

## Benedetto Varchi e il *Doppio ritratto del nano Morgante* del Bronzino

Ci proponiamo di tornare su un dipinto ben conosciuto dai 'varchisti': il *Doppio ritratto del nano Morgante* (**Fig. 1**) del pittore fiorentino Agnolo di Cosimo, detto il Bronzino (1503-1572)<sup>1</sup>. L'olio su tela, oggi collocato presso gli Uffizi, misura 149x98 cm: rappresenta quindi il nano a grandezza naturale. La presenza del quadro nell'inventario medicco del 1553 fissa a questa data il *terminus ante quem* della sua realizzazione<sup>2</sup>. Un recente restauro ha consentito di togliere le ridipinture che avevano trasformato il nano in Bacco (**Fig. 2**), allora riconoscibile dai consueti attributi (i pampini, i tralci d'uva, la coppa in mano), e nascosto i suoi genitali<sup>3</sup>. L'effigiato è il nano preferito, il buffone e l'uomo di fiducia di Cosimo I almeno dagli anni '40. Lo conferma una lettera di Lorenzo Pagni mandata a Pierfrancesco Riccio e datata ottobre 1544:

Il Duca tutto di oggi è stato bene, et questa sera è stato nel giardino più di un hora, dove il Nano, havendo teso i panioni a quelli bossi del laberinto di fuora, et havendo messo lì appresso la sua civetta, ha preso sei o otto uccellini, con gran piacer di Sua Eccellenza, ma molto maggior delli Signori don Francesco e donna Maria<sup>4</sup>.

Il suo vero nome era Braccio di Bartolo; il nomignolo che gli venne appioppato, Morgante, è un riferimento ironico al protagonista del Pulci, il gigante Morgante appunto (nelle corti rinascimentali, il soprannome dei nani era spesso ironico). La forma di nanismo che lo colpisce, oggi chiamata « acondroplasia », fa crescere gli arti in misura minore rispetto al resto del corpo.

La singolarità dell'opera bronziniana è quella di essere *double face*: bisogna girare attorno ad essa per osservarla nella sua interezza. Mette in scena una battuta di 'caccia alla civetta' (che consiste nell'usare una civetta come esca). Il lato anteriore offre una visione frontale del nostro uccellatore in piena caccia: una ghiandaia si sta avvicinando alla civetta (qui, piuttosto un gufo). Il lato posteriore presenta invece una visione da tergo di Morgante: finita la caccia, il nano se ne va con l'uccellazione sulle spalle.

Tale opera *bifrons* è stata spesso letta sia dagli storici dell'arte che dagli specialisti di Benedetto Varchi come la versione pittorica della risposta del Bronzino alla cosiddetta "inchiesta" dell'amico accademico sul "paragone" fra pittura e scultura lanciata nel 1547, che sfocerà nella pubblicazione delle *Due Lezzioni* nel 1550 (1549 per il calendario fiorentino)<sup>5</sup>. Si tratterebbe, a distanza di alcuni anni, di una risposta pubblica da parte del Bronzino, poiché l'opera era stata verosimilmente commissionata dal duca Cosimo I o da un suo parente, e doveva essere esposta nella sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio, ambiente frequentato dai dignitari forestieri in visita a Firenze. Tuttavia, se l'artista prende indubbiamente lo spunto dall' "inchiesta" varchiana, il suo trattamento umoristico e paradossale della questione del "paragone" lascia

---

Desidero ringraziare Frédérique Dubard de Gaillarbois per i suoi numerosi suggerimenti e Silvia Lucà per le sue correzioni linguistiche.

<sup>1</sup> Per informazioni "tecniche" sul quadro bronziniano, cfr. S. HENDLER in AA. VV., *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011), a cura di A. Natali e C. Falciani, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 214-217.

<sup>2</sup> Ivi, p. 214.

<sup>3</sup> Vedi AA. VV., *Il Nano Morgante di Agnolo Bronzino. Un dipinto 'a due dritti' restaurato*, a cura di M. Ciatti e D. Kunzelman, Firenze, EDIFIR, 2012.

<sup>4</sup> Citato in AA. VV., *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, actes du colloque de Chambord (1 et 2 octobre 2004), éd. C. D'Anthenaise et M. Chatenet, Paris, Actes Sud, 2007, p. 245, nota 45.

<sup>5</sup> Cfr., in particolare, L. MENDELSON, *Benedetto Varchi's "Due lezzioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982, pp. 150-152.

intendere che tale interpretazione meta-artistica, pur rimanendo valida, non esaurisce la polisemia del quadro preso in esame.

Più che una vera e propria risposta alla questione della “maggioranza delle arti”, il doppio ritratto può essere considerato un’eco raffinata ad essa. Il quadro documenta anche l’interesse del pittore al tempo stesso naturalistico e manierista per la mostruosità, tematica alla quale avrebbe potuto essere sensibilizzato dallo stesso Varchi. Il *Doppio ritratto del nano Morgante* sembra infatti fare direttamente eco alla *Lezzione sulla generazione de’ mostri*, tenuta pubblicamente dall’amico accademico nel 1548 e che il pittore ha sicuramente avuto modo di ascoltare.

Di là dalla conferma del sodalizio, che durerà per sempre, fra il Bronzino e Varchi, sui piani scientifico e soprattutto teorico-artistico, questo ritratto di corte burlesco afferma anche la nobiltà dei soggetti brutti in arte. Scegliendo di raffigurare il nano Morgante senza il suo padrone Cosimo I al quale avrebbe potuto fungere da *repoussoir*, il Bronzino interroga sulla possibilità di un’autonomia della bruttezza rispetto ai canoni rinascimentali di bellezza.

La risposta epistolare del pittore fiorentino all’ “inchiesta” assunse una forma accademica<sup>6</sup>. In effetti, benché egli si schieri dalla parte della propria arte – la pittura –, il Bronzino sceglie di anteporre l’esposizione degli argomenti a favore della scultura: essa è più duratura; più difficile (gli scultori “levano” la materia senza poterla “porre” per correggere eventuali errori); viene percepita non solo tramite il senso della vista ma anche del tatto<sup>7</sup>; l’effigiato vi è raffigurato a tutto tondo, con le sue diverse “vedute”; la scultura abbellisce le città; infine, risulta più utile. L’argomento che privilegeremo è quello delle “vedute”:

Dicono appresso che, dovendo farsi dagli scultori quasi sempre le statue tonde e spiccate intorno, o vestite o ignude che siano, bisogna aver sommo riguardo che stiano bene per tutte le vedute, e se ad una veduta la loro figura arà grazia, che non manchi nell’altre vedute, le quali, rivolgendosi l’occhio intorno a detta statua, sono infinite per essere la forma circolare di tal natura ; dove così non avviene al pittore, il quale non fa mai in una figura altro che una sola veduta, la quale sceglie a suo modo e, bastandogli che per quel verso che la mostra abbia grazia, non si cura di quello che avrebbe nell’altre vedute, che non appariscono ; e per questo esser di nuovo più difficile. E seguitando alla sopradetta ragione, dicono che molto è più bello e dilettevole trovare in una sola figura tutte le parti che sono in uno uomo o donna o altro animale, come il viso, il petto e l’altre parti dinanzi, e volgendosi trovare il fianco e le braccia e quello che l’accompagna, e così di dietro le schiene, e vedere corrispondere le parti dinanzi a quelle dallato e di dietro, e vedere come i muscoli cominciano e come finiscano, e godersi molte belle concordanzie, et insomma girandosi intorno ad una figura avere intero contento di vederla per tutto ; e per questo essere di più diletto che la pittura<sup>8</sup>.

Una statua, a differenza di una pittura che offre una “veduta” sola allo spettatore, rappresenta l’effigiato sotto un’infinità di sfaccettature. Inoltre, le “vedute” devono corrispondere le une con le altre.

<sup>6</sup> « Di un’esemplare chiarezza, pesando il pro e il contro, ed in perfetto tono e stile di un trattato accademico è la risposta di Angelo Bronzino [...] » (J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell’arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1956<sup>24</sup>, p. 230).

