ROBERTO LUDOVICO

“DAL GRANITO ALL'ARCOBALENO”
CINQUE SECOLI DI “I VITE” DI PAOLO UCCELLO,
PITTORE FIORENTINO

« Celui qui veut reconstituer un auteur à partir de son oeuvre se construit nécessairement un personnage imaginaire »

Paul Valéry

Non stupisce che figura di Paolo Uccello ricorra costantemente nelle “vite” degli artisti anteriori all’opera del Vasari, e che il Vasari stesso se ne occupi¹, ovviamente — a metà del Cinquecento, e torni ancora in altre opere minori di storiografia artistica cinque e secentesche, prima ancora d’approdare alle tardo-secentesche *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* del fiorentino Filippo Baldinucci². Quel che invece potrebbe sorprendere è la popolarità di cui Paolo Uccello gode in epoca moderna quando, a distanza di pochi anni, diventa oggetto di una delle *Vies imaginaires* di Marcel Schwob e poi del primo dei *Poemi italiani* del Pascoli che al pittore fiorentino dedicava l’omonima composizione apparsa originariamente sul «Marzocco» nel 1903 (5 luglio). Il grande interesse riscosso in campo letterario al volgere del secolo scorso dal pittore del nostro rinascimento pare spiegarsi con alcuni tratti particolarmente affascinanti della sua personalità che agevolmente si prestano a rielaborarne l’immagine dal dominio storico a quello letterario. Interessante è seguire le vicende di questa lunga fortuna goduta nei secoli da Paolo Uccello, esaminando la storia e le evoluzioni delle sue “vite” nella cultura artistica e letteraria di paesi diversi, cercando di stabilire quale sia la relazione di esse con le opere letterarie più recenti apparse in Italia e in Francia.

I. Tutte le « vite » di Paolo Uccello

L’alba delle *notizie* sulla vita di Paolo Uccello (almeno per quanto riguarda i testi classificabili rigorosamente come “storiografia artistica”) risale al *Libro di Billi*, raccolta di quarantasette “vite” di artisti pervenuta a

noi in due trascrizioni conservate presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e di cui è andato perduto l'originale manoscritto. Il nome dell'autore del testo resta anonimo mentre si sa che era stato redatto in un periodo compreso tra il 1506 e il 1530³ e che il libro era appartenuto ad Antonio Billi⁴ — da cui la denominazione. I due codici, appartenuti al Magliabechi⁵, sono noti come “Codice Stroziano” (segnato XXV 636) e “Codice Petrei” (segnato XIII 89); in entrambi è presente, con minime varianti, la breve sezione dedicata a Paolo Uccello che si apre così:

“Paulo Uccello fu buono compositore e vario, grande maestro di animali e di paesi; fu artificioso nelli scorci e intese molto bene la prospettiva.” (Benedettucci, 86)

Il seguito del testo propone un breve elenco delle opere dell'artista. Questo passo d'apertura, come altre volte si riscontra nel *Libro di Billi*, viene in realtà ripreso puntualmente dalla sezione sui *Fiorentini eccellenti in pittura e sculturi* del *Proemio di Cristoforo Landino fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino*⁶.

Questo stesso *incipit*, minimamente rielaborato, ritorna in un terzo codice magliabechiano, pure anonimo, verisimilmente redatto tra il 1542 e il 1548⁷. Strettamente dipendente dal *Libro di Billi*, questo *Anonimo magliabechiano* (XVII, 17), altresì denominato codice “Gaddiano”, si presenta con l'intento da parte del suo ignoto redattore di comporre un'opera sugli artisti fiorentini basandosi principalmente sulla raccolta di informazioni derivate da precedenti opere di questa specie che si integrino reciprocamente. E così in questo codice si riversano quasi per intero le notizie offerte dal *Libro di Antonio Billi* e quelle dei *Commentari* del Ghiberti (per la parte trecentesca), cui si aggiungono altre fonti minori non precisamente identificate. Si intuisce che il redattore di questo codice non fu un “artefice”, dunque non persona competente in fatto d'arte, come il Ghiberti od il Vasari stesso, ma un “letterato” dilettante⁸ il quale piuttosto che comporre appunti propri si fidava dei giudizi altrui. Se ne confronti l'*incipit* della “vita” di Paolo Uccello con quello precedentemente riportato:

Pagolo Uccello fiorentino pittore.

Valse assaj nel fare animalj et paesj, et fu buono compositore, et vario, et amatore delle difficoltà dell'arte, et molto artificioso nelli schorci, perché molto bene la prospettiva possedeva. (p. 80)

Dall'esame di questo blocco compatto di primi scritti su Paolo Uccello che va dal quattrocentesco Landino all'*Anonimo magliabechiano*, praticamente contemporaneo del Vasari, emerge il rilievo che in ognuno di essi si

dà all'abilità che il pittore possedeva nel dipingere animali e nella competenza che aveva accumulato nello studio della prospettiva: tutt'oggi le caratteristiche principali che la storia dell'arte moderna riconosce a questo maestro. Si noti tuttavia la maggiore enfasi che il redattore dell'ultimo codice pone sul fatto che egli fosse “amatore delle difficoltà dell'arte” e dunque degli studi sulla prospettiva, inserendo di proprio pugno questa frase assente nelle precedenti redazioni del *Libro di Antonio Billi*. Il fatto che la persona che si incaricò della stesura di questo codice non possedesse autonomia critica e competenza in fatto d'arte e raccoglieva principalmente informazioni da altre fonti, anche orali attraverso conversazioni, ad esempio, con lo stesso Vasari⁹ (il quale in quegli anni pure attendeva alla compilazione della propria opera) dovrebbe esser sufficiente a farci supporre che l'aggiunta della sua osservazione fosse in qualche misura determinata dall'opinione diffusa negli ambienti artistici in quegli anni sull'opera e sulla persona di Paolo Uccello.

Alla fine ormai degli anni '40 del Cinquecento, questo terzo codice magliabechiano ci consegna direttamente nelle mani del Vasari e delle sue *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*. Qui, naturalmente la sezione su Paolo Uccello —come del resto tutte le altre— si presenta non come semplice annotazione ma in forma ben più articolata. Oltre alla quantità di preziose indicazioni che il Vasari, come suo solito, offre sulle opere degli artefici e la loro collocazione, si aggiungono una serie di gustosi aneddoti personali così come si raccontavano nelle botteghe degli artisti o si leggevano nei testi dei novellieri fiorentini, conferendo all'opera il tono di vivacità narrativa che l'ha consegnata non solo alla storia dell'arte, ma anche a quella della letteratura¹⁰. Altro elemento che il Vasari introduce rispetto ai suoi predecessori sta nell'abbondanza di giudizi critici ch'egli elargisce ponendosi programmaticamente come intento quello non solo di produrre un indice degli artefici e delle loro opere ma di entrare nel merito della loro riuscita. D'altro canto è lo stesso pittore-letterato aretino a scrivere nel *Proemio* alla Seconda Parte dell'opera:

Mi sono ingegnato di dire non solo quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora scorrendo il meglio dal buono e l'ottimo dal migliore e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti, e le fantasie de' pittori e degli scultori.” (Vol. II, 94)¹¹

