

Il Santo Sepolcro nell'area toscana

Laura BENASSI

Dipartimento di Storia delle Arti, Università di Pisa

Abstract

In the Middle Age to copy a model meant to pick out some architectonic elements, to establish a relation with the structure choosing numbers or proportions, or simply to refer to the model by using the same dedication. This is why we find a great variety of solutions and situations in Tuscany between the 10th and 16th century. Two churches in Pisa appear to be in the wake of tradition: the octagonal church named to Holy Sepulchre and the circular Baptistry, both by the architect Deotisalvi. Less visible, but equally meaningful, appears to be the foundation of Borgo San Sepolcro, the Sant'Appiano Baptistry and, later on, the small temple of Saint Pancrazio in Florence or the "little Jerusalem" of San Vivaldo, near Volterra.

Nell'iconografia medievale Dio viene rappresentato talvolta come l'Architetto che restituisce una forma perfetta al mondo informe. Per farlo utilizza gli strumenti tipici di questa professionalità: verga, squadra e compasso. I maestri medievali potevano avvicinarsi alla progettualità divina osservando il cielo e cercando di riprodurre sulla terra le meraviglie divine. Fin dagli scritti di Vitruvio le qualità richieste all'architetto erano la conoscenza di geometria, astronomia, musica, filosofia necessarie per comporre un'opera armonicamente adeguata.

La progettazione architettonica nel medioevo si basava sull'applicazione di moduli geometrici entro cui venivano dimensionati pianta e alzato dell'edificio (Coppola 1999: 63). L'utilizzo dei moduli, oltre a facilitare la progettazione, permetteva di garantire la tenuta statica della costruzione (Tosco 2003: 110). La diffusione della geometria euclidea e l'utilizzo dei rapporti armonici, presi in prestito dalla musica, facilitarono l'edificazione di strutture solide e belle. Alla geometria si legava la scelta del numero e il numero fin dall'antichità aveva assunto un forte simbolismo, divenendo una chiave di comprensione delle leggi armoniche che regolavano l'universo. I numeri erano considerati archetipi divini e il principio originario di ogni cosa (Biedermann 1989: 330).

Il progetto architettonico diveniva un momento creativo in cui ogni cosa doveva essere disposta secondo la giusta misura e forma. La forma perfetta

per eccellenza era il cerchio, che non ha inizio né fine, né direzione né orientamento. La città medievale ideale, Gerusalemme, venne spesso rappresentata simbolicamente racchiusa entro mura di



1. - Dio rende regolare il mondo informe. Miniatura del XIII secolo (Biblioteca Nazionale di Vienna).

forma circolare. Nella Bibbia la Gerusalemme celeste viene significativamente descritta come una città di forma quadrata cinta da un muro alto e grande, in cui si aprivano dodici porte. La trasformazione del quadrato in cerchio non avvenne soltanto nel caso dell'impianto della città santa ma anche nell'interpretazione iconografica del tempio di Salomone. Di questo edificio e delle sue misure esiste una descrizione dettagliata nel secondo libro delle Cronache: era un tempio a pianta rettangolare lungo sessanta cubiti, largo venti e alto trenta. I rapporti proporzionali tra le parti rispettavano l'intero, un terzo e un mezzo. Nonostante questa descrizione precisa, i pellegrini che visitarono la Terrasanta identificarono il tempio di Salomone con la Cupola della Roccia, un edificio a pianta centrale costruito a partire dal VII secolo (Pierotti 2005: 15).

I pellegrini e i crociati che frequentarono i luoghi santi riportarono nei loro taccuini di viaggio informazioni non sempre corrette contribuendo a distorcere la realtà dei fatti e delle strutture. Nelle loro relazioni alcuni viaggiatori toscani del Trecento dipinsero i musulmani, che governavano la Terrasanta, come bestie. Se rovesciamo l'ottica da cui osservare e leggiamo le testimonianze arabe coeve si potrebbe ricavare una simile opinione sugli europei. In realtà non sempre ciò che è scritto corrisponde alla situazione effettiva. Lo storico musulmano Usama ibn Munquidh, vissuto nel XII secolo, documenta nella sua biografia una tolleranza religiosa oggi quasi incomprensibile. A Gerusalemme aveva l'abitudine di usufruire di un piccolo oratorio per pregare, collocato vicino alla moschea di al-Aqsa dove erano insediati "i suoi amici Templari". Un giorno un franco, scandalizzato, gli si avventò addosso per costringerlo a pregare verso Oriente; i templari dovettero intervenire più di una volta per allontanarlo e si scusarono con lui per l'inconveniente: quell'uomo era un forestiero appena giunto dal mondo dei franchi. «Uscii, stupefatto per il comportamento di quel demonio, che tanto si era alterato nel vedermi pregare in direzione della Mecca» (Maalouf 1989: 149). Il commento di ibn Munquidh mette in evidenza una pratica usuale: l'utilizzo delle stesse strutture da parte di religioni diverse. Una delle caratteristiche che gli edifici medievali mantennero fino al concilio di Trento era proprio la polifunzionalità, cioè lo sfruttamento delle stesse strutture per attività sociali diverse (Tosco 2003: 4). Non stupisce quindi

verificare che alcuni spazi potevano essere condivisi da uomini appartenenti a comunità religiose diverse. Questa tolleranza si giustifica non tanto con motivazioni ideali, quanto soprattutto con una motivazione concreta: il commercio. Gli scambi tra Oriente e Occidente non potevano essere disturbati da tensioni religiose. L'interesse comune era di mantenere un equilibrio e un clima di tolleranza, che permettesse a culture e religioni diverse di convivere e commerciare pacificamente. Questa situazione è dimostrata dai privilegi e dagli insediamenti che occidentali e orientali si erano conquistati all'interno delle varie città del Mediterraneo. Pisa aveva destinato un quartiere, Chinzica, alle genti straniere dove aveva concentrato le strutture di accoglienza e gli edifici di preghiera, necessari alle varie religioni. A loro volta i pisani si erano insediati ad Accon, a Costantinopoli ed in altre località, costruendo case, chiese, mercati e godendo di ricchi privilegi.

