

Faculté de philosophie, arts et lettres

Les Chapelles Sixtines en Lombardie (XV^e et XVI^e siècles).

Une analyse comparative des systèmes iconographique et décoratif.

Auteur : Céline Rousseau

Promoteur : R. Dekoninck

Année académique 2023-2024

Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée : iconologie et études des cultures visuelles

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION.....	5
CHAPITRE 1	11
Introduction historique et architecturale des Chapelles	11
1.1.Eglise de San Vittore à Meda.....	11
1.1.1.Histoire (origines, création et développement du monastère de San Vittore).....	11
1.1.2.Architecture : plan d'église et cycles picturaux	15
1.2.Eglise de San Maurizio al Monastero Maggiore, Milan	18
1.2.1.Histoire : constitution de l'église de San Maurizio à travers les siècles	18
1.2.2.Architecture : plan d'église et campagnes décoratives	22
1.3.Eglise de San Bernardino, Lallio.....	24
1.3.1.Histoire : origines et construction de l'église de San Bernardino	24
1.3.2.Architecture : plan d'église et cycles picturaux	27
1.4.Eglise del Santissimo Corpo di Cristo, Brescia.....	28
1.4.1.Histoire : fondation et développement de l'église au fil des siècles	28
1.4.2.Architecture : plan d'église et présentation des fresques	32
1.5.Cathédrale de Santa Maria Assunta, Crémone.....	36
1.5.1.Histoire : construction de la Cathédrale au fil des siècles.....	36
1.5.2.Architecture : description du plan d'église et des fresques de la nef centrale	41
CHAPITRE 2	43
Comparaison du système iconographique.....	43
2.1. L'iconographie en lien avec l'emplacement. Résurrection, Déploration, Déposition, et Crucifixion.	43
2.1.1. Résurrection	45
2.1.2. Déploration du Christ.....	50
2.1.3. Déposition	54
2.1.4. Crucifixion	56
2.1.4. Signification de l'emplacement du système iconographique.....	58
2.2. Les prophètes et les sibylles	60
2.2.1. Les prophètes.....	61
2.2.2. Les sibylles.....	66
2.3. Les spécificités de chaque Chapelle marquant leur identité	69
2.3.1. Les commanditaires.....	70
2.3.2. Saints et saintes	77
CHAPITRE 3	85
Le système décoratif et ses fonctions.....	85

3.1. Les fonctions de l'ornement.....	88
3.1.1. Fonction architecturale-structurelle.....	89
3.1.2. Fonction symbolique	92
CONCLUSION	108
Bibliographie.....	112
Annexe 1. Table des illustrations	Errore. Il segnalibro non è definito.
Annexe 2. Schémas des cycles picturaux	297

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Monsieur Dekoninck, pour son encadrement précieux et son accompagnement dans l'élaboration de mon sujet de mémoire. Ses conseils avisés m'ont permis de trouver la bonne approche au sujet et de mener à bien ce travail.

Je suis également reconnaissante au comte Giovanni Antona Traversi, propriétaire de la villa Antona Traversi, pour m'avoir ouvert les portes de sa propriété et de l'église San Vittore lors d'une visite privée. Sa disponibilité et son aide ont été indispensables dans les recherches de ses archives personnelles. Je remercie également le responsable de l'Archive Diocésaine de Crémone, don Paolo Fusar Imperatore, pour sa contribution précieuse dans la consultation des Archives Diocésaines. Ma gratitude s'adresse également aux associations Amici di San Bernardino et Touring Club Italiano pour leur dévouement et les informations qu'elles ont gentiment voulu me fournir.

Je remercie vivement ma mère Rosaria, mon partenaire Lucca, ma sœur Chantal, et mes amies Maëva, Eléa et Célia pour leur soutien moral, leurs encouragements et les conseils qu'ils m'ont prodigués. Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Mme. Paola Cavallero, qui m'a transmis une passion pour l'histoire de l'art, passion qui se reflète dans mon parcours académique et orientera mes projets futurs.

Je suis particulièrement reconnaissante à mon père Jean-Michel, à qui je dédie ce mémoire, pour son aide précieuse et minutieuse dans la relecture et la correction du texte, ainsi que pour sa passion avec laquelle il s'est investi dans mon sujet de mémoire.

INTRODUCTION

Les Chapelles Sixtines de Lombardie, loin d'être bien de simples lieux de culte, sont des trésors artistiques exceptionnels qui défient le temps et l'espace. Dès l'entrée, nous nous sentons captivés par un univers où art, spiritualité et histoire se mêlent harmonieusement, créant une impressionnante symphonie visuelle. La beauté des fresques, des ornements et de l'architecture, et la profusion de détails nous laissent sans voix et font naître en nous un sentiment d'émerveillement qui remplit notre être.

Chaque chapelle se présente comme un livre ouvert, racontant une histoire unique en son genre à travers des scènes bibliques et des allégories finement travaillées. Elle nous invite à nous plonger dans des récits sacrés et à en saisir les messages profonds. Ses murs se parent de fresques aux couleurs vives, qui donnent vie à ces récits anciens. La force des compositions, la précision des traits et l'expressivité des personnages d'époques révolues, nous livrent encore leurs secrets. La visite de ces lieux sacrés est une expérience qui ne laisse pas indifférent. C'est comme une exploration de l'intériorité humaine et des mystères de la foi. En admirant ces œuvres, on sent se dégager la ferveur et la piété des croyants d'autrefois. Cela nous inspire un sentiment d'espoir et de paix, et nous invite à réfléchir sur le génie de l'intellect humain, la sensibilité de l'artiste et sur la portée des valeurs à l'aune des bouleversements historiques.

La première visite des Chapelles Sixtines de Lombardie nous laisse un goût d'inachevé : l'impression que nous n'en avons pas vu suffisamment et une envie pressante de comprendre davantage les messages que recèlent ces merveilles. Nous quittons ces lieux le cœur rempli d'émotions, les yeux pleins d'images et en emportant des questions qui se bousculent dans notre esprit. Tout nous pousse à revenir, plus motivé, plus curieux et encore plus passionné, pour approfondir et continuer d'explorer cet univers fascinant. C'est pourquoi ce mémoire est consacré aux Chapelles Sixtines renaissantes de Lombardie, c'est-à-dire aux églises San Vittore à Meda, San Maurizio à Milan, San Bernardino à Lallio, Santissimo Corpo di Cristo à Brescia et enfin à la Cathédrale de Santa Maria Assunta à Crémone.

Ce travail est donc né du désir d'étayer mes connaissances artistiques et culturelles de la région lombarde dans l'espoir de valoriser ses beautés patrimoniales et de les promouvoir

tant en Italie qu'à l'étranger. Ces Chapelles constituent effectivement une richesse artistique, malheureusement méconnue d'une grande partie de la population.

Le choix du sujet a également été motivé par mon intérêt pour l'appellation « Chapelle Sixtine » attribuée à ces églises. Ce mot est originellement utilisé pour indiquer un lieu de culte bien précis. La Chapelle Sixtine de la Cité du Vatican est, en effet, l'une des chapelles du Palais apostolique, résidence officielle du Pape. En 1420, après la fin du Grand Schisme d'Occident, la ville de Rome était en ruines, réduite à une population d'environ 30 000 habitants, souvent malades et devant quotidiennement faire face aux brigands¹. Les vieilles voies d'accès romaines à la ville étaient impraticables, les édifices dans un triste état et une végétation sauvage envahissante poussait un peu partout dans les rues et sur les tas de décombres². Malgré cette situation désolante, Pape Martin V ne se découragea pas et entreprit un vaste programme de réaménagement la ville (*renovatio urbis*) et notamment de rénovation ou reconstruction des bâtiments civils et religieux, y compris la Cappella Magna³. En effet, la chapelle fut soumise à des restaurations architecturales à la demande de ce même pontife. Quarante ans plus tard, entre 1473 et 1481, son successeur Pape Sixte IV ordonna la transformation⁴ de cette chapelle qui fut par la suite renommée Cappella Sistina en son honneur.

Depuis lors, elle sert de chapelle papale pour les célébrations liturgiques et les cérémonies pontificales. Elle est également utilisée pour l'élection d'un nouveau pape lors des conclaves ou pour des événements importants tels que les mariages et les noces royales. Comme il est largement reconnu, ce qui distingue cette chapelle réside dans le grand nombre de fresques qui recouvrent sa surface murale. Le socle (au premier registre) est décoré de fausses tapisseries. Au deuxième registre se trouvent les scènes des vies de Moïse et du Christ, tandis qu'au troisième les représentations des papes. Les fresques de ces trois niveaux sont des œuvres de la première campagne picturale, ayant eu lieu entre 1481 et 1482 et à laquelle participèrent des artistes de grande renommée tels que Le Pérugin, Sandro Botticelli, Domenico del Ghirlandaio, Cosimo Rosselli aidés par Piero di Cosimo, Biagio di Antonio, Bartolomeo della Gatta et Luca Signorelli. Endommagées par des travaux de consolidation, la paroi derrière l'autel et la voûte

¹ P. MONTAUBIN, « De l'an mil à la Renaissance de qui donc Rome fut-elle la capitale ? » dans Les villes capitales au Moyen Age, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 36^e congrès, Istanbul, 2005, p. 420-421.

² S. CONTI, *Roma dal 1450 al 1870. Quattro secoli di vita della città*, Roma, LSD, 1998, p. 3-4.

³ P. DE VECCHI et. E. CERCHIARI, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999, p. 148.

⁴ *Ibid.*

furent repeintes par Michel-Ange en 1508⁵. Il y réalisa le fameux *Jugement dernier* ainsi que *des scènes de la Genèse*, des *sibylles*, des *prophètes* et des *ignudi*, le tout à l'intérieur d'une structure architecturale complexe bien pensée.

Outre à la fameuse Chapelle Sixtine de Michel-Ange, deux autres lieux portent ce nom en hommage à Pape Sixte IV : la Cathédrale de Savone et la Basilique de Santa Maria Maggiore à Rome. Ces deux églises sont également décorées entièrement de fresques, de stucs ou de toiles.

Au cours du XX^e siècle, apparaît un nouvel engouement pour la conception et réalisation artistiques de la Chapelle Sixtine. C'est à cette époque que certains chercheurs appliquent le terme de Chapelle Sixtine à des églises gothiques, renaissantes ou baroques, dont la particularité réside dans une immersion totale dans des œuvres d'art. Ce phénomène concerne principalement la péninsule italienne, réputée pour accueillir un grand nombre de lieux de culte peints à fresques. Mais il en existe aussi en France, comme Notre-Dame des Fontaines à Menton, surnommée la « Chapelle Sixtine des Alpes-Maritimes », et en Espagne avec l'église de Saint-Antoine des Allemands à Madrid, également appelée « Cappella Sistina di Madrid » en italien.

Les cinq Chapelles Sixtines italiennes qui font l'objet de mon mémoire sont des lieux de culte dont les cycles picturaux datent du XVI^e siècle : San Maurizio al Monastero Maggiore à Milan connue comme « Cappella Sistina di Milano », San Vittore à Meda appelée « Cappella Sistina della Brianza », San Bernardino à Lallio surnommée « Cappella Sistina della bergamasca », Santissimo Corpo di Cristo également connue sous le nom de « Cappella Sistina di Brescia » et enfin la Cathédrale de Crémone abritant la « Cappella Sistina della Pianura padana ». De toutes celles-ci, il semble que ce soit la Cathédrale qui ait été la première à avoir reçu cette appellation par le grand historien de l'art, Roberto Longhi, au XX^e siècle. Bien que de nombreux sites internet et des ouvrages consacrés à la Cathédrale citent cette information, ils ne rapportent toutefois pas de références précises concernant ces propos. Il est donc possible qu'il s'agisse d'une phrase prononcée lors d'une interview ou d'un discours informel en public. Récemment, le critique d'art, Vittorio Sgarbi, a défini San Maurizio comme la « Cappella Sistina di Milano ». En revanche, n'étant officiellement associée à aucun érudit, l'appellation des trois autres lieux semble avoir été popularisée par la tradition orale. Cette dernière s'est établie au

⁵ *Ibid.*, p. 9.

cours de la seconde moitié du XX^e siècle, en raison de leurs décors couvrant l'entièreté de la surface murale, rappelant ceux de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange, à Rome.

Concernant la littérature, ces Chapelles ont suscité un intérêt particulier chez plusieurs historiens de l'art, qui perdure encore aujourd'hui. Chaque église a fait l'objet d'études plus ou moins approfondies qui lui sont spécifiquement consacrées. Cependant, si chacune d'elles dispose d'articles, de monographies ou d'ouvrages, une analyse comparative entre elles reste à explorer, ce qui ouvre la voie à de possibles recherches académiques.

Les seuls rapprochements proposés à ce jour ont été ceux entre les deux églises bénédictines, San Vittore et San Maurizio, en termes de typologie architecturale à double église et de style, utile pour attribuer des œuvres à Bernardino Luini et à son école. En conséquence, mon mémoire a pour objectif de proposer une nouvelle étude de ces lieux, consacrée à une comparaison approfondie, et d'offrir au lecteur un aperçu historique, artistique et religieux de l'époque ainsi qu'une synthèse de leurs points communs et de leurs particularités. Cependant, en raison de l'ampleur du thème traité, malheureusement plusieurs aspects ne seront abordés que brièvement ou complètement omis. Ainsi, pour une analyse plus détaillée de l'attribution de certaines œuvres, fresques et décors sculptés, ainsi que pour leur étude technique et stylistique, nous invitons le lecteur à se référer à la documentation citée en bibliographie.

Ce mémoire s'articule en trois chapitres. Le premier offre un aperçu historique des cinq églises, indispensable pour comprendre tant les événements politico-religieux ayant conduit à leur fondation et développement que leurs particularités architecturales et artistiques. En effet, chacune de ces églises, située dans une région géographique différente de la Lombardie et relevant d'une juridiction distincte, connut des événements marquants et variés. La ville de Milan pour San Maurizio, considérée comme le centre du renouveau artistique du Duché des Visconti-Sforza, influença les territoires voisins de Monza, où se situe la ville de Meda ; la ville de Crémone, marquée par des bouleversements politiques, impacta le choix des commanditaires pour les décorations de la Cathédrale ; et enfin le village de Lallio (Bergame), théâtre de conflits, fut contesté par le Duché milanais et la République de Venise.

Leur présentation au premier chapitre introduit également leur caractère religieux. Ces Chapelles se distinguent par leur typologie, élément marquant du degré d'importance. San Maurizio et San Vittore correspondent à des lieux monastiques féminins dédiés à l'Ordre

bénédictin, tandis que celles de San Bernardino et San Cristo sont des églises paroissiales, l'une consacrée à saint Bernardin et l'autre à l'Eucharistie. Contrairement aux autres édifices religieux, la Cathédrale de Crémone, consacrée à l'Assomption de la Vierge Marie, présente un caractère plus complexe en tant qu'église principale du diocèse et siège épiscopal.

De plus, cette première partie permet également au lecteur de mieux saisir l'organisation de ces églises, les cycles picturaux et leur disposition au sein de l'architecture, facilitant ainsi la compréhension des chapitres suivants.

Le deuxième chapitre plonge directement le lecteur au cœur du sujet : la comparaison des cinq Chapelles Sixtines. Cette analyse se concentre sur le système iconographique. En effet, ces Chapelles présentent un vaste répertoire de scènes religieuses couvrant une grande partie, voire la majorité, des surfaces murales. Plusieurs thèmes sont communs aux différentes églises, mais en raison de leurs différences typologiques, chacune possède un plan architectural distinct (doté ou non de transept et de chapelles, nef unique ou accompagnées de bas-côtés, etc.). Cet écart planimétrique influence partiellement le choix des épisodes représentés et leur emplacement. Cela m'amène à adopter une approche basée à la fois sur le positionnement commun des scènes et sur les thématiques partagées.

Dans la première partie du chapitre, la comparaison se concentre sur les scènes iconographiques de la Passion et sur celles chronologiquement postérieures, disposées le long de l'axe abside-choeur-autel (et exceptionnellement abside- autel- contre-façade). Cette analyse porte également sur leur signification. Les parties restantes du chapitre explorent les thèmes communs aux églises, mais agencés différemment. Cela inclut plusieurs éléments. D'abord l'association des prophètes et des sibylles, porteurs des messages messianiques et annonceurs de salut éternel. Cela est particulièrement visible dans les épisodes consacrés à la Vierge et au Christ. Ensuite, l'influence des commanditaires sur le choix des iconographies. Leurs représentations dans les cycles de peintures, sert à des fins religieuses et politiques. Enfin, les thèmes hagiographiques jouant un rôle clé. Vecteurs d'enseignements, ils visent à raviver la foi et à réveiller la charité des fidèles. Ces thèmes contribuent également à renforcer et à consolider l'Eglise et dépendamment de chaque lieu sacré, à conférer une identité spécifique en fonction de la direction ecclésiastique adoptée, des saints liés à la dédicace ainsi que de l'histoire socio-culturelle du site.

Le mémoire s'achève par le troisième chapitre dédié au système décoratif qui enrichit la structure architecturale des Chapelles et orne les cycles picturaux. Pendant des siècles, l'ornement, considéré comme mineur, a été relégué à une position marginale dans le monde de l'art. Depuis une quarantaine d'années, les historiens de l'art s'efforcent toutefois de le réhabiliter en le revalorisant et en démontrant qu'il revêt bien plus qu'une simple fonction esthétique. Dans cette section du mémoire, mon objectif est d'adopter une nouvelle approche pour analyser l'ornementation des cinq Chapelles Sixtines, un sujet véritablement peu examiné dans la littérature relative à ces lieux, à l'exception de San Vittore et de quelques pilastres de San Maurizio. Les productions décoratives seront étudiées non pas en fonction de leur emplacement, mais plutôt selon le rôle qu'elles remplissent.

Après avoir lu les trois chapitres du mémoire, nous pourrions être amenés à réfléchir à des questions fondamentales auxquelles pouvoir éventuellement apporter des réponses. L'objectif est de raviver l'intérêt pour ce patrimoine artistique, et notamment pour ses ornements, et favoriser ainsi une meilleure compréhension de leur beauté et de leur valeur. Cela permettrait également de prévoir des campagnes de restauration et de conservation.

CHAPITRE 1

Introduction historique et architecturale des Chapelles

1.1. Eglise de San Vittore à Meda

Dans la commune de Meda, une petite ville en province de Monza et Brianza, se trouve l'église San Vittore. Cet édifice religieux, qui faisait partie de l'ancien couvent monastique bénédictin de San Vittore, est devenu aujourd'hui la Villa Antona Traversi, une demeure néoclassique appartenant au comte Giovanni Antona Traversi. La propriété est localisée dans le centre historique de la ville, plus précisément sur une colline surplombant la haute plaine milanaise entre la place Vittorio Veneto, la rue Traversi Giannino Antona, la « salita delle Benedettine », la rue Santi Aimo e Vermondo et le Boulevard Matteotti. L'église se dresse sur la place Vittorio Veneto, précédée d'un escalier délimité par un portail en fer forgé (fig.1).

1.1.1. Histoire (origines, création et développement du monastère de San Vittore)

En raison d'un manque de documents, il est impossible de dater avec précision la fondation de l'église. Certains historiens comme Gaspare Bugatto et Paolo Morigia ont proposé respectivement la datation 776⁶ et 780⁷, tandis que d'autres se sont mis d'accord sur une période différente en se basant sur la légende rapportée par Lupis⁸ et Lodi⁹. Selon les documents conservés dans les archives de la Villa Antona Traversi, la légende fait remonter la date de fondation du complexe religieux à l'an 830 ap. J.-C. Les fondateurs sont deux aristocrates de la famille Manfredingi, Aimo et Vermondo, comtes de Turbigo. D'après la légende retrouvée dans la Biblioteca Trivulziana de Milan, il semble que, lors d'une battue de chasse, les deux nobles furent poursuivis par des sangliers jusqu'au site actuel de la structure, où pour se sauver, ils

⁶ G. BUGATTO, *Historia et origine della terra di Meda, tra Milano, e Como et del molto Honorando Monastero, di nobili Vergini Sacre dell'ordine di Santo Benedetto Cassinense, Eretto da Li Aanti Aimo e Vermondo Corji. Monastero dedicato a Santo Vittore martire*, s.d.n.l. (Milan, après 1582), p. 5.

⁷ P. MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia, 1592, p. 571.

⁸ A. LUPIS, *Gli eroi dell'Insubria ovvero le celesti meraviglie del Gran Santuario, e insigne Monastero di Meda nella vita de santi Aimo e Vermondo Corii, nobili milanesi*, Bergamo, 1676.

⁹ E. LODI, *Breve istoria di Meda, e traslazione de' santi Aimo e Vermondo. Della Nobilissima famiglia de' Corij Milanesi. Con la loro vita*, Milano : Per Gio. Battista Alciati, 1629.

grimpèrent sur un laurier robuste. Afin d'éloigner les animaux, ils firent un vœu adressé à la Vierge Marie en lui demandant protection et salut en échange de la construction d'un monastère consacré à saint Victor. Ce qui fut dit, fut fait : les animaux s'apaisèrent et les deux aristocrates vendirent certaines de leurs propriétés familiales pour fonder le monastère féminin suivant la règle de saint Benoît. De plus, un parchemin de 856¹⁰, conservé dans les archives de la Basilique Sant'Ambrogio à Milan, mentionne pour la première fois Meda ainsi qu'un contrat d'échange¹¹ entre Pierre, abbé du monastère de Saint Ambroise, et Tagiberga, abbesse du monastère de Meda. Quoi qu'il en soit, la légende reste la source la plus utilisée pour expliquer la fondation.

Dès le début, ce lieu de culte acquit le rôle de grande puissance économique cherchant principalement à étendre ses possessions. En effet, il s'imposa sur les grandes propriétés foncières qui, à l'époque, couvraient les villes et territoires avoisinants, notamment Meda, Cabiato, Novedrate et Cimmago¹². Le monastère attira de nombreux paysans et artisans locaux. En outre, les bulles papales ainsi que le diplôme impérial confirmèrent le droit d'exercer son autorité sur la région au cours des premiers siècles de son existence. Vers l'an 1000, le complexe s'enrichit davantage grâce à la création d'un important marché à l'intérieur de la commune de Meda. Certains documents¹³ attestent également l'exercice des droits de seigneuries de la part de l'abbesse de San Vittore, Maria da Besozzo, jusqu'en 1252. Toutefois, à partir de cette date, elle fut obligée de renoncer aux principaux droits féodaux sur Meda et de reconnaître les statuts de la couronne tout en conservant les droits ecclésiastiques ainsi que l'indépendance du complexe religieux. Les guerres entre les familles Torriani et Visconti entraînèrent un déclin de la puissance économique de ces zones rurales¹⁴ : les terrains furent dévastés et abandonnés, et les paysans durent chercher du travail dans les villes. Avec une conséquente pression fiscale, devenue insupportable, le monastère fut contraint de demander au duc Visconti une réévaluation à la baisse de sa situation financière¹⁵.

¹⁰ Le document le plus ancien qui traite la légende des saints Aimo et Vermondo est le *Code Trivulziano*, 509. Pour la vie des saints voir C. AGRATI, *I santi Aymo e Vermondo Corio e il più antico documento della tradizione*, Milano, 1933 ; G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Fratelli Bocca Librai, Torino, 1884 ; G. BOLOGNA, *Leggende lombarde : Aimo e Vermondo di Meda*, Tipolito Uggè, 1982.

¹¹ Document conservé au Museo diplomatico cart. 3 Doc. 55, A. ALBUZZI, *pergamene inedite dei secoli X e XI nell'archivio privato Antona Traversi*, « aevum », 1996, pp. 193-206 ; C. ERSILIO, *Architettura e ornamento rinascimentali nella chiesa di San Vittore a Meda*, mémoire de master présenté à l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Faculté philosophie et lettres (A. Rovetta promoteur), 2000-2001, p. 23.

¹² VILLA ANTONA TRAVERSI, « Storia », s.d., [<https://urls.fr/WfozMG>], (consulté le 15/11/2022) ; A. SIMONI, *Villa Antona Traversi - complesso*, s.d., [https://urls.fr/58gb4_], (consulté le 15/11/2022).

¹³ P. VISMARA CHIAPPA, « La soppressione dei conventi e dei monasteri in Lombardia nell'età Teresiana » dans A. DE MADDALENA, E. ROTELLI et G. BARBARIS, *Economia, istituzioni e cultura in Lombardia nell'età di M. Teresa*, vol. III, Bologna, Il Mulino, p.17.

¹⁴ L. ZOPPE, *Per una storia di Meda. Dalle origini alla fine del secolo XVIII*, 1971, Milano, p. 117-143.

¹⁵ *Ibid*, p. 143 ; C. ERSILIO, *op. cit.*, p.34.

Vers la fin du XV^e siècle, la situation s'améliora et San Vittore dut faire face à l'augmentation du nombre des bénédictines. Un agrandissement des espaces religieux fut prévu et financé par le duc Sforza¹⁶. Le changement majeur fut la construction d'une nouvelle église, telle que nous pouvons l'admirer encore aujourd'hui. Les documents restent silencieux sur l'ancien emplacement de l'église. Ainsi, certains historiens de l'art¹⁷ estiment que la nouvelle architecture se trouvait aux alentours de l'ancienne, située probablement dans la propriété de l'actuelle Villa. La construction, nouvellement érigée au début du XVI^e siècle¹⁸ suivait une disposition autour d'un axe longitudinal séparé en deux d'un *tramezzo* placé transversalement au milieu. Cette typologie structurelle permettait d'avoir deux églises : une publique ouverte aux fidèles et au prêtre et une claustrale destinée exclusivement aux nones bénédictines. Comme nous le verrons, cette structure architecturale est similaire à celle du monastère féminin bénédictin de San Maurizio al Monastero Maggiore à Milan. La totalité des auteurs attribue la réalisation du projet à l'architecte travaillant aussi à Milan, Giangiaco­mo Dolcebuono¹⁹. L'église fut consacrée en 1536 par monsignor Giovanni da Melegnano, évêque de Laodicea, et les travaux s'achevèrent en 1597 avec la construction de la façade réalisée postérieurement aux fresques²⁰.

Entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, l'histoire de San Vittore se mêle avec celle de personnalités politiques importantes. En effet en 1496, l'empereur Maximilien I^{er} et le duc Ludovico Sforza, nouveau seigneur de Milan succédant à son père Francesco, se rencontrèrent dans la petite ville de Brianza²¹. Un siècle plus tard, le monastère entretint des liens encore plus étroits avec Charles Borromée, devenu archevêque de Milan en 1565. Ses réformes épiscopales fondées sur une grande morale religieuse entraînèrent une reconstruction partielle de l'Eglise ambrosienne ainsi qu'une rénovation conséquente, conforme aux directives établies par le Concile de Trente. Par ailleurs, en supprimant les monastères les plus

¹⁶ L. ZOPPE', *op. cit.*, p. 157; C. ERSILIO, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷ Comme Liliana Grassi et Luisa Giorfano.

¹⁸ C. ERSILIO, *op. cit.*, p. 44; E. LODI explique dans son ouvrage *Breve istoria di Meda, e traslazione dè santi Aimo e Vermondo* (p. 22): «la chiesa esteriore dedicata à Santo Vittore...fu fabricata l'anno della nostra salute 1520, essendo Abbadessa Donna Maria Cleofe Carcano, finita il mese di settembre».

¹⁹ Fils de l'ingénieur Giacomo Antonio Dolcebuono, Gian Giacomo fut l'un des architectes milanais les plus importants du XV^e siècle. Il fut initié à la carrière artistique par son maître Giovanni Solari et par son frère Guiniforte Solari. Grâce à ses compétences et à son talent, il participa en 1472 à la construction du Duomo de Milan pour la réalisation de l'autel dédié à saint Joseph et entre 1490 et 1500 pour celle de la coupole et de la tour-lanterne. Il fut appelé également pour décorer la chapelle de l'église de Santa Maria presso San Celso (Milan) et la Certosa di Pavia. Il construisit le Duomo di Pavia, et enfin l'église et le monastère de San Maurizio al Monastero Maggiore à Milan.

²⁰ E. PONTIGGIA, *La scultura dal XVI al XVIII secolo nella chiesa di San Vittore a Meda*, mémoire de master présenté à l'Università Cattolica del Sacro Cuore, faculté de lettres et théologie, (M. Bona Castellotti et M. G. Albertini Ottolenghi, promoteurs), 2009-2010, p. 24.

²¹ *Ibid*, p. 23.

pauvres, cette communauté de bénédictines vit le nombre de ses nones augmenter et atteindre les 90 membres²². Le rapport avec Charles Borromée se poursuivit grâce à plusieurs visites pastorales²³ de sa part et de représentants du diocèse de Milan. De plus, les nones demandèrent l'autorisation officielle d'adorer les saints Aimo et Vermondo et de leur consacrer un culte de vénération. Toutefois, à cause du décès inattendu de l'archevêque Charles Borromée, la requête fut prise en charge par son cousin le cardinal Frédéric Borromée qui l'accepta²⁴. En 1619, le monastère organisa une cérémonie en présence du cardinal Borromée : les reliques des saints Aimo et Vermondo²⁵ (fig. 2) furent retirées de l'autel pour être introduites dans une caisse de plomb revêtue de marbre, avant d'être placées devant l'autel actuel qui leur est dédié.

Sous la domination espagnole (XVII^e siècle), le monastère connut une croissance vocationnelle ainsi qu'une puissance économique accrue. Au XVIII^e siècle, le dominateur Joseph II (empereur du Saint-Empire Germanique), par sa politique anticléricale rendit la situation plus difficile au monastère, qui fut sauvé de la fermeture grâce à la présence de la *Casa delle Eduarde*²⁶. Cette dernière était une école anciennement dirigée par les nones, devenue ensuite le lieu d'enseignement pour les jeunes filles du pays. Cependant, la situation s'aggrava avec le contrôle napoléonien et la création de la République Cisalpine car San Vittore fut définitivement fermé le 29 mai 1798, les religieuses expulsées et leurs biens vendus²⁷. Cette année, le capital et la demeure furent rachetés par un riche marchand marseillais, Jean Joseph Meunier, qui chargea l'architecte italien Leopold Pollack²⁸ de transformer l'ancien édifice religieux en villa patricienne néoclassique (fig. 3). En 1836, la résidence fut vendue au comte

²² R. BUSNELLI, *Il tramonto di un monastero patrizio: le benedettine di San Vittore di Meda nel Settecento*, Archivio Storico Lombardo, 116, 1990, p. 150.; E. PONTIGGIA, *op. cit.*, p. 27. Charles Borromée imposa une politique de grande rigueur morale, restaura et renouvela l'église milanaise selon les règles du Concile de Trente. Les campagnes du diocèse furent également affectées par cette réforme : monastères et ordres perdirent une grande partie de leur autonomie ainsi que les monastères les plus pauvres furent supprimés et agrégés à ceux plus riches. Par exemple, en 1576, le monastère de Meda accueillit les bénédictines de Seregno.

²³ E. PONTIGGIA, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ *Ibid*, p.28-29.

²⁵ *Ibid*, p. 29-30 ; *Cronicon*.

²⁶ VILLA ANTONA TRAVERSI, *art. cit.*, [<https://urls.fr/WfozMG>], (consulté le 15/11/2022).

²⁷ *Ibid* ; A. SIMONI, *art. cit.*, [https://urls.fr/58gb4_], (consulté le 15/11/2022).

²⁸ Leopold Pollack était un architecte italien d'origine viennoise, qui vécut entre 1751 et 1806. Il fut élève et collaborateur du célèbre architecte néoclassique italien Giuseppe Piermarini. Bien que peu d'informations ne soient disponibles sur la vie de Pollack, d'après la documentation sur les bâtiments, nous savons qu'il s'affirma dans la région lombarde en tant qu'architecte au début des années 1780. Comme l'affirme Agnese Dionisio, soutenu par d'influents personnalités de l'époque et grâce à sa collaboration avec d'importantes figures historiques de la région, l'architecte fut mandaté pour concevoir et construire de nombreux bâtiments, surtout à Milan. Par ses chefs-d'œuvre, il semble que l'artiste s'inspira d'un néoclassicisme palladien français. Parmi ses créations les plus importantes, nous retrouvons la Villa Reale de Milan, la Villa Casati à Muggiò, le Teatro Sociale de Bergame ainsi que la Rotonda à Borgovico. Voir A. DIONISIO, « Leopoldo Pollack : idee e progetti per la famiglia Barbiano di Belgiojoso » dans *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 2010, Vol. 34 (2010), p. 133-134 et p. 140 ; G. P. KARN, « Architecture néoclassique et romantique en Italie » dans *Néoclassicisme et romantisme. Architecture, sculpture peinture et dessin 1750-1848*, Cologne, Könemann, p. 105-156.

Giovanni Traversi et, depuis lors, transmise en héritage de génération en génération jusqu'aux propriétaires d'aujourd'hui, la famille Antona Traversi Grismondi²⁹.

1.1.2. Architecture : plan d'église et cycles picturaux

Comme déjà mentionné précédemment, l'église de San Vittore est composée d'une seule nef rectangulaire divisée en deux parties par un mur de division montant jusqu'à la voûte, appelé *tramezzo* en italien. De cette manière, l'église extérieure (côté place Vittorio Veneto) (fig.4) était destinée à l'accueil des fidèles ainsi qu'à celle du prêtre, tandis que celle interne était réservée aux bénédictines. Au niveau de la voûte, la continuité spatiale était assurée par un espace, aujourd'hui caché par un grand rideau rouge, qui permettait la propagation du son pendant la messe. Cela accordait aux religieuses d'assister à la messe sans voir le célébrant officier. L'édifice se compose de huit travées, quatre de chaque côté. L'espace religieux est séparé en deux parties du *tramezzo*.

Selon l'historienne de l'architecture italienne Liliana Grassi, il semble que l'église interne ait été construite avant l'église externe, ajoutée avec les travaux du premier quart du XVI^e siècle³⁰. Cette hypothèse serait justifiée premièrement par l'épaisseur plus importante du mur de la partie interne par rapport de celui de la partie externe³¹ et deuxièmement par l'affirmation de Emanuele Lodi³² d'après lequel les travaux pour l'église externe avaient été entamés dans le premier quart du XVI^e siècle laissant supposer que l'édifice interne était préexistant.

Comme l'explique bien Chiara Ersilio dans son mémoire³³, cette typologie d'église avait été déjà utilisée par Giangiacomo Dolcebuoni pour San Maurizio al Monastero Maggiore à Milan. Toutefois, il semble que les origines de ce plan remontent à la première chrétienté : en effet, on peut en trouver dans les basiliques paléochrétiennes, dans l'architecture byzantine et par la suite repris dans les églises gothiques avec l'introduction du chœur³⁴. Le choix d'une nef unique fut adopté par les ordres mendiants vers le XIII^e siècle qui privilégierent une architecture modeste, en raison de leur pauvreté et de leur engagement fidèle envers les principes stricts de

²⁹ A. SIMONI, *art. cit.*, s.d., [https://urls.fr/58gb4_], (consulté le 15/11/2022).

³⁰ C. ERSILIO, *op. cit.*, p. 15; voir L. GRASSI, «Iconologia delle chiese monastiche femminile dall'alto medioevo ai secoli XVI-XVII» dans *Arte Lombarda*, 9, 1964, p. 131-150.

³¹ *Ibid.*

³² E. LODI, *op. cit.* ; C. ERSILIO, *op. cit.*, p. 44.

³³ C. ERSILIO, *op. cit.*

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

leurs règles³⁵. A partir du XV^e siècle, les églises monastiques féminines réutilisèrent cette implantation à cause de la même règle suivie par les frères mendiants³⁶.

La façade (fig. 5) est plus tardive par rapport à la structure et aux fresques de l'église. Une nonne de San Vittore a écrit dans *Libro Cronaca*: «questa antica facciata non corrispondeva per alcun modo all'interno della chiesa, per essere quello semplice e senza ornamenti, a riserva d'un semicerchio sostenuto da due colonne alle porte»³⁷. Il semble que cette façade décrite par la nonne fut reprise visuellement par Emanuele Lodi pour son frontispice. Le *Libro Cronaca* annonce ensuite que de nouveaux travaux pour la façade furent entamés en 1730: «Nell'alzarsi la detta nova facciata hebbesi mira principale a conservare il muro della facciata vecchia da piano terra sino al cornicione; e ciò a fine di conservare le Nobili Pitture delle quali resta abbellito par di dietro»³⁸. La nouvelle façade en effet est réalisée dans le style *barocchetto lombardo*³⁹. Elle est divisée en 3 registres grâce à des frises continues. Chaque registre présente trois parties marquées par un groupe de trois pilastres engagés, chacun ayant un chapiteau et placés en haut des haut-basements. Au premier registre, le portail présente plusieurs figures. Au-dessus dans un médaillon, un haut relief sculpté, décoré d'ailerons ainsi que d'une coquille Saint-Jacques. Latéralement dans les niches, sont placées les *statues de saint Benoît l'abbé* à gauche et de *saint Maure l'abbé* à droite. Les deux sculptures, réalisées par Papato Santini, sont encadrées d'ailerons et d'un jeu de courbes et contre-courbes et sont surmontées d'une coquille Saint-Jacques. Dans le registre supérieur, au centre, une baie rectangulaire ayant un mouvement de lignes convexes et concaves est entourée, elle aussi, par un jeu de mouvements. Elle est flanquée de deux niches abritant à gauche la *statue de saint Aimo* et à droite celle de *saint Vermondo*. Leurs encadrements sont similaires à ceux des deux autres niches, précédemment citées. Au troisième registre de l'église, un fronton surmonte le bâtiment avec au centre une seule baie ornée. Sur la toiture, centralement, une croix avec deux

³⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁶ *Ibid.*, 59-60.

³⁷ *Libro Cronaca*, AAT Meda, p.78 dans ALLIEVI, 1998, p. 104 ; Traduction en français de la citation: « cette ancienne façade ne correspondait d'aucune manière à l'intérieur de l'église, étant simple et sans ornements, à l'exception d'un demi-cercle soutenu par deux colonnes aux portes ».

³⁸ *Libro Cronaca*, AAT Meda, p. 79 ; Traduction en français de la citation par C. Rousseau : « Lors de la construction de la nouvelle façade, l'objectif principal a été de conserver le mur de l'ancienne façade, du rez-de-chaussée à la corniche, afin de préserver les peintures nobles qui en décorent l'arrière ».

³⁹ Ce terme est utilisé pour indiquer la production artistique et architecturale, fin XVII^e- début XVIII^e siècle. Il fait référence au baroque influencé par le style rococo très décoratif. Puisque chaque région italienne possédait une manière différente de travailler, le *barocchetto* est suivi d'une précision géographique permettant de comprendre les formes. Par rapport à celui vénitien ou piémontais (plus proches du rococo), le *barocchetto lombard* est encore très lié à l'opulence et la solidité des formes baroques.

putti en train de jouer de la trompette et sur les deux extrémités latérales deux pots-à-feu (trois œuvres de l'artiste Carlo Beretta⁴⁰).

En ce qui concerne l'espace intérieur⁴¹, nous allons nous concentrer principalement sur l'église publique. En effet, suite à la suppression du monastère et à son acquisition par Meunier en 1779, l'église claustrale fut modifiée par Pollack. Elle fut partagée horizontalement en deux salles : à l'étage supérieur la *Sala del coro* (réservée au chœur du monastère et utilisée aujourd'hui pour des congrès ainsi que des manifestations artistiques) (fig. 6) et au rez-de-chaussée la *limonaia* (une vaste salle qui servait au XIX^e siècle d'orangerie pour les agrumes cultivés en pot) (fig. 7)⁴².

L'église publique (fig.4) se compose d'une seule nef à quatre travées, chacune possédant de chaque côté une chapelle latérale de faible profondeur. Chaque travée est scandée de part et d'autre par un pilastre. Elle présente une élévation tripartite : une chapelle peu profonde en arc en plein-cintre, une frise qui court tout le long du périmètre et enfin un oculus éclairant la pièce à l'intérieur d'une lunette. Le *tramezzo*, qui sert également de paroi au maître-autel, et le mur de contre-façade (fig. 8) présentent eux aussi une élévation semblable avec la différence que ces derniers ne possèdent pas de chapelle, mais plutôt une tripartition d'une surface linéaire.

Après en avoir décrit l'architecture, nous allons maintenant nous concentrer sur les scènes peintes qui décorent la Chapelle Sixtine de Meda. Toute la structure interne est entièrement peinte jusqu'au plafond. La décoration se fit en deux phases différentes, c'est-à-dire avant et après 1520, une date peinte en chiffres arabes sur le chapiteau du pilastre de droite et en chiffres romains sur ce du pilastre de gauche. La phase antérieure à 1520 semble correspondre à la décoration de la voûte, des pilastres tant au niveau du *tramezzo* du côté

⁴⁰ Carlo Beretta surnommé le Berrettone était un sculpteur lombard ayant vécu au cours de la première moitié du XVIII^e siècle (environ entre 1690 et 1765). La vie de cet artiste reste largement méconnue, mais grâce à des Annales et des documents d'archives, il a toutefois été possible de reconstruire une partie de son activité. Il semble qu'il ait participé à la construction du Duomo de Milan en 1716 pour des décorations d'intérieurs et entre 1726 et 1743 pour des rondes-bosses à l'extérieur. Il travailla également pour l'église de S. Gaudenzio à Novara, pour Nostra Signora in Camposanto en collaboration avec son frère Giovanni Domenico, ainsi que pour des chapelles du Sacro Monte d'Orta. Il fut un artiste apprécié par ses contemporains. En effet dans les Annales (VI, p. 163), il est qualifié de « scultore eccellente » (sculpteur excellent), mais également Bartoli le définit « scultor moderno » pour sa plasticité et sa capacité à construire dans l'espace. Pour plus d'informations consulter les ouvrages suivants : *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, VI, Milano 1885, p. 87, 90, 91, 94, 96, 99, 103, 104, 113, 116, 118, 133, 136, 140, 148, 149, 151, 154, 158, 160, 161-165, 167, 170, 185 ; C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano. Per Gli Amanti Delle Belle Arti E Delle Sacre, E Profane*, Milano 1787, p. 36 ; G. NICODERNI, *Il canonico B. Bellotti*, Busto Arsizio 1922, p. 24 ; N. BAZZETTA DE VERMENIA, *Guida del Lago Maggiore e Lago d'Orta*, Milano, Abele Preda Editore, 1930, p. 269 ; P. MEZZANOTTE et G. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948, p. 216, 11057 ; A. M. ROMANINI, «La scultura milanese nel XVIII secolo» dans *Storia di Milano*, XII, Milano, 1959, p. 784.

