



HAL
open science

Le Péché originel de Marco d'Oggiono et la réécriture immaculiste de la Genèse par l'Apocalypsis nova

Gwladys Le Cuff

► **To cite this version:**

Gwladys Le Cuff. Le Péché originel de Marco d'Oggiono et la réécriture immaculiste de la Genèse par l'Apocalypsis nova. *ArtItalies*, 2020, 26, pp.38-53. halshs-04084078

HAL Id: halshs-04084078

<https://shs.hal.science/halshs-04084078v1>

Submitted on 5 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Perspectives de recherche III

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Michel Hochmann

DIRECTEUR ADJOINT

Paola Bassani Pacht

RÉDACTEUR EN CHEF

Laura de Fuccia

COORDONNÉES

AHAI – Istituto Italiano di Cultura

50 rue de Varenne

75007 Paris

contact.ahai@gmail.com

www.artitalien.fr

ArtItalies. La revue de l'AHAI, n° 26/2020, a été publiée avec le concours : de l'Istituto Italiano di Cultura de Paris, de la Wolfgang Ratjen Stiftung, de Vincent Aubry-Lecomte, de Jean-Christophe Baudequin, de Claire Carzou, de Laura Cedrangolo, de Stanislas Cozon, d'Emmanuel Du Douet de Graville, de Françoise Heilbrun, de Nicolas Joly, de Chantal Mauduit, de Marie-Catherine Sahut.



En couverture : Nicolas Poussin, *Le Baptême du Christ*, Paris, collection particulière.

COMITÉ DE RÉDACTION

Paola Bassani Pacht, *docteur en histoire de l'art*

Laura de Fuccia, *docteur en histoire de l'art (EPHE), chef de projet (INHA)*

Antonella Fenech Kroke, *chargée de recherche, Centre national de la Recherche scientifique, Centre André Chastel, UMR 8150, université Paris-Sorbonne*

Michel Hochmann, *directeur d'études, École pratique des hautes études, Paris*

Jérémy Koering, *professeur ordinaire à l'université de Fribourg*

Jane Mac Avock, *historienne de l'art*

Véronique Meyer, *professeur d'histoire de l'art moderne, université de Poitiers*

Catherine Monbeig Goguel, *directeur de recherche émérite, CNRS, musée du Louvre, Paris*

Philippe Morel, *professeur d'histoire de l'art moderne, université Paris I – Panthéon-Sorbonne*

Daniel Russo, *professeur d'histoire de l'art médiéval, université de Bourgogne, Dijon*

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Daniele Benati, *professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Bologna*

Hugo Chapman, *directeur du Department of Prints and Drawings, British Museum, Londres*

Claudia Conforti, *professeur d'histoire de l'architecture, Università degli Studi di Roma Tor Vergata*

Philippe Costamagna, *directeur du Palais Fesch-musée des Beaux-Arts et conservateur des musées de la ville d'Ajaccio*

Annick Lemoine, *maître de conférence, université de Rennes 2, directrice du musée Cognacq-Jay, Paris*

Stéphane Loire, *conservateur en chef du département des Peintures, musée du Louvre, Paris*

Stefania Mason, *professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Udine*

Catherine Puglisi, *professeur et directrice du Department of Art history, Rutgers University*

Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *professeur d'histoire de l'art moderne, Università degli Studi di Roma Tor Vergata*

Pierre Rosenberg, *directeur honoraire du musée du Louvre, membre de l'Académie française, Paris*

Nicolas Schwed, *historien de l'art, spécialiste de l'art du dessin, galeriste, Paris*

Michele Tavola, *historien de l'art, spécialiste de l'art contemporain, Lecco*

Catherine Whistler, *conservateur en chef, l'Ashmolean Museum, Oxford*

COORDINATION SCIENTIFIQUE, RÉVISION DES TEXTES, TRADUCTION

Marie Caillat, *chargée d'édition*

Le Péché originel de Marco d'Oggiono et la réécriture immaculiste de la Genèse par l'Apocalypsis nova

GWLADYS LE CUFF

Les crises qui ébranlèrent l'institution ecclésiale au tournant du XV^e et du XVI^e siècle, amplifiées sur le plan intellectuel par les premières études philologiques critiques des Écritures, eurent pour effet d'investir d'un enjeu épistémique crucial la lecture de la Genèse et la représentation du premier lapsus humain. Figure de l'origine, le couple des progéniteurs fut incessamment convoqué comme le « paradigme vide » ou le « dispositif d'interprétation » à même d'accueillir toutes les projections normatives. Adam créé à l'image de Dieu et doté de la première langue, en se détournant des commandements du Créateur, causa la chute en région de dissemblance et la dégradation de l'accès à l'intelligible divin ; les protoplastes (premiers créés) devinrent ainsi, au gré des visées de chaque reformulation figurative ou textuelle, catholique ou réformée, « le miroir où viennent se réfléchir les stratégies de garantie ou d'abandon du sens ». En manière d'*addendum* aux œuvres réunies par Lise Wajeman dans *La Parole d'Adam, le corps d'Ève*¹, c'est bien du côté de la garantie théologique d'un ordre pérenne qu'il faudrait situer l'interprétation du *Péché originel* par Marco d'Oggiono (**fig. 1**), puisque, loin de se cantonner au seul moment de la faute ou de la punition, c'est en fait toute l'histoire du salut qu'il nous invite à recomposer à travers lui. Domenico Sadini l'avait remarqué, la présence d'un Créateur bénissant et non pas courroucé introduit ici une ambiguïté singulière : par la symétrie des gestes qui associent visuellement deux figures latérales opposées – Dieu et Ève – et le choix de montrer Adam à terre mais aussi en voie d'être relevé, Marco d'Oggiono parvient à évoquer tout à la fois le moment de la Création de l'homme, celui de la chute comme conséquence du péché et la promesse du rachat de l'humanité par le Christ².

Nous verrons comment cette fresque, probablement inscrite dans un cycle marial, au sein d'un des bastions milanais de l'immaculisme franciscain, engage le *Péché originel* dans une préfiguration néo-testamentaire. Afin de ressaisir les tissages intertextuels et les condensations figurales mis en œuvre, je les confronterai aux révélations immaculistes de l'*Apocalypsis nova*, dont les premiers chapitres proposent une réécriture de la Genèse motivée par des enjeux mariologiques. Le recueil manuscrit des visions d'Arcangela Panigarola, elles aussi rapprochées de plusieurs œuvres milanaises de Marco d'Oggiono, mais dont la portée immaculiste n'a pas encore été explorée *in extenso*, offrira d'autres images scripturaires pertinentes. Bien que fréquemment convoqués par les historiens de l'art, ces deux textes n'ont pas jusqu'à présent fait l'objet d'une étude

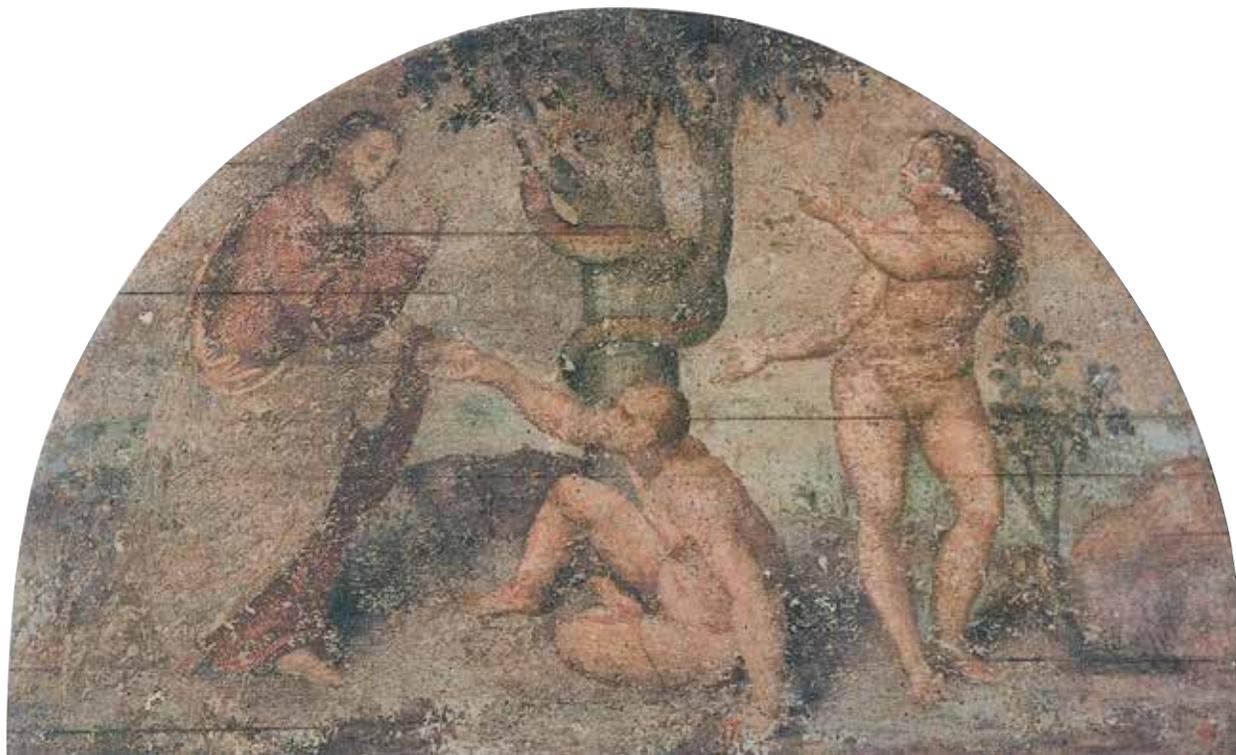


Fig. 1 – Marco d'Oggiono, *Péché originel*, Milan, Pinacoteca di Brera, prov. Santa Maria della Pace.

exhaustive³. La mise en regard de ces diverses interprétations (*disegno*, réécriture et récits visionnaires) permettra de mieux saisir les procédés par lesquels, alors que les formules iconographiques de l'Immaculée Conception n'étaient pas encore fixées et dans un centre urbain où elles ne pouvaient l'être de façon trop explicite⁴, le peintre ouvrait subtilement la composition de la *storia* à un temps culturel plus indéterminé, capable de résumer, dans la mémoire d'un vaste réseau d'images, l'économie de l'entière *Historia salutis*.

