



1 Firenze, ex chiesa di Santa Maria al Sepolcro
(Le Campora), cappella di Sant'Antonio abate

IL CONVENTO SCOMPARSO NOTE PER UNA RICOSTRUZIONE DEL COMPLESSO FIORENTINO DI SANTA MARIA AL SEPOLCRO (LE CAMPORA)

Laura Fenelli

*In ricordo di Maria Concetta,
che per prima mi aprì le porte di Le Campora*

Carissima, non sorridere: credo di aver scoperto una cappella con dei dipinti di Maso, una cappella grande con otto storie di sant'Antonio, santi laterali, committenti, profeti, Padreterno, mezze figure ecc. Trovate due o tre fotografie nell'archivio fotografico dell'istituto, effettuata ricerca nel convento e scoperto che era villa di inglesi. Telefonato, spaventando una vecchia inglese, e ottenuto di andare immediatamente. Sono stato più di due ore inerpicato su scalette: conservazione buona in basso, in alto sfacelo. E sembra Maso puro e in

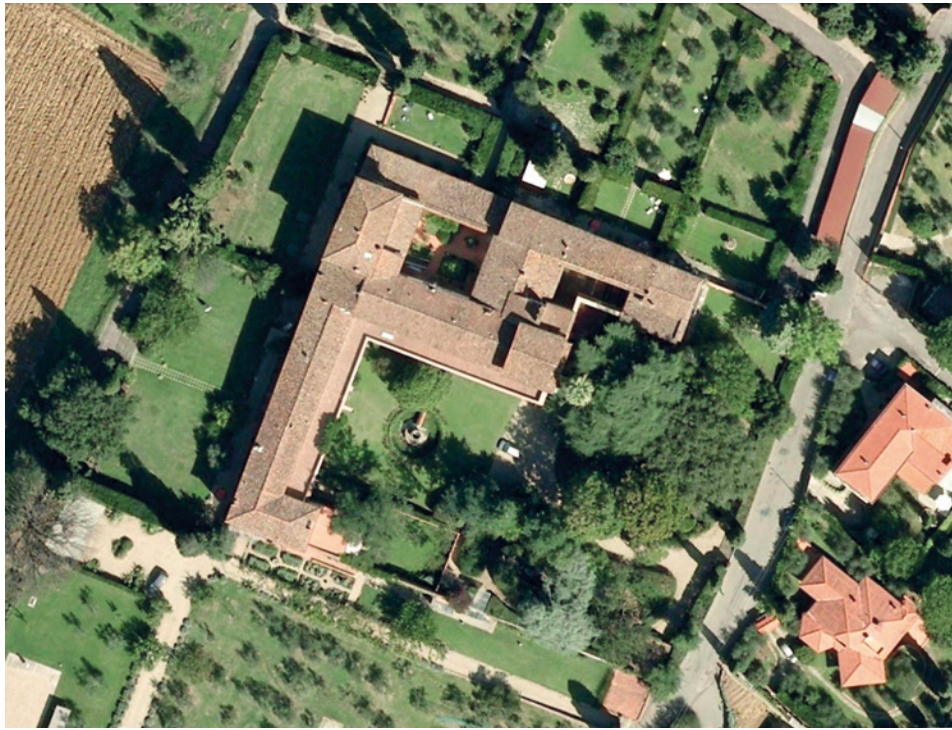
certi punti Cézanne – dovrò studiare molto nei giorni prossimi.¹

Con queste parole nel gennaio del 1941 un giovane laureato di Roberto Longhi, Alberto Graziani, comunica con entusiasmo alla moglie la 'scoperta', in una villa privata, di una cappella affrescata con storie di sant'Antonio abate (fig. 1): i proprietari sono una famiglia inglese, i Burn-Murdoch, a cui, di lì a poco, la casa verrà requisita:² tornerà in loro possesso, ancora

¹ Alberto Graziani, *Proporzioni: scritti e lettere*, a cura di Tina Graziani Longhi, Bologna 1993, I, p. 162. L'"archivio fotografico" è la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Attualmente al KHI si conservano tre distinte campagne fotografiche antiche, inventariate nel 1925 (foto Reali), nel 1927 (foto Mannelli) e nel 1933. È probabile che le foto inventariate nel 1927 siano

entrate in istituto agli inizi del '900, visto che sono le stesse utilizzate da Sirén già nel 1908. Devo queste informazioni a Ute Dercks, che ha condiviso con me le sue ricerche, di prossima pubblicazione.

² Si veda in proposito il decreto di vincolo, datato 7 marzo 1936 (ma la relazione allegata è del 16 gennaio 1941) e conservato presso la Soprintendenza



in piedi nonostante i gravi danni, solo al termine della guerra.³ Graziani – che morirà nel 1943, senza dare alle stampe i suoi studi – ritiene a torto di essere lo scopritore degli affreschi: i dipinti, infatti, erano già stati pubblicati quasi quarant’anni prima da Sirén, in un articolo apparso nei *Monatshefte für Kunstwissenschaft*,⁴ in cui erano state tracciate le basi di una ricerca che nessuno, negli anni a venire, avrebbe continuato. Lo studioso svedese aveva correttamente identificato la cappella come l’unica emergenza architettonica ancora esistente, insieme a parte del muro di fondo della cap-

pella absidale, della trecentesca chiesa di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), sorta nei dintorni di Firenze, a un chilometro da Porta Romana (già Porta San Pier Gattolini), in località Colombaia. Quello che descrive Sirén è, ai giorni nostri, nonostante i guasti della guerra e le invasive ristrutturazioni, ancora parzialmente in piedi: insieme alla cappella sinistra del transetto, a cui si accede da un vano quadrangolare, sono tuttora esistenti due ali del chiostro e parte del campanile che, nel 1815, andarono a far parte di una villa e furono poi negli anni variamente lottizzati e divisi in tre proprietà (figg. 2, 3).⁵

ai Monumenti di Firenze, faldone A 2742 (Villa Le Campora o Villa Burn Murdoch). In esso i Burn-Murdoch risultano proprietari dal 1906. Durante la guerra l’immobile fu sequestrato e gestito dal Monte dei Paschi.

³ Jane Persis Burn-Murdoch risulta proprietaria dello stabile nel 1956, quando verrà strappato uno degli affreschi. La documentazione si legge allegata al decreto di vincolo (Firenze, Soprintendenza ai Monumenti, 23 febbraio 1956, A 225, N 594). Gli eredi di Jane Persis venderanno lo stabile alla fondazione Elrano (o Elrano Anstalt, con sede a Vaduz) nel 1959, da cui poi la porzione con la cappella affrescata passerà nel 1972 agli attuali proprietari.

⁴ Oswald Sirén, “Die Fresken in der Cappella di S. Antonio in Le Campora”, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, I (1908), pp. 501–510.

⁵ Nell’archivio della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze si trovano, purtroppo, scarse informazioni: oltre al citato Regio Decreto di vincolo del 7 marzo 1936 (cfr. nota 2) sono elencati i passaggi di proprietà degli immobili in cui la villa risulta lottizzata dagli anni settanta del Novecento, ma è una documentazione scarsamente interessante, legata per lo più a richieste di lavori e manutenzione straordinaria e che soprattutto non coinvolge la porzione di stabile in cui si trovano gli affreschi.

Le pagine che seguono intendono procedere a una rivalutazione dell'importante ciclo di affreschi ancora in sito, ingiustificatamente trascurato dagli studi sulla pittura fiorentina di tardo Trecento, e insieme a una ricostruzione dello scomparso complesso di Santa Maria al Sepolcro, con particolare attenzione sia alla storia tre-quattrocentesca del convento, sia agli arredi che, dispersi oggi tra chiese e musei, sono sicuramente riconducibili alla chiesa. Note solo dalle foto di inizio Novecento, le storie di sant'Antonio abate costituiscono un tassello fondamentale per comprendere lo sviluppo della pittura fiorentina degli eredi di Giotto, ma anche per seguire la diffusione dell'iconografia eremitica nella Toscana di fine Trecento. D'altro canto, la complessa storia dell'insediamento, improvvisamente proiettato sulla scena internazionale negli anni settanta del Trecento quando divenne casa madre dell'ordine dei Girolamini e poi ceduto mezzo secolo dopo alla Badia Fiorentina, si può leggere in parallelo con le alterne vicende dell'ascesa e del declino dei suoi potenti protettori, gli Albizzi, e permette di far luce su alcuni snodi fondamentali della vita, della religiosità e della politica cittadina prima dell'avvento dei Medici.

Le fonti

Molto di quello che sappiamo del complesso deriva dalla lettura di una cronaca, iniziata il 20 di giugno del 1371 da Benito di Maestro Tedaldo, per vari anni priore di Le Campora;⁶ il testo fu solo parzialmente pubblicato nel 1755 da Luigi Galletti, archivista e bibliotecario alla Badia Fiorentina e poi alla basilica romana di San Paolo fuori le mura.⁷ La sua *Lettera intorno*



2 Firenze, ex monastero di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), foto aerea dello stato odierno

3 Firenze, ex monastero di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), chiostro e cappella di Sant'Antonio abate

⁶ *Camporeanum* I, fol. 20r–23r. Si utilizza in questa sede il termine 'cronaca' anche se in realtà si tratta di un testo ibrido: è propriamente una cronaca per gli eventi che precedono la sua stesura (fino alla fine degli anni sessanta del Trecento), mentre, con il procedere del tempo, si configura piuttosto come un libro di ricordi che fa spesso riferimento ad atti notarili conservati nel convento.

⁷ Luigi Galletti, *Lettera intorno la vera, e sicura origine del venerabil'ordine de pp. Girolamini*, Roma 1755, pp. 29–39. Si veda Massimo Ceresa, s. v. Galletti, Pier Luigi, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LI, Roma 1998, pp. 586sg.

la vera, e sicura origine del venerabil'ordine de pp. Girolamini nasce in un contesto di polemica erudita sull'origine dell'ordine che, come vedremo, ebbe proprio a Le Campora la sua casa madre. Nel 1754 l'abate generale dei girolamini Felice Nerini pubblica a Piacenza una vasta compilazione storica, gli *Hieronymianae Familiae vetera monumenta*, cercando di far risalire l'origine della congregazione addirittura a una scelta di san Girolamo: è in risposta a questa pretesa antichità che Galletti scava nei documenti della Badia Fiorentina in cui è confluito l'archivio di Le Campora sopravvissuto alle distruzioni e, trovando una cronaca che narra dell'origine del convento, la dà parzialmente alle stampe per smentire le ipotesi del Nerini.⁸

L'originale trecentesco del testo pubblicato dal Galletti è ora conservato all'Archivio di Stato di Firenze, dove si trova tutta la documentazione relativa al convento. Si tratta – escluse alcune pergamene ora nel Diplomatico – di tre registri, confluiti dalla Badia Fiorentina nel Fondo dei Conventi soppressi dal Governo francese, che conservano un ricco residuo della documentazione prodotta tra la seconda metà del Trecento e il Settecento.⁹ Tra questi è il cosiddetto *Camporeanum I*, faldone che contiene una *Memoria erectionis et foundationis monasteriorum ad Sanctum Sepulchrum ab anno 1313 usque ad annum 1377* (ossia il testo in parte edito dal Galletti nel Settecento) insieme a una folta massa di altri documenti, soprattutto memorie di acquisizio-

⁸ Molto interessante si è rivelata anche la consultazione del manoscritto originale su cui Galletti trascrive i documenti d'archivio, integrandoli con numerose note che testimoniano l'ampio spettro delle sue ricerche. Il manoscritto, cartaceo in quarto, va sotto la denominazione di *Chronica monasterii Sancte Marie de Sancto Sepulchro Camporensis nuncupati prope Florentiam, [...] ex Ms. codice Abbatiae florentinae a D. Petro Aloysio Gallettio monacho cassinensi eruta notisque illustrata: praemittitur dissertatio de vera hieronymianae congregationis origine; MDCCLI* (Firenze, Biblioteca Nazionale, Conventi Soppressi da ordinare, Badia Fiorentina, 42, striscia 43).

⁹ Il ricchissimo fondo documentario del convento è stato studiato esclusivamente per quanto riguarda l'esecuzione del dipinto di Filippino Lippi per la cappella Del Pugliese (a partire dalla pubblicazione del ricordo delle spese da parte del Supino; vedi nota 137) e poi per l'operato dell'abate della

ni e donazioni,¹⁰ professioni di fede dei monaci entrati in convento,¹¹ liste di benefattori.¹²

Accanto alle fonti documentarie, che ci aiuteranno a tracciare i lineamenti della storia del convento fra Tre e Quattrocento, fondamentali per la nostra ricostruzione sono due descrizioni della chiesa e dei suoi arredi prima del crollo ottocentesco. Padre Placido Puccinelli, monaco cassinese presso la Badia Fiorentina, nella sua *Cronica dell'insigne ed imperial Abbazia di Fiorenza* data alle stampe nel 1664 dedica un'ampia digressione a Santa Maria al Sepolcro descrivendone l'aspetto e alcuni altari,¹³ mentre nelle *Memorie sepolcrali* cita, pur con qualche imprecisione, gli stemmi che ancora vede in loco nella chiesa.¹⁴

Alla fine del secolo successivo, l'erudito Domenico Moreni, nelle *Notizie storiche dei contorni di Firenze*,¹⁵ dopo una digressione sull'origine e la storia dei Girolamini che sposa le documentatissime tesi del Galletti, descrive minuziosamente la chiesa e indica il legame delle numerose cappelle con le principali famiglie fiorentine.

La fondazione di Le Campora e l'ordine dei padri girolamini

Secondo quanto si apprende dalla cronaca trecentesca iniziata il 20 di giugno del 1371 da Benedetto di Maestro Tedaldo, entrato nell'ordine nel 1325 e per vari anni priore,¹⁶ la chiesa di Santa Maria al Sepol-

Badia Fiorentina Gomez (Eduardo Nunes, *Dom Frey Gomez, Abade de Florença, 1420-1440*, Braga 1963). La documentazione trecentesca è inedita.

¹⁰ *Camporeanum I*, fol. 97r-113r.

¹¹ *Ibidem*, fol. 58r-62r.

¹² La lista (*Camporeanum I*, fol. 117r-118r) elenca nome e data di morte dei donatori che sono ricordati nelle funzioni.

¹³ Placido Puccinelli, *Cronica dell'insigne ed imperial Abbazia di Fiorenza*, Milano 1664, pp. 119sg.

¹⁴ *Idem*, *Memorie sepolcrali dell'Abbadia fiorentina e d'altri monasteri*, Milano 1664, pp. 34sg.

¹⁵ Domenico Moreni, *Notizie storiche dei contorni di Firenze*, Firenze 1791-1795, IV, pp. 111-121.

