

ROSANNA CATERINA PROTO PISANI

UN INEDITO DI GIOVANNI DA MILANO: LA TAVOLA DI SAN BARTOLO IN TUTO

Il recupero¹⁾ di una tavola rubata quattro anni fa in una piccola chiesa nei dintorni di Firenze, San Bartolo in Tuto a Scandicci, ha consentito un ritrovamento da ritenere di eccezionale interesse per la storia dell'arte: l'acquisizione di un dipinto che appare di prima evidenza opera di Giovanni da Milano. Molti aspetti dell'attività di questo pittore rimangono ancora altamente problematici²⁾; si spera, perciò, di dare un contributo e qualche nuova indicazione per uno studio siste-

matico delle sue opere con la proposta e la segnalazione di questa tavola inedita. Le ridipinture che l'avevano imbrattata nel corso degli anni (come risulta evidente dalla fotografia risalente all'epoca del furto, *fig. 1*) l'avevano infatti nascosta agli occhi degli specialisti.

Il dipinto³⁾ (tempera su tavola, cm 143 × 73,5) rappresenta la 'Vergine con il Bambino'. La Madonna, in tunica rosa col manto azzurro orlato da un semplice bordo dorato, è seduta su un trono cosmatesco ed è rivolta tene-



1 - SCANDICCI (FIRENZE), SAN BARTOLO IN TUTO
MADONNA COL BAMBINO (ALL'EPOCA DEL FURTO)



2 - SCANDICCI (FIRENZE), SAN BARTOLO IN TUTO
GIOVANNI DA MILANO: MADONNA COL BAMBINO



3 - PRATO (FIRENZE), PINACOTECA COMUNALE - GIOVANNI DA MILANO: POLITTICO, SANTA CATERINA (PARTICOLARE)

ramente e affettuosamente verso il Bambino che, in piedi, è ricoperto da una veste di velo leggerissimo e trasparente decorata da un bordo dorato. (TAV. II e fig. 2).

La tavola è senza dubbio opera di Giovanni, nonostante le svelature che la privano in parte della morbidezza e del tipico sfumato cinereo e malgrado i danni subiti dalle ridipinture⁴⁾ e forse dai recenti restauri.⁵⁾ Si coglie infatti la mano dell'artista in particolare nella pennellata che raggiunge morbidezze ineguagliabili, nel tratteggio di minuzia estrema di tocchi⁶⁾ e soprattutto nell'immersione delle figure in una luce soffice che pare proiettarle in un'atmosfera morbida che sembra attutire ogni linea e movimento. Inoltre, la raffinatezza riscontrabile nella veste del Bambino, così come nel manto della Vergine, la preziosità dei colori e la sofisticata eleganza delle affusolate mani della Madonna denotano inequivocabilmente l'arte del grande maestro lombardo.

La Vergine, assisa su un trono superbo, ha un'espressione patetica ed intensa, gli occhi allungati, l'orecchio ben modellato, la bocca sollevata aristocraticamente "per sorridere in quella severità".⁷⁾

Il velo sottilissimo, accuratamente descritto, e la tunichetta trasparente del Bambino sono tutti richiami ad eleganze di tipo avignonese. Il solido asse prospettico del trono è indice di una maggiore maturità di linguaggio rispetto a quanto era appena suggerito nell'anconetta di Roma dove si ritrova la stessa matrice fiorentina del trono cosmatesco. Già da una prima lettura emergono le componenti culturali dell'arte di Giovanni. I ripetuti e tentati accostamenti alla pittura senese vanno letti come mediati attraverso il mondo avignonese, che costituisce una delle componenti determinanti del pittore lombardo. Massima e compiuta espressione di tale esperienza è la 'Pietà' della collezione De Luart, già Martin Le Roy, che ha fatto ipotizzare un soggiorno ad Avignone dello stesso Giovanni. Non si intende in questa sede puntualizzare la presenza di Giovanni nella città dei papi, ma piuttosto interessa sottolineare il rapporto costante con quel mondo culturale, vero crogiuolo di idee e punto di riferimento per l'occidente nella ricerca di una diversa espressione figurativa.⁸⁾

Ad Avignone la componente martiniana viene rivista e mediata dal realismo e dal naturalismo del Giovannetti, che non potevano non esercitare la loro seduzione sul lombardo Giovanni, già educato in tal senso dalla sua tradizione.

Gli elementi avignonesi, sebbene più evidenti in alcune opere (e non a caso lo stesso Longhi per la 'Pietà' già ricordata parla come di opera "quasi affatto francese")⁹⁾, si ritrovano in tutta la produzione di Giovanni, finanche nell'ultimo periodo, che per comodità di schema viene definito come *orcagnesco* o *neo-giottesco*. Così nella 'Pietà' dell'Accademia del 1365, alla squadratura dei personaggi, al perfetto appiombamento delle vesti, fa riscontro la raffinatezza di quel sottilissimo perizoma del Cristo, brano fra i più alti dell'arte di Giovanni, o nella Cappella Rinuccini compare nell'idioma ormai consolidatosi toscano quello "zerbino moderno in guanti di camoscio e soppanni di vaio",¹⁰⁾ quasi apparizione da un mondo diverso.

La connotazione diversa delle sue opere nella Firenze del terzo quarto del secolo XIV, finanche nella sua ultima fase neo-giottesca quando dipinge in Santa Croce accanto alle opere dello stesso maestro, non è data tanto da una supremazia pittorica rispetto alla pittura fiorentina del momento, quanto dall'uso del colore lucido e respirante in un chiaroscuro non plastico, ma atmosferico.¹¹⁾

È evidente e immediato il rimando della nostra tavola al polittico di Prato, espressione di piena autonomia e maturità della sua arte e avvio, secondo molti critici,¹²⁾ nello stile di Giovanni verso il neo-giottismo della fase ultima.

Non sarà inutile ripetere le analogie stilistiche e iconografiche riscontrabili nei due dipinti. Dalle fisionomie femminili (la Vergine della nostra tavola appare " sorella " più matura della Santa Caterina, *fig. 3*), alle vesti di preziosissima tinta unita decorate da un semplice ed elegante bordo dorato così in contrasto con le vistose decorazioni in voga in quegli anni a Firenze,¹³⁾ alla collocazione spaziale del trono cosmatesco e della Vergine (*fig. 4*), è tutto un riecheggiare di leggere linee ondulate e ascensionali e di tenui e sfumati colori che non lasciano dubbi circa l'esecuzione delle due opere nello stesso lasso di tempo. Si tratta, dunque, di Giovanni già fiorentino, anche se giova ripetere pur sempre padano, a voler riprendere le parole di Longhi, per " quel ritmo e quella voluta nella Madonna di origine mediamente vitalesca, anche nella spalla manchevole e nella testa inclinata ".¹⁴⁾