<sup>7</sup> « Aggiungano che, dovendo ambedue le dette arti imitare et assomigliarsi alla natura lor maestra, e la natura facendo le sue operazioni di rilievo e che si possano toccare con mano; e così, dove la pittura solo è obbietto del vedere e non d’altri sensi, la scultura, per essere cosa di rilievo altresì, in che modo somiglia la natura, non solo del viso, ma è ancora subbietto del toccamento, e per questo, essendo conosciuta da più sensi, sarà più universale e migliore » (*Scritti d’arte del Cinquecento*, vol. 1, a cura di P. Barocchi, Torino, Einaudi, 1979, p. 500).

<sup>8</sup> Ivi, pp. 500-501.

Dopodiché il Bronzino passa agli argomenti a favore della pittura, che sono simmetrici rispetto a quelli usati da chi difende la scultura<sup>9</sup>. Il fatto che la scultura sia più duratura della pittura ha a che vedere non con l'arte, bensì con la materia; la scultura è solo fisicamente, non mentalmente, più difficile della pittura e, siccome gli ottimi artisti non sbagliano, viene meno l'argomento che la pittura sia più facile in quanto l'artista può "porre" per correggere; la rotondità della scultura, e dunque il fatto che sia percettibile anche tramite il senso del tatto, dipende solo dalla natura. Curiosamente, proprio nel momento in cui avrebbe dovuto affrontare la spinosa questione delle "vedute", il Bronzino interrompe il discorso e manda la lettera a Varchi « non fornita<sup>10</sup> », lasciando al lettore l'impressione che abbia difeso la scultura meglio della pittura<sup>11</sup>. Quindi, il Bronzino, dipingendo pochi anni dopo il ritratto del nano per il duca Cosimo I o un suo parente, posa la penna e riprende in mano il pennello per portare a termine, con mezzi pittorici, la sua risposta alla disputa teorica sul "paragone" fra pittura e scultura.

Nel dipinto, la pittura sembra non solo in grado, come la scultura, di raffigurare più "vedute", ma anche di integrare la quarta dimensione (il tempo scorre da una "veduta" all'altra), nonché di rappresentare la notte senza aver bisogno, come la scultura, di fare ricorso all'allegoria.

Andrebbe però sottolineata l'ambiguità di tale risposta, la quale può essere considerata al tempo stesso poco soddisfacente, paradossale ed umoristica. Infatti, il doppio ritratto offre allo spettatore solo due "vedute" del nano, non un'« infinità » come diceva l'artista nella sua lettera. Inoltre, nel dispositivo bronziniano, lo spettatore non può fare a meno di muoversi attorno all'opera per vederla tutta e dunque non coglie più la sua interezza né la sua armonia in modo immediato, come avviene in una pittura<sup>12</sup>. Lo stratagemma usato dal pittore fiorentino fa in qualche modo perdere alla pittura uno dei suoi vantaggi. A proposito dell'idea di Cellini che la scultura, avendo 8 "vedute", sia 7 volte superiore alla pittura, Vincenzo Borghini affermerà appunto nella *Selva di notizie* dove stroncherà la maggior parte delle lettere scritte dagli artisti e pubblicate in appendice alle *Due Lezioni* varchiane:

Ma pur diciamo: quell'otto vedute non sono in essere se non una per volta, e però non si può far la comparazione, che non cade in diversi tempi, e forse in questo vantaggerebbe la pittura, che ne mostra più in un medesimo tempo [...]. Vegniamo al fatto et al punto principale, che la natura non ha se non una veduta per volta, talché il ragionar d'otto o di nove non pare che abbia luogo, e se, veduto una statua dinanzi, io anderò di dietro, a me pare quel medesimo che, avendo avuto una tavola, andarne poi a vedere un'altra<sup>13</sup>.

Il nostro artista fa paradossalmente ricorso a un *escamotage* – un'opera ibrida, a cavallo fra pittura e scultura – per dimostrare la superiorità della pittura con mezzi non del tutto pittorici, laddove, nel

<sup>9</sup> « Dell'altra parte, cioè dal canto della pittura, non mancano le risposte a tutte le ragioni addotte dalla scultura, anzi pare, a quegli che la pittura favoriscano, averne molte più [...] » (ivi, p. 502).

<sup>10</sup> « [...] forse perché in polemica con gli intellettuali dell'Accademia Fiorentina, dalla quale era stato escluso nel 1547 [...] » (A. GEREMICCA, *Agnolo Bronzino. "La dotta penna al pennel dotto pari"*, Roma, UniversItalia, 2013, p. 164, nota 356). Questa ipotesi è tanto più plausibile in quanto parte importante della poesia 'seria' del Bronzino evoca il trauma dell'espulsione dall'Accademia nel 1547.

<sup>11</sup> Vincenzo Borghini scrive in una lettera inviata a Vasari il 5 agosto 1564 che il Bronzino dovrebbe portare a termine la sua lettera: « Io ebbi da messer Giulio Scali quella orazione del Varchi, con quelle vostre lettere, del Bronzino, del Tribolo San Gallo, infino del Tasso e Benvenuto [...]. Ho scritto al Bronzino che doverrebbe finir la sua lettera, e vorrei lo facessi in ogni modo, ché voi non credo dobbiate fare altro, avendone scritto nel principio delle Vite o dell'opera a bastanza, poi che scrivesti prima quella lettera » (citato in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, cit., p. 470).

<sup>12</sup> Il fatto di poter cogliere immediatamente l'armonia di una pittura è un argomento utilizzato ad esempio da Leonardo per dimostrare la superiorità di questa sulla poesia, la quale viene percepita nel tempo: « Tal differenza è in quanto alla figurazione delle cose corporee dal pittore al poeta, quant'è dai corpi smembrati agli uniti, perché il poeta, nel descrivere la bellezza e bruttezza di qualunque corpo, te lo dimostra a membro a membro, ed in diversi tempi, ed il pittore tel fa vedere tutto in un tempo. Il poeta non può porre colle parole la vera figura delle membra di che si compone un tutto, come il pittore, il quale tel pone innanzi con quella verità ch'è possibile in natura » (ivi, p. 247).

<sup>13</sup> Ivi, p. 642.

resto della sua produzione artistica, si avvale di procedimenti strettamente pittorici per competere 'lealmente' con la scultura, fra cui: la scelta di tematiche che rimandano esplicitamente alla questione del "paragone", ad esempio quella di Pigmalione e Galatea<sup>14</sup>; la riproduzione di statue, statuine e bassorilievi (la pittura può dare l'illusione della scultura, mentre il contrario non si potrebbe verificare); una resa marmorea delle carni; l'uso della monocromia (per esempio nel ritratto allegorico dell'ammiraglio genovese Andrea Doria, sul quale torneremo); il riferimento costante alla statuaria antica e michelangelesca; l'utilizzo della figura serpentina che consente di dispiegare il corpo sulla superficie della tela; l'introduzione nello stesso dipinto di diversi personaggi che si assomigliano per dare l'impressione allo spettatore di osservare lo stesso personaggio sotto diverse angolature; infine, il disporre attorno a un personaggio centrale (per esempio il bambino Gesù nelle *Natività*) diverse figure i cui punti di vista, se fossero sommati, permetterebbero loro di vedere il personaggio centrale a tutto tondo<sup>15</sup>. Lo stratagemma bronziniano è tanto più paradossale in quanto il dipinto che avrebbe dovuto dimostrare la superiorità della pittura sulla scultura può essere considerato il ritratto meno eburneo di tutti i ritratti del Bronzino (eccezion fatta per quello del giovanissimo Giovanni de' Medici), come ne fanno fede la resa della carne flaccida del mostro, l'espressione del suo viso (animato da una smorfia), l'assenza di ogni idealizzazione o geometrizzazione, la volontà di non cancellare gli accidenti (nella seconda disputa della seconda «lezione», Varchi afferma che la pittura imita gli accidenti laddove la scultura imita l'essenza)<sup>16</sup>.