¹⁶ *Camporeanum I*, fol. 20r-23r.

cro sorse nel 1348 come terza e definitiva sede di un gruppo di religiosi che conducevano vita di stampo semieremitico. Raccoltisi intorno al fuoriuscito pistoiese Bartolomeo di Bonone,¹⁷ nel 1313 i religiosi si stabilirono dapprima a San Michele di Monte Maione,¹⁸ nel Chianti senese, vicino ad Albola, poi presso l'attuale chiesa di San Francesco di Paola a San Donato a Scopeto in un terreno acquistato nel settembre del 1333 dal fiorentino Dardano Acciaiuoli per 450 fiorini.¹⁹

Non si tratta, a queste date, di un ordine vero e proprio, ma solo di un gruppo che conduce vita che è insieme comunitaria (come si evince dalle strutture del convento che inizia a essere edificato) e 'semieremitica', secondo l'accezione che questo termine ha nel XIV secolo: i devoti vivono ai margini della città, cercando di riprodurre nella campagna prima senese e poi fiorentina l'esperienza dei padri del deserto. Nell'aprile del 1334 i religiosi formalizzano la loro posizione con l'adozione della regola di sant'Antonio; il 19 aprile, accompagnato da Benedetto di Maestro Tedaldo e da altri compagni, il fondatore Bartolomeo è a Siena dal cardinale Gaetano Orsini, legato pontificio di Toscana, per acquisire la licenza di costruzione del monastero, sotto il titolo evocativamente gerosolimitano di *Sancta Maria de Podio Sancti Sepulcri*. Tutta l'area della collina di Bellosguardo intorno al convento è ricca di richiami alla Terrasanta: vi è documentata fin dall'XI secolo un'*Ecclesia Sancti Sepulcri*, forse templare, e

il convento di Monteoliveto rimanda al monte teatro della Passione.²⁰

A Bartolomeo, morto il 14 novembre 1335, succede Paolo di Bindo da Siena, deceduto il 28 settembre 1336²¹ e sostituito a sua volta da fra' Bartolomeo Tomati di San Gimignano: la rapida scomparsa dei religiosi (altri sei moriranno di tisi in pochissimi mesi), attribuita all'insalubrità del sito di Scopeto, è uno dei fattori che determinano un nuovo cambio di sede, cambio suggerito e approvato dall'agostiniano Simone da Cascia, assai presente con un fitto scambio epistolare in questa fase 'generativa' della comunità.²²

Nel giugno del 1348, al prezzo di 1050 fiorini d'oro, è acquistato dai figli di Tano dei Raugi il terreno di Le Campora nella parrocchia di Sant'Ilario a Colombaia, un chilometro fuori Porta San Pier Gattolini, e l'atto riceve l'approvazione del vicario vescovile di Firenze.²³ Il sito conserva il nome gerosolimitano di *Sancta Maria del Sancto Sepulcro a Colombaia* e comincia a essere abitato il 18 novembre 1350. Tra i primi donatori c'è Lando di Antonio Albizzi, insieme ai suoi fratelli, come rammentato nel citato *Libro di ricordi*. La questione del patronato è particolarmente complessa: se da un lato, come attestano le fonti, la famiglia Albizzi interviene fin dalla fondazione della chiesa a sostenere economicamente l'impresa, d'altro canto i religiosi sottolineano a più riprese che dal contributo non deve derivare automaticamente un patronato e che

¹⁷ Sui primi insediamenti del gruppo di religiosi si veda, con alcune approssimazioni, Lorenzo Pecchioni, *Zelo Dei accensus: le origini toscane dell'ordine di San Girolamo e il Santo Sepolcro di Bartolomeo Bononi*, Firenze 2011, e poi, sull'identità di Bartolomeo, 'confinato' a Siena e poi 'autoesiliato' nel Chianti, Laura Fenelli, "Una Gerusalemme 'tra le campora' fiorentine", in: *Come a Gerusalemme: evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra medioevo ed età moderna*, a cura di Anna Benvenuti/Pierantonio Piatti (in corso di stampa).

¹⁸ *Camporeanum* I, fol. 21r.

¹⁹ *Ibidem*, fol. 97r. L'acquisto proprio da Dardano degli Acciaiuoli non sarà un caso, visto che la famiglia era legata da vincoli matrimoniali con gli Albizzi: la figlia di Dardano, infatti, sposa Lando di Giano degli Albizzi. Si veda Georges Dumon, *Les Albizzi: histoire et généalogie d'une famille à Florence et en Provence*

du onzième siècle à nos jours, Cassis 1977. Sul sito di Bellosguardo come 'nuova Gerusalemme' Fenelli (nota 17).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Camporeanum* I, fol. 97r.

²² Balbino Rano, "El monasterio de Santa María del Santo Sepulcro en Campora (Florençia) y la fundación de la Orden de San Jeronimo", in: *Studia Hieronymiana: VI centenario de la Orden de San Jeronimo*, I, Madrid 1973, p. 80, che fa riferimento alle lettere edite in Nicola Mattioli, *Il beato Simone Fidati da Cascia dell'ordine romitano di S. Agostino e i suoi scritti editi e inediti*, Roma 1898, pp. 350–392 (in particolare pp. 367sg. per il trasferimento).

²³ *Camporeanum* I, fol. 98r. Il toponimo, che nelle fonti si trova anche come 'Campora', deriva presumibilmente da 'campi' (Giovanni Battista Uccelli, *Ragionamento storico della Badia fiorentina*, Firenze 1858, p. 55).

quindi gli eredi di Lando non hanno diritto di apporre il loro stemma sulla chiesa.²⁴ Al di là di queste polemiche, legate al desiderio dei religiosi di Le Campora di mantenere una relativa indipendenza dai patroni e poter così attrarre nuove donazioni, il legame degli Albizzi con il convento, che continuerà con importanti lasciti fino alla cacciata di Rinaldo nel 1434, doveva avere radici antiche se già un “Paulus Johannis Albizzi de Florentia monachus” è ricordato tra i frati che muoiono di peste il 7 giugno 1348, seguito a breve distanza, il 20 giugno, da “Philippus Bartholi Albizzi de Florentia monachus subdiaconus”.²⁵

Il 31 dicembre 1352 sono portate le ossa di 24 monaci dal vecchio monastero e il trasferimento, con la traslazione delle reliquie dei fondatori, può dirsi completo.²⁶ Il 1° maggio del 1358 l’agostiniano Agostino Tinacci, di Firenze, vescovo di Narni, benedice la chiesa come cimitero della comunità.²⁷ L’atto ha un notevole rilievo per la presenza di Pietro Corsini,²⁸ dal 1363 vescovo di Firenze e dal 1370 cardinale, che qui fa la sua prima comparsa accanto ai monaci di Le Campora e che rivestirà negli anni successivi un ruolo fondamentale per il convento.²⁹ Pietro è legato al ceto

dirigente oligarchico nell’orbita degli Strozzi e soprattutto, figlio di Duccio Corsini e Ghitta di Filippo Albizzi (si veda fig. 4), è membro per parte di madre della famiglia dei patroni.

La comunità di Santa Maria del Santo Sepolcro o, come è spesso citata nei documenti, Santa Maria di Le Campora, vive il suo momento di massimo splendore negli anni settanta del Trecento quando due eremiti castigliani, Pedro Fernandez Pecha (Pedro de Guadajara) e suo fratello Alfonso Pecha, desiderosi di istituire un cenobio, ottengono dal papa Gregorio XI di poter vivere seguendo la regola di sant’Agostino secondo le costituzioni di Le Campora.³⁰ Fondamentale in questa decisione, che proietta il convento fiorentino sulla scena internazionale, ponendolo a capo della rete di cenobi che gli spagnoli andavano costituendo nella penisola iberica, fu il ruolo del già citato Pietro Corsini: fu lui a suggerire la scelta al papa e a mutare così per alcuni anni la storia del convento fiorentino.³¹

Il neonato ordine, diffuso inizialmente nella penisola iberica e poi dalla metà del XV secolo nell’Italia padana, verrà intitolato a san Girolamo, per la speciale devozione dei religiosi spagnoli all’eremita.³² È

²⁴ *Camporeanum* I, fol. 55r–v. La questione del discusso patronato degli Albizzi sulla cappella maggiore è ribadita anche in un’annotazione quattrocentesca relativa alle spese sostenute dalla famiglia: “inchominciammo ad avere denari da Lando d’Antonio a di 21 d’agosto anno 1349 essendo già cominciato a murare il monasterio il quale compiuto insieme con l’altra chiesa troviamo che costò solo di danari circa a 8000 fiorini non facendo menzione della fatica de’ frati et andio delle spese che si davano continuamente a’ maestri e manovali e troviamo che per la detta spesa ne tochè a pagare a Lando e a’ frati detti fiorini mille e cento e tanto legname montò circa a trecento. E per questo è stata loro appropriata la cappella maggiore” (*Camporeanum* 2, fol. 213v).

²⁵ *Camporeanum* I, fol. 117r.

²⁶ Tra le altre reliquie possedute dalla chiesa, assai famose sono quelle ad essa destinate da Giovanni Boccaccio: l’evento è ricordato nel testamento del novelliere e poi da Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne’ suoi quartieri*, I, Roma 1972 (fac-simile della prima ed. Firenze 1754), p. 202, che le cita ipoteticamente alla Badia, dove potrebbero essere giunte da Le Campora.

²⁷ *Camporeanum* I, fol. 22v.

²⁸ Si vedano Luigi Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Corsini*, Firenze 1858, pp. 68–75, e poi soprattutto Jacques Chiffolleau, s. v. Pietro Corsini, e

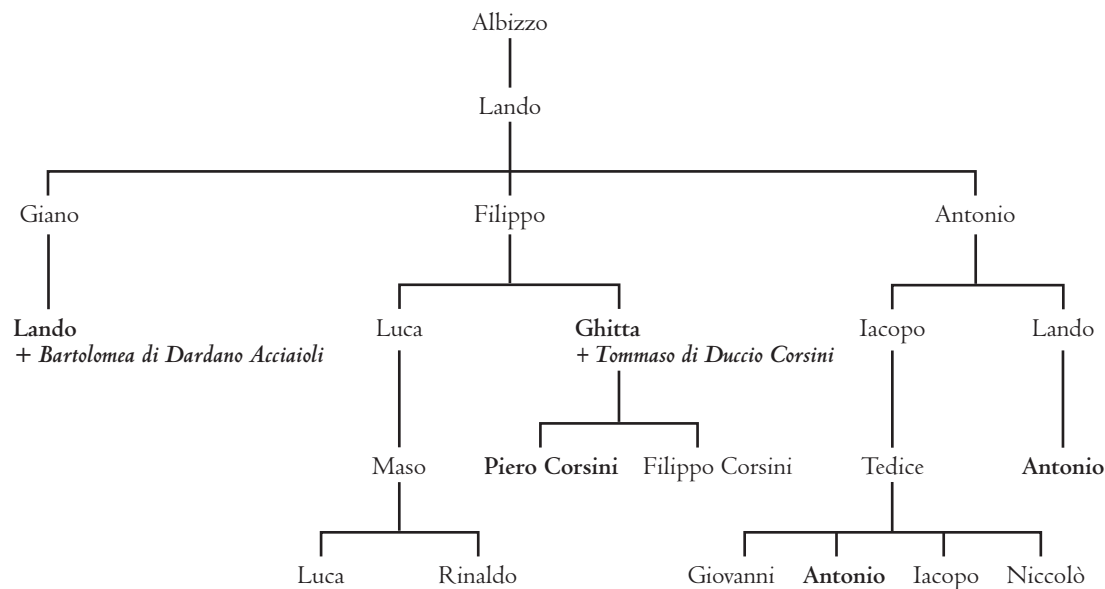
Renzo Ristori, s. v. Filippo Corsini, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 671–673 e pp. 625–636.

²⁹ Nel gennaio del 1407 il convento riceve da Filippo Corsini 100 fiorini e due denari come offerta annua, in memoria del fratello cardinale. *Camporeanum* I, fol. 104r.

³⁰ La bolla è edita in Ignacio de Madrid, “La bula fundacional de la orden de san Jeronimo”, in: *Studia Hieronymiana* (nota 22), pp. 59–74.

³¹ Il 20 novembre 1372 il cardinale invia una lettera a Le Campora, in cui informa i religiosi che il “nobilis vir Petrus Ferrandi Yspanus heremita” ha richiesto al papa una regola e che egli stesso ha suggerito di basarsi su quella del convento fiorentino. Chiede dunque sollecitamente ai monaci di Le Campora una copia delle costituzioni e delle usanze liturgiche per poterle trasmettere al papa. Il testo della lettera è pubblicato da Galletti (nota 7), pp. 39sg., poi da Rano (nota 22), p. 100. È documentata la corrispondenza di Alfonso Pecha con il convento fiorentino (che forse visitò nel corso di un suo viaggio a Roma), mentre Fernandez Pecha fu sicuramente a Le Campora. Proprio nel 1374 entrò poi in convento un religioso di Cordoba (*Camporeanum* I, fol. 60v).

³² Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, XXXI, Roma 1842, pp. 91sg., e poi de Madrid (nota 30), p. 64.



4 Albero genealogico della famiglia Albizzi (ricostruzione grafica di Maria Chiara Banchini da Dumon [nota 19]). Si segnalano solo i principali esponenti della famiglia; in grassetto coloro che hanno legami documentati con il convento di Santa Maria al Sepolcro.

Pagina seguente:
5 Firenze, ex chiesa di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), cappella di Sant'Antonio abate, fotopiano della decorazione

importante sottolineare questo passaggio perché nulla, prima degli anni settanta, lega la fondazione fiorentina al santo che diverrà patrono dell'ordine, se non un generico richiamo all'eremitismo dei padri del deserto: prima che i religiosi di Le Campora diventino 'girolamiti', il vero fondatore dell'ordine, soprattutto per influsso dell'agostiniano Simone Fidati da Cascia, è considerato sant'Agostino (anche se, ricordiamolo, Santa Maria al Sepolcro, pur seguendo questa regola, non è un convento agostiniano)³³ e infatti proprio Agostino, insieme ad Antonio, compare negli affreschi che decorano la prima cappella della chiesa.

³³ Per la complessa vicenda della nascita della fratellanza di eremiti agostiniani si veda Kaspar Elm, "Italienische Eremitengemeinschaften des 12. und 13. Jahrhunderts", in: *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII*, atti del convegno Mendola 1962, Milano 1965, pp. 535–549.

La cappella di Sant'Antonio abate

La cappella dedicata a sant'Antonio (fig. I) fu la prima ad essere fondata dopo l'erezione della chiesa, accanto alla cappella maggiore, verso la sagrestia.³⁴ Le scene affrescate narrano la vita e la morte del santo abate e il suo incontro con san Paolo, il primo eremita, attraverso una scelta di episodi salienti, tutti tratti dalla prima biografia composta dal vescovo di Alessandria, Atanasio, negli anni immediatamente successivi alla morte, e dalla *Vita di Paolo primo eremita*, di Girolamo: il ciclo, che si svolge sulle tre pareti della cappella e si organizza in due registri che si leggono da sinistra a destra, dall'alto al

³⁴ La porta cinquecentesca della sagrestia, con le armi dei Gianfigliuzzi ricordate anche dalle fonti (Puccinelli [nota 13], p. 119) è ancora esistente, inquadrata da resti di affreschi trecenteschi, molti dei quali ancora da riportare in luce.







6 Sant'Antonio battuto dai demoni e dal diavolo panzoico. Firenze, ex chiesa di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), cappella di Sant'Antonio abate

7 Agnolo Gaddi e bottega, Sant'Antonio battuto dai demoni e dal diavolo panzoico. Firenze, Santa Croce, Cappella Castellani



basso, è assai esaustivo e abbraccia tutti i momenti fondamentali dell'esperienza dell'anacoreta, secondo due testi che avevano nel Trecento un'ampia circolazione, grazie anche a volgarizzamenti e versioni abbreviate.³⁵

Partendo dalla parete sinistra (fig. 5) si vedono, nel registro superiore, due scene distinte separate da un ammasso di rocce, con Antonio che distribuisce i suoi beni a poveri e bisognosi e poi visita un anziano monaco che vive ai margini della città, prima di affrontare l'eremitaggio nel deserto. Sulla parete dell'altare, nel registro superiore, diviso in due parti dalla finestra, sono raffigurate due scene di tormenti demoniaci: la tentazione dell'avarizia, con la comparsa nel deserto di un masso d'oro (che doveva essere di lamina metallica e il cui distacco ha causato un'ampia lacuna) e la distruzione del romitaggio da parte dei diavoli. I tormenti demoniaci proseguono nella parete destra, sempre nel registro superiore, con il santo battuto dai demoni e poi molestato dal diavolo panzooico che gli appare sotto forma di animali selvaggi (fig. 6): nonostante i guasti della superficie pittorica, si distinguono anco-

ra undici animali disposti su due file tra cui un orso, un caprone, un leone, un cinghiale (come sembrerebbe dalla zanna affilata), un lupo, un toro e un leopardo. La scena dell'attacco del diavolo sotto forma di animali è assai rara nei cicli antoniani, ma compare anche nella Cappella Castellani in Santa Croce affrescata da Agnolo Gaddi e aiuti nel 1385, dove una sola fila di animali osserva, dall'interno dell'eremo, Antonio battuto dai demoni (fig. 7).³⁶ La consonanza non è un caso, visto che il ciclo francescano condivide con Le Campora numerose tangenze che tradiscono la circolazione di modelli comuni e scelte coerenti nella costruzione fiorentina dell'iconografia dell'eremita.³⁷

Il ciclo prosegue nel registro inferiore: mentre quello superiore – se si eccettua il primo riquadro, sulla giovinezza dell'anacoreta – è dedicato alla tentazione, alla prova, alla solitudine del deserto, la zona sottostante ha come tema la nascita del cenobitismo nell'Egitto del IV secolo, con Antonio che istruisce i suoi discepoli all'interno di un edificio conventuale e poi parte alla ricerca di Paolo di cui un angelo gli ha svelato l'esistenza.