Des morceaux de peinture

Les œuvres étudiées ici sont les seuls témoins résiduels de l'importante activité de fresquiste de Marco d'Oggiono. Proche disciple de Léonard tandis qu'il était déjà un maître indépendant, peu de ses premiers travaux nous sont parvenus. Rien ne reste des toiles vénitienne réalisées vers 1498, rien non plus d'un possible séjour romain auquel Cesare Cesariano fait allusion dans son *Commento* de Vitruve⁵. Marco jouissait pourtant d'une notoriété suffisante pour être appelé dès 1501 à Savone par le cardinal Giuliano della Rovere, futur pape Jules II, afin de peindre la chapelle funéraire familiale, dédiée à la Vierge, dans la cathédrale Santa Maria di Castello⁶. Détruit en 1542, ce cycle marial dont aucune trace ne subsiste devait cependant constituer un moment d'élaboration décisif pour les réalisations ultérieures. D'autres fresques, exécutées dans les mêmes années à l'église paroissiale San Niccolò à Lecco ne sont connues qu'à travers deux attestations de paiement⁷. Qui s'intéresse aux décors milanais de la Renaissance doit souvent se contenter d'imaginer des lieux à partir de fragments juxtaposés. Dans un souci de préservation, nombre de peintures murales des églises désaffectées suite aux suppressions napoléoniennes furent détachées et transportées sur d'autres supports pour rejoindre, sectionnées sous forme de *quadri* indépendants, les collections de la Pinacothèque de Brera. Ce morcellement, mené en plusieurs campagnes avec leurs nécessaires aléas matériels, causa la perte des frises ornementales et autres dispositifs d'encadrement qui articulaient les compartiments *in situ*; il interdit désormais la connaissance précise de l'ordonnancement des scènes. Par ailleurs, les décors des fondations franciscaines milanaises ont en grande part disparu : l'église des observants, Sant'Angelo vecchio, dont le *tramezzo* avait



Fig. 2 – Marco d'Oggiono, *Noces de Cana*, Milan, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, prov. chapelle Bagarotti, Santa Maria della Pace.



Fig. 3 – Marco d'Oggiono, *Dormition de la Vierge* (partie gauche), Milan, Pinacoteca di Brera, prov. chapelle Bagarotti, Santa Maria della Pace.



Fig. 4 – Marco d'Oggiono, *Dormition de la Vierge* (partie droite), Milan, Pinacoteca di Brera, prov. chapelle Bagarotti, Santa Maria della Pace.

probablement été peint par Vincenzo Foppa, fut mise à sac en 1527 lors du siège de la ville, puis détruite en 1550 sur ordre du gouverneur espagnol Ferrante Gonzaga⁸ ; San Francesco Grande, siège des conventuels, pour lequel Léonard de Vinci peignit sa *Vierge aux rochers*, fut démoli en 1806. Toujours sur pied, Santa Maria della Pace, d'où provient la fresque du *Péché originel*, subit dans les mêmes années de grandes altérations, puisque son usage comme écuries et caserne motiva le retrait des fresques que Bernardino Luini, Marco d'Oggiono puis Gaudenzio Ferrari avaient peintes dans les chapelles latérales⁹. Cette église conventuelle était le siège milanais des franciscains dits Amadéistes (*amadeiti*), d'après le nom de leur fondateur, Amadeo Menez de Silva (v. 1420-1482) ; une réforme qu'Érasme cita parmi les *sectæ* excédentaires qui minaient l'Église, principalement implantée dans le duché de Milan et qui dura près d'un siècle, jusqu'à la dissolution de la congrégation en 1568 sous l'impulsion de Charles Borromée¹⁰.

La fresque du *Péché originel* a été mise en relation avec les *Noces de Cana* et la *Dormition de la Vierge* (fig. 2, 3, 4) qui proviennent avec certitude de la chapelle funéraire de l'évêque Battista Bagarotti à Santa Maria della Pace, peinte vers 1521-1522 et placée *sub titulo Assumptionis beate Marie Virginis*. La dédicace à l'*Assunta* se matérialisait sur l'autel par une pala (fig. 5) peinte sur panneau par Marco d'Oggiono, qui avait déjà réalisé quelques années auparavant, en compagnie de Giovanni Agostino da Lodi – longtemps désigné comme le Pseudo-Boccaccino –, deux grands polyptyques dont l'un destiné au maître-autel, eux aussi commandés par Battista Bagarotti¹¹.

Contrairement aux *Noces de Cana* et à la *Dormition* qui devaient se déployer sur un ou deux murs latéraux de la chapelle Bagarotti, la fresque du *Péché originel* est de dimension assez réduite (77 × 131 cm) et fut sans doute une lunette placée au-dessus d'un linteau de porte, quoique son emplacement initial reste inconnu. Les descriptions anciennes ne la mentionnent pas et discordent quant au sujet et à la position des autres fresques¹². Daté de 1519, le monument funéraire de l'évêque



Fig. 5 – Marco d'Oggiono, *Assomption de la Vierge*, Milan, Pinacoteca di Brera, prov. chapelle Bagarotti, Santa Maria della Pace.



Fig. 6 – Ambrogio Montevecchia, *Monument funéraire de l'évêque Battista Bagarotti*, Milan, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, prov. chapelle Bagarotti, Santa Maria della Pace.

(fig. 6), d'abord attribué à Andrea Fusina puis rendu à Ambrogio Montevecchia¹³, devait déjà se trouver *in loco* lors de la réalisation du décor, interdisant au moins partiellement l'usage de la surface de l'un des murs. Bien que le plan de l'église soit connu, la reconstitution de l'ensemble s'avère d'autant plus ardue que les chapelles du flanc droit n'existent plus et que seuls demeurent visibles depuis la nef leurs arcs d'accès murés¹⁴. Enfin, les avis ont divergé quant à la localisation du *Péché originel* du fait des lacunes documentaires relatives aux conditions de son retrait : si Maria Teresa Fiorio soutient que cette lunette jamais décrite par les sources anciennes était sans lien avec la chapelle Bagarotti, Domenico Sedini juge fort possible qu'elle s'articule à ce décor marial, et c'est un avis souvent retenu¹⁵. Par prudence, j'oscillerai ici entre l'analyse de la fresque comme entité autonome et la tentative de restituer sa possible articulation aux autres fragments conservés.

Circulation des gestes et réécriture

Délabrée, la surface picturale du *Péché originel* présente de grandes lacunes. Au début de l'Ottocento, le retrait des fresques en était encore à ses débuts et cette œuvre, jugée mineure, fut livrée aux expérimentations de Stefano Barezzi, qui prônait le transport sur panneaux plutôt que sur toile et entendait traiter ainsi la

Cène de Léonard de Vinci¹⁶. Une gravure publiée en 1833 (fig. 7) renseigne cependant sur ce que l'on pouvait encore voir peu après l'entrée dans les collections de Brera¹⁷ : si l'on en croit les détails ajoutés, entre les bras du Créateur, s'étendait à l'horizon un village étonnamment transplanté en plein Paradis – possible figure de la tension entre cité terrestre et cité céleste, il récapitulerait le cours de l'histoire humaine en inscrivant le bâti local dans une lecture providentielle. La gravure suggère aussi un jeu d'ombres portées assez inhabituel, encore perceptible sur la fresque : cette recherche d'effets lumineux devait accentuer des dispositions propres au lieu pour décrocher les figures du plan. Autre jeu spatial, cette fois avec le cadre : le bras d'Adam prend appui au plus bas de la composition, de telle sorte que ses doigts débordent de la ligne d'un sol qui apparaît artificiellement sectionné et semblent inviter le spectateur à une proximité presque tactile, si l'on suppose – par exemple – que cette main surplombait les têtes au passage d'une porte.

Comme le suggère le soin apporté à l'étude à la sanguine conservée à l'Ambrosienne (fig. 8)¹⁸, les positions d'Ève et d'Adam, particulièrement élaborées, deviennent les syntagmes par lesquels Marco d'Oggiono restitue différents temps et retournements successifs pour mettre en mouvement son œuvre. La position courbée et amollie de cet Adam recroquevillé à terre le soustrait aux habituels canons sculpturaux de la beauté idéale. Par l'insistance à rendre son dos rond et les plis de son ventre, un excédent de chair se manifeste et expose la macule dont le premier pécheur est entaché : l'invention d'un pied placé à l'aplomb du sexe, comme par

métonymie, est l'un des ressorts analogiques par lesquels se signalent, en un jeu de déplacements ambivalents, et l'érotisation et les enjeux moraux qui lui affèrent. La pose d'Ève, entièrement nue, hanchée, et – chose rare en peinture – offrant son sexe directement à la vue, fut considérée comme « non choisie » par la critique du XIX^e siècle¹⁹ ; mais elle procède en fait du même travail figuratif, et suggère, avec l'écartement impudique des jambes, un temps antérieur au péché (quoique l'absence de fruit rende le moment indécidable), tandis que le mimétisme de ses bras avec les anneaux serpentins, comme sa gesticulation non coordonnée, accusent la faute déjà en acte dans l'instabilité de la première femme. En prolongeant les méandres du serpent tentateur, les courbes adoptées par les corps d'Ève et d'Adam prédisent et confirment leur écart transgressif sanctionné par la perte de la ressemblance divine²⁰. Souvent rapprochée des gravures de Raimondi d'après Raphaël, le *Péché originel* s'écarte pourtant de ces modèles, comme de ceux d'Albrecht Dürer²¹. Bien que gisant à terre, Adam est soutenu et presque relevé par le Créateur bénissant : les deux postures rappellent ainsi inévitablement le moment de la Création de l'homme, quoique, à le reconnaître comme un geste de pardon, le bras tendu du Créateur se rapproche encore du geste du Christ sauvant Adam et Ève lors de sa descente aux Limbes²². Placé à la souche de l'arbre, le corps d'Adam s'étend entre son tronc et ses racines au point que sa morphologie s'en trouve à son tour végétalisée, associée structurellement aux différentes parties de l'arbre : sa main appuyée prolonge la souche à la manière d'une racine, tandis que l'*inventio* principale de cette composition réside dans le bras d'Adam tendu vers le Créateur, sorti du tronc comme une branche. Nous reviendrons sur les implications de ce détail dont on remarque d'emblée la proximité formelle avec la végétalisation consacrée du corps masculin qu'est la *virga*, issue de la prophétie d'Isaïe 11, 1 sur la *virga Jesse* ; une tige sort du flanc ou de la poitrine des patriarches pour former les arbres de leur lignée, arbres de Jessé ou d'Abraham, qui peuvent parfois, comme dans un panneau de Matteo da Gualdo, être des arbres d'Adam²³.

Pour étonnant qu'il soit, le parallélisme entre le Créateur et Ève, placés autour d'un arbre devenu l'axe central de la répartition entre le bien et le mal, peut rappeler les images qui opposaient, comme dans le Missel de Salzbourg, Ève et Marie de part et d'autre de l'Arbre de la Connaissance, ou encore, comme dans la fresque bolonaise de Giovanni da Modena à San Petronio, l'Ève Synagogue et *Maria Ecclesia* autour de l'Arbre de la Croix²⁴. De façon similaire, Marco d'Oggiono cherche à dialectiser les principes de la chute et de la rédemption, et le circuit dynamique des causes et des effets s'opère chez lui au moyen de l'écart parallèle des bras : les gestes descendants d'Ève adressés au serpent tout en désignant Adam suggèrent l'emprise avilissante du Malin et s'opposent au mouvement ascendant du Créateur, qui relève Adam et l'élève en esprit par une bénédiction étendue vers le ciel.

