

Le corps des nains dans l'art italien de la Renaissance *

par Maria PORTMANN **

Introduction

Le corps des nains, ayant une petite taille, a longtemps été considéré comme monstrueux. Les raisons de ses disproportions sont considérées à la Renaissance comme une punition divine selon des croyances superstitieuses. Aussi le corps du nain est-il rarement dépeint et c'est pourquoi le portrait de Nano Morgante peint par Bronzino à la demande de Côme Ier est exceptionnel. Dans les dictionnaires italiens et français, le terme de nain évoque l'apparence négative et donc un point de vue subjectif sur son anatomie. Dans le dictionnaire de la langue italienne, *Il Vocabolario della Crusca*, on définit comme "nain" celui qui "par sa petitesse est un homme monstrueux". De son côté, le *Littré* met en avant la petitesse de la personne : "Celui, celle qui est d'une taille beaucoup plus petite que la taille ordinaire". On caractérise donc le nain comme un être de petite taille, dont les membres sont difformes par rapport à l'ensemble. D'ailleurs, dans les traités, les nains sont rangés avec les "monstres", comme dans celui d'Ulysse Aldrovandi, car leur naissance était considérée comme un signe néfaste (1).

Ulysse Aldrovandi

Ulysse Aldrovandi définit le nain comme un être difforme, de petite taille, au service d'une personne noble. Les nains sont présentés en pied et richement vêtus. Au début de l'ouvrage, Aldrovandi présente un nain appartenant à Charles Sieur de Créquy, qu'il accompagne à Rome. Il est âgé de 40 ans et il mesure trente onces de haut. Comme Barry Wind le rappelle, il est connu pour sa petitesse et pour la perfection de ses membres (2). Vers la fin du livre, Aldrovandi ajoute deux autres nains : Sébastien et sa sœur Angelica qui sont la propriété du chevalier Ferdinand Cospius, de Bologne. Ils ont vingt-six et vingt-trois ans et ils mesurent trois onces trois-quarts et deux onces trois-quarts de hauteur. Ici, leur petite taille doit faire l'admiration des spectateurs et c'est pourquoi elle est mise en évidence par la richesse de leurs atours. Un double discours est ainsi établi autour de leur corps : d'une part, leur petitesse doit surprendre et, de l'autre, leur anatomie est mise en exergue par un riche apparat montrant le statut social (3).

* Séance de décembre 2013.

** Pré de l'Étang 9, 1752 Villars-sur-Glâne (Suisse).

Ces nains ne sont pas dépeints complètement nus, contrairement aux autres personnages difformes du traité. Leur position de choix auprès des souverains leur permet d'avoir le privilège d'être montrés habillés. D'ailleurs, le commentaire ne met pas l'accent sur l'anatomie, mais sur la taille qui préoccupe en premier lieu les artistes. Pourtant, on doit à Agnolo Bronzino, le peintre de Côme Ier à Florence, l'image d'un nain nu. Le statut privilégié des nains dans les plus grandes cours européennes, séduisant par leur petitesse et leurs pitreries, fait d'eux des employés rétribués. Car, comme Erika Tietze-Conrat le relève, leur indépendance est relative, puisqu'elle est strictement liée à un contrat passé avec un monarque (4). Ici, la vraisemblance du nain Morgante prime par sa nudité qui doit étonner le spectateur et lui plaire (5).

Nano Morgante de face et de dos

Deux portraits du nain Morgante vu de face et de dos sont peints par Bronzino, à la demande du duc Côme de Médicis, en 1553 (Fig. 1, Fig. 2). La représentation de face met en exergue la chair épaisse et un large visage. Les membres sont plutôt petits et assez ronds. Au milieu du cou et du bras, un pli cause un bourrelet de chair. Les cuisses ont des muscles fermes et épais, que l'on devine sous la peau. Les articulations sont moins épaisses, et les os se devinent sous l'épiderme. Nano Morgante lève le bras droit sur lequel un hibou est perché, tandis qu'à gauche un pigeon s'envole. Ses gestes font saillir



Fig. 1 : Agnolo Bronzino, Nano Morgante vu de face, avant 1553, huile sur toile, 149 x 98cm, Galerie des Offices, Florence (avec la permission du Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



