



Giulio Bonasone (Bologne, ?-1576), *Jugement dernier* (ca. 1545-1550),  
gravure d'après le *Jugement dernier* (1536-1541) de Michel-Ange  
(© Londres, Victoria and Albert Museum, DYCE.1256  
Prints & Drawings Study Room, level H, case DG, shelf 58)

Ambra MORONCINI, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, Londres, Routledge, 2017, 171 p.

Compte rendu par Roland Béhar

L'œuvre de Michel-Ange, aussi bien poétique que picturale et plastique, occupe une place centrale dans les débats du XVI<sup>e</sup> siècle sur la convenance. La couverture d'une partie des nus du *Jugement dernier*, sur l'ordre de Paul IV, valut à Daniele da Volterra le surnom d'« Il braghettonne » (le porteur de culotte), et les siècles suivants poursuivirent encore l'œuvre d'occultation de ce qui semblait inconvenant : au XVII<sup>e</sup> siècle, sous le pontificat Clément XII, et même au XX<sup>e</sup> siècle, sous celui de Pie XI. Il n'est pas jusqu'à la restauration de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, entre 1981 et 1992, qui n'ait pas soulevé des contestations : selon certains, la restauration, trop radicale, n'aurait pas seulement rétabli les nudités originelles, mais aurait privé celles-ci de certaines ombres que le peintre aurait apposées sur son œuvre celle-ci une fois séchée.

L'histoire de la réception confirme ainsi que l'œuvre de Michel-Ange recèle en elle une capacité à dérouter, à troubler, voire à déranger, qui la fait paraître, aux yeux de certains, comme hautement inconvenante. Mais c'est son rapport avec les milieux réformistes italiens de son temps, en particulier avec le cercle de Vittoria Colonna, qu'il faut comprendre si l'on souhaite comprendre en profondeur l'inspiration à la troublante puissante de Michel-Ange. C'est à cette entreprise que s'est attachée Ambra Moroncini dans son récent *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*.

Une rapide introduction par Matteo Residori présente efficacement les enjeux du livre, qui se compose ensuite de quatre grandes parties. Le premier chapitre retrace, avec une riche bibliographie, les enjeux essentiels de l'époque dans laquelle Michel-Ange conçut sa grande œuvre, c'est-à-dire les années où le souci de la réforme spirituelle inquiéta les milieux italiens. A. Moroncini rappelle au cours de cette efficace entrée en matière la virulente tradition de critique religieuse à laquelle les grands noms de Dante et de Pétrarque avaient conféré son prestige littéraire, en

