

Paolo Zermani's project for the new exit of the Medici Chapels Museum in San Lorenzo is a piece of eloquent silence that resolves with refined simplicity the difficult task set by the competition announcement. The representation of an open tomb is an homage to the Medici sepulchres but also a theatrical device that offers a novel view of the basilica's apse, transforming the exit from the new underground bookshop into a sacred experience. A sketch by Michelangelo for the frescoes of the New Sacristy, kept in the British Royal Family Collection, seems, moreover, to confirm the need for this work that appears to have always belonged to this place.

Studio Zermani Associati

Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, Firenze New exit of the Medici Chapels Museum, Florence

Andrea Volpe

Colui che fece, e non di cosa alcuna, / il tempo, che non era anzi
a nessuno, / ne fe d'un due e diè l'sol alto a l'uno, / all'altro assai
più presso diè la luna. // Onde l'caso, la sorte e la fortuna / in un
momento nacquer di ciascuno; / e a me consegnaro il tempo
bruno, / come a simil nel parto e nella cuna. // E come quel che
contrafà se stesso, / quando è ben notte, più buio esser suole, /
ond'io di far ben mal m'affliggo e lagno. // Pur mi consola assai
l'esser concesso / far giorno chiar mia oscura notte al sole / che a
voi fu dato al nascer per compagno.

Michelangelo, *Rime*, 104

Nelle *Storie della Genesi*, dipinte da Michelangelo sulla volta della Sistina tra il 1508 e il 1512 su incarico di Papa Giulio II Della Rovere, è raffigurata la creazione degli astri e delle piante. La rima 104 appena citata illustra fedelmente quanto è affrescato in quel riquadro: Dio Padre con un potente gesto crea il tempo che prima non esisteva, e lo divide subitaneamente in due; plasmando il sole e la luna, dando origine così al giorno e alla notte, alla luce e alle tenebre. Al suo fianco, in speculare azione sincronica, Egli è dipinto di spalle mentre crea il mondo vegetale. Michelangelo concepisce in questo modo una visione dinamica, come se la figura di Dio non fosse dipinta ma scolpita, offerta all'osservatore due volte, a tutto tondo, come una statua. Attorno alla severa figura del Creatore si affianca una piccola corte di putti o angeli che assiste alla creazione degli astri. Alcuni studiosi interpretano questi bambini come simboli dei quattro elementi: acqua, terra, fuoco, aria. Altri¹ invece vi riconoscono la nascita delle ore del giorno: Aurora che si slancia

He who ordained, when first the world began, / Time, that was not
before creation's hour, / Divided it, and gave the sun's high power /
To rule the one, the moon the other span. / Thence fate and changeable
chance and fortune's ban / Did in one moment down on mortals
shower: / To me they portioned darkness for a dower; / Dark hath my
lot been since I was a man. / Myself am ever mine own counterfeit;
/ And as deep night grows still more dim and dun, / So still of more
misdoing must I rue: / Meanwhile this solace to my soul is sweet, /
That my black night doth make more clear the sun / Which at your
birth was given to wait on you.