Attraverso le rotte commerciali arrivarono in Europa anche nuovi linguaggi e modelli architettonici; il più riprodotto e popolare a partire dal IX secolo fu il Santo Sepolcro di Gerusalemme, disposto "quasi al centro della città" e collocato al centro del mondo fino ad allora rappresentato e conosciuto, come dimostrano alcune mappe dell'epoca che illustrano questa concezione centripeta di Gerusalemme. L'Anastasis fu più volte restaurata e modificata, ma non perse mai definitivamente la fisionomia che ebbe nel periodo della sua fondazione (Corbo 1981). Era un edificio a pianta circolare articolato con 12 colonne e 8 pilastri. Aveva un deambulatorio, una galleria soprastante e un occhio al centro della cupola. La tecnica costruttiva impiegata era l'opera quadrata, pseudoisodoma che si richiamava ad esempi tardoantichi dell'area siriana (Garbarino 2001: 149). La copertura era in piombo. Al centro dell'edificio si trovava un'edicola, distrutta più volte, di forma ottagonale, in seguito quasi quadrata. Questa struttura era rivestita all'esterno di marmi di varia qualità.

Nel medioevo copiare un modello significava selezionare alcuni elementi architettonici, rapportarsi alla struttura scegliendo numeri o proporzioni significative, riferirvisi semplicemente con la dedizione (Krautheimer 1986: 119). Questo atteggiamento spiega la varietà di soluzioni e di situazioni che sorsero in Toscana tra il X e il XVI secolo.

Modelli e maestranze circolarono nel Mediterraneo diffondendo tipologie e tecniche



2. - Sant'Appiano in Valdelsa (Firenze): pieve e battistero.

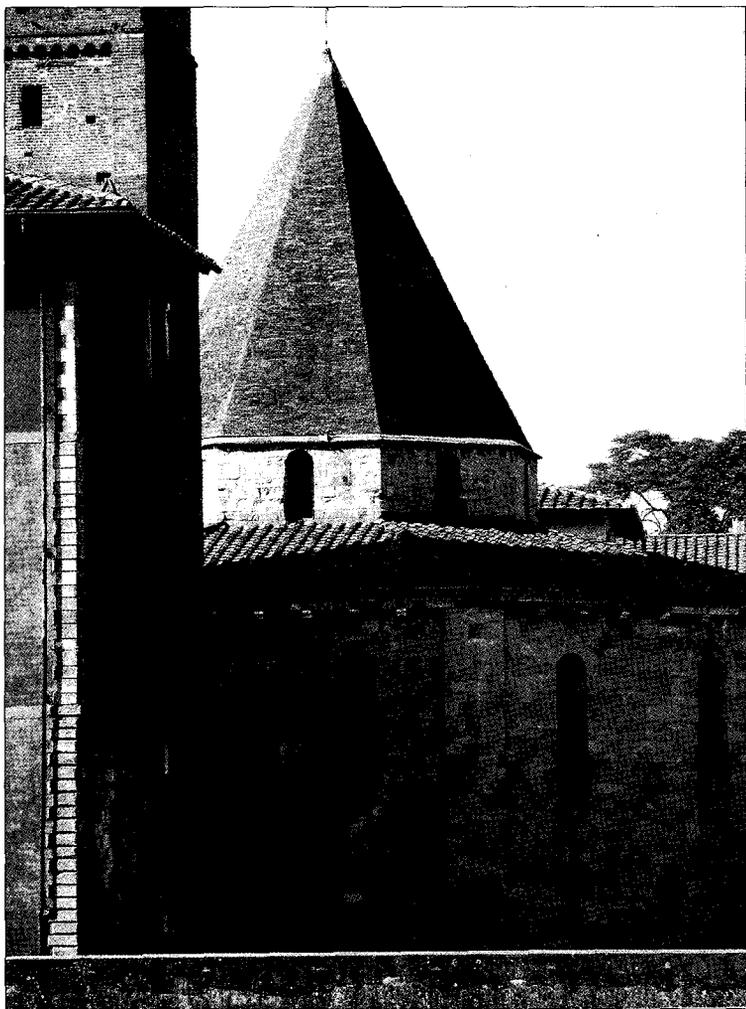
costruttive simili. Le vie di pellegrinaggio per terra o per mare furono talvolta il tramite di questa circolazione. In Toscana la via Francigena, intorno alla quale si costruirono paesi, chiese e ospedali, servì per accentrare risorse economiche e fervori religiosi. Attraverso questa strada nella regione arrivarono nuove idee e nuovi progetti, provenienti dall'Oriente e dall'Europa settentrionale.

