ricordi' of Alesso Baldovinetti*, «The Burlington Magazine», 2, 6 (1903), pp. 380-381 doc. VII.

⁵⁵ A. CHIOSTRINI, *Un documento inedito per la 'Maestà' di Cimabue in Santa Trinita*, «Paragone», 75, 173-174 (2024), p. 100.

⁵⁶ VASARI, *Le Vite*, IV, cit., p. 224; L. BORGO, *The works of Mariotto Albertinelli*, PhD dissertation, Harvard University, 1968, p. 11.

⁵⁷ S. R. MCKILLOP, *Franciabigio*, Berkeley, University California Press, 1974, p. 16 doc. 8, 11 e 12; p. 51 doc. 33 e 34.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 5: si vedano sezioni dei documenti, terza e quarta parte.

venti del Cinquecento e una pala d'altare per il monastero di Vallombrosa nel 1528⁵⁹. L'incarico di San Salvi gli fu affidato da don Ilario Panichi, che in precedenza aveva commissionato la pala dell'altare maggiore del medesimo monastero a Raffaellino del Garbo⁶⁰. Lo stesso Raffaellino aveva già lavorato per Vallombrosa nel 1508, realizzando una tavola per il tramezzo della chiesa, e anche per i Federighi in San Pancrazio, per i quali aveva affrescato una *Trinità* sopra la tomba di Girolamo Federighi con i ritratti dei due donatori, Girolamo e la moglie⁶¹. Secondo Antonio Natali, l'attaccamento che sia Andrea del Sarto sia Raffaellino del Garbo avevano nei confronti dei vallombrosani di San Salvi è la prova di una stretta associazione tra i due artisti, forse addirittura di un rapporto tra maestro e apprendista⁶². Si tratta di un ulteriore indizio dei forti legami esistenti tra la congregazione e specifici artisti e botteghe. Sembra che Andrea del Sarto non avesse mai lavorato esplicitamente né per Santa Trinita né per San Pancrazio, ma ricevette comunque varie commesse da mecenati vallombrosani, tra cui gli Spini. Nel 1677 Giovanni Cinelli descrisse un dipinto raffigurante una *Madonna col Bambino e San Giovannino e due putti*, realizzato da Andrea del Sarto e collocato a Palazzo Spini, che sorgeva in piazza di Santa Trinita proprio di fronte all'omonima chiesa⁶³. Dopo la fine della loro collaborazione, mentre il Franciabigio tornò nel quartiere vallombrosano per aprire la propria bottega, Andrea del Sarto rimase vicino alla basilica della Santissima Annunziata, in cui si trovavano le opere più importanti da lui realizzate a Firenze⁶⁴. Ciò nonostante, questi artisti del Cinquecento sono già un primo esempio di come i vallombrosani continuassero a scegliere specifici artisti e botteghe a cui affidare la realizzazione delle opere destinate alle loro chiese, oltre che una dimostrazione dei forti legami urbani tra gli artisti stessi, i committenti, e la congregazione monastica.

In conclusione, nel caso delle chiese vallombrosane, in particolare quelle del contesto fiorentino urbano ma non solo, sembra che la selezione degli artisti fosse basata su una rete spaziale e artistica locale che girava attorno alla congregazione stessa. L'impiego reiterato di specifici artisti e botteghe nel corso di più generazioni indica che i monaci partecipavano attivamente alle trattative, spesso finanziando congiuntamente le opere insieme alle famiglie dei mecenati o svolgendo un ruolo nella formulazione dell'iconografia delle pale d'altare. Mentre il frequente ricorso agli stessi artisti e botteghe serviva a creare una coerenza pittorica, potrebbe anche indicare forti legami di fiducia stabiliti tra la congregazione, determinati artisti e singoli committenti. Nei casi qui esaminati, tali legami furono rafforzati da intrecci attorno alla chiesa di Santa Trinita, evidenziando la natura profondamente locale del mecenatismo artistico nella Firenze del Quattrocento e Cinquecento.

⁵⁹ A. NATALI, *Andrea del Sarto*, New York, Abbeville Press Publishers, 1999, pp. 11-35 e 162-171.

