

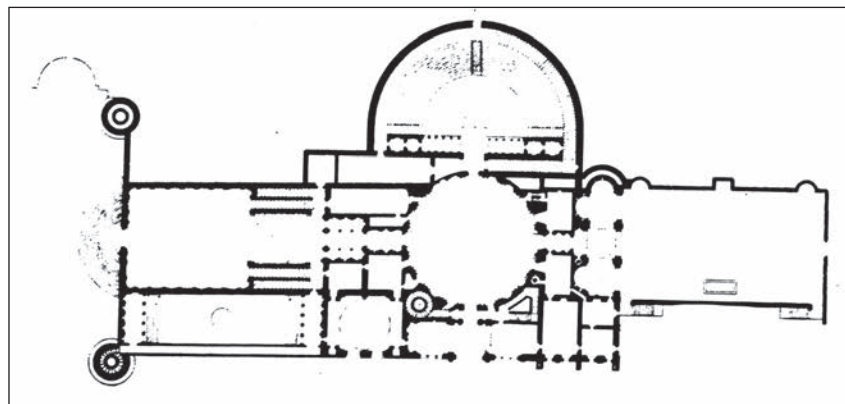
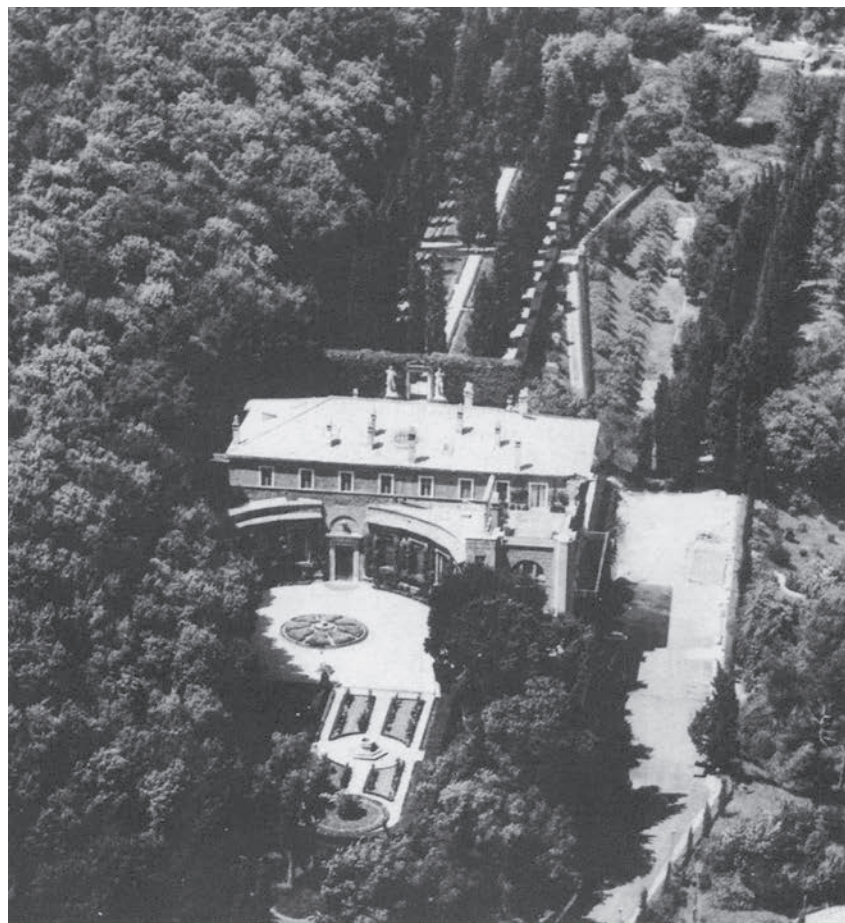
8. Manýristická architektura

¹ Po Rafaelově smrti byl za stavbu odpovědný Antonio da Sangallo. Původní projekt je znám z jedné z jeho kreseb. Postavena byla méně než polovina původně plánované vily. Viz M. Bafle, *Il giardino di Villa Madama* (Řím, 1942).

Úvod

Po klidné dokonalosti *quattrocenta* se architektura následujícího století jeví jako antiteze. Harmonie a řád zmizely a formy jsou najednou plné napětí, konfliktu a experimentů. Ačkoliv se používá stejný klasický jazyk, existenciální významy vyjadřované uměleckými díly se liší. Tuto zásadní změnu intence jsme již probírali ve spojitosti s Michelangelovou transformací Bramanteho plánu Svatého Petra. Zatímco původní plán představoval harmonický a jednotný obraz světa, Michelangelo přidal atmosféru pochybností, konfliktu a tragédie, které v dějinách umění stěží nalézáme. Zdá se, jako by si člověk poprvé uvědomil své existenciální problémy. Základním fenoménem 16. století je v podstatě rozpad světového řádu.