Si narra che il pellegrino Arcano, accompagnato dal suo servitore Egidio, di ritorno dalla Terrasanta portò alcune reliquie dal Santo Sepolcro di Gerusalemme. Fermatosi nella valle di Nocea, in seguito alle istruzioni divine ricevute in sogno, fondò un oratorio, da cui si sarebbe originata nel X secolo l'abbazia imperiale, dedicata al Santo Sepolcro e ai SS. Quattro Evangelisti. Il borgo di Sansepolcro (AR) sembra essersi sviluppato intorno alla comunità monastica da cui prese il nome. Collocato in una posizione strategica, fu tappa obbligata per chi si recava a Roma e in pellegrinaggio. Nel 1013 papa Benedetto VIII concesse all'abate Roderico I una serie di privilegi, confer-

mati nello stesso anno anche da Enrico II. Papa e imperatore tentarono di proteggere questo luogo soprattutto dalle mire del vescovo di Città di Castello alla cui diocesi apparteneva.

La letteratura del XV secolo, concentrata sul mito delle origini, mirò a rafforzare l'identità civica del borgo quando passò sotto il dominio fiorentino (Czortek 1997: 21). Gli affreschi della *Resurrezione*, del *Battesimo di Cristo* e il *San Girolamo con devoto*, realizzati da Piero della Francesca in quel secolo, spinsero verso l'identificazione tra il borgo toscano e la città gerosolimitana. Tra il XV e il XVI secolo Sansepolcro si propose come un centro intellettuale in grado di attrarre letterati, artisti e scienziati. In questo momento culturalmente favorevole il borgo riuscì a diventare sede vescovile e fu costruita una cappella intitolata al Santo Sepolcro nella chiesa di San Francesco. Ma la forma di questa cappella ormai aveva perduto ogni riferimento simbolico al modello gerosolimitano.

Percorrendo la via Francigena verso nord si



3. - Pisa, chiesa di San Sepolcro (Deotisalvi).

incontra Sant'Appiano di Barberino, una località situata ai confini della diocesi di Volterra e controllata dai conti Alberti. In questo luogo venne costruita una chiesa, nominata già nel 990 tra i possessori del vescovo di Firenze. Agli inizi del XII secolo Sant'Appiano era anche una struttura fortificata (*castrum*). Nel 1171 un terremoto distrusse una parte della pieve e del castello, che da allora non venne più nominato. La pieve fu ricostruita e dotata del campanile. Patroni della chiesa erano i Gherardini, signori di Linari, i cui rappresentanti venivano spesso nominati canonici e sepolti nel cimitero della pieve. Nel corso dei secoli l'edificio fu più volte rimaneggiato e restaurato. Nel 1805 crollarono i resti del battistero che si trovava proprio di fronte alla facciata. Oggi rimangono soltanto i sostegni a fascio in arenaria dell'edificio, coronati da capitelli decorati con i simboli di pellegrinaggio. La migliore descrizione dell'edificio è fornita nel 1774 dal proposto Marco Lastrì. Egli

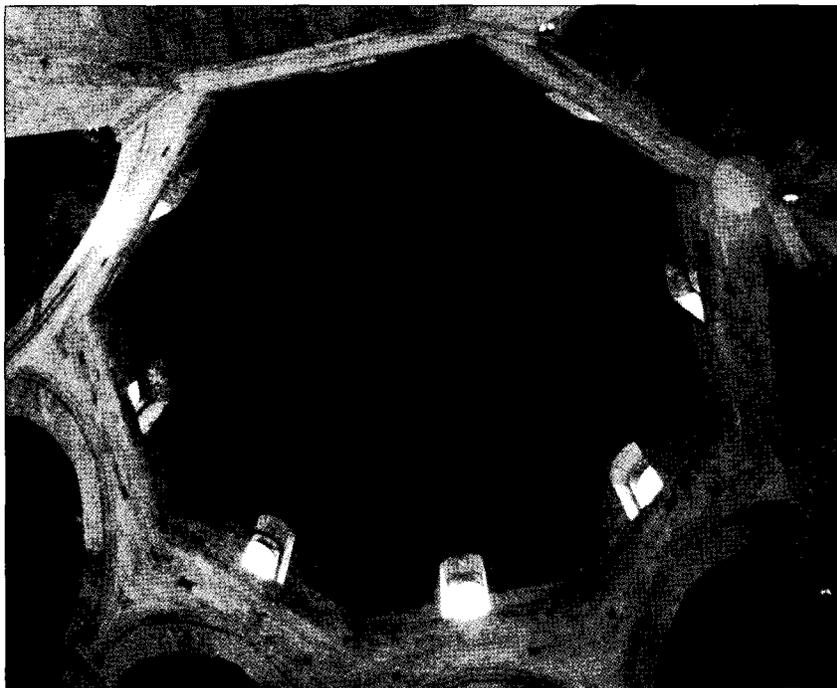
descrive una struttura a pianta ottagonale, costruita con pietre squadrate, coperta con una cupoletta conica sostenuta da quattro colonne sormontate da capitelli su cui si trovano scolpiti alcuni simboli come il buon pastore, la pecora, la colomba, il T e un cerchio partito da due diametri in croce. In un manoscritto conservato nel fondo dell'Ospedale degli Innocenti, è riprodotta un'immagine del battistero databile al XVII secolo. Lo schizzo conferma la descrizione del pievano e inserisce la struttura all'interno di un'architettura influenzata dall'area lombarda, in particolare dalla rotonda di Brescia e dal San Lorenzo a Mantova (Speranza 1984: 45).