⁴¹ Faire référence à l'Annexe 2.1. pour comprendre l'emplacement des fresques dans l'église.

⁴² C. ERSILIO, *op. cit.*, p. 49-50.

publique que dans l'église claustrale (exception faite pour la paroi de division), de la frise avec les *clipeus* et du deuxième pilastre de droite et de gauche dans l'église publique. Par contre tout le reste semble être plus tardif.

A propos de la phase postérieure à 1520, la décoration des chapelles ne présente pas de style cohérent. Dans la première travée, sont présentes à gauche la chapelle avec le groupe sculpté de la *Déploration* en bois et (fig. 9) et à droite l'*autel dédié aux saints Pierre et Paul* (fig. 10). En se dirigeant vers le centre de la nef, on trouve dans la deuxième travée de gauche, l'*autel dédié à la Madone du Rosaire* (fig. 11), accompagnée de l'abbesse Maria Cleofe Carcano, ainsi que des saintes Catherine et Suzanne. En face, l'*autel de saint Charles-Borromée* (fig. 12) avec le triptyque composé d'une sculpture représentant l'archevêque milanais avec de chaque côté les fresques des saints Georges et Roch. Dans la troisième travée, l'*autel des saints Aimo et Vermondo* (fig. 2) est peint de leur légende et en face l'*Adoration des Mages* (fig. 13). Dans la dernière travée, l'accès à la sacristie avec de chaque côté *saint Bernard et saint Antoine* (fig. 14). En face, le *Baptême du Christ* (fig. 15). Le *tramezzo* est décoré au premier registre d'une toile du Cerano représentant l'*Ascension* flanquée de part et d'autre par la *Déposition* (fig. 16). En face, sur le mur de contre-façade (fig. 8), à droite et à gauche du portail, sont peints deux couples de saints. Chaque écoinçon dans l'église est décoré d'un tondo avec le portrait soit d'un prophète soit d'une sibylle. Par contre, dans les tondis placés dans la corniche on peut observer des icônes de saints.

1.2. Eglise de San Maurizio al Monastero Maggiore, Milan

Nous nous tournons maintenant vers le territoire milanais, où se trouve une autre église appelée la Chapelle Sixtine de Milan. Il s'agit de San Maurizio al Monastero Maggiore. Tout comme San Vittore à Meda, cette église était un monastère faisant partie d'un complexe destiné aux bénédictines.

L'église de San Maurizio est située dans une zone centrale de Milan, à l'intersection de la Rue Luini et du boulevard Magenta, à quelques kilomètres du château Sforzesco et de l'église Santa Maria delle Grazie.

1.2.1. Histoire : constitution de l'église de San Maurizio à travers les siècles

L'histoire du monastère est documentée depuis l'époque carolingienne, période qui semble correspondre à celle de sa fondation. D'après des études d'archives et des fouilles archéologiques effectuées dans les alentours du complexe, les historiens font remonter la naissance du Monastero Maggiore entre les VII^e et IX^e siècles⁴³. A ce propos, il existe plusieurs hypothèses sur ses débuts et un certain flou sur l'identité de son fondateur. Différents noms ont été avancés parmi lesquels figurent ceux de la reine Teodolinda (vers 628)⁴⁴, de saint Sigismond (roi de Bourgogne V^e-VI^e siècles)⁴⁵, du roi Desiderio (756-774) et d'Otton I^{er} (X^e siècle)⁴⁶. Toutefois, un document de 823 mentionne déjà le monastère : « terra de Monastero Maiora »⁴⁷. En effet, il s'agissait du premier monastère féminin à l'intérieur de la ville de Milan. Ce monastère était initialement dédié à Sainte Marie comme l'indique un document de l'époque : « Gerechilda, badessa del monastero di Maria, Santa Madre di Dio, detto Maggiore, fondato in questa città di Milano »⁴⁸. Cependant au XI^e siècle, les documents ne font plus référence à la Vierge, mais à saint Maurice, suite à la donation des reliques du saint par Otton I^{er} au X^e siècle⁴⁹. L'ensemble religieux fut érigé sur d'anciennes terres fiscales romaines sur lesquelles avaient été construits des édifices publics impériaux et monumentaux tels que le cirque romain et les murs de Maximilien et dont il ne restait, à cette époque, que des ruines⁵⁰. Cette position stratégique est un signe clair de l'importance que le monastère accordait aux protections existantes, offertes par les murs de Maximilien intégrés dans la structure, tout comme la tour. De plus, la proximité de la rivière Nirone permettait à la propriété de bénéficier de l'arrivée de diverses ressources ainsi que d'un contact direct avec les campagnes environnantes utilisées pour l'élevage ovin, la culture de la vigne et des champs⁵¹. De par cette position, le monastère

⁴³ G. B. SANNAZZARO, « L'architettura » dans S. BANDERA et M.T. FIORIO (dir.), *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano. Gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, Skira, Milano, 2000, p. 16.

⁴⁴ D. CAPORUSSO (dir.), *Le torri romane del Monastero Maggiore. Restauri, indagini e lettura storica*, fasc. 6, Silvana editore, 2017 (*Quaderni del civico museo archeologico e del civico gabinetto numismatico di Milano*), p. 19.

⁴⁵ *Ibid* ; Cette hypothèse est reprise du *Liber Notitiae*, d'un bréviaire datant du 1461 et d'un portail du Monastero Maggiore du 7^e siècle du versant de Corso Magenta présentant la phrase suivante : « Monasterium hoc sancti Sigismundi conditoris / S. Mauriti patroni sancti Benedicti institutoris magnis nominibus clarum Ottonis magni imperatoris / Desiderii regis Langobardorum munificencia maximum / sacrarum virginum religio majus fecit »

⁴⁶ D. CAPORUSSO, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷ G. B. SANNAZZARO, *art. cit.*, p. 17.

⁴⁸ C. MANARESI et C. SANTORO, *Gli Atti privati milanesi e comaschi del secolo XI*, II, Milano, 1960-1965, p. 226, 323-325 ; « Monasterium sancte Dei genitricis Marie, quod dicitur maggiore », « monasterium Beate Virginis Marie quod dicitur maius ». E. OCCHIPINTI, « Appunti per la storia del Monastero Maggiore di Milano in età medioevale. Il problema delle origini e la configurazione giuridico-patrimoniale » dans *Studi di storia medioevale e di diplomazia*, II, Milano, 1977, p. 74 ; Traduction en français de la citation : « Gerechilde, abbesse du monastère de Notre-Dame, Sainte Mère de Dieu, dit le Majeur, fondé dans cette ville de Milan ».

⁴⁹ « Sancte Marie et Sancti Moricii sive eius monasterium dictum Magiore », phrase prononcée lors d'une sentence par le consul de justice, Stafanardo da Vimercate, en référence à une controverse entre l'abbesse Gisla et les frères Marcolo et Curio, locataires d'un bois et propriétaires à l'époque du même monastère.

⁵⁰ G. B. SANNAZZARO, *art. cit.*, p. 16-18.

⁵¹ D. CAPORUSSO, *op. cit.*, p. 27.

semblait bénéficier d'une situation privilégiée. En outre, il fut le premier monastère féminin de la ville et reçut l'appellation *maiore*. Depuis l'époque carolingienne le complexe était le plus célèbre parmi tous les monastères bénédictins, possédant plusieurs terres aux alentours de Milan. Au XIV^e siècle, son emplacement sera clairement indiqué sur le plan de la ville à côté de quatre autres églises : Santa Maria al circo, San Pietro alla vigna, San Quilino et Santa Valeria.

Comme déjà mentionné, la structure de l'époque comprenait plusieurs éléments architecturaux romains, notamment une tour polygonale (fig.17) faisant partie de l'ancienne *muraille de Maximilien*, et une autre carrée (fig. 18), ayant appartenu au cirque romain. Si le reste, nous ne disposons d'aucune information sur l'ancienne église et ses changements, survenus tout au long du Moyen Âge. Néanmoins, nous en avons de plus précises datant du XV^e siècle, une période qui retient notre intérêt et se révèle particulièrement intéressante d'un point de vue historique. Les XIV^e et XV^e siècles furent marqués par d'importantes difficultés politiques et religieuses, spécialement dans le monachisme avec des répercussions sur l'économie.

Comme déjà cité pour le monastère de Meda, celui de Milan connut une baisse du nombre de nonnes, arrivant à abriter vers 1444 seulement 11 bénédictines⁵². Ce n'est que dans les décennies successives que la communauté des religieuses s'agrandit à tel point qu'en 1479 les espaces devinrent trop restreints pour accueillir de nouveaux membres⁵³. Par conséquent, un nouveau projet architectonique d'agrandissement comprenant l'église fut alors lancé et confié au grand architecte et sculpteur milanais Dolcebuoni, assisté par Antonio Amadeo, artiste de grande renommée dans le Duché de Milan pour la réalisation de nombreux chantiers dont le Duomo de Milan et la Certosa de Pavie. Dolcebuoni fit preuve d'une grande intelligence, de compétence et d'habileté dans son métier car il réussit à trouver des solutions à plusieurs problèmes liés à la construction : l'emplacement des nouvelles zones achetées, la présence des anciens murs qui avaient dévié le chemin lors des chantiers précédents, les dimensions de l'espace disponible et l'exigence des religieuses de partager en deux la nef (une partie accessible aux fidèles et l'autre réservée aux religieuses cloîtrées)⁵⁴.

⁵² G. B. SANNAZZARO, *art. cit.*, p. 19.

⁵³ *Ibid*; E. OCCHIPINTI, «San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano» dans G. PICASSO (éd.), *Monasteri benedettini in Lombardia*, Milano, 1980, p. 67-80, p. 74.

⁵⁴ G. B. SANNAZZARO, *art. cit.*, p. 16.

Les premiers travaux furent réalisés assez rapidement et complétés, ultérieurement, par l'agrandissement des deux cloîtres du monastère et, à différentes phases, par les campagnes de décoration à l'intérieur de San Maurizio s'étendant de 1504 à 1571. Francesco Pirovano⁵⁵ acheva la façade (fig.19) en 1590. Aux XV^e et XVI^e siècles, le monastère continua d'être l'un des lieux religieux féminins les plus importants du Duché de Milan, habité et fréquenté par les bénédictines issues de familles aisées de la société milanaise. C'est grâce à certaines de ces familles que la réalisation des fresques fut possible, en particulier la famille d'Alessandro Bentivoglio⁵⁶ et Ippolita Sforza. Non seulement les filles Alessandro et Ippolita Bentivoglio prirent le voile et se consacrèrent à la vie monastique, devenant none Bianca et none Francesca, mais également leurs deux autres sœurs, Violante et Ginevra, entrèrent au couvent une fois veuves. Les époux Bentivoglio apparentés à la grande famille du duc de Milan commanda plusieurs fresques à Bernardino Luini pour l'église publique et en finança d'autres dans la partie claustrale. De plus, d'autres familles apparentées aux Bentivoglio, notamment celle des Del Carretto, liée à Ginevra Bentivoglio par mariage, suivirent l'exemple en commanditant la réalisation de fresques pour l'église publique.

Pendant la réforme de saint Charles Borromée⁵⁷, des travaux de rénovation plus modestes furent également entrepris dans l'église et les cloîtres. Malheureusement, comme pour un grand nombre d'églises, le 20 novembre 1798, la République Cisalpine supprima le monastère, en permettant toutefois aux bénédictines de continuer à y vivre⁵⁸. Tout au long du XIX^e siècle, plusieurs parties du complexe furent réaménagées et converties à d'autres fins pour contribuer à la modernisation urbaine de Milan

Toutes les structures actuellement préservées, y compris le Musée Archéologique de Milan, furent soumises à la conservation des monuments. Plusieurs chercheurs et restaurateurs, tels que Camillo Boito, Gaetano Moretto, Luca Beltrami et Ambrogio Annoni, pour n'en citer que quelques-uns, travaillèrent à ce projet et commencèrent les attributions qui se poursuivent encore de nos jours.

⁵⁵ *Ibid*, p. 26.

⁵⁶ Importante famille de Milan de l'époque. Alessandro Bentivoglio (1474-1532) fut un noble et condottiero de Bologne, fils de Giovanni II Bentivoglio et de Ginevra Sforza (fille du seigneur de Pesaro, Alessandro Sforza). En 1492, il se maria avec Ippolita Sforza (1481-1521), fille de Carlo Sforza (fils illégitime du Duc de Milan, Galeazzo Maria Sforza) et de Bianca Simonetta. En 1498, Bentivoglio fut nommé conte palatin de l'empereur. Toutefois, quelques années plus tard (1506), le Pape Jules II l'obligea à quitter la ville de Bologne jusqu'en 1512, date à laquelle il fut nommé conseiller ducal à Milan par les Sforza et ensuite en 1525, gouverneur par le pouvoir espagnol.

⁵⁷ S. BANDERA, « La riforma del cardinale Carlo Borromeo » dans S. BANDERA et M.T. FIORIO (dir.), *op. cit.*, p. 107-109.

⁵⁸ G. B. SANNAZZARO, *art. cit.*, p. 27.

1.2.2. Architecture : plan d'église et campagnes décoratives

L'église de San Maurizio a été construite selon la typologie d'une église monastique (fig. 20), comme cela a déjà été expliqué pour celle de San Vittore à Meda. L'église des fidèles se compose de quatre travées tandis que celle claustrale en compte six.

Concernant l'extérieur, la façade fut réalisée entre 1581 et 1590 avec de la pierre grise d'Ornavasso (Piémont). Elle se distingue par sa simplicité qui contraste fortement avec l'intérieur richement orné de fresques. La façade se développe sur quatre niveaux séparés entre eux par des corniches. Chaque niveau relève d'une surface plate rythmée par des pilastres dont les ordres sont hiérarchisés. Trois fenêtres allongées en arc en plein cintre au deuxième niveau et une rosace enfoncée vers l'intérieur allègent la surface. Les ailerons sur les côtés des deux derniers étages apportent du mouvement à la structure qui se termine par un fronton interrompu.

En contraste avec l'extérieur, l'intérieur est un hymne à la peinture⁵⁹. En effet, toute la surface architecturale est complètement décorée y compris le plafond. Pour ce qui est de l'architecture interne, Dolcebuoni fit référence à Bramante⁶⁰. Une nef unique couverte d'une voûte nervurée est divisée en deux parties par le *tramezzo*. De part et d'autre, des chapelles en plein cintre longent la nef : huit du côté public (fig. 21) et douze du côté claustral (fig. 22). Séparées d'une frise, des tribunes en serlienne courent sur tout le deuxième étage. L'église est éclairée en partie par des fenêtres placées sur les deux versants de l'architecture, par des oculi au troisième niveau et par les rosaces de la façade, aussi bien celles des fidèles et que celles des nones.

D'un côté et de l'autre, le *tramezzo* (fig. 23) ainsi que celui de contre-façade (fig. 24 et 25) présentent une tripartition à la fois verticale et horizontale, avec la différence de la présence du maître-autel du côté public et d'un jubé du côté claustral.

Plusieurs campagnes décoratives furent nécessaires pour peindre toute la structure à cause des vicissitudes historiques des commanditaires et des économies du monastère. La première phase commence vers 1510-1511 pour terminer avant 1520. Les bénédictines

⁵⁹ Faire référence à l'Annexe 2.2. pour comprendre l'emplacement des fresques dans les deux églises.

⁶⁰ A la seconde moitié du XV^e siècle, Bramante mit en place un système architectonique géométrique exceptionnel et nouveau, qui influença surtout Milan et ses alentours.

chargèrent soit Giovanni Antonio Boltraffio⁶¹ soit Bernardo Zenale⁶² et son atelier de réaliser la décoration de l'église claustrale, la première à être terminée en raison de son importance. C'est ainsi que furent décorées des zones telles que le plafond du jubé avec *Dieu le Père et les quatre évangélistes* (fig. 26), l'arc triomphal avec l'*Annonciation* (fig. 27 et 28), les lunettes du troisième registre avec les couples de saints (fig. 29), les tribunes qui arborent des *clipeus* monochromes (fig. 30). Lors de cette phase, un autre artiste, appelé sur le chantier, fut le peintre milanais Bernardino Luini, qui réalisa les fresques des lunettes de certaines chapelles, tant à droite qu'à gauche, avec des couples de saints ainsi que des scènes de la Passion sur les pilastres (fig. 31) qui rythment chaque travée.

Si la première phase se concentra sur l'église claustrale, la deuxième se porta particulièrement sur celle publique. Elle fut entamée après 1520 par Alessandro Bentivoglio et Ippolita Sforza, qui, eux aussi firent appel à Bernardino Luini. Ce dernier commença les travaux par le mur de clôture en peignant les deux premiers registres où sont représentés les commanditaires agenouillés en prière (fig. 23). A la même époque, il peignit les parties correspondantes du *tramezzo* du côté claustral (au-dessus du jubé) (fig. 32) et en 1525, il termina le décor de la clôture au registre supérieur dans l'église publique et la *chapelle Besozzi* (fig. 33).

Pour la dernière phase, entamée 30 ans plus tard après le dernier travail de Bernardino Luini, les artistes demandés pour compléter les fresques furent ses fils, Aurelio et Giovan Pietro, pour les *chapelles Bentivoglio* (fig. 34) et *Bergamini* (fig. 35), Evangelista pour celles *del Carretto* (*Jean-Baptiste et saint Etienne*) (fig. 36 et 37). Les artistes Callisto et Fulvio Piazza s'occupèrent de la *chapelle Simonetta* (fig. 38) et Ottavio Semino pour la *chapelle Fiorenza* (fig. 39), et enfin Simone Peterzano pour la contre-façade (fig. 24) et Antonio Campi pour la toile du maître-autel (fig. 40).

⁶¹ Artiste milanais, qui vécut entre 1467 et 1516. Influencé au début de sa carrière par des artistes comme Bernanrdo Zenale, Ambrogio Bergognone et Vincenzo Foppa, il suivra par la suite les innovations proposées par Leonard de Vinci. En effet, il semble qu'il ait travaillé avec l'un des élèves du grand maître, Marco d'Oggiono. Le genre privilégié de l'artiste fut le portrait transposé dans des personnages religieux.

⁶² Artiste lombard, qui vécut entre 1463 et 1526. Sa carrière débuta avec le *polyptyque de saint Martin* pour l'église de San Martino e Santa Maria Assunta à Treviglio. À partir de ce moment-là, il aura plusieurs commandes comme les décorations de l'église de San Giovanni in Laterano ou pour la Certosa de Pavia. Vers 1490, il fut choisi par Ludovico il Moro pour embellir une pièce du Château Sforzesco de Milan. Pendant presque toute sa période d'activité, il collabora à plusieurs reprises avec un autre artiste lombard, Bernardino Butinone ; les deux s'influencèrent mutuellement. Il ne fut pas simplement peintre, mais également architecte : en 1522, avec le décès de Giovanni Antonio Amadeo, il devint architecte du Duomo de Milan.

1.3. Eglise de San Bernardino, Lallio

Le parcours des églises se poursuit en direction de la province de Bergame où se trouve une autre chapelle Sixtine. Dans le centre habité de Lallio, une petite commune située à 5km de Bergame, se trouve l'église de San Bernardino, subsidiaire à celle des saints Bartholomée et Etienne. La petite église mineure est placée entre la rue San Bernardino et la rue Arciprete Roto, délimitée par un portail et par les murs de la sacristie et d'autres habitations (fig. 41).

Grâce à son importance artistique, le site religieux bénéficie de la protection des institutions nationales dans le domaine de la culture.

1.3.1. Histoire : origines et construction de l'église de San Bernardino

Les origines de San Bernardino remontent au milieu du XV^e siècle. L'édifice fut construit en 1450 comme premier lieu de culte dédié à saint Bernardin de Sienne par la volonté d'Eustachio Licini, surnommé Cacciaguerre⁶³. Avant d'entrer dans l'Ordre franciscain au couvent de Santa Maria delle Grazie à Bergame, ce dernier fit vœu de pauvreté. En 1451 à l'âge de 25 ans (majorité à l'époque), il laissa tous ses biens et ses fortunes en héritage et renonça au remboursement de certains crédits⁶⁴. Dans ses dernières volontés, il établit une donation régulière à l'église de San Bernardino pour sa construction, son entretien et son embellissement⁶⁵. Cette somme d'argent permit effectivement la réalisation des campagnes de décoration de la structure architecturale ainsi que le paiement des artistes.

Le choix de dédier une église de la province de Bergame à un saint toscan s'explique par le contexte historique. Saint Bernardin, moine franciscain, théologien et prêcheur faisait partie de l'ordre des Frères Mineurs. Devenu moine, il entama sa mission de prêcheur en voyageant dans le nord de l'Italie⁶⁶. Ses prédications eurent un tel impact qu'il renouvela l'église catholique italienne et l'Ordre franciscain. Grâce à ses sermons et à son insistance sur la dévotion du Très Saint Nom de Jésus, Saint Bernardin donna une impulsion particulière à la

⁶³ P. MORGANTI et T. ROTA, « Le origini della Chiesa di San Bernardino a Lallio » dans Associazione «Amici di San Bernardino» di Lallio (dir.), *Storie dipinte nella chiesa di San Bernardino in Lallio*, Bolis Edizioni, Azzano S. Paolo BG, 2004, p. 17.

⁶⁴ *Ibid*, p. 17 ; *Testamento di Donadino Licini*, parchemin n°2204 conservé de la Biblioteca Civica A. Mai de Bergame.

⁶⁵ P. ROTA, *Le decime di Lallio*, Bergamo, 1889 ; P. MORGANTI et T. ROTA, *art. cit*, p. 17-18.

⁶⁶ Pour sa vie et son oration voir G. POLIDORO, *San Bernardino da Siena*, Velar, 2008.

diffusion du Christogramme JHS⁶⁷ et contribua à en accroître la popularité. En 1419, le saint se rendit à Bergame pour tenter de calmer la dispute entre Guelfes et Gibelins : ses discours persuadèrent Pietro Ondeï di Alzano de Lombardie de faire une donation d'argent pour l'édification de Santa Maria Immacolata delle Grazie et du couvent franciscain⁶⁸, où, quelques décennies plus tard, vivra Eustachio Licini.

Une autre raison du choix de la dédicace est liée aux événements politiques de l'époque. En juillet 1441, Bergame et sa province étaient au cœur du conflit entre la République de Venise et le Duché de Milan. La famille bergamasque Suardi, du côté du Duché de Milan, tenta de conquérir la ville en faisant stationner les troupes à Lallio et Grumello del Piano⁶⁹, un ancien village autonome, désormais quartier sud-ouest de Bergame, limitrophe au territoire de Lallio. La même année, la paix de Crémone⁷⁰ également connue sous le nom de paix de Cavriana, fut signée suite à la défaite du duc Filippo Maria Visconti et du Duché de Milan. Cela mit fin aux affrontements entre la République de Venise et le Duché de Milan. Grâce à la médiation de Francesco Sforza, l'armistice fut signé le 6 août 1441 et les négociations commencèrent fin septembre à Cavriana, près de Crémone. Le traité établit les nouvelles frontières des deux puissances ennemies, en faisant retomber Bergame sous la République de Venise. Pour commémorer les nombreuses victimes de guerre, il fut décidé de construire une église en l'honneur du saint pacificateur qui, aidé par d'autres franciscains, avait diffusé plusieurs messages appelant à la paix. De nombreux lieux religieux de l'ordre de saint François d'Assise furent érigés à Bergame et dans ses environs.

Lors d'une visite pastorale, le saint archevêque Charles Borromée se rendit à Lallio et honora de sa présence l'église de San Bernardino, bâtiment qui avait été richement décoré de peintures religieuses tout au long des XV^e et XVI^e siècles. Tout en restant une église paroissiale, cette dernière devint également le siège des deux confréries⁷¹ : *Scuola del corpo di Cristo* et ensuite *Scuola des disciplini*. En 1606, il fut décidé de construire un campanile, entraînant malheureusement par la suite l'apparition de plusieurs fissures sur les fresques. Dans les mêmes années, l'artiste anonyme connu sous les initiales T.L. fut appelé pour la réalisation du *cycle de*

⁶⁷ JHS, c'est-à-dire Jesus Hominum Sanctu.

⁶⁸ Redazione Cultura, « Quando San Bernardino da Siena predicava a Bergamo, esattamente 600 anni fa » dans *Bergamonews*, Février 2022, [<https://urls.fr/6-nAzG>], (consulté le 22 novembre 2023).

⁶⁹ P. MORGANTI et T. ROTA, *art. cit.*, p. 18 ; S.a. « La predicazione di S. Bernardino da Siena in Bergamo » dans *La Vita diocesana*, Février 1912, p. 60-65.

⁷⁰ Paix signée le 20 novembre 1441 entre la République de Venise et le Duché de Milan concernant la domination du nord de l'Italie : Venise gagne Rivière Adda, Riva di Lago Lonato, Valeggio sul Mincio, Asola et Peschiera del Garda et Ravenne, tandis que Milan rend aux Etats pontificaux Imola et Bologna.

⁷¹ P. MORGANTI et T. ROTA, *art. cit.*, p.19.

la Vierge dans la première travée (fig. 42 et 43) ainsi que sur la contre-façade (fig. 44). Il semble que ces fresques en recouvraient d'autres car une campagne de restauration menée entre 1993 et 1997, révéla la présence d'une peinture murale du XV^e siècle, jusqu'alors inconnue, représentant une scène de la vie de Marie⁷². Pendant les travaux de conservation, il fut décidé d'arrêter les analyses des couches sous-jacentes afin de ne pas endommager les fresques de T.L.. Plusieurs campagnes de restauration ont eu lieu au cours du XX^e siècle et certaines d'entre elles causèrent malheureusement plus de dégâts que d'améliorations. En effet, le poids trop élevé d'une nouvelle toiture, posée en 1978 sur celle originale⁷³, fissura certaines clés de voûtes ainsi que des reins de certaines arcades.

En 1988, des bénévoles et des experts, passionnés de culture et intéressés à protéger le patrimoine artistique de Lallio, fondent l'Associazione Amici di San Bernardino-ETS, association engagée pour la valorisation de l'église et pour la réalisation de collectes destinées aux restaurations. Leur mission est de promouvoir l'église de San Bernardino, un monument d'une grande importance artistique, culturelle et religieuse. En luttant contre l'abandon et la dégradation, cette association concentre ses efforts et son attention pour léguer aux générations futures ce bien précieux, unique en son genre, dans un état de conservation optimal. En effet, elle propose toutes sortes d'évènements (visites, expositions, concerts, conférences, etc.), dans le seul but de financer l'entretien extraordinaire de l'édifice sacré. Par exemple, la restauration du clocher qui a été réalisée en 2017, l'entretien et la restauration des plâtres et des portails prévus pour 2023.

La renommée de ce petit joyau des campagnes bergamasques s'est rapidement répandue dans toute la région, et grâce aux fonds de la région Lombardie, aux dons des entités publiques, des associations et des particuliers, d'importants travaux de consolidation ont pu être réalisés sur la structure⁷⁴ devenue fragile à cause du poids excessif de la toiture et du campanile, de plus en plus enfoncé dans le sol. Des poutres ont été installées afin de soutenir les deux toitures et d'en décharger le poids qui pesait de manière préoccupante sur les murs. De plus, un chauffage a été mis en place sous le sol pour lutter contre la remontée d'humidité qui était en train d'endommager les fresques. C'est à l'occasion de cette même campagne très utile qu'a également été lancé le projet de nettoyage, de restauration et d'étude des fresques.

⁷² *Ibid.*, p. 21.

⁷³ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21-22.

En effet, la présidente de l'association, Paola Morganti, a consacré son temps de chercheuse à l'étude de cette église en publiant un ouvrage⁷⁵ très intéressant. Grâce à l'engagement courageux de l'Associazione Amici di San Bernardino-ETS et à son travail dévoué qui se poursuit encore aujourd'hui, la petite église de San Bernardino demeure un trésor artistique conservant toute sa valeur sur les plans culturel, historique et religieux.

1.3.2. Architecture : plan d'église et cycles picturaux

San Bernardino est une petite et simple église composée d'une seule nef et de deux chapelles latérales, situées à la hauteur de la seconde travée (fig. 45)⁷⁶. Elle est couverte par un toit en pente. Les trois travées sont séparées entre elles par des pilastres soutenant un arc traversant la nef.

La première travée (fig. 42 et 43) ainsi que le mur de la contre-façade (fig. 44) sont décorés de dix-huit scènes tirées de l'histoire de la Vierge Marie. Les signatures retrouvées sur les fresques ainsi que sur les documents indiquent que le début du cycle fut réalisé par T.L. vers 1600, tandis que les scènes du registre inférieur semblent avoir été réalisées après 1619 par un autre artiste dont l'attribution est encore incertaine.

La deuxième travée comprenant les chapelles précédemment citées fut décorée en 1532 par Gerolamo Colleoni, un peintre de Bergame actif entre 1530-1560 et élève de Giovanni Battista Moroni. Les deux chapelles latérales sont des ajouts à la planimétrie d'origine⁷⁷. Colleoni réalisa la *chapelle de saint Roch* à droite (fig. 46) et celle *de sainte Catherine* à gauche (fig. 47) en peignant les histoires représentées à l'intérieur et à l'extérieur des niches, ainsi que les pilastres.

La troisième travée, quant à elle, présente l'un des cycles les plus importants de cette église : le *cycle de saint Bernardin*, auquel le lieu est dédié. Les épisodes de la vie du saint sont disposés sur trois registres à gauche (fig. 48) comme à droite (fig. 49), allant de sa jeunesse jusqu'à sa mort, et furent commandés à Cristoforo Baschenis l'Ancien, un artiste issu d'une importante famille de peintres originaire de la Val Brembana. Il fut également chargé de représenter les sybilles et les prophètes dans les intrados des arcs.

⁷⁵ P. MORGANTI et T. ROTA, *Arte e storia nella chiesa di S. Bernardino in Lallio*, Comune di Lallo, 1992.

⁷⁶ Faire référence à l'Annexe 2.3. pour comprendre l'emplacement des fresques dans l'église.

⁷⁷ P. MORGANTI, *art. cit.*, p.19.

Dans le presbytère, les thèmes choisis sont liés à la Passion et à la Résurrection du Christ, c'est-à-dire la *Prédication dans le Mont des oliviers* (fig. 50), le *Baisée de Judas* (fig. 51), la *Flagellation du Christ* (fig. 52), la *Montée du Calvaire* (fig. 53), la *Déploration* (fig. 54), la *Descente aux enfers* (fig. 55), la *Résurrection* (fig. 56) et dans le plafond de la coupole l'*Ascension du Christ au ciel* (fig. 57). Les attributions sont incertaines et différentes⁷⁸ pour chaque fresque mais l'hypothèse plausible, la plus développée par les historiens, semble être celle qui, en se basant sur les similitudes des compositions et des visages avec d'autres œuvres de l'artiste, suggère que Girolamo Colleoni en est l'auteur.

1.4. Eglise del Santissimo Corpo di Cristo, Brescia

L'église du Santissimo Corpo di Cristo, également appelée San Cristo, est la dernière église monastique à fonction paroissiale que nous aborderons. Située dans les hauteurs de la vieille ville de Brescia, elle se trouve sur le flanc de la colline Cidneo, au sommet de l'escalier de la rue Giovanni Piamonte (fig. 58). Il s'agit du premier lieu de culte dédié à l'Eucharistie d'où le nom : Santissimo Corpo di Cristo.

1.4.1. Histoire : fondation et développement de l'église au fil des siècles

L'église et le monastère, qui lui est annexé, portent le même nom. Ils furent fondés dans la deuxième moitié du XV^e siècle (entre 1460 et 1464) par l'Ordre des Jésuates, un ordre religieux institué par le banquier et marchand siennois, le bienheureux Giovanni Colombini⁷⁹. Entre le XIV^e et XV^e siècle, les Jésuates gagnèrent en importance en suivant les enseignements de saint François, sa prédication de paix, de pauvreté et d'humilité. En 1426, l'ordre adopta une règle constitutionnelle inspirée de celle de saint Augustin et des bénédictins. A la moitié du XV^e siècle, les communautés se diffusèrent dans toute la péninsule italienne y compris à Vérone,

⁷⁸ A titre d'exemple pour *L'agonie dans le jardin* et *Le Baiser de Judas*, l'historienne de l'art Paola Osio, dans le livre de l'Association des Amici di San Bernardino à Lallio, propose que Gerolamo Colleoni ait été aidé par un élève car, pour certains éléments, ces œuvres sont très semblables à la *Résurrection*. En revanche, la *Flagellation* et la *Montée au Calvaire* présentent des similitudes avec des épisodes de la vie de la Vierge. Pour la *Flagellation*, T.L. reprend le pavement déjà utilisé dans une autre œuvre. La *Montée au Calvaire*, quant à elle, se rapproche en particulier de la *Naissance du Christ* et de l'*Adoration des Mages* pour la difficulté dans la composition des personnages et des animaux. Toutefois, comme l'a souligné Paola Osio, il s'agit simplement d'hypothèses qui doivent être confirmées avec les documents de commande des fresques.

⁷⁹ A. CZORTEK, « Il beato Giovanni Colombini nella Città di Castello del '300 » dans *Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria aps*, volume CXIX, n° I-II, p. 34-35. La vie de Giovanni Colombini est décrite par le biographe Feo Belcari : F. BELCARI, *Vita del beato Giovanni Colombini*, 1477.

Padoue, Milan, Plaisance, Crémone et Brescia. La communauté des moines est citée dans la ville lombarde vers 1467⁸⁰, au moment où est lancé le chantier de construction de San Cristo. Antonio Martinengo⁸¹ membre d'une famille aristocratique de Brescia, donna le terrain et les fonds nécessaires pour la réalisation de l'édifice. Il était tellement attaché à ce lieu saint qu'il demanda à être inhumé à l'intérieur, tout comme son fils Gaspard.

Déjà au début du chantier, la première difficulté rencontrée fut la position. Vu la colline en pente et les effets de perspective (notamment la vue de la façade à 400m du bas de l'escalier), ce lieu religieux ne fut pas orienté vers l'est comme il aurait dû l'être, mais plutôt sur un axe nord-sud. Le manque d'archives, brûlées lors d'un incendie pendant l'époque napoléonienne, rend difficile l'identification de l'architecte, auteur de San Cristo. Plusieurs hypothèses ont été avancées proposant les noms de Filippo delle Vacche et de Giovanni del Formaggio, deux architectes de la région responsables du chœur des moniales dans l'église de Santa Giulia, celui de Bernardino da Martinengo, travaillant à l'église de Santa Maria del Carmine ou encore celui de Simon. Le projet et la construction fut l'œuvre de certains Jésuites. En effet, parmi leurs nombreuses activités quotidiennes, cet ordre pratiquait l'art de la peinture et de la miniature.

Ce projet du *Quattrocento* prévoyait une église à une seule nef rectangulaire avec une abside semi-circulaire en style gothique, un arc triomphal et un narthex à l'entrée ; cet espace, couvert d'une voûte en ogive. Cependant, la structure que l'on voit aujourd'hui (fig. 59) est le résultat de plusieurs modifications apportées à la suite du Concile de Trente⁸². Ce concile œcuménique conduisit à une hausse significative des vocations sacerdotales au sein de l'ordre des Jésuites et une conséquente augmentation du nombre de célébrations de messes et d'installations d'autels dans leurs églises. Le peintre jésuite, Fra Benedetto da Marone, fut un pionnier dans l'établissement de nouveaux standards pour de nouvelles relations de l'art sacrée. Il recouvrit la charpente d'une voûte d'ogive en croisant les nervures pour réaliser six losanges de chaque côté, côté gauche et côté droit (fig. 60). Vers les premières décennies du XVII^e siècle, pour faire face à l'augmentation du nombre de moines jésuites à l'intérieur du monastère, l'architecte et peintre maniériste, Pietro Maria Bagnodora rajouta trois grandes chapelles latérales du côté est.

En 1668, à la demande de la République de Venise l'Ordre des Gesuati del Santissimo Corpo di Cristo de Brescia fut supprimé par une bulle papale *Romanus Pontifex* du Pape

⁸⁰ G. TANFOGLIO et F. RAFFAINI, *San Cristo.Santissimo Corpo di Cristo*, Fondazione San Cristo, 2007, p. 24.

⁸¹ Missionari Saveriani, «La famiglia da Martinengo-Gli inizi della chiesa», s.d., [<https://urls.fr/hQL2L5>], (consulté le 14 décembre 2023).

⁸² G. TANFOGLIO et F. RAFFAINI, *op. cit.*, p. 53-54.

Clément IX⁸³. Dans ces années, la République ordonna la réquisition des biens des Jésuites ainsi que ceux d'autres ordres, provoquée par l'appauvrissement économique des guerres contre les Turcs.

Le complexe fut racheté la même année par une branche de l'Ordre des Frères mineurs franciscains appelés Frères Mineurs Réformés pour y rester jusqu'en 1810⁸⁴. Pendant leur séjour dans le monastère du Santissimo Corpo di Cristo, les Franciscains mirent en pratique la règle de leur ordre et vécurent dans la simplicité et la sobriété en renonçant aux richesses terrestres. En effet de la règle de saint François d'Assise, la vertu spirituelle la plus importante qui permet de se rapprocher de Dieu est celle de la pauvreté évangélique. Fidèles aux enseignements de leur saint père séraphique, ils remplacèrent les autels en pierre de l'église avec ceux en bois des chapelles. Ils enlevèrent la toile de Romanino dans le presbytère et, sur le mur gauche, installèrent une chaire de vérité en bois avec les escaliers en terre cuite (qui fut démontée par la suite). De plus, certaines fresques sur les côtés des arcades majeures, peintes par Benedetto da Marone, furent recouvertes par d'autres œuvres représentant des saints de l'ordre.

En 1810, l'ordre des Frères Mineurs Réformés fut supprimé par Napoléon I^{er}⁸⁵. L'état confisqua le monastère mais accorda aux Franciscains, toujours désireux d'occuper les lieux, la possibilité d'y rester et d'y habiter. Sous la domination autrichienne, l'église joua un rôle essentiel, en particulier pour lutter contre les ravages et les pillages : des ouvertures pratiquées dans le sol servaient au stockage de nourriture et de plantes médicinales, tandis que huit autres, de lieux de sépulture destinés aux nobles et aux religieux⁸⁶. En 1821, toujours sous les Autrichiens, l'évêque Gabrio Maria Nava prit le contrôle du complexe et y amena le séminaire diocésain de San Pietro in Oliveto⁸⁷. Au milieu du XIX^e siècle, pendant la résistance contre les invasions autrichiennes, l'église fermée devint une cachette pour les patriotes. Après la bataille de San Martino⁸⁸, de nombreux lieux de culte de Brescia furent transformés en hôpitaux. En 1870, Monsignor Capretti, une importante figure historique qui exerça un intense apostolat religieux tant au niveau social que spirituel, transféra l'hôpital des Chierichi Poveri du couvent de San Pietro à celui de San Cristo⁸⁹. Quelques années après, pour faire face aux dépenses, Mgr.

⁸³ *Ibid*, p.63.

⁸⁴ *Ibid*.

⁸⁵ *Ibid*.

⁸⁶ *Ibid*, p. 69.

⁸⁷ *Ibid*, p. 75.

⁸⁸ Un épisode de la Bataille de Solferino le 24 juin 1849 qui mit fin à la seconde guerre d'indépendance.

⁸⁹ *Ibid*, p. 75.

Capretti fut contraint de vendre l'orgue de San Cristo aux Carmélitains de Venise (remplacé par un nouveau en 1888). En 1875, par décision de l'évêque Girolamo Verzeri, le complexe accueillit le séminaire mineur du Diocèse⁹⁰.

Tous les événements survenus au cours de ces environs 400 ans d'histoire endommagèrent sérieusement l'église de San Cristo, comme l'expliqua Mgr Antonio Frappani en 1972 : « la volta della chiesa era assai rovinata e le pitture qua e là smarrite »⁹¹. Cet écrit mentionne la décision prise par la commune de repeindre les œuvres de Benedetto da Marone dans la voûte et sur les parois, à l'exception de la contre-façade. De plus, la municipalité décida de transférer le monument funéraire de Martinengo à l'église de Santa Giulia. Le narthex tout entier fut recouvert d'une décoration en fausse brique (visible, encore aujourd'hui, derrière le monument funéraire de Pietro Capretti datant de 1981) ainsi que l'ajout d'éléments décoratifs néoclassiques de forme géométrique.