Pojetí prostoru prošlo během *cinquecenta* hlubokou transformací. Myšlenka všeobecné prostorové kontinuity přetrvává, ale tam, kde se dříve staticky seskupovaly relativně nezávislé, „dokonalé“ jednotky, nastoupila nyní dynamická souhra kontrastních elementů. Změna bude zřetelná, pokud se podíváme na plán Villy Madama (1517), postavené na svahu Monte Mario v Římě Bramantovým žákem Rafaelem (1483–1520).¹ Tři důležité inovace činí z Villy Madama skutečně revoluční projekt: promyšleně vyvinutý nový stavební typ – *villa suburbana*, nová aktivní souhra lidského prostředí s přírodou a nový dynamický rozvrh prostorů interiéru. Prostorová dispozice se zakládá na dvou kolmých osách, které definují hlavní směry místa. Tam, kde se osy kříží, se nachází kruhové nádvoří, *cortile*, jež tvoří střed celé kompozice. Vstup leží na příčné ose; po obou stranách ho lemují kulaté věže a vede na podélný přední dvůr. Když pokračujeme podél této osy, následují široká křídla schodiště vedoucí do poněkud užšího vestibulu s „postranními loděmi“ a dále pak do chodby. Prostor se postupně dále uzavírá, ale jen proto, aby se opět uvolnil ve velké rotundě kruhového nádvoří. Zde stojíme před volbou: buď jít do přírody přes diva-

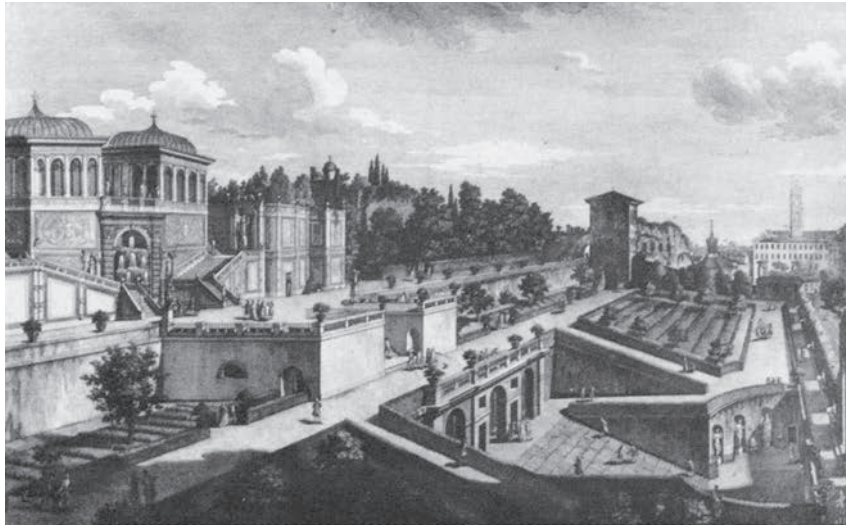


264. Rafael Santi: Villa Madama v Římě. Od 1517. Letecký pohled.

265. Rafael Santi: Villa Madama v Římě. Púdorys.

266. Rafael Santi: Villa Madama v Římě. Zahradní lodžie.

267. Rafael Santi: Villa Madama v Římě.



268. Gianpaolo Pannini: Pohled na Farneské zahrady. Tisk z 18. století.

269. Giacomo da Vignola: Palazzo Farnese v Caprarole. 1559. Letecký pohled.

dlo doleva, zakusit přírodu jakožto panoráma z *belvederu* vpravo, nebo pokračovat podél osy do „zkrocené“ přírody dlouhého *parteru*, který se aktivně napojuje na budovu pomocí otevřené lodžie. Statický, symbolický prostor renesanční architektury se tedy přeměnil v dynamické obsazení okolního prostředí. Je možné, že se série zahradních prostor měly spojit s budovou podél svažující se hlavní osy, jak lze vidět na Bafilově rekonstrukci.²

Nový přístup k otázce prostoru, se kterým se setkáváme ve Ville Madama a v dalších dílech Bramanteho následovníků, se pojil s radikální transformací plastického členění. Členění se už nepoužívalo jen k ztvárnění prostorových vztahů, ale stalo se prostředkem vyjádření velkého množství vzájemně se ovlivňujících a konfliktních charakterů. Umožnilo to znovuzavedení klasických řádů, jež se obvykle používaly společně se symbolickou rustikou, ilustrující problematický vztah mezi člověkem a přírodou. Psychologická dimenze – posuzování přírodních sil a konkrétních míst – objevená v klasickém Řecku tak byla znovu přivedena k životu. Umění 16. století obecně vyžaduje jiný druh lidské účasti. Stává se objektem emocionální zkušenosti a spíše než k ztvárnění ideální představy se využívá k vyjádření situace člověka ve světě. V tomto smyslu iniciovalo *cinquecento* moderní přístup k životu a umění, a abychom pochopili hluboký lidský obsah nejlepších děl této doby, nepotřebujeme žádné podrobnější vysvětlení.