L'“Eccellente e Virtudioso Giorgio Vasari Aretino, Pittore Istorico e Poeta”¹² si sentiva in dovere, non semplicemente di dare aride notizie sugli artisti di cui scriveva ma di valutarne l'opera, sulla base della propria riconosciuta competenza “di prima mano” in fatto d'arte. Il parametri su

cui tali giudizi si basano sono quelli derivanti dall'assunto della natura intesa come modello supremo delle arti e della conseguente perfezione artistica raggiunta dai maestri della prima metà del Cinquecento, punto d'arrivo del processo di "rinascita" che si faceva cominciare coi nomi di Cimabue e Giotto. Tale perfezione si trova impersonata in Michelangelo nel quale il Vasari riconosce la punta più alta della parabola artistica fiorentina ed italiana¹³. Le stesse idee che animano il Vasari in fatto di arte si riflettono sui parametri umani attraverso i quali egli giudica gli artisti: l'aderenza alla natura ed al suo equilibrio sono pertanto le virtù di gran lunga più apprezzabili anche nell'uomo. Come è stato rilevato, nel Vasari

"L'infrazione all'ordine, l'amore per la solitudine, la bizzarria lunatica, non trovano grazia; e così viene indirettamente formulato il cardinale principio vasariano: ferma adesione a un ordine che su un versante estetico comporta la misura equilibrata; sul versante civile richiede la socievolezza e la conformità, senza riserve mentali, col mondo dell'aristocrazia intellettuale e sociale." (Cappucci, 103)

Saranno questi assunti a determinare nel Vasari le riserve con cui egli presenta Paolo Uccello, così lontano dalla nitidezza del disegno michelangiolesco e dal realismo esuberante della sua pittura e così poco disposto alla conformità e alla socievolezza. Così si apre il capitolo vasariano sul pittore fiorentino:

Paolo Uccello sarebbe stato il più leggendario e capriccioso ingegno che avesse avuto da Giotto in qua l'arte della pittura, se egli si fosse affaticato tanto nelle figure ed animali, quanto egli si affaticò e perse tempo nelle cose di prospettiva; le quali, ancorché sieno ingegnose e belle, chi le segue troppo fuor di misura, getta il tempo dietro al tempo, affatica la natura, e l'ingegno empie di difficoltà, e bene spesso di fertile e facile lo fa tornar sterile e difficile. (Vol. II, 203)¹⁴

E non soltanto questo, perché conseguenza dello sforzare la natura oltre misura finisce per rendere Paolo, agli occhi del Vasari, "solitario, strano, malinconico e povero". (203)¹⁵

Anche qui si ripropone l'elemento della prospettiva, filo conduttore delle *Vite* di Paolo Uccello pre-vasariane, ma con una variante, che consiste nel giudizio necessariamente negativo che sul pittore e sulla sua opera doveva scaturire dal punto di vista critico dal quale si poneva il Vasari. Non solo questi rimproveri a Paolo d'aver "con gli studj troppo terribili violentata la natura" peggiorando con gli anni la propria abilità nel disegno,

ma fa della sua persona quasi l'immagine dell'esagerazione e dell'incontinenza rappresentandolo solo e povero, intento ad inseguire i propri fantasmi. Vasari dunque, pur riconoscendo l'eccellenza degli studi di Paolo Uccello sulla prospettiva, non riesce a giustificarli quasi che il “capriccioso ingegno” avesse male utilizzato il proprio talento:

Ed avvegachè queste fussino cose difficili e belle, s'egli avesse speso quel tempo nello studio delle figure, ancorchè le facesse con assai buon disegno, l'avrebbe condotte del tutto perfettissime; ma consumando il tempo in questi ghiribizzi, si trovò mentre che visse, più povero che famoso. (205)

È stato già messa in evidenza in sede critica la tendenza del Vasari al “bozzetto”¹⁶, ovvero a creare in ogni “vita” una sorta di *exemplum* che illustrasse un aspetto della personalità umana: nel caso di Paolo Uccello, appunto, la malinconia causata dall'ossessiva devozione allo studio della prospettiva. Per rafforzare questa immagine, il Vasari riporta un aneddoto secondo cui lo scultore Donatello,

suo [di Paolo] amicissimo gli disse molte volte, mostrandogli Paulo mazzocchi a ponte a quadri tirati in prospettiva per diverse vedute, e palle a settantadue facce a ponte di diamanti, e in ogni faccia brucioli avvolti su per e bastoni [sic], e altre bizzarrie, in che spendeva e consumava il tempo: Eh! Paulo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto: queste son cose che non servono se non a questi che fanno le tarsie; perciocchè empiono i fregi di brucioli, di chiocciole tonde e quadre, e d'altre cose simili. (205-6)

Vasari guardava alla teoria con una certa diffidenza, convinto che l'eccessivo ricorso a essa piuttosto che all'osservazione diretta finisse per rendere l'opera d'arte sterile e priva di quella sostanza vitale che doveva costituire l'essenza (Cfr. Boase, 123). Le parole di Donatello fanno riferimento proprio a questo capovolgimento di priorità che il Vasari riscontrava nella pittura di Paolo. Va da sé che il Vasari non aveva inteso la grande importanza del lavoro dell'Uccello che gettava in quei decenni del '400 le basi della prospettiva come sarebbe stata impiegata nell'arte moderna, rimanendo la sua ricerca ai limiti della comprensibilità per i suoi contemporanei. L'atteggiamento del Vasari si spiega tuttavia alla luce di un ben definito punto di vista critico, espressione di una precisa epoca della storia dell'arte. Quel che maggiormente c'interessa notare in questa sede tuttavia, è come certi particolari della personalità di Paolo Uccello vengano calcati dal Vasari facendone quasi manie e conferendo a questo ritratto del pittore

i tratti distintivi che le *Vite*, con tutto il loro peso, avrebbero consegnato alla storia.

Il contributo del Vasari all'immagine di Paolo Uccello non si limita tuttavia a questo soltanto. È lui infatti a raccogliere la notizia della sua abilità a disegnare animali e a dirci che "poiché si diletto più degli uccelli che d'altro, fu cognominato Paulo Uccelli" (208).

Questo ed altro disse Giorgio Vasari di Paolo Uccello e a queste sue pagine avrebbero attinto inevitabilmente gli autori che più tardi si sarebbero cimentati in opere di storiografia artistica, senza che dall'opera vasariana si potesse ormai più prescindere.

Sarà Raffaello Borghini, nel 1584, a tornare a scrivere di Paolo Uccello ne *Il riposo*¹⁷, opera in quattro volumi in forma di dialogo in cui, ai primi due tomi di carattere teorico, ne seguono due di carattere storico in cui l'autore presenta una carrellata di "vite" di artisti, ispirandosi evidentemente all'illustre precedente vasariano ed aggiungendo ai nomi già presenti in quei volumi quelli di pochi artisti distintisi negli anni successivi al 1568 e dunque ignoti al Vasari. Solo in questi casi Borghini deve necessariamente distaccarsi dalla parafrasi delle *Vite*, altrimenti — nota Marco Rosci — si limiterebbe a riproporre la fonte vasariana

"spogliata di ogni frangia aneddótica, ma purtroppo anche di ogni succo critico, di ogni vivacità e validità di giudizio e di identificazione storica (che non sia la tradizionale sequenza da maestro ad allievo) per ridursi ad una pura elencazione di opere, raramente variata da scheletrici accenni agli spostamenti geografici degli artisti." (X)

Ciò vale naturalmente anche per Paolo Uccello la cui vita è interamente ricalcata da quella del Vasari. Borghini ne reitera lo stesso giudizio negativo e si limita a riprodurre l'elenco delle opere espungendo dalla sua fonte ogni elemento aneddótico salvo l'episodio conclusivo del Vasari, il quale rimetteva Paolo Uccello e Donatello ancora a confronto, stavolta sull'ultimo importante opera del pittore. Così nella versione vasariana:

essendogli dato a fare sopra la porta di San Tommaso in Mercato Vecchio lo stesso Santo che a Cristo cerca la piaga, che egli mise in quell'opera tutto lo studio che seppe, dicendo che voleva mostrar in quella quanto valeva e sapeva: così fece fare una serrata di tavole, acciò nessuno potesse vedere l'opera sua se non quando fusse finita. (216)¹⁸