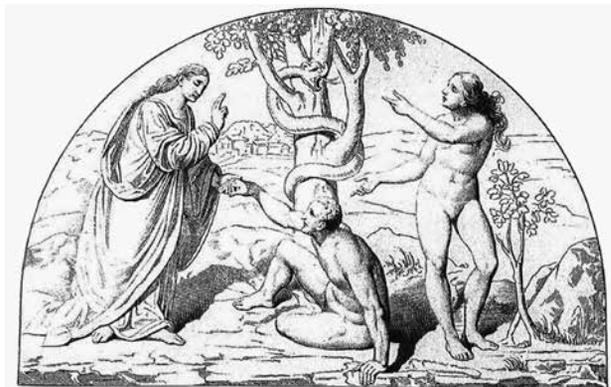


Fig. 7 – Antonio De Antoni, Francesco Clerici (d'après Marco d'Oggiono), *Péché originel*, Milan, Raccolta Bertarelli.

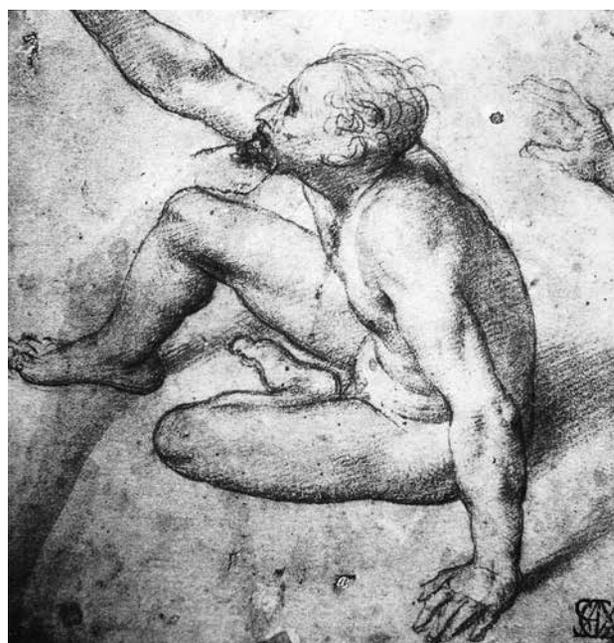


Fig. 8 – Marco d'Oggiono, *Étude de nu masculin*, Milan, Biblioteca Ambrosiana.



Fig. 9 – Marco d'Oggiono, *Visitation*, Strasbourg, musée des Beaux-Arts.

Une androgynie marieforme ?

Le choix d'un Créateur christomorphe, imberbe et juvénile, autant que le délabrement de la fresque permette d'en juger, s'il n'est pas isolé au Nord de l'Italie à cette époque²⁵, acquiert ici une valeur préfiguratrice : le rachat de l'humanité sera – a déjà été – le fait du Christ, Nouvel Adam. Cependant, la mise en parallèle d'Ève avec le Créateur est à double tranchant car la figure divine ne semble pas sortir indemne de cette recherche symétrique et harmonieuse de *concordia discors*. En effet, l'androgynie des physionomies léonardesques introduit ici une part d'ambiguïté, et la chevelure comme le manteau ne sont pas sans rappeler l'aspect de la Vierge peinte par Marco d'Oggiono dans son *Assomption* ou, plus encore, l'ample stature mariale dépourvue de voile dans la *Visitation* de provenance incertaine réalisée durant les mêmes années²⁶ (fig. 9). Plusieurs notices du catalogue de Brera se gardent d'ailleurs d'arrêter l'identité de cette figure, alléguant que les couleurs du vêtement sont trop altérées pour permettre de la reconnaître clairement²⁷. Les comparaisons m'incitent toutefois à exclure qu'il puisse s'agir effectivement de Marie, du fait de l'absence de mèche de cheveux devant le cou ou encore du manteau qui ne passe que sur une seule épaule, solutions réservées aux figures masculines. Il

s'agit cependant d'accueillir positivement cette équivoque volontaire, puisque l'invention ressortit aux vertus synthétiques du *disegno* léonardesque qui procède à de tels déplacements dans un grand nombre d'œuvres féminisant Jésus ou virilisant Marie. Le *Péché originel* semble ainsi unir et condenser en une même figure les propriétés du Christ *Pantocrator* et de la Mère dans une visée typologique : la contamination du Créateur par sa créature serait ici annonciatrice des plans divins, endosserait une valeur de préfiguration christique et mariale. Quelques années avant une solution élaborée par Rosso Fiorentino, où la Vierge immaculée foule le serpent et reprend à Adam la pomme donnée par Ève²⁸, Marco d'Oggiono inviterait par cette opération à associer à la divinité les propriétés visuelles rédemptrices de Marie, Nouvelle Ève déjà présente et conçue *ab initio* dans l'esprit de Dieu.

Aussi hardie que cette hypothèse puisse paraître, une telle invention serait en adéquation avec les recherches formelles héritées de Léonard. Par ailleurs, elle rejoindrait les principaux enjeux de la réécriture du chapitre III de la Genèse par l'*Apocalypsis nova*, un des premiers textes à reconnaître à la Vierge immaculée le statut de co-rédemptrice en révélant qu'elle aurait libéré des âmes des Limbes entre sa Dormition et son Assomption – moments tous deux représentés par Marco d'Oggiono dans la chapelle funéraire de l'*Assunta*.

L'oratoire de la Sagesse Éternelle et l'*Apocalypsis nova*

Il a déjà été démontré que la chapelle Bagarotti s'inscrit dans une série de réalisations picturales liées à l'*Apocalypsis nova*, une prophétie doctrinale dont les révélations visaient notamment à établir l'Immaculée Conception²⁹. Ce texte, placé sous l'autorité du bienheureux Amadeo quoiqu'il ne fût diffusé que vingt ans après sa mort, demeurerait étroitement associé à Santa Maria della Pace où se trouvait la tombe du père franciscain. Très largement lu et copié, suscitant diverses commandes artistiques entre Rome et Milan au début du Cinquecento³⁰, ce traité long et profus est sans doute le produit d'un remaniement par le théologien franciscain Giorgio Benigno Salviati³¹. En effet, le recours aux autorités tutélaires comme le processus de réécriture participaient alors des stratégies de légitimation des prophéties, et cette *Nouvelle révélation* construite comme un dialogue entre l'ange Gabriel et Amadeo entendait ainsi dévoiler aux dignitaires de l'Église les arcanes restées secrètes des Évangiles en vue d'une réforme doctrinale³². Un futur pape angélique, *pastore santo* réformateur, devait instituer les vérités de foi révélées en huit chapitres, ou raptats extatiques, parmi lesquelles la doctrine alors contestée de l'Immaculée Conception³³.

Le concile schismatique de Pise-Milan fut l'occasion de la diffusion de ce texte en Lombardie vers 1512, par les actions conjointes du cardinal espagnol Bernardino Lòpez de Carvajal, qui allait brièvement être élu sous le nom de Martin VI, et de divers prélats italiens et français eux aussi prétendants au siège pontifical. Denis

Briçonnet, fils du cardinal Guillaume Briçonnet et ambassadeur du roi auprès du pape, devint, comme en atteste leur correspondance étendue entre 1514 et 1521, le fils spirituel de l'abbesse augustiniennne milanaise Arcangela Panigarola qui voyait en lui le *papa santo* espéré, elle dont les confesseurs franciscains n'étaient autres que Giorgio Benigno Salviati et Giovanni Antonio Bellotti, lui aussi lecteur de l'*Apocalypsis nova* et rédacteur du recueil des visions de l'abbesse³⁴.

La *Pala des trois Archanges* peinte peu avant 1516 par Marco d'Oggiono pour la chapelle Saint-Michel de Santa Marta est l'œuvre la plus fréquemment convoquée pour aborder les visions d'Arcangela Panigarola imprégnées de l'*Apocalypsis nova*. L'abbesse dirigeait l'oratoire de l'Eterna Sapienza qui réunissait alors les principaux membres de la Fabrique du Duomo ainsi que l'aristocratie favorable au Royaume français de Milan³⁵. Du fait de l'implication répétée de Marco d'Oggiono, Bernardino Luini et Bernardo Zenale auprès de ces commanditaires puissants et des connexions nombreuses entre Santa Marta et les amadéistes de Santa Maria della Pace, le récit détaillé de la Vie de la Vierge que donne l'*Apocalypsis nova* a été rapproché des fresques de la chapelle Saint-Joseph peintes vers 1512-1513 par Bernardino Luini³⁶; il en va de même pour le décor de la chapelle Bagarotti, en particulier la *Dormition* et l'*Assomption*, dont traite le huitième *Raptus* et auquel Giorgio Benigno Salviati avait consacré un *Libellus*³⁷.

Pronotaire apostolique devenu évêque de Bobbio, au sud-ouest de Plaisance, Battista Bagarotti avait encouru l'excommunication pour avoir pris le parti du Concile gallican dans la tentative de déposer le pape Jules II et comptait parmi les membres éminents du cercle de l'Eterna Sapienza³⁸. Son activité de mécène fut importante et, simultanément au chantier de sa chapelle, il commandait une autre *Assomption* à Bernardino Luini, peinte à Milan et envoyée en 1522 pour le maître-autel de la cathédrale Santa Maria Assunta de Bobbio³⁹. Marco d'Oggiono et son atelier peignirent aussi l'*Assunta* à plusieurs reprises, selon les choix formels divergents qui partageaient alors la production lombarde, où cette image foisonnait⁴⁰.

Marie co-rédemptrice

Les fresques de la chapelle Bagarotti, dont l'unité thématique a toujours semblé peu évidente, pourraient trouver une cohérence dans une lecture sotériologique, liée à la destination funéraire de la chapelle : le corps de Marie élevé dans les airs après sa Dormition devance l'eschatologie individuelle des élus⁴¹; en amont, le miracle des Noces de Cana anticipe l'institution du sacrement eucharistique, laissé aux vivants en signe de cette attente. L'interprétation très narrative de ces épisodes de la vie terrestre du Christ et de la Vierge intègre de nombreux détails apocryphes. En effet, la *Dormition* (fig. 3, 4) représente, en plus des apôtres (dont l'un tient un cierge), l'ange portant la palme de l'annonce de la mort et quatre saintes femmes⁴²: probablement Marie-Madeleine et Marie de Béthanie, auxquelles se joindraient les deux demi-sœurs de la Vierge, Marie-Cléophas et Marie-Salomé, dont l'*Apocalypsis nova* s'attarde à clarifier les rapports de parenté durant le récit de la Dormition et de l'Assomption qui prétend révéler une partie restée cachée de l'Évangile de Luc⁴³. Francesco Saracino a d'autre part démontré l'importance des traditions apocryphes pour le culte voué à Jean l'Évangéliste comme parent du Christ et témoin de son Avent dans le cercle milanais de l'Eterna Sapienza : saint Jean était alors considéré comme un cousin du Christ, fils de Marie-Salomé, mais aussi l'époux des Noces de Cana, délaissant son épouse pour suivre sa vocation auprès du Christ – et l'on remarque que Marco d'Oggiono a d'ailleurs représenté dans sa fresque l'époux auréolé avec les traits du saint⁴⁴ (fig. 2).

