

1.0. SAN GIORGIO

La storia dell'iconografica -in particolare quella medievale e rinascimentale- si intreccia con la agiografia. In particolare alcune figure ritornano con insistenza e si creano vere e proprie associazioni che ritornano nelle formulazioni pittoriche come dei diktat imposti da modelli prestabiliti. La storia dell'arte risponde ad un'esigenza catechistica fin dal II-III sec d.C. per servire il proselitismo.

L'artista -possiamo dire- svolge un'opera educativa, associa in sé -utilizzando i propri talenti- una funzione operativa nella Chiesa nell'ambito del "Munus docendi".

Le vicende cristiche, l'Istituzione dell'Eucaristia e le vite dei Santi divengono i motivi ricorrenti dalle prime fumettazioni nelle Catacombe.

Uno dei Santi che entusiasma la creatività degli artisti che da un canovaccio comune sviluppano ciascuno la propria figurazione è certamente San Giorgio. A livello antropologico il binomio "cavallo-drago" si ritrova unificato in un capitello della chiesa di Tavant in Francia, ove un cavaliere nudo, insegue una strega, anch'essa nuda, che fugge a quattro zampe. Nell'ambito iconografico la separazione delle due figure sottolinea la dicotomica scissione di due categorie contrarie: bene e male.

«E' chiaramente il cavallo ad avere un significato positivo, in quanto rappresenta l'aspetto umanizzato del simbolo, mentre il drago rappresenta l'animale che è dentro di noi, che bisogna uccidere, cioè rifiutare. Un esempio è la leggenda di San Giorgio»¹.

¹ A. GHEERBRANT, *La cavalcatura degli dei*. in *Dizionario dei simboli*. Milano, BUR, 1986. 234.

1.1. SAN GIORGIO E IL DRAGO IN VITALE DEGLI EQUI DETTO "DA BOLOGNA"

Vitale degli Equi detto da Bologna è un pittore italiano nato nel 1310 e morto nel 1361. Di lui abbiamo poche notizie sicure, sappiamo comunque che fu uno dei massimi pittori del Trecento.

La formazione avviene nell'ambiente bolognese, nell'ambito gotico. La sua ricerca oscilla tra esasperate ricerche di un realismo che superasse la disposizione fissamente imposta dagli schemi in uso nel tempo e di vistosi recuperi del gotico internazionale.

«La sua interpretazione del gotico si distingueva, già nelle prove iniziali, per un'accentuata drammaticità e un sensuale e quasi plastico intensificarsi del cromatismo»².

È un autore che getta le basi per la pittura bolognese, un filone conosciuto per gli apporti dati all'arte nei secoli successivi. La sua ricerca così turbata agli inizi da un travaglio giovanile lascia poi spazio ad una drammatica resa del reale, così tipica per il pathos visibile in una delle sue più famose opere custodita alla Pinacoteca Nazionale del comune che lo vede impegnato a fondo, Bologna.

Ritengo l'opera un capolavoro per la l'estrema e disinvolta libertà compositiva che crea grande suggestione e trasporto emozionale nell'osservatore, emotivamente coinvolto fra: lo slancio del cavaliere a centrare il drago, il cavallo impaurito che calcia la bestia dimostrando tutta la sua ritrosia reclinando il capo all'indietro, in difesa come si suole definire in gergo tecnico, e l'abilità del santo che lo tiene a freno con la mano sinistra mantenendosi in precario equilibrio, la damigella, che noi osservatori scorgiamo, esterrefatta e spaventata. Estremo il gioco della composizione, frenetica, così realistica nel dimostrare lo sforzo, la foga giustificata dalla passione per la fede che rimanda a quel "Cristo-equestre" che sconfigge il drago. Il santo è misurato nonostante l'instabile postura, al limite dell'equilibrio -si notino le gambe che portano le staffe all'altezza delle anche del cavallo-

² A.A.V.V., *La nuova enciclopedia dell'Arte*. Garzanti, Milano. 1990. 862.

«il vortice delle linee approda in questa tavola in una tensione ormai chiaramente espressionistica; al medesimo risultato converge la rinuncia al colore denso e fiabesco della pittura gotica, sostituito da campi vivacemente contrastati con effetti di verità»³.

L'impeto irrefrenabile esplode in questa tavola realizzata intorno al 1350 successivamente alla sua *Madonna dei Denti*, nell'Oratorio di Santa Maria dei Denti in Bologna, da cui recupera quella svagatezza che lo distingue. In questo suo *San Giorgio* bisogna ammettere lo slancio quasi impossibile del cavaliere unitamente alle forme al limite di ogni umana sopportazione. La costruzione della scena è irrealista: la principessa che pare affacciarsi da dietro un'altura di roccia aumenta l'astrazione dello spazio simile ad un paesaggio lunare. La fantasia di Vitale dimostra la sua originalità e sfrenatezza estrema

«si esalta nel sogno coloristico degli ori, del rosso lacca della veste del santo, del blu smalto del fondo»⁴.

Vitale in questo suo manifesto dell'espressionismo rappresenta un fenomeno della pittura italiana Trecentesca per la «cosciente resistenza al plasticismo e al rigore spaziale delle forme giottesche»⁵.

³ IDEM.

⁴ E. BAIRATI – A. FINOCCHI, *Arte in Italia*. Torino, Loescher. 1984. 489.

⁵ E. BAIRATI – A. FINOCCHI, *op cit.* 490.

1.2. SAN GIORGIO E IL DRAGO IN DONATELLO

Donato di Niccolò di Betto Bardi, detto Donatello, pittore fiorentino nato nel 1386 e morto nel 1466, di umili origini. Inizia il suo cammino artistico come apprendista presso la bottega del Ghiberti ove sperimenta la fusione in bronzo e l'arte classica. Si forma con l'amico Brunelleschi viaggiando a Roma e studiando "in situ" gli originali classici; questo suo soggiorno romano segna la sua formazione.

L'attività di Donatello si svolge soprattutto nella sua città nativa e in ambito senese.

«Lavoratore instancabile, di carattere schivo e modesto nonostante la fama raggiunta, Donatello è forse il più complesso tra i grandi artisti del primo Rinascimento fiorentino»⁶.

La sua scultura segna irrimediabilmente il panorama dell'arte italiana tanto che il Vasari lo evidenzia come il primo artista che riesce a riallacciarsi realmente al mondo classico greco-romano. Il suo maggior merito è nel riuscire a superare il modello classico reinterpretandolo, appropriandosi dei rudimenti per plasmarli infondendo un'umanità tipica ai suoi personaggi, quasi vivi, rendendone i lineamenti psicologici, oltre alla maestria nella resa dei tratti somatici e negli effetti volumetrici. La sua intensa attività produttiva, per quasi un settantennio⁷, lo porta ad utilizzare con sapiente intelletto e padronanza le varie tecniche quali il tuffato, lo staccato ed il rilievo su tutti i materiali allora possibili (bronzo, marmo, legno e terrecotte). Le sue opere vibrano di una personalissima impronta riconoscibile ed ascrivibile al Maestro.

Uno dei suoi capolavori è il San Giorgio della Chiesa dell'Orsanmichele in Firenze commissionatogli nel 1416 dalla Corporazione dell'Arte dei Corazzai di Firenze per una nicchia esterna.

La statua di San Giorgio risente del gusto gotico, per la decorazione del mantello, ma sia il volto che la posa del Santo prefigurano la caratteristica sensibilità donatelliana. Il santo-

⁶ G. CRICCO - F. DI TEODORO, *Itinerario nell'arte*, vol II. Bologna, Zanichelli, 1996. 309.

⁷ Forse la più lunga per uno scultore di quegli anni.

cavaliere appare solido, “affrancato al suo compito”⁸ con le gambe leggermente divaricate e lo scudo, a forma di rombo, gli fa da appoggio. La fermezza fisica è equilibrata da quella morale; l’espressione è serena, consapevole, tanto che il Vasari la sottolinea quale «vivacità fieramente terribile». Il Santo Cavaliere fa eco al Divin Cavaliere di Ap 19,11 per la sua missione che abbiamo già argomentato nel corso della prima sezione. E’ il Cristo il modello di riferimento di quello sguardo fisso alla Verità Trascendente che pare affermare «Cristo è tutto per noi!» con entusiasmo.

Il particolare del bassorilievo utilizza la tecnica dello stacciato. Donatello mostra di aver raggiunto la padronanza della “perspectiva” nella sua scena fortemente “centrale”, con un “fisso” -seppur plateale- inquadramento prospettico, con l’asse del punto di fuga coincidente con la testa del cavaliere, nell’esatta mediana della superficie impiegata. Centrale è il cavaliere che sconfigge il drago, posto a terra nell’attimo della trafittura, alla nostra sinistra. Il santo è qui rappresentato come un eroe nel pieno della lotta contro peccato e barbarie, di chiaro rimando al Cristo equestre dell’Apocalisse. Lo slancio e la dinamicità dell’azione sono resi dal mantello che si agita –a compensare il vuoto del peso visivo alla nostra destra verso la principessa- quasi mosso dal vento; dal piede sinistro con cui “appoggia” per cercare equilibrio sul cavallo che è rampante nella “difesa” verso il drago che strenuamente tenta di farli cadere. La principessina a mani giunte osserva preoccupata alla nostra destra, dietro le fa da fondale-scena un portico rinascimentale mostrato in prospettiva «in contrapposizione alla tana del mostro sul lato opposto, evidente simbolo di rozzezza e primitività». Quest’opposizione della ordinata architettura frutto della razionalità e simbolo della classicità equilibrata, in contrasto con il disordine caotico delle potenze bestiali e infedeli, è una riflessione teologica estemporanea dello scultore.

In realtà la scena si avvale di una tecnica mista di bassorilievo per i personaggi in primo piano e di leggero e più tenue stacciato per i fondi. Ci preme sottolineare questa tecnica perché non solo si avvale delle regole prospettico-geometriche, ma costituisce un invidiabile chiaroscuro per tutto simile a quello della pittura.

⁸ Di “Defensor”; abilmente –e sempre- in ciascuna situazione in “equilibrio”, sia sul suo destriero che nella sua vita.

1.3. SAN GIORGIO E IL DRAGO IN PAOLO UCCELLO

Altro tema equestre -oltre alle celeberrime battaglie tra cui quella di "San Romano" (che celebra la vittoria fiorentina del 1432) è la più dinamica, dove un cavaliere fiorentino disarciona un rivale senese- è quello medioevale di "San Giorgio e il drago" realizzato da Paolo Uccello. La tela di medie dimensioni (57x73 cm) conservata alla National Gallery di Londra presenta l'incantevole fiaba del cavaliere che sconfigge il drago. Racconto mitologico di derivazione apocalittica, il miliziano di Cristo -come le truppe del Diciannovesimo capitolo di Apocalisse- sconfigge il drago⁹. Si noti come la costruzione del dipinto segua un ordine ben preciso recante la lotta tra il cavaliere e il mostro infernale sull'intersecarsi di tre assi prospettici che vengono da sinistra e uno da destra. Il minore peso prospettico a destra evidenzia lo slancio del guerriero. La prospettiva sottolinea la costituzione di un elemento drammatico del racconto. Occorre però leggere l'opera non come singola ma come lo sviluppo di una tematica cara al gusto del pittore casentino.

L'opera londinese è più tarda del famoso "San Giorgio e il drago" di Parigi del Museo Jacquemart-André ove in primo piano, tutti di profilo, sono disposti il Santo dalla corazza brunita che trafigge il dragone verde e la principessina orante. Il cavaliere monta su di un cavallino bianco bardato di rosso sgargiante e la gentile principessa prega con le diafane curatissime mani giunte, il vestito è di broccato rosso dorato con strascico. Il tono un poco infantile è fabuloso, molto divertito, scanzonato perfino; oltre la caverna del drago, una sorta di piramide sfaccettata, un paesaggio profondo evoca il tipico orizzonte agreste: sfasato nelle due parti che si scorgono, un assurdo vialone non convergente conduce costeggiando i coltivi ad una città turrata dalle chilometriche mura in sella ad un colle. Molto diverso il nostro londinese, già nella Collezione Lanckoronski, costruito disponendo cavaliere e drago sulle oblique che convergono sul davanti come una punta acuta, ove nel paesaggio prende corpo un cielo quasi crepuscolare, a sottolinearne la drammaticità della

⁹ Vedasi nel Giudizio la sconfitta della Bestia da parte del Cavallo Bianco "Fedele e Verace" che ha un cartiglio illeggibile e seguito da milizie su cavalli bianchi.

lotta («e vidi aprirsi il cielo» Ap 19,11), striato da nubi e da una furibonda tromba d'aria sopra il Santo a cavallo e il boschetto di destra. La differenza più forte è data dall'impianto prospettico e dal tono. Più elementare quello parigini, drammaticamente plateale quello londinese.

Si nota inoltre un progredire dell'artista nel secondo già descritto per l'intensità dinamica delle forme come bloccate: A) il cavallino volutamente impiantato di scorcio evoca l'impennarsi nella carica alla bestia; B) il guerriero dal volto di un ragazzino con la corazza molto ben articolata in tutte le sue lame pigia sulla lancia che trafigge l'occhio del drago. Drammatica visione che però fa pensare: il drago accecato s'inarca rizzando la coda - cavallo contratto e cavaliere sferrante attacco sul vulnerabile occhio, tentativo di fuga- e spiega le sue ali marchiate di cerchi (quasi un bersaglio?). Altro che divertimento prospettico-geometrico... Oscura la presenza della principessa, esilissima che non prega, ma tiene una catena e non si capisce se è ostaggio del male o lei lo assicura al guinzaglio.

Ultime notazioni:

- ne' "La caccia" custodita ad Oxford all'Anshmolean Museum¹⁰ si notino: a) la frenata del cavaliere e la muta di cani, la ripresa e l'accelerata; b) i contrasti tipici della pittura dell'artista che ragiona per dicotomie antitetiche;
- la possenza di tutti i suoi cavalli molto ben strutturati, dalla evidente muscolatura, dalla testa pesante ed il collo robusto.

« Sentivo lo schiaffo del mondo contro di noi mentre ci muovevamo»¹¹.

Tutto ciò suggerisce monumentalità;

- quasi tutti i potenti, siano essi condottieri o santi, montano un cavallo bianco (Ap 19,11ss) ben bardato, aggraziato e mansueto agli ordini del cavaliere.

¹⁰ Probabilmente la parte frontale di un cassone dove il giovane Lorenzo il Magnifico caccia nelle vaste pinete intorno a Pisa.

¹¹ M. SPRAGG, *Where rivers change direction*. University of Utah, U of U Press, 1999. 14.

1.4. SAN GIORGIO E IL DRAGO IN RAFFAELLO

Raffaello è figlio d'arte, del pittore Giovanni Santi, nasce a Urbino nel 1483 e muore nell'Urbe nel 1520¹².

«Il Venerdì Santo mòrse il gentilissimo et excellentissimo pitòre Raphaèlo di Urbino con universal dolore de tutti et maximamente de li docti, per li quali più che aper altrui el stendeva in un libro gli edifici antiqui de Roma.

Ora sì bella et lodevole impresa ha interrotto morte»¹³

Formatosi dapprima alla bottega del padre e poi alla scuola del Perugino risente nella sua stilistica dell'avvicinamento all'ambiente fiorentino. Deve a Bramante e a papa Giulio II la conoscenza dei modelli classici e della continua e stimolante unione con l'architettura bramantesca. Numerosi i capolavori; si è deciso di inserire qui un lavoro precedente la sua partenza da Firenze che avviene nel 1508 alla volta dell'Eterna Roma. Il disegno, una penna e matita su carta bianca, è certamente realizzato nel 1505; custodito alla Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe mostra un San Giorgio e il drago.

Lo schema è innovativo non riprende né il modello bolognese di Vitale, né quello fiorentino donatelliano. Il cavaliere combatte alla sinistra della bestia; il cavallo rampante in "difesa" -come altri San Giorgio equestri- guarda però al cielo, quasi ad invocare propiziazioni e sfuggire agli artigli del drago. Il cavaliere è composto: ben seduto in sella, con la gamba destra perfettamente allineata e bilanciata; il braccio destro è alzato con la spada a preparare lo slancio che si abatterà sulla bestia che strenuamente tenta l'ultimo attacco per autodifesa. Manca la principessina, sulla sinistra scorgiamo un abbozzo di roccia sullo sfondo, a far da paesaggio, un teschio a terra simbolo della vittoria cristiana sul male. Le virtù del Santo Cavaliere sono gli insegnamenti cristici -non la mera forza fisica- che gli consentono la vittoria e la difesa dei perseguitati. San Giorgio giustizia tutti coloro che non hanno potuto vivere in eterno per causa del luogotenente di Satana.

¹² Sulla sua tomba l'amico poeta, Tabaldèo, così scrive: «Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vince. Rerum magna parens, et moriente mori».

¹³ Così scrive l'amico umanista e storico veneziano Marcantonio Michièl in una sua lettera ad un amico padovano.

Dal punto di vista formale Raffaello risente della pittura ma soprattutto del disegno di Leonardo, in particolare dell'Adorazione dei Magi. Queste ascendenze le esprime nel cavallo impennato,

«nella posizione scattante del cavaliere, nel lungo collo e nella coda del drago (costruiti con tratteggi semicircolari paralleli)»¹⁴.

Come già detto la composizione è però innovativa, molto studiata nell'insieme, composta. Il chiaroscuro a chiazze brevi, ottenuto dall'associazione di tratteggi anche incrociati -di derivazione leonardesca-, mette in risalto la testa e le muscolature (del collo e del torace) del cavallo oltre allo svolazzante drago munito di artigli e di ali.

Prof. ALESSIO VARISCO

Storico dell'arte sacra

¹⁴ G. CRICCO - F. DI TEODORO, *Itinerario nell'arte*, vol II. Bologna, Zanichelli, 1996. 393.