



Università
Ca' Foscari
Venezia

Tesi di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

**L'impero moghul e l'incontro con i
missionari gesuiti.**

L'utilizzo dell'iconografia cristiana nel linguaggio
pittorico di corte.

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore
Dott.ssa Sara Mondini

Laureanda
Giulia Bevilacqua
Matricola 808845

Anno Accademico
2014/2015

Indice

Introduzione..... p. 4

Capitolo Primo

I MOGHUL, NASCITA E CRESCITA DI UN IMPERO..... p. 6

1. Imperatori, conquiste e politica: cenni storici..... p. 8

1.1. La nascita del regno: Babur (r. 1526-1530) e l'invasione dell'India..... p. 8

1.2. Humayun (r. 1530-1556..... p. 12

1.3. Akbar (1556-1605). L'espansione territoriale sotto la sua guida..... p. 13

1.3.1. La nascita dello stato centralizzato e il concetto moghul di sovranità..... p. 18

1.4. I successori di Akbar: Jahangir, Shah Jahan, Aurangzeb..... p. 20

Capitolo Secondo

LA NASCITA DELLA SCUOLA PITTORICA MOGHUL..... p. 22

2. Genesi della pittura Moghul da Babur a Humayun (1526-1556)..... p. 24

2.1. Il primo avvicinamento alla miniatura Timuride: la scuola di Herat e l'interesse di Babur per l'opera del pittore Bihzad..... p. 24

2.2. Humayun e la scoperta della scuola Persiana di Tabriz..... p. 27

2.2.1. Mir Sayyid Ali..... p. 32

2.2.2. Abd al-Samad..... p. 34

2.2.3. Principi della dinastia di Timur (1550-1555 ca): un omaggio alla dinastia Timuride.... p. 36

2.3. Contesto e principali caratteristiche del primo stile moghul..... p. 39

2.3.1. Lo stile moghul come insieme di tradizioni..... p. 39

2.3.2. Secolarità e realismo..... p. 42

2.4. Individualità artistica e attribuzioni..... p. 43

2.5. La prima fase artistica dell'atelier di Akbar..... p. 44

2.5.1. Espansione e principali caratteristiche dell'atelier..... p. 44

2.5.2. L'arte narrativa di Akbar..... p. 45

2.5.2.1. L'Hanzanama: testimonianza dell'evoluzione stilistica della pittura Moghul..... p. 47

2.6. Daswant e Basawan: i principali artisti Hindu..... p. 53

2.6.1. Daswant..... p. 53

2.6.2 Basawan..... p. 54

Capitolo Terzo

MISSIONARI A CORTE

LE TRE MISSIONI GESUITE NELL'IMPERO MOGHUL..... p. 55

3 La presenza dei Gesuiti in India. Il rapporto con le arti e l'approccio missionario..... p. 56

3.1 Le fonti sulla prima missione gesuita alla corte di Akbar (1580-1583)..... p. 59

3.2. La prima missione gesuita alla corte di Akbar: un incoraggiamento, un enigma, una delusione..... p. 60

3.3 Da Goa a Fatehpur Sikri: le testimonianze dei padri gesuiti..... p. 64

3.4 La seconda e la terza missione alla corte di Akbar e Jahangir (1591-93; 1595-1793)..... p. 76

3.4.1 Icone Mariane e testi sacri..... p. 79

3.5 Jahangir e i Gesuiti (1605-1627). Il dialogo attraverso le immagini..... p. 83

Capitolo Quarto

L'ICONOGRAFIA CRISTIANA NELLA PITTURA MOGHUL p. 90

4. l'incontro tra arte cristiana e arte moghul: risultati stilistici p. 91

4.1 Rappresentazione allegoriche del potere p. 91

4.1.2 L'allegoria del globo terrestre: il mondo ai piedi dell'imperatore p. 94

4.3 La Vergine e Gesù Cristo. Protagonisti della pittura moghul p. 99

4.3.1 La tomba di Akbar nella testimonianza del viaggiatore veneziano Niccolò Manucci p. 99

4.3.2 La figura di Maria nella cultura islamica e moghul p. 101

4.3.3 La rappresentazione di Maria nelle miniature moghul p. 102

4.4 L'uso dell'iconografia cristiana come propaganda del potere imperiale p. 104

Conclusioni p. 110

Bibliografia p. 112

Sitografia p. 118

Elenco immagini p. 119

Introduzione

Il presente lavoro di tesi nasce dal mio personale interesse verso il fenomeno di contaminazione artistica verificatosi nell'impero moghul (1526-1730) a seguito dell'arrivo dei missionari gesuiti nel 1580 e della comprensione delle ragioni che portarono un impero di fede musulmana ad accogliere l'iconografia cristiana (portata a corte dagli stessi missionari).

Ho deciso di iniziare la mia ricerca ponendomi una serie di domande: perché i missionari gesuiti delle tre missioni (1580-83; 1591-93; 1595-1793) furono tanto insistenti nel non abbandonare le missioni, rimanendovi fino alla caduta dell'impero stesso? Quali furono i risultati di tale incontro? Perché l'arte moghul fece propria l'iconografia cristiana?

Ai fini della comprensione dell'argomento mi è stato utile ripercorrere in senso cronologico le principali fasi storiche che costituirono la nascita dell'impero moghul e la sua crescita, fino a divenire la più importante potenza islamica del subcontinente indiano; per questo motivo ho elencato, nel Capitolo Primo, i principali eventi e le più importanti conquiste, dalla battaglia di Panipat (a nord-ovest di Delhi) nel 1526, che sancì la nascita dell'impero moghul fino all'espansione territoriale conquistata durante il lungo impero di Akbar (r. 1556-1605) e mantenuta dai successori Jahangir (r. 1605-1627), Shah Jahan (r. 1628-1658) e Aurangzeb (r.1658-1707). Attraverso tale percorso mi è stato possibile capire le principali caratteristiche delle personalità dei regnanti, utili per comprendere in seguito le ragioni alla base del loro comportamento con la presenza gesuita arrivata a corte; nell'affrontare quella parte storica dell'impero mi sono concentrata maggiormente sui sovrani Akbar e Jahangir, dal momento che furono i due che ebbero un ruolo di rilievo nello sviluppo della scuola di pittura moghul e dell'acquisizione, da parte della stessa, dell'iconografia cristiana.

Prima di occuparmi delle tre missioni gesuite e dei risultati che ne derivarono, ho ritenuto opportuno trattare, nel Secondo Capitolo, la nascita della scuola di pittura moghul riportando le principali opere e i principali artisti che ne costituirono la formazione: nata tra l'impero del predecessore di Akbar Humayun (m. 1556) e concretizzatasi sotto il patronato del primo, si formò attraverso la commistione di due stili, persiano e indiano, i quali riuscirono a fondersi fino al raggiungimento di uno stile definibile propriamente moghul. Ricontrare la riuscita di tale "esperimento" artistico mi è risultato utile per comprendere la velocità con cui gli artisti dell'atelier della corte moghul riuscirono ad assimilare in maniera veloce e con ottimi risultati un'iconografia come quella europea, le cui principali caratteristiche differivano in modo sostanziale rispetto allo stile affermatosi presso la corte.

Nel Capitolo Terzo ho ripercorso le varie tappe delle missioni gesuite. In questo capitolo il mio interesse si è focalizzato sulle impressioni dei missionari una volta entrati a contatto con l'impero moghul e sulle reazioni degli imperatori nel venire a contatto con una realtà fino a quel momento a loro sconosciuta.

Per svolgere la mia ricerca ho trovato di fondamentale importanza i seguenti testi: il commentario redatto dal gesuita Monserrate¹ e la raccolta di lettere inviate dai missionari ai Provinciali di Goa nel corso delle missioni.²

In primo testo citato consiste in un vero e proprio diario in cui il missionario, partecipante alla prima missione (1580-83), annotò importanti informazioni sugli usi e costumi dell'imperatore Akbar e sul suo approccio alla religione cristiana.

Il secondo testo mi è stato utile per capire quali fossero i dubbi dei padri e perché avessero tante speranze nelle possibilità di abbandono della fede islamica da parte degli imperatori.

Si è dimostrato di particolare interesse constatare l'importante ruolo che gli oggetti d'arte figurativa di devozione cristiana ebbero nel corso delle missioni e cosa comportò la loro presenza a corte. I missionari gesuiti cercarono infatti di usare l'arte come medium per facilitare la conversione al cristianesimo da parte degli imperatori. L'arrivo a corte di due copie di icone Mariane (1604), generò grande entusiasmo da parte degli imperatori, tanto da illudere i padri gesuiti che vi fossero reali possibilità di riuscita di una conversione che mai avvenne. Dal punto di vista artistico l'incontro con i Gesuiti rappresentò però un vero successo e si fece complice di un'evoluzione della scuola di pittura moghul in direzione di un nuovo stile, generalmente chiamato *mughal-christian art* e creato attraverso un processo di incontro e fusione tra lo stile moghul (indo-persiano) e quello europeo.

Nel Capitolo Quarto ho affrontato il tema dell'iconografia cristiana all'interno della pittura moghul cercando di comprendere i motivi che portarono al suo rapido assorbimento nel linguaggio pittorico di corte. L'ampiezza del tema trattato mi ha portato a selezionare un preciso aspetto del processo di ibridazione artistica conseguente all'incontro con l'arte cristiana, consistente nella ricezione della sua iconografia e nella ricerca delle motivazioni che determinarono tale fenomeno.

¹ Monserrate, A. *The Commentary of Father Monserrate, S.J. on his Journey to the Court of Akbar: Translated from the Original Latin by J.S. Hoyland: annotated by S.N. Banerjee.* New Delhi: Asian Educational Services, 1992.

² Correia-Afonso, J. *Letters from the Mughal Court: The First Jesuit Mission to Akbar (1580-1583).* Bombay: Heras Institute of Indian History and Culture, 1980.

Capitolo Primo

I MOGHUL, NASCITA E CRESCITA DI UN IMPERO

La conduzione di una ricerca sugli sviluppi che interessarono la produzione artistica, pittorica e miniaturistica, propria dell'Impero moghul,³ non può essere scissa da un'introduzione storica atta a ripercorrere le tappe principali della nascita e dell'organizzazione della più grande potenza politica Islamica impostasi in India tra il XVI e il XVII secolo d.C..

Gli esordi di questo regno sono principalmente legata ai primi quattro sovrani che lo governarono: Babur (r. 1526-1530) e Humayun (r. 1530-1556), che ne costruirono le fondamenta dopo l'invasione dei territori settentrionali del subcontinente e, a seguire, Akbar (r. 1556-1605) e Jahangir, (r. 1605-1627) ai quali si devono, rispettivamente, l'espansione territoriale e la costituzione dell'Impero dal punto amministrativo legati alla lunga reggenza di Akbar.

L'Impero moghul è stato soggetto di numerosi studi, come numerosi sono gli scritti dedicati ai principali sovrani che lo guidarono e ne plasmarono la forma, realizzando una "macchina" amministrativa senza precedenti, caratterizzata da una politica di governo basata sulla tolleranza, che fece del sincretismo un punto di forza e che seppe utilizzare l'arte e la cultura come fondamentali mezzi di propaganda, mantenendo il controllo di un Impero di enormi dimensioni, che, all'epoca, poteva incontrare un rivale solo nell'Impero Ming Cinese.⁴

L'ascesa e il tramonto della dinastia Moghul possono essere scandite da due date principali: il 1526, anno in cui, il 21 aprile, Babur, primo sovrano della dinastia, riuscì a sconfiggere sul campo di battaglia di Panipat (a nord-ovest di Delhi) l'ultimo Sultano di Delhi, Ibrahim Lodi

³ Il termine "Moghul", rintracciabile anche nella dicitura "Mughal" o "Mogul", trova origine nella provenienza dalla Mongolia di questa popolazione, spostatasi in seguito verso l'Asia centrale. Il consolidamento del nome tramandato sino a oggi avvenne dopo la conquista dell'India (Bhattacharjee, A. *A History of India (From the Beginning to 1947 A.D.)*. New Delhi: Rajesh Publications, 1986, p. 195).

⁴ Schimmel, A. *The Empire of the Great Mughals: History, Art and Culture*. Londra: Reaction Books, 2013, p. 7.

(r. 1517-1526) ed il 1707, anno della morte del sesto imperatore Moghul, Aurangzeb (r. 1658-1707).⁵

Dopo questa data prese sempre più forza un processo di progressivo indebolimento e declino, che trovava le proprie cause nella condotta politica del sesto imperatore e che sfociò nella fine ufficiale dell'Impero nel 1858, anno in cui Badahur Shah II (r. 1837-1857), ultimo Moghul, fu mandato in esilio a Rangun dagli Inglesi, e il subcontinente indiano divenne un vicereame britannico.⁶

Prima della fine del XVI secolo il dominio moghul aveva già raggiunto un'estensione territoriale senza eguali che, partendo da Kabul e dal Kashmir arrivava fino al Bengala, attraversando la regione del Malwa, il Kandesh e gli stati Rajput di Rajasthan e Gujarat fino alle frontiere settentrionali dell'altopiano del Deccan.

⁵ Ponnappa, K. C. *India's History (550 B.C: to 1858 A.D.): An Analytical Review*. Jaipur: Rawat Publications, 2003, p. 102.

⁶Le principali cause del declino dell'Impero furono da identificarsi nella linea politica assunta da Aurangzeb, caratterizzata da una forte intransigenza religiosa nei confronti dei non-musulmani e dalla smania dell'imperatore di impadronirsi dell'India meridionale, la cui conquista non sarebbe andata oltre l'altopiano del Deccan.

Ne conseguì un profondo scontento sociale a cui si aggiunsero le tensioni riguardanti la successione al trono che sfociarono in guerre civili e nella definitiva rottura del sistema statale costruito nel secolo precedente. In tale situazione i poteri locali avrebbero trovato l'occasione per rivendicare la propria indipendenza e le potenze imperiali europee quella di entrare con facilità nella società indiana (Parker, C. H. *Relazioni globali nell'età moderna 1400-1800*. Bologna: il Mulino, 2010, pp. 68-69).

1. Imperatori, conquiste e politica: cenni storici

1.1. La nascita del regno: Babur (r. 1526-1530) e l'invasione dell'India

Fu nelle ceneri del Sultanato di Delhi che i Moghul affondarono le prime radici di un Impero che si sarebbe diramato su gran parte del subcontinente indiano e il cui inizio sancì, in parallelo, l'inizio di una nuova era per la storia dell'India.

Il 21 Aprile 1526, con la prima di tre battaglie sul campo di Panipat, alle porte di Delhi, Zahir ud-Din Muhammad, comunemente conosciuto come Babur,⁷ sconfisse Ibrahim Lodi, terzo Sultano della dinastia dei Lodi di Delhi, ascesa al trono di quel Sultanato costituito da dinastie turco-afghane che si era esteso e contratto sull'India settentrionale nei circa tre secoli precedenti.⁸

Babur, il cui nome in mongolo significa “tigre”, sembrava possedere il sangue di due grandi guerrieri dell'Asia Centrale. Nato nel 1483 vantava per via paterna la discendenza diretta dal grande conquistatore turco-mongolo Tamerlano (cui si sentì strettamente legato per tutta l'esistenza e da cui sarebbe dipesa la concezione di sovranità intesa come titolo ereditario ed indivisibile, propria del pensiero moghul), e per via materna da Gengis Khan, il padre fondatore dell' mongolo.⁹

A soli dodici anni successe al padre alla guida dello stato timuride più orientale, la Fergana, un principato comprendente sette piccole città e suo luogo di nascita.¹⁰ La successione fu pesantemente contestata da numerosi membri della famiglia, ponendo da subito in pericolo la stabilità della reggenza del governatore che, ancora giovane, avrebbe speso i primi anni al potere diviso tra l'ambizione di nuove conquiste territoriali e un periodo di erranza da “re senza regno”.

Passati due anni a Fergana decise di tentare la conquista di quella che, in passato, era stata capitale dell'Impero Timuride, Samarcanda; sfruttando in suo favore il momento di anarchia e

7 Balabanlilar, L. *Imperial identity in the Mughal empire: memory and dynastic politics in early modern south and central Asia*. Londra: Taurus, 2012, p.VII.

8 Bhattacharjee, A. *Op. cit.*, p. 195.

9 Jaffar, S. M. *The Mughal Empire from Babār to Aurangzēb*. Peshawar: S. Muhammad Sadiq Khan, 1936, p.10.

10 Behr, E. *L'ultimo imperatore*. Milano: Rizzoli, 1987, p. 43.

di confusione seguito alla morte di Ahmad Mirza (r. 1469-1464) , Babur avanzò, dunque, dalla Fergana e, senza sforzi, occupò e si impadronì del trono di Samarcanda. Il momento favorevole non ebbe però lunga durata: un'improvvisa malattia e la conseguente necessità di assentarsi dalla posizione di controllo, crearono l'occasione per favorire giochi di potere che, nel giro di poco tempo, sottrassero a Babur sia il trono della Fergana, passato al fratello più giovane Jahangir , che quello di Samarcanda occupato dal cugino, Ali (r. 1498-1500).

Nel 1498 Babur era un giovane sovrano, sostanzialmente, senza trono; negli anni che seguirono fece alcuni tentativi di riconquista di Samarcanda e della Fergana che, ostacolato dalle pressioni degli Uzbeki, fu costretto ad abbandonare definitivamente alla volta del Khorasan.¹¹ L'occasione di un cambio di rotta si presentò nell'ottobre del 1504 d.C. quando, come raccontato dallo stesso Babur nelle pagine della sua autobiografia, il *Bābur-nāma*, senza battaglia e senza incontrare resistenza riuscì a conquistare le città di Kabul e Ghazni ed i relativi distretti.¹² Poco più che ventenne, si trovò a coprire la carica di sovrano di una città avente tutte le caratteristiche di una metropoli e snodo commerciale più importante verso l'India.¹³

Passarono vent'anni, durante i quali Babur mantenne la propria base a Kabul; riconquistata Samarcanda e dopo aver stretto un'alleanza con lo Shah di Persia, la sua posizione si fece però sempre più precaria a causa della persistenza della minaccia Uzbeka. Al contempo la stessa alleanza con la Persia si rivelò sfavorevole dal momento in cui provocò il malcontento di parte dei sudditi sunniti, malcontento che sarebbe stato subito accolto e sfruttato dagli Uzbeki al fine di isolare sempre di più Babur. Quest'ultimo, con un dominio ormai vacillante, decise di concentrare le proprie attenzioni verso est¹⁴ e individuò nell'India l'opportunità di svincolarsi da una situazione ormai scomoda, dedicandosi a nuove conquiste.

La presa decisiva del subcontinente indiano, nel 1526, non fu immediata e fu preceduta da una serie di incursioni preliminari ben distanti dal poter essere ricordate come campagne di conquista. Se con la prima di queste, nel 1505, Babur si era spinto fino all'Indo, con la seconda, nel 1519, non arrivò nemmeno ad attraversare i confini. Solo l'anno seguente, nel

¹¹ Jaffar, S. M. *Op. cit.*, p 11.

¹² Beveridge, A. S. *The Babur-nama in English (memoirs of Babur): Translated from the Turki Text of Zabirū'd-dīn Muḥammad Babur Padshah Ghazī*. Londra, 1922, p. 199.

¹³ Behr, E. *Op. cit.*, p. 53.

¹⁴ Jaffar, S. M. *Op. cit.*, p.12.

1520, arrivò a marciare in terra indiana, ma fu costretto a rientrare a Kabul per sedare un attacco da parte Uzbeka.¹⁵ Inoltre, la necessità di rafforzare i suoi possedimenti a occidente, prima di sferrare l'azione conclusiva di conquista all'India, lo portò a concentrare le proprie forze su Kandahar, la cui fortezza fu cinta d'assedio dal 1519 fino alla resa, nel 1522.¹⁶

Il subcontinente indiano era, però, la conquista che più delle altre interessava Babur, il quale si sentiva in diritto di prenderne il controllo sulla base della discendenza sanguigna da colui il quale aveva invaso l'India più di un secolo prima, Tamerlano.¹⁷ Analogamente a quanto accaduto all'epoca del suo antenato, il territorio che si preparava a sottomettere si presentava debole e diviso al suo interno, ed entrambi questi aspetti avrebbero rappresentato un punto favorevole alla sua azione di conquista.

All'alba dell'invasione moghul il nord del subcontinente era attraversato da un generale malcontento nei confronti dell'incapacità governativa del terzo Sultano di Delhi, Ibrahim Lodi (r. 1517-1526). Succeduto al padre Sikandar Lodi (r. 1489-1517) nel 1517, non aveva dimostrato capacità governative e la sua leadership vacillava, oramai messa duramente alla prova sia da congiure tramate dai nobili Afghani, che dalla mossa di alcuni stati di autoproclamarsi indipendenti, come Gujarat, Jaunpur e Malwa. Non esisteva dunque un Impero Indiano coeso, ma un caotico insieme di stati accomunati dal dissenso verso il potere centrale di Delhi, le premesse perfette affinché Babur potesse portare a termine l'invasione e avviare la creazione di un nuovo Impero.¹⁸

In tale congiuntura s'inserì la presa di posizione da parte di due personaggi vicini al Sultano, Daulat Khan Lodi (m. 1526), governatore dello stato di Punjab e Alam Khan (m.1519), zio dello stesso, i quali, assecondando l'onda di rivolte, invitarono esplicitamente Babur ad avanzare per occupare Delhi e impadronirsi del trono.¹⁹ Nel 1525, con la strada ormai in discesa, il futuro primo sovrano moghul aveva all'attivo quattro spedizioni in India; dopo la conquista di Lahore, l'esercito timuride, partito da Kabul, si mosse verso oriente per

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Behr, E. *Op. cit.*, p.65.

¹⁷ L'invasione dell'India da parte di Tamerlano (Tīmūr) risale al dicembre 1398. Approfittando di un momento di forte instabilità governativa Delhi fu presa, saccheggiata, distrutta e lasciata nel giro di pochi giorni nella totale confusione e anarchia (Battacharjee, A. *Op. cit.*, pp. 188-189)

¹⁸ Ivi, p.197.

¹⁹ Ibid.

raggiungere il territorio del Sultanato e trovarsi di fronte a milizie più forti nel numero ma meno esperte nell'uso delle armi. Arrivato a Panipat gli fu necessaria una settimana per riuscire a provocare l'attacco da parte di Ibrahim Lodi, il quale morì durante la battaglia che portò la caduta delle città di Agra e Delhi.²⁰ Era il 21 aprile 1526 e Babur saliva al trono di Delhi,²¹ coronando il sogno di emulazione del suo antenato, ma con un'ideologia diversa alla base della conquista: dove Tamerlano aveva invaso per distruggere, saccheggiare ed andarsene, Babur era giunto per restare e creare un Impero.

Gli inizi non sarebbero però stati semplici, il nuovo sovrano era visto come un intruso straniero e dovette da subito confrontarsi con un generale senso di ostilità nei suoi confronti; questo, però, non frenò le sue nuove mire espansionistiche verso l'India settentrionale, che si concretizzarono nella battaglia di Khanua, nel Rājasthān, dove, nonostante il centenario dominio Islamico, i principi hindu erano riusciti a mantenere un certo livello di indipendenza.

Anche questa battaglia, sebbene con perdite più pesanti rispetto a Panipat, sarebbe stata vinta dall'esercito di Babur, così come la battaglia di Gogra che, due anni dopo, garantì all'Impero Moghul l'annessione del Bengala.²²

Il sovrano non visse, però, abbastanza a lungo da poter realizzare il consolidamento del nuovo regno. Morì nel 1530, lasciando il trono di Delhi al figlio Humayun (r. 1530-1556), il quale si trovò ad ereditare un Impero ancora in fase embrionale e mancante di un sistema legislativo e istituzionale costituito.