Malheureusement pour la voûte on choisit un revêtement bleu avec des étoiles dorées pour rappeler le style antique d'origine présent à Brescia et dans la région. En 1930, le séminaire entreprit, une fois de plus, une restauration majeure qui révéla la présence de plusieurs fresques du XV^e siècle, cachées sous ces ajouts néogothiques. Ces œuvres renaissantes furent redécouvertes lors de cette phase de rénovation. Les restaurations permirent de récupérer les fresques dans l'abside et dans le presbytère (fig. 61), une partie du *Jugement Universel* (fig. 62) sur l'arc triomphal et les fresques sur les côtés (fig. 63 et 64). Malheureusement, la moitié inférieure des fresques du presbytère fut perdue à cause de l'humidité. Les bombardements de la Seconde Guerre Mondiale fragilisèrent la structure architecturale à tel point que, dans les années 1950, on faillit presque envisager sa démolition⁹². Heureusement, le coût de sa suppression, des restructurations ou d'une reconstruction d'une nouvelle église sur ce site, était tellement élevé que l'idée fut immédiatement abandonnée⁹³. En 1957, les Missionnaires Xavériens reprirent le monastère, où ils résident encore aujourd'hui. Grâce à eux, en 1958, il y eut une nouvelle campagne de restauration concernant en particulier les cloîtres du monastère ainsi que les fresques de Romanino dans le réfectoire et celles de la contre-façade. Dans les années 1980, les couches néogothiques furent enlevées de la voûte et des parois pour enfin rendre à nouveau visible les merveilles de Benedetto da Marone.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Citation mentionnée dans le livre de TANFOGLIO et RAFFAINI (*op. cit.*, p. 77) mais sans citer la source; Traduction en français de la citation par C. Rousseau : « La voûte de l'église était très endommagée et certaines peintures, perdues çà et là ».

⁹² *Ibid.*, p. 83.

⁹³ *Ibid.*

1.4.2. Architecture : plan d'église et présentation des fresques

L'église présente une seule nef rectangulaire dépourvue de transept, mais avec un narthex interne situé à l'entrée du portail. Le narthex intérieur (ou endonarthex), également appelé vestibule est une salle d'entrée introduisant dans la nef principale. Comme dans les églises byzantines, cette section était réservée aux catéchumènes ou aux pénitents publics qui ne pouvaient pas assister à la liturgie de l'Eucharistie. Dans l'église de San Cristo, le narthex est séparé de la nef par deux colonnes ; ce qui en fait la seule église de Brescia présentant cette structure caractéristique de l'architecture byzantine. La couverture de la nef, construite en 1565 par Benedetto da Marone, est constituée d'une voûte en croisée d'ogive, avec une densité importante de nervures entrecroisées qui crée un plafond à motifs de losanges (fig. 60). Une couverture similaire, mais originale, datant de la fin du XV^e siècle et construite en même temps que l'église, recouvre le chœur et l'abside. On y trouve notamment une magnifique voûte en forme de parapluie. Un arc triomphal en ogive précède l'abside doté de d'une coupole en style gothique (fig. 62). Sur le côté oriental s'ouvrent trois grandes chapelles à plan carré de dimensions différentes, la chapelle centrale étant la plus spacieuse.

Tout comme pour San Maurizio à Milan, la façade de San Cristo contraste, par sa simplicité, avec la richesse et l'abondance des fresques internes. La façade à double pente (fig. 58) est divisée en deux registres grâce à l'utilisation de matériaux différents : dans celui inférieur, s'alternent du marbre blanc de Botticino et de la pierre grise de Sarnico, également présents autour de la rosace du registre supérieur, tandis que le reste de la façade est recouvert de briques. Sur la bordure supérieure, une frise se compose d'une série de petites arcades en ogive en majolique verte et jaune et est surmontée de trois pinacles en briques. Le portail est encadré de deux pilastres soutenant une architrave. Si les éléments verticaux sont ornés de candélabres, la frise est surmontée du Christ, flanquée des blasons des famille Martinengo et Colleoni, unies par une alliance politique. Deux fresques sont situées dans l'espace compris entre l'entablement et le tympan supérieur : il s'agit de *deux anges adorant l'Eucharistie*, œuvre de Paolo da Caylina l'Ancien et une *Annonciation* de Moretto da Brescia sur le reste de la surface.

A l'intérieur de l'église, toutes les surfaces sont ornées de fresques, disposées selon un système décoratif visant à rythmer les scènes et à remplir les espaces⁹⁴.

⁹⁴ Faire référence à l'Annexe 2.4. pour comprendre l'emplacement des fresques dans l'église.

Les peintres appelés pour l'église étaient tous originaires des environs de Brescia, notamment Vincenzo Foppa et son atelier, Paolo da Caylina l'Ancien (Paolo da Brescia), Girolamo da Brescia, Giovanni Maria da Brescia, Fra Benedetto da Marone, Pompeo Ghitti, Lattanzio Gambara, Pietro Maria Bagnadore et Correggio. Parmi eux, l'artiste phare est sans doute Fra Benedetto, artiste de Brescia issu d'une famille d'artistes célèbres. Contrairement à ses frères, Fra Benedetto décida de concilier religion et art en devenant un moine jésuite tout en restant peintre. Sous l'influence de Romanino au début de sa carrière artistique, puis des frères Campi de Crémone, il fut chargé de décorer San Cristo en s'inspirant du style de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange et des fresques de Signorelli du Duomo d'Orvieto. Il est l'auteur de la plupart des cycles et des fresques, comme par exemple le *Jugement Universel* de l'arc triomphal.

Sur la paroi gauche du narthex (fig. 66), à partir de l'orgue et jusqu'au chœur, on peut voir le *martyre du diacre saint Vincent de Tarragone*, soumis à la torture du peigne et du sel, rejeté sur la plage par les flots de la mer et gardé par un corbeau en attente de sépulture. Il est suivi par des scènes nocturnes, rappelant celles de Raphaël, racontant les terribles épreuves du *martyre de sainte Barbe*, captive, dénudée et protégée par un ange, peu avant son exécution par décapitation. Au centre du mur, au-dessus du monument Martinengo, se trouve *le groupe saint Jérôme avec saint François, et sainte Marie Madeleine, saint Antoine l'abbé et saint Paul l'Ermite* (saint Paul de Thèbes l'Anachorète) *en extase devant le Christ sur les nuages*. La fresque suivante, représentant *l'extase de saint François*, a été réalisée par Pompeo Ghitti au XVIII^e siècle, à l'époque des Frères Mineurs Réformés. Enfin, la série se termine avec le *martyre de sainte Marguerite d'Antioche de Pisidie* qui fut dénoncée comme chrétienne après avoir refusé une avance amoureuse du préfet de Rome, car consacrée à Dieu. La travée la plus proche à l'arc triomphal est décorée non pas d'un martyr, mais de la représentation de *l'extase de saint François*, ce qui constitue une exception dans le cycle de décoration. Toutefois, ce travail fut réalisé successivement par le peintre Pompeo Ghitti sur demande des Frères Mineurs Réformés.

Sous le couronnement d'une porte, percée successivement, se trouve une fresque réalisée par Benedetto da Marone représentant une *Vierge à l'enfant sur le trône, entourée des saints Paul de Thèbes l'Ermite, Marie Madeleine et Marie l'Égyptienne*.

Sous les arcs des martyrs, court une frise décorée à la manière de Mantegna mettant en scène des putti, des motifs végétaux et des animaux. Elle crée une séparation visuelle entre le cycle à l'étage supérieur et celui inférieur, orné d'une décoration composée de vues en

perspective et en trompe-l'œil, entrecoupées de somptueuses colonnes et de festons entre lesquels ont été placées six stations du *Chemin de Croix* (deux pour chaque travée à exception de la troisième où était situé le monument funéraire de Martinengo).

Au milieu de la paroi, on peut voir les monochromes finement dessinés représentant *Abraham avec Isaac* et *Tobie avec l'archange Raphaël* et qui servaient de toile de fond au monument funéraire Martinengo, actuellement au Musée de Santa Giulia de Brescia.

La paroi de droite, quant à elle, fut profondément transformée avec la construction de trois chapelles et continua à subir des modifications au fil du temps. En effet ce fut qu'au début du XVII^e siècle que Pietro Maria Bagnadore ajouta ces trois chapelles sur cette paroi. Malheureusement l'ouverture de trois grands arcs dans le mur entraîna la perte des fresques du registre inférieur correspondant aux six premières stations du *Chemin de Croix*, peintes par Benedetto da Marone, ainsi que d'autres fresques voisines. Ces chapelles sont disposées de manière symétrique avec une grande au centre et deux petites de chaque côté, toutes de plan carré et communicantes entre elles par deux portes. En revanche, les arcs du deuxième étage présentent encore des épisodes de la vie de saints et de martyres dont certains datent du XVII^e siècles et furent réalisés par les Frères Mineurs Réformés.

Dans la première travée, nous trouvons le *martyre de sainte Catherine d'Alexandrie* qui, pour avoir refusé de se marier avec l'empereur Maximin, en un premier temps subit le supplice de la roue dentée auquel elle survécut miraculeusement et fut finalement décapitée. Dans la deuxième travée, une fresque de Pompeo Ghitti illustre le célèbre épisode de la vie de saint Antoine, où un marchand juif assista à la conversion miraculeuse de sa mule qui s'agenouille devant l'Eucharistie. Dans la troisième travée, sainte Lucie qui, malgré les menaces, resta fermement attachée à sa foi et à sa pureté. Sa force intérieure et sa détermination la firent devenir tellement lourde que même pas une douzaine de soldats et quelques bœufs purent la déplacer. À côté du *Jugement Universel*, on peut voir les fresques du *martyre de sainte Agathe*⁹⁵. La série se termine par l'arc dédié à saint Pierre d'Alcantara, qui distribue le pain aux nécessiteux. Ce geste symbolique de partage du pain rappelle l'Eucharistie, célébrée dans l'église de San Cristó.

⁹⁵ La jeune et belle sainte Agathe refusa la demande en mariage du consul Quintin parce que consacrée par vœu de virginité au Seigneur. Dénoncée en représailles comme chrétienne par Quintin lui-même, la jeune fille fut durement torturée. Fidèle à sa foi, elle fut miraculeusement guérie en prison et son martyre impressionna ses bourreaux. Son martyre est symbolisé par l'arrachage de ses seins. Jetée sur des charbons ardents, elle resta fidèle à Dieu jusqu'à sa mort.

Les murs perpendiculaires à la nef sous le *Jugement dernier*, c'est-à-dire la *Vierge en trône parmi les saints* (fig. 66), l'*Adoration de l'enfant* (fig. 65) et *saint Jérôme pénitent* (fig. 66), furent peints avant celles de Da Marone. Les fresques du côté gauche sont attribuées au carmélitain Girolamo da Brescia (1520), tandis que pour celles de droite à Paolo da Caylina le Vieux (1490)⁹⁶. Sur le mur droit de l'arc triomphal, sont visibles deux fresques. La fresque supérieure dépeint la *Vierge à l'enfant entre les saints Roch et Christophe* choisis comme intercesseurs pour lutter contre le grave fléau de la peste. Dans la fresque inférieure deux saints sont en prière : l'un d'eux, celui à gauche, est saint Jérôme pénitent, saint patron des Jésuates. Ces fresques sont attribuées à Paolo da Caylina.

En haut, sur le mur gauche de l'arc, on peut observer une *Déposition de croix* où la Vierge tient le Christ déposé dans ses bras. De part et d'autre de la Madone, les fresques de deux saints : à gauche, *saint Barthélemy apôtre* et à droite un personnage, les mains jointes en prière, qui pourrait être le *Bienheureux Giovanni Colombini*, fondateur des Jésuates (1305-1367)⁹⁷. La figure de Marie est représentée dans l'attitude classique de la Piété. Le visage de Marie est figé dans un masque de douleur. Cette œuvre est attribuée au frère carmélitain Girolamo da Brescia. Sur la partie centrale de l'arc, on trouve le thème du *Jugement dernier*, qui sert d'appendice au thème principal du Christ Juge entre la Vierge et Jean-Baptiste peints sur la voûte du chœur.

La décoration du narthex semble avoir été commandée à Lattanzio Gambara, un peintre de Brescia, élève de Giulio Campi à Crémone, collaborateur de Romanino et dont l'œuvre la plus importante est le cycle des fresques de la nef centrale de la Cathédrale de Parme. Trois effigies de sainte Julie en croix sont disposées à l'extérieur du narthex en correspondance de la clé de voûte de chaque arc de la structure, formant ainsi un espace quadripartite (fig. 67). Les *Pères de l'Église occidentale* occupent les trois sections centrales tandis que les *Pères de l'Église orientale* sont placés sur les côtés. En revanche, au-dessus du narthex, quatre épisodes de l'enfance du Christ décorent les parois : *Nativité*, *Présentation au temple*, *Jésus parmi les docteurs* et enfin *le Baptême du Christ*.

Fra Benedetto s'occupa également du projet de l'abside et du presbytère ainsi que du plafond. À l'exception de toutes les autres fresques, le presbytère est décoré de quatre épisodes tirés de l'Ancien Testament en lien avec le Mystère du Corps et du Sang du Christ. Par contre,

⁹⁶ *Ibid*, p.35.

⁹⁷ Sous la fresque, une date est visible, 1490, et une inscription en caractères gothiques (B. Johannes...) peut-être faisant référence à Colombini.

la voûte en croisée est ornée des symboles des quatre évangélistes (un pour chaque voile) (fig. 68).

Dans le registre inférieur de l'abside (fig. 61), un crucifix en bois du sculpteur Gitti (1970) a pris la place d'une toile de Romanino. Il est accompagné à gauche par le *Lavage des pieds* ainsi qu'à droite par la *Dernière Cène*. Au registre supérieur, les cinq lunettes sont peintes avec les épisodes de la Passion (*Descente de croix*, *Jésus en train d'être mis en croix*, *Crucifixion*, *Déposition*, *Mise au tombeau*) et sont surmontées au plafond par Dieu le Père au centre, en correspondance de Jésus en croix et de quatre anges, deux de chaque côté.

Dans la voûte de la nef, Fra Benedetto présente les *douze apôtres*, six à gauche et six à droite avec le Christ Juge lié à l'arc triomphal, représentant le *Jugement dernier* ainsi que le trigramme JHS au centre du plafond.

Contrairement à la richesse de la nef, les trois chapelles sont peu ornées : les murs blancs accueillent peu de fresques et des autels en bois accompagnés soit d'une toile comme pour celle centrale soit d'une statue pour celles latérales. Toutefois, c'est surtout les intrados des arcs d'accès qui sont dans la continuité de l'ensemble de la nef de San Cristo.

1.5. Cathédrale de Santa Maria Assunta, Crémone

Située au cœur de la Plaine du Po, dans le sud de la Lombardie, la ville de Crémone abrite de précieux trésors de la culture italienne, parmi lesquels le plus magnifique est sans aucun doute la Cathédrale de Santa Maria Assunta, connue sous le nom de Duomo de Crémone (fig. 69). Son statut en fait le lieu de culte catholique le plus important de la ville et du Diocèse. En effet, elle est le siège de l'évêché du Diocèse de la ville de Crémone. C'est pour cette raison qu'elle occupe une place de choix, géographiquement stratégique. Elle se dresse sur Piazza del Comune, la place principale au cœur même de la ville, juste en face de la Mairie, siège du pouvoir laïc. Outre son importance religieuse, elle est également connue pour sa valeur artistique. La Cathédrale est le résultat d'une fusion de styles architectoniques et picturaux allant du Roman au Baroque en comprenant la Renaissance.

1.5.1. Histoire : construction de la Cathédrale au fil des siècles

Le début de sa construction du lieu remonte au XII^e siècle, une période de prospérité et de prestige politique. En 1093, les villes de Crémone, Plaisance, Lodi et Milan s’allièrent avec Mathilde de Canossa afin de s’opposer au pouvoir de l’empereur Henri IV. Grâce à la victoire de cette alliance, Henri IV jura obéissance au pape Urbain II et la ville de Crémone reçut en 1098 le territoire de Crema devenant de cette manière une commune libre et l’une des villes les plus riches et peuplées de l’Italie du Nord. C’est donc dans ce contexte florissant que furent entamés les travaux de la Cathédrale. Les documents archivés traitant de la construction sont peu nombreux et ceux, dont on dispose, manquent d’informations pour le premier siècle. En revanche du côté occidental de l’église, celle qui semble être la première pierre posée indiquerait la date précise du lancement du chantier⁹⁸ : le 26 août 1107. C’est une pierre murée dans la Sacristie des Chanoines dite *Pierre de Fondation* (fig. 70). Elle est soutenue par deux sculptures représentant les prophètes Enoch et Élie, qui selon la tradition, n’ayant pas connu la mort, symbolisent l’immortalité pour la Cathédrale elle-même. L’inscription que l’on peut lire sur cette dalle, est attribuée à un artiste de l’atelier de Wiligelmo⁹⁹, qui semble avoir travaillé dans la première phase de construction du Duomo de Crémone. Pour édifier l’église, il fallut démolir deux autres bâtiments sacrés, l’église de Santo Stefano, dont il nous reste des fragments de mosaïques du sol, découverts au début du XX^e siècle, et l’église de Santa Maria.

Le manque de certains documents à propos du chantier conduit à formuler de simples hypothèses concernant les commanditaires, en particulier pour la période médiévale. Le développement et le financement des travaux¹⁰⁰ bénéficièrent sûrement de la participation du chapitre des chanoines, de l’évêque et de la commune (nouvel organe laïc citoyen). Toutefois, seuls les membres appartenant à la *Fabbrica del Duomo* avaient le pouvoir de décision. En 1117, la construction de l’édifice fut interrompue à cause d’un puissant tremblement de terre dévastateur qui frappa le nord de l’Italie et provoqua l’effondrement de la toiture ainsi que de graves dommages, notamment des fissures dans les murs¹⁰¹. Encore aujourd’hui, les

⁹⁸ A. TOMEI, «Introduction» dans A. TOMEI (éd.), *La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, Banca credito cooperativo cremonese, Casalmorano, Silvana editoriale, 2001, p. 13.

⁹⁹ *Ibid.* ; A propos de l’artiste, nous disposons de peu d’informations sur sa vie. En tout cas, il s’agit d’un sculpteur de l’époque romane (XI^e-XII^e siècles), l’un des premiers en Italie à signer ses œuvres. Son plus grand chef-d’œuvre est la Cathédrale de Modène : il y réalise plusieurs reliefs, parmi lesquels les *Histoires de la Genèse* (quatre plaques en marbre). En outre, il travaille également pour la Cathédrale de Plaisance (portails latéraux), la Cathédrale de Crémone (plusieurs sculptures intégrées dans la façade), l’Abbaye de Nonantola (bas-reliefs de la Vie de la Vierge et de saint Anselme). Son style semble être un mélange d’influence de l’Aquitaine et de la sculpture romaine. De plus, sa manière sera tellement appréciée que plusieurs artistes vont le suivre (Niccolò, Benedetto Antelami, etc.). Aujourd’hui, on parle d’école «wiligelminienne».

¹⁰⁰ Voir C. ZANETTI, *La Cattedrale di Cremona. Genesi, simbologia ed evoluzione di un edificio romanico*, Annali della biblioteca statale, Volume LIX, Biblioteca Statale di Cremona Rotary Club Cremona, 2008, p. 41-43.

¹⁰¹ A. BONAZZI, «La Cattedrale e il terremoto del 1117. Verso una interpretazione più completa del monumento originario» dans *Anno Santo del Duomo*, suppl. a “La Vita Cattolica”, 14 dicembre 2006, p. 10-28.

archéologues du bâti ne sont pas en mesure de distinguer les dommages correspondant à cette période de ceux des périodes successives. La campagne de construction fut relancée en 1129, sous la direction de l'évêque Sicardo. A ce moment-là, les reliques de saint Himerius furent récupérées¹⁰² sous les décombres de l'écroulement. La structure générale du bâtiment fut terminée vers la fin du siècle et le lieu consacré autour des années 1190¹⁰³ toujours sous l'évêque Sicardo.

Faute de documentation, nous ne connaissons pas l'architecte du projet de la Cathédrale. Il existe par contre plusieurs hypothèses de sculpteurs chargés de créer les éléments extérieurs (chapiteaux, sculptures adossées aux colonnes, consoles et petites statues intégrées à l'architecture) comme Wiligelmo, Maestro delle Metope, un certain Niccolò et Giovanni Baldesio¹⁰⁴. Les travaux de ce premier siècle comportèrent également la création de la façade. Sur celle-ci furent placés trois sceaux décoratifs anciennement ajoutés sur la façade, aujourd'hui conservés dans les archives d'Etat, et qui sont l'un des symboles les plus prestigieux de la ville, c'est-à-dire la Cathédrale telle qu'elle se présentait au XII^e siècle. La façade de l'époque comportait une double pente, un portail précédé d'un porche et d'un *protiro* à un seul niveau, une surface percée de plusieurs fenêtres et enfin une rosace au sommet. La façade évolua au fil du temps. Un quatrième sceau de la Commune (fig. 71) datant de 1334 montre l'élévation du *protiro* à deux niveaux. Le niveau inférieur de ce dernier est doté d'une ouverture de trois arcades et présente trois statues, chacune posée au centre d'un arc (*La Vierge à l'enfant* au centre, *saint Himerius* à gauche et *Omobono Tucenghi* à droite) (fig. 72). Le projet original prévoyait une façade en style massif occidental avec deux tours sur les côtés, qui ne fut pas retenu. Entre le XIII^e et le XIV^e siècle, des changements furent apportés à la structure avec l'ajout des deux bras du transept pour donner à la Cathédrale un plan en croix¹⁰⁵. De plus, la

¹⁰² Nous avons les Chroniques de l'époque qui parlent de cette retrouvaille : « Lotharii temporibus Otbertus Cremone fuit episcopus, qui sancti Ymerii, quod diu latuerat, corpus invenit et anno Domini MCXXVIII in scrinio ferrato recondidit » dans O. HOLDER-EGGER, « SICARDI EPISCOPI CREMONENSIS Cronica » dans *MGH SS*, Tomus XXXI, Hannoverae 1903, pag. 164. « Obertus fuit Episc. Cremonae qui corpus Sci Himeriis quod diu labuit [sic] propter ruinam invenit et in scrinio ferrato [sic] recondidit » dans *Chronicon breve Cremonense ab anno 1096 usque ad annum 1232 auctore anonymo*, ed. L. A. MURATORI dans *Rerum Italicarum Scriptores*, VII, Milano 1725, col. 633.

¹⁰³ L'ouvrage de TOMEI (A. TOMEI, *art. cit.*, p. 14) nous indique 1190 comme date de la consécration reprenant la thèse de Gandolfo en 2001 (un faux historien). Toutefois, ZANETTI (*op. cit.*, p.27) nous signale que cette datation est apocryphe et cite notamment un article intéressant à ce propos G. GALLINA, «Anno 1190: il vescovo di Cremona Sicardo consacra la nuova Cattedrale. Storia o leggenda ?» dans *La Vita Cattolica*, Cremona 1986, n. 45.

¹⁰⁴ Tous faisant partie de l'école « wiligelmica ». Pour approfondir la statuaire de la façade voir A. TOMEI, *op. cit.*, p. 17-40.

¹⁰⁵ J. GIMPEL, *Costruttori di Cattedrali*, Milano 1982, pag. 99. Je cite ici la version italienne de la traduction de l'ouvrage de Gimpel que l'on peut trouver dans ZANETTI, *op. cit.*, p. 25 : « Durante l'estate della quinta annata egli terminò i due bracci del transetto a nord e a sud, e coperse con la volta lo spazio sopra l'altar maggiore, che le piogge dell'anno precedente avevano impedito di terminare (...) Questi lavori occuparono il quinto anno e il

façade du côté gauche est agrémentée d'une des deux tours, citées précédemment, le *Torrazzo*¹⁰⁶, qui deviendra l'une des plus importantes de la péninsule. A la fin du XV^e siècle (1491), l'architecte Alberto Maffiolo de Carrare et Lorenzo de Trotti apportèrent encore d'autres modifications¹⁰⁷ à la façade pour lui rendre son aspect actuel.

Une fois la décoration générale de la structure terminée, les travaux du chantier se concentrèrent sur l'aménagement intérieur. Entre le dernier quart du XIV^e et le début du XV^e siècle, les voûtes des bras du transept furent décorées avec des scènes vétérotestamentaires racontant les *histoires de Abraham* (fig. 73), *Isaac, Joseph* (fig. 74) et *Jacob* (fig. 75)¹⁰⁸. Une fois de plus les attributions et les commanditaires restent incertains. En tout cas, l'introduction de l'Ancien Testament préfigurait l'histoire à venir du Christ, qui sera ensuite représentée dans les siècles suivants. Selon les historiens de l'art, les artistes anonymes, davantage spécialisés de l'art de la miniature que dans l'art de la fresque, reprenaient des modèles déjà existants à l'époque et les adaptaient aux goûts du commanditaire¹⁰⁹.

Les phases décoratives perdurèrent à travers les siècles et en particulier au XVI^e siècle, période pendant laquelle la ville de Crémone fut influencée par des événements historiquement importants et le pouvoir exercé par Duché de Milan. En effet, en 1483, les liens avec la ville milanaise se renforcèrent avec l'élection du cardinal Ascanio Sforza¹¹⁰, frère de Ludovico

principio del sesto (...) Sei anni dopo l'incendio i monaci furono presi da una gran voglia di terminare il coro per potervi entrare la prossima Pasqua. E il maestro mise tutto in opera per soddisfare la volontà dei religiosi (...) e i monaci, dopo aver officiato nelle navate durante cinque anni, sette mesi e tredici giorni, nel 1180, il 19 di aprile verso l'ora nona della sera di Pasqua presero possesso del nuovo coro. Così fu impiegato il sesto anno (...) Il settimo anno fu costruita una bella cripta nuova, e sorsero i muri esterni delle navate laterali (...) L'anno ottavo il maestro eresse otto pilastri interni, e costruì gli archi e la volta. (...) e si cominciò la torre del campanile (...) Il nono anno non si poté far nulla per mancanza di fondi. » ; Traduction en français de la citation en bas de page : « Pendant l'été de la cinquième année, le maître acheva les deux bras du transept au nord et au sud, ainsi que la voûte au-dessus de l'autel majeur, qui n'avait pu être terminée à cause des pluies de l'année précédente. Ces travaux se poursuivirent pendant la cinquième année et le début de la sixième. Six ans après l'incendie, les moines éprouvèrent un vif désir de terminer le chœur afin de célébrer la prochaine Pâque à l'intérieur. Le maître mit tout en œuvre pour répondre aux attentes des religieux. Les moines, qui avaient célébré dans les nefs latérales durant cinq ans, sept mois et treize jours, prirent possession du nouveau chœur le 19 avril 1180, vers la neuvième heure du soir de Pâques. Ainsi se déroula la sixième année de travaux. La septième année, une belle crypte nouvelle fut érigée, et les murs extérieurs des nefs latérales furent construits. Durant la huitième année, le maître érigea huit piliers internes, construisit les arcs et la voûte, et entama la construction de la tour du clocher. Malheureusement, faute de fonds, rien ne put être entrepris durant la neuvième année. ».

¹⁰⁶ Connue comme l'un des campaniles en brique parmi les plus hauts d'Europe auquel Francesco et Giovan Battista Divizioli ajouteront une horloge astronomique.

¹⁰⁷ Maffiolo da Carrara réalisa des niches pour les saints, le tympan, les volutes et le pinacle central comme est mentionné dans P. BONOMETTI, *Cremona, una città segreta*, edizioni Italcards, Bologna 1988, pag. 14. Trotti consacre son travail à une partie du narthex (BONOMETTI, *op. cit.*, p. 14).

¹⁰⁸ Voir le chapitre de M. ROSSI, « La decorazione tardogotica delle volte dei transetti » dans A. TOMEI, *op. cit.*, p. 67-83.

¹⁰⁹ Comme l'indique bien Rossi (M. ROSSI, *op. cit.*, p. 79). Ces artistes connaissaient mieux la tradition de la miniature utilisée dans les romans chevaleresques populaires dans les territoires contrôlés par les Visconti

¹¹⁰ M. MARUBBI, « Le "Storie del Testamento Nuovo": cronaca di un cantiere » dans A. TOMEI, *art. cit.*, p. 85.

Sforza. Ce haut dignitaire de l'église catholique exerça une influence sur l'aristocratie de l'époque qui occupait des postes dans l'administration contrôlée par la famille Sforza et qui détenait le pouvoir central des principales institutions gouvernementales de la ville dont *La Fabbrica* pour le chantier de la Cathédrale de Crémone¹¹¹. Une période d'incertitude s'installa dans l'Italie septentrionale : sur le plan politique, et en 1499, Milan dut faire face à une certaine instabilité, suite à la chute de Moro Visconti, ainsi qu'à l'affrontement belliqueux entre les Français et les Vénitiens pour le contrôle du territoire milanais¹¹². Néanmoins, au niveau ecclésiastique, plusieurs évêques éludèrent la question évitant ainsi toute confrontation et toute prise de position. Pendant cette période marquée par des tensions et des difficultés, l'oligarchie de Crémone en profita pour s'emparer du pouvoir et gouverner la ville. Le chantier de la Cathédrale fut l'un des moyens d'affirmer cette prise d'autorité, ce qui explique l'inscription des principaux événements locaux entre 1509 et 1514 sur la paroi gauche de la nef centrale. Comme déjà mentionné, dans ce cas le commanditaire était *La Fabbrica del Duomo* (La Fabrique du Dôme) elle-même, organe dirigé par le conseil municipal citoyen, qui établissait et supervisait les travaux nécessaires. Ce dernier nommait trois *massari*, chacun avec un mandat de deux ans, qui étaient responsables des choix artistiques et du recrutement des artistes. Vers 1519, les personnages les plus importants furent les *massari* Giovanni Maria de Rosani et Giovanni Matteo Compagnoni, le trésorier Pietro Fecino et un serveur Andrea da Parabelli, tous essentiels pour ce projet car ils proposent une nouvelle conception technique du chantier (nouveaux outils, échafaudages et cordes), ainsi que points de vue différents et une perspective sur une expression artistique cohérente.

Le premier peintre à être appelé fut Boccaccio Boccaccino, un artiste originaire de Crémone influencé pour le style proto-classique par la peinture milanaise de Leonard de Vinci ainsi que par celle émilienne, et pour les chromatismes par la peinture vénitienne. Entre 1506 et 1507, il fut chargé de la décoration du cul-de-four de l'abside (fig. 76) ainsi que l'arc triomphal (fig. 77)^{113, 114}. Une fois terminé le décor de la zone plus sacrée, des phases d'embellissement furent entamées également dans la nef prévoyant les scènes de la *vie de la Vierge* à gauche et celles *de la Passion du Christ* à droite. En 1512, Boccaccino entama le cycle de la Vierge dans les quatre premières travées et y travailla jusqu'en 1516 (fig. 78, 79, 80, 81)¹¹⁵.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.* Voir aussi V. GUAZZONI, « La Cattedrale nella vita religiosa e civile di Cremona » dans *Cremona. La Cattedrale*, Milano, 1989, p. 89.

¹¹³ M. MARUBBI, *art. cit.*, p. 87-91.

¹¹⁴ Faire référence à l'Annexe 2.5. pour comprendre la disposition des fresques dans le bâtiment.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.96-129.

Entre-temps, vers 1515, la *Fabbrica* fit appel d'autres artistes locaux, notamment à Giovanni Francesco Bembo pour la cinquième travée de gauche (fig. 82) ainsi qu'à Altobello Melone la septième travée de gauche (fig. 83) et les huitième (fig. 84), septième (fig. 85) et sixième (fig. 86) travées de droite¹¹⁶. Par la suite, en 1519 les *massari* commandèrent à Romanino, un artiste de Brescia, de réaliser cinq travées de droite¹¹⁷ (fig. 87 et 88), dont seulement certaines furent achevées car les commanditaires, au cours des années, finirent par préférer le travail de Pordenone¹¹⁸ (fig. 89, 90, 91), un autre peintre de style proche de celui de Raphaël et Michel-Ange, en vogue à cette époque. Le cycle fut attribué en 1529 par Pordenone avec la *Crucifixion* (fig. 92) en contre-façade¹¹⁹. Vers la moitié du XVI^e siècle, le presbytère fut percé de deux fenêtres, ce qui comporta la destruction de certaines fresques de Boccaccino et leur définitive couverture pour les frères, Bernardino et Antonio Campi¹²⁰. Après deux siècles de travaux, la Cathédrale fut enfin prête à accueillir de nouvelles fresques de goût classique. Selon des documents officiels, il semble que le peintre local Giuseppe Dotti de formation classique se soit porté volontaire pour terminer la décoration du chœur. Son initiative fut acceptée par les membres de la *Fabrica* (les *fabbricieri*) en 1827¹²¹ offrant ainsi au peintre une grande occasion de travailler aux côtés des maîtres de la Cathédrale de Crémone.

1.5.2. Architecture : description du plan d'église et des fresques de la nef centrale

La Cathédrale est construite sur un plan basilical en croix doté d'un large transept. Comme indiqué ci-dessus, la façade est le résultat d'interventions successives qui ont eu lieu tout au long de sa construction. Dans ce cas, nous allons parcourir rapidement l'architecture ainsi que ces cycles car elle a été déjà expliquée dans la partie historique.

Depuis le XV^e siècle, la façade de l'édifice, de forme presque rectangulaire, s'élève sur plusieurs niveaux et est recouverte de marbres blancs de Carrare et roses de Vérone. Les portails central et latéraux sont précédés d'un porche en arc-en-plein-cintre dont la partie centrale est surmontée d'un *protiro* développé sur deux niveaux. Ils sont richement décorés à la manière romaine : des éléments végétalisant remplissent toutes les voussures, soutenues par des

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 119-129.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 155 ; R. VENTURELLI, « "Duorum populorum divisio" : la Crocifissione del Pordenone e il conflitto ebraico-cremonese del 1519-1521 » dans A. TOMEI (dir.), op. cit., p. 163-173.

¹¹⁹ M. MARUBBI, *art. cit.*, p. 156.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ R. MANGILI, « Per concludere, il "classico stile" del "sommo" Diotti » dans A. TOMEI (dir.), op. cit., p. 176.

colonnettes toutes différentes entre elles, et quatre statues de prophètes accueillent les fidèles de chaque côté de l'entrée. Le niveau central de la façade est rythmé d'une galerie d'arcades développée sur plusieurs étages et est interrompue centralement par le deuxième niveau du *protiro* composé de trois arcades, chacune embellie au centre par une statue.

Le tout est surmonté d'une rosace. Le fronton réalisé à cheval entre le XV^e et XVI^e siècle possède quatre niches abritant les statues des apôtres saints Pierre et Paul, de Pierre l'exorciste et de Marcellino. Cet ajout est relié au reste de la façade par de grandes volutes.

Concernant l'intérieur de l'église, la nef centrale, qui nous intéresse le plus, est divisée de celles latérales par des arcs en-plein-cintre. Elle se répartit en huit travées ornées des *cycles de la vie de la Vierge* dans la partie gauche et *de la Passion du Christ* à droite. Les fresques sont surmontées d'un étage de couples d'arcs aveugles. L'élévation de la travée se termine d'une baie, l'une des seules sources de lumière de la Cathédrale. Toutes les surfaces architecturales sont ornées de grotesques, de tondi avec des prophètes ainsi que d'inscriptions faisant référence aux événements de la ville de Crémone.

CHAPITRE 2

Comparaison du système iconographique

Comme annoncé dans l'introduction, le deuxième chapitre est consacré au système iconographique utilisé dans les cinq églises. La présentation générale de tous ces édifices au premier chapitre a mis en évidence l'ampleur des scènes religieuses qui ornent chaque surface murale. Une comparaison des thématiques choisies pour chaque bâtiment a révélé la présence de scènes dans toutes ou certaines églises, tels que l'*Adoration des Mages*, le *Mariage de Marie et Joseph*, la *Présentation de Jésus au Temple*, l'*Annonciation*, la *Flagellation*, la *Résurrection*, la *Dernière Cène*, le *Baptême du Christ*, la *Déposition* et la *Crucifixion*. Par contre, ni leur emplacement à l'intérieur de l'édifice ni leur orientation ne sont pas toujours identiques. Les seuls thèmes iconographiques qui partagent un positionnement similaire sont la *Crucifixion*, la *Lamentation*, la *Déposition* et la *Résurrection* dans les zones presbytérale et/ou absidale. Par conséquent, la première partie du chapitre se concentrera sur une présentation détaillée de ces œuvres, de leur signification ainsi que de leur lien avec leur emplacement.

Un autre point commun rencontré, et qui sera développé dans la deuxième section de ce chapitre, est la présence des prophètes et des sibylles dans la quasi-totalité des églises, à l'exception de celle de San Cristo à Brescia pour les prophétesses païennes.

Si les ressemblances iconographiques occupent les deux tiers du chapitre, la dernière partie est consacrée aux spécificités de chaque Chapelle Sixtine, en lien avec le pouvoir des commanditaires, les saints patrons auxquels elle est dédiée ainsi que le site géographique sur lequel elle se dresse.

2.1. L'iconographie en lien avec l'emplacement. Résurrection, Déploration, Déposition, et Crucifixion.

Comme indiqué dans le paragraphe précédent, la première section traite de l'iconographie utilisée pour décorer les zones les plus sacrées de l'église, le chœur et l'abside.

Avant de présenter et analyser les différentes œuvres, il est important de s'arrêter un instant sur l'explication de l'espace architectural qui nous concerne. Selon le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, le chœur est une « partie de l'église

où se tiennent les chanoines, religieux ou clercs pour chanter. L'intérieur des églises se divise en cinq parties distinctes : le narthex, le vestibule ou porche, la nef, les transepts, le chœur et le sanctuaire. Dans les églises monastiques françaises le chœur des religieux descendait ordinairement jusque dans la nef. Un autel était placé au-delà des transepts ; c'est l'autel devant lequel on chantait les matines ou les laudes ; derrière l'autel matutinal s'élevait le sanctuaire qui occupait tout l'espace compris entre les transepts et le chevet. Dans la cathédrale et les églises paroissiales, le chœur ne commence ordinairement qu'après les transepts et l'autel est placé au fond de l'abside dans le sanctuaire qui occupe le rond-point »¹²².

Par cette définition, nous comprenons bien que le chœur est la partie de l'église comprise entre la nef (ou le transept, si présent) et l'abside. Il abrite les sièges des religieux et des officiants sur les côtés, l'autel, le tabernacle et le maître-autel sous forme soit d'une peinture soit d'une fresque sur le mur absidal. Considéré avec l'abside la zone la plus sacrée, le chœur est le lieu où le prêtre célèbre la messe, où s'accomplit le miracle de la transsubstantiation et où est contenu précieusement le Corps du Christ. C'est dans cette section absidale que la comparaison du système iconographique des cinq Chapelles Sixtines a mis en évidence la présence de certains thèmes liés à la fin de la vie du Christ, notamment la *Crucifixion*, la *Descente de croix* ou *Déposition*, la *Mise au tombeau* et la *Résurrection*. Toutes des scènes qui correspondent aux épisodes à la fois les plus tristes et les plus joyeux pour la chrétienté car en se sacrifiant, le Christ rachète les péchés de toute l'humanité afin de la sauver et en ressuscitant il fournit une preuve ultime d'être le Fils de Dieu.

Cependant, peu d'absides sont embellies par ces iconographies. Parmi tous les lieux religieux italiens désignés sous le nom de Chapelles Sixtines, San Fiorenzo à Bastia Mondovì, San Cristoforo à Vercelli, San Sebastiano à Venise et l'oratoire du Crocifisso à Foligno conservent une *Crucifixion*, tandis que San Martino à Castello Valsolda et, une nouvelle fois, l'oratoire du Crocifisso, la *Résurrection du Christ*. En outre, une recherche approfondie sur toutes les églises lombardes confirme la rareté de ces thèmes dans le chœur et l'abside. Nous pouvons en citer quelques-unes, comportant généralement une scène de crucifixion ou de résurrection: San Michele al Pozzo Bianco (Bergame), San Pancrazio (Côme), l'ancien monastère de Santa Chiara (Bergame), San Giacomo al Mella (Brescia), Madonna del lino (Brescia), Santa Maria in Solario (Brescia), San Vincenzo in Prato (Milan), San Giorgio al Palazzo (Milan) et Santo Stefano (Milan). La Certosa de Garegnano (fig. 93), aux portes de

¹²² Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, 1^{ère} Ed., Édition BANCE — MOREL, 1858, p 226- 227.

Milan, est l'une des rares églises lombardes entièrement peintes suivant un programme iconographique absidal très similaire à celui de nos Chapelles Sixtines : *Résurrection*, *Ascension*, *Naissance du Christ*, *Adoration des Mages* et enfin *Crucifixion* dans le cul-de-four. Le fait que les édifices religieux de la région, même ceux revêtant une grande importance, soient rarement mentionnés, pourrait s'expliquer par l'absence de fresques narratives. Plusieurs constructions religieuses datent de l'époque romane ou du gothique tardif, des périodes où les décors étaient rares, se limitant principalement à des ornements géométriques. À cette époque, l'accent était mis sur le maître-autel plutôt que sur des scènes secondaires recouvrant les murs du chœur et de l'abside. Une autre raison de cette sobriété décorative pourrait sans doute résider dans la dédicace de l'église : la plupart des églises choisissent des épisodes liés à la vie du saint auquel elles sont dédiées, comme c'est le cas pour la Cathédrale de Crémone qui arbore une *Assomption* en tant que maître-autel, en hommage à la Vierge. Par cette brève introduction du deuxième chapitre, il est donc intéressant de remarquer que déjà quatre Chapelles Sixtines mettent en avant la vie du Christ dans l'espace le plus sacré, soit complètement comme à San Cristo, San Vittore et San Bernardino, soit partiellement comme à San Maurizio.

Nous allons maintenant examiner de plus près chaque sujet iconographique afin de mettre en évidence les points communs ainsi que les différences entre les Chapelles.

2.1.1. Résurrection

Le premier thème iconographique que nous allons analyser est la *Résurrection du Christ*, l'un des sujets les plus représentés. Nous retrouvons cet épisode dans la lunette absidale centrale de San Bernardino (fig. 56) par Gerolamo Colleoni, sur une toile servant de maître-autel à San Vittore peint par le Cerano et dans le chœur de l'église claustrale de San Maurizio par Luini et son atelier. La seule exception, introduite par Le Pordenone, et également présente dans les sections sur la *Déploration* (fig.94) et la *Crucifixion* (fig. 92), est la Cathédrale de Crémone, où ces scènes sont situées non pas dans l'abside mais sur le mur de contre-façade. Nous verrons par la suite, que leur position joue un rôle important lors des cérémonies religieuses.

