

download



reproduction of any text or image is forbidden unless authorized

بازتولید هرگونه متن یا تصویر بدون اجازه مجوز ممنوع می باشد

**in copertina on the cover:**

**illuminare la luce,**

**basilica di san piro in vincoli, roma**

روی جلد روی جلد:

illuminare la luce

basilica di san piro in vincoli, roma

ایتالیایی/انگلیسی

printed on paper that contains fibers from forests

managed in a responsible manner

free copy at the reasonable price of €2

cod. GR.002.39.IT

چاپ شده بر روی کاغذ حاوی الیاف به دست آمده از جنگل های

مدیریت شده به شیوه ای مسئولانه

کپی رایگان به قیمت مناسب ۲ یورو

cod. GR.002.39.IT







i step in, i leave my present,  
the light goes along with me, she follows me.  
my shadow precedes me, she guides me towards your work.  
she stretches herself worried and respectful,  
while the sun goes down to west.  
i come closer, i listen to the place with my eyes full of devotion.  
you, sculptor, painter, architect, poet, troubled genius,  
great beauty researcher,  
you, that were living to work and were working for your own pleasure.  
you that were taking marble away from marble to let its light free.  
you, creator of giants made of soft and seductive lines,  
strength held in the matter.  
i think of you, while with tallow's enlightenment  
you were working all night long waiting for the light of the dawn  
sleeping in the east window.  
the beats of the mallet were resounding loud and lengthy,  
while you were studying the shadows of the beard  
twisting around the solemn face  
of who met the eternal light.  
you that brought into existence who shed the light on men,  
an you be lighted up?  
let my light be the gathering of your chiseled shapes,  
the summons of all wakefulness rewarded.  
natural light and artificial light create a dialogue,  
melting themselves in a spiritual principle of divine light  
laid down on soft turns  
and seductive recesses, wisely painted.  
the details you left to the rasp's scar  
conceal themselves to the lightness of the light  
which glorifies polished shapes under the weight of the lead.  
we move towards the future while beauty remains,  
eternal present. *Martin M...*



## illuminating the light روشن کردن نور

موضوعات	روشن کردن نور
subjects	illuminating the light
	داستان آرامگاه ژولیوس دوم
	story of the tomb of julius II
	ببین واقعیت
	the state of fact
	مطالعه
	the study
	بازسازی
	the restoration
	به من نگاه کن
	look at me
	بازسازی نور
	the restoration of the light
	پروژه
	the project
	اثر
	the work
	نتیجه
	the result

ببیاید با ستایش دوران باستان زندگی کردن در دوران خود را بیاموزیم

من کل این موضوع گزارش ویابیتزنو رو را به اثر خود از بازسازی لوازم روشنایی بنای یادبود ژولیوس دوم اختصاص می‌دهم، اثری فوق‌العاده که به‌دلیل ظرفیت آن برای به‌همپیوستن و تحقیق‌بخشیدن به جست‌وجوی من درخصوص یک نور پویا، ارزش یک توجه خاص دارد، زیرا برخی خطوط احتمالی پیش‌رفت‌های آتی را ترسیم می‌کند.

داستان آرامگاه یادبود ژولیوس دوم یکی از صحنه‌های رودرویی و گفت‌وگو است. موسی خود مظهر گفت‌وگو است: او یک چهره نمادین در سه دین توحیدی است - دین مسیحیت، یهودیت و اسلام - بنابراین می‌تواند یک رابطه بین عقاید مختلف ایجاد کند.

پس موسی اثر میکل‌آنژ، نتیجه یک گفت‌وگو بین روحی الهی و زمینی، بین کشیش بزرگ رنسانس و باهوش‌ترین هنرمند خویش است، بین استعداد خلاق خود و یک مکان مقدس است. پیکرتراشی یونازوتی در طی سال‌ها به‌وسیله گفت‌وگو بین ماده و نور، بین تاریخ و خاطره باوجود می‌آید. به همین صورت، بازسازی مجتمع پیکرمنما پروژه‌های از گوش‌دادن و اکتشاف است.

سنگ مرمر چقدر نور منتشر می‌کند؟

من پاسخی برای این کلمات ضد و نقیض آشکار در گفت‌وگو بین فضا و کار موجود درون آن‌را، که گویی در لایه‌های چین‌خورده پوست و ریش مواج، و از همه مهم‌تر، در لایه‌های زمان پنهان باشد، جست‌وجو کرده‌ام. با گوش‌دادن به تاریخ کلیسای جامع رومی سن پیترو در وین‌کولی من نور آن، شدت آن و احساسات ایجادشده توسط اثر یک انسان، متشوش که هرگز از زیبایی‌جوی خود از زیبایی راضی نبود، اینکه هنوز قادر به برانگیختن است را کشف کردم. هنگام راه‌اندازی یک پروژه بازسازی، بهترین ابزار حافظه همراه با تکنولوژی است. پروژه مربوط به موسی اثر میکل‌آنژ ساده بود اما آسان نبود، که به همان روی‌کرد و روش کار منطبق با زجری که هنرمند رنسانس در طول خلق آن متحمل شده است، نیاز داشت. در طول چهل سال ساخت خود، بنای یادبود همراه با زندگی خالق خود پیش می‌رفت، و نظاره‌گر تغییر مکان‌ها و ابعاد، برنامه‌ها و ظواهر پیکرتنگار بود، با چاره‌اندیشی‌های مداوم پس از انجام کار، همچنین نزدیک به اتمام کار همراه بود، همان‌گونه که با چرخاندن چهره موسی به‌سمت نور غروب آفتاب، به‌جای محراب تصدیق شد. میکل‌آنژ وقتی قادر به دیدن آثار هنری خود بود این آثار هنوز به‌صورت بلوک‌های بزرگ سنگ مرمر بودند که هنرمند شخصاً آن‌ها را در معنن انتخاب می‌کرد: با استفاده از پتک و اسکنه سنگ‌ها را از ماده آزاد می‌کرد و به آن‌ها یک زندگی، نزدیک‌تر به نور الهی می‌بخشید. طی یک فرآیند بسیار دشوار "حذف"، بازسازی نور موسی به کندن مواد اضافی نیاز داشت که با استفاده از فن‌آوری‌های پیش‌رفته، شاهکار پیکرمنما به شکوه سابق خود بازگردانده شد.

میکل‌آنژ در اثر موسی خود، با پرتوهای خورشید کار می‌کرد: زیر نور چراغ نفتی کارگاه خود، او گرمای آغوش آن‌ها را تصور می‌کرد و سایه‌های آن‌ها را با روی‌کردی بسیار تصویری خلق می‌کرد، تا جایی‌که در صحبت در مورد آثار هنری، و‌اساری آن‌را بیشتر "کار با قلم‌مو خواند تا کار با اسکنه".

بازسازی روشنایی شاهکار رنسانس با طراحی مجدد حرکت خورشید در فضا، پیکرتراشی را در چشم‌های متفکر ما با بازیابی گفت‌وگو بین مکان و اثر، فضا و زمان، با کیفیت رقت‌انگیز اصلی آن تداعی می‌کند.

در اثر من، من موسی را درخشان نکردم،

من سایه‌های خودش را به او بخشیدم.

let’s praise the ancient times to learn living in ours

I dedicate this entire issue of Viabizzuno report to my work of restoration of the lighting fixture of the masoleum of julius II, an extraordinary work which worth a specific focus because of its capacity to reunite and materialize my search of a dynamic light, because it sketches out some potential lines of future development.

the story of the memorial tomb of julius II is one of encounter and dialogue. moeses himself embodies the dialogue: he is a symbolic figure in the three monotheistic religions – christianity, hebraism and muslim religion - who is therefore able to establish a relationship between the different faiths. michelangelo's moeses, then, is the result of a dialogue between the divine and the earthly, between the supreme pontiff of the renaissance and its most brilliant artist, between its creative talent and a sacred place. buonarroti's sculpture is generated by the dialogue between matter and light, between history and memory. across the ages, in the same way, the restoration of the sculptural complex is a project of listening and discovery. how much light does marble emit?

l've searched an answer to this apparent oxymoron into the conversation between the space and the work contained within it, hidden as it was in the drapery, the flowing beard and the skin but, above all, in the folds of time. listening to the history of the roman basilica of san pietro in vincoli I discovered its light, its intensity and those emotions created by the work of a man, troubled and never satisfied in his research of beauty, that it is still capable of arousing.when approaching a restoration project, the best tool is memory, combined with technology. the project for michelangelo's moeses was simple but not easy, which has required the same approach and the same methodology adopted by the renaissance artist during its tormented creation.during its forty-years development, the mausoleum went along with its creator's life, seeing places and dimensions changing, iconographics plans and appearances, with continuous afterthoughts also within the imminent completion, as testified by turning moeses' face towards the sunset light, instead of the altar. michelangelo was able to see his artworks when they were still into the huge marble blocks which the artist personally selected at the mine: using mallet and chisel he was giving them freedom from the matter to bring them to life, closer to divine light. in a far from easy "removal" process, our restoring the moeses' light required stripping away the excess material and, with the use of advanced technologies, has return the sculptural masterpiece to its former glory. in his moeses, michelangelo worked with the sun's rays: under the light of his workshop oil lamps, he imagines their embracing warmth and he creates their shadows with an approach so pictorial to the point that, in speaking about the artwork, vassari called it more 'brush work than chisel'. redesigning the sun's movement in space, the restoration of the lighting for the renaissance masterpiece restores the sculpture to our contemplative eyes with its original pathos, recovering the dialogue between the location and the work, space and time. in my work, I did not illuminated the moeses, I gave him his shadows.





## story of the tomb of julius II

in march 1505, the then thirty year old michelangelo was summoned to rome by the new pope julius II della rovere (elected in 1503) to build a grand tomb in st peter's basilica in the vatican. the architectural renovation of the basilica had just been entrusted to donato Bramante. having received a reasonable advance, michelangelo moved to carrara in order personally to choose the marble for the statues. michelangelo's initial idea seems to have been as seen in a drawing of uncertain date now in new york, in which he sketched out a very high wall tomb, a little over ten metres high, with a central antique sarcophagus on which was the pope supported by angels. large statues of uncertain subjects were located in the niches of the first level and on the corners of the second level. the marble began to arrive in rome the following year, but in the meantime the pope had changed his mind, perhaps for financial reasons - indeed, julius II was facing a serious military campaign in central Italy to retrieve the states of the church - or perhaps, as michelangelo suspected, because he had been convinced by the artist's enemies not to build his own tomb in his lifetime. a fierce exchange took place and the artist left Rome without the permission of the pope, who commanded the gonfalonier of florence, pier soderini, to make the artist return to the city. convinced by pier soderini to yield to the demands of the pope, michelangelo met the pontiff in bologna where he cast for him the bronze statue placed on the door of san petronio. on his return to rome, michelangelo succeeded in obtaining the commission to paint the ceiling of the sistine chapel, where he worked until 1512. a few months after the completion of the sistine ceiling and the pope's death in february 1513, michelangelo signed a new contract with his heirs for a grand and very expensive monument, 16,500 ducats, part of which was paid immediately to the artist who undertook to work exclusively on this project for the next seven years. this project involved a platform with two levels, backing onto one of the walls of saint peter's basilica and populated by dozens of statues. once again the pope was at the centre of the second level, carried in glory by two angels. at the corners were some seated figures including mooses, the sibyl and other prophets. on the lower level were twelve slaves, and in the niches, some allegories of victories. immediately after the signing of the new contract in the spring of 1513, michelangelo began to work intensively on the marble, entrusting the tableau work to the tuscan sculptor antonio da pontassieve, while he himself began work on the major statues. however the new pope leone x medici did not like michelangelo,