²⁰ Behr, E. *Op. cit.*, pp. 66-69.

²¹ Una caratteristica del trono di Delhi durante la dinastia moghul fu la mancanza di una corte stabile. I Moghul, anche dopo la stabilizzazione del loro Impero rimasero, di base, nomadi e spostarono continuamente la sede del potere da Delhi, ad Agra, a Fatehpur Sikri - la capitale voluta da Akbar per celebrare la nascita del figlio e abbandonata dopo soli quindici anni - a Lahore; Schimmel, A. *Op. cit.* pp. 34-37.

²² Bhattacharjee, A. *Op. cit.*, pp. 198-199.

1.2. Humayun (r. 1530-1556)

Con un carattere diametralmente opposto a quello del padre fu un imperatore mite, esperto di misticismo, magia e astrologia, materie che ebbero un ruolo centrale nella sua vita e determinarono molte delle dinamiche di governo.²³

Il suo regno, diviso in due fasi distinte, fu segnato da alcuni difficili ostacoli che gli causarono la perdita della sovranità per più di quindici anni. Durante i primi anni dovette affrontare l'ostilità del fratello Kamran (m. 1557), al quale, con la suddivisione dell'Impero tra i fratelli fatta seguendo il consiglio del padre, aveva assegnato il controllo delle province di Kabul e Kandahar.²⁴ Attraversato l'Indo e senza trovare alcuna resistenza da parte di Humayun, Kamran conquistò il Punjab, provocando il distacco dell'Impero moghul dalla propria base militare nel nord-ovest. Subito successiva fu l'occupazione del Malwa, operata dal sovrano del Gujarat, Bahadur Shah (m. 1537) e l'invasione del Bengala da parte del capotribù Afghano Sher Shah (1545), azione che ebbe le conseguenze più disastrose per Humayun e che segnò una tregua nella lotta al potere tra Moghul e Afghani in favore dei secondi. Dopo aver subito due sconfitte consecutive, nelle battaglie di Chausa prima e Beligram poi, il sovrano perse definitivamente il trono di Delhi nel 1540 e visse da esule in Persia fino al 1556.

Furono questi gli anni di interregno in cui, a partire da Sher Shah,²⁵ si susseguirono cinque re Afghani appartenenti alla dinastia Suri, i quali avrebbero creato un sistema statale molto forte, mai nato nei precedenti anni di dominio moghul e che divenne fondamenta dello stesso al momento della sua ricostituzione.

Negli anni vissuti da esiliato in Persia, Humayun riuscì ad ottenere l'appoggio del sovrano safavide Tahmasp (r. 1524-1576) il quale, in cambio dell'adesione alla corrente sciita, gli garantì l'aiuto militare necessario a riconquistare il trono di Delhi. Attaccato il regno del fratello

²³ Schimmel, A. *Op. cit.*, p. 28.

²⁴ Jaffar, S. M. *Op. cit.*, p. 33.

²⁵ Sconfitto Humayun, Sher Shah si autoproclamò imperatore dell'India settentrionale (Battacharjee, A. *Op. cit.*, p. 202). Il suo ruolo per l'India fu di notevole importanza: statista di valore prese in mano il Paese e gli diede un sistema amministrativo che i precedenti imperatori moghul non erano stati in grado di creare. Gli si deve, inoltre, il primo censimento della popolazione subcontinentale (Behr, E. *Op. cit.*, pp. 97-98).

Kamran, Humayun conseguì la conquista di Kabul e Kandahar, creando uno scenario favorevole alla riconquista dell'India.

Con la battaglia di Sirhind, nel Punjab, del luglio 1555, i Moghul vinsero l'esercito Afghano di Sikandar Sur (m. 1559) e ristabilirono il loro dominio nel subcontinente indiano.²⁶ Con questo successo ebbe inizio la seconda fase del governo di Humayun, che sarebbe però stata interrotta, poco dopo, dalla morte dell'imperatore nel gennaio 1556, lasciando nuovamente l'Impero in una situazione di instabilità interna e ancora mancante dell'organizzazione amministrativa necessaria: Humayun non ebbe, infatti, il tempo per poter sviluppare alcun tipo di idea riguardante la "forma" da dare al proprio Impero.

Questa trovò realizzazione con l'erede al trono, Akbar, figlio di Humayun. Con la sua incoronazione, in piena adolescenza, decretò l'inizio una nuova fase storica dell'Impero moghul che, oltre a consolidarsi e raggiungere l'apice dell'espansione territoriale, si definì e rafforzò nell'amministrazione civile e in ambito militare.

1.3. Akbar (1526-1605). L'espansione territoriale sotto la sua guida

Sono numerosi gli aspetti che contribuiscono a far sì che Akbar sia riconosciuto come il vero fondatore dell'Impero moghul. Rimasto alla guida del regno per quasi mezzo secolo, dal 1556 al 1605, con la sua ascesa al trono determinò l'avvio della seconda fase del dominio Moghul durante la quale l'imperò assunse la forma di stato che, con i suoi predecessori, non aveva ancora maturato, e sviluppò una concreta organizzazione che avrebbe ruotato attorno alla figura centrale dell'imperatore.

Nel settore della gestione territoriale l'Impero, guidato da Akbar, riuscì a conquistare i massimi livelli della propria estensione (Figura 1).

²⁶ Jaffar, S. M. *Op. cit.*, pp. 39-40.

Figlio maggiore di Humayun,²⁷ salì al trono il 14 febbraio 1556 con una cerimonia svoltasi a Kalanaur, nel Punjab:²⁸ tredicenne e ritenuto ancora troppo giovane per governare, fu posto sotto la tutela del nobile Bairam Khan (m. 1561).

Come il padre a suo tempo, assieme al comando dell'Impero ereditò un gran numero di difficoltà, principalmente causate dalle ambizioni al trono da parte di due dei nipoti di Sher Shah, Sikandar Sur (m. 1559), lo stesso con cui Akbar si era già scontrato sul campo di battaglia di Sirhind (affiancando Humayun contro l'esercito Afgghano) e Adil Shah (m. 1557), il quale possedeva il controllo di diverse province orientali. A quest'ultimo, era legato il personaggio di Hemu, suo generale hindu e ministro delle finanze che nell'ottobre 1556 prese l'iniziativa e, con un proprio esercito marciò alla conquista di Agra prima e Delhi subito dopo, a quel tempo governata militarmente da Tardi Beg. Occupata la città riuscì a salire sul trono che da otto secoli non era più stato occupato da un hindu.²⁹

Lo scontro fu inevitabile e si svolse sullo storico campo di battaglia di Panipat il 5 novembre 1556, per concludersi con la vittoria dell'esercito moghul e segnare la ripresa del processo di stabilizzazione del controllo musulmano sull'India. Con la seconda vittoria di Panipat, venne definitivamente a chiudersi la contesa del trono di Delhi tra Moghul e Afgghani e fu archiviata definitivamente ogni possibilità di rivalse da parte degli Hindu: da quel momento in poi la supremazia politica sul subcontinente indiano sarebbe stata moghul

Riconquistate Agra e Delhi, tra 1556 e 1560 seguì una serie di spedizioni guidate da Bairam Khan (m. 1561), che determinarono le conquiste di Ajmer, Gwalior e Jaunpur, fino alla rottura con Akbar e alla fine del suo protettorato. Dal 1564, Akbar riuscì a stabilire in modo definitivo la sua autorità e poté iniziare a dar concretezza al suo istinto imperialista che prevedeva, per iniziare, un progetto di allargamento dei confini verso nord.

Il primo esito fu la presa dei territori Rajput del Gondwana, allora governata da Rani Durgavati (m. 1564).

²⁷Akbar nacque il 14 ottobre 1542 ad Amarkot, nel Sindh, durante gli anni di esilio del padre Humayun (Garbe, R. "Akbar, Emperor of India. A Picture of Life and Customs from the Sixteenth Century." *The Monist*, vol. 19, n. 2 (1909): p. 166).

²⁸ Ponnappa, K. C. *Op. cit.*, p.4.

²⁹ Behr, E. *Op. cit.*, p. 109.

Akbar era già riuscito a infiltrarsi agevolmente nel Rajasthan, principalmente avviando un'intensa politica matrimoniale;³⁰ nell'attuazione di tale pacifico sistema di sottomissione trovò però una convinta opposizione da parte di Rana Uday Singh II (m. 1572), principe Hindu di Chittor, importante piazzaforte e capitale del Mewar che in finale cadde sotto i domini Moghul nel 1568 d.C. dopo due anni di pressante assedio. Conseguente fu la presa della fortezza di Rathambhor e di quella di Kalijar, che permise l'annessione all'Impero della regione del Bundelkhand.³¹ Nel 1573 arrivò la conquista del Gujarat, verso cui già Humayun aveva rivolto il proprio interesse. La sua annessione ai domini Moghul costituì un passo importante per l'Impero, che riuscì in tal modo ad ottenere uno sbocco sul mare con conseguenze positive sia sulla propria economia che per la futura annessione del Deccan.

In questo contesto, inoltre, Akbar entrò per la prima volta in contatto con i Portoghesi. Con uno sbocco sul mare già aperto ad ovest, l'annessione del Bengala rappresentò la possibilità di conquista dell'apertura verso est. Governato da un Afgghano, il regno indipendente del Bengala fu definitivamente annesso ai territori moghul nel 1576, dopo che fu sedata una rivolta scoppiata dinnanzi al primo tentativo di conquista.

Nove anni dopo fu convertita a provincia moghul la città di Kabul, allora governata dal fratellastro di Akbar, Hakim Mirza (m. 1585); la sua conquista avrebbe garantito all'India la protezione da eventuali invasioni provenienti da nord-ovest e incrementato l'esercito di Akbar con un gran numero di soldati afgghani.³²

Nel 1586, venne attaccato e conquistato il Kashmir a cui seguì la più impegnativa presa del Sindh, conclusa nel 1591, con il quale si sancì il controllo Moghul sull'India settentrionale.

Il successivo progetto espansionistico consistette nell'allargamento dei confini verso sud, attraverso la sottomissione dei sultanati del Deccan la cui pace interna, che prima si reggeva

³⁰ La politica matrimoniale fu uno dei sistemi messi in atto da Akbar per facilitare la propria attività di governo nei territori di conquista. Riconoscendo la precarietà alla base del lascito dei suoi predecessori comprese la necessità di conquistare, oltre ai territori, la fiducia delle popolazioni annesse. Tale consapevolezza lo portò ad avere particolare riguardo nei confronti dei Rajputi che costituivano la classe militare della comunità hindu e il cui supporto sarebbe stato indispensabile per la stabilità del nuovo Impero. Alle alleanze matrimoniali Akbar avrebbe affiancato la garanzia della libertà religiosa (punto fondamentale del suo pensiero di governo), l'ampia possibilità di carriera sia a livello amministrativo che militare e una serie di riforme sociali favorevoli alla società hindu (Jaffar, S. M., *Op. cit.*, pp. 87-88).

³¹ *Ivi* pp. 94-96; Schimmel, A. *Op. cit.*, p. 35.

³² Jaffar, S. M., *Op. cit.*, p. 102

sulla comune avversità verso l'unico regno hindu di Vijaynagara, era venuta a mancare dopo la sua distruzione.

L'idea iniziale di Akbar era quella di ristabilire l'ordine attraverso la riscossione di tributi ed il riconoscimento della propria sovranità: tra i sultanati di Kandesh, Bijapur, Golconda e Ahmadnagar, solo il primo si dimostrò favorevole al compromesso. Ne scaturì una campagna di occupazione che prese avvio dalla conquista di Ahmadnagar e si completò nel 1601, con la caduta della fortezza di Asirghar nel Kandesh e la conseguente sottomissione dell'intero stato.³³ La vittoria sul Deccan portò alla trasformazione dei sultanati di Ahmadnagar, Berar e Kandesh in province dell'Impero, dette *subas*, le quali vennero poste sotto il controllo del principe Danyal (m. 1604), che agiva da viceré moghul.³⁴

Con il completamento dell'espansione territoriale dell'Impero arrivò al capolinea anche il regno di Akbar. I suoi ultimi anni di vita furono segnati dalla sfortuna: perse due figli, Murad e Danyal; l'amico Abul Fazl, suo principale segretario e confidente, fu assassinato³⁵ per mano di una congiura organizzata dal figlio Salim e, poco dopo, morì anche la madre Hamida,

³³ Si è detto che il Kandesh fu il primo e unico dei sultanati ad accettare pacificamente la sottomissione al potere moghul. L'equilibrio però si ruppe, portando alla conseguente invasione moghul, al momento dell'ascesa al potere del nuovo sultano, Bahadur Shah (r. 1597 - 1601) che si oppose fermamente al riconoscimento della sovranità di Akbar e scelse la fortezza di Asirghar come luogo di riparo; *Ivi*, pp. 110-111.

³⁴ Bhattacharjee, A. *op. cit.*, p. 221.

³⁵ Abul Fazl fu uno storico, segretario e consigliere presso la corte di Akbar; fu il personaggio più vicino all'imperatore e prese attivamente parte nell'attuazione di numerose riforme durante il suo regno. Ebbe anche un ruolo chiave nella vita culturale di corte facendo da supervisore nella traduzione in persiano di opere hindu e testi attribuibili ad altre tradizioni religiose. Non coprì mai cariche militari ma godette di grandi privilegi e di una forte influenza sull'imperatore, elementi questi che contribuirono, assieme all'apertura delle sue vedute in materia religiosa, all'accanimento nei suoi confronti da parte di alcuni nobili tra i quali vi era anche il principe Salim, figlio di Akbar e futuro imperatore che vide in lui una possibile minaccia ai suoi progetti politici. Salim cospirò contro Abul Fazl che venne ucciso nell'agosto 1602 (R. M. Eaton, "Abul Fazl Allami," *Encyclopædia Iranica*, I/3, pp. 287-289; fonte online: <http://www.iranicaonline.org/articles/abul-fazl-allami-historian>).

Abul Fazl è ricordato principalmente in quanto autore della biografia ufficiale dell'imperatore Akbar: intitolata "Akbarname" rappresenta una preziosa fonte di informazioni sulla storia dei Moghul in India ed è suddivisa in tre volumi; nei primi due libri si sviluppa una cronaca anno per anno del regno dell'imperatore moghul a partire dalla sua incoronazione nel 1556, fino all'anno della morte dell'autore. Il terzo libro è virtualmente separato dai precedenti due volumi e a sua volta diviso al suo interno in cinque sezioni che offrono una dettagliata descrizione dell'India di Akbar (M. Eaton, "Akbarname," *Encyclopædia Iranica*, I/7, pp. 714-715; fonte online: <http://www.iranicaonline.org/articles/akbarname-the-official-history-of-the-reign-of-the-mughal-emperor-akbar-964-1015-1556-1605-including-a-statistical-gaze>).

chiamata Maryam Makani,³⁶ la quale ebbe il ruolo di riconciliatrice tra Akbar ed il figlio Salim e ne permise la conferma come successore al trono.³⁷

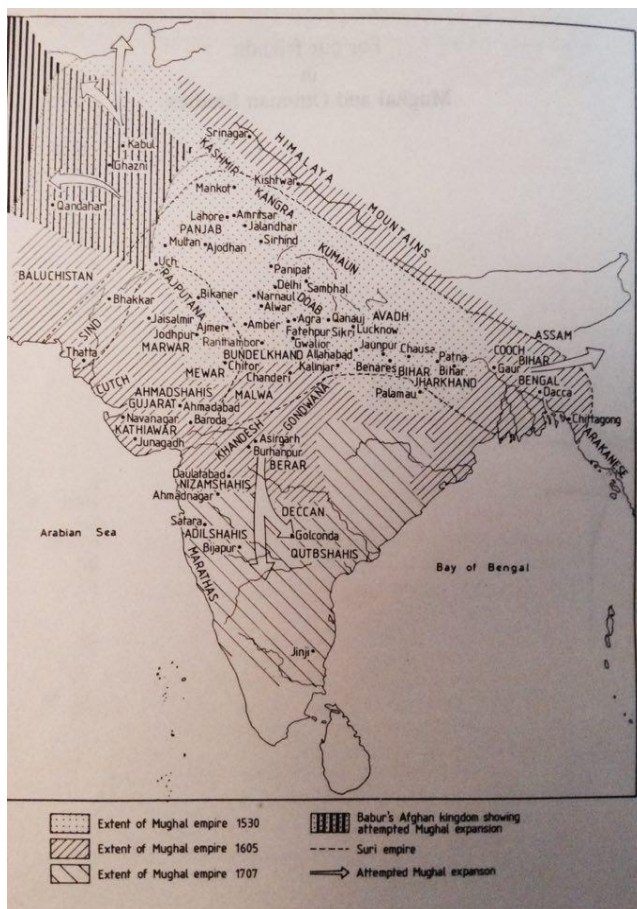


Figura 1. Mappa dell'estensione territoriale dell'impero moghul, 1530-1707.

³⁶ Schimmel, A., *Op. cit.*, p. 40.

³⁷ Salim, ribellatosi al padre mentre quest'ultimo era impegnato nella campagna per la conquista del Deccan, aveva fondato un regno indipendente presso Allahbad (Jaffar, *Op. cit.*, p. 112); e ebbe il ruolo di mandante nell'uccisione di Abul Fazl. La sua successione al trono non fu una scelta immediata; questo anche perché Salim, ormai trentasettenne, non godeva di buona fama e a corte numerosi erano coloro che spingevano per un salto generazionale e l'elezione a successore del figlio di Salim, Khusrau. Ribellatosi nuovamente e arrestato riuscì a tornare in libertà solo grazie all'intercessione della madre di Akbar (Behr, E. *Op. cit.*, p. 148).

Subito dopo, il 15 ottobre 1605 Akbar morì e fu tumulato a Sikandra, non lontano da Agra, nell'enorme mausoleo voluto dallo stesso imperatore e i cui lavori di costruzione erano iniziati tre anni prima.³⁸

Grazie alla sua politica di governo il subcontinente indiano del sedicesimo secolo poté vivere un livello di civilizzazione superiore a quello degli stati Europei degli stessi anni.³⁹ L'alto livello di benessere dell'India fu raggiunto grazie, anche, alla capacità di questo imperatore di circondarsi di personalità che seppero guardare nella sua stessa direzione. Il sovrano raccolse attorno a sé le menti più argute della sua epoca, che spianarono la strada allo sviluppo della potenza economica dell'India del secolo successivo. Demolì pressoché tutte le barriere tradizionali dell'Asia conservatrice e si preoccupò costantemente che il suo personale benessere non andasse a scapito del popolo.⁴⁰ Lasciò ai suoi successori un modello di stato centralizzato, forte in tutte le sue strutture e ideologicamente rivolto alla pratica della tolleranza.

1.3.1. La nascita dello stato centralizzato e il concetto moghul di sovranità

La prima fase dell'Impero moghul, gestita da Babur e Humayun, costituì, essenzialmente, un periodo di occupazione militare mirato alla conquista del territorio e all'affermazione della propria sovranità sul subcontinente indiano. Non furono messe in atto azioni che potessero favorire lo sviluppo di un sistema amministrativo e la figura dell'imperatore non assunse il ruolo di supervisore di tale sistema.

Da un punto di vista ideologico, il concetto di sovranità, in India, aveva già preso forma durante l'Impero di Babur, mediante il riconoscimento della ereditarietà ed indivisibilità del potere e della sua superiorità assoluta. Con Humayun tale concetto si arricchì di tratti mistici, arrivando a sostenere la discendenza divina dell'imperatore e l'equiparazione della sua figura a quella del sole nel sistema solare.

Con risvolti meno bizzarri di quelli visti durante il regno Humayun, l'accostamento tra sovranità e divino si mantenne anche con i successivi imperatori a partire, in particolare, da

³⁸ Ivi, p. 149.

³⁹ Garbe, R. *Op. cit.*, p. 200.

⁴⁰ Behr, E. *Op. cit.* 148, cit.

Akbar, che “in misura ancora maggiore del padre”⁴¹ si identificò con il Profeta. Solo a seguito della sua ascesa al trono, però, il concetto di monarchia trovò un’applicazione anche dal punto di vista pratico,⁴² attraverso l’ideazione e la realizzazione di un sistema amministrativo che individuò nella persona dell’imperatore il suo punto focale.

La voluta centralità del sovrano moghul può trovare una spiegazione anche nella mancanza di una corte fissa, nella quale fosse possibile individuare materialmente il centro del potere. Dall’inizio del loro dominio, infatti, come accennato, una caratteristica moghul, così come prima era stata dei Timuridi, fu la mobilità. Sebbene questo non impedì la realizzazione di importanti progetti architettonici ed urbanistici da parte del potere, rese difficile - se non impossibile - la legittimazione di un’unica città come centro e sede politica e, di conseguenza, la catalizzazione e identificazione nella persona fisica dell’imperatore.⁴³

Partendo da questi presupposti, Akbar costruì uno stato centralizzato e stabilì la propria assoluta autorità, sia nelle questioni civili, che in quelle militari, distribuendo poi, all’interno del ceto nobile, i principali incarichi amministrativi. Uno degli aspetti più considerevoli della condotta di governo di Akbar fu il suo atteggiamento nei confronti delle popolazioni locali nei territori conquistati e, di conseguenza, verso le fedi diverse da quella musulmana. Come già detto in precedenza, l’imperatore aveva compreso l’importanza di mantenere rapporti distesi con la comunità hindu, in particolare con i nobili Rajputi, i quali rappresentavano un importante alleato militare per l’Impero.⁴⁴ Mentalmente aperto e in generale incuriosito dalle altre religioni,⁴⁵ Akbar credeva fermamente che nessuna fede avesse il potere di creare un distinguo tra uomo e uomo ma che, anzi, un principio di disuguaglianza potesse soltanto costituire un ostacolo al buon progresso dell’Impero stesso⁴⁶ il quale, pur mantenendosi di

⁴¹ Behr, E. *Op. cit.*, p. 114.

⁴² Una precisa esplicazione di quale fosse il concetto di monarchia è data da Abul Fazl che nelle pagine dell’Akbarname sostenne la necessità dell’esistenza di un monarca, emanazione della luce divina, quale portatore di stabilità e giustizia in un mondo altrimenti corrotto. Il sovrano, in quanto portatore del divino, concentra in sé tutte le migliori qualità che rendono indispensabile la sua esistenza per il benessere del popolo. Tali qualità erano la comprensione dello spirito dell’epoca e l’agire conformemente a questa, la capacità di accettare di essere sempre ben disposto verso tutto e tutti, la fede e la consapevolezza di agire sempre per mano divina, la costante devozione e la preghiera; Day, U. N. *The Mughal government*. New Delhi: Mushiram Mahoharlal, 1970, pp. 8-9.

⁴³ Balabanlilar, L. *Op. cit.*, p. 71.

⁴⁴ Garbe, R. *Op. cit.*, p. 178.

⁴⁵ L’interesse verso altre religioni è rintracciabile anche nelle scelte che Akbar fece in campo artistico.

⁴⁶ Day, U. *Op. cit.*, p. 3.

base musulmano per gran parte della sua esistenza, garantì la pacifica convivenza tra le diverse fedi.

Tra 1562 e 1564, l'imperatore introdusse una serie di riforme a favore dei soggetti hindu e non solo. Di notevole importanza fu l'abolizione della *jizya*,⁴⁷ un'imposta che tutti i sudditi non musulmani erano stati tenuti a pagare sin dall'inizio del dominio islamico sull'India.