Krajina a osídlení

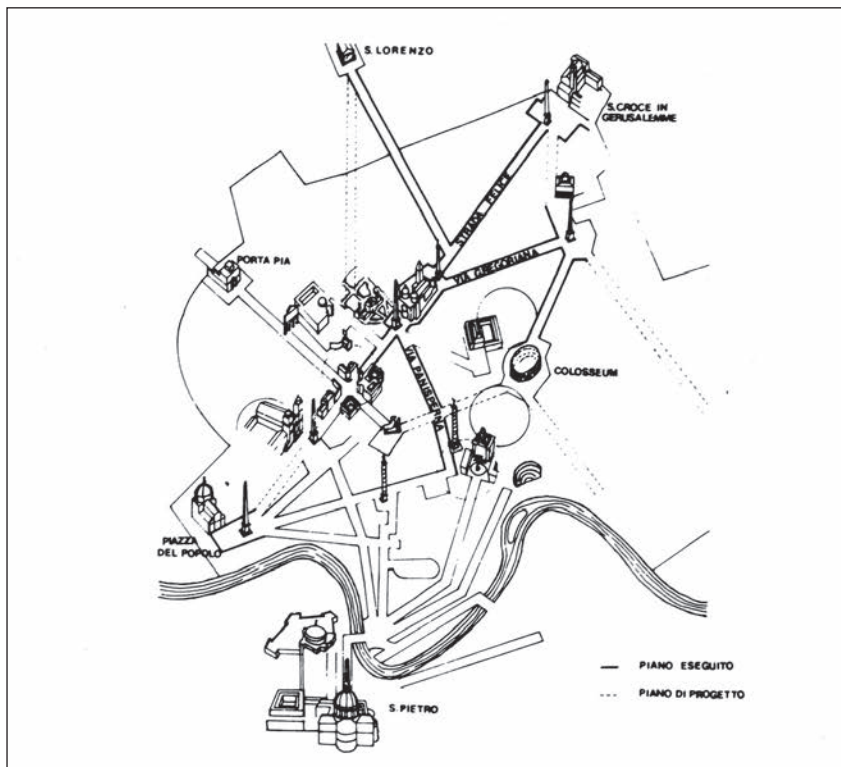
Po mnoho století soustřeďoval člověk svou pozornost na všeobecné, kosmické aspekty přírody. Osídlení tudíž představovalo spíše ideální obraz než interakci s lokálními přírodními silami. Rané renesanční zahrady si uchovaly svůj středověký charakter jako *hortus conclusus*, ale byly geometricky upraveny, aby vyjádřily ideál přírody, jež tvořila doplněk k ideálnímu městu své doby. Během 16. sto-

2 Tamtéž, list VIII, IX.

270. Domenico Fontana: Villa Montalto v Římě.
1570. Z dobového tisku.

271. Plán Říma Sixta V. 1585. Rekonstrukce (podle
Giediona).

3 G. C. Argan: „Giardino
e parco“, *Enciclopedia Uni-
versale dell' Arte*, svazek VI
(Firence, 1958), s. 159.



letí nahradila toto pojetí statické dokonalosti myšlenka fantastického a tajemného světa, sestávajícího z různých míst. „Myšlenku ‚pravidelné‘ přírody vystřídala myšlenka přírody vrtošivé, plné objevů a nepředvídatelného... Myšlenka zahrady jakožto podivuhodného, fantastického místa, možná dokonce magického a začarovaného, vedla k bourání zdí a plotů a k přetvoření zahrady ve skupinu míst, jež každé bylo vytvořeno v jiném vztahu k lidským pocitům.“³ V několika vilách 16. století se začaly ustavovat základní znaky, které měly být podstatné pro budoucí vývoj: dekorativní zahrada skládající se z květinových *parterů*; rozšíření funkce obydlí v *bosketu* tvořeném živými ploty a dalšími prvky „zkrocené“ přírody; zavedení volné přírody v části *selvatico*, „divočina“. Ve Ville Montalto v Římě, postavené v roce 1570 Domenicem Fontanou pro Sixta V. předtím, než se stal papežem, se všechny tyto prvky objevují společně s nově vyjádřenou touhou po dynamické integraci prostoru. Z postranního vchodu nedaleko Santa Maria Maggiore se větví trivium, trojzubec, který vymezuje *palazzetto* a jeho postranní *partery*. Hlavní osa pokračuje přes budovu, kříží příčnou osu a končí na vzdálené *point-de-vue*. Vztah mezi významovými oblastmi a systémem uzlů a cest je ale stále poněkud nejasný. *Villa suburbana* se obvykle umísťovala tam, kde se setkával veřejný svět města s přírodním světem zahrady a krajiny. Soukromý, uzavřený palác se tak přeměnil v prostorově aktivní spojovací článek mezi základními oblastmi.

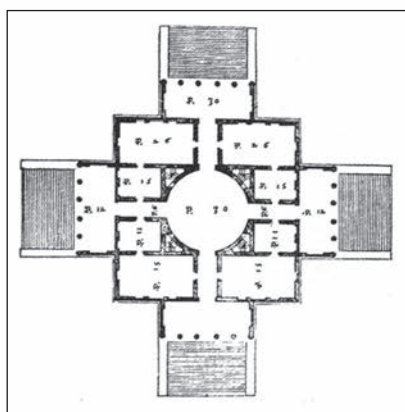
V roce 1585 představil papež Sixtus V. velký plán na urbanistickou proměnu Říma. Jeho základním cílem bylo spojit hlavní náboženská ohniska města pomocí širokých a přímých ulic. Hlavní křížení byla vyznačena obelisky, které představovaly nejen vertikální akcent, ale sloužily i jako „osy“ při změně směru ulic. Sixtus V. do svého schématu začlenil římský Trajánův sloup a sloup Marka Aurelia a završil je sochami svatého Petra a Pavla. Do plánu byly také za-

272. Giorgio Vasari: portikus v paláci Uffizi. 1560. Pohled směrem k lodžii u řeky Arno.

273. Baldassare Peruzzi: Villa Farnesina v Římě. 1508–1510.

274. Andrea Palladio: Villa Rotonda (Almerico) u Vicenzy. 1566–1570. Půdorys.

275. Andrea Palladio: Villa Rotonda.



hrnuty starší fragmenty pravidelného plánu, jako je trivium na Piazza del Popolo, kde se větví tři ulice, aby spojily hlavní městskou bránu s různými okraji města. Nové ulice, naplánované Sixtem V., také strukturovaly velké opuštěné oblasti mezi středověkým městem a Aureliánovou zdí. Obecně řečeno dodal tento plán městu novou soudržnost. Izolované uzly z minulosti se spojily a vytvořily síť, ve které byla role jednotlivých individuálních částí vyjádřena jako část komplexního a posvátného systému. Sixtův plán učinil z Říma prototyp základní jednotky barokní architektury: hlavního města. Řím byl prostoupen ideologickým poselstvím; stal se skutečným *città santa*. Zatímco města středověku a renesance představovala statické a uzavřené světy, nové hlavní město se stalo centrem sil, které se rozpínaly daleko za jeho hranice.