Composition générale : tradition ou innovation

Dans l'ensemble, les quatre représentations que nous venons de citer, respectent la composition iconographique développée déjà au XIV^e siècle, reprise et répandue à la

Renaissance par des artistes tels que Mantegna, Piero della Francesca, Raphaël et Le Pérugin. Elles montrent le Christ debout sur son tombeau désormais vide, simplement vêtu de son linceul et entouré de soldats endormis. Dans les *Résurrections* de nos Chapelles Sixtines, le Christ flotte toujours dans les airs tout en gardant la même pose en contrapposto. Cependant, chaque œuvre possède une particularité qui lui est propre et la distingue des autres. Contrairement à celle de la Cathédrale (fig. 95), dans les églises de San Bernardino, San Maurizio (fig. 96) et San Vittore (fig. 97), le Christ tient dans sa main l'étendard de la Résurrection, un ultérieur attribut du Christ symbolisant sa victoire sur les ténèbres de la mort et du péché. Alors que dans toutes les représentations du Christ ressuscité (y compris à San Bernardino et à San Maurizio), le drapeau est une bannière blanche frappée d'une croix rouge, dans la toile du Cerano il semble beaucoup plus foncé, presque noir. Cette différence pourrait s'expliquer par un fort contraste de lumière, typique du *chiaro-scuro* particulièrement accentué par un possible noircissement de l'œuvre, altération due au temps.

La lumière

Un autre élément souvent cité dans ce contexte est la lumière divine. En effet, les Évangiles font référence à plusieurs reprises à cet élément présent dans la vie de Jésus. A titre d'exemple, dans Jean 12, 44-45-46, il est dit : « Alors Jésus s'écria : “ Celui qui croit en moi, ce n'est pas en moi qu'il croit, mais en celui qui m'a envoyé ; et celui qui me voit voit celui qui m'a envoyé. Moi je suis la lumière, je suis venu dans le monde pour que celui qui croit en moi ne demeure pas dans les ténèbres »¹²³.

Les quatre peintres font tous usage de faisceaux lumineux soit de manière directe, soit par des stratagèmes techniques. Colleoni exprime la lumière de manière moins naturelle par rapport aux autres artistes. En effet, le Messie est enveloppé d'une fumée dorée de forme conique qui s'élargit en montant vers le ciel. Les multiples chérubins au sommet du nuage symbolisent la présence divine accompagnant le Seigneur dans son ascension vers les Cieux. Cette construction nuageuse fut inspirée d'une gravure d'Albrecht Dürer (fig.98) représentant le même thème.

De même que Colleoni, Le Pordenone entoure le corps ressuscité d'une lumière brillante mais de manière beaucoup plus naturelle. Réalisés par des traits de pinceau très délicats et

¹²³ Jean 12, 44-45-46. Voir le site Sainte Bible : [<https://urls.fr/l6lHYA>].

rapprochés entre eux, les faisceaux lumineux suggèrent un halo sans contours définis, intégrant la fumée, toujours présente mais se fondant avec l'arrière-plan rocheux. Cette différence marquée entre les styles picturaux de Colleoni et Le Pordenone s'explique sans doute par leurs influences artistiques divergentes. En effet, Colleoni resta fidèle à un style renaissant influencé par Bernardino Luini et Lorenzo Lotto¹²⁴, tandis que Le Pordenone était un peintre éclectique¹²⁵ pour l'époque. Ses nombreux voyages lui permirent d'élargir ses connaissances en peinture en s'inspirant de Raphaël, mais surtout de Michel-Ange et une touche de maniérisme¹²⁶. Dans la fresque du Pordenone, l'artiste rend bien l'intensité de la lumière par le geste des soldats qui se couvrent les yeux pour ne pas être aveuglés.

Ce geste trouve un écho à Lallio dans la lunette avec le seul soldat réveillé, ainsi qu'à San Maurizio avec le militaire se couvrant sa tête d'un bouclier. Contrairement aux œuvres de Crémone et Lallio, la *Résurrection* milanaise (fig. 96) évoque subtilement le rayonnement divin par quelques traits blancs très délicats autour de la tête du Messie. Bien que ces touches lumineuses soient peu visibles, le fidèle comprend néanmoins qu'il s'agit de l'épisode de la résurrection grâce aux gestes des militaires romains qui gardent le saint sépulcre.

Contrairement aux œuvres vues jusqu'à présent, où l'éclairage interne émane du Christ lui-même, le maître-autel de San Vittore est éclairé par une source lumineuse externe au tableau. Le Christ, de même que les personnages à l'avant-plan, sont inondés d'une lumière frontale hors champ, invisible à l'observateur. Cette lumière exalte la blancheur du corps du Ressuscité et se reflète sur les cinq figures avoisinantes par un effet en miroir.

Les personnages secondaires

La comparaison de ces œuvres met en évidence un autre aspect : les personnages secondaires. Dans l'iconographie récurrente de ce thème, ce sont les soldats qui, tantôt endormis tantôt éveillés, assistent à la scène aux pieds du tombeau. Cette tradition est scrupuleusement respectée par Le Pordenone, Colleoni et Luini, mais avec une différence notable pour la tenue des soldats, différente en fonction du siècle auquel appartiennent les

¹²⁴ Pour la vie du peintre voir F. M. TASSI, *Vite dei pittori, scultori e architetti bergamaschi* [1793], dans l'ouvrage F. MAZZINI, Milano 1970, p. 143-150.

¹²⁵ A. TESTON, *Le Pordenone : prémisses iconologiques et synthèse stylistique des œuvres frioulanes*, mémoire de master présenté à l'Université Catholique de Louvain, Faculté d'Archéologie et histoire (R. Dekoninck promoteur), 2003-2004, p. 5.

¹²⁶ Le mémoire de Teston présente de manière complète toute l'œuvre iconographique, iconologique et stylistique du peintre.

artistes. Si les soldats du Pordenone sont habillés à la mode romaine, c'est-à-dire avec soit une armure soit une tunica avec des *caligae*¹²⁷ accompagnées de protèges-mollets, ceux de la scène de Lallio semblent vêtus selon les goûts du XVI^e siècle. L'un d'entre eux arbore effectivement une grande plume accrochée à son casque. De plus, ils portent tous des pantalons très serrés bicolores et des chaussures renaissantes. Une recherche approfondie nous amène à penser qu'il pourrait s'agir de lansquenets¹²⁸, des mercenaires originaires des États allemands engagés dans l'armée du Saint-Empire romain germanique entre les XIV^e et XVII^e siècles. En Italie, ils se firent connaître pendant les principales batailles des guerres d'Italie entre 1521 et 1527, notamment lors de la bataille de la Bicoque, de celle de Pavie et enfin lors du sac de Rome. Ils furent appelés par Charles Quint pour combattre la Ligue de Cognac, une alliance entre Pape Clément VII, la France, la République de Venise, le Duché de Milan et la ville de Florence contre les territoires habsbourgeois de Charles Quint (Espagne et Saint-Empire romain germanique). Les illustrations (fig. 99 et 100) les montrent en habits très fantaisistes comprenant des couvre-chefs excentriques richement garnis de plumes, des vestes décorées, d'extravagants pantalons bicolores, une hallebarde ou une épée très longue¹²⁹. Malgré cette exagération vestimentaire, l'une des premières représentations de lansquenets de Dürer, *Dame et lansquenets* (fig. 101), de 1490 montre une tenue beaucoup plus sobre. Ils possèdent un pantalon très serré, des guêtres en cuir et une blouse, le tout accompagné d'une longue épée et de hallebardes. Il est possible que Colleoni se soit inspiré de cette gravure de Dürer puisqu'il l'avait déjà fait pour sa composition de la *Résurrection*. Mais quelle est donc la signification de la présence de ces personnages à l'intérieur d'une scène religieuse ? Certains artistes tels que Le Pordenone ou Romanino ont introduit des lansquenets dans leurs œuvres pour illustrer le climat d'anxiété¹³⁰ qui régnait dans la péninsule et au sein de l'Église à l'époque de la Réforme protestante. Cette dernière a été symbolisée par ces mercenaires majoritairement de foi protestante. Cependant, la présence des lansquenets dans la *Résurrection* de Colleoni ne reste qu'une hypothèse.

En revanche, les personnages de la *Résurrection* de San Vittore ne sont pas contemporains du Christ. Autour de ce dernier, nous nous retrouvons de gauche à droite les figures suivantes : sainte Scholastique vêtue en nonne, saint Paul en train de lire un livre, saint

¹²⁷ Chaussures militaires typiques de l'armée romaine.

¹²⁸ Pour une histoire plus complète voir R. BAUMANN, *I Lanzichenecchi. La loro storia e cultura dal tardo Medioevo alla Guerra dei trent'anni*, Collana Saggi, Torino, Einaudi, 1997.

¹²⁹ « Les Lansquenets, redoutables mercenaires allemands, dans l'art de la Renaissance » dans *Finestre sull'Arte*, 25 juillet 2023, [<https://urls.fr/2c2Zlq>], (consulté le 3 mai 2024).

¹³⁰ L. ARCANGELI, « Nomi di popoli, natura dei popoli. Note a margine di alcune cronache lombarde (1494-1530 circa) » dans *Reti Medievali Rivista*, 21, 1, Firenze University Press, p. 399.

Ambroise en habit d'évêque tenant également un livre, saint Charles Borromée, lui aussi, en tenue épiscopale et à l'arrière-plan, saint Victor représenté en tant que soldat. Les inscriptions lisibles dans les livres des deux saints à l'avant-plan sont : pour saint Paul « Ita in Christo omnes vivicabuntur », citation tirée de la première lettre aux Corinthiens (15, 22)¹³¹ ; pour saint Ambroise « Resurrexit in eo mundus resurrexit in eo terra »¹³², phrase qui apparaît dans son ouvrage *De fide resurrectionis*, et « Trophaeum monstrae salutari amplector »¹³³, passage extrait de son livre *De excessu fratris Satyri*. L'introduction de saint Ambroise et saint Charles dans cette scène traduit clairement la volonté de la part de l'artiste d'aller au-delà de la simple représentation de l'épisode de la résurrection, à l'image de ce qui avait été fait à San Bernardino avec les soldats. Ces deux évêques jouèrent un rôle essentiel pour la foi catholique en Lombardie. Le premier, saint Ambroise, évêque de Milan en 374, introduisit le rite ambrosien, élaborer les chants ambrosiens et antiphoniques et défendit les droits de l'Église face aux empereurs romains (Valentinien I, Valentinien II et Théodose le Grand). Le second, saint Charles déjà présenté dans le chapitre précédent, fut l'un des réformateurs majeurs pour l'Église catholique du XVI^e siècle. Il fut contemporain du Cerano. L'artiste eut connaissance de sa canonisation par Pape Sixte V et de l'hommage spécial que lui rendirent les Bénédictins du couvent de San Vittore avec l'édification d'un autel en son honneur. Le choix d'introduire des personnages aussi importants dans ces toiles témoigne également de la volonté de l'artiste de commémorer des moments marquants de l'histoire de l'Église des XVI^e et XVII^e siècles, en lien avec la Réforme et la Contre-Réforme¹³⁴. La représentation de sainte Scholastique et de saint Victor, symbolise l'approbation des religieuses par les autorités ecclésiastiques, tant par Ambroise que par Charles. Selon Letizia Maderno, cette toile, intitulée *Résurrection*, ne représente pas seulement la résurrection du Christ, mais aussi celle de l'Église ambrosienne reformée par saint Charles et qui ressuscite grâce à tous les personnages qui entourent le Sauveur, suivant le chemin tracé par saint Paul, des siècles auparavant¹³⁵.

¹³¹ 1 Co 15, 22 : « Sicut in Adam omnes moriuntur, ita et in Christo omnes vivicabuntur ». Traduction en français du verset : « Comme tous meurent en Adam, de même aussi tous revivront en Christ ».

¹³² Traduction du latin au français : « En lui le monde ressuscite, en lui la terre ressuscite » ; la phrase complète tirée de *De fide resurrectionis* 102 de saint Ambroise : « Resurrexit in eo mundus, resurrexit in eo coelum, resurrexit in eo terra ». Traduction du latin au français : « Le monde ressuscite en lui, le ciel ressuscite en lui, la terre ressuscite en lui ».

¹³³ Traduction du latin au français : « J'embrasse le trophée du monstre salutaire ».

¹³⁴ L. MADERNA, *op. cit.*, p. 88-89.

¹³⁵ *Ibid.*

2.1.2. Déploration du Christ

Dans les églises que nous venons d'étudier, la *Déploration du Christ* est le prochain sujet iconographique que nous allons examiner. Ce moment succède à la descente de croix, marqué par la douleur intense ressentie par la Vierge Marie et les disciples. Cet épisode est représenté par Colleoni à San Bernardino dans la lunette absidale de gauche (fig. 54), par Luini à San Maurizio dans l'une des lunettes du *tramezzo* du côté claustral (en correspondance de la « fenêtre eucharistique »¹³⁶) (fig. 102), par Giulio Campi à San Vittore dans le *tramezzo* (fig. 103 et 104) et enfin par Le Pordenone sur le mur de contre-façade de la Cathédrale de Crémone (fig. 94).

La plupart des scènes suivent la tradition iconographique de la *Déploration*, qui était déjà en usage au Moyen Age et qui continue à se développer avec grand succès à la Renaissance grâce à des artistes tels que Le Pérugin, Giovanni Bellini, Luca Signorelli, etc. La seule œuvre à s'en éloigner est celle de Giulio Campi à San Vittore et nous en comprendrons les raisons par la suite.

L'attitude du Christ et des personnages

Tous les artistes mettent en évidence le corps sans vie du Christ, mais de différentes manières. Dans l'œuvre du Pordenone, le corps est allongé à terre sur le linceul, peint dans un raccourci saisissant, rappelant le *Christ mort* de Mantegna. Cette technique astucieuse, un magnifique trompe-l'œil, donne l'impression que le drap qui est en train de chuter, sort de la niche où se déroule la scène et tombe vers le spectateur. En revanche, Colleoni et Luini montrent au fidèle le corps latéralement, probablement pour une meilleure visibilité. Si dans le premier cas le corps du Sauveur est étendu à terre, le buste relevé par la Vierge et les jambes par Marie-Madeleine, dans le second, il repose sur la dalle du tombeau partiellement soulevé par saint Jean qui nous regarde tristement.

Dans ce deuxième, remarquable est l'exposition symbolique des *Arma Christi* en avant-plan, disposés sur le sépulcre. Dans la tradition chrétienne, représentés de manière réaliste ou stylisée, les *Arma Christi* sont les objets associés à la Passion de Jésus-Christ, les instruments de sa souffrance et de sa mort. Dans cette fresque, nous reconnaissons la couronne d'épines

¹³⁶ Il s'agit d'une petite ouverture aménagée dans le mur de l'abside des couvents de clôture qui sert de passage à l'hostie consacrée, transmise par le prêtre aux religieuses qui ne peuvent quitter leur clôture.

ainsi que les clous utilisés pour la crucifixion, le marteau pour les enfoncer et la tenaille pour les ôter. Ces instruments de torture ont fait l'objet de nombreuses études menées par plusieurs chercheurs de diverses disciplines. Chacun d'entre eux propose différentes lectures à propos de la place que les *Arma Christi* occupent dans la composition et du message qu'ils adressent aux fidèles selon l'époque de réalisation. Initialement, ces *Arma Christi* étaient considérés comme les instruments de la Passion, qui permettaient une *imitatio Christi*¹³⁷ c'est-à-dire qu'en les contemplant le fidèle s'identifiait aux souffrances du Christ. Progressivement, ces outils prennent une double signification : en symbolisant la douleur, ils pouvaient également devenir un moyen d'atteindre le salut et de vaincre le péché¹³⁸. Cette explication s'accorde bien avec le XVI^e siècle, période où les *Arma Christi* étaient associés à des promesses d'indulgences¹³⁹.

A Meda, contrairement aux autres scènes, la fresque peinte par Giulio Campi est divisée en deux parties distinctes séparées par le maître-autel du Cerano, précédemment vu. La partie de gauche est dédiée à la Vierge et aux femmes pieuses qui l'entourent et la confortent, tandis que celle de droite au Christ et aux hommes qui le soutiennent. L'artiste restitue fidèlement l'image d'un corps sans vie par sa posture. En effet, les bras inertes pendent dans le vide, la tête est rejetée sur le côté et retenue par Nicodème. Cela provoque un léger écartement des lèvres et des paupières, laissant entrevoir les iris remontées dans la partie supérieure des sclères. En outre, la même l'attitude et la main tendue du vieillard donnent une idée claire du poids de la dépouille qu'il doit soutenir.

Selon l'Évangile de saint Luc (Lc 23, 49), à la *Déploration* assistent la Vierge Marie et saint Jean, Marie (mère de Jacques), Marie-Madeleine, Marie-Salomé et Joseph d'Arimathie avec Nicodème qui descendent le Christ de la croix. A San Maurizio et à Crémone, tous ces personnages sont fidèlement repris avec l'ajout d'un homme portant un vase de baume. De plus, ils permettent de dévoiler un intense sentiment de douleur et de perte vécu lors de cet événement, notamment la souffrance d'une mère qui vient de perdre son fils et celle des disciples pour la mort de leur maître. À titre d'exemple, nous pouvons citer, dans les œuvres du Pordenone, Marie-Madeleine et la Vierge, toutes deux représentées les mains jointes en prière et exprimant leur chagrin. L'une regarde le ciel, peut-être en direction de Dieu, peint dans le cul-de-four, tandis que l'autre contemple son fils. De même, dans la lunette luinesque, on voit

¹³⁷ Il en existe aussi dans la voûte la *chapelle Besozzi* portés par les anges et angelots.

¹³⁸ L.H. COOPER et A. DENNY-BROWN, « Arma Christi : The Material Culture of the Passion » dans L. H. COOPER et A. DENNY-BROWN (coord.), *Arma Christi in the Medieval and Early Modern Material Culture*, Routledge, 2014, p. 3-6.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 6-7.

deux femmes pieuses : l'une essuie ses larmes avec un mouchoir et l'autre voilée se tourne vers la Vierge, les yeux visiblement rougis pour avoir pleuré. En revanche, dans la lunette absidale de Lallio, bien que l'atmosphère soit toujours empreinte de tristesse, Joseph d'Arimathie et saint Jean à gauche manifestent une douleur plus contenue, alors que la Vierge évanouie est soutenue par deux femmes qui affichent une expression plutôt paisible.

Déploration ou Déposition ?

Motivés par l'attention portée aux personnages et à leurs émotions dans la *Déploration*, nous allons maintenant nous intéresser de plus près à l'œuvre de Campi. La fresque pose une question importante quant au thème iconographique. Le titre indique une *Déposition*, c'est-à-dire le décrochement du Christ de la croix ainsi que sa descente par Nicodème et Joseph d'Arimathie. Si ce titre semble correspondre aux attitudes des femmes et de la Vierge debout encore éloignées du corps (à gauche), il ne l'est pas pour celle de Jésus sur le rocher (à droite) laissant penser à un moment intermédiaire entre les deux thèmes iconographiques. Cela semble se confirmer par les gestes agités voire douloureux de Marie, dont le regard est fixé sur la scène de droite comme si elle s'apprêtait à s'y précipiter. Cependant, cette divergence entre le titre et la composition iconographique n'est pas unique en son genre. En effet, on la retrouve dans d'autres œuvres italiennes dont la *Déploration* du Pordenone, intitulée incorrectement *Deposizione* en italien et *Lamentation*, en anglais, correspondant mieux au thème représenté.

L'arrière-plan

Un autre élément différenciant les thèmes est l'arrière-plan, qui oriente dans certains cas la lecture de la fresque. Si Le Pordenone et Campi optèrent pour un espace architectural, Luini et Colleoni privilégièrent un cadre naturel. Dans l'œuvre du Pordenone, le cul-de-four (fig. 105) de la niche abritant la scène est décoré de paons, symboles de l'immortalité et de la résurrection du Christ¹⁴⁰, et de personnages dont l'identité pourrait correspondre à Dieu le Père et à Adam ou Jésus. L'hypothèse qu'il s'agisse de Dieu le Père s'appuie sur une comparaison avec

¹⁴⁰ Saint Augustin est à l'origine de cette tradition, affirmant que la chair du paon était incorruptible. Par analogie à l'éternité du Christ et de son corps intact, cet animal est devenu symbole de l'éternité et de la Résurrection chrétienne.

plusieurs œuvres¹⁴¹ (fig. 106 et 107) du même artiste qui le montrent clairement comme un vieillard barbu dans les Cieux, entouré d'entités célestes (chérubins ou angelots). Par contre, l'homme nu en prière pourrait symboliser Adam, allégorie de toute l'humanité en prière devant le Seigneur et implorant sa miséricorde, ou le Christ lui-même, thèse à mon avis moins probable à cause de la non-ressemblance physique avec la figure du bas. Par cette décoration d'inspiration vénitienne¹⁴², le peintre préfigure la résurrection et, par l'attitude de Marie-Madeleine tournée en prière vers le ciel, invite le fidèle à l'imiter.

L'arrière-plan de la *Déploration* de Meda est également constitué d'une série de niches (une pour chaque section). Contrairement à la fresque de Crémone, ces niches sont enrichies de sculptures renvoyant à la culture classique. Dans la partie gauche, Hercule (fig. 108), reconnaissable par ses attributs (peau de lion et massue) se tient debout sur un socle. À droite Médée (fig. 109), représentée sous les traits de la déesse Athéna, brandit une lance. Sur les côtés, deux bustes ornent la frise : la muse de la musique Euterpe (fig. 110) faisant référence aux activités préférées par les bénédictins de San Vittore et Platon (fig. 111) symbolisant la philosophie et l'intellect développés à la Renaissance avec le néo-platonisme¹⁴³. Comme pour la Résurrection du Cerano, l'œuvre de Campi vise à établir un lien entre la scène religieuse représentée et la période de sa création.

Comme annoncé, les *Déplorations* de Colleoni et de Luini se déroulent plutôt dans un paysage naturel, très semblable à celui de la *Résurrection* de Colleoni. Les deux *Déplorations* situent la scène au sépulcre avec, à l'arrière-plan, une vue sur la ville de Jérusalem qui se profile comme une forteresse à l'architecture plutôt occidentale et moderne, et sur le mont Golgotha avec les croix. L'introduction du paysage, surtout dans les scènes du Colleoni (*Résurrection* et *Déploration*) constitue un clair rappel à l'influence de Léonard de Vinci. En effet, les gravures de Dürer desquelles Colleoni s'inspira, voire qu'il copia, ne montrent aucun paysage de ce genre. C'est à partir du milieu du XV^e siècle que des vues naturelles commencèrent à apparaître dans les scènes religieuses et profanes tels que des portraits. L'intérêt pour les paysages, déjà présent en Italie à la fin du Moyen Âge, augmenta encore plus avec l'arrivée des œuvres

¹⁴¹ A titre d'exemple, le plafond de la Chapelle Pallavicino, la lanterne de la même église, la *Trinité* (maître-autel) du Duomo de San Michele Arcangelo à San Daniele ou l'*Annonciation* de l'Eglise de Santa Maria degli angeli à Murano.

¹⁴² Le motif d'une niche recouverte de mosaïques dorées est semblable à celui de style vénitien-byzantin. En effet, les paons sont souvent représentés dans l'art vénitien comme sur des marbres de la Cathédrale de Torcello. Ce cul-de-four de Pordenone sera réemployé également dans l'église de Santa Maria dell'Orto à Venise pour la *Pala de Lorenzo Giustiniani*. Voir M. DOUGLAS-SCOTT, « Pordenone's Altar-Piece of the Beato Lorenzo Giustiniani for the Madonna dell'Orto » dans *The Burlington Magazine*, 1988, vol.130, n. 1026, p. 8.

¹⁴³ L. MADERNA, *op. cit.*, p. 81-84.

flamandes notamment celles de Van Eyck, Robert Campin et Hans Memling¹⁴⁴. Certains artistes italiens tels que Le Pérugin, Le Ghirlandaio, Piero della Francesca et Lorenzo di Credi¹⁴⁵, s'en inspirèrent en les adaptant aux vues naturelles italiennes afin de les mieux intégrer dans leurs propres œuvres. Avec Léonard de Vinci, le paysage italien atteignit son apogée grâce à l'introduction de la perspective linéaire et du sfumato. Le paysage léonardesque devint si populaire en Italie et surtout en Lombardie qu'il en marqua profondément le monde artistique. Il est donc tout à fait plausible d'envisager une reprise de ses inventions artistiques par Luini et Colleoni. Dans les trois lunettes absidales de Colleoni (*Résurrection*, *Déploration* et *Descente aux enfers*), on retrouve des paysages montagneux et lagunaires, semblables à ceux des œuvres de Léonard, lors de ses séjours en Lombardie. De plus, il est utile de souligner que Colleoni exerça son activité principalement dans cette même région. Dans la *Résurrection*, le rocher pointu à gauche (fig. 112) rappelle celui de l'*Annonciation* (fig. 113) de Léonard, bien qu'observé sous un angle différent. On voit donc à ces éléments, comment le contexte régional peut influencer la composition artistique.

2.1.3. Déposition

Ayant analysé la *Déploration* et juste évoqué la *Déposition* (ou Descente de croix), il nous semble pertinent de regarder plus en détail ce deuxième thème. Seules deux églises eurent recours à cette iconographie dans la zone presbytérale et absidale : la *chapelle Bentivoglio* (fig. 114) dans le chœur de l'église publique de San Maurizio et l'un des arcs en ogive de l'abside de San Cristo à Brescia (fig. 115).

Il s'agit de deux scènes traitant le même sujet mais de manière hétéroclite. En ce qui concerne la taille, la fresque de San Maurizio réalisée par les fils de Luini, Aurelio et Giovan Pietro, est nettement plus grande que celle de San Cristo peinte par Fra Benedetto da Marone. De plus, la composition milanaise, même si dans une zone presbytérale, est placée dans une chapelle, où elle constitue l'œuvre centrale. Au contraire, la *Déposition* de l'église de Brescia s'inscrit dans un cycle de cinq fresques, chacune ornant un arc de la voûte en ogive croisée. De gauche à droite, on y découvre la *Chute de croix*, *Jésus en train d'être cloué à la croix*, la

¹⁴⁴ K. CRAWFORD LUBER, « Van Eyck : Magical Realism in Landscape Painting » dans *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 1998, vol. 91, n. 386/387, p. 21-22.

¹⁴⁵ Voir R. BATTAGLIA, *Léonard de Vinci et son héritage*, Le Figaro éditions, 2008 ; N. LANEYRIE-DAGEN, *L'invention de la nature : les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Paris, Flammarion, 2008.

Crucifixion, la *Déposition* et la *Mise au tombeau*. La simplicité est le mot clé pour l'œuvre de Fra Benedetto, si comparée à celle de Luini. Les deux représentations mettent en scène le même instant, à savoir le décrochement du corps du Christ de la croix par Nicodème et Joseph d'Arimathie en présence de saint Jean et de la Vierge évanouie dans les bras des pieuses femmes. Toutefois, la scène de Fra Benedetto se limite à cette description, alors que les frères Luini enrichissent la composition en y ajoutant plusieurs personnages, dont des soldats romains, plusieurs femmes, Marie-Madeleine en proie à la souffrance et des hommes. Par ailleurs, l'arrière-plan s'ouvre sur une vue de la ville de Jérusalem, toujours dans une conception occidentale et moderne, avec des bâtiments dont certains ressemblent au Colisée et d'autres sont coiffés de dômes.

La couleur : un moyen symbolique de représentation de la souffrance.

Un point commun aux deux œuvres est la couleur rouge. En effet, comme dans plusieurs compositions de l'époque, certains personnages tels que saint Jean et l'un des deux hommes sur l'escalier endossent un manteau ou une tunique rouge. Ici, étonnamment, la Vierge Marie, elle aussi, en est vêtue. Cet aspect vestimentaire est inhabituel puisqu'elle est généralement habillée de bleu. Il existe peu d'œuvres où la Vierge porte du rouge. Cette couleur a une signification symbolique forte : elle incarne à la fois l'amour maternel profond et inconditionnel que la mère de Jésus éprouve pour son enfant et qui l'unit à lui de façon indéfectible, mais surtout la souffrance qu'elle est en train d'endurer et le sang que le Christ verse lors de sa Passion¹⁴⁶. Ce même état d'âme, ressenti aussi par les autres personnages, se manifeste par des détails similaires. Nous pouvons remarquer la récurrence de l'habit rouge dans les cinq épisodes de Brescia comme si l'artiste, à travers une simplicité iconographique, voulait souligner le thème du deuil. En revanche, à San Maurizio, ce sentiment est non seulement exprimé par la couleur, mais encore par les expressions faciales des personnages : saint Jean criant de douleur avec des larmes aux yeux, Marie-Madeleine choquée, les deux pieuses femmes souffrantes en voyant la Vierge s'évanouir et enfin le soldat romain qui regarde dans notre direction, nous montrant qu'il a compris que Jésus était bien le Fils de Dieu.

¹⁴⁶ Le rouge symbolise également son essence divine utilisé pour sa robe, qui est associée, dans la plupart des cas, au manteau bleu (en rappel à sa condition humaine).

2.1.4. Crucifixion

La comparaison des différentes scènes iconographiques dans l'espace absidal se termine par la *Crucifixion*, l'un des épisodes les plus significatifs de la vie du Christ. Pourtant, seule l'abside de San Cristo est décorée avec ce thème. Une analyse iconographique attentive a permis de constater l'absence totale de ce thème dans les églises de San Vittore et de San Bernardino. Pour la deuxième, il convient toutefois de rappeler la présence passée d'une *Crucifixion* de Gianfranco Terzi (XVI^e siècle) qui ornait autrefois le maître-autel, aujourd'hui transférée à l'église mère de la ville. Par contre, à San Maurizio, la *Crucifixion* est certes représentée dans l'église claustrale mais sous la forme d'un crucifix sculpté (fig. 116). Ce dernier est placé au-dessus du jubé, adossé au *tramezzo*, parfaitement en axe avec la fresque ayant pour thème *Jésus en train d'être cloué à la croix* (fig. 117) situé dans la lunette centrale du registre inférieur du *tramezzo*. Quant à la Cathédrale de Crémone, le sujet a été peint à nouveau sur le mur de contre-façade, au-dessus du portail (fig. 92). Par conséquent, les deux seules églises qui feront l'objet d'une étude comparée seront San Cristo et la Cathédrale.

Simplicité vs complexité

Comme pour la *Déposition*, une différence de taille notable influence la composition du thème. La fresque de Brescia, (fig. 118) de dimensions réduites, s'inscrit dans l'un des cinq arcs de la voûte en ogive, alors que celle de Crémone s'étend sur toute la surface du mur de contre-façade. Une fois de plus, cet écart saisissant de proportions se traduit par une opposition de composition entre simplicité et complexité. Fra Benedetto privilégie les éléments essentiels de l'iconographie : le Christ en croix aux pieds duquel se trouvent la Vierge et saint Jean. Cette image très synthétique reste néanmoins compréhensible pour les fidèles concentrés sur l'aspect sacrificiel plutôt que sur des éléments secondaires.

A l'opposé, Le Pordenone propose une construction audacieuse qui recèle plusieurs messages religieux et politiques. L'artiste choisit de mettre en scène l'instant précis de la mort du Christ, facteur déclencheur des événements théophaniques tels que le tremblement de terre et l'éclipse. Le pivot de la narration est un centurion barbu placé au premier plan et qui attire notre attention en nous désignant le vrai Fils de Dieu, comme il est dit dans l'Évangile selon

saint Matthieu (Mt 27, 54)¹⁴⁷. A ses pieds, s'ouvre un gouffre alors que le ciel est nuageux et menaçant, deux éléments également repris du texte sacré (Mt 27, 45-52) :

« Depuis la sixième heure jusqu'à la neuvième, il y eut des ténèbres sur toute la terre. Et vers la neuvième heure, Jésus s'écria d'une voix forte : Éli, Éli, lama sabachthani ? C'est-à-dire : Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? Quelques-uns de ceux qui étaient là, l'ayant entendu, dirent : Il appelle Élie. Et aussitôt l'un d'eux courut prendre une éponge, qu'il remplit de vinaigre, et, l'ayant fixée à un roseau, il lui donna à boire. Mais les autres disaient : Laisse, voyons si Élie viendra le sauver. Jésus poussa de nouveau un grand cri, et rendit l'esprit. Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent, les sépulcres s'ouvrirent, et plusieurs corps des saints qui étaient morts ressuscitèrent. »¹⁴⁸

Cette fracture du sol divise cette scène symbolique en deux parties : à droite, les âmes sauvées converties au Christ, à gauche les âmes aveuglées par le péché et condamnées à la damnation éternelle¹⁴⁹. Au centre, entre les deux, le centurion, la Vierge, les pieuses femmes, saint Jean, saint Longin repent à cheval et le bon larron à l'arrière-plan. À gauche du Christ, on retrouve un autre chevalier sur son cheval effrayé par le gouffre infernal, mais aussi l'âne¹⁵⁰ (associé à une connotation satirique du Judaïsme) à côté duquel un homme est en train de compter ses doigts renvoyant aux mots de Matthieu (27, 40)¹⁵¹ et à l'aveuglement par le péché, un adolescent qui s'échappe représentant les hébreux en tant que peuple enfantin et enfin les sacerdoce du Sanhedrin coiffés d'un turban. Par cette description iconographique, nous comprenons bien que la *Crucifixion* du Pordenone n'est pas une simple mise en scène de la crucifixion du Christ, mais une véritable narration d'opposition entre Eglise et la Synagogue¹⁵².

¹⁴⁷ Mt 27, 54 : « Le centenier et ceux qui étaient avec lui pour garder Jésus, ayant vu le tremblement de terre et ce qui venait d'arriver, furent saisis d'une grande frayeur, et dirent : Assurément, cet homme était Fils de Dieu ». Voir le site Sainte Bible, [<https://urls.fr/NktPja>].

¹⁴⁸ Voir Bible Gateway : [<https://urls.fr/f3oKpX>].

¹⁴⁹ R. VENTURELLI, *art. cit.*, p. 166-168.

¹⁵⁰ La symbolique de l'âne est riche et diverse dans la Bible et dans la tradition chrétienne lui confère parfois une connotation satirique du Judaïsme dans l'art et la littérature médiévales. L'affirmation « l'âne, allégorie satirique moyenâgeuse du Judaïsme pour les chrétiens » présente des inexactitudes historiques et religieuses. Il est important de nuancer l'histoire et la portée de cette représentation. D'un point de vue historique, l'association de l'âne au judaïsme n'est pas propre au Moyen Âge mais existe depuis l'Antiquité et s'est renforcée au cours du Moyen Âge. L'âne n'était pas uniquement une figure satirique du judaïsme mais était également utilisée pour représenter d'autres groupes, comme les païens ou les hérétiques. Il est important de souligner que cette représentation n'était pas universelle et que de nombreux chrétiens ont vécu en harmonie avec les juifs. D'un point de vue religieux, il est réducteur de limiter l'âne à une simple allégorie satirique du judaïsme. En effet l'âne a une symbolique riche et complexe dans la Bible et dans la tradition chrétienne et peut également représenter la patience, l'humilité, le sacrifice, ou encore le Christ lui-même.

¹⁵¹ Mt 27, 40 : « Toi qui détruis le temple, et qui le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même ! Si tu es le Fils de Dieu, descends de la croix ! ». Voir le site Sainte Bible, [<https://urls.fr/tBP4ih>].

¹⁵² R. VENTURELLI, *art. cit.*, p.168.

En effet, la mort du Christ n'est que le passage de la religion juive à celle chrétienne fondée sur la croix. Cette distinction est renforcée par l'emplacement de gauche et droite par rapport à la croix qui reprend de nouveau le texte de Matthieu (Mt 25, 32-33)¹⁵³ à propos du Jugement universel. Le choix du Pordenone d'introduire l'opposition entre Eglise et Synagogue était plus qu'un renvoi purement historique : il fit référence aux événements politiques qui étaient en train de toucher la ville de Crémone vers les années 1520. Notamment un conflit chrétien-juif entre 1519-1521 qui amena le Conseil des Dix à vouloir expulser la minorité juive pour des raisons principalement économique¹⁵⁴.

On arrive à la conclusion que si la *Crucifixion* de San Cristo est simplement concentrée sur l'acte du sacrifice et sur la prière de l'évènement, Le Pordenone met en scène le sacrifice mais conçu comme la cause du châtement divin de Dieu du peuple hébreux remployée en clé contemporaine avec l'exil de la minorité religieuse sur sol chrétien.

2.1.4. Signification de l'emplacement du système iconographique

Après avoir effectué de nombreuses comparaisons et analyses des thèmes iconographiques de la Cathédrale de Crémone qui recouvrent la zone absidale et le mur de contre-façade, il est maintenant essentiel de décrypter leur signification au sein de ce lieu de culte.

¹⁵³ Mt 25, 32-33 « Toutes les nations seront assemblées devant lui. Il séparera les uns d'avec les autres, comme le berger sépare les brebis d'avec les boucs ; et il mettra les brebis à sa droite, et les boucs à sa gauche. » Voir dans Sainte Bible : [<https://urls.fr/eZuPR0>].

¹⁵⁴ Entre 1519 et 1521, la ville de Crémone fut le théâtre d'un conflit entre le gouvernement de la ville, composé par le Conseil des Dix, et la minorité juive, la plus importante de la Lombardie et pilier économique de la cité. Le système de crédit des Juifs constituait une source de revenus fiscaux pour le gouvernement local : un pourcentage des profits annuels des banquiers juifs était versé au Conseil des Dix en échange de protection, de permis de résidence et d'exemption de paiement des taxes citoyennes. La minorité juive, bien que considérée comme un corps étranger au sein de la ville, jouissait d'un pouvoir nettement supérieur à celui du Conseil des Dix. Cette situation ne fit qu'envenimer un conflit anti-judaïque latent déjà depuis des décennies, alimenté par la dette publique. Cette dernière avait été contractée par la ville suite aux multiples guerres qui dévastèrent l'agriculture et l'économie locale. A partir de 1519, la ville de Crémone décida de mettre un terme à ses obligations envers la minorité juive dans l'espoir de l'expulser. Cependant, la décision ultime revenait au gouvernement central, à l'époque français, et non au Conseil des Dix. Le conflit prit finalement fin le 27 août 1521 avec la libération des banquiers, qui entre-temps avaient été emprisonnés, moyennant la restitution au Mont-de-piété les intérêts excessifs qu'ils avaient perçus. En échange, la ville accorda à la communauté juive le droit de résidence dans la ville et de leur autoriser l'usure pendant quatre ans. Pour plus d'information sur le sujet : C. BONETTI, *Gli Ebrei a Cremona (1278-1630)*, Sala Bolognese, 1982; ID., *Cremona durante le guerre di predominio straniero 1499-1526* dans Biblioteca storica cremonese, vol. 8, R. Deputazione di storia patria, 1939; S. SIMONSOHN, *The Jews in the Duchy of Milan (1477-1566)*, vol. 2, Jerusalem, The Israel Academy of Science and Humanities, 1982-1986, p. 1003-1023; R. VENTURELLI, *art. cit.*, p.163-173.

En général, l'iconographie chrétienne, outil de communication, s'adressait au grand public de l'époque pour lui transmettre les valeurs fondamentales à adopter tout au long de la vie terrestre. Les images servant au culte, et plus particulièrement celles liées à un autel, ont pour fonction d'illustrer les concepts dogmatiques et doctrinaux exprimés lors des liturgies¹⁵⁵. En effet, ces images peuvent illustrer les mots prononcés par le célébrant lors des cérémonies ainsi que favoriser la concentration des fidèles sur les sujets liturgiques traités par le prêtre et sur les actions liturgiques qu'il accomplit pendant la fonction religieuse¹⁵⁶.

Dans son étude sur les autels des anciens Pays-Bas, Barbara Lane met en lumière la correspondance étroite qu'il existe entre l'iconographie des maîtres-autels et l'autel lui-même¹⁵⁷. Selon elle, toutes les scènes de la Passion du Christ et celle successive telles que la *Descente de Croix*, la *Lamentation* et la *Mise au tombeau* peuvent être utilisées non seulement pour augmenter ou renforcer la dévotion et la prière, mais surtout pour aider les fidèles à mieux comprendre la signification de l'offrande quotidienne qu'ils font en venant prier dans ce lieu sacré¹⁵⁸. Les épisodes comme la *Crucifixion* ou ceux qui lui succèdent sont intimement liés au rite sacrificiel de l'Eucharistie célébré par le prêtre¹⁵⁹. En effet, ces thèmes illustrent clairement le sacrifice du Fils de Dieu, qui se produit à chaque messe, lorsque le prêtre officiant offre le pain et le vin consacrés à Dieu en union avec l'offrande sacrificielle du Christ lui-même. Il n'est donc pas surprenant de constater la présence des thèmes que nous venons d'étudier dans la zone presbytérale et absidale, en axe avec l'autel et la nef centrale. De cette manière, les fidèles peuvent mieux saisir visuellement les formules récitées par le prêtre pendant les offices religieux, en particulier lors de la consécration eucharistique. Au moment de l'élévation, l'hostie se positionne en parfaite correspondance avec l'iconographie décorant l'autel. Cela permet aux fidèles qui assistent à la messe de vivre intensément le moment du mystère eucharistique.

L'imagerie religieuse présente dans l'abside peut être également vue comme un point de départ du système iconographique ou, au contraire, comme une conclusion¹⁶⁰. San Bernardino à Lallio et San Cristo à Brescia en sont des exemples très évidents. Dans la première de ces deux églises, les cycles des fresques ont été choisis également en fonction du

¹⁵⁵ S. SINDING-LARSEN, *Iconography and ritual. A study of Analytical Perspectives*, Oslo University Press, 1984, p. 29-30.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ B. G. LANE, *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York, 1984.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.40.