Nel battistero di Sant'Appiano il richiamo al Santo Sepolcro è mediato dalla forma ottagonale, caratteristica di edifici funebri e battesimali per simboleggiare il passaggio dalla dimensione terrena a quella celeste, dall'uomo vecchio all'uomo nuovo.

La città toscana che ebbe rapporti più stretti con la Terrasanta fu Pisa, dove nel XII secolo fu costruito un edificio a imitazione del Santo Sepolcro: il battistero di San Giovanni. I frequenti contatti di Pisa col mondo mediterraneo motivano la scelta di due architetti di

origine orientale per costruire gli edifici più importanti della città: Busketo che nel 1064 inaugurò il cantiere della piazza del duomo costruendo la cattedrale e impostandola come un tempio greco e Deotisalvi che nel 1152 progettò il battistero e ripensò alla piazza, modellandola sulla spianata del Tempio di Gerusalemme: un edificio a pianta centrale e un edificio a pianta basilicale ipostila affrontati. Della loro formazione, della loro identità si conosce ben poco. Le epigrafi che ne parlano esaltano la loro preparazione e le loro capacità ingegneristiche.

Il linguaggio di Deotisalvi, in particolare, introdusse alcune innovazioni nel modo di costruire pisano: la cupola a cuspidi, che ritroviamo nelle opere pisane a lui attribuite (San Sepolcro, battistero, Sant'Agata), le loggette praticabili (che fecero da modello per le vicine chiese lucchesi, San Michele in Foro, San Martino), la pianta circolare, con cui furono ideate la chiesa del San Sepolcro, il



4. - Pisa, chiesa di San Sepolcro: interno.

battistero, la torre campanaria, il campanile di San Nicola, la chiesetta di Sant'Agata. Queste caratteristiche costruttive e ideologiche appartengono alla personalità di Deotisalvi. Ma chi era Deotisalvi? Probabilmente fu un monaco appartenente all'ordine gerosolimitano di San Giovanni Battista, che a Pisa si era stanziato nel quartiere di Chinzica presso la chiesa di San Sepolcro (Di Paco Triglia 1986: 71). Intorno al terzo decennio del XII secolo, quando i monaci ottennero il titolo di cavalieri da papa Innocenzo II, Deotisalvi fu incaricato di ricostruire la chiesa imprimendogli caratteri fortemente simbolici. Deotisalvi utilizzò la base ottagonale di una chiesa preesistente per elaborare un progetto assolutamente originale: un incastro di volumi. L'edificio infatti si presenta come una piramide ottagonale inserita all'interno di un parallelepipedo ottagonale¹. Il forte valore simbolico di questa forma, la dedicazione al Santo Sepolcro e l'appartenenza ad un ordine monastico legato ai pellegrinaggi si conciliano con i forti richiami alla Terrasanta che Deotisalvi esprimerà pienamente nella progettazione della piazza del duomo.

Fino a tempi recenti si credeva che gli edifici a pianta centrale fossero connessi all'ordine templare e su questa associazione sono state costruite leggende e sono stati attribuiti significati esoterici non sempre corrispondenti alla realtà. Cadei sostiene che i templari utilizzarono preferenzialmente la pianta

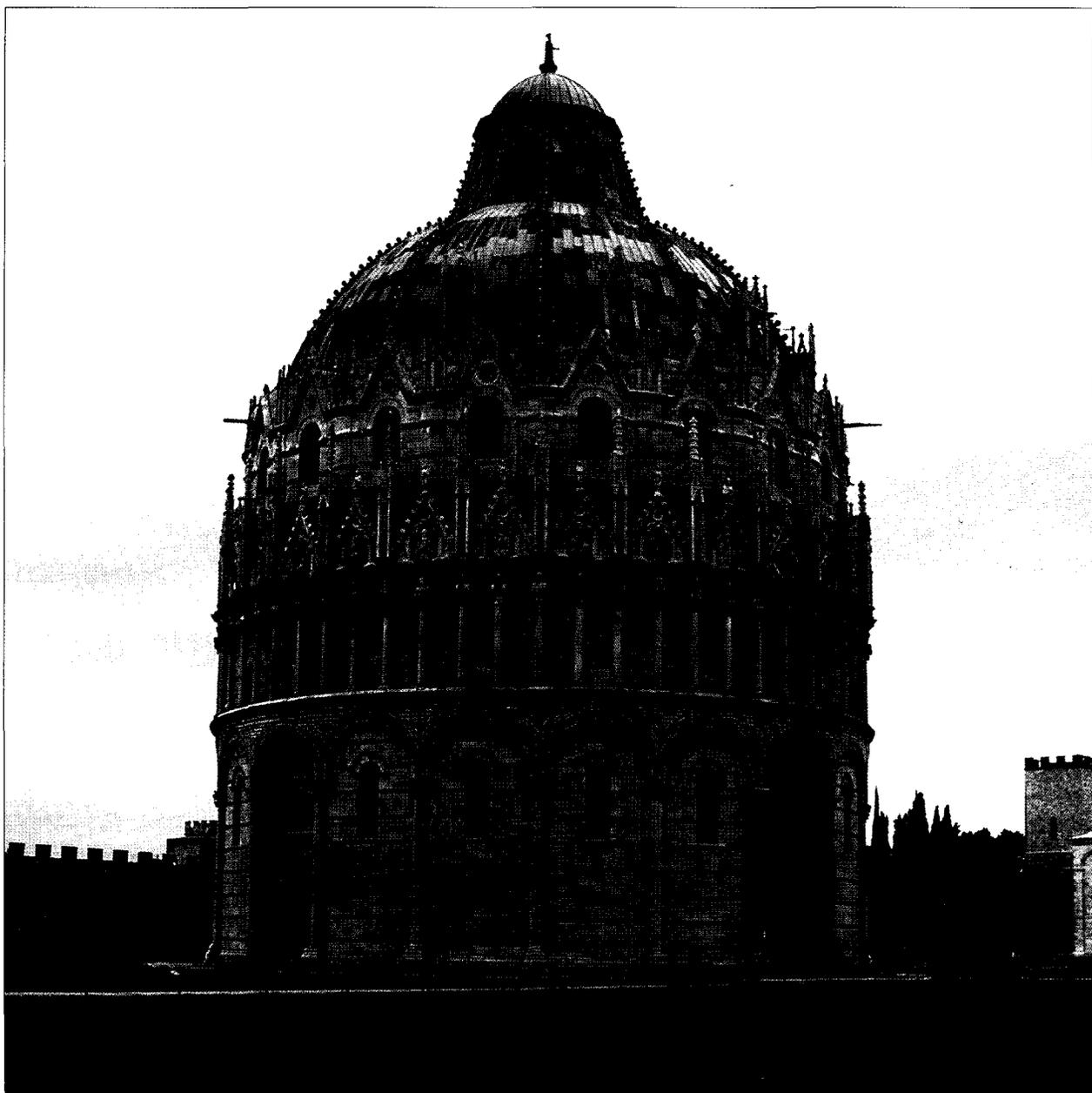
ad aula unica rettangolare, sfatando anche il mito che il modello utilizzato fosse la Cupola della Rocca (Cadei 2002: 51).