³⁵ Per il *corpus* di immagini e testi attraverso i quali si costruisce il culto per sant'Antonio abate nel Medioevo mediterraneo si faccia riferimento a Laura Fenelli, *Dall'eremo alla stalla: storia di sant'Antonio abate e del suo culto*, Roma/Bari 2011.

³⁶ Sulla Cappella Castellani si veda il recente: Perri Lee Roberts, "Fami-

lial Values and Franciscan Polemics in Late Trecento Florence: The Iconographic Program of the Castellani Chapel in Sta. Croce", in: *Gesta*, LXVIII (2009), pp. 87–115.

³⁷ Un approfondito confronto tra i due cicli sarà oggetto di un futuro contributo a cura di chi scrive.



8, 9 Sant'Antonio incontra il centauro e il satiro nel deserto; Sant'Antonio bussa alla grotta di san Paolo. Firenze, ex chiesa di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), cappella di Sant'Antonio abate

10 Sant'Antonio e san Paolo nutriti dal corvo; Il seppellimento di sant'Antonio. Firenze, ex chiesa di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), cappella di Sant'Antonio abate



È comprensibile quale fosse il significato che l'esperienza antoniana, di estrema autoesclusione dal consorzio civile e insieme di embrionale proselitismo, rivestiva per i 'proto-girolamini' di Le Campora (probabilmente, a queste date, ancora 'eremiti' agostiniani), che ricreavano un ideale deserto alle porte della città e nello stesso tempo vivevano l'esperienza di una vita cenobitica.

Il viaggio di Antonio per incontrare Paolo è narrato nel registro inferiore della parete dell'altare: a sinistra della finestra, Antonio trova il centauro (in alto) e il satiro (in basso) che lo guidano nel deserto (fig. 8); a destra della finestra l'asceta sta bussando con una pietra al romitaggio di Paolo, il cui volto si intravede tra le rocce

(fig. 9). Ai suoi piedi si nota il muso di un animale: una lupa, ultima guida dell'anacoreta secondo il testo di Girolamo, o forse, ipotesi suggestiva, un maiale dal grugno scuro, l'animale che dalla fine del Duecento è associato all'eremita nelle rappresentazioni iconiche.³⁸

Il ciclo si conclude sulla parete destra (fig. 10) con Antonio e Paolo (vestito con la tunica di palma intrecciata) nutriti da un corvo: la scena è ricca di invenzioni interessanti, a partire dall'albero che, con il cappello di foglie ricoperte di datteri rossi, 'buca' la roccia della grotta,³⁹ continuando con il corvo che vola sospeso tra i due volti specularmente simili degli eremiti, ed è una delle più significative per testimoniare l'altissima cul-

³⁸ Per la comparsa del maiale, attributo dell'eremita 'risemantizzato' all'interno di cicli agiografici, si veda Fenelli (nota 35), pp. 143–149.

³⁹ Come mi fa notare Anna Delle Foglie, un analogo modulo figurativo compare già, lontano nel tempo e nello spazio, nelle lunette del portico della

chiesa abbaziale di Sant'Angelo in Formis, nei pressi di Capua. Ritournerà poi in numerose scene eremitiche nelle cosiddette *Tebaidi*, per cui si veda Alessandra Malquori, *Il giardino dell'anima: asceti e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, Firenze 2012.



11 Firenze, ex chiesa di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), cappella di Sant'Antonio abate, volta

tura figurativa del pittore. Chiude il ciclo il seppellimento di Antonio da parte di due discepoli mentre in alto quattro angeli portano in cielo l'anima del santo: notevole è l'attenzione al vero, con il corpo dell'anacoreta che grava sul telo su cui è trasportato e affatica le schiene dei due compagni chinati.

Completano la decorazione i quattro evangelisti, identificati dai loro simboli e dalle iscrizioni, perfettamente leggibili (tre di loro srotolano dalla apertura po-

lilobata un cartiglio, mentre Matteo regge un libro),⁴⁰ nella volta a crociera (fig. 11); il profeta Isaia con l'indice alzato in alto nello strombo della finestra⁴¹ e, sulla parete al di sopra, entro un tondo, il *Vir dolorum*; i dodici apostoli nell'arco dell'entrata (l'ultimo è un rozzo rifacimento tardo; fig. 5). Si noti il particolare ricorrente del *rotulo* che costantemente fuoriesce dai bordi polilobati delle nicchie, motivo introdotto da Taddeo Gaddi in Santa Croce,⁴² poi ampiamente ripreso da Agnolo sia

⁴⁰ “[Liber] ge/ner/at[i]o/nis / Jesu Christi / filii” (Mt 1,1); “Initium Eva/ngeli Jesu Ch[risti]” (Mc 1,1) “[I]n pri/[nci]pio / [e]rat / Verbum / et V[er]bu[m]” (Gv 1,1) “Fuit / in die/bus Her/odis” (Lc 1,1). Anche nella figura di Matteo, quasi cancellata da un’infiltrazione, doveva esserci il simbolo.

⁴¹ Ben leggibile è il passo di Is 53,4: “Vere languores no/stros ipse tu[lit].”

⁴² Si veda, a mero titolo esemplificativo di un motivo a queste date alquanto comune, l'affresco staccato con l'*Arbor vitae* nel refettorio del convento o i pilastri illusionistici nella Cappella Baroncelli e nella Cappella Bardi del Vernio.

nella Cappella Castellani, sia nella cappella maggiore della chiesa francescana.

Nei due pilastri d'entrata della cappella di Le Campora sono infine rappresentati due santi entro nicchie, Antonio e Agostino (fig. 5), nell'atto di dare un libro e un rotolo a due monaci. Significativo è che Antonio regga un *rotulo*, che doveva contenere in origine scritte perfettamente leggibili, mentre Agostino porti tra le mani un libro: nella polarità o meglio reciproco completamento tra gli insegnamenti ricavati dalle lettere e dai detti antoniani – simbolizzati nel *rotulo* – e la codificata regola agostiniana, esemplificata dal libro, risiede il significato della scelta del ciclo antoniano per il convento fiorentino, in un momento, gli anni settanta del Trecento, di profonda riorganizzazione statutaria, istituzionale e identitaria. Non è un caso che già Moreni mettesse in relazione il pubblico di monaci che assiste alla predica di Antonio ai girolamini che abitavano il convento, vestiti, come ci tramanda la bolla di fondazione dell'ordine, di una tunica ampia, di panno chiaro, rivestita da uno scapolare e da un mantello, di tessuto grigio o *burellus*.⁴³

La fascia terminale delle pareti è ornata, in linea con una lunga tradizione fiorentina,⁴⁴ da specchiature di finti marmi (figg. 5, 12), oggi assai ridipinte, che ci serviranno come preziosa spia per ricostruire la decorazione e gli apparati mobili del resto della chiesa prima della distruzione.

Il ciclo di Le Campora costituisce un tassello fondamentale per comprendere la trasmissione per immagini della leggenda antoniana nella Toscana di tardo Trecento. Difficile è giungere a conclusioni definitive sulla diffusione dei testi agiografici e la riproposizione di modelli figurativi, anche perché sicuramente molto



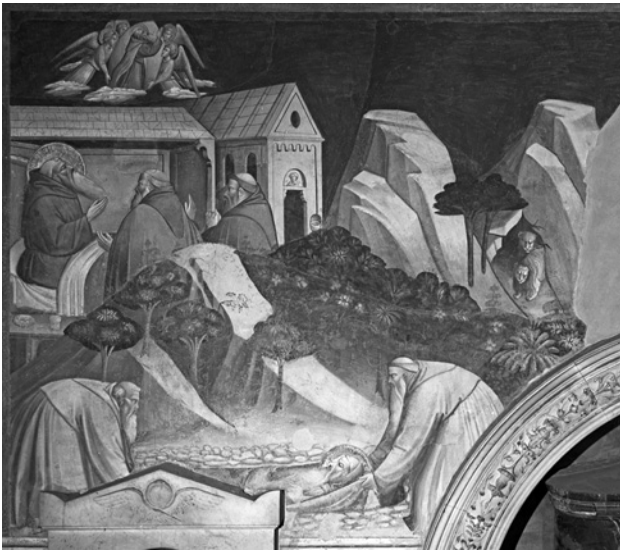
12 Firenze, ex chiesa di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), cappella di Sant'Antonio abate, decorazione a finti marmi

si è perduto, a partire dal ciclo ricordato dalle fonti nella precettoria fiorentina dei canonici antoniani, andato distrutto con l'abbattimento della chiesa per far posto alla Fortezza da Basso a partire dal 1533,⁴⁵ ma pare significativo confrontare la scelta di Le Campora di riproporre per immagini la leggenda del santo eremita a partire dalle fonti più antiche (la *Vita Antonii* di Atanasio e la *Vita Pauli* di Girolamo, lette probabilmente in un volgarizzamento trecentesco del tipo di quello cavalchiano) con il contemporaneo ciclo pisतोiese della chiesa degli ospedalieri antoniani, in cui Niccolò di Tommaso affrescò la vita del santo patrono

⁴³ Il termine *burellus* indica una stoffa grossolana e di spessore piuttosto consistente, un panno grezzo (Moreni [nota 15], p. 114; de Madrid [nota 30], p. 64).

⁴⁴ Si veda il recente contributo di Andrea De Marchi, "Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce", in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, CII (2010) (= *Santa Croce: origini: Firenze 1300, frammenti di un discorso sugli ornati e sugli spazi*), pp. 13–24.

⁴⁵ Ugo Feraci, *Niccolò di Tommaso: vita e opere: un contributo alla pittura fiorentina di secondo Trecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, a. a. 2008–2009, p. 152. Vasari attribuisce le decorazioni del chiostro a un certo Lippo e descrive una scena complessa in cui "santo Antonio vede i lacci del mondo, et appresso a quelli la volontà e gli appetiti degl'uomini che son dall'una e dagl'altri tirati alle cose diverse del mondo" (Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, II, Firenze 1967, p. 299).



13 Agnolo Gaddi e bottega.
Il seppellimento di sant'Antonio.
Firenze, Santa Croce, Cappella
Castellani

utilizzando due leggende radicalmente diverse, la *Leggenda di Patras* e la *Leggenda di Teofilo*.⁴⁶ Se si considera il poco che conosciamo delle scelte figurative fiorentine, a partire dal ciclo della Cappella Castellani, di cui *Le Campora* costituisce un importante precedente, le fonti agiografiche di riferimento sembrano essere, a differenza dal ciclo pistoiese, sempre Atanasio e Girolamo, con una fedeltà stringente a ciò che è tramandato dalle prime biografie. A mero titolo di esempio, si può considerare un episodio come quello delle esequie che a *Le Campora* e in Santa Croce (fig. I3) avvengo-

⁴⁶ Sul ciclo, da ultimo Laura Fenelli/Ugo Feraci, "Gli affreschi nella chiesa del Tau: una rilettura stilistica e iconografica", in: *Il museo e la città*, a cura di Elena Testaferrata, Firenze 2012, pp. 80–118.

⁴⁷ Per il complesso problema dello smembrato polittico antoniano del cosiddetto Maestro dell'Osservanza, di cui recentemente è stata proposta l'identificazione con Sano di Pietro, si veda, con bibliografia precedente, Andrea De Marchi, "Maestro dell'Osservanza: Pala di S. Antonio abate",

no alla presenza di due compagni, mentre a Pistoia già sono proposte secondo la versione 'conventuale', con l'anacronistica comunità stretta nel cordoglio, con uno schema che diventerà corrente nel XV secolo; basti qui citare lo smembrato polittico senese del Maestro dell'Osservanza⁴⁷ e il ciclo pesciatino di Bicci di Lorenzo.⁴⁸

In questo rapido itinerario antoniano vanno ricordati anche due finti politici su muro, entrambi assai rovinati e per questo, forse, trascurati dalla critica. Il primo (fig. I4) si trova nella fascia superiore della controfacciata della Badia Fiorentina⁴⁹ ed è in gran parte distrutto, ma le scene ancora leggibili (due a sinistra e una a destra di quella che doveva essere una grande figura di santo stante) permettono di identificare l'affresco come storie di sant'Antonio abate: si tratta dell'elemosina ai poveri e bisognosi, della battitura demoniaca e poi dell'incontro tra il giovane Antonio e un anziano eremita, che non può essere Paolo, dato che l'episodio avviene quando il primo è ormai novantenne. Difficile è datare con precisione il dipinto, che, oltre ad essere molto rovinato, si trova in pessime condizioni di visibilità; ma evidente è la circolazione di modelli comuni al ciclo di *Le Campora*, sia per la scena dell'incontro tra i due eremiti, in cui il più anziano si affaccia dalla finestra di un minuscolo edificio, sia nella battitura demoniaca, con il santo disteso a terra che alza le mani chiedendo requie.⁵⁰

Analogamente frammentario è un affresco attribuito a Niccolò di Tommaso e situato nel corridoio d'accesso al convento della Santissima Annunziata (fig. I5), con una grande figura del santo circondato

in: *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, cat. della mostra Siena 2010, a cura di Max Seidel et al., Milano 2010, pp. 267–271.

⁴⁸ Paolo Vitali, *Iconografia antonita: percorsi pittorici nella chiesa di sant'Antonio abate in Pescia*, Pistoia 1992.