Successiva dimostrazione del suo atteggiamento di tolleranza in ambito sacro fu l'introduzione, nel 1586, di una sorta di nuova fede, detta *Din-i Ilahi*, creata per essere assimilata come nuova religione nazionale e risultante dalla fusione di tutti i migliori aspetti delle fedi preesistenti: il fine ultimo di Akbar era quello di favorire lo sviluppo dell'unità religiosa, a completamento della già raggiunta unità amministrativa.⁴⁸

1.4. I successori di Akbar: Jahangir, Shah Jahan, Aurangzeb

Alla morte di Akbar, nel 1605, il figlio, Salim gli successe al trono e, come prima decisione, cambiò il proprio nome in Jahangir.⁴⁹

Durante il suo governo, terminato nel 1627, non ci furono significanti sviluppi militari e politici, ma venne piuttosto portata avanti la linea politica introdotta dal padre. Sebbene la sua personalità politica non fosse della stessa statura di quella di Akbar, fu in grado di far sopravvivere la struttura di governo costruita dal padre e mantenerne i principi di tolleranza e liberalismo nella gestione del sincretismo religioso.⁵⁰

A seguito della sua morte, seguita da un'accesa guerra di successione, ascese al trono di Moghul il terzo figlio di Jahangir, Shah Jahan.⁵¹ Nel corso della sua amministrazione l'Impero raggiunse un alto livello di benessere; sebbene non dimostrasse l'apertura mentale caratteristica

⁴⁷ Fonte online: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/304125/jizya>

⁴⁸ Bhattacharjee, A. *Op. cit.*, pp. 226-227.

⁴⁹ Schimmel, A. *Op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ Bhattacharjee, A. *Op. cit.*, p. 244.

⁵¹ Ivi, p. 246

dei predecessori, mantenne la presenza di numerose personalità hindu ad occupare le cariche più importanti del suo esercito.⁵²

In seguito alla sua morte, nel 1658, fu eletto imperatore il figlio Aurangzeb e con la sua fase di governo ebbe inizio anche la parabola finale del dominio moghul. Dopo anni di Impero basato sui principi di tolleranza, la sua ascesa al trono segnò l'inizio dell'intransigenza religiosa in favore del consolidamento della stretta ortodossia islamica.

Aurangzeb fece reintrodurre l'obbligo del pagamento della *jizya* ed arrivò alla rottura del rapporto pacifico con i Rajputi. Adottando una politica ostile nei confronti degli hindu trasformò il maggiore alleato dell'Impero in nemico: le sue scelte amministrative e la mentalità reazionaria possono essere considerate le prime cause del processo di disgregazione dell'Impero.⁵³

⁵² Ivi, p. 250.

⁵³ Ivi, p. 277.

Capitolo Secondo

LA NASCITA DELLA SCUOLA PITTORICA MOGHUL

Nel presente capitolo si intende trattare la nascita dello stile pittorico moghul, le sue principali caratteristiche e conoscere gli artisti che ebbero un ruolo di spicco durante le prime fasi della sua formazione.

Il percorso intrapreso dalla pittura moghul non fu lineare ed unico ma si costruì attraverso fasi strettamente collegate ai momenti storici che interessarono l'impero.

Esso può essere dunque scandito in due principali blocchi temporali e stilistici. Il primo, corrispondente ai regni di Babur, Humayun e parte di quello di Akbar, in cui si arrivò alla nascita di una "scuola moghul" e alla costituzione di un atelier di corte, in cui lo stile moghul mosse i primi passi del proprio percorso formativo, acquisendo aspetti tipici della tradizione persiana con influenze dalla pittura cinese e, in un secondo momento, aspetti derivati dall'arte indigena hindu. Nella seconda fase, allo stile ormai stabilitosi come sintesi di tratti persiani e indiani, si sommarono nuove conoscenze, stilistiche e iconografiche, tratte dall'esperienza dell'arte europea, entrata nella sfera di corte attraverso la presenza dei missionari gesuiti e le opere di artisti europei che giunsero a corte durante le missioni, ai fini didattici e di conversione alla religione cattolica.

Nella sua suddivisione in fasi l'arte della miniatura moghul, che dominò (seppur per un tempo relativamente breve) il panorama artistico indiano, seguì un percorso esistenziale pressoché corrispondente a quello dell'impero stesso.

Ad una prima fase di avvicinamento all'arte, verificatasi durante i regni dei primi due imperatori, e alle prime intenzioni di costituire una propria scuola e un proprio stile, seguì una fase di crescita e di fissazione dello stile, raggiunta durante il lungo regno di Akbar.

Questa seconda fase giunse all'apice dello splendore sotto la guida di Jahangir e iniziò a perdere di importanza con i successori, Shah Jahan e Aurangzeb.

Durante il regno del primo, crescente attenzione venne rivolta allo sviluppo dell'architettura riconosciuta come arte "utile e prestigiosa" e l'espressione artistica più consona alla personalità di un sovrano.⁵⁴

Con Aurangzeb, invece, l'Impero visse una svolta in senso austero. La foga iconoclasta che ne qualificò il regno, fino a quel momento sconosciuta alla corte moghul, determinò la distruzione di numerose opere d'arte. La bottega artistica non fu, tuttavia, soppressa, ma i pittori iniziarono a essere impiegati per la sola esecuzione di ritratti di famiglia e gesta dell'Imperatore.⁵⁵ Il disinteresse di quest'ultimo sovrano per la pittura e il suo atteggiamento intransigente, causarono l'allontanamento di numerosi artisti dalla corte moghul i quali furono accolti presso le corti di sovrani delle province, sia hindu che musulmane, favorendo il processo di sviluppo della pittura nel Rajasthan e della pittura pahari nella zona delle colline del Punjab.

L'arte moghul, dopo un primo periodo in cui risentì del contatto con le altre produzioni asiatiche e indiane, incontrò l'arte europea e malgrado il breve contatto riuscì a costruire un proprio linguaggio artistico - tanto da un punto di vista stilistico che iconografico - basato sulla combinazione di stili, profondamente diversi, ma fusi perfettamente insieme.

⁵⁴ Koch, E. *Mughal Art and Imperial Ideology: collected essays*. New Delhi: Oxford University Press, 2001, p. 131.

⁵⁵ Léveque, J-J. Ménant N. *La pittura islamica e indiana*. Milano: Il Saggiatore, 1967, p. 81.

2. Genesi della pittura Moghul da Babur a Humayun (1526-1556)

2.1. Il primo avvicinamento alla miniatura Timuride: la scuola di Herat e l'interesse di Babur per l'opera del pittore Bihzad

L'interesse per l'arte fu uno degli aspetti che maggiormente caratterizzarono la condotta dei più importanti imperatori della dinastia moghul, passione eguagliata da poche altre dinastie e che affonda le proprie radici nella passione del primo Imperatore della stirpe, Babur, il quale oltre ad essere un abile soldato viene ricordato come uomo di lettere, appassionato tanto ai libri quanto all'arte in genere.⁵⁶

L'avvicinamento di Babur alla pittura crebbe in modo particolare durante una sua visita alla corte Timuride di Herat, allora centro culturale d'eccellenza. Questo polo artistico aveva assunto notevole importanza durante la prima metà del XV secolo quando, per volere di un nipote di Tamerlano, Baisungur (m. 1457), vi era stata fondata un'imponente biblioteca (*kitabkhana*) destinata ad accogliere una bottega di artigiani in precedenza attivi negli altri centri di pittura legati al potere Timuride di Baghdad, Samarcanda, Shiraz e Tabriz.

Di conseguenza, lo stile nato ad Herat, si era creato attraverso la fusione degli stili delle diverse scuole di provenienza dei suoi artisti e si caratterizzò per una produzione miniaturistica dalle immagini ritmate in cui la resa del colore, la precisione delle figure e la varietà dimensionale divennero i caratteri distintivi.⁵⁷

In quella realtà, Babur ebbe la possibilità di ammirare il lavoro di diversi artisti, rimanendo particolarmente colpito dalle opere dell'artista Bihzad (1450-1535),⁵⁸ sulla cui attività, assieme a quella di altri artisti, il sovrano si espresse nella sua opera autobiografica, il *Baburnama*. E' proprio grazie a questo testo che è possibile comprendere quale fosse l'essenza alla base del pensiero artistico e letterario della dinastia moghul e si deduce come il sovrano non solo

⁵⁶ Welch, S.C. *The Emperor's Album: Images from Mughal India*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987, p. 13.

⁵⁷ Ashrafi M. *Arte libraria*, in Hattstein, M., Delius, P. [a cura di]. *Islam. Arte e architettura*. Savignano: Gribaudo, 2007, p. 426.

⁵⁸ Bussagli, M. *La miniatura indiana*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1966, p. 66.

avesse un reale interesse per la pittura ma ne fosse abbastanza esperto da poter produrre dei veri pezzi di critica d'arte.

Nato nel 1460, Bihzad, attivo alla corte dell'ultimo sultano Timuride Husain Baiqara (r. 1469-1506), rivolse particolare attenzione ai temi del quotidiano, interesse derivato dal suo contatto con la cerchia dei poeti Giami (m. 1492) e Nawai (m. 1501), le cui composizioni si basavano su un'interpretazione della quotidianità in chiave artistica.

Le sue miniature sono dominate dalla presenza umana cui guarda con particolare attenzione e che rappresenta mediante una caratterizzazione dei personaggi, fino a quale momento assente.

Nelle composizioni tratta con attenzione anche particolari ambientali e architettonici, stabilendo un perfetto equilibrio tra i diversi soggetti della composizione, compiuta dal senso di profondità e resa illusoria. L'incredibile vivacità raggiunta dalle miniature di Bihzad, sconosciuta alle tradizionali regole compositive della miniatura islamica, comportò la realizzazione di immagini innovative per il tempo.

Perfetto esempio di questa innovazione è sicuramente la miniatura prodotta dall'artista per una copia del poema *Khamsa* di Nizami⁵⁹ nel 1494-1495, nella quale Bihzad, attraverso la rappresentazione della costruzione del palazzo di Kawarnaq, porta in scena un'illusione di movimento non riscontrabile nelle miniature di artisti a lui precedenti (Figura 2).⁶⁰

⁵⁹ Il poema *Khamsa* costituisce l'opera di maggior importanza di Nizami (1141-1209), principale poeta della letteratura persiana vissuto a cavallo tra la prima e la seconda metà del XII secolo, non fu poeta di corte e non vi sono, di conseguenza, fonti certe sulla sua biografia. Il *Khamsa* si suddivide in cinque poemi e racconta le storie, le passioni, le lotte e le tragedie che l'uomo affronta tentando di dare una spiegazione alle ragioni che le generano enfatizzando le condizioni storiche e culturali della sua epoca. L'opera ebbe grande successo e fu trascritta più volte durante i regni di diversi sovrani, esercitando una notevole influenza su artisti posteriori, in particolare persiani, dalla scrittura all'illustrazione.

(Kut, D. "*Khamsa of Nizami*." In *Academia*, pp. 1-3.

⁶⁰ Ashrafi M. *Arte libraria*, in Hattstein, M., Delius, P. [a cura di] *Op. cit.*. Savigliano: Gribaudo, 2007, pp. 426-427.

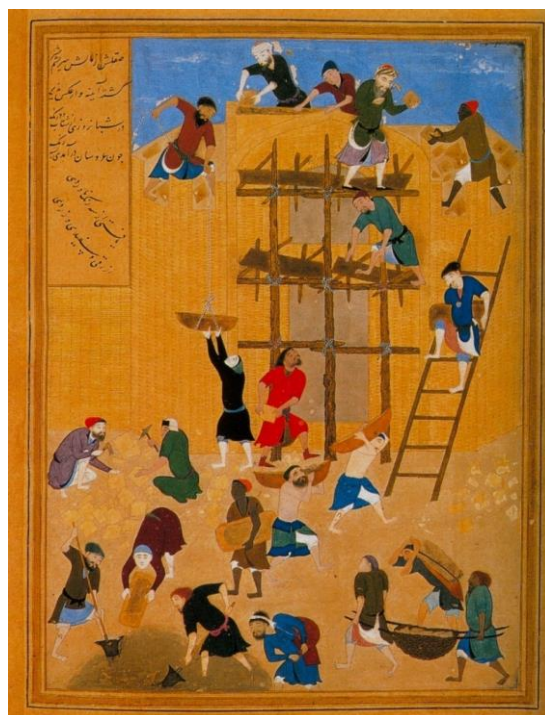


Figura 2. Bizhad, *Costruzione del palazzo di Kawarnaq*, Herat, da copia di Nizami, *Khamsa*, ca. 1494-1495, British Library, Londra.

Nell'elaborare una critica su Bihzad, Babur, non solo si esprime apprezzandone la pittura “veramente delicata”, ma ne evidenziò anche alcune problematiche, individuate nel modo di trattare la figura umana da parte dell'artista definito, a parere dell'Imperatore, poco capace quanto a resa delle forme del viso nei personaggi privi di barba.⁶¹

Dell'interesse di Babur per la pittura non esistono, però, altre testimonianze oltre alla sua autobiografia, mancando infatti tracce di commissione o di opera eseguita durante il suo regno. Allo stesso modo non vi sono opere risalenti ai dieci anni di impero di Humayun precedenti al suo esilio in Persia (1530-1540). La generale scarsità di materiale antecedente al

⁶¹ Zahir al-Din Muhammad Babur, *Baburnama*, trad., ed e annotato da Wheeler M. Thackson, *The Baburnama: Memoirs of Babur, Prince and Emperor*. Washington, D.C., and New York: Smithsonian Institution and Oxford University Press, 1996, in Roxburgh, David J. *Kamal Al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting* pp. 119-122.

<http://archnet.org/system/publications/contents/5128/original/DPC1861.pdf?1384788408>

1556, anno dell'inizio del regno di Akbar, ha reso dunque difficile una definizione certa dell'estetica della pittura Moghul degli esordi.⁶²

2.2. Humayun e la scoperta della scuola Persiana di Tabriz

Considerando Babur come lo scopritore dell'“anima” del futuro stile moghul, Humayun fu, invece, colui che ne definì il “corpo”.

Come detto in precedenza, non vi sono fonti tangibili che testimonino il contributo dei due imperatori al formarsi della prima pittura moghul. Inoltre, sebbene sia probabile che già prima dell'esilio⁶³ Humayun avesse avviato una bottega di corte, la nascita della scuola moghul si fa generalmente corrispondere al costituirsi dell'atelier voluto da Akbar, primo grande patronatore che avviò una consistente produzione di miniature.

L'origine dell'atelier, o quantomeno il progetto di una sua realizzazione, va però ricondotta alla scelta di Humayun di portare con sé artisti persiani alla corte di Kabul al termine del suo lungo esilio, dalla quale lo seguirono poi alla corte di Delhi, nuova capitale dopo la ri-conquista dell'India nel 1555.

L'avvicinamento dell'imperatore alla pittura persiana si realizzò, quasi per caso, come conseguenza delle vicende storiche che, dopo i primi dieci anni di sovranità, lo costrinsero a vivere un lungo periodo di esilio.⁶⁴ Durante la lontananza dal trono Humayun trovò rifugio alla corte safavide di Tahmasp (r. 1524-1576)⁶⁵ a Tabriz dove l'acceso interesse del sovrano per

⁶² Gonzalez, V. *Aesthetic Hybridity in Mughal painting, 1526-1658*. Farnham: Ashgate, 2015, p. 108.

⁶³ Per argomentare tale affermazione l'autore fa riferimento allo studio di pittura organizzato dal fratello di Humayun, Mirza Kamran, presso Kabul. Tale studio sarebbe stato attivo sotto Humayun con pittori i quali, una volta conquistata Delhi nel 1555, avrebbero nuovamente fatto parte dell'atelier ivi stabilito (Srivastava, A. K. *Mughal Painting: An Interplay of Indigenous Foreign Traditions*. New Delhi: Mushiram Manoharlal Publishers, 2000, p. 16).

⁶⁴ Per gli avvenimenti storici legati al regno di Humayun rimando al *Capitolo Primo*.

⁶⁵ Tahmasp I, secondo sovrano della dinastia Safavide di cui fu il regnante più longevo con 52 anni al potere, dal 1524 al 1576; Mitchell, C.P. *Tahmasp I* in *Encyclopædia Iranica*, pubblicato il 15 luglio 2009, fonte: <http://www.iranicaonline.org/articles/tahmasp-i>

l'arte aveva favorito lo sviluppo di una scuola⁶⁶ conosciuta per i notevoli risultati nella decorazione di manoscritti,⁶⁷ genere in cui la Persia deteneva un particolare primato e di cui il principale esempio è lo *Shahnama* o "Libro dei Re".⁶⁸

Il soggiorno dell'imperatore moghul alla corte del sovrano safavide, lo mise a diretto contatto con uno stile pittorico che si caratterizzava per l'uso di colori brillanti, motivi intricati, alta definizione dei particolari e una prospettiva aerea appiattita,⁶⁹ con una linea dell'orizzonte molto alta che sarebbe stata applicata al trattamento dei paesaggi nei primi manoscritti creati nello studio di Akbar, per poi venir abbassata in favore della creazione di un maggior senso dello spazio (Figura 3).⁷⁰

La permanenza di Humayun alla corte safavide avvenne, inoltre, in coincidenza con una nuova condotta assunta dal regnante persiano nei confronti dell'ortodossia, della preghiera e dell'attività di governo: sempre più legato ai precetti dell'Islam e intransigente riguardo la creazione di immagini, interpretate come un'offesa al volere di Dio ed un competere con il Creatore, stava mettendo i suoi artisti nella difficile condizione di dover trovare una nuova occupazione.⁷¹

⁶⁶ La scuola di Tabriz era formalmente nata alla fine del Tredicesimo secolo; in Kianush, K.. *A brief history of persian Miniature* In Iran Chamber Society, settembre 1998, fonte online: http://www.iranchamber.com/art/articles/history_iranian_miniature.php

⁶⁷ Kossak, S. *Indian Court Painting: 16th-19th Century*, Catalogo della mostra "India Court Painting: 16th-19th Century," New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 25 marzo - 6 luglio 1997. New York: The Metropolitan Museum of Modern Art, 1997, p. 9.

⁶⁸ Lo *Shahnama* costituisce una delle epiche più voluminose nella storia della letteratura mondiale.

Fu portata a termine nel 1010 dal Abul Quasim Firadusi Tusi e narra la storia dei sovrani che regnarono sull'Iran dalla conquista Araba nel 651 d.C.. Opera sottoposta a numerose copie, delle quali la più lussuosa fu prodotta dall'atelier di Shah Tamahsp a Tabriz, coinvolgendo due generazioni dei più importanti artisti dell'epoca. Il manoscritto è considerato uno dei più importanti traguardi negli sviluppi dell'arte del libro, grazie alle superbe immagini. Rappresenta, inoltre, un'importante fase nella storia dell'arte persiana racchiudendo in sé la sintesi di due tradizioni, la prima derivata dallo stile turcomanno, sviluppatosi tra Tabriz e Shiraz e individuabile nell'applicazione di colori brillanti ai paesaggi e alle architetture, e le composizioni più sobrie e bilanciate dello Timuride provenienti, invece, alla già citata scuola di Herat (Leoni, F. "The Shahnama of Shah Tahmasp." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 (giugno 2008) http://www.metmuseum.org/toah/hd/shnm/hd_shnm.ht)

⁶⁹ Kossak, S. *Op. cit.*, p. 10.

⁷⁰ Srivastava, A. K. *Op. cit.*, p. 38.

⁷¹ Beach, M.C. *The New Cambridge History of India, Volume I part 3. Mughal and Rajput painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 16.

Al contempo, tra gli interessi di Humayun, si era fatto sempre più vivo quello per l'arte del libro e non fu per lui difficile convincere Tamahsp a “cedere” alcuni artisti che lo avrebbero seguito a Kabul, dove si stabilì dal 1550 favorito dall'appoggio del sovrano persiano stesso. Gli artisti che avrebbero intrapreso la nuova esperienza al servizio del sovrano Moghul, e che da Kabul, come già indicato, lo avrebbero poi seguito in India, erano due dei più importanti maestri della scuola Safavide: Mir Sayyid Ali (m. 1572) e Abd al-Samad (m.1584), primi di una serie di pittori persiani che avrebbero trovato nuovo impiego nella nascente scuola di pittura moghul.⁷²

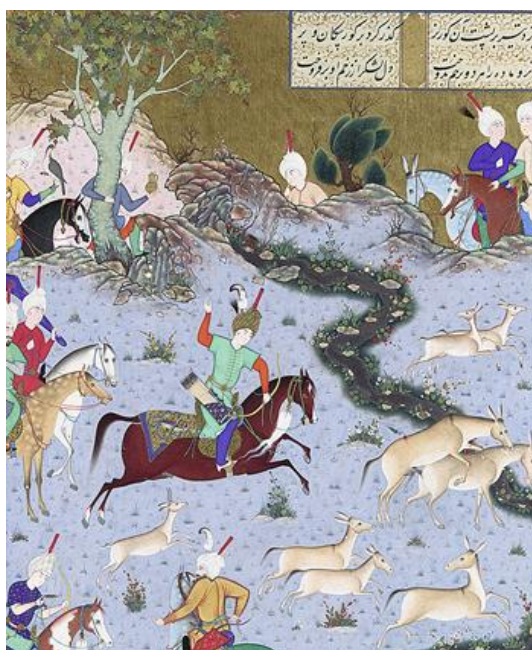


Figura 3. Mir Sayyid, *Babram Gur inchioda gli asini selvaggi mentre si accoppiano*, particolare da *Shahnama* (Libro dei Re) di Shah Tahmasp, ca. 1530-1535.

Acquerello opaco, inchiostro e oro su carta.

The Metropolitan Museum of Modern Art, New York.

La scelta dei due artisti suggerisce un'affinità di gusto tra Humayun e il padre Babur, i quali condividevano la preferenza per una pittura realistica, fatta di immagini prese dal mondo della natura, della flora, della fauna e scene di vita quotidiana, rese con particolare attenzione al

⁷² Beach, M.C. *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1981, p. 15.

dettaglio, un disegno preciso e una composizione d'insieme armoniosa. Tutte queste caratteristiche erano proprie delle opere di Mir Sayyid Ali. Una sua miniatura, “Scena di scuola” (Figura 4), estratta da un album e databile al 1540 (dunque precedente al suo ingresso nell’atelier di Humayun) è utile sia per capire l’organizzazione di uno studio imperiale - modello cui avrebbe fatto poi riferimento l’atelier moghul - sia per comprendere quali fossero gli elementi tipici del gusto persiano, in seguito rintracciabili nelle miniature Moghul.



Figura 4. Mir sayyid Ali, *Scena di scuola*, corte Safavide, 1540.

Acquerello opaco, inchiostro e oro su carta.

Freer Gallery of Art, Freer|Sackler, The Smithsonian Museum of Asian Art, Washington D.C.

La scena rappresentata è attentamente descrittiva e “viva”, ricca di dettagli che mettono in risalto le varie attività svolte all’interno dello studio artistico, dove gli artigiani, distribuiti su più

piani della composizione, sono mostrati impegnati nelle diverse fasi di produzione di un manoscritto e inseriti in un'architettura rappresentata con i temi decorativi tipici dell'epoca. La distribuzione dei diversi momenti dell'immagine fa sì che non vi sia un dettaglio o un episodio dominante, ma che ognuno collabori parimenti alla creazione di un insieme unitario su cui porre l'attenzione.⁷³

Le produzioni pittoriche corrispondenti al primo periodo della scuola moghul furono dunque dominate dall'applicazione del manierismo persiano, alle cui convenzioni stilistiche andò poco a poco a sommarsi l'acquisizione di caratteristiche nuove, riscontrabili nell'aumento della resa dei volumi e nell'inserimento di particolari estranei allo stile safavide e rappresentanti elementi tipici della sfera moghul.