considering him almost a traitor because he had abandoned the medici in the political upheaval of 1494. from 1500 onwards michelangelo had served the pier soderini republic, for which he had carved his david, which became the most important and beloved symbol of republican liberty. during that period michelangelo undoubtedly worked on his mooses, the sibyl and the two slaves now on display at the louvre. the statues were in the house-cum-workshop put at his disposal by the heirs of julius II at macello dei corvi, close to trajan's column, where he had built a forge to temper the work tools. in 1516, michelangelo received a commission from leone x to build the façade of the church of san lorenzo in florence and he abandoned work on the tomb, infuriating the heirs of the pope, cardinal leonardo grosso della rovere and the duke of urbino, francesco maria della rovere. heedless of the legitimate protests of the duke and the cardinal, michelangelo undertook the construction of the façade of the church of san lorenzo and, in July 1516, entered into a new contract with the heirs of della rovere to reduce the monument to a less imposing scale. the number of statues was reduced from thirty eight to twenty and michelangelo obtained a six year extension to the monument's delivery date. the project to build the façade of san lorenzo failed, maybe also because michelangelo was too ambitious in trying to carve out from the tuscan mountains gigantic blocks for the columns that broke during transportation. despite the persistent requests of the heirs of julius II, in 1520 michelangelo accepted a new commission from the medic: construction of the funeral chapel in san lorenzo, on which he was to work until 1532. to placate the protests of the heirs of julius II, the artist undertook to carry out work on the tomb at his home in florence, but in reality, during the fifteen years he was in florence, he only worked on the drafts of the four slaves - today in the accademia gallery in florence - and on the sculpture ‘the genius of victory’ - today in the palazzo vecchio. despite the protestations of the duke of urbino, francesco maria della rovere, michelangelo made no effort to complete the tomb of julius II, emboldened by the protection of the new medic pope, clement VII (1523-1534), who wanted at all costs to complete his own funeral chapels in san lorenzo. in 1527, as a result of the deep political crisis that developed between pope clement VII and emperor charles V, a republican government was established in florence in which michelangelo took on the position of governor of the city's fortresses. after a protracted siege in 1530, the republican government was overthrown with loss of life and michelangelo was forced into hiding for many days behind a trap door under the floor of the church of san lorenzo, to escape the fury of the restoration led by the nephew of the pope, the bloodthirsty alessandro de medici. pardoned by clement VII, the artist agreed to return to rome to paint the last judgement on the wall of the sistine chapel but he was also persuaded to complete the tomb of julius II, since the duke of urbino threatened him with a strong legal action, accusing him of having pocketed a huge sum of money without having yet produced anything. deciding to close this painful chapter, which he himself called ‘the tragedy of the tomb’, on 26 April 1532 michelangelo entered into a new contract with francesco maria della rovere, undertaking to provide six statues for the monument by his own hand and to contract out to others the production of the architectural decoration. the monument, now much reduced in size, became a wall tomb and it was michelangelo himself who chose its new location in the basilica of san pietro in vincoli, a church linked to the della rovere name like the other more important and frequented santa maria del popolo where, however, according to michelangelo, the light conditons were not good. michelangelo thought he could complete the tomb quickly, by installing some almost finished statues there that he had left in the macello dei corvi house before he left for florence in 1516. he intended using the two slaves that are now in the louvre on the lower level, the sibyl and the prophet on the level above, these also almost completed, and to sculpt a new design of a statue of the pope and one of the madonna, both of which would have had to be adapted to the now greatly reduced space. already in 1533 michelangelo had started the masons working to prepare the transept of san pietro in vincoli to accommodate the tomb. at the end of the right transept, by the choir of the friars, he opened a large arch that receives light from the window behind it transforming the wall tomb into a three-dimensional structure with spatial depth. the light struck the tomb from the rear from two high windows, one to the left and one to the right, the latter later being removed when the church and the adjacent buildings underwent restructuring. the central niche of the first level was to remain empty as an ideal entrance to the funeral chapel, decorated on its sides by four bas-reliefs that michelangelo placed there at the end of the thirties and a bronze bas-relief in the central panel with a representation of the fall of the manna from heaven, where the manna is in the shape of acorns, the heraldic symbol of julius II. once again, however, the works were unfortunately destined to remain incomplete because michelangelo had to work exclusively on the last judgement at the command of the new pope paul III farnese (1534-1549) who in 1536 issued a motu proprio to free the artist from all other tasks. only at the end of the grand pictorial enterprise in november of 1541 was michelangelo able to go back to working on the tomb, but on 23 november 1541, paul III told the new duke of urbino guidobaldo della rovere that, not only did he intend to use michelangelo to decorate his new chapel in the vatican, the pauline chapel, but that he intended to place the statues produced

by michelangelo for the tomb of julius in that selfsame chapel. at that point the situation appeared extremely dire both for julius’ heirs and for michelangelo himself, who was conscious that he was being criticised in the italian courts for having pocketed the money for executing a grand monument without having produced anything. the fraud was made worse by the perception of a lack of gratitude on his part towards his greatest protector. thanks to a political agreement undoubtedly made possible by the difficult situation at that time in italy, during which it was feared that there would be another invasion of the peninsula by emperor charles V and new wars between the states, guidobaldo della rovere stood up to the arrogance of paul III and contracted a different solution that took shape in march of 1542 in the form of a new agreement with michelangelo. the agreement provided for michelangelo to arrange for his colleague raffaello da montelupo to complete three statues, which were already at a very advanced stage of completion - a sibyl, a prophet and the statue of the madonna - while he himself would complete three more: those of the slaves, which were almost finished, and the one of mooses. a fourth statue sculpted by michelangelo, the one of the pope, had already been completed and installed in the work. the transition from six to seven statues is explained by the need to pay for the work carried out by montelupo and, therefore, the consequent loss of value of the statues that no longer bore the name of michelangelo. the mooses would be positioned in the only space compatible with its size: the central niche where michelangelo had already placed the four bas reliefs now made invisible by the statue. at this time, when everything could have been concluded in just a few days, michelangelo decided to radically change the iconography of the monument, eliminating the slaves that, in his own words, ‘don't fit into this design’ and placing on either side of mooses the two statues of active life and contemplative life. this change marked the artist's powerful entrance into contemporary religious debate, in which he participated for years through his deep intellectual and emotional bond with vittoria colonna. on 20 july 1542 michelangelo proposed a new tentative agreement that provided for his exclusive commitment to mooses, entrusting the completion of the two statues of active and contemplative life to raffaello da montelupo. the artist's new requests were rejected and michelangelo resigned himself to completing the two new sculptures too, promising to remodel the face of the pope's statue, something that did not happen because the beard has remained uncompleted. in january of 1545 all the sculptures were placed in the work and the long ‘tragedy of the tomb’ finally came to its end. the works by michelangelo are those of the pope, mooses, active life and contemplative life, while raffaello da montelupo completed those already sketched by michelangelo: the madonna and child, the sibyl and the prophet. as far as the items of the first level are concerned, there is still no credible critical hypothesis about their authorship.

## داستان آرامگاه ژولیوس دوم

در مارس ۱۵۰۵، میک‌آنژ سی ساله توسط پاپ جدید ژولیوس دوم دلا روور (در سال ۱۵۰۳ انتخاب شد) به رم فراخوانده شد تا یک آرامگاه بزرگ در کلیسای جامع سنت پیتر در واتیکان بسازد. نوسازی معماری کلیسای جامع به‌تازگی به دوناوینو واکار شده بود. با رسیدن به یک پیشرفت منطقی، میک‌آنژ به کارارا نقل مکان کرد تا شخصا سنگ مرمر برای مجسمه‌ها را انتخاب کند. به‌نظر می‌رسد که ایده اولیه میک‌آنژ همان است که در یک نقاشی با تاریخ نامشخص که در حال حاضر در نیویورک است دیده می‌شود، که در آن او آرامگاهی ترسیم کرده است با دیوارهای بسیار بلند، کمی بیش از ده متر، با یک تابوت عتیقه در مرکز که روی آن پاپ توسط فرشتگان پشتیبانی می‌شود. مجسمه‌های بزرگی از افراد نامشخص در تورفتگی سطح اول و در گوشه‌های سطح دوم قرار گرفته بودند. از سال بعد، ورود سنگ مرمر به رم شروع شد، اما در عین حال نظر پاپ تغییر کرده بود، شاید به دلایل مالی. -در واقع، ژولیوس دوم درحال رویارویی با یک نبرد جدی نظامی در مرکز ایتالیا برای بازپس گرفتن موقعیت کلیسا بود- و با شاید، همان‌طور که میک‌آنژ گمان می‌کرد، چرا که او توسط دشمنان هنرمند متقاعد شده بود که در زمان حیات خود آرامگاهش را نسازد. تبادل شدیدی صورت گرفت و هنرمند بدون اجازه پاپ که به پرچمدار فلورانس، پییر سوردینی فرمان داده بود هنرمند را به شهر بازگرداند، رم را ترک کرد. میک‌آنژ که توسط پییر سوردینی متقاعد شده بود تسلیم خواسته‌های پاپ شد، ششیش بزرگ را در بولونیا ملاقات کرد جایی که برای او ریخته مجسمه برنزی قرار داده شده بر روی درب سن پترونیو را ریخته‌گری کرد. در بازگشت خود به رم، میک‌آنژ موفق شد مأموریت نقاشی سقف کلیسای سیستین را به‌دست آورد، که تا سال ۱۵۱۲ در آنجا مشغول به‌کار بود. چند ماه پس از اتمام سقف سیستین و مرگ پاپ در فوریه ۱۵۱۳، میک‌آنژ قرارداد جدیدی برای ساختن یک بنای یادبود بزرگ و بسیار گران قیمت با ورثه او امضا کرد، به ارزش ۱۶۵۰۰ سکه طلا، که بخشی از آن بلافاصله به هنرمند پرداخت شد تا متعهد شود در هفت سال بعد به‌طور انحصاری روی این پروژه کار کند. این پروژه شامل یک پلسترم با دو سطح بود، که روی یکی از دیوارهای کلیسای جامع سنت پیتر قرار می‌گرفت و شامل دوچین مجسمه بود. یک بار دیگر پاپ در مرکز سطح دوم قرار داشت، که با شکوه توسط دو فرشته حمل می‌شد. در گوشه‌ها چند هیکل نشسته از جمله موسی، زن ساحره و سایر پیامبران قرار داشتند. در سطح پایین‌تر دوازده برده بودند، و در تورفتگی‌ها، چند تمپل پیروزی قرار داشت. بلافاصله پس از امضای قرارداد جدید در بهار سال ۱۵۱۳، میک‌آنژ به‌شدت شروع به کار بر روی سنگ مرمر کرد، کار تابلو را به مجسمه‌ساز اهل توسکان آنتونیو دا پونتاسیوه سپرد و خودش کار بر روی مجسمه‌های اصلی را آغاز کرد. با این حال پاپ جدید لنون دهم مدیچی بود که میک‌آنژ را دوست نداشت، و او را تقریباً به چشم یک خانن می‌دید چرا که او مدیچی را در تحولات سیاسی از ۱۴۹۴ ترک کرده بود. از ۱۵۰۰ میلادی به بعد میک‌آنژ به جمهوری پییر سوردینی خدمت کرده و مجسمه داوود را برای آن تراشیده بود، که به مهم‌ترین و محبوب‌ترین نماد آزادی جمهوری‌خواهان تبدیل شد. در طول آن دوره میک‌آنژ بدون شک روی اثر