Fig. 2 : Agnolo Bronzino, Nano Morgante vu de dos, avant 1553, huile sur toile, 149 x 98cm, Galerie des Offices, Florence (avec la permission du Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

les muscles et le creux du coude. De même, sur le côté droit de la taille, deux creux dans la chair soulignent la courbe du ventre. Ce détail se répète dans la disposition de dos, tout autour de la taille. Une ombre souligne la forme des omoplates et de la colonne vertébrale. Dans le creux poplité, on observe la jonction des muscles et des ligaments. Les mollets sont proéminents et les chevilles délicates sont inclinées vers l'intérieur. Morgante tord légèrement le pied gauche vers l'extérieur et la partie soulevée accentue l'ombre projetée. Mais ceci n'est pas visible sur le sujet de dos. Lors de la dernière restauration, des papillons ont été découverts sous les repeints représentant des feuilles de vignes et une coupe de vin, datant du XVIIIème siècle. D'ailleurs, la référence à Bacchus n'est pas explicitée par Vasari lorsqu'il décrit ce portrait, contrairement à l'anatomie : "Pour le duc Cosme, il fit le portrait en pied du nain Morgante, sous deux aspects, de face d'un côté du tableau et de dos de l'autre côté, avec ses membres monstrueux (*con quella stravaganza di membra mostruose*) ; peinture d'une étonnante beauté dans son genre" (6).

Caractéristique par sa petitesse et l'extravagance des disproportions de ses membres, son corps fait sensation. À cela, Bronzino ajoute un élément de surprise : le tableau est mobile et biface. Cette construction a pour but de troubler le visiteur, ayant désormais l'impression d'être en face du "vrai" nain. En outre, par la précision du rendu anatomique, le portrait du nain Morgante devient une curiosité scientifique du cabinet de Côme Ier. Vu de dos, il tient dans sa main gauche une fronde et dans l'autre, des oiseaux morts qu'il vient de chasser. Morgante tourne la tête vers la droite et regarde légèrement par-dessus son épaule. Comme le note Tito Saffioti, des textes contemporains associent la grosseur du ventre de Morgante à la grande quantité de vin et de nourriture qu'il pouvait ingurgiter (7). Nous retrouvons dans une sculpture attribuée à Jean Bologne (Giambologna), conservée au Louvre, les mêmes caractéristiques anatomiques : sa petite taille contraste avec la proéminence de son ventre due à des excès alimentaires, comme le suggère le tonneau qu'il chevauche (8). Mais ce qui étonne par-dessus tout c'est le nom "Morgante" : il s'agit d'un jeu de mots faisant référence à un géant de la littérature, Morgante Maggiore, dont les hauts faits sont racontés par Luigi Pulci et publiés en 1481 (9). De plus, les trophées de chasse que tient le nain Morgante dans sa main y font aussi allusion. Sa petitesse et l'épaisseur de son ventre contribuent au caractère grotesque du personnage : aux trophées de chasse ramenés par le duc sont opposés de petits oiseaux ; quant à la stature du nain, elle diffère de celle du géant. Et c'est d'ailleurs grâce à son étrange corpulence que le nain Morgante devient réputé à Florence. Aussi, Côme Ier s'empresse-t-il de commander plusieurs portraits sculptés. Entre 1561 et 1564, il demande à Valerio Cioli (Fig. 3) de sculpter le portrait de son nain (10). Il s'agit d'un double



Fig. 3 : Valerio Cioli, Nano Morgante sur la tortue, Palazzo Pitti, 1562-1564, Jardins de Boboli, Florence

grotesque, parodie du portrait équestre de Marc Aurèle à Rome : bien que la pose soit identique, le nain a une grosseur imposante et l'animal qu'il chevauche, la tortue (en lieu et place d'un cheval), est synonyme de lenteur. Cette sculpture est installée à l'entrée des jardins du palais Pitti et fait office de fontaine.

Toutes ces œuvres recèlent un double discours. Selon Robin O'Bryan, les papillons entourant le nain ressemblent à ceux qui sont peints autour du fou dans les cartes du tarot, et le hibou symbolise la folie (11). De plus, la petitesse de Morgante et le jeu de mots qui en découle soulignent un désir sophistiqué d'humour, que Côme Ier garde dans son cabinet, à côté d'autres merveilles qu'il collectionne. La place de choix qu'il réserve à cette image va de pair avec la fonction du nain à la cour des Médicis. On sait qu'il fut envoyé à Mantoue comme ambassadeur (12) et que Côme Ier prit son parti contre des personnes de sa garde qui le tourmentaient. Ainsi, le corps du nain fascine par ses disproportions physiques et physiologiques qui font de lui un exemple à part entière. D'ailleurs, dans le poème posthume rédigé à la mémoire du nain Morgante, Antonio Francesco Grazzini, dit Il Lasca, présente la physiologie du nain en soulignant la dichotomie entre ce qui paraît grand et fort et ce qui est plus petit.