A questo proposito basti pensare alla raffigurazione degli abiti, dove iniziarono a essere presenti capi tipici del vestire indiano, mai utilizzati in ambito persiano o, ancora, un accessorio prettamente moghul quale il particolare turbante inventato dallo stesso Humayun. L'opera attribuita al maestro Mir Sayyid Ali, che raffigura un ufficiale musulmano, *visir*, impegnato ad inviare una lettera può essere presa ad esempio di tale evoluzione in favore di uno stile moghul proprio, ed è riscontrabile nell'abbigliamento dell'uomo ritratto, che indossa una sorta di tunica di uso tipicamente indiano, detta *jama* (Figura 5).⁷⁴

⁷³ Beach, M.C. *Op. cit.*, 1992, p. 16-17.

⁷⁴ Seyller J. *The Hamzanama Manuscript and early Mughal Painting* in Seyller, J. [et al.], *The Adventures of Hamza: Painting and Storytelling in Mughal India*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; London: Azimuth Editions, 2002, p. 44.



Figura 5. Mir Sayyid Ali (attribuzione), *Un visir spedisce la petizione di Mir Musanwir a Humayun*, da *Hamzanama*, corte moghul, ca. 1555.
Acquerello opaco su carta.
Musée des Arts Asiatiques Guimet, Parigi.

2.2.1. Mir Sayyid Ali

Il massimo splendore della cultura figurativa islamica in India fu raggiunto grazie alla scuola di pittura moghul la cui grandezza si determinò grazie alla “collaborazione” tra due fattori egualmente influenti alla sua funzionalità, da un lato, l’amore per l’arte degli imperatori, i quali si fecero grandi promotori della stessa, dall’altro la capacità degli artisti nel rendere, in termini

figurativi, le continue richieste dei sovrani. Il pittore Mir Sayyid Ali si colloca nella cerchia dei più illustri artisti che contribuirono a tale splendore.⁷⁵

Scarse sono le fonti biografiche dell'artista del quale non si conoscono data di nascita e morte; è noto che giunse a Kabul da Tabriz e prese parte dell'atelier di Humayun contribuendo alla sua fondazione nell'anno 1549-50, per continuare a lavorare anche sotto il patrocinio di Akbar, il quale prese anche parte a sue sessioni di pittura.⁷⁶

Figlio di un altro pittore,⁷⁷ Mir Musavvir (m. 1555), assieme al quale aveva lavorato all'atelier della corte di Shah Tamahsp, divenne, dal suo ingresso alla corte moghul, uno dei pittori favoriti dai reali.

Da un punto di vista stilistico e, in particolare nella resa naturalistica dei paesaggi, Mir Sayyid fu probabilmente influenzato dall'artista che tanto aveva interessato Babur, Bihzad.

In riferimento al periodo in cui lavorò alla corte di Humayun è sopravvissuta una sola miniatura, mentre è noto che durante il regno di Akbar ricoprì il ruolo di supervisore nella prima parte di produzione del manoscritto *Hamzanama*.⁷⁸ Il corpus totale delle miniature a lui attribuite grazie ad una sua iscrizione consiste di tre opere, due delle quali ritratti. È quindi deducibile un probabile interesse per la ritrattistica, che si riscontra nelle sue composizioni realizzate con molteplicità di personaggi, dove ha la tendenza a mettere in evidenza singole figure che spiccano sulle altre.⁷⁹

⁷⁵ Melikian-Chirvani, A. S. *Mir sayyed ali : painter of the past and pioneer of the future* in Das, A.K. *Mughal Masters: Further Studies*. Mumbai: Marg Publications on behalf of the National Centre for the Performing Arts, 1998, p. 31.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Tra i pittori moghul divenne pratica molto diffusa quella del tramandarsi il mestiere all'interno dello stesso studio pittorico. Numerose furono le "famiglie di artisti" che lavorarono presso gli atelier di corte, padri e figli, zii e nipoti o fratelli. I giovani crescevano apprendendo la tradizione artistica e venivano presto a contatto con i materiali da lavoro, colori e pennelli, iniziando ad acquisire la tecnica di disegno copiando elementi semplici, per passare poi a soggetti più complessi. Il metodo di istruzione era molto importante poiché avrebbe garantito il mantenimento di quell'uniformità che costituisce uno dei caratteri distintivi delle miniature moghul (Schimmel, A. *Op. Cit.*, p. 273)

⁷⁸ Verma, S. P. *Mughal Painters and their Work. A biographical Survey and Comprehensive Catalogue*. Bombay; Calcutta; Madras: Oxford University Press, 1994, pp. 277-279.

⁷⁹ Melikian-Chirvani, A. S. *Mir Sayyed Ali: painter of the past and pioneer of the future* in Das, A. K. *Op. cit.*, p. 40.

Nonostante l'importanza di Mir Sayyid, il totale di opere, tra pitture e disegni, che si riconducono alla sua mano è di solo sette pezzi. Non vi è inoltre alcuna traccia di una sua attiva collaborazione nella creazione dell'apparato illustrativo dell'*Hanzanama*.⁸⁰

2.2.2. Abd al-Samad

Abd al-Samad fu il secondo artista a costituire il nucleo iniziale della scuola moghul partecipandovi con un ruolo di rilievo, importante quanto quello del collega Mir Sayyid. Nonostante questo, nelle fonti relative la nascita dello stile moghul, è trattato con meno interesse rispetto al primo e non sono conosciute di lui menzioni risalenti al periodo di attività alla corte safavide. Egli è definito da Stuart Welch come un artista “meno brillante”, seppur altrettanto apprezzato sia da Humayun che da Akbar per i quali lavorò.⁸¹

Dotato di grandi capacità gestionali, assunse il compito di supervisore nella creazione dell'*Hanzanma*, portato a completamento sotto il suo controllo dopo che, a sette anni dal suo inizio sotto il tutorato di Mir Sayyid, erano stati portati a termine solo quattro volumi dei quattordici totali.

La sua pittura, durante la permanenza in India, si distinse per essere molto conservativa e meno vivace rispetto a quella di Mir Sayyid e, stando alle opere a lui attribuite, si deduce che non fu tra gli artisti ‘affascinati’ dal nuovo vocabolario stilistico portato dalle opere europee, nonostante la loro frequente applicazione durante il regno di Akbar. Nel periodo che corrispose al regno di Humayun mantenne uno stile strettamente aderente alle norme persiane.

Una delle sue opere più conosciute rappresenta un giovane Akbar intento a mostrare una pittura ad Humayun (Figura 6): la miniatura può essere presa ad esempio della stretta aderenza alle regole stilistiche safavidi mentre l'affiliazione alla sfera moghul emerge solo da piccoli dettagli del vestire, con uno stile generale che rimane, ancora, in tutto persiano poiché

⁸⁰ Ivi, p. 47.

⁸¹ Welch, S.C. *Op. cit.*, 1987, p. 15.

caratterizzato da assenza prospettica, mancanza di senso dimensionale, un'alta definizione dei dettagli e l'omologazione delle figure, le quali mancano di qualsiasi intenzionalità espressiva.⁸²

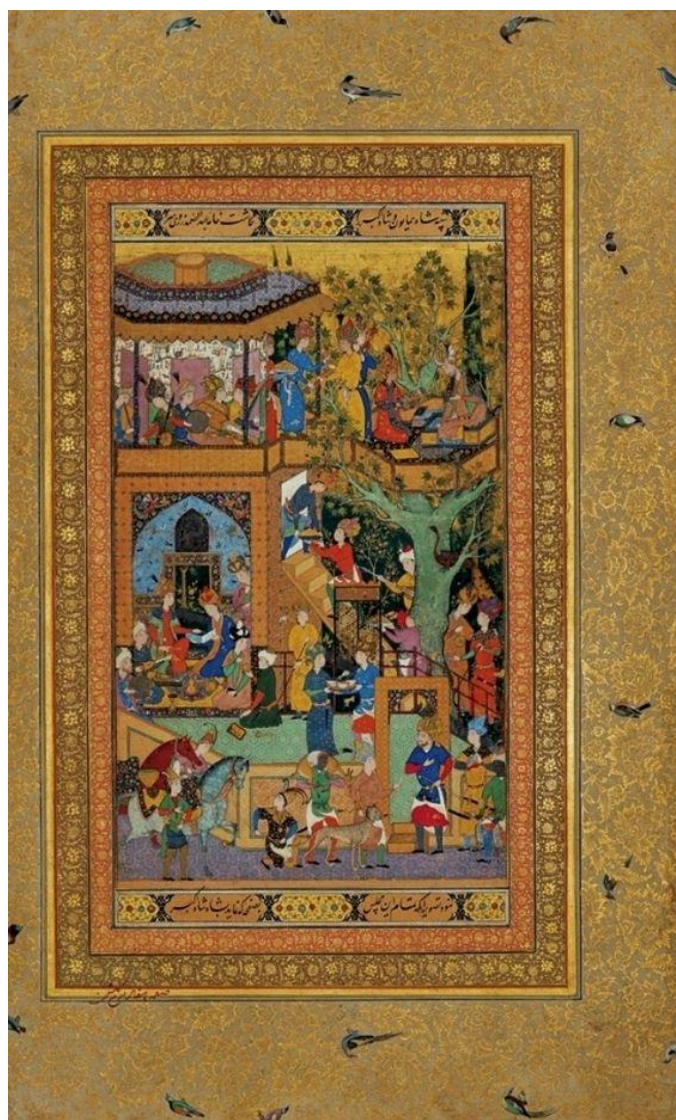


Figura 6. Abd al-Samad, *Akbar presenta una miniatura ad Humayun*, corte Moghul, 1550-1556 ca. Acquerello opaco, inchiostro e oro su carta. Golestan Palce Library, Teheran.

⁸² Beach, M.C. *Early Mughal Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1987, p. 10.

La piattezza, accompagnata da superbia compositiva e minuzia applicata ai dettagli si fecero, infatti, i tratti distintivi della sua pittura rendendola di facile attribuzione.

Altra caratteristica che ne discosta l'opera da quella di Mir Sayyid è riscontrabile nella rappresentazione della figura umana “*doll-style*”⁸³ la quale, nelle sue pitture, si fa accentuatamente inespressiva e nettamente distaccata dal contesto paesaggistico in cui è inserita, spesso dominato da densi gruppi montuosi dalle tonalità scure, prive di corpo e di presenza spaziale.

Fu un importante maestro di tecnica e capacità di controllo per gli altri artisti della scuola.⁸⁴

In concomitanza con il completamento dell'*Hanzanama* lo stile di Abd al-Samad subì un'evoluzione che lo avvicinò alla visione del naturalismo di Akbar. Pur mantenendo la precisione tecnica che sempre lo distinse, “ammorbidi” la sua pittura in favore di un maggior modellamento dei visi, dell'uso delle ombreggiature ed un nuovo modo di trattare elementi naturali come le rocce o i tappeti erbosi.⁸⁵ Ad Abd al-Samad si deve l'introduzione nella pittura indiana della moda per la rappresentazione di cavalli e stallieri, spesso rappresentati indipendenti da qualsiasi sequenza narrativa, genere che divenne successivamente popolare nelle scuole di pittura provinciali e non-moghul.⁸⁶

2.2.3. Principi della dinastia di Timur (1550-1555 ca): un omaggio alla dinastia Timuride

L'opera, attribuita ad Abd al-Samad, il cui tocco è riconoscibile nel trattamento degli elementi naturali e nella collocazione delle forme nello spazio, fu probabilmente frutto della collaborazione con il più anziano Mir Sayyid.

L'inizio della miniatura, *Principi della dinastia di Timur*, si fa risalire alle prime produzioni della pittura moghul e costituisce un interessante documento sia dal punto di vista artistico, che

⁸³ Canby S.R. *The horses of 'Abd as-Samad* in Das, A.K.. *Op. cit.*, p. 16, cit.

⁸⁴ Beach, M.C. *Op. cit.*, pp. 164-167.

⁸⁵ Canby S.R. *The horses of 'Abd as-Samad* in Das, A.K.. *Op. cit.*, p. 16.

⁸⁶ Ivi, pp. 20-28.

storico. Nello stile, rivela una concezione innovativa della ritrattistica, delle dimensioni e della resa delle figure, connesse tra loro e rappresentate con un'accentuata attenzione ai particolari e alla gestualità, sconosciuta alla pittura persiana e rivelatrice dell'importante ruolo di Humayun come patrono delle arti.⁸⁷

L'immagine, un ritratto di gruppo, genere abbastanza diffuso presso la corte moghul, è un chiaro omaggio alla discendenza Timuride. Con segni di tagli e ridipinture, si presenta come un caso particolare nella storia della miniatura moghul poiché, dopo il suo primo completamento, fu ripresa in mano da artisti di diverse generazioni che andarono ad aggiungere i personaggi al fine di rappresentare l'intera genealogia. Non è dunque chiaro quale sia l'esatta cronologia dell'opera che fu probabilmente iniziata ancora a Kabul, nel 1550 circa.⁸⁸

Humayun è ritratto al centro di un padiglione situato in un sontuoso giardino rappresentato secondo i canoni stilistici tipicamente persiani; a circondarlo vi sono antenati e successori, tutti assieme: di fronte a lui Akbar e, aggiunti posteriormente, Jahangir e Shah Jahan e i principi, sistemati all'esterno del padiglione, Parviz, figlio di Jahangir e, al lato opposto Khusrau. Tra le cinque figure sedute diagonalmente, alla sinistra dell'immagine compare, infine, il fondatore della dinastia moghul, Babur,⁸⁹ affiancato da altri illustri membri della dinastia. In secondo piano, numerose altre figure di servi di corte intenti a preparare il cibo e a portarlo ai nobili.

Per le particolari scelte cromatiche, l'oro utilizzato per il cielo e il blu oltremare della pavimentazione, l'intricato arabesco creato dalle fioriture sullo sfondo è un'immagine che trasmette una forte idea di sontuosità.⁹⁰ È, inoltre, uno dei pochi esempi della pittura moghul per cui fu scelto il supporto di stoffa al posto di quello cartaceo.

⁸⁷ Welch, S.C. *Op. cit.*, 1985, p. 142.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Fonte online:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=265945&partId=1

⁹⁰ Binyon L., Arnold, T.W. "A Painting for Emperors and Princes of The House of Timur." *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 35.197 (agosto 1919): pp. 54-56.

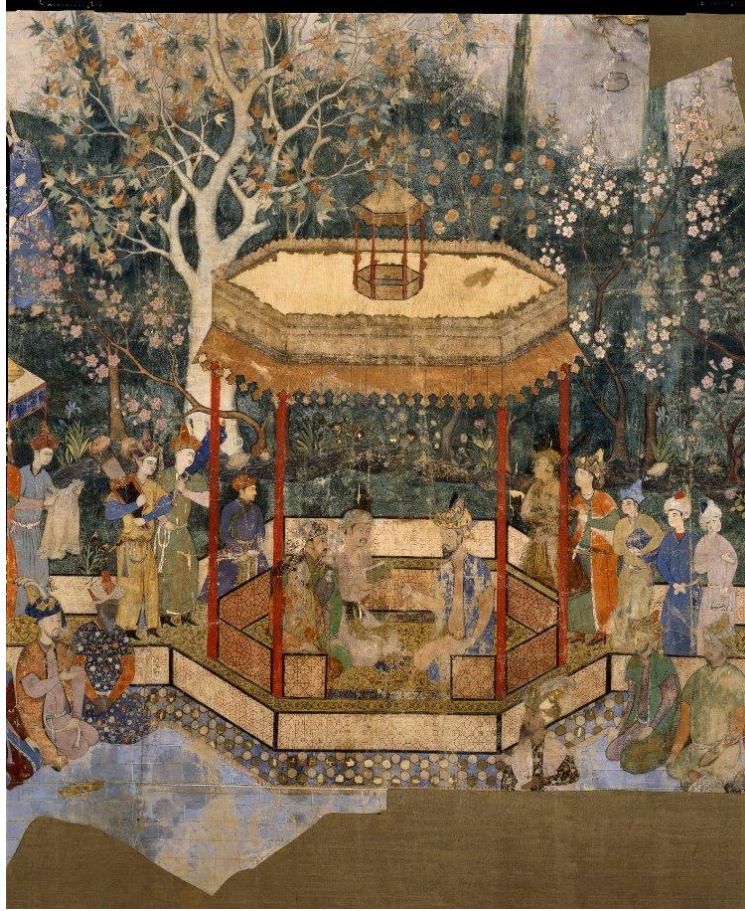


Figura 7. Abd al-Samad, Mir Sayyid Ali (attribuzione), Principi della dinastia di Timur, corte Moghul, ca. 1550-1555. Guazzo e oro su tela di cotone. The British Museum, Londra.

2.3. Contesto e principali caratteristiche del primo stile moghul

2.3.1. Lo stile moghul come insieme di tradizioni

Mario Bussagli, nel dare una definizione delle prime manifestazioni dell'arte moghul usò le seguenti parole: “le prime opere di epoca moghul sono praticamente delle opere iraniche eseguite in territorio indiano per sovrani turchi regnanti sull'India”.⁹¹

È dunque possibile affermare che il primo aggettivo da attribuire allo stile moghul sia quello di “ibrido”. I Moghul, turco-mongoli, una volta conquistata l'India vi importarono un linguaggio artistico nuovo, tanto a loro, quanto all'ambiente di applicazione; solo in un secondo momento la tradizione locale vi si unì, per poi accoglierne una terza, attraverso le opere d'arte Europea.

Ciò che rende interessante e unico il caso della pittura moghul, consiste nella riuscita di quello che si potrebbe definire un “esperimento culturale” in cui, maestranze provenienti dai più diversi ambienti artistici, riuscirono a far interagire i propri stili e a convogliarli verso uno unico e omogeneo.

I principali elementi stilistici persiani applicati alla miniatura Moghul sono stati riassunti nel già citato testo di Ashok Kumar Srivastava nel quale, vengono in sequenza esaminate le diverse influenze straniere che interessarono la miniatura moghul.

Il paesaggio fu uno degli elementi su cui l'influenza persiana fece maggiormente sentire il proprio peso. Oltre alla rappresentazione di una linea dell'orizzonte molto alta e di cui si è già fatta menzione, si fece ampio utilizzo del repertorio figurativo tratto dalla flora persiana, presente nella memoria degli artisti trapiantati in terra Indiana. Ancora persiano era il gusto per la rappresentazione dei corsi d'acqua e la resa delle architetture in senso piatto e bidimensionale, con particolare attenzione all'enfasi decorativa.

Nel trattamento della figura umana le norme stilistiche persiane trovarono applicazione in alcune gestualità convenzionali e nella particolare forma arrotondata dei visi; nei ritratti si mantenne la tipica posizione persiana di tre quarti, alla quale si sarebbe poi affiancata la

⁹¹ Bussagli, M. *Op. cit.*, p. 74, cit.

rappresentazione totalmente di profilo, ereditata, invece, dalla tradizione pittorica indiana.⁹² Ulteriore influenza stilistica, entrata nella sfera moghul in quanto già parte dello stile persiano, fu costituita dalla pittura cinese.

Soprattutto nei particolari del paesaggio, infatti, la pittura iranica era ricca di tracce dello stile dell'estremo oriente, trasferiti di conseguenza nelle miniature moghul, in cui cieli e montagne sono riconducibili alle pitture murali centro-asiatiche.⁹³

Con il ruolo assunto dalle maestranze locali hindu all'interno dell'atelier di Akbar, vennero ad affermarsi nuovi canoni stilistici dedotti dalla tradizione indiana, identificabile con il termine "pre-moghul" e generalmente suddivisa nei tre sottogruppi di arte hindu, arte legata alla corrente del Gianismo e a quella musulmana prodotta durante il Sultanato anteriore alla dominazione moghul sullo stesso territorio.⁹⁴

I più noti esempi di arte hindu, pre-moghul, si trovano racchiusi nelle immagini di uno dei testi sacri più popolari di tale tradizione, il *Bhagavata Purana*, composto attorno al 1540 per narrare le vicende e le varie incarnazioni della divinità Hindu Vishnu/Krishna e del volume illustrato di versi erotici *Chaurapanchanhasika*, di dieci anni successivo al precedente: in entrambi i casi le figure sono disposte su sfondi piatti e dai colori decisi totalmente di profilo, norma rappresentativa che, come già detto, sarebbe poi entrata nella sfera del ritratto moghul⁹⁵ (Figura 8).

⁹² Srivastava, A.K.. *Op. cit.*, pp. 38-41.

⁹³ Ivi, p. 83.

⁹⁴ Beach, M.C. *Op. cit.*, 1992, p. 6.

⁹⁵ Ibid.



Figura 8. *Krishna sconfigge il demone Whirlwind*, da *Bhagavata Purana*, scuola “pre-moghul”, Delhi o dintorni, 1540 ca. Acquerello opaco e inchiostro su carta. Freer Sackler, The Smithsonian Museum of Asian Art, Washington D.C..

La presenza degli artisti hindu risultò anche in un nuovo approccio alle rappresentazioni dell'ambiente, le quali iniziarono ad essere sempre più derivate dall'osservazione del territorio circostante. Tal evoluzione avvenne in maniera concreta nell'atelier di Jahangir nelle cui produzioni il paesaggio di derivazione persiana sparì quasi totalmente,⁹⁶ per lasciare spazio alle rappresentazioni della pianura indiana, con i suoi caratteristici alberi di grandi dimensioni, resi ora con realistica forma e consistenza e con l'attenzione ai particolari che riconducessero l'immagine al particolare elemento rappresentato e non ad un qualcosa di generalmente simile, “il pittore moghul, perciò, rappresenta ‘quel’ determinato albero, non un albero qualsiasi che sintetizzi in sé la specie”.⁹⁷

⁹⁶ Srivastava, A.K. *Op. cit.*, p. 38.

⁹⁷ Bussagli, M. *Op. cit.*, p. 84, cit.

2.3.2. Secolarità e realismo

Secolarità e realismo sono due aspetti generalmente attribuiti alle espressioni artistiche della scuola moghul. La pittura moghul, soprattutto nell'epoca di Akbar, era espressione dell' "ora e adesso ed era profondamente radicata agli aspetti tangibili del reale.

La definizione di "realismo" applicata all'arte moghul è un concetto che, nel trovare la propria affermazione viene al medesimo tempo negato dal momento che non corrisponde in toto alla concezione di realismo come da noi intesa.

Assumendo che realismo e naturalismo fossero le principali finalità degli artisti moghul durante l'esecuzione di un'opera e che la sua riuscita in questi termini si facesse derivare dall'utilizzo di tecniche illusionistiche - in aiuto all'artista nella rappresentazione, più vicina al reale possibile, tanto di paesaggi, quanto di architetture e delle figure umane e animali- se ne dedurrebbe, di conseguenza, una familiarità con la condotta degli artisti Europei dell'epoca, egualmente impegnati nella ricerca del reale. Nella pittura moghul è però anche riscontrabile un frequente ricorso all'anti-illusionismo, tanto nello stile quanto nelle intenzioni.⁹⁸

Un'interessante riflessione sulla particolarità del realismo moghul - in particolare quello corrispondente alle pitture di stampo essenzialmente persiano - è stata fatta da Emmy Wellesz la quale afferma che, nel definire la pittura moghul "realista", non se ne sta dando la più precisa interpretazione. La miniatura moghul non si concentrò, infatti, sulla trasposizione pura dei fatti, ma preferì, piuttosto, riprodurre la percezione, che, prima di fissarsi sulla carta, passava due stadi di elaborazione, dall'idea del sovrano all'artista e da questo alla messa in figura. In tale processo di elaborazione, l'illustrazione si arricchiva dunque di aspetti immaginifici, inserendosi in una sorta di "limbo" figurativo, tra la rappresentazione del reale e quella dell'irreale.

Come sostenuto dalla studiosa, ciò che noi vediamo della loro arte non corrisponde al loro realismo, ma consiste nella rappresentazione della loro perfezione decorativa, messa in pratica, attraverso scelte figurative, cromatiche e ritmiche in perfetta armonia tra loro. Non vi è una rappresentazione fotografica del mondo reale ma un trasferimento dello spettatore in un loro

⁹⁸ Minissale, G. *Op. cit.*, p. 1.

mondo definibile “magico”, fatto di cieli blu profondo o tinte d’oro, nuvole rosa e rocce dai colori vivaci, combinati insieme al fine di creare un piacere per gli occhi.⁹⁹

Tuttavia, come invece rilevato da Jeremiah Losty e come già affermato in precedenza, si nota che, dal 1580, la pittura Moghul, sebbene mantenendo le sue caratteristiche peculiari, iniziò ad assumere un approccio sempre più naturalista nelle espressioni dei volumi e dei pesi, tanto delle figure quanto dei particolari dell’ambiente circostante.¹⁰⁰

2.4. Individualità artistica e attribuzioni

La prassi di apporre il nome dell’artista esecutore dell’opera e quello di inserirvi delle didascalie descrittive entrò in uso in India attraverso i Moghul. L’individualità dell’artista assunse un peso importante in Europa con l’epoca Rinascimentale; codificata dal Vasari (1511-1574)¹⁰¹ e applicata fino ai giorni nostri, trovò la sua ragion di esistere nella necessità di sistematizzare l’intricato sistema di personalità artistiche presenti nel mondo Occidentale dell’epoca, e si sarebbe applicata in ambito Moghul alle miniature successive al 1580.¹⁰²

A differenza che nell’ambito artistico europeo, in quello moghul, il nome del singolo artista e il suo valore indipendente non furono mai presi in particolare considerazione. Tale affermazione trova una spiegazione in due caratteristiche base della pittura Moghul.

La prima risiede nel constatare che l’artista non fosse indipendente, dove per indipendente si intende il fatto che non avesse una creatività libera ma che questa fosse, in linea con la politica accentratrice, al totale servizio delle volontà e dei desideri figurativi dell’imperatore del momento e che fungesse da veicolo per enfatizzare atti eroici o storie romantiche, per aggiungere significato alla narrazione di storie, per fare propaganda, ritrarre l’imperatore o per registrare eventi storici. La miniatura moghul fu, dall’inizio alla fine, un’arte su commissione,

⁹⁹ Wellesz, E. *Akbar’s Religious thought: Reflected in Mogul Painting*. Londra: George Allen and Unwin Ltd, 1952, p. 74.

¹⁰⁰ Losty, J.P. *A Prince’s Eye: Imperial Mughal Painting from a Princely Collection: Art from the Indian Courts*. Londra: Francesca Galloway, p. 4.

¹⁰¹ Minissale, G. *Images of Thought: Visuality in Islamic India 1550-1750*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 3.

¹⁰² Verma, S.P. *Op. cit.*, p. 10-11.

senza spazio per la fantasia dell'autore al quale non restava che aggiungere eventuali raffinamenti estetici alle immagini volute dal sovrano.¹⁰³

La seconda consiste, invece, nella concezione del lavoro all'interno degli atelier che, come conseguenza alla ricchezza di temi da rappresentare, nella maggioranza dei casi, veniva suddiviso secondo le diverse specializzazioni dei singoli, rendendo di conseguenza necessaria la partecipazione di più artisti alla medesima opera. Il lavoro di collaborazione fu, infatti, una delle peculiarità, rilevabile tanto in singole illustrazioni quanto in cicli pittorici della scuola moghul, ove, pur essendo vero che vi furono personalità artistiche di maggior fama rispetto ad altre, lo è anche il fatto che queste, in una gran parte dei casi, lavorarono affiancate da altri artisti. La specializzazione nelle diverse fasi creative di una miniatura comportò, nella maggior parte delle produzioni, la partecipazione di tre autori per un'unica opera, uno assegnato al disegno nel suo intero, uno alla distribuzione dei colori e uno incaricato di eseguire i volti dei personaggi, nel disegno e nel colore.¹⁰⁴

2.5. La prima fase artistica dell'atelier di Akbar

2.5.1. Espansione e principali caratteristiche dell'atelier

Alla morte di Humayun nel 1556, il giovane Akbar ereditò, oltre alla sovranità sull'India, il piccolo atelier di corte fondato dal padre il quale, sotto il suo energico impulso, crebbe in modo considerevole, fino a raggiungere il numero di pittori più alto registrato in epoca Moghul e soltanto seguito, più tardi, dal numero egli artisti dalle scuole di Jahangir e Shah Jahan.

Sebbene i maestri persiani non furono messi da parte ma videro anzi accrescere la propria importanza assumendo il ruolo di organizzatori della stessa e la funzione di capiscuola¹⁰⁵ (sotto la tutela di Akbar e in stretta connessione con le sue scelte politiche) si assistette ad un

¹⁰³ Fonte online

http://www.guidaindia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=290:le-miniature-moghul&catid=50:arte&Itemid=61

¹⁰⁴ Bussagli, M. *Op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁵ Ivi, p. 66.

impiego maggiore e sino a quel momento assente di artisti hindu i quali contribuirono ad apportare una nuova impronta stilistica ad un'arte ancora in via di formazione permettendo che questa definisse il proprio personale carattere.

Considerando questo sviluppo in cifre si può riscontrare che, sotto la guida del nuovo imperatore, la scuola moghul passò da un totale di sei artisti musulmani, registrati durante il regno di Humayun, ad una cifra pari a 260 artisti, di cui la maggior parte (145) erano hindu.

La grande rappresentanza di artisti hindu, che interessò soprattutto questa prima fase dell'atelier, subendo un calo durante i successivi regni, mise in evidenza la natura della scuola moghul in quanto realtà non definibile come pura estensione e modificazione della tradizione artistica Persiana.¹⁰⁶

Il rinnovamento culturale dell'atelier e il suo ingrandimento si compirono attraverso una fitta attività di “reclutamento” di artisti, promossa da Akbar nelle varie terre di conquista del subcontinente indiano e attraverso la quale scelse i migliori artigiani di ogni zona, presi affinché partecipassero al processo di sintesi culturale avviato dall'imperatore.¹⁰⁷

2.5.2. L'arte narrativa di Akbar

Principale attività alla quale si dedicò l'atelier di Akbar fu la produzione di miniature per manoscritti illustrati, attraverso i quali si stabilì un compromesso tra il linguaggio della tradizione artistica indigena e le capacità calligrafiche e la fantasia di quella persiana.

Passione ereditaria tra i sovrani moghul fu quella per i libri, di cui Akbar, nonostante sia noto fosse dislessico, fu un grandissimo cultore.¹⁰⁸ Ne derivò che la produzione di manoscritti costituì la principale attività dell'atelier di Akbar; l'interesse per questo genere non avrebbe poi coinvolto in egual misura il figlio Jahangir il quale, durante il suo ventennio di regno (r.1605-1627), dimostrò di avere forte propensione e una notevole istruzione riguardo l'arte, ma un diverso approccio nel gestire l'atelier di corte.

¹⁰⁶ Verma, S.P. *Op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁷ Welch, S.C. *Op. cit.*, 1985, p. 152.

¹⁰⁸ Schimmel, A. *Op. cit.*, p. 263.

Patrono dall'indole diversa rispetto al padre, Jahangir non amava la sperimentazione artistica e non si dedicò alla commissione di grandi opere di gruppo, preferendovi lavori composti dal singolo artista. Fece applicare nuove norme stilistiche agli artisti del suo atelier, il cui numero diminuì notevolmente¹⁰⁹ e la cui selezione si fece più ponderata e basata su coloro che avessero caratteristiche corrispondenti ai precisi gusti dell'imperatore. Mantenendo tuttavia artisti che avevano lavorato sotto Akbar, commissionò loro alcune opere, ma lo stile cambiò visibilmente, mettendo da parte l'esuberanza in favore di una maggior formalità e di una particolare attenzione ai dettagli, che si fecero più grandi.¹¹⁰

L'importante produzione di manoscritti avviata dall'atelier di Akbar fu iniziata dalla raccolta di racconti brevi *Tutinama* (Fiabe di un Pappagallo) risalente al 1565-1570 circa e che rappresenta, all'interno del filone dell'arte narrativa promossa da Akbar, l'espressione artistica più semplificata della narrazione moghul, ottenuta mediante una selezione della scena principale di un episodio e una concisa rappresentazione su un unico piano della stessa, per permettere al lettore di "ritrovarsi" in modo immediato nell'episodio stesso. Al medesimo tempo, però, episodi precedenti e a venire non rientrano nella narrazione dell'artista, lasciando dunque la narrazione isolata e non inserita in una continuità spazio-temporale, che sarebbe per la prima volta apparsa nell'immenso lavoro dell'*Hamzanama*.¹¹¹

La creazione di manoscritti proseguì senza soste con altre produzioni nel trentennio a venire e terminò con un'opera inscritta in un genere conosciuto come "Specchio dei principi", comprendente teorie politiche, spesso espresse sotto forma di fiabe, con finalità didattiche.

Il manoscritto *Anwar-subhayli* fu illustrato in più occasioni tra 1570 e 1597 circa, subì inoltre un rifacimento in prosa persiana semplificata da parte di Abu'l-Fazl con il titolo di *Iyar-i Danish* e illustrato nel 1695.¹¹²

¹⁰⁹ All'epoca di Jahangir si ristabilì un equilibrio numerico tra presenza di artisti hindu e musulmani presso l'atelier, per un totale di 43 artisti hindu e 41 musulmani; Verma, S.P. *Op. cit.*, p. 24.

¹¹⁰ Fonte online: <https://www.youtube.com/watch?v=4NxpBk-j2ok>

¹¹¹ Verma, S.P. *Painting under Akbar as Narrative Art* in Habib I.[a cura di]. *Akbar and his India*. Delhi: Oxford University Press, 1997, pp. 149-150.

¹¹² Koch, E. *The intellectual and artistic climate at Akbar's court* in Seyller, J.; et al. *The Adventures of Hamza: Painting and Storytelling in Mughal India*. Washington, D. C.: Freer Gallery of Art: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; London: Azimuth Editions, 2002, p. 31.

2.5.2.1. L'*Hanzanama*: testimonianza dell'evoluzione stilistica della pittura moghul

L'*Hanzanama* (Figura 9), è considerato il più importante progetto editoriale commissionato da Humayun a Mir Sayyid Ali, fu successivamente curato da Akbar al quale si fa generalmente risalire la commissione dell'opera. Opera chiave nel percorso di formazione dello stile pittorico moghul è inoltre considerata la prima testimonianza del marcato interesse di Akbar nei confronti della pittura che non compare sporadicamente lungo la narrazione, ma ne costituisce l'essenza in un rapporto di totale dipendenza dal testo e viceversa. Alla sua origine il manoscritto contava 1400 illustrazioni, di cui se ne sono però conservate poco più che un decimo, principalmente dai volumi decimo e undicesimo. A causa delle poche pagine conservate, non si è rivelato semplice individuarne il carattere generale e la precisa cronologia dell'evoluzione stilistica che caratterizzò il manoscritto alla cui composizione lavorarono cento artisti. La supervisione del progetto fu primariamente affidata al più anziano degli artisti persiani presenti nell'atelier, Mir Sayyid Ali e, in seguito, al compatriota Abd al-Samad, ai quali non viene però attribuita alcuna esecuzione all'interno dell'opera avendo questi avuto, invece, un ruolo principalmente amministrativo.

Il supporto scelto per la sua composizione rappresenta un'eccezione nella storia della pittura Moghul, in quanto unico esempio di manoscritto illustrato interamente composto su tessuto di cotone, con le immagini direttamente dipinte sulla stoffa e la parte testuale composta su carta, poi incollata al tessuto.¹¹³ Analogamente al *Tutinama*, l'*Hanzanama* non contiene un'indicazione riguardo la data di inizio e fine esecuzione,¹¹⁴ la quale si fa generalmente risalire in un periodo compreso tra il 1562 e il 1567.¹¹⁵ Rispetto al precedente manoscritto, l'*Hanzanama* presenta un'evidente evoluzione stilistica nella composizione consistente nel raggiungimento di un'uniformità illustrativa non riscontrabile nelle pagine del *Tutinama*.¹¹⁶

¹¹³ Srivastava, A.K. *Op. cit.*, p. 25.

¹¹⁴ Beach, M.C. *Op. cit.*, 1992, p. 28.

¹¹⁵ Fonte online: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/hamzanama/>; la datazione del manoscritto non è accertata ma, generalmente, le fonti danno per attendibile quella qui riportata. Nel manuale della Schimmel viene invece indicata una datazione diversa fissando l'inizio dei lavori sul manoscritto al 1558; Schimmel, A. *Op. cit.*, p. 266.

¹¹⁶ Beach, M.C., *Op. cit.*, 1992, p. 27.

Previsto per la lettura al pubblico, fu realizzato con le immagini da un intero lato e il testo, organizzato in blocchi di diciannove linee, scritto sul lato opposto: tale composizione avrebbe permesso al lettore di mostrare all'udienza l'immagine esattamente corrispondente alla parte di testo in lettura.¹¹⁷ Ci sono più elementi che concorrono a fare dell'*Hamzanama* la principale tra le opere responsabili della formazione della prima pittura moghul. In primo luogo, la grandezza del progetto, che richiese un'organizzazione sistematica del lavoro degli artisti dell'atelier impegnati nella composizione e nell'assemblaggio dei numerosi volumi e che ne comportò un consistente ampliamento. Il manoscritto si presentava come una storia avventurosa composta da episodi basati in parte su fatti, in parte su storie popolari e leggende locali¹¹⁸ che concorrono a raccontare le avventure che il protagonista, Hamir Hamza, zio del Profeta Maometto, affronta nell'intraprendere la sua missione di conversione del mondo alla fede Islamica.

In stretta dipendenza con la tradizione della narrativa orale persiana, costituiva un capolavoro di inventiva visuale dispiegata mediante immagini di rimando alle molteplicità del reale, l'irreale ed il surreale. Attraverso il dispiegamento dei più vari elementi naturali e non, mediante illustrazioni finalizzate a narrare più episodi o più aspetti della storia senza, però, privilegiare un'azione ad un'altra, si proponeva di portare l'attenzione dello spettatore sull'immagine nella sua interezza, privandolo del vantaggio di un focus centrale¹¹⁹ e rappresenta il gusto per le narrazioni immaginifiche degli anni della gioventù di Akbar.¹²⁰

In generale, i primi anni di regno di Akbar furono caratterizzati dalla curiosità, occupati dall'interesse per la sperimentazione intellettuale di un sovrano mosso dalla scoperta della cultura indiana, fino a quel momento sconosciuta. Seppur illetterato l'imperatore esercitò un costante controllo sull'avanzamento dei lavori mediante il reclutamento di lettori incaricati di tenerlo aggiornato sui progressi dell'opera.¹²¹

¹¹⁷ Ivi, p. 266.

¹¹⁸ Beach, M.C., *Op. cit.*, 1992, p. 27.

¹¹⁹ Murthy, K.S.S. "Sixty-one of the extant 200 Hamzanama Manuscript Illustrations of the Mughal period constitute a major travelling exhibition in the West." *Frontline*. 19. 26 (21 dicembre 2002- 3 gennaio 2003), < <http://www.frontline.in/static/html/fl1926/stories/20030103001408300.htm>>

¹²⁰ Fonte online: <https://www.asia.si.edu/exhibitions/online/hamza/hamza.htm>

¹²¹ Beach, M.C., *Op. cit.*, 1992, p. 25.

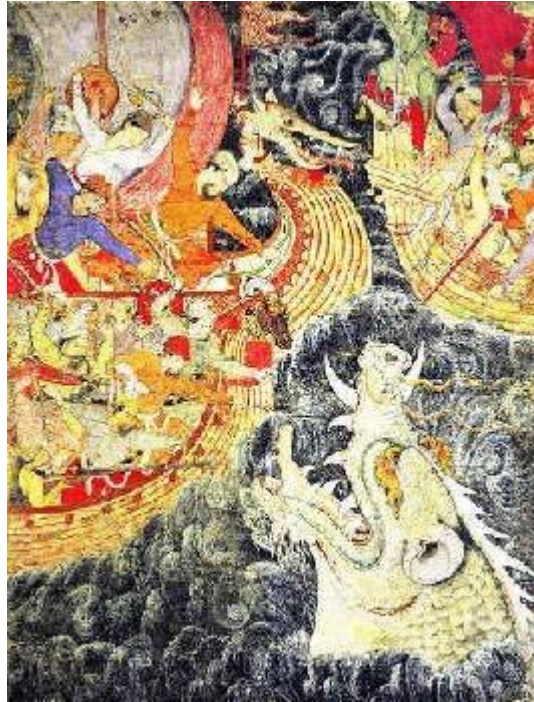


Figura 9. Basawan e Shrivana (attribuzione), *Un leviatano attacca Hamza e i suoi uomini*, da *Hamzanama*, corte moghul, ca. 1567. Acquerello opaco e oro su tela di cotone. Collezione privata.

Gli anni dedicati alla creazione del manoscritto furono interessati dal nuovo influsso di artisti hindu, i quali, come indicato in precedenza, si fecero promotori di nuovi sviluppi nel linguaggio artistico ancora in formazione attraverso l'applicazione di norme stilistiche non familiari alla pittura safavide. E' in questo senso, da un punto di vista illustrativo, che l'*Hamzanama* mette in luce più di altri manoscritti l'evoluzione dello stile moghul, poiché è possibile individuarvi le diverse fasi che lo interessarono.

Nonostante l'influsso di artisti estranei alla tradizione safavide, i primi volumi del manoscritto furono dominati dall'applicazione di convenzioni pittoriche ancora strettamente persiane, riscontrabili, ad esempio, nella mancanza di profondità che caratterizza gli sfondi.

Dal 1565 circa, in corrispondenza alla creazione dei volumi centrali dell'opera, occorre una prima evoluzione in favore di manierismi tipici della pittura indiana la quale, dal settimo volume in avanti interessò, in modo particolare la resa delle architetture.

Queste, sebbene ancora riccamente decorate da motivi tipici dello stile persiano, dimostrano una maggior consapevolezza da parte dell'artista nella rappresentazione di spazialità e volume, visibili, ad esempio, nella raffigurazione della fortezza nell'immagine *Basu decapita Namadposh, si traveste e trova accoglienza nel castello di Acre* (Figura 10) risalente al settimo volume del manoscritto, attribuita agli artisti Mahesa¹²² e Mah Muhammad.¹²³

Oltre alla resa delle architetture è possibile notare come anche nell'ambiente circostante si fecero sempre più presenti dettagli dedotti dall'osservazione del paesaggio indiano, con l'inserimento di particolari tipici, come le radici di alberi sporgenti e diffuse in modo serpeggiante sul terreno.

Allo stesso modo di architettura e paesaggi anche la rappresentazione delle persone e dei costumi subì un'evoluzione in senso indiano con delle modifiche nella rappresentazione delle carnagioni e la presenza, sempre più comune nel procedere del manoscritto, di un abbigliamento tipico del luogo. Si ritrovano, ad esempio, le *jamas* (Figura 10) già comparse sotto il patronato di Humayun e la rappresentazione della figura umana si caratterizzò per nuove particolarità, con pose ed espressioni non riconducibili alla pittura persiana, né a quella indiana pre-moghul.

Tale evoluzione è da considerarsi sintomo del fatto che, arrivati al 1570 circa e in corrispondenza delle ultime fasi di elaborazione del manoscritto, l'arte moghul era giunta all'elaborazione di un suo personale stile pittorico, non composto dalla somma di elementi

¹²² Maesha, trovato più comunemente scritto come Mahesh, risulta essere stato uno dei principali pittori attivi durante il regno di Akbar, entrò a far parte del suo atelier dai primi tempi della sua fondazione e vi lavorò, praticamente, fino alla fine del periodo di reggenza dello stesso sovrano; è autore di un gran numero di miniature; Verma, S.P. *Op. cit.*, p. 241. È menzionato da Abu'l Fazl nell'A'in-i Akbari come il dodicesimo dei diciassette più importanti pittori dell'atelier Moghul. Padre di un altro importante pittore, Miskin, artista attivo alla corte di Akbar dal 1580, particolarmente interessato all'arte europea e all'acquisizione delle sue tecniche europee nella resa delle forme e in quella prospettica e chiaroscurale, attivo anche nell'atelier di Jahangir (Beach, M. C. *Op. cit.*, 1992, p. 85; Verma, S.P. *Op. cit.*, pp. 281-282). Mahesh viene riconosciuto per la spiccata vivacità delle sue figure, espressa attraverso un'ampia gamma di gestualità ed espressioni messe in risalto dall'utilizzo di colori brillanti. Il suo stile trovò maggior facilità di adattamento ai manoscritti risalenti alla prima fase del regno di Akbar, trovando invece difficoltà di applicazione negli ultimi anni di regno dell'imperatore, in cui la pittura si caratterizzò per una maggiore enfasi. Il suo nome è presente in undici manoscritti e in altri cinque vi sono pagine a lui attribuite (Beach, M.C. *Op. cit.*, pp. 85-86).

¹²³ Seyller J. *The Hamzanama Manuscript and early Mughal Painting* in Seyller, J.; et al. *Op. cit.*, pp. 45-47.

Persiani e Indiani, ma risultato dall'incontro dei due e reso unico,¹²⁴ un risultato che avrebbe trovato il suo compimento con la produzione artistica corrispondente al regno di Jahangir.



Figura 10. Mahesa e Mah Muhammad (attribuzione), *Basu decapita Namadposh*, si traveste e trova accoglienza nel castello di Acre, da *Hamzanama*, corte Moghul, circa 1566. Acquerello opaco su stoffa di cotone. Victoria & Albert Museum, Londra.

¹²⁴ Schimmel, A. *Op. cit.*, p. 266.



Figura 11. *Basavana*¹²⁵ e *Shravana*, *Hamza* viene rapito da *Sbarashob* e messo su una barca durante le nozze della figlia del principe *Unug*, da *Hamzanama*, corte Moghul, 1570 ca.
Acquerello opaco su tessuto di cotone. MAK, Vienna.

¹²⁵ Viene qui trascritto il nome dell'artista come indicato dalla fonte da cui si è ricavata l'immagine. Il nome *Basavana* corrisponde a *Basawan*, trascrizione con cui viene comunemente indicato il nome di tale artista nei testi consultati e nelle pagine di questo elaborato.

2.6. Daswant e Basawan: i principali artisti hindu

2.6.1. Daswant

Pittore di umili origini fu scoperto da Akbar e istruito al mestiere da ‘Abd as-Samad, dimostrando veloci progressi ed affermandosi in breve tempo come il miglior artista del suo tempo, probabilmente divenuto folle, si tolse la vita all’apice della gloria.¹²⁶ Attraverso le cronache di Abu’l Fazl sappiamo che rivolse l’intera vita all’arte, dedicandosi anche al disegno e alla pittura su superfici murarie nei palazzi di Agra e Fatehpur Sikri, dei quali non è però possibile riportare alcune esempio.¹²⁷ Per la precisione che ne caratterizzò lo stile venne accomunato al maestro della scuola persiana Bihzad. L’anno in cui Daswant iniziò a lavorare presso l’atelier della corte di Akbar non è certo, ma si stima che entrò a farne parte intorno al 1565-70, per rimanervi fino al suicidio, commesso presumibilmente nel 1584,¹²⁸ lasciando però pochi lavori che si possano attribuire alla sua sola mano.

Fu un artista molto stimato dall’imperatore Akbar, con il quale condivise la particolare sensibilità per il visionario e l’irrazionale che interessarono, principalmente, le prime fasi della pittura commissionata dall’imperatore e che il pittore applicò alle illustrazioni prodotte per il *Razmnama*, altro importante manoscritto voluto da Akbar e iniziato nel 1582, la cui lavorazione, come riscontrabile dalle indicazioni ai margini di alcune miniature, non fu ultimata prima del 1586, dunque dopo la morte dell’artista. Daswant ebbe, con certezza, anche un ruolo influente nell’elaborazione dell’*Hanzanama*.¹²⁹

Nella scelta dei soggetti dimostrò la propensione per i temi più vari, lavorando sia a scene di corte, realistiche e composte volte a dimostrare lo splendore della vita di corte, sia scene di battaglia, eventi drammatici o meno comuni, rappresentati, invece, da una pittura fatta di movimenti rapidi e nervosi. Ebbe anche interesse per i soggetti della natura e per la resa realistica degli stati d’animo, il tutto organizzato in un quadro formale in cui il soggetto

¹²⁶ Bussagli, M. *Op. cit.*, pp. 74-75.

¹²⁷ Verma, S.P. *Op. cit.*, p. 123; Das, A.K.. *Daswant: His Last Drawings in the Razmnama* in Das, A.K..*Op. cit.*, p. 53.

¹²⁸ Ivi, p. 124.

¹²⁹ Beach, M.C. *Op. cit.*, 1981, p. 18.

centrale veniva messo in maggior evidenza e gli elementi attorno a questo assumevano solo un ruolo accessorio.¹³⁰

2.6.2. Basawan

Pressochè contemporaneo a Daswant e altrettanto apprezzato, il pittore Basawan si contese con il collega il ruolo di principale artista hindu alla corte di Akbar. Fu particolarmente apprezzato per le capacità dimostrate nei ritratti e nella resa di prospettiva, disegno e colore.¹³¹

Basawan fu un innovatore nello sviluppo del naturalismo nello stile Moghul che ottenne particolare successo soprattutto dopo la morte del collega Daswant, evento tragico che scosse Akbar e fu un impulso per volgere la propria attenzione verso un linguaggio pittorico più realista.¹³²

Non vi sono opere che documentino il suo coinvolgimento nell'atelier di Jahangir, sarebbe dunque morto, o avrebbe comunque smesso di dipingere, prima del 1605.

Nei lavori di collaborazione si occupò sia del colore che dello schizzo, il quale, risulta essere stata la sua specialità.¹³³

Basawan, a differenza di Daswant, fu un razionalista e tale atteggiamento favorì il suo avvicinamento all'arte europea, alla quale si interessò in maniera più concreta rispetto a qualsiasi altro artista di corte e le cui norme stilistiche andarono ad influenzarne le figure, definite nella massa e nel peso come nella caratterizzazione.¹³⁴

¹³⁰ Das, A.K.. *Daswant: His Last Drawings in the Razmnama* in Das, A.K.. *Op. cit.*, p. 54.

¹³¹ Bussagli, M.. *Op. cit.*, p. 75.

¹³² Beach, M.C.. "The Mughal Painter Daswanth." *Ars Orientalis* 13 (1982): p. 123.

¹³³ Verma, S.P.. *Op. cit.*, p. 83.

¹³⁴ Beach, M.C.. *Op. cit.*, 1981, p. 89.

Capitolo Terzo

MISSIONARI A CORTE

LE TRE MISSIONI GESUITE NELL'IMPERO MOGHUL

I rapporti tra l'impero moghul e i Gesuiti ebbero effettivo inizio nel 1580, quando, il 28 febbraio, una rappresentanza di padri della Compagnia di Gesù accolse l'invito dell'imperatore Akbar e giunse alla sua corte di Fatehpur Sikri dove si sarebbe stabilita nei successivi tre anni.

Ebbe così inizio la prima missione Gesuita alla corte Moghul, alla quale ne seguirono una seconda nel 1591 e una terza che, partita nel 1595, si protrasse per un ampissimo arco temporale concludendosi in concomitanza con la soppressione dell'ordine Gesuita nel 1773.¹³⁵ Le missioni furono in tutti i casi caratterizzate da una pacifica convivenza tra la maggioranza musulmana e la minoranza cristiana rappresentata dai Gesuiti e ciò fu *in primis* garantito dall'approccio tollerante dell'imperatore Akbar nei confronti delle diverse professioni religiose.

Inoltre i rapporti con i missionari trovarono sicuramente una semplificazione grazie ad una rappresentanza cristiana già inserita nella realtà di corte grazie e costituita da cristiani armeni provenienti dalla Persia e alcuni greci e russi ortodossi.¹³⁶ Agli occhi dei missionari gesuiti si presentava dunque una situazione favorevole all'avvio di un processo di conversione che, però, non trovò mai un'attuazione.

¹³⁵ Moura Carvalho, P.. *Mir'āt al-quds (mirror of holiness): a life of Christ for emperor Akbar: a commentary of father Jerome Xavier's text and the miniatures of Cleveland Museum of Art*. Boston: Brill, 2012, p. 3.

¹³⁶ Mariotti, A.. *La prima missione dei Gesuiti alla corte di Akbar (1580-1583)* in Coslovi, F. [et al.]; a cura di Fasana, E.. e Sorge G.. *India tra Oriente e Occidente: l'apporto dei viaggiatori e missionari italiani nei secoli XVI-XVIII*. Milano: Jaca Book, 1991, p. 76.

Viste nell'ottica puramente pastorale le missioni gesuite alla corte moghul possono considerarsi un fallimento. I padri gesuiti, infatti, confusero l'interesse intellettuale di Akbar con la volontà di abbandonare l'Islam in favore della fede cattolica.

Dal punto di vista moghul le missioni costituirono invece un elemento di arricchimento in campo storico-artistico, dove il Cristianesimo, attraverso le opere portate a corte dai Gesuiti, riuscì a entrare in profondo contatto con la produzione pittorica (dipinti e miniature) dell'atelier di corte stimolando la nascita di un linguaggio ibrido, in cui numerosi elementi iconografici della tradizione cristiana, dunque estranei alla tradizione indiana e indo-islamica, si fusero con le modalità rappresentative locali dando vita alla creazione di quella che viene definita come *mughal-christian Art*.¹³⁷

I dibattiti di carattere religioso intrattenuti con i Gesuiti garantirono inoltre ad Akbar la conoscenza della dottrina cristiana che tanto lo incuriosiva e numerosi argomenti da includere nel suo "esperimento" religioso di commistione di tutti i migliori aspetti tratti dalle svariate professioni di fede in un unico nucleo, la *Dīm-i Ilāhī*.¹³⁸

3. La presenza dei Gesuiti in India. Il rapporto con le arti e l'approccio missionario

Durante la prima metà del XVI secolo il subcontinente indiano subì l'invasione di due forze esterne; in primo luogo la presenza europea, e in particolar modo quella portoghese, iniziò a farsi sempre più presente sul territorio dopo che, nel maggio 1498, Vasco de Gama sbarcò nei pressi della città di Calicut, lungo la costa Indiana del Malabar (corrispondente all'attuale Kerala).¹³⁹

In seguito allo sbarco i Portoghesi si dimostrarono in breve tempo molto attivi e predominanti sia in campo politico ed economico, che culturale e religioso; attuarono una rapida espansione lungo la costa Ovest del subcontinente arrivando alla conquista di Goa nel 1510, che divenne

¹³⁷Madhok, P.. "Christian-Islamic relations in the court of Mughal India." *The International Journal of The Arts In Society* 4 (2010).

¹³⁸Mariotti, A.. *La prima missione dei Gesuiti alla corte di Akbar (1580-1583)* in Coslovi, F. *Op. cit.*, p. 99.

¹³⁹Pearson, M. N. *the new Cambridge history of India I. 1: the Portuguese in India*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 5.

la capitale amministrativa ed economica assumendo la forma civile *Estado da Índia*¹⁴⁰ e fu posto sotto il comando di governatori e viceré nominati dal re di Portogallo.

In secondo luogo, l'India subì l'invasione e l'affermazione della forza moghul che, sin dalla vittoria sugli Afghani a Panipat sotto la guida di Babur nel 1526, impose il proprio dominio nella parte settentrionale del subcontinente, espandendo e consolidando il proprio potere durante il periodo di reggenza di Akbar, dal 1556 al 1605.

Nel gestire il territorio conquistato, i Portoghesi vollero da subito garantirsi due punti fermi: il monopolio delle tratte marine ed una politica di conversione al Cristianesimo delle popolazioni indigene.¹⁴¹ Dopo la fondazione della Diocesi di Goa, nel 1534 (alla quale seguirono la Diocesi di Cochin, nel 1558, e la Diocesi di San Thomè, nel 1606),¹⁴² fu conseguenza quasi naturale l'arrivo dei primi missionari di cui, a partire dal 1542, i Gesuiti divennero la più importante rappresentanza.

Il primo Gesuita ad arrivare a Goa fu padre Francis Xavier, uno dei co-fondatori della Compagnia di Gesù. Da poco costituita e formalmente approvata da Papa Paolo III, la Compagnia era capeggiata da padre Ignazio da Loyola, un basco nato nobile, divenuto militare, e infine santo.¹⁴³

¹⁴⁰ Bailey, G. A.. *The Jesuits and the grand Moghul: Renaissance art at the imperial court of India, 1580-1630*. Washington: Smithsonian Institutions, 1998, p. 15; Flores, J., Vasconcelos de Saldanha, A.. *Os Firangis na chancelaria Mogol : cópias Portuguesas de documentos de Akbar 1572-1604* . Nova Deli: Embaixada de Portugal, 2003, p. 41.

¹⁴¹ Maclagan, E.. *The Jesuits and the great Mogul*. Londra: Burns, Oates & Washbourne Ltd., 1932, p. XIX.

¹⁴² Wiki S. J. G. *Influenze della civiltà europea su quella indiana nel '500 e '600* in Cimino, R. M. [et al.]; a cura di Fasana E. e Sorge G. *Civiltà indiana ed impatto europea nei secoli XVI-XVIII: l'apporto dei viaggiatori e missionari italiani*. Milano: Jaca Book, 1988, p. 26.

¹⁴³ Ignazio di Loyola nacque con molta probabilità nel 1491 nella provincia basca di Guipúzcoa. L'infanzia fu segnata dalla vita nella profonda campagna basca e da un'educazione secondo i principi della fede cattolica medievale. Fu avviato alla carriera ecclesiastica dal padre, ma, dimostrando maggior interesse per la vita militare venne mandato a formarsi come cortigiano e gentiluomo da Juan Velázquez de Cuéllar, capo tesoriere della corte reale. A seguito della morte di re Ferdinando II d'Aragona, avvenuta nel 1516, e dei cambiamenti che ne seguirono, Ignazio ebbe l'occasione di intraprendere la prima esperienza di vita militare nella difesa di Pamplona contro l'avanzata Francese.

Rimasto ferito dedicò il tempo della convalescenza alla lettura rimanendo particolarmente colpito da la *Legenda aurea*, le vite dei santi narrate dal Domenicano Jacopo da Varazze e da la *Vita di Cristo* di Ludolfo di Sassonia, Certosino. Iniziò da questo momento a sentire particolare interesse per la vita dei santi e la loro dedizione per Cristo, fino alla volontà di emularne le gesta e l'organizzazione di un pellegrinaggio in Terra Santa. Da questo momento iniziò un lungo percorso interiore di Ignazio di Loyola, rintracciabile anche nella sua opera *Esercizi Spirituali*, un piccolo volume pubblicato nel 1548 per aiutare la persona a mettere in atto la volontà di Dio liberandosi dalle affezioni dell'animo e dove la

Si trattava di un ordine nato in un periodo di grande difficoltà per la chiesa cattolica, vessata dalle guerre di religione, causate dallo scisma protestante, e dalle critiche verso la corruzione della Chiesa Romana mosse dai riformatori guidati dalla personalità di Martin Lutero.¹⁴⁴

Nel trentennio che seguì l'arrivo in India, la Compagnia assunse un ruolo maestro nel panorama delle missioni cattoliche, soprattutto grazie all'operato del gesuita Alessandro Valignano, il quale, arrivato a Goa nel 1574 in qualità di visitatore, si occupò di tutte le problematiche organizzative legate alle missioni e le portò ad un decisivo consolidamento ideologico.¹⁴⁵

Uno degli aspetti che costituì sin dagli inizi un punto fermo dell'ordine consistette nell'approccio adottato dai missionari, il quale, basandosi sull'insegnamento di Valignano, si fondava principalmente sull'uso di tolleranza e dialogo e non sulla coercizione. Con tali presupposti la missione prendeva le vesti di intenzione di scambio culturale e mezzo pedagogico attraverso un ampio utilizzo di un mezzo potente quale l'arte, alla quale venne da subito affidato un ruolo predominante all'interno dell'ordine.

Comprendendo, infatti, l'importanza che il mondo delle arti visive avrebbe potuto costituire nella gestione e semplificazione delle missioni, i Gesuiti si fecero presto promotori di immagini che iniziarono a circolare in India già dal momento dell'arrivo di Francis Xavier,¹⁴⁶ portate dall'Europa, ma anche create sul posto grazie alla fondazione di scuole in cui vennero inseriti lavoratori del luogo che potessero creare copie di opere europee finalizzate ad agevolare l'avvicinamento dei padri Gesuiti alle popolazioni non cattoliche, grazie a tecniche e stili a queste familiari.¹⁴⁷

forza per mettere in atto tale proposito viene individuata in Gesù. Gli *Esercizi Spirituali* sarebbero diventati una base fondamentale per la formazione dei Gesuiti. Seguirono anni di formazione, in particolare tra Parigi e Roma, dove, per sette anni si preparò al sacerdozio. Negli stessi anni strinse profonda amicizia con altri studenti i quali, assieme ad Ignazio, avrebbero costituito il nucleo iniziale della compagnia di Gesù, la quale divenne un ordine riconosciuto dal papa nel 1540. Dal momento della formazione della Compagnia alla morte di Ignazio passarono sedici anni durante i quali i Gesuiti divennero il più potente degli ordini Cattolici. Sin dagli inizi si dimostrarono molto attivi in numerosi aspetti della vita della chiesa tra i quali la riforma della comunità religiosa, la fondazione di scuole e le missioni estere. (Bangert, W.V.. *Storia della Compagnia di Gesù*. Genova: Marietti ed., 1990, pp. 15-57).

¹⁴⁴ De Luca, D. M., Fonte online: <http://www.ilpost.it/2013/03/14/gesuiti/>

¹⁴⁵ Bangert, W. V..*Op. cit.*, pp.98-99.

¹⁴⁶ Bailey, G.A. *Le style jésuite n'existe pas': Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts*, in Bailey, G. A.. *The Jesuits and the arts, 1540-1773*. Philadelphia: Saint Joseph University Press, 2005, pp.38-39.

¹⁴⁷ Bailey, G.A..*Op. cit.*,1998., pp. 13-14.

Fu su queste basi che la Compagnia di Gesù decise dunque di arruolare nelle proprie missioni solo personaggi di elevato livello culturale; ciò accadde anche nel caso della prima missione alla corte moghul (1580-1583) della quale furono protagonisti Padre Rodolfo Acquaviva, figlio del Duca di Atri e nipote del Generale della Compagnia dei gesuiti, Claudio Acquaviva, Padre Francisco Henriquez, un persiano convertitosi dall'Islam alla religione cattolica ed il catalano Padre Antonio Monserrate.

3.1. Le fonti sulla prima missione gesuita alla corte di Akbar (1580-1583)

La missione che partì da Goa sul finire del 1579 fu ben documentata da una serie di dodici missive scritte dai tre padri e indirizzate principalmente al provinciale Vicente Rodrigo e ai due generali dell'ordine succedutisi in quel periodo, Padre Everardo Mercuriano e Padre Claudio Acquaviva. A parte una lettera proveniente da Agra, tutte le altre furono scritte e spedite da Fatehpur Sikri. Le lingue principalmente utilizzate nella scrittura furono l'italiano e il portoghese, eccezion fatta per due missive scritte rispettivamente in latino e in spagnolo.

Oltre alle lettere inviate dai Gesuiti ne furono stilate ed inviate due dall'imperatore moghul al provinciale portoghese: la prima, composta nel 1578, fu portata a Goa dall'ambasciatore che vi si recò per chiedere la presenza dei padri Gesuiti a corte; la seconda, del 1583, conteneva invece la richiesta da parte di Akbar di avere nuovamente dei padri a corte dopo la conclusione della prima missione, con la specifica di poter accogliere nuovamente Padre Acquaviva. Vi è, infine, un'epistola indirizzata all'imperatore Akbar da Papa Gregorio XIII da cui il pontefice esprime tutta la sua speranza nella conversione alla fede di Cristo da parte dell'Imperatore.¹⁴⁸

Altra importante fonte per la ricostruzione degli svolgimenti della prima missione alla corte moghul consiste nel commentario redatto da Padre Montserrate.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Mariotti, A..*La prima missione dei Gesuiti alla corte di Akbar (1580-1583)*, in Coslovi, F. *Op. cit.*, p. 78.

¹⁴⁹ Monserrate, A.. *The commentary of Father Monserrate, S.J. on his journey to the court of Akbar: translated from the original latin by J.S. Hoyland: annotated by S.N. Banerjee*. New Delhi: Asian Educational Services, 1992.

Unendo l'attività missionaria a un forte spirito di osservazione, Padre Monserrate documentò, in lingua latina, tutti i principali momenti e avvenimenti legati alla missione, dalla descrizione del faticoso viaggio per raggiungere Fatehpur Sikri, alla prima intervista con l'Imperatore, sino al resoconto della campagna di Kabul cui il Gesuita prese parte e di cui diede un'attenta descrizione.

Alle testimonianze scritte si sommano, infine, quelle legate alla produzione artistica sviluppatasi durante gli anni in cui i Gesuiti furono presenti a corte: una vasta produzione di pitture in cui furono adottate norme stilistiche e iconografiche tipiche dell'arte europea e un altrettanto ricca collezione di copie di opere di carattere cristiano direttamente importate a corte dai missionari.

3.2. La prima missione gesuita alla corte di Akbar: un incoraggiamento, un enigma, una delusione. Le speranze e l'insuccesso della prima missione

Aspetto caratterizzante la prima missione gesuita alla corte moghul fu la sua incomprendibilità essenziale agli occhi dei padri gesuiti. Come in precedenza anticipato, agli inizi della missione si presentarono, dal punto di vista dei missionari, tutti i fattori indicativi di un interesse dell'imperatore Akbar per intraprendere un cammino di conversione alla religione cattolica. Tale convinzione portò i tre missionari protagonisti a intraprendere la missione con estremo entusiasmo e con altrettanta convinzione nel suo successo finale. Rappresentava, inoltre, l'occasione per portare la propria attività al di fuori della zona costiera, dove, sino a quel momento, si era concentrata la loro attività.

Fino all'anno della missione, nel 1580, i Gesuiti non si erano infatti mai spinti nelle zone interne del subcontinente indiano, ma avevano passato più di un trentennio a rafforzare la loro identità nel territorio di dominio portoghese di Goa, nel quale erano riusciti a creare un importante centro di produzione di arte devozionale, creata mediante l'impiego di manodopera indiana e caratterizzata dalla presenza di elementi stilistici propri dell'arte indiana all'interno di opere tipiche dell'arte del tardo Rinascimento europeo; avevano inoltre fatto erigere numerose chiese monumentali e centri di studio.

I rapporti tra l'impero moghul e gli Europei avevano avuto inizio qualche anno prima della missione. Akbar incontrò i Portoghesi per la prima volta a Cambay, nel 1572.¹⁵⁰ L'anno seguente fu impegnato nell'assedio di Surat e intrattenne nuovamente relazioni con questi ultimi per garantirsi la vittoria sulla città. A Surat incontrò Padre Antonio Cabral il quale, mandato da Akbar con il grado di ambasciatore dal viceré di Goa Don Antonio de Noronha, si rivelò fondamentale nelle negoziazioni di pace per la conclusione del conflitto e per la vittoria moghul, lasciando un'impressione positiva nell'Imperatore.¹⁵¹

Negli stessi anni, inoltre, Akbar iniziò, in maniera sempre più attiva, a interessarsi alla ricerca della verità e alla conoscenza di tutte le manifestazioni di fede; la sua curiosità lo portò alla decisione di fondare, all'interno della sua residenza nella capitale Fatehpur Sikri, la *Ibadat-khana*, chiamata anche “casa di devozione”

Nelle pagine dell'*Akbarnama*, lo storico Abul Fazl racconta i momenti che portarono alla costruzione di questo spazio, che fu dedicato a dibattiti religiosi tra le diverse scuole teologiche e filosofiche, tenuti ogni giovedì sera inizialmente coinvolgendo solo teologi musulmani e aprendo poi le porte ad Hindu e Parsi, fino al coinvolgimento dei padri gesuiti ospitati a corte.¹⁵² Stando alle parole riportate dallo storico, la *Ibadat-khana* fu voluta dall'imperatore Akbar come “adornamento” del suo regno spirituale¹⁵³ e come luogo dove condividere le diverse esperienze di fede ed i diversi gradi di conoscenza della verità.

In un articolo redatto dallo storico, esperto in Indologia, Vincent Arthur Smith, nel 1917, è possibile rintracciare una descrizione di come potesse essere strutturata la *Ibadat-kana*¹⁵⁴.

Tale ricostruzione fu ottenuta dallo studio delle principali fonti della storia moghul dell'epoca: l'*Akbarnama*, la testimonianza dello storico Badauni e il volume di storia dell'India, dall'invasione musulmana ai primi trentasei anni di regno di Akbar, *Tabakati Akbari*, dal momento che, della struttura originaria, non si conservò alcun resto.

¹⁵⁰ Welch, S. C. *India: Art and Culture: 1300-1900*, Catalogo della mostra *INDIA!* (New York, The Metropolitan Museum Of Modern Art, settembre 1985-gennaio 1986). New York: The Metropolitan Museum Of Modern Art, 1985, p. 165.

¹⁵¹ Du Jarric, P. *Akbar and the Jesuits: an account of the Jesuits mission to the court of Akbar*. New York/Londra: Harper & Brothers, 1926, p. 14.

¹⁵² Schimmel, A.. *The Empire of the Great Mughals: History, Art and Culture*. Londra: Reaction Books, 2013, p.35.

¹⁵³ Fonte online: <http://persian.packhum.org/persian/main?url=pf%3Fauth%3D7%26work%3D001>

¹⁵⁴ Smith, V. A. “Akbar’s “House of Worship” or ‘Ibadat-Khana.” *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (Oct. 1917): 715-722.

Smith ne dedusse che, con molta probabilità, Akbar fu stimolato alla costruzione di questo spazio dall'esempio di Sulaiman Kirani, il defunto sovrano del Bengala che usava passare le notti ad ascoltare commentari ed esortazioni di uomini ricchi di spiritualità e dalla possibilità dell'imminente arrivo a corte di un Sufi particolarmente interessato ai dibattiti sulle questioni teologiche, Mirza Sulaiman, dalla provincia afgana del Badakhshan.

L'edificio, di grandi dimensioni, era stato eretto all'interno del giardino della corte e doveva avere la capacità di accogliere fino a 150 persone; ricco di decorazioni e probabilmente circondato da una veranda, si collocava presumibilmente affiancato alla moschea. Internamente la struttura si presentava come un'ampia stanza rettangolare costruita attorno ad uno spazio di piccole dimensioni rappresentante la cella di un eremita (Figura 12).