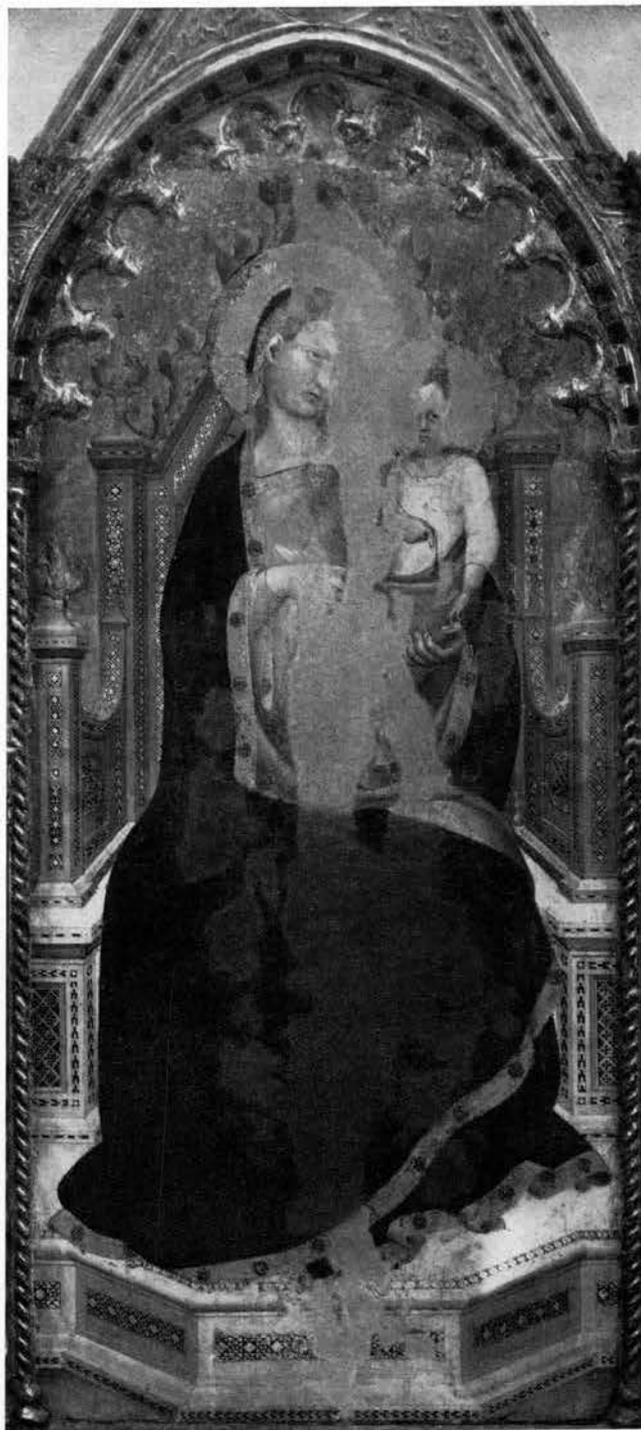
Una rapida panoramica della pittura fiorentina del momento non consente di stabilire che pochi paralleli con personalità di qualche rilievo che possono stare accanto a Giovanni. Sottolinea piuttosto la differenza sostanziale che separa il nostro dai vari artisti che gli sono stati tradizionalmente accostati per riscontri puramente epidermici, da Nardo di Cione a Niccolò di Tommaso che, al pari degli altri orcagneschi, tendono ad un'astrazione formale, laddove la caratteristica principale di Giovanni è data dal naturalismo costante, che pur nella sua vena fiabesca non perde mai il contatto con la realtà quotidiana. Il giottismo mediato a lui tramite Stefano-Puccio Cappanna¹⁵⁾ lo accosta, unico fra i pittori fiorentini, a Giotto, anche se alla trasparenza stefanesca Giovanni sostituisce la particolare tecnica della lieve ombreggiatura di origine padano-bolognese. Questi legami ininterrotti con il Nord fanno sì che anche in questa tavola le maggiori affinità si possono ravvisare pur sempre in un artista toscano, ma che ha scelto di vivere nell'Italia settentrionale e si è padanizzato, proseguendo per un cammino, se si vuole parallelo, ma inverso a quello di Giovanni.

Si tratta ovviamente di Giusto, il quale si penetra di umori veneti fino a creare il polittico del Battistero di Padova (*fig. 5*), che per costruzione e carpenteria appare lontano dai suoi primi passi toscani, mentre Giovanni tende ad una toscanizzazione e costruisce polittici sul tipo toscano convertendosi nei suoi ultimi anni ad una fase neo-giottesca.

La Madonna di Giovanni esaminata in questa sede ha un aspetto che si può definire pur sempre giustesco, nell'atteggiamento suo e del Bambino, nella iconografia del trono cosmatesco che, ripreso dai fiorentini dei primi decenni del Trecento, ricomparirà sempre più in uso nella pittura padana e si riaffercherà nella pittura fiorentina dell'ultimo quarto del secolo XIV, forse per opera dello stesso Giovanni.¹⁶⁾ Da Viboldone al polittico Terzaghi, che sappiamo datato al 1363¹⁷⁾ fino al polittico del Battistero di Padova, i richiami, le interferenze, le osmosi tra Giusto e Giovanni, senza voler tentare di risolvere l'intricato problema del dare e avere fra i due o dei vari soggiorni milanesi di Giovanni o fiorentini di Giusto, continuano ad esistere.¹⁸⁾ Interessante a questo proposito osservare come questa Madonna, senza ombra di dubbio da riferire a Giovanni nel suo periodo fiorentino e per la sua chiara provenienza da una chiesa fiorentina e per lo stretto legame con il polittico di Prato, sia vicina più di ogni altra alle Madonne dei polittici di Giusto.

Preme soltanto sottolineare di nuovo ciò che già è stato detto più volte e cioè, come nonostante le interferenze, i due pittori continuano a conservare una loro individualità caratterizzata precipuamente dalla loro origine.

Toscano, Giusto, con le sue figure squadrate di acuto sentire romanico che " rimangono ancorate ad una grammatica plastica inconfutabile ", " attaccato, a consuetu-



4 - PRATO (FIRENZE), PINACOTECA COMUNALE - GIOVANNI DA MILANO: POLITTICO, MADONNA COL BAMBINO (PARTICOLARE)

dini iconografiche bonarie e antiche, toscanamente patriarcali senza simpatie per il mondo cortese, per gli erbari preziosi, per i vezzi eleganti dei gesti e dei costumi..... che assumerà invece con tanto abbandono Giovanni".¹⁹⁾ Lombardo e soprattutto gotico l'altro, con il suo corredo di amore per il particolare, per i colori tenui e raffinati, sempre memore dell'"ouvrage de Lombardie", silenzioso tramite della corrente avignonese-giovannettiana, corrente che, al di là della componente pittorica, diffuse l'ascendente francese attraverso preziose miniature, raffinati smalti, caleidoscopiche vetrate.

Se poi si vogliono ricercare altre personalità che hanno visto e inteso questa Madonna, al di là di una pedissequa imitazione dell'iconografia giovannea, bisogna rivolgersi ad Allegretto Nuzi (fig.6) o a Puccio di Simone.²⁰⁾ È infatti a questa Madonna o a quella del polittico di Prato o a qualche altra Madonna di Giovanni perduta che deve aver guardato Puccio di Simone, al di là della stretta dipendenza voluta dal Longhi per il trittico di Washington che consente al critico una datazione precoce, al 1353, del polittico pratese. Puccio, al pari di Allegretto Nuzi, trasfonde nelle sue opere²¹⁾ le sinuosità del gotico e l'accuratezza di particolari di sicura ascendenza giovannea, completamente assenti negli anni sessanta nella pittura fiorentina.

Dopo aver inserito la tavola di Giovanni nel contesto figurativo del momento, è tempo di individuarne la probabile datazione.

Nell'iter giovanneo, come si è già detto, essa appare strettamente ancorata al polittico di Prato e al suo indiscutibile *ante quem* del 1363, precedendo cioè tutto il gruppo delle ultime opere fiorentine dal polittico di Ognisanti alla 'Pietà' dell'Accademia, alla Cappella Rinuccini. Si è indotti dunque ad avanzare per la tavola di San Bartolo la proposta di una datazione fra gli anni 1355 e il 1363. È il momento in cui si compenetrano in maniera più equilibrata le diverse componenti del senso poetico di Giovanni, la sua formazione lombarda, il goticismo oltremontano e l'ispirazione toscana.



5 - PADOVA, BATTISTERO - GIUSTO DEI MENABUOI: POLITTICO MADONNA COL BAMBINO (PARTICOLARE)



6 - ROMA, PINACOTECA VATICANA - ALLEGRETTO NUZI: TRITTIPO DEL 1365, MADONNA COL BAMBINO (PARTICOLARE)

Si possono a questo punto prospettare alcune ipotesi sulla provenienza e sulla forma originaria del dipinto.

La nostra tavola era probabilmente la parte centrale di un polittico che doveva avere lateralmente dei santi rappresentati singolarmente, come nel dipinto di Prato. Ciò che l'iconografia e le dimensioni del pezzo suggeriscono, è testimoniato anche da alcune osservazioni dirette: sul retro della tavola, a circa 105 centimetri, compaiono delle leggerissime tracce di un'antica traversa che doveva collegare la parte centrale con gli scomparti laterali. In basso la tavola appare tagliata e ciò farebbe supporre la apposizione di una predella, mentre è intatta sui lati ed ha lo spazio sufficiente a contenere le colonnine tortili divisorie dei vari scomparti.