Soprattutto, l'artista dimostra di non mirare a competere ad ogni costo con la scultura. In effetti, a differenza della tavola in ardesia di Daniele da Volterra *Davide e Golia* (**Fig. 3**) realizzata negli stessi anni<sup>17</sup> (senza che si sappia quale delle due opere sia stata compiuta per prima), non si vede esattamente la stessa scena davanti e dietro – nel ritratto bronziniano, il tempo scorre – né esattamente lo stesso personaggio – anche se la postura delle braccia e delle gambe rimane uguale sui due lati – poiché sulla "veduta" da tergo il nano ha dei baffi che scompaiono sull'altra. Non ci sarà dato vedere l'altro lato della testa del nano, contrariamente a quanto avviene in una scultura a tutto tondo. Infine, in modo umoristico, il nano guarda in direzione di uno spettatore-*voyeur* che non ha certo nessuna voglia di 'toccare' questo anti-Pigmalione, laddove gli uomini del Rinascimento consideravano che le statue avevano un potere erotico maggiore rispetto alle pitture<sup>18</sup>.

Il ritratto del nano è dunque senza dubbio un'allusione pittorica all' "inchiesta" varchiana. Tuttavia, il fatto che essa rimanga così ambigua e problematica fa sì che tendiamo a pensare che il Bronzino non abbia mirato qui a dimostrare ad ogni costo la superiorità della pittura sulla

<sup>14</sup> Agnolo Bronzino, *Pigmalione e Galatea*, 1529-1530. Firenze, Galleria degli Uffizi. L'esistenza di questo quadro suggerisce che il Bronzino aveva cominciato a riflettere sulla questione del "paragone" prima della sua partecipazione all' "inchiesta" varchiana.

<sup>15</sup> Vedi M. BROCK, *Bronzino*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

<sup>16</sup> « Les historiens de l'art relèvent depuis toujours les caractères stylistiques 'sculpturaux' des œuvres de Bronzino: images où prédominent la ligne, les arêtes vives, les corps stylisés, impassibles, rigides, les chairs marmoréennes, éburnéennes selon les métaphores. Connotation de la sculpture évidente encore dans les portraits (mais dans toute sa peinture aussi) ; surprenante d'ailleurs chez un artiste d'une virtuosité technique finie, capable de rendre les plus délicates nuances d'un tissu, le miroitement d'un bijou. Jeu équivoque donc. [...] Visages lisses, stylisés, géométrisés, sans le moindre accident, courbes régulières [...] » (A. LAFRAMBOISE, *Istoria et théorie de l'art. Italie, XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1989, pp. 109-110).

<sup>17</sup> Secondo Vasari, il *Davide e Golia* di Daniele da Volterra doveva aiutare Giovanni della Casa nella stesura di un trattato di pittura: « Avendo monsignor messer Giovanni della Casa, fiorentino et uomo dottissimo (come le sue leggiadrissime e dotte opere, così latine come volgari, ne dimostrano), cominciato a scrivere un trattato delle cose di pittura, e volendo chiarirsi d'alcune minuzie e particolari dagl'uomini della professione, fece fare a Daniello, con tutta quella diligenza che fu possibile, il modello d'un Davit di terra finito; e dopo gli fece dipignere overo ritrarre in un quadro il medesimo Davit, che è bellissimo, da tutte due le bande, cioè il dinanzi et il didietro, che fu cosa capricciosa: il quale quadro è oggi appresso messer Annibale Rucellai » (G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568*, vol. 5, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, S. P. E. S., 1966-1987, p. 545).

<sup>18</sup> Vedi L. WAJEMAN, *L'amour de l'art. Érotique de l'artiste et du spectateur au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2015.

scultura – forse perché in fondo era d'accordo con la soluzione varchiana, esposta nelle *Due Lezzioni*, di parificazione delle due arti – e che il significato del doppio ritratto sfugga, almeno in parte, a tale dimensione meta-pittorica.

Un altro testo di Varchi potrebbe aver inciso in modo almeno altrettanto forte sul Bronzino: la *Lezzione sulla generazione de' mostri*. Per dirla con Marco Collareta:

Chiunque legga con attenzione la sua risposta al letterato fiorentino matura però il sospetto che la trovata messa in atto nel doppio ritratto del nano Morgante non potesse soddisfarlo appieno. [...] Diversamente dalla tavola in ardesia di Daniele da Volterra [...], la tela del Bronzino illustra solo tangenzialmente le idee del suo autore in merito ad un cruciale dibattito artistico contemporaneo. Essa è soprattutto l'immagine scrupolosamente fedele di un individuo singolare del quale si vuol conservare una memoria precisa. Come tale appartiene alla lunga tradizione dell'illustrazione scientifica, che sin dall'antichità tende a rappresentare in modo analogo persone, animali, mostri, anticaglie, vestiti ed altri oggetti curiosi che si discostano da ciò che è dato ogni giorno di vedere e di toccare di persona<sup>19</sup>.

Questa *Lezzione*, tenuta pubblicamente nel 1548 presso l'Accademia Fiorentina e pubblicata solo nel 1560, e che il Bronzino ha sicuramente avuto modo di ascoltare, documenta un nuovo atteggiamento nei confronti dei mostri a partire dai primi decenni del XVI secolo, in particolar modo in Toscana e a Firenze, ed annuncia il prossimo processo di 'naturalizzazione dei mostri'. Lorenzo Montemagno Ciseri ha studiato accuratamente questa *Lezzione* e ne ha enucleato le novità principali<sup>20</sup>: Varchi ci risparmia un elenco fastidioso dei mostri interrogandosi sull'origine di essi; fa la sintesi di un'ampia letteratura teratologica precedente<sup>21</sup>; riesce a discostarsi qua e là dalla filosofia peripatetica; fa a meno degli influssi astrali e di Dio.

Varchi, che dedica un intero capitolo ai pigmei, annovera i nani fra i mostri:

Quanto alla diffinizione della cosa, Mostro (pigliandolo generalmente, et nella sua più larga significazione) si chiamano tutte quelle cose, le quali avvengono fuori dell'ordine consueto, et usitato corso della Natura in qualunque modo avvengano, et per qualunque cagione, et a questo modo non solamente i ciechi nati, i sordi, i mutoli, i zoppi, o altramente stroppiati, et attrati da natività, si possiamo chiamare Mostri, et similmente i nani, i gobbi o altramente contrafatti da natura [...]<sup>22</sup>.

Il Nostro adduce due cause al nanismo: la «strettezza» della matrice, che genera nani sproorzionati – e, a questo punto, Varchi accenna al nano Morgante –, e la mancanza di cibo, che genera invece nani proporzionati:

[...] perche Aristotele nel quattordicesimo Problema nella decima sezione dimanda prima particolarmente, onde è che nascano huomini nani, poi generalmente ove avviene che degl'huomini alcuni sono piccioli et alcuni grandi, et risponde ciò procedere da due cagioni: o dalla matrice quando ella è stretta, o dal cibo quando egli è poco et fa questa distinzione. Quando i Nani vengono dalla strettezza del luogo, eglino sono larghi et profondi, o vero grossi a proporzione de padri loro, ma mancano della lunghezza et la cagione è perche le

<sup>19</sup> M. COLLARETA, *La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti*, in AA. VV., *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, cit., p. 195.

<sup>20</sup> L. MONTEMAGNO CISERI, *A lezione con i mostri. Benedetto Varchi e la "Lezzione sulla generazione dei mostri"*, in «Rinascimento», n° 47, 2007, pp. 301-345.

<sup>21</sup> « Riassumendo, diceva Varchi, cinque possono essere le ragioni generanti tutti i tipi di mostri: due principali, che sono il seme maschio e la matrice femminile, una universale, che è il cielo (gli astri), e due "per accidente", che sono il luogo dove "sta rinvoltolato il parto", ed infine l'immaginazione. Questo passaggio rappresenta uno dei punti di sintesi di maggior originalità di tutta la *Lezzione* del Varchi [...]. Benedetto dimostra in questo punto di saper organizzare il tanto materiale di cui si compongono le sue pagine e di saperne trarre le linee fondamentali, sino a distillare i concetti essenziali delle sue fonti » (ivi, p. 332).

<sup>22</sup> B. VARCHI, *La prima parte delle lezioni di M. Benedetto Varchi nella quale si tratta della natura, della generazione del corpo humano e de' mostri*, Firenze, appresso i Giunti, 1560, p. 98.

linee diritte si sono piegate in curve et torte, come vedemo tal volta un ramo di vite o d'alcuno albero, il quale non potendo per qualche impedimento crescere per lo diritto, si torce e cresce per un altro verso et però cotali Nani non hanno le membra proporzionate, come si vede in quello dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Duca, Signor nostro. Ma quando viene dal poco cibo, allora sono ben piccioli, ma hanno le membra proporzionate, et paiono fanciulli di poca età [...]<sup>23</sup>.