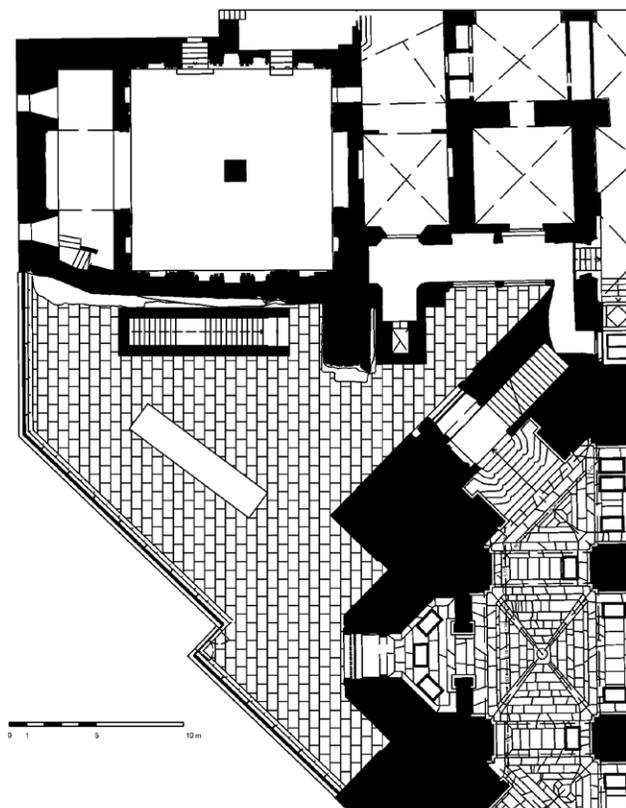
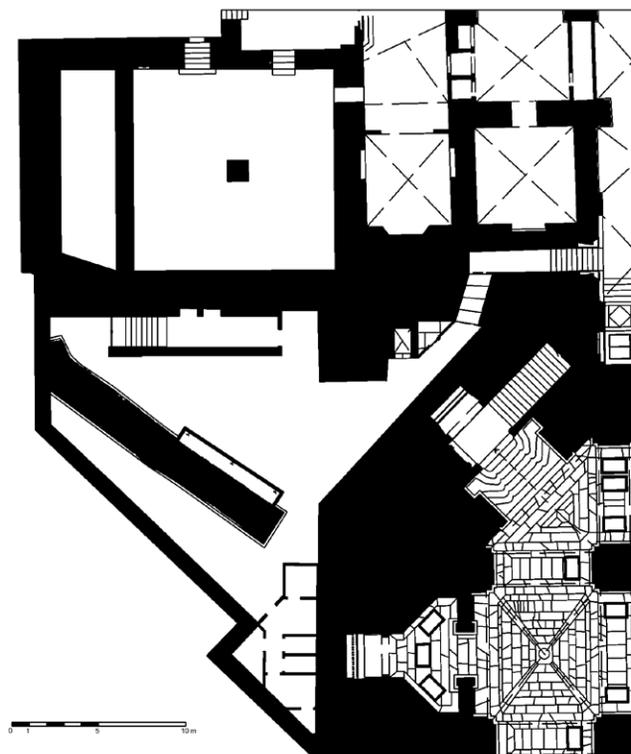
*Michelangelo, *Rime*, 104

The *Stories of Genesis*, commissioned by Pope Julius II Della Rovere and painted by Michelangelo on the vault of the Sistine Chapel between 1508 and 1512, depict the creation of the stars and plants. The poem quoted above, Sonnet 104, faithfully illustrates what is painted in that panel: God the Father with a mighty gesture creates time, which before then did not exist, and divides it immediately into two regions, forming the sun and the moon, thus giving rise to day and night, to light and darkness. Next to Him, in a synchronic specular image, He is again depicted from the rear as He creates the plant world. Michelangelo generates in this way a dynamic vision, as if the figure of God were not painted but rather sculpted and presented to the viewer twice, fully rounded, like a statue. Surrounding the severe figure of the Creator is a small retinue of putti or angels who witness the creation of the stars. Some scholars have interpreted these children as symbols of the four elements: water, earth, fire, and air. Others¹ instead see them



Nuova uscita delle Cappelle Medicee, Firenze
 Committente: Museo del Bargello, Firenze
 Progetto architettonico: Paolo Zermani, Eugenio Tessonì (Studio di architettura Zermani Associati)
 Collaboratori: Gabriele Bartocci, Rocio Fernandez Lorca.
 Direzione lavori: Paolo Zermani
 Impresa Esecutrice opere edili: Impresa Ing. G. Lombardi e C. Costruzioni edilizie Srl
 Progetto impianti elettrici e meccanici: Interstudi Engineering Srl
 Direzione lavori impianti: Cristina Valenti
 Impresa Esecutrice opere impiantistiche: Proget Impianti Srl
 Responsabili del procedimento: Costantino Ceccanti, Cristina Valenti
 Arredi: Gruppo Fallani
 Illuminazione: Viabizzuno
 Rivestimenti lapidei: Arredo di pietra Srl; Azienda Mugnani Srl
 Vetrazione: Vetreteria Foianese Srl
 Cronologia: Progetto 2018-2020; Realizzazione 2021-2023