Allo stato attuale delle conoscenze, l'accostamento per motivi stilistici della nostra tavola può essere fatto con



SCANDICCI (FIRENZE), SAN BARTOLO IN TUTO
GIOVANNI DA MILANO: MADONNA COL BAMBINO

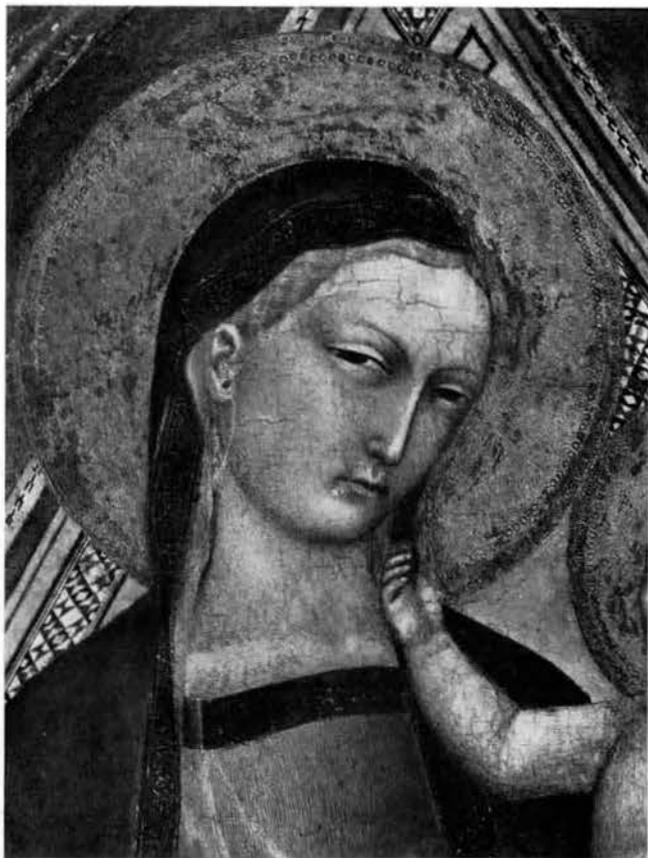
il 'San Francesco' del Museo del Louvre²²⁾ e con il 'Sant'Antonio Abate' della Kress Collection, attualmente nel Museo di Williamstown (U.S.A.).²³⁾ Tale accostamento è confortato nel caso del 'San Francesco', l'unico integro dei due pezzi, anche dal confronto delle misure: centimetri $113 \times 39,5$ (fig. 7). L'altezza infatti della tavola con la Madonna di centimetri centoquarantatré corrisponde come pannello centrale all'altezza del dipinto del Louvre di centimetri centotredici; così come anche i settantatré centimetri di larghezza della nostra tavola trovano perfetta corrispondenza, riguardo alle proporzioni, con i trentanove centimetri del 'San Francesco', come eventuale pannello laterale.²⁴⁾ Purtroppo lo stato delle aureole completamente perse e ridipinte nel caso della Vergine e del Bambino (fig. 8), non consente un parallelo con i nimbi dei due santi del Louvre e di Williamstown, che si presentano fortunatamente intatti e di finissima fattura (fig. 9). Sembra di particolare interesse la *crquelure* che, vistosissima, si ritrova nella tavola della Madonna e negli altri due pezzi e che già il Longhi²⁵⁾ aveva segnalato come determinante per riunificare i due santi. La ricerca sul retro della tavola del 'San Francesco' del Louvre che appare in gran parte subbiata (e che reca due cartellini con i numeri 114 e 127 corrispondenti ai numeri d'inventario delle precedenti collocazioni) ha rivelato delle leggere intaccature del legno ad un'altezza di circa centimetri novantasette della tavola, cioè circa sedici centimetri sotto la cuspide. La punzonatura che corre lungo il bordo della tavola della Vergine, manca completamente in quella del 'San Francesco', ma l'irregolarità che si riscontra nell'esatto rilievo dei punti estremi della centina di quest'ultima (centimetri 3 a sinistra contro 1,8 a destra) farebbe presupporre che la tavola fosse stata tagliata lungo il bordo. Questi confronti non sono sufficienti ad offrire alcuna certezza: d'altra parte anche la provenienza dei santi non è di grande ausilio, dal momento che facevano parte di collezioni private eterogenee come la Campana di Roma e la Bianco di Torino. Si tratta però di elementi idonei a dare credito all'ipotesi da noi avanzata. Tale ipotesi di ricostruzione sembra ragionevole, pur nella consapevolezza che contrasta parzialmente con quella del cosiddetto polittico pisano, ipotesi quest'ultima sorta dalle esigenze avvertite da parte della critica di giustificare un eventuale periodo pisano di Giovanni.²⁶⁾

Più laboriosa è risultata la ricerca di archivio al fine di stabilire la provenienza della tavola e nel tentativo di suggerire attraverso tali indagini nuove proposte sul soggiorno fiorentino di Giovanni.

La tavola, anche se ridipinta, è ricordata fin dal 1863, come risulta dalle vecchie schede della Soprintendenza del professor Carlo Pini e dello stesso Carocci,²⁷⁾ nella chiesa di San Bartolo in Tuto, "Sancti Barptolomei de Greve seu in Tuto", così definita perché al sicuro dalle alluvioni della Greve e del Vingone. Si è tentato di ricercare a quando potesse risalire la collocazione della tavola in chiesa e la consultazione degli antichi documenti conservati per lo più all'Archivio di Stato di Firenze, ha permesso di ricostruire in parte la storia di questa chiesetta, da sempre legata agli splendori e alle vicende della Badia. Donata dalla sua fondatrice Willa²⁸⁾ — moglie di Uberto di Provenza e figlia di Bonifacio duca di Spoleto e marchese di Camerino — ai potenti benedettini cassinensi,



7 - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - GIOVANNI DA MILANO: SAN FRANCESCO



8 - SCANDICCI (FIRENZE), SAN BARTOLO IN TUTO
GIOVANNI DA MILANO: MADONNA COL BAMBINO (PARTICOLARE)



9 - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - GIOVANNI DA MILANO:
SAN FRANCESCO (PARTICOLARE)

fu al pari di altre chiese come San Martino alla Palma e la vicinissima Santa Maria a Greve in un rapporto di completa sudditanza.²⁹⁾ La Badia esercitava su queste chiese il patronato, che significava elezione diretta del parroco³⁰⁾ e controllo vero e proprio sulla vita della parrocchia. Tale controllo si esplicava attraverso le visite pastorali effettuate direttamente dall'abate o da un suo delegato,³¹⁾ le feste solenni concelebbrate con il rappresentante della Badia,³²⁾ i passaggi di temporalità³³⁾ e l'imposizione di una serie di obblighi da soddisfare nei confronti della Badia.³⁴⁾

Tali obblighi venivano estesi anche alla Compagnia esistente presso la chiesa, detta di Santa Maria o della Santissima Concezione, dotata fin dal 1513 di un altare nella stessa chiesa che ben potrebbe essere l'altare dove era sistemata la nostra tavola.

La lunga e laboriosa ricerca svolta sui documenti relativi alla chiesa ha portato al ritrovamento di una decina di inventari dal 1435 fino al Seicento che, attraverso gli elenchi della biancheria di proprietà della chiesa, consentono di seguire le varie trasformazioni da essa subite. Da questi risulta la presenza costante della tavola di "Nostra Donna" fin dal 1460 nella chiesa di San Bartolo in Tuto (vedi Appendice I) e l'esistenza nella stessa chiesa all'inizio del Cinquecento dell'altare della Compagnia dedicato alla Vergine (vedi Appendice II). Inoltre la situazione riscontrata a metà dell'Ottocento, attraverso le vecchie schede della Soprintendenza, della

presenza dell'immagine di "Nostra Donna" coperta per la gran venerazione da una mantellina,³⁵⁾ la decorazione barocca dell'altare che sembra denunciare una scenografia settecentesca creata appositamente per la sacra immagine, gli "ammodernamenti" fatti sul dipinto, dettati da un nuovo gusto e da una nuova moda, ulteriore testimonianza dell'importanza della presenza di tale immagine nella chiesa, sono tutti elementi che concorrono a ritenere che tale collocazione della nostra Madonna fosse antichissima.

D'altra parte lo stretto collegamento con la Badia fiorentina può legittimamente far supporre che un patrono di tanta potenza e ricchezza avesse commissionato il dipinto ad un pittore noto e ricercato. Né l'attività svolta da Giovanni per gli Umiliati o per i Francescani, ci sembra pregiudiziale ai fini di una diversa committenza. Giovanni, probabilmente, come tutti gli artisti del Trecento, lavorava da buon professionista per vari committenti e quindi anche per diversi ordini religiosi.