ژولیوس سن لورنزو در فلورانس دریافت کرد و او کار بر روی آرامگاه را رها کرد. این کار وراث پاپ، کاردینال لئوناردو گروسو دلا روور و دوک اوربینو، فرانچسکو ماریا دلا روور را بسیار خشمگین کرد. بی‌توجه به اعتراضات مشروع دوک و کاردینال، میک‌آنژ ساخت و ساز نمای کلیسای سن لورنزو را برعهده گرفت و در جولای ۱۵۱۶ وارد قراردادی جدید با وراث دلا روور شد مبنی بر ساخت بنای یادبود در یک مقیاس کم هزینه‌تر. تعداد مجسمه‌ها از سی و هشت به بیست کاهش یافت و تاریخ تحول بنای یادبود شش سال دیگر برای میک‌آنژ تمدید گردید. پروژه ساخت نمای سن لورنزو شکست خورد، شاید به این دلیل که میک‌آنژ در تلاش برای تراشیدن بلوک‌های غول‌پیکر از کوه‌های توسکان برای ستون‌هایی که در طول حمل و نقل شکست، بیش از حد بلندپرواز بود. علی‌رغم درخواست‌های مصرانه وارثان ژولیوس دوم، در سال ۱۵۲۰ میک‌آنژ یک مأموریت جدید را از مدیچی پذیرفت: ساخت و ساز نمازخانه مراسم تشییع جنازه در سن لورنزو، که باید تا سال ۱۵۳۲ روی آن کار می‌کرد. برای آرام‌کردن اعتراضات وارثان ژولیوس دوم، هنرمند متعهد شد کار روی آرامگاه را در خانه‌اش در فلورانس انجام دهد، اما در واقع، در طول پانزده ساله که او در فلورانس بود، فقط روی پیش‌نویس چهار برده - که اکنون در گالری آکادمی در فلورانس نگهداری می‌شود - و روی مجسمه، "تایفه پیروزی" - که اکنون در پالاتزو وکیو است، کار کرد. علی‌رغم اعتراضات دوک اوربینو، فرانچسکو ماریا دلا روور، میک‌آنژ که با حمایت پاپ جدید مدیچی، کلمنت هفتم (۱۵۲۳-۱۵۲۴)، که می‌خواست با هر هزینه‌ای که شده نمازخانه‌های مراسم تشییع جنازه خودش در سن لورنزو تمام شود جسور شده بود، هیچ تلاشی برای تکمیل آرامگاه ژولیوس دوم انجام نداد. در ۱۵۲۷، در نتیجه بحران سیاسی عمیقی که بین پاپ کلمنت هفتم و امپراتور چارلز پنجم رخ داد، یک دولت جمهوری‌خواه در فلورانس بنا شد که در آن میک‌آنژ مقام فرماندار استحکامات نظامی شهر را به‌دست آورد. پس از یک محاصره طولانی در ۱۵۳۰، دولت جمهوری‌خواه با تلفات زیاد سرنگون شد و میک‌آنژ مجبور شد که برای در امان ماندن از خشم اصلاحات هدایت‌شده توسط برادرزاده پاپ، الساندرو د مدیچی خونخوار، به‌مدت چند روز در سوراخ دریچه ورودی زیرزمین کلیسای سن لورنزو مخفی شود. با عفو کلمنت هفتم، هنرمند موافقت کرد برای نقاشی رستاخیز بر روی دیوار نمازخانه سیستین به رم بازگردد، اما او نیز متقاعد شده بود که آرامگاه ژولیوس دوم را تکمیل کند، زیرا دوک اوربینو او را به اتهام به‌جیب‌زدن مبلغ هنگفتی پول بدون اینکه تا آن زمان کاری انجام داده باشد، به یک اقدام قانونی شدید تهدید کرد، میک‌آنژ در ۲۶ آوریل ۱۵۳۲ با تصمیم برای پایان‌دادن به این فصل دردناک، که او خود آن‌را "تراژدی آرامگاه" نامید، وارد یک قرارداد جدید با فرانچسکو ماریا دلا روور شد، و متعهد شد که شش مجسمه بنای یادبود را با دست خود ارایه دهد و قرارداد خود را با دیگران برای تولید تزئینات معماری لغو کند. اندازه بنای یادبود اکنون بسیار کاهش یافته و به یک آرامگاه دیواری تبدیل شد بود و خود میک‌آنژ مکان آن‌را در کلیسای جامع سن پیتر و وینکولی انتخاب کرد. کلیسایی که مرتبط با نام دلا روور بود مانند نام مهم‌تر و رایج‌تر دیگر سانتا ماریا دل پوپولو، اما به نظر میک‌آنژ شرایط نور در آنجا خوب نبود. میک‌آنژ فکر می‌کرد که می‌تواند با نصب چند مجسمه نسبتاً کامل‌شده که قبل از عزیمت به فلورانس در سال ۱۵۱۶ در خانه ماجلو دی کوروی گذاشته بود، آرامگاه را به سرعت تمام کند، او تصمیم گرفت که از دو مجسمه برده که هم‌اکنون در موزه لوور هستند در سطح پایین‌تر، مجسمه ساحره و پیامبر روی سطح بالا استفاده کند، این مجسمه‌ها نیز تقریباً تمام بودند، و یک طرح جدید از مجسمه پاپ و یکی از تصاویر حضرت مریم را حجاری کند، هر دوی این‌ها باید برای فضایی که اکنون بسیار کوچک شده بود تطبیق داده می‌شدند. میک‌آنژ از قبل در سال ۱۵۳۳ کار سنگتراشی را جهت آماده‌سازی جناح کلیسای سن پیتر و وینکولی برای جادادن در آرامگاه آغاز کرده بود. در انتهای جناح راست کلیسا، کنار گروه کر راهبان، او یک قوس بزرگ باز کرد که نور را از پنجره پشت آن دریافت می‌کرد و آرامگاه دیواری را به یک ساختار سه بعدی با عمق فضایی تبدیل می‌کرد. نور از پشت از دو پنجره بلند، یکی به سمت چپ و یکی به سمت راست به آرامگاه می‌تابید، پنجره دوم بعداً وقتی که کلیسا و ساختمان‌های مجاور تحت نوسازی قرار گرفتند، برداشته شد. تورفتگی در دیوار مرکزی سطح اول باید به‌عنوان یک ورودی ایده‌ال به نمازخانه مراسم تشییع جنازه خالی می‌ماند، و دو طرف آن با چهار نقش برجسته کوتاه که میک‌آنژ در پایان دهه سی در آنجا قرار داده بود و یک نقش برجسته برنزی در پائل مرکزی با نمایش قروامدن مانده آسمانی از بهشت، که در آن مانده آسمانی در شکل برهرا، نماد نجات‌خاندانگی ژولیوس دوم است تزئین شده بود. اما متأسفانه یکبار دیگر این آثار باید ناتمام باقی می‌ماند زیرا به‌دستور پاپ جدید پل سوم فرانس (۱۵۴۹-۱۵۴۴) که در سال ۱۵۳۶ یک motu proprio صادر کرد که براساس آن هنرمند از همه وظایف دیگر آزاد می‌شد، میک‌آنژ باید به‌طور انحصاری روی اثر رستاخیز کار می‌کرد. فقط در پایان عمل تهورامیز تصویری بزرگ در نوامبر ۱۵۴۱ میک‌آنژ قادر به بازگشت به کار بر روی آرامگاه بود، اما در ۲۳ نوامبر ۱۵۴۱، پل سوم به دوک جدید اوربینو گویدوبالدو دلا روور، گفت که، نه تنها او قصد دارد که از میک‌آنژ برای تزئین کلیسای کوچک جدید خود در واتیکان، کلیسای کوچک پائولین استفاده کند بلکه قصد دارد که مجسمه‌های ساخته‌شده توسط میک‌آنژ برای آرامگاه ژولیوس را درست

و هم برای خود میک‌آنژ که می‌دانست در دادگاه ایتالیا به اتهام به‌جیب‌زدن پول برای اجرای یک بنای یادبود بزرگ بدون هیچ‌گونه بازدهی مورد انتقاد قرار دارد بسیار وخیم به‌خطر می‌رسید. این کلابرداری با آگاهی از عدم قدردانی او نسبت به بزرگ‌ترین پشتیبانش بدتر جلوه می‌کرد. به لطف یک توافق سیاسی که بدون شک با توجه به شرایط دشوار آن زمان در ایتالیا امکان‌پذیر شد، طی آن شرایط ترس آن می‌رفت که حمله دیگری از جانب امپراتور چارلز پنجم به شبه جزیره انجام شود و جنگ‌های جدیدی بین دولت‌ها صورت بگیرد، گویدوبالدو دلا روور در مقابل غرور و خودپسندی پل سوم ایستاد و در ماه مارس ۱۵۴۲ یک قرارداد با رامحلی متفاوت در قالب یک توافق جدید با میک‌آنژ بست. در قرارداد ذکر شده بود که میک‌آنژ تکمیل سه مجسمه - یک ساحره، یک پیامبر و تندیس از حضرت مریم - که در آن زمان در مرحله بسیار پیش‌رفته اتمام بودند را به همکاریش رافائلو دا مونته‌لوپو بسپارد، در حالی‌که خودش مجسمه سه برده را که تقریباً تمام شده بودند، و یک مجسمه موسی را تکمیل می‌کرد. مجسمه چهارم که توسط میک‌آنژ تراشیده شد، یکی از مجسمه‌های پاپ، در آن زمان تکمیل و در اثر نصب شده بود. تغییر شش مجسمه به هفت مجسمه با پرداخت برای کار انجام شده توسط مونته‌لوپو، و بنابراین، زیان تبیی ارزش مجسمه‌هایی که دیگر نام میک‌آنژ را را بخود نداشتند، روشن می‌شود. تندیس موسی در تنها فضای متناسب با انداز داش قرار می‌گرفت: تورفتگی در دیوار مرکزی که میک‌آنژ قبلاً چهار نقش برجسته کوتاه در آن قرار داده بود و اکنون به‌وسیله این مجسمه غیرقابل رویت شده بودند. آن زمان، هنگامی‌که همه چیز می‌توانست تنها طی چند روز به نتیجه برسد، میک‌آنژ تصمیم گرفت که با حذف برده‌ها، به بیان خود، "مناسب این طراحی نیست"، و قراردادن دو مجسمه از زندگی پر جنب‌وجوش و زندگی اندیشمندانه در دو طرف مجسمه موسی، یک‌نگارگی بنای یادبود را به‌طور ریشه‌ای تغییر دهد. این تغییر، ورود قدرتمند هنرمند را به مباحث مذهبی معاصر نشان‌دار کرد، که وی برای سال‌ها به‌وسیله پیوند فکری و عاطفی خود با وی‌توریو کولونا در آن شرکت می‌کرد. در ۲۰ جولای ۱۵۴۲ میک‌آنژ یک توافق اولیه جدید پیشنهاد کرد که او را متعهد می‌ساخت منحصراً به تندیس موسی بپردازد و اتمام دو مجسمه زندگی پرجنب‌وجوش و زندگی اندیشمندانه را به رافائلو دا مونته‌لوپو تفویض کند. درخواست‌های جدید هنرمند رد شد و میک‌آنژ استعفا داد تا دو مجسمه جدید را نیز تکمیل کند، با این وعده که مدل صورت مجسمه پاپ را عوض کند، وعده‌ای که اتفاق نیفتاد زیرا ریش ناتمام باقی مانده است. در ژانویه ۱۵۴۵ همه مجسمه‌ها در محل‌های تعیین‌شده خود قرار داده شدند و "تراژدی آرامگاه" طولانی در نهایت به پایان خود رسید. آرامگاه میک‌آنژ مجسمه‌های پاپ، موسی، زندگی پرجنب‌وجوش و زندگی اندیشمندانه هستند، در حالی‌که رافائلو دا مونته‌لوپو مجسمه‌هایی را که قبلاً توسط میک‌آنژ طراحی شده بود تکمیل کرد: حضرت مریم و کودک، ساحره و پیامبر. تا آنجاکه به اقلام سطح اول مربوط می‌شود، هنوز هیچ فرضیه مهم معتبری درباره سازنده آن‌ها وجود ندارد.