p. 67
 Vista generale dell'intervento, foto © Stéphane Giraudeau
 p. 68
 Sezione sulla scala e piante del piano interrato e del piano terra
 pp. 70-71
 Parte dello spazio ipogeo con il frammento della cinta muraria duecentesca, foto © Stéphane Giraudeau
 Copertura vetrata sulla scala, foto © Stéphane Giraudeau
 p. 73
 Vista sulla Cappella dei Principi, la Sagrestia Nuova e l'abside della Basilica dalla nuova uscita del Museo, foto © Stéphane Giraudeau
 pp. 74-75
 La piazzetta sul Canto de' Nelli, foto © Stéphane Giraudeau
 pp. 76-77
 Vista aerea dell'intervento, foto © Stéphane Giraudeau
 p. 79
 La 'panca di via' sul sedime delle sottostanti mura medievali, foto © Stéphane Giraudeau
 Michelangelo Buonarroti, La Resurrezione, c. 1532
 Carboncino sopra disegno a stilo con integrazioni a sanguigna, 24.0 x 34.7 cm (carta) Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023



innanzi, Giorno col braccio alzato per proteggersi dall'abbagliante astro, Crepuscolo perso nella penombra, Notte ritratta mentre si avvolge il capo con un velo per prepararsi al sonno. Ore bambine, appena create, che richiamano inevitabilmente le monumentali figure scolpite un decennio più tardi per la Sagrestia Nuova di San Lorenzo. Il Pantheon mediceo che Michelangelo inizierà a concepire su sollecitazione del Cardinale Giulio de' Medici già dal 1519², un anno prima dell'abbandono dei lavori per la nuova facciata della basilica medicea³ promossa da Leone X, primo pontefice Medici. Questi, profondamente turbato dalla morte del fratello Giuliano, duca di Nemours (1516) e del nipote Lorenzo, duca d'Urbino (1519) non esitò a sostenere il desiderio del cugino cardinale di dare un degno luogo di sepoltura agli amati congiunti. In questo modo anche le spoglie del padre di Leone, Lorenzo il Magnifico, e quelle dello zio Giuliano, collocate provvisoriamente nella sacrestia brunelleschiana, avrebbero potuto essere finalmente riunite ai duchi in un unico luogo sacro.

Al progetto per la nuova sagrestia si aggiunse, sempre su impulso di Giulio, il progetto per la *libreria* e quello per la chiusura della loggia d'angolo di palazzo Medici in Via Larga, noto per l'invenzione delle celebri finestre inginocchiate⁴.

Asceso al soglio pontificio col nome di Clemente VII nel 1523 dopo la breve parentesi del papato di Adriano IV, Giulio de' Medici sostenne la ripresa dei lavori in San Lorenzo sollecitando Michelangelo a dare priorità al compimento della Sagrestia, da entrambi concepita in necessario dialogo con quella costruita da Filippo Brunelleschi cento anni prima⁵.

Continuità nella variazione, questo è dunque il tema fondativo che lega le due cappelle sin dal concepimento della nuova impresa. Ovviamente occorre ricordare che la Sagrestia Nuova che vediamo oggi è ben diversa da quella promessa dal Buonarroti a papa Clemente. Note, d'altronde, le vicende politiche culminate col sacco di Roma del 1527, la cacciata dei Medici da Firenze e l'impegno di Michelangelo a difesa della repubblica fiorentina culminata con l'assedio del 1529-1530 da parte delle truppe imperiali. Eventi che ovviamente modificarono i piani originali per la cappella: assenti le statue delle divinità fluviali⁶ previste per il registro inferiore delle due tombe dei duchi, quelle delle allegorie e le figure accovacciate del registro superiore; assenti pure i trofei all'eroica immaginati per la trabeazione assieme a festoni e ghirlande. Una ricchezza decorativa testimoniata in sedicesimo nell'anticamera alla sagrestia dove si conservano le due sole panoplie realizzate, affidate da Michelangelo al mestiere di Silvio Cosini. Perduti anche gli stucchi che Clemente VII desiderava ad ornamento della cupola. Soprattutto non eseguite le tombe affiancate dei due Magnifici, Lorenzo e Giuliano, previste sulla parete opposta all'altare: ulteriore quinta architettonica che avrebbe dovuto ospitare in tre nicchie una Sacra Conversazione fra la Madonna Medici, lasciata non finita da Michelangelo, e i Santi Cosma e Damiano realizzati su disegno del Buonarroti dal Montorsoli e da Raffaello di Montelupo, opere poi presenti in cappella sin dal momento della sua consacrazione. Non realizzati infine i tre affreschi che avrebbero dovuto essere dipinti nelle tre lunette poste al di sopra dei sepolcri e che avrebbero formato assieme alla decorazione a stucco della volta un vivacissimo colorato controcanto alla purezza dei marmi delle sepolture.