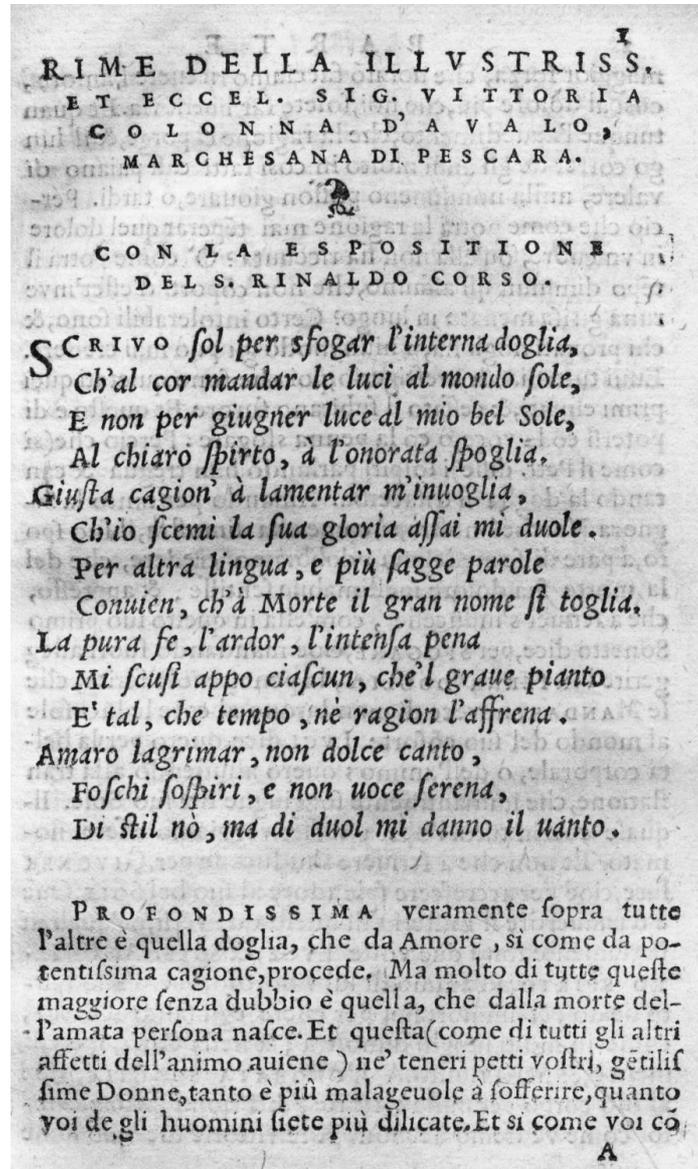
particulier avec ses sonnets dits « d'Avignon », *RVF* 136-138 souvent censurés à la Renaissance, au demeurant. L'influence des pensées de Marsile Ficin et de Savonarole favorisa l'aspiration au renouveau, voire à la réforme de l'Église, qui s'exprima tout particulièrement au cours du cinquième Concile du Latran (1512-1517), dont le discours d'ouverture fut prononcé par le général de l'ordre des Augustins, Gilles de Viterbe. Les vues plus critiques d'Érasme et de Luther se compénétrèrent au fil des décennies avec ces influences et menèrent à la formulation d'une rupture plus radicale par Tommaso Giustiniani et Vincenzo Querini, ou encore à l'établissement d'un cercle réformé à Naples, autour de Juan de Valdés, à partir du milieu des années 1530.

C'est dans ce cercle que s'épanouit la pensée de la marquise de Pescara Vittoria Colonna, à la fois « matriarche du pétrarquisme italien » selon l'expression d'Abigail Brundin et *Christi ancilla* selon celle de son contemporain Giambattista Folengo. La poétesse suscita unanimement l'admiration, comme le montre le second chapitre. *Vittoria è'l nome, e ben conviensi a nata fra le vittorie* : jamais on n'a vu de femme si bien porter le nom de Victoire, qui lui est si convenant, comme l'écrit l'Arioste (*Roland furieux*, XXXVII, 18, 1-2). Rapidement, elle devint la femme la plus éditée de la Renaissance, au point de connaître en 1543 le privilège inouï de voir ses *Rime* publiées en 1543 en édition commentée<sup>1</sup> honneur réservé aux Anciens. Tout en s'inscrivant dans le moule rigoureux du pétrarquisme défini par Pietro Bembo, V. Colonna sut trouver le moyen d'y exprimer une vie spiritualité très personnelle, avec des compositions comme *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia...* ou *Poi che 'l mio casto amor gran tempo tenne...* Même s'il est difficile d'établir avec netteté les contours de la culture de la marquise, Carlo Ossola a pu la qualifier, comme le rappelle A. Moroncini, « l'interprète la plus fidèle et sensible du cercle de Viterbe »<sup>2</sup>. C'est avec

<sup>1</sup> *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle rime della divina Vittoria Colonna marchesana di Pescara da Rinaldo Corso*, Bologne, Giambattista Faelli, 1543.

<sup>2</sup> Carlo OSSOLA, « Introduzione storica », dans Juan de VALDÉS, *Lo Evangelio de San Matteo*, éd. C. Ossola, Rome, Bulzoni, 1985, p. 82.

Valdés, et surtout avec le capucin Bernardino Ochino, qu'elle développa une spiritualité évangélique destinée à marquer profondément Michel-Ange.