Une vision d'Arcangela Panigarola ajoute encore à la dimension sacramentelle des Noces de Cana une signification réformatrice :

Tandis que son fils spirituel disait la messe dans laquelle on relate l'épisode de l'Évangile où le Seigneur changea l'eau en vin, elle entendit le Seigneur qui dit à ce prêtre : "Tu étais de l'eau froide par négligence et peu d'amour de moi mais je t'ai changé en un vin meilleur par ferveur continuelle et amour et sainte opération et j'ai réservé ce vin dans mon tonneau jusqu'à ce qu'il soit temps de tirer l'embout et de répandre le vin de la prédication et du bon exemple pour la joie et le fruit des âmes." Elle vit à cette messe le Seigneur, la bienheureuse Vierge et saint Jean Évangéliste, lequel lui dit que nous serons ceux qui administreront

cette messe et ces noces. Il arriva après quelques années que le prêtre susdit qui était Giovanni Antonio [Bellotti] commandant de Saint-Antoine de Grenoble fut un grand et fameux prédicateur à Milan et que cette parole fut vérifiée⁴⁵.

Chez Marco d'Oggiono, en revanche, la valeur sacramentelle du miracle de l'eau changée en vin semble amplifiée par la figure d'un homme dénudé ; étrange incursion adamique en plein banquet, il est affublé d'un linge blanc en tout point opposé aux vêtements contemporains et mondains portés par les deux autres serviteurs, à la manière du néophyte qui, selon les mots de saint Paul, se serait dépouillé du vieil homme pour endosser l'homme nouveau dans le baptême (Col 3, 9-10 ; Rm 13, 14 ; Éph 4, 24). Cet *admonitor* invitant à la conversion et à la rénovation, dans le contexte funéraire de la chapelle, engage des attentes salvifiques et propitiatoires pour le défunt ; peut-être faut-il y voir également un appel pour les vivants animés d'un souci de réforme. Enfin, ces attentes de salut collectif et individuel apparaissent d'autant plus fortes que l'*Apocalypsis nova* s'achevait dans la célébration de Marie comme co-rédemptrice libérant les âmes du Purgatoire entre le moment de sa Dormition et celui de son Assomption :

[C]ette âme séparée du corps par la faveur de son Fils, descendit au Purgatoire avec l'âme de Jean-Baptiste, Joseph, Anne, Joachim, Jacques, Abraham et celle d'autres patriarches et prophètes. Du fait de la victoire et du nouveau règne, elle libéra toutes les âmes amies et les amena avec elle vers la vallée de Josaphat où son corps était enterré. Il était presque la troisième heure de la nuit lorsque l'âme fut séparée du corps. Elle resta trois heures avec ces âmes en ce lieu et près du lieu où se trouve le Purgatoire. Ensuite, elle fut au Paradis terrestre et conforta Élie et Hénoch et leur raconta la façon dont les rejoindrait le troisième témoin, Jean Zébédée. Enfin, cette noble âme retourna dans la vallée de Josaphat au lever du jour⁴⁶.

De surcroît, une des visions d'Arcangela Panigarola trouvait dans l'Assomption une légitimation de l'Immaculée Conception en attribuant à l'ange Gabriel une louange à la Vierge, *che de niuna macula di peccato mai fu corrupta*⁴⁷.

La Genèse réécrite par l'*Apocalypsis nova*

Le récit de la Création, de la chute des progéniteurs et l'explicitation de leurs mystères occupent les quatre premiers chapitres de l'*Apocalypsis nova*, qui correspondent à autant de raptus extatiques et dont Cesare Vasoli a résumé efficacement le programme :

1) Création des anges et du monde ; 2) chute des anges rebelles, création d'Adam et d'Ève et leur péché, 3) temps de la Création du monde et combien de temps Adam et Ève restèrent au Paradis terrestre, prescience divine, et pourquoi il permit que les hommes pèchent, caractère du péché originel, premier état de félicité des hommes et second d'infélicité, 4) double qualité de l'âme d'Adam, pourquoi et comment la Vierge fut préservée du péché originel, si et comment le Christ se serait incarné si Adam n'avait pas péché, perfection de l'âme de Marie et son vœu de virginité, sur le paradis céleste et en quoi consiste la béatitude dans la vision et la fruition de Dieu, etc.⁴⁸

Cette table des matières démontre assez, dès l'abord, la visée christologique et immaculiste d'une réécriture qualifiée à raison de prophétie doctrinale, qui entrelace stratégiquement les questions relatives aux progéniteurs avec celles de l'Incarnation du Christ et de la conception immaculée de sa Mère afin d'inclure une confirmation de ces dogmes dès le récit génésiaque, en un tour de force interprétatif autorisé au moyen de la révélation divine. Ces préoccupations seront poursuivies aux raptus suivants, qui traitent du sacrement eucharistique et du corps du Christ, puis de la Trinité, pour finir par le récit du transit marial au huitième et dernier *raptus*. Or, c'est précisément à une telle rétro-projection d'enjeux néo-testamentaires sur l'épisode génésiaque que semble procéder le *Péché originel* de Marco d'Oggiono.

Que cette fresque ait été ou non inscrite au sein de la chapelle Bagarotti, le peintre choisit d'y représenter un Créateur christomorphe. S'il s'écarte de l'usage observé par les fresques vaticanes des *Stanze* et de la Sixtine, ce choix n'est pas isolé dans la production lombarde et vénète des années 1510-1520. L'*Apocalypsis*

nova pourrait cependant éclairer ce choix lorsqu'elle relate deux apparitions spéciales du Créateur, devant ses anges puis devant le couple des progéniteurs. Au Rapt II, l'ange Gabriel raconte en effet à Amadeo comment Dieu, avant même la Création du monde, serait apparu aux anges pour leur annoncer son projet de s'incarner et de créer l'homme :

Dieu, notre créateur, [...] nous apparut dans la forme du même homme qu'il assuma ensuite. Et nous reconnaissions la forme dans laquelle il nous apparaissait et savions que celle-ci n'était pas sa forme. [...] Dieu dit : C'est afin que vous sachiez et connaissiez que je décrète et affirme par solennelle délibération vouloir assumer la nature humaine. Je veux être homme, je veux être conçu dans le sein d'une femme et naître d'elle. [...] Parce que lui et moi serons une unique personne, nous serons par vous adorés en une unique adoration. Je donnerai aussi la préséance sur vous tous à cette femme que j'ai choisie pour mère. Elle sera votre Reine, honorez-la et vénérez-la comme Mère de Dieu et de votre Seigneur⁴⁹.

C'est suite à cette annonce, et au refus de l'ange Lucifer de se soumettre à la supériorité du Fils de Dieu et de sa Mère appelés à régner sur les chœurs angéliques, qu'advient la chute des anges rebelles et la condamnation de Lucifer à ramper sous la forme du serpent. Ainsi, avant même que ne débute le récit de la Création du monde, s'affirme d'emblée, outre le dessein de l'Incarnation du Christ, le statut privilégié de Marie, reconnue, en tant que co-rédemptrice, supérieure au genre humain, *regina caelorum et domina angelorum*⁵⁰. Plus loin, l'*Apocalypsis nova* raconte encore que Dieu apparut à Adam et Ève sous une forme humaine pour les punir après la faute afin d'annoncer leur condition mortelle et leur chute dans la région de dissemblance : « Dieu, toutefois, ne leur apparaissait pas selon la forme de sa divinité, mais dans la forme selon laquelle il nous apparut à nous quand il nous soumit le commandement d'adorer son Fils en tant qu'homme. Il leur apparut donc, pour cela, comme homme⁵¹. » Un des enjeux de la forme christique assumée par le Créateur serait donc d'interpréter d'emblée l'épisode génésiaque depuis l'accomplissement des plans divins qu'est l'Incarnation. On pourrait légitimement se demander si la fresque de Marco d'Oggiono ne représente pas précisément cette apparition christomorphe du Créateur ; cependant, le manque d'indicateurs permettant de situer l'épisode incite à reconnaître à la fresque une ouverture plus polysémique, une valeur méditative et allégorique plutôt que strictement narrative.

En plaçant le flanc d'Adam à la base de l'Arbre de la Connaissance, Marco d'Oggiono renvoie aux images végétales de l'engendrement qui, tel l'Arbre de Jessé, montrent le patriarche endormi à la souche de l'arbre de sa descendance. Au Rapt III, l'ange Gabriel revient sur les conditions de la Création d'Adam et Ève au Paradis terrestre et assure à Amadeo : « Je te dis, pour que cela soit su de tous les peuples, qu'au sixième jour, seul Adam fut créé comme le tronc de toute la race humaine⁵². » Or, le choix d'assimiler le bras d'Adam à une branche sortant de l'arbre, ainsi que le sens de la poignée de main qui le lie au Créateur pourraient être approfondis par une laude du Rapt V où l'Incarnation et la double nature du Christ résultent d'une opération de greffe par laquelle le Père unit par son Fils sa nature divine à la nature humaine déchée afin d'en restaurer la ressemblance : « Dieu, le Grand Agriculteur, inséra une branche en son tronc, la branche est la personne du Verbe, la divinité la branche naturelle. Mais la branche donne l'être au tronc, non le tronc à la branche. L'humanité est un plant greffé dans la Personne du Verbe. Deux sont les natures associées en une seule Personne⁵³. » Si Adam est ici du côté du tronc et le Créateur du côté de la branche qu'est devenue le bras d'Adam, l'idée de greffe est bien suscitée par cette assimilation d'un bras humain à une branche supplémentaire de l'arbre. La main de Dieu bénissant assure à ce chirurgien une descendance privilégiée en l'espèce de son Fils, Nouvel Adam : la parenté charnelle des générations de pécheurs est rachetée par l'irruption providentielle⁵⁴. La partition de la composition se charge alors d'autres implications : tandis qu'Adam a la face dirigée vers le Créateur, peut-être en rappel des disputes scolastiques sur la vision face à face d'Adam pré-lapsaire⁵⁵, Ève, quant à elle, ne voit que le serpent, littéralement séduite et aveuglée ; or, l'*Apocalypsis nova* insiste sur le fait que, fascinée par les paroles séditeuses de Lucifer, elle se soit détournée de la Face de Dieu par orgueil, de sorte qu'elle avait péché avant la consommation du fruit⁵⁶ – d'où peut-être son absence ici. La fresque

de Marco d'Oggiono ménage la possibilité d'une humanité rédimée en opposant à la branche d'Ève et à la partie supérieure du tronc enlacées par les anneaux du serpent, la branche du bras tendu d'Adam, exempte du péché, elle qui se trouve en amont, plus à la base de l'arbre, figurant ainsi l'antériorité des plans divins quant à l'histoire du salut ; le moment de la faute se voit alors ressaisi dans une économie plus vaste. Dans un renvoi visuel aux images de la procession d'Ève depuis la côte d'Adam, le bras-rameau, béni par le Créateur, figurerait dans cet arbre virtuellement assimilé à l'arbre généalogique de l'humanité ou encore à l'Arbre de la Croix⁵⁷, la possibilité de la génération virginale du Christ par Marie. La Vierge est d'ailleurs appelée « racine sainte » (*radix sancta*) aux vers suivants de la louange⁵⁸.