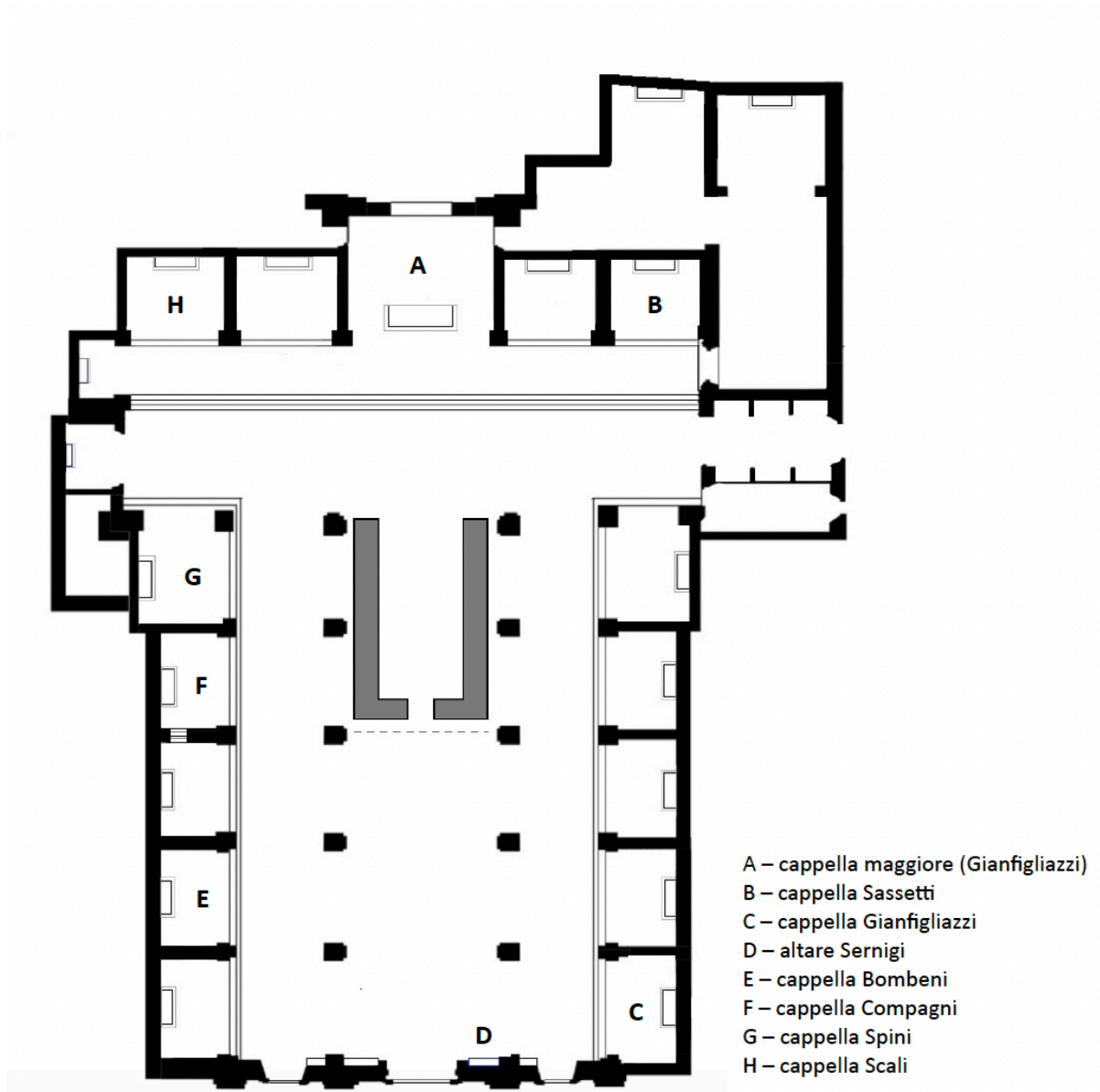
⁶⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁶¹ Sul lavoro di Raffaellino del Garbo a Vallombrosa: CECCHI, *La pittura a Vallombrosa*, cit., pp. 112-113 e 335; PADOA RIZZO, *Iconografia di San Giovanni Gualberto*, cit., pp. 116-117 e 158-159. Sulla tavola del tramezzo: ASFi, CRSGF 260, n. 177, c. 198v. Sul lavoro per i Federighi: VASARI, *Le Vite*, IV, cit., p. 239.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ F. BOCCHI, G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze dove a piena di pittura di scultura di sacri templi, di palazzo, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute*, Firenze, per Gio. Gugliantini, 1677, p. 184; NATALI, *Andrea del Sarto*, cit., p. 29.

⁶⁴ VASARI, *Le Vite*, V, cit., p. 10.



1. Pianta della Basilica di Santa Trinita



2. Cappella Scali dedicata a San Bartolomeo
Basilica di Santa Trinita, Firenze
(Foto: Autrice, con il permesso dell'Arcidiocesi di Firenze)



3. Cappella Compagni dedicata a San Giovanni Gualberto
Basilica di Santa Trinita, Firenze
(Foto: Autrice, con il permesso dell'Arcidiocesi di Firenze)



4. Bicci di Lorenzo, *Madonna con Bambino in trono e angeli, Sant'Antonio Abate e san Giovanni Gualberto, San Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria, San Paolo, San Pietro*, 1434
tempera e oro su tavola, 210 x 292 cm
Westminster Abbey, Londra
(Foto: © Dean and Chapter of Westminster)



5. Cappella Gianfigliuzzi dedicata a San Benedetto
Basilica di Santa Trinita, Firenze
(Foto: Autrice, con il permesso dell'Arcidiocesi di Firenze)



6. Cosimo Rosselli, *Adorazione del Bambino*, 1480 ca
tempera su tavola, 177.8 x 149.5 cm
The Barber Institute of Fine Arts

(Foto: © Barber Institute of Fine Arts / © The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts,
University of Birmingham / Bridgeman Images)



7. Domenico Ghirlandaio e bottega, *L'Ultima Cena*, 1476, affresco
Bernardo di Stefano Rosselli, *Caino e Abele e l'espulsione dal Paradiso*, 1474, affresco
Refettorio del monastero di San Michele a Passignano
(Foto: Autrice, con il permesso dei monaci Benedettini Vallombrosani di Passignano)