

ENZO FILENO CARABBA

VITE SOGNATE DEL VASARI



BOMPIANI



NARRATORI ITALIANI



ENZO FILENO CARABBA
VITE SOGNATE DEL VASARI

ROMANZO
BOMPIANI

Progetto grafico generale: Polystudio
Progetto grafico di copertina: Paola Bertozzi

Illustrazione di copertina: © Liza Schiavi
www.lizaschiavi.it

Pubblicato in accordo con MalaTesta Lit. Ag. Milano

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2021 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165, 50139 Firenze - Italia
Via G. B. Pirelli 30, 20124 Milano - Italia

ISBN 978-88-587-8811-0

Prima edizione digitale: maggio 2021

NOTA INIZIALE

Questo libro nasce dal matrimonio di studio e invenzione. Assomiglia ai genitori ma non è nessuno dei due. Sarebbe complicato precisare tutti i dettagli. Precisiamone pochissimi. Plautilla viene descritta da Vasari che però non le dedica una vita: la sua pittura compare in quella di Properzia de' Rossi. Sofonisba Anguissola e Antonia di Paolo di Dono vengono citate da Vasari, che non parla di Nuccio da Sorrettele, forse perché non è mai esistito. Ma sono veri i personaggi che incontra.

INTRODUZIONE

IL SENSO DELLE VITE

Le *Vite* di Giorgio Vasari raccontano un fiume di esistenze memorabili che sono alla base della nostra civiltà. Però sono scritte in un italiano che oggi risulta straniero, per cui il fiume si inabissa. Ho scritto dei racconti “tratti dalle” *Vite* vasariane. Li ho scritti nella nostra lingua e ho inventato rispettosamente nuovi episodi che germogliano in modo plausibile (questa sarebbe l’idea) da quelli vecchi, come foglie da un ramo. Chiamerò questo modo di procedere “archeologia narrativa”. Infatti, come l’archeologo trovando una scodella rotta deduce una serie di cose sulla vita della comunità di cui si occupa, io, da un accenno presente in Vasari, ho visto episodi rimasti nell’ombra.

Ogni vita indaga uno stato d’animo o uno stato di grazia. Si tratta di vite passate ma di sentimenti presenti, quasi che i singoli esseri umani fossero solo dei portatori che permettono ai sentimenti di vivere e riprodursi. Filippo Lippi e la capacità di farsi amare e perdonare. Verrocchio e i pericoli dello studio eccessivo. Andrea del Castagno e il rancore. Botticelli e la soavità mentale. Leon Battista Alberti e la nostalgia. Perugino e la tendenza alla ripetizione. E così via. Per ogni artista un sentimento dominante.

Questi racconti non sono parafrasi delle *Vite* vasariane: sono appunto racconti “tratti da” e desiderano essere appassionanti per una persona che vive oggi. Dato che ogni racconto aspira a essere plausibile, nasce anche dallo studio e dal confronto con specialisti, in particolare lo storico dell’arte Andrea Di Lorenzo. Prezioso è stato anche l’incoraggiamento del critico d’arte Sergio Risaliti. Ogni racconto, come ho detto, contiene elementi di invenzione. Infatti non è un testo di storia dell’arte ma un’opera narrativa che intrattiene una peculiare relazione con la storia dell’arte come fonte di storie e sentimenti. Faccio tre esempi di elementi quasi inventati. Per quanto riguarda i fratelli Pollaiuolo, mi sono immaginato che per dipingere si ispirassero ai combattimenti dei galli e altre emozionanti vicende tra polli che li avevano appassionati quando erano bambini nella bottega del padre (un pollaiuolo, appunto). Per quanto riguarda Giotto e Cimabue, mi sono immaginato che fossero appassionati di pesca: questo nelle fonti non c’è, ma tale passione comune è plausibile e spiegherebbe alcuni aneddoti famosi altrimenti poco convincenti. Circa Andrea Mantegna, ho pensato che la sua attrazione per le statue nude – anzi per una particolare statua (non bisogna generalizzare) – fosse davvero una forma di amore. Del resto, non fu né il primo né l’ultimo ad amare una statua. E così via.

In generale, credo nella reincarnazione dei testi e ho cercato di scrivere racconti che amplificassero qualcosa che già era presente nell’originale, detto o non detto, visibile o invisibile, comunque operante in qualche zona del racconto. Buffalmacco fece sul serio tutti quegli scherzi che gli vengono attribuiti? Filippo Lippi ha davvero vissuto tutte le avventure di cui lo immaginiamo protagonista? Chi lo sa. Io no. Ma la leggenda è importante almeno quanto la storia. Del resto, Vasari è uno

storico ma anche un creatore di leggende: combinazione affascinante. Molto si documentava, doveva pur sapere che alcuni dei suoi aneddoti erano falsi. Magari dentro di sé diceva: “Lo so bene che Andrea del Castagno non era un assassino, solo che, guarda un po’, sento il bisogno di scrivere di un artista omicida. Vada per Andrea del Castagno.” Vasari a volte si lasciava guidare dalla verità, altre volte dalla poesia o dalla malizia. Lo stesso valga per noi. La ricerca della verità non deve renderci aridi, ma stimolare la nostra immaginazione.

Il titolo dell’opera di Vasari di cui stiamo parlando è *Le vite* e non *Le opere*. Questo è significativo. Infatti, ogni capitolo copre l’intero arco di un’esistenza umana. Naturalmente, trattandosi di artisti, incappare in qualche opera è inevitabile. Ma la vita rimane il centro del discorso. L’interesse che Vasari mostra per gli altri è enorme, proprio per questo si ritiene in diritto di ritoccarli. È per me istruttivo raccontare le varie vite in un numero sempre uguale di battute. Queste vite, soprattutto quelle dei pittori del Trecento, presentano dei vuoti molto attraenti: nel senso che spesso non si sa cosa sia successo (non lo sapeva neanche Vasari) e le zone d’ombra, a volte enormi, sono un invito all’invenzione. Lo storico dell’arte Andrea Di Lorenzo rappresenta per me un aiuto fondamentale, quasi un santo, e gli chiedo spesso consigli per inventare episodi autentici.

Mentre scrivevo la vita di Cimabue ho fatto un sogno: c’erano dei miei amici che per gioco indossavano una maschera terribile, ma quando se la toglievano il loro volto continuava a essere rigido come una maschera di legno. Questo incubo era troppo ben disegnato per le mie possibilità. Sono convinto che me l’abbia mandato Cimabue per descrivere i suoi rapporti con certi aspetti rigidi della pittura bizantina e allora ho dovuto metterlo nel racconto. Più cercavo di avvicinarmi a Giotto e

più rotolava via, un personaggio enorme, inafferrabile: un oggetto misterioso, liscio, troppo tondo. Penso che cercare di farlo smettere di rotolare bloccandolo con degli aneddoti sia stato, da parte di Vasari, un segno di saggezza. Circa Arnolfo di Cambio, documentandomi su di lui e su suo padre (o quello che Vasari descrive come suo padre) trovavo spesso il tema di un edificio che ne ingloba un altro, allora ho pensato che fosse un gioco che facevano quando Arnolfo era bambino, non con edifici veri ma con pietre e legnetti. La scena mi sembrava così commovente (forse perché anche mio padre mi faceva giocare con dei legnetti) che deve essere vera per forza.

Rivivendo le *Vite*, riemergono esistenze a volte stupefacenti, spesso avventurose, sempre appassionanti, che ormai pochi conoscono. Ma le tracce visibili di queste esistenze sono tutte attorno a noi e sono dunque una preziosa risorsa per la nostra gioia quotidiana. È come uscire di casa, camminare in una via che percorri sempre, aprire una porticina e scoprire che ti conduce in un luogo meraviglioso. In questo caso parliamo di centinaia di porticine che possono allietare la tua vita, se solo ne varchi la soglia.

CIMABUE

I tempi erano disastrosi, come sempre o quasi sempre. La misera Italia ancora non esisteva, perlomeno non era una nazione, e già era immersa in un diluvio di mali, era come intontita e respirava male. Anche Cimabue si sentiva poco bene, scosso da uno scalpito interiore. Dato che era un ragazzo molto sveglio, il padre lo aveva mandato nel convento di Santa Maria Novella (un nuovo edificio sorto dalla mania immobiliare di quei tempi) a studiare le lettere. Lui studiò l'alfabeto a memoria e disse: "Va bene. Ho imparato le lettere. E allora?" Per quanto riguarda le parole, non gli sembrava il caso di studiarle tanto e pietrificarle nelle regole. Non sapeva forse parlare? Era sufficiente. Cominciò a fare disegni di uomini, cavalli, casamenti e fantasie. Quando non disegnava si sentiva sprecato.

In quei giorni erano a Firenze certi pittori bizantini, Cimabue fuggiva dalle parole pietrificate per andarli a vedere lavorare e alla fine divenne pittore anche lui. Del resto, Cimabue vuol dire testa di bue, era un carattere ostinato e dunque, a volte, difficile: non riusciva a lasciarsi in pace. Si calmava pescando. Lo si poteva vedere, in certe mattine, nei bassifondi dell'Arno, verso Santa Trinita. Divenne molto amico di Gaddo Gaddi, un altro pittore, che lui chiamava Gatto Gatti, perché gli piacevano

gli animali anche se non osava dipingerli. Con Gaddo si sentiva tranquillo, si liberava dell'armatura psichica che lo proteggeva e lo imprigionava, parlava serenamente, e l'aria sottile di Firenze soffiava nei loro animi grandi concetti. Una volta che Gaddo Gaddi voleva andar via da Firenze, Cimabue gli procurò una moglie per farlo restare e così nacque Taddeo Gaddi, che poi progettò il Ponte Vecchio.

A proposito di grandi concetti, Cimabue e Gaddo ebbero l'idea di rapire un pittore bizantino che a loro piaceva molto, tale Apollonio, che lavorava a Venezia. Volevano farsi spiegare alcune tecniche, in particolare riguardo all'arte del mosaico. Erano arditi di cervello ma prudenti nell'azione. Così mandarono un altro pittore loro amico, Andrea Tafi, in missione a Venezia. Andrea Tafi fu ritenuto artista divino dai contemporanei, ma diciamoci la verità, quei poveretti non capivano quasi niente, i tempi disastrosi producono cervelli disastriati. A parte questo, Andrea portò Apollonio a Firenze. In verità non fu un rapimento, come avevano fantasticato i tre amici nella loro esaltazione giovanile, semplicemente fece in modo che Apollonio lavorasse a Firenze nel battistero. Ma il risultato per loro fu lo stesso: impararono molte cose e la loro carriera fiorì.

Eppure Cimabue continuava a essere inquieto. Una notte sognò che i suoi amici indossavano una maschera, ma quando si toglievano la maschera non erano più loro, giovani e allegri, ma erano diventati rigidi e inespressivi. Questo sogno gli fece una paura terribile. Da quel sogno in poi, anche le figure dei bizantini, così fisse e pietrificate, lo riempivano di inquietudine. Non è tanto che le trovasse goffe, come dice il Vasari. Altro che goffe: sembravano infallibili, e anche implacabili. Gli facevano proprio paura. Per questo si sforzò di dipingere immagini più umane possibili, e io mi chiedo da dove gli arrivò quel sogno

che ha cambiato la storia della pittura. Fece un Cristo, in Santa Croce, che è morto davvero, anche se momentaneamente, ed è così flessuoso e idrodinamico che sembra presagire l'alluvione del 1966, anno in cui verrà sommerso sul serio.

Margaritone d'Arezzo, un pittore radicato nel passato, capace di dipingere un'intera chiesa tutto da solo, quando vide le opere di Cimabue, le trovò così nuove che dichiarò di sentirsi infastidito per aver vissuto tanto e morì. Cimabue per la chiesa di Santa Trinita dipinse la prima Madonna che sorride. Nel frattempo, infatti, era diventato suo allievo Giotto, e insieme avevano capito che le figure sacre possono anche essere simpatiche. Giotto lo esortava a dipingere animali, visto che gli piacevano tanto. Ma il maestro niente, non voleva, qualcosa lo bloccava, così cominciò l'allievo.

Ad Assisi Cimabue lavorò nella chiesa di sotto, più intima, e in quella di sopra, più solenne: due diverse condizioni della mente. Aveva ricominciato a fare sogni inquietanti, ma non erano più volti pietrificati, come prima, erano l'opposto. Così dipinse figure colte nel momento culminante: come la Maddalena urlante. Fece un san Francesco davvero selvatico e allucinato, un santo da strada, mentre quello di Giotto qualche anno più tardi sarà molto più placido e sereno. Nelle opere di Assisi, per un processo di ossidazione, il bianco è diventato nero e questo fenomeno, così drammatico a vedersi, è uguale a uno di quei sogni terribili di Cimabue. Forse l'aveva previsto.

A Pisa, in San Francesco, scrisse alcune parole attorno alla testa di Gesù, che si rivolge a Maria e a san Giovanni, inventando così il fumetto. Poi tornò a Firenze e ritrovò una maggiore pacatezza. Dipinse per Santa Maria Novella la Madonna Rucellai, dice Vasari, anche se a quanto pare invece è di Duccio di Buoninsegna, che comunque era anche lui un allievo di

Cimabue. In ogni caso, il racconto narra che la Madonna fu portata in chiesa al suono delle trombe nell'esultanza generale, quella Madonna trasmetteva una particolare allegria alle persone e, per questo miracolo così lieto, Borgo Allegri si chiama così. Lavorò al cantiere di Santa Maria del Fiore con Arnolfo di Cambio e ai mosaici del battistero, ricordando i segreti che aveva appreso grazie al falso rapimento di Apollonio.

Alcuni dicono che fu arrogante, ma più che altro tendeva a essere insoddisfatto. Se qualcosa non gli tornava nell'opera che stava dipingendo, magari per una critica ricevuta da qualcuno, o da una parte maligna di se stesso, la abbandonava. In certi casi la buttava in Arno. Come abbia fatto Cimabue nato in un secolo così grossolano a salire tanto in alto non lo sa nessuno, anche se a volte i secoli sono meno grossolani di quello che sembra. Giotto e Gaddo Gaddi erano i più abili a ripescare le opere di Cimabue dal fiume. A volte la gente li vedeva in acqua, pensava cercassero pesci invece cercavano di recuperare un quadro del maestro prima che si sciogliesse per sempre.

GIOTTO

Giotto, tondo e inafferrabile come la sua leggenda. Le vite più belle si basano su documentazione discutibile e questo la dice lunga sulla vita e sulla bellezza. Secondo la tradizione Giotto nacque a Vespignano in Mugello. Suo padre era Bondone, un genio dell'arte agricola, che lavorava la terra come un orefice modella l'oro. Gli nacque questo bambino assai sveglio. A dieci anni Giotto fu mandato a badare alle pecore sui monti solitari e intanto imparava dalla Natura. "Questo tramonto è venuto meglio di quello di ieri," si diceva osservando il cielo.

Un giorno il famoso pittore Cimabue capitò da quelle parti. Fin qui la tradizione. Ma probabilmente non fu Cimabue a trovare questo pastorello che disegnava una pecora su una pietra. Fu il pastorello che, dall'alto di un poggio, vide un anziano signore che in Sieve, a Sagginale, con l'acqua fino ai polpacchi, volteggiava leggiadro una lenza in una correntina d'acqua. "Signore che fai?" gli chiese. "Va' via brutto bambino," rispose il pescatore: Cimabue aveva un cattivo carattere e Giotto non fu mai bello. "Signore cosa hai messo in cima alla lenza?" chiese il bambino. "Una mosca, e levati di torno," disse Cimabue che il giorno dopo tornò lì: quel bambino lo aveva colpito. Non

avrebbe saputo spiegare perché, ma gli trasmetteva un senso di equilibrio. Giotto trovava antichi cocci in quei prati. E quel mattino – questa volta sì – stava disegnando una pecora, ispirandosi un po' alle pecore vere un po' al disegno uscito dalla terra. Cimabue fissò l'immagine, non aveva mai visto una pecora così, più vera di quella viva. Chiese a Bondone se poteva portare il bambino con sé a Firenze, e Giotto divenne pittore. Una volta dipinse una mosca sul naso di una figura realizzata da Cimabue, il maestro provò a scacciarla pensando che fosse vera. Sembrerebbe uno dei tipici aneddoti inventati da Vasari, invece è un riferimento alla pesca con la mosca, che Giotto aveva appreso dal maestro durante quel primo incontro. E comunque i pittori a quel tempo scherzavano molto di più.

Qua non possiamo descrivere tutto quello che ha fatto Giotto perché la pagina si romperebbe. La vera arte era stata sepolta da tanto tempo, tra guerre e ignoranza, eppure lui da solo riuscì a farla tornare alla luce e le dette un nuovo linguaggio. Non più figure mummificate dal vento divino, ma persone vive. Erano secoli che non succedeva. Guardò il Cristo di Cimabue, creatura sinuosa delle profondità abissali, capace di nuotare tranquillamente nella morte, e dipinse il Cristo di Santa Maria Novella, un uomo che ha un peso e che affonda nella sofferenza.

Divenne amico di Dante, che si lamentava perché alle sue letture di poesie andavano poche persone. Parlavano dell'importanza dei dettagli. "Deve piovere dentro la fantasia," gli ripeteva Dante. "Ma perché non le scrivi queste cose?" gli disse Giotto. E fece piovere dettagli che non erano mai stati disegnati: i denti, un mazzo di fiori, una lacrima.

Ad Assisi dipinse di sopra e dipinse di sotto, a più riprese, così tanto che a volte si pensa che alcune immagini non siano

opera sua. Non erano più i santi spettrali bizantini, e neanche i santi arrabbiati di Cimabue, ma santi tondi, in particolare san Francesco, che era quasi un contemporaneo. E non solo i santi dovevano essere tondi. “La donna mai troppo magra,” consigliava agli allievi, per strapparli alla moda della penuria. Oltre ai dettagli fisici riusciva a trasmettere le sensazioni e le cose che non si vedono: dipinse un assetato e due suoi allievi corsero in cerca di acqua. In quelle figure si vede un ordine, una proporzione, una vivezza, una facilità. Pensare che ha fatto tutto da solo, osservando la Natura e la scultura, merita la venerazione perpetua, tanto per cominciare.

A Padova lavorò alla cappella degli Scrovegni, finanziata da una famiglia che voleva in questo modo evitare la permanenza all’Inferno, visto che era dedita all’usura. Pare che anche Giotto avesse delle attività che alcuni definivano usura. Nella cappella degli Scrovegni creò uno spazio ancora più pieno e profondo, intuendo l’esistenza di altre dimensioni. Colline come quella della *Fuga in Egitto* sono reali eppure simboliche, e alla fine dei tempi gli angeli arrotolano il cielo come fosse una pergamena: cosa c’è dietro? Quale tipo di pioggia può cadere da quella dimensione? Di fronte al terrificante *Giudizio universale* la folla si spaventò, anche se pochi si pentirono. E il bacio tra Gioacchino ed Anna (genitori di Maria) è uno dei più bei baci del mondo: i due hanno avuto problemi di coppia, ma durante quel bacio anche le due aureole si fondono, un’immagine corporea di intesa ultraterrena o viceversa.

Giotto tornò a Firenze, arrivò un inviato del papa che gli chiese un disegno per vedere di cosa era capace. Giotto, cortesissimo ma vivace, mise una mano sul fianco e con l’altra tracciò un cerchio perfetto. “Eccovi il disegno.” L’inviato non sapeva di essere dentro una famosa scena forse falsa e si offese,

ma il papa capì e così Giotto andò a lavorare a Roma dove fra l'altro realizzò il mosaico della *Navicella*, opera famosissima a quei tempi. Vi si vede anche uno che pesca con una lenza e da come è resa la speranza sul volto del pescatore si capisce che questa passione accomunava Giotto al suo maestro. Arricchì Napoli. Poi tornò a Firenze e riempì di storie Santa Croce. A Ognissanti dipinse il Cristo della sua maturità, che non va a vedere quasi nessuno e che sta sospeso in un azzurro oltremarino che è un colore “nobile, bello, perfettissimo oltre a tutti i colori”. Dopo la devastante alluvione del 1333 i fiorentini dissero: “Non ce ne sarà mai un'altra. Prenderemo provvedimenti.” Dato che Giotto non era solo pittore lo nominarono *magister* e *gubernator* dell'Opera del duomo, perché sistemasse un po' le cose. Concepì il campanile che porta il suo nome. I fiorentini, sempre simpatici, credevano che sarebbe venuto giù, invece è ancora lì. Negli ultimi anni le sue figure tonde si allungarono un po', ripensava al maestro Cimabue e a quella lenza leggera, bagliore di felicità volteggiante nel sole.

ARNOLFO DI CAMBIO

Per raccontare la vita di Arnolfo di Cambio è meglio prenderla larga e partire da prima della sua nascita. In Italia negli ultimi secoli erano sorti edifici non particolarmente belli o di buon gusto: erano solamente grandissimi e magnifici. Per esempio, il Duomo di Milano, la Certosa di Pavia, San Petronio a Bologna. Gli architetti di molte opere imponenti neanche lasciavano detto il loro nome, e c'è da meravigliarsi per la goffezza e il poco desiderio di gloria di certa gente sbadata. Poi qualcosa cambiò e molti artisti cercarono, se non trovarono, qualcosa di buono. Uno che per l'appunto si faceva chiamare Buono fondò Castel dell'Ovo a Napoli e il campanile di San Marco a Venezia, e qui sistemò così bene i pali che reggono tutto che il campanile non si è mosso di un centimetro (fino al crollo rovinoso del 1902, e alla successiva ricostruzione). Prima di lui da quelle parti gli edifici cascavano come niente. Un po' meno bene fecero Guglielmo e Bonanno a Pisa costruendo il campanile (oggi noto come Torre di Pisa) che pende senza cascare. È fatto come un pozzo vuoto, per questo è difficilissimo che vada giù. Non me la sento di lodare questo edificio per il disegno o per la bella maniera, ma solamente per la stravaganza.

Dopo la morte di san Francesco, ad Assisi si decise di ampliare e rendere meravigliosa la chiesa già cominciata da padre Elia. Dalle nostre parti c'era carenza di buoni architetti e fu chiamato Jacopo Tedesco, che inglobando la vecchia chiesa disegnò una struttura ardita, un vortice di pietra destinato ad attrarre altri artisti e altra bellezza. Fu chiamato a Firenze, dove tutti si sentono furbi e hanno la mania di abbreviare i nomi: ecco perché da Jacopo divenne Lapo. Costruì un paio di ponti, trovò il sistema di far defluire le acque di troppo dalla città, rialzò piazza San Giovanni, inventò il modo di lastricare le strade che prima si mattonavano. Un uomo utilissimo. In tutto questo si portava sempre dietro un bambinetto con gli occhi spalancati, Arnolfo, suo figlio. Che crebbe vedendo crescere edifici. "Il peso deve essere leggero," gli diceva il padre. Arnolfo rispondeva di sì senza capire, per farlo contento, ma molti anni dopo, con dolce meraviglia, si rese conto di aver capito.

Quando Lapo morì Arnolfo aveva trent'anni ed era ritenuto il miglior architetto della Toscana. Avrebbe dovuto chiamarsi Arnolfo di Lapo ma fu chiamato Arnolfo di Cambio, perché ha cambiato tante cose. Aveva imparato la scultura da Nicola Pisano. Era stato anche allievo di Cimabue e aveva creduto di capire il segreto del suo carattere difficile: la sofferenza. La pittura era fragile, bastava che un quadro finisse sott'acqua perché andasse perduto il lavoro di una vita. Lo stesso non si poteva dire degli edifici e delle statue. Così portò il disegno nella scultura, per renderlo più resistente.

A Roma scolpì il primo presepe della storia della scultura. Sempre a Roma realizzò la statua di Carlo I d'Angiò, dicono sia il primo ritratto realistico di un vivente, o perlomeno erano secoli che non se ne facevano. A Firenze eresse la loggia e i pilastri di Orsanmichele, che ancora non era una chiesa ma un

deposito per il grano. È dunque l'unico architetto che ha costruito una chiesa senza saperlo. Quando Poggio dei Magnoli franò da Costa San Giorgio in via dei Bardi, consigliò ai fiorentini di non costruire più da quelle parti, altrimenti prima o poi sarebbe successo un disastro. Un grande architetto sa anche quando non costruire. Disegnò Santa Croce, sistemò il battistero. Soprattutto costruì la mai abbastanza lodata cattedrale di Santa Maria del Fiore, incorporando una chiesa precedente, Santa Reparata. Questa di incorporare edifici era una passione di suo padre Lapo: quando Arnolfo era piccolo prendevano pietre e legnetti e giocavano insieme "a un edificio dentro l'altro", cercando il segreto del peso che doveva essere leggero. Era un gioco che li faceva sentire uniti, come se loro stessi si incorporassero. Lasciò la cattedrale senza cupola, scoperta, così che per più di un secolo la chiesa ha accolto sole, pioggia, vento, polline, profumi, e tutta la varietà indescrivibile degli elementi che ancora oggi circolano dentro di lei. Le fondamenta di Santa Maria del Fiore sono così possenti che, quando venne il momento, Brunelleschi poté costruire la sua cupola: perché ciò che c'era sotto era in grado di reggerne il peso. C'è chi dice che Brunelleschi fosse discendente di Arnolfo, e che l'avo gli avesse lasciato le istruzioni segrete per costruire la cupola. Infatti, Brunelleschi ideò una cupola esterna che ingloba una cupola interna, sempre un edificio dentro l'altro. Arnolfo cominciò anche la facciata, la incrostò di marmi, mosaici e statue, lui stesso ne fece alcune. Scolpì una Madonna con gli occhi di vetro che ipnotizzava la gente catturandola con lo sguardo. (Anche per questo sguardo sovrumano, che alcuni trovavano inquietante, la facciata verrà smantellata, nel Cinquecento).

Si arrivò al punto che a Firenze non si faceva niente di importante senza il suo assenso. Disse la sua sull'ultimo cerchio

di mura. Fu incaricato di costruire il Palazzo della Signoria e gli tornò in mente il Palazzo di Poppi, in Casentino, costruito da suo padre. Quante volte avevano giocato a “un edificio dentro l’altro” all’ombra di quel palazzo. Decise che ne avrebbe costruito uno uguale. Ma per farlo avrebbe dovuto utilizzare il terreno di una famiglia caduta in disgrazia. E in questo caso neanche l’autorevolezza di Arnolfo poté niente contro la sciocca caparbia di quelli che ripetevano “Niente di importante deve essere costruito sul terreno degli Uberti” e dire che già gli avevano distrutto le case. Ma era una questione di principio, il tipo peggiore di questione. È per questo motivo che Palazzo Vecchio appare così meravigliosamente storto e fuori di squadra: perché Arnolfo dovette arrangiarsi col terreno disponibile. Del resto, a volte i vincoli esaltano l’ingegno. Anche in questo caso Arnolfo inglobò una torre preesistente, detta Torre della Vacca, dal nome di una vecchia campana. Questo sistema di inglobare era anche una fonte di risparmio. Soprattutto gli sembrava ancora di giocare con suo padre, ma su una scala più grande. Palazzo Vecchio è così leggero nel peso.