¹⁶⁰ S. SINDING-LARSEN, *op. cit.*, p.63.

cheminement du fidèle à l'intérieur de l'édifice sacré et dans le but précis de lui enseigner certaines vérités. Dès son entrée, il découvre la vie de la Vierge Marie ainsi que la naissance et l'enfance du Christ. Ensuite apparaissent des fresques représentant des saints qui, ayant incarné les valeurs et les principes de l'enseignement chrétien, servent de modèles concrets à imiter. Les vies de sainte Catherine, de saint Jérôme et de saint Bernardin y sont développées de manière plus détaillée et approfondie pour exprimer picturalement la profondeur de leur foi et de leur engagement spirituel. Enfin, les prophètes et sibylles, peints dans les arcs, anticipent la fin du parcours qui culmine avec la Passion ainsi que la résurrection du Christ.

La cathédrale de Crémone présente par contre un cas plus complexe. Le Conseil des Dix opta pour un système iconographique en boucle. En effet, à l'instar de San Bernardino, le cheminement du fidèle débute avec le *cycle de la Vierge* à gauche, illustrant l'enfance du Christ. À partir du maître-autel, le *cycle de la Passion* prend le relai jusqu'au mur de contre-façade avec la *Crucifixion*, la *Déploration* et la *Résurrection*. Cette disposition, que l'on pourrait interpréter comme un voyage spirituel en sens inverse (de l'autel comme point de départ, à la contre-façade comme point d'aboutissement), rappelle aux chrétiens que le chemin de rédemption est toujours devant eux, aussi bien à l'intérieur de l'église qu'en eux-mêmes¹⁶¹. Ce contact recherché avec le visiteur est renforcé par le style maniériste auquel Le Pordenone eut recours pour les premières travées de droite, la contre-façade et les prophètes dans les tondi (continué par d'autres artistes en 1573). Les illusions créées par le peintre brisent la distance entre espace fictif et réel, rapprochant ainsi le spectateur de son environnement (l'église et les scènes représentées)¹⁶². Ces effets du Pordenone, jugés trop intrusifs par certains en raison de leur caractère émotionnellement intense, expriment un message perturbant et complètent la méditation sur la Passion en transportant les observateurs hors de leur réalité spatiale et temporelle pour les immerger dans les scènes peintes¹⁶³.

2.2. Les prophètes et les sibylles

¹⁶¹ J. DIRESTA, « Violent Spaces and Spatial Violence: Pordenone's Passion frescoes at Cremona Cathedral » dans H. AURENHAMMER et D. BOHDE (éd.), *Räume der Passion, Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Peter Lang, International Academic Publishers, Bern, 2015, p. 450.

¹⁶² Cette conception du Pordenone est bien développée tout le long de l'article de Di Resta : J. DI RESTA, *art cit.*, p. 445-478.

¹⁶³ *Ibid*, p. 453-454.

Une autre thématique iconographique commune à toutes les églises est celle des prophètes et des sibylles.

Ces figures religieuses revêtent une grande importance dans la religion chrétienne, puisant leurs origines à la fois dans le monde hébraïque (prophètes) et dans celui païen (sibylles). Intermédiaires entre Dieu et les hommes, et divinement inspirées, elles transmettent des avertissements sur les événements à venir. De plus, elles livrent au peuple fidèle des messages de sagesse et de vérité, lui indiquant la conduite à tenir pour atteindre le salut éternel.

2.2.1. Les prophètes

Les prophètes sont reconnus aussi bien dans la religion juive que dans celle chrétienne. En raison de la longueur de leurs livres faisant partie de l'Ancien Testament, ils se distinguent en grands et petits prophètes. Les grands prophètes incluent Moïse (considéré comme le premier prophète du judaïsme), Isaïe, Jérémie, Daniel et Ézéchiël. Les petits prophètes comprennent Osée, Joël, Amos, Abdias, Jonas, Michée, Nahum, Habacuc, Sophonie, Aggée, Zacharie et Malachie.

Comme affirmé dans le premier chapitre, l'ensemble des systèmes iconographiques s'articule autour de scènes du Nouveau Testament, principalement centrées sur la vie de la Vierge, du Christ et de certains saints. La juxtaposition des figures prophétiques de l'Ancien Testament aux épisodes du Nouveau Testament revêt un rôle important dans l'histoire de la révélation. En effet, pour mériter le titre de prophète, ils ont tous annoncé la venue du Christ sur terre, ainsi que des événements futurs, tant positifs et que négatifs. À titre d'exemple le verset Isaïe 11,2 : « L'Esprit de l'Éternel reposera sur lui : Esprit de sagesse et d'intelligence, Esprit de conseil et de force, Esprit de connaissance et de crainte de l'Éternel »¹⁶⁴ correspond à Matthieu 3, 16-17 : « Dès que Jésus eut été baptisé, il sortit de l'eau. Et voici, les cieux s'ouvrirent, et il vit l'Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui »¹⁶⁵. Ou également à Jérémie 23, 5 : « Voici, les jours viennent, dit l'Eternel, où je susciterai à David un germe juste ; Il régnera en roi et prospérera, Il pratiquera la justice et l'équité dans le pays »¹⁶⁶ qui trouve son correspondant en Luc 3, 31 : « ... fils de David ... »¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Isaïe 11, 2. Voir le site Sainte Bible, [<https://urls.fr/1TIknM>].

¹⁶⁵ Mt 3, 16-17. Voir le site Sainte Bible, [<https://sainte bible.com/matthew/3-16.htm>].

¹⁶⁶ Jérémie 23, 5. Voir le site Sainte Bible, [<https://urls.fr/5sWWyj>].

¹⁶⁷ Luc 3, 23-31 : « Jésus avait environ trente ans lorsqu'il commença son ministère, étant, comme on le croyait, fils de Joseph, fils d'Héli, fils de Matthat, fils de Lévi, fils de Melchi, fils de Jannaï, fils de Joseph, fils de Mattathias, fils d'Amos, fils de Nahum, fils d'Esli, fils de Naggaï, fils de Maath, fils de Mattathias, fils de Sémeï, fils de Josech, fils de Joda, fils de Joanan, fils de Rhésa, fils de Zorobabel, fils de Salathiel, fils de Néri, fils de Melchi, fils d'Addi, fils de Kosam, fils d'Elmadam, fils d'Er, fils de Jésus, fils d'Éliézer, fils de Jorim, fils de Matthat, fils

Les prophètes ont toujours figuré dans l'histoire de l'art. En témoignent les multiples icônes byzantines ou les iconographies médiévales illustrant la généalogie du Christ ou d'autres personnages religieux, même sous forme d'arbre dans des livres enluminés. Pourtant, ce thème n'a pas toujours été le plus développé, surtout dans les églises. C'est pourquoi il est particulièrement intéressant de constater son introduction dans la plupart de nos Chapelles Sixtines. L'église de San Bernardino à Lallio, à San Cristo à Brescia et la Cathédrale de Crémone sont deux exemples où les prophètes occupent une place notable dans le système iconographique, bien que traités et agencés différemment.

San Bernardino

À San Bernardino, l'artiste Cristoforo Baschenis l'Ancien peint douze prophètes dans l'intrados de l'arc situé entre la deuxième et troisième travée. On y retrouve les prophètes *Amos*, *Isaïe*, *Jérémie*, *Jonas*, *Salomon*, *Jean-Baptiste*, *David*, *Moïse*, *Zacharie*, *Malachie*, *Abdias* et *Daniel* (fig. 119 et 120). Chacun d'eux est reconnaissable à un cartouche qui les accompagne, portant leur nom suivi de « PP » symbolisant leur fonction. Ils sont placés chacun dans une niche fantaisiste décorée d'enroulement d'acanthes créant des monstres grimaçants. La plupart d'entre eux s'adressent aux fidèles en geste d'avertissement et tiennent grand ouvert le livre des prophéties afin que les chrétiens puissent prêter attention à leurs paroles¹⁶⁸. Dans l'ensemble, Baschenis s'efforce de diversifier les visages, les vêtements et les poses de ses modèles, même si certains d'entre eux présentent des ressemblances. C'est le cas de *Jonas* et de *Moïse* qui partagent une gestuelle et une coiffure similaires (un front bien dégarni avec un toupet central), la seule différence résidant dans l'ajout des cornes, attribut iconographique propre à *Moïse*. *Jérémie*, le roi *David* et *Abdias*, eux aussi, se ressemblant beaucoup physiquement. Toutefois, ils se distinguent par leur attitude même s'ils sont tous les trois coiffés d'un turban et portent une longue barbe épaisse. La grande qualité picturale de Baschenis se traduit par sa capacité à rendre fidèlement toutes les signes de la vieillesse. C'est particulièrement visible chez *Malachie*, aux cheveux crépus et clairsemés, les joues creuses, la peau du cou flétrie et relâchée et le visage sculpté par de nombreuses rides profondes (rides frontales, sillons nasogéniens et pattes d'oie). Cette série de prophètes et rois de l'Ancien Testament semble s'inspirer des

de Lévi, fils de Siméon, fils de Juda, fils de Joseph, fils de Jonam, fils d'Éliakim, fils de Méléa, fils de Menna, fils de Mattatha, fils de Nathan, fils de David ». Voir le site BibleGateway : [<https://urls.fr/fezMP5>].

¹⁶⁸ G. SPEZIALI, «Cristoforo Baschenis il Vecchio» dans Associazione Amici di San Bernardino di Lallio, *Storie dipinte nella chiesa di san Bernardino in Lallio*, Bolis Edizioni, 2004, p. 89.

œuvres réalisées par le père du peintre, Simone II, en 1539 à l'église de San Vigilio à Pinzolo, mais aussi de celles de son grand-père Cristoforo à l'église de San Felice à Bono del Bleggio (fig. 121) et à Santo Stefano à Carisolo (fig. 122). Ces peintures étaient toutes situées dans l'intrados d'un arc, dans des niches fantaisistes sur un fond sombre.

Santissimo Corpo di Cristo

Sept prophètes de Fra Benedetto ornent l'intrados de l'arc absidal (fig. 123) dans l'église de San Cristo, à la fois similaires et divergents des exemples déjà étudiés précédemment. Ces personnages sont représentés en entier et circonscrits dans des cadres ovales, contrairement aux bustes des œuvres de Baschenis et d'autres artistes que l'on étudiera par la suite. Leur petite taille et leur emplacement au plafond rendent leur identification malheureusement plus difficile que celle des fresques de San Bernardino. Toutefois, parmi tous, nous pouvons reconnaître *David*, situé à la clé de voûte, grâce à sa lyre, le même attribut qui l'accompagne et le caractérise à San Bernardino.

Cathédrale de Santa Maria Assunta

Très différents encore sont ceux de la Cathédrale de Crémone. Trente personnages anonymes sont peints chacun à l'intérieur d'un tondo placés dans les écoinçons des arcades de la nef centrale. Ils sont l'œuvre de plusieurs artistes : Le Pordenone (*Christ et Pilate*, *Chute de croix* et *Jésus cloué à la croix*), Vincenzo Campi (*Lavage des pieds*, *Dernière Cène*, *Mont des oliviers*, *Fuite en Égypte*, *Christ devant Caïphe* et *Dispute de Jésus au temple*), Cristoforo Magnani (*Adoration des bergers* et *Ecce Homo*), Francesco Somensi (*Annonciation à Joachim*, *Rencontre de Joachim et Anne*, *Naissance de la Vierge*, *Mariage de la Vierge*, *Annonciation* et *Visitation*). Contrairement à l'église précédente, ces prophètes ne portent aucun nom permettant de les identifier. En revanche, une nouveauté introduite dans la Cathédrale par Le Pordenone et reprise par les artistes successifs est la relation très étroite entre les parchemins tenus par les figures masculines dans les écoinçons et les scènes qui sont représentées au-dessus : chaque inscription est tirée d'un des livres sacrés faisant référence à la scène illustrée. Nous pouvons citer le premier prophète (fig. 124) avec la phrase suivante « Exaudita est oratio tua uxor tua

pariet »¹⁶⁹, reprise dans l'Évangile selon saint Luc 1,13-15 mais en omettant tout prénom pour mieux l'adapter à l'épisode de l'*Annonciation à Joachim de la naissance de la Vierge*. En effet, la phrase originale est « ait autem ad illum angelus ne timeas Zaccharia quoniam exaudita est deprecatio tua et uxor tua Elisabeth pariet tibi filium et vocabis nomen eius Iohannem »¹⁷⁰.

Une différence majeure, significative dans la comparaison des cycles, réside dans la représentation des prophètes et de leurs poses. Tandis que les douze de Baschenis sont plutôt statiques, figés dans leur niche, les trente de la Cathédrale sortent complètement du tondo avec leur buste et semblent se rapprocher des fidèles comme pour établir un contact plus étroit avec eux et les inviter à contempler la scène. Cette différence se manifeste par un changement de style. Baschenis, comme Le Pordenone, Campi, Magnani et Somensi, vécurent tous au XVI^e siècle. Même si Baschenis eut connaissance des œuvres des artistes contemporains actifs à Bergame et ses alentours, tels que Lorenzo Lotto, Andrea Previtali et Giovanni Cariani, il ne s'en laissa pas influencer et préféra plutôt s'en tenir au style et à l'iconographie de son père et de son grand-père¹⁷¹. De ce fait, l'art de Baschenis peut être considéré comme tardif pour son époque. Le Pordenone et Campi, par contre, voyagèrent dans d'autres régions italiennes, en particulier Le Pordenone qui séjourna à Venise et à Rome. Ces deux artistes très respectés et ayant produits des œuvres d'une grande qualité artistique, assimilèrent diverses influences dans leur art. Le Pordenone, reconnu comme l'un des meilleurs réalisateurs de fresques de la première moitié du XVI^e siècle, étudia sous Mantegna avant d'adopter aussi l'art de Raphaël et ensuite de Michel-Ange, devenant un artiste maniériste à la fin de sa vie¹⁷². Campi, quant à lui, commença comme artiste maniériste, pour ensuite choisir un style plus naturaliste vers les années 1570 sous l'influence des artistes de Brescia comme Savoldo¹⁷³. Deux prophètes de grande qualité et stylistiquement maniéristes sont les deux réalisés dans la première travée de droite par Le Pordenone (fig. 91). Deux vieillards barbus, encore plus animés que les autres, interagissent avec les éléments de la scène de la crucifixion de Jésus. Dans cette scène, un jeune homme, vu de dos, gît à terre, menacé par un soldat armé d'un glaive. Grâce au trompe-l'œil habilement utilisé par l'artiste¹⁷⁴, le jeune homme semble sur le point de basculer dans le vide,

¹⁶⁹ Traduction du latin au français : « Ta prière a été exaucée, ta femme t'enfantera un enfant ».

¹⁷⁰ Traduction en français : « Mais l'ange lui dit : Ne crains point, Zacharie ; car ta prière a été exaucée. Ta femme Elisabeth t'enfantera un fils, et tu lui donneras le nom de Jean. » Voir le site Biblegot : [<https://urls.fr/5O08GQ>].

¹⁷¹ G. SPEZIALI, *art. cit.*, p. 85.

¹⁷² Voir A. TESTON, *op. cit.*

¹⁷³ V. SIMONE, « I Fratelli Campi » dans *FineArt magazine*, mai 2021, [<https://urls.fr/dmDyZ3>], (consulté le 23 mai).

¹⁷⁴ Le trompe-l'œil utilisé par le Pordenone renvoie au précédent discours sur le lien entre le système iconographique et le spectateur, brisant de toute limite entre réalité et fiction. Voir J. DI RESTA, *art. cit.*

sa main s'accrochant désespérément à l'écoinçon. Sa jambe contorsionnée paraît, quant à elle, tenter de retenir le drapé pour l'empêcher de tomber. Ce dernier retombe sur le tondo du prophète, qui par conséquent, à moitié caché, se penche pour observer la scène et se montrer au public. De son côté, l'autre prophète s'appuie sur le bois de la croix et indique l'épisode par sa main afin de créer un lien. Une autre considération a été la reprise des prophètes et des personnages de Michel-Ange de la Chapelle Sixtine. En effet, plusieurs d'entre eux possèdent une musculature robuste et développée, et adoptent des postures contorsionnées. En particulier, le dos ainsi que la pose du prophète dans la troisième travée de gauche, peintes par Somenzi, rappelle ceux de la *sibylle libyque* de Michel-Ange, notamment ceux de son dessin préparatoire (fig. 125). Nous pouvons citer autre un exemple intéressant : celui du prophète de la cinquième travée de gauche (fig. 126). Ce personnage barbu sort du tondo, le bras gauche bien musclé tendu vers la scène. Il est probable que l'artiste se soit inspiré de la *sibylle de Cumes* de Michel-Ange (fig. 127) qui présente elle aussi un bras puissant.

Deux autres églises, San Vittore et San Maurizio présentent également des fresques de prophètes. Dans les deux cas, les prophètes sont peints dans les écoinçons des chapelles latérales, comme à Crémone. Néanmoins, une distinction entre les fresques des deux sites religieux, saute immédiatement aux yeux. Si les prophètes de San Vittore se trouvent dans des tondis, l'instar de ceux de Crémone, ceux de San Maurizio sont allongés, faisant allusion aux allégories féminines de l'Antiquité.

San Vittore

Dans l'église de Meda, nous pouvons reconnaître sept prophètes : *Joël* et *Amos* (fig. 128) au-dessus de la paroi dédiée à *saint Antoine l'abbé* et à *saint Bernard*, *Daniel* et *Ézéchiël* (fig. 129) au-dessus de l'*autel de la Madone du Rosaire*, *Jonas* (fig. 130) au-dessus du groupe sculpté de la *Déploration*, *Zacharie* et *Jérémie* (fig. 131) au-dessus du *Baptême du Christ*. Comme ceux de la Cathédrale de Crémone, ils tiennent un parchemin déroulé dans les mains, flottant dans les airs, sur lequel est inscrit leur nom suivi du mot « profeta » ou simplement « P » pour indiquer leur rôle. L'affinité avec les prophètes de Lallio se manifeste par des gestes, notamment du doigt ou de la main levée pour témoigner ou prévenir les fidèles.

San Maurizio

En revanche, San Maurizio ne présente que six prophètes : deux à l'entrée de la *chapelle Simonetta* (fig. 132) et deux à celle de *Bentivoglio* (fig. 133 et 134). Leur identité demeure inconnue comme dans le cas de la Cathédrale. De nouveau, il s'agit de figures portant des bandeaux avec des inscriptions relatives aux scènes de la chapelle. Dans la *chapelle Bentivoglio* à droite, le bandeau blanc contient des citations en latin. L'une est tirée du *Livre d'Isaïe* (40,9) « Credite qui transitis perviam »¹⁷⁵ et l'autre du *Livre des Lamentations* du prophète Jérémie (1, 12) « Quis est dolor ut dolor meus »¹⁷⁶. Profondément poignantes, ces deux phrases suscitent une profonde compassion pour la souffrance endurée par le Christ et invitent à méditer sa Passion, représentée dans la chapelle. Par contre, dans celui en face, les prophètes portent une inscription rappelant la prophétie de Pâques afin d'établir une relation avec le thème de la chapelle, la *Déposition*¹⁷⁷ : « Mortem moriendo destruxit vita resurgendo reparavit »¹⁷⁸. Également ici, l'influence de Michel-Ange se fait sentir dans certains personnages comme le prophète de gauche dans la *Chapelle Simonetta*, qui semble être inspiré d'un *ignudo* (fig. 135) avec une musculature moins prononcée.

2.2.2. Les sibylles

Nous allons maintenant porter notre attention sur les sibylles, des figures féminines de l'Antiquité païenne. Leur iconographie est moins récurrente dans les églises chrétiennes que celle des prophètes bibliques. Néanmoins, les deux ensembles thématiques sont utilisés à la Renaissance. En témoignent les œuvres de Giovanni Pisano pour la chaire de vérité à Pistoia, d'Agostino di Duccio pour le Temple de Malatesta à Rimini, de Raphaël pour Santa Maria della Pace à Rome, de Domenico del Ghirlandaio pour Santa Trinità à Florence, du Pérugin pour le Nobile Collegio del Cambio à Pérouse ou encore de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine.

Historiquement, les sibylles étaient des femmes âgées issues d'abord de la tradition grecque et par la suite romaine, en contact direct avec les dieux. Elles recevaient de leur part des prédictions sur des dangers ou désastres futurs, qu'elles devaient transmettre aux hommes afin de les avertir. Selon les récits, elles vivaient dans des grottes ou à proximité de cours

¹⁷⁵ Traduction du latin au français : « Croyez, vous tous qui passez par ce chemin ».

¹⁷⁶ Traduction du latin au français : « Quelle est la douleur comparable à ma douleur ? ».

¹⁷⁷ G. AGOSTI, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁸ Traduction du latin au français : « Par sa mort, il a détruit la mort ; par sa résurrection, il a restauré la vie ».

d'eau¹⁷⁹. Varron, un érudit romain, les classifia pour la première fois dans son ouvrage *Antiquitates Rerum Divinarum*. Sa classification fut reprise des siècles plus tard par le rhéteur et apologiste chrétien, Lactance, dans son livre *Divinae Institutiones*. Pour ces auteurs, les dix sibylles les plus importantes étaient : la Sibylle persique, la Sibylle lybique, la Sibylle de Delphes ou delphique, la Sibylle cimmérienne, la Sibylle d'Érythrée, la Sibylle samienne, la Sibylle de Cumes, la Sibylle de l'Hellespont ou hellespontine, la Sibylle phrygienne et la Sibylle de Tibur ou tiburtine. Le nom leur était attribué en fonction de la région géographique où elles vivaient.

Parmi les prophéties des sibylles, consacrées pour la plupart au monde païen, Lactance en introduisit également certaines concernant la venue du Christ ainsi que sa rédemption, reprises par l'auteur des livres sibyllins. Ces livres restèrent au temple d'Apollon Palatin à Rome jusqu'au V^e siècle ap.J.-C., quand le général Stilicon les brûla en 408 ap. J.-C.¹⁸⁰. Selon la légende, la sibylle de Cumes aurait écrit ces livres pour ensuite les vendre au roi Tarquin. Toutefois, il semble que Lactance ne lisait pas les Livres sibyllins eux-mêmes, mais plutôt les Oracles sibyllins¹⁸¹, un recueil d'oracles et de prophéties composée entre le II^e et I^{er} siècle av.J.-C.. Par la suite, cet ouvrage fut réélaboré, complété et diffusé dans le monde chrétien à des fins apologétiques entre le I^{er} et le VI^e siècle ap.J.-C.. Plusieurs pères de l'Église s'y intéressèrent, tels que Lactance, saint Augustin et saint Ambroise, qui les considéraient comme des oracles authentiques. Dès lors, les chrétiens commencèrent à voir les sibylles comme des figures vétérotestamentaires, comparables aux prophètes¹⁸², annonçant la révélation divine et la venue du Christ. L'un des écrits desquels s'inspirèrent les artistes de la Renaissance pour représenter les sibylles fut celui de Filippo Barbieri¹⁸³. Ce dernier, théologien et inquisiteur sicilien du XV^e siècle, écrivit l'œuvre *Discordantiae nonnullae inter SS Hieronymus et Augustinum*, qui rassembla les oracles des sibylles et des prophètes sur le Christ. Il y dépeignit douze sibylles, attribuant à chacune un oracle et détaillant leurs prophéties. S'inspirant de Lactance, qui niait la distinction entre les oracles, il ajouta des descriptions de leurs vêtements, de leur apparence

¹⁷⁹ A. MOMIGLIANO, « Dalla sibilla pagana alla sibilla cristiana: profezia come storia della religione » dans *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1987, vol. 17, n.2, p. 409.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ M.-L. GUILLAUMIN, « L'exploitation des "Oracles sibyllins" par Lactance et par le Discours à l'assemblée des saints [de Constantin] », dans *Lactance et son temps : recherches actuelles*, actes du IV^e colloque d'études historiques et patristiques (Chantilly, 21-23 septembre 1976), J. FONTAINE et M. PERRIN (dir.), Paris, Édition Beauchesne (Théologie historique, 48), 1978, p. 185-202.

¹⁸² H. J. DE JONGE, « The Sibyls in the fifteenth and sixteenth centuries, or Ficino, Castellio and "The Ancient Theology" » dans A. DUFOUR et M. ENGAMMARE (ed.), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t.78, 2016, p. 8.

¹⁸³ G. SPEZIALI, *art. cit.*, p. 86 ; Pour l'ouvrage de Filippo Barbieri : F. BARBIERI, *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*, Rome, Johannes Philippus de Lignamine, 1481.

et de leur âge. Afin de conférer une plus grande crédibilité aux oracles, Barbieri établit une correspondance entre chaque sibylle et un prophète. Prophètes et sibylles se relayèrent pour prédire la venue du Messie.

San Bernardino

Dans les Chapelles Sixtines de San Bernardino, San Vittore et San Maurizio, comme pour les prophètes bibliques, ces prophétesses païennes occupent une place importante dans la décoration de l'intrados de l'arc, entre la 1^e et 2^e travée de San Bernardino. Baschenis l'Ancien en peignit non pas dix mais douze (fig. 136 et 137) : *la sibylle de Cumes, la cimmérienne, la samienne, la delphique, la libyque, la persique, la tiburtine, Agrippa, la phrygienne, Europe, l'hellespontique et la sibylle d'Erythrée*. Tout comme les prophètes, ces femmes sont représentées dans de simples niches, se détachant d'un fond sombre afin d'attirer davantage l'attention du fidèle. Chacune des femmes peintes par Baschenis est accompagnée d'une inscription avec son nom suivi d'une très brève présentation en latin. Une fois de plus, elles tiennent toutes un livre à la main excepté celle de *Libye* qui tient une corne d'abondance. Toutes adoptent une gestuelle d'énonciation, avec le doigt ou la main levés. Baschenis ne sembla pas se soucier à reproduire une variété de physionomies puisque toutes ces femmes présentent des traits somatiques similaires. Toutefois, il porta une attention toute particulière aux textiles et aux coiffures. En effet, les femmes sont habillées selon la mode de l'époque du XVI^e siècle : certaines de manière plus raffinée comme *Agrippa, la tiburtine, Europa, la delphique, la libyque et la cimmérienne*, avec des manches à épauettes bouffantes, une coiffure très complexe ramenée vers l'arrière et parfois enrichie de bijoux. Les autres sont plus simplement vêtues (robes recouvertes d'un manteau boutonné au cou et tête voilée). Pour Baschenis, la femme était l'un des sujets de prédilection, au même titre que les vieillards.

San Vittore

A San Vittore, l'atelier de Luini peignit les sibylles dans les tondi, faisant écho au style des prophètes bibliques présents dans d'autres de leurs œuvres. Les deux sibylles italiennes, *la tiburtine* et celle de *Cumes* (fig. 138), occupent les écoinçons de l'arc au-dessus des *saints Aimo et Vermondo* ; celles d'*Erythrée et libyque* (fig. 139) se situent en correspondance de l'*Adoration des mages*, et les *sibylles phrygienne et delphique* (fig. 140) dans les écoinçons de

l'arc de contre-façade. Les six femmes, reconnaissables à leurs bandeaux, se distinguent par leur grande beauté artistique. Les artistes essayèrent toutefois de diversifier leur gestuelle. Ainsi, la *sibylle delphique* est la seule en train de lire, tandis que celle de *Cumes* a la main levée comme celle *phrygienne*. Contrairement à Lallio, les coiffures ainsi que les vêtements sont simples : une robe large, un manteau noué par-dessus et pour certaines, un voile sur la tête.

San Maurizio

La dernière église à traiter est San Maurizio, qui accueille seulement quatre figures féminines, une nouvelle fois, dans des poses semblables à celles des allégories en vol retrouvées dans les écoinçons des monuments antiques. Au-dessus de la *chapelle Besozzi*, la *sibylle d'Erythrée* d'un côté et *Agrippa* de l'autre (fig. 141) portent chacune un bandeau avec leur propre nom. Ces deux prophétesses annoncent la venue du Christ et sa Passion. En face, au-dessus et de chaque côté de la *chapelle Bergamini*, les *sibylles de Delphes* et de *Cumes* (fig. 142) soutiennent chacune une plaque avec une inscription relative à la venue du Christ, Fils de Dieu et à sa résurrection.

2.3. Les spécificités de chaque Chapelle marquant leur identité

Alors que les deux premiers sous-chapitres explorent les similitudes des thèmes iconographiques, le troisième met en exergue les particularités qui caractérisent chaque lieu.

Aujourd'hui, les cinq Chapelles Sixtines sont désormais réunies au sein d'une même région : la Lombardie. Bien que ce territoire n'ait été constitué qu'approximativement au XIX^e siècle lors de l'Unification italienne, il n'était pas homogène aux XV^e et XVI^e siècles. En ces temps-là, ces églises étaient implantées dans des territoires administrés par des pouvoirs politiques distincts, notamment le Duché de Milan pour Milan, Meda et Crémone, la République de Venise pour Lallio et Brescia, cette dernière conservant une certaine autonomie et certains privilèges. Chacune de ces Chapelles connut des événements politiques variés, marqués par l'influence de différentes personnalités locales, tant politiques que religieuses.

Ces facteurs conditionnèrent probablement le choix des thèmes à adopter ainsi que leur agencement. La comparaison iconographique de la zone absidale a déjà révélé le caractère propre à chaque site : bien que le thème soit identique, sa disposition à l'intérieur du système

iconographique ou sa composition livrent plusieurs messages, certains desquels en lien avec des événements contemporains. Par exemple, la *Crucifixion* du Pordenone peut être associée à la diaspora juive, la *Résurrection* de Colleoni et du Cerano à la Réforme protestante, ou la *Déposition* de Campi aux idées de la Renaissance qui se propageaient à cette époque.

2.3.1. Les commanditaires

L'un des personnages qui détermina le choix des sujets ainsi que leur disposition fut le commanditaire. Interne ou externe, ce denier pouvait être une institution religieuse ou politique, ou encore un membre de l'aristocratie. Omniprésent dans l'histoire de l'art, le commanditaire permit la réalisation de nombreuses œuvres et contribua au développement de la culture au sein de la société. Il pouvait se limiter au financement de la création artistique par une somme d'argent, mais, pour de multiples raisons, pouvait aussi demander à se faire portraiturer à l'intérieur de l'œuvre. Sa présence est bien attestée dans tous les lieux, mais plus particulièrement à San Vittore, San Maurizio et San Cristo.

San Vittore : commanditaire interne

Dans l'église de Meda, le commanditaire est interne à la structure puisque la décoration du lieu sacré, tant dans le cloître que dans l'espace public, fut entièrement voulue et financée par les bénédictines du monastère. Elles y consacrèrent les fonds provenant des terres sous leur contrôle ainsi que les dons des fidèles et des familles des nones. L'*autel de la Madone du Rosaire* (fig. 11) est un exemple significatif du rôle des bénédictines dans le système iconographique. Les fresques de cet autel, réalisées au début du XVI^e siècle par Bernardino Luini ou son atelier¹⁸⁴ furent commandées par les religieuses. Inspirées par la naissance de la Confrérie du Rosaire¹⁸⁵, elles choisirent de réaliser une zone de culte en son honneur. Une statue baroque dorée datant de 1620, remplaça la Vierge originelle. Elle est entourée d'un rosier fleuri

¹⁸⁴ L'attribution de l'œuvre est incertaine, comme pour d'autres fresques de San Vittore. La présence de Luini est attestée par Lodi quand il mentionna en 1629 les peintres « Giovan Battista Cerano, Giulio Campi e Bernardino Lucino » mais aucun document ne précise les fresques réalisées par Luini. Plusieurs historiens de l'art ont proposé une analyse stylistique, mais le débat subsiste quant à savoir s'il s'agit du travail du maître Luini ou de son atelier.

¹⁸⁵ Née à la fin du XV^e siècle, la Confrérie du Rosaire est une association de laïcs catholiques vouée à la dévotion du Rosaire. Fondée par le dominicain Alain de la Roche, elle s'inspira de la Confrérie de la Vierge et de saint Dominique. Selon tradition rapportée la Roche lui-même, la Vierge lui serait apparue pour demander la diffusion du culte du rosaire. Ce culte se diffusa progressivement à travers toute Europe, jouant un rôle fondamental dans la propagation de la dévotion mariale grâce à la pratique de la récitation du rosaire.

composé de sept médaillons représentant les sept Joies de la Vierge¹⁸⁶. Trois figures féminines se trouvent à ses côtés, en train de la prier. L'abbesse Cleofe Carcano (fig. 143), agenouillée en prière, est la commanditaire à qui sont attribuées l'inauguration de l'église ainsi qu'un grand nombre de décorations murales. Elle est accompagnée de sainte Catherine d'Alexandrie, debout, reconnaissable par les attributs faisant référence à son martyre (la roue cassée et la colombe sur le rosier en allusion à celle qui lui portait du pain lors de son emprisonnement). En face d'elle se tient une autre sainte (fig. 144) dont l'identité demeure aujourd'hui encore incertaine à cause du manque d'attributs. Les historiens de l'art avancent l'hypothèse que la figure représentée sur la droite de l'arrière-plan pourrait être sainte Suzanne¹⁸⁷ en lien avec l'épisode de *sainte Suzanne et les Vieillards*. De même, il est suggéré que l'autre figure, toujours à gauche, soit celle de sainte Justine, à qui a été dédié le premier monastère bénédictin à Padoue, sa ville natale. Le culte des deux saintes, surtout celui de sainte Justine, connut un essor important et se diffusa considérablement aux XV^e et XVI^e siècles. En 1419, l'abbé Ludovico Barbo instaura une réforme dans son abbaye bénédictine de Padoue, initialement appelée *De Unitate* ou *dell'osservanza di Santa Giustina*. En 1504, lorsque l'abbaye du Mont-Cassin, berceau de l'ordre de saint Benoît, rejoignit la congrégation, celle-ci changea son nom en *Congregatio Casinensis*. Cette réforme connue sous le nom de réforme cassinienne se propagea à travers l'Europe toute entière, au XVI^e siècle¹⁸⁸. Par les liens étroits qui unissaient la sainte au monde bénédictin, il est possible que cette réforme ait été adoptée par les nones de San Vittore, bien qu'aucun document ne le confirme. Si l'hypothèse s'avérait correcte, cette fresque mettrait en évidence deux religieuses pieuses au caractère réformateur¹⁸⁹ : l'abbesse Carcano pour le renouveau du monastère de San Vittore et Justine pour la construction d'une nouvelle église réformée dans l'observance. L'introduction du commanditaire ici pourrait s'expliquer par la volonté de montrer aux fidèles la dévotion des bénédictines et des saintes envers la Vierge.

San Maurizio : une multitude de commanditaires externes

¹⁸⁶ De droite à gauche, on distingue : l'Annonciation, la Naissance du Christ, l'Adoration des Mages, la Résurrection du Christ, l'Ascension du Christ, la Pentecôte et l'Assomption de la Vierge. La noble dame, à l'origine du remplacement de la fresque de la *Vierge à l'enfant* avec la sculpture dorée de la Vierge, fit recouvrir l'ensemble de la fresque avec des panneaux représentant les Mystères du Rosaire en quatorze tondi. Cependant, au début du XIX^e siècle, ces panneaux furent enlevés par une suggestion de Luca Beltrami et conservés dans les pièces de la Villa Antona Traversi. Voir la fiche de la fresque : C. UVA, *Altare della Madonna del Rosario*, 2014, [https://urls.fr/e0NGZe], (consulté le 7 mai 2024).

¹⁸⁷ L. MADERNA, *op. cit.*, p.29-35.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 33.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 35

Pareillement, le commanditaire joua un rôle de premier plan dans l'église milanaise de San Maurizio. Plusieurs personnalités contribuèrent à la création de cet édifice. Pour la partie claustrale, les bénédictines firent appel à des artistes de renommée de la scène picturale milanaise, tels que Boltraffio, Zenale et Luini. Le couple Ippolita Sforza et Alessandro Bentivoglio finança la réalisation de certaines zones de la partie publique (le *tramezzo* et les deux *chapelles Bentivoglio*). C'est grâce à la générosité de la comtesse Bergamini que la *chapelle Bergamini* put voir le jour. La famille Del Carretto, quant à elle, soutint financièrement la réalisation des *Chapelles del Carretto* dédiées aux saints Étienne et Jean-Baptiste. Enfin, le notaire Francesco Besozzi permit de mener à bien le projet d'aménagement de la *chapelle Besozzi* dédiée à sainte Catherine d'Alexandrie. Contrairement à San Vittore où le commanditaire était interne au lieu, à San Maurizio la décoration des fresques fut voulue aussi bien par les membres internes du monastère (les bénédictines) que par la noblesse milanaise qui finança chaque œuvre. Pour telle raison, San Maurizio ne présente aucun système iconographique précis et cohérent comme à San Cristo, à la Cathédrale ou à San Bernardino.

Parmi les commanditaires cités, certains voulurent se faire portraiturer en prière comme Cleofe Carcano à Meda. Les deux fresques les plus importantes pour l'histoire du bâtiment sont celles représentant Ippolita Sforza (fig. 145) et Alessandro Bentivoglio (fig. 146) dans les lunettes du registre inférieur du *tramezzo*, côté public. Déjà brièvement présentés dans le premier chapitre, le couple Sforza-Bentivoglio fut l'un des plus illustres de l'aristocratie milanaise. Ippolita Sforza (1481-1521), fille de Carlo Sforza¹⁹⁰ et de Bianca Simonetta, épousa Alessandro Bentivoglio¹⁹¹ (1475-1532). Fils de Giovanni II Bentivoglio et de Ginevra Sforza, Alessandro fut un *condottiero* renommé. Il participa à plusieurs guerres dans la péninsule tout en gouvernant la ville de Bologne sous l'autorité impériale avec son père et son frère. Contraint de fuir Bologne en 1506 à cause d'une mise à prix de sa tête par Pape Jules II. Il se réfugia à Milan, où il bénéficia de l'appui de sa belle-famille. Grâce aux liens familiaux qui l'unissaient aux Sforza, il obtint la protection du Duché de Milan et de l'empereur du Saint-Empire. Il devint membre du Sénat en 1522 et vice-duc en 1529. D'importants liens politiques furent renforcés par les mariages de ses filles : Ginevra, épouse de Giovanni II del Carretto, et Violante, mariée à Giovanni Paolo I Sforza, (demi-frère de Francesco II et détenteur du droit au titre ducal). L'ajout des portraits et des insignes des donateurs Sforza-Bentivoglio témoigne de l'ampleur

¹⁹⁰ Carlo Sforza fut le fils illégitime de Galeazzo Maria Sforza, duc de Milan, et l'aristocrate Lucrezia Landrini.

¹⁹¹ Pour sa vie : D. TRENTO, « Alessandro e Ippolita Bentivoglio in San Maurizio » dans S. BANDERA et M.T. FIORIO (dir.), *op. cit.*, p. 39-40.

de leur influence dans la vie politique et sociale milanaise, mais surtout de la présence de leurs deux filles au sein de la communauté bénédictine de San Maurizio en tant que religieuses.

L'identification des mécènes du *tramezzo*, côté public, peint par Bernardino Luini, a longtemps constitué une énigme complexe dans l'histoire de l'art milanais. Bien qu'aucun document concernant la commande ou le paiement de ces fresques de la part des Bentivoglio n'a été retrouvé, l'historien de l'architecture Luca Beltrami défend néanmoins l'idée que le couple représenté sur *tramezzo* est bien d'Ippolita e Alessandro, les principaux commanditaires, et non Bianca Maria Scapardoni et son époux Ermete Visconti¹⁹². C'est la découverte des armoiries^{193, 194} des Bentivoglio et des Visconti (fig. 147), accompagnées des inscriptions « AL » et « HIP » (fig. 148) (peintes sur le côté claustral du *tramezzo*), qui a conduit Beltrami à formuler cette hypothèse. La citation de Matteo Bandello, tirée de son œuvre *Novelle*¹⁹⁵, raconte l'histoire de Bianca Maria¹⁹⁶ et qui se termine par la phrase suivante: « E chi bramasse di veder il volto suo ritratto dal vivo, vada ne la chiesa de Monistero Maggiore, e là dentro la vedrà dipinta »¹⁹⁷. Avec cette phrase, l'auteur suggère que le portrait d'Ippolita Sforza peut être admiré dans l'église de San Maurizio, sans toutefois spécifier à quelle figure de la fresque il se réfère. C'est ainsi que depuis le XIX^e siècle, cette phrase a laissé entendre que le portrait de Bianca Maria Scapardone Visconti aurait servi de modèle pour la fresque de la *Décapitation de sainte Catherine* (fig. 149) dans la *chapelle Besozzi* et ne pouvait être reliée qu'à elle, établissant

¹⁹² L. BELTRAMI, « Arte antica: la chiesa di S. Maurizio in Milano e le pitture di Bernardino Luini (i Bentivoglio e la contessa di Challant) », *Emporium*, IX, 1899, p. 127-166.

¹⁹³ Les armoiries des Bentivoglio (scie dentelée, dorée et rouge) est combinée à celles des Sforza (un serpent, généralement une vipère, enroulé autour d'un poteau et parfois couronné, en train d'avaler un enfant). Cela établit le lien avec la famille d'Ippolita et les titres de vice-duc que Bentivoglio reçut en 1529. Comme l'affirme Trento, la vipère était un symbole de la famille Visconti qui devint aussi l'insigne du Duché de Milan. Ce dernier fut adopté par les Sforza à partir du cardinal Ascanio et repris sur les monnaies du duc Francesco. Voir : D. TRENTO, *art. cit.*, p. 39-40 ; P. LITTA, *Famiglie celebri di Italia*, Milano 1819, tavv. V e I, n.10.