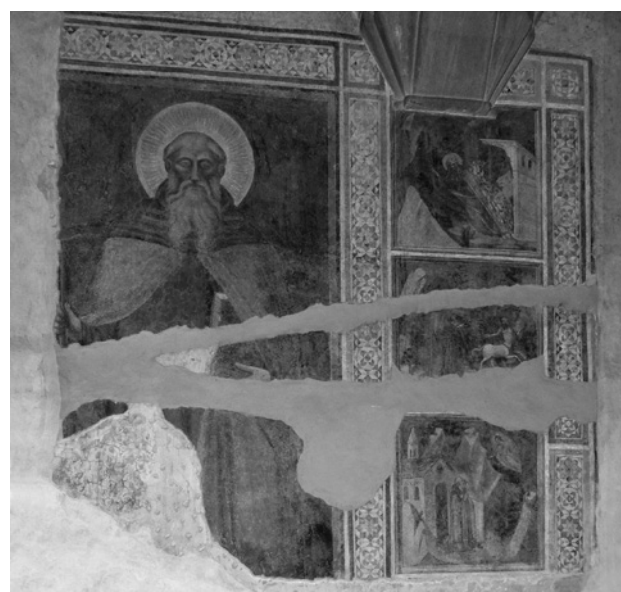
⁴⁹ La posizione attuale deriva dal riallestimento secentesco che mutò l'orientamento della chiesa: in origine doveva trovarsi sulla parete nord della

da storie della sua vita, di cui sopravvivono solo la distruzione dell'eremo da parte dei diavoli, l'incontro con il centauro e l'apparizione di Cristo in mandorla: la figura dell'essere mostruoso, metà uomo metà cavallo, con il corpo di profilo e il torso umano di fronte, torna identica a Le Campora, a testimonianza, ancora una volta, della consonanza figurativa delle scelte fiorentine.⁵¹

La famiglia Benini e la committenza degli affreschi

Secondo quanto riporta il già citato *Libro di ricordi* trecentesco il patronato della cappella di Sant'Antonio fu concesso dai monaci di Santa Maria al Sepolcro a Pietro e Stefano Benini il 25 novembre del 1368. L'associazione della cappella con la famiglia era ricordata ancora dagli storici sei e settecenteschi, anche perché la presenza degli stemmi – catene incrociate rosse su fondo oro – negli strombi della finestra (fig. 16)⁵² aveva perpetuato nei secoli la memoria del patronato; il documento coevo, tuttavia, permette di stabilire un fondamentale termine *post quem* per la decorazione: “Item est sciendum quod prior supradictus [Simone Bonini] de voluntate fratrum suorum tradidit Petro et Stefano Bindi Benini die XV mensis novembris anno domini MCCCLXVIII capellam ecclesie que est iuxta sacrestiam cum certis pactis et conditionibus ut continentur in quadam scripta. Ipsi habent scriptam manu dicti prioris et subscriptam quorundam fratrum ac etiam munitam sigillo nostri monasterii.”⁵³

Le osservazioni del Puccinelli, che scrive nel 1664, confermano il legame con la famiglia, fornendo an-



14 Frammenti di un ciclo di storie di sant'Antonio abate. Firenze, Badia Fiorentina, controcappella

15 Niccolò di Tommaso, Sant'Antonio abate e storie della sua vita. Firenze, SS. Annunziata, convento

navata sinistra, adiacente all'entrata laterale e antistante alla cappella Giochi Bastari. Si vedano le mappe pubblicate da Anne Leader, *The Badia of Florence: Art and Observance in a Renaissance Monastery*, Bloomington, Ind., 2012, pp. 17sg.

⁵⁰ Il ciclo, di cui è pubblicata una foto nel volume *La Badia Fiorentina*, a cura di Ernesto Sestan/Maurilio Adriani/Alessandro Guidotti, Firenze 1982 (s. p.), con l'erronea didascalia *Storie di santi monaci*, attende ancora, oltre a una campagna fotografica, uno studio esaustivo.

⁵¹ Devo la conoscenza di questo ciclo alla lettura della tesi di Ugo Feraci (nota 45), pp. 112 e 457sg. La datazione dell'affresco alla metà del settimo decennio non permette di stabilire se preceda o segua la scena di Le Campora.

⁵² L'oro probabilmente era realizzato con una lamina di stagno applicata e brunita per ottenere una colorazione dorata. Lo stemma dei Benini si trova inoltre, malamente rimurato, sull'arco d'ingresso della cappella.

⁵³ *Camporeanum* I, fol. 100r.



16 Firenze, ex chiesa di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), cappella di Sant'Antonio abate, stemma della famiglia Benini

che il dettaglio di una data (1372) su cui dovremo tornare.⁵⁴ Anche l'Uccelli, alla metà dell'Ottocento, ricorda nuovamente il nome dei Benini come patroni della cappella, aggiungendo sia il valore del patronato (170 lire), sia il nome del più famoso membro della famiglia, fra' Bartolomeo di Lapo di Vanni Benini, priore dell'ordine gerosolimitano e zio (non fratello come vorrebbe lo storico) di Stefano e Pietro (si veda l'albero genealogico della famiglia; fig. 17).⁵⁵

⁵⁴ Puccinelli (nota 14), p. 35, e *idem* (nota 13), p. 120.

⁵⁵ Uccelli (nota 23), p. 56.

⁵⁶ Per l'ambiguità della carica di cavaliere del Popolo minuto, creata dai rivoltosi sul modello della dignità cavalleresca, si veda Alessandro Stella, *La révolte des Ciompi: les hommes, les lieux, le travail*, prefazione di Christiane Klapisch-Zuber, Parigi 1993, pp. 66–69. La lista dei cavalieri del 1378 che accettarono la carica è in Vincenzio Borghini, *Storia della nobiltà fiorentina: discorsi inediti o rari*, a cura di J. R. Woodhouse, Pisa 1974, p. 331. La lista di coloro che mantennero la carica dopo il 18 ottobre 1378 è in Ernesto Screpanti, *L'angelo della liberazione nel tumulto dei Ciompi: Firenze, giugno–agosto 1378*, Siena 2008, pp. 344sg., che ripubblica, con poche modifiche, i nomi dei cavalieri del Popolo minuto di Gaetano Salvemini, *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze*, Firenze 1896, pp. 140–143.

⁵⁷ La pena arriva a sanzionare il suo coinvolgimento negli scontri del 24 gennaio 1382 in piazza dei Priori. Marchionne di Coppo Stefani, *Cronaca fiorentina*, a cura di Niccolò Rodolico, Città di Castello 1903, pp. 308 e 410.

I Benini-Formichi (dal soprannome di un avo, il Formica, vissuto nel XIII secolo) o semplicemente Benini, come sono chiamati da Benino, vissuto tra la fine del Duecento e i primi del secolo successivo, abitano nel chiasso dei Baroncelli presso la Loggia di Piazza della Signoria e sono una ricca famiglia mercantile attiva in numerosi episodi di committenza artistica tra gli anni settanta e ottanta del Trecento.

Pietro o Piero, secondo l'oscillazione onomastica dei documenti, è coinvolto nel tumulto dei Ciompi del 20 e 21 luglio 1378, perché è tra coloro che accettano la carica di cavaliere del Popolo minuto conferita dai rivoltosi, riconoscendone implicitamente l'operato. Il privilegio è confermato il 18 ottobre dello stesso anno, quando, sconfitti i Ciompi, il comune concede ad alcuni cittadini di mantenere l'onorificenza, mutandola in quella di cavalieri del Popolo e della Parte Guelfa.⁵⁶ L'8 febbraio 1382 è però colpito da condanna con pena pecuniaria di mille lire e interdizione dai pubblici uffici;⁵⁷ partecipa agli scontri con gli Alberti e l'8 maggio 1387 è allontanato dalla città per cinque anni;⁵⁸ si trasferisce a Venezia, dove muore poco dopo il 1392, anno in cui stende il suo testamento.⁵⁹ Sorte analoga era toccata al fratello Stefano, proscritto alla fine dell'aprile 1378.⁶⁰

Tra il 1372 e il 1378 Pietro e suo fratello Stefano, insieme ad Andrea di Betto Filippi,⁶¹ gestiscono una

⁵⁸ "Memorie storiche cavate da un libro di Ricordi scritto da Naddo di Ser Nepo di Ser Gallo di Montecatini di Valdinevole cittadino fiorentino dall'anno 1374 all'anno 1398", in: *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di Ildefonso di San Luigi, XVIII, Firenze 1784, pp. 94sg., e *Alle bocche della piazza: diario di Anonimo fiorentino (1382–1401)* (BNF, Panciatichiano 158), a cura di Anthony Molho/Frank Sznura, Firenze 1986, pp. 68sg., par. 25.

⁵⁹ Sulla famiglia Benini si vedano *Il libro segreto della ragione di Piero Benini e comp.*, a cura di Piero Ginori Conti, Firenze 1937, e Ludovica Sebreghondi, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze: percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005. Ginori pubblica anche (pp. 49–58) un lodo del 1404 relativo a terreni di Margherita di Pietro Benini da cui si apprende che Pietro era già morto a Venezia.

⁶⁰ Gene A. Brucker, *Florentine Politics and Society*, Princeton 1962, p. 341.

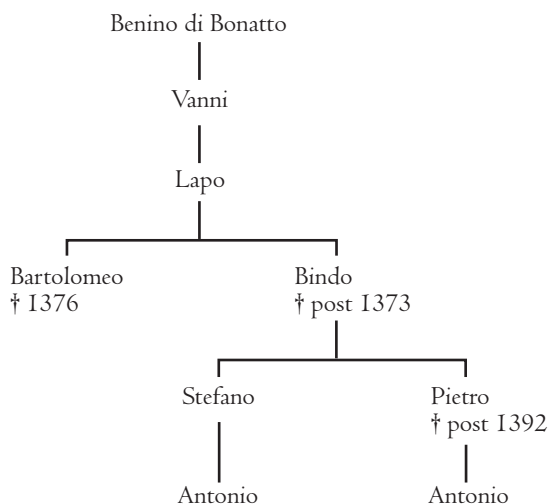
⁶¹ Ammonito dai Capitani di Parte Guelfa il 22 gennaio 1378, mentre abitava nel popolo di San Jacopo d'Oltrarno, Andrea fu restituito il 30 giugno al godimento delle cariche pubbliche. Condannato poi alla multa di mille lire

società, con il duplice scopo di amministrare un fondo commerciale che smista merci di vario tipo tra Toscana, Umbria, Stati pontifici e Provenza e tenere una bottega di linaio nella contrada fiorentina di San Martino.⁶² Molto di quello che conosciamo della società deriva dalla lettura del *Libro segreto della ragione*, un codice membranaceo trecentesco pubblicato nel 1937 dall'allora proprietario, il principe Piero Ginori Conti (1865–1939), imprenditore fiorentino dedito a ricerche erudite.⁶³ Il codice contiene il titolo della società, i primi accordi tra Pietro, Stefano e Andrea di Betto Filippi (1372), la durata della società, per un triennio (1375), le registrazioni degli apporti di capitale dei tre soci e l'estratto della contabilità di un grosso deposito dello zio di Stefano e Pietro, fra' Bartolomeo di Bindo. Rappresentante a Rodi della Compagnia dei Bardi (morirà nell'isola nel 1376), Bartolomeo fu priore dell'ordine dei cavalieri gerosolimitani a Venezia, Roma e Pisa,⁶⁴ mantenendo i tradizionali vincoli familiari con l'ordine giovannita, di cui già il più anziano fratello Bindo era stato banchiere.

Tra gli anni sessanta e ottanta del Trecento i Benini, grazie al legame oltre che con Le Campora con altre tre istituzioni religiose cittadine, furono generosi committenti di opere d'arte: ricostruire i loro patronati permette di rintracciare i fili dei loro interessi economici e artistici. Nel 1364 Bindo Benini commissiona per l'altare della sala del capitolo del convento camaldolese di Santa Maria degli Angeli (di cui è converso) un trittico eseguito da Giovanni del Biondo (ora alla Galleria dell'Accademia)⁶⁵ e dona 120 fiorini per la costruzione e decorazione della cappella in cui andrà a collocarsi l'altare, dedicata a San Giovanni Battista.⁶⁶

La famiglia partecipa poi anche alla fondazione della chiesa di San Giusto della Calza alla porta di San Piero in Gattolino (poco distante, quindi, da Le Campora). Secondo la testimonianza del Richa,⁶⁷ che cita il Manni, la chiesa fu eretta originariamente come un "oratorio ad uso spedale, soggetto all'ordine gerosolimitano, fondato da Bindo di Lapo Beninni [*sic*] prima del 1373, siccome dimostra l'arme di lui di due catene

17 Albero genealogico della famiglia Benini (ricostruzione grafica di Maria Chiara Banchini). Si segnalano solo gli esponenti menzionati nel testo.



insieme a Pietro nel febbraio 1382, parti con lui per l'esilio quinquennale nel 1387 (Marchionne di Coppo Stefani [nota 57], pp. 308 e 410).

⁶² La società, costituitasi in data 1° gennaio 1372, fu continuazione di un precedente organismo commerciale, a cui appartenevano tutti e tre i soci, ma di cui non possediamo notizie, anche se tra i mercanti fiorentini accordatisi nell'ottobre del 1358 per il miglior trasporto della corrispondenza da e per Avignone erano Agnolo di Gozzo e Stefano Benini e compagni. Si veda l'introduzione del curatore ne *Il libro segreto* (nota 59), pp. I–31.

⁶³ *Ibidem*. Non è stato possibile, purtroppo, ritrovare il codice tra il materiale confluito nel fondo Ginori Conti della Biblioteca Nazionale di Firenze.

⁶⁴ Secondo Anthony Luttrell ("A Hospitaller in a Florentine Fresco: 1366–68", in: *The Burlington Magazine*, CXIV [1972], pp. 362–367) Bartolomeo sarebbe il giovannita più giovane raffigurato nell'affresco della *Chiesa militante e trionfante* di Andrea di Bonaiuto nella sala capitolare di Santa Maria Novella.

⁶⁵ Daniela Parenti, in: *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze: dipinti*, II: *Il tardo Trecento: dalla tradizione orcaognesca agli esordi del Gotico Internazionale*, a cura di Miklós Boskovits/Daniela Parenti, Firenze 2010, pp. 42–49.

⁶⁶ George R. Bent, *Monastic Art in Lorenzo Monaco's Florence: Painting and Patronage in Santa Maria degli Angeli, 1300–1415*, Lewiston 2006, pp. 96sg. Nel 1372 Bartolomeo e Bindo Benini donano 300 fiorini d'oro per i lavori di ampliamento della chiesa.

⁶⁷ Richa (nota 26), IX, lezione xi, pp. 97sg.

posta sopra la porta dell'oratorio".⁶⁸ Le armi dei Benini, accanto a quelle degli Squarcialupi, subentrati nel XV secolo e responsabili dell'arrivo delle gerosolimitane, sono ancora ben visibili nell'architrave della porta della chiesa. Dallo stesso complesso, come recentemente suggerito,⁶⁹ proverrebbe un pannello di Cecco di Pietro firmato e datato 1386⁷⁰ con la *Vergine e il Bambino e due donatori*, forse proprio i fratelli Stefano e Pietro, visti qui nella loro ultima committenza prima che anche il secondo lasci la città.⁷¹ Infine i Benini, legati all'ordine di Gerusalemme, sono patroni già dal Trecento, e per tutto il Quattrocento, di San Jacopo in Campo Corbolini.⁷²

Al di là di queste annotazioni, molto è ancora da ricostruire sulla storia della famiglia: un'indicazione finora mai messa in luce deriva dalla lettura del citato *Libro segreto* della compagnia commerciale, che inizia sottolineando una speciale devozione dei due fratelli a numerosi santi, tra cui sant'Antonio, devozione in cui forse si può trovare una delle ragioni della committenza degli affreschi.⁷³ Analogamente, consultando l'albero genealogico della famiglia redatto nel 1655 da Giuliano Benini,⁷⁴ si scopre che entrambi i primogeniti maschi di Pietro e Stefano si chiamano Antonio: la scelta onomastica, che accomuna i due fratelli patroni della cappella di Le Campora, non può che confermare la devozione al santo eremita e giustificare così la scelta iconografica della decorazione a fresco.

Se il legame con la famiglia è dunque assai chiaro e documentato, non altrettanto può dirsi per la data

esatta del patronato e quindi per l'inizio dei lavori di decorazione della cappella. Una prima difficoltà è legata alla data 1372, riportata dal Puccinelli: potrebbe riferirsi, ma siamo nel campo delle pure ipotesi, a una data che l'autore legge in un sepolcro o in un'iscrizione. Sappiamo che, per esempio, Bindo – padre di Piero e Stefano e fratello di Bartolomeo – fa testamento il 14 febbraio 1374:⁷⁵ sarà dunque possibile riferire a un suo legato testamentario l'esecuzione degli affreschi? Nella difficoltà di stabilire altrimenti la data, resta quindi come fondamentale termine *post quem* il 1368 riportato dalla cronaca del convento e poi confermato anche dall'Uccelli a metà del XIX secolo.⁷⁶ Si può tentare di circoscrivere ulteriormente la data dell'esecuzione ricordando la storia dei due fratelli Benini: è infatti arduo, come si è detto, pensarli ancora coinvolti in una committenza onerosa dopo il 1387, quando Pietro parte per Venezia, ma è altresì difficile immaginare il loro impegno economico per la realizzazione degli affreschi dopo l'aprile 1378, quando Stefano è proscritto, quattro anni prima che Pietro sia colpito da pena pecuniaria.