La tavola, nata come politico, probabilmente fu commissionata dai Benedettini cassinesi direttamente per la chiesa di San Bartolo o forse, con maggiori probabilità, per la stessa Badia. In quest'ultimo caso, dopo essere stata esposta su un altare della propria chiesa, quando nuove esigenze di gusto o altri avvenimenti lo richiesero, fu smistata alla chiesetta di San Bartolo in Tuto. Se fosse giunta qui ancora come politico ad adornare l'altare maggiore, ed in tal caso si sarebbe tentati di identifi-

carla con una delle "tavole di più santi" menzionate negli inventari del 1441 e del 1445, o fosse giunta già smembrata, non è dato di sapere con certezza. La "Nostra Donna", presente nella chiesa fin dal 1460, era venerata all'inizio del Cinquecento sull'altare della Compagnia, ma non sappiamo quando sia avvenuto lo spostamento del polittico e il suo smembramento. La seconda metà del Trecento fu un periodo molto tumultuoso per la vita della Badia, funestata da vari incendi e da altri gravi episodi ai quali è da imputare la scomparsa di molte tracce di questo periodo, in particolare dei documenti d'archivio. Tali avvenimenti potrebbero aver influito anche sullo smembramento del nostro polittico.³⁶⁾

Dunque Giovanni al servizio dei Benedettini? Potrebbe essere una traccia da seguire per tentare di acquisire qualche nuovo punto fermo per la sua attività fiorentina.

Per i suggerimenti e per l'aiuto prestatomi desidero ringraziare Luciano Bellosi, Giorgio Bonsanti, Evelina Borea, Miklos Boskovits, Antonino Coleca, Maria Grazia Ciardi Duprè, Paolo Dal Poggetto, Margherita Lenzini Moriondo e Pierre Rosenberg.

1) 10 settembre 1977: un furto come tanti: i soliti ignoti rompono il vetro di una finestra, si calano nella chiesa e rubano una tavola rappresentante una 'Madonna col Bambino'. La stampa diffonde la notizia della perdita di una pregevole tavola del XIV secolo. Circa quattro anni dopo i carabinieri del nucleo di tutela per il patrimonio artistico sequestrano nella casa di un noto avvocato milanese una bella tavola del Trecento che viene identificata, nonostante le trasformazioni subite, soprattutto l'eliminazione delle grossolane ridipinture, con quella di San Bartolo in Tuto. Inizia il procedimento penale: sia la Curia, sia l'ultimo detentore se ne contendono la proprietà. Il dipinto, grazie all'intervento dell'Avvocatura di Stato, viene affidato in custodia giudiziale alla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze, che lo espone nella Sala del Colosso della Galleria dell'Accademia, dove si trova attualmente. Finalmente, l'ultimo detentore, con atto in data 17 marzo 1982, rinuncia alla domanda di restituzione del dipinto che, con ordinanza del giudice istruttore in data 28 aprile 1982, viene restituito alla parrocchia di San Bartolo in Tuto che ne è la legittima proprietaria. Per maggiore completezza di informazioni cfr. inoltre il *Notiziario*, in *Prospettiva*, 1981, n. 27, pp. 111 e 112.

2) Su Giovanni da Milano, nonostante gli ultimi contributi (M. BOSKOVITS, *Notes sur Giovanni da Milano*, in *Revue de l'Art*, II, 1971, pp. 56 e 57; M. GREGORI, *Giovanni da Milano: storia di un polittico*, in *Paragone*, XXIII, 1972, n. 265, pp. 3-35; L. CAVADINI, *Giovanni da Milano*, Valmorea 1980, catalogo con introduzione di M. GREGORI e ivi ampie indicazioni bibliografiche, cui adde: C. PIERACCINI, *Giovanni da Milano*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere di Firenze, anno accademico 1965/1966), gli unici punti di riferimento sono quelli scanditi dai documenti ritrovati e pubblicati, che lasciano comunque grossi iati e incertezze nella sua attività intermedia. Giovanni compare tra i forestieri abitanti a Firenze in un documento del 17 ottobre del 1346 (cfr. U. PROCACCI, *Il primo ricordo di Giovanni da Milano a Firenze*, in *Arte Antica e Moderna*, 1961, pp. 49-66). Il suo nome si ritrova quindi in un elenco di iscritti all'Arte dei Medici e Speciali del 25 giugno 1363 (la sua iscrizione a tale arte deve essere avvenuta tra il 1358 e il 1363) e il 26 dicembre 1363 fa la sua "portata" all'estimo dichiarando di possedere appezzamenti di terreno nel pioviero di Ripoli (Tizzano, Castagnaccio, Canneto), mentre aveva casa nel popolo di San Pier Maggiore. Firmata e datata al 1365 è la tavola della 'Pietà' dell'Accademia; in data 26 maggio 1365 si apprende da un documento pubblicato dal Milanese (in G. VASARI, *Le Vite*, I, Firenze 1878, p. 572 nota 2) che gli si concede una proroga per i lavori nella cappella già Guidalotti, poi Rinuccini, in Santa Croce che egli non terminò mai. Cfr. M. GREGORI, *Giovanni da Milano alla Cappella Rinuccini*, Milano 1966.

Il 22 aprile 1366 gli viene concessa la cittadinanza (G. MILANESI, *Aneddoti letterari scientifici artistici*, in *Giornale storico degli Archivi toscani*, II, 1858, p. 65); poiché sappiamo che per ottenerla bisognava risiedere e pagare le tasse per almeno cinque anni, per lo meno fin dal 1361 dovette risiedere a Firenze dove esercitò anche la sua attività più redditizia. Nel 1369 lo ritroviamo a Roma a lavorare per Urbano V insieme con Giotto e i figli di Taddeo Gaddi. Proprio a causa dell'assenza di documenti, i periodi più oscuri e purtroppo ancora non chiariti della sua vita sono quelli della gio-

inezza, precedentemente al suo arrivo a Firenze (una traccia è la recente attribuzione della lunetta di Mendrisio) e il grosso periodo centrale dal 1346 al 1360 circa. La complessità della formazione di Giovanni, oltre all'influenza esercitata da lui sulla pittura toscana e lombarda del momento, ha fatto ipotizzare per tale periodo vari soggiorni di Giovanni in Lombardia e in altri centri della Toscana.

3) Il dipinto è ricordato fin dal 1863 nell'Inventario del prof. Carlo Pini dell'Archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze.

4) A giudicare dalla fotografia (fig. 1) si tratta di una ridipintura settecentesca, anche se, con ogni probabilità, la tavola fu ridipinta in maniera molto grossolana nel periodo tra il 1889 e il 1914. Dalle schede dell'Archivio della Soprintendenza per i B.A.S. di Firenze compilate nel 1889, risulta infatti che il Carocci, pur potendo vedere solo la parte superiore della tavola (tra l'altro quella più ridipinta), in quanto collocata in un tabernacolo che la nascondeva per buona metà, descrive la Madonna come figura in piedi e, riprendendo l'inventario del Pini del 1863, definisce il dipinto "di qualche pregio" e "in qualche luogo ridipinto". Il Marangoni nel 1913 apporta delle correzioni direttamente sulla scheda Carocci. Si legge infatti: "Si avverte che dopo la compilazione fatta dal signor Carocci nell'anno 1889 fu provveduta l'antica tavola di una tenda che la rende per tutto visibile al presente". Il giudizio critico sull'opera è completamente cambiato. La Vergine appare seduta in trono, e l'ispettore aggiunge: "È forse opera del secolo XIV, come può arguirsi dalla decorazione cosmatesca del trono, l'unica parte che non è stata imbrattata da tarde ridipinture e guasta da altre ingiurie del tempo". E ancora a matita: "È stata tutta ridipinta in tempi posteriori e guasta".

5) Per quanto riguarda i restauri, già il Carocci nel 1889 scriveva: "È in cattivo stato a causa di restauri cattivissimi e di lavature fatte da mano inabile e deturpata dalle apposizioni per mezzo di bullette e corone e voti etc.". Dopo il furto è stata restaurata da uno dei ricattatori, restauratore di professione, quindi fatta restaurare di nuovo dall'ultimo presunto proprietario, che ha provveduto a far eliminare le ultime ridipinture, come l'apposizione del brutto perizoma al Bambino.

6) Cfr. L. COLETTI, *I Primitivi*, III, *I padani*, Novara 1947, pp. LXV-LXVII.

7) A. MARABOTTINI, *Giovanni da Milano*, Firenze 1950, p. 42 e ss. Lo stesso autore sottolinea come Giovanni, col passare degli anni, rinunci all'esilità delle figure per delle forme più tornite.