“In morte di Morgante Nano.
XVIII.
Ben avrebbe di tigre o di serpente
Il fegato e 'l pomone :
Ben sarebbe crudel piucchè Nerone
Colui, che non avesse finalmente
Dolore e passione,
Sentendo dir, come il mal del castrone,
Con danno universale ha spento e morto
Oggi Morgante Nano,
Il più saggio ed accorto,
Il più raro e sovrano
Buffon, che mai vedesse o Sole o stella ;
Calandrino e 'l Gonnella,
Il Balena e Strascino,
Il Carafulla e 'l Rosso Fiorentino,
Il Moretto Lucchese e' l Tattamella,
Con Giulian Tamburino,
Appetto a lui non valsero un lupino.
Tra d'uomo e bestia, il nostro Morgantino,
Grifo o mostaccio o ceffo o muso avea ;
Ma così nuovo e vario,
Aguzzo, e contraffatto, che pareo
Gattomammon, bertuccia e babbuino :
Poscia l'un membro all'altro si contrario,
Sì sconcio e stravagante,
Che dal capo alle piante
Mostrava scorto, a chi potea vedello,
Essere un mostro grazioso e bello.
Or chiude un freddo avello
Bellezze e grazie cotali e cotante,
Che portate ha Morgante all'altra vita.
Or qui lasciando con doglia infinita
A ricordarci quando
Egli leggiadramente motteggiando,
Parlando e disputando,
E ballando e cantando,
Ridendo e sospirando,

Piangendo e bestemmiando ;
Ma sopra ogni altra cosa disputando,
Ci dava tanta e sì fatta dolcezza,
Che per la tenerezza
Ne rallegrava in guisa,
Ch'ognun si scompisciava per la risa.
Or l'anima ha divisa
Da quel corpo onorato,
Da' Signori e da' Principi bramato,
E da Duchii cercato,
Da' Re, da Imperadori,
E da tutti i maggiori,
Come caro gioiel desiderato.
Sempre là dove egli era, e in ogni lato,
D'ogni età, d'ogni grado e d'ogni sesso
Correvano a furore,
Alle grida, al romore
Tutte le genti, per vederlo appresso ;
Lasciando ogni faccenda,
Come se fosse l'Orco o la Tregenda.
E Siena e Roma, e Bologna e Ferrara
Alla sua vista rimaser stupite,
Attonite e smarrite.
Ma s'ei poteva condursi a Vinegia,
Quella città, che pregia
Virtù, calore ed ardir piucchè umano,
O qualche nuovo e strano
Animaletto leggiadro e ridicolo,
Portava gran pericolo
Di diventar gentiluom Viniziano.
Ma il povero Cristiano,
Sendo nato mortale,
Era condotto a tale,
Che per mostrarsi non cruda ed avara,
Ma nell'opre d'onor più degna e chiara,
Morte lo tolse a noi,
Come sa sempre i più lodati eroi” (13).

Dans cet éloge funèbre, la petitesse du nain Morgante est louée et comparée à ses hauts-faits et à la grande renommée qu'il a acquise ; il surpasse tous les autres bouffons, dont le plus connu est le nain Gonella, qui vécut à la cour des Este, au XV^{ème} siècle. La description du corps de Morgante se rapporte à celui d'un animal ; de même, sa bouche et son visage sont dépeints comme un "museau" dans le but de faire rire le lecteur. On lit aussi une certaine ressemblance avec les singes, et cet aspect simiesque se rapporte à une image inversée du souverain. D'ailleurs, la prudence est de mise, puisque la présence du nain est extravagante. À la fois horrible et beau, termes que l'on retrouve souvent dans les descriptions de nains, il charme et repousse les spectateurs. Mais sa renommée est extraordinaire et l'annonce de sa venue agite les foules. Ainsi, bien que cet homme soit chrétien, son corps relève de l'animalité par sa petitesse. Ces critères normatifs indiquent que l'on classe les nains à cause de leurs difformités dans les "terrata" et ceci légitime leur statut "d'animal de compagnie" qu'ils ont auprès des princes. De plus, le grotesque est souligné par des allusions scatologiques (pisser de rire) comme sur le portrait de Bronzino (le hibou, le derrière dénudé) (14) et par une gradation de ses bouffonneries, qui amusent la cour.

Un siècle plus tard, le Dominiquin (Domenico Zampieri) réalise le portrait du nain du Cardinal Pietro Aldobrandini. Il est situé devant Apollon tuant un cyclope (15), sur une tapisserie feinte. Selon Passeri, la mise en scène du nain est provoquée par le besoin de vengeance de la part du commanditaire Aldobrandini. Il demande au peintre de réaliser le portrait de son nain, enchaîné comme un esclave, afin de critiquer sa trop grande liberté de parole. Lorsque la fresque fut dévoilée, le public partit d'un grand éclat de rire et le nain se retira penaud dans une autre salle du palais : "[...] et à l'endroit de la fenêtre, une tapisserie feinte est accrochée, là où est dépeinte l'histoire d'Apollon jetant des flèches aux Cyclopes ; et ayant feint une partie de cette tapisserie un peu relevée [...], il a fait, pieds et poings liés comme un esclave, un fer au cou, un Nain, qui était en la possession des Seigneurs Aldobrandini, pour le mortifier ; lequel, comme c'est souvent le cas pour ce genre de canaille, était devenu impertinent au plus haut point ; et se voyant peint avec tant de dérision, avec les mains attachées, le fer au cou, sans pantalon, parmi des plats de cuisine recelant les restes de la table qui lui avaient été donnés pour qu'il en mangeât en compagnie d'un chat qui lui prend une cuisse rôtie, il devint si humble, que jamais plus il ne fut pris d'insolence envers quelqu'un comme il le faisait par le passé ; parce qu'ils lui mirent avant tout son portrait avec tant de pusillanimité comme reproche et infamie, qu'il resta outré de colère avec le Dominiquin. Le jour, où ils découvrirent cette peinture, [...], le nain, plus hardi que jamais, ne sachant rien de ce fait, marchait, le port altier et fier. La peinture où était son portrait était couverte (ainsi, de concert avec les princes), et après avoir fait quelques tours autour du tableau, devant toute la joyeuse équipe, le parement, qui couvrait tout l'endroit de la fenêtre en trompe-l'œil, fut baissé à un signe et découvrit à l'improviste le nain dépeint : il y eut une forte risée (étant ainsi pensé par les seigneurs), à le voir avec tant de moquerie et des moustaches énormes ; et le misérable en perdit la parole, il ne voulut aucunement rester, bien qu'il fût violemment prié par les princes de rester devant cette re-création ; mais il se retira dans une chambre et il s'y tint tout le jour solitaire et mélancolique" (16).

Encore une fois, le nain est associé aux animaux. Ici, nous sommes devant un chat, symbole de rébellion, de liberté (17). Son portrait est l'image de l'excès dont il use en paroles. Ainsi, ses moustaches sont énormes et sa gourmandise est mise en exergue par la nourriture qu'il se partage avec l'animal. Mais les mains et le cou du nain sont entra-

vés par des cercles de fer, le rendant esclave de sa parole et de son maître, qui, par vengeance, le montre en plus sans pantalon. L'aspect grotesque de ce personnage, qui va du comique de situation à la raillerie scatologique est légitimé dans l'œuvre par sa position marginale. Cette disposition excentrée de la figure se termine par un recentrement de la narration sur le nain et par le récit de sa marginalisation volontaire dans une autre pièce du palais. Le retournement de situation, suggéré et entrevu par Aldobrandini, est aussi visible dans le texte, passant du comique au tragique. À la joie du nain, succède l'éclat de rire du public qui a pour conséquence la mélancolie du sujet principal. Ces traits de caractère mettent en évidence la prouesse artistique par laquelle le Dominiquin réussit le portrait, vivant à souhait, comme une "re-création" de l'original. Ici, la malformation anatomique est rendue visible par le caractère insolent et débonnaire du nain dont Aldobrandini se venge. La réussite de l'exploit est possible dans ce cas grâce à l'art du peintre, feignant non seulement la tapisserie et un coin qui se lève, mais si doué qu'il arrive à recréer un caractère spectaculaire de la cour, qui est d'ailleurs vu au premier coup d'œil, avant la scène historique.

Un siècle plus tôt, Vasari mettait en évidence la manière grâce à laquelle Andrea del Sarto dépeignait un nain, dont la malformation était cachée par le subterfuge de sa position assise. Ainsi, cette illusion devait troubler d'autant plus le spectateur, le nain devenant le sujet central de l'étonnement (18). Ici, le singe tenu par le nain, assis aux pieds de Jules César, évoque la figure du double par son apparence simiesque et sa docilité (19). Il se détourne du regard de son maître pour s'orienter vers le peuple apportant son dû au prince. Sa posture et son physique sont l'image du double, mais évoquant le monde à l'envers. Dans ce cas, la prouesse artistique du peintre est poussée jusqu'à l'effacement même de la cause de sa marginalisation, devenant, comme plus tard chez le Dominiquin, la figure la plus en vue de la scène.

Conclusion

L'éloge funèbre et le portrait du nain Morgante rendent hommage au nain très aimé de Côme Ier. Ces portraits sont rendus vivants par la finesse de la plume d'Il Lasca et par la touche de Bronzino. Les artistes savent rendre tout leur éclat à ces hommes d'exception par des allusions poétiques et métaphoriques qui diffèrent par la forme et par le caractère des autres membres de la cour florentine. Les aspects naturels et ridicules contrastent avec la bienséance du Grand-Duc de Toscane. Dans l'éloge funèbre, les allusions au texte de Luigi Pulgi insistent sur l'aspect extraordinaire de cette figure (20). Par conséquent, le nu (*ignudo*) dépeint par Bronzino est un portrait et un témoignage anatomique des difformités des nains. Son lieu de conservation atteste du statut de "curiosité anatomique" que l'on donne au nain Morgante à Florence. Par conséquent, la présence des nains au cœur d'un ouvrage, miroir de cas monstrueux, renvoie à un idéal de classification développé non seulement dans les livres, mais également dans les cabinets de curiosité, miroir du pouvoir temporel.

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

- (1) ALDROVANDI U. - *Monstrorum Historia*, Jean Céard (préf.), Les Belles Lettres, Paris, 2002, 602 p.
- (2) BARRY W. - *A Foul and Pestilent Congregation : Images of "Freaks" in Baroque Art*, Ashgate, Aldershot, 1998, p. 26.
- (3) Sur les nains de la cour florentine, voir GHADESSI T. - Inventoried monsters. Dwarves and Hirsutes at court, *Journal of the History of Collections*, 2011, 23, n° 2, 267-281.

- (4) TIETZE-CONRAT E., OSBORN E. - *Dwarfs and Jesters in Art*, The Phaidon Press, London, 1957, p. 30.
- (5) MENA MARQUÉS M. B. - Velázquez en la Torre de la Parada ; ALCALÁ-ZAMORA J. N., PÉREZ SÁNCHEZ A. E. - *Velázquez y Calderón : dos genios de Europa* (IV centenario, 1599-1600, 1999-2000 : Conférences prononcées à la Real Academia de la Historia, 27. 10. 1999 -02. 02. 2000), Real Academia de historia, Madrid, 2001, 101-157.
- (6) VASARI G. - *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, CHASTEL A. (éd., trad.), X, Actes sud, Arles, 2005, p. 206 : “Ritrasse poi il Bronzino, al duca Côme, Morgante nano, ignudo tutto intero, ed in due modi, cioè da un lato del quadro il dinanzi, e dall’altro il didietro, con quella stravaganza di membra mostruose che ha quel nano : la qual pittura in quel genere è bella e maravigliosa” ; VASARI G. - *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, BETTARINI R., BAROCCHI P. (éd.), 4, Sansoni, Roma, 1966, p. 235.
- (7) SAFFIOTI T. - *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell’arte*, Book Time, Milan, 2009, p. 87-88.
- (8) Concernant cette figure voir HOLDERBAUM J., A Bronze by Giovanni Bologna and a Painting by Bronzino, *The Burlington Magazine*, 1956, 98, n° 645, 439-445.
- (9) PULCI L. - *Il Morgante Maggiore, di Luigi Pulci*, Leghorn, Londres, 1778.
- (10) *Le nain Morgante sur la tortue*, in <http://expo.khi.fi.it/galleria/sculture-dal-giardino-diboboli/nano-morgante-sopra-la-tartaruga>, consulté le 29 octobre 2013.
- (11) O’BRYAN R. - Grotesque Bodies, Princely Delight : Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery, *Preternature : Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 2012, 1, n° 2, 252-288.
- (12) ASF, MP 2952, *Carteggio, Letteri della Duchessa di Mantova, 8 settembre 1621* (note 3).
- (13) GRAZZINI A. F. - *Rime di Antonio Francesco Grazzini detto il Lasca*, Parte Prima, Firenze, F. Moücke, 1741, p. 206-208.
- (14) (note 3), p. 271.
- (15) Apollodore, *Bibliothèque*, 3, 10.
- (16) “[...] e nel luogo della finestra v’ha finto un arazzo attaccato là dov’ha dipinta la favola d’Apollo, che faetta i Ciclopi, ed avendo finto una parte di detto Arazzo un poco alzata, [...] vi ha fatto legato a guisa di schiavo col ferro al collo un Nano, che stava con li Signori Aldobrandini per mortificare detto Nano, il quale com’è solito di questa canaglia, era divenuto impertinente al maggior segno ; e vedendosi con tanto scherno dipinto, con le mani legate, col ferro al collo, senza calzoni, e tra alcuni piatti di cucina con gli avanzi della tavola, che gli erano dati perchè mangiasse in compagnia d’un gatto, che li toglie una quaglia arrostita, divenne umile a segno, che mai più fu ardito di pigliarla con nessuno, come faceva per lo passato ; perchè gli mettevano innanzi con rimprovero il suo ritratto espresso con viltà tanta, e vituperio, di che egli ne restò fortemente sdegnato con il Domenichino. Il giorno, in cui si scoperse quella stanza dipinta, [...] il Nano più baldanzoso di ciascheduno non avendo notizia del fatto, andava tutto altiero, e sestante. La Pittura dov’era il suo ritratto era coperta (così di concerto co’Principi), e dopo aver date alcune girate intorno alla tavola da tutta l’allegra brigata fu ad un cenno calato il paramento, che copriva tutto quel sito della finestra finta, ed all’improvviso scoperto il Nano dipinto si diede in una forte risata (essendo così pensiero de’ Signori) con suo scherno, e beffe grandissime, sicchè il meschino perduta la parola non volle in modo alcuno, benchè pregato, e violentato da’ Principi, rimanere a quella ricreazione ; ma ritiratosi in una stanza stiede tutto quel giorno solitario, e melanconico.” PASSERI G. B. – Domenico Zampieri, *Le Vite de pittori, scultori ed architetti*, Rome, 1772, 13-14.
- (17) RIPA C. - *Iconologie...*, “Rebellion”, Paris, M. Guillemot, 1644, CXLI, p. 168.
- (18) (note 7), p. 96.
- (19) (note 17), p. 150.
- (20) L’Orco et la Tregenda apparaissent dans l’œuvre de Luigi Pulci. Dans le débat entre le géant Morgante et le demi-géant Margutte, ce dernier compare la foi en Trivigante, une idole

MARIA PORTMANN

païenne, à une réunion de sorcière, un sabbat. PULCI L. - *Morgante*, PUCINI D. (éd.), I., Garzanti, Milano, 1989, 2. Plus loin, Morgante compare la manière de manger de Margute à celui de l'Orco, l'ogre qui mange les enfants, peu gracieux. À ce propos, voir PULCI L. – *Morgante : The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante*, TUSIANI J. (trad.), LEBANO E. A. (contr.), Indiana University Press, Bloomington, 2000, p. 945.

RÉSUMÉ

Dans le tableau d'Agnolo Bronzino, le nain Morgante est vu nu de face et de dos. Il s'agit du seul témoignage de l'anatomie d'un nain à la Renaissance. Afin de mieux cerner les détails anatomiques, nous le comparons au portrait posthume qu'Antonio Francesco Grazzini dit Il Lasca réalise en sa mémoire. Outre sa petitesse, la difformité de ses membres est soigneusement mise en avant et requiert une plus grande attention.

SUMMARY

Agnolo Bronzino's painting of Nano Morgante depicts for the first time the anatomy of a dwarf. This image testifies Cosimo's special interest for this dwarf. In Antonio Francesco Grazzini's poem written in Nano Morgante's honor, we underline some interesting aspects of his physical deformities and his small height, which are highly praised as we can see them on the painting.