Con il definitivo ritorno a Roma del Buonarroti nel 1534 la sagrestia sarebbe rimasta per almeno vent'anni in attesa di completamento ma, ciononostante, immediatamente celebrata come uno dei vertici della sua opera e perciò costantemente visitata da tutti gli artisti o appassionati d'arte di passaggio a Firenze.

as a representation of the birth of the hours of the day: Dawn surging forward, Day with her arm raised to shield herself from the blazing star, Twilight lost in the half-light, and Night depicted while wrapping her head with a shawl as she gets ready for sleep. Child-hours, just created, that inevitably bring to mind the monumental figures sculpted a decade later for the New Sacristy of San Lorenzo. The Medici Pantheon that Michelangelo would begin to design under commission of Cardinal Giulio de' Medici as soon as 1519², a year before the abandoning of the work for the new facade of the Medici basilica³ promoted by Leo X, the first Medici Pope who, deeply distraught over the deaths of his brother Giuliano, duke of Nemours (1516) and of his nephew Lorenzo, duke of Urbino (1519), did not hesitate to support his cousin the cardinal's wish to provide a worthy sepulchre for his beloved kinsmen. In this manner, also the remains of Leo's father, Lorenzo il Magnifico, and those of his uncle Giuliano, temporarily resting in Brunelleschi's sacristy, could finally be reunited with the dukes in a single sacred location. The project for the new sacristy was followed, again at the behest of Julius, by those for the library and for the closing of the corner loggia of Palazzo Medici on Via Larga, known for its famous kneeling windows⁴.

Having ascended to the papal throne under the name of Clement VII in 1523, after the brief papacy of Adrian IV, Giulio de' Medici encouraged the resumption of work in San Lorenzo by exhorting Michelangelo to give priority to the completion of the Sacristy, which they both envisioned in necessary dialogue with the one that Filippo Brunelleschi had built a hundred years earlier⁵.

Continuity in variation is thus the founding theme that connects the two chapels from the moment of conception of the new endeavour. It is necessary to bear in mind, of course, that the New Sacristy that we see today is quite different from the one Buonarroti had originally promised to pope Clement. As must be considered the political events that culminated in the 1527 sack of Rome, including the expulsion of the Medici from Florence and Michelangelo's efforts to defend the Florentine republic which culminated in the 1529-1530 siege by imperial troops. These events quite evidently altered the original plans for the chapel: the statues of the river gods⁶ intended for the lower level of the two dukes' tombs are absent in the final design, as well as those of the allegories and the crouching figures in the upper; also absent are the heroic trophies, festoons and garlands envisaged for the trabeation. An abundance of decoration which can be seen in the miniatures of the antechamber to the sacristy where the only two panoplies that were actually made, entrusted by Michelangelo to the master craftsman Silvio Cosini, are located. Also the stuccoes that Clement VII wanted to adorn the dome were lost. Most importantly, the tombs of the two Magnifici, Lorenzo and Giuliano, which were to stand side by side on the wall opposite the altar, were not built: an additional architectural backdrop which would have accommodated in three niches a Sacred Conversation between the Medici Madonna, which Michelangelo did not complete, and Saints Cosmas and Damian made following Buonarroti's design by Montorsoli and Raffaello di Montelupo, works that were present in the chapel from the moment of its consecration. Finally, also never realised were three frescoes that were meant to be painted in the three lunettes above the tombs and which would have, together with the stucco decoration of the vault, offered a vivid and colourful counterpoint to the purity of the marble of the tombs.

Upon Michelangelo's definitive return to Rome in 1534, the Sacristy would remain awaiting completion for at least a further twenty years, yet still immediately celebrated as one of the high points in his production and therefore constantly visited by both artists and art enthusiasts alike when passing through Florence.