Ce recours aux images de la croissance arborescente se retrouve dans les visions d'Arcangela qui s'écartent de la prophétie d'Isaïe *stricto sensu* pour en décliner d'autres possibilités plastiques et lexicales. L'une d'elles assigne à la Trinité la place de la racine et à la Vierge immaculée celle du tronc par lequel passe la voie du salut :

[E]t soudain ravie en esprit lui apparut l'ange lui disant : il faut que toi et tes sœurs vous fassiez un arbre spirituel et le présentiez à la Divine Sagesse pour que les compagnons du siècle fassent de même à leurs amis, et tous les disciples de la Sagesse Éternelle sont invités à cette œuvre. D'abord pour faire sa racine, vous direz le symbole d'Athanase : *Quiconque veut être sauvé...* parce que Dieu est le principe et le fondement de votre salut et cette racine de laquelle procède tout bien et pour cela vous devez élever vos cœurs dans la contemplation de toutes ces œuvres. De la racine procède le Tronc lequel soutient toutes les Branches de l'arbre. Ce Tronc est la bienheureuse Vierge notre Reine laquelle fut conçue de toute éternité dans l'esprit divin et vint ensuite en temps préordonné dans le monde par le lignage de l'humaine génération et celle-ci est la voie par laquelle accéder à Dieu et laquelle soutient tous les élus. Pour cela vous direz l'office de sa Naissance et ainsi, de même qu'au milieu du Tronc se trouve la Sève qui ne se voit pas, de même dans la Vierge l'âme fut recouverte par un voile de chair laquelle par vertu divine fut préservée de toute tache de péché. Ainsi, par le moyen de celle-ci, les portes du Paradis furent-elles ouvertes et tous les élus possédèrent cette patrie heureuse⁵⁹.

Les citations sommairement réunies ici appellent des études ultérieures mais entendent d'ores et déjà démontrer que, bien qu'elle soit connue, la portée immaculiste de l'*Apocalypsis nova* et des visions d'Arcangela rédigées par Giovanni Antonio Bellotti n'a pas encore été exploitée en détail pour ses correspondances avec les œuvres peintes à Santa Marta et Santa Maria della Pace. Cet ensemble articulé de commandes rendit certainement possible l'invention d'un *Péché originel* compris dans une lecture stratifiée, à même de commenter la double nature du Christ, voire, *a fortiori* s'il s'inscrivait au sein de la chapelle de l'*Assunta*, de revêtir de probables

connotations immaculistes. À la manière des bas-reliefs vétéro-testamentaires intégrés au sein des images mariales, cette lunette de petites dimensions s'articulait probablement en tant qu'antétype à l'intérieur de ce décor mariologique. La chapelle Bagarotti constituerait ainsi une étape déterminante pour la progressive formulation des iconographies de l'Immaculée Conception : depuis le grand engouement pour les images de l'Assomption, l'Arbre de Jessé et la Parenté de la Vierge, elle permettrait de retracer les déplacements et condensations qui aboutirent au montage allégorique complexe montrant, comme chez Giorgio Vasari dès 1541 (fig. 10), les corps des progéniteurs gisant au Limbe des pères, à la lourdeur matérielle accusée, assimilés aux méandres de racines et enchaînés aux branches de l'Arbre, surmontés par une Vierge saisie dans un mouvement ascensionnel à sa cime – entre Vierge de l'Assomption, *mulier amicta sole* de l'Apocalypse et *virga* ou *flos* de la prophétie d'Isaïe⁶⁰. L'*Apocalypsis nova*, dont les copies étaient présentes à Florence et à Arezzo, s'avère être un texte d'importance pour saisir l'investissement sotériologique des images mariales et leurs transformations au début du Cinquecento ; sa postérité, en Italie mais surtout dans le monde ibérique, excède d'ailleurs largement cette période.



Fig. 10 – Giorgio Vasari, *Immaculée Conception*, Florence, Santi Apostoli.

Suite aux mémoires sur le peintre Ambrogio Bergognone (v. 1453 ; 1523), doctorante contractuelle à Sorbonne Université en 2011-2014 pour une thèse co-dirigée par Alain Mérot et Philippe Sénéchal dédiée aux transpositions picturales de l'Apocalypsis nova, chargée de cours (2014-2017) puis ATER à l'université Lyon 3 Jean Moulin, Gwladys Le Cuff achève ce travail sous la direction de Giovanni Careri (Cral-Cehta, EHESS).

Les premières formulations de ce travail ont fait l'objet d'une intervention lors de la journée d'études de l'AHAI en 2014 : je tiens à remercier Philippe Sénéchal et Alain Mérot pour leur lecture de l'état initial de ce texte ; Cristina Quattrini, de la bienveillance avec laquelle elle m'a accompagnée aux réserves de Brera ; Donatella, de la lieutenance de l'Ordre équestre du Saint-Sépulcre de Jérusalem, qui m'a ouvert les portes de Santa Maria della Pace ; Marianna Lora et Élisa de Halleux, de leurs précieuses remarques sur cette œuvre ; Naïs Virenque qui a relancé ces interprétations lors de la 4^e journée d'études du collectif Trames Arborescentes ; Séverine Lepape pour l'accès à sa thèse et Aline Debert (†) pour son accueil si chaleureux à la bibliothèque du Gahom et l'invitation à présenter mes recherches lors de la réunion du groupe images.

1. L. Wajeman, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI^e siècle*, Genève, 2007, p. 14 ; l'expression « dispositif d'interprétation » vient de : J.-L. Scheffer, « La Pudeur d'Adam », dans *idem*, H. D. Safrey, J.-Cl. Lebensztejn, *La Création d'Ève*, Paris, 2001, p. 34. Les sessions « Humanités "originelles" » et « Religions : la quête des origines » du colloque *La Renaissance des origines. Commencement, genèse et création dans l'art des XV^e et XVI^e siècles*, dirigé par S. Hendlér, Fl. Métral et Ph. Morel (Université de Tel Aviv, 11-12 juin 2018 ; Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 19-20 juin 2018), ont récemment prolongé ces lectures. De tels enjeux normatifs ont bien sûr concerné les images des siècles précédents, telle l'assignation post-lapsaire au travail aux XIII^e et XIV^e siècles : S. Piron, « Ève au fuseau, Adam jardinier », dans G. Briguglia, I. Rosier-Catach (dir.), *Adam, la nature humaine, avant et après. Épistémologie de la chute*, Paris, 2016, p. 283-323.

2. Fresque transportée sur panneaux, inv. 77 ; D. Sedini, *Marco d'Oggiono: tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milan, 1989, p. 21-23, 134-150, cat. 53 ; *Id.*, « Marco d'Oggiono e la cappella Bagarotto in S. Maria della Pace a Milano », *Arte lombarda*, LXXXIII, no 4, 1987, p. 27-31.

3. La *Legenda* des visions d'Arcangela demanderait une édition critique : Milan, Biblioteca Ambrosiana (BAM), ms. 165 O sup. Voir tout de même récemment : A. Bartolomei Romagnoli, « Arcangela Panigarola e

le donne del Santa Marta. Azione politica e magistero spirituale nella Milano del Cinquecento », dans St. Buzan, M. Rainini (dir.), *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fondazione a metà Cinquecento. Memorie Domenicane*, vol. 47, Florence, 2016, p. 187-228 ; C. T. Gallori, « Las revelaciones de Arcangela Panigarola: entre profetismo y devoción », dans St. Pastore, M. García-Arenal (dir.), *Visiones imperiales y profecía. Roma, España, Nuevo Mundo*, Madrid, 2018, p. 219-243.

4. A. Galizzi Krøgel, « Quando il centro usa prudenza e la periferia osa: l'iconografia dell'Immacolata Concezione in Emilia e nelle Marche [con una postilla sulla Vergine delle Rocce di Leonardo] », dans G. Periti (dir.), *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'identità visiva della « Periferia »*, Azzano, 2005 ; *Ead.*, « The Altarpieces by Bernardo Zenale at the Getty and Denver Art Museums. Two Case Studies for the Iconography of the Immaculate Conception », *IKON*, n° 10, 2017, p. 201-216. Les difficultés interprétatives devant la *Vierge aux rochers* tiennent aux choix de composition synthétiques, allusifs voire élliptiques de Léonard : P. C. Marani, *Leonardo: una carriera di pittore*, Milan, 1999, p. 124-155 ; A. Ballarin, « Le due versioni della "Vergine delle Rocce" : con una nota sul "Ritratto di Cecilia Gallerani" ed una sugli studi di teste e di mani per il "Cenacolo" », dans *Leonardo a Milano: Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, vol. 1, Vérone, 2010, p. 65-262 ; voir la bibliographie sur la *Vierge aux rochers*, l'*Immaculée Conception* et *Jean-Baptiste enfant*, vol. 4, p. 1167-1191 ; voir aussi : « Marco d'Oggiono », vol. 4, p. 1035-1038. Les interprétations de la *Vierge aux rochers* référant au *Libro del Amadio* ou à un *Liber revelationum* antérieur au texte de l'*Apocalypsis nova* se basent notamment sur les hypothèses que Gabriella Ferri Piccaluga a formulé depuis l'étude fondamentale d'Anna Morisi (cf. *infra* note 31) : G. Ferri Piccaluga, « Sofia », *Achademia Leonardi Vinci*, III, 1994, p. 13-42 ; réédité dans C. Pedretti, *Leonardo da Vinci, the Virgin of the Rocks in the Cheramy Version, it's History and Critical Fortune*, Poggio a Caiano, 2017, p. 147-179 ; évoqué dans L. Fagnart, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, 2019, p. 81-82.

5. C. Cesariano, Vitruvio, *De Architectura, Libri II-IV, I materiali, i templi, gli ordini*, éd. A. Rovetta, Milan, 2002, p. 148, n. 48 [Côme,

G. da Ponte, 1521, fol. 48^{vo}].

6. W. Suida, « Marco d'Oggiono, Anmerkungen und Beiträge », *Raccolta vinciana*, XV-XVI, 1935-1939, p. 130 et suiv., p. 149-152.

7. V. Longoni, « L'altro Marco d'Oggiono », *Archivi di Lecco e della provincia*, n° 36-1, 2013, p. 73-83 ; A. Serafini, « Marco da Oggiono », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, 2007 ; J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Turin, 1995, p. 298.

8. A. Nova, « I Tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della passione e devozione francescana », dans *Il Francescanesimo in Lombardia: storia e arte*, Milan, 1983, p. 197-215 ; E. Rossetti, *Sotto il segno della vipera, l'agnazione viscontea nel Rinascimento; episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Milan, 2013, p. 60-74, 61-63 ; *Id.*, « "Pure et sine curiositate" ? La controversa fortuna delle immagini dell'osservanza », *Rivista storica italiana*, vol. CXXIX, n° 3, 2017, p. 929-961, 951-952.

9. E. Bianchi, « Milano. Pinacoteca di Brera. Cappella San Giuseppe », dans G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa (dir.), *Bernardino Luini e i suoi figli*, vol. 2. *Itinerari* (cat. exp. Milan, Palazzo Reale, 2014), Milan, 2014, p. 103-111 ; A. Allegri, cat. 99-107, dans G. Agosti, J. Stoppa (dir.), *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari* (cat. exp. Varallo, Vercelli, Novara, 2018), Milan, 2018, p. 500-515.