Rinaldo Corso, *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle rime della divina Vittoria Colonna* [...],  
Bologne, Giambattista Faelli, 1543, fol. Ai r,  
exemplaire du Fondo Molli de la Biblioteca Marazza de Borgomanero (AC 0254), (© Elisa Simonotti,  
<http://lecarteritrovate.blogspot.com/2015/02/il-commento-di-rinaldo-corso-alle.html>)

Le troisième chapitre rappelle ensuite le parcours poétique de Michel Ange, depuis le néo-platonisme et le savonarolisme de sa jeunesse florentine, jusqu'au *sola*

*fide* évangélique de son âge mûr. A. Moroncini s’y intéresse à des personnages connus, tel Gilles de Viterbe, avec son réseau augustin – canal possible, aussi, des nouveautés d’Allemagne –, et d’autres moins connus, tel Antonio Brucioli, le traducteur en langue toscane de la Bible, dont Michel Ange était devenu l’ami – selon Giorgio Spini – dès avant 1522, date de la fuite de Brucioli de Florence.

Si les liens avérés de Michel Ange avec Brucioli sont difficiles à établir dans leurs contours précis, ceux avec la marquise de Pescara, examinés au quatrième chapitre, le sont bien moins. Michel Ange composa une quarantaine de sonnets pour Vittoria Colonna, elle en adressa deux « *al mio più che magnifico et più che carissimo M. Michel Agnolo Buonaruoti* ». Ils se connurent sans doute en 1536, lorsque le Florentin s’installa à Rome pour engager le chantier du *Jugement dernier*. En 1538, Francisco da Holando parle déjà de leur solide amitié. A. Moroncini parcourt les compositions poétiques et les dessins que l’artiste adressa à la marquise, qui donnent lieu à des vers aussi surprenants et intenses – marqués par le néoplatonisme ficinien – que la chute du sonnet 166 :

*Deh, se tu puo’ nel ciel quante tra noi,  
Fa’ del mie corpo tutto un occhio solo ;  
Né fie poi parte in me che non ti goda* (166 : 12-14).

Ah, si tu peux au ciel autant que parmi nous,  
fais que mon corps ne soit plus qu’un seul œil ;  
pour qu’en moi nulle fibre de toi ne jouisse<sup>3</sup>. »

L’expérience du regard spirituel est toute nourrie de la vision paulinienne, que la pensée évangélique mit constamment en avant au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Vittoria Colonna devient progressivement le symbole du remède spirituel aux angoisses sensuelles dont il était possédé. Elle apparaît comme la sculptrice de son âme, ainsi

---

<sup>3</sup> Traduction d’après MICHEL-ANGE, *Poésies / Rime*, éd. bilingue, présentation, traduction et notes Adelin Charles FIORATO, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

dans le madrigal 152 (*Si come per levar, donna, si pone...*). Et c'est là aussi l'inspiration de la plus fameuse des compositions michélangélesques (151) : *Non ha l'ottimo artista alcun concetto...*, que commentera Benedetto Varchi en 1547 dans la leçon qu'il tiendra devant l'Académie florentine<sup>4</sup>. Or, comme A. Moroncini le souligne, ce dernier sonnet ne peut en réalité comprendre que comme la parfaite illustration du principe de la justification par la foi (p. 90-91). Ce qui explique que V. Colonna apparaisse comme « *una donna, anzi uno dio* » (poème 235) : la dame devient le lieu de la grâce. Grâce qui, comme le montre la correspondance de l'artiste et de la poétesse, ne saurait être achetée, « *non si può comp[r]are* », et à laquelle l'artiste ne peut donc répondre par aucun mérite. A. Moroncini démontre ainsi que l'attitude de Michel-Ange est celle de la *iustitia Dei* évangélique. Matteo Residori a d'ailleurs démontré, comme le rappelle Moroncini, que l'une des copies d'une composition centrale de l'artiste (159 : *Per esser manco, alta signora...*), aujourd'hui conservée à la Fondation Martin Bodmer, à Coligny (Genève), appartient au secrétaire du cardinal Reginald Pole, Bartolomeo Stella, ce qui renforce l'hypothèse de la lecture évangélique de ces poèmes à Vittoria Colonna<sup>5</sup>. Celle-ci n'est plus une *belle dame sans mercy*, mais source d'une *mercé infinita*. De ce fait, les trois dessins que Michel-Ange, selon Vasari, aurait offerts à la marquise — une *Pietà*, un *Christ en croix* et un *Jésus et la Samaritaine* —, dont de récentes études ont montré qu'il y en eut des adaptations gravées, pourraient ne pas avoir été de simples présents pour Vittoria, mais des projets d'illustrations, comme le suggère A. Moroncini, pour trois ouvrages majeurs de l'évangélisme italien de ces années-là : le *Beneficio di Cristo* des spirituels de Viterbe, le *Pianto sopra la Passione di Cristo* de Vittoria Colonna, et enfin la traduction, qui circula sous le nom

---

<sup>4</sup> Sur cette série de poèmes, A. Moroncini renvoie aussi à Matteo RESIDORI, « Autoportrait de l'artiste en "feuille blanche". Les métaphores de l'art dans les poèmes de Michel-Ange », *Chroniques italiennes*, 6:4 (2004), consultable en ligne :

<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web6/Residoriweb6.pdf>.

<sup>5</sup> Matteo RESIDORI, « Michel-Ange », dans *La Renaissance italienne. Peintre et poètes dans les collections genevoises*, catalogue de l'exposition organisée au Musée Bodmer de Coligny (Genève) du 26 novembre 2006 au 31 mars 2007, dir. M. JEANNERET et M. NATALE, Milan / Genève, Skira, 2006, p. 134-137.

du cardinal Federigo Fregoso, de la *Vorrede auf die Epistel S. Pauli an die Römer* de Martin Luther<sup>6</sup>.

Grâce à cette enquête, qui réaffirme avec force, et après d'autres — en particulier C. Ossola<sup>7</sup> — le lien de Michel-Ange avec la pensée évangélique de l'Italie de son temps, A. Moroncini peut enfin revenir, dans le cinquième et dernier chapitre, à la question de l'interprétation des grandes œuvres à la réalisation desquelles l'artiste était alors attaché. En premier lieu, au sens du *Jugement dernier*, réalisé entre 1536 et 1541. L'œuvre déplut rapidement, comme en témoignent en particulier les attaques acerbes de l'Arétin et du *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* (1557) de Lodovico Dolce<sup>8</sup>, puis le *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto della vecchia capella del papa. con la dechiarazione come vogliono essere dipinte le sacre imagini* (1564) de Giovanni Andrea Gilio.

Comment comprendre la liberté que le peintre a de représenter l'être humain ? Michel-Ange cite sur ce point Horace, *Art poétique*, 9-10 : « *Pictoribus atque poetis / Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.* » Or, A. Moroncini le montre, la nudité humaine que Michel-Ange représente sur les murs de la Chapelle Sixtine est à comprendre comme l'aveu de sa foi évangélique. Antonio Brucioli écrivait, dans son *Commento in tutti i sacrosanti libri del Vecchio et Nuovo Testamento* (1542), que « *l'humana hypocresia, la quale vuole ricoprire i suoi peccati con le sue ceremonie esteriori non confessando la sua nudità, cioè il suo peccato.* » Et saint Bartholomé écorché, dans lequel on s'accorde à reconnaître un autoportrait de l'artiste, ne serait alors que le dépouillement ultime, volonté de devenir pur regard soumis à la merci de Dieu. L'*homo interior* doit se dépouiller de son ancienne existence pour faire advenir l'*homo*

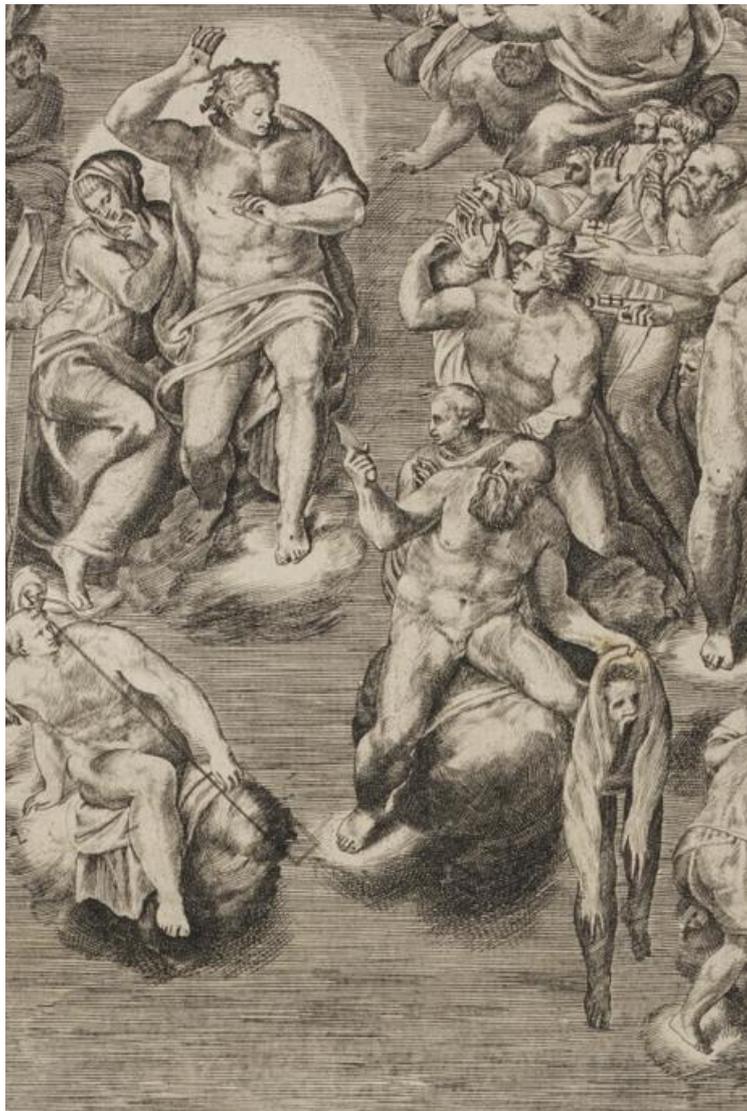
<sup>6</sup> Cette dernière œuvre a été identifiée par Silvana SEIDEL MENCHI, « Le traduzioni italiane di Lutero nella prima metà del Cinquecento », *Rinascimento*, 17, 1997, p. 31-108.

<sup>7</sup> Voir la riche étude de Carlo OSSOLA, « Michel-Ange : L'idée et la grâce », dans Paolo GROSSI et Matteo RESIDORI (éd.), *Michelangelo poeta e artista. Atti della Giornata di studi (21 Gennaio 2005)*, Paris, Quaderni dell'Hotel de Galliffet, 2005, p. 125-154.

<sup>8</sup> Aux références que cite MORONCINI, p. 136-137, on peut maintenant ajouter Santiago ARROYO ESTEBAN, « Pietro Aretino, Lodovico Dolce y el Juicio Final de Miguel Ángel », *Studia aurea*, 9, 2015, p. 339-360, consultable en ligne : <http://studiaaurea.com/article/view/v9-arroyo/153-pdf-es>.

*novus*, comme Michel-Ange le dit et le redit, en particulier dans les vers célèbres de son poème 274 (*Signor mie caro, i' te sol chiamo e n'voco...*), qui font écho aux vers de la marquise (93, *Di vero lume abisso immenso e puro...*) :

*Tal che rendendo al Pastor santo onore,  
Vestiti sol di te con fede viva,  
Abbian la legge tua scritta nel cuore.*



Giulio Bonasone (Bologne, ?-1576), détail du *Jugement dernier* (ca. 1545-1550),  
(voir plus haut).