8) L'ipotesi del soggiorno avignonese di Giovanni è avanzata dal BOSKOVITS, *op. cit.*, 1971, p. 55. Non si insisterà mai sufficientemente su questa componente avignonese di Giovanni che giustifica i suoi senesismi. Per il fervido ambiente culturale di Avignone si cfr. E. CASTELNUOVO, *Avignone ambocata*, in *Paragone*, X, 1959, n. 119, pp. 28-51; M. LACLOTTE, *L'école d'Avignon*, Paris 1960; E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962; L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il gotico internazionale in Italia*, Roma 1966, p. 17; M. MEISS, *French Painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth Century*, London 1967, p. 208; M. LACLOTTE, *Le Maître des Anges Rebelles*, in *Paragone*, XX, 1969, n. 237, pp. 3-14; M. BOSKOVITS, *op. cit.*, 1971, pp. 55-58. Di recente J. POLZER, *The Master of the Rebel Angels reconsidered*, in *The Art Bulletin*, LXIII, 1981, n. 4, pp. 563-584, tenta una revisione di queste posizioni raggiunte dall'ultima critica e rivede in maniera diversa i rapporti di Giovanni con la pittura senese. Di estrema utilità e chiarezza appare il recentissimo e bel catalogo *Il Gotico a Siena*, Siena 1982, pp. 215-218, soprattutto la scheda di G. PREVITALI, n. 75b.

9) Cfr. R. LONGHI, *Una riconsiderazione dei primitivi italiani*, in *Paragone*, XVI, 1965, n. 183, pp. 8-16 (e anche in *Opere Complete*, VII, Firenze 1974, p. 175). Di particolare interesse sembra l'accostamento di L. MARCUCCI (*Del polittico di Ognissanti di Giovanni da Milano*, in *Antichità Viva*, I, 1962, n. 4, pp. 11-19) alla Pietà Fogg, che contribuisce ad una datazione piuttosto precoce del dipinto, secondo la studiosa prima degli anni cinquanta. L'influenza del Maestro di Figline su Giovanni è evidente anche in altre opere del pittore lombardo come il polittico di Prato, il polittico di Ognissanti e nel 'San Francesco' del Louvre, da collegare con il Santo di Worcester del Maestro di Figline. Mina Gregori ricollega la 'Pietà' già Martin Le Roy (*Giovanni da Milano: storia di un polittico*, *cit.*, 1972, p. 4) alla fase cosiddetta pisana su cui vedi la successiva nota 26, compresa fra gli anni 1355 e 1363.

10) R. LONGHI, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in *Critica d'Arte*, V, 1940, p. 150 (e anche in *Opere Complete*, VIII, Firenze 1975, p. 10).

11) Cfr. R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, Lezioni del corso universitario nell'anno accademico 1934/35, in *Opere Complete*, VI, Firenze 1973, p. 90.

12) Sul polittico di Prato, scoperto dal Milanese nel 1850 nei magazzini dell'ospedale e divenuto proprietà del Comune nel 1857, cfr. G. MILANESI e C. PINI, *Di una tavola dipinta per Giovanni da Milano scoperta in Prato*, in *Calendario Pratese*, VI, 1851, p. 75

e ss. La committenza di tale opera, che è firmata sotto il pannello centrale "Ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus" e che reca inoltre sotto la predella superiore la scritta "Frate Francesco Feci dipingere questa Tavola", è stata sempre legata a tale Francesco Trieri, che fu rettore dell'ospedale della Misericordia dal 1334 al 1363, anno della sua morte. Cfr. T. FRACASSINI, *Gli Ospedali di Prato dalle origini al nostro tempo*, Prato 1926, p. 27; R. OFFNER, *A critical and historical Corpus of Florentine Painting*, New York 1958, sez. III, vol. VIII, p. 203. La discussione circa la datazione dell'opera ha visto parte della critica considerare il polittico pratese come opera all'incirca del 1354, seguendo il suggerimento del SUIDA, *Florentinischer Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strasbourg 1905, p. 27 e ss. che, in base ad un documento da lui reperito in cui risulta rettore della chiesa dell'Ospedale Frate Francesco, l'aveva datato a quell'anno. Il Longhi (*Qualità e industria in Taddeo Gaddi e altri*, in *Paragone*, X, 1959, n. 111, pp. 10-11; IDEM, *Una riconsiderazione dei primitivi italiani*, in *Paragone*, XVI, 1965, n. 183, p. 13) lo data al 1353 per via del trittico di Puccio di Simone e di Allegretto Nuzi della National Gallery di Washington, considerato dal critico citazione di quello di Giovanni e datato al 1354. Tale datazione fu ripresa da L. MARCUCCI, (*op. cit.*, pp. 11-19) e accettata da L. Castelfranchi Vegas (*op. cit.*, p. 17; IDEM, *Giovanni da Milano*, Milano 1965); mentre il Boskovits (*op. cit.*, 1971, p. 57) assume una posizione più cauta, spostando la datazione dell'opera alla fine degli anni cinquanta e considerando come unica data certa l'ante quem del 1363.

13) Cfr. M. BOSKOVITS, *Giovanni da Milano*, Firenze 1966, p. 14.
14) Cfr. R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, cit., 1973, p. 88.

15) Cfr. R. LONGHI, *Stefano Fiorentino*, in *Paragone*, II, 1951, n. 13, pp. 18-40 (e anche in *Opere Complete*, VII, Firenze 1974, pp. 64-82); IDEM, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi e altri*, cit., 1959, n. 109, pp. 31-40; n. 111, pp. 3-12 (e anche in *Opere Complete* VII, Firenze 1974, pp. 85-101); P. SCARPELLINI, *Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma 1969, pp. 211-270, soprattutto pp. 242-262.

16) L'iconografia del trono cosmatesco dai cicli assisiati viene ampiamente diffusa nella pittura fiorentina e senese dei primi decenni del secolo XIV. Scompare quindi dall'area toscana e si ritrova nel Nord, nella Lunetta di Viboldone datata al 1349: viene ripresa da Giusto e da Guariento nel sesto decennio. In tale decennio ricompare anche in area fiorentina, probabilmente per influenza dello stesso Giovanni e in opere a lui contemporanee, come il tabernacolo di via del Leone di Giotto e le opere degli Orcagna.

17) Cfr. R. SCHIFF, *La più antica tavola firmata e datata da Giusto de' Menabuoi fiorentino e padovano*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, N. S., I (XVIII), 1925, pp. 110-121; R. LONGHI, *Frammenti di Giusto a Padova*, in *Pinacoteca*, I, 1928, n. 3, pp. 137-152 (e anche in *Opere Complete*, IV, Firenze 1968, pp. 7-20); IDEM, *Calepino Veneziano. Il Polittico di Giusto dei Menabuoi per Suor Isotta Terzaghi* (1363), in *Arte Veneta*, I, 1947, p. 79 e ss. (e anche in *Opere Complete*, X, Firenze 1978, pp. 65 e 66); IDEM, *Una cornice per Bonifacio Bembo*, in *Paragone*, VIII, 1957, n. 87, pp. 3-13 (e anche in *Opere Complete*, VI, Firenze 1973, pp. 251-260); *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, cat. mostra, Milano 1958, ad vocem.

18) Cfr. oltre a quanto citato nelle note precedenti: S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944; IDEM, *Giusto dei Menabuoi nel Battistero del duomo di Padova*, Venezia 1960; R. LONGHI, *Aspetti dell'antica arte lombarda* (prefazione al catalogo della mostra dell'Arte lombarda del 1958), in *Paragone*, IX, 1958, n. 101, pp. 3-25 (e anche in *Opere Complete*, VI, Firenze 1973, pp. 229-248); IDEM, *Due letture per un trittichino di Giusto dei Menabuoi*, in *Paragone*, XV, 1964, n. 171, pp. 45-49 (e anche in *Opere Complete*, X, Firenze 1978, pp. 127-130).

19) Cfr. S. BETTINI, *op. cit.*, 1944, p. 49.

20) Cfr. R. OFFNER, *A critical and historical Corpus of Florentine Painting. The fourteenth Century*, New York 1947, sez. III, vol. V, p. 141 e ss.; A. MARABOTTINI, *Allegretto Nuzi*, in *Rivista d'arte*, XXVII, 1951/52, pp. 23-55; R. LONGHI, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi e altri*, cit., 1959, n. 111 pp. 3-12; U. BALDINI-P. DAL POGGETTO, *Arte in Valdelsa*, cat. mostra, Certaldo 1963, pp. 28 e 29; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, London 1963; R. LONGHI, *Una riconsiderazione dei 'primitivi' italiani*, cit., 1965, pp. 8-16; L. VERTOVA, *'What goes with what?'*, in *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, n. 777, pp. 668-672; *Pittura nel Maceratese dal Duecento al Tardo Gotico*, cat. mostra, Macerata 1971, pp. 53-64; R. FREMANTLE, *Florentine Gothic Painters*, London 1975, p. 85 e ss.