10. Érigée en 1466, l'église fut consacrée en 1497 : Ch. Prevosti, *Le più antiche vicende della chiesa amadeita di Santa Maria della Pace a Milano (1466-1497)*, mémoire de licence, dir. G. Agosti, Università degli Studi di Milano, 2003/2004 ; E. Rampi, « La Madonna di Santa Maria della Pace: un'iconografia immacolista riconosciuta », *Artes*, n° 4, 1996, p. 5-20. Sur la congrégation : P. M. Sevesi OFM, *B. Amadeo Menez de Sylva dei Frati minori, fondatore degli Amadeiti: vita inedita di fra Mariano da Firenze e documenti inediti*, Florence, 1912 ; A. Domingues De Sousa Costa, « Studio critico e documenti inediti sulla vita del beato Amadeo da Silva nel quinto centenario della morte », dans I. Vazquez Janeiro (dir.), *Noscere Sancta. Miscellanea in memoria di Agostino Amore*, t. II, Rome, 1985, p. 101-360 ; G. G. Merlo, « Menes Silva, Amadeo de », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, 2009 ; G. Andenna, « Gli Amadeiti », dans *Identità francescane agli inizi del Cinquecento. Atti della società di studi francescani di Assisi*,

n.s. 28 (Assise, 19-21 octobre 2017), Spolète, 2018, p. 141-176; M. Lodone, «Un Ordine, due Ordini, nessun Ordine. I margini e i dilemmi dell'identità francescana agli inizi del Cinquecento», *ibid.*, p. 293-322.

11. *Dormition de la Vierge* (fragment gauche), inv. n° 79, fresque transportée sur toile, 133,5 × 123 cm; (fragment droit), inv. n° 80, 118 × 167 cm; *Noces de Cana*, inv. n° 922, 180 × 345 cm; *Assomption de la Vierge*, inv. Gen. 331, huile sur panneau transportée sur toile, 205 × 142 cm. Notices de M. T. Fiorio, dans G. Algeri (dir.), *Pinacoteca di Brera*, t. I. *Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milan, 1988, p. 349-361; F. Autelli, *Pitture murali a Brera: la rimozione, notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Bergamo, 1989, p. 94-98; D. Sedini, *op. cit.* note 2, p. 134-150. Les panneaux des polyptyques sont dispersés entre plusieurs musées: C. Quattrini, *Giovanni Agostino da Lodi e Marco d'Oggiono: quadri a due mani da Santa Maria della Pace a Milano*, Milan, 2002; F. Frangi, «Bernardino Ferrari», *Nuovi Studi*, IX, 2001-2002 [2003], p. 77-102, 90-91.

12. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori e Scultori e Architettori*, éditions de 1550 et 1568, Florence, 1976, IV, p. 38; G. P. Lomazzo, *Dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milan, 1584, IV, p. 338-340, dans P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan/Naples, 1977, III, p. 2492; C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milan, 1674, p. 302; voir les guides cités dans D. Sedini, *op. cit.* note 2, p. 137.

13. V. Zani, «Ambrogio Monteverchia, scultore nel Duomo di Milano e per Battista Bagarotti», *Nuovi Studi*, IV, 7, 1999, p. 35-56; d'autres commandes de Battista Bagarotti au même sculpteur: M. Facchi, *La scultura a Piacenza in età sforzesca*, thèse de doctorat, dir. A. Galli, 2012-2014, Università degli Studi di Trento, p. 19, 50-52; R. Cara, *Ricerche intorno a Giovanni Antonio Amadeo e alla scultura del Rinascimento in Lombardia*, thèse de doctorat, dir. V. Romani, G. Agosti, Università degli Studi di Padova, 2015, p. 225, 275-276.

14. Plan de l'édifice: L. Beltrami, *Luini. 1512-1532. Materiale di studio*, Milan, 1911, p. 104; L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milan, 1987, p. 105-112.

15. Le seul texte qui mentionne pour la fresque la provenance de la chapelle Bagarotti réfère à des fragments inconnus: un *Sacrifice d'Abraham* et un *Symbole de Marie* (peut-être le monogramme du Nom de Marie). Deux autres fragments attribués à Marco d'Oggiono viennent de Santa Maria della Pace: le petit médaillon d'un *Homme versant de l'eau et le Saint Ermite* ou *Honuphre* à mi-corps parfois désigné comme un *Saint Christophe*. M. T. Fiorio, *op. cit.* note 11, p. 360; D. Sedini, *op. cit.* note 2, n. 89, 112;

J. Shell, «Marco d'Oggiono 1475 c.-1530 c.», dans G. Bora *et al.*, *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milan, 1998, p. 163-178, 175; C. Quattrini, *op. cit.* note 11, p. 39, 47.

16. M. T. Fiorio, *op. cit.* note 11.

17. R. Gironi, M. Bisi, *Pinacoteca del Palazzo reale delle Scienze e delle Arti di Milano*, vol. 3, 1833, pl. 78.

18. Sanguine, 170 × 158 mm, Cod. F. 268, inf. 144; G. Bora, «I Leonardeschi e il ruolo del disegno», dans *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, Milan, 1987, p. 114-115, n. 54; D. Sedini, *op. cit.* note 2, p. 145, n. 54; G. Bora, «I Leonardeschi e il disegno», dans G. Bora *et al.*, *op. cit.* note 15, p. 106-108.

19. M. T. Fiorio, *op. cit.* note 11, p. 360-361.

20. Des mises en jeu formelles engageant ce principe de dissemblance comme sanction de la faute ont été élaborées par Michel-Ange dans la *Chute d'Adam et Ève* à la voûte de la chapelle Sixtine: G. Careri, *La Torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, 2013, p. 62-70.

21. La gravure de Raimondi a été reprise par Marco d'Oggiono pour le triptyque de la *Vierge à l'Enfant avec saint Jean Évangéliste et saint Jean-Baptiste* (vers 1510-1520, huile sur panneau, 148 × 70 cm; 148 × 62 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana, prov. San Mattia alla Moneta à Piazza Cordusio) qui montre, dans une visée typologique, Adam et Ève chassés du Paradis sur le relief monochrome à la base du trône de la Vierge; de même, celle de la *Petite Passion* de Dürer est intégrée par Bernardo Zenale dans l'*Annonciation* de Brera provenant de Santa Marta (inv. 315).

22. Je remercie Marianna Lora pour cette suggestion.

23. M. Levi d'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, 1957, n° 31; S. Giuliani Spurny, *Matteo da Gualdo*, Ellera Umbra (Pérouse), 1999, p. 38-46, 117; E. Bairati, P. Dragoni (dir.), *Matteo da Gualdo: Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche* (cat. exp. Gualdo Tadino, 2004), Pérouse, 2004.

24. Sur l'*Allégorie de la Rédemption* de la chapelle des Dieci di Balia, voir F. Massaccesi, «Le grandi imprese di Giovanni da Modena in San Petronio», dans D. Benati, M. Medica (dir.), *Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio* (cat. exp. Bologne, Museo Civico Medievale, 2014-2015), Cinisello Basalmo (Milan), 2014, p. 85-109, 102-105, ill. 27. Sur le Missel de Salzbourg, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 15710, fol. 60^v: Chr. Wagner, K1. Unger (dir.), *Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance*, Regensburg, 2010, p. 398-399, ill. 88; une miniature comparable se trouve à l'Office de l'Immaculée Conception dans un missel bourguignon

réalisé vers 1513-1515 pour l'empereur Maximilien, Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, ms. Chorbuch nr. 4, fol. 29^v: L. Wajeman, *La Parole d'Adam*, *op. cit.* note 1, p. 154-155, fig. 17.

25. Parmi d'autres léonardesques, Marco d'Oggiono a peint le *Christ adolescent* (Galleria Borghese); voir F. Saracino, *Cristo a Venezia*, Gênes, 2007, p. 59, 77-86; sur le Logos juvénile: F. Bœspflug, *Dieu dans l'art à la fin du Moyen Âge*, Genève, 2012, p. 178-184. Les copies et collaborations avec Léonard sont trop nombreuses pour être toutes énumérées: rappelons toujours la copie de la *Cène*: Th. Crépin-Leblond, «L'origine de la copie de la Cène de Léonard par Marco d'Oggiono à Écouen», *Revue de l'art*, 4, 130, 2000, p. 60-62; la copie de petites dimensions de la *Vierge aux rochers* (Castello Sforzesco) avec au verso des grotesques dorées sur fond bleu et une signature en grec «Marco a peint pour Giulio», ainsi que la version des *Deux enfants s'embrassant* à Hampton Court: L. Traversi, «Il tema dei "due fanciulli che si baciano e abbracciano" tra "leonardismo italiano" e "leonardismo fiammingo"», *Raccolta Vinciana*, n° 27, 1997, p. 373-427.

26. *Visitation*, après 1520, huile sur bois, 162 × 74 cm, inv. 292, souvent rapprochée de Santa Maria della Pace: D. Sedini, *op. cit.* note 2, p. 168; J. Shell, *op. cit.* note 15, p. 175-176; A. Roy, «La Visitation», dans P. Goldenberg *et al.*, *De Giotto à Goya. Peintures italiennes et espagnoles du musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Strasbourg, 2017, p. 102-103.

27. M. T. Fiorio, *op. cit.* note 11, p. 360.

28. Rosso Fiorentino (d'après), *Marie Immaculée Nouvelle Ève*, 1528, dessin, Paris, École des Beaux-Arts (inv. Masson 1198); autre version, Florence, Uffizzi, inv. 15559F, voir la fig. 7, n. 23 dans M. Lora, «*Ut rosa spineti compensans flore rigorem*». La Vierge Immaculée comme Nouvelle Ève dans la peinture italienne du XVI^e siècle», *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 10, 2012 [en ligne, URL: <http://acrh.revues.org/4345> (consulté le 20 mai 2019)]. Rappelons enfin le Christ Juge surmontant la Création d'Ève dans les fresques de Pontormo à San Lorenzo, achevées après sa mort en 1556 par Bronzino et détruites au XVIII^e siècle: Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Turin, 1997.

29. C. Marcora, «Il cardinal Ippolito I d'Este arcivescovo di Milano», *Memorie storiche della diocesi di Milano*, V, 1958, p. 325-520; M. T. Binaghi, «L'immagine sacra in Luini e il circolo di Santa Marta», dans *Sacro e profano nella pittura di Bernardino Luini* (cat. exp. Luino, 1975), Milan, 1975, p. 49-76. D. Sedini évoque le rôle salvifique de Marie sans référer aux enjeux immaculistes: D. Sedini, *op. cit.* note 2, p. 137.