Al di là di queste ipotesi, si riferisce a una cappella già intitolata al santo eremita, e probabilmente, anche se il documento non lo precisa, già decorata, un'ulteriore testimonianza inedita, secondo la quale "Angelus Francisci Nigi de Florentia", già priore a Le Campora, fu sepolto, il 10 febbraio del 1393, "in nostra ecclesia ante chapellam sancti Antoni".⁷⁷

⁶⁸ Su San Giovanni Battista della Calza (chiesa chiamata dal 1373, per il patrono Bartolomeo, dei Santi Bartolomeo e Niccolò e poi, dal 1531, con l'arrivo dei Gesuati, San Giusto) si vedano Walter Paatz, *Die Kirchen von Florenz: Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Francoforte s. Meno 1940–1954, II, pp. 273–285, e Giovan Battista Uccelli, *Il Convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati*, Firenze 1865, p. 84, che anticipa la fondazione al decennio precedente.

⁶⁹ Dillian Gordon, "A Possible Provenance from the Hospital Church of San Giovanni della Calza for an Altarpiece by Cecco di Pietro", in: *Predella*, I (2010) (= *Primitivi pisani fuori contesto*, a cura di Linda Pisani), pp. 15–19.

⁷⁰ Oggi al Portland Art Museum, Oregon (Kress Collection, inv. I174).

⁷¹ Si ricordi però che a queste date Stefano risulta già proscritto. È stato ipotizzato che possa essere di committenza Benini anche l'altare attribuito a

Nardo di Cione con *San Giovanni Battista, san Giovanni Evangelista (?) e san Giacomo* (Londra, National Gallery), che proverrebbe, secondo il catalogo della Galleria del 1858, dalla chiesa di San Giovanni della Calza (Martin Davies, *The Early Italian Schools before 1400*, a cura di Dillian Gordon, Londra 1988, pp. 84–86).

⁷² Sebregondi (nota 59), pp. 37–41.

⁷³ *Il libro segreto* (nota 59), p. 33.

⁷⁴ Firenze, Istituto degli Innocenti, Archivio, I1439.

⁷⁵ 14 febbraio 1373 stile fiorentino. La data del testamento è ricordata dall'Uccelli (nota 23), p. 84.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁷⁷ 10 febbraio 1392 stile fiorentino. *Camporeanum* I, fol. I18r.

Se è difficile circoscrivere la data di esecuzione, complesso è anche il problema della paternità dei dipinti. Sirén, che pubblica il ciclo agli inizi del Novecento, lo attribuisce a Giottino,⁷⁸ mentre Berenson per primo lo riconduce a un allievo di Maso di Banco⁷⁹ aprendo una strada attributiva che continuerà con Longhi (che arriva a pensarli del maestro) e Alberto Graziani,⁸⁰ e poi con Alessandro Conti, che descrivendo brevemente il complesso nel 1983 parla ancora di “ricordi di Maso di Banco”:⁸¹ questi sono evidenti soprattutto nell’ultima scena con il pasto dei due eremiti e il seppellimento di Paolo (fig. 10), in particolare nella massiccia costruzione volumetrica dei corpi. Boskovits, pur riconoscendo la vicinanza a Maso, è il primo a formulare il nome di Pietro Nelli e a datare gli affreschi agli anni settanta del Trecento,⁸² ossia perfettamente in linea con le testimonianze documentarie qui presentate. Il catalogo di Pietro Nelli, recentemente indagato da Sonia Chiodo,⁸³ non manca tuttavia di punti oscuri sia per le incertezze circa la formazione del pittore, sia soprattutto per la discordanza tra l’arco cronologico indicato dalle opere attribuitegli e quello dei documenti che lo riguardano.⁸⁴

In questo contesto, il confronto con gli affreschi della Cappella Castellani in Santa Croce è utile non solo, come si accennava, dal punto di vista figurativo, ma anche per inquadrare la cultura artistica del mae-

stro attivo nel convento girolamino, perché il ciclo di Le Campora presenta scelte e soluzioni che Agnolo, a pochi anni di distanza, sembra conoscere direttamente. D’altronde neppure la formazione del giovane Agnolo Gaddi è stata ancora ricostruita con chiarezza; il pittore è documentato a Roma, con un ruolo ancora marginale, nel 1368/69 quando, insieme al fratello Giovanni e a Giovanni da Milano, è chiamato a lavorare nei Palazzi Vaticani, e per tutti gli anni settanta, prima della vasta commissione Castellani, poco si conosce dei suoi lavori in città: gli inizi della sua attività professionale sono noti quasi esclusivamente dai documenti che lo citano nel 1376 nel nuovo refettorio di San Domenico del Maglio, oggi distrutto.⁸⁵ In questo contesto il ciclo di Le Campora merita di essere indagato come significativo precedente e tassello importante per la formazione di Agnolo.

La bottega attiva a Le Campora aveva infatti ben presente, oltre a Maso, l’eredità di Taddeo Gaddi, di cui precise e puntuali sono le citazioni, insieme a certe aperture ‘naturalistiche’ di Giottino e dell’ancora anonimo Maestro della Misericordia dell’Accademia,⁸⁶ che lavora nel terzo quarto del XIV secolo e di cui non sono note prove su muro: nel contesto artistico caratterizzato dal passaggio di consegne tra la bottega di Taddeo e quella dei due figli Giovanni e Agnolo,⁸⁷ dall’attività spesso intrecciata di Pietro Nelli, del Mae-

⁷⁸ Sirén (nota 4), pp. 501–510.

⁷⁹ Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, II: *Florentine School*, Londra 1963, p. 215.

⁸⁰ In una lettera a Francesco Arcangeli: “Caro Momi [...] Sei poi andato a vedere Maso (o non Maso) secondo Longhi (allora diremmo a vedere Maso?) a Le Campora?”; Graziani (nota I), II, p. 205. Della “scuola dei Gaddi” li riteneva invece il Carocci, agli inizi del Novecento: Guido Carocci, *I dintorni di Firenze*, ed. completamente rinnovata, II, Firenze 1907, p. 341.

⁸¹ *I dintorni di Firenze: arte storia paesaggio*, a cura di Alessandro Conti, Firenze 1983, p. 169.

⁸² Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370–1400*, Firenze 1975, pp. 61sg. e 215, nota 72.

⁸³ Sonia Chiodo, “Un dipinto per Francesco di Marco Datini: Il *Thronum Gratiae* della Pinacoteca Capitolina di Roma”, in: *L’immagine ritrovata: la Trinità dei coniugi Datini*, cat. della mostra, a cura di Maria Pia Mannini/Cristina

Gnoni Mavarelli, Firenze 2010, pp. 7–16. L’autrice ha in preparazione la voce biografica dedicata al pittore nel *Dizionario biografico degli italiani*.

⁸⁴ Il confronto forse più stringente tra le opere attribuite al Nelli è quello con il *Sant’Antonio* della chiesa di Santa Caterina all’Antella, inquadrato in un’edicola monumentale. Si veda: *L’oratorio di Santa Caterina all’Antella e i suoi pittori*, cat. della mostra, a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2009, pp. 79–102 e 198sg.

⁸⁵ Jean K. Cadogan, “The Social Identity of Agnolo Gaddi and His Family: A Florentine ‘Success Story’”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXXIV (2011), pp. 153–176, e per San Domenico del Maglio: Anabel Thomas, *Art and Piety in the Female Religious Communities of Renaissance Italy: Iconography, Space and the Religious Woman’s Perspective*, Cambridge 2003, pp. 220–235.

⁸⁶ In questo senso già le proposte di Sonia Chiodo, “Il Maestro della Misericordia e Niccolò di Pietro Gerini: un problema di pittura fiorentina di secondo Trecento”, in: *Arte Cristiana*, XCIII (2005), pp. 43–56: 46sg.

⁸⁷ Il catalogo di Giovanni Gaddi è ancora tutto da ricostruire, a partire dalla proposta di Boskovits di identificarlo con il Maestro della Misericordia.

stro della Misericordia e di Niccolò di Pietro Gerini, con cui quest'ultimo collabora di frequente, gli affreschi della Cappella Benini costituiscono un momento significativo e non ancora sufficientemente analizzato per comprendere su quali linee si muovesse la pittura fiorentina degli anni settanta del Trecento.

Le Campora e la Badia Fiorentina: 1420–1440

Abbiamo lasciato Le Campora tra gli anni settanta e ottanta del Trecento: è questo, come si diceva, il momento di massimo splendore, in cui il convento, proiettato sulla scena internazionale grazie all'interessamento di un cardinale fiorentino, è oggetto delle prime importanti commissioni artistiche. Eppure la situazione cambia rapidamente: già nei primi anni del Quattrocento il monastero conta solo cinque monaci e, a partire dagli anni venti, il portoghese Gomez Ferreira de Silva, abate presso la Badia Fiorentina, tenta di acquistare l'edificio.⁸⁸ Il convento benedettino vive infatti grazie al suo instancabile abate una nuova, floridissima, stagione di riforme, legata alla rinascenza iniziativa osservante.⁸⁹ Quando Gomez diviene abate, nel 1419,⁹⁰ dà principio a un profondo processo di rinnovamento che è insieme istituzionale, materiale e architettonico, volto a rimediare al degrado trecentesco e a una serie di eventi catastrofici (le distruzioni e i saccheggi del 1307 a seguito di uno scontro con il Comune, l'alluvione del 1333). È nel contesto di questi ampliamenti che si situano i primi tentativi di Gomez di acquisire il monastero di Le Campora, da utilizzare soprattutto come sede estiva per i monaci.⁹¹ Il 19 agosto del 1421 è riunita in pro-

posito una commissione di undici arbitri di cui fanno parte Ambrogio Traversari, Giovanni Guicciardini e Antonio di Tedice degli Albizzi, come rappresentante della famiglia dei patroni di Le Campora.⁹² La vendita va a buon fine e il 30 agosto i monaci della Badia prendono formalmente possesso del convento fuori porta.⁹³ A questo stadio pare che non solo i girolamini, ma anche gli Albizzi appoggino la vendita, se Rinaldo scrive in proposito al Papa e se il Puccinelli ricorda la loro mediazione.⁹⁴

Le case dell'ordine girolamita, soprattutto San Pietro in Vincoli e Sant'Anna di Prato, che era stata unita a Le Campora nel 1369,⁹⁵ si oppongono tuttavia strenuamente all'acquisto, e Frate Fernando de Úbeda, priore di San Pietro, istruisce nella curia papale un processo contro il priore di Le Campora, fra' Salvi, quale responsabile della vendita, processo che vede l'appoggio dell'arcivescovo Amerigo Corsini, già in passato avversario di Gomez. Ma il portoghese continua ad avere il Papa dalla sua parte: il 4 dicembre 1421 Le Campora è soppresso, con il solo vincolo che si trovi una soluzione abitativa per gli ultimi monaci. Dal 5 gennaio 1422 sette benedettini iniziano a vivere nel convento, mentre fra' Salvi, di comune intesa con Fernando de Úbeda, tenta di reintegrare i girolamiti: si istruiscono due processi contro Gomez, uno per aver ingannato fra' Salvi e uno per aver danneggiato Le Campora. La svolta avviene nel 1423, quando Giovanni de' Barbadori, vicino all'ex priore girolamita, è eletto gonfaloniere della Signoria: forte dell'appoggio politico di cui gode, fra' Salvi non esita ad occupare militarmente il suo vecchio convento e di notte

⁸⁸ *Camporeanum* I, fol. 105r–115v, parzialmente in Nunes (nota 9), pp. 197–212.

⁸⁹ Con il passare degli anni, i rapporti di Gomez con l'osservanza benedettina e soprattutto con l'arcivescovo di Firenze si guastarono e nel 1437 il portoghese divenne generale della congregazione camaldolese. Dopo pochi mesi, però, chiese e ottenne di tornare in Portogallo, dove, priore a Santa Croce di Coimbra, morirà nel 1459. Ripercorre brevemente le vicende medievali della Badia Fiorentina Leader (nota 49), pp. 11–53.

⁹⁰ ASF, Diplomatico, Badia Fiorentina, 27 novembre 1419.

⁹¹ *Camporeanum* I, fol. 92v.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*, fol. 93r.

⁹⁴ Per la lettera di Rinaldo al Papa si veda *Commissioni di Rinaldo degli Albizzi per il Comune di Firenze dal MCCCXCIX al MCCCXXXIII*, I, Firenze 1867, p. 375. Si veda anche Puccinelli (nota 13), p. 119.

⁹⁵ Cristina Nardi, *Sant'Anna in Giolica*, Prato 2000, pp. 15–21.

riprende possesso del monastero cacciando i monaci benedettini.⁹⁶ Gomez cerca invano l'aiuto del Podestà: il 24 gennaio 1424, alla presenza dei due procuratori è pronunciata la revoca definitiva dell'unificazione, che però condanna Le Campora a pagare una multa di 272 ducati distribuiti in due anni. Nel gennaio del 1426, grazie al generoso intervento di Antonio di Tedice degli Albizzi, il debito è saldato.⁹⁷

Eppure la situazione è tutt'altro che stabile. Nel giro di pochi anni, infatti, il monastero di Sant'Anna a Prato abbraccia la riforma osservante promossa dallo spagnolo Lupo d'Olmedo e prende le parti di Gomez: nel 1431 l'abate benedettino acquista Sant'Anna proprio da Le Campora, ricompensata con 50 fiorini. Nello stesso anno Eugenio IV è a Firenze, e Gomez, così come il Traversari, riformatore camaldolese di Santa Maria degli Angeli, è a lui assai vicino: per ordine papale il 6 novembre 1434 Le Campora è definitivamente soppresso e unito alla Badia, nello stesso anno in cui – e non sarà certo un caso – Rinaldo degli Albizzi, il più famoso esponente della famiglia degli antichi patroni, prende la via dell'esilio.⁹⁸ I monaci di Le Campora hanno la possibilità di trasferirsi in un altro monastero dell'ordine (cade, quindi, il vincolo per i benedettini di trovare per i religiosi sfrattati un'altra sede), e l'11 novembre Stagio di Barduccio, priore della Badia, che agisce per conto dell'abate Gomez con il suo avvocato Tommaso Salvetti, si presenta al con-

vento *extra muros* e ne reclama il possesso. Gomez, in un atto di liberalità, paga il viaggio ai pochi monaci rimasti.

Con l'arrivo dei benedettini gli edifici sono rapidamente riadattati alle nuove esigenze, il chiostro è riedificato e sono restaurati i locali del convento da utilizzare come residenza dei monaci:⁹⁹ la lunga lista dei lavori ricordati nella documentazione della Badia fa comprendere con chiarezza come il passaggio di proprietà non desse avvio, per Le Campora, a un momento di decadenza:¹⁰⁰ per tutto il Quattrocento, nel complesso ingrandito e ammodernato vive stabilmente una ventina di monaci, e spesso lì si celebrano i capitoli generali.