Una lettera di Vasari a Cosimo I testimonia l'avanzamento dei lavori al 1556 riportando come si sia fatto «un principio d'un'opera, che costa pochi soldi e ci farà un grande onore»⁷, ovvero come si sia proceduto ad intonacare di bianco intonaco le parti murarie della sagrestia e della volta, facendo risaltare il disegno del partito architettonico in pietra serena e il luore dei marmi scolpiti. Con la traslazione dei resti dei Magnifici, avvenuta nel giugno del 1559, i lavori potevano dirsi conclusi grazie all'impegno del Vasari che per l'occasione approntò sulla parete opposta all'altare un semplicissimo cassone di marmo per le tombe di Lorenzo e Giuliano. Con questo gesto, ad un tempo massimamente rispettoso della tumultuosa plasticità del Buonarroti e di inaspettata modernità, l'artista e architetto aretino chiudeva la lunga vicenda della costruzione della cappella⁸ consentendo a Cosimo I di rispettare la bolla emessa da Clemente VII il 14 novembre 1532, ove si istituiva la speciale liturgia prevista per la nuova sagrestia medicea dove si prevedevano messe e canti per ventiquattr'ore al giorno, ogni giorno dell'anno. Continuità del rito in un tempo ciclico e immutabile, paradossalmente pensato per il luogo dove Michelangelo celebrò il tempo lineare e il suo inesorabile lavoro che conduce alla morte. Tempo che tutte le vite distrugge: quelle dei duchi, quelle dei semplici. In un'alternanza continua di notti e giorni, aurore e crepuscoli che conducono alla fine della parabola terrena d'ognuno e miracolosamente alla possibilità del suo contrario: alla resurrezione, alla vita eterna.

Di fronte a un luogo che contiene e celebra la doppia natura del Tempo, declinato sulla perfetta sincronia fra la maniera 'moderna' delle statue e le sue concrezioni più antiche, qui evocate dalla cupola che mima quella del Pantheon e dalle finestre aperte nei lunettoni riprese dal Tempio di Vesta a Tivoli, Paolo Zermani costruisce un brano di eloquente silenzio.

L'architetto, vincitore del concorso bandito nel 2018 dal Museo del Bargello in collaborazione con Soprintendenza e Ordine degli Architetti di Firenze, coglie le connessioni che il complesso di San Lorenzo intesse col convento di San Marco⁹, e in virtù di questo fatto guarda al Giudizio Universale di Beato Angelico lì conservato.

In quella tavola una grande, astratta e collettiva pietra tombale simboleggia la resurrezione dei morti. Chiarissima ed enigmatica figura che separa i salvati e i dannati sublimando e trasfigurando la soglia del trapasso in quella del ritorno dalle tenebre. In nome di questa assoluta *simplicitas* che pare innestarsi sulla rigorosa linearità che il Vasari sceglie per la costruzione del sepolcro che concluderà i lavori della cappella medicea, Zermani risolve i rigidi vincoli del bando, che assegnava alla scala quella precisa giacitura, attraverso l'immagine di un sacello scopertiato, alto 3,50 metri e completamente rivestito di lastre di travertino di Rapolano a vena aperta, sottilmente differenziate per tono e finitura del paramento in pietra forte delle antiche murature. Una scelta che richiama i paramenti lapidei delle architetture di Mies, condividendo con quelli la medesima necessità e urgenza di intervenire nel nostro caotico tempo – tanto più in un luogo così delicato – mediante un potentissimo quasi-nulla: *beinahe nichts*.

L'esperienza dell'uscita dalle Cappelle Medicee avviene in ipogeo attraversando il nuovo bookshop dove sono rivelate le antiche mura ritrovate durante i lavori, ed è risolta mediante l'invisibile copertura in vetro del sacello che, piegandosi a L, integra un'altrettanto trasparente porta. Taglio che consente di illuminare zenitalmente la scala, offrendo al visitatore in uscita l'inedita e vertiginosa vista dal sotto in su della Cappella dei Principi, dell'abside della basilica, del paramento murario

