

Tilde Giani Gallino

San Giorgio, il drago e i pittori*

Se si dovesse fare un calcolo statistico dei santi cristiani, cattolici e ortodossi più rappresentati nell'iconografia dell'Europa occidentale e orientale, è probabile che tra i primi in classifica troveremmo San Giorgio. Non c'è infatti cattedrale, duomo, santuario, che non esibisca spesso più rappresentazioni dello stesso santo, che compare qua

e là dalle colonne, dalle pareti, tra le vetrate colorate, nelle nicchie dietro l'abside, nelle cripte. Sempre lui, San Giorgio che sta uccidendo il drago.

Anche tra i grandi pittori di ogni secolo, pochi hanno saputo o potuto resistere alle lusinghe del richiamo emanato da San Giorgio. L'unica differenza tra le rappresenta-

zioni destinate ad un ambiente di culto e rimaste di solito anonime, e quelle dei celebri maestri che hanno dipinto spesso il medesimo soggetto, che doveva poi essere esposto in luoghi laici, è che in queste ultime opere compare anche la principessa, in pratica motivo e oggetto del contendere fra il santo e il drago.

Una simile reiterazione di immagine, che riguarda almeno tutta l'Europa, dalla Spagna alla Lituania, ma anche una parte dell'Africa del nord, ad esempio le regioni dell'Egitto di fede cristiano copta, non può essere casuale. Siamo dunque stati stimolati a domandarci quali potevano essere le motivazioni razionali e le spinte dell'inconscio che hanno condotto a ripetere e distribuire in ogni dove, con tanta perseveranza, l'immagine di San Giorgio uccisore di draghi.

Non è difficile individuare il principale motivo di ordine razionale che può aver indotto a rappresentare così spesso il santo Giorgio che uccide il drago. Quest'ultimo aveva infatti il compito di simboleggiare, in particolare nei seco-

li passati, quando tale fatto appariva più significativo, la vittoria del cristianesimo sul paganesimo. D'altra parte, poiché il paganesimo e le periodiche eresie o le riforme venivano identificati con ogni sorta di Male, e in modo specifico con tutti i peccati di tipo carnale e sessuale, il drago e il diavolo, entrambe creature malefiche, si fondevano fra loro.

Per secoli San Giorgio è dunque stato considerato un patrono molto potente. Qualche anno addietro la Chiesa lo ha però declassato, in quanto santo inventato. E comunque, se pure è esistito, non ha mai compiuto le nobili imprese che gli venivano attribuite. D'altra parte non è mai neppure esistito il drago che San Giorgio avrebbe ucciso. Tuttavia la storia deve essere molto piaciuta per ben più di un millennio. Mai come in questo caso si potrebbe dunque dire che, se non era vera, era bene inventata.

In considerazione del fatto che la leggenda di San Giorgio non ha alcun fondamento reale ed è da attribuire esclusivamente all'immaginario collettivo medievale, si può fare

riferimento, a maggior ragione, a quella psicologia che studia le credenze e gli archetipi.

Nel nostro caso, la ricerca psicologica attinge alla iconologia e alle immagini simboliche. Perché, ci chiediamo, questo mito inventato dalla mente umana ha avuto un successo così straordinario per tanti secoli, e centinaia di artisti e artigiani l'hanno volutamente (o su specifica richiesta del loro committente) rappresentato? Perché tante persone si sono soffermate a guardare affascinate i quadri che rappresentano San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa? Quale messaggio simbolico, o più messaggi simbolici, trasmette l'iconografia di San Giorgio? E infine: ogni quadro di San Giorgio ci consegna davvero sempre lo stesso messaggio, oppure i messaggi possono essere diversi – e addirittura in contrasto fra di loro – a seconda della personalità, degli stati emotivi, e degli interessi dell'artista che lo trasmette e gli dà una parvenza di realtà?

Per il momento ci limiteremo a prendere in esame quattro grandi opere d'arte, e quattro grandi pittori, ognuno dei quali, a modo suo, ha rappresentato lo stesso soggetto: San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa. I pittori sono il Tintoretto, Raffaello, Giorgione e Paolo Uccello. Prima di analizzare e mettere a confronto fra di loro questi quattro capolavori dell'arte figurativa, dobbiamo tuttavia ricordare, almeno per sommi capi, la leggenda di San Giorgio, così come essa appare nel racconto originale, elaborato da Jacopo da Varagine (1228-1298) nella *Leggenda aurea*, il libro che ha poi ispirato tutti i pittori.

Secondo la leggenda, San Giorgio, originario della Cappadocia e soldato romano, giunse una volta alla città di Silene, in Libia. Vicino a questa città c'era uno stagno grande come il mare in cui si nascondeva un orribile drago che più volte aveva messo in fuga il popolo intero armato contro di lui. Quando poi si avvicinava alle mura della città uccideva con il fiato tutti quelli in cui si imbatteva. I cittadini, per mitigare il furore del drago e impedire che appe-

stasse l'aria causando la morte di molti, gli offrirono dapprima due pecore ogni giorno perché se ne cibasse. Poi, venendo a mancare le pecore, furono costretti a dargli da mangiare una pecora e una persona, scelta a sorte fra le famiglie della città. Quasi tutti i giovani erano già stati divorati quando venne designata come nuova vittima l'unica figlia del re. Il re non voleva saperne di darla al drago che l'avrebbe divorata, ma fu costretto dal popolo. La giovinetta non protestò, chiese la benedizione di suo padre e poi si incamminò verso il lago.

Il beato Giorgio, che passava di lì per caso, le chiese che cosa facesse in lacrime sotto gli occhi di tutto il popolo che la osservava dalle mura. La fanciulla, più preoccupata per lui che per se stessa, e sapendo che la sua sorte era già segnata, lo invitò a risalire sul suo cavallo e ad andarsene al più presto per non morire con lei. Seguì un lungo dialogo in cui ognuno dei due tentava nobilmente di salvare l'altro. San Giorgio voleva venirle in aiuto in nome di Cristo, la giovinetta lo scongiurava di andarsene per i fatti

suoi e non peggiorare la situazione. Ma intanto il drago aveva sollevato la testa dal lago. Giorgio salì sul suo cavallo e, fattosi il segno della croce, si gettò sul drago, vibrò con forza la lancia e, raccomandandosi a Dio, gravemente lo ferì.

Il drago cadde a terra e Giorgio disse alla giovanetta: "Non aver più timore e avvolgi la tua cintura al collo del drago". Così ella fece e il drago cominciò a seguirla mansueto come un cagnolino. Tornarono alla città e Giorgio disse al popolo atterrito: "Non abbiate paura. Abbracciate la fede di Cristo, ed io ucciderò il mostro". Allora il re e tutta la popolazione ricevettero il battesimo: senza contare le donne e i bambini, in quel giorno furono battezzati ventimila uomini. Dopo di che Giorgio uccise il drago e comandò che fosse portato fuori della città con un carro tirato da quattro paia di buoi. Poi il santo abbracciò affettuosamente il re e se ne andò dalla città. Abbiamo dunque una fonte e un modello comune di riferimento.

Vediamo ora come i quattro pittori, ispirandosi ad esso, hanno realizzato ognuno un'opera d'arte. Esaminiamo per primo il quadro di Jacopo Robusti, detto il Tintoretto (1518-1594). L'opera (cm. 157x99) si trova alla National Gallery di Londra. San Giorgio sul suo cavallo bianco (che simboleggia probabilmente la purezza) è visto di tre quarti, dalla parte della schiena. Buttato giù a pennellate un po' veloci, sta al centro del quadro, che è ricco di altri particolari.

Oltre al santo, ripreso mentre impetuosamente affronta il drago e lo trafigge (la lancia entra dalla bocca ed esce dalla gola), e oltre al drago stesso che mostra le zanne e gli artigli (ma, si capisce, è già stato trafitto a morte), in primo piano nel dipinto vediamo la principessa. Tra la fanciulla e il trio formato dal santo, dal cavallo e dal drago, c'è poi il cadavere di un uomo.



Tintoretto, *San Giorgio e il drago*, 1555

Sul suo corpo non si notano ferite, ma le sue vesti lacere fanno supporre che vi sia stato un corpo a corpo fra lui e il drago: forse si tratta dell'ultimo giovane a lui immolato, o di un temerario che l'aveva sfidato prima di San Giorgio, senza averne la potenza. In ogni caso testimonia, con la sua presenza silenziosa, quanto sia letale lo scontro con il drago invincibile, e dà valore all'immagine del santo coraggioso che, nonostante avesse davanti a sé una terribile testimonianza di ciò che era successo fino ad allora a chi affrontava la lotta con il drago, non ha esitato a combattere contro di lui.

La principessa occupa tutto il primo piano di destra del dipinto (rispetto a chi lo osserva), e la sua foga di correre lontano dal luogo dello scontro la trascina quasi fuori del quadro. Le vesti sono scomposte, strappate, forse vi inceppica anche dentro nella sua corsa cieca: non sa dove va, getta un'occhiata indietro terrorizzata dalla presenza del drago in procinto di divorarla, e teme ancora per l'esito della battaglia. Tiene una mano davanti a sé come chi, ac-

cecato dalla paura e in preda all'angoscia, tenti di ripararsi alla meno peggio, istintivamente, dagli ostacoli che possono pararsi improvvisi davanti a sé, e che non sa prevedere, o dalle cadute dovute ad una corsa guidata solo dal terrore. Si intuisce che è una persona bonacciona, una principessotta di provincia, piuttosto pingue per essere una giovanetta, del tutto impreparata alle difficoltà della vita, e incapace di controllare in modo sicuro la paura e le sue emozioni in genere.

Al di là del campo di battaglia, dove sono evidenti i segni della lotta (alberi spezzati o divelti), si ergono le mura della città e, sopra ogni altra cosa, tra nuvole, lampi e cerchi concentrici di luce, compare Dio Padre, che sembra ammonire sulla fine destinata ai violenti e ai miscredenti che si oppongono alla vera fede. L'intera scena è ben consona alle modalità espressive del Tintoretto, che amava accentuare la tensione drammatica delle situazioni con i gesti delle figure, viste spesso di scorcio, e che nei suoi quadri a effetto, di tipo quasi teatrale, mirava a coinvolgere emoti-

vamente lo spettatore e utente dell'opera. Da sottolineare anche il moto rotatorio e vorticoso delle vesti e dei personaggi che sembrano avvitarci su se stessi. Vi è, nell'aria, quella sensazione che anticipa o segue un turbine, come quando una tromba d'aria sta per abbattersi o si è appena abbattuta in un dato luogo, avvolgendo tutto e tutti in un vortice impetuoso.

Nel quadro di Raffaello (1483-1520) *San Giorgio e il suo cavallo bianco* dominano quasi tutta la scena, in senso verticale e orizzontale (l'opera, cm. 32x27, si trova a Parigi, Louvre). Sul fianco sinistro e in basso del dipinto, per chi guarda, si trova il drago, cui si contrappone simmetricamente sul lato destro e in alto la principessa, piuttosto piccola perché è più lontana, dipinta sulle rupi che fanno da sfondo. Dato il formato quasi da miniatura del quadro, Raffaello è ricorso ad uno stratagemma ottico per farlo apparire più grande.



Raffaello, *San Giorgio e il drago*, 1504

Ha dunque dipinto il suo cavaliere in modo che questi occupasse tutta la scena, e ha posto il drago sul lato del quadro e di fianco al cavallo, in modo da dare l'impressione dell'impossibilità di rappresentarlo per intero nell'opera per via delle sue proporzioni. A causa di tale accorgimento artistico, chi osserva il quadro collabora inconsapevolmente con l'artista, visualizzando con gli occhi della mente anche la parte mancante del drago, grande in proporzione a quella che vede dipinta. L'espedito, abbastanza comune fra i pittori e ben conosciuto nella psicologia della percezione, ha consentito in questo caso a Raffaello di amplificare otticamente sia il quadro, sia la mole del drago, il quale diventa così ancora più temibile.

Una linea ideale obliqua potrebbe collegare le due figure del drago e della principessa, oggetto dei suoi desideri carnivori (solo quelli?), ma San Giorgio si è posto con coraggio e autorevolezza tra l'uno e l'altra. Il combattimento deve essere durato a lungo: ne fa fede la lancia del cava-

liere spezzata al suolo. Una parte di essa è rimasta infilata nella gola del drago, che però non è domo e minaccia ancora cavaliere e cavallo. Questo si impenna e il santo sta per assestare sulla testa del drago il colpo di grazia con la sua scimitarra sguainata (San Giorgio proveniva dalla Cappadocia, quindi aveva origini "orientali"). Quanto al paesaggio e alla natura circostanti, questi sono rimasti indenni e sembrano indifferenti all'evento storico che si è svolto in quel sito.

La principessa fa parte dello sfondo e sembra più che altro un pro-memoria, appuntato per ricordare il movente del contendere. Anche in questo caso fugge via. Anzi, a ben guardare, non si capisce se semplicemente corra o stia precipitando al suolo nella corsa affannata che dovrebbe portarla lontano dalla lotta. Raffaello è stato tanto abile da dipingerla come se la sua figura fosse davvero soggetta a movimento: se si trattasse di una foto diremmo intatti che è "mossa". In ogni caso, anche lei tiene le braccia levate in segno di ultima, passiva, difesa, e anche lei

non sa dove sta andando, perché il suo sguardo trepido, spaurito, è fisso sulla lotta mortale fra drago e cavaliere. Vediamo ora un dipinto del Giorgione (1477/78-1510: National Gallery, Londra, cm. 73x91). Esso si distingue subito dai precedenti e in genere da tutti gli altri dipinti su San Giorgio, a causa della particolare personalità di questo artista, del quale si sa poco, ma di cui è noto l'interesse per gli elementi paesaggistici, per il rapporto uomo-ambiente naturale, per l'ampio spazio dato nei suoi quadri al paesaggio fatto di alberi, pietre, colline e laghi. Giorgione sapeva rendere in modo lirico la quotidianità: le sue radure e i suoi boschetti diventavano luoghi magici e pagani. Guardando il suo dipinto, si ha la sensazione che ognuno, passeggiando, potrebbe imbattersi in San Giorgio e nel suo drago, elementi naturali di quella campagna incantata, dai tratti morbidi e sfumati, ombrosa e solare insieme. Al centro del quadro si leva un alberello, di cui si potrebbero contare una per una le foglioline.



Giorgione, *Il tramonto (San Giorgio e il drago)*, 1506-10

Alcuni alberi a cespuglio stanno al di sopra dei sassi sulla sinistra, e a destra sono colline e rocce con licheni e altra vegetazione. In fondo, lontano, la città. Sotto l'alberello vi sono due uomini che si riposano (Enea e Anchise?) e sulla destra, contro le rocce, ecco San Giorgio sul cavallino

bianco, con un draghino ai suoi piedi, intento anche lui alla consueta operazione del farsi uccidere.

Quanto alla principessa, lei non si vede bene: se c'è, è mimetizzata fra le rocce, ma la sua presenza in fondo non è necessaria. Tanto gli uomini e i guerrieri troverebbero ugualmente un motivo valido per combattere contro qualche altra cosa. La lotta con il drago, infatti, è ritualizzata, e tutto fa parte dell'ambiente naturale, come a dire che tanta quieta bellezza non può non comprendere anche i miti, almeno quelli che sono più necessari agli uomini.

Da ultimo, il San Giorgio forse più carico di poesia, quello dipinto da Paolo Uccello (1397-1475: National Gallery, Londra, cm. 57x73). Qui entriamo nel profondo dell'incanto della fiaba, nella simbologia del mito e dell'archetipo, nel gotico del medioevo e insieme, sembrerebbe quasi, nel miglior surrealismo del nostro secolo. Tutto l'impianto e l'incanto sono però rotti dalle leggi della "dolce" prospettiva, quella che Paolo Uccello si attardava a studiare la notte, secondo la testimonianza del Vasa-

ri, e alla quale si atteneva, incurante delle regole imposte dagli architetti del suo tempo. Si possono notare infatti i due assi prospettici di sinistra che si incontrano e si equilibrano con l'unico discendente da destra. Anche questo è un altro modello di espediente percettivo artistico che, utilizzando la convergenza delle linee, serve a far risultare più aerea e dinamica la figura del cavaliere, grazie al maggior slancio prospettico. Dunque, un solido studio di profondità volumetrica per dare immagine tridimensionale ad una fiaba dipinta.

Ma che cosa racconta figurativamente questa fiaba? Da destra vediamo arrivare al galoppo il grande cavallo bianco, che sembra infuriato più ancora del suo cavaliere nei confronti del drago. La schiena e il collo del cavallo sono infatti incurvati come quelli di un toro o di un bisonte che montano la carica. San Giorgio ha il corpo di un efebo e il volto di un preadolescente compunto, tutto compreso nella missione da compiere: è partito per la crociata e deve condurla fino in fondo.



Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, 1456 ca.

Valendosi dell'impeto della corsa, ha infilato la lancia in un punto vitale, l'occhio sinistro del drago, che spalanca la sua bocca enorme, dalle zanne spaventose, ma perde sangue copiosamente. Ben puntellato a terra con le zampe dai grandi artigli, il drago verde spalanca le ali, belle e maculate, per incutere più terrore, o forse in un ultimo tentativo di alzarsi in volo per piombare sulla sua preda dall'alto, ma inutilmente. Infatti, dall'altra parte, il drago

è gentilmente trattenuto dalla principessa che lo tiene con una catenella o un nastro.

La figurina femminile, dipinta secondo un modello che si attiene ancora all'arte gotica, ha attratto l'attenzione degli storici d'arte. Questi si sono domandati se l'artista abbia voluto effettivamente dipingere la principessa incatenata dal drago, che vuole tenerla prigioniera, oppure se non abbia raffigurato, in modo volutamente ambiguo, il drago avvinto (in tutti i sensi in cui la parola può essere usata) dalla principessa. In quest'ultimo caso San Giorgio con il suo intervento risoluto sarebbe stato quanto meno inopportuno. La domanda degli studiosi riceve una sua legittimità sia a causa della rappresentazione fiabesca scelta da Paolo Uccello – la principessa appare come una fata o un'antica divinità femminile capace di dominare le fiere – sia anche a causa di altre leggende, in cui le sante hanno un rapporto diverso da quello maschile con i draghi, come ad esempio Santa Margherita o Santa Marta. D'altra parte, ci sono nella storia di San Giorgio, e in questo quadro

in particolare, simbologie e connotazioni sessuali latenti, sulle quali non possiamo ora soffermarci.

Noi abbiamo però visto in precedenza la leggenda di San Giorgio narrata da Jacopo da Varagine e sappiamo che, in effetti, dopo aver sconfitto il drago, il santo aveva detto alla principessa di avvolgere la sua cintura al collo del drago, che l'avrebbe seguita mansueto come un cagnolino. Paolo Uccello ha quindi compendiato in realtà, in un'unica immagine carica di fascino e di mistero, due eventi che avevano avuto luogo in momenti differenti: *prima* San Giorgio ferisce il drago, *poi* la principessa gli avvolge al collo la sua cintura e lo conduce docile con sé.

Dunque, dei pittori presi in considerazione, ma soprattutto degli infiniti altri artisti non citati, Paolo Uccello è forse l'unico che si è attenuto correttamente alla descrizione fatta da Jacopo da Varagine. San Giorgio carica il drago e lo ferisce, ma la principessa non dà alcun segno di angoscia, o di quel terrore cieco che sembra dominare ad esempio la fanciulla dipinta dal Tintoretto. Dal punto di

vista della psicologia che studia l'arte ci si può dunque domandare: "Perché, nel rappresentare la leggenda di San Giorgio, la cui fonte era ben conosciuta, tanti, tutti i pittori, meno Paolo Uccello, hanno sentito la necessità di raffigurare la principessa che fuggiva in preda al panico, situazione che non corrisponde alla realtà della storia?"

La risposta è ovvia. I pittori dovevano introdurre nella loro raffigurazione scenica il maggior *pathos* possibile, per coinvolgere gli spettatori. Come sarebbe stato possibile far capire che il drago faceva proprio una tremenda paura, e che San Giorgio era un soldato straordinariamente coraggioso, e che questo coraggio non poteva essere solo umano, ma gli veniva dritto da Dio, al quale egli si era raccomandato prima del combattimento, e che solo grazie all'intervento divino tramite San Giorgio la popolazione era stata salvata dalla morte certa... In sintesi: come si sarebbe potuto far comprendere una situazione così complessa, in bilico fra il divino e l'umano, se si fosse dipinta una principessa che, pur sapendo di star per essere divo-

rata dal drago, dice con pacatezza al santo: “Non disturbi, non ti preoccupare, anzi salvati e vai per la tua strada”? Quale emozione profonda si sarebbe fatta nascere nel pubblico se la principessa fosse stata raffigurata mentre assisteva calma e controllata al combattimento?

E alla fine, se invece di averla fatta fuggire sgomenta, gli artisti l'avessero rappresentata mentre si avvicinava imperturbabile al drago ferito, che non le faceva né spavento né orrore, e avessero ritratto la fanciulla mentre lo toccava, e gli avvolgeva amorevolmente la sua cintura al collo? Queste riflessioni inducono a prendere in considerazione il particolare valore psicologico implicito nelle immagini figurative e artistiche, che appare ben più ampio e profondo (in relazione ai procedimenti mentali coinvolti) di quello attivato dalle narrazioni letterarie. Quando si scrive o si racconta ad esempio un mito, una leggenda, si lascia un certo spazio, chiamiamolo così, di immaginazione mentale autonoma a chi legge o ascolta. Ad esempio, pur sulla falsariga della storia di San Giorgio raccontata da

Jacopo da Varagine, ognuno, ascoltandola, può poi rappresentarsi mentalmente come vuole l'atteggiamento più o meno coraggioso, sia della principessa che del santo.

Ma quando si dipinge una storia “si occupano” e si invadono in maggior misura, dall'esterno, anche gli altrui spazi mentali delle immagini e dell'immaginario, e l'operazione diventa più complessa e intrusiva. Soprattutto quando il quadro ha la funzione primaria, non espressa pubblicamente ma ben presente in chi commissiona un'opera d'arte e in colui che l'esegue, di portare un messaggio.

Attraverso i dipinti di San Giorgio che uccide il drago, il pittore doveva trasmettere il messaggio che la fede in Cristo era l'unica vera, e che bisognava combattere contro il paganesimo antico e contro le nuove eresie. Uccidere il drago aveva fruttato a San Giorgio ventimila nuovi battezzati in un solo giorno (senza neppure conteggiare donne e bambini, che non contavano), e questo era un esempio da seguire e ripetere. Per lottare contro i mostri e il peccato

ci volevano fede e coraggio. E questi erano impersonati benissimo dalla figura di San Giorgio. Il male e il peccato da combattere avrebbero dovuto essere rappresentati a loro volta dal drago. Ma *male* e *peccato* rimangono concetti astratti, se non si dimostra concretamente che sono da temere e da rifuggire.

Se si fosse soltanto dipinto San Giorgio che tirava fendenti al drago, si sarebbe anche potuto insinuare, involontariamente, l'idea che si trattasse di un soldatuccio irascibile e violento, invece di trasmettere l'immagine del santo protettore e salvatore coraggioso, che doveva ispirare fiducia e sicurezza.

Ci voleva allora una figura che si prestasse bene a manifestare in modo simbolico e visivo l'idea astratta che male e peccato incutono terrore, e sono da temere più di qualsiasi altra evenienza. E chi poteva sortire tutti questi effetti, meglio di una giovane donna che, nell'inconscio collettivo (soprattutto maschile) è già rappresentata come portatrice di ogni caratteristica necessaria per una simile o-

perazione? Emblematica come una principessa, tale da far tenerezza come una fanciulla, fragile e timorosa come un giovane cerbiatto, facile preda dei cattivi, stimolante per l'immagine virile dell'eroe in cui ogni maschio vorrebbe identificarsi: ecco l'eroina-modello che serviva agli artisti per dare immagine e consistenza figurativa alla leggenda di San Giorgio.

Per questo, nelle opere d'arte, la principessa è terrorizzata, e fuggirà sempre alla cieca, salvo che in qualche pittore un poco "deviante" o poeta, innamorato del mistero della natura come Giorgione, o divertito dall'incanto delle fiabe, come Paolo Uccello che, secondo il Vasari, "se la passò in ghiribizzi mentre che visse e fu non manco povero che famoso".

* Il testo è apparso per la prima volta in "Psicologia contemporanea", n. 103, gennaio-febbraio 1991, pp. 18-27.