Figura 12. Nar Singh, *Akbar presidia un dibattito religioso nella Ibadat-Khana alla presenza dei padri Gesuiti R. Acquaviva e F. Henriquez*, corte moghul, ca. 1604. Acquerello e oro su carta. The Chester Beatty Library, Dublino.

Nel presente contesto, di personale ricerca e necessità di apprendimento, si realizzò il primo incontro tra Akbar e la Cristianità.

Nel 1576 l'attenzione di quest'ultimo fu attirata dal comportamento di due missionari che, arrivati in Bengala, rimproverarono severamente dei mercanti colti nel tentativo di frodare le leggi governative moghul non pagando una dovuta tassa. Colpito dall'onestà dimostrata dai due padri e interessato a conoscere i precetti della dottrina cattolica, sfruttò la conoscenza di Pietro Tavares, comandante incaricato della piazza di Satgaon (nel Bengala), suo ospite a corte e compagno di disquisizioni religiose e filosofiche, per invitare i primi padri gesuiti a corte e poter avviare quello che per lui sarebbe consistito in un proficuo scambio di informazioni per soddisfare il proprio di conoscenza della religione cattolica.

Padre Julian Pereira arrivò alla corte di Akbar, dal Bengala, nel marzo 1578.¹⁵⁵ Il prete, un uomo semplice e privo delle nozioni necessarie a soddisfare le curiosità dell'Imperatore non fu però in grado di offrire le risposte desiderate ai suoi numerosi interrogativi ma lo persuase a rivolgere le proprie attenzioni sui Gesuiti di base a Goa.

Nel dicembre 1578 Akbar scrisse dunque una lettera, da far recapitare ai padri gesuiti della parrocchia di San Paolo, a Goa, da un ambasciatore moghul che partì da Fatehpur Sikri con la presenza di un Armeno cristiano in funzione di interprete, Domingo Pires, e fu accolta a Goa nel settembre del 1579.¹⁵⁶ La lettera, *Farman*, consegnata ai padri gesuiti e alle autorità di Goa, pur contenendo poche parole lasciava emergere tutto il profondo desiderio di Akbar di poter ospitare i padri dell'ordine gesuita alla propria corte.

L'Imperatore, usando sin dal principio un tono amichevole, richiedeva che gli fossero inviati a corte due padri ben istruiti e che portassero con sé i testi di precetti e di preghiere. Poneva l'accento, inoltre, sulla sicurezza e che i padri sarebbero stati ricevuti a corte con tutti gli onori possibili e liberi di lasciare Fatehpur Sikri in qualsiasi momento, senza nessun timore, giacché sarebbero stati al sicuro sotto la sua personale protezione.¹⁵⁷

Le reazioni dei destinatari della lettera furono, almeno inizialmente, contrastanti. Vi fu una comprensibile esitazione iniziale dovuta alla particolarità della situazione in sé. L'inaspettato

¹⁵⁵ Kuczkiewicz-Fraś, A. “*Akbar the Great (1542-1605) and Christianity between Religion and Politics.*” *Orientalie Christiania Cracoviense* 3 (2011), p. 79.

¹⁵⁶Ivi, p.80.

¹⁵⁷ Flores, J. *Vancelos de Saldanha*, A.. *Op. cit.*, p. 68.

invito dell'Imperatore moghul apparve, ad alcuni, come un piano per spiare i movimenti dei Portoghesi a Goa; ad altri sembrò invece un pretesto per sequestrare dei padri gesuiti e attuare un ricatto in cambio di concessioni politiche.

Lo spirito prevalente fu però quello che individuò nell'invito alla missione una grande opportunità per mettere in atto, attraverso l'iniziale conversione di un singolo, una conversione di massa, cioè di tutti quei sudditi che avrebbero scelto di aderire alla fede del proprio imperatore.¹⁵⁸

3.3. Da Goa a Fatehpur Sikri: le testimonianze dei padri gesuiti

I tre Gesuiti selezionati per la missione, Padre Acquaviva, il più giovane ma al comando, Padre Monserrate e Padre Henriques, partirono da Goa il 17 novembre 1579.¹⁵⁹ Le diverse tappe del viaggio, durato circa tre mesi, furono descritte nel commentario di Monserrate il quale, affetto da problemi di salute durante tutto il percorso, fu costretto a trattenersi nel distretto di Narwar fino alla guarigione, non riuscendo quindi a raggiungere Fatehpur Sikri assieme al resto del gruppo che, secondo le fonti, vi arrivò tra il 28 e il 29 febbraio 1580.¹⁶⁰

Nelle pagine del commentario è contenuta una descrizione della città, allora capitale dell'impero moghul; Monserrate rimase particolarmente colpito dalla maestosità di alcune delle sue strutture, come la camera delle udienze, il circo, i bagni e l'imponente bazar e descrisse, inoltre, i metodi praticati per ottenere un genere di prima necessità come l'acqua.¹⁶¹

Le origini della città di Fatehpur Sikri, la "Città della Vittoria", sono legate a uno sfortunato evento nella vita di Akbar. Sposato in giovane età, l'imperatore ebbe numerosi figli, il primo dei quali, nato ad Agra, non sopravvisse. Tal evento insinuò nel sovrano una grande preoccupazione riguardo la futura successione al trono e la convinzione che il palazzo di Agra fosse maledetto. Durante un periodo di pellegrinaggi alle tombe Musulmane conobbe il santo cui sarebbe stata legata la fondazione di Fatehpur Sikri: Salim Shaik Chishti, un *Sufi* che viveva

¹⁵⁸ Goswami, B. N., Fonte online: <http://www.tribuneindia.com/2007/20071125/spectrum/art.htm>

¹⁵⁹ Maclagan, E. *Op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Monserrate, A. *Op. cit.*, p. 30-31.

tra le rocce di Sikri, villaggio a non molti chilometri da Agra.¹⁶² Il santo, interrogato, predisse ad Akbar l'imminente arrivo di un figlio, che nacque a Sikri nel 1569 e cui fu dato il nome di Salim, in segno di gratitudine al *Sufi*. Tra le colline della stessa città nacque, l'anno successivo, il secondo figlio, Murad, e l'evento fece convincere Akbar della necessità di abbandonare Agra, città maledetta, per trasferire la propria residenza a Sikri.

Bellissimo esempio di città murata e completamente edificata in arenaria rossa, fu nominata "Città della Vittoria" a seguito della vittoriosa campagna nel Gujarat del 1573; costruita come città fortezza combinando lo stile architettonico islamico a quello hindu fa attualmente parte del Patrimonio Unesco in cui fu inserita nel 1986.¹⁶³

Attorno al palazzo imperiale furono costruite numerose strutture come ospedali, scuole, botteghe e moschee; tra il 1571 e il 1574 fu edificata l'imponente moschea principale nel cui cortile fu posto il mausoleo di Salim Shikh Chishti, costruito tra il 1580 e il 1581. Ancora oggi, il santuario dedicato al *Sufi*, che spicca in rilievo sulle strutture circostanti grazie al bianco del marmo con cui fu costruito, è luogo sacro e meta di pellegrinaggi di donne indiane che vi si recano con la preghiera di poter aver figli.¹⁶⁴

Terminata posteriormente alla moschea, la porta monumentale di accesso al cortile, detta *Buland Darwaza* (1568-1578) colpisce, invece, per le grandissime dimensioni. Con un'altezza di 54 metri fu eretta con chiari riferimenti all'architettura timuride, superando in grandezza l'imponente *ivan*¹⁶⁵ di ingresso voluto da Timur per il proprio palazzo a Shar-i-Sabz.¹⁶⁶

Nonostante i grandi sforzi per la sua edificazione ed i magnifici risultati ottenuti, Fatehpur Sikri ebbe la funzione di capitale dell'Impero e sede dell'Imperatore per un breve periodo di tempo; a soli quindici anni dall'inizio della sua fondazione, nel 1584, Akbar decise di spostare

¹⁶² Mariotti, A. *La prima missione dei Gesuiti alla corte di Akbar (1580-1583)*, in Coslovi, F. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁶³ Fonte online: <http://whc.unesco.org/en/list/255>

¹⁶⁴ Ivi, video: <http://whc.unesco.org/en/list/255/video>

¹⁶⁵ Struttura dell'architettura Islamica consistente in uno spazio a volta chiuso posto all'estremità di un'edificio, solitamente moschea, madrasa o mausoleo, con un'apertura verso l'esterno. Fonte online: Curl, J.S. "*ivan*." *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. 2000. *Encyclopedia.com*. 3 Dec. 2015 <<http://www.encyclopedia.com>>.

¹⁶⁶ Vaughn Philippa. *L'architettura di Akbar (1556-1605)*, in Hattstein, M.; Delius, P. [a cura di]. *Islam. Arte e architettura*. Savigliano: Gribaudo, 2007, p.467.

la capitale del regno a Lahore, da dove avrebbe avuto maggiori possibilità di controllare il rischio di attacchi da parte dei Persiani.¹⁶⁷



Figura 13. Davidkvision. *Fatehpur Sikri, India*

L'arrivo dei tre missionari alla corte di Akbar fu descritto dagli stessi come un evento molto atteso e gradito da parte dell'imperatore. Le speranze e i dubbi sulle possibilità di riuscita della missione furono ben documentati dai contenuti delle dodici lettere inviate a Goa durante l'esperienza a corte.

Nella lettera *Uno*,¹⁶⁸ datata 6 aprile 1580 e indirizzata al provinciale Padre Peres, Padre Henriques raccontò di come Akbar, in trepidante attesa per il loro arrivo, avesse severamente ordinato che nessuno intrattenesse conversazioni con i padri prima del suo incontro con gli stessi; trascrisse, inoltre, le prime impressioni riguardo la personalità di Akbar, definendolo come persona semplice e cortese nei confronti di tutti ma, allo stesso tempo, dal temperamento degno di un grande sovrano.

¹⁶⁷ Ivi, p. 466.

¹⁶⁸ Correia-Afonso, J. *Op. cit.*, pp. 19-23.

Interessante è anche un'altra descrizione dell'imperatore che, compilata da Montserrate nelle pagine del proprio commentario, rappresenta la prima definizione fisica dell'imperatore visto attraverso gli occhi di un Europeo. Montserrate descrisse Akbar come un uomo dalle fattezze fisiche adeguate al suo *status* di sovrano, condizione facilmente riconoscibile già dal "primo sguardo". Aspetto che colpì particolarmente il missionario furono gli occhi, definiti scintillati "come un mare che brilla sotto il sole".

L'imperatore, continuò Monserrate, si radeva la barba ma portava i baffi e, contrariamente al costume comune della sua razza, non tagliava i capelli, scegliendo di portarli raccolti all'interno di un turbante secondo un uso tipicamente indiano, adottato con il preciso intento di mostrarsi più "vicino" ai sudditi di tal provenienza. Il missionario proseguì, poi, la descrizione con una lunga lista di caratteristiche fisiche che, confrontate con i numerosi ritratti dell'Imperatore, danno prova dello spiccato senso di osservazione che, come detto in precedenza, era caratteristica principale del Padre (Figura 14).

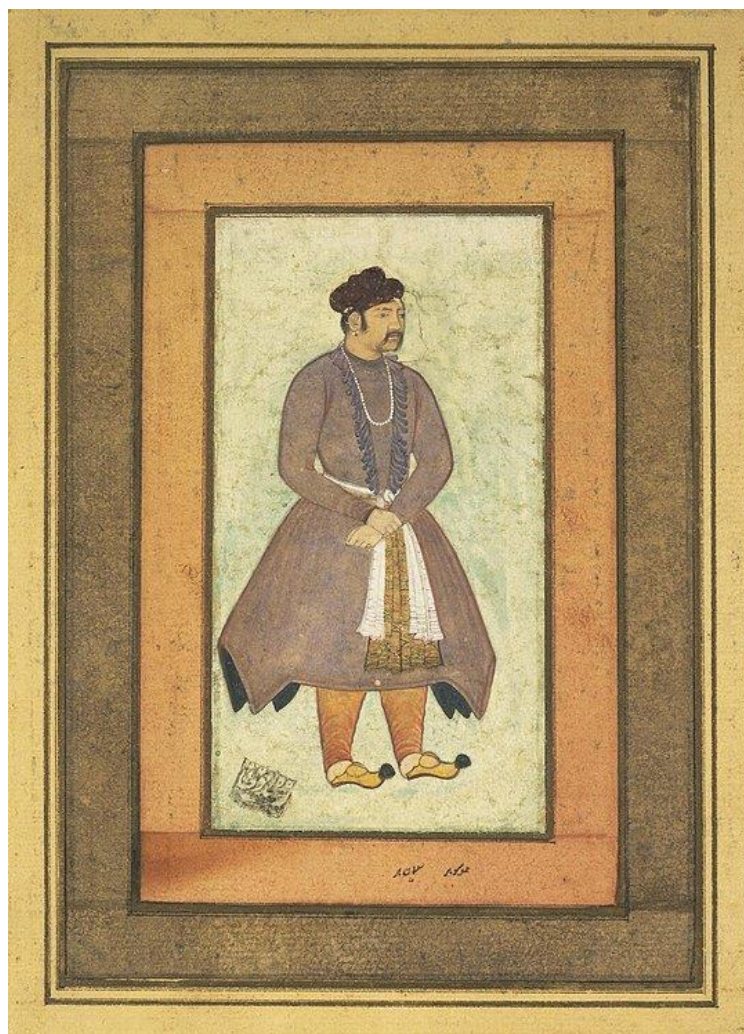


Figura 14. Manohar, *Ritratto dell'imperatore Akbar*, corte Moghul, seconda metà XVI secol. Acquerello e guazzo su carta. The State Hermitage Museum, Mosca.

Allo stesso modo di padre Henriques, Monserrate espresse una serie di elogi alla personalità dell'Imperatore, rilevandone cortesia e affabilità e mettendone in risalto la generale disponibilità verso il prossimo. Un uomo, dunque, ricco di qualità fisiche e mentali che, terminava il Padre, si facevano purtroppo offuscare dalla mancanza dell'unica e vera fede, quella cattolica.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Monserrate, A. *Op. cit.*, p.196-197.

Akbar, a sua volta, fu positivamente impressionato dai padri sin dal primo incontro; accolti nella sala delle udienze private, il *divan-i-kebas*,¹⁷⁰ offrì loro una grossa quantità di oro e argento, che fu però gentilmente rifiutata poiché in contrasto con il modo di vivere, secondo la pratica della sobrietà, tipica dei Gesuiti. L'offerta e l'accettazione di doni di questo genere, era, all'epoca, un'usanza universalmente riconosciuta e il suo rifiuto provocò nell'Imperatore profonda sorpresa e curiosità nei confronti dei tre ospiti con i quali, da subito, intese iniziare le prime discussioni di ordine religioso alle quali presero parte anche gli *ulama*.¹⁷¹

L'accoglienza di Akbar e la sincera dimostrazione d'interesse nei confronti delle dissertazioni con gli ospiti Gesuiti, accesero in questi grandi aspettative, affinché il primo incontro rappresentasse solo l'inizio di un cammino di fede al cui termine l'Imperatore musulmano avrebbe scelto di abbandonare l'Islam in favore della fede cattolica.

Alla prima missiva, già citata, ne seguirono altre in cui fu espressa grande fiducia nella buona riuscita dell'esperienza moghul. Il 18 luglio 1580, Padre Acquaviva scrisse al superiore generale Everardo Mercuriano da Fatehpur Sikri la lettera *Quattro*.¹⁷² L'Acquaviva vi raccontò l'episodio in cui i padri, a pochi giorni dal loro arrivo, fecero dono ad Akbar di una preziosa copia della *Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece & Latine*, comunemente conosciuta come *Bibbia Poliglotta di Anversa* (o *Biblia Regia*), commissionata da Filippo II di Spagna, edita da Benito Aria Montanus, suo cappellano di corte, e stampata ad Anversa tra 1569 e 1572 da Christopher Plantin (Figura 15).¹⁷³

¹⁷⁰ Mariotti, A., *La prima missione dei Gesuiti alla corte di Akbar (1580-1583)*, in Coslovi, F. *Op. cit.*, p. 85

¹⁷¹ Nel mondo Musulmano gli *ulama* erano i dotti nelle scienze religiose. Considerati i depositari e tutori della legge religiosa Islamica, la *Sharia*. Fonte online: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ulama/>

¹⁷² Correia-Afonso, J. *Op. cit.* pp. 55-61.

¹⁷³ Kuczkiewicz-Fraś, A. *Op. cit.* p. 81.



Figura 15. Pieter vander Heyden after Crijspijn vanden Broeck, Pietatis Concordiae, frontespizio della *Bibbia Poliglotta di Anversa*, Anversa, 1572. Caratteri tipografici su carta.

Houghton Library, Harvard University.

Come indicato da Ebba Koch nel saggio *The Influence of the Jesuit Missions on Symbolic Representations of the Mughal Emperors*, contenuto nella raccolta di saggi *Indian Art and Imperial Ideology*¹⁷⁴, il dono segnò un momento fondamentale per la missione, costituendo, in un certo senso, il suo reale punto di partenza. Vi sono, infatti, pochi dubbi sul fatto che i Gesuiti fossero ben consci del potere che le immagini presenti nella Bibbia (opera di alcuni artisti fiamminghi), assieme al restante materiale figurativo portato da loro a corte, potessero costituire il terreno su cui porre le basi per un dialogo tra l'arte moghul e le forme di rappresentazione tipiche dell'arte europea.¹⁷⁵

La reazione di Akbar nel ricevere il dono fu totalmente positiva,¹⁷⁶ in segno di gratitudine baciò i volumi della Bibbia e, secondo un uso comune, li portò uno a uno sopra la testa ordinando, poi, che fossero portati nei suoi alloggi privati.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Koch, E. *Mughal Art and Imperial Ideology : collected essays*. New Delhi: Oxford University Press, 2001.

¹⁷⁵ Ivi, p. 1.

¹⁷⁶ I padri raccontarono la gioia dell'imperatore alla ricezione del dono sia nella già citata lettera *Quattro*, che nella lettera *Tre*, consistente in una raccolta una summa di principali eventi della missione narrati dai tre padri e inviata da Agra il 13 luglio 1580, con destinatario il provinciale Rui Vicente (Correia-Afonso, J., *Op. cit.*, pp. 40-54). In questa stessa lettera fu indicata la data della consegna della lettera

Poco in seguito ebbe luogo il secondo “incontro”¹⁷⁸ tra Akbar e l’arte figurativa di devozione.

Nell’occasione in cui l’imperatore si recò a far visita ai tre missionari presso l’oratorio che avevano messo in piedi a corte, gli vennero presentate un’immagine di Cristo e una copia della Madonna Bizantina *Salus Populi Romani*,¹⁷⁹ la copia, rappresentante un’icona, pare godesse di notevole popolarità tra i Gesuiti ed era stata eseguita su ordine del Cardinale Francesco Borgia, con il permesso di Papa Pio V, inviata a Goa nel 1578 e fu portata a Fatehpur Sikri dall’Acquaviva, nel 1580 (Figura 16).

La visione dell’opera provocò un senso di forte devozione da parte del sovrano che, come raccontò Acquaviva, si tolse il turbante, si prostrò in ginocchio e pregò davanti all’icona Mariana, venerandola in tre differenti maniere, musulmana, cattolica e hindu.

Nel 1590, in assenza dei Gesuiti a corte, Akbar, venuto a conoscenza della festività dell’Assunzione in corso tra i Cristiani, prese l’iniziativa di celebrarla a proprio modo, collocando l’immagine su di un trono¹⁸⁰ fatto appositamente erigere per l’occasione e invitando i funzionari di corte a recarsi a baciare e venerare l’immagine.¹⁸¹

come 3 marzo (Ivi,p.42). la medesima data è rintracciabile nella versione tradotta del commentario di Padre Monserrate: “On the 3rd of March they took to the audience chamber a copy of the Holy Bible, written in four languages and bound in seven volumes” (Monserrate, A. *Op. cit.*, p.37, *cit.*) e in tutte le altre fonti da me prese in considerazione. Ebba Koch definisce questa data come erronea poiché, nell’originale testo latino del commentario, sarebbe invece trascritta la data del 5 marzo (vedi nota 1 in Koch, E.. *Op. cit.*, p. 1.

¹⁷⁷Du Jarric, P. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁸ L’episodio è ancora raccontato nella lettera *Quattro*, ma non vi è specificato quanto tempo dopo la consegna della Bibbia questo avvenne (Correia-Afonso, J. *Op. cit.*, p.58)

¹⁷⁹ L’originale dell’opera è ancora oggi conservato nella Cappella Paolina della chiesa di Santa Maria Maggiore, a Roma. Anticamente conosciuta con il nome di *Regina Caeli*, è tradizionalmente attribuita all’evangelista Luca (fonte online: <http://www.reginamundi.info/icone/salus-populi-romani.asp>).

¹⁸⁰ Du Jarric, P.. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁸¹ Maclagan, E.. *Op. cit.*, p. 228.



Figura 16. *Salus Populi Romani* (conosciuta anche come *Madonna Borghese* o *Madonna di San Luca*), epoca Bizantina, tradizionalmente attribuita all'evangelista Luca, Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma.

La presentazione della Vergine Bizantina contribuì, inoltre, alla creazione di quello che viene generalmente riconosciuto come primo esempio di opera di carattere cristiano eseguita dalla mano di un'artista dell'*atelier* moghul. Si tratta, infatti, di una miniatura rappresentante una *Madonna con Bambino*, databile al 1580, di cui non è noto il nome dell'esecutore che, basandosi sullo stile applicato soprattutto alla figura del Bambino, era probabilmente un hindu (Figura 17).¹⁸²

¹⁸² Welch, S. C. *Op. cit.*, p. 165.



Figura 17. *Madonna con Bambino*, corte Moghul, 1580 ca., miniatura, acquerello opaco su carta, The Knellington Collection, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts.

Se si dovesse definire con una parola la condizione dei missionari ospitati alla corte moghul si potrebbe usare il termine “libertà”, dal momento che non subirono alcun preciso divieto o imposizione di alcun genere ma ebbero anzi, sin dal giorno del loro arrivo, libero accesso agli incontri con l’Imperatore, il quale li coinvolse con costanza nei dibattiti religiosi e filosofici, dando loro la possibilità di parteciparvi attivamente.

Sebbene centrali nella missione, i dibattiti sul concetto di Trinità e le discussioni attorno alla legittimità dei testi sacri musulmani e cristiani non costituirono gli unici argomenti di incontro tra le due culture.

Akbar, non smentendo la sua caratteristica curiosità, s'interessò anche ad argomenti riguardanti la storia e il costume del Portogallo e, in generale, degli Europei. Numerose furono le discussioni che ruotarono attorno al campo delle arti visive delle quali, da sempre, il Moghul era un fervido appassionato.¹⁸³

L'arte divenne, inoltre, un tramite per dimostrare, in maniera concreta, concetti astratti che si sarebbero rivelati difficili alla comprensione di un imperatore musulmano; ne è un esempio la conversazione svoltasi tra Akbar e Monserrate, nella quale quest'ultimo utilizzò la metafora artistica per spiegare l'impossibilità, da parte dei Cristiani, di raggiungere il livello di perfezione propria solo di Cristo, dunque avvicinabile, attraverso le azioni, ma mai eguagliabile.¹⁸⁴

[...] we might imitate him in the attributes and activities of his true manhood, such as his humility, self-sacrifice, chastity, poverty, obedience and other allied virtues. No painter or sculptor, however accurately and carefully he may paint his picture or carve his statue, endeavours actually to imitate nature: he would say rather that he desired to appropriate for himself the strength and virtue of nature.¹⁸⁵

Nel corso del tempo, però, l'attenzione di Akbar nei confronti delle conversazioni religiose iniziò a spegnersi, complici forse gli impegni richiesti dal suo ruolo e un generale malcontento che andava diffondendosi tanto a corte, quanta tra i sudditi, dovuto allo spargersi della voce di una sua adesione al Cristianesimo.¹⁸⁶

Gli stessi padri Gesuiti notarono il cambio di direzione nell'atteggiamento di Akbar, riguardo al quale Acquaviva si espresse nella lettera *Nove*, indirizzata a Padre Mercuriano il 30 luglio 1581.¹⁸⁷ Dalle parole del missionario si evince che l'atteggiamento di Akbar risultasse

¹⁸³ Bailey, G. A. *Between Religions: Christianity in a Muslim Empire* in Flores, J., Vassallo e Silva, N.. *Goa and the Great Mughal*, Catalogo della mostra *Goa and the Great Mughal* (Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation, Exhibitions Gallery, giugno 2004-settembre 2004). Lisbon: Calouste Gulbenkian Museum, 2004, p. 153.