¹⁹⁴ Dans l'église publique, deux autres blasons Bentivoglio décorent les pilastres délimitant la zone du chœur. Sur ceux-ci, la scie est associée à un aigle, rappelant la charge impériale de sa famille à Bologne. ; P. LITTA, *Idem*, tav. I : « Lo stemma usato da' Bentivoglio fu sempre quello che in Bologna chiamano la sega rossa di sette denti in campo d'oro [...] Nel 1460, 15 luglio l'imperatore Federico III concedette a Gio Bentivoglio e discendenti il titolo di conte Palatino e del S.R.I coll'aquila nera in campo d'oro inquartata con la sega » ; Traduction de l'italien au français: « Le blason utilisé par les Bentivoglio fut toujours ce qu'on appelle à Bologne la scie rouge à sept dents sur fond d'or. En 1460, le 15 juillet, l'empereur Frédéric III octroie à Giovanni Bentivoglio et à ses descendants le titre de comte Palatin et du Saint-Empire romain germanique, avec un nouveau blason écartelé avec aigle noir sur fond d'or et scie. ».

¹⁹⁵ M. BANDELLO, *Tutte le opere*, de F. FLORA (éd.), I, Milano, 1934.

¹⁹⁶ Bianca Maria Gaspardone vécut entre 1499 et 1526. Issue d'une noble famille, elle se maria avec Ermete Visconti di Somma en 1513. Devenue veuve en 1521, elle se remaria avec le conte René de Challant, mais ce mariage fut un échec. Pendant l'absence du mari parti en guerre, elle eut plusieurs amants, dont le conte de Masino, qu'elle quitta ensuite pour d'autres hommes. Pour se venger, le Masino révéla à tout Milan son comportement volage. En réaction, elle demanda à son nouvel amant Pietro Cardona, jeune espagnol au service de l'empereur, de tuer le comte de Masino. Il semble que le jeune Cardona et la comtesse furent arrêtés immédiatement après et le 20 octobre 1526, Bianca Maria fut jugée coupable et décapitée à Milan.

¹⁹⁷ M. BANDELLO, *op. cit.*, p. 65. Traduction de la citation italienne en français : « Et quiconque souhaite voir son visage représenté dans la vraie vie, se rend à l'église du Monastero Maggiore et à l'intérieur il le verra peint ».

un lien entre les destins tragiques des deux femmes. Pendant des siècles, on a donc cru que la fresque de Luini représentait Ippolita Sforza en la confondant avec la sainte martyre dans la fresque de Luini. C'est donc la célèbre phrase de Matteo Bandello qui est à l'origine de la confusion sur l'identité des personnages représentés. En l'absence de preuves irréfutables, cette identification, bien que plausible, reste sujette à débat parmi les historiens de l'art.

Cette identification classique est contestée par divers experts. Par exemple, une récente découverte archivistique menée par Edoardo Rossetti, chercheur en conservation et restauration, a bousculé l'interprétation traditionnelle basée sur la citation de Bandello. Il soutient que la nouvelle était dédiée à la comtesse de Challant, Bianca, décapitée en 1526 et non à Ippolita. Selon lui, l'affirmation du Bandello, erronément attribuée à la fresque de Luini dans la *chapelle Besozzi*, indiquait en réalité la figure féminine de la lunette gauche du *tramezzo* de l'église.

Tout comme Rossetti, Maria Teresa Binaghi Olivari, chercheuse et surintendante adjointe de la Pinacoteca di Brera, souleva des doutes quant à l'âge des personnages représentés par rapport à celui réel des époux Bentivoglio¹⁹⁸. Cette remise en question repose sur la différence d'âge entre les personnages portraiturés et les personnes identifiées. En effet, dans les fresques, les nobles semblent avoir environ trente et vingt ans, alors qu'en 1520 (date présumée de la création), ils en avaient déjà soixante et cinquante. Par conséquent, il est logique d'attribuer la phrase de Bandello également à la dame du *tramezzo*, d'autant plus que l'âge du couple représenté correspond celui de Bianca et d'Erme en 1520. Cette hypothèse a été récemment reprise et étayée par Rossana Sacchi¹⁹⁹, chercheuse universitaire et professeure à l'Università degli Studi de Milan.

Une note d'Erme à son fils confirme l'existence d'indices supplémentaires prouvant la validité cette thèse. En effet, une liste de créanciers à qui la dette devait être payée comportait un message écrit par Erme à l'intention de son fils. Ce message contenait une phrase lapidaire mais très éclairante : « con magistro Bernardino de Luino, per resto par l'opra facta al Monasterio Magior, lire 400 »²⁰⁰. De plus, un document du notaire Bernardo Belloni datant de

¹⁹⁸ L'âge des personnages fait supposer également deux autres couples : Gian Paolo Sforza e Violante Bentivoglio proposé par Binaghi Olivari, et Giovanni del Carretto e Ginevra Bentivoglio par Sacchi. Voir : M.T. BINAGHI OLIVARI, « I francesci a Milano (1499-1525) : arti figurative e moda » dans P. PRODI *Annali de l'Istituto storico italo-germanico in Trento*, V, 1979, p. 85-116.

¹⁹⁹ R. SACCHI, *Il disegno incompiuto*. La politica artistica di Francesco II Sforza, vol II, Il Filarete éditeur, 2005, p. 328-335.

²⁰⁰ Phrase tirée d'un inventaire inédit signalé par Silvio Leydi : ASMi, *Not*, b. 7552, 1531.08.18 ; Traduction de la citation en français: « à maître Bernardino de Luino, pour le reste des travaux effectués au Monasterio Magior, 400 livres ».

1520 mentionnait : « Vendito facta per illustrem dominum hermetem vicecomitem in magistro Bernardino de Luyno »²⁰¹. La note concernant les dettes des Visconti envers Bernardino Luini semble corroborer l'idée selon laquelle Erme et son épouse Bianca étaient les mécènes du *tramezzo* de San Maurizio. Cette hypothèse est également attestée par l'existence de contacts documentés entre le couple Visconti et le peintre Luini.

Dans les lunettes, la présence de saints aux côtés des donateurs est une preuve supplémentaire qui renforce l'hypothèse de leur identification comme Bianca et son mari. Cette hypothèse sera reprise et développée plus en détail dans le paragraphe consacré aux saints représentés dans l'église de San Maurizio. Même les vêtements portés par le couple peint à fresque, correspondent avec précision à ceux décrits dans l'inventaire des biens emportés de Milan en février 1522 par Bianca et parmi les objets somptueux apportés en dot par cette dernière à son second mari, le comte René de Challant. Il s'agit notamment de la luxueuse robe blanche avec les fermoirs nœud d'amour en or que la femme porte fièrement sur le portrait. Les vicissitudes du couple étant également utiles pour dater les fresques de Luini, la quasi-unanimité de la critique fait remonter le mur du *tramezzo* à la période entre 1522 et 1524. En outre, une analyse minutieuse des vêtements des deux personnages agenouillés de part et d'autre de l'arc central, a permis à Rossetti de les reconnaître comme Bianca et Erme. Cette découverte lui permettrait de rectifier l'interprétation erronée de la peinture de Luini et de mieux définir la véritable identité des personnages représentés.

Si cette déduction s'avère exacte, le choix hagiographique des lunettes aurait une signification profonde. La présence des saints aux côtés des donateurs ne relève ni du hasard ni de la seule imagination de l'artiste. Saint Bernard et sainte Scholastique étaient des figures incontournables de l'Ordre bénédictin. Saint Etienne et sainte Agnès, difficilement associables aux Bentivoglio, étaient deux saints chers aux Visconti et titulaires des églises paroissiales de Somma Lombardo et Mezzana, territoires viscontiens d'où était originaire la famille Visconti²⁰². En revanche, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, vénérés par l'aristocratie milanaise, étaient les saints protecteurs du premier couple de la dynastie Visconti (le duc Gian Galeazzo et sa femme Caterina). De plus, Jean-Baptiste était le saint patron des nobles milanais issus de la lignée longobarde, à laquelle les Visconti (et donc Erme) appartenaient²⁰³. Ce choix

²⁰¹ Phrase tirée d'un inventaire : ASMi, *Rubriche notai*, 446, 1521.12.29 (*a nativitate*); V. PINI et G. SIRONI, *Bernardino Luini. Nuovi documenti per la sua biografia*, Saronno, 1993, Documenti, II, doc. 35, p. 51.

²⁰² E. ROSSETTI, « "Chi bramasse di veder il volto suo ritratto dal vivo" Erme Visconti, Matteo Bandello e Bernardino Luini. Appunti sulla committenza artistica al Monastero Maggiore » dans *Archivio Storico Lombardo*, 138, 2012, p. 153-154.

²⁰³ *Ibid.* ; M. BANDELLO, *op. cit.*, II, p. 347-348.

iconographique des saints témoigne de la puissance considérable que les commanditaires exerçaient, en l'occurrence à San Maurizio.

Concernant sainte Scholastique, présente dans la lunette droite aux côtés d'Ippolita ou de Bianca, Dario Trento, critique d'art, propose une identification²⁰⁴ qui pourrait se cacher derrière la sainte. Elle se retrouve aussi dans la lunette avec la *Mise au tombeau* (fig. 150) dans l'église claustrale. Sa double introduction serait expliquée par l'identification de la sainte comme Alessandra Bentivoglio, fille d'Ippolita et Alessandro, devenue abbesse du couvent de San Maurizio.

Santissimo Corpo di Cristo : commanditaires anonymes internes et externes

L'identification précise des commanditaires s'avère complexe et ne constitue d'ailleurs pas l'objectif de cette étude. Néanmoins, on constate encore une fois l'influence des mécènes dans l'église milanaise, encore plus prégnante que dans celle de Meda. Plusieurs autres commanditaires soutinrent également l'église de San Cristo, mais leur implication fut plus discrète que pour les autres églises.

Un premier exemple se trouve dans le quatrième arc de la paroi gauche, représentant le *Martyre de sainte Marguerite d'Antioche de Pisidie* (fig. 151). Fra Benedetto y introduisit une femme à mi-buste vêtue d'une robe blanche du XVI^e siècle, ornée d'un pendentif en forme de croix porté autour du cou (fig. 152). Malheureusement, son identité demeure inconnue, bien que son aspect raffiné et son élégance fassent penser à une noble dame de Brescia comme Margherita Martinengo-Colleoni portant le même prénom de sa sainte patronne, ou à d'autres femmes issues de familles nobles ayant choisi leur sépulture dans l'église (Pedersoli, Mazzuchelli, Mora)²⁰⁵. Comme tous les autres commanditaires que nous venons d'analyser, elle a les mains jointes en prière. Cependant, à la différence des autres, elle prie à l'aide d'un chapelet, considéré comme un outil de dévotion. Si cette femme est quasi-certainement un commanditaire externe, la fresque de la *Naissance du Christ* (fig. 153) (endonartex) en révèle un interne. Derrière les bergers en adoration, un homme en habits blancs est agenouillé pour contempler la scène à son tour (fig. 154). Nous sommes une fois de plus confrontés à une scène de vénération et de contemplation, destinée à inspirer les fidèles qui observent l'œuvre. Même cette fois-ci, le personnage représenté est inconnu, mais son habit de moine nous permet

²⁰⁴ D. TRENTO, *art.cit.*, p.37-38.

²⁰⁵ G. TANFOGLIO et F. RAFFAINI, *op. cit.*, p. 58-59.

d'avancer l'hypothèse la plus plausible, à savoir qu'il s'agit d'un membre de la communauté monastique²⁰⁶. Comme dans d'autres œuvres, cette composition nous offre un double exemple de la présence de figures internes et externes au lieu de culte. Au contraire, pour les deux autres chapelles, on ne connaît les commanditaires que grâce aux conventions de mécénat établies et signées avec les peintres. Dans ce cas, leur rôle se limite à l'agencement du système iconographique à l'intérieur de l'église.

Une particularité de San Bernardino, attestée unique en son genre, est le plafond décoré de faux panneaux de marbre, sur lesquels au centre sont peints des portraits d'anonymes dans des tondi. Aucun document ne livre d'informations sur ces visages. Il pourrait s'agir des donateurs ou plus probablement d'artistes (apprentis et artisans) ayant collaboré à la décoration picturale. De toute manière, cette iconographie est très rare car jusqu'alors réservée aux saints, papes et apôtres.

2.3.2. Saints et saintes

Un autre thème iconographique qui confère un caractère artistique unique aux églises est celui des saints. Chaque Chapelle Sixtine est parsemée de représentations de ces personnages, soit debout avec leurs attributs et faisant partie de l'ensemble décoratif d'un autel ou d'un pilastre, soit à l'intérieur d'une scène de leur vie telle le martyre ou l'extase.

Leur insertion à l'intérieur des églises catholiques est fondamentale. Ce culte, appelé *dulie*, est très ancien dans les communautés chrétiennes et a son origine dans le culte des martyrs. Comme l'explique Paul Monceaux dans son article²⁰⁷, la *dulie* découle du culte des morts initié par les familles et amis des défunts avant de s'étendre aux communautés locales et étrangères pour finalement se muer en culte populaire. Ces hommes et ces femmes, sacrifiés au nom de Dieu et de la religion chrétienne, étaient considérés comme « les fidèles les plus chers à Dieu, les chrétiens parfaits, ceux à qui s'était manifestée la grâce »²⁰⁸. Au fil des siècles, ce culte fut progressivement transposé des martyrs aux saints, même si non martyrisés, et, après la Réforme protestante, devint omniprésent dans les églises catholiques. En effet, l'Église a toujours encouragé la prière aux saints²⁰⁹. Déjà saint Paul expliquait dans sa lettre aux Corinthiens : « Nous avons tous, en effet, été baptisés dans un seul Esprit pour former un seul

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ P. MONCEAUX, « Les origines du culte des saints. (Deuxième article) » dans H. DELEHAYE (dir.), *Journal des savants*, 13^e année, mai 1915, p. 203-213.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 204.

²⁰⁹ Voir S. TAKPE, *Le culte des saints est-il de l'idolâtrie ?* Poland Sp.zo.o, Wroclaw, 2021.

corps, soit Juifs, soit Grecs, soit esclaves, soit libres, et nous avons tous été abreuvés d'un seul Esprit »²¹⁰, « Maintenant donc il y a plusieurs membres, et un seul corps »²¹¹, « afin qu'il n'y ait pas de division dans le corps, mais que les membres aient également soin les uns des autres »²¹². Ces phrases signifient que tous les chrétiens, qui sont unis par le Saint-Esprit, reçu au moment du Baptême, font partie du Corps Mystique du Christ et devenant membres de la communauté, doivent naturellement se soutenir les uns les autres. Ainsi, il est important que les saints aident les chrétiens ordinaires afin d'éviter toute division au sein de l'Église. Bien que dans les textes religieux²¹³ le Christ soit considéré comme l'unique médiateur, il est également mentionné à plusieurs reprises que des hommes ont intercédé pour d'autres. A titre d'exemple²¹⁴ dans la Genèse, il est écrit : « Abraham pria Dieu, et Dieu guérit Abimélec, sa femme et ses servantes ; et elles purent enfanter »²¹⁵ ou dans les Actes (5,12), où les apôtres en tant que disciples du Christ continuèrent la diffusion des enseignements reçus : « Et beaucoup de miracles et de prodiges se faisaient au milieu du peuple par les mains des apôtres »²¹⁶. Nous comprenons que les apôtres et saints sont des êtres d'exception parvenus à la sainteté. Grâce à leurs prières ferventes, empreintes d'une foi inébranlable et d'une soumission totale à la volonté divine, ils servent d'intermédiaires, établissant un lien privilégié entre Dieu et les êtres humains. Leur vie exemplaire rayonne d'une lumière qui éclaire et guide les pas des croyants sur terre. Ils intercèdent auprès de Dieu pour les fidèles, tels des ponts célestes entre le monde d'ici-bas et le Royaume des Cieux. Dans les moments d'épreuve et de souffrance, les vivants peuvent se tourner vers ces intercesseurs bienveillants, qui plaident leur cause auprès du Tout-Puissant, amplifiant la force et la valeur de leurs prières. Chaque saint, de par son vécu, est protecteur d'un événement, d'un territoire ou d'un groupe de personnes, ce qui explique leur représentation à l'intérieur des églises. Une autre fonction de la sainteté est l'imitation de ces personnages, considérés comme des modèles parfaits pour avoir mis en pratique l'enseignement du Christ de la meilleure manière possible²¹⁷. L'Église encourage les fidèles à étudier leur vie, à les comprendre et à les suivre comme exemple pour atteindre plus facilement le salut éternel²¹⁸. En effet, les saints leur offrent soutien et assistance dans les épreuves de la vie,

²¹⁰ 1 Co 12,13. Voir le site Sainte Bible : [https://urls.fr/nljasC].

²¹¹ 1 Co 12, 20. Voir le site Sainte Bible : [https://urls.fr/EaRsgH].

²¹² 1 Co 12, 25. Voir le site Sainte Bible : [https://urls.fr/Zzlz1T].

²¹³ Comme 1 Tm 2, 5-6 : « Car il y a un seul Dieu, et aussi un seul médiateur entre Dieu et les hommes, Jésus-Christ homme, qui s'est donné lui-même en rançon pour tous ».

²¹⁴ On en pourrait citer bien d'autres : Mt 19, 28 ; Lc 22, 30 ; Co 6, 5.

²¹⁵ Ge 20, 17. Voir le site Sainte Bible : [https://urls.fr/qqvJF1].

²¹⁶ Actes 5, 12. Voir le site Sainte Bible : [https://urls.fr/_NbZFX].

²¹⁷ S. TAKPE, *op. cit.*, p. 43-44.

²¹⁸ *Ibid.*, p.44.

apaisant leurs maux, soulageant leurs peines et les aidant à discerner la volonté divine. L'esprit et la détermination inébranlable de ces élus du Ciel exhortent les fidèles à rester forts et persévérants, à nourrir leur foi et à maintenir confiance en Dieu.

Après avoir exposé l'importance de ces figures à l'intérieur des lieux de culte, nous allons maintenant examiner de plus près la présence de certaines d'entre elles dans les Chapelles Sixtines. Une comparaison thématique des saints a révélé une adoption intéressante : les saints Roch et Sébastien apparaissent dans toutes les Chapelles, tandis que d'autres saints sont spécifiques à chaque église en particulier. L'objectif de cette analyse est de comprendre le motif de l'omniprésence des deux saints dans toutes les Chapelles, comparée à la rareté d'autres saints à qui est dédié un lieu de culte précis.

Saint Roch

Saint Roch est le dénominateur commun le plus emblématique reliant les cinq églises entre elles. On ne dispose que de peu d'informations sur sa vie, à tel point que les rares documents disponibles qui nous sont parvenus, peuvent contenir des éléments inventés, mêlés à des faits réels ou à d'autres événements historiques semblables²¹⁹. De là, la confusion qui en découle. Le document biographique le plus ancien est la *Vita Sancti Rochi*²²⁰ de Francesco Diedo, datant de 1479. Selon ce document, le saint serait né en 1295 à Montpellier, dans une famille noble, mais dont l'identité n'est toutefois pas dévoilée par le texte.

À vingt ans, devenu orphelin, il fit le choix de suivre la vie du Christ en abandonnant tous ses biens pour devenir un pèlerin. Son vœu le plus cher fut de se rendre à Rome pour prier sur les tombeaux des saints Pierre et Paul. A cause de la peste qui fit rage en Europe et l'Italie, il décida de venir en aide aux malheureux frappés par la maladie avant d'arriver dans la capitale. Il fit une halte en Émilie-Romagne et en Ombrie, où il séjourna dans un hospice à Acquapendente en guérissant plusieurs pestiférés. Arrivé à Rome en 1367, il fut reçu en audience par Pape Urbain V. En 1370-71, il retourna visiter les villes précédemment traversées à l'aller. Malheureusement à Plaisance, il contracta la peste et décida de se réfugier dans une zone désertique pas loin de la ville. Tout le temps de la maladie il fut miraculeusement nourri par le chien d'un dignitaire du coin appelé Gothard et guéri tout aussi miraculeusement. Sur le

²¹⁹ N. MONTESANO, « Rocco da Montpellier. Uomo, Romeo et taumaturgo » dans *Annales du Centro Studi Rocchiano-Comitato Internazionale della Associazione Italiana San Rocco di Montpellier*, 2012, p. 9.

²²⁰ F. DIEDO, *Vita Sancti Rochi*, Milano, 1484.

chemin du retour vers Montpellier, il fut arrêté à Voghera. Accusé d'espionnage, et il fut jeté en prison où il mourut cinq ans plus tard.

Le culte de saint Roch apparut au XV^e siècle en Italie et plus précisément à Voghera et dans la région entre Plaisance et Brescia. A partir de là, il se diffusa à Venise, dans le reste de l'Italie et dans l'ensemble de l'Europe. Saint Roch est vénéré comme protecteur des hommes, des animaux et des produits de la terre. On le prie aussi pour demander protection et guérison contre les maladies infectieuses. L'essor de son culte coïncide avec l'épidémie de peste qui frappa le nord de l'Italie vers 1466²²¹. Dans le territoire de Brescia, son culte commença à se développer en même temps que la publication de *Vite Sancti Rochi*²²². Dès 1469, soit un an après l'arrivée de la peste dans la ville, le Conseil général de Brescia lança la construction de la première église dédiée au saint²²³, inaugurant ainsi le premier d'une longue série d'édifices religieux. En 1575, saint Roch devint le saint le plus invoqué²²⁴ dans le diocèse de Bergame et dans un grand nombre de lieux religieux (églises, chapelles, oratoires) qui lui furent consacrés. L'histoire de ce saint français attira les fidèles par son exemple de renoncement aux privilèges et aux richesses familiales en faveur d'une vie pauvre, humble, basée sur la charité envers les plus démunis²²⁵.

De nombreuses iconographies le représentent dans des rôles tels que celui de pèlerin, de guérisseur, d'ermite, de martyr ou d'intercesseur. Les plus connues et répandues sont celles où il est pèlerin et ermite. En effet, certaines l'illustrent modèle de sainteté accessible à tous les fidèles par imitation, tandis que d'autres le montrent en train de se soigner un bubon sur la cuisse, accompagné du chien envoyé par la Providence. C'est effectivement cette composition-ci qui fut choisie par les peintres de nos églises (fig. 155). La seule différence notable est que la fresque de *saint Roch* peinte par Colleoni (fig. 156), dans l'église de San Bernardino, occupe juste l'un des volets de la chapelle de droite alors que dans les autres Chapelles Sixtines le saint

²²¹ Il est important de noter que la peste noire fit son entrée en Europe pour la première fois en 1348, transportée par les navires génois en provenance d'Asie. Son arrivée marqua le début d'une série de vagues épidémiques jusqu'au XVIII^e siècle. Les principales villes européennes furent touchées entre 1347 et 1480, suivies du Milanais en 1576-1577 de l'Italie du nord en 1630, de Séville entre 1647 et 1652, de l'Empire Ottoman, de Londres et de la République Hollandaise dans les années 60 du XVII^e siècle et enfin de Marseille en 1720.

²²² G. FORZATTI, « La diffusione del culto di San Rocco in Lombardia a. le diocesi di Pavia, Bergamo e Brescia. A. Percorsi di ricerca » dans N. MONTESANO et P. ASCAGNI (dir.), *Territori rocchiani. Decennale del Centro Studi Rocchiano* (2006-2016), *Annales du Centro Studi Rocchiano-Comitato Internazionale della Associazione Italiana San Rocco di Montpellier*, 2012, p. 61-62.

²²³ *Ibid.*, p. 22.

²²⁴ *Ibid.*, p. 20

²²⁵ L. MARSHALL, « I cicli pittorici di San Rocco nell'Italia settentrionale » dans *Annales du Centro Studi Rocchiano-Comitato Internazionale dell'Associazione Italiana San Rocco di Montpellier*, C. BRAGHERI (dir.), 2012, p. 30.

n'est peint que sur un pilastre ou sur un autel. Cette iconographie livre aux fidèles un message d'espoir : la peste peut être guérie grâce à Dieu, comme Roch en a fait lui-même l'expérience. Le saint apparaît ainsi comme un modèle en qui espérer pour obtenir protection ou salut.

Saint Sébastien

Dans la continuité des mêmes événements historiques, sanitaires et sociaux de l'époque, saint Sébastien fut lui aussi représenté dans la plupart des églises comme protecteur contre la peste, à l'exception de San Cristó. Il est l'un des saints les plus reproduit dans l'iconographie chrétienne, toujours peint de manière emblématique pour symboliser la lutte contre les épidémies et la contagion.

Originaire de Narbonne, Sébastien fut éduqué à Milan. Sous les empereurs Dioclétien et Maximien Hercule (augustes régnant conjointement), il entama une carrière militaire, gravissant les échelons jusqu'au grade d'officier. Sa valeur militaire lui valut la faveur des deux empereurs. Cependant, il nourrit secrètement de venir en aide au plus grand nombre possible de chrétiens persécutés. Au cours de sa carrière, il accompagna deux frères, Marc et Marcellin au martyre en les soutenant dans leur foi. Ses paroles furent empreintes d'un tel réconfort et d'une telle force, qu'elles impressionnèrent profondément une femme muette nommée Zoé, qui recouvra la parole à la suite de cet événement. La nouvelle du miracle se diffusa dans les alentours, convertissant plusieurs âmes et en guérissant d'autres. Lors des persécutions, le préfet de la ville trahit Sébastien en le dénonçant à l'empereur Dioclétien. Pour se venger, ce dernier le fit attacher à un poteau et le transpercer de flèches par des archers. Miraculeusement, Sébastien survécut à ce supplice. Alors que sainte Irène de Rome, le croyant mort, voulut en récupérer le corps pour l'enterrer, elle réalisa qu'il respirait encore. Elle le transporta chez elle et le soigna avec dévouement. Quelques temps plus tard, Sébastien retourna au palais impérial pour reprocher à l'empereur Dioclétien et à Maximien leur attitude vis-à-vis des chrétiens. Exaspérés, Dioclétien et Maximien Hercule décidèrent tous deux de le faire flageller pour mettre fin à sa vie. Sa dépouille, jetée dans la Cloaca Maxima, fut récupérée dans le Tibre par une pieuse dame romaine nommée Lucine et transportée jusqu'aux catacombes de Calixte sur la voie Appienne pour y être inhumé.

Deux raisons principales expliquent sa représentation massive en iconographie chrétienne. D'une part celle interne : à la Renaissance, ce thème martyrologique correspondait

parfaitement aux intérêts artistiques de l'époque²²⁶. En effet, le saint, toujours représenté recouvert d'un simple périzonium, offrait aux artistes l'opportunité de s'exercer sur l'anatomie et sur la musculature mises en valeur par les contorsions de douleurs provoquées par les flèches enfoncées dans sa chair. D'autre part celle externe : la protection que le saint dispense contre l'épidémie de la peste²²⁷. Ces deux aspects peuvent être également concomitants à la Renaissance. Bien que sa biographie ne fasse aucune mention de la peste, le martyr de Saint Sébastien le relie à cette épidémie. En effet, la peste était perçue par la population de l'époque comme une punition divine envoyée pour corriger les hommes, les purifier de leurs péchés et les ramener à lui²²⁸. Les flèches dans le corps de Sébastien, quant à elles, symbolisaient aussi un châtement mais cette fois-ci pour avoir désobéi aux empereurs²²⁹. Ces deux aspects peuvent être également concomitants à la Renaissance. Même si sa biographie ne fait aucune référence à la peste, une explication qui lie cet homme à l'épidémie est son martyre. Comme la peste était considérée par la population comme une punition divine envoyée par Dieu pour punir les hommes, les flèches lancées dans le corps de Sébastien l'ont été aussi pour avoir désobéi aux empereurs. Par conséquent, les flèches deviennent une métaphore emblématique de la peste mais dont le saint parvient à se sauver, comme ce fut le cas pour saint Roch. De plus, une légende rapportée dans l'ouvrage *Storia dei Longobardi* de Paolo Diacono²³⁰ raconte qu'en 680, lors de l'épidémie de peste qui s'était abattue sur Rome, les habitants romains, terrifiés et désespérés, adressèrent leurs prières au saint. En effet, face au nombre impressionnant de victimes fauchées par la peste dévastatrice, le pape implora l'intercession de saint Sébastien et fit faire une procession dans les rues de Rome avec ses reliques. Miraculeusement, la contagion s'arrêta immédiatement et la maladie disparut. Sous l'impulsion du cardinal Borromée, la vénération des saints Sébastien et Roch connut une expansion remarquable. Fervent promoteur du culte de ces deux saints, considérés comme protecteurs contre l'épidémie, le haut prélat fit célébrer des messes et organiser des cérémonies religieuses, telles que des processions, en leur honneur. En témoigne ce passage d'un code intitulé *Memoria de la peste de l'an 1576 in Milano* : « A dì 20 genar 1577 fu fate un procesion. Un dì de santo Sebastian fu fate una procesion,

²²⁶ C'est-à-dire relatif à l'histoire de la représentation iconographique.

²²⁷ G. MANETTI, L. BARCELLONA et C. RAMPOLDI, *Il contagio e i suoi simboli. Saggi semiotici*, 2003, p 18.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 8 et 23.

²³⁰ P. DIACONO, *Historia Langobardorum*, 789.

ciovè tre giorni a laue de Idio e de santo Sebastian e de santo Rocho, che il signor Idio volese plachar l'ira sua de questa peste de moria»²³¹.

Autres saints

Outre ces iconographies communes, chaque église possède également ses propres icônes de saints spécifiques au contexte religieux dans lequel elles se trouvent. A titre d'exemple, les églises San Vittore et San Maurizio partagent l'image de sainte Scholastique (fig. 157), absente des autres. Sa présence s'explique clairement par le lien étroit avec l'Ordre bénédictin, auquel les deux sites religieux sont rattachés. Sainte Scholastique (480-547), sœur de saint Benoît, fonda la branche féminine de l'Ordre bénédictin. Nous la voyons vêtue d'une guimpe blanche ainsi que d'une tunique et d'un voile noirs.

Par contre, à San Cristo, nous retrouvons seulement le bienheureux Giovanni Tavelli de Tossignone (fig. 158). Il s'agit d'un évêque, qui rédigea en 1425 la *Vita ufficiale*²³² de Giovanni Colombini²³³, fondateur du mouvement des Jésuates. Il fut également à l'origine de la première version des *Costituzioni*, qui permit la transformation des Jésuates de simple compagnie de laïcs en un véritable ordre mendiant²³⁴. Dans cette même église, riche en scènes de saints, nous pouvons remarquer un choix iconographique particulier : la présence de saints ayant embrassé la vie d'ermite à un moment donné de leur vie, tel que saint Jérôme, Marie Madeleine, sainte Marguerite d'Antioche de Pisidie, saint François d'Assise, saint Paul l'Ermite, Marie l'Egyptienne et saint Pierre d'Alcantara. Ce choix n'est sans doute pas fortuit. En effet, l'Ordre des Jésuates naquit comme confrérie laïque inspirée par la spiritualité de saint Jérôme, figure emblématique de l'érémisme chrétien. Nous pouvons ainsi constater comment les thèmes iconographiques varient en fonction du contexte religieux.

²³¹ Notes dans un codes intitulé *Memoria de la peste de l'an 1576 in Milano*, p. 13 ; repris dans M. BASORA, « La peste in Lombardia nelle cronache e memorie nel XV-XVI secolo » dans I. CAVALLIN, C. T. PENNA et E. SINNO (coord.), *Narrare la tragedia: nel centenario della nascita di Primo Levi*, Franco Cesati Editore, 2021, p. 87.

²³² *La Vita ufficiale de Giovanni Colombini* peut être lue à la référence suivante : G. TAVELLI DA TOSSIGNONE, « Vita B. Joannis a Tauxiniano episcopi Ferrarensis ab anonymo conscripta nunc primum edidit Aloysius Albertazzi archpresbiter Tauxinianensis » dans *Analecta Bollandiana*, XIV (1885), p. 30-42.

²³³ TRECCANI-Dizionario Biografico degli Italiani, « TAVELLI, Giovanni », vol. 95, [https://urls.fr/CyfcyD], (consulté le 12 avril 2024) ; pour une histoire complète sur la vie de Tavelli : F. FAUNSTINMARIA DI SAN LORENZO, *Storia del beato Giovanni Tavello detto da Tossignano, prima religioso gesuato poi vescovo cinquantesimo di Ferrara*, Mantova, l'Erede di Alberto Pazzoni, 1753.

²³⁴ G. GRUPPIONI, *LA NOSTRA STORIA. Storie di storia ferrarese*, Documenti per la storia di Ferrara, n.2, Ferrara, 2G Editrice, 2010, p. 11.

La variation des saints peut être influencée aussi par la dédicace de l'église. San Bernardino en est l'exemple parfait : une travée entière est dédiée au cycle complet de la vie de ce saint. Dans l'église publique de San Maurizio, deux grands panneaux dans le registre supérieur du *tramezzo* sont réservés à saint Maurice et à son martyre (fig. 159). Dans San Vittore, l'introduction du saint entraîne le choix d'autres iconographies de saints que l'on ne trouve nulle part ailleurs, celles de Nabore (fig. 160) et Félix (fig. 161) dans la contre-façade, les deux compagnons du martyr Victor, saint à qui est dédié le lieu de culte.

CHAPITRE 3

Le système décoratif et ses fonctions

Aujourd'hui, comme à l'époque, les Chapelles Sixtines offrent aux visiteurs une expérience immersive à 360° dans l'art renaissant. Leur appellation n'est pas fortuite : à l'image de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange, chaque centimètre carré des architectures est recouvert de peintures, y compris le plafond. Les grands thèmes iconographiques développés dans la nef centrale, dans les chapelles et dans l'abside, sont complétés par un système décoratif complexe. Cet ensemble de motifs qui encadre les scènes principales, les embellit et ajoute des significations supplémentaires au lieu sacré.

Étant donné le rôle joué par l'ornement à cette époque, il est indispensable de le contextualiser à la Renaissance ainsi que son usage. Selon la définition du *Dictionnaire de l'Académie française*, l'ornement est « ce qui sert à orner, à embellir. (...) Figure, motif décoratif, élément accessoire qu'on ajoute pour embellir une composition. Les fleurons, les rosaces, les festons sont des ornements. Les modillons, les denticules sont des ornements d'architecture. Ornement courant, qui se repère dans une frise ou une moulure. Les entrelacs, les rinceaux, les oves sont des ornements courants »²³⁵.

La Renaissance est une période de grande importance, caractérisée par de multiples innovations dans divers domaines, notamment celui artistique (architecture, peinture et sculpture). Dès le XV^e siècle, les Italiens remirent au goût du jour l'héritage de l'Antiquité grecque et romaine, suscitant une grande fascination dans la culture de l'époque. Ils redécouvrirent la littérature étudiée et préservée par les monastères et par les seigneurs médiévaux, et s'intéressèrent à la redécouverte des ruines des monuments romains, aux fouilles archéologiques et à la création des premières collections d'antiquités²³⁶. Plusieurs humanistes et architectes de l'époque comme Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini, Raphaël et Paolo Giovio s'inspirèrent du traité *De Architectura*²³⁷ de Vitruve pour étudier les constructions et les réutiliser dans un goût renaissant. Cette redécouverte de l'Antiquité dans plusieurs disciplines entraîna un abandon progressif du style gothique au profit des nouveautés architecturales. Le langage décoratif, marqué par un vocabulaire novateur dans

²³⁵ Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition, nouvelle édition numérique, s.d., [<https://urls.fr/sTim0M>].

²³⁶ C. FIOCCO et G. GHERARDI, « Trofei, candelabre e grottesche fra arti figurative e ceramica » dans *Il lavoro ceramico*, 1998, pp. 183-193.

²³⁷ M. VITRUVIUS POLLIVS, *De Architectura*, Editio princeps, vers 1486-87.

le style décoratif s'étend de l'architecture aux retables, en passant par les tapisseries, les peintures, etc. Le vocabulaire typique gothique caractérisé par les pinacles, les fleurons, les remplages, les alvéoles, les arcs brisés et outrepassés, les moulures en relief, les trilobes ou chou frisé, fut remplacé par une esthétique antique calquée sur les ordres classiques ainsi que sur les éléments ornementaux provenant d'anciens monuments (ruines, temples, sarcophages, etc.). Parmi les motifs les plus répandus : les tondis, également enrichis de portraits reprenant le style des médaillons, les oves, les guirlandes et les festons rehaussés de fruits et fleurs, les fleurons, les bucranes, les feuilles d'acanthes, les trophées²³⁸, les candélabres²³⁹ et enfin les grotesques. Ces deniers feront l'objet d'un développement considérable dans le milieu artistique. En effet, le motif grotesque fut redécouvert par les hommes renaissants dans la Domus Aurea de Néron en 1479²⁴⁰ pour être dévoilé au grand public en 1506. Inspirés par ce motif, plusieurs artistes, dont Raphaël et ses collaborateurs. Giulio Romano et Giovanni da Udine, l'utilisèrent pour orner les Loges du Vatican entre 1517 et 1519. Ainsi, l'art renaissant connut une diffusion des grotesques dans plusieurs milieux. Ce système ornemental, repris à la Renaissance, propose un vocabulaire très varié : scènes historiques et historiées, végétaux et figures animales extrêmement naturalistes, figures hybrides anthropomorphes et humaines, et toute sorte d'objets (vases, guirlandes, instruments de musiques et éléments architecturaux). Cependant, comme le souligne Nicole Dacos, le goût de l'hybridité et du monstrueux n'était pas spécifique au répertoire antique, mais à celui médiéval²⁴¹ : les hommes du XV^e siècle firent usage de motifs, soit classiques (dauphins, sirènes, poissons, etc.) transformés selon la vision déformée de l'imaginaire monstrueux et cauchemardesque du Moyen Âge, soit médiévales²⁴². Cette thématique de l'hybridation n'a jamais été autant largement utilisée dans les grotesques qu'avec les autres motifs ornementaux développés à la Renaissance. Il est donc impossible d'aborder les grotesques séparément des autres ornements tels que les candélabres et les trophées. En témoigne l'intégration des trophées dans les grotesques, comme le montre la

²³⁸ Il s'agit d'une ancienne tradition qui consistait à suspendre les armes des ennemis vaincus à des arbres sur le champ de bataille. Par la suite, cette pratique fut transposée sur des monuments en pierre pour commémorer la victoire d'un personnage éminent. À partir de la Renaissance et jusqu'au XVIII^e siècle, le trophée fut employé comme motif ornemental sur des monuments ou sur des architectures. Ces derniers pouvaient inclure des bâtiments résidentiels, commerciaux, gouvernementaux et religieux qu'ils soient de taille ordinaire ou de grande envergure et d'importance symbolique, souvent associés à des pouvoirs ou à des institutions importantes. Ce motif s'est décliné en plusieurs genres en fonction des attributs rassemblés : trophées de guerre, de paix, de musique, champêtres, religieux. Leur structure varie mais les plus courants sont ceux en chute et en éventail.

²³⁹ La candélabre est un motif végétalisant très varié qui imite les candélabres en marbre ou en bronze. Leur particularité réside dans leur usage pour orner les piliers, les voûtes et les parois. À la Renaissance, ce motif intègre le feuillage à toutes sortes d'objets tels que vases, figures anthropomorphes, animaux et putti.

²⁴⁰ A. ZAMPERINI et O. MENEGAUX, *Les grotesques*, Paris : Citadeles & Mazenos, 2007, p. 91.

²⁴¹ N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la renaissance*, The Warburg Institute, 1969.

²⁴² A. ZAMPERINI et O. MENEGAUX, *op. cit.*, p. 91-93.

gravure d'Enea Vico dans le *Recueil d'estampes* (fig.162) ou encore les candélabres à grotesques animées par le monde fantastique et hybride de Pinturicchio dans l'église de Santa Maria Maggiore à Spello (fig. 163)²⁴³.

Le renouveau renaissant prit naissance dans les foyers les plus importants de la péninsule italienne, à savoir Florence et Rome. Son succès fut tellement important qu'il se diffusa rapidement, partout en Italie. En Lombardie, le goût de l'antique fut introduit par le Filarete et Vincenzo Foppa sous le Duché de Francesco Sforza (1401-1466) pour culminer dans les premières décennies du XVI^e siècle sous Ludovico il Moro²⁴⁴. Dans les arts figuratifs, les artistes réintroduisirent le vocabulaire antique, déjà présenté, mais aussi le répertoire de la mythologie et de l'histoire grecque et romaine. Si les artistes de la seconde moitié du XV^e siècle étaient intéressés par la copie de l'art antique, ceux des premières décennies du siècle suivant ressentaient la nécessité de se perfectionner dans l'*emulatio*²⁴⁵. Le voyage devint donc une nécessité à accomplir pour acquérir une connaissance approfondie du monde antique ainsi que de son aura²⁴⁶. Au cours de leurs séjours dans la ville éternelle, les artistes en profitèrent pour copier des compositions à pouvoir reproduire par la suite. Les dessins de Bambaia en sont la preuve²⁴⁷. A ce propos, Chiara Ersilio cite plusieurs exemples d'œuvres conservées hors Lombardie qui ont inspirés différents artistes, dont ceux pour la décoration de San Vittore à Meda²⁴⁸.

Les grotesques, quant à elles, arrivèrent dans le centre milanais (le plus important du territoire lombard) avec Bramante pour ensuite influencer tous les autres sites avoisinants. Les candélabres à grotesques sculptées sur les pilastres dans la sacristie de San Satiro (fig. 164) à Milan constituent un bel exemple de l'un des premiers travaux de ce motif de l'artiste dans le chef-lieu lombard. De plus, sous l'impulsion de ce sculpteur, se développa l'idée d'une architecture qui fusionne l'espace réel et celui peint par l'usage des grotesques, considérées comme un ornement envahissant. En effet, ce motif constitua une solution efficace pour créer l'image classiciste d'une architecture peinte. Un autre acteur qui mit en pratique ce mélange en devenant un modèle pour d'autres artistes est le Cesariano accompagné de De Barberis pour la réalisation des grotesques dans l'église de San Giovanni Evangelista à Parme. Sa composition

²⁴³ *Ibid.*, p. 93.

²⁴⁴ C. ERSILIO, *op. cit.*, p.103.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ S. GATTI, « Un amico del Bambaia : Monsignor Traiano da San Celso » dans *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento tra Milano e Como*, Atti del seminario (Varenna, 7-9 ottobre 1994), M.L. GATTI et A. ROVETTA (éd.), Vita e Pensiero, Milano 1996, p. 149-170 ; C. ERSILIO, *op. cit.*, p. 104.