A Donatello che di tanto mistero chiedeva spiegazioni, Paolo decise di mostrare l'opera. Il commento dello scultore sarà riportato dal Vasari se-

condo la formula ad effetto già adoperata in precedenza:

Eh! Paolo [sic]; ora che sarebbe tempo di coprire, e tu scuopri! Allora —prosegue il Vasari— contristandosi Paolo grandemente, si senti avere di quella sua ultima fatica molto più biasimo, che non aspettava di averne lode; e non avendo ardire, come avvilito, d'uscir più fuori, si rinchiuso in casa, attendendo alla prospettiva, che sempre lo tenne povero ed intenebrato insino alla morte. (216-217)

Il fatto che il Borghini riproponga questo aneddoto del Vasari quasi letteralmente, conferma l'impronta per nulla originale che egli aveva dato alla propria opera, però dimostra anche che l'opinione corrente sul conto di Paolo Uccello non era mutata nel corso dei due decenni che separavano *Il riposo* dalla seconda edizione delle *Vite*¹⁹.

La nostra veloce carrellata di "vite" di Paolo Uccello ci porta, prima di arrivare definitivamente in epoca moderna, a menzionare le *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* di Filippo Baldinucci. L'opera, imponente per mole ma soprattutto per gli intenti enciclopedici del suo ideatore, fu stampata in sei volumi tra il 1681 e il 1728 (in questa data, postumi, gli ultimi tre volumi, morto il Baldinucci nel 1696). La raccolta di *notizie* del Baldinucci, pur non potendo prescindere dalle *Vite* vasariane, è la prima nel suo genere a prendere da esse le distanze per diverse ragioni. Le *Notizie* vogliono sì essere seguito e completamento dell'opera del Vasari, estendendone i confini in senso cronologico e geografico, tuttavia ciò avviene secondo un procedimento e da un punto di vista diverso da quello adottato dallo storico aretino. Filippo Baldinucci, incaricato dal Cardinale Leopoldo de' Medici e poi, dopo la morte di questo, da Cosimo, di riordinare l'imponente collezione medicea di ritratti, s'accinge a stilare un indice dei nomi degli artisti, progressivamente ampliato dalla forma di "cronologia" a quella di "cronica"²⁰, ordinata per secoli e "decennali". Il Baldinucci, diversamente dal Vasari, non era artista egli stesso ma un letterato ed un erudito. È pertanto da cronista più che da critico che affronta il proprio lavoro senza far mistero di come "nel biasimare o nel lodare niente mi son fidato del mio proprio cervello o parere, ma valsomi del detto di buonissimi autori e professori dell'arte" (Vol. I, 14). Egli opera in assenza di pregiudizio col vantaggio di potersi muovere nella sua materia con maggiore libertà di quanto l'impresa "a tesi" del Vasari non avesse permesso al suo predecessore. Ecco dunque l'apertura alle "notizie" di numerosi autori, non solo non fiorentini, ma anche fiamminghi e tedeschi che il Baldinucci mostra di apprezzare.

Un'opera così a largo raggio fu resa possibile, oltre che dalla munificenza di Leopoldo e Cosimo che continuamente facevano arrivare a

Firenze grandi quantità di dipinti, anche e soprattutto dalla loro possibilità di procurare i testi necessari al Baldinucci per collezionare le informazioni essenziali alla redazione della sua opera²¹. Leopoldo era in contatto con i più importanti librai italiani ed europei ed aveva messo a disposizione del Baldinucci l'aneddotica esperienza del suo bibliotecario Magliabechi, ponendo l'autore delle *Notizie* nella più desiderabile delle condizioni di ricerca per quegli anni. In questo senso il metodo adoperato dal Baldinucci si distingue da quello del Vasari per gli intenti di completezza ma soprattutto di precisione, in un certo senso anticipando un approccio all'opera di tipo enciclopedico-illuminista. Addirittura, sotto l'egida potente del Cardinale, il Baldinucci aveva potuto inviare in tutta Italia questionari di richiesta d'informazioni sugli artisti che s'erano distinti in ogni principale città. Egli stesso si teneva in contatto con altri storici che come lui attendevano alla raccolta e compilazione di notizie sulle vite degli artisti, primo tra tutti, rivale ed interlocutore leale di tutta una vita, Carlo Cesare Malvasia, autore nel 1679 del *Felsina pittrice*.

Detto questo è facile aspettarsi dal Baldinucci una "notizia" su Paolo Uccello che si discosti sensibilmente dalla linea vasariana introducendo un taglio originale. Incondizionato, per cominciare, sarà il suo apprezzamento per l'artista:

Sarà sempre degno di memoria Paolo Uccello pittor fiorentino tra gli amatori dell'arti nostre, come quegli che a pari di ogni altro sublimissimo ingegno del suo tempo, per gli aspri sentieri, che ne conducono all'acquisto, dico fino a quel segno che quell'età comportava, che non solamente ogni altro agguagliò, ma si fece nelle varie facultadi, che ad essa appartengono, di gran lunga superiore. Fu questi dunque nell'operar suo diligente quanto altri mai, ma quello in che egli si rendé più segnalato, si fu il molto discostarsi ch'ei fece dalla vecchia maniera: fu il primo che coll'esempio e coll'indirizzo di Filippo di ser Brunellesco, ponesse studio grande nella prospettiva, introducendo il modo di mettere le figure su' piani, dove esse posar devono diminuendole a proporzione: il che da' maestri avanti a lui si faceva a caso, e senz'alcuna considerazione." (428)

Quel che colpisce in questo passo è non solo il giudizio positivo espresso sulla ricerca di Paolo Uccello, ma anche l'intento di contestualizzazione storica che rende possibile tale apprezzamento e che è evidente in espressioni come "dico fino a quel segno che quell'età comportava" e nel riferimento alla vecchia maniera di affrontare i problemi di prospettiva ("che da' maestri avanti a lui si faceva a caso"). Non una riserva si vedrà espressa dal Baldinucci nei confronti della pittura o del carattere, secondo

il Vasari eccessivamente introverso, di Paolo. Egli si lancia invece in una lunga e dottissima difesa di uno degli affreschi del pittore, quello di Giovanni Acuto in Santa Reparata che, al tempo della sua realizzazione, era stato criticato per rappresentare il cavallo al passo con entrambi gli zoccoli, anteriore e posteriore sinistro, a contatto col terreno²². Il Baldinucci chiamerà in causa accademici, filosofi, matematici ed astrologi senza parsimonia per dimostrare la plausibilità dell'esecuzione della figura equestre²³.

Insieme ai giudizi negativi del Vasari, col Baldinucci scompaiono tutti gli aneddoti, compresi quelli legati a Donatello, riportati dal suo predecessore ma si riprende, citando esplicitamente la fonte del Vasari, l'esegesi del nome di “Uccello”, “perché egli sempre si diletto di ritrarre dal vivo ogni sorta di animali” (447). Ad un esame complessivo si vedrà che questa “notizia” su Paolo Uccello riflette con efficacia il carattere complessivo dell'opera del Baldinucci ed il profilo di erudito del suo autore: le sue scelte vanno a tutto vantaggio della precisione cronachistica e a danno del pregio letterario del testo, certamente meno dilettevole e vivace di quello, pur meno storicamente preciso, del Vasari²⁴, che, si sa, aveva in gran conto l'esito letterario della propria opera.