30. Parmi les études du contexte romain : F. Navarro, «Lo Pseudo Bramantino: proposte per la ricostruzione di una vicenda artistica», *Bollettino d'Arte*, LXVII, 14, 1982, p. 37-68; S. Pasti, «Giulio dei Medici e l'Apocalypsis Nova: una fonte dei quadri di Raffaello e Sebastiano del Piombo per la Cattedrale di Narbonne», *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, n° 30, 2012, p. 103-152. Sur la postérité du texte pour la définition d'iconographies immaculistes : S. Pasti, «Giulio Romano e la "Madonna della gatta": uno studio iconografico», *Storia dell'arte*, n° 131, 2012, p. 27-60; *Ead.*, «Jules Romain et l'Assomption de la Vierge. L'exemple d'un dessin conservé au musée du Louvre», *La Revue des Musées de France*, vol. 62, n° 3, 2012, p. 52-61, 110-111; *Ead.*, «La Vierge Reine des anges : les sources d'un dessin de Primatice (1504-1570) conservé au musée du Louvre», *La Revue des Musées de France*, vol. 63, n° 5, 2013, p. 38-47.
31. A. Morisi, *Apocalypsis nova. Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo*, Rome, 1970, p. 27-46. L'historiographie italienne n'est pas prise en compte par Domingos Lucas Dias qui a établi l'édition critique à laquelle je renverrai : *Apocalypsis nova = nova apocalipse*, éd. et trad. par D. L. Dias, A. do Espírito Santo, S. Tavares de Pinho, Coimbra, 2014.
32. Je me permets de renvoyer à mes publications : «Gabriel énonciateur. Voix prophétique, voies doctrinales et visions de l'Apocalypsis nova», Graphè, vol. 28, J.-M. Vercruyse (dir.), *L'Ange Gabriel, interprète et messager*, Arras, 2019, p. 81-111; «En deçà et au-delà de l'autel : le livre-reliquie de la Chapelle Borgherini et la vision béatifique selon l'Apocalypsis nova», dans Ph. Morel, A. Nova, A. Beyer (dir.), *Voir l'au-delà. L'expérience extatique et sa représentation dans la peinture de la Renaissance italienne*, actes du colloque international (Paris, INHA, 2013), Turnhout, 2017, p. 223-245. Sur les réécritures de la Bible dans l'Italie renaissante : É. Boillet, E. Ardissino (dir.), *Gli Italiani e la Bibbia nella prima età moderna*, Turnhout, 2019.
33. Sur les écrits partisans des franciscains Bernardino de' Bustis et Leonardo Nogarolo, voir M. Lamy, *L'Immaculée Conception. Étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, 2000; S. M. Cecchin, *L'Immacolata Concezione. Breve storia del dogma*, Cité du Vatican, 2003; R. M. Dessì, «La controversia sull'Immacolata Concezione e la 'propaganda' per il culto in Italia nel XV secolo», *Cristianesimo nella storia*, vol. 12, 2, 1991, p. 265-293. Dans le champ artistique : A. Zuccari, «L'Immacolata a Roma dal Quattrocento al Settecento. Istanze immacolistiche e cautela pontificia in un complesso percorso iconografico», dans G. Morello, V. Francia, R. Fusco (dir.), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, Milan, 2005, p. 65-77; A. Spiriti, «L'immagine dell'Immacolata a Milano», dans A. Anselmi (dir.), *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, Rome, 2008, p. 447-472.
34. E. Giommi, *La monaca Arcangela Panigarola, madre spirituelle de Denis Briçonnet (1520): l'attesa del "pastore angelico" annunciato dell'Apocalypsis Nova del Beato Amadeo fra il 1514 e il 1521*, mémoire de licence, dir. G. Alberigo, Università di Firenze, 1967-1968, p. 39-78; T. Herzig, *Savonarola's Women. Vision and Reform in Renaissance Italy*, Chicago/Londres, 2008, p. 161-64.
35. C. Gallori, *op. cit.* note 3, p. 218, n. 4; 237 et suiv. Le saint Jean essuyant le front du Christ au jardin des Oliviers, surmonté par l'inscription *Ecce tua passionis mysteria* (coll. priv.) transpose une vision du *Giardino spirituale* d'Arcangela : F. Saracino, «"Passionis Mysteria": una visione di Marco d'Oggiono», *Raccolta Vinciana*, n° 34, 2011, p. 287-340. Attribuée à Marco, dont l'activité d'enlumineur est connue, la miniature de l'abbesse en prière devant le miroir du Nom de Jésus (BAM, ms. O. 165 sup., fol. 39^{re}) a été donnée au Maître de l'Antiphonaire DR-I de Busto Arsizio, de même que les illustrations gravées de la *Vie* de Veronica de Binasco (Milan, 1517) : P. L. Mulas, «I Francesi nel Ducato: riflessi nei libri miniati», dans F. Elsig, M. Natale (dir.), *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, Rome, 2013, p. 79-106, 82.
36. M. T. Binaghi, *op. cit.* note 29. D'autres fresques de Luini, peintes pour la chapelle Saint-Antoine, ont disparu. Il peignit par ailleurs l'effigie de Maria Caterina Brugora (1489-1529) dont les visions ont été rapprochées de l'Apocalypsis nova : Elena Bonora, *I conflitti della Controriforma. Santità e obbedienza nell'esperienza religiosa dei primi barnabiti*, Florence, 1998, p. 75-81.
37. *Libellus de Virginis Matris Assumptione*, dédié à Paolo Visconti, commanditaire de Marco d'Oggiono pour la chapelle Saint-Michel de Santa Marta. Une copie de l'Apocalypsis nova intègre ce traité ainsi que le *Vexillum christianae victoriae* tour à tour dédié à Maximilien et François I^{er} : Milan, Archivio provinciale dei Cappuccini lombardi, ms. A16, fol. 201^{re}-240^{re}; A. Morisi, *op. cit.* note 31, p. 41-42; D. Sedini, *op. cit.* note 2, p. 137.
38. N. Raponi, «Battista Bagarotti», dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, 1963.
39. F. M. Giani, «Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini. Angeli musicanti; San Giovanni Battista (recto) e San Gerolamo (verso)», dans G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa (dir.), *Bernardino Luini e i suoi figli*, vol. 1, *op. cit.* note 9, p. 229-233; L. Calderari, C. Quattrini, «Nuovità per Bernardino Luini e l'opera sua a Lugano», *Archivio Storico Ticinese*, n° 151, 2012, p. 81, 83; C. Quattrini, «Bernardino Luini nel secondo decennio del Cinquecento», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n° 59, 2004 (2010), p. 155-198, 176, n. 88; P. Ceschi Lavagetto, «Due lettere e qualche documento per il politico di Luini a Bobbio», dans M. Di Giampaolo, E. Saccomani (dir.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Naples, 2001, p. 205-218.
40. En 1512, une lettre d'Arcangela Panigarola à Denis Briçonnet témoigne du projet de ce dernier de dédier une chapelle de Santa Marta à la Vierge de l'Assomption mais les décors prévus ne seront jamais réalisés, sans doute à cause de la volonté du comte de Lautrec de réserver la chapelle à la tombe de Gaston de Foix : C. Quattrini, «Artisti e committenti a Santa Marta», *op. cit.* note 3, p. 487. Marco peint en 1512 une *Assomption* flanquée des saints Jean-Baptiste et Étienne pour l'église paroissiale de Santo Stefano à Mezzana Superiore (Somma Lombardo), «ancona pulcherrima» financée par Battista Visconti, à la composition plus traditionnelle et dotée d'une prédelle, conservée au Musée diocésain de Milan. Le retable de l'Assomption de Sant'Eufemia à Oggiono fut réalisé par l'atelier de Marco (1521-1522). À la torsion et au raccourci dramatisant la montée du corps, des artistes aussi assurés qu'Andrea Solario (Chartreuse de Pavie, v. 1520) continuent de préférer la vision frontale, encore suivie par des peintres tels qu'Ambrógio Bergognone : D. Sedini, «L'evoluzione dell'iconografia dell'Assunzione nel secondo decennio del Cinquecento: un esempio milanese», *Arte Lombarda*, 105/107, 2/4, 1994, p. 99-102.
41. Pour les préoccupations qui unissent l'Assomption corporelle et l'Immaculée Conception à l'époque du succès grandissant des *ars moriendi* voir J.-Cl. Schmitt, «L'exception corporelle. À propos de l'Assomption de Marie», dans J. F. Hamburger, A.-M. Bouché (dir.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, 2006, p. 151-185.
42. BAM, ms. O 165 sup., fol. 89^{ve}-90^{ve} : «Nela festa dela assumptione dela gloriosa vergine Maria Cap. L.» où Gabriel apporte à Marie la palme de l'annonce de sa mort tandis que les saintes femmes et les apôtres se réunissent.
43. Le récit du mariage de la Vierge accueille un arbre généalogique dans un ms. de l'Apocalypsis nova offert au pape Urbain VIII (Cité du Vatican, BAV, ms. Barb. Lat. 384, fol. 53^{re}). Lefèvre d'Étaples citait ce texte dans son traité sur la distinction des trois Maries : *Jacques Lefèvre d'Étaples and the Three Maries Debates*, éd. S. M. Porter, Genève, 2009, p. 42-43, 92; J. P. Massaut, *Critique et*

tradition à la veille de la Réforme en France, Paris, 1974, p. 115-116; cit. S. Pasti, «Giulio dei Medici», *op. cit.* note 30, p. 119, n. 31.

44. F. Saracino, *op. cit.* note 35, p. 287-340; sur l'assomption de Jean, associé à Élie et Hénoch comme troisième témoin de l'Avent: J.-Cl. Schmitt, *op. cit.* note 41, p. 180.

45. BAM, ms. O 165 sup., fol. 123^r-v^o; «Nela festa de sancto petro et paulo Chap. LXX»: «Dicendo una volta il suo fiolo spirituale la Messa nela qualle se dice levangelio como il signore comuto laqua in vino oldi il signore che disse a quello sacerdote tu eri aqua fredda per negligentia et pocho amore di me ma io te ho comutato in optimo vino per continuo feruore et amore et sancte operatione et [h]o reseruato questo vino nela bota mia fine che sera il tempo de trare la spina de [123v] la bota et spandere il vino dela predicatione et bono exemplo in letitia et fructo dele anime. Vide a quella messa essersi il signore et la beata vergine et sancto Ioanne euangelista il qualle gli disse noi saremo quelli che ministraremo de questa mensa et de queste noce. Sequi dopo alchuni anni che el predicto sacerdote che fu il R[everendissimo m[onsignore] Io[vanni] Ant[onio] Bellotti] Comandatore de sancto antonio de Granobele fu grande et famoso predicatore in milano sicche questo parlare fu virificato.»

46. «Quæ quidem anima, a corpore separata gratia Filii sui cum anima Ioannis Baptistæ, Joseph, Annæ, Ioachim, Iacob, Abraham et aliorum patriarcharum et prophetarum ad purgatorium descendit et omnes animas amicum suorum causa uictoriæ et noui regni eripuit et secum in uallem Iosaphat, ubi corpus sepultum erat, deduxit. Quando autem anima a corpore fuit separata erat circiter tertia hora noctis. Et tribus horis stetit cum animabus illis in loco illo et iuxta locum illum ubi est purgatorium. Deinde iuit in paradysum terrestrem et confortauit Eliam et Enoch et narrauit eis qualiter illuc uenturus esset tertius testis, Ioannes Zebedæus. Reuersa tandem in aurora est anima illa in uallem Iosaphat.» Rapt VIII: *Apocalypsis noua*, *op. cit.* note 31, p. 598, autres allusions p. 602.