Una delle imprese che interessano quasi contemporaneamente le due sedi, e su cui molto è ancora da indagare, riguarda la costruzione dei chiostri. Il cosiddetto Chiostro degli Aranci, nella sede cittadina di via del Proconsole, fu edificato tra il 1433 al 1437 (fig. 18). Al di là delle problematiche critiche legate al progetto¹⁰¹ – per cui è stato fatto in passato il nome di Brunelleschi, che sarebbe, secondo il Puccinelli, l'autore di un modello mai eseguito,¹⁰² e poi di Bernardo Rossellino¹⁰³ – quello che preme qui sottolineare, in attesa di studi più accurati, è che, come testimoniano i libri di spese quattrocenteschi, i due cantieri procedevano pressoché paralleli.¹⁰⁴ Dal 1° febbraio del 1436 Bernardo appare menzionato nei documenti della Badia (anche

⁹⁶ *Camporeanum* I, fol. 95v–96r.

⁹⁷ *Ibidem*, fol. 115r.

⁹⁸ Sulle vicende che portarono Rinaldo all'esilio: Fabrizio Ricciardelli, *The Politics of Exclusion in Early Renaissance Florence*, Turnhout 2007, pp. 233–249.

⁹⁹ Si vedano in proposito i lavori elencati in Nunes (nota 9), pp. 235–240 e 255–261, ma soprattutto la documentazione conservata in *Camporeanum* 2, fol. 1r–114r, che verrà presentata in un futuro contributo a cura di chi scrive.

¹⁰⁰ I benedettini scavano il pozzo per ridurre il problema della mancanza estiva di acqua, rinnovano tutto il muro interno, rifanno il rosone della chiesa insieme a varie finestre. Il 6 ottobre del 1437 si decide la costruzione di un nuovo dormitorio per accogliere i monaci: i lavori dureranno dal 1437 al 1439.

¹⁰¹ Leader (nota 49), in part. pp. 99–131 (per l'architettura del chiostro).

¹⁰² Piero Sanpaulesi, "Costruzioni del primo Quattrocento nella Badia Fiorentina", in: *Rivista d'Arte*, XXIV (1942), p. 144.

¹⁰³ Cornelius von Fabriczy, "Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meissels", in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXI (1900), pp. 33–54 e 99–113: secondo i documenti pubblicati dallo studioso tedesco, Bernardo Rossellino fornì materiali da costruzione (anche già parzialmente lavorato) per il chiostro, ma i pagamenti non specificano se egli fu effettivamente attivo nel cantiere. La perdita di molti documenti della Badia precedenti al 1436 non fa che rendere ancor più arduo giungere a conclusioni definitive.

¹⁰⁴ Per la Badia si veda Leader (nota 49), per Le Campora, oltre a Nunes (nota 9), la documentazione in *Camporeanum* 2, con le spese elencate nei quadernetti di cui nei fol. 1r–114r.



18 Firenze, Badia
Fiorentina, Chiostro
degli Aranci

19 Firenze, ex monastero di
Santa Maria al Sepolcro (Le
Campora), chiostro

se questo non esclude una sua collaborazione precedente) e riceve pagamenti fino al febbraio del 1438: vengono citati solo lavori di piccola entità, come porte e finestre,¹⁰⁵ ed è difficile discernere, tranne quando espressamente menzionato “per fare alle Champora”, a quale dei due complessi si riferiscano le spese.¹⁰⁶

Rispetto al Chiostro degli Aranci, a Le Campora (fig. 19) l’enfasi nell’andamento delle arcate è, per quello che ancora si può leggere dopo i crolli e le alterazioni, soprattutto orizzontale e l’insieme appare più stabile, ritmicamente classico, con archi perfettamente semicircolari; radicalmente nuovo è anche l’uso di

mensole ioniche: secondo quanto è stato argomentato da Mack, dietro queste invenzioni può esserci soltanto il giovane Bernardo, che emerge qui per la prima volta come architetto pienamente rinascimentale, capace di assumere un ruolo di rilievo all’interno del cantiere.¹⁰⁷

Domanda intrigante è anche quella relativa all’eventuale decorazione di questo grandioso complesso: furono affrescate le pareti del cenobio fuori porta, come accadeva, in città, a opera di una bottega probabilmente capeggiata dall’Angelico?¹⁰⁸ Il problema del cantiere pittorico del Chiostro degli Aranci, decorato tra il 1436 e il 1439 con un ampio ciclo dedicato alla vita di san Benedetto, è, come è noto, complesso e ancora, nonostante le convincenti proposte di Anne Leader, in parte insoluto. Da ridimensionare è il ruolo attribuito a Giovanni di Consalvo, a cui tradizionalmente sono assegnati gli affreschi in base a una serie di pagamenti registrati a suo nome tra il 1436 e il 1438: il portoghese, figura minore all’interno della bottega angelichiana, compare non come maestro principale della commissione, ma – secondo le ipotesi della studiosa americana, che evidenzia l’incongruità di pagamenti troppo ridotti per un ciclo così esteso – come l’aiutante incaricato di acquistare alcuni colori.

Una notizia finora mai messa in luce riguarda la possibile presenza di fra’ Giovanni a Santa Maria al Sepolcro ed è riportata in un manoscritto del XVI secolo del *Memoriale* di Francesco Albertini.¹⁰⁹ non si tratta della versione autografa della celebre guida artistica di Firenze, data alle stampe il 2 ottobre 1510,¹¹⁰

¹⁰⁵ Anne Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*, Princeton 1977, pp. 122sg.

¹⁰⁶ Oltre a Bernardo, sono citati quattro tagliapietre: Antonio di Domenico, il probabile capomaestro del cantiere della Badia, suo figlio Zanobi, Giovanni Antonio di Cambio da Fiesole, Giovanni di Domenico da Fiesole (i cui lavori appaiono confinati al chiostro suburbano); si veda Charles Randall Mack, *Studies in the Architectural Career of Bernardo di Matteo Ghamberelli Called Rossellino*, Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1972, p. 50.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 51–54.

¹⁰⁸ Leader (nota 49), pp. 203–286. Si veda anche la discussione critica, con le ipotesi di una collaborazione dell’Angelico per i disegni preparatori e le sinopie, e poi la partecipazione attiva di Giovanni di Consalvo, Battista di

Biagio e del Maestro della Predella Sherman in Laurence Kanter, “Giovanni di Consalvo and the Master of the Sherman Predella”, in: *Fra Angelico*, cat. della mostra, a cura di Laurence Kanter/Pia Palladino, New York 2005, pp. 291–296.

¹⁰⁹ Roma, Biblioteca Angelica, Ms. 2053, edito in: Enzo Bentivoglio, “Un manoscritto inedito connesso al ‘Memoriale di molte statue et picture’ di Francesco Albertini”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIV (1980), pp. 345–356.

¹¹⁰ *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclitya cipta di Florentia di Francesco Albertini (1510)*, ed. critica di Waldemar H. de Boer, a cura di Michael W. Kwakelstein, Firenze 2010. Nel testo dell’Albertini, a proposito di Le Campora, è citato solo il dipinto di Filippino Lippi, per cui si veda oltre.



ma di una copia dell'opuscolo a stampa aggiornata da una grafia umanistica entro il 1545, probabilmente in vista di una nuova edizione. Al foglio 8v si legge che "alle Campora sono più figure di fra Iovanni nel chiostro cioè di Santa Maria sopra la porta della chiesa sopra alli dormetori. El capitolo et sopra la porta che va al Rifettorio." Nonostante la penuria di informazioni e lo stato attuale delle murature, oggi intonacate, il probabile ruolo del pittore domenicano all'interno del cantiere attivo in via del Proconsolo rende quantomeno plausibile l'ipotesi di un suo intervento anche nel convento fuori porta.

L'unico lacerto di pittura murale che proviene con sicurezza dal chiostro, oltre a una *Madonna con il Bambino* sopra la porta della cappella di Sant'Antonio, così deteriorata da non essere quasi più visibile, è un affresco staccato nel 1956 dalla parete terminale del

chiostro e di cui, a oggi, si possiedono solo due fotografie, prima dello strappo (fig. 20) e dopo il restauro (fig. 21).¹¹¹ Il dipinto è menzionato in una lettera del 21 febbraio 1956 indirizzata dal geometra Ugo Fabbri alla Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, in cui si chiede una verifica della stabilità dei muri: in essa si afferma che l'affresco, situato "nella parete terminale del loggiato", in prossimità della cappella, "fu rimosso a cura della Soprintendenza alle Gallerie per il suo restauro, in attesa che la proprietaria provvedesse al rinforzo della parete e alle eliminazioni delle infiltrazioni per rimontarlo in loco".¹¹² Si tratta di una lunetta in cui un partito architettonico di estrema finezza, oltre al quale si scorgono gli alberi di un giardino, inquadra cinque figure di difficile lettura, tranne quella centrale, un *San Gregorio Magno* assai ridipinto, riconoscibile per gli abiti e soprattutto per la colom-

¹¹¹ Sono le foto del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Fototeca, 89071 (del 1933, con l'affresco ancora in sito) e I03991 del Gabinetto fotografico del Polo Museale fiorentino. Non è stato purtroppo possibile reperire il dipinto nei depositi di affreschi staccati della Soprintendenza del Polo Museale di Firenze.

¹¹² Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, 23 febbraio 1956, A 225, N 594. Fu Dino Dini a eseguire lo strappo nel 1952 ("Opere restaurate da Dino Dini", a cura di Aldo Galli, in: *Gli affreschi del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze: rilettura di un capolavoro attraverso un memorabile restauro*, a cura di Daniela Dini, Torino 1996, p. 152).



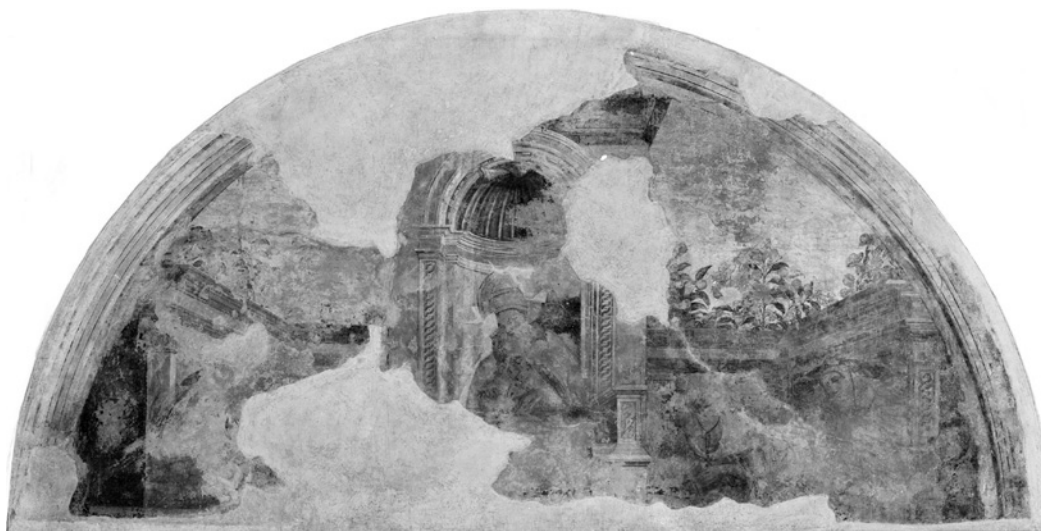
ba dello Spirito Santo vicino al volto. Nonostante la difficoltà di esprimere un giudizio sulla base di una foto in bianco e nero su un lacerto pittorico così rovinato, è chiaro che non si può trattare di un affresco dell'Angelico, ma di un'opera più tarda, della seconda metà del XV secolo, influenzata, soprattutto per l'impianto compositivo dell'alto muro che fa da sfondo ai personaggi davanti a un giardino, dalla pala di Santa Lucia ai Magnoli di Domenico Veneziano (1445 ca.). Eppure questo 'fantasma' ci permette di ipotizzare che il chiostro di Santa Maria al Sepolcro fosse affrescato sul modello del Chiostro degli Aranci.

Ulteriori notizie su pittori pagati dai benedettini nel contesto delle ristrutturazioni di Le Campora si evincono ancora dalla documentazione quattrocente-

sca: in un quaderno di spese per l'anno 1436, in cui si registra "l'uscita dei denari della sagrestia delle Campora", compaiono pagamenti a Mariotto di Manno (11 ottobre 1436) "per dipingere più cose", mentre nel 1438 il "6 di settembre Nicholò dipintore" riceve 10 lire "per dipintura del dossale dell'altar maggiore", lavoro saldato in ottobre con 11 soldi. Si tratta di due pittori, o meglio artigiani del legno e decoratori, ben documentati: Mariotto di Manno di Pace (1399–1417) e soprattutto Niccolò di ser Lapo (1375 circa, immatricolato all'arte tra 1401 e 1402), noto agli studi perché compare tra i creditori del giovane Masaccio, con cui condivideva una bottega situata in piazza Sant'Apollinare, sotto il dormitorio della Badia Fiorentina.¹¹³ Nulla ci resta della loro produzione ma

¹¹³ Si veda Werner Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, Monaco/Berlino 2001, pp. 598–660 (Mariotto di Manno di Pace) e pp. 609–611 (Niccolò di ser Lapo di Giovanni). Per il secondo, che è stato oggetto di numerose ricerche grazie all'associazione con Masaccio, si vedano

da ultimo Anna Padoa Rizzo, "L'educazione del giovane Masaccio: documenti, problemi, proposte", e Annamaria Bernacchioni, "La bottega di pittura della Badia fiorentina: da Tommaso del Mazza a Masaccio", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLVI (2002), pp. 247–261 e 262–269.



—
 20, 21 San Gregorio tra monaci (?),
 affresco staccato dall'ex monastero di
 Santa Maria al Sepolcro (Le Campora).
 Ubicazione ignota (foto precedente lo
 strappo e foto dopo lo strappo)

Niccolò è ricordato come autore di un'*Incoronazione della Vergine* eseguita per l'abate Gomez e inviata in Portogallo e per aver miniato alcuni volumi per la biblioteca della Badia.¹¹⁴

Da questi rapidi sondaggi nella documentazione archivistica emerge chiaramente che dagli anni trenta del Quattrocento i due conventi di Le Campora e della Badia vissero spesso vicende parallele, senza che si possa mai parlare, per il primo, di una vera decadenza.

Fu con ogni probabilità a queste date che la biblioteca del convento fuori porta fu inglobata nella raccolta libraria cittadina. Alcuni volumi sono ancora identificabili dalla dicitura "Iste liber est monasterii

Sancte Marie de Sancto Sepulcro extra et prope Florentiam",¹¹⁵ ma il numero dei manoscritti doveva essere ben più ampio: Blum conta 24 libri corali, 66 tra codici latini (57) e italiani (9) di contenuto teologico, scolastico e canonistico, ricostruendo la lista da un inventario probabilmente quattrocentesco compilato quando Le Campora fu incamerata dalla Badia e trascritto dal Galletti,¹¹⁶ *l'Inventarium omnium librorum monasterii sancte Marie de sancto Sepulcro*.¹¹⁷ Tra i manoscritti contenuti nella biblioteca si trovava un'antica copia delle *Vite dei santi Padri* del Cavalca probabilmente donata da Pietro Gambacorta, fondatore dell'ordine degli eremiti di San Girolamo,¹¹⁸ e una copia della *Descriptio Terrae Sanctae* del

¹¹⁴ Leader (nota 49), p. 208.

¹¹⁵ Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cod. Laur. Conventi Soppressi, I74, 265; Firenze, Biblioteca Nazionale, Conventi Soppressi, A5-2595, B1-2599, C1-2777, D2792, D7 2745.

¹¹⁶ Galletti (nota 7), pp. 151sg.

¹¹⁷ Rudolf Blum, *La Biblioteca della Badia fiorentina e i codici di Antonio Corbinelli*, Città del Vaticano 1951, pp. 18sg. e 180–183. Non si deve dedurre però che

la biblioteca fosse spostata in blocco alla Badia: alcuni volumi d'uso, o legati specificatamente al convento, rimasero a Le Campora, se due preziosi manoscritti, come si vedrà in seguito, furono distrutti con l'occupazione militare nel 1530.