Vnější prostor byl ztvárňován expresivně a dynamicky a jednotlivé aktivní prvky se postupně integrovaly do soudržného systému. Prostor mezi stavbami se proto stal nejdůležitějším konstituujícím prvkem městského celku. Toto pojetí bylo potenciálně přítomno již v homogenním prostoru renesanční architektury, realizovalo se v Rossettiho plánu Ferrary a dynamicky ho interpretoval plán Říma Sixta V. Pohyb je však dosud poněkud schematický a postrádá organickou, pulzující kvalitu, kterou nacházíme v plánech doby barokní. Pro manýristický prostor je charakteristický jednoduchý, přímý pohyb do hloubky, jak je vidět na Vasariho paláci Uffizi (1560).

Stavby

Zájem o charakter místa a vztah mezi stavbou a jejím okolím činí z vily nejdůležitější stavební typ. Zatímco rané vily *quattrocenta* byly poměrně uzavřené budovy, zásadně nový typ vyvinul Peruzzi krátce po roce 1500.⁴ Jeho Villa Farnesina nedaleko Tibery v Římě (1508–1510) má vstupní průčelí s *cour d'honneur* (čestným dvorem) a otevřenou lodžii mezi kři-

4 První opravdová vila, v opozici ke středověkým venkovským sídlům, byla Michelozzova Villa Medici ve Fiesole (1458–1461). Půdorys ve tvaru podkovy se prvně objevil u vily Le Volte nedaleko Siena, pravděpodobně od Peruzziho (cca 1500–1505). Viz C. L. Frommel, *Die Farnesina* (Berlín, 1961).

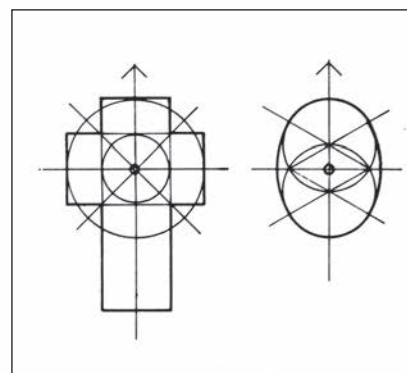
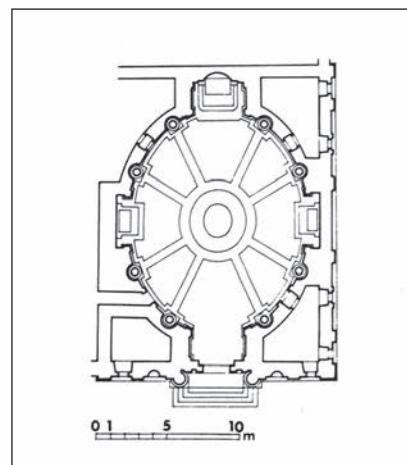
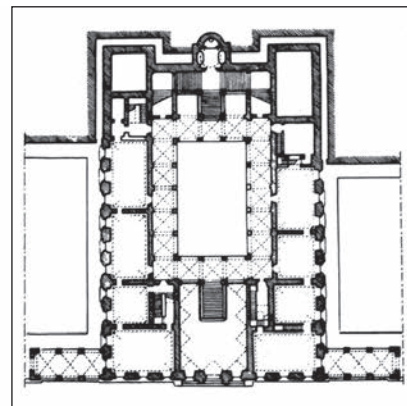
276. Palazzo Borghese v Římě. Zahájil Martino Longhi starší, 1586; pokračoval Flaminio Ponzio, 1607. Nádvoří.

277. Andrea Palladio: kostel Il Redentore v Benátkách. Od 1577.

278. Rocco Lurago: Palazzo Doria-Tursi v Janově. Zahájeno 1564. Půdorys.

279. Giacomo da Vignola: Sant'Anna dei Palafrenieri v Římě. Projekt 1572. Půdorys.

280. Typické půdorysy barokních kostelů: centralizovaná longitudinální a prodloužená centrála (podle Norberga-Schulze).



dly, zatímco zahradní průčelí je jednoduchá, přímá zeď s vchodem uprostřed. Výsledný trojkřídlý plán tvaru podkovy se měl stát základem schématem vil a velkých rezidencí barokní doby a v tomto ohledu představuje Farnesina velkou typologickou inovaci. Členění exteriéru však stále dokládá renesanční vizualizaci proporcionální stereometrie.

Typ vily tvaru U dále rozvíjel a obměňoval Andrea Palladio. Dílo tohoto architekta je mimořádně bohaté a zahrnuje mnoho typů, z nichž se proslavila především Villa Rotonda ve Vicenze (1570). Druhořadé prostory centrálního půdorysu se zde proporcionálně spojují tak, že vytvářejí rytmickou skupinu, schéma, které přesahuje pouhé opakované seskupování či přidávání rané renesance. Dispozice Villy Rotonda se zdá konzervativní, ale ve skutečnosti vycházela z funkce okolní krajiny, jak ukazují Palladiova vlastní slova: „Protože se tedy z každé strany těší překrásným výhledům, z nichž některé jsou zakončené, některé vzdálenější a jiné končí na obzoru, byly tu vytvořeny loggie na všech čtyřech průčelích.“⁵ Palladio vlastně popisuje svůj projekt ve vztahu k různým stranám nebo situacím, o kterých byla zmínka, a tím dokládá, že je i přes své velké zaujetí pro ideální formu skutečným architektem *cinquecenta*.