## بیان واقعیت the state of fact

گروه تندیس ژولیوس دوم یک اثر هنری است

که توسط میلیون‌ها گردش‌گر از سراسر جهان

بازدید شده است، و به‌ویژه تندیس موسی

آن، مجسمه‌ای که مظهر بالاترین ارزش‌های

نمادین و هنری فرهنگ رنسانس می‌باشد.

در زمان اتمام آن، این بنای تاریخی نه‌تنها از سمت

شرق، بلکه از پنجره‌ای واقع در دیوار غربی جناح

کلیسا نیز نور می‌گرفت، این پنجره در سال ۱۸۶۰

برای ساخت و ساز ساختمان جدیدی که در بالای

راهروی سمت راست ساختمانی قرار می‌گرفت که

اکنون میزبان دانشکده مهندسی است، مسدود شد.

بدین ترتیب با شروع نیمه دوم قرن نوزدهم، فرایند

آهسته زوال هنری از نوع میکل‌آنژ نیز آغاز شد که

در وهله اول با زنگار زمان و سپس با سازماندهی

انحصاری دیکته‌شده توسط فوریت ادامه یافت.

مسدودکردن پنجره در سمت غرب جناح کلیسا در

واقع نور اصلی آرامگاه را از آن به‌سرقت برده

است، نوری که از اولین بازدید بوناروتی از

کلیسا به او الهام شده و او را به انتخاب بهترین

مکان برای خلق اثر هنری هدایت کرده و به

مفهوم و تحقق گروه تندیس تشویق کرده بود.

همان‌گونه که به دلیل دخالت مقامات ایتالیایی

اغلب برای برخی بافت‌های ظریف تاریخی

اتفاق افتاده است، برای جبران فقدان نور

اصلی، به‌طرز ناشیانه‌ای سعی برای اصلاح

آن ازطریق نصب روشنایی از جلو شده بود،

که به همان قدر که شدید بود به همان اندازه

نیز عاری از سایه و روشن بود، به طوری که

تتش و درام ایجادشده در سایه و روشن‌های

مجسمه‌سازی میکل آنژ را مسطح می‌ساخت.

اگر به نور نامناسب، فعال‌شدن آن توسط یک

دستگاه معمولی ازطریق انداختن سکه را

نیز اضافه کنید، قطعاً وضعیتی که شاهکار

رنسانس چه از نظر زوال محیطی و نیز فیزیکی

در آن قرار گرفته بود را روشن می‌شود.

the sculptural group of julius II is an artwork visited by millions of tourists from all over the world and, in particular its mooses, it's a statue that embodies the highest symbolic and artistic values of renaissance culture. at the time of its completion, the monument received light from the east but also from a window located in the west wall of the transept that was blocked up in 1860 for the construction of a new building that rests above the right aisle of the building which today hosts the faculty of engineering. from the second half of the nineteenth century has begun that slow decline process of michelangelo's artwork which continued under the hint of time first, and secondly for a remedial work due to the urgency. the aforementioned blocking up of the window on the west side of the transept in fact has stolen the mausoleum of its original light which inspired buonarroti since his first visit to the church, orienting him to the choice of the best location of his artwork, encouraging the conception and the following realization of the sculptural group. as often happened to some delicate monumental contexts due to the intervention of the Italian authorities, an awkward attempt was made to overcome this with frontal illumination, which was asviolent as it was flat, that destroyed the tension and dramatic effect sought and created by buonarroti's treatment of the surfaces that could be referred to as 'sculptural chiaroscuro'. adding to this the fact that the inappropriate lighting was coin operated, it is certainly clear the physical state of degradation into which michelangelo's masterpiece had fallen.





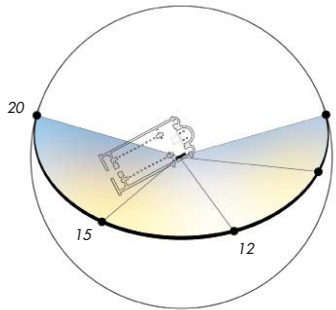
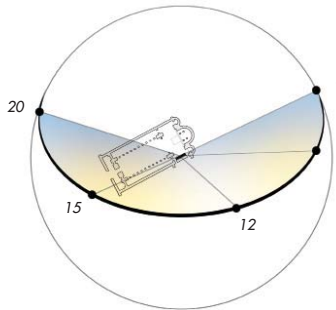
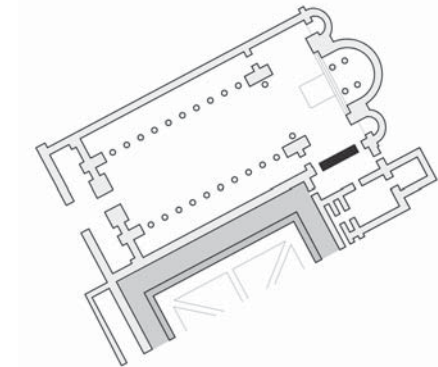


## the study مطالعه

ما از طریق آمیختن سنجش ابزاری پیش‌روی امروزی با سنتی‌ترین نوع مطالعه اسناد باستان و با تلاش مداوم و حساسیت فوق‌العاده، به مکان گوش فرا دادیم. در این میان، یکی از یافته‌ها نامه‌ای از میکل‌آنژ به دوست خود بود. در این نامه، هنرمند امکان راه‌اندازی اثر تاریخی مراسم تشییع جنازه در کلیسای روم سانتا ماریا دل پوپولو را به‌دلیل عدم وجود [...] روشنایی مناسب، رد کرده بود. این آگاهی از اینجا سرچشمه می‌گیرد که از نظر بونازوتی، وجود نور در اطراف مکتبی که می‌خواسته اثر خود را بسازد عنصری ضروری بوده است.

در اصل، در کلیسای جامع سن پیترو در وینکولی دو پنجره بر روی دیوار در دو طرف بنای تاریخی وجود داشته است. با توجه به مطالعه کار توسط میکل‌آنژ، شکی نیست که همان‌طور که او سنگ مرمر را می‌تراشیده است، نوری را که از طریق پنجره به سمت راست گروه تندیس قرار می‌گرفته و همچنین سایه‌هایی را که توسط خود مجسمه‌ساز ایجاد می‌شده محاسبه می‌کرده است. در واقع تندیس موسی با چرخاندن نگاه خیره او به نور غروب آفتاب تراشیده شد، تا پرتوهای فروزان، نماد نجابت به‌چهره او بخورد. راه‌اندازی مجدد از شرایط اولیه اثر هنری، که به میکل‌آنژ اجازه می‌داد به آن شکل درستی بدهد، یک گام اساسی و ضروری بوده است تا به‌جای یک شیوه نوردی آسان، 'په‌سادگی' نور و سایه اثر هنری را به‌آن بازگرداند. به‌منظور بازگرداندن سنگ مرمر به زندگی و ارتعاش بخشیدن به آن، آشکارکردن رنگ‌ها و جلوه‌های سایه روشنی که میکل‌آنژ می‌خواست انتقال دهد، ما در ساعات مختلف روز، از سپیده‌دم تا غروب آفتاب نور طبیعی در داخل کلیسا را با تأیید شدت، گرما و رنگ مسیر نور با دقت بررسی کردیم. تکنیک‌های عکاسی در ضبط‌ارتباط بین سردی آرام‌سنگ‌مرمر و تغییر دمای نور اشعه‌های خورشید، با ترکیب

اشکال و رنگ‌های موزاییکی زیبایی الهام‌گرفته از پروژه طراحی روشنایی، فوق‌العاده بارزش بوده است. with constant dedication and extreme sensibility, we listened to the place, combining today's leading instrumental surveys with the most traditional study of ancient documents. among these, one of the findings was a letter from michelangelo to his friend. in the letter, the artist refuted the possibility of setting up the funeral monument in the roman church of santa maria del popolo because it was lacking [...] appropriate lighting. from here originated the awareness that, for buonarroti, light was the essential element around which to build its own work. originally, in the basilica of san pietro in vincoli there were two windows on the walls at the sides of the monument. according to the study of the work by michelangelo, there is no doubt that as he was sculpting the marble, the sculptor took into account the light that was filtering through the window positioned to the right of the sculpture group as well as the shadows cast by the sculpture itself. indeed moyses was sculpted with his gaze turned to the light of the sunset, to let his face struck by the luminous rays, symbol of salvation. restarting from the artwork's initial conditions, which allowed michelangelo to shape it properly, it has been a fundamental step of the activity, indispensable to 'simply' give back to the artwork its light and its shadow instead of an easy lighting practice. we have carefully studied the natural light inside the church at different hours of the day, verifying the intensity, warmth and color of the light path, from the dawn to the sunset, in order to bring back to life the marble and give it vibrations, revealing the colors and the chiaroscuro effects that michelangelo wanted to convey. photographic techniques have been invaluable in recording the relationship between the still coldness of the marble and the changing light temperature of the sun rays, composing a suggestive mosaic of shapes and colors, precious fragments of light that inspired the lighting design project.



بروز قوس خورشیدی در کلیسای اعظم  
سن پیترو در وینکولی  
در طول ساعات عصره روز  
(مقایسه بین ۱۵۴۴-۲۰۱۷)  
solar arch incidence on the basilica  
of san pietro in vincoli  
during the main hours of the day  
(comparison between 1544 and 2017)

۲۱ آوریل ۱۵۴۴  
۰۵.۴۰ سپیده دم  
۰۶.۱۰ طلوع خورشید  
۲۰.۰۶ غروب  
۲۰.۳۶ هوای گرگ و میش  
**21 april 1544**  
05.40 dawn  
06.10 sunrise  
20.06 sunset  
20.36 dusk

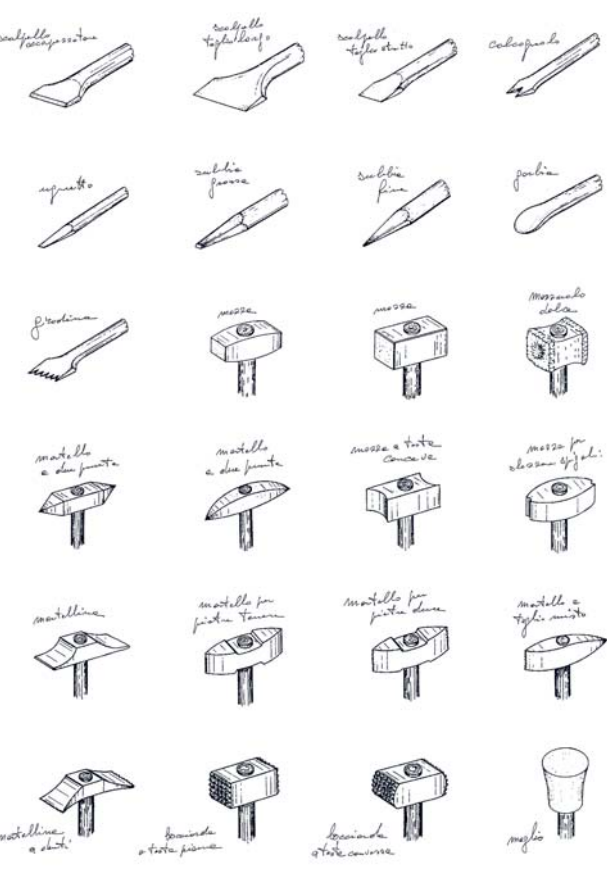
۲۱ آوریل ۲۰۱۷  
۰۵.۵۲ سپیده دم  
۰۶.۲۱ طلوع خورشید  
۱۹.۵۸ غروب  
۲۰.۲۷ هوای گرگ و میش  
**21 april 2017**  
05.52 dawn  
06.21 sunrise  
19.58 sunset  
20.27 dusk