¹¹⁸ Carlo Delcorno, "Modelli agiografici e modelli narrativi tra Cavalca e Boccaccio", in: *La novella italiana*, atti del convegno Caprarola 1988, Roma/Salerno 1989, pp. 348sg.

domenicano Burcardo (Burckhard) del Monte Sion,¹¹⁹ a testimonianza del fatto che le letture dei frati girolamini erano dedicate sia alle esperienze dei primi eremiti del deserto, sia all'evocazione di una Gerusalemme costantemente ricordata dal titolo dalla chiesa.

Per una ricostruzione della chiesa di Santa Maria al Sepolcro

Provare a immaginare come si presentassero la chiesa e il convento di Le Campora prima del crollo è assai complesso: ci aiutano in questa operazione le due descrizioni antiche già più volte citate, quella del Puccinelli¹²⁰ nella sua *Cronica dell'abbazia di Fiorenza* e le *Notizie storiche dei contorni di Firenze* del Moreni,¹²¹ che, incrociate con i dati documentari, permettono di ricostruire parzialmente l'aspetto che la chiesa a pianta longitudinale, con numerose cappelle legate alle principali famiglie fiorentine, doveva avere tra Quattro e Cinquecento.

Si diceva del motivo dei finti marmi che decorano lo zoccolo della cappella antoniana (fig. 12): esso corrisponde perfettamente al retro (fig. 22) del maestoso trittico firmato da Rossello di Jacopo Franchi (fig. 23) già sull'altar maggiore, con *l'Incoronazione della Vergine tra angeli e santi*, tra cui, in particolare, san Bartolomeo, legato onomasticamente al fondatore Bartolomeo Bo-

noni da Pistoia, san Girolamo patrono dell'ordine, san Pietro (per il fratello di Gregorio IX, Pietro, responsabile delle fondazioni castigliane). Anche la *Pietà* al centro dello zoccolo è direttamente collegabile alla chiesa di Santa Maria del Sepolcro, di cui evoca l'intitolazione.¹²² Come già ricordato, la cappella absidale era, fin dalla fondazione, patrocinata dagli Albizzi¹²³ e una lunga controversia relativa al posizionamento e alla rimozione degli stemmi della famiglia interessò la chiesa negli anni del primo passaggio alla Badia.¹²⁴ Secondo quanto tramanda il Moreni, l'altar maggiore fu 'fondato' (o meglio, rifondato, a sostituzione di un precedente arredo) l'II marzo 1422 da Antonio di Lando di Antonio Albizzi, con lascito testamentario:¹²⁵ la data del documento e, insieme, la data del dipinto sono sicuramente problematiche, per due diverse ragioni. L'altare è infatti firmato e datato, ma l'ultima cifra della data non era più leggibile già in antico, se il Puccinelli la riporta incompleta: "Al nome sia del Padre, Figli, Spirito sancto. Questa tavola fù fatta fare adì XX di Gennaio MCCCCXX... di chi la hà fatta fare".¹²⁶ Da qui, la critica ha stancamente tramandato la data 1420, senza riflettere che, al di là del testamento citato nel Settecento (che farà riferimento a un lascito per un lavoro che doveva essere ancora messo in opera), è assai improbabile immaginare che la

¹¹⁹ Fenelli (nota 17).

¹²⁰ Puccinelli (nota 13), pp. 119sg.

¹²¹ Moreni (nota 15), pp. 111–121.

¹²² Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 8460. Si veda Carol Talbert Peters, *Rossello di Jacopo Franchi: Portrait of a Florentine Painter, ca. 1376–1456*, Ph.D. diss., Indiana University, Bloomington, 1981, pp. 207–211. Le misure (cm 347 × 393) indicano quanto dovesse essere ampia la cappella maggiore, destinata ad accogliere un dipinto che si poteva agevolmente vedere da entrambi i lati. Paolo Dal Poggetto ("Intervento a un dipinto su tavola di Rossello di Jacopo Franchi", in: *Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte*, Firenze 1976, a cura di Anna Maria Giusti, Firenze 1981, I, pp. 145–149) descrive il retro, invisibile nell'attuale sistemazione museale, come un'"esplosione di colori brillanti e vivaci" e per primo mette in relazione il motivo decorativo del piccolo rosone al centro dei riquadri dai colori alternati azzurro, rosa e bianco con il basamento affrescato della cappella. Pubblica una riproduzione anche Victor M. Schmidt, "The Painted Reverse of the Westminster Retable", in: *The Westminster Retable: History, Technique, Conservation*, a cura di Paul Binski/Ann

Massing, Londra/Turnhout 2009, p. 139, figg. 9, 10. Su Rossello di Jacopo si veda anche Elisa Camporeale, "Rossello di Jacopo Franchi: Virgin and Child in Glory between Saint Paul, Saint John the Baptist, Saint Bartholomew the Apostle and Saint Catherine of Alexandria", in: Daniele Benati et al., *The Middle Ages and Early Renaissance: Paintings and Sculptures from the Carlo de Carlo Collection and Other Provenance*, cat. della mostra New York 2012, Firenze 2011, p. 86, n. 12.

¹²³ *Camporeanum* I, fol. 98v, e Puccinelli (nota 13), p. 119.

¹²⁴ La controversia è ricordata, nel dettaglio, dall'Uccelli (nota 23), p. 55, ma si veda anche la documentazione di *Camporeanum* I, fol. 104r–105r.

¹²⁵ Moreni (nota 15), p. 114.

¹²⁶ Puccinelli (nota 14), p. 35. Oggi la scritta, in parte ridipinta nel corso di restauri ottocenteschi, si legge: "Al nome sia Yhesus questa tavola fu fata a di XXV di genaio MCCCCXX... e peremedio delanima di chi la fata fare". La discrepanza con la data letta dal Puccinelli sarà dovuta o a un errore del benedettino o, più probabilmente, a un restauro moderno. Nel corso di rimaneggiamenti e spostamenti andò perduta anche la cornice originale che, secondo il Puccinelli e il Moreni, recava gli stemmi della famiglia.



22, 23 Rossello di Jacopo Franchi,
Incoronazione della Vergine tra angeli e santi
(retro e fronte). Firenze, Galleria dell'Accademia

grandiosa macchina d'altare fosse realizzata prima del 1424–1426, l'unico biennio in cui, in un periodo che fu per il convento assai turbolento, si può collocare la realizzazione di un'opera così importante.¹²⁷ Del resto, come testimoniato dal già citato *Libro dei ricordi*, nel 1424 gli Albizzi pagano per Le Campora 100 fiorini della Camera Apostolica¹²⁸ per saldare il debito che il convento ha contratto con la Badia dopo l'annullamento della prima vendita: è facile ipotizzare che l'allestimento dell'enorme pala dovesse fungere, oltre che da generosa donazione *pro anima* di Antonio di Lando, anche come un segnale di ricchezza e di indipendenza rivolto ai benedettini.

Fu probabilmente l'ultima commissione eseguita mentre Santa Maria al Sepolcro era un convento girolamita. Gran parte degli arredi descritti tra Sei e Settecento fa infatti riferimento a commissioni ricevute nella fase in cui Le Campora divenne residenza soprattutto estiva per i monaci cassinesi della Badia.¹²⁹ Agnolo di Neri, della famiglia dei Vettori, residenti come molti dei patroni delle cappelle di Le Campora in Santo Spirito, commissiona a Neri di Bicci nel 1464 un'*Annunciazione*¹³⁰ per ornare la cappella di fa-

miglia, così come è registrato anche dalle *Ricordanze* del pittore.¹³¹ È significativo che la commissione venga da una delle famiglie responsabili del ritorno di Cosimo il Vecchio dall'esilio, a segnalare il desiderio della fazione medicea di imporsi, visivamente, in quella che era stata una chiesa di patronato della famiglia rivale, gli Albizzi. Dalla stessa cappella proveniva con ogni probabilità anche un tabernacolo con lo stemma Vettori, riferibile alla bottega di Antonio Rossellino e ricordato dal Moreni.¹³² Anche in questo caso la data del pezzo andrebbe riconsiderata, visto che stilisticamente l'opera è stata riferita agli anni settanta,¹³³ ma è citata nel primo testamento noto di Agnolo, del 6 ottobre 1461, in cui si chiede che una lampada arda costantemente "ante tabernaculum corporis Christi constructi [*sic*] per dictum testatorem in dicta ecclesia".¹³⁴

Negli stessi anni¹³⁵ fu decorata la cappella della famiglia del Pugliese¹³⁶ situata, rispetto all'abside, in posizione speculare alla Cappella Vettori; una commissione su cui siamo ampiamente documentati.¹³⁷ Al 1479 risale la fabbrica, in cui verrà posta tra il 1480 e il 1482 l'*Apparizione della Vergine a san Bernardo*

¹²⁷ In questo senso vanno anche le osservazioni stilistiche della Talbert Peters (nota 122), che propone una data intorno al 1425 o immediatamente dopo. Dello stesso avviso anche Anje Siepke Frouk de Vries, *Schilderkunst in Florence tussen 1400 en 1430: Een onderzoek naar stijl en stilistische vernieuwing*, diss., Leida 2004, pp. 202–207 e 247–249, e Schmidt (nota 122), p. 139.

¹²⁸ *Camporeanum* I, fol. 115v.

¹²⁹ Molte delle spese si trovano ricordate nel cosiddetto *Camporeanum* 2, fol. 1r–114r, parzialmente trascritto da Poggi (Firenze, Soprintendenza, Archivio storico, Archivio Poggi, Serie III, Topografico, Firenze, Chiese, 67, Badia); si rimanda a un futuro studio di chi scrive per l'analisi di questa documentazione.

¹³⁰ Il dipinto si trova oggi alla Galleria dell'Accademia, inv. 8622, dove giunse, dopo un passaggio alla Badia Fiorentina, nel 1810 (scheda presso l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza delle Gallerie di Firenze, 1890, n. 8622). Megan Holmes, "Neri di Bicci and the Commodification of Artistic Values in Florentine Painting (1450–1500)", in: *The Art Market in Italy: 15th–17th Centuries*, a cura di Marcello Fantoni/Louisa C. Matthew/Sara F. Matthews-Grieco, Modena 2003, pp. 213–223.

¹³¹ Neri di Bicci, *Le Ricordanze (10 marzo 1453–24 aprile 1475)*, a cura di Bruno Sani, Pisa 1976, pp. 218sg.

¹³² Moreni (nota 15), pp. 116sg.: "A spese pure di questa nobile ed antica famiglia [Vettori], fu da eccellente scalpello fatto un bellissimo ciborio in marmo statuario contornato da superbi intagli, e rabeschi, che sta di fronte alla medesima loro cappella."

¹³³ A. D. Fraser Jenkins, "A Florentine Marble Tabernacle with a Door by Francesco Granacci", in: *The Burlington Magazine*, CXVII (1975), pp. 44–47. Il tabernacolo (213 × 91 cm), fu acquisito nel 1970 dal National Museum of Wales. In precedenza si trovava murato nella chiesa di Nynehead nel Somerset, a cui era stato donato da uno dei suoi vicari all'inizio del XIX secolo, il reverendo John Sanford (1777–1855), che raccolse un'importante collezione di arte italiana costituita soprattutto tra il 1832 e il 1837, mentre risiedeva a Firenze. L'attribuzione alla bottega del Rossellino si basa su un confronto con un tabernacolo molto simile oggi al Victoria and Albert Museum, del 1473.

¹³⁴ ASF, Notarile Antecosimiano, B 728, fol. 188r–190r.

¹³⁵ Puccinelli (nota 13), p. 119.

¹³⁶ Ancora utilissime le ricerche sulla famiglia pubblicate in Herbert P. Horne, "The Last Communion of St. Jerome by Sandro Botticelli", in: *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, X (1915), pp. 52–56, 72–75 e 101–105.

¹³⁷ Gran parte della documentazione relativa alla cappella che si trova in *Camporeanum* 2, fol. 63r–67v, è stata pubblicata dal Supino e riguarda non

di Filippino Lippi (fig. 24), oggi alla Badia,¹³⁸ dove giunse nel 1530 per essere risparmiata dall'assedio di Firenze e da cui, in mancanza di membri della famiglia che ne reclamassero la restituzione, non fece più ritorno. Suggestivo è ipotizzare che il transetto della chiesa davanti al quale si affacciavano i monaci faccia riferimento a quella di Le Campora dove il dipinto era collocato, anche se le vesti bianche dei religiosi li indicano piuttosto come cistercensi. A Santa Maria al Sepolcro Piero del Pugliese donò anche una *Vita sancti Bernardi*,¹³⁹ forse autografa dello stesso Piero, testimonianza della speciale devozione del committente per il santo. Completavano la chiesa la cappella di Maria Maddalena,¹⁴⁰ quella di San Michele Arcangelo¹⁴¹ e infine quella degli Angeli della famiglia Del Garbo,¹⁴² a destra della cappella maggiore, specularmente alla cappella di Sant'Antonio.

Più complesso è ripercorrere le tracce di altri arredi oggi dispersi che forse transitarono per il convento: la *Visione di san Bernardo* di Matteo di Pacino, originariamente a San Salvatore a Settimo, passò in date tarde a Santa Maria al Sepolcro, forse per sostituire la pala d'altare di Filippino con lo stesso soggetto.¹⁴³ Ancora



—
24 Filippino Lippi, *Apparizione della Vergine a san Bernardo*. Firenze, Badia Fiorentina

solo la tavola d'altare, ma anche gli arredi e le decorazioni minori della cappella: Ignazio Benvenuto Supino, "La cappella del Pugliese alle Campora e il quadro di Filippino", in: *Miscellanea d'arte*, I (1903), pp. 1–4.

¹³⁸ Il dipinto è associato alla cappella di Le Campora già da Vasari (nota 45), III, p. 561, che identifica però erroneamente il donatore con Francesco, e poi da Puccinelli (nota 13), p. 9, e Moreni (nota 15), p. 115, che riportano la tradizione – già in Francesco Bocchi/Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 381 – che nella Madonna sia rappresentata la moglie di Piero e negli angeli i figli. Ricca è anche la bibliografia moderna sul dipinto; si vedano: Jill Burke, *Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*, University Park, Pa., 2004, pp. 138–152; Jonathan Katz Nelson, in: Patrizia Zambrano/Jonathan Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004, pp. 256–261 e pp. 346sg., n. 32. Sui complessi rimandi tra i testi scritti sul leggio del santo: Laura Dal Prà, "Bernardo di Chiaravalle: realtà e interpretazione nell'arte italiana", in: *Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo*, Firenze 1990, cat. della mostra, a cura di eadem, Milano 1990, pp. 57–60.

¹³⁹ *Vita sancti Bernardi*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Conventi Soppressi*, B.I. 2578.

¹⁴⁰ Moreni (nota 15), p. 116, cita un rogito del 5 aprile 1363 di ser Michele Contadini, in cui si nomina una "cappella sotto il titolo di S. Maria

Maddalena" fondata da tale Bartolo di Niccolò Baorchi del Popolo di San Michele Bertelde, "il quale lasciò *fratribus S. Marie de Sepulchro pro una Cappella fienda ad honorem B. Marie Magdalene, in qua Misse dicantur pro anima testatoris, et suorum*". Identica notizia è nelle note raccolte nel XIX secolo dal Poligrafo Gargani (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Poligrafo Gargani*, pacchetto 466, fol. 199r).

¹⁴¹ Galletti (nota 7), p. 30, afferma che il fratello di Benedetto di Maestro Tedaldo fu sepolto davanti alla cappella di San Michele Arcangelo, con un lastrone di pietra serena che recava scolpita la sua effigie con un'iscrizione attorno.

¹⁴² Puccinelli (nota 13), p. 119. La famiglia – imparentata con i Gianfigliuzzi il cui stemma si trova sulla porta della sagrestia – è citata spesso nella documentazione di Le Campora per questioni di confini, poiché aveva dei terreni in prossimità del convento.