II. Un nuovo genere letterario

I due secoli²⁵ che separano le *Notizie* del Baldinucci dagli ultimi due scritti su Paolo Uccello considerati da questo studio —quello pascoliano e soprattutto quello di Marcel Schwob— comportano una distanza concettuale ancora più grande di quanto non sia quella cronologica, nell'ambito della scrittura delle “vite”. Si sarà notato che sino a questo momento il termine “biografia” non è mai stato adoperato: infatti a nessuna delle opere sin qui esaminate si potrebbe associare tale espressione senza commettere un anacronismo. Quello di biografia è concetto relativamente moderno essendo entrata la parola nell'uso comune in epoca piuttosto recente. Daniel Madelénat ne registra la comparsa nei dizionari nel XVIII secolo (solo nel secolo successivo invece se ne diffondono i derivati) per definire un'opera di carattere scientifico diversa dalle antiche forme del panegirico, elogio od orazione funebre²⁶. Toccherà dunque alla critica moderna compiere lo sforzo non solo di determinarne il campo semantico²⁷, ma anche quello di verificarne i meccanismi strutturali, le forme ed i criteri. Mai impresa, viene quasi da dire, si è dimostrata più ardua, almeno a guardare i risultati tutt'altro che univoci che tale sforzo critico ha sortito. Ricostruire puntualmente tale dibattito non sarebbe appropriato per questa sede; ci si limiterà pertanto a mettere in evidenza uno degli aspetti che maggiormente riguardano la nostra analisi, ovvero le diverse —spesso

opposte— posizioni assunte dagli storici o dai letterati che si sono cimentati nella definizione di questo genere.

Alcuni anni fa la rivista « Sigma » aveva pubblicato un intero fascicolo dedicato alla biografia letteraria promuovendo il dibattito attorno ad uno scritto d'apertura di Marziano Guglielminetti che in maniera abbastanza provocatoria avanzava l'ipotesi secondo cui la biografia heidaggeriana appartenesse al "mondo della chiacchiera" e che fosse giusto relegarla alla "vetrina di un libraio, fra manuali di astrologia, ricettari, romanzi con fascetta, ecc." (*Sigma*, 21-22) Gli faceva eco Bàrberi Squarotti invitando allo studio diretto delle opere piuttosto che delle narrazioni mistificatrici delle vicende private dell'autore biografato. Il titolo stesso del contributo di Bàrberi Squarotti annunciava un *Elogio delle vite immaginarie*, facendo della biografia letteraria un fenomeno di bassa cultura di mercato e dominio di scrittori mediocri. Questo solo per dare un'idea (necessariamente parziale) del tono del dibattito in sede critico-letteraria.

Una definizione classica di "biografia" formulata da uno storico potrebbe recitare invece all'incirca così: "Biography [...] is the record of a life. It is thus a branch of history, each life a small segment in a vast mosaic" (*The Nature of Biography*, 3). Implicita la totale adesione di John Garraty —biografo egli stesso— al valore storico e sociale della biografia. Siamo su due versanti diametralmente opposti: quello dei critici letterari e quello degli storici; si tratta di posizioni inconciliabili, almeno apparentemente, se non ricorrendo ancora alla definizione di Guglielminetti che dice la biografia "prodotto bastardo ed imperfetto quant'altri mai". (*Sigma*, 22) Tale è la biografia in quanto genere di confine tra storia e letteratura: si pensi, soprattutto in epoca moderna, a quanto labile sia la linea di demarcazione tra romanzo e biografia e quanto determinante sia l'influenza reciproca che questi due generi abbiano esercitato sulle rispettive strutture narrative. Il concetto di biografia non è univoco ma è legato esclusivamente all'identità dello scrittore e alla posizione che egli assume rispetto alla propria opera.

Marcel Schwob, fine letterato francese, nel 1896 apriva il saggio *L'art de la Biographie* ponendo l'arte a confronto della scienza storica: questa, diceva, "nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales. [...] L'art est à l'opposé des idées générales, il ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas, il déclassé." (*Spicilege*, 179)²⁸ Si confronti questa definizione con quella del Garraty, il quale inserisce la biografia nel più ampio mosaico della storia in funzione della quale il particolare è investito di significato. In pieno periodo romantico, l'azione dell'artista Schwob va in direzione perfettamente contraria dando, con l'arte, rilievo all'individuo

ed al particolare scorporandolo dal generale e dunque dalla storia. Egli porta alle estreme conseguenze la lezione classica di Plutarco che nelle sue *Vite parallele* avvertiva i lettori che

se da noi non si riferiscono tutte le cose, né ogni particolarità esattamente de' fatti più celebri, ma se ne racconta la maggior parte in succinto, accusar non ci vogliano. Imperciocché non iscriviamo noi storie, ma vite; né sempre delle azioni più segnalate la virtù ci si manifesta od il vizio; ma spesse volte una breve operazione e parola, ed un qualche scherzo ben anche, fa chiaramente conoscere i costumi delle persone, più che le battaglie sanguinosissime, e i grandissimi eserciti in ordinanza schierati, e le espugnazioni delle città. (Vol. III, 291)

Schwob, pur riconoscendo che “le bon génie de Plutarque fit parfois de lui un artiste”, non condivide il suo procedimento dei “paralleli”, “comme si deux hommes proprement décrits en tous leurs détails pouvaient se ressembler” (*Spicilege*, 181). Per lui l'arte della biografia è quella che registra i dettagli che rendono l'individuo unico ed irripetibile nella propria identità, isolandolo dall'idea generale di storia e dunque dagli altri suoi simili. Particolari che per la loro piccolezza nessuna cronaca registra e che (reali o immaginari che siano — non è rilevante in sede artistica) servono a definire il più intimo ritratto del personaggio. A quest'idea, naturalmente saranno improntate le sue *Vies imaginaires*, uscite a Parigi nel 1896.

Sarà un'altra scrittrice, più tardi, nel 1927, a fornirci riflessioni chiare sul problema di storia ed arte nella biografia. Virginia Woolf sembrava aver raggiunto il centro della questione nel famoso saggio *The New Biography*²⁹ in cui riusciva nettamente a distinguere le due anime di cui la biografia si compone — la verità dei fatti e la personalità del personaggio che ci si prefigge di rappresentare: l'una dominio della scienza storica, l'altra dell'abilità artistica del narratore.

On the one hand there is truth; on the other is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it. (*The Granite and the Rainbow*, 149)

Il perfetto ma precario equilibrio tra questi due ingredienti sarebbe quello che, secondo la Woolf, dovrebbe produrre la migliore delle biografie, ma “the problem is a stiff one” perché in questa instabile alchimia, un minimo errore nel dosaggio comporterebbe l'annullamento reciproco

dei due elementi, col conseguente fallimento dell'opera. Andrea Battistini³⁰ ha messo in evidenza come, in un nuovo saggio, di dodici anni più tardi³¹, la Woolf si spostasse su posizioni ben più radicali riconoscendo al biografo il limite impostogli dai fatti e al romanziere la libertà della propria fantasia non lasciando ormai più alcuna possibilità al matrimonio tra il "granito" e l'"arcobaleno". Per quanto il romanzo e la biografia si attraggano come due magneti, il contatto tra i due generi letterari pare ormai fatale per entrambi: i risultati migliori nel campo della biografia sono, per la Woolf, quelli raggiunti da Lytton Strachey nel suo *Queen Victoria*, quando, senza lasciarsi prendere la mano dall'arte e attenendosi ai fatti, si accontentava di rimanere un "fine artigiano"³². Con questo secondo intervento, la Woolf pare dire la parola finale sulle possibilità di una unione lecita, che si potrebbe dire ormai tanto magica quanto improbabile, tra arte e storia, tra romanzo e biografia. Già il suo *Orlando*, del 1928, in un certo senso decretava questa separazione. Il sottotitolo — "*A Biography*" — suona quasi ironico quando si scopre che il libro spinge ormai i limiti della biografia (se pure inventata) oltre il confine dell'arte e della fantasia, creando un personaggio che vive per quattro secoli e nel frattempo cambia sesso.