Ačkoliv byl městský palác konzervativnějším stavebním druhem než vila, během 16. století se značně proměnil. Statická samostatná jednotka rané renesance se postupně otevřela a interiéry se aktivněji propojily se svým okolím. Jako první krok se spojilo *cortile*, nádvoří, se zahradou vzadu a s prostorným vestibulem vpředu, zatímco uzavřené uliční průčelí bylo zachováno. Charakteristický příklad nám poskytuje Palazzo Doria-Tursi v Janově od Rocca Luraga (1564). Honosný vestibul zde vede na protáhlé nádvoří, které není vzadu uzavřeno, ale je spojeno se zahradou za ním pomocí velmi prostorných ramen schodiště. Poměrně efektním dojmem působí nádvoří paláce Borghese v Římě, kde jsou trojpatrová

křídla budovy spojena dvoupatrovou otevřenou a průhlednou lodžii; návrh se připisuje Flaminiu Ponziovi (1607). Důraz na podélnou osu, která spojuje budovu s ideální krajinou za ní, představuje spíše než interakci mezi budovou a městským prostředím rozšíření soukromé sféry.⁶

Snaha o integraci a kontinuitu prostoru, tak jak se ukazuje ve vile a paláci *cinquecenta*, vyvolala také důležitou změnu přístupu k projektování kostelů. Centrální půdorys *quattrocenta* liturgickým potřebám příliš nevyhovoval, negativní přístup k centrálním půdorysům se po Tridentském koncilu (1563) rozšířil, cílem bylo posílit tradici a skoncovat s „pohanskými“ formami renesance. Svatý Karel Boromejský (1577) záměrně ustanovil nový ideál bohoslužebného kostela s půdorysem tvaru protáhlého kříže a hlavní kostely postavené během posledních desetiletí *cinquecenta* skutečně odpovídaly jeho pokynům. Vyskytovaly se však zajímavé pokusy spojit centrální a podélné schéma – problém byl nejpřirozeněji řešen pomocí oválu. Ovál jako takový se objevuje v projektech Peruziových a Serliových, ale první kostely s oválným půdorysem postavil Vignola. V kostele Sant'Andrea na ulici Via Flaminia (1550) zakrývá obdélníkový prostor oválná kopule a u významnějšího kostela Santa Anna dei Palafrenieri (1572) se už celý prostor proměnil na ovál. Tento prototyp se stal velmi důležitým pro vývoj v baroku. Během *cinquecenta* se vyvinuly dva základní typy půdorysu: „centralizovaný“ podélný půdorys na větší kostely a „protažený“ centrální půdorys menších kostelů a kaplí. Oba typy vyjadřují novou touhu po účasti v rozšířeném prostorovém systému.

Artikulace

Během 16. století se klasické prvky přenesly jak na sakrální, tak na profánní stavby. Serlio, komentátor z 16. století, řekl: „Antičtí lidé věnovali tyto dórské chrámy Jovovi, Martovi,

Herkulovi a dalším bohům, avšak po vtělení našeho Spasitele jsme my křesťané, zavázáni následovat jiná pravidla: musíme stavět kostely ke slávě Ježíše Krista, našeho Vykupitele, svatého Pavla, svatého Petra, svatého Jiřího a dalších svatých, jejichž odvaha a síla je vedla k tomu, aby obětovali své životy pro Kristovu víru, a je proto vhodné přijmout tento dórský styl.“⁷ Mělo se za to, že tři klasické řády jsou schopné vyjádřit všechny základní znaky, poněvadž obsahují nejen dvě krajnosti, ale i střed. Toskánský a kompozitní řád byly přidány později, aby se dosáhlo jemnějšího rozlišení. Specifická role se pak přiznávala *rustice*. Spíše než jako řád vyjadřující lidský obsah se rustika chápala jako vyjádření přírody samotné, jako něco neupraveného a syrového, jako dialektická opozice k lidským výtvořům. Serlio tak rustiku nazývá „*opera di natura*“, dílo přírody, zatímco řády jsou „*opera di mano*“, dílo lidských rukou. Tyto základní znaky platily i během doby barokní.

Styl stavby určovala nejen volba některého z řádů, ale také způsob, jakým byl užit. Renesanční architektura znovu zavedla vitruviánský princip superpozice řádů, kdy lehčí řády spočívají na těžších a celý systém pak na soklu s rustikou. V určitých dílech manýristického období se objevuje pochybnost o takovémto humanitním vyjádření. Rafaelův Palazzo Caffarelli-Vidoni (po roce 1500) má v *piano nobile*, reprezentačním podlaží, řadu zdvojených sloupů, jež spočívají na těžce rustikovaném přízemí, a tím se vyjadřuje napětí mezi dialekticky protikladnými silami. Na fasádě Palazzo del Tè v Mantově Rafaelova žáka Giulia Romana (1526) se z napětí stává otevřený konflikt mezi dvěma vzájemně se pronikajícími systémy a i další detaily vyjadřují skutečnost, že klasické řády podstupují proces dezintegrace. Konflikt mezi přírodními silami a lidským výtvořem je nejtypičtěji vyjádřen v *cortile* Ammanatiho paláce Pitti ve Florencii (1560). Řády, postavené v superpozici, jsou zde pokryty rustikou; volně zůstávají pouze patky a hlavice.