²⁴⁸ C. ERSILIO, *op. cit.*, p. 105-110.

sera reprise dans toute l'Italie septentrionale comme à Villa Melzi d'Eril à Garugate, dans la sacristie de Santa Maria della Passione à Milan, dans le réfectoire de Santa Maria della Pace à Milan, aux églises dei Santi Salvatore e Magno à Legnano, de San Sebastiano à Biella et de San Vittore à Meda.

3.1. Les fonctions de l'ornement

Pendant des siècles, l'ornement a été relégué à un simple motif, ayant pour unique fonction d'embellir toute surface, selon les définitions suivantes : « Beaux-arts et arts décoratifs. Partie accessoire d'une composition, qui la rehausse, l'enjolive, mais pourrait être retranchée sans porter atteinte au sujet principal »²⁴⁹ et « Élément du discours qui s'ajoute à l'essentiel (narration, démonstration) dans une intention esthétique »²⁵⁰. Ce n'est que vers la fin du XX^e siècle que les choses changèrent quand, chez plusieurs chercheurs, l'ornement suscita un regain d'intérêt. Ces derniers s'attachèrent à redéfinir son rôle en étudiant les relations entre les acteurs du système décoratif (orné, ornant et homme) afin d'en comprendre les possibles fonctions. De cette réflexion en émergèrent trois majeures : ordonnance, symbolique et esthétique. Cependant, comme l'explique Caroline Heering dans l'ouvrage *Questions d'ornement*²⁵¹, ces différentes notions peuvent coïncider et se confondre.

Nos églises regorgent d'un riche mélange de vocabulaire antique et païen (putti, festons, vases, figures anthropomorphes, poissons, mascarons, fleurons, ...), chrétien (symboles de la Passion du Christ, éléments liturgiques, êtres spirituels et agneaux) et politique (blasons, armes et inscriptions dans les cuirs). Le tout s'agence dans une synthèse toujours hétéroclite inspirée des grotesques, candélabres et trophées. Cette diversité invite à s'interroger sur les fonctions des systèmes décoratifs dans les églises. En existe-t-il plusieurs ? Ont-ils une fonction purement esthétique ou cachent-ils une valeur symbolique ?

A tel propos, il me semble primordial de mentionner le mémoire de Sophie Lanaerts²⁵² consacré aux grotesques employées dans les milieux religieux. À travers une analyse exhaustive

²⁴⁹ Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse, 1984.

²⁵⁰ Le Grand Robert de la langue française, 2001.

²⁵¹ C. HEERING, « Questionner l'ornement » dans R. DEKONINCK, C. HEERING, M. LEFFTZ, *Questions d'ornement. XV-XVIII siècles*, Turnhout, 2013, p.9-19.

²⁵² S. LANAERTS, *Le profane au service du sacré ? : Tension entre forme et signification dans les grotesques en milieux religieux à Rome à la Renaissance*, mémoire de thèse présenté à l'Université Catholique de Louvain, Faculté de philosophie, arts et lettres, Département d'archéologie et d'histoire de l'art (R. Dekoninck et C. Heering promoteurs), 2016.

de plusieurs sites romains (palais occupés par la haute hiérarchie religieuse ou églises), l'auteur dégage plusieurs dimensions des grotesques qui, soit ont maintenu un lien avec le monde antique, soit ont été réadaptées en fonction du lieu de culte avec une référence chrétienne. Son étude s'est avérée révélatrice pour établir une subdivision du système décoratif des Chapelles.

3.1.1. Fonction architecturale-structurelle

L'emplacement de l'ornement nous oriente vers sa fonction première, celle structurelle²⁵³. L'une des caractéristiques du décor, et en particulier des grotesques, réside dans son adaptation à chaque type de structure, grâce à sa souplesse compositionnelle²⁵⁴. En effet, dans toutes les églises, le système décoratif est utilisé pour orner des éléments architecturaux variés, réels et/ou feints : festons pour les frises, grotesques à candélabres pour les pilastres, rinceaux animés ou éléments géométriques pour les arcs, les contours des baies et les nervures des voûtes.

Par cette capacité d'adaptations aux éléments constructifs, l'ornement, outre sa fonction esthétique omniprésente comme l'indique déjà sa définition, revêt également celle de l'ordonnancement. Ce rôle structurant découle d'un certain rythme dans l'agencement du vocabulaire (répétitions, continuités, pauses, alternances, etc.)²⁵⁵. Cette fonction est réalisée de deux manières différentes : la première consiste à décorer les composantes architecturales réelles, tandis que la deuxième implique l'utilisation d'un vocabulaire architectural feint pour créer une illusion. Nous allons examiner en détail les deux cas ainsi que leurs objectifs.

3.1.1.1. Architecture réelle

Le premier cas concerne toutes les églises. Chacune possède au moins une frise ou des pilastres ornés, même si les deux monastères bénédictins de Meda et de Milan se distinguent par un riche vocabulaire, et cela pour chaque élément architectural. À San Maurizio, San Vittore, San Cristo et à la Cathédrale de Crémone, l'ornementation des frises s'étend sur la quasi-totalité du périmètre des lieux (nef, chœur, abside et dans certaines chapelles à San

²⁵³ C. HEERING, *art. cit.*, p. 12-14.

²⁵⁴ S. LANAERTS, *op. cit.*, p. 99-102.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

Maurizio et San Vittore). Par contre, à San Bernardino elle se limite aux frises des chapelles latérales séparant les parois des lunettes.

Caroline Heering l'explique bien : « l'ornement est doté d'une réelle opérativité dans l'articulation d'unités plastiques qu'elles soient architecturale, picturale et/ou sculpturale »²⁵⁶. Par sa position stratégique, l'ornement instaure à la fois un lien d'unité et de rupture entre l'architecture et les grandes fresques. En effet, le spectateur peut faire l'expérience d'une immersion totale grâce à la profusion des surfaces peintes (scènes religieuses, portraits et ornement), et être littéralement transporté dans un autre monde, celui du sacré. Cependant, l'agencement du système décoratif lui permet également de percevoir une séparation entre les différents espaces. L'utilisation de l'ornement sur les éléments architecturaux tels que la frise, les pilastres, les arcs, etc. encadre certes les scènes narratives, mais valorise en même temps les éléments structuraux ainsi que la géométrie utilisée dans la conception du projet. Ce rendu est particulièrement frappant à San Maurizio et à San Vittore, où l'aspect géométrique est omniprésent.

L'explication de cet usage réside dans la théorie de l'architecture renaissante, introduite par Leon Battista Alberti dans son traité *De re aedificatione*²⁵⁷ (1452) lui-même inspiré de *De Architectura* de Vitruve. A la Renaissance, les artistes à partir de Brunelleschi, ne se limitèrent pas seulement aux ordres classiques, mais introduisirent également l'usage des formes géométriques élémentaires, de la symétrie et des proportions harmonieuses des différentes composantes d'un édifice. En effet, l'historien de l'art Bruno Zevi définit la Renaissance « une riflessione matematica svolta sulla metrica romanica e gotica »²⁵⁸, soulignant ainsi la recherche des artistes à créer des espaces inspirés du passé grec et romain, fondés sur des rapports mathématiques élémentaires. Dans son traité, Alberti explique tous ces concepts essentiels pour la réalisation d'un projet architectonique, en mettant l'accent sur les définitions d'harmonie, de beauté et de correspondance.

Les églises de San Maurizio et de San Vittore sont imprégnées de ce classicisme géométrique. Elles illustrent le passage de l'ancienne tradition lombarde vers le nouvel esprit, fondé sur un discours intellectuel, tel que présenté précédemment : une certaine rigueur dans la définition des structures en planimétrie et en hauteur qui permet la lisibilité du volume dans

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Editore: Nicolò di Lorenzo, Firenze, 1452.

²⁵⁸ B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Torino, 2012, p. 76.

l'espace à travers les surfaces²⁵⁹. De plus, la structure de ces lieux se compose d'ordres d'une grande richesse, s'inscrivant dans la lignée culturelle de Bramante.

3.1.1.2. Architecture feinte

Pour le deuxième cas, l'ornement ne se situe plus sur une architecture réelle, mais sur une architecture feinte, laquelle peut également être considérée comme partie intégrante de l'ornement. En effet, le vocabulaire ornemental est en partie composé d'éléments architecturaux. Dans ce contexte, les ornements acquièrent une fonction particulière : par leur position, ils appartiennent à la fois à l'espace fictif lié aux scènes et personnages représentés et à l'espace réel, car ils décorent des éléments en trompe-l'œil à imitation des vrais.

Cette particularité est introduite à San Bernardino et à la Cathédrale de Crémone. Dans la première église, les épisodes du cycle marial (fig. 42 et 43) sont conçus comme des tableaux peints à l'intérieur d'un grand cadre (un pour chaque paroi) divisé en six parties. La structure simple est exaltée d'une guirlande végétale fine, embellie d'un ruban blanc et de plusieurs fleurs. En revanche, les épisodes de la *vie de saint Bernardin* (fig. 48 et 49) sont placés dans une architecture feinte à trois registres. Pour chaque registre, trois colonnes (deux latérales et une entre deux épisodes) soutiennent une frise accueillant les inscriptions explicatives pour l'épisode respectif. Toutes les colonnes feintes présentent un mélange de motifs qui enrichissent le fût : des grotesques avec des enroulements végétalisants, des guirlandes de perles dorées et un bandeau à motifs géométriques rappelant celui utilisé en faux marbre pour contourner les iconographies des lunettes absidales.

Quelque chose de semblable est introduit dans la Cathédrale de Crémone. Dans les *cycles de la Vierge et du Christ*, la surface du premier registre, comprise entre deux travées est divisée en deux parties afin d'y loger deux épisodes au lieu d'un seul. Ce partage de l'espace est réalisé à l'aide d'un pilastre feint décoré de grotesques en formes de candélabres en grisaille sur fond d'or, ayant à chaque fois une syntaxe et un vocabulaire variés (fig. 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88) : des vases ou des coupes, d'où s'échappent des enroulements végétalisant qui se mêlent à des êtres anthropomorphes tels que des putti, des figures gainées, des êtres hybrides, des mascarons, etc. En revanche, toujours dans la nef au troisième registre, des cartouches sont

²⁵⁹ Voir S. FERRARI, «Bramante e Leonardo: classicismo e sperimentalismo alla corte di Ludovico il Moro» dans G. BALDASSARI (e.a), *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, Milano, Università degli Studi, 2021, p. 123-135.

encadrés de cuirs en grisaille, rehaussés d'angelots sur les côtés des enroulements. De nouveau, nous nous trouvons face à un brouillage de limites entre espace réel, introduit par le cartouche avec l'inscription, et espace feint par la peinture de l'ornement. De plus, la confusion est double puisque l'artiste a fait usage de la grisaille, une technique qui rapproche la peinture à la sculpture en pierre par le biais d'un trompe-l'œil.

Un mélange d'architecture feinte et réelle se trouve au plafond du chœur de San Cristo (fig. 68). Les quatre nervures qui divisent le plafond en quatre voiles, sont mises en évidence par une décoration végétale accentuant encore davantage la séparation en compartiments, comme nous l'avons vu pour San Maurizio, San Vittore et la Cathédrale. En outre, chaque évangéliste à l'intérieur de sa propre voile est entouré d'un faux cadre peint, permettant d'introduire d'autres ornements dans l'espace restant. Nous y retrouvons notamment des personnages féminins dans de fausses niches maintenues par des putti en grisaille.

L'ajout de ce vocabulaire architectural en trompe-l'œil sur un parement témoigne clairement de l'attachement des artistes renaissants à l'architecture ainsi qu'à la subdivision de l'espace. Effectivement, ces éléments peuvent être interprétés comme une extension de ceux réels. De nouveau, l'ornementation remplit non seulement la fonction d'encadrement des scènes iconographiques principales, mais aussi celle d'accentuer la structure et de créer de nouvelles surfaces pour des œuvres secondaires. De même qu'à San Maurizio et San Vittore, l'emploi d'une ornementation architecturale feinte, illustre la volonté de fusionner l'architecture et l'ornement, qui demeure prédominante.

3.1.2. Fonction symbolique

L'ornement n'est pas seulement un élément esthétique et structurel, mais il revêt également une dimension symbolique²⁶⁰ créée par la relation entretenue entre l'objet ornemental et l'homme, qu'il s'agisse du destinataire (le public visé) et/ou du destinataire (le commanditaire). La signification du système peut mettre en valeur, voire même glorifier, le commanditaire ou le lieu où il se trouve. La réussite de cette intention est assurée par l'application du principe de convenance par l'artiste. Dans *De l'orateur*, Cicéron explique ce concept comme la nécessité d'adapter le discours en fonction des sujets et des circonstances :

²⁶⁰ C. HEERING, *art. cit.*, p. 14-15.

« L'homme éloquent doit surtout faire preuve de la sagacité qui lui permettra de s'adapter aux circonstances et aux personnes. Je pense en effet qu'il ne faut parler ni toujours, ni devant tous, ni contre tous, ni pour tous, ni à tous de la même façon. Celui-là sera éloquent, qui sera capable d'adapter son langage à ce qui conviendra dans chaque cas »²⁶¹.

Alors que le sous-chapitre précédent portait sur l'analyse de l'emplacement du système décoratif, cette section se concentre sur l'examen des motifs et du vocabulaire utilisés dans toutes les églises, y compris ceux dotés d'une fonction structurelle analysés précédemment. Le système décoratif de ces Chapelles Sixtines présente-t-il uniquement un vocabulaire antiquisant ou intègre-t-il également un vocabulaire religieux ? Ces deux typologies sont-elles mélangées ou séparées ? Quelle est leur signification à l'intérieur de ces édifices sacrés ? Existe-t-il un rapport symbolique entre les scènes iconographiques et l'ornement ?

Une observation générale des Chapelles révèle principalement un usage prédominant du vocabulaire antiquisant : rinceaux végétalisant entrelacés avec des grappes de raisin, des vases et des coupes, des mascarons, des fleurons, des cartouches, des casques militaires, des animaux réels tel que des dauphins et des oiseaux ou des êtres hybrides comme le phénix, le griffon et le serpent ailé. Au-delà du vocabulaire, le recours au classicisme se manifeste par le goût à l'antique pour les grotesques sur les pilastres, spécialement à la Cathédrale de Crémone, San Bernardino, San Vittore, San Maurizio et en partie à San Cristo. Il s'agit d'un ornement, soit en grisaille rappelant la pierre sculptée dans l'Antiquité sur un fond monochrome (le plus souvent doré et bleu, ou rouge), soit doré sur fond blanc, un style largement répandu dans la péninsule italienne et qui démontre l'intérêt des artistes pour les décorations contemporaines.

Si dans la plupart des cas, l'ornement est une simple reprise de l'antique à vocation esthétique, il arrive à maintes reprises, que les motifs païens soient accompagnés d'un vocabulaire à la fois chrétien et politique. Cette association enrichit l'ensemble et permet de relier l'ornementation au contexte d'implantation.

Nous allons examiner plusieurs exemples afin d'en saisir la signification ainsi que le rapport entretenu et d'identifier, le cas échéant, leur lien avec les scènes.

3.1.2.1. Fonction religieuse

²⁶¹ CICERON, *De l'orateur*, XXXV-XXXVI, 132.

La première caractéristique que nous retrouvons dans le système décoratif réside dans l'émergence d'un nouveau langage chrétien. Les artistes utilisent ce répertoire de deux façons distinctes : partiellement, en intégrant quelques motifs chrétiens à un ensemble païen ou totalement, lorsque le langage religieux domine sur celui antique.

Pour le premier cas, la Cathédrale de Crémone et San Bernardino en font partie.

Dans la Cathédrale, cet aspect est visible sur les pilastres feints qui divisent les épisodes des *cycles de la Vierge* et du *Christ* dans la nef centrale (fig. 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87). Les grotesques à candélabre sont peintes en grisaille sur un fond doré, imitant des décors à l'antique, une technique déjà employée par Mantegna dans la *Chambre des Époux* (fig. 165). Les candélabres sur les pilastres des travées présentent des similitudes entre elles, avec quelques variations d'assemblage ainsi que de vocabulaire. Elles se composent d'une succession de vases, d'animaux (griffons, hiboux, singes), d'enroulements et de chutes de végétaux, de mascarons, de figures anthropomorphes et engainées, de palmettes et d'hybrides. Quelques éléments chrétiens, riches de significations religieuses, parsèment ces motifs, notamment des coquilles Saint-Jacques²⁶², des griffons, des agneaux ailés et des lapins, tous symboles du sacrifice et de la résurrection du Christ²⁶³, ainsi que des têtes de chérubins. Ce principe se retrouve également sur les colonnes qui séparent les travées de la nef centrale entre elles.

Ce mélange de motifs païens et chrétiens est employé également par Gerolamo Colleani pour les pilastres et les frises des deux chapelles latérales dédiées à saint Roch et à sainte Catherine. Encore une fois, l'aspect antiquisant est créé par l'utilisation de grotesques en grisaille sur fond monochrome (rouge pour la *Chapelle de saint Roch* et bleu pour celle de *sainte Catherine*) (fig. 166 et 167). Le décor se présente de manière identique pour les deux côtés. Sur les pilastres, nous retrouvons une répétition d'une séquence composée d'un flambeau, d'une coquille Saint-Jacques, d'une tête de chérubin, d'angelots, tous unis par des enroulements d'acanthes se transformant en animaux hybrides. En revanche, les frises sont construites autour de plusieurs cartouches trapézoïdaux contenant chacun une syllabe, dont la signification demeure malheureusement mystérieuse : DI – VO – RO – CHO – SA – CRA –

²⁶² La coquille Saint-Jacques, élément originaire du monde mythologique, était souvent placée dans les tombeaux symbolisant la renaissance et la résurrection. Tandis que dans le monde marin, elle représentait également la fécondité et l'amour, comme en témoigne *La Naissance de Vénus* de Botticelli. Le monde chrétien s'est réapproprié cet objet, en y voyant une analogie avec le tombeau d'où l'homme renaîtra à la fin des siècles. Voir G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984, p. 114.

²⁶³ Outre leur association à la résurrection, les lapins symbolisent également la pureté de la Vierge et le mystère de l'incarnation.

EM²⁶⁴. L'ensemble est agrémenté d'arabesques avec des grappes de raisins et des angelots qui chevauchent des cygnes, deux motifs dotés d'une symbolique chrétienne. Le premier, les fruits, font référence au sang du Christ ainsi qu'à sa Passion. Le deuxième, l'angelot sur le dos d'un animal, symbole répandu à l'époque, présente un degré de complexité supérieur. Pour ses caractéristiques physiques, le cygne est l'incarnation de la beauté pour son plumage blanc, de la pureté ainsi que de l'élégance, ce qui lui vaut d'être utilisé à plusieurs reprises dans des blasons royaux. À l'inverse, dans l'iconographie chrétienne, le cygne est associé à une connotation négative. Derrière sa beauté et son chant harmonieux, selon cette symbolique, se cache le malin cherchant à séduire l'homme et à l'entraîner dans le péché²⁶⁵. Cette signification pourrait amener à formuler l'hypothèse de la représentation de la lutte contre le mal et du terrassement du mal (cygne) par le bien (l'être céleste).

Par ces deux exemples, nous remarquons déjà une intégration progressive du répertoire religieux chrétien à celui païen, ainsi qu'un réemploi de certains éléments antiques réinterprétés dans une perspective chrétienne, comme le dauphin sur les cygnes ou les coquilles Saint-Jacques. Cela illustre la réappropriation du vocabulaire en fonction de l'évolution du contexte.

Au fil du temps, cette combinaison équilibrée et harmonieuse entre les deux langages cède le pas à d'autres typologies d'ornements où la sphère religieuse prend une importance croissante. Non seulement les éléments laïcs sont réinterprétés à la lumière du christianisme, mais de véritables objets, liés à la liturgie ou aux symboles de la Passion, sont intégrés par le peintre dans son expression artistique, comme l'avait déjà fait à l'époque Filippino Lippi pour la Chapelle Carafa. En revanche, la syntaxe typique des candélabres, des grotesques et des festons est conservée.

L'église de San Cristo présente cette nouveauté sur la frise presbytérale et absidale (fig. 168). Entre les multiples festons où abonde une grande variété de fruits et fleurs, des angelots portent une série d'objets religieux renvoyant à la célébration de la messe. On y retrouve, disposés çà et là, un crucifix, un calice avec une patène, une lyre, des cloches, la clé de saint Pierre et un encensoir. Une décoration similaire orne la frise sur la paroi de gauche (fig. 63). Toutefois, elle est vidée de tout sens symbolique chrétien en acquérant plutôt un sens neutre. En effet, les angelots sont transformés en putti, et les objets liturgiques ont disparu pour laisser place aux festons. La seule particularité qui pourrait suggérer une légère connotation religieuse

²⁶⁴ Syllabes de la *Chapelle de sainte Catherine*.

²⁶⁵ L. HABLOT, « Emblématique et mythologie médiévale, le cygne enchaîné, une devise princière » dans *Animalia*, n. 49, p. 52.

est l'étrange représentation d'un chien et d'un chat qui se font face autour d'une gamelle (fig. 169). Dans la tradition chrétienne, le chien est associé à la fidélité²⁶⁶, contrairement au chat qui, depuis le Moyen Âge, a été considéré un animal diabolique. Plusieurs auteurs ont associé le jeu des félins avec les souris chassées à celui du diable avec les âmes²⁶⁷. Même Pape Innocent VIII publia une bulle papale intitulée *Summis desiderantes affectibus*²⁶⁸ pour condamner le chat comme auxiliaire de Satan. Cet animal est souvent représenté dans les iconographies de la Cène (à titre d'exemple de Domenico Ghirlandaio et de Jacopo Bassano), représenté plus spécifiquement auprès de Judas Iscariote, figure emblématique de la trahison. D'autres exemples, contemporains ou plus tardifs, traitent le même thème de l'opposition entre chat et chien. La fresque de la *Dernière Cène* de Cosimo Rosselli (fig. 170) réalisée entre 1481 et 1482 dans la Chapelle Sixtine du Vatican se rapproche à celle de la frise de San Cristo²⁶⁹. Dans la Cène, le combat de ces animaux pourrait symboliser la lutte entre le bien (chien) et le mal (chat) annonçant la Passion du Christ et sa victoire sur le diable par sa résurrection²⁷⁰. Cette interprétation pourrait être également transposée pour San Cristo, où, bien que plus paisibles, les animaux adoptent toujours une attitude d'affrontement. En revenant aux frises de San Cristo, par cette différence symbolique dans le décor correspondant à son emplacement dans l'église, nous pouvons affirmer une fois de plus que les artistes de Brescia ont varié le degré sacramentel de l'iconographie en fonction de la zone d'emplacement à l'intérieur de l'édifice.

Ce même type de lien entre abside et ornement a été introduit également à San Bernardino. Colleoni propose pour la frise de l'abside (fig. 171) un décor semblable à celui des chapelles. De la même manière que San Cristo, la décoration est chargée d'une signification religieuse majeure par le changement de vocabulaire. Au lieu des cartouches employés comme éléments de rassemblement des rinceaux, il adopte des cruches et des ciboires, deux objets liturgiques utilisés lors de la messe. Ce deuxième exemple confirme, une fois de plus, la volonté précise de représenter cette typologie d'objets dans la zone absidale pour créer une liaison entre système décoratif et emplacement.

²⁶⁶ Les textes religieux abondent en de nombreuses histoires mettant en scène des chiens, comme dans les vies des saints Dominique, Roch et Guinefort, de Tobie et l'ange Raphaël pendant leurs voyages.

²⁶⁷ A. APOSTU, « Le chat entre le malin, le bibelot d'appartement et le charme féminin. Étude comparatiste sur le félin dans la peinture au temps de la Renaissance italienne et du Symbolisme français » dans *Interlignes*, Institut Catholique de Toulouse, 2015, p. 198.

²⁶⁸ *Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum Romanorum pontificum*, Augustae Taurinorum Seb. Franco et Henrico Dalmazzo Editoribus, vol. 5, p. 296-298.

²⁶⁹ Cet affrontement entre chien et chat se retrouve également dans l'œuvre *Les noces de Canan* réalisé par Fulvio Piazza en 1565 pour l'église de San Maurizio.

²⁷⁰ Biblioteca melitense, *Tra bene e male. Come cani e gatti nell'ultima cena*, s.d., [<https://urls.fr/Oldman>], (consulté le 24 juin 2024).

Une autre église présentant un exemple semblable est la Cathédrale de Crémone. Parmi les nombreux pilastres offrant un mélange équilibré entre Antiquité et christianisme, les deux décorées par Le Pordenone se démarquent du schéma habituel, employé jusqu'alors pour embellir le site. L'artiste s'écarte principalement par l'émulation de l'esthétique antique avec l'introduction d'un ornement polychrome, qui se rapproche de celle des artistes renaissants de l'époque. Sur les deux colonnes qui séparent les scènes de la *Montée au Calvaire* de la *Descente de croix* (fig. 172) et du *Christ en train d'être cloué à la croix* (fig. 173), quelques putti et angelots s'entremêlent à des animaux (coq, héron, dragon, pélican), à des festons de fruits et des grappes de raisin, à des casques militaires décorés de reliefs, à des trompettes et à un manteau rouge ainsi qu'à un être diabolique. La signification de ce décor demeure incertaine. Un grand nombre d'éléments semblent faire référence à la *Passion du Christ* qui est mise en scène aux côtés des pilastres. Font partie de l'œuvre la Sainte Tunique, le coq symbolisant le reniement de saint Pierre, le raisin, représentation emblématique du sang du Christ contenu dans le calice pendant le rite eucharistique et versé sur la croix, et des éléments tels que le casque militaire et le tambour²⁷¹ renvoyant aux soldats romains et les figures humaines des bourreaux du Christ. Si cette hypothèse s'avère être véridique, les décorations auraient, même dans ce cas, un lien étroit avec leur emplacement et surtout avec les scènes qu'elles encadrent.

Parmi toutes les Chapelles, San Vittore et San Maurizio sont celles qui, dans leur système décoratif, font le plus appel à un langage religieux riche et varié. Comme expliqué dans la section précédente, ces deux églises sont celles qui adoptent le plus d'ornement pour encadrer les scènes et diviser les espaces, mais aussi pour remplir les surfaces. Plusieurs éléments architecturaux présentent un registre chrétien qui est assez subtil à Meda, contrairement à Milan où il est plutôt direct. Nous allons examiner de plus près quelques décors, comme nous l'avons fait pour les autres lieux.

À San Vittore, ce qui attire le plus le regard et suscite le plus grand intérêt est le plafond en raison de la complexité de sa conception. La structure est coiffée d'une voûte (fig. 174), agrémentée sur les côtés d'arcs ogivaux. Elle se compose de trois carrés dont celui du milieu qui accueille une rosace en son centre. Chaque forme est flanquée à gauche et à droite de voiles divisées en triangles. Encadré de motifs géométriques rose foncé, chaque espace arbore une couleur différente conférant à l'ensemble mouvement et variété (fig. 175). La rosace bleue de plafond est ornée de grotesques en grisaille mêlées à des symboles du Christ. Ces derniers,

²⁷¹ Cette série d'éléments est souvent complétée par des des que les soldats romains, chargés de l'exécution de Jésus, avaient jetés pour savoir à qui reviendrait sa tunique.

placés sur des chapiteaux végétalisés, sont soutenus de chaque côté par des angelots. Parmi ces symboles, nous reconnaissons la colonne de la flagellation, la croix, l'échelle, la lance entre les putti qui tiennent dans leurs mains la tige de roseau au bout de laquelle est fixée une éponge imbibée de vinaigre, les clous, la couronne d'épines, la corde et les pinces.

Une même rosace, spéculaire à la précédente, se présente sur le plafond de l'ancienne église claustrale, au milieu des vestiges des fresques qui ressemblent à celles du côté public mais sans le marteau et les pinces. Face à cette distinction, Chiara Ersilio propose l'hypothèse de l'influence de deux niveaux culturels différents : les fidèles étaient liés à la tradition iconographique populaire, tandis que les bénédictines se basaient sur les Évangiles qui ne font aucune mention de ces deux outils²⁷². Entre chaque paire de putti, des candélabres à motifs d'acanthes soutiennent un mascarón et plusieurs vases de formes et tailles distinctes, se terminant par des têtes de chérubins ailés. Des cornes d'abondance surmontées de figures tétramorphes, chevauchées par des putti, émergent des candélabres. Ces figures chimériques, dotées d'un corps de sirène, des pattes de lion, d'ailes ainsi qu'un d'un buste et d'un visage féminin, constituent un renvoi à la culture égyptienne. Cet intérêt pour l'Égypte s'explique par l'engouement développé dès la fin du XV^e siècle par Pape Alexandre Borgia qui s'inspira des mythes égyptiens et, les interprétant, les adapta à la lumière de la religion chrétienne²⁷³. En effet, le sphinx évoque ici la figure du Christ : par sa composition à la fois humaine (tête de pharaon) et divine (dieu solaire avec un corps de lion), le sphinx est rapproché au Christ, considéré lui aussi comme le Soleil divin, moitié humain et moitié dieu²⁷⁴. Quatre coquilles peintes ornent les angles du carré contenant la rosace. Ce qui illustre une nouvelle fois le réemploi d'un motif païen dans l'iconologie chrétienne, comme déjà expliqué dans les paragraphes précédents.

Les autres compartiments carrés jaunes (fig. 176) sont décorés de manière symétrique d'enroulement d'acanthes, mêlés à des cornes d'abondance, des bustes d'hommes en armures et des têtes à la chevelure de serpent rappelant la figure de Méduse et enfin à des dauphins dévorant des reptiles. Si le dauphin est un symbole positif interprété comme un sauveur courageux face au péril²⁷⁵, le serpent est une figure diabolique souvent assimilée à Satan dans

²⁷² C. ERSILIO, *op. cit.*, p. 90-91.

²⁷³ F. NUCCIARELLI, *Studi su Pinturicchio dalle prime prove alla Cappella Sistina*, Perugia, 1998, p. 51 ; C. ERSILIO, *op. cit.* p. 91.

²⁷⁴ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario di Cristo. La misericordia emblematica di Gesù Cristo*, vol. I, Roma, 1994 (La via dei simboli), p. 552-553.

²⁷⁵ G. HEINZ-MOHL, *op. cit.*, p. 114.

la Bible. En revanche, les voiles en arc brisé sont remplis de rinceaux entrelacés à des figures gainées, à des éléments phytomorphes et à des putti.

Cette analyse met en évidence la richesse et la diversité des motifs présents sur le plafond, puisés au répertoire classique. Les artistes ont su les intégrer habilement au contexte religieux. Comme nous l'avons observé, chaque élément recèle une signification profonde liée au thème du salut et de la Résurrection, déjà préfigurée par les instruments de la Passion.

Hormis le plafond, l'église de San Vittore offre aussi d'autres ornements intéressants à analyser comme les frises (fig. 177) surmontant les autels latéraux. Les côtés des tondi contenant les saints²⁷⁶ sont décorés de mascarons dont les bouches laissent échapper des fleurons soutenant des anges musicien. Dans chaque frise, jouent un instrument différent : violon, mandoline, trompe, cornemuse, flûte et triangle. L'ajout de ces objets musicaux à l'intérieur des décors servait à mettre en valeur l'activité préférée des bénédictines, citée par Lodi et Lupis dans leur présentation des orgues de l'église.

Lodi écrit: «vedensi tre organi, il maggiore nel frontispicio della Chiesa sopra la porta, per dove s'entra, e gli altri due, uno per parte i quali hora ad uno, hora a due, e molte volte anche tutti e tre, conforme che sono più, e meno i chori di musica sono da diverse eccellentissime Organiste con soave armonia sonati, tanto più quando si sentono insieme con la musica»²⁷⁷.

Lupis insiste ultérieurement que l'église interne «vanta tre superbissimi organi, maneggiati dall'incomparabile Virtù dell'istesse madri, ove con la delicatezza del canto gareggiano nella maestria delle note con l'Apollinare di Roma»²⁷⁸.

Différemment des autres Chapelles, le système décoratif de San Maurizio est encore plus riche en motifs empruntés directement au monde liturgique. Son ampleur ne nous permet malheureusement pas de tout mentionner. Par conséquent, nous nous concentrerons sur les pilastres des deux parties. Aussi bien du côté claustral que du côté public, au niveau des tribunes, les pilastres séparant chaque travée sont décorés de candélabres à grotesques dorées

²⁷⁶ Présentés dans le chapitre 1.

²⁷⁷ E. LODI, *op. cit.*, p. 23 ; Traduction de l'italien au français : « On peut voir trois orgues, le plus grand en contre-façade de l'église au-dessus de la porte d'entrée, et les deux autres, les deux autres, un de chaque côté, qui sont joués en douce harmonie par d'excellentes organistes, tantôt un individuellement, tantôt à deux, et souvent même tous les trois ensembles, selon le nombre de chœurs musicaux. Le son des orgues est d'autant plus qu'on les entend en même temps que la musique ».

²⁷⁸ A. LUPIS, *op.cit.*, 1676, p. 141 ; Traduction de l'italien au français : « Il possède trois orgues superbes, joués avec une maîtrise incomparable par les mêmes mères, qui, avec la délicatesse du chant, rivalisent en virtuosité des notes avec l'organiste de l'Apollinaire de Rome ».

sur fond blanc. Plutôt que d'utiliser des motifs païens neutres ou de les réinterpréter dans une clé chrétienne, les artistes ont choisi directement le répertoire religieux, facilement compréhensible par les fidèles.

À titre d'exemple, le pilastre situé entre les troisième et quatrième travées (fig. 178) présente un basement supportant un ciboire, surmonté à son tour de la colombe du Saint Esprit entourée dans une structure végétalisante. Cette dernière soutient un vase garni de chutes auxquelles sont accrochées les deux extrémités du voile de la Véronique. Le tout est dominé par une mitre accompagnée d'une croix et d'un sceptre. Par contre, sur le pilastre de gauche, à la limite des deux églises, (fig. 179) la surface est ornée d'une succession d'*Arma Christi*. La colonne, soutenue par une cruche d'eau, ayant servi à Pilate pour se laver les mains, est flanquée de deux fouets en cuir. Au sommet de la colonne, le calice de la Dernière Cène, au-dessus duquel sont représentés deux fouets en sorgho croisés couronnés d'un coq et d'une tête du Christ. L'ensemble est complété par la croix, entourée de divers objets : une lance, une éponge imbibée de vinaigre, un clou, une pince et un ruban symbolisant le Christ.

Ce sont deux exemples parmi d'autres, mais qui illustrent bien la typologie décorative ainsi que mes propos. Tous les pilastres du matroneum possèdent la même syntaxe, tout en variant leur vocabulaire. Nous y retrouvons : des chérubins, un vêtement liturgique, un ciboire et une patène, l'hostie, le casque avec le drapeau et les épées romaines symbolisant les bourreaux, une représentation du *Mont des oliviers* avec le Christ et les trois apôtres endormis, la main bénissante et la crosse d'évêque. Contrairement à San Vittore, l'Antiquité est mise complètement de côté y compris les êtres hybrides au profit d'une adoration du thème religieux.

L'église claustrale de San Maurizio abrite des candélabres d'une typologie tout à fait particulière, réalisées sur les pilastres du premier niveau²⁷⁹ (fig. 180). Comparés à ceux précédemment analysés, ces décors-ci témoignent d'un retour à l'antique, goût déjà observé à Meda et San Bernardino, à savoir des candélabres en grisaille sur fond bleu monochrome. Le décor qui accompagne ces candélabres reprend des scènes de la vie du Christ : un *Chemin de*

²⁷⁹ Concernant l'attribution de l'œuvre, les historiens de l'art avancèrent plusieurs hypothèses. En 1962, Ottino dalla Chiesa l'attribua à Bernardino Luini, datant sa création de la première décennie du XVI^e siècle. Il reconnut dans le style de l'œuvre un mélange d'influences entre Butinone, Civerchio, Bergognone et Bramantino. Toutefois, en 1967, Maria Luisa Ferrari contesta cette attribution à cause d'une qualité technique jugée inférieure à celle des œuvres de Luini. Alessandro Rovetta, historien de muséologie et critique d'art et de restauration à l'Université catholique du Cœur-Sacré de Milan a récemment suggéré une nouvelle attribution en soulignant l'existence d'un dialogue stylistique entre les œuvres de Butinone et Bramantino, semblable à celui observé pour les armoires de la sacristie de Santa Maria delle Grazie à Milan. Voir : A. OTTINO DALLA CHIESA, *op. cit.*, p. 44-45; M.L. FERRARI, «Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombardo» dans *Paragone*, 211, 1967, p. 28; A. ROVETTA, *Origine ed affermazione del Rinascimento in Alto Lario tra Quattrocento e Cinquento*, Milano, 1988, p. 27.

croix dans la partie inférieure et, dans celle supérieure, les épisodes précédant sa Passion. Le *Chemin de croix* est composé d'épisodes singuliers, mais empreints d'une grande charge émotionnelle : l'*Adieu du Christ à sa mère*, le *Lavement des pieds*, le *Mont des oliviers*, la *Capture du Christ*, la *Flagellation*, la *Montée au Calvaire*, le *Christ en train d'être cloué à la croix* et la *Crucifixion*. Ils sont représentés tous aux pieds de la candélabre, dans un carré de couleur marron clair. Certains historiens de l'art comme Sandrina Bandera et Paola Viotto Pedrolì ont démontré l'influence iconographique de la *Petite Passion* de Dürer, une série de xylographies réalisées entre 1509 et 1511 et qui connut un véritable succès en Italie septentrionale à partir de 1513²⁸⁰. La résurgence des œuvres de style nordique se manifeste principalement pour les épisodes moins représentés du *Chemin de croix* ou dans ceux où l'artiste voulait accentuer certains aspects symboliques²⁸¹. Un exemple explicite est la fresque représentant le moment de *Jésus en train d'être cloué sur la croix* (fig. 181). Ce thème peu développé en Italie, contraste avec sa prévalence dans les pays de l'Europe du Nord. L'artiste lombard reprend ici certaines figures de la *Petite Passion* (fig. 182) : les deux bourreaux debout manipulent chacun un marteau tandis qu'un troisième, accroupi sur la croix, s'active avec sa tarière. Cependant, la composition générale diffère de celle de Dürer : la croix n'est plus inclinée vers le bord du cadre, mais plutôt parallèle. D'autres scènes reprennent les compositions nordiques : le *Lavement des pieds* pour la composition générale et les personnages principaux de la scène ; le *Mont des oliviers* pour la partie supérieure où le Christ angoissé lève les yeux vers l'ange tout en baissant la tête en direction de ses mains jointes ; l'*Adieu du Christ à la Vierge* avec la reprise très simplifiée de la gravure *Jésus et les sœurs de Lazare* ; et enfin la *Capture du Christ* (fig. 183 et 184) où les personnages principaux ressemblent à Judas allant embrasser le Christ désormais capturé et à saint Pierre en train de couper l'oreille au serviteur de Caïphe, Malchus, peint en avant-plan. Dans tous ces épisodes, le style nordique est repris pour souligner la souffrance humaine du Christ²⁸². En effet, les épisodes de la *Petite Passion* sont profondément marqués d'une grande expressivité dans un goût populaire propre à Dürer. L'emplacement du *Chemin de croix* sur les socles des candélabres a été vraisemblablement choisi par l'artiste pour exprimer symboliquement le sens du fondement de la structure et par extension du christianisme²⁸³.

²⁸⁰ S. BANDERA, *op. cit.*, p.51-52; P. VIOTTO PEDROLÌ, « Reminiscenze dureriane nella chiesa claustrale di San Maurizio al Monastero Maggiore » dans *Arte religiosa*, p. 99-103.

²⁸¹ P. VIOTTO PEDROLÌ, *art. cit.*, p. 102.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 99.

Pour ce qui est des candélabres, elles se composent chacune d'un épisode de la vie du Christ et de deux saints qui reposent sur une surface en forme de vases et sont ceints de volutes végétales et de cornes d'abondance. Les scènes représentées illustrent, d'un côté l'enfance du Christ (la *Fuite en Égypte*, la *Circoncision*, la *Dispute au temple*, le *Baptême*) et de l'autre, sa vie publique (la *Tentation*, le *Repas chez Simon le pharisien*, *Jésus et la Samaritaine* et la *Résurrection de Lazare* (fig. 185)). Les scènes, à nouveau choisies et réfléchies avec soin en lien avec le *Chemin de croix*. Elles invitent le fidèle, en l'occurrence les religieuses, à la méditation et à la réflexion sur les thèmes développés du péché, de la conversion, de la souffrance et de la purification, tout en le rapprochant intimement de la figure de Jésus²⁸⁴. Les saints peints au-dessus des scènes guident le fidèle dans sa dévotion. Au niveau intermédiaire des candélabres, nous trouvons des moines, tandis que dans la partie supérieure, des saints (probablement des évêques ou des Pères de l'Église). Tous sont représentés de manière hiératique avec leurs attributs. Concernant les moines, nous reconnaissons *saint Pierre de Vérone* (fig. 186), *saint Bernardin de Sienne*, *saint Benoît*, *saint Antoine de Padoue* et, exceptionnellement, *saint Martin de Tours* sur son cheval en train de couper son manteau pour le partager à un mendiant. La présence de saint Martin dans cette série de saints moines (franciscains et bénédictins) s'explique par le lien qui unissait l'Ordre bénédictin et celui franciscain au culte de saint Martin. En effet, ce dernier se développa en Occident, plus précisément dans la Gaule moyenne, grâce à plusieurs fondations réalisées par l'Évêque de Tours, lui-même²⁸⁵. Plusieurs points communs rapprochèrent Saint Benoît de Saint Martin de Tours : une vie profondément ancrée dans une spiritualité partagée, un dévouement aux plus démunis, un héritage spirituel commun et un rôle symbolique important dans la tradition chrétienne. Tous deux considérés comme des figures majeures du monachisme occidental, ils inspirèrent profondément la chrétienté de l'époque et ses artistes. Saint Martin, fondateur en 361 du premier monastère d'Europe à Ligugé, près de Poitiers, fut rapidement considéré l'un des pères du monachisme occidental aux côtés de Saint Benoît, à l'origine de la règle bénédictine. En revanche, les hommes surmontant les moines sont difficiles à identifier car la plupart portent des habits d'évêque avec une mitre et une crosse. Les seuls reconnaissables sont *saint Jean-Baptiste* et *saint Jérôme* (fig. 187).