## the restoration بازسازی

و نه فقط تماس بصری با سنگ مرمر. وقتی دست‌ها روی سطح آن کشیده می‌شود حس بینایی را با لامسه تکمیل می‌کند. دست‌ها قبل از چشم‌ها درک کردند که میکل‌آنژ، سطوح تندیس‌های خود را به طور متفاوت تراشیده، صیقل داده و خلق کرده است. دست‌ها روی جزئیات خاص کشیده می‌شوند، مانند روی ابریشم سرد. اسکنه، و به دنبال آن سنگ پومیس و سپس سرب، سنگ مرمر را به خالص‌ترین سنگ تبدیل کرده بود، سنگی که وقتی خورشید می‌درخشد نور را مانند آینه منعکس می‌کند. در نقاط دیگر، دست متوقف می‌شود، گوشت خشن می‌شود، زیرا میکل‌آنژ با ایجاد یک سایه در ماده‌ای که زیر نور خورشید نیز شکل خواهد گرفت، زودتر با ابزار خود متوقف شده است. نور توسط میکل‌آنژ در سنگ مرمر ایجاد می‌شود، اما تنها زمانی که توسط نور دیگری گرفتار می‌شود، نور خورشید، گویی آن نور نمادی از خدا باشد، حیات می‌گیرد به روشنی می‌درخشد. به همین دلیل همه تلاش ما نه تنها معطوف به روشن‌کردن مجدد نور ایجادشده در سنگ‌های مرمر توسط قلم میکل‌آنژ، بلکه نور دیگری است که با بستن پنجره‌ها مسدود شده است. احتمالاً کمتر از آنچه

توسط میکل‌آنژ دیده و دوست داشته، الهی است، اما حداقل کمی واقعی‌تر است. آنتونیو فورچلینو **and not just visual contact with the marble. the hands that slide over its surface complete vision with touch. hands realised, before eyes, that michelangelo had created, finished and sculpted the surfaces of his sculptures differently. the hands slid over certain details, like over cold silk. the chisel, followed by pumice and then lead, had transformed the marble into the purest stone, a stone which reflects light like a mirror when the sun shines into it. in other points, the hand gets stuck, the flesh becomes rough because michelangelo stopped sooner with his tools, creating a shadow in the matter which would also have taken shape under the light in the sun. the light is created by michelangelo in the marble, but only when caught by the other light, that of the sun, as if it was a symbol of god, that light comes alive and shines brightly. this is why our every effort has been aimed at reigniting not only the light of marbles created by michelangelo’s chisel, but also the other light, that blocked out by closing the windows. possibly less divine is that seen and loved by michelangelo but, at last, it is slightly more truthful. antonio forcellino**



ابزار مخصوص سنگ‌کاری: چکش، چکش آهنی نرم برای خردکردن، پتک‌ها، سوکت دو سر مربع، سر شواری برای گوشه‌ها، قیچی برشی مستقیم برای سنگ‌های سخت‌تر، چکش برش مخلوط، اسکنه سر صاف، اسکنه سر محدب. در کنار آن‌ها، از ابزار مخصوص فرایند پاک‌سازی، مانند اسکنه‌های ریز یا بزرگ و دیگر ابزار مشابه با نام subbia ,scalagnolo ,gradina ,ugnetto ,gorbia (۳ه‌ن گرد" نیز نامیده می‌شود) استفاده می‌شود تا به نمای بیرونی طاهری خوشایند ببخشند. tools for stone working: hammer, soft iron hammer for chipping, mallets, two-point socket head to square, slotting head for corners, straight shear hammer for tender stones, notched cut hammer for harder stones, mixed-cut hammer, flat head chisel, convex head chisel. next to them, the tools to refine the process, such as fine or large chisels and other similar tools named as subbia, scalagnolo, gradina, ugnetto, gorbia (also named 'round iron') to give the exposed surface a pleasant appearance.





## look at me به من نگاه کن

اثر هنری ویدیویی "به من نگاه کن"، برخی از مجاری پاکسازی و "بازسازی نور" آرامگاه ژولیوس دوم را از طریق ویرایشی که می‌تواند حرکات و جزئیات تراشیده‌شده را برجسته کند، به تصویر می‌کشد. این ویدیو حاصل همکاری طولانی‌مدت با آنتونیو فورچلینو و ماریو نانی است: و نشان‌دهنده همه ملاحظات، بی‌تش‌هاو بازتاب‌هایی است که در این دوره به‌بلوغ رسیده‌و از طریق رسانه‌و ویدیویی به‌بیننده بازگردانده می‌شود. بنابراین این یک کار مستند نیست، اما یک قرانت لمسی از اثر میکل‌آنژ است که با حرکات آرام و آگاهانه مرمت‌کاران و تکنسین‌ها به‌آهستگی انجام شده است. من یک معمار فیلمساز و کارگردان معمار هستم. کارهای من همیشه بین این دو قطب، بین این دو حساسیت در نوسان است: دو دیدگاه که به ناچار در این کار متقارن شده‌اند، که از یک روی‌کرد بدون شک معماری به اثر میکل‌آنژ سرچشمه گرفته است. با شروع کار از بررسی مکان (کلیسای سن پیترو در وینکولی) و ویژگی‌های آن (فضا، نور، تاریخ)، خود را در کشف اثر و خصوصیات آن رها کردم. به‌منظور انجام این کار، گام اول و اساسی ایجاد یک گاه‌شمار قادر به ضبط شرایط نوری در داخل جناح کلیسا، با مشاهده تکامل دیش خورشیدی در طول یک روز کامل بوده است. این ثابت کرد که یک ابزار بازتاب و کار مهم برای همه ما است.

نور خلقت است، اصل است. این مقدمه‌ای است که من برای تأمل روی آثار میکل‌آنژ و انجام کار خود از آن شروع کرده‌ام. بنابراین این ویدیو در داخل کلیسای سنت پیتز در زنجیر نور طبیعی باز می‌شود. در داخل ویدیو، نور حجم‌ها، فضا و بدن‌ها، المان‌های **conditio sine qua non** اثر میکل‌آنژ را تعریف می‌کند که از کنتراست‌های مورد مطالعه در نور و سایه ساخته شده و با استفاده هوش‌مندانه از تکنیک مجسمه‌سازی تقویت گردیده، و در اینجا در نهایت امکان گویایی آن بوده است. به‌لطف تمیزکاری صبورانه آنتونیو فورچلینو و تیمش، با بازگشت سنگ مرمر به یکپارچگی اصلی خود، سنگ مرمر به اراده هنرمند تعظیم می‌کند. با نمایان شدن جزئیات منحصر به‌فرد و دیدگاه‌های بی‌نظیر در پشت پوشش زمان، شاهکار به‌تدریج آشکار می‌گردد و با پیچیدگی پیدایش خود توجه بیننده را جذب می‌کند. لنز دوربین به سنگ ساده نزدیک می‌شود و با نفوذ به‌داخل لایه‌های چین‌خورده قرار داده شده در طاقچه پشت محراب مورد بررسی قرار می‌دهد، در سنباده‌زدن مختلف سنگ مکث می‌کند: هرچند در قسمت‌های بیرون‌زده به‌طرز باورنکردنی درخشان است، عماداً در بخش‌های سایه‌دار آن مات شده است. دوربین تغییرات نور را با تعقیب آن‌ها، تلاقی با موسیقی و شناورشدن در خصوصیات ویژه آن در میدان ضبط می‌کند. اعضا، بدن‌ها، حرکات روح، به‌وسیله نور تعریف و مورد بررسی قرار می‌گیرند. نوری که به‌لطف کار ماریو نانی به حالت اصلی خود باز می‌گردد. اثر هنری دوباره کشف‌شده، اکنون منتظر تماشا و دیده‌شدن است: ویدیوی به من نگاه کن با قاب سه لوحی به پایان می‌رسد، یک طراحی رقص بصری متشکل از سه گذر زمانی مختلف. اولین گذر زمانی نگاه جدی موسی را روی جریان مداوم بازدیدکنندگان ایستاده در مقابل او، در نوعی نقش حیرت‌آور معکوس نشان می‌دهد. دو گذر زمانی باقی‌مانده، ضبط تکامل روشنایی داخل جناح کلیسا را با توجه به دیش خورشیدی، شاهد محض به شرایط نور (طبیعی و مصنوعی) آرامگاه پاپ ژولیوس دوم را قبل از بازسازی شرایط نوری اصلی ضبط کرده است. نورها و سایه‌ها یکدیگر را در یک توالی بی‌وقفه تعقیب می‌کنند، و مانند یک میزانه‌شمار روی زمان ضربه می‌زنند. انریکو فراری آردیچینی

the video artwork ‘look at me’ depicts some passages of the clean-up and of the ‘restoration of the light’ of julius II mausoleum, through an edit able to highlight gestures and sculpted details. the video is the result of the long-lasting collaboration with antonio forcellino and mario nanni: it reflects all the considerations, the insights and reflections matured during this period of study and research, returning them to the viewer through the medium of the video. it is therefore not a documentary work, but a tactile reading of the work of michelangelo, quietly accomplished, through the conscious and composed gestures of restorers and technicians. I am a filmmaker architect and an architect director. my works always oscillate between these two poles, between these two sensibilities: two visions that inevitably converge in this work, which originated from an undoubtedly architectural approach to the work of michelangelo. starting from the place examination (the church of san pietro in vincoli) and its characteristics (space, lighting, history), I left myself discover the work and its peculiarities. in order to accomplish this, the first and fundamental step has been the creation of a time-lapse able to record the lighting conditions inside the transept, observing the evolution of the solar dish throughout a whole day. this proved to be an important working and reflecting tool for us all. light is creation, is the principle. this is the premise from which I started to reflect on the works of michelangelo and carry on my work. the video thus opens on the inside of the church of st. peter in chains’ natural light. inside the video, light defines volumes, space and bodies, the conditio sine qua non elements of michelangelo’s work, made up of studied contrasts in light and shade, enhanced by the clever use of the sculpting technique, here taken to the extreme of its expressive possibilities. marble bends to the artist’s will, returning to its original integrity, thanks to the patient cleaning work carried out by antonio forcellino and his team. the master’s work is gradually revealed, uncovering unique details and unprecedented viewpoints behind the coat of time, able to grasp the viewer with the complexity of its own genesis. the lens approaches the bare stone, investigates, penetrating into the folds of a drapery left at the gradin stage, pausing on different stone sanding: deliberately opaque in its shadowed portions, and though so incredibly brilliant in the projecting ones. the camera records the light changes within the field, chasing them, meeting the music and floating on its strains. members, bodies, motions of the soul, investigated and defined by light. light which returns to its original state thanks to mario nanni’s work. the rediscovered artwork, now asks to be watched, observed: look at me the video ends up with tritico, a visual choreography consisting of three different time-lapse. the first time-lapse sees moses’ look settling severe on the constant flow of visitors standing before him, in a sort of surprising role reversal. the remaining two, recording the evolution of lighting inside the transept, according to the solar dish, bear witness to the lighting conditions (natural and artificial) of pope julius II mausoleum, before the original lighting conditions were restored. lights and shadows chase one another in a ceaseless succession and, like a metronome, beat the time. enrico ferrari ardicini