A letter from Vasari to Cosimo I bears witness to the progress of the work in 1556. It relates how "a work has been commenced, which costs little money and will do us great honour"⁷, namely, how the masonry of the sacristy and the vault have been plastered white, bringing out the design of the architectural section in pietra serena stone and the lustre of the carved marbles. The work can be said to have concluded in June of 1559 with the relocation of the remains of the Magnifici, thanks also to the efforts of Vasari, who prepared for the occasion, on the wall opposite the altar, a very simple marble coffer for the tombs of Lorenzo and Giuliano. With this gesture, both greatly respectful of Buonarroti's tumultuous plasticity and unexpectedly modern, the artist and architect from Arezzo brought the long story of the chapel's construction to a close⁸, thus allowing Cosimo I to comply with the bull issued by Clement VII on November 14, 1532, which established a special liturgy for the new Medici sacristy with masses and hymns to be provided for twenty-four hours a day, every day of the year. Continuity of the rite in a cyclical and immutable time, paradoxically designed for the place where Michelangelo celebrated linear time and its inexorable toiling which leads to death. Time that destroys all lives: those of dukes as well as those of ordinary folk. In a continuous alternation of nights and days, dawns and twilights that lead to the end of each person's earthly trajectory and miraculously to the possibility of its opposite: to resurrection, to eternal life.

Confronted with a place that contains and celebrates the dual nature of Time, interpreted in perfect synchrony with the 'modern' style of the statues and its more ancient presences, here evoked by the dome that simulates that of the Pantheon and the open windows in the lunettes from the Temple of Vesta at Tivoli, Paolo Zermani builds a piece of eloquent silence.

The architect, who won the competition announced in 2018 by the Bargello Museum in collaboration with the Superintendency and the Order of Architects of Florence, understands the connections between the complex of San Lorenzo and the convent of San Marco⁹, and it is due to this that he looks to Beato Angelico's Last Judgment which is kept at the said convent.

In that panel a large, abstract and collective tombstone symbolises the resurrection of the dead. A very clear and enigmatic presence that separates the saved from the damned, sublimating and transfiguring the threshold of death into that of the return from darkness.

It is following this absolute *simplicitas*, which seems to be grafted onto the rigorous linear approach that Vasari chose for the construction of the sepulchre that concluded the works of the Medici chapel, that Zermani resolves the strict constraints of the announcement, which established that precise location for the staircase, through the image of an open *sacellum*, 3.5 metres high and completely clad in open vein Rapolano travertine slabs, subtly differentiated by tone and finish from the *pietraforte* surface of the ancient masonry. A choice which recalls the stone facades of Mies' architecture, with which they share the same need and urgency to intervene in our chaotic time – all the more so in such a delicate place – by means of a very powerful almost-nothing: *beinahe nichts*.

The experience of exiting the Medici Chapels begins underground as the visitor passes through the new bookshop where the ancient walls found during the work are revealed, and is resolved by way of the invisible L-shaped glass cover of the *sacellum* which includes an equally transparent door. This allows the illumination of the staircase from above, offering the exiting visitor a novel and vertiginous view from below of the Chapel of the Princes, the apse of the basilica, and the outer wall facade of the New Sacristy. Thus is the profound meaning of the project, and ultimately of





heineken
PIZZERIA

PIZZERIA

PIZZERIA
Le Spumante

RISTORANTE
Le Spumante

Seconda
Outlet

Luigi's Goods - Amatori







esterno della Sagrestia Nuova. Si rivela così, teatralmente inaspettato, il significato profondo del progetto; in ultima analisi di ogni progetto. Il suo dover essere sempre un'esperienza di soglia e un rito. La figura della resurrezione trovata nel riferimento quattrocentesco dipinto dall'Angelico è dunque qui compiutamente replicata elevando la banalità dell'uscire a un'esperienza iniziatica, a una rinascita.

Dopo la visione dei sepolcri si torna alla vita nella piccola piazzetta ricavata tra la sagrestia, l'abside della basilica e la seicentesca Cappella dei Principi; qui il coperchio del sacello offre occasione di riposo ai visitatori in analogia con le tradizionali panche di via dei palazzi fiorentini. Riposo che avviene in piccolo spazio di transizione aperto su Canto de' Nelli; utile pausa per far riprendere il respiro dopo la visione dell'opera del genio michelangeloesco e prima di tornare a immergersi nella calda vita del vicino mercato.