III. Il « granito » e l'« arcobaleno »

Destino analogo a quanto profetizzato dalla Woolf era occorso alle "vite" di Paolo Uccello, che avevamo lasciato nelle mani, possiamo adesso dire "granitiche", degli storici dell'arte Vasari e Baldinucci, per ritrovarlo in quelle di un narratore come Schwob e un poeta come Pascoli. Con questi ultimi, constatata l'inadeguatezza della soluzione dell'equilibrio tra storia e arte, si libera la facoltà di spostare tutto il peso verso l'inconsistenza della fantasia e dell'arcobaleno e nella rielaborazione artistica delle "notizie" tramandate dalla storia sull'insolito personaggio del pittore fiorentino. La sua mania per gli animali e l'ossessione per la prospettiva, la sua singolare condotta sociale e i commenti di Donatello sulla sua opera non potevano fornire terreno più fertile alla creazione di un personaggio letterario.

È singolare come entrambi gli autori, agendo in maniera del tutto autonoma, aprano i loro scritti con la stessa immagine di Paolo, disegnatore di uccelli ed animali. L'*incipit* di Schwob è laconico, come sempre:

Il se nommait vraiment Paolo di Dono; mais les Florentins l'appelèrent Uccelli, o Paul les Oiseaux, à cause du grand nombre d'oiseaux figurés et de bêtes peintes qui remplissaient sa maison: car il était trop pauvre pour nourrir des animaux ou pour se procurer ceux qu'il ne connaissait point. (*Les imaginaires*, 104)

Analogamente, Pascoli nel primo capitolo del suo poema intitolato *In prima come Paulo dipintore fiorentino s'invogliò d'un monachino o ciuffoletto e non potè comprarlo e allora lo dipinse*:

Di buon ora tornato all'abituro
Paulo di Dono non finì un mazzocchio
ch'egli scortava. Dipingea sul muro

un monachino che tenea nell'occhio
dalla mattina, che con Donatello
e ser Filippo era ristato a crocchio.

Quelli compravan uova. Esso un fringuello
in gabbia vide, dietro il banco, rosso
cinabro il petto, e nero il suo mantello; (vv. 1-9)³³

Avesse potuto, Paolo l'avrebbe comprato e portato con sé, ma non poteva permetterselo, allora si recò all'arco di porta S. Tommaso, dove, spiegava il Vasari, dipingeva il suo ultimo capolavoro, ma

Ne tornò presto. Era una sera estiva
piena di voli. Il vecchio quella sera
dimenticò la dolce prospettiva.

Dipingea con la sua bella maniera
nella parete, al fiammeggiar del cielo.
E il monachino rosso, ecco lì era,

posato sopra un ramuscel di melo. (vv. 16-22)

Entrambi gli *incipit* traggono ispirazione dalla notizia³⁴ della passione di Paolo per gli uccelli, facendone il tratto principale con cui aprire il racconto e la poesia. Di tutte le informazioni storiche e documentarie a disposizione, è forse la più frivola e personale a catturare l'attenzione di Schwob e Pascoli a conferma di quella funzione impostata da Virginia Woolf per cui storia e personalità sono gli elementi costituenti la biografia: rinunciato all'equilibrio tra di essi — cosa che gli artisti e non gli storici possono permettersi fare — si verifica lo sbilanciamento delle proporzioni a favore della personalità, dunque del particolare e della fantasia: in altre parole, dell'arcobaleno.

Fatto cenno di sfuggita anche all'altro tratto distintivo della personalità di Paolo Uccello — l'interesse per la “*dolce prospettiva*”, citando direttamente dal Vasari — Pascoli infatti taglia definitivamente gli ormezzi da qualunque evidenza storica inserendo il pittore, ed il suo mondo di animali dipinti sui muri domestici, in una sorta di onirico fioretto francescano.

Fatto di Paolo un frate terziario, gli fa ricevere la visita nulla di meno che del Santo di Assisi “che discese dalla bella prospettiva e lo rimbrottò” per aver desiderato ardentemente un bene terreno, fosse anche soltanto un fringuello. Ritirandosi, miracolosamente il santo per un attimo infonde la vita nei tanti uccelli disegnati sulla parete affrescata nella quale egli stesso s’era manifestato, lasciando il pittore addormentato.

In questo Paolo Uccello “pascoliano” sono solo nozioni vasariane di base ad ispirare la poesia che dalla falsa riga delle *Uite* si distanzia nettamente con l’inserimento della vicenda di Francesco, per trasformare il personaggio storico di Uccello in personaggio ormai totalmente letterario e fantastico.

Diversamente, Schwob resterà molto più fedele alla traccia vasariana, tralasciando le informazioni sui dipinti ma seguendo, quasi alla lettera, i passi nei quali si delinea piuttosto la personalità di Paolo Uccello. Ci dirà allora dei suoi studi sulla prospettiva insieme al Manetti ed al Brunelleschi, delle sue esercitazioni sui mazzocchi e dei commenti di Donatello: « Ah! Paolo, tu laisses la substance pour l'ombre! », echeggiando il Vasari. Diversamente da quest’ultimo però, non esprimerà alcun giudizio sulla mania di Paolo né sui risultati da essa prodotti, proverà anzi a fornire delle ragioni al suo quasi ossessivo “remarquer les directions des lignes, depuis les fondations jusqu’aux corniches, et la convergence des droites a leurs intersections, et la manière dont les voûtes tournaient à leurs clefs, et le raccourci en éventail des poutres de plafond qui semblaient s’unir à l’extrémité de longues salles” (107). Una spiegazione forse c’era: “Uccello versait toutes les formes dans le creuset des formes. Il les réunissait, et les combinait, et les fondait afin d’obtenir leur transmutation dans la forme simple, d’où dépendent toutes les autres.” (108) Schwob riconosce in Paolo Uccello quello che il Vasari non aveva saputo vedere: l’aspirazione dell’artista all’assoluto, spesso coincidente con la semplice perfezione delle linee, alla base della creazione di tutte le altre forme.

Il Vasari conclude la sua “vita” di Paolo Uccello menzionandone la sposa “la quale solea dire, che tutta la notte Paulo stava nello scrittoio per trovare i termini della prospettiva, e che quando ella lo chiamava a dormire, egli le diceva: Oh! Che dolce cosa è questa prospettiva!” (217) Nulla di più adatto di questo dato personale ai fini artistici dichiarati di Marcel Schwob, che riprende l’aneddoto del Vasari e lo amplia: dà a Paolo una moglie tredicenne, bellissima, della quale egli subito notò “toutes les petites lignes de ses cils, et les cercles de ses prunelles, et la courbe de ses paupières, et les enlacements subtils de ses cheveux, et il fit décrire dans sa pensée à la guirlande qui ceignait son front une multitude de positions.” (109) Uccello raf-

figurò ogni curva della sua giovane compagna, Selvaggia, ne fissò ogni atteggiamento, ma non ne dipinse mai un ritratto completo come facevano tutti gli artisti con la donna che amavano. Lei non sapeva spiegarsene la ragione. “Car l’Oiseau ne connaissait pas la joie de se limiter à l’individu”, ci spiega Schwob: anche di Selvaggia, Paolo voleva raggiungere l’essenza più assoluta andando oltre le apparenze del suo corpo. Quando la donna morì “Uccello représente le raidissement de son corps, et la ligne de ses pauvres yeux fermés. Il ne sut pas qu’elle était morte, de même qu’il n’avait pas su si elle était vivante.” (111)

I costanti impliciti riferimenti di Schwob alle opere di Uccello che il lettore riconosce nel testo mostrano come il procedimento che egli adotta consista nel ripercorre le opere principali del pittore mettendole in relazione con i tratti ormai proverbiali della sua personalità, quasi traendo la propria narrazione dalla reazione delle une con gli altri con esiti che sembrano verificare l’osservazione di Paul Valéry tratta come esergo di questo studio, secondo cui una biografia che prenda le mosse dalle opere di un autore non può che condurre alla creazione di un personaggio immaginario.

Per quanto riguarda la sua fonte storico-letteraria, invece, Schwob sino all’ultimo rimane praticamente ancorato alla traccia del Vasari, del quale addirittura parafrasa dei passi, limitandosi poi solo ad inserire dei dettagli. Ciononostante si può affermare che lo Schwob scrive un’opera perfettamente originale: diversamente da Pascoli, il cui tragitto diverge nettamente da quello guida, il francese percorre, passo dopo passo, le orme del Vasari, solo scostandosi quel tanto che basta per far slittare il suo Paolo Uccello in una luce diversa che illumini tratti del suo profilo nuovi e inconsueti. Con quale procedimento quest’effetto si realizzi risulterà chiaro dall’esame dell’ultimo episodio della carriera pittorica del nostro artista: quel San Tommaso al Mercato Vecchio, in cui, ci diceva il Vasari, Paolo intendeva “mettere tutto lo studio che seppe”. Quando a Donatello fu mostrata quest’opera, che doveva essere il capolavoro del maestro e il risultato finale di una vita di rinunce dedicata allo studio della prospettiva, lo scultore reagì, sappiamo, ingiungendogli di ricoprire il dipinto. Schwob fa proprio anche questo dettaglio, facendo esclamare allo scultore: “O Paolo, recouvre ton tableau!”. Ed è questo il punto cruciale, in cui egli si svela e rivoltella la storia e il destino di Paolo come un guanto: “L’Oiseau interrogea le grand sculpteur: mais il ne voulut dire autre chose. De sorte qu’Uccello connut qu’il avait accompli le miracle.” (112)

Non è un caso che il cardine sul quale il destino di Paolo Uccello ruoti capovolgendosi sia proprio questo dipinto, perduto. Nessuno sa cosa

davvero rappresentasse e Schwob ha così gioco facile a gridare al miracolo. Della notizia del Vasari, solida dei riferimenti concreti ai dipinti consegnati alla storia, questo è l'anello debole e facile da forzare. Senza smentire i fatti, Schwob può intervenire sulla storia senza negarla riconoscendo il capolavoro nell'opera di Paolo e travisando il senso dell'esclamazione di Donatello. Egli inverte in questo modo il corso degli eventi riscattando, a distanza di cinque secoli, il destino del pittore che il Vasari aveva relegato alla malinconia, al fallimento e alla colpa, quasi, di chi spreca un grande talento. Nella narrazione di Schwob Paolo è invece trionfante, a un passo soltanto dalla forma assoluta cui aveva aspirato per tutta la sua esistenza.

Et quelques années plus tard —conclude Schwob—, on trouva Paolo Uccello mort d'épuisement sur son grabat. Son visage était rayonnant de rides. Ses yeux étaient fixés sur le mystère révélé. Il tenait dans sa main strictement refermé un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la circonférence et qui retournaient de la circonférence au centre. (112-13)

Paolo Uccello, con Schwob, muore e le rughe disegnano sul suo viso uno splendore radioso dinanzi alla rivelazione tenuta stretta nel palmo della mano.

Singolare ed invidiabile destino, si è portati a pensare, quello di chi, dopo aver atteso così a lungo, passa dalla rigidità granitica della storia alla lieve impalpabilità dell'arcobaleno.

Brown University

NOTE

¹ Non ne fa menzione invece il Giovanni Battista Gelli, coevo del Vasari, nelle sue *Vite d'artisti* — raccolta presumibilmente incompleta di venti "vite" di artisti fiorentini, idealmente contrapposta alla scelta geograficamente più varia proposta dal Vasari. Con la propria scelta il Gelli probabilmente intendeva portare tutto a Firenze ed ai suoi rampolli il merito della rinascita delle arti in Italia. Il progetto fu abbandonato verosimilmente con la pubblicazione delle *Vite* del Vasari, prima ancora che la "vita" di Paolo Uccello fosse compilata. (Gelli 51).

² Baldinucci, Filippo. *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*. L'opera fu stampata tra il 1681 e il 1728. Si farà qui riferimento alla ristampa anastatica dell'edizione fiorentina "Bettinalli e Compagni", 1845.

³ Queste le date proposte da Fabio Benedettucci nella sua recente edizione critica del codice, *Il libro di Antonio Billi*. La precedente edizione del De Fabriczy indicava invece le date del 1516 – 1530 (De Fabriczy: "Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze").

⁴ Informazione pervenutaci per via di annotazioni autografe su uno dei codici magliabechiani.

⁵ Lo Strozziano è mutilo, mentre il Petrei è completo ma meno attendibile nella trascrizione di Antonio Petrei, da cui il nome.

⁶ “Paolo Uccello buono componitore e vario, gran maestro d'animali e di paesi, artificioso negli scorci perché intese bene la prospettiva.”, *Proemio di Cristoforo Landino fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino* (nella sezione: *Fiorentini eccellenti in pittura e scultura*), 124.

⁷ Si veda per questo la ricostruzione cronologica delle vicende del codice proposta ancora dal De Fabriczy in “Il codice dell'anonimo gaddiano nella biblioteca nazionale di Firenze”, 15-94 e 275-334. Si farà riferimento, di seguito, a questa edizione critica del codice.

⁸ De Fabriczy. “Il codice dell'anonimo gaddiano ...”, 25-26. Del codice gaddiano si segnalano anche le edizioni critiche di Carl Frey e quella di Annamaria Ficarra.

⁹ In margine al manoscritto si leggono annotazioni come “Dimandarne Giorgio [Vasari, n.d.r.] o Jacopo da Pontormo” (Cfr. De Fabriczy. “Il codice dell'anonimo gaddiano”, 21 e 29) a conferma delle testimonianze orali di cui l'autore si servi nella compilazione del testo.

¹⁰ È risaputo che questa “letterarietà” sia uno dei pregi ed uno dei difetti dell'opera del Vasari che spesso dava più peso all'esito di gradevolezza della lettura che non all'accuratezza documentaria. Le motivazioni che animavano il Vasari nella composizione delle sue *Vite* vengono convincentemente analizzate (insieme a molti altri aspetti dell'opera) nel saggio vasariano inserito nella *Storia della letteratura italiana* di Francesco Flora (297-317). Nella copiosa bibliografia vasariana questo saggio si distingue per completezza, almeno tra quelli intesi a presentare l'opera nei tratti generali.

¹¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*. A cura di Gaetano Milanesi, 1878. A meno che diversamente specificato, si farà d'ora in poi riferimento a questa edizione “classica” delle *Vite* basata sulla seconda edizione (nota come Torrentiniana, dal nome dell'editore) ampliata e riveduta dallo stesso Vasari nel 1568. La prima edizione —la Giuntina— era del 1550. Per le vicende editoriali delle due edizioni vasariane delle *Vite* si veda il saggio introduttivo di Giovanni Previtali all'edizione “Giuntina” pubblicato da Einaudi nel 1986 e quello di Anna Maria Brizio anteposto alla “scelta” di *Vite* (dall'edizione del 1568), del 1969.

¹² In questi termini si rivolgeva al Vasari fra Miniato Pitti (riportato da Giovanni Previtali, p. VIIIn.).

¹³ Cfr. *Vita di Michelagnolo Buonarruoli fiorentino pittore scultore ed architetto*, l'ultima, significativamente, delle *Vite* del Vasari (vol. VII, 135-404). Sul concetto dell'arte del Vasari e ancora sul suo Michelangelo, si veda il saggio di Flora (299-305).

¹⁴ Ancora più colorito e vivace è l'*incipit* della *Vita di Paolo Uccello* nella prima stesura dell'opera vasariana del 1550, conformemente al diverso tono che caratterizza tutta quanta quella prima redazione delle *Vite*. In questo studio si è scelto comunque di fare riferimento all'edizione rivista ed ampliata del 1568 perché, per ragioni di diffusione e di richiami testuali, pare evidente sia quella cui gli autori delle opere che saranno successivamente trattate abbiano attinto. Si confrontino comunque i due *incipit* a dimostrazione di quanto netta fosse la posizione assunta dal Vasari, proprio negli stessi anni in cui l'Anonimo magliabechiano si riferiva a Paolo Uccello come "molto artificioso nellj schorcj, perché molto bene la prospettiva possedeva". Così Vasari: "Rare volte nasce uno ingegno bello che nelle invenzioni delle opere sue stranamente non sia bizzarro e capriccioso, e molto di rado fa la natura persona alcuna affaticante l'anima con lo intelletto, che ella per contrappeso non vi accompagni la ritrosia. Anzi, tanto può in questi sí fatti la solitudine e 'l poco dilettersi di servire altrui e fare piaceri nell'opre loro, che spesso la povertà li tiene di maniera impediti, che non possono se ben vogliono alzarsi da terra. E pare loro che l'affaticarsi di continuo, e sempre la notte per gli scrittoi disegnare, sia la buona via e la vera virtù. Né s'accorgono che l'ingegno vuole essere affaticato quando la volontà pregna d'amore nella voglia di fare esprime certe cose divine, e non quando stanca et affaticata sterilissime e secche cose viene generando, con sommo suo dolore e con fastidio di chi la forza. Questo manifestamente si vide in Paolo Uccello, eccellente pittor fiorentino, il quale perché era dotato di sofisticato ingegno, si diletto sempre di investigare faticose e strane opere nell'arte della prospettiva; e dentro tanto tempo vi consumò, che se nelle figure avesse fatto il medesimo, ancora che molto buone le facesse, più raro e più mirabile sarebbe divenuto. Ove altrimenti faccendo, se la passò in ghiribizzi mentre che visse e fu non manco povero che famoso." (Vasari 1969, 236).

¹⁵ Anche dal punto di vista umano Paolo Uccello non coincide perfettamente con gli ideali del Vasari: "La compatta biografia di Paolo Uccello si svolge sotto il segno di una delusione: che una vita potenzialmente ideale —per un sereno equilibrio, fertile e facile— possa convertirsi in una vita solitaria, strana, malinconica e povera per un ghiribizzo come la «dolce prospettiva», del quale non si avvertono, non che gli esiti artistici, neppure i ricchi sviluppi successivi." (Capucci, 235-6).

¹⁶ "Each life was a short tale, illustrating some facet of human nature: [...] Uccello is an example of immoderate devotion, to one branch of his art, perspective". (Boase, p. 51).

¹⁷ L'opera, pubblicata in origine a Firenze dallo stampatore Giorgio Marescotti, prende il nome dalla villa omonima nella quale si svolge il dialogo tra l'ospite, Bernardo Vecchietti, e Ridolfo Sirigatti, Baccio Valori, e Gerolamo Michelozzi. La sezione teorica, rivela un gusto ormai distante dalla visione vasariana ed ormai indirizzata verso il manierismo. La sezione storica viene considerata di qualche interesse particolarmente per le vite degli artisti (tra cui il Tintoretto) scritte di prima mano dal Borghini. Per ulteriori notizie bio-bibliografiche e critiche si rimanda al già citato saggio di Mario Rosci e a quello di Sandra Orienti.

18 Nel Borghini diventa, con minime variazioni, "Ultimamente essendoli stato dato à fare sopra alla porta di San Tommaso in mercato vecchio l'istesso Santo toccante la piaga del costato di Giesù Christo, & hauendo detto detto voler mostrare in quell'opera quanto valeva, fece fare un rinchiuso di tauole; acciò niuno potesse vedere l'opera sua." (Borghini, 311).

19 L'autorità del modello vasariano si afferma anche fuori dei confini italiani nel resoconto che della vita di Paolo Uccello dava il francese André Félibien il quale tra il 1666 e il 1685 dava alle stampe i suoi *Entretiens*: quattro volumi dedicati a "les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes". La breve nota su Paolo Uccello inserita nel primo volume dell'opera è ricalcata sulle parole del Vasari, del quale, ancora, si riporta, con minime differenze, l'aneddoto del dipinto di San Tommaso al Mercato Vecchio: "[...] Paolo, qui fut surnommé Uccello, à cause qu'il faisoit fort bien des oiseaux: si ce n'est pour vous faire remarquer que ce dernier fut un des premiers Peintres qui s'étudia à observer exactement la perspective dans ses ouvrages; & le tems qu'il employa à ce travail, fut cause qu'il n'apprit pas si parfaitement les autres parties de la Peinture. Cependant comme il arrive souvent que l'on a plus d'envie de faire les choses qui sont les plus difficiles, & que l'on sçait le moins, il entreprit un jour de représenter Saint Thomas qui met son doigt dans le côté de Notre-Seigneur; & afin qu'on ne vit pas son ouvrage avant qu'il fût fait, il fit fermer le lieu où il travailloit. Le Donatello qui étoit un Sculpteur alors en grande réputation, l'ayant rencontré, lui demanda quel tableau il faisoit, & qu'il cachoit avec tant de soin. Paolo lui répondit qu'il le verroit quand il seroit achevé. L'ayant fini, & exposé au jour, il ne manqua pas d'en avertir le Donatello, & de lui demander son avis. Mais celui-ci, après l'avoir long-tems considéré, ne lui dit autre chose, sinon qu'il découvroit son tableau lorsqu'il devoit le cacher. Cet avertissement affligea si fort le pauvre homme, qu'il se retira tout confus en sa maison, où depuis ce tems-là il ne fit autre chose que des ouvrages de perspective." (Félibien, 197-8).

20 In questi termini si esprime l'autore nella sezione d'apertura del volume primo dell'opera *L'autore a chi legge*: "e in questa guisa la mia fatica d'un indice, è diventata un'opera e d'una cronologia una cronica, o per me' dire, una voluminosa raccolta delle notizie de' Professori del disegno." (Baldinucci, vol. I, 13)

21 Per un resoconto dettagliato delle vicende compositive delle *Notizie* e dell'ambiente in cui il Baldinucci si trovava a lavorare, si segnala il saggio monografico *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, di Edward, L. Goldberg.

22 A Paolo Uccello pare fosse stato addirittura chiesto di ripetere il lavoro "perché non è dipinto come si conviene" (Baldinucci, vol. I, 441).

23 In particolare vengono citati Lorenzo Magalotti, Girolamo Cardano, Pietro Gassendi, Alfonso Borrelli e il Padre Francesco Fschinardi (Baldinucci, vol. I, 443-6).

24 Nel caso di Paolo Uccello, Baldinucci ravvisa e segnala anche l'errata data di morte dell'artista fissata dal Vasari nel 1432. In proposito si veda Boase che corregge il Vasari con le date 1397-1475 (Boase, 123).

²⁵ Si segnala brevemente il rinnovato successo di pubblico che l'opera del Vasari conobbe nella seconda metà dell'Ottocento con i *Capricci e aneddoti di di artisti*, una selezione di pagine aneddotiche vasariane curata da Bartolomeo Gamba, comprendenti, ovviamente, quelle relative a Paolo Uccello. L'opera stampata originariamente a Firenze dall'editore Barbera nel 1857 ebbe numerose ristampe fino al 1907 (Firenze: Solani).

²⁶ "Né a l'aube d'une période de laïcisation accélérée, le mot *biographie* [...] semble dénoter un acte et un œuvre avec une rigueur «scientifique», par opposition implicite aux anciennes formes (panégyrique, éloge, oraison funèbre...) de l'éloquence sacrée ou officielle." (Madelénat, 14). Il Garraty invece indica la seconda metà del '600 come il periodo in cui il termine *biography* fece la sua prima comparsa in Europa: "It is significant that the words "biography", "*biographie*", "*biografia*" did not exist in England, France, and Spain until well into the seventeenth century. As the modern French medievalist Marc Bloch once wrote: "The advent of a name is always a great event even though the thing named has preceded it; for it signifies the decisive moment of conscious awareness." (Garraty, 70).

²⁷ Il Dizionario della lingua italiana del Battaglia, ad esempio, adotta la seguente definizione: "Narrazione della vita e dell'opera di un individuo che merita di essere ricordato (e non è limitata ai fatti esteriori, ma si preoccupa di ricostruire lo sviluppo intimo delle personalità studiate);" (*Grande dizionario della lingua italiana, ad vocem*).

²⁸ Il saggio compare anche come prefazione a *Les imaginaires* apparso nella stessa edizione delle *Œuvres*.

²⁹ Pubblicato sul *New York Herald Tribune* del 30 ottobre 1927 e ristampato in Woolf, *The Granite and the Rainbow*.

³⁰ Cfr. Battistini, Andrea. "Genere storiografico o genere letterario?" *Sigma*, pp. 90-102, successivamente in Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo*, 197-213 col titolo *Lo specchio del voyageur*.

³¹ Si fa riferimento a Woolf, Virginia. "The Art of Biography". In *The Death of the Moth*, 187-197.

³² "And thus we come to the conclusion, that he is a craftsman, not an artist". (*The Death of the Moth*, 196).

³³ Treves sottolinea, nella nota introduttiva al poema, il successo riscosso tra il pubblico pascoliano da questo componimento al momento della pubblicazione. Fu tuttavia Croce a ridimensionare il valore della poesia, definendola "stentata e sbagliata", a cominciare da un presunto errore d'interpretazione del testo vasariano da parte di Pascoli che legge nel fatto che Paolo "sempre si diletto" di animali non l'espressione del piacere che provava nel disegnarli ma piuttosto il desiderio di possederne. (Croce, 61-64).

³⁴ In entrambi i casi la fonte vasariana è indiscussa per le analogie testuali. Nel caso di Pascoli si apprende che egli cercasse, mentre lavorava al poema, infor-

mazioni su Paolo Uccello e specificamente sul tipo di uccelli che dipingesse. Al bibliotecario Gabriele Briganti chiedeva “la vita di Paolo Uccello del Vasari, o qualche opera che ne trattasse di proposito”, chiedendo poi in una lettera al Caselli di dire al Briganti che “il Vasari l'ho avuto d'altra parte e non mi bisogna più.” (Treves, 612).

OPERE CITATE

- AA.VV. “Vendere le Vite”. *Sigma*, XVII, n. 1-2 (Numero speciale).
- Baldinucci, Filippo. *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*. Firenze: S.P.E.S., 1974 (ristampa anastatica dell'edizione fiorentina “Bettinalli e Compagni”, 1845).
- Bàrberi Squarotti, Giorgio. *Signa*, p.133-42.
- Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- Benedettucci, Fabio (a cura di). *Il libro di Antonio Billi*. Anzio: De Rubecis, 1991.
- Boase, Thomas S.R. *Giorgio Vasari. The Man and the Book*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Borghini, Raffaello. *Il riposo* (ristampa anastatica). Saggio bio-bibliografico e indice analitico a cura di Mario Rosci, Milano: Edizioni Labor, 1967.
- Capucci, Martino. “Forme della biografia del Vasari”, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte. Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974. Firenze: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976.
- Croce, Benedetto. “Il Paulo Uccello di Giovanni Pascoli”. *La critica*, XVIII (1920), pp. 61-64.
- De Fabriczy, Cornelio. “Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze”, *Archivio storico italiano*, s. 5^a, VII (1891), pp. 299-368.
- De Fabriczy, Cornelio. “Il codice dell'anonimo gaddiano nella biblioteca nazionale di Firenze”, *Archivio storico italiano*, s. 5^a, XII (1893), pp. 15-94 e pp. 275-334.
- Félibien, André. *Entretiens*. Trevoux: Imprimerie de S.A.S., 1725.
- Ficarra, Annamaria. *Il codice magliabechiano*. Napoli: Fiorentino, 1968.
- Ficarra, Annamaria. *Il libro di Antonio Billi*. Napoli: Fiorentino, 1970.
- Flora, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, vol. II, *Il Cinquecento*, Parte Prima.
- Frey, Carl, *Il codice magliabechiano XI II, 17*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892.
- Gamba, Bartolomeo. *Capricci e aneddoti di di artisti*. Firenze: Barbera, 1857.
- Garraty, John A. *The Nature of Biography*. New York: Knopf, 1957.
- Gelli, Giovanni Battista. “Vite d'artisti”. *Archivio storico italiano*, s. 5^a, XVII (1896).
- Goldberg, Edward L. *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Guglieminetti, Marziano, “Vendere le Vite”. *Sigma*, XVII, n. 1-2 (Numero speciale), pp.5-22.
- Landino, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*, a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni, 1974.

- Madelénat, Daniel. *La biographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- Orienti, Sandra. "Su «Il riposo» di Raffaele Borghini", *Rivista d'arte*, Annuario 1951-1952, Vol. XXVII, serie 3ª, vol. II (1951-1952).
- Pascoli, Giovanni. *L'opera poetica*, scelta ed annotata da Giovanni Treves. Firenze: Alinari, 1980.
- Plutarco. *Le vite parallele*. Versione di Girolamo Pompei. Firenze: Le Monnier, 1845.
- Schwob, Marcel. *Œuvres imaginaires*. In *Œuvres de Marcel Schwob*. Paris: Mercure de France, 1921.
- Schwob, Marcel. *Spicilege*. In *Œuvres de Marcel Schwob*. Paris: Mercure de France, 1921.
- Schwob, Marcel. *Le vite immaginarie*. Milano: Adelphi, 1996.
- Valéry, Paul. *Tel Quel*. In *Œuvres*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1960, vol. II.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*. A cura di Gaetano Milanesi, Firenze: Sansoni, 1878.
- Vasari, Giorgio. *Œuvres*. Selezione a cura di Anna Maria Brizio. Torini: UTET, 1969.
- Woolf, Virginia. *The Death of the Moth*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1942.
- Woolf, Virginia. *The Granite and the Rainbow*. New York and London: Harvest, 1974.