Mariage de beauté et dévotion, ces pilastres sont uniques en leur genre et témoignent d'une grande innovation de la part de l'artiste. Si la pratique de peindre des scènes à l'intérieur

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Voir la vie du saint : TRECCANI-Enciclopedia italiana Treccani, *Martino di Tours, santo*, s.d., [https://urls.fr/4qy641], (consulté le 12 juin 2024).

des grotesques et des candélabres était développée à Rome, l'association d'un *Chemin de croix* à des candélabres est une création originale tout à fait inédite. Cette combinaison a permis de concilier beauté et utilité, et dans ce cas-ci, d'exposer des scènes iconographiques sacrées significatives pour susciter la dévotion des fidèles.

3.1.2.2. Fonction politique

La deuxième fonction du système décoratif est éminemment politique. Dans le deuxième chapitre, nous avons montré la présence de certains commanditaires et mécènes qui, pour san Maurizio à Milan et pour la Cathédrale de Crémone, correspondaient respectivement aux seigneurs et aux entités politiques locales. C'est notamment dans ces deux lieux de culte que nous retrouvons des décors à visée politique, destinés, soit à présenter les personnages qui ont participé à la création de l'église, soit à des habitants locaux pour leur rendre hommage.

En raison du nombre élevé de commanditaires, San Maurizio est la Chapelle qui manifeste le plus clairement cette caractéristique. Certaines chapelles de la partie publique présentent des pilastres ornés de candélabres à grotesques ou de trophées, auxquels sont intégrés les blasons des commanditaires.

Sur le pilastre du premier registre à gauche, séparant la *chapelle Bergamini* de la *chapelle del Carretto*, une série d'éléments hétéroclites est disposée selon la typologie des trophées : tambours, cornemuses, flûte de pan, casques (simples ou plumés) et livres (fig. 188). Plusieurs d'entre eux font partie du répertoire musical, renvoyant à l'une des pratiques cultivées par les nones de ce couvent bénédictin. En effet, l'aura de la musique est attestée à l'intérieur du lieu par plusieurs historiens de l'art²⁸⁶ et par les magnifiques orgues de la partie claustrale, aujourd'hui encore admirées par les visiteurs.

Au milieu du fût du pilastre, les frères Luini, chargés de la réalisation des chapelles ainsi que de leurs décorations environnantes, intégrèrent un cuir en stuc exhibant le blason de la famille Del Carretto. Ce blason héraldique comporte sur son tiers supérieur une croix bleue sur fond rouge et sur la partie inférieure restante cinq bandes d'or diagonales alternées à cinq bandes rouges (dites de gueules). Ce motif dans la terminologie héraldique est connu sous le nom de « plié de cinq d'or et de gueules ».

²⁸⁶ L. MADERNA, *op. cit.*, p. 120-121.

Selon le même modèle, les Luini décorèrent le pilastre séparant les deux *chapelles Del Caretto* (fig. 189), mais cette fois-ci avec le blason des Bentivoglio au lieu de celui de la famille Del Caretto. Son cadre en stuc est agrémenté de deux mascarons, deux coquilles sur les côtés et des feuilles transformées en poissons. Comme la précédente, cette armoirie est également placée sur les pilastres entre les troisième et quatrième travées, aussi bien à gauche qu'à droite, de manière symétrique par rapport à la nef centrale. Nous les avons déjà décrites au deuxième chapitre en évoquant les portraits d'Ippolita Sforza et d'Alessandro Bentivoglio. Par rapport à celui introduit entre les deux *chapelles Del Carretto*, ces deux blasons présentent une composition particulière : le stuc en forme d'héraldique contient l'armoirie Bentivoglio mais de petite dimension, posée sur un chariot. Elle se divise en trois parties correspondant aux titres politiques acquis par Alessandro Bentivoglio, notamment un aigle sur fond doré symbolisant le statut impérial, un écartelé rouge sur fond doré et de mêmes couleurs des lignes diagonales alternées, indiquant le statut de comte. Le blason en dimensions réduites est surmonté d'un casque appartenant à la famille Bergamini²⁸⁷ et d'un aigle royal couronné. L'ensemble est posé sur une grille peinte en trompe-l'œil. Contrairement aux blasons déjà analysés, ceux des Bentivoglio, identiques entre eux, sont situés entre les troisième et quatrième travées et introduits dans un cadre en grisaille composé d'un cuir soutenu par deux hommes nus agenouillés. Le tout est surmonté d'un ange jouant de deux trompettes. L'usage de cette technique a sans doute été un subterfuge pour créer une séparation avec les candélabres à grotesques extrêmement décorées et mettre en évidence le blason, comme c'est le cas pour d'autres stucs.

Un dernier cas à analyser en San Maurizio est l'ornement qui entoure la *chapelle Simonetta*. Les pilastres latéraux présentent une certaine ambiguïté quant à leur signification, oscillant entre fonction politique et religieuse (fig. 190 et 191). La chapelle fut réalisée par Fulvio Piazza en 1555 et offerte par Monseigneur Bernardino Simonetta, évêque de Pérouse, cousin d'Ippolita et neveu du secrétaire ducal des Sforza (Ciccio Simonetta). L'ornementation verticale met en scène des hommes virils à demi-buste, des putti avec des festons, des têtes hybrides (hommes avec des sabots d'animaux), des agneaux, des livres et des armes (boucliers, casques, épées), autant d'éléments peu liés au sacré. Malgré cela, encore une fois, comme pour les cas précédents, un stuc complété d'une inscription est placé au centre des deux pilastres.

²⁸⁷ Le couple Giovanni Pietro Bergamini et Bona del Monastirolo était parenté avec la famille Sforza-Bentivoglio. Bona del Monastirolo était en effet la sœur de Giovanni Paolo Sforza et belle-sœur de Violante Bentivoglio.

« D.O.M. Deiparae virgin et divis tutelaribus sacelum franciscus b(e)rnardinus Simonetta Philippi espiscopus perusinus fieri mandavit »²⁸⁸. « Idem sibi et ioanni baptistae fratri utrisque sine spe sobolis sepulchrum cum proxime se moriturum crederet humi construendum »²⁸⁹.

Ces deux inscriptions mentionnent la construction de la chapelle à l'initiative de Simonetta ainsi que la création de son tombeau à l'intérieur, destiné à l'accueillir après sa mort. Afin de souligner l'identité du commanditaire, les artistes ont ajouté le blason doré de l'évêque Simonetta (un lion couronné tenant une croix) inséré dans un cuir, surmonté à son tour d'une mitre, en référence à sa charge épiscopale. Ces ornements décoratifs (inscriptions et blason) illustrent le mélange de langage religieux, propre à son statut d'homme d'Église, et de celui politique, propre à sa fonction de commanditaire.

Différemment de San Maurizio, la Cathédrale de Crémone ne présente ni armoiries ni références au Conseil des Dix, mécène des cycles des fresques. En lieu et place, le troisième registre de chaque travée de la nef centrale et du transept est consacré aux événements historico-politiques qui ont marqué de près la ville de Crémone entre le XV^e et XVI^e siècle. Chaque cuir est flanqué de deux angelots (un de chaque côté) décorant les enroulements du cadre. Tous comme les cuirs, ces angelots, réalisés selon la technique de la grisaille, semblent s'intégrer à l'ensemble, tout en se distinguant des guirlandes à couleurs en trompe-l'œil par leur degré de réalité

Vers les années 1500, la ville de Crémone se trouvait au cœur des Guerres d'Italie, une série de conflits qui opposèrent la France gouvernée par le roi Louis XII à la coalition formée par le Saint-Empire romain germanique, l'Espagne, les États pontificaux et divers États italiens dont les principaux de l'époque étaient le Duché de Milan, dirigé par Ludovico Sforza et la puissante République maritime de Venise. En 1495, Louis XII profita d'une crise économique qui frappa le Duché de Milan pour le conquérir²⁹⁰. En 1499-1500, il lança une série d'expéditions en Italie pour affermir son pouvoir ainsi que pour étendre ses territoires dans la région. Au cours de cette guerre, la ville de Crémone, sous la bannière de Ludovico il Moro Sforza, passa sous la domination de la République de Venise, grande ennemie de la Ligue de

²⁸⁸ Traduction : « À Dieu, le meilleur et le plus grand. Cette chapelle a été érigée en l'honneur de la Vierge Mère de Dieu et des saints protecteurs par ordre de Francesco Bernardino Simonetta Philippi, évêque de Pérouse ».

²⁸⁹ Traduction : « Lui-même et son frère Jean-Baptiste, tous deux sans espoir d'avoir des enfants, ont fait construire ce tombeau à ras de terre, croyant qu'ils allaient mourir bientôt ».

²⁹⁰ Voir : L. ARCANGELI, « La città nelle guerre d'Italia (1494-1535) » dans G. CHITTOLINI (dir.), *Storia di Cremona. Il Quattrocento : Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, vol. 6, Azzano San Paolo : Bolis edizioni, 2008, p. 40-63.

Cambrai. En 1509, la victoire de la Ligue à Agnadello ramena Crémone sous le contrôle milanais, alors occupée par les Français²⁹¹. C'est notamment aux événements de 1511 et de 1512 dont on a connaissance à travers les inscriptions reportées dans la Cathédrale de Crémone. Pour ces deux dates, ces textes dont il est question sont respectivement :

« Ludovico XII Gallorum rege invictissimo et Mediolani duce exbulsis profligatisque iusto bello venetis urbi feliciter imperant MDXI »²⁹² (fig. 192) et « Gallis afelicta helveciis multata peste debilis fame deformis R.P. Anno MDXII a divino camen cultu nunovam deflexit »²⁹³.

La première des deux inscriptions porte la date de 1511, soit un an après la fin de la Ligue de Cambrai. Face à l'ascendant croissant de la France en Italie, Pape Jules II rompit son alliance avec Louis XII et s'unit à son ancien ennemi, Venise. Cette décision marqua la dissolution de l'alliance anti-vénitienne qui était au cœur de la Ligue de Cambrai. À l'initiative de Pape Jules II, la Ligue catholique fut créée. Connue sous le nom de Sainte Ligue, celle-ci réunissait le Saint-Siège, les États pontificaux, le royaume de Ferdinand II d'Aragon établi à Naples, la République de Venise et les cantons suisses. Un des objectifs de cette nouvelle alliance était de reconquérir les territoires perdus par les États pontificaux et de contenir l'expansion française dans la péninsule, en réduisant son influence²⁹⁴. Lors de cette guerre, les vicissitudes furent nombreuses et la ville lombarde changea plusieurs fois de mains. En effet, Crémone, ville stratégiquement importante du nord de l'Italie, devint rapidement un champ de bataille entre la Sainte Ligue et les forces françaises, et son destin bascula au gré des avancées et des reculs des belligérants. D'abord rangée du côté des Français, sous le gouvernement de Ludovico Sforza, duc de Milan, l'allégeance de la ville changea en 1512, lorsque les forces de la Sainte Ligue, sous le commandement de l'armée vénitienne, la forcèrent à capituler. Suite à une contre-offensive et à une reconquête de brève durée des Français, la Sainte Ligue reprit le contrôle de la ville et consolida sa position dans la région. Cette victoire constitua un revers important pour les Français et la fin de la domination française sur la ville. La République de Venise renforça son emprise sur la région.

La deuxième citation, celle datée de 1512, fait référence à l'arrivée de la peste cette même année, pendant l'occupation française. L'année 1512 s'avéra particulièrement

²⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁹² Traduction du latin au français : « En l'an 1511, après avoir chassé et vaincu par une guerre juste l'invincible roi des Français Louis XII, souverain de Milan, les Vénitiens assurent la bonne gouvernance de la ville ».

²⁹³ Traduction du latin au français : « Affligée par les Gaulois (les Français), punie par les Helvètes, débilitee par la peste, défigurée par la famine, en l'an de grâce 1512, la ville ne s'est jamais détournée du culte divin ».

²⁹⁴ L. ARCANGELI, *art. cit.*, p. 43.

éprouvante pour les contrées de Crémone et de Brescia. À la propagation de la maladie s'ajoutèrent les affres des conflits armés. En effet, cette période connut avant tout l'occupation du Château de Santa Croce²⁹⁵, par 300 soldats français. Ce bastion viscontien, réputé pour son autonomie face aux assauts ennemis et aux révoltes urbaines, succomba face à l'offensive. Par la suite, les troupes des cantons suisses arrivèrent en renfort à la Ligue catholique, entraînant la capitulation de Crémone, Pavie et Milan et l'expulsion des Français de Lombardie.

Encore une fois, ce ne sont que deux exemples parmi d'autres. Contrairement à San Maurizio, le langage politique ne s'exprime pas par un vocabulaire ornemental politique, mais plutôt par des inscriptions intégrées à un décor, lui conférant un registre politique.

²⁹⁵ M. MOLICA, « Quella strana scritta in Cattedrale, "la Baruffola di Cremona" e i francesi che dal Castello bombardavano la città » dans *Cremona Sera*, avril 2013, [<https://urls.fr/k9HCMs>], (consulté le 17 juin 2023).

CONCLUSION

« Le grand compartiment du plafond de la Chapelle Sixtine est l'animateur d'une nouvelle vigueur dans la décoration italienne et mondiale : ces merveilleux adolescents, ces magnifiques sibylles, ces prophètes pensifs, tout exhalant une énergie que l'art italien n'avait jamais su exprimer auparavant, ces splendides figures assises, ou se mouvant et frémissant au-dessus d'une vaste composition architecturale qui encadre des tableaux peuplés de figures tout aussi divines que celles mentionnées ; toute cette page puissante de peintures immortelles a secoué violemment le domaine de l'art et a eu une influence sur toute manifestation esthétique. »²⁹⁶

(Giulio Ferrari, *Stucco nell'arte italiana*, 1910).

En dépit de leur fascination et de leur beauté artistique, les Chapelles Sixtines, de par leurs multiples composantes et éléments constitutifs, représentent un sujet complexe à traiter en quelques pages. Comme nous l'avons observé, bien que réalisées et décorées à la même époque et dans la même région, chaque église conserve sa propre identité. C'est précisément cette individualité qui confère à ce sujet tout son intérêt et sa richesse, illustrant ainsi la diversité des expressions artistiques dans un contexte géographique et temporel commun.

Cependant, les comparaisons faites dans ce mémoire ont révélé des points communs partagés entre les églises, qui se retrouvent dans la célèbre Chapelle Sixtine de Michel-Ange. Les conclusions auxquelles nous sommes parvenus démontrent que l'appellation Chapelle Sixtine va bien au-delà de l'ampleur des cycles picturaux recouvrant l'ensemble des surfaces murales.

Comme l'affirme l'historien de l'art Giulio Ferrari dans son ouvrage *Stucco nell'arte italiana*, la Chapelle Sixtine de Michel-Ange introduit un nouveau style de décoration picturale en Italie, marquant profondément le domaine esthétique. Inspiré par le chef-d'œuvre de Michel-

²⁹⁶ G. FERRARI, *Stucco nell'arte italiana*, Ulrico Hoepli, Milano, 1910, p. 10 ; version originale de la citation en italien: «[...] il grande scomparto del soffitto della cappella Sistina è l'animatore di nuova vigoria nella decorazione italiana e mondiale: quei mirabili adolescenti, quelle magnifiche sibille, quei cogitabondi profeti, tutti spiranti una energia che mai prima d'allora l'arte italiana aveva saputo esprimere, quelle splendide figure assise, o moventisi e frementi sopra un largo partito architettonico che incornicia quadri popolati di figure altrettanto divine come quelle accennate; tutta questa trapotente pagina di immortali pitture scosse violentemente il campo dell'arte ed ebbe influsso su ogni manifestazione estetica ».

Ange, toutes les églises que nous avons présentées ont été conçues dans le but de créer une expérience immersive totale, captivant le regard du fidèle émerveillé par leur splendeur. Grâce à cette abondance picturale, les fidèles sont plongés dans une méditation spirituelle et la contemplation des fresques, tout en éprouvant une profonde empathie envers les personnages dépeints. Cet élément se démarque particulièrement par sa relation avec les scènes du sacrifice du Christ dans l'abside, reproduit quotidiennement lors du rite eucharistique.

Si d'une part, la Chapelle Sixtine vaticane, selon l'historien de l'art, Philippe Daverio, était destinée à la gloire des réceptions papales²⁹⁷, d'une autre nos cinq avaient et ont encore aujourd'hui pour rôle de glorifier la Maison de Dieu et d'offrir aux fidèles les clés de lecture nécessaires à la compréhension des différents épisodes bibliques. Si les murs des églises de San Bernardino, de San Cristo et de la Cathédrale de Crémone sont ornés de cycles complets composés de plusieurs scènes, celles de San Maurizio et de San Vittore présentent une plus grande variété due à la présence de chapelles et d'autels latéraux. Qu'ils soient complets ou partiels, les cycles sont majoritairement tirés du Nouveau Testament, en particulier de la vie de la Vierge et du Christ, ainsi que des nombreux récits hagiographiques. Ce choix de sujets que nous avons analysé en profondeur, révèle la volonté de transmettre dans ces lieux les messages messianiques et de salut, fondamentaux à la religion chrétienne. Des messages annonciateurs des prophètes et des sibylles s'inspirent également de l'assimilation des mondes païen et chrétien de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange. Cette stratégie s'avère être efficace pour exalter les révélations divines et pour renforcer la présence de Dieu depuis les temps anciens.

De même que le génie toscan, les artistes lombards, tels que Luini, Piazza, T.L, Baschenis l'Ancien, Boccaccino, Altobello, Le Pordenone et Romanino, faisant preuve d'une maîtrise hors pair, ont su combiner en parfaite harmonie l'architecture, réelle et feinte, avec la peinture, créant ainsi une exaltation réciproque. En effet, l'encadrement des scènes par les éléments architecturaux contribue à les mettre en valeur. A leur tour, les éléments de construction sont mis accentués, voire enrichis, par un système décoratif extrêmement varié mélangeant le vocabulaire antique, médiéval et renaissant.

Depuis leur redécouverte, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, ces trésors ont bénéficié de plusieurs donations de la part de particuliers, d'institutions publiques (communes

²⁹⁷ P. DAVERIO, « Il Cristo cosmico di Grünewald », *Avvenire*, 7 decembre 2011.

de Meda, Bergame, Milan) et de banques (Cariplo et BPM pour San Maurizio, Banca di Credito Cooperativo di Barlassino pour San Vittore, Banca Popolare di Cremona pour la Cathédrale et enfin Banca Popolare di Brescia per San Cristo). Au fil des décennies, les cinq églises ont été inscrites en tant que biens culturels de la région Lombardie afin de leur garantir une protection. Actuellement, chacune d'elles est prise en charge par une association, dont la mission est de veiller à leur préservation en les entretenant au mieux et d'organiser des visites guidées pour les faire connaître au grand public. Ainsi, on retrouve Gli Amici dell'Arte à San Vittore, le Touring Club Italiano à San Maurizio et à San Cristo, les Amici di San Bernardino à San Bernardino et la fondation Fondo per l'Ambiente Italiano (FAI) à la Cathédrale de Crémone.

Malheureusement, comme mentionné au début de ce mémoire, hormis les passionnés de culture ainsi que les chercheurs dans les domaines historico-culturels, ces lieux restent méconnus d'une grande partie de la population, y compris de celles locales. Bien que les associations aient intensifié leurs efforts, et que les initiatives de restauration et de nombreux événements à thème religieux (concerts, expositions, conférences) aient été multipliés, la sensibilisation du grand public reste insuffisante. En outre, l'intérêt des jeunes pour les merveilles du passé, en particulier celles à caractère religieux, semble diminuer progressivement. Habitué à une technologie croissante et de plus en plus envahissante et à des vidéos courtes et au rythme rapide, les jeunes sont inexorablement en train de perdre le plaisir pour s'adonner à la découverte des lieux artistiques, à l'exploration de leur histoire et aux secrets que leurs murs gardent précieusement. Face à ce changement, une question cruciale se pose à nous, historiens de l'art. Notre mission, qui consiste à découvrir, conserver et diffuser le patrimoine auprès du public, nous interpelle aujourd'hui sur le sort de ces magnifiques Chapelles. Quel avenir leur est réservé dans les prochaines décennies ? Seront-elles livrées à l'abandon et à une inéluctable dégradation, ou connaîtront-elles une résurgence d'intérêt et une redécouverte massive ? Comment pouvons-nous aujourd'hui susciter la curiosité des nouvelles générations pour ces trésors artistiques ?

Cependant, mon travail me pousse sans cesse à formuler des réflexions plus académiques, dont certaines ont déjà été développées précédemment et que je serais ravie de partager avec vous. Comment une analyse approfondie et une réflexion critique sur le potentiel de l'art décoratif à travers des approches interdisciplinaires et un dialogue ouvert et une collaboration entre différents acteurs, peuvent-elles nous aider à mieux comprendre les relations complexes entre l'art, la culture et la société à travers les siècles, tout en générant de nouveaux

savoirs dans divers domaines ? Comment l'étude des motifs ornementaux et de leur influence sur la perception esthétique peut-elle nous éclairer sur les changements sociétaux qui se sont manifestés à travers l'évolution des goûts, des préférences artistiques et des sensibilités culturelles, tout en nous inspirant de nouvelles formes de création artistique et d'expression dans notre monde contemporain ?

Bibliographie

Archives

Archivio Storico Lombardo, 138, 2012.

ASMi, *Not*, b. 7552, 1531.08.18.

ASMi, *Rubriche notai*, 446, 1521.12.29 (*a nativitate*).

R. BUSNELLI, *Il tramonto di un monastero patrizio: le benedettine di San Vittore di Meda nel Settecento*, "Archivio Storico Lombardo", 116, 1990, p. 147-165.

P. DIACONO, *Historia Langobardorum*, 789.

Museo diplomatico cart. 3 Doc. 55, A. ALBUZZI, pergamene inedite dei secoli X e XI nell'archivio privato Antona Traversi, «aevum», 1996, pp. 193-206.

Testamento di Donadino Licini, parchemin n°2204 conservé de la Biblioteca Civica A. Mai de Bergame.

Ouvrages en version papier

C. AGRATI, *I santi Aymo e Vermondo Corio e il più antico documento della tradizione*, Milano, 1933.

L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Editore: Nicolò di Lorenzo, Firenze, 1452.

Annali della fabbrica del Duomo di Milano, VI, Milano 1885.

A. APOSTU, « Le chat entre le malin, le bibelot d'appartement et le charme féminin. Étude comparatiste sur le félin dans la peinture au temps de la Renaissance italienne et du Symbolisme français » dans *Interlignes*, Institut Catholique de Toulouse, 2015, p.195-212.

L. ARCANGELI, «Nomi di popoli, natura dei popoli. Note a margine di alcune cronache lombarde (1494-1530 circa)» dans *Reti Medievali Rivista*, 21, 1, Firenze University Press, p. 377-407.

L. ARCANGELI, «La città nelle guerre d'Italia (1494-1535)» dans G. CHITTOLINI (dir.), *Storia di Cremona. Il Quattrocento: Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, vol. 6, Azzano San Paolo: Bolis edizioni, 2008, p. 40-63.

Associazione «Amici di San Bernardino» di Lallio (dir.), *Storie dipinte nella chiesa di San Bernardino in Lallio*, Bolis Edizioni, Azzano S. Paolo BG, 2004.

M. BANDELLO, *Tutte le opere*, de F. FLORA, I, Milano, 1934.

S. BANDERA et M.T. FIORIO (dir.), *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano. Gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, Skira, Milano, 2000.

F. BARBIERI, *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*, Rome, Johannes Philippus de Lignamine, 1481.

M. BASORA, «La peste in Lombardia nelle cronache e memorie nel XV-XVI secolo» dans I. CAVALLIN, C. T. PENNA et E. SINNO (coord.), *Narrare la tragedia: nel centenario della nascita di Primo Levi*, Franco Cesati Editore, 2021, p. 83-92.

R. BATTAGLIA, *Léonard de Vinci et son héritage*, Le Figaro éditions, 2008.

R. BAUMANN, *I Lanzichenecchi. La loro storia e cultura dal tardo Medioevo alla Guerra dei trent'anni*, Collana Saggi, Torino, Einaudi, 1997.

N. BAZZETTA DE VERMENIA, *Guida del Lago Maggiore e Lago d'Orta*, Milano, Abele Preda Editore, 1930.

F. BELCARI, *Vita del beato Giovanni Colombini*, 1477.

L. BELTRAMI, «Arte antica: la chiesa di S. Maurizio in Milano e le pitture di Bernardino Luini (i Bentivoglio e la contessa di Challant)», *Emporium*, IX, 1899, p. 127-166.

C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano. Per Gli Amanti Delle Bele Arti E Delle Sacre, E Profane*, Milano 1787.

M.T. BINAGHI OLIVARI, «I francesci a Milano (1499-1525): arti figurative e moda» dans P. PRODI *Annales de l'Istituto storico italo-germanico in Trento*, V, 1979, p. 85-116.

G. BOLOGNA, *Leggende lombarde: Aimo e Vermondo di Meda*, Tipolito Uggè, 1982.

A. BONAZZI, «La Cattedrale e il terremoto del 1117. Verso una interpretazione più completa del monumento originario» dans *Anno Santo del Duomo*, suppl. a «La Vita Cattolica», 14 dicembre 2006, p. 10-28.

C. BONETTI, *Gli Ebrei a Cremona (1278-1630)*, Sala Bolognese, 1982.

C. BONETTI, *Cremona durante le guerre di predominio straniero 1499-1526* dans Biblioteca storica cremonese, vol. 8, R. Deputazione di storia patria, 1939.

P. BONOMETTI, *Cremona, una città segreta*, edizioni Italcards, Bologna 1988.

G. BUGATTO, *Historia et origine della terra di Meda, tra Milano, e Como et del molto Honorando Monastero, di nobili Vergini Sacre dell'ordine di Santo Benedetto Cassinense, Eretto da Li Aanti Aimo e Vermondo Corji. Monastero dedicato a Santo Vittore martire*, s.l. (Milan, après 1582).

Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum Romanorum pontificium, Augustae Taurinorum Seb. Franco et Henrico Dalmazzo Editoribus, vol. 5, p. 296-298.

D. CAPORUSSO (dir.), *Le torri romane del Monastero Maggiore. Restauri, indagini e lettura storica*, fasc. 6, Silvana editore, 2017 (*Quaderni del civico museo archeologico e del civico gabinetto numismatico di Milano*).

CICERON, *De l'orateur*, XXXV-XXXVI, 132.

L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario di Cristo. La misericordia emblematica di Gesù Cristo*, vol. I, Roma, 1994 (La via dei simboli).

L.H. COOPER et A. DENNY-BROWN, « Arma Christi: The Material Culture of the Passion » dans L. H. COOPER et A. DENNY-BROWN (coord.), *Arma Christi in the Medieval and Early Modern Material Culture*, Routledge, 2014, p.1-20.

S. CONTI, *Roma dal 1450 al 1870. Quattro secoli di vita della città*, Roma, LSD, 1998.

K. CRAWFORD LUBER, «Van Eyck: Magical Realism in Landscape Painting» dans *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 1998, vol. 91, n. 386/387, p. 6-23.

A. CZORTEK, «Il beato Giovanni Colombini nella Città di Castello del '300» dans *Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria aps*, volume CXIX, n° I-II, p. 33-52.

N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la renaissance*, The Warburg Institute, 1969.

H. J. DE JONGE, « The Sibyls in the fifteenth and sixteenth centuries, or Ficino, Castellio and "The Ancient Theology" » dans A. DUFOUR et M. ENGAMMARE (ed.), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t.78, 2016, p. 7-21.

P. DE VECCHI et E. CERCHIARI, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999.

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, 1^{ère} Ed., Édition BANCE — MOREL, 1858.

F. DIEDO, *Vita Sancti Rochi*, Milano, 1484.

J. DI RESTA, «Violent Spaces and Spatial Violence: Pordenone's Passion frescoes at Cremona Cathedral» dans H. AURENHAMMER et D. BOHDE (éd.), *Räume der Passion, Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Peter Lang, International Academic Publishers, Bern, 2015, p. 445-477.

A. DIONISIO, «Leopoldo Pollach: idee e progetti per la famiglia Barbiano di Belgiojoso» dans *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 2010, Vol. 34, p. 133-150.

M. DOUGLAS-SCOTT, «Pordenone's Altar-Piece of the Beato Lorenzo Giustiniani for the Madonne dell'Orto» dans *The Burlington Magazine*, 1988, vol.130, n. 1026, p. 764-766.

C. ERSILIO, *Architettura e ornamento rinascimentali nella chiesa di San Vittore a Meda*, mémoire de master présenté à l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Faculté philosophie et lettres (A. ROVETTA promoteur), 2000-2001.

F. FAUNSTINMARIA DI SAN LORENZO, *Storia del beato Giovanni Tavello detto da Tossignano, prima religioso gesuato poi vescovo cinquantesimo di Ferrara*, Mantova, l'Erede di Alberto Pazzoni, 1753.

G. FERRARI, *Stucco nell'arte italiana*, Ulrico Hoepli, Milano, 1910.

M.L. FERRARI, «Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombardo» dans *Paragone*, 211, 1967, p. 18-38.

S. FERRARI, «Bramante e Leonardo: classicismo e sperimentalismo alla corte di Ludovico il Moro» dans G. BALDASSARI (e.a.), *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, Milano, Università degli Studi, 2021, p. 123-135.

C. FIOCCO et G. GHERARDI, «Trofei, candelabre e grottesche fra arti figurative e ceramica» dans *Il lavoro ceramico*, 1998, pp. 183-193.

G. FORZATTI, «La diffusione del culto di San Rocco in Lombardia a. le diocesi di Pavie, Bergamo e Brescia. A. Percorsi di ricerca» dans N. MONTESANO et P. ASCAGNI (dir.), *Territori rocchiani. Decennale del Centro Studi Rocchiano (2006-2016)*, *Annales du Centro Studi Rocchiano-Comitato Internazionale della Associazione Italiana San Rocco di Montpellier*, 2012, p. 57- 66.

G. GALLINA, «Anno 1190: il vescovo di Cremona Sicardo consacra la nuova Cattedrale. Storia o leggenda?» in *La Vita Cattolica*, Cremona, 1986, n. 45, p. 8-36.

S. GATTI, «Un amico del Bambaia: Monsignor Traiano da San Celso» dans *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento tra Milano e Como*, Atti del seminario (Varenna, 7-9 ottobre 1994), a cura di M.L. Gatti Perer, A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 1996, p. 149-170.

J. GIMPEL, *Costruttori di Cattedrali*, Milano 1982.

Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse, 1984.

L. GRASSI, «Iconologia delle chiese monastiche femminile dall'alto medioevo ai secolo XVI-XVII» dans *Arte Lombarda*, 9, 1964, p. 131-150.

G. GRUPPIONI, *LA NOSTRA STORIA. Storie di storia ferrarese*, Documenti per la storia di Ferrara, n.2, Ferrara, 2G Editrice, 2010.

M-L. GUILLAUMIN, « L'exploitation des "Oracles sibyllins" par Lactance et par le Discours à l'assemblée des saints [de Constantin] », dans *Lactance et son temps : recherches actuelles*, actes du IV^e colloque d'études historiques et patristiques (Chantilly, 21-23 septembre 1976), J. FONTAINE et M. PERRIN (dir.), Paris, Édition Beauchesne (Théologie historique, 48), 1978, p. 185-200.

V. GUAZZONI, «La Cattedrale nella vita religiosa e civile di Cremona» dans *Cremona. La Cattedrale*, Milano, 1989, p. 69-129.

L. HABLOT, « Emblématique et mythologie médiévale, le cygne enchaîné, une devise princière » dans *Animalia*, n. 49, p. 51-64.

C. HEERING, « Questionner l'ornement » dans R. DEKONINCK, C. HEERING, M. LEFFTZ, *Questions d'ornement. XV-XVIII siècles*, Turnhout, 2013, p.9-19.

G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984.

O. HOLDER-EGGER, «SICARDI EPISCOPI CREMONENSIS Cronica» dans *MGH SS*, Tomus XXXI, Hannoverae 1903, pag. 164.

G. P. KARN, « Architecture néoclassique et romantique en Italie » dans *Néoclassicisme et romantisme. Architecture, sculpture peinture et dessin 1750-1848*, Cologne, Könemann, p. 105-156.

S. LANAERTS, *Le profane au service du sacré ? : Tension entre forme et signification dans les grotesques en milieux religieux à Rome à la Renaissance*, mémoire de thèse présenté à l'Université Catholique de Louvain, Faculté de philosophie, arts et lettres, Département d'archéologie et d'histoire de l'art (R. DEKONINCK et C. HEERING promoteurs), 2016.

B. G. LANE, *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York, 1984.

N. LANEYRIE-DAGEN, *L'invention de la nature : les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Paris, Flammarion, 2008.

Le Grand Robert de la langue française, 2^e éd., 2001.

Libro Cronaca, p.78 (AAT Meda) dans ALLIEVI, 1998.

P. LITTA, *Famiglie celebri di Italia*, tavv. V e I, n.10, Milano, 1819.

E. LODI, *Breve istoria di Meda, e traslazione de' santi Aimo e Vermondo. Della Nobilissima famiglia de' Corij Milanesi. Con la loro vita*, Milano: Per Gio. Battista Alciati, 1629.

A. LUPIS, *Gli eroi dell'Insubria ovvero le celesti meraviglie del Gran Santuario, e insigne Monastero di Meda nella vita de santi Aimo e Vermondo Corii, nobili milanesi*, Bergamo, 1676.

C. MANARESI et C. SANTORO, *Gli Atti privati milanesi e comaschi del secolo XI*, II, Milano, 1960-1965.

G. MANETTI, L. BARCELLONA et C. RAMPOLDI, *Il contagio e i suoi simboli. Saggi semiotici*, 2003.

L. MARSHALL, «I cicli pittorici di San Rocco nell'Italia settentrionale» dans *Annales du Centro Studi Rocchiano-Comitato Internazionale dell'Associazione Italiana San Rocco di Montpellier*, C. BRAGHERI (dir.), 2012, p. 27-32.

P. MEZZANOTTE et G. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948.

A. MOMIGLIANO, «Dalla sibilla pagana alla sibilla cristiana: profezia come storia della religione» dans *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1987, vol. 17, n.2, p. 404-428.

P. MONCEAUX, « Les origines du culte des saints. (Deuxième article) » dans H. DELEHAYE (dir.), *Journal des savants*, 13^e année, mai 1915, p. 121-130.

P. MONTAUBIN, « De l'an mil à la Renaissance de qui donc Rome fut-elle la capitale ? » dans *Les villes capitales au Moyen Age, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 36^e congrès, Istanbul, 2005, p. 391-428.

N. MONTESANO, «Rocco da Montpellier. Uomo, Romeo et taumaturgo» dans *Annales du Centro Studi Rocchiano-Comitato Internazionale della Associazione Italiana San Rocco di Montpellier*, 2012, p. 7-14.

P. MORGANTI et T. ROTA, *Arte e storia nella chiesa di S. Bernardino in Lallio*, Comune di Lallo, 1992.

P. MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano*, 1592, Venezia.

L. A. MURATORI (éd), *Chronicon breve Cremonense ab anno 1096 usque ad annum 1232 auctore anonymo*, VII, Milano 1725, col. 633 (*Rerum Italicarum Scriptores*).

G. NICODERNI, *Il canonico B. Bellotti*, Busto Arsizio 1922.

F. NUCCIARELLI, *Studi su Pinturicchio dalle prime prove alla Cappella Sistina*, Perugia, 1998.

E. OCCHIPINTI, «Appunti per la storia del Monastero Maggiore di Milano in età medioevale. Il problema delle origini e la configurazione giuridico-patrimoniale» dans *Studi di storia medioevale e di diplomatica*, II, Milano, 1977, p. 47-96.

E. OCCHIPINTI, «San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano» dans G. PICASSO (éd.), *Monasteri benedettini in Lombardia*, Milano, 1980, p. 67-80.

V. PINI et G. SIRONI, *Bernardino Luini. Nuovi documenti per la sua biografia*, Saronno, 1993, Documenti, II, doc. 35.

G. POLIDORO, *San Bernardino da Siena*, Velar, 2008.

E. PONTIGGIA, *La scultura dal XVI al XVIII secolo nella chiesa di San Vittore a Meda*, mémoire de master présenté à l'Università Cattolica del Sacro Cuore, faculté de lettres et théologie, (M. BONA CASTELLOTTI et M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, promoteurs), 2009-2010.

G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Fratelli Bocca Librai, Torino, 1884.

P. ROTA, *Le decime di Lallio*, Bergamo, 1889.

A. M. ROMANINI, «La scultura milanese nel XVIII secolo» dans *Storia di Milano*, XII, Milano, 1959, p. 773-791.

S.a., «La predicazione di S. Bernardino da Siena in Bergamo» dans *La Vita diocesana*, Février 1912, p. 60-65.

R. SACCHI, *Il disegno incompiuto*. La politica artistica di Francesco II Sforza, vol II, Il Filarete éditeur, 2005.

S. SIMONSOHN, *The Jews in the Duchy of Milan (1477-1566)*, vol. 2, Jerusalem, The Israel Academy of Science and Humanities, 1982-1986.

S. SINDING-LARSEN, *Iconography and ritual. A study of Analytical Perspectives*, Oslo University Press, 1984.

S. TAKPE, *Le culte des saints est-il de l'idolâtrie ?*, Poland Sp.zo.o, Wroclaw, 2021.

G. TANFOGLIO et F. RAFFAINI, *San Cristo. Santissimo Corpo di Cristo*, Fondazione San Cristo, 2007.

F. M. TASSI, *Vite dei pittori, scultori e architetti bergamaschi [1793]*, dans l'ouvrage F. MAZZINI, Milano, 1970, p. 143-150.

G. TAVELLI DA TOSSIGNONE, «Vita B. Joannis a Tauxiniano episcopi Ferrarensis ab anonymo conscripta nunc primum edidit Aloysius Albertazzi archpresbiter Tauxinianensis» dans *Analecta Bollandiana*, XIV, 1885, p. 30-42.

A. TESTON, *Le Pordenone : prémisses iconologiques et synthèse stylistique des œuvres frioulanes*, mémoire de master présenté à l'Université Catholique de Louvain, Faculté d'Archéologie et histoire (R. Dekoninck promoteur), 2003-2004.

A. TOMEI (éd.), *La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, Banca credito cooperativo cremonese, Casalmorano, Silvana editoriale, 2001.

C. ZANETTI, *La Cattedrale di Cremona. Genesi, simbologia ed evoluzione di un edificio romanico*, Annali della biblioteca statale, Volume LIX, Biblioteca Statale di Cremona Rotary Club Cremona, 2008.

P. VIOTTO PEDROLI, «Reminiscenze düreriane nella chiesa claustrale di San Maurizio al Monastero Maggiore» dans *Arte religiosa*, p. 99-103.

P. VISMARA CHIAPPA, «La soppressione dei conventi e dei monasteri in Lombardia nell'età Teresiana» dans A. DE MADDALENA, E. ROTELLI et G. BARBARIS, *Economia, istituzioni e cultura in Lombardia nell'età di M. Teresa*, vol. III, Bologna, Il Mulino, p.481- 500.

M. VITRUVIUS POLLIUS, *De Architectura*, Editio princeps, vers 1486-87.

A. ZAMPERINI et O. MENEGAUX, *Les grotesques*, Paris : Citadeles & Mazenos, 2007.

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Torino, 2012.

L. ZOPPE', *Per una storia di Meda. Dalle origini alla fine del secolo XVIII*, 1971, Milano.

Ouvrages en ligne

Biblioteca melitense, *Tra bene e male. Come cani e gatti nell'ultima cena*, s.d., [<https://urls.fr/OIdman>], (consulté le 24 juin 2024).

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition, nouvelle édition numérique, s.d., [<https://urls.fr/sTim0M>].

Missionari Saveriani, «La famiglia da Martinengo-Gli inizi della chiesa», s.d., [<https://urls.fr/hQL2L5>], (consulté le 14 décembre 2023).

M. MOLLICA, «Quella strana scritta in Cattedrale, "la Baruffola di Cremona" e i francesi che dal Castello bombardavano la città» dans *Cremona Sera*, avril 2013, [<https://urls.fr/k9HCMs>], (consulté le 17 juin 2023).

Redazione Cultura, «Quando San Bernardino da Siena predicava a Bergamo, esattamente 600 anni fa» dans *Bergamonews*, Février 2022, [<https://urls.fr/6-nAzG>], (consulté le 22 novembre 2023).

V. SIMONE, «I Fratelli Campi» dans *FineArt magazine*, mai 2021, [<https://urls.fr/dmDyZ3>], (consulté le 23 mai).

A. SIMONI, *Villa Antona Traversi - complesso*, s.d., [https://urls.fr/58gb4_], (consulté le 15/11/2022).

TRECCANI-Dizionario Biografico degli Italiani, «TAVELLI, Giovanni», vol. 95, [<https://urls.fr/CyfcyD>], (consulté le 12 avril 2024).

TRECCANI-Enciclopedia italiana Treccani, *Martino di Tours, santo*, s.d., [<https://urls.fr/4qy641>], (consulté le 12 juin 2024).

VILLA ANTONA TRAVERSI, «Storia», s.d., [<https://urls.fr/WfozMG>] (consulté le 15/11/2022).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial