

LA FIGURA E IL TRONO: LA MADONNA DI SAN GIORGIO ALLA COSTA RISARCITA

Madonna col Bambino
in trono e due angeli
1288 circa
Tempera e oro su tavola
Firenze, Museo diocesano
di Santo Stefano al ponte

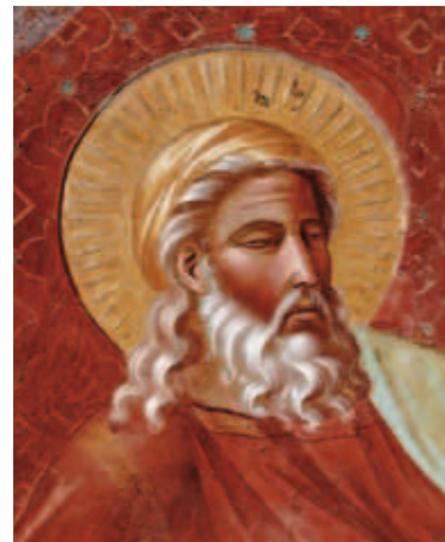
Andrea De Marchi



La tavola di San Giorgio alla Costa presenta una forma manipolata, tagliata su tutti i lati per ridurla alla sagoma di una pala centinata, forse già in età rinascimentale, quando nella chiesa s'insediaroni i domenicani osservanti¹. L'arco a tutto sesto ritaglia un'originale cuspidale, che si ricostruisce facilmente, dal momento che sui due lati emerge una cospicua porzione del legno a vista su cui doveva applicarsi la cornice originale, concepita dunque come elemento sagomato a sé stante, e non già incavato nel massello, come nella tradizione bizantina e duecentesca prima di Cimabue e di Duccio. Oltre all'asportazione della punta della cuspidale, forti sono le resezioni sui due lati e in basso, dove è tagliato completamente fuori il piede destro della Madonna, che era posto a un livello decisamente più basso rispetto all'altro. In questo modo è fortemente alterata la percezione originale, in favore di un isolamento del mero gruppo figurale, a discapito del trono e della sua sofisticata articolazione illusionistica, che si coglie a fatica. Vero è peraltro che la Madonna col Bambino s'imponesse con un'autorevolezza tutta fisica, con la sua torreggiante imponenza matronale, che traduce in corporeità immanente l'idea cimabuesca, in essenza visionaria, di una figura grandiosa, librata su alti e fragili scranni. Questa esuberanza corporea che quasi esautorava il pur essenziale contorno architettonico è un tratto di fondo che accomuna il dipinto alla più tarda *Madonna* di Ognissanti, databile una dozzina d'anni dopo, subito prima del soggiorno padovano, nonostante le differenze enormi fra le due opere, proprie dell'evoluzione di un grande artista.

Nell'analisi di questa tavola si possono riscontrare infiniti dettagli e stratagemmi visivi che denunciano già *in nuce* tutti i caratteri della rivoluzione giottesca, in uno stadio ancora embrionale che la rende d'importanza cruciale per l'esegesi delle fonti e della formazione dell'artista. Il carattere acerbo e sperimentale ha anche suggerito contrastanti interpretazioni, sulla sua stessa paternità, che il suo primo commentatore, Richard Offner, non riconosceva a Giotto ma al Maestro della Santa Cecilia², sia più sottilmente sul problema della datazione.

Le grandi *Maestà* mariane della fine del Duecento, cui anche questa si appartiene, presentano in Italia centrale il predominio del tema della Vergine *Odeghetria*, che porge issato sul ginocchio sinistro il Bambino solennemente composto e frontale, mentre benedice con la mano destra protesa e stringe con la mano sinistra un rotolo. Giotto giovane si conforma al tema dominante, per trasformarlo nell'intimo. Cimabue, e Duccio al suo seguito, aveva elaborato la disposizione in traluce del trono ligneo, ingracilito da fitti intagli e filettature dorate. Qui irrompe a Firenze la novità del trono marmoreo, finemente intarsiato in *opus romanum*, e provocatoriamente si ritorna alla costruzione assiale, che garantisce imponenza e permette esibizioni di scorci più sottili. La sfida è quella di animare e sommuovere dall'interno la figura così solennemente centralizzata, attraverso il gioco di minuti scarti. Alla fine perfettamente frontale è solo il volto di Cristo Bambino; le sue stesse gambe sono divaricate, i piedini programmaticamente differenziati, uno di profilo visto dal basso, l'altro di prospetto visto dall'alto, come sgambettando: Giotto cattura l'accidentale



in apertura
**Madonna col Bambino
in trono e due angeli**
1288 circa
Tempera e oro
su tavola, cm 180x90
Firenze, Museo
diocesano di Santo
Stefano al ponte.
Da Firenze, San Giorgio
alla Costa; Galleria
degli Uffizi (1937-1983);
Museo diocesano di
Santo Stefano al Ponte
(dal 1983)

3. Giotto, *Isacco che
ripudia Esau*, particolare.
Assisi, basilica superiore
di San Francesco

4. Giotto, *Madonna col
Bambino e due angeli*,
particolare. Firenze,
Museo diocesano di
Santo Stefano al Ponte

5. Giotto e collaboratori,
*La confessione della
donna di Benevento*,
particolare. Assisi,
basilica superiore
di San Francesco

e lo trasmuta in essenziale.

La Madonna scarta le ginocchia, una più bassa dell'altra, porta in avanti il braccio destro, con la grande mano che trattiene un ginocchio del Figlio, mentre l'altra lo sorregge dietro alla spalla sinistra; il capo si flette verso il Bambino, accennando col panneggio ad una curva, che è curvatura sentimentale, prima ancora che esplicita torsione nello spazio. Questo schema di base è lo stesso della *Madonna di San Francesco* a Pisa di Cimabue, ora al Louvre, e di quella di Santa Maria Novella di Duccio ora agli Uffizi (commissionata dai laudesi nel 1285), rivisitato però in termini radicalmente nuovi. Comune è ancora lo scorcio irrisolto della coscia destra della Madonna, che piega in diagonale non riuscendo ancora a scoriare in profondità, sì che la seduta appare anche qui scivolante e incerta, nonostante la nuova calzante definizione delle pieghe tubolari variamente spezzate, che vanno a rastremarsi sui volumi gonfiati del corpo sottostante, secondo un *modus* in cui c'è già tutta la nuova metodica costruttiva giottesca. Questo dettaglio dovrebbe far meditare sulla data ancora alta di quest'opera, a monte credo della straordinaria maturazione che accompagnò Giotto nel corso della gestazione del complesso ciclo francescano di Assisi, portandolo alla fine ad approdi nella resa dei volumi e nella sintesi del sistema grafico delle pieghe decisamente più evoluti. Nella *Madonna di San Giorgio alla Costa* notiamo il retaggio di grafismi incisivi cimabueschi, ad esempio nelle iterate pieghe che solcano in verticale il mantello sopra il braccio destro di Maria, mentre più fasciante e disteso, quasi come in una scultura francese, è il vasto lembo pure risvoltato, che discende sul petto, dalla stessa parte. In basso la trasparenza del volume inferiore della gamba destra, come un tronco squadrato e rigido, è marcata da volontarismo e perseguita con un sistema di pennellate fitte e distinte, graffianti, ancora cimabuesche. Ancora più arcaica, se possibile, è la soluzione del panneggio della veste rossa che si flette sopra il piede sinistro, anche se qui le pieghe spezzate un po' artificiosamente si gonfiano poi con inedita consistenza, nel dettaglio. Il panneggiamento si fa poi straordinariamente complesso e impegnato nel Bambino, sia nella tunichetta grigio-violacea, stretta fra petto e addome gonfiante con piegoline che affiorano per gradi e poi spariscono, con passaggi che sono l'equivalente esatto della scultura matura di Arnolfo di Cambio, nel nono decennio, sia nell'ampio drappo rosso che fascia la spalla e il braccio sinistro, con un'imitazione di sottosquadri alla Nicola Pisano che approfondisce lo stimolo iniziale del maestro Cimabue.

Nel considerare tutti questi aspetti stilistici bisognerà tenere conto della forte svelatura e delle perdite di materia: la definizione originale doveva essere altrimenti sbalzata e metallica. Ciò vale anche per i volti, che presentano un'usura capillare. Questa non impedisce di apprezzare la potenza modellante del sistema di fitte pennellate che assecondano i piani del volto e li ombreggiano intensamente. L'asimmetria degli occhi della Madonna, dall'elegante cifra allungata duecentesca, non è ancora disciplinata in relazione a un chiaro scorcio di tre quarti, vena piuttosto lo sguardo di presagio malinconico, in linea con Cimabue e con il Duccio della



Madonna Rucellai. La canna nasale è evidenziata col prospetto piatto a spigolo vivo, come nelle più antiche scene del ciclo francescano, non più oltre. La capigliatura è calzata da una cuffia rossa, di tradizione bizantina, ma in alto fuoriescono due ciocche ondose: ed è la prima volta che ciò avviene nella pittura italiana: una deroga e un assaggio di verità naturale che ci trasmettono un brivido improvviso.

Se si immaginasse il gruppo figurale da solo la posizione seduta apparirebbe non del tutto chiara. Doveva aiutarla l'invenzione straordinaria del trono, specie quando si distendeva organicamente sotto e ai lati, fino al bordo originale della tavola. Grazie alle tracce delle traverse a X sul tergo (come dietro alle *Stimate di San Francesco* del Louvre³) i tecnici dell'OPD hanno potuto determinare le dimensioni del campo pittorico originale. Il grafico elaborato in occasione del fondamentale restauro, pubblicato nel 1995⁴, aggiornò e perfezionò quello predisposto da Offner nel 1956⁵, che curiosamente non aveva individuato la posizione del piede destro, decisamente sfalsato e più basso, come nei prototipi di Cimabue e di Duccio. Il trono marmoreo presentava un postergale con una cuspidi più stretta al centro, apposta per lasciare spazio ad una coppia di angeli che si affacciano da dietro, rimirando verso il basso, con ardito saggio di scorcio laterale dei volti, in cui si coglie ancora il grado sperimentale di tali tentativi, nella difficoltà di ritrarre l'occhio del lato che va a sparire e che appare troppo sgranato. Su tale postergale è appeso un drappo d'onore, che lo foderà interamente, rigira sopra il pulvinare rosso e cala fino ai piedi, restringendosi, mentre in alto era appeso da lacetti dorati financo sulle due fiancate del trono, consistenti in travi marmoree scorciate sorrette da due sostegni liberi, che dovevano stagliarsi contro l'oro del fondo, ma di cui a causa delle resezioni intravediamo solo una porzione minima delle basi, in *pendant* con la base di un altro sostegno posto nell'angolo col postergale, che si vede sbucare di sotto alla stoffa, solo a sinistra. Nel grafico dell'OPD questi sostegni sono ricostruiti come pilastri, ma credo fosse più nel giusto Offner nel disegnarli come colonnine, grazie anche ad alcune opere che ne derivano, come la tavola del Maestro di Vicchio a Rimaggio del Musée des Arts Décoratifs di Parigi⁶.

Perfino la seduta era arditamente concepita con una struttura ad ali, che si raccordavano al fondo con piani inclinati, apposta per saggiare il vario disporsi dei corpi nello spazio, con un profilo poligonale che non ebbe nessun seguito e che certifica il carattere affatto precoce e sperimentale di quest'opera. In generale i troni che discendono da quest'invenzione, specialmente in alcune tavole del Maestro di Santa Cecilia (ma pure del Maestro di Vicchio a Rimaggio e di Pacino di Bonaguida) appaiono più semplici e compatti, preferendo ad esempio un profilo superiore rettilineo. La menomazione della tavola diminuisce l'impatto di questa stoffa preziosa, che dall'alto si restringeva fortemente, accompagnando così il traforo delle fiancate e l'articolazione a U della seduta, ma anche giocando a mascherare gli elementi strutturali per lasciarli emergere come da tagli illusionistici. In modo simile i grandi nimbi del Bambino e soprattutto della Madonna, contornati da finte pietre rosse e

1bis. *Madonna di San Giorgio alla Costa*
Particolare del volto della Madonna

1ter. *Madonna di San Giorgio alla Costa*
Particolare del volto dell'angelo

blu (come nelle *Stimmate di San Francesco* del Louvre e nella *Madonna* di Ognissanti, e non più dopo), prona a un'esibizione di gusto squisitamente tardo-duecentesco, che verrà presto disciplinata, vanno a coprire gran parte del coronamento del trono, profilato da cornici rosa gattionate, lasciando riemergere suggestivamente il solo vertice gigliato. In queste intersezioni visive c'è già tutto il segreto della rivoluzione giottesca, qui ai suoi primi passi. Stupefacente è anche la naturalezza conferita alla caduta del drappo d'onore, grazie ai gancetti che si infittiscono entro la cuspide centrale. Il motivo ebbe un seguito enorme nel corso del Trecento fiorentino, codificandosi però ad esempio nei postergali dei troni di Bernardo Daddi, con ritmiche e seriali falcate.