## the restoration of the light بازسازی نور



در طول عملیات بازسازی گروه پیکتراشی، آنتونیو فورچلینو متوجه شد که، بسته به نور و احساسات دنبال‌شده، میکل‌آنژ با ابزارهای مختلف روی سنگ مرمر کار می‌کرد، با استفاده از یک اسکنه دندان‌دار که نوک آن به شکل دندان‌های سگ بود، و روش‌های دیگر، از اگزالات کلسیم با ادرار کودکان گرفته تا سنگ پومیس و ورقه‌های سرب، برای به‌دست‌آوردن درجات مختلف صیقلی برای جذب یا بازتاب نور استفاده می‌کرد. در واقع نور یک عنصر اساسی در آثار او است. بدین‌سان هنرمند رنسانس یک جلوه سایه‌روشن به تندیس می‌داد، مانند یکی از نقاشی‌هایش زمانی‌که از رنگ سفید استفاده می‌کرد. کافی است که دریاره نقش نور در تبدیل سانولوی کلیسای کوچک پانولین ببانددیشیم. پروژه بازسازی روشنایی با هدف تأمین نورافکن مناسب برای بنای یادبود از طریق بازیابی فضایی درخشان انجام شد، که از اثر بونازوتی الهام گرفته و هدایت می‌شد. با مطالعه آثار هنری میکل‌آنژ ما ایده‌ای را درک کردیم که خلق آثار بعدی را تولید کرده بود، به این ترتیب، ما به‌منظور رفع اشتباهات جدی بسیاری که زمان به زمان ایجاد شده بود، کار کردیم. ما شرایط اصلی محیطی را بازیابی کردیم، که امروز هر دو با بستن پنجره در سمت شرق جناح کلیسا کاملاً تغییر کرده است، به همان اندازه روشنایی مصنوعی فعلی، که با مسطح‌کردن جلوه سابعدی اثر و جلوگیری از تفسیر صحیح آن، جلوه‌های سایه‌روشن را بدشکل کرده است. during the restoration of the group sculpture, antonio forcellino noticed that, depending on the light and the emotions sought, michelangelo worked the marble with different instruments, by using a gradina, a chisel with the tip in the shape of a dog's teeth, and other methods, from calcium oxalate with children's urine to pumice and up to lead sheets, obtaining different degrees of polishing to absorb or reflect light in different ways. light is in fact an essential element in his works. the renaissance artist thus gave the sculpture a chiaroscuro effect similar to the one in his paintings when he used the color white. It's enough to think about the role of the light in saulo's conversion of the pauline chapel. the restoration project of the lighting aims to give the monument the limelight it deserves, through the recovery of that luminous atmosphere that inspired and guided the work of buonarroti. studying michelangelo's artwork we understood the idea that generated the forthcoming realization and, in that way, we worked in order to fix the many serious mistakes made time by time. we restore the original environmental conditions, today totally changed both by closing the window on the east side of the transept, as much as the current artificial lighting, which distorts the chiaroscuro effects of the matter, flattening its three-dimensional effect and preventing the correct interpretation of the work.







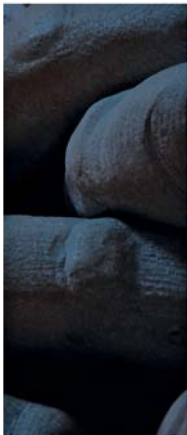
06.01



06.08



06.17



06.35



06.44



06.53



07.07



07.16



07.43



07.52



08.24



08.51



09.05



09.39



10.15



10.33



11.32



12.04



13.03



14.09



14.20



15.10



15.45



16.16



16.34



16.52



17.06



17.15



17.24



17.33



17.42



17.49



17.51



17.58



18.05



18.14



18.23



18.32



18.41



18.57



19.03



19.22



19.37



19.55



20.05



21.29



22.37



23.54



## پروژه the project

مداخله ما یک بازسازی لغوی و واقعی شرایط نور اصلی است، که در آن ما خود را از طریق بازگشایی مجازی پنجره سمت چپ که موسی نگاه خود را به آن چرخانده است، به‌منظور تقویت ماده، معنا، نور و نمادگرایی، در اختیار آثار هنری میکل‌آنژ قرار می‌دهیم. مطالعه محل و خود گروه پیکرتراش، این پرسش را در ذهن ایجاد می‌کند که با توجه به این‌که خود سنگ درخشندگی خاص خود را دارد، چگونه سنگ به نور طبیعی واکنش نشان می‌دهد. از آنجایی‌که امکان انجام عملیات از نقطه نظر معماری وجود نداشت، پروژه‌ای برنامه‌ریزی شد که می‌توانست معنای عمق کار را بیان کند. این پروژه به زنجیره بی‌تفاوتی و جهانی که به‌طور بالقوه لمس نیوغی را که میکل‌آنژ تمام عمر خود را وقف آن کرده بود، خاتمه داد: توانایی تراشیدن نور. از تاریکی همیشه یک داستان شروع می‌شود: ما با دقت نوری را که از طریق پنجره‌ها

در شرق و در غرب در روز انتخاب شده آوریل ۱۵۴۶، شرط مورد توافق میکل‌آنژ برای ارایه تندیس‌هایش به کلیسا، آزمایش و مطالعه کردیم. با دنبال‌کردن مسیر نور در طول روز، از سپیددم تا غروب، و اثر آن بر روی سنگ مرمر، ذهن مراقب نور نبوغ تنها هنرمند جهان که قادر به شکل‌دادن به سنگ از طریق اشعه‌های آفتاب بود، از نو به‌وجود آمد. مانند یک طراحی رقص درخشان، مداخله انتشار نور طبیعی در داخل کلیسا را درک کرده و آن را به چهار عمل تقسیم می‌کند: سپیددم، طلوع آفتاب، غروب آفتاب و هنگام گرگومیش. نور مصنوعی مسیر نور خورشید را تقلید می‌کند، با نوسان تدریجی منظم دما و شدت رنگ، با یک پرداخت رنگ که سایه‌ای از نارنجی به قرمز ایجاد می‌کند، خود را با نور طبیعی محیط یکی می‌کند. به نظر می‌رسد که نور از خود موسی منتشر می‌شود، این به‌لطف صیقل قابل توجه بازوی چپ و صورت است، که در اصل خورشید در هنگام غروب روی آن می‌تابید، و پیامبر را هم از جنبه فیزیکی و هم از جنبه نمادین نورانی می‌کرد. هر مجسمه بنای یادبود جدا گذاشته شده و نمای آن با پرتوهای نور مختلف که در بخش‌های مختلف روز به آن حیات می‌بخشد، تقویت شده است.

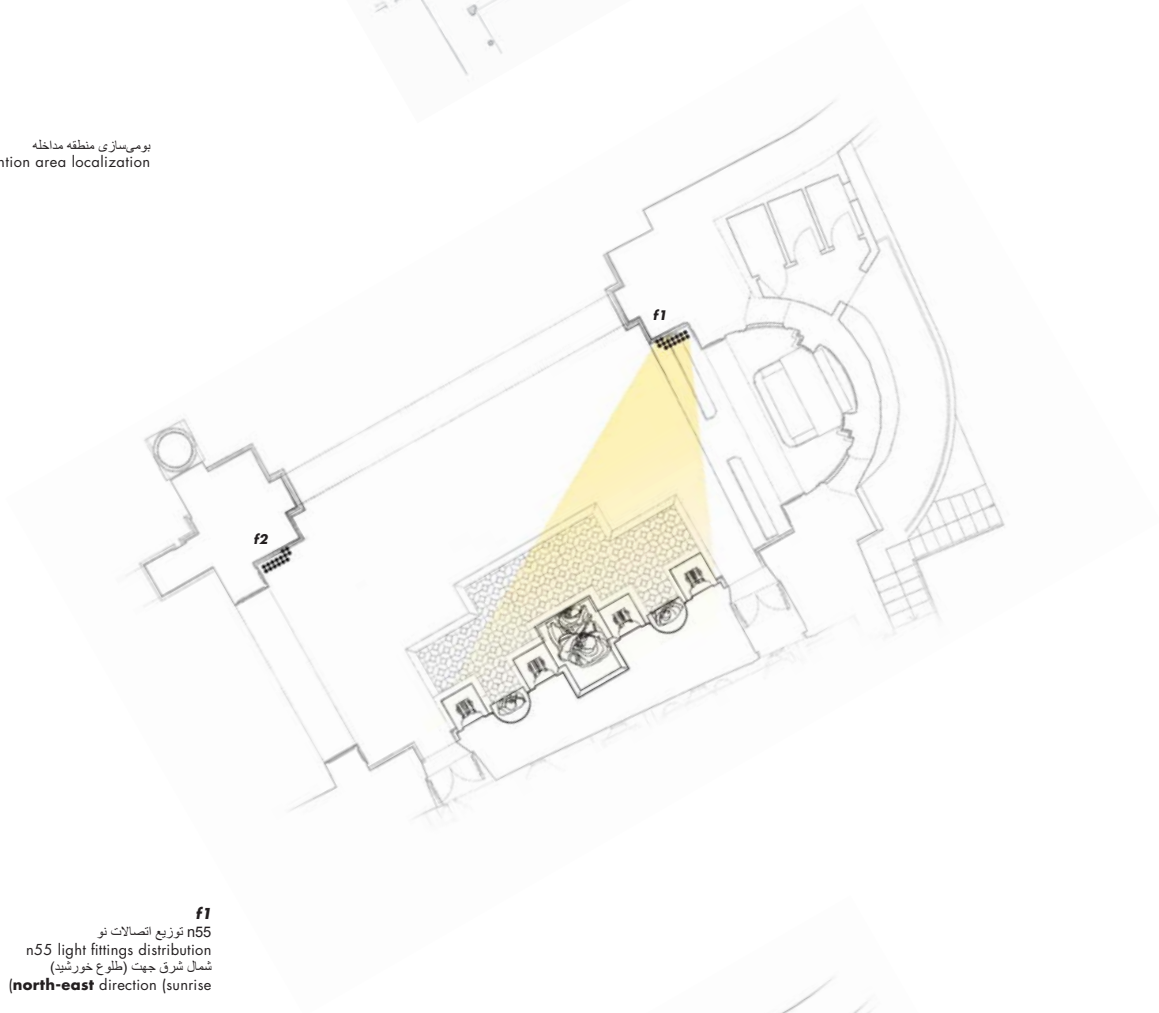
با برجسته‌کردن عمق و بافت، پروژه این امکان را فراهم می‌سازد که ببینده موسی اثر میکل‌آنژ را واقعاً به‌همان صورت که سازنده در نظر داشته است ببیند. our intervention is a real philological restoration of the original light conditions, in which we put ourselves at disposal of michelangelo’s artwork through the metaphorical reopening of the left side window to which mooses turn his gaze, in order to enhance matter, meaning, light and symbolism. the study of the location and the sculptural group itself led to questioning of how the stone would have reacted to natural light, considering the stone itself had its own luminosity. as it was impossible to operate from an architectural point of view, a project was developed, which could tell the profound meaning of the work. this ended a continuum of indifference and ignorance, which potentially obscured the touch of geniustowhichmichelangelohadconsecratedhisentirelife:theabilitytosculptlight. from darkness always begin a story: we carefully examined and studied the light that came into the basilica through the windows in the east and in the west on the chosen day of april 1546, the agreed term for michelangelo to deliver his sculptures. following the path of the light throughout the day, from dawn to dusk, and its effect on the marble, it has been recreated a lighting mindful of the genius of the only artist in the world able to give shape to stone through the rays of the sun. as in a luminous choreography, the intervention understand the natural light spilling inside the church and divided it into four acts: dawn, sunrise, sunset and dusk. the artificial lighting mimics the solar light path, with a regular gradual fluctuation of both the color temperature and intensity, with a color rendering that shades from the orange to the red, integrate itself with the ambient natural light. the light seems to come from mooses himself, thanks to the notable polishing of the left arm and of the face, on which originally the sun shone at sunset, illuminating the prophet both physically and symbolically. each statue of the monument has been isolated and enhanced by different light beams that brig it to life during the four different parts of the day. by highlighting depth and texture, the project lets the viewer to meet michelangelo’s mooses truly the way the author had intended it.