¹⁴³ Alberto Lenza, "Alcune novità su Matteo di Pacino", in: *Arte Cristiana*, XCIII (2005), pp. 27–42. Il dipinto si trova ora a Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 8463, a cui arrivò proprio da Le Campora. Si veda l'*Inventario degli oggetti di belle arti estratti dalle chiese e conventi soppressi nel 1808 e 1810 [...] e nelle chiese e conventi ripristinati dopo il 1813*, pp. 77–81 (Firenze, Accademia di Belle Arti, Archivio). Testimonia un passaggio da Le Campora alla Badia e poi all'Accademia invece l'Uccelli (nota 23), p. 84.

insoluto è il problema di un *San Girolamo* con le armi Ferranti citato dal Puccinelli e dal Moreni:¹⁴⁴ non può trattarsi del dipinto dell'Angelico ora a Princeton, poiché quest'ultimo proviene dal convento degli eremiti di San Girolamo di Fiesole,¹⁴⁵ e non confermata dai dati documentari è la proposta avanzata da Berti e Baldini che si tratti della tavola di Filippino Lippi oggi agli Uffizi.¹⁴⁶ Nel 1550 il Vasari¹⁴⁷ lo cita alla Badia: poteva forse essere giunto nella chiesa nel corso dell'assedio di Firenze, come la *Visione di san Bernardo*? È stato ipotizzato anche un percorso inverso, con la tavola prima alla Badia, poi a Le Campora,¹⁴⁸ supponendo che non ci fosse una cappella Ferranti al convento cittadino; ma il problema di questa seconda ricostruzione è che il Puccinelli nel Seicento non solo vede il quadro già nella sagrestia della Badia ma menziona sepolture dei Ferranti nello stesso convento,¹⁴⁹ lasciando ipotizzare che la famiglia vi possedesse pure un altare. Confuse sono anche le indicazioni dell'Uccelli, che dà il dipinto come già disperso: "Vedevasi in questa sagrestia di mano di fra Filippo Lippi un San Girolamo con le armi de' Ferrantini [*sic*], opera bella quant'altra mai; che credesi fosse prima nel monastero delle Campora. Ora nessuna pittura vi esiste."¹⁵⁰ Le fonti antiche descrivono anche una *Crocifissione* con lo

stemma dei Guicciardini,¹⁵¹ mentre gli affreschi con i santi Cosma e Damiano citati dal Vasari e poi dal Puccinelli come opera di Giotto andarono perduti già con antichi lavori di imbiancatura.¹⁵²

Non è chiaro a che date sia iniziata la decadenza dell'edificio: tra 1529 e il 1530, nel corso dell'assedio di Firenze, un gruppo di soldati tedeschi si stabilisce nel convento, spogliando la chiesa soprattutto dei rivestimenti lignei e del coro, che era stato riedificato nel 1515. Alcuni arredi preziosi, come la citata tavola di Filippino, sono trasferiti alla Badia Fiorentina e non faranno più ritorno a Le Campora.¹⁵³ Quando i monaci riprendono possesso di Santa Maria al Sepolcro il complesso è in condizioni deplorabili: i "todeschi ammorbati" hanno distrutto i dormitori e arso tutto il legname che sono riusciti a trovare nel giardino e nei poderi, ma soprattutto nella chiesa. Devastati appaiono il "capitolo nuovo di cipresso" e poi "il choro della chiesa che era (si può dir) nuovo di pino co' braccioli di noce" insieme a "un altro choro di noce, ch'era nella cappella di san Bernardo molto bello col suo leggillo similmente di noce".¹⁵⁴ Perduti sono anche alcuni manoscritti: "duo gradualii bellissimi anchora et antifonari per tutto l'anno notati in carta pecora. Duoi salterii grandi per choro in carta pecora, l'u-

¹⁴⁴ Così il Puccinelli (nota 13), p. 11: "L'arme pure de' Ferranti si vede nel quadro di san Girolamo il quale si conserva in sacristia (oltre ancora nelle vesti sacerdotali) dipinto l'anno 1480 da Filippo Lippi", e poi Moreni (nota 15), p. 116: "Dicesi pure essere in tale occasione [l'assedio di Firenze, nel 1529] trasportata altra tavola uscita dall'istesso pennello [della *Visione di san Bernardo* di Filippino], e nel medesimo anno, rappresentante S. Girolamo, che conservasi nella sagrestia della suddetta Badia, in cui evvi lo stemma della famiglia Ferranti."

¹⁴⁵ Röland Kollwijn, "Alcune osservazione di ordine iconografico a proposito del 'Girolamo penitente' di Princeton", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIV (1990), pp. 413-420, e poi (sulla provenienza fiesolana) Carl Brandon Strehlke, "The Princeton 'Penitent Saint Jerome', the Gaddi Family, and Early Fra Angelico", in: *Record of the Art Museum: Princeton University*, LXII (2003), pp. 4-27.

¹⁴⁶ Luciano Berti/Umberto Baldini, *Filippino Lippi*, Firenze 1991, p. 188.

¹⁴⁷ Vasari (nota 45), III, p. 567.

¹⁴⁸ *Botticelli e Filippino: l'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, cat. della mostra, a cura di Daniel Arasse/Pierluigi De Vecchi/Jonathan Katz Nelson, Milano 2004, pp. 308-310.

¹⁴⁹ Placido Puccinelli, *Origo et progressus historicus, sive apparatus de illustribus abbatibus florentinae viris, in tresdecim capita compendiose distributus*, Milano 1645, pp. 90sg. e 107.

¹⁵⁰ Uccelli (nota 23), p. 77.

¹⁵¹ Puccinelli (nota 13), p. 119. Si veda anche *idem* (nota 14), p. 35.

¹⁵² Vasari (nota 45), II, p. 233, Vita di Tommaso Fiorentino pittore, detto Giotto; Puccinelli (nota 13), p. 119: "Fu dipinta la maggior parte della chiesa da Tomaso detto il Giotto, e tra le più cospicue pitture per la vivezza de' colori, vi si vedeano li ss. Cosimo e Damiano, poi restate coperte, nell'imbiancarsi tutta la chiesa." Gli affreschi son ricordati anche dal Billi (*Il libro di Antonio Billi*, a cura di Fabio Benedettucci, Anzio 1991, p. 41).

¹⁵³ "Benché noi qui alle Campora sgomberassimo molte cose et massime parti libri, et paramenti della sagrestia, pur non dimino pensandoci che la cosa non avesse a durare, lasciamo molte cose riposte sopra la tribuna all'altare maggiore e in altri luoghi di casa", scrive un anonimo monaco benedettino dopo la fine dell'assedio ("Ricordo come nell'anno 1529 adì 22 di settembre vene il campo del papa e delli imperadore a Firenze e tennela assediata undici mesi", in: *Camporeanum* 3, fol. 69v-70r).

¹⁵⁴ È il coro pagato da Piero del Pugliese per la cappella di famiglia. *Ibidem*.

25 Firenze, ex monastero di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), facciata della villa (foto di inizio Novecento)



no dei quali era stato portato di poco tempo avanti quassù alle Campora da Firenze [...] et molti altri antichi libri, et passionari de' santi; i quali l'antichità rendeva onorevoli", e danneggiate sono due pale d'altare, quella della cappella di San Michele, che "andò male", e fu forse quindi irrimediabilmente distrutta, e "quella bellissima et devota Annunziata, che stava in cappella", ossia il dipinto di Neri di Bicci, che fu probabilmente restaurato. Eppure il convento dovette essere reso di nuovo abitabile se nell'estate del 1539 Vincenzo Borghini tenne presso il convento letture di Aristotele, Esiodo e Platone in compagnia del filosofo Francesco Verini.¹⁵⁵

La chiesa era ancora agibile nel Settecento quando il parroco della vicina Sant'Ilario a Colombaia concesse ai suoi parrocchiani la facoltà di celebrare la festa di sant'Antonio abate presso la chiesa di Santa Maria al Sepolcro. Al 1793 risale poi la descrizione del

Moreni, più volte evocata in queste pagine: l'autore dovette visitare una chiesa che ancora esisteva, pur se parzialmente spogliata degli arredi. L'edificio era però in rovina all'inizio dell'Ottocento: secolarizzato con le soppressioni napoleoniche, il convento fu trasformato in villa da Francesco del Corona nel 1815 (fig. 25):¹⁵⁶ in piedi, ormai, rimanevano soltanto la cappella di Sant'Antonio abate e due lati del chiostro. Il decreto di vincolo della Reale Soprintendenza ai Monumenti accenna a uno stato di conservazione deprecabile di tutto il sito, in cui "ambienti trecenteschi con volte a crociera e ambienti quattrocenteschi con volte a vela sono adibiti a vari usi, per la casa del contadino, stanzioni per le piante", cita lacerti di affreschi, tutti perduti, e soprattutto lamenta il "preoccupante" stato di conservazione dei dipinti murali della Cappella Benini, con infiltrazioni di umidità che provengono dal tetto, distacchi e cadute di intonaco, un alto strato di polvere

¹⁵⁵ *I ricordi di don Vincenzo Borghini*, a cura di Antonio Lorenzoni, Firenze 1909, pp. 8 e 12. Prima di divenire spedalingo presso gli Innocenti, il Borghini fu monaco presso la Badia Fiorentina. Rick Scorza, "Vincenzo Borghini's Collection of Paintings, Drawings and Wax Models: New Evidence from

Manuscript Sources", in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVI (2003), pp. 63–122, ipotizza che il dipinto con *La Morte di sant'Antonio* posseduta da Borghini e andata perduta sia una replica dell'affresco di Le Campora.

¹⁵⁶ Guido Carocci, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1907, II, p. 340.



—
26 Sant'Antonio incontra il centauro e il satiro nel deserto (foto a luce radente).
Firenze, ex chiesa di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora), cappella di Sant'Antonio abate

¹⁵⁷ Firenze, Soprintendenza ai Monumenti, faldone A 2742, decreto di vincolo del 7 marzo 1936 (ma la relazione tecnica allegata è del 16 gennaio 1941).

¹⁵⁸ Così si legge nell'atto di vendita agli attuali proprietari: "la parte venditrice si riserva il diritto di tenere depositati fino al 31.12.1972 propri mobili e arredi nella cappella annessa all'appartamento venduto e di fare accedere attraverso il giardino i propri dipendenti alla cappella medesima per il deposito e il prelevamento di detti mobili" (Firenze, Soprintendenza ai Monumenti, 23 febbraio 1956, A 225, N 594).

e sporczia:¹⁵⁷ tutte condizioni che non poterono che peggiorare quando, negli anni sessanta, prima dell'arrivo degli attuali proprietari, la cappella fu adibita a ricovero di mobili inutilizzati.¹⁵⁸ Emblematiche sono anche le parole di Lensi Orlandi, che nel 1965 descrive la trasformazione dell'antico convento in lussuoso complesso residenziale: "Spesse volte debbo usare le stesse parole come per esempio trascurata, trasandata, abbandonata per indicare una villa in cattive condizioni. Qui non saprei che termine usare, forse tutti e tre ma non so se rendono abbastanza l'idea. [...] La rovina batte alla porta dell'antico convento dei Girolamini, su certi edifici pesa a volte un destino inflessibile. Questa volta la rovina è 'sui generis', i muratori stanno trasformando la villa in un lussuoso condominio."

Ancora oggi, quello che resta dell'antica chiesa – splendido lacerto trecentesco – versa in condizioni preoccupanti perché lo stato degli affreschi – malamente riparati in alcuni casi, ma mai restaurati – non è buono per la risalita di umidità dal suolo e l'ampia presenza di sali (fig. 26):¹⁵⁹ la speranza è che il lavoro storico qui presentato, nato grazie all'interessamento di Alessandra Malquori come tessera di un più ampio atlante di temi eremitici¹⁶⁰ e svolto grazie alla collaborazione tra diverse istituzioni fiorentine, il Kunsthistorisches Institut, la Soprintendenza, il CNR, che ha curato le indagini preliminari al restauro, possa dar vita a una 'riscoperta' di ciò che resta dello scomparso convento di Santa Maria al Sepolcro e restituire nuova luce a questo ciclo di affreschi così importante per la storia della pittura del Trecento fiorentino.¹⁶¹

¹⁵⁹ Susanna Bracci et al., *Applicazione di tecniche diagnostiche non-invasive e micro-invasive su dipinti murali: il caso studio della cappella di S. Antonio Abate della ex-Chiesa di S. Maria a Le Campora: Technical Report; CNR-ICVBC*. Il testo è disponibile online: <http://eprints.bice.rm.cnr.it/3375/1/ReportVillaLeCampora.pdf>.

¹⁶⁰ *Atlante delle Tebaidi e dei temi eremitici*, a cura di Alessandra Malquori con Manuela De Giorgi e Laura Fenelli (in corso di stampa).

¹⁶¹ Nel dicembre 2012 sono iniziate nuove analisi volte a indagare lo stato delle pitture murali e l'intero complesso grazie al progetto PRIMARTE finanziato per gli anni 2013 e 2014 dalla Regione Toscana.

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la collaborazione della famiglia Frascchetti, che gentilmente e ripetutamente mi ha permesso di visitare la cappella, e l'interessamento di Alessandra Malquori, che per prima mi ha invitato a lavorare sugli affreschi di Le Campora. La mia riconoscenza va anche a Costanza Caraffa e Ute Dercks, che hanno eseguito per conto della fototeca del KHI la bellissima campagna fotografica, e a Daniela Parenti, a cui devo numerose indicazioni in corso d'opera. Sono grata anche a Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Gerardo De Simone, Andrea Staderini, Angelo Tartuferi per avermi indirizzato riguardo ad alcune questioni attributive. Francesco Ammannati mi è stato indispensabile nello studio delle carte quattrocentesche. All'attenta lettura di Julian Gardner, Massimo Ferretti, Paul Taylor, Samuel Vitali e Gerhard Wolf devo consigli e suggerimenti: interamente mia è invece la responsabilità di ogni errore, svista o imprecisione.

Lista delle abbreviazioni

ASF: Firenze, Archivio di Stato

Camporeanum 1: Firenze, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 78, 332

Camporeanum 2: Firenze, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 78, 333

Camporeanum 3: Firenze, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 78, 334.

Abstract

In 1908 Osvald Sirén published on the *Monatshefte für Kunstwissenschaft* an article on a Trecento fresco cycle in a villa at Le Campora near Florence. Here, a small chapel preserves a remarkable but neglected cycle painted in the early seventies of the fourteenth century by an anonymous painter, the only surviving part of the destroyed abbey church of Santa Maria al Sepolcro. Financed by the Albizi family, Santa Maria al Sepolcro was, from the 1350s till the 1430s, one of the most powerful convents in Florence.

Acquired by the Florentine Badia in 1434, the convent survived as a Benedictine summer-house in spite of the ravages of the siege of 1529–1530, but it was secularized at the end of the eighteenth century, transformed into a private house in 1815 and rapidly fell into disrepair. An extremely rich and previously unexplored archival documentation helps us to reconstruct not only the patronage and original state of the large cycle that decorates the chapel, but also to formulate hypotheses on the original appearance of the church and the convent.

Referenze fotografiche

Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Firenze (Rabatti & Domingie, Firenze): figg. 1, 6, 8–12, 16, 26. — *Archivio dell'autrice:* figg. 2, 3, 14, 15, 18, 19, 24. — *ICVBC-CNR, Firenze:* fig. 5. — *Gabinetto fotografico del Polo Museale Fiorentino, Firenze:* figg. 7, 13, 21, 23. — *Foto prive di referenze fotografiche, conservate presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Firenze:* figg. 20, 25. — *Opificio delle Pietre Dure, Firenze:* fig. 22.