5 Palladio, *The Four Books of Architecture*, II, 3 (Londýn, 1736); česky jako *Čtyři knihy o architektuře* (Praha, 1958), s. 105.

6 Myšlenka zavedení podélné osy do městského paláce pochází z Michelangelovy přestavby paláce Farnese v Římě, postaveného Antoniem da Sangallem (1546). Viz Ch. Norberg-Schulz, *Baroque Architecture* (Milán a New York, 1971), s. 239 nn.

7 S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, IV, Předmluva (Benátky, 1537).

8 Viz H. Wurm, *Der Palazzo Massimo alle Colonne* (Berlín, 1965).

9 V raných Palladiových dílech nacházíme výrazné manýristické tendence. Obzvláště důležitý příklad nabízí jeho Palazzo Thiene (1545). Obecné informace viz R. Pane, *Andrea Palladio* (Turín, 1961).

281. Baldassare Peruzzi: Palazzo Massimo alle Colonne v Římě. Zahájeno 1532. Průčelí.

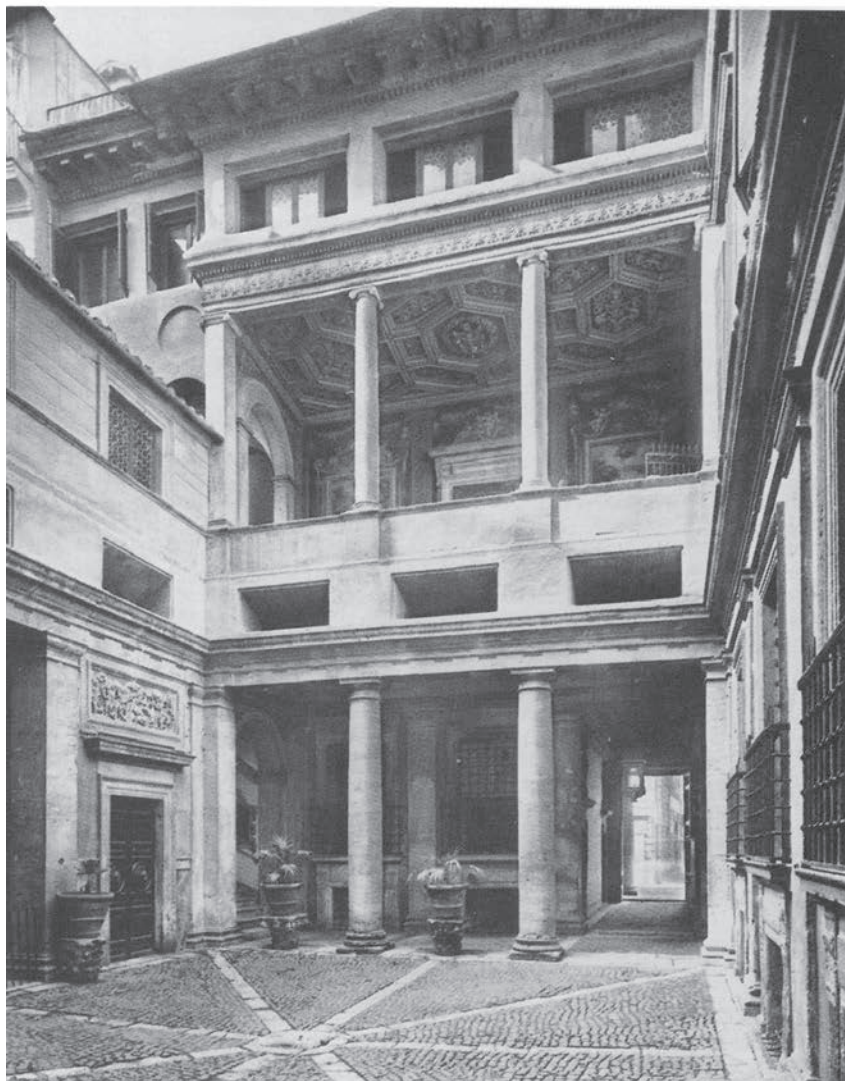
282. Baldassare Peruzzi: Palazzo Massimo alle Colonne v Římě. Dvůr.

Obzvláště zajímavou juxtapozici řádů a rustiky nalézáme na Peruzziho slavném Palazzo Massimo v Římě (1532).⁸ Tradiční vztah mezi *opera di natura* a *opera di mano* je převrácen, poněvadž řád nese vysokou zeď s rustikou. Váha horní části je zdůrazněna tím, že je řešena jako souvislý povrch a že řada oken v *piano nobile* těžce spočívá na kladí řádu v přízemí. Články jsou zdvojeny, aby podpíraly symbolickou tíž, tím vytvářejí napětí, které se zintenzivňuje směrem ke středu průčelí, kde se nacházejí volně stojící sloupy tradičního masivního soklu, což dalo vzniknout populárnímu jménu „Palazzo Massimo alle colonne“. Sloupová hala před vchodem a osová dispozice půdorysu naznačují aktivnější vztah mezi budovou a jejím městským prostředím, než naznačuje oblá fasáda, která má funkci rámce. Tradiční samostatný palác se tak proměňuje v druhořadou, i když velmi výmluvnou část většího celku.

Ke konci *cinquecenta* napětí a konflikty manýristické artikulace uvolnily cestu vědomým pokusům o formální sjednocení a výrazné zjednodušení. Evidentní je to u průčelí kostelů, kde se objevuje myšlenka zvětšit plastickou intenzitu směrem do středu průčelí, aby se vyjadřila nová důležitost podélné osy. Obzvláště krásný příklad nám poskytuje Palladioův kostel Il Redentore v Benátkách (1576), kde vysoký řád sjednocuje centrální část s průčelím a činí z něho velkou „bránu“. Palladio také usiloval o podobné sjednocení palácového průčelí, jak ukazují jeho nedokončené Palazzo Porto-Breganze (1570) a Loggia del Capitano (1571).⁹ Tato díla se vyznačují velkou sebejistotou, která měla mít hluboký vliv na vývoj architektury ve velké části Evropy.

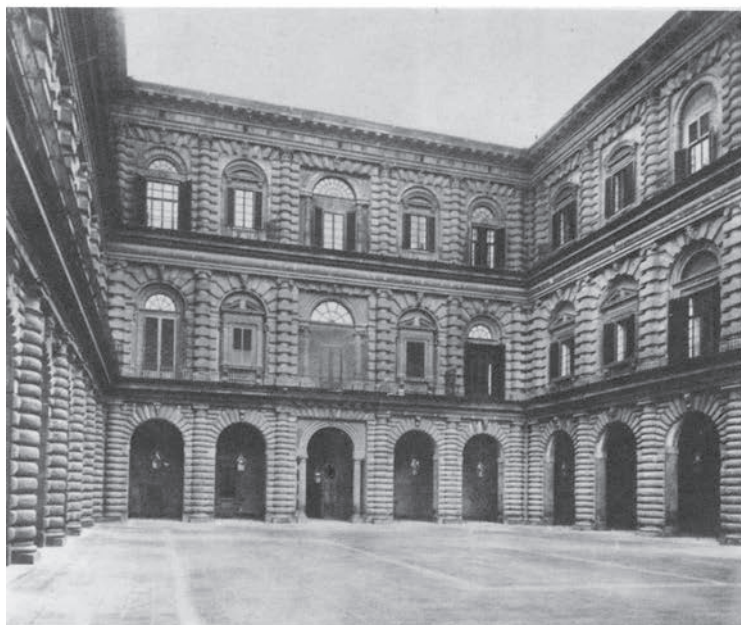
Biblioteca Laurentiana

Cíle architektury 16. století nejpronikavěji vyjádřila Michelangelova díla (1475–1564). Přestože Michelangelo sám sebe nepovažoval za architekta a poukazoval na svou „ne-



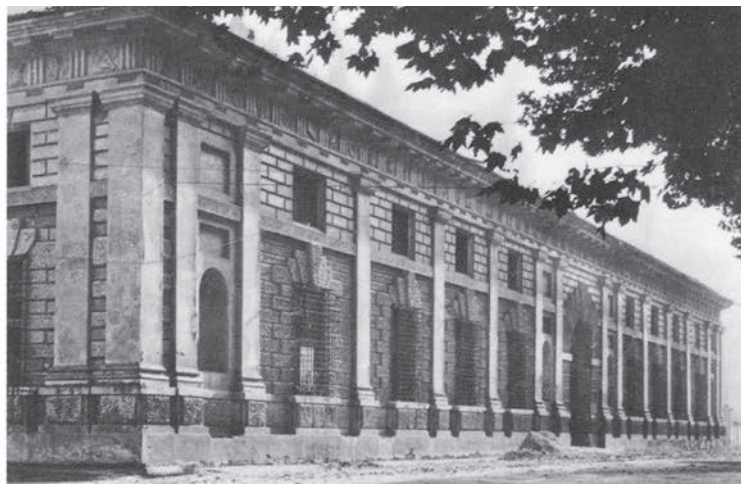
283. Rafael Santi: Palazzo Caffarelli-Vidoni v Římě.
1515. Průčelí.

284. Bartolomeo Ammanati: palác Pitti ve Florencii.
1560. Nádvoří.



285. Giulio Romano: Palazzo del Tè v Mantově.
Od 1526.

286. Andrea Palladio: Loggia del Capitano ve
Vicenze. 1571.



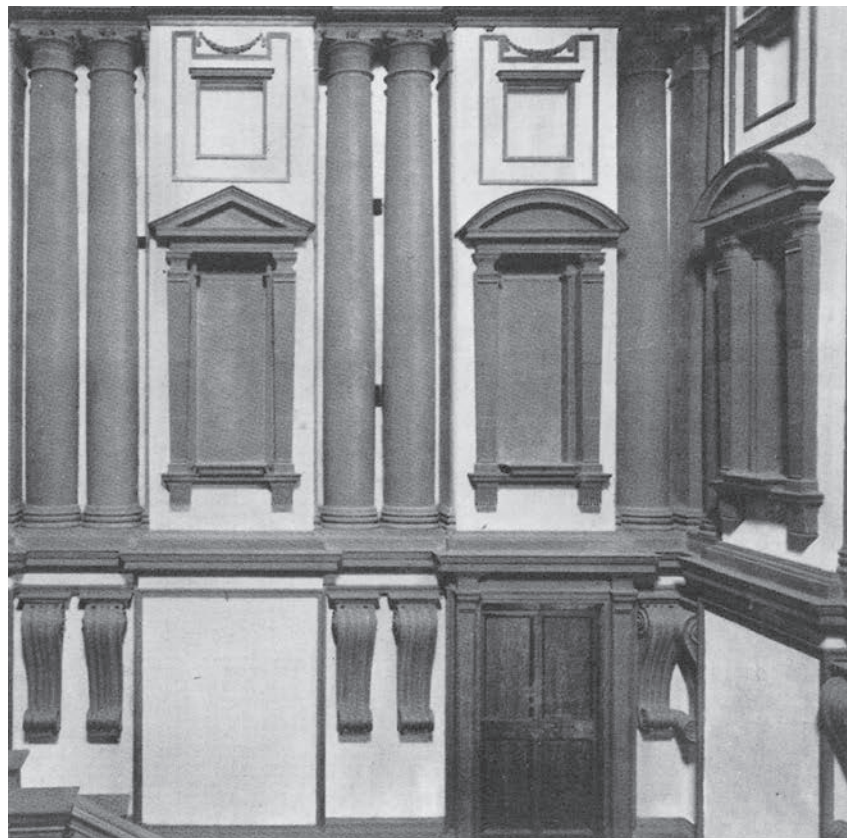
10 Viz R. Wittkower, „Michelangelo's Biblioteca Laurenziana“, *Art Bulletin* XVI., č. 2, 1934, s. 123 nn.

kompetentnost“, když odmítl odměnu jakožto vedoucí architekt chrámu svatého Petra v Římě, přispěl více než kdokoli jiný k vývoji psychologické dimenze architektonického vyjádření charakteristického pro *cinquecento*. Michelangelo spojil výjimečnou citlivost se symbolickým pojetím existence člověka a jeho díla patří k několika skutečně fundamentálním výtvorům lidstva.

V roce 1524 začal Michelangelo stavět ve Florencii Bibliotecu Laurenzianu, která stojí vedle Brunelleschiho kostela San Lorenzo.¹⁰ Knihovnu postavili nad dormitářem kláštera a vstoupit se do ní dalo jen pomocí odděleného vestibulu na nižší úrovni, nazývaného *ricetto*. Na druhém konci vlastní knihovny plánoval Michelangelo *piccola libreria* pro obzvláště hodnotné knihy, která bohužel nebyla realizována. Toto uspořádání tvořila soulednost tří prostorových jednotek: čtverce, obdélníku a trojúhelníku a v tomto uspořádání byla každá jednotka považována za místo se zřetelným individuálním charakterem. Nejvýraznějším rysem *ricetta* je neobvyklé členění zdí. Ačkoli bylo založeno na rozdílu mezi základním strukturujícím systémem *pietra serena* a druhotným bílým povrchem zdí, což bylo ve florentské architektuře běžné, efekt, který vytvářelo, byl zcela nový. Zdvojené sloupky a přilepené pilastry jsou umístěny v hlubokých nikách, což vytváří dojem, že zdi mezi nimi s intenzivní plastickou silou vystupují do vnitřního prostoru. Michelangelo charakterizuje tělo jako vězení duše a klasické řady se zdají být symbolicky uvězněny v amorfní masě zdí. Konfliktní motiv členění zdí je vyjadřován *fortissimo*. A poněvadž se opakuje bez přerušení okolo relativně omezeného prostoru, stává se *ricetto* téměř nesnesitelným místem. Jediným únikem je velké schodiště které vyplňuje téměř celý prostor. Je však také nepřátelským prvkem, překážkou, jež musí být překonána, pokud chceme dojít až ke knihovně nahoře. Zdá se, že jeho stupně tryskají z dveří knihovny jako kas-

287. Michelangelo: Biblioteca Laurenziana ve Florencii. Stěna vestibulu.

288. Michelangelo: Biblioteca Laurenziana ve Florencii. Zahájeno 1524. Vestibul a schodiště.



káda, a tak přimějí návštěvníka ustoupit. Ale pokud se mu podaří stupně zdolat, smí nakonec vstoupit do tichého a harmonického světa knihovny. Zde konflikt mizí; pravidelná souslednost jednoduchých pilástrů tvoří rytmus, který připomíná symbolickou prostorovou geometrii v rané renesanční architektuře. A v *piccola libreria* by bývala kompozice našla své završení v samostatném centrálním prostoru.

Rozdělení celku do tří „domén“, které jsou ve vzájemném vztahu, můžeme nalézt také u dalších Michelangelových děl, jako jsou původní návrh hrobky papeže Julia II. či strop Sixtinské a Medicejské kaple (1519). Ve všech těchto projektech představuje první spodní zóna konflikty pozemského bytí, boj individuální duše o smysl existence. Ve Svatém Petru je tento boj interpretován jako beznadějný; světlo z nebes je z této země navždy vyloučeno. V Medicejské kapli je osvobození dosahováno prostřednictvím smrti, jak naznačují Michelangelova vlastní slova: „*La morte e' fin d'una prigionia scura*“, a v Bibliotece Laurenzianě vyjadřuje klidná harmonie knihovny řešení pomocí intelektu. Ve všech těchto dílech symbolizuje třetí, nejvyšší zóna božskou moudrost (v Bibliotece reprezentována zvláště vybranými vzácnými knihami). Rámcovým tématem je vztah mezi člověkem a Bohem, interpretovaný jako konflikt mezi duší a tělem, duchem a hmotou. Středověká *Civitas Dei* a harmonický renesanční kosmos tak byly převedeny na zkušenost lidské existence coby individuální, psychologické záležitosti. Michelangelo však ukázal, že tento problém má běžnou interpersonální strukturu. Byl první, kdo vyjádřil základní problém moderního člověka a jeho díla dnes mají stejně hluboký význam jako v době svého vzniku. Wittkower dokonce označil Bibliotece Laurenzianu za „nejvlivnější budovu 16. století“.

289. Michelangelo: Biblioteca Laurenziana ve Florencii. Interiér.

290. Michelangelo: Biblioteca Laurenziana ve Florencii. Půdorys nerealizované *piccola libreria*.