21) Pensiamo alla "Madonna dell'Umiltà" del tabernacolo della collezione di Lord Methuen a Corsham Court (Wiltshire), alla "Madonna col Bambino" del County Museum di Los Angeles dove compare l'iconografia di origine bizantina, ampiamente diffusa anche nella pittura senese, del Bimbo in piedi, alla Madonna del trittico della Fondazione Cini a Venezia, alla "Madonna del latte" datata al 1360, già nella collezione Artaud de Montor a Parigi e recente-

mente ricomparsa sul mercato antiquario in una vendita all'asta di Sotheby's a Londra il 24 giugno 1964, per citare alcuni esempi di Puccio di Simone; per quanto riguarda Allegretto Nuzi, registrato al pari di Giovanni tra pittori forestieri che si trovavano a Firenze nel 1346, rimandiamo alla Madonna del trittico della Pinacoteca Vaticana eseguito nel 1365 (fig. 6), alla "Vergine in trono e santi" del ciclo degli affreschi del duomo di Fabriano degli stessi anni.

22) Proveniente dalla Collezione Campana di Roma (cfr. i *Cataloghi del Museo Campana*, Roma, s.d. (ma 1858), Classe VIII, p. 13, n. 114; e inoltre S. REINACH, *Esquisse d'une histoire de la collection Campana*, Paris 1905), depositato nel Museo di Bordeaux dal 1863 al 1955, da quest'ultima data è esposto al Louvre (cfr. M. LACLOTTE, *De Giotto à Bellini, les primitifs italiens dans les musées de France*, Paris 1956, p. 8, n. 11. Ritenuto a lungo opera del Sassetta (B. BERENSON, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, London 1908, p. 245 e Oxford 1932, p. 511; R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Painting*, IX, The Hague 1927, p. 361, n. 1), fu l'Offner, come riferisce il Pope-Hennessy (*Sassetta*, London 1939, pp. 185 e 203 nota 140) il primo a restituirlo a Giovanni che lo seguì in questa attribuzione insieme al Longhi. Il Meiss (*Primitifs italiens a l'Orangerie*, in *Revue du Louvre*, 1956, n. 6, pp. 145 e 146) lo ritiene una "goffa marionetta prodotta dall'atelier di Giovanni da Milano"; anche la Brizio (A. M. BRIZIO, *La mostra d'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, in *Bollettino d'Arte*, XLIII, 1958, p. 357) lo espunge dal catalogo di Giovanni.

23) Proveniente dalla Collezione Bianco di Torino (1889) come Francesco Traini (cfr. S. REINACH, *Repertoire des peintures*, II, Paris 1907, p. 583) passò poi nella collezione Vienna di Roma e quindi nella Contini Bonacossi di Firenze; fu acquistato nel 1932 dalla Collezione Kress (cfr. F. R. SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*, London 1966, p. 39). Rimasto in deposito alla National Gallery di Washington dal 1939 al 1952, è pervenuto al Williams College Museum dalla Collezione Samuel H. Kress nel 1960. Fu attribuito a Giovanni dal Longhi (*Fatti di Masolino e Masaccio*, cit., 1940, p. 181) che lo accostò al San Francesco del Louvre. Al di là delle motivazioni stilistiche che ci sembrano completamente soddisfacenti, in questa sede un confronto con questa tavola per quanto riguarda le misure non è assolutamente probante, dal momento che essa appare tagliata in basso e anche lateralmente. Per quanto riguarda un probabile particolare culto a Sant'Antonio Abate, santo per altro molto venerato nelle campagne, dalle ricerche di archivio è risultato che l'altare nella chiesa di San Bartolo in Tuto e poi la stessa congrega annessa alla chiesa erano dedicate a Sant'Antonio da Padova. Ciò nonostante la venerazione per il Sant'Antonio Abate era molto sentita anche in San Bartolo in Tuto, ed è estremamente interessante come a proposito della celebrazione di tale festa (al pari della celebrazione di Santa Lucia e San Giovanni Decollato) fosse sorta una questione con la chiesa confinante di Santa Maria a Greve. Esiste un documento (A.S.F., Conventi Soppressi 78, Ms. 335, cc. 427r.-428v.: "Concordia iuncta anno 1729 inter rectorem Sanctae Mariae ad Grevem ex una parte et Rectorem Sancti Bartholi ex altera circa celebrationem quarundam festivitatum") che riguarda gli accordi presi e regola la celebrazione di tali feste fra le due chiese.

24) Per quanto riguarda le proporzioni si rimanda al polittico di Prato, la cui parte centrale è di cm 112 x 51, mentre i pannelli laterali sono di cm 78 x 27,5. Si ritiene che il polittico di San Bartolo dovesse essere molto simile per impaginatura e composizione a quello di Prato, con le tavole cuspidate della Madonna e dei Santi e in basso una predella.

25) Cfr. R. LONGHI, *Fatti di Masolino e Masaccio*, cit., 1940, p. 181, n. 6 (anche in *Opere Complete*, VIII, Firenze 1975, p. 47, n. 6).

26) L'ipotesi di un periodo pisano per Giovanni fu avvertita genericamente da alcuni critici (Coletti, Longhi) ed è stata di recente riproposta da M. Gregori (*op. cit.*, 1972, p. 4). A Pisa Giovanni avrebbe avuto contatti con la cultura del Traini e con la corrente post-martiniana: tali rapporti spiegherebbero alcuni aspetti goticistici di Giovanni e quindi lo spostamento cronologico di alcune opere più marcatamente gotiche a questa fase pisana delineata fra il 1355 e il 1363. La ricostruzione del cosiddetto polittico pisano è sorta quando ai due santi, già accostati dal Longhi per la prima volta, è stata messa accanto, da parte del Boskovits, l'"Annunciazione" presente nel Museo di Pisa. Mina Gregori ha ritenuto quindi che anche la "Crocefissione" Sommer di Londra facesse parte di questo polittico commissionato con ogni probabilità dagli Umiliati e proveniente dalla chiesa pisana di San Torpè (M. GREGORI, introduzione a L. CAVADINI, *op. cit.*, p. 18). Tale ricostruzione è accettata anche dal recente catalogo del Louvre (A. BREJON DE LAVERGNE e D. THIEBAUT, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre*, Paris 1981, p. 182).

L'origine pisana del polittico ruota intorno alle tavolette dell'"Annunciazione" che furono donate dal Canonico Zucchetti nel 1796 al Museo di Pisa. Non sarà inutile ribadire la provenienza non esclusivamente pisana della raccolta del Canonico Zucchetti che riuniva opere provenienti dalle chiese di Firenze, Siena e Pisa (cfr. il manoscritto

conservato presso l'Archivio dell'Opera Primaziale di Pisa: *Reperitorio del museo dei quadri antichi su tavola delle scuole di Pisa, Siena e Firenze di proprietà del canonico Sebastiano Zucchetti decano della Primaziale*. La committenza degli Umiliati si è individuata nella presenza dell'agnello nel pastorale del Sant'Antonio Abate che è stato interpretato come stemma dell'Ordine, la cui attività principale fu la lavorazione della lana.

27) Cfr. inoltre G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1906-7, II, p. 413, che fra le opere d'arte della chiesa ricorda "una tavola de' primi del XV secolo colla Vergine e il Bambino, dipinto su fondo oro"; e ancora E. HUTTON, *Country Walks about Florence*, London 1908, p. 195, che descrive nella chiesa di San Bartolo in Tuto "a beautiful picture on a gold ground of the Virgin and Child, by some late fourteenth painter stands almost hidden over the altar on the north...".

28) Su Willa, moglie di Uberto di Provenza e madre del leggendario Ugo, marchese di Toscana, cfr. P. PUCCINELLI, *Historia delle eroiche attoni della gran dama Villa Principessa della Toscana, Duchessa di Spoleto, e Contessa di Camerino*, Napoli 1643. Per i documenti relativi alla Badia fiorentina conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, si consulti il Diplomatico, spoglio n. 49, il Diplomatico, spoglio n. 84 e Conventi Soppressi 78. Il Diplomatico n. 49 raccoglie una grande quantità di pergamene che, insieme a pochissime altre carte confluite nel fondo Ashburn della Biblioteca Laurenziana, costituiscono quasi l'unica fonte per uno studio della storia della Badia anteriore al secolo XV. Risalgono invece a partire dal secolo XV le filze conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze (A.S.F., Conventi Soppressi 78; ad eccezione del Ms. 394 *Instrumentum exterorum*) e presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, Conventi Soppressi, da ordinare. Per le pubblicazioni a stampa cfr. P. PUCCINELLI, *Cronica dell'insigne ed imperiali abbazia di Firenze*, Milano 1664; G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, I, Firenze 1754, pp. 189-206; J. LAMI, *Sanctae Ecclesiae Florentinae Monumenta*, II, Firenze 1758, p. 1031; L. GALLETTI, *Ragionamento dell'origine e de' primieri tempi della Badia*, Roma 1773; G. B. UCCELLI, *Della Badia fiorentina*, Firenze 1858; A. COCCHI, *Le chiese di Firenze dal secolo IV al secolo XX*, Firenze 1903, pp. 105-116; W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, I, Frankfurt am Main 1940, pp. 268-318; M. LOPES PEGNA, *Le più antiche chiese fiorentine*, Firenze 1971, pp. 94-99; E. SESTAN-M. ADRIANI-A. GUIDOTTI, *La Badia fiorentina*, Firenze 1982.

29) Cfr. J. LAMI *op. cit.*, II, p. 1031: "Plura monasteria et ecclesia, huic Monasterio, adnexa vel subdita fuere, ut Monasterium Campi Maioris in diocesi Lucenti.... Ecclesiae Sancti Bartolomei in Tuto seu ad Scandices. Ecclesiae Sancti Martini pariter ad Scandices....". La formula che accompagna la chiesa in tutti i documenti è: "unita e incorporata, et pleno iure soggetta a detta Badia".

30) Presso l'Archivio di Stato di Firenze si conservano diverse pergamene (A.S.F., Diplomatico, Badia Fiorentina, 1061, 28 giugno; 1105, 15 gennaio; 1320, 13 febbraio; 1348, 24 luglio; 1363, 14 giugno; 1364, 9 dicembre) ove si ricordano le elezioni del Rettore della chiesa di San Bartolomeo a Greve "unita e annessa alla mensa dell'abate della Badia fiorentina".

31) A.S.F., Conventi Soppressi 78, Ms. 344, cc. 56r.-57v., dove si ha notizia di visite pastorali effettuate durante il 1500 (dal 1522 al 1594); Ms. 345 c. 17r. (anno 1574), c. 28r. (anno 1576), cc. 43v.-45r. e cc. 48r.-49r. (anno 1594); c. 69r.v. (anno 1617), c. 249v. (anno 1716); fascicoli 21, 17, 18, 19; ma soprattutto Ms. 335, cc. 351r.-356r. (anno 1576); c. 363r.v. (anno 1596); cc. 370r.-371v. (anno 1643); cc. 383r.-385v. (anno 1716). Unica eccezione che sembra però confermare l'onnipotenza dell'Abate è la visita effettuata dal rappresentante dell'Arcivescovo (Ms. 335, cc. 376r.-377v.). Si consulti inoltre A.S.F., Conventi Soppressi 78, Ms. 400, *Visitaciones ecclesiarum*, cc. 11r.-13v. (anno 1716); cc. 376v.-377v. (anno 1737).

32) È estremamente interessante leggere (A.S.F. Conventi Soppressi 78, Ms. 335, cc. 422r.-424v.) nella nomina di Andrea Burchi a curato di San Bartolo in Tuto in data 17 febbraio 1728, tutti gli obblighi a cui doveva sottostare accettando l'incarico in tale chiesa "unita in perpetuo e incorporata alla sopradetta Insigne Badia". I vincoli di obbedienza all'abate si estrinsecavano in una serie di approvazioni necessarie per prediche, panegirici, sermoni etc., di inviti a tutte le solennità e di visite formali fatte dal Reverendo Abate che doveva essere ricevuto "more pontificali". Vi-geva l'obbligo per il parroco di San Bartolo di essere presente per alcune feste particolari della Badia. A c. 424r.v. dello stesso manoscritto si legge: "E nei giorni delle Feste del medesimo San Benedetto, di Santa Scolastica, di San Mauro, di San Placido, di Santa Gertrude e del nostro Ognissanti, debba il signor curato celebrare la Messa in detta chiesa e sia la festa conforme a come si fa qui in Badia e debba parimenti mettere sopra la porta principale della chiesa il segno di Festa solenne e dell'Indulgenza plenaria".

33) Per i passaggi di temporalità cfr. Ms. 335, cc. 389r.-392r. È di estremo interesse leggere a c. 390r.v. che il nuovo sacerdote riceve "tutte le robe e suppellettili sacre di dominio, e proprietà

di detta Insigne Abbazia di Santa Maria di Firenze, e depositate per uso di detta Venerabile chiesa di San Bartolomeo in Tuto descritte nell'Inventario...".

34) Si ricordi anche il tributo pagato dalla chiesa di San Bartolo in Tuto alla potente Badia il giorno di San Tommaso, celebrato secondo la consuetudine. Dopo l'orazione funebre celebrata dinanzi al feretro del conte Ugo dove era stata posta l'armatura che tradizionalmente si riteneva essere appartenuta allo stesso conte, i tributari della Badia offrivano il loro censo. Tra questi la badia di Santa Trinita con quattordici piccioli e San Bartolo in Greve come San Martino a Scandicci otto grossi d'argento. Cfr. G. B. UCCELLI, *op. cit.*, p. 78.

35) È interessante rilevare come la consuetudine di coprire la Madonna con mantelline, in quanto oggetto di grande venerazione, era ancora viva fino a non molto tempo fa, al tempo della visita del Cardinale Della Costa, come si apprende dal manoscritto — presso l'Archivio parrocchiale — compilato nell'anno 1932, in cui si legge: "In cornu evangelii uscendo dal presbitero si trova l'altare sormontato da Madonna dipinta su tavola di m. 1,50 x 0,70. Opera di pregio del secolo XIX. Tale immagine si tiene coperta con tendina di seta e sul gradino invece si tiene scoperto quadretto ovale intagliato dorato con stampa immagine di San Giuseppe".

36) Una serie di incendi, tra cui quello del 1357 appiccato dagli stessi monaci che distrusse la sagrestia ed alcune case vicine, l'occupazione del campanile da parte dei Ciompi nel 1378, l'affidamento della Badia, già ridotta in commendata da Urbano V, a Giovanni Albergotti, sono tra gli avvenimenti più importanti che segnarono la vita della Badia in quegli anni. Cfr. G. B. UCCELLI, *op. cit.*, pp. 37 e 38, 98-100 e per altre indicazioni si rinvia alla precedente nota 26. Di estremo interesse e suggestione anche ai fini degli argomenti trattati in questo studio è la decorazione, purtroppo rimasta frammentaria, della cappella Covoni della stessa Badia. La lunetta rappresentante il martirio di San Bartolomeo, riferibile circa alla metà del secolo, presenta una interpretazione lombarda coniugata ad una grammatica tutta toscana che ha fatto fare il nome di Giotto. Cfr. P. DAL POGGETTO, *Omaggio a Giotto*, cat. mostra, Firenze 1967, pp. 50 e 51.

APPENDICE

I. Il ritrovamento di una serie di inventari dal 1435 fino ad epoca seicentesca della chiesa di San Bartolo in Tuto ha consentito di tracciare la storia della chiesa e le varie trasformazioni da essa subite.

Il primo inventario in data 1435 (A.S.F., Conventi Soppressi 78, Ms. 335, c. 104 r.) ricorda oltre l'altare maggiore, l'altare di Sant'Antonio di Padova, collegato alla Congregazione esistente presso la chiesa e fa cenno al corredo di biancheria e candelieri di cui sono provvisti gli altari.

L'inventario del 27 marzo 1441 (A.S.F., Conventi Soppressi 78, Ms. 386, cc. XXXVIIr.-XXXVIIIr.) descrive "la detta chiesa con 3 altari e 2 campane nel campanile. Altare maggiore titolato in San Bartolomeo: 1 tavola d'altare usata... 1 dossale dipinto all'altare. 1 cortina alla tavola dell'altare. Altare di Sant'Antonio: 1 tavola d'altare usata... 1 cortina alla tavola dell'altare. Altare di San Lorenzo: 1 tavola d'altare quasi nuova... 1 cortina alla tavola d'altare". Quindi in chiesa oltre ad un elenco di leggi, candelieri, pianete etc. enumera "7 tavole dipinte di più santi" ed ancora in sagrestia (a c. XXXVIIv.) oltre a calici, pianete e paliotti sembra di estremo interesse la citazione: "3 panni per coprire le tavole in chiesa... 3 sciugatoi per altari. 4 sciugatoi cuoprono le tavole di sopra... 5 sciugatoi usati cuoprono le tavole dipinte di chiesa".

L'inventario in data 1445 (Ms. 335, cc. 121r.-124v.) ricorda a c. 121r. "In chiesa medesima. 7 tavole dipinte di più Santi" e passando alla descrizione dei singoli altari in chiesa, ricorda tre altari: l'altare maggiore, l'altare di Santo Antonio e l'altare di San Lorenzo, ma soltanto per i primi due nomina la tavola d'altare. "Altare maggiore con tavola d'altare: 1 sciugatoio vecchio che cuopre a pie' la tavola dell'altare. 1 dossale dipinto. 1 cortina alla tavola dell'altare. Altare di Sant'Antonio con tavola d'altare: 1 cortina che cuopre la tavola dell'altare. 1 paliotto di taffetà giallo con arme di lion diviso e con fregio". Quindi l'altare di San Lorenzo, dove si ricordano tovaglia, candelieri e un baldacchino, ma non si fa cenno a nessuna tavola d'altare.

Gli altari della chiesa risultano ancora tre (e precisamente quelli già menzionati nell'inventario del 1445), nell'"Inventario di San Bartholo in Tuto o vero di Scandicci fatto a di 28 di luglio 1460" (Ms. 335, cc. 129r.-130r.). Compare citata per la prima volta la "tavola di Nostra Donna." A c. 129v. si legge: "In chiesa: 2 sciugatoi dipinti di croce al Crocifisso grande. 1 sciugatoio a una immagine di Santa Margherita; 1 sciugatoio a una tavola di Nostra Donna".

L'inventario dell'agosto 1462 (Ms. 335, cc. 132r.-133v.) a c. 132v. ripete gli stessi oggetti menzionati nell'inventario del 1460 tra cui "1 sciugatoio a una tavola di Nostra Donna"; i tre altari della chiesa risultano sempre dedicati agli stessi santi: altare maggiore, altare di San Lorenzo, altare di Sant'Antonio.

La situazione appare immutata nell'Inventario del 1469 (Ms. 335, cc. 134r.-135v.); a c. 134v. si ricordano i soliti altari e si fa cenno alle tavole di "Santa Margherita" e di "Nostra Donna". Né particolari interessanti aggiungono a questa situazione l'inventario del 1490 (Ms. 335, c. 138r.v.) e l'inventario del 1506 (Ms. 335, c. 257r.v. che riguarda però gli oggetti della canonica).

La situazione appare invece modificata con l'inventario in data addì 6 novembre 1515 (Ms. 335, cc. 268r.-269r.), in quanto in chiesa esiste un vero e proprio altare dedicato alla Madonna, il che coincide con quanto si è ritrovato nei documenti della Compagnia che risultava provvista di un altare dedicato alla Vergine fin dal 1513 (cfr.: *infra sub II*). Così a c. 268r. si legge: "1 mantellino per la Madonna di stoffa. 1 velo come detto mantellino azzurro a stelle... 1 velo come detto mantellino per la Madonna fatto alla damaschina". A c. 268v.: "2 cortine di panno lino per la Madonna... 2 candelieri di ottone alla Madonna con il campanuzzo". L'inventario del 1534 sembra far cenno a cinque altari (Ms. 335, c. 273r.v.): a c. 273v. si legge "5 paliferiali per ciascuno altare".

Conferma dell'altare della Madonna è anche nell'"Inventario Generale di tutto quello che si trova al presente nella chiesa" in data 1587 (A.S.F., Conventi Soppressi 78, Ms. 223, c. 21r.), composto da un elenco di oggetti disposto su due colonne della stessa carta dove si ricorda "Un paliotto all'altare della Madonna, di taffetà bianco con frange verde di filaticcio" e dove alla fine della seconda colonna, tra le cose aggiunte di nuovo alla chiesa di San Bartolo dal 1584 al 1587, essendo rettore Ser Romolo di Lorenzo Luti, si ricorda "un paliotto di maglia quadra: soppannato di tela incarnata per l'altare della Madonna" e "uno sciugatoio per il tabernacolo della Madonna e un velo di seta e oro per la Madonna".

La tavola di "Nostra Donna" viene ricordata ancora in cinque inventari senza data che si ritrovano nell'ultima parte del Manoscritto 335. Così in un inventario senza data probabilmente cinquecentesco (Ms. 335, cc. 482r.v.) a c. 482r. si legge: "In sagrestia: uno velo di taffetà verde con l'arme dei Boni da porre per nostra donna... Uno velo di pannolino stellato per nostra donna". Gli stessi oggetti sono menzionati a c. 483r. in un altro inventario forse più antico (Ms. 335, c. 483r.v.). Seguono quindi altri tre inventari senza data e scritti da calligrafie diverse. Nel primo (Ms. 335, cc. 484r.-485r.) a c. 484r. si ricorda un mantel-

lino di taffetà per la Madonna e un velo come detto mantellino, a c. 484v. "Un paio di candelieri di ottone con il campanuzzo alla Madonna". Quindi in un altro inventario senza data (Ms. 335, c. 487r.) si legge: "2 candelieri di ferro in su l'altare di nostra donna". L'ultimo inventario probabilmente già di epoca seicentesca (Ms. 335, c. 488r.v.) ricorda a c. 488r. "Tre mantellini della Madonna cioè uno bianco, uno rossellino e uno verde", fa una descrizione della chiesa che risulta provvista di cinque altari: altare Grande, altare di Sant'Antonio, altare di San Nicola, altare di San Sebastiano (sul quale doveva essere collocata la cinquecentesca tavola della 'Deposizione', attualmente in chiesa), altare della Madonna. L'esistenza di tali altari viene confermata dalla visita pastorale del 1643 (vedi nota 31), mentre in epoca settecentesca si ritrova l'altare del Crocifisso. Questo inventario conclude quindi con un elenco di oggetti di cui è provvisto l'altare di Nostra Donna (mantellino, sciugatoi, candelieri, predella, tovaglia etc.).

II. La ricerca d'archivio ha rivelato documenti interessanti sulla Compagnia esistente presso la chiesa di San Bartolo in Tuto, denominata di Santa Maria o della Santissima Concezione. Se ne ignora la data di costituzione, ma essa risulta esistente nel 1442 da un pagamento in data 25 novembre (A.S.F., Conventi Soppressi 78, Ms. 337, *Libro di obblighi della Compagnia*, nel *recto* dell'ultima carta.). Nello stesso manoscritto alla quarta carta si ricorda in data maggio 1477 che la Compagnia della SS. Maria "si raguna nella chiesa di San Bartholo in Tuto....". Si cfr. inoltre: il *Libro dei Capitoli* (A.S.F., Conventi Soppressi 78, Ms. 338) in cui risulta che nel 1513 esisteva in chiesa un altare dedicato alla Madonna. Infatti nel capitolo XV a proposito della celebrazione della prima domenica si legge: "Ancho la prima domenica del mese è ordinato che si dica la messa allo altare della donna nostra: nella quale el Camarlengho debbia far andare in su l'altare due ceri di quello della Compagnia alla Messa: e quando si leva il Signore fare accendere i torci grandi della Compagnia". Si cfr. inoltre il *Libro di Entrate e Uscite della Compagnia* (A.S.F., Conventi Soppressi 78, Ms. 336) di epoca settecentesca. Ed ancora i *Libri di Entrate e Uscite*, conservati nell'Archivio Parrocchiale, uno in data 1614, l'altro in data 1795. Estremamente utile per seguire l'attività svolta dalla Compagnia è quello del 1614 dove si apprende dell'assegnazione annuale fatta dalla Compagnia in occasione della festività dell'Immacolata Concezione (8 dicembre) ad una fanciulla bisognosa. Tale dote veniva restituita nel caso che la fanciulla non si fosse sposata entro i due anni. I danari in questo caso venivano utilizzati per comprare arredi per la chiesa (una pianeta di seta rossa in data 8 dicembre 1619 a c. 20r.; un paliotto rosso per l'altare maggiore, in data 8 dicembre 1627, c. 32v.) o addobbi per l'altare della Madonna come i viticci (in data 8 dicembre 1620, c. 21r.) o un "paliotto di drapo sopra bianco e verde" (in data 5 luglio 1643, c. 37r.).

Dopo che questo studio era stato licenziato per la stampa, è comparso il breve articolo di A. LADIS, A newly recovered enthroned Madonna by Giovanni da Milano, in Apollo, LXV, 1982, pp. 6 e 7, che si cita per completezza d'informazione.