I due angeli, vestiti di azzurro cinerino, hanno le ali duecentesche a scaglie cromatiche digradanti fino al bianco puro e il *loros* incrociato sul petto, la cui tradizionale gemmata è tradotta in un intreccio geometrico a fettuccia dorata e intarsi in azzurrite e cinabro. Le chiome ramate hanno un giro energico e scultoreo, che prepara i volumi taglienti e sapientemente modulati delle ciocche dell'Isacco assisiato, presentando nell'inchiostratura corrosiva delle ombre e nei grafismi accentuati uno schematismo più bidimensionale, come è del resto nel dispiegamento del *loros*, che si presta al confronto con *vestimenta* analoghi negli angeli del *Giudizio Finale* di Pietro Cavallini in Santa Cecilia a Roma. Dietro la nuca si sollevano in aria le estremità dei due nastri rossi che annodano le ciocche, una sigla bizantina che si ritrova ancora nella *Maestà* di Duccio per il Duomo di Siena, ma che Giotto non ripropose più. Oltre al tentativo di scorcio di tre quarti dei volti, maggiore naturalezza è conferita da un dettaglio solo apparentemente secondario, ma che è invece tra i brani più impressionanti del dipinto: le mani artigiano con le dita minute e affusolate il bordo del trono o addirittura impugnano un gattone. Il pensiero corre all'inattesa concretezza con cui i due angeli che bucano l'oro negli angoli superiori della Madonna di Crevole del giovane Duccio⁷ appoggiano le mani sopra le nubi. Dal cielo qui siamo scesi sulla terra.

Nel drappo d'onore Giotto dispiega fantasie geometriche che non hanno precedenti nella pittura fiorentina e presuppongono uno stretto rapporto col Duccio della *Madonna per Santa Maria Novella*, che esibiva analoghi *pattern* nella vasta stoffa appesa sul trono, in particolare l'idea della fettuccia continua per definire intersezioni rettilinee e curvilinee, e quindi quadrilobi, croci, quadrati. Rispetto ai motivi stellati cari a Duccio qui dominano i polilobi, ripresi come quadrilobi mistilinei anche nelle incisioni maggiori del nimbo della Vergine, per ospitare grifi alati dalla testa leonina⁸, inaugurando un motivo che ebbe lunga vita nelle incorniciature dei cicli murali giotteschi. È stata notata la congruenza impressionante con il motivo decorativo della stoffa nella Croce giottesca di Rimini, databile poco prima del 1300⁹. Non meno importante è il debito nei confronti di Duccio, con cui Giotto dovette entrare in rapporto diretto, dopo l'alunnato presso Cimabue, come prova la problematica tavola mariana di Castelfiorentino, centrale di un dossale, probabilmente un pentittico, di struttura senese. Nella Madonna valdelsana, per cui Bellosi ha proposto

un coinvolgimento esecutivo dello stesso Giotto iniziale¹⁰, le incisioni a mano libera dei nimbi sono estranee al mondo di Cimabue e interscambiabili con quelle della *Madonna* Rucellai. La tavola di San Giorgio alla Costa discende da tale congiuntura ed esibisce nei nimbi e nelle fasce lungo la cuspide un campionario altissimo di incisioni a mano libera, forse le più belle ed originali di tutta la produzione giottesca. A Duccio giovane si deve infatti la codificazione di un sistema che prevede fantasie geometriche e vegetali stagliate a risparmio contro un fitto tratteggio del fondo. Qui si alternano girali dal fogliame frastagliato nel nimbo del Bambino e ornati pseudo-epigrafici islamici nei nimbi degli angeli e nelle fasce lungo il bordo; nel grande nimbo della Vergine una fascia interna con finte scritte arabe è inscritta da una corona più larga coi citati quadrilobi a creature mostruose di ispirazione francesizzante, come le foglioline di vite che fanno da riempitivo¹¹. Sia queste sia il sistema a doppie fasce concentriche si ritrovano nel poco più tardo polittico di Badia, databile verso il 1295.

Questa brulicante tessitura decorativa si estendeva anche alle fasce dorate a missione lungo i bordi delle vesti, di nuovo con finte scritte arabe e frangette, motivi che Cimabue ignorava e che Giotto mutua invece dal Duccio della Rucellai. Come nelle *Storie di Isacco* ad Assisi, la potente cubatura dei volumi non deve far dimenticare la copia di ornati minuti e brulicanti, un *revers* orafico che in Giotto non manca mai e che diversi seguaci enfatizzarono maggiormente. Il Maestro di Santa Cecilia fiorisce i fondi, le stoffe e i dettagli orafi delle sue tavole con minuti ricami che a questo Giotto iniziale si ispirano. In sede di restauro è stata accertata l'applicazione eccezionale (ma presente pure in altre opere di Giotto) di lamine raddoppiate di argento e oro, applicate a missione. Una ragionata economia governa la differenziazione degli ornati: il tessellato cosmatesco presenta solo sobri triangolini dorati nelle fasce superiori, più in luce, una tessitura più ricca di lamine nei due prospetti inferiori, l'uso oculato di lamine in stagno per gli intarsi del lato scorciato, visibile a destra, che doveva luccicare in ombra e quindi con effetti più smorzati. Solo l'intelligenza sovrana di Giotto può prevedere una gerarchia così sistematica, anche nei dettagli ornamentali.

La difesa della paternità giottesca non abbisogna oggi di nuovi argomenti, ma in passato si è fatta faticosamente strada. Le indagini compiute dall'OPD, specie le riflettografie IR, hanno messo a nudo un disegno preparatorio che è già inconfondibilmente giottesco, con pennellate larghe e decise, stese con la *mozzetta*¹², che definiscono i piani d'ombra di base, poi modulati dal sedimentato tessuto di pennellate minute e sfumate, all'opposto ad esempio del disegno ducresco, affidato a minute profilature grafiche col pennello *puntio*. Il passaggio è piano, anche in tali aspetti operativi, alla Croce di Santa Maria Novella, caposaldo della ricostruzione dei primordi di Giotto, subito prima di Assisi e delle *Storie di Isacco*.

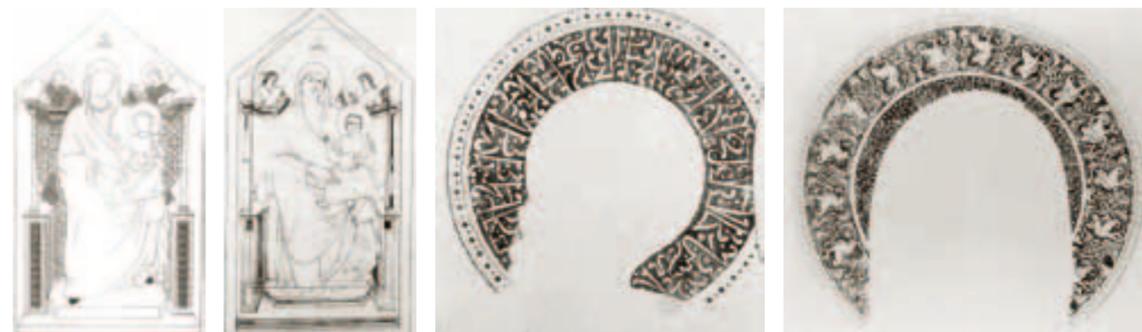
Questa datazione, su cui insisto, non è quella più accreditata. Forse per condizionamento della lettura di Previtali¹³, che la metteva in rapporto e sequenza con le ultime storie del ciclo francescano di Assisi, è prevalsa una collocazione

1. Ricostruzione grafica della Madonna di San Giorgio alla Costa di Richard Offner (da R. Offner, *A critical and historical Corpus of Florentine painting* (section III, vol. V), New York 1956)

2. Ricostruzione grafica della Madonna di San Giorgio alla Costa dell'Opificio delle Pietre Dure (da *La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto. Studi e restauro*, a cura di Marco Ciatti e Cecilia Frosinini, Firenze 1995)

6. Rilievo grafico delle decorazioni del nimbo del Bambino della tavola di San Giorgio alla Costa dell'Opificio delle Pietre Dure (da *La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto. Studi e restauro*, a cura di Marco Ciatti e Cecilia Frosinini, Firenze 1995)

7. Rilievo grafico delle decorazioni del nimbo della Vergine della tavola di San Giorgio alla Costa dell'Opificio delle Pietre Dure (da *La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto. Studi e restauro*, a cura di Marco Ciatti e Cecilia Frosinini, Firenze 1995)

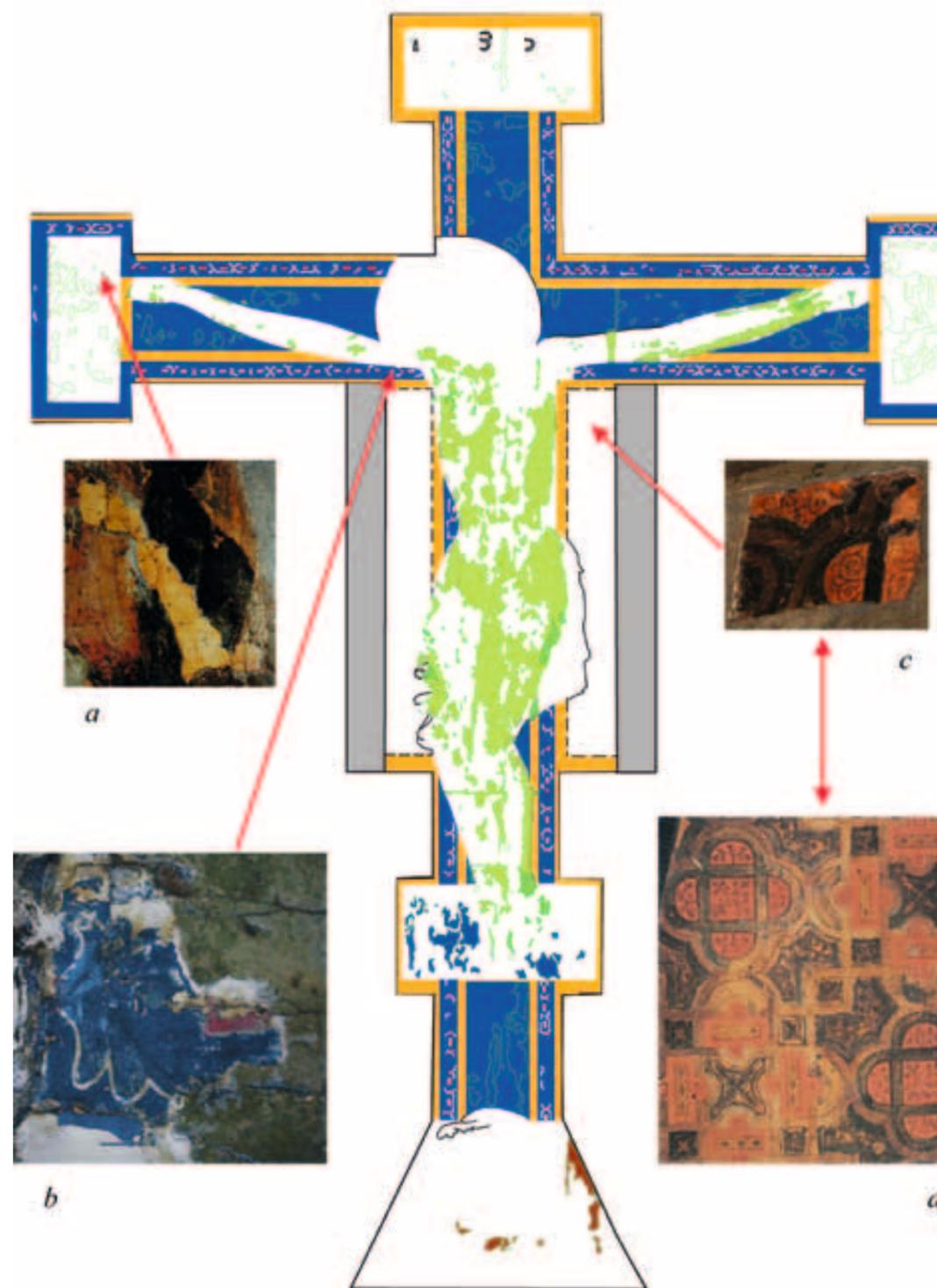


dopo tale decisiva esperienza, che a me pare del tutto improbabile¹⁴. Vero è che ci sono dei confronti suggestivi che si possono condurre anche con alcuni dettagli delle ultime storie di Assisi, quelle che larga parte della critica, dopo Sirén, tende a riferire al Maestro della Santa Cecilia. Propongo ad esempio un raffronto tra la capigliatura ramata dell'angelo di destra e quella di una donna che assiste alla confessione della resuscitata di Benevento, con simili graffianti ombreggiature, solo un po' più calligrafiche. In brani simili l'invenzione superba, che quasi anticipa le acconciature avviluppate care ad un Filippo Lippi o ad un Agostino di Duccio, è per me senz'altro di Giotto, ma l'esecuzione in effetti può spettare al Maestro di Santa Cecilia, già ravvisabile a mio avviso – e in maniera anche più chiara – nelle scene XXIV e XXV¹⁵, ma in ogni caso in una posizione subordinata al magistero giottesco. In questo modo si rende in qualche modo giustizia al clamoroso errore del giovane Offner e al tempo stesso si spiegano gli analoghi arcaismi, legati appunto all'esecuzione del Maestro della Santa Cecilia, senza sovvertire il posto naturale che spetta alla Madonna di San Giorgio alla Costa nel percorso iniziale del caposcuola fiorentino.

Lorenzo Ghiberti cita questa immagine mariana in stretto *pendant* con una Croce, anch'essa a suo avviso opera di Giotto, in San Giorgio alla Costa. Prevedibile è la stretta connessione tra una grande *Crux de medio ecclesiae* e una tavola mariana cui si appuntava il culto dei laudesi e dei laici, in una posizione di comune accessibilità anche per le donne, che a mio avviso non poteva che essere, alla fine del Duecento, il tramezzo, ossia il punto focale privilegiato della devozione laicale in quanto cerniera tra l'*ecclesia exterior* e il *chorus*. La stessa endiadi caratterizzò le due tavole più imponenti che vennero realizzate nel penultimo decennio del Duecento per la chiesa dei domenicani, Santa Maria Novella, la Madonna (ma forse anche la Croce) su commissione appunto dei laudesi che davanti a essa si riunivano dopo i vesperi per intonare le laudi quotidiane. Da un punto di vista stilistico penso si possa affermare la maggiore maturità della Croce di Santa Maria Novella rispetto alla tavola di San Giorgio alla Costa, sì che piace immaginare questa commissione al confronto minore come un banco di prova che guadagnò al giovane pittore, figlio di un fabbro residente nel popolo di Santa Maria Novella, il prestigioso affidamento della grande Croce che doveva visivamente integrare la *Maestà* mariana di Duccio nella chiesa fiorentina dei padri domenicani.

Quale era la *Crux de medio ecclesiae* che poteva essere stata commissionata in *pendant*, per la decorazione del tramezzo, e che potrebbe collocarsi in questo momento aurorale della sua carriera, prima di Assisi e prima della stessa Croce di Santa Maria Novella? Per la verità un candidato esiste, la Croce della Galleria dell'Accademia¹⁶, che nel 1863 apparteneva alle monache vallombrosane dello Spirito Santo, sfollate con le soppressioni napoleoniche da San Giorgio a Varlungo. Ma questa non è certo opera di Giotto, bensì di un interessante e ben minore maestro cimabuesco, dipendente ormai dal prototipo di Santa Croce, influenzato pure dal

8. Ricostruzione del primo strato pittorico della Croce del Grand Séminaire di Issy-les-Moulineaux (© É. Ravaud - C2RMF; da E. Ravaud, J. Mertens, F. Adam, M. Montfort, *Le Crucifix d'Issy: essai de reconstitution de l'état original*, in "Techné", 29, 2009, pp. 75-80)



giovane Duccio e per certi passaggi (scorcio della Maddalena ai piedi della Croce che sembra come poggiare sulla cornice e scorciare il volto di tre quarti) già coevo del primo Giotto, anche se sostanzialmente non ricettivo. In questo caso Ghiberti si sarebbe sbagliato (ciò che non avviene quasi mai, come ricordava Bellosi)? Si fatica a immaginare questa Croce concepita a fianco della *Madonna* di Giotto. La precoce raffigurazione della Maddalena ai piedi di Cristo, che ha fatto sospettare una non documentabile destinazione domenicana¹⁷, presuppone la pertinenza a un monastero femminile: magari *ab antiquo* quello delle vallombrosane, che però subentrarono in San Giorgio ai silvestrini solo nel 1520, imponendo il nuovo titolo dello Spirito Santo¹⁸, e forse allora si saranno portate dietro la Croce vetusta.

Di recente è stata segnalato il carattere strettamente giottesco e sorprendente affine alla Croce di Santa Maria Novella di una Croce completamente ridipinta nel secolo XVII, che si conserva nel Grand Séminaire di Issy-les-Moulineaux, fuori Parigi. In maniera virtuosa Elisabeth Ravaud e la sua équipe¹⁹ hanno potuto ricostruire, partendo dall'analisi radiografica e da alcuni saggi di pulitura, una silhouette del corpo concepibile solo a stretto ridosso della Croce domenicana del giovane Giotto e segnalare le identità sorprendenti della stoffa d'onore con quella sul trono della *Madonna* di San Giorgio alla Costa (nonché della Croce di Rimini). Si spera che in un giorno non troppo lontano i possessori di questo cimelio, che si preannuncia nobilissimo, vorranno provare a rimettere a nudo l'opera fiorentina di fine Duecento che vi si cela, magari restituendoci così il doppio della *Madonna* di San Giorgio alla Costa, un altro incunabolo prezioso per capire la genesi stupefacente dell'arte giottesca. La Croce di Issy-les-Moulineaux misura cm 353x260, una misura importante, ma nettamente inferiore alle dimensioni della Croce di Santa Maria Novella (cm 540x400) e pure del Tempio Malatestiano a Rimini (cm 428x303), che è mutilo della cimasa, e di San Felice in Piazza (cm 390x340). Si tratta comunque di misure forse troppo rilevanti in rapporto alla *Madonna* di San Giorgio alla Costa, le cui dimensioni originali, inclusive della cornice, sulla base della ricostruzione ragionata dell'OPD possono essere determinate in circa cm 23x125. Se però si prova ad affiancare le due opere in scala esse appaiono proporzionate, grazie alla particolare imponenza della Madonna in rapporto al campo pittorico della tavola: i nimbi risultano infatti di diametro non così distante, cm 40 quello della Madonna, cm 45 quello del Cristo di Issy-les-Moulineaux.