Ma il passo più rilevante per capire la trovata artistica bronziniana è quello dedicato ai gemelli siamesi. Dopo aver evocato un primo caso antico<sup>24</sup>, l'accademico narra un evento avvenuto nel 1536 nell'ambiente degli Orti Oricellari e afferma che il Bronzino non solo aveva assistito alla dissezione di due gemelli siamesi, ma ne aveva perfino dipinto in modo realistico l'interno del corpo:

Ma che bisogna raccontare quello che scrivono gl'altri ? Non se ne sono veduti molti, et anticamente, et nei tempi nostri, non che in Italia (come fu quello di Ravenna) ma nel Dominio Fiorentino et in Firenze medesima. Quanti sono in questo luogo, che si ricordano d'haver veduto quel Mostro, che nacque dalla porta al Prato, circa dodici anni sono, il quale fu ritratto egregiamente dallo eccellentissimo Bronzino, il qual era così fatto. Erano due femmine congiunte, et appiccate insieme l'una verso l'altra [...]. Fecesi sparare all'horto di Palla Rucellai alla presenza di Maestro Alessandro da Ripa et di Maestro Francesco da Monte Varchi, et d'alcuni altri medici, et pittori eccellentissimi; trovarenvisi due cuori, due fegati, et due polmoni, et finalmente ogni cosa doppia, come per due corpi, ma le canne che si partivano da' cuori si congiugnevano circa alla fontanella della gola, et diventavano una. Dentro il corpo non era divisione alcuna, ma le costole dell'uno s'appiccavano alle costole dell'altro infino alla forcella del petto, et da indi in giu servivano ciascuna alle sue schiene<sup>25</sup>.

Concordiamo a pieno con Lorenzo Montago Ciseri quando osserva:

Una coincidenza non secondaria se si considera che, alcuni anni più tardi, il Bronzino, rimarcando la sua attenzione per il patologico, ritrarrà in due dipinti "siamesi" di fronte e di spalle, il nano preferito da Cosimo de' Medici nei panni di Morgante<sup>26</sup>.

Perciò, la sua struttura *bifrons* potrebbe avvicinare la pittura del Bronzino ad un'opera per così dire mostruosa, « siamese » come suggerisce Lorenzo Montago Ciseri. Inoltre è anche possibile riallacciare il doppio ritratto alla figura del dio Giano, a volte legata alla raffigurazione dei buffoni<sup>27</sup>. Di là da tali ipotesi, è indubbio che il quadro preso in esame traduce un interesse naturalistico e medico da parte del Bronzino per le *mirabilia naturalia* e il mostruoso, al quale avrebbe potuto sensibilizzarlo Varchi, che aveva diffuso a Firenze l'aristotelismo padovano dell'Accademia degli Infiammati<sup>28</sup>. Tale interesse scientifico era inoltre consono al gusto per l'abnorme che caratterizza buona parte della produzione dell'arte manierista. Del resto, questo interesse medico – ricordato dallo stesso Varchi nella *Lezzione sulla generazione de' mostri* come

<sup>23</sup> Ivi, pp. 111-2.

<sup>24</sup> « [...] che al tempo di Teodosio Imperadore nacque un bambino, che dal bellico in giu era tutto intero, et senza mostruosità alcuna, ma dal bellico in su era tutto doppio, havendo due capi, due visi et due petti con tutte l'altre parti e sentimenti loro compitamente perfetti, et quello che è piu meraviglioso alcuna volta mangiava l'una et non l'altro, et così molte volte uno dormiva et l'altro era desto, scherzavano tal'hora insieme, ridevano, piangevano [...] » (ivi, pp. 104-105).

<sup>25</sup> Ivi, pp. 105-106.

<sup>26</sup> L. MONTEMAGNO CISERI, *art. cit.*, p. 306.

<sup>27</sup> Bianca Maria Fratellini ne fa un esempio nel suo articolo: « [...] l'aspetto di Triboulet presenta dei tratti che ritroviamo in due personaggi raffigurati in due miniature nel Salterio di Bona di Lussemburgo », il secondo dei quali « è la personificazione del mese di gennaio con la doppia testa che guarda alla fine e all'inizio dell'anno, collegato per questo alla follia carnevalesca » (B. M. FRATELLINI, *Da Marcolfo a Bertoldo: raffigurazioni e ritratti di nani e buffoni dal XIV al XVIII secolo*, in A. GENTILI, P. MOREL et C. CIERI VIA, *Il ritratto e la memoria*, vol. 3, Roma, Bulzoni, 1993, p. 130).

<sup>28</sup> Ricordiamo che nella prima disputa della seconda «lezzione», Varchi pone la medicina in cima alla classifica delle arti.

abbiamo visto e dal discepolo Alessandro Allori nei *Ragionamenti*<sup>29</sup> – e il gusto naturalistico per il collezionismo da parte del Bronzino, lungi dal limitarsi alla figura del nano, pervadono l'intero quadro, come dimostra l'accurata raffigurazione del “podalirio”, farfalla tipicamente toscana, sulla “veduta” anteriore.

Il tema della mostruosità ci porta alla questione della messa in scena della bruttezza nel quadro, il quale può apparire come un manifesto estetico a favore della nobiltà dei soggetti deformi in arte. Infatti, il nano appartiene alla categoria dei nani disarmonici. Viene dipinto così com'era e come viene descritto dall'amico Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca, in un epitaffio (sottogenere della poesia comica cinquecentesca che parodia le liriche *in mortem*) composto in suo onore:

[...] 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; [...]  
 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 pareva  
 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<sup>30</sup>.

Il poeta insiste sulla doppia natura di Morgante, tra umanità e bestialità («Tra d'uomo e bestia», «grifo o mostaccio o ceffo o muso avea», «gattomammon, bertuccia e babbuino») da cui deriva gran parte della sua bruttezza. Ci si chiedeva infatti in quell'epoca se i nani fossero uomini o animali (spesso erano associati a cani, uccelli, pappagalli e soprattutto scimmie per il loro fisico, la loro presunta lussuria e perché imitano gli uomini). L'ipotesi di Campbell di un rifacimento burlesco, da parte del Bronzino, del suo ritratto *Cosimo I come Orfeo* (**Fig. 4**) degli anni 1538-1540<sup>31</sup> confermerebbe la natura ibrida di Morgante: quest'ultimo potrebbe essere nato dalla fusione della nudità di Cosimo I e delle fattezze del cane raffigurato accanto al duca. La bruttezza del nano risiede anche nella disarmonia del suo corpo (almeno sin dal *De Pictura* di Alberti, la bruttezza

<sup>29</sup> «[...] tengo questa opinione, che cominciassero gli studiosi, tanto gli scultori quanto i pittori, dall'ossature parlando dell'uomo, trattandosi dello ignudo, che mi par la più bella e forse la più difficile imitazione che si faccia da noi; e che quelle, sì come sono il fondamento nella fabbrica de' corpi umani e parimente in tutti gli animali, così siano il fondamento de' nostri studi, e tanto più che elleno appariscano alle superficie della pelle in tutte quelle congiunture che chiamano gli anatomisti essere di moto manifesto, et anco fin in quelle che da i medesimi son chiamate di moto oscuro in buona parte si manifestino; laonde che è molto utile il possederle» (A. ALLORI, *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 2, cit., pp. 1947-1948).

<sup>30</sup> A. GRAZZINI, *Rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, parte prima*, Firenze, nella stamperia di Francesco Moücke, 1741, pp. 206-207.

<sup>31</sup> Cfr. L. CAMPBELL, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*, New Haven and London, Yale University Press, 1990, p. 145.

viene definita come assenza di *concinntas*, cioè disarmonia<sup>32</sup>). A giudicare dalle sue numerose raffigurazioni, Morgante doveva essere considerato, anche dopo la sua morte, un archetipo di nanismo<sup>33</sup> nonché di bruttezza: cimentarsi nella rappresentazione di una figura simile significava per gli artisti cimentarsi nella questione del brutto, e Morgante era diventato un canone di bruttezza. Tuttavia, nell'epitaffio del Lasca, la bruttezza del nano si tramuta in bellezza (« un mostro grazioso e bello ») perché è straordinariamente fuori norma (lo conferma la ricorrenza di sintagmi e termini come « il più », « così » o « sì » per tutta la lirica). Tale combinazione, però, di bruttezza o « difetto fisico » (per riprendere la terminologia della *Poetica* di Aristotele) e di rarità fa di Morgante una figura comica<sup>34</sup> e buffonesca, il che viene suggerito dall'ultimo verso del componimento poetico (« ognun si scompisciava per le risa »).

Come il Lasca, il Bronzino ci fa vedere tutta la bruttezza del nano senza concessioni. Il formato scelto, a grandezza naturale, offre burlescamente una raffigurazione, di grandi dimensioni, di un nano. Vediamo quest'ultimo di fronte e di spalle, nudo, sproporzionato<sup>35</sup> – la pancia, enorme, stride con la piccolezza dei piedi, delle gambe, del collo e del capo –, pingue (nei canoni estetici dell'epoca, la persona bella non deve essere né grassa né magra<sup>36</sup>), con le gambe arcuate. Il pittore non cerca affatto di abbellire il nano, anzi lo imbruttisce nella visione da tergo con la smorfia del viso. I suoi movimenti non lo aggraziano. Il Bronzino insiste sul suo potere (anti-)erotico dipingendolo nudo con una farfalla<sup>37</sup> che allo stesso tempo nasconde e lascia intravedere una parte delle sue *pudenda* di modeste dimensioni (mentre si pensava generalmente che i nani avessero un membro sproporzionato), secondo un procedimento di cui si avvarrà un'altra volta nel ritratto allegorico di Andrea Doria nei panni di Nettuno (**Fig. 5**) dove la vela della nave nasconde solo una parte del membro virile dell'ammiraglio. Inoltre, allude burlescamente alla sodomia grazie alla presenza della civetta<sup>38</sup>. Il tema stesso della caccia, e in

<sup>32</sup> « Ex superficierum compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt. Nam is vultus qui superficies alias grandes, alias minimas, illuc prominentes, istuc intus nimium retrusas et reconditas habuerit, quales in vetularum vultibus videmus, erit quidem is aspectu turpis. In qua vero facie ita junctae aderunt superficies ut amena luminas in umbras suaves defluant, nullaeque angulorum asperitates extent, hanc merito formosam et venustam faciem dicemus » (L. B. ALBERTI, *De la Peinture. De Pictura* (1435), trad. J. L. Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 158).

<sup>33</sup> Così, nella sua *Canzona de' mostri innamorati*, testo scritto dal Varchi per una *performance* carnevalesca andata in corso a Firenze a fine febbraio 1547 e a cui accenna una lettera di Stradino mandata a Martelli, i nani vengono chiamati « morganti » (AA. VV., *Nanerie del Rinascimento. La Nanea di Michelangelo Serafini e altri versi di corte e d'accademia*, a cura di G. Crimi e C. Spila, Roma, Vecchiarelli Editore, 2006).

<sup>34</sup> A proposito del *De ridiculis* di Vincenzo Maggi pubblicato a Venezia nel 1550, Nuccio Ordine osserva: « En effet, la laideur ou *turpitude*, sur laquelle nous reviendrons plus loin de façon détaillée, ne suffit pas toute seule à provoquer le plaisir. L'expérience nous enseigne que la chose la plus divertissante du monde, quand elle est répétée plusieurs fois, finit par créer un effet d'ennui plus que de plaisir. [...] Pour donner plus de force théorique à ses thèses, Maggi cite des vers de l'*Art poétique* d'Horace, où étonnement et rire constituent un binôme inséparable. [...] Sans *admiratio*, il n'y a pas de rire, et sans nouveauté (*novità*), il n'y a pas d'*admiratio* » (N. ORDINE, *Traité sur la nouvelle à la Renaissance. Bonciani, Bargagli, Sansovino*, trad. Anne Godard, Turin-Paris, Nino Aragno Editore-Vrin, 2002, p. 85).

<sup>35</sup> Il fatto che Morgante sia sproporzionato consente di capire che si tratta di un nano: fosse stato proporzionato, in assenza di ogni pietra di paragone, il suo nanismo sarebbe passato inosservato.

<sup>36</sup> Ad esempio, nel suo trattato *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne* del 1541, Agnolo Firenzuola delinea la figura femminile ideale, una « chimera », la quale non deve essere « né soverchio grossa, né molto grassa », ma « tra 'l magro e tra 'l grasso » (A. FIRENZUOLA, *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*, in *Opere*, a cura di A. Seroni, Firenze, Sansoni, pp. 575-576).

<sup>37</sup> L' « uccello » nella lingua italiana designa anche il membro virile. Vedi ad esempio la lettera di Machiavelli del 25 febbraio 1514 mandata a Giuliano Brancacci, dove troviamo l'espressione « caccia di uccelli ».

<sup>38</sup> « The owl is among the most common euphemisms in burlesque poetry for the phallus of for a sodomite – and a term that appears frequently in Bronzino's *capitoli*. The owl in the painting, therefore, may express one of the painter's most outlandish puns – suggesting either that not all Morgante's appendages are small or that de dwarf is a sodomite » (D. PARKER, *Bronzino. Renaissance painter as poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 157-158).



particolar modo quello della ‘caccia alla civetta’<sup>39</sup>, da sempre metafora amorosa, mette in risalto il potere al tempo stesso erotico e anti-erotico del nano: lo spettatore, suo malgrado, è costretto a girare attorno all’effigiato come un vero e proprio *voyeur*, viene ‘uccellato’ nonostante la bruttezza di Morgante o forse a causa del suo fisico abnorme, così come gli uccellini sono attratti dalla civetta o dal gufo (i quali, in ambedue le “vedute”, fissano lo spettatore) per la stranezza della loro forma.

Dunque, il Bronzino non mira affatto a riscattare la bruttezza fisica del nano. Non ci fa percepire un bel « di dentro » (per riprendere una categoria usata da Varchi nella terza disputa della seconda delle *Due lezioni* quando affronta il “paragone” fra poesia e pittura), non tratta la sua bruttezza corporale come una bruttezza silenica<sup>40</sup>, mentre il Lasca pone l’accento sulle doti morali ed intellettuali dell’amico:

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,  
che dava tanta e sì fatta dolcezza,  
che per la tenerezza  
ne rallegrava in guisa,  
ch’ognun si scompisciava per le risa<sup>41</sup>.

Chi guarda il dipinto bronziniano non ha accesso, di là dalla difformità del suo corpo, alla “grazia” del nano, cioè alla sua bellezza spirituale, suggerita dal Lasca. Anzi, la bruttezza fisica del nano potrebbe rinviare a una bruttezza morale, secondo l’associazione platonica fra il bello e il buono, e il brutto e il male. Infatti, il nano non è soltanto patetico ma anche inquietante. La sua

<sup>39</sup> Questo tema della ‘caccia alla civetta’ come imprigionamento dell’amante è non solo un tema letterario, ma anche iconografico, che viene documentato da un’incisione di Giacomo Franco del 1590, in cui la civetta è sostituita da una donna alata. « Dans ces images allégoriques, les techniques de chasse de gibier à plume sont multiples, mais les victimes sont toujours des hommes. La tonalité facétieuse de ces avertissements moraux prend la forme exceptionnelle d’une ‘chasse à la chouette’ dans une gravure de Giacomo Franco, datée autour de 1590 (Paris, Bibliothèque nationale). Un personnage, qui ressemble à un diable ou à un satyre, se sert ici d’une belle femme ailée, entièrement nue et déposée sur un piédestal, pour attirer des dizaines d’oiseaux à tête d’homme, qui viennent se poser à côté d’elle sur des perches couvertes de colle qui les empêchent de repartir. L’image fait référence à la fameuse chasse au hibou ou à la chouette (*caccia al gufo* ou *caccia alla civetta*), bien décrite dans les traités de l’époque, qui consistait à utiliser les deux animaux, d’apparence étrange, pour attirer des petits oiseaux curieux, que les chasseurs ensuite pouvaient attraper facilement. Comme le démontrent plusieurs chants carnavalesques, cette chasse, pratiquée la nuit ou en fin de journée, servait souvent de métaphore à l’amour et de ses dangers ; sur ce sous-entendu repose l’une des multiples significations du fameux portrait du *Nain Morgante* peint par Bronzino, représentant avec une chouette sur l’épaule et de multiples proies dans la main » (F. ALBERTI, *La peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Paris, Actes Sud, 2015, pp. 339-340).

<sup>40</sup> Varchi, nella *Lezione sulla beltà e la grazia* (testo pubblicato sotto forma di lezione solo nel 1590 ma che potrebbe essere stato scritto nel ’43, cioè poco dopo il suo rientro a Firenze), dissocia (in parte) la bellezza del corpo dalla bellezza dell’anima (cioè la vera bellezza, la grazia): « E così pare a me che sia sciolto e dichiarato il primo dubbio: perch’io direi che la grazia può esser e star senza la bellezza, favellando di quella che si chiama così volgarmente nel modo che si dichiarerà di sotto, se bene la bellezza, intendendo ora della vera, non può star né esser senza la grazia » (B. VARCHI, *Libro della beltà e grazia*, in *Scritti d’arte del Cinquecento*, vol. 2, cit., p. 1673). Anche se: « E per meglio dichiarare questa parte, dove consiste tutto el dubbio, dico che la grazia, o vero bellezza dell’anima, se bene può star [in] un corpo che non sia così bene proporzionato e, come volgarmente si dice, bello, non può però star in uno sproporzionato e sozzo affatto, anzi bene spesso si congiugne insieme la grazia dell’animo, che noi chiamiamo veramente bellezza, e la proporzione e misura del corpo » (ivi, p. 1680). Ma subito dopo, l’accademico fa l’esempio del profumiere Ciano, membro dell’Accademia fiorentina: « Chi negarà che Ciano profumiere, così gobbo, non abbi grazia [e], come noi diciamo volgarmente, garbo in tutte le sue cose ? » (ivi, p. 1681)

<sup>41</sup> A. GRAZZINI, *op. cit.*, p. 207.

ambivalenza morale è forse simboleggiata dal gufo e dalla civetta (da sempre accomunati sia sul piano biologico che sul piano simbolico), la cui funzione non si limita in questo quadro ad indicare che la scena si svolge di notte<sup>42</sup>. Sin dall'Antichità, in quanto animale capace di vedere al buio, la civetta viene legata alla dea 'glaucope' Atena e incarna la saggezza; ma, in quanto rapace che approfitta della notte per catturare a tradimento le sue prede – d'altronde piccole ed inoffensive –<sup>43</sup>, simboleggia anche la crudeltà e l'inganno (tant'è vero che durante il Medioevo sarà associata al diavolo e alle streghe<sup>44</sup>). L'ambivalenza etica della civetta e quindi di Morgante richiama quella dei nani in generale: in epoca rinascimentale, essi personificano la voracità, la lussuria, la suscettibilità e la bellicosità. Quindi, la presenza della civetta permette a Bronzino di raffigurare il «di dentro» del nano, laddove Varchi afferma, sia nella terza disputa della seconda delle *Due Lezzioni* che in molte poesie mandate al Bronzino, che la pittura imita il «di fuori» e la poesia il «di dentro»<sup>45</sup>. Una lettura del quadro in chiave 'politica' può dare ragione della sua ambiguità: alcuni studiosi hanno proposto di vedere nel nano Morgante una raffigurazione dell'arameo Giambullari all'origine dell'espulsione di buona parte degli Humidi e degli artisti (fra cui lo stesso Bronzino) dall'Accademia Fiorentina nel 1547. Il ritratto *double face* rinvierebbe quindi alla duplicità e al tradimento del Giambullari (nonché alla sua omosessualità). Del resto, sembra che la voga a Firenze del nanesco e del gigantesco, documentata da almeno tre poemetti (*La Gigantea* e *La Nanea* composte nel 1547 ma pubblicate solo nel 1566, e *La Guerra dei mostri* laschiana), sia legata appunto al *milieu* dell'Accademia Fiorentina<sup>46</sup>: in queste opere a chiave, i giganti rappresentano gli Humidi mentre i nani corrispondono agli Aramei (ne *La Gigantea*, i giganti-Humidi conquistano l'Olimpo-Accademia, mentre ne *La Nanea*, i nani-Aramei lo riconquistano).

Bisogna tuttavia sottolineare il naturalismo del personaggio e l'assenza di caricatura nel dipinto bronziniano, mentre in tante raffigurazioni anteriori di nani si potevano individuare tratti di ferinità o attributi demoniaci<sup>47</sup>. Ciò balza agli occhi se mettiamo a confronto il doppio ritratto di Morgante con la statua di Valerio Cigoli (**Fig. 7**) realizzata negli anni 1565-1566 e tuttora collocata nel giardino di Boboli. Un Morgante obeso, che ricorda il nano bronziniano, sta a cavallo su una testuggine, simbolo di Cosimo I, sulla quale non si riesce a capire come sia salito<sup>48</sup>.

La scelta, però, di un soggetto così brutto non è riducibile a questioni legate al *milieu* dell'Accademia fiorentina. A nostro parere, si tratta soprattutto per il Bronzino di riflettere con

<sup>42</sup> L'associazione fra notte, civetta e mostrosità esiste in altri quadri, come nell'*Allegoria della notte* realizzata da Battista Dossi negli anni 1543-1544, oggi a Dresda (Gemäldegalerie).

<sup>43</sup> Il fatto che nell'affresco vasariano del Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, *L'assalto al forte di Siena presso la porta Camilla* (**Fig. 6**), il nano e scudiero del marchese di Marignano (che la critica, a torto, ha spesso assimilato a Morgante) fosse presente durante l'assalto svolto nella notte del 26-27 gennaio 1554 non significa certo che Vasari chiamava in causa tale impresa militare. Anzi, sembra che volesse esaltare l'astuzia di Cosimo I. L'attacco militare di notte, nella Firenze del Cinquecento, non è più visto negativamente com'era il caso nei poemi cavallereschi (vedi F. VERRIER, *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997). Vasari lo conferma chiaramente a proposito del suo affresco del Palazzo Vecchio, il quale viene descritto dall'artista nei *Ragionamenti*: «G. Cominceremo dal quadro posto da capo del Salone che è verso il Sale, che è quando di notte furono presi i forti di Siena, nella quale impresa il signor duca acquistò molta reputazione, avendo in uno stesso tempo dimostrato non solo l'ardire nell'affrontare i nemici in casa loro, ma prudenza incomparabile, essendosi governato con silenzio e con sagacità grandissima. P. Si vede le provisioni de' lanternoni con molte altre cose per facilitare il cammino di notte e la finezza del marchese di Marignano nel sollecitare i soldati e comandare a quelli bombardieri» (G. VASARI, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio. Entretiens du Palazzo Vecchio*, éd. R. Le Mollé, Paris, Les Belles Lettres, 2007, pp. 232-233).

<sup>44</sup> Sulla simbologia del gufo e della civetta, cfr. AA. VV., *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, a cura di M. P. Ciccarese, vol. 1, Bologna, Edizione Dehoniane, 2002, pp. 443-458.

<sup>45</sup> Varchi e Bronzino scambiano diversi sonetti sulla questione del "paragone" fra pittura e poesia, e quindi la questione della raffigurazione dell'esteriorità e dell'interiorità. Vedi la sezione «"Il di dentro e il di fuori": versi sui ritratti di Bronzino» in A. GEREMICCA, *op. cit.*

<sup>46</sup> Vedi AA. VV., *Nanerie del Rinascimento. La Nanea di Michelangelo Serafini e altri versi di corte e d'accademia*, cit.

<sup>47</sup> Vedi B. M. FRATELLINI, *art. cit.*, pp. 123-160.

<sup>48</sup> Vedi J. HOLDERBAUM, *A bronze by Giovanni Bologna and a painting by Bronzino*, in «The Burlington Magazine», n° 645, 1956, pp. 439-445.

mezzi pittorici sul diritto di cittadinanza in arte di soggetti brutti e sulla possibilità di un'autonomia del brutto artistico rispetto ai canoni rinascimentali di bellezza. Infatti, il nano non è soltanto brutto, ma è anche l'unico protagonista – del resto sdoppiato grazie alle due “vedute” – del dipinto: non c'è nessun'altra figura in questo piccolo “mondo”, per esempio il suo padrone per il quale e con il quale andava a caccia<sup>49</sup>, alla quale potrebbe fare da contrappunto per sottolinearne la bellezza o la regalità e che potrebbe controbilanciare la bruttezza fisica e la bassezza sociale dell'effigiato (nella gerarchia di corte, il nano occupa il penultimo piano, solo prima degli animali; però, rispetto ai cortigiani, il nano e il buffone avevano il privilegio di poter esser ritratti accanto al loro padrone). L'assenza di ogni figura alla quale Morgante potrebbe fare da *repoussoir* è tanto più clamorosa in quanto la caccia (e anche la caccia detta “alla civetta”) nelle corti rinascimentali costituiva un'attività nobile legata all'attività della guerra<sup>50</sup>. Ora, il più delle volte, dal punto di vista artistico come in una prospettiva filosofica e teologica, il brutto e il mostruoso erano accetti a condizione di avere per funzione di mettere in risalto, per contrasto, l'armonia di un dipinto (già, per Leonardo, « [l]e bellezze con le bruttezze paiono più potenti l'una per l'altra ») o del Creato. Un esempio fra i tanti sarebbe appunto un brano della *Lezzione sulla generazione de' mostri* dove Varchi stabilisce un interessante rapporto tra le figure grottesche e i mostri naturali:

[...] ma prima diremo che alcuni negano che i Mostri non siano prodotti ad alcun fine, dicendo che son fatti dalla prima cagione per bellezza et ornamento dell'universo, perche se bene hanno alcuna disformità e sconvenevolezza rispetto a gl'esseri naturali et consueti, non però l'hanno rispetto al tutto, dando l'esempi de i dipintori, i quali molte volte sanno fare in alcun luogo alcuna grottesca o altra strana e mostruosa figura, che quegli stessi che le fanno, non conoscono a che fine le facciano, et par loro che non si convengano, le quali nondimeno poi rispetto a tutta l'opera, tornano bene et arrecano grazia et ornamento [...] <sup>51</sup>.

Del resto, tranne che nel caso del ritratto di Morgante, nel Bronzino il brutto è sempre collegato al bello. O perché contribuisce a rendere la bellezza ancora più bella di quanto non sia: sarebbe per esempio la funzione del satiro libidinoso nel *Venere e Cupido con satiro* (**Fig. 8**). O perché consente di incrinare la bellezza quando essa altro non è che una maschera sociale che cela i bassi istinti, le pulsioni interiori, la bestialità non completamente domata dalla società di corte: questa è una delle funzioni dei mascheroni in diversi ritratti bronziniani di cortigiani e cortigiane<sup>52</sup>. Al contrario, nel caso del ritratto di Morgante, il brutto viene assunto a soggetto autonomo e slegato dalla categoria estetica del bello. L'opposto (il gigante o Cosimo I che sia), se è presente, lo è solo *in absentia*. Il brutto viene addomesticato dall'arte, così come le corti avevano addomesticato i nani e il mostruoso.

<sup>49</sup> « L'aristocratie aimait à se livrer à la capture de petits volatiles, Machiavel en témoigne, et celle-ci fut particulièrement goûtée à la cour des Médicis. “Le duc est resté jusqu'à maintenant au *boschetto* à chasser les grives, mais il en chasse peu”, écrivait en 1542 un secrétaire au majordome Pierfrancesco Riccio, l'informant des activités de Cosme I<sup>er</sup> à Castello. Deux automnes plus tard, c'est en compagnie de ses enfants et du fameux nain Morgante que le souverain se délassait [...] » (H. BRUNON, *La chasse et l'organisation du paysage dans la Toscane des Médicis*, in AA. VV., *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, actes du colloque de Chambord (1 et 2 octobre 2004), éd. cit., pp. 232-233).

<sup>50</sup> « Sono ancor molti altri esercizi, i quali, benché non dependano drittamente dalle arme, pur con esse hanno molta convenienza e tengono assai d'una strenuità virile; e tra questi parmi la caccia esser de' principali, perché ha una certa similitudine di guerra; ed è veramente piacer da gran signori e conveniente ad uom di corte; e comprendesi che ancor tra gli antichi era in molta consuetudine » (B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, cap. XXII).

<sup>51</sup> B. VARCHI, *La prima parte delle lezzioni di M. Benedetto Varchi nella quale si tratta della natura, della generazione del corpo humano e de' mostri*, cit., p. 116.

<sup>52</sup> Vedi P. MARTIN, *La transparente opacité du masque ironique : Bronzino à l'épreuve de l'ironie figurative*, in « Images revues », n° 1, 2005.

Il giudizio di Giorgio Vasari sul doppio ritratto bronziniano sembra riassumere diverse dimensioni di quest'opera decisamente polisemica e, secondo noi, per nulla riducibile ad una raffinata allusione al dibattito teorico sul "paragone", tralasciando però l'ambiguità di quest'opera criptica e la compresenza del serio e del comico, dell'alto e del basso, del brutto e del bello che fa del ritratto di Morgante un equivalente pittorico della poesia burlesca praticata sia dal Bronzino (come ricorda lo stesso Vasari nelle *Vite*) che da Varchi.

Ritrasse poi Bronzino, al duca Cosimo, Morgante nano, ignudo, tutto intero, et 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 meravigliosa<sup>53</sup>.

Vasari comincia coll'evocare la questione delle "vedute", prosegue con quella della mostruosità, e chiude il suo discorso con l'idea – di stampo aristotelico – che, nonostante l'argomento scelto dall'artista sia brutto o mostruoso, la pittura risulti bella in quanto ben imitata. Con il *Doppio ritratto del nano Morgante*, il mostruoso diventa un soggetto degno di essere dipinto, autonomo e perfino bello in quanto stravagante e in quanto ben imitato.

La trattatistica d'arte trarrà, alcuni decenni dopo, le conseguenze teoriche da « quel genere » di pitture ed esplicherà il sottinteso teorico di Vasari. Infatti, a partire dalla metà del Cinquecento, la *Poetica* di Aristotele è sempre più tradotta e commentata. Questa cosiddetta 'riscoperta' del testo aristotelico inciderà sulla trattatistica d'arte tardocinquecentesca, la quale vedrà, in questa possibile distinzione concettuale fra la bellezza o la bruttezza di un soggetto e la bellezza o la bruttezza della sua resa artistica, un modo per articolare diversamente le categorie estetiche del bello e del brutto e teorizzare "la bella bruttezza"<sup>54</sup>. Così, Francesco Bocchi, nel suo trattato *Eccellenza del san Giorgio di Donatello* pubblicato a Firenze nel 1584, individua diverse sorti di bellezza, fra cui quella della sola raffigurazione, indipendente da ogni bellezza di contenuto:

Non monta questo, che la figura sia strana o difforme e poco in sé stessa graziosa, ma si attende l'artificio senza più ; il quale, se è fatto avvenente e con senno, si commenda grandemente e molto si apprezza<sup>55</sup>.

Un'altra testimonianza della diffusione e dell'impatto di tale idea aristotelica sarebbe il *Figino* di Gregorio Comanini del 1591. Per dimostrare che il fine della pittura non è tanto l'utile quanto il diletto, uno degli interlocutori del dialogo afferma:

Ora, chi non sa gli uomini dilettersi naturalmente dell'imitazioni e prenderne molto piacere ? Lo conferma il principe de' Peripatetici in quel capitolo della Poetica, dove tratta dell'origine della poesia e delle sue specie, e dice che l'imitare è stato dalla natura inestato negli uomini infin da fanciulli, che noi tutti siam differenti dagli altri animali ancora in questo, che abbiamo attitudine all'imitazione, e che imitando facciamo acquisto delle prime discipline, e che ciascuno di noi gode delle imitazioni e se ne rallegra. E che questa sia la verità (soggiunge egli), prendasene argomento dalla pittura: poiché noi volentieri miriamo l'imagini ben dipinte di spaventosissime fiere, e di monstri orrendissimi, e di cadaveri, quando non senza molestia, anzi con molto dispiacimento del senso guarderemmo le vere fiere, i veri monstri e i veri cadaveri, come cose comunemente da tutti noi abborrite<sup>56</sup>.

Comanini aggiunge, nella lista dei soggetti spiacevoli che l'arte può abbellire e rendere piacevoli, fra le « fiere » e i « cadaveri » di aristotelica reminiscenza, i « monstri », fra cui potrebbe essere annoverato il nostro Morgante.

OLIVIER CHIQUET  
(Université Paris-Sorbonne – EPHE)

<sup>53</sup> G. VASARI, vol. 6, cit., p. 235.

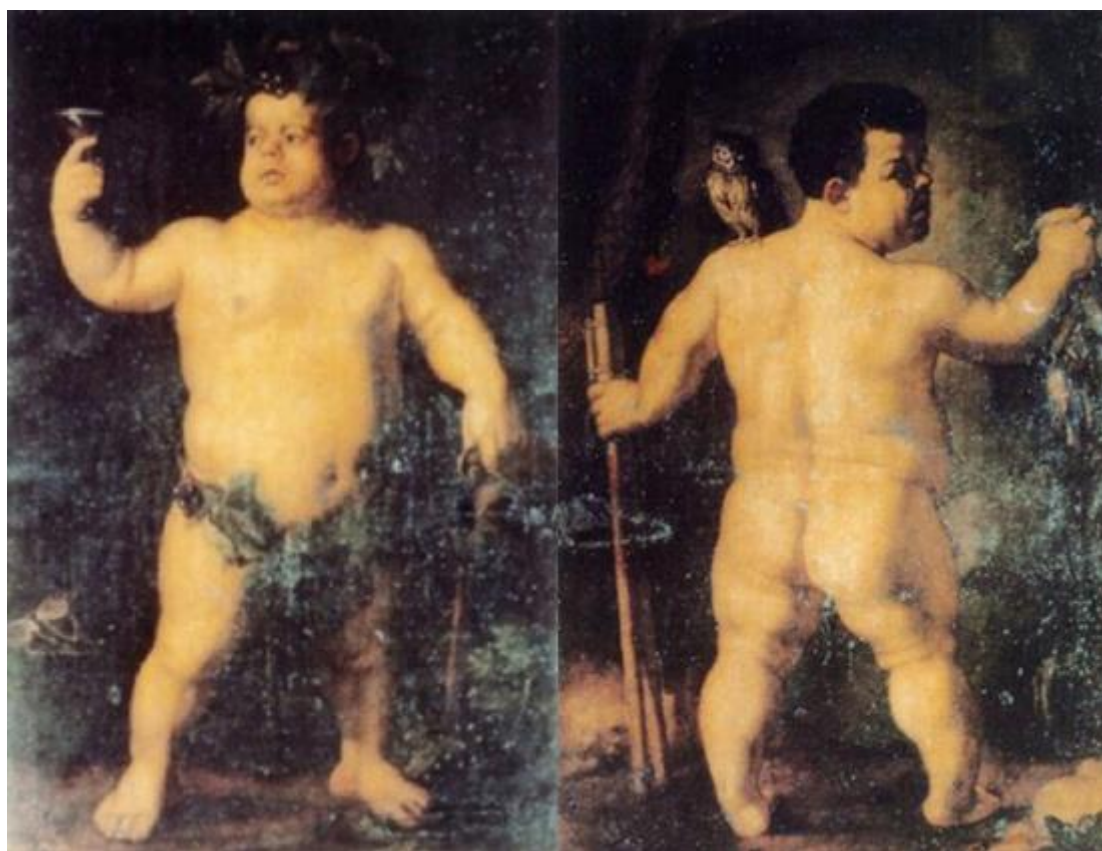
<sup>54</sup> Vedi C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. "Idea del tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1971.

<sup>55</sup> *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 3, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1962, p. 180.

<sup>56</sup> Ivi, p. 271.



**Fig. 1** – Agnolo Bronzino, *Doppio ritratto del nano Morgante*, ante 1553. Firenze, Galleria degli Uffizi.



**Fig. 2** – Agnolo Bronzino, *Doppio ritratto del nano Morgante (prima del restauro)*, ante 1553. Firenze, Galleria degli Uffizi.

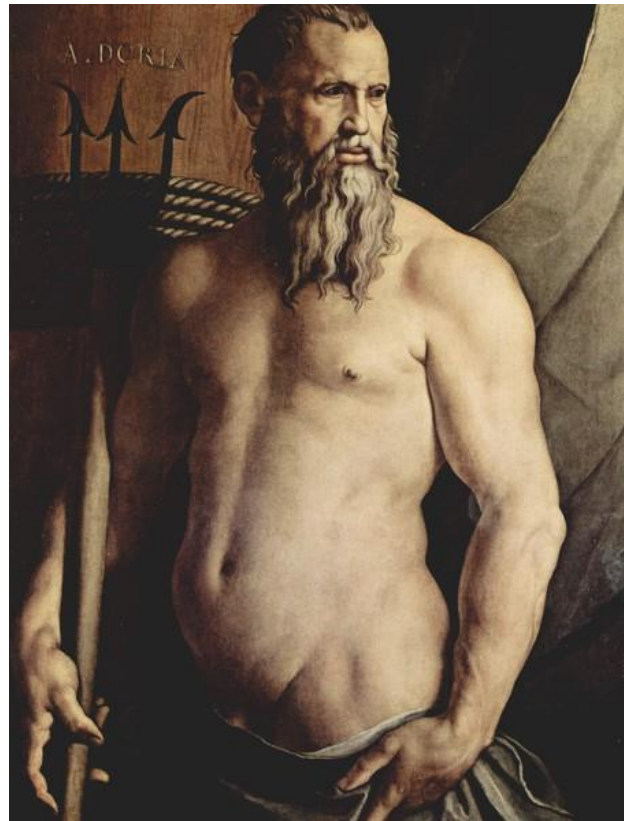




**Fig. 3** – Daniele da Volterra, *Davide e Golia*, 1555 circa. Parigi, Musée du Louvre.



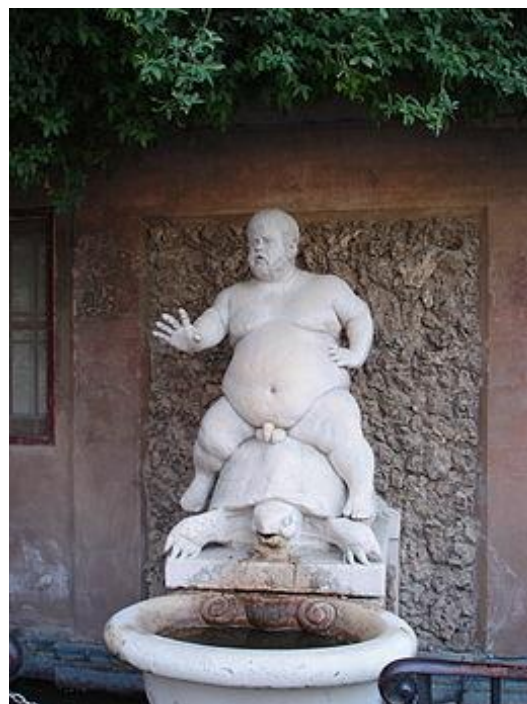
**Fig. 4** – Agnolo Bronzino, *Ritratto di Cosimo I come Orfeo*, 1538-1540 circa. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.



**Fig. 5** – Agnolo Bronzino, *Ritratto di Andrea Doria nelle vesti di Nettuno*, 1540-1550 circa. Milano, Pinacoteca di Brera.



**Fig. 6** – Giorgio Vasari, Giovan Battista Naldini, Giovanni Stradano, dettaglio de *L'assalto al forte di Siena presso la porta Camilla*, 1556 circa. Firenze, Palazzo Vecchio.



**Fig. 7** – Valerio Cigoli, *La fontana del Bacchino*, 1565-1566. Firenze, Giardino di Boboli.



**Fig. 8** – Agnolo Bronzino, *Venere e Cupido con satiro*, 1553-1555 circa. Roma, Palazzo Colonna.