Come sostiene l'autore, tutta l'operazione è risolta nella massima consapevolezza di dover stabilire una continuità concettuale con il già stato; prova alla quale ogni progettista dovrebbe sottoporsi per cercare il nuovo. O almeno quello che 'nuovo' appare ma che in realtà è già presente in nuce in un luogo, perché necessario, ineludibile.

Nelle collezioni della famiglia reale inglese è conservato un disegno di Michelangelo per l'affresco della Resurrezione che doveva ornare la lunetta posta al di sopra della tomba dei Magnifici. Cristo, ignudo, risorge dal sepolcro con un potente e improvviso slancio, alzando le braccia al cielo mentre un gruppo di soldati è in parte atterrito, in parte ancora dormiente. Il semplice, stereometrico, sacello è visto di scorcio mentre un gendarme reggendo il coperchio consente alla luce divina di illuminare la profondità della tenebra.

Il cerchio dunque si è chiuso, confermando ancora una volta che alcuni progetti 'nuovi' sono sempre appartenuti a un luogo; erano già lì, in attesa solo di essere costruiti.

every project, revealed, in a theatrical and unexpected manner. Its being always both a rite and the experience of a threshold. Fra Angelico's 15th century representation of the resurrection is thus here fully replicated by elevating the ordinary act of exiting into an initiatory experience, a rebirth.

After the visit to the sepulchres, one returns to life in the small square formed between the sacristy, the apse of the basilica and the 17th century Chapel of the Princes, where the cover of the *sacellum* offers an opportunity for visitors to rest in a fashion similar to that of the traditional street benches of Florentine palaces. A moment of rest that takes place in a small transitional space open onto Canto de' Nelli; a useful pause to catch one's breath after contemplating the work of Michelangelo's genius and before plunging back into the bustling life of the nearby market.

As the architect affirms, the whole operation is resolved with the greatness awareness of having to establish a conceptual continuity with what is already there; a test which every designer should submit himself when seeking the new. Or at least what appears as 'new' yet is already present, *in nuce*, in a place, because it is necessary, unavoidable.

In the British Royal Family Collection there is a sketch by Michelangelo for the fresco of the Resurrection that was meant to decorate the lunette above the tomb of the Magnifici. A naked Christ, rises from the tomb with a powerful and sudden surge, raising his arms to heaven surrounded by a group of soldiers that are partly terrified, partly still sleeping. The simple, stereometric *sacellum* is seen in perspective as a guard holds the lid, allowing divine light to illuminate the depths of darkness.

The circle has thus come to a close, confirming once again that some 'new' projects have always belonged to a certain place; that they were already there, waiting only to be built.

Translation by Luis Gatt

¹ Cfr. C. Acidini Luchinat, *Michelangelo e il suo destino: dalla parte della Notte?*, in P. Di Loreto (a cura di), *L'arte di vivere l'arte: scritti in onore di Claudio Strinati*, Etgrahpie, Roma 2018, pp. 71-74.

² Cfr. A. Parronchi, *Una ricordanza inedita del Figiovanni sui lavori della Cappella e della Libreria Medicea*, in «Atti del Convegno di Studi Michelangeloeschi», Firenze/Roma 1964, pp. 322-342.

³ Cfr. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Sansoni, Firenze 1906, [edizione giuntina, 1568], p. 191.

⁴ Per la datazione della chiusura della loggia d'angolo di palazzo Medici si confronti S. Pierguidi, *Giovanni da Udine, Michelangelo e l'impresa delle tre ghirlande*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», vol. 30, 2022, pp. 23-32 e relativa bibliografia.

⁵ Cfr. G. Vasari, cit., p.192.

⁶ Fondamentale per comprendere al meglio il possibile assetto originale della sacrestia concepita da Michelangelo lo studio di Anny E. Popp pubblicato nel 1922 a seguito della serie di pubblicazioni e studi che dal 1875, anniversario della nascita di Michelangelo, furono dedicati alla sistematica esegesi delle opere certe e di quelle attribuibili al grande artista. Lo studio della Popp è noto per aver rivalutato il ruolo della decorazione a stucco e pittorica nel programma della Sacrestia Nuova, ipotizzando come Michelangelo l'avesse concepita come sintesi di Scultura, Pittura e Architettura, la cui indissolubile unità è espressa simbolicamente dall'impresa michelangeloesca delle tre ghirlande intrecciate, 'firma' poi divenuta simbolo e cifra dell'Accademia delle Arti del Disegno promossa dal Vasari e avviata nel 1563 con l'approvazione dello statuto da parte di Cosimo I Cfr. A.E. Popp, *Die Medici Kapelle Michelangelos*, O. C. Recth Verlag, München 1922.

⁷ Cfr. Lettera di Vasari a Cosimo I del 26 Dicembre 1556 in *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, herausgegeben von K. Frey, H.W. Frey, München 1923-30, I, pp. 462-467. Cfr. E. Carrara, E. Ferretti, «Il bellissimo Bianco» della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, in «Opus Incertum», *Bianco. Forme e visioni di architetture senza colori*, a cura di G.M. Fachechi, anno II, 2016, Dida Press, Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze, Firenze, pp. 58-73.

⁸ Occorre qui ricordare la proposta fatta dal Vasari a Michelangelo nel 1563 di avalare il completamento della Sagrestia grazie al coinvolgimento degli artisti e degli scultori dell'Accademia Fiorentina del Disegno che però non ebbe alcun seguito. Cfr. E. Carrara, E. Ferretti, cit., pp. 69-70.

⁹ La biblioteca del convento di San Marco, costruita da Michelozzo fornì il modello e il riferimento spaziale sul quale il Buonarroti concepì la *libreria* laurenziana.

¹ Cf. C. Acidini Luchinat, "Michelangelo e il suo destino: dalla parte della Notte?", in P. Di Loreto (ed.), *L'arte di vivere l'arte: scritti in onore di Claudio Strinati*, Etgrahpie, Rome 2018, pp. 71-74.

² Cf. A. Parronchi, "Una ricordanza inedita del Figiovanni sui lavori della Cappella e della Libreria Medicea", in *Atti del Convegno di Studi Michelangeloeschi*, Florence/Rome 1964, pp. 322-342.

³ Cf. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Sansoni, Florence 1906, [Giuntina edition, 1568], p. 191.

⁴ For the dating of the closing of the corner loggia in Palazzo Medici see S. Pierguidi, "Giovanni da Udine, Michelangelo e l'impresa delle tre ghirlande", in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, vol. 30, 2022, pp. 23-32 and related bibliography.

⁵ Cf. G. Vasari, *Op. cit.*, p.192.

⁶ Anny E. Popp's study published in 1922 is essential for a better understanding of the possible original layout of the sacristy designed by Michelangelo. The text was part of the series of publications and studies which were devoted since 1875, the anniversary of Michelangelo's birth, to the systematic exegesis of both works which are proven to belong to the great artist and those that are attributable to him. Popp's study is known for having re-evaluated the role of stucco and pictorial decoration in the New Sacristy, speculating how Michelangelo had conceived it as a synthesis of Sculpture, Painting and Architecture, whose indissoluble unity is symbolically expressed by Michelangelo's three intertwined garlands, a 'signature' which later became the symbol and emblem of the Accademia delle Arti del Disegno, promoted by Vasari and founded in 1563 with the approval of the statute by Cosimo I Cf. A.E. Popp, *Die Medici Kapelle Michelangelos*, O. C. Recth Verlag, Munich 1922.

⁷ See the letter from Vasari to Cosimo I of December 26, 1556 in *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, edited by K. Frey, Georg Müller, Munich 1923-30, I, pp. 462-467. Cf. E. Carrara, E. Ferretti, "Il bellissimo Bianco" della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea", in *Opus Incertum, Bianco. Forme e visioni di architetture senza colori*, edited by G.M. Fachechi, anno II, 2016, Dida Press, Firenze University Press, Florence, pp. 58-73.

⁸ It is important to recall Vasari's proposal to Michelangelo from 1563 to endorse the completion of the Sacristy with the participation of the artists and sculptors of the Florentine Academy of Design which, however, was not pursued. Cf. E. Carrara, E. Ferretti, *Op. cit.*, pp. 69-70.

⁹ The library of the convent of San Marco, built by Michelozzo, provided the model and spatial reference for Buonarroti's design for the Laurentian library.

*Michelangelo, *Rime*, translated by J.A. Symonds, *The Sonnets of Michelangelo*, Scribner's, London 1904.