¹⁸⁵ Monserrate, A.. *Op. cit.*, p. 127, cit.

¹⁸⁶ Mariotti, A. *La prima missione dei Gesuiti alla corte di Akbar (1580-1583)*, in Coslovi, F. *Op. cit.*, p. 89.

¹⁸⁷ Correia-Afonso, J. *Op. cit.*, pp. 95-99.

difficilmente interpretabile riguardo il suo orientamento religioso sul quale si sprecavano le opinioni, tra coloro che lo credevano, oramai, un cristiano, quelli che continuavano a vederlo come musulmano e quelli che lo riconoscevano come hindu.

Sebbene questi dubbi fossero ormai comunemente diffusi, l'Acquaviva analizzò la situazione in maniera lucida ed ebbe pochi dubbi sul fatto che la missione fosse stata, senza dubbio, un interessante incrocio culturale ma, al contempo, rappresentasse un fallimento rispetto alle finalità pastorali da cui era stata mossa. I Gesuiti si erano trovati ad interagire con un uomo che difficilmente avrebbe scelto la conversione al Cristianesimo, poiché, pur rimanendo di base un musulmano, si dimostrava interessato alla conoscenza e alla conformazione di se stesso ai migliori aspetti di tutte le religioni e non all'abbandono della propria identità originaria per intraprendere un'unica via di fede.

Akbar era, e sarebbe rimasto fino alla fine, un curioso e, al medesimo tempo, un neutrale, interessato a tutti i gradi del sapere e consapevole dei vantaggi che, l'incontro con la fede cristiana, avrebbe potuto rappresentare per l'arricchimento culturale sia personale, che dell'Impero in generale.

Ai dubbi sulla condotta di fede di Akbar si sommarono quelli riguardo la lealtà politica del sovrano; nella lettera sopra citata, Acquaviva esternò le proprie incertezze sopra la sincerità dell'amicizia di Akbar nei confronti del re di Portogallo, insinuando che un sovrano che aveva fatto dell'egocentrismo la sua caratteristica principale potesse provare insofferenza verso la presenza di un altro sovrano e, più precisamente, potesse non tollerare il controllo sui traffici marini, esercitato dai Portoghesi, ai quali l'impero moghul era tenuto a versare tasse per il passaggio nei porti.

Dal 1581, a poco più di un anno dal suo inizio, la missione iniziò già a dare i primi segni di cedimento e ad avviarsi sul viale del tramonto, che si sarebbe effettivamente realizzato nel febbraio del 1583 quando Acquaviva, l'ultimo dei padri gesuiti trattenutosi a corte, chiese il permesso di poter tornare a Goa e lasciò Fatehpur Sikri.

I suoi compagni avevano già abbandonato la missione tra 1581 e 1582, Henriques tornando a Goa nel novembre 1581, Monserrate, nell'anno seguente, dopo aver accompagnato gli ambasciatori di Akbar dai sovrani di Spagna e di Portogallo.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Ivi, p. 123.

Già dallo stesso febbraio 1583 Akbar iniziò ad esternare il desiderio di accogliere nuovamente Padre Acquaviva a corte; con una lettera indirizzata al Provinciale della Compagnia di Gesù, l'Imperatore esternò la propria volontà di portare avanti lo studio della religione cattolica assieme al padre che, sin dall'inizio, aveva attirato maggiormente il suo interesse, grazie all'alta preparazione culturale che lo caratterizzava.¹⁸⁹

Sfortunatamente Acquaviva rimase ucciso appena due mesi dopo aver lasciato la corte Moghul, da Hindu rivoltatisi contro i missionari gesuiti colpevoli di aver distrutto alcuni dei loro templi.¹⁹⁰ L'imperatore dovette quindi aspettare ulteriori sette anni prima che una seconda missione partisse da Goa, durante i quali continuò a dimostrare evidente interesse per lo studio delle religioni.

Nel 1590 accolse a corte un prete greco ortodosso, Leo Grimon,¹⁹¹ con il quale discusse sulla possibilità di avviare una traduzione di testi cristiani; lo stesso prete fu arruolato da Akbar come ambasciatore¹⁹² per portare a Goa una *farman*, inviata da Lahore il 2 giugno 1590 e rivolta, in generale, ai Gesuiti di Goa, nella quale comunicava di essere pronto ad accogliere nuovi missionari a corte, in qualsiasi momento essi avessero voluto.¹⁹³

¹⁸⁹ Flores, J., Vasconcelos de Saldanha, A.. *Op. cit.*, p. 70

¹⁹⁰ Schimmel, A. *Op. cit.*, p.121

¹⁹¹ Maclagan, E. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁹² Du Jarric, P. *Op. cit.*, p. 45

¹⁹³ Ivi, p. 71.

3.4. La seconda e la terza missione alla corte di Akbar e Jahangir (1591-93; 1595-1793)

La seconda e la terza missione gesuita alla corte moghul, si caratterizzarono per due destini diametralmente opposti; mentre, la prima delle due, consumatasi tra 1590 e 1591, ebbe una durata molto breve e non portò a nessun risultato di rilievo, la terza e ultima, divenne una realtà permanente alla corte moghul, dove vi si stabilì fino alla soppressione dell'ordine Gesuita stesso.

Nell'anno 1590, Akbar prese una serie di iniziative facilmente attribuibili alla scelta di abbandonare la fede musulmana per abbracciare, in maniera totale, la religione cattolica. Alla decisione di festeggiare la festa dell'Assunzione, di cui si è detto in precedenza, l'imperatore aggiunse due azioni che andarono a colpire edifici tipici della tradizione islamica; in primo luogo fece demolire tutti i minareti presenti nella città di Lahore, divenuta dal 1585 la nuova capitale dell'Impero e sede dell'Imperatore; in secondo luogo, decise di convertire le moschee in spazi di raccolta per i cavalli e gli elefanti.

Prese, inoltre una decisione di carattere molto forte, consistente nell'interruzione della poligamia; Akbar scelse di tenere con sé una sola moglie, cedendo le altre tra vari personaggi della sua corte.¹⁹⁴ La decisione, infine, di vietare la circoncisione dei giovani Musulmani, fino al raggiungimento dei quindici anni di età, fu un ulteriore segnale del fatto che l'Imperatore, in quegli anni, non avesse fermato il processo di affermazione della tolleranza religiosa che ne caratterizzò la linea di governo sin dagli inizi.¹⁹⁵

Basandosi su questi presupposti, Leo Grimon, una volta giunto a Goa, rassicurò i Gesuiti riguardo le ottime possibilità di riuscita di un'eventuale nuova missione, che i Gesuiti decisero di tentare coinvolgendo, per l'occasione, due Padri, Eduardo Leitao e Christoval de Vega¹⁹⁶ e un terzo personaggio che però, secondo quanto indicato da Du Jarric, non era un prete.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Du Jarric, P..*Op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Maclagan, E. *Op. cit.*, p.48.

¹⁹⁷ Du Jarric, P. *Op. cit.*, p.49.

Arrivati alla corte di Lahore, i Padri furono nuovamente ben accolti da Akbar, il quale mise a loro disposizione un appartamento per la loro permanenza.¹⁹⁸ Vennero, inoltre, coinvolti nel progetto di fondazione di una scuola voluta da Akbar, affinché fosse insegnato il Portoghese ai suoi figli e ai nipoti. Come nel caso dei predecessori i padri si lasciarono illudere dall'interesse dimostrato loro dal sovrano e, per un seppur breve periodo, si fermarono a corte credendo nelle possibilità di conversione; a differenza dalla prima missione, però, tra i Padri gesuiti e Akbar non si stabilì quel rapporto di reciproco interesse che aveva contribuito al protrarsi della prima esperienza per circa tre anni.

I padri, che trovarono forte opposizione alla loro presenza da una fazione interna alla corte, capirono, inoltre, che non vi sarebbe stato alcuno sviluppo al loro progetto di conversione. Non incontrando terreno fertile, decisero presto di porre fine alla missione e fecero ritorno a Goa nel 1591.¹⁹⁹

L'insuccesso di entrambe le missioni contribuì a diffondere una certa insoddisfazione, tanto a Goa, quanto a Roma; nonostante ciò, vi erano ancora alcuni convinti delle possibilità di poter far cambiare orientamento religioso all'imperatore Akbar, il quale, a sua volta insoddisfatto dalla seconda missione e ancora deciso a conoscere tutti gli aspetti della religione cattolica e di chi la professava, decise di fare un nuovo invito ai missionari gesuiti.

Nel 1594 l'imperatore inviò un ambasciatore chiedendo, per la terza volta, che gli fossero inviati a corte dei padri della Compagnia di Gesù in grado di istruirlo sulla fede Cattolica.²⁰⁰ A prescindere dalla sua lunga durata temporale, la terza missione gesuita fu quella che apportò in assoluto il maggior impatto europeo sulla cultura moghul e tale successo si deve, principalmente, all'attenta selezione dei missionari che ne presero parte.²⁰¹

Il personaggio principale della missione fu Jerónimo de Ezpeleta y Goñi (1549-1617), il quale, pronipote per via materna del primo Gesuita arrivato a Goa (successivamente santificato), si

¹⁹⁸ Maclagan, E.. *Op. cit.*, p. 48.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Du Jarric, P. *Op. cit.*, p. 51.

²⁰¹ Bailey, G. A. *Op. cit.*, p.27.

fece conoscere con il nome di Francis Xavier²⁰²; a questo, furono affiancati Padre Emanuel Pinehiro e Fratello Benedetto de Goes.

Partiti da Goa il 3 dicembre 1594, i padri furono accompagnati lungo il viaggio dallo stesso interprete che aveva fatto parte della prima missione e da un pittore portoghese, la cui presenza era finalizzata a esaudire le possibili richieste artistiche e iconografiche dell'imperatore.²⁰³

Il carattere di questa missione, visti i tempi dilatati in cui si svolse, cambiò negli anni, così come cambiarono i padri che la condussero, vedendo un primato di permanenza del *leader* del gruppo, Padre Xavier, il quale si stabilì a corte per ben vent'anni,²⁰⁴ documentati da numerose lettere delle quali undici da Lahore e altrettante dalla corte di Agra.²⁰⁵

Negli anni divenne sempre più evidente che i sogni di conversione al Cristianesimo non si sarebbero mai realmente compiuti, ma i Gesuiti mantennero comunque viva la propria presenza alla corte moghul con l'intento, religioso, di prestare il proprio appoggio ai Cristiani presenti a corte e con quello, politico, di lavorare in maniera celata a favore delle autorità portoghesi attraverso un continuo scambio di informazioni con i provinciali di Goa.

Akbar, dal canto suo, richiese la presenza quasi costante dei missionari facendo il proprio interesse, sia per poter soddisfare le proprie necessità di conoscenza riguardo la fede Cattolica, sia perché riconobbe l'impatto culturale e artistico che tali incontri avrebbero avuto, ed effettivamente ebbero, per il suo regno.²⁰⁶

I missionari arrivarono alla corte di Lahore il 5 maggio 1595, dopo un viaggio durato ben cinque mesi. La missione, nella fase costituita dagli anni che interessarono l'ultimo decennio di regno di Akbar, viene storicamente divisa dal Maclagan in tre fasi, coincidenti con le diverse

²⁰² Alam, M.; Subrahmanyam, S.. *Writing the Mughal World: Studies on Cultures and Politics*. New York: Columbia University Press, 2012, p.161.

²⁰² Bailey, G.A. *Op. cit.*, p. 27.

²⁰² Maclagan, E. *Op. cit.*, p. 51

²⁰² Alam, M.; Subrahmanyam, S.. *Op. cit.*, p. 161.²⁰² Alam, M.; Subrahmanyam, S.. *Writing the Mughal World: Studies on Cultures and Politics*. New York: Columbia University Press, 2012, p.161.

²⁰³ Bailey, G. A. *Op. cit.*, p. 27.

²⁰⁴ Maclagan, E. *Op. cit.*, p. 51

²⁰⁵ Alam, M.; Subrahmanyam, S. *Op. cit.*, p. 161.

²⁰⁶ Kuczkiewicz-Fraś, A. *Op. cit.*, pp. 86-87.

collocazioni della corte: fino al 1597 fu stabile a Lahore, negli anni a seguire, fino al 1601, Akbar si spostò nel Deccan e poi ad Agra, dove sarebbe rimasto in maniera quasi permanente fino alla morte, nell'ottobre 1605.²⁰⁷

3.4.1. Icone Mariane e testi sacri

Indicativo dell'importanza data da Akbar ai doni dei missionari, l'inizio della missione fu caratterizzato dal ripresentarsi di due opere che avevano avuto un importante ruolo durante la prima missione e che, a quindici anni da questa, erano ancora conservati da Akbar come oggetti di grande valore: la copia della Madonna *Salus populi Romano* e i sette volumi della *Bibbia Poliglotta*. Entrambe le opere furono, infatti, presentate ai religiosi il giorno seguente al loro arrivo a Lahore, assieme al resto della collezione di testi sacri facenti parte la biblioteca di Akbar.

Le caratteristiche degli sviluppi della missione seguirono, essenzialmente, il percorso già tracciato dalle precedenti. L'imperatore dimostrò dal principio un grande interesse per la presenza dei missionari a corte e una sincera reverenza verso gli oggetti legati alla devozione cristiana già in suo possesso. Le immagini della Vergine, in particolare, erano trattate con particolare venerazione da parte del Sovrano, il quale non perdeva occasione per esporle al pubblico a corte.

Un simile atteggiamento di riguardo era altrettanto dimostrato dal principe Salim il quale, come descritto da Du Jarric, rimase particolarmente deluso dal fatto che i padri, a differenza dell'Acquaviva nel 1580, non avessero portato con sé alcuna immagine della Vergine da Goa²⁰⁸ e ordinò al pittore oortoghese, giunto con i padri, di produrre una copia della *Salus Populi* e altre da immagini del Gesù Bambino e della Crocifissione.

Passarono sette anni prima che una nuova icona Mariana, proveniente da Goa, entrasse alla corte moghul, anni durante i quali i padri riuscirono ad ottenere diverse libertà quali la possibilità di apertura di scuole in cui insegnare il Portoghese e la fondazione di chiese, sino

²⁰⁷ Maclagan, E. *Op. cit.*, p. 53.

²⁰⁸ Du Jarric, P. *Op. cit.*, pp.62-66.

alla concessione a diffondere la fede in Gesù Cristo in maniera pubblica e libera nella città di Lahore e di offrire il battesimo.²⁰⁹

Al contempo le immagini sacre iniziarono a prendere sempre più importanza all'interno del regno e ne può essere un esempio l'episodio verificatosi alla fine dell'anno 1597, quando Padre de Gois decise di adornare l'altare della chiesa, da poco fatta erigere a Lahore, con un piccolo presepe rappresentante la Natività che non attirò l'attenzione dei soli Cristiani, ma di quasi tutti gli abitanti della città che accorsero per lungo tempo a venerare l'immagine.²¹⁰

Nel 1602 venne, infine, introdotta alla corte, in quel periodo residente ad Agra, una nuova importante immagine di Madonna con Bambino. Si trattava di una copia dalla *Madonna del popolo* di cui l'originale è tuttora esposta sopra l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Popolo, a Roma; attribuita alla mano di San Luca, come la Vergine di Santa Maria Maggiore, provocò allo stesso modo grandissimo entusiasmo all'interno della corte e segnò uno dei momenti più alti dell'intera missione (Figura 18).²¹¹



Figura 18. Madonna del Popolo, tradizionalmente attribuita all'evangelista Luca, epoca Bizantina. Chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.

²⁰⁹ Ivi, pp. 67-71.

²¹⁰ Du Jarric, P. *Op. cit.*, p. 80.

²¹¹ Maclagan, E. *Op. cit.*, p. 228.

La traduzione in Persiano di testi sacri, come vite dei santi, episodi biblici e disquisizioni sulla fede cattolica, a cura di Padre Xavier fu un altro degli effetti della presenza dei Gesuiti a corte e costituì la nascita della prima letteratura cattolica in lingua persiana.

Una delle principali opere composte dal religioso fu il testo, scritto sotto forma di dibattito sulla fede, *Ayine-ye Haqq Numa*,²¹² in cui i tre protagonisti (un prete, un filosofo e un *mullah*) conversano trattando numerosi dei temi che furono realmente affrontati negli incontri tra i missionari e gli imperatori Akbar e Jahangir.

L'opera, che risultò, quindi, molto attuale rispetto ai tempi della sua composizione, fu consegnata a quest'ultimo nel 1609. Dal modo in cui vennero trattate le tematiche ne risultò un tentativo di profonda comprensione dell'Islam che, nel testo, trova una comparazione con la fede cattolica.²¹³

Il riferimento allo specchio, uno degli elementi principali nel linguaggio allegorico utilizzato dalla branca dell'Islam del Sufismo,²¹⁴ torna presente in un'opera che, rispetto alla precedente, ha maggior pertinenza con l'arte figurativa e più precisamente con la miniatura moghul, grazie al cospicuo numero di immagini contenute al suo interno. Commissionato in una data non conosciuta da Akbar a Padre Xavier, il *Mir' at al-quds*²¹⁵ venne consegnato all'imperatore nel 1602 ad Agra, in due copie di cui una destinata a quest'ultimo e una al principe Salim (Jahangir),²¹⁶ il quale, stando alle testimonianze dell'epoca, non fu soddisfatto dal numero di immagini contenute nella sua copia e, ritenendole poche, ne commissionò un'ulteriore contenente un apparato illustrativo doppio rispetto alla precedente.²¹⁷

L'opera segnò un momento rilevante nell'ambito dell'interazione tra cultura europea e cultura islamica e, tra i modi in cui Akbar espresse il proprio interesse per la religione cattolica, spicca

²¹² Traducibile in "Lo specchio rivelatore della verità".

²¹³ Bailey, G.A. *The Truth –Showing Mirror: Jesuit Catechism and the Arts in Mughal India* in O'Malley, J.W [et al.]. *Op. cit.*, pp. 384-386.

²¹⁴ Ivi, p. 384.

²¹⁵ Traducibile in "Specchio di santità".

²¹⁶ Bailey, G.A. *The Truth –Showing Mirror: Jesuit Catechism and the Arts in Mughal India* in O'Malley, J.W [et al.]. *Op. cit.*, pp. 391-392.

²¹⁷ Ivi, p. 392.

per la sua unicità, giacché non si conosce l'esistenza di nessun altro testo, commissionato da un sovrano Musulmano, ad esso comparabile.²¹⁸

Principalmente costituito da storie del *Nuovo Testamento*, racconta la vita di Gesù Cristo attraverso un metodo narrativo tipico dello stile gesuita, caratterizzato dal forte impatto visivo attraverso l'utilizzo di un codice linguistico finalizzato a rendere ogni situazione in maniera estremamente realistica e quasi tangibile.²¹⁹

Unico nel suo genere, il testo è anche fonte di informazioni sugli sviluppi che investirono la pittura moghul in un periodo che fu di transizione per la vita dell'impero, poiché corrispose con i mesi in cui, nel 1600, Salim, in un periodo di ribellione al potere paterno, fondò una propria corte presso Allhabad e, nell'atelier della stessa, si produssero miniature destinate al *Mir'at al-quds*, dalle cui scelte illustrative emerge il patrocinio del principe.

Era l'ottobre del 1605 quando Akbar morì, lasciando aperto quell'interrogativo che ne aveva accompagnato la figura durante tutta l'esistenza: in quale religione morì l'Imperatore? La missione era riuscita nel suo intento di conversione? Nessuno, tra la corte e i missionari, seppe darsi una risposta certa e, tra gli stessi Gesuiti, vi fu chi sostenne con convinzione che non vi esistesse alcuna possibilità che Akbar fosse morto da cristiano, rimanendo, anzi, un fervente musulmano.

Solo Padre Xavier, in una lettera risalente al dicembre 1615, scrisse della morte del Moghul risolvendone ogni dubbio con la constatazione che nessuna delle due ipotesi poteva corrispondere a verità, poiché Akbar non era morto in una fede riconosciuta ma in un suo personale credo, nel quale non vi era mai stato posto per una sola e unica verità.²²⁰

²¹⁸ Moura Carvalho, P. *Mir'āt al-quds (mirror of holiness): a life of Christ for emperor Akbar: a commentary of father Jerome Xavier's text and the miniatures of Cleveland Museum of Art*. Boston: Brill, 2012, p. 3.

²¹⁹ Bailey, G.A. *The Truth – Showing Mirror: Jesuit Catechism and the Arts in Mughal India* in O'Malley, J.W [et al.]. *Op. cit.*, p. 392.

²²⁰ Maclagan, E. *Op. cit.*, p. 67.

3.5. Jahangir e i Gesuiti (r. 1605-1627). Il dialogo attraverso le immagini

La successione al trono Moghul fu vissuta dai missionari con trepidazione e col timore che il principe Salim, una volta asceso al trono, non sarebbe stato ben disposto nei loro confronti quanto lo era stato il padre, preoccupazione che si fece meno pressante quando, nel 1607, spostò la corte da Agra a Lahore lasciandosi seguire anche dai padri che, da quel momento, iniziarono a sentirsi più “vicini” al Sovrano.²²¹

Le incertezze dei missionari avevano, in effetti, ragioni di esistere: Jahangir, a differenza di Akbar, non aveva mai avuto e non avrebbe mai sviluppato alcun reale interesse per le religioni e la ricerca della verità né, ugualmente, avrebbe mai dimostrato un reale attaccamento verso l'Islam. L'atteggiamento amichevole da parte di Jahangir, nei confronti dei missionari e l'interesse per le loro argomentazioni era stato, almeno inizialmente, uno stratagemma politico per assicurarsi l'appoggio portoghese qualora la sua successione al trono del padre fosse stata, in qualche modo, ostacolata.

D'altra parte, i padri, si erano lasciati piacevolmente illudere e le loro speranze nel poter convertire l'Imperatore, nel vedere la sua partecipazione attiva ai dibattiti sulla fede nei quali aveva spesso preso le loro parti, e potendone constatare la venerazione dimostrata per le immagini della Vergine così come per quelle di Gesù e dei santi.

Fu un'illusione, appunto, che portò a confondere per curiosità e partecipazione un “gioco” messo in piedi da Jahangir al fine di mettere in mostra le sue conoscenze e capacità oratorie e per venerazione, verso i soggetti sacri delle pitture, quello che invece era un sincero interesse per le opere d'arte di cui l'Imperatore fu un attento collezionista e conoscitore.²²²

Il nuovo imperatore aveva, infatti, un'indole che poco ricordava quella del defunto padre e non fu mai una vera guida per l'Impero ma viene, principalmente, ricordato per il notevole sviluppo della produzione artistica moghul, al patrocinio della quale si dedicò quasi ossessivamente durante gli anