***L’Ospite a Palazzo per i 70 anni della Fondazione Giorgio Cini.***

***Il* San Giorgio e il drago *di Paolo Uccello***

**Paolo di Dono detto Paolo Uccello** (Pratovecchio, 1397 - Firenze, 1475)

Per il settantennale della Fondazione Giorgio Cini (1951-2021) si espone una delle opere più singolari del celebre artista del Rinascimento fiorentino Paolo Uccello: la tavola con ***San Giorgio e il drago***, generosamente concessa dal **Musée Jacquemart-André** di Parigi in occasione del prestito del *Giudizio di Paride* di Botticelli della collezione Cini per la mostra *Botticelli. Un* *laboratoire de la Renaissance* (11 settembre 2020 – 25 gennaio 2021). Una presenza, quella del capolavoro parigino ospitato, che arricchisce il nucleo del Quattrocento fiorentino della collezione permanente, generando inedite risonanze; e che evoca simbolicamente il *miles christianus* che campeggia nel logo dell’istituzione sorta sull’isola di San Giorgio Maggiore nel 1951, per volere di Vittorio Cini in memoria del figlio Giorgio.

È la duecentesca *Legenda Aurea* del domenicano Jacopo da Varazze a sistematizzare il racconto - più tardo rispetto al culto bizantino del soldato martire originario della Cappadocia, perito tra atroci torture sotto Diocleziano - del santo che libera la principessa di Silena sulle coste libiche, vittima sacrificale destinata a placare la voracità del drago; e della conversione cristiana della popolazione libica, estorta con la promessa di uccidere il mostro pestifero. Una versione cristianizzata dell’*Andromeda liberata da Perseo*, diffusasi probabilmente al tempo delle Crociate.

La scena si lascia cogliere nell’elegante formula araldico-cavalleresca che sospende il momento apicale dell’azione: San Giorgio, lancia in resta, ha appena trafitto le fauci del mostro, trapassandogli la lingua triforcuta; la sopraveste con il vessillo crociato (la croce di San Giorgio) si solleva sopra l’armatura nell’impeto dell’assalto, mentre il cavallo s’impenna; a bilanciare il dinamismo della lotta è la *silhouette* della principessa, ammantata dalla preziosa veste a fiorami in velluto operato. Il paesaggio campestre non è ricondotto ad un unitario punto di fuga, ma si compone di due brani concepiti con differenti angoli di visione: i campi arati – che rimandano agli ordinati paesaggi del *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti, filtrati dall’esperienze del fiabesco senese Giovanni di Paolo - si squadernano in avanti, con il sentiero che s’anima di comparse e conduce dritto alle bianche mura turrite, richiamo all’arca bronzea di San Zanobi di Lorenzo Ghiberti nel duomo fiorentino; a destra lo scorcio a volo d’uccello, tra i dolci declivi, slarga e ci obbliga a sollevare lo sguardo. Una cesura tra i due momenti è determinata dalla caverna del drago, allusione all’antro infernale che ha generato la mostruosa creatura, «paradossale incidente nell’ordine della campagna agricola (…) quasi una tenda o un ricovero artificiale» (F. e S. Borsi 1992), che ritroviamo nelle stilizzate morfologie petrose della più tarda *Tebaide* (1460-1465) della Galleria dell’Accademia; a ricucirli è il blu intenso del cielo notturno, con la luna crescente e Borea che soffia sulle cime argentee.

La tavola fu acquistata da Nélie Jacquemart alla vendita londinese Stevens del 1899, già nella collezione dell’antiquario fiorentino Stefano Bardini; il recente restauro ha fugato ogni dubbio in merito al ricco dibattito sull’autografia, mettendo in luce la brillante cromia della tempera, il raffinato dosaggio timbrico negli accostamenti delle tinte, le preziose stesure in lacca, i minuti dettagli in punta di pennello, con i profili picchiettati dalla biacca, riscontrabili nelle sue prove sicure. Più controversa la datazione, oggi perlopiù attestata tra anni trenta e quaranta; in anticipo di un ventennio circa sull’altra celebre versione del *San Giorgio e il drago* (1455-1469) conservata alla National Gallery di Londra, di differente e più virtuosistico concepimento ed evoluta spazialità, nella quale gli arditi ‘scurti’ prospettici, esibiti nella loro sigla astratta, sono in sintonia con le sofisticazioni raggiunte da Paolo Uccello nelle spasmodiche ricerche sulla ‘dolce prospettiva’. A ribadirne la precocità cronologica sono proprio quegli elementi compositivi e stilistici che rimandano alla matrice tardogotica della formazione dell’artista e ne marcano l’adesione alle atmosfere di Gentile da Fabriano e Ghiberti: lo spazio irreale non allineato alle regole auree albertiane; la paratassi con cui le figure, rese di profilo, si schierano in primo piano, secondo formule tipiche di deschi e cassoni; il tono favolistico, sospeso e incantato, in cui è immerso il racconto; il linearismo musicale e intellettualistico, vicino alla decorazione miniata di Lorenzo Monaco e Beato Angelico, che trova nelle spire della coda, nel ventaglio dell’ala chiroptera e nel corpo a serpentina del drago il *climax* perfetto.

Come per il Botticelli Cini, anche per il dipinto di Paolo Uccello se n’è ipotizzata una destinazione profana e una funzione iconica legata alla spalliera di un letto o ad una *boiserie* per una camera da letto; il tema del resto, popolare nella Firenze del Quattrocento grazie ai ludi, ai tornei, agli spettacoli dedicatigli per le celebrazioni della festa liturgica, era di sovente impiegato nei fronti dei cassoni nuziali, evocando da un lato la dimensione cortese del cavaliere che salva la fanciulla indifesa e assumendo, dall’altro, valore apotropaico nella figura del milite cristiano che trionfa sul demonio.