47. BAM, ms. O 165 sup., fol. 90^r: «signore non lassi la matre tua et carne tua vedere corruptione per che quella che de niuna macula di peccato mai fu corrupta non debbe sostenere corruptione de carne ne incineratione e quella che in carne mortale fece celesta et angelica vita debe anchora con carne in celeste patria essere premiata e quella carne che genero te signore nostro et quale e carne tua e digno fruisca dela tua diuinitate ali dicti de quali assentindo el s.re comando ad Michele et altri Angeli che accompagnasseno quella anima al corpo unita aduncha lanima a quello sacratissimo corpo cominciorno ascendere in celo et auante ascendero in celo Il signore pigliando del capo suo la corona la pose al capo materno e questo significava che

constituua quella Regina del celo dela terra et inferno et haueua in ogni cosa possanza sopra tute le creature quale sono in celo in terra et nel profundo de linferno viste aduncha queste cose langelo li disse uno grande sacerdote se prepara ad celebrare la missa.»

48. C. Vasoli, «Notizie su Giorgio Benigno Salviati», dans *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Naples, 1974, p. 14-121, 86.

49. «Deus igitur conditor noster, [...] apparuit nobis in forma talis hominis qualem postea assumpsit. Et nos agnouimus formam in qua nobis apparebat et sciebamus illum non esse formam suam. [...] Dixit Deus: Vt sciatis et agnoscatis me decreuisse et magno consilio firmasse hominis naturam assumere uelle. Voloque homo esse et in utero unius mulieris concipi et ex ea nasci.[...] Quia ipse et ego una persona erimus, unica adoratione adorabimur a uobis. Illam quoque mulierem quam in matrem elegi præponam omnibus uobis. Erit Regina uestra, honorabitis et coletis eam tamquam Genitricem Dei et Domini uestri.» Rapt II: *Apocalypsis noua*, *op. cit.* note 31, p. 72-74. Passage auparavant rapproché d'un médaillon de la voûte de la Chambre de l'Incendie: H. Pfeiffer, «Dotti e teologi alla corte pontificia. Il riflesso del loro pensiero nelle "Stanze"», dans M. Fagiolo, M. L. Madonna (dir.), *Raffaello e l'Europa* (actes du cours international de haute culture), Rome, 1990, p. 85-97, 87, fig. 6; voir également: S. Pasti, «La Vierge Reine des anges», *op. cit.* note 30, p. 42, n. 13.

50. *Apocalypsis noua*, *op. cit.* note 31, Rapt V, p. 274, Rapt VIII, p. 524.

51. «Deus autem non apparebat eis in forma deitatis, sed in forma qua etiam nobis apparuerat quando nobis mandatum de adorando Filio suo tamquam homine proposuit. Apparebat ergo eis ut homo.» *Ibid.*, Rapt II, p. 96.

52. «Dico ergo, ut sciant omnes populi, sexta die solum uirum fuisse creatum tamquam stipitem totius generis humani.» *Ibid.*, Rapt III, p. 104.

53. «Magnus agricola Deus surculum inseruit suo stipiti. Stipes est persona Verbi, diuinitas ramus naturalis, sed ramus dat esse truncho, non truncho iste ramo. Humanitas est quidam surculus Verbi personæ insertus.» *Ibid.*, Rapt V, p. 274.

54. Une autre œuvre milanaise assimilait le bras d'un père vétéro-testamentaire à une branche sortie d'un tronc: l'Ivresse de Noé peinte par Bernardino Luini plaçait le patriarche soutenu par ses fils à la base d'un arbre sur lequel est enroulée une vigne, selon l'image patristique du figuier et de la vigne comme alliance des deux Testaments; C. Quattrini, *Lo scherno di Cam, un dipinto riscoperto di Bernardino Luini*, Milan, 2006. L'image scripturaire de la greffe était déjà présente dans la patristique: comme chez

Ambroise à propos de la parabole des bons et mauvais vigneron: Ambroise, *Commentaire de l'Évangile de Luc*, livre IX, chap. «les vigneronniers homicides» sur Luc XX, 9-19: «comme le tendre rejeton, prélevé sur un vieil arbre, est greffé [insertur] sur le surgeon d'une autre racine, ainsi le peuple saint, une fois débridées les cicatrices du vieux rejeton, nourri sur l'arbre de la Croix comme au sein d'une mère aimante, se développe.» Sur les enjeux – assez similaires – de l'alliance, dans l'arbre d'Abraham de *l'Hortus deliciarum*, entre les *filii carnis* et *filii promissionis* pauliniens: J. Baschet, *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000, p. 64-69. L'image de la greffe a notamment été réinvestie à l'époque où les traités botaniques se multipliaient, par Guillaume de Digulleville: cit. S. Lepape, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge: l'iconographie de l'arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIII^e siècle au XVI^e siècle*, dir. J.-Cl. Schmitt, EHESS, 2007, p. 411-413; et Christine de Pisan, *L'Épître d'Othéa*, vers 1406, Paris, BnF, ms. Français 606, fol. 13^v. Cette littérature rejoignait ainsi les soucis de *l'Ovide moralisé* faisant de la naissance d'Adonis – peinte par Bernardino Luini à la villa Pelucca – un type annonciateur de l'engendrement du Christ. Je remercie Pierre-Olivier Dittmar pour cette référence.

55. Ch. Trottmann, «Sur la vision de Dieu par Adam au paradis et celle des bienheureux. Hugues de Saint-Victor, critiqué par saint Bonaventure», dans A. Paravicini Bagliani (dir.), *Adam, le premier homme*, Florence, 2012, p. 159-82.

56. *Apocalypsis noua*, *op. cit.* note 31, Rapt II, p. 86 et suiv.

57. Arbre de la Croix que l'on croyait issu du bouturage de l'arbre édénique pratiqué par Seth sur la tombe ou dans la bouche d'Adam (et l'on remarque ici que Marco d'Oggiono fait sortir le bras au niveau du crâne du progéniteur), voir B. Baert, «Adam, Seth and Jerusalem. The Legend of the Wood of the Cross in Medieval Literature and Iconography», dans A. Paravicini Bagliani (dir.), *op. cit.* note 55, p. 69-99.

58. *Apocalypsis noua*, *op. cit.*, note 31, Rapt V, p. 274. Sur les termes végétaux relatifs à l'Immaculée Conception: S. Lepape, «Le végétal et la parenté. Les arbres de la famille du Christ», dans A. Paravicini Bagliani (dir.), *Le monde végétal*, Florence, 2009, p. 447-466; *Ead.*, «L'Arbre de Jessé: une image de l'Immaculée Conception?», *Médiévales*, n° 57, 2009, p. 113-136.

59. BAM, ms. O 165 sup., fol. 62^v-64^v: «Como langelo monstro a dicta vergine uno certo arbore spirituale in honore dela eterna sapientia et duna visione quale hebe sopra queste. CAP. XXIII»; «[...] e subito rapita in spirito gli apparve langelo dicendo bisogna che tu con le sorelle tue faciate uno arbore

spirituale et lo presentati ala divina sapientia per che li amatori del seculo fano il medemo ad soi amici e tuti li discipuli dela eterna sapientia sono invitati a questa opera. Unde prima per fare la sua radice: Direti el simbolo de Athanasio: *Quicumque vult saluus esse*: perche Dio e principio et fundamento dela salute vostra et e quella radice da quale procede ogni bene e per questo doueti eleuare li cori uostri in contemplatione de tanto opifice. Dala radice procede el Trunco quale sostiene tuti li Rami de l'arbore questo Trunco e la beata vergine Regina nostra quale da eterno

fu concepta nela mente diuina et dopoi in tempo preordinato vene nel mundo per linea de l'humana generatione e questa e la uia per quale se va ad dio et quale sostiene tuti li electi per questa causa direti loffitio dela Natiuitate sua et cosi como ne mezo del Trunco e la Medula quale non se vede cosi nela vergine fu lanima soto uela me de carne quale per uirtute diuina fu perseruata da ogni macula de peccato e perche questa e quella per mezo di quale le porte del paradisso forno aperte et tuti li electi possederano quella felice patria.»
60. B. Moreschini, «Committenza ed evolu-

zione iconografica dell'Immacolata Concezione nella Toscana del XVI secolo: una panoramica e qualche caso», dans G. Morello (dir.), *op. cit.* note 33, p. 53-63; M. Lora, *op. cit.* note 28, reconnaît l'*Évangile de Nicodème* comme source du retable, où la Vierge dénoue seule les liens des progéniteurs. Des copies de l'*Apocalypsis nova* étaient très probablement présentes à Arezzo et Florence à ces dates, voir Bibl. Città di Arezzo, ms. 436, première moitié du XVI^e siècle, utilisé par le camaldule Paolo Giustiniani pour réfuter les propositions du texte.

Résumé

Probablement peinte par Marco d'Oggiono vers 1521-1522 pour la chapelle funéraire de l'évêque Battista Bagarotti dédiée à la Vierge de l'Assomption, la fresque dite du *Péché originel* compte parmi les nombreux fragments conservés à la pinacothèque de Brera après avoir été détachés au début du XIX^e siècle de l'église milanaise Santa Maria della Pace, siège principal de la congrégation des franciscains Amadéistes (1466-1568). Maria Teresa Binaghi et Domenico Sedini ont depuis longtemps démontré l'importance du texte de l'*Apocalypsis nova* attribué au bienheureux Amadeo Menez de Silva (père fondateur, enterré dans le chœur de l'église) pour aborder certaines œuvres de Bernardino Luini et Marco d'Oggiono. Je transcris des visions inédites d'Arcangela Panigarola sur la Vierge immaculée et propose de voir dans le *Péché originel* une réécriture mariale et christologique de la Genèse, annonçant le rachat universel, à la manière de l'*Apocalypsis nova* qui en réélabore le chapitre III dans une visée immaculiste.

Riassunto

Probabilmente dipinto da Marco d'Oggiono verso il 1521-1522 per la cappella funeraria del vescovo Battista Bagarotti dedicata alla Vergine dell'Assunzione, l'affresco detto del *Peccato originale* figura tra i numerosi frammenti conservati alla Pinacoteca di Brera dopo essere stati staccati all'inizio dell'Ottocento dalla chiesa milanese di Santa Maria della Pace, sede principale della congregazione dei francescani amadeisti (1466-1568). Maria Teresa Binaghi e Domenico Sedini hanno dimostrato da molto tempo l'importanza del testo dell'*Apocalypsis nova* attribuito al beato Amadeo Menez de Silva (padre fondatore, le cui spoglie sono seppellite nel coro della chiesa) per lo studio di alcune opere di Bernardino Luini e Marco d'Oggiono. In questo articolo, trascrivo alcune visioni inedite d'Arcangela Panigarola sulla Vergine Immacolata e propongo di vedere nel *Peccato originale* una riscrittura mariale e cristologica della Genesi, che annunci il riscatto universale, così come l'*Apocalypsis nova* che ne rielabora il capitolo III in una prospettiva immaculista.