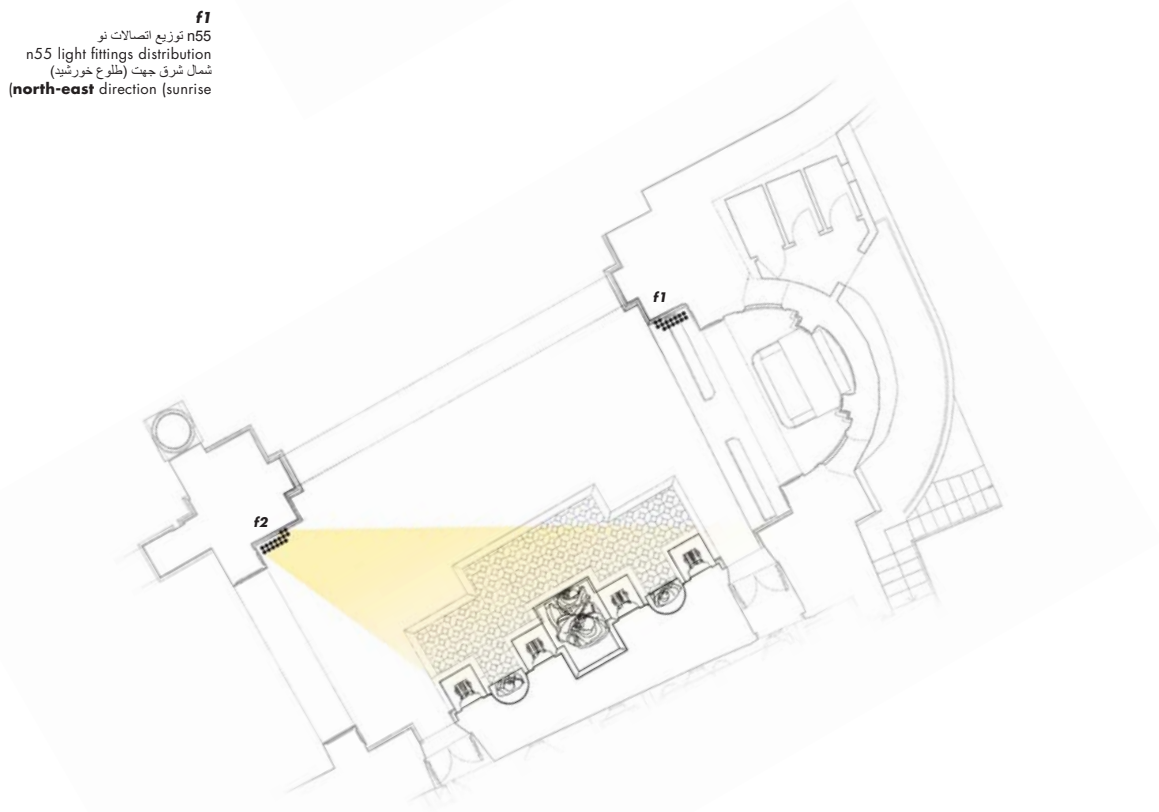




بومی سازی منطقه مداخله  
intervention area localization



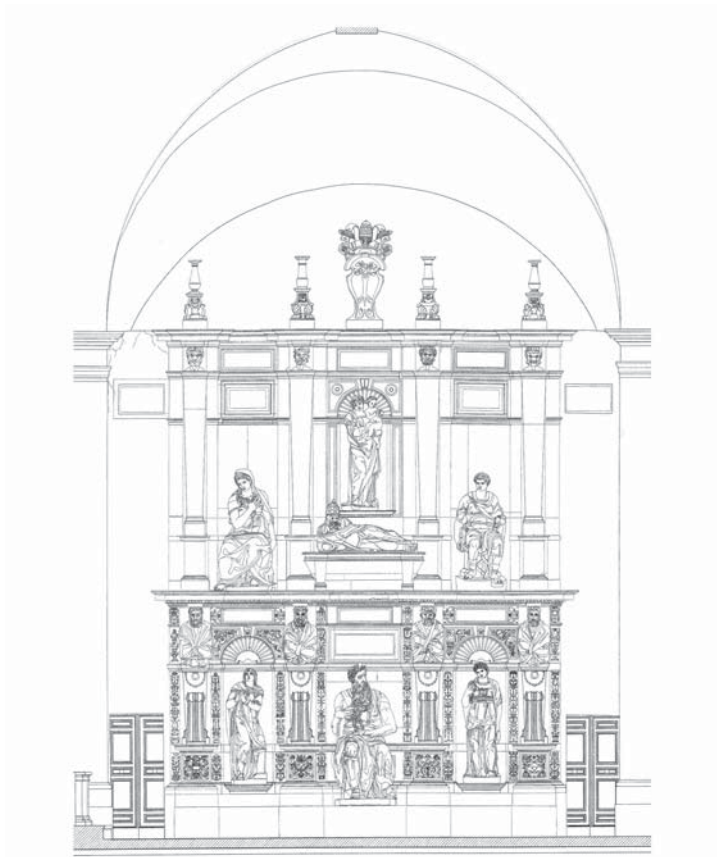
**f1**  
n55 توزیع اتصالات نور  
n55 light fittings distribution  
شمال شرق جهت (طلوع خورشید)  
(north-east direction (sunrise



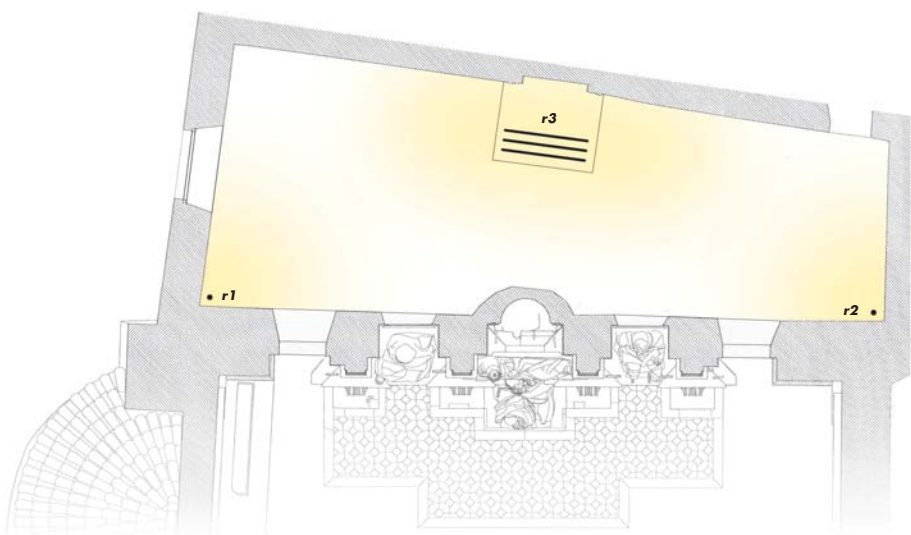
**f2**  
n55 توزیع اتصالات نور  
n55 light fittings distribution  
جنوب غرب جهت (غروب آفتاب)  
(south-west direction (sunset







چشم‌انداز نمونه پیکرتراشی  
prospect of the sculpture ensemble



بخش عمومی منطقه مداخله  
general sections of the intervention area





'ماريو! ما پاپ را با نور تو نجات دادیم،  
'mariol we saved the pope with your light,  
شخص دیگری نشان داده است!  
'another person has shown!  
آنتونیو فورچلینو  
antonio forcellino