Note

- 1 Per un'analisi del supporto e delle tecniche esecutive fondamentale è il volume *La Madonna di San Giorgio* 1995. I dati presentati in quell'occasione sono riepilogati da Marco Ciatti in *Giotto e compagni* 2013, pp. 70-72. In quella stessa sede ho offerto un saggio di analisi storico-critica dell'opera, cui rimando come integrazione del presente scritto, che non lo ripete, ma si concentra maggiormente sull'analisi stilistica e tecnica dell'opera (cfr. A. De Marchi in *Giotto e compagni* 2013, pp. 72-75).
- 2 Offner 1927.
- 3 Cfr. E. Ravaud, in *Giotto e compagni* 2013, pp. 76-79.
- 4 Cfr. Bracco 1995, in part. pp. 77-80 (alla stesura del testo hanno contribuito Ciro Castelli e Alessandra Ramat).
- 5 Cfr. Offner 1956, pp. 3-7.
- 6 Cfr. Blanc 1998, pp. 20-22.
- 7 Siena, Museo dell'Opera del Duomo: cfr. L. Bellosi in *Duccio. Alle origini* 2003, pp. 152-154.
- 8 Segnalati acutamente da Adriano Peroni (Peroni 1984, pp. 26, 28 e 35 nota 48, e Peroni 1995), che commentò le incisioni del nimbo della Vergine con "leoni alati" – ma le ali sono foliate e la coda anguiforme ha desinenza fitomorfa nel racemo – sulla scorta dell'apertura di Oertel, che anche in forza di tali lavorazioni rivendicava contro Offner a Giotto stesso la Madonna di San Giorgio alla Costa. Il rilievo dei nimbi qui riprodotto si deve a Paola Bracco, che lo propose, purtroppo in scala assai ridotta, in Bracco 1995, pp. 71-72, figg. 9-11 (riproposti meglio leggibili da E. Ravaud, in *Giotto e compagni* 2013, pp. 218-219).
- 9 Bracco 1995, pp. 62, tav. XLVIII, e 79.
- 10 Cfr. L. Bellosi in *Giotto. Bilancio critico* 2000, pp. 98-100.
- 11 Le foglie di vite francesizzanti, inedite a Firenze, si ritrovano nei pennacchi delle trilobature del politico di Badia, delineate con una miscela di stagno e mercurio di aspetto argentato (cfr. De Marchi 2012b, p. 42, fig. 13).
- 12 Cfr. Ciatti 1995 e Bracco 1995.
- 13 Previtali 1967, pp. 63-64.
- 14 Ricordo che Roberto Longhi collocava la tavola di San Giorgio alla Costa "forse anche innanzi il 'Crocifisso' di Santa Maria Novella" (Longhi 1948, p. 46).
- 15 Penso in particolare ad alcuni passaggi del gruppo di astanti alla *Canonizzazione di San Francesco da parte di papa Gregorio IX*, sulla destra, e al volto del bambino in primo piano. Una partecipazione sotto traccia del collaboratore identificato col Maestro di Santa Cecilia fin dalla *Morte del cavaliere di Celano* era ipotizzata da Previtali 1967, pp. 50-63, che poi problematizzava tale identità e rivendicava giustamente la stretta regia giottesca anche delle ultime scene.
- 16 Inv. 1890 n. 1345: si veda l'importante scheda di S. Chiodo, in *Dipinti* 2003, pp. 222-228.
- 17 Neil 1988-1989.
- 18 Cfr. Richa 1754-1762, X, pp. 241-248. La chiesa di San Giorgio e San Mamiliano, di origini antichissime (secoli X-XI), è citata come parrocchia già nel 1282 e come prioria nel 1340; venne quindi retta dal clero secolare fino al 1435, quando Eugenio IV la affidò ai domenicani osservanti di Fiesole. In teoria si potrebbe anche sospettare che questi vi avessero recato Madonna e Croce giottesche, giusto in tempo perché Ghiberti ve li citasse, ma essendo una giovane congregazione ciò è altamente improbabile. La verosimile destinazione a una chiesa non retta da padri regolari ed estranea agli ordini mendicanti getta luce su un abbrivo di Giotto estraneo all'ambito che fu poi volano privilegiato del suo successo 'nazionale', e al tempo stesso sul fatto che l'allestimento di gruppi trionfali sul tramezzo, fra Due e Trecento, non fosse prerogativa solo dei mendicanti (anche San Pier Scheraggio era una prioria e da lì credo provenissero due tavole gemelle, Croce e tavola agiografica petrina, del Maestro del Crocefisso Corsi: De Marchi 2009a, pp. 614-615; va poi sempre rammentato che il caso più documentato di un simile complesso di immagini è nella primaziale pistoiese di San Zeno).
- 19 Ravaud et al. 2009; Elisabeth Ravaud in *Giotto e compagni* 2013, pp. 119-120.