I progetti deotisalviani, seppur poco documentati, emergono spontaneamente dalle strutture materiali, dall'alzato e dalle planimetrie. L'analisi formale e strutturale del battistero di Pisa chiarisce il suo *modus operandi* attraverso l'incastro di volumi, l'uso di forme geometriche, la scelta di numeri simbolici e di proporzioni auree.

Il battistero di Pisa esprime la maturità di questo architetto nell'impiego di soluzioni nuove e straordinarie. Deotisalvi alternò nell'edificio simmetrie diverse a base 12 e a base 20, che giocano all'esterno e all'interno creando forti richiami

simbolici nell'osservatore. Il riferimento costante era al Santo Sepolcro di Gerusalemme. La forma circolare ricordava il cielo e la cupola si identificava con la calotta celeste. L'apertura lasciata in alto, oltre ad una necessità costruttiva, rispondeva a motivazioni simboliche: l'ascesa di Cristo in cielo, cioè la resurrezione, oppure la discesa della grazia divina sui fedeli. La copertura in piombo ricalcava il modello gerosolimitano.

La costruzione del battistero pisano si basò su una numerologia significativa, ricavando il numero venti dalla struttura stessa dell'Anastasis. Venti è il prodotto di quattro per cinque. Quattro sono i punti cardinali, gli elementi (terra, aria, acqua, fuoco), le stagioni. Cinque è il numero delle piaghe di Cristo, ma è anche il simbolo dell'uomo e quindi della perfezione umana. Al numero venti si arriva attraverso la serie del quattro. Quattro sono le porte, orientate secondo le direzioni del mondo, otto sono le colonne, dodici è la partizione dell'interno e della cupola troncopiramidale, come dodici sono gli apostoli, sedici sono le monofore e le arcate cieche esterne al piano terra, venti sono le arcate complessive esterne del piano terra. Deotisalvi accolse anche l'idea delle grandi finestre che a Gerusalemme si aprivano nel tamburo dell'Anastasis. In tutto sono dodici e dividono dunque l'angolo giro del perimetro in porzioni di 30°. Ogni finestra del battistero pisano corrisponde a un



5. - Pisa, battistero (Deotisalvi e altri): veduta esterna.

mezzo dell'anno, o se si preferisce, a una costellazione dello Zodiaco e attraverso di esse si possono registrare la posizione e lo spostamento degli astri lungo la calotta celeste.

Molto probabilmente agli inizi del XIII secolo il battistero aveva una sua forma già definita, se non definitiva, e il progetto di Deotisalvi doveva essere pressoché concluso. Doveva essere già costruita anche la prima cupola, quella troncopiramidale che si vede solo salendo sulle soffitte. Il primo battistero aveva dunque all'interno due gallerie sovrapposte, derivate dall'Anastasis di Gerusalemme, sostenute al piano inferiore da quattro pilastri e otto

colonne, al piano superiore solo da pilastri. Il livello del pavimento della seconda galleria era più basso e quindi il loggiato doveva essere assai più slanciato e audace, simile a quello della chiesa di San Sepolcro a Pisa. Il soffitto della galleria inferiore era ligneo, nella galleria superiore non vi era il secondo ordine di finestre che è trecentesco e probabilmente la copertura seguiva lo spiovente del tetto, sempre sul modello della chiesa di San Sepolcro. La cupola troncopiramidale era aperta in alto. Esternamente il piano terreno doveva somigliare a quello attuale; sopra correavano uno o due ordini di logge praticabili (Pierotti 2001: 114-115).



6. - Firenze, sepolcro Rucellai (Leon Battista Alberti) nella chiesa di San Pancrazio.

Il progetto di Deotisalvi non si esaurisce in queste considerazioni. Un progetto è fatto di misure, di armonia, di un complesso sistema di rapporti numerici che meritano di essere indagati direttamente sulla struttura, dopo averla epurata dai grandiosi interventi di restauro ottocenteschi. La prima coincidenza a livello numerico è l'esatta corrispondenza del diametro dell'Anastasis di Gerusalemme con quello del battistero pisano: $36,5 \text{ m}^2$, segno evidente di una conoscenza sicura e non mediata del modello da parte dell'architetto "pisano". Anche i volumi utilizzati furono pressapoco gli stessi: un solido troncopiramidale inserito all'interno di un cilindro. L'utilizzo, documentato dalla struttura stessa, della sezione aurea servì a dimensionare i vari elementi architettonici e a stabilire le proporzioni tra le parti. La lunghezza del segmento aureo del raggio del battistero definisce ad esempio il giro su cui poggiano i pilastri e le colonne dell'edificio. La sezione aurea fu applicata anche in alzata, dove Leonello Tarabella ha individuato l'impiego della stella pentagonale quale griglia di riferimento progettuale (Pierotti 2001: 119).

Il modo di operare di Deotisalvi coinvolge nella

progettazione la scelta di numeri significativi non soltanto simbolicamente ma anche operativamente. I numeri dodici e venti gli permisero di stabilire in sede progettuale le possibili partizioni dell'edificio. Il cantiere medievale era organizzato in maniera da conciliare la progettazione con la costruzione pratica. Soltanto più tardi, nel Rinascimento, nascerà l'architetto da tavolino, che in qualità di progettista solitario non si occuperà più di seguire la realizzazione concreta delle opere (Pierotti 2005: 21).

È questo il caso di Leon Battista Alberti, a cui è attribuita da Vasari la progettazione del sepolcro nella cappella Rucellai di San Pancrazio a Firenze. Quando Giovanni Rucellai, nella prima metà del Quattrocento, decise di costruirsi un sepolcro a somiglianza di quello di Gesù Cristo, inviò a Gerusalemme un gruppo di tecnici per rilevarne esattamente le misure. Il risultato è un piccolo edificio a pianta rettangolare che riproduce le dimensioni del Santo Sepolcro dimezzate e offre un'interpretazione geometrica perfezionata dell'originale (Tavernor 1994: 372). La progettazione di questo piccolo gioiello architettonico coinvolse l'architetto, la sua concezione del mondo e dell'architettura. Alberti fu un trattatista creativo che dallo studio dell'architettura antica e dei modelli seppe trarre elementi formali da impiegare nelle proprie composizioni architettoniche³. La bellezza di un edificio dipendeva dal saper raccordare le varie parti attraverso l'uso di precisi riferimenti numerici, geometrici e spaziali. Per delimitare uno spazio Alberti prese in prestito dalla musica il concetto di consonanza musicale e stabilì una categoria di aree. Nella costruzione del sepolcro Rucellai impiegò l'area "corta", che utilizzando la proporzione di 2:3 risultava armonica di per sé. In genere le opere architettoniche di Alberti mantennero una certa distanza dalle sue teorie. Il sepolcro Rucellai invece corrisponde esattamente ai canoni dettati nel trattato *De re aedificatoria*. Questo sacello rispecchia l'attenzione all'antico che Alberti poneva nei suoi studi ma anche l'interpretazione originale che ne dette. Il modello diffuso in Italia dell'edicola gerosolimitana mostrava un edificio a pianta centrale e non certo rettangolare. Il rivestimento a riquadri di marmo del sepolcro Rucellai, decorati con motivi geometrici, utilizzava le stesse qualità coloristiche del modello: rosso, verde e bianco. Per Alberti l'opera doveva essere progettata "nuda", quindi rivestita e soltanto in un momento successivo decorata. Quest'ultima fase veniva curata nel



7. - San Vivaldo (Firenze), cappella del Santo Sepolcro.

dettaglio. Intorno al fregio del sepolcro Rucellai Alberti fece correre un'iscrizione costituita da lettere basate su antichi caratteri romani, riproducendo la citazione evangelica che si trovava all'interno dell'Anastasis gerosolimitana. I caratteri proposti dall'Alberti nascevano da studi geometrici basati sulle figure del cerchio e del quadrato. Il formato di questi caratteri è in proporzione all'altezza, lunghezza e larghezza della struttura⁴.

L'attrazione per il Santo Sepolcro si andò lentamente trasformando nel tempo, come testimoniano anche le fonti letterarie. L'interesse per i luoghi della Terrasanta continuava ad essere strettamente economico. Le annotazioni di Lionardo di Niccolò Frescobaldi, fiorentino, mostrano l'interesse di un mercante che durante il tragitto effettuava alcune deviazioni mirate e prendeva appunti su navi, questioni doganali, cambi monetari, merci imbarcate. Le descrizioni tre-quattrocentesche che i pellegrini dettero di Gerusalemme non si scostano molto dalla letteratura di genere precedente. Niccolò da Poggibonsi prese le misure del Santo Sepolcro e

afferma che «Bene dee credere ogni fedel cristiano che lo Santissimo Sepolcro sia bello e adornato come per li Cristiani fu fatto, chè i Saracini no ll'hanno rimutato di niente, se nonne come lo trovarono così lo tengono. È molti saracini e saracine che hanno grande devozione, e molti ne vengono di Soria e di terra d'Egitto e della città del soldano, ch'è lungi sei giornate per deserto; e ancora vengono da molte province, e chi ci viene per devozione e chi ci viene per vedere quello che adorano i Cristiani» (Lanza 1990: 44).

Non occorre più affrontare lunghi e scomodi viaggi per la Terrasanta, si poteva semplicemente riprodurre in Italia i luoghi sacri di Gerusalemme e chiedere per essi le indulgenze. Nel 1471 papa Paolo II concesse sette anni di indulgenza plenaria a coloro che visitavano la cappella Rucellai il venerdì santo e il giorno di Pasqua.

Alla fine del Quattrocento si registrò dunque una forte crisi dei pellegrinaggi dovuta non tanto all'occupazione ottomana, né alla lievitazione dei costi o alle difficoltà dei trasporti, quanto piuttosto

alla ridefinizione degli ideali crociati e al trasferimento di una parte della sacralità gerosolimitana direttamente in Italia e in Toscana. In effetti, una volta rinunciato alla riconquista di Gerusalemme, gli obiettivi crociati si concentrarono sull'invasione turca, sulla Spagna e sul nordeuropa (Cardini 1989). Lo spostamento di interesse provocò un incremento nel commercio delle reliquie e nella realizzazione di riproduzioni simboliche dei luoghi santi. L'imitazione della città santa e delle sue strutture avvenne seguendo nuovi criteri. Mutò l'interpretazione architettonica e simbolica del Santo Sepolcro, come si può vedere sia in Alberti che in altri architetti e pittori che utilizzarono edifici a pianta centrale non più per richiamarsi all'Anastasis o alla Gerusalemme celeste, ma per speculare sulla forma perfetta: il cerchio. Questa figura geometrica aveva una duplice interpretazione: se da una parte era condannata per le sue presunte origini pagane, dall'altra era inneggiata come simbolo della perfezione divina. Nella progettazione di strutture a pianta centrale reali o pittoriche, che ebbero larga fortuna nel rinascimento, mancano precisi riferimenti a Gerusalemme. L'utilizzo della pianta centrale venne associato soprattutto al culto mariano e prendeva avvio dagli studi sull'antico. Gli artisti nutrivano la stessa ammirazione per gli edifici antichi pagani e per quelli religiosi e si lasciarono affascinare dalle molteplici soluzioni strutturali e decorative a cui portavano questi studi. La scelta di utilizzare la pianta centrale per edifici dedicati alla Madonna fu probabilmente influenzata dalla dedicazione mariana di cui aveva goduto il Pantheon a partire dal VII secolo. Naturalmente l'interpretazione rinascimentale nasceva anche dalla possibilità di conciliare nuove invenzioni strutturali con i principi dell'architettura antica. Accanto alla pianta centrale si trovano sperimentate nuove soluzioni che utilizzavano come figure di base il quadrato e il poligono. La maggior parte dei progetti relativi ad edifici a pianta centrale rimase sulla carta. La loro mancata realizzazione conferma la natura speculativa di questi esercizi tecnici e una ridotta praticità nel concreto. Lo spazio interno infatti non si presentava particolarmente ampio.

Nel rinascimento il rapporto tra gli artisti e la Terrasanta non fu un rapporto diretto ma mediato dalla letteratura di viaggio e dalle immagini che circolavano; soprattutto fu un rapporto in cui "interferirono" anche i modelli antichi.

Nel corso del cinquecento il fenomeno del pel-

legrinaggio assunse un carattere elettivo. Ormai erano pochi coloro che si concedevano il lusso di viaggiare per terre lontane. Ai francescani si deve l'inaugurazione di una nuova forma di presenza sostitutiva di Gerusalemme in Italia: i monti sacri. Frate Bernardino Caimi a Varallo Sesia e frate Tommaso da Firenze a San Vivaldo fondarono quasi contemporaneamente due santuari entrambi definiti "Gerusalemme" e che oggi sono noti come "Sacri Monti". Erano riproduzioni in scala ridotta dei luoghi santi, disposti come quinte sceniche che ripetevano più o meno esattamente l'orientamento, le dimensioni e la topografia gerosolimitana. Nasceva così un pellegrinaggio utopico. Come lo ha definito Eugenio Battisti era "un teatro di partecipazione, in cui chi partecipa si fa attore lui stesso ed in cui invece che un palcoscenico, davanti a cui porsi, esiste un percorso da compiere" (Battisti 1987: 14). Il sacro monte era impostato per essere un teatro della memoria, in cui ogni cappella doveva servire per compiere una tappa del percorso e per accogliere piccoli gruppi.

L'idea di riprodurre una piccola Gerusalemme a San Vivaldo, nella Selva di Camporena, dove già erano insediate alcune comunità monastiche, nacque nel XVI secolo quando questa località fu affidata ai francescani. Fra Tommaso da Firenze, che aveva probabilmente viaggiato in Terrasanta, prendendo a modello il sacro monte di Varallo costruito intorno al 1480, progettò San Vivaldo grazie ad un ricco bagaglio culturale e religioso che si portava appresso: il modello albertiano in San Pancrazio, le descrizioni dei viaggi, le riproduzioni grafiche che circolavano sull'Anastasis. Nel 1516 papa Leone X, fiorentino, emanò un breve nel quale elencò le singole cappelle e le indulgenze da concedere ai visitatori. All'epoca i lavori al complesso erano in una fase avanzata. Sovrapponendo le piante dei luoghi sacri di Gerusalemme e di San Vivaldo emerge una volontà topomimetica puntuale (Cardini 1987). La sua realizzazione è un'interpretazione mediata, basata su descrizioni e xilografie che non riproducevano esattamente la situazione reale.

Il richiamo alle architetture gerosolimitane a San Vivaldo è velato, talvolta effimero. La cappella dedicata al Santo Sepolcro adotta una pianta mista: una rotonda con una partizione in dodici associata ad un avancorpo rettangolare. All'interno era collocata una lanterna, emersa dagli scavi effettuati negli anni sessanta del XX secolo, di forma esago-

nale, che si ispirava all'edicola presente nel Santo Sepolcro di Gerusalemme fino al XVI secolo.

L'utilizzo del modello gerosolimitano seguì in Toscana un suo percorso culturale e sociale che portò da una sua fedele imitazione fino ad una quasi totale perdita di significato e identità. Nel rinascimento si perse quell'universo dei segni che aveva caratterizzato il medioevo e si perse la funzione di modello di cui aveva goduto l'Anastasis.

Note

¹ Le osservazioni sui giochi di volume delle architetture attribuite a Deotisalvi si devono all'intuizione di Leonello Tarabella. Cfr. Pierotti 2001.

² La misura del diametro dell'Anastasis è stata ricavata dal saggio di Cardini (1989: 97).

³ L'idea di architettura di Alberti partiva dal concetto che «anzitutto l'edificio è un corpo e, come tutti gli altri corpi, consiste di disegno e materia: il primo elemento è in questo caso opera dell'ingegno, l'altro è prodotto dalla natura» (Lücke 1994:87). L'architetto non era più un uomo di cantiere ma un ideatore di edifici utili e proporzionati. Nella progettazione dovevano infatti concorrere geometria, aritmetica e musica, intese come elementi capaci di dare armonia alle parti.

⁴ Su questo stesso argomento vedi più avanti il contributo di Silvia Beltramo.

Bibliografia

- Agnoletto 1987:** Agnoletto, E. Battisti, F. Cardini et alii - *Gli abitanti immobili di San Vivaldo: il Monte Sacro della Toscana*, Firenze, Morgana, 1987.
- Belluzzi 2002:** A. Belluzzi - *Le chiese a pianta centrale nella trattatistica rinascimentale*, in *La chiesa a pianta centrale. Tempio civico del rinascimento*, a cura di B. Adorni, Milano, Electa, 2002, 37 p.
- Cardini 1980:** F. Cardini, G. Vannini - *San Vivaldo in Valdelsa: problemi topografici e interpretazioni simboliche di una "Gerusalemme" toscana*, in *Religiosità e società in Valdelsa nel basso medioevo. Atti del convegno di San Vivaldo*, Castelfiorentino, 1980, p. 11-74.
- Cardini 1989:** F. Cardini - *La devozione a Gerusalemme in occidente e il "caso" sanvivaldino*, in *La "Gerusalemme" di San Vivaldo e i sacri monti in Europa*, a cura di S. Gensini, Pisa, Pacini, 1989, p. 55-102.
- Chiese medievali 1995:** *Chiese medievali della Valdelsa. I territori della via Francigena*, Empoli, Editori dell'Acero, 1995.
- Coppola 1999:** G. Coppola - *La costruzione nel medioevo*, Pratola Serra, Sellino, 1999.
- Corbo 1981:** V.C. Corbo - *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, Gerusalemme, 1981, vol. I-III.
- Czortek 1997:** A. Czortek - *Un'abbazia, un comune: Sansepolcro nel secolo XI-XIII*, Città di Castello, Tibergraph editrice, 1997.
- Di Paco Triglia 1986:** M.A. Di Paco Triglia - *La chiesa di Santo Sepolcro di Pisa*, Pisa, Offset grafica, 1986.
- Garbarino 2001:** O. Garbarino - *Le tipologie murarie nell'indagine storico-archeologica del Santo Sepolcro di Gerusalemme*, in *Archeologia dell'architettura*, Firenze, VI, 2001, p. 147-161.
- Gensini 1989:** S. Gensini (ed.) - *La "Gerusalemme" di San Vivaldo e i sacri monti in Europa*, Pisa, Pacini, 1989.
- Krautheimer 1986:** R. Krautheimer - *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino, Einaudi, 1986.
- Lanza 1990:** A. Lanza e M. Troncarelli (eds) - *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del trecento in Terrasanta*, Firenze, Ponte alle grazie, 1990.
- Petrini 1981:** G. Petrini - *La Cappella del S.Sepolcro: catalogo della mostra sul restauro*, Firenze, 1981.
- Pichi 1998:** S. Pichi - *La corona del Volto Santo di Borgo Sansepolcro*, in *Antichità viva*, Firenze, 1998 (a.XXXVII, n.2), p. 15-24.
- Pierotti 2001:** P. Pierotti, L. Benassi - *Deotisalvi. L'architetto pisano del secolo d'oro*, Pisa, Pacini, 2001.
- Rykwert 1994:** J. Rykwert e A. Engel (eds) - *Leon Battista Alberti. Catalogo della mostra: Mantova, 1994*, Milano, Olivetti/Electa, 1994.
- Speranza 1984:** L. Speranza - *Un documento inedito sul diruto battistero di S. Appiano in Valdelsa. Note sulla scultura romanica valdelsana*, in *Antichità viva*, Firenze, 1984 (a.XXIII, 4), p. 42-45.
- Tosco 2003:** C. Tosco - *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel medioevo*, Torino, Einaudi, 2003.