## the work اثر

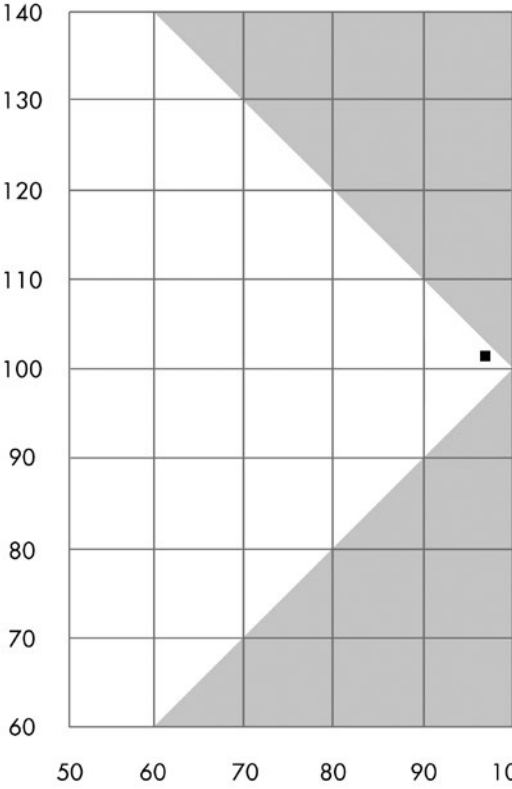
عملیات مداخله در آرامگاه ژولیوس دوم به روشنایی پویا نیاز داشت که در همزیستی با نور طبیعی در کل طول دوره بیست و چهار ساعت فعال باشد. n55 اتصالات نور دیود نوری با فن‌آوری اختصاصی و یک سیستم نوری منحصربه‌فرد توسط ویابیتزونو، نور طبیعی خورشید و تغییرات تدریجی آن‌را از نو خلق می‌کند، و بافت نور و تماس آن‌را با سطوح صاف‌تر یا ناهموارتر سنگ مرمر تقویت می‌کند، کیفیت سه بعدی بنای یادبود، سایه‌های آن و ویژگی‌های تصویری که بخش قابل‌توجهی از یک اثر هنری است که تنها امروز می‌توان گفت که بازیابی شده است. عملیات مداخله شامل نصب و راداندازی n55 اتصالات نور بسیار کوچک پنهان در سرستون‌ها نزدیک هر دو پنجره موجود و ستون دیواردار می‌باشد. سیستم مجهز به یک فن‌آوری دیود نوری منحصربه‌فرد است به‌طور ویژه برای ویابیتزونو ساخته‌شده است، نوری با کیفیت بسیار بالا، بسیار شبیه به نور طبیعی خورشید منتشر می‌کند که در طول زمان‌های مختلف روز وارد کلیسا می‌شود و قادر به تولید نور مهتاب می‌باشد. اتصالات نور مورد نیاز برای روشن‌کردن مجسمه خصوصیات زیر را دارد: مقدار **Rg 103** (شاخص وسعت) و یک مقدار **RF 96** (شاخص وفاداری) در مقیاس ارزش **TM-30** (روش **IES** برای ارزیابی تفسیر رنگ منبع نور)، یک سیستم به‌کارگیری ۹۹ رنگ نمونه، شامل هر دو نوع رنگ اشباع‌شده و کمی اشباع‌شده می‌باشد. یک عامل خرابی **0.150mW/lm**، یکی از پایین‌ترین سطوح ممکن که با استفاده از فن‌آوری مدرن، با توجه به خورشید یا یک منبع هالوژن سنتی به مقداری بیش از **75mW/lm** می‌رسد که ۵۰۰ برابر بزرگتر از منابع دیود نوری ویابیتزونو می‌باشد. کارایی نور که بین **15lm/W** و **96lm/W** متغیر است، حداکثر صرفه‌جویی ممکن در انرژی (درجه **A++**) را فراهم می‌سازد. **CRI** (شاخص پرداخت رنگ) ارزش ۹۸، مربوط به ۱۴+۱ رنگ می‌شود، و محدود به ۸ رنگ اصلی که معمولاً اکثر تولیدکنندگان ارایه می‌دهند نیست، با توجه به اینکه **R9** مشکل‌سازترین رنگ با فن‌آوری دیود نوری است، یک ارزش بالا به‌خصوص با قرمز اشباع‌شده ارایه می‌دهد. آن‌ها در دماهای رنگ مختلف - به ترتیب **4000K**، **3000K**، **2200K** و **5000K** عمل می‌کنند. آن‌ها هر دو اشعه ماورای بنفش و مادون قرمز و فاقد سوسوزنی هستند و یک بیضی ماکدام ۱ گام دارند. n55 اتصالات نور، که به‌راحتی قابل تعویض هستند تمام تعمیر و نگهداری را سهولت می‌بخشند و هزینه مدیریت را کاهش می‌دهند، نیروی محرکه با اتلاف حرارت پویا را به ثبت رسانده است. به‌منظور تکمیل پروژه، پنج اتصال نور **Viabizzuno fi50** با **CRI** برابر با ۹۵ در جناح گروه کر کلیسا قرار داده شد، که به کل دیوار مجموعه تدیس عمق بخشید و خطوط کنارنمای فوقانی نور پس‌زمینه آن‌را برجسته کرد. این دیود نوری سه دمای رنگ مختلف دارد: **3000K**، **4000K** e **5000K**. سیستم روشنایی که توسط یک کنترل‌کننده **dmx** مدیریت می‌شود، با تضمین حساسیتی که تنها نور طبیعی می‌تواند ارایه دهد، حداکثر دقت و تناوب لحظات نور مختلف را فراهم می‌سازد.





the intervention on the tomb of julius II required dynamic lighting operating in symbiosis with natural light throughout the twenty-four hour period. n55 led light fittings with proprietary technology and an exclusive optical system by Viabizzuno recreate natural sunlight and its gradual variations, enhancing the texture of light and its contact with smoother or rougher marble surfaces, the tridimensional quality of the monument, its shadows and the pictorial features which are a substantial part of an artwork today we can claim as recovered. the intervention consists in the installation of n55 extremely small light fittings concealed on the capitals nearby both the existing window and the walled one. the system is and equipped with an exclusive led technology specially developed for Viabizzuno, emitting an extremely high quality of light, extremely similar to natural sunlight entering the church during the different times of the day and able to reproduce moonlight. the light fittings required to illuminate the sculptures have: a Rg value of 103 (gamut index) and a Rf value of 96 (fidelity index) in the TM-30 value scale (IES Method for Evaluating Light Source Color Rendition), a system employing 99 sample colours, including both the saturated and lightly saturated ones. a 0.150mW/lm damage factor, one of the lowest possible using modern technology, considering the sun or a traditional halogen source reach a value of over 75mW/lm, 500 times larger than Viabizzuno led sources. light efficiency varies between 115lm/W and 96lm/W, allowing the maximum possible energy saving (A++ grade). a CRI (Color Rendering Index) value of 98, referred to 14+1 colors, and not limited to the 8 main colors as with most manufacturers, providing an elevated value especially with saturated red – considering R9 is the most problematic color with led technology. they operate at different color temperatures – 2200K, 3000K, 4000K and 5000K respectively. they are both uv and ir and flicker free and have a 1-step macadam ellipse. the n55 light fittings, which are easily interchangeable simplifying all maintenance and reducing management cost, have patented propulsion with dynamic heat dissipation. in order to complete the project, five Viabizzuno fi50 light fittings with a cri equal to 95 were placed in the transept of the choir, adding depth to the whole wall of the sculptural complex and highlighting its backlit upper contours. these led have three different colour temperatures: 3000K, 4000K e 5000K. the lighting system is managed by a dmx controller allowing maximum precision and alternating different light moments, ensuring the sensitivity that only the natural light is able to donate.

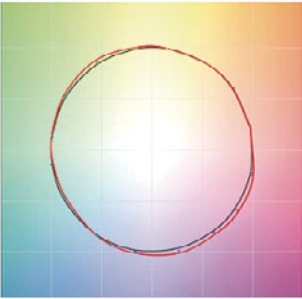
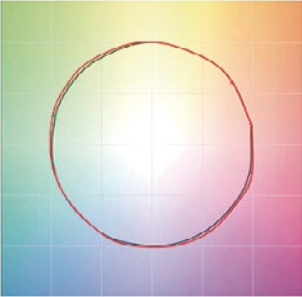
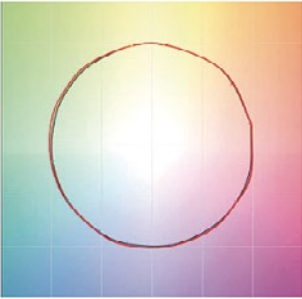
IES TM-30 Rf/Rg relation



منبع نور  
**light source**  
دیود نوری و بیابیزونو  
QT12-RE + UV 필터  
QT12-RE + UV filter  
لامپ تالیان  
incandescent lamp

عامل خرابی f (mW/lm)  
**damage factor f (mW/lm)**  
0.149  
0.160  
75

گرافیک برداری رنگ  
color vector graphic



گرافیک اعوجاج رنگ  
color distortion graphic



عملکرد رنگ برجسته ای از سیستم N55  
outstanding color performance of n55 system

CES 1 type c	CES 2 type c	CES 3 type a	CES 4 type a	CES 5 type d	CES 6 type c	CES 7 type c	CES 8 type d	CES 9 type f	CES 10 type g	CES 11 type c	CES 12 type a	CES 13 type f	CES 14 type e	CES 15 Type B	CES 16 Type C
CES 17 type c	CES 18 type b	CES 19 type e	CES 20 type f	CES 21 type d	CES 22 type d	CES 23 type f	CES 24 type a	CES 25 type a	CES 26 type d	CES 27 type a	CES 28 type g	CES 29 type c	CES 30 type a	CES 31 type d	CES 32 type c
CES 33 type d	CES 34 type g	CES 35 type g	CES 36 type a	CES 37 type a	CES 38 type a	CES 39 type f	CES 40 type f	CES 41 type c	CES 42 type f	CES 43 type c	CES 44 type g	CES 45 type g	CES 46 type e	CES 47 type c	CES 48 type d
CES 49 type d	CES 50 type f	CES 51 type f	CES 52 type f	CES 53 type e	CES 54 type f	CES 55 type g	CES 56 type g	CES 57 type c	CES 58 type d	CES 59 type e	CES 60 type g	CES 61 type f	CES 62 type c	CES 63 type f	CES 64 type e
CES 65 type f	CES 66 type e	CES 67 type e	CES 68 type f	CES 69 type f	CES 70 type f	CES 71 type f	CES 72 type f	CES 73 type f	CES 74 type c	CES 75 type f	CES 76 type a	CES 77 type f	CES 78 type f	CES 79 type c	CES 80 type g
CES 81 type a	CES 82 type c	CES 83 type c	CES 84 type f	CES 85 type a	CES 86 type c	CES 87 type f	CES 88 type f	CES 89 type a	CES 90 type e	CES 91 type a	CES 92 type a	CES 93 type d	CES 94 type c	CES 95 type a	CES 96 type g
CES 97 type f	CES 98 type a	CES 99 type e													

TM-30 99 Farbmuster  
TM-30 99 color samples





## the result نتیجه

که توسط میکل‌آنژ به او داده شد؛ آرامگاه مشهور ژولیوس دوم پس از قرن‌ها اکنون دوباره می‌درخشد. روشنایی جدید با مشخص‌کردن ساختمان و پیکره‌های پروژه فوق‌العاده که در ۱۵۰۵ به آن فکر شد، بارها بازطراحی شد و سرانجام چهل سال بعد تحقق یافت، بنا را همان‌گونه نوسازی کرد که در اصل، وقتی بونازوتی برای انتخاب کلیسای جامع سن پیترو در وینکولی الهام گرفته بود به‌نظر می‌رسید. بازدیدکنندگان از رم سرانجام قادر به دیدن رنگ‌های اصلی سنگ مرمر کازارا و همچنین جزئیات پیچیده پیکرتراشی میکل‌آنژ خواهند بود. حتی کسانی که قبلاً با این کار هنری آشنا هستند، باید بازگردند و آن را ببینید، زیرا بازسازی نور به افرادی که به سن پیترو در وینکولی می‌روند بیش و هیجانی بخشیده است که در اصل توسط این استاد دوره رنسانس درک شده است. 'تراژدی مراسم تدفین'، همان‌طور که یکبار توسط یکی از زندگی‌نامه‌نگاران بونازوتی تعریف شده بود، اکنون به یک نتیجه شاد رسیده است: روشنایی جدید در مداخله با حساسیتی کمیاب، که ناختها به تدیس موسی نور بخشید، بلکه سایه‌هایش را نیز به آن بازگرداند، میکل‌آنژ را علاوه بر پیکرتراش سنگ مرمر به‌عنوان پیکرتراش نور نشان می‌دهد. that was given to him by michelangelo; the famous tomb of julius II now shines again after centuries. the new lighting recreates how it would have originally appeared when buonarroti was inspired to choose the basilica of san pietro in vincoli, defining construction and figures of the extraordinary project which was thought of in 1505, redesigned several times and finally realized forty years later. any visitors to rome will finally be able to see the original colours of the carrara marble and also the sophisticated details of michelangelo's sculpture. even those who already know of this work of art must return to see it, because of the restoration of the light which has given people who go to san pietro in vincoli the sights and emotions that were originally conceived by this master of the renaissance. the 'burial tragedy', as it was once defined by one of buonarroti's biographers, now has a happy outcome: the new lighting reveals michelangelo as sculptor of light in addition of marble, in an intervention of rare sensibility which has not only given the light to mores, but has returned him its shadows.







۰۵:۴۰ سپیده دم  
05.40 dawn



۰۹:۰۰ صبح  
09.00 morning



۰۶:۱۰ طلوع خورشید  
06.10 sunrise



۱۲:۰۰ ظهر  
12.00 midday





۱۴.۰۰ اوایل بعد از ظهر  
14.00 early afternoon



۲۰.۰۶ غروب  
20.06 sunset



۱۶.۰۰ بعد از ظهر  
16.00 afternoon



۲۰.۳۶ هوای گرگ و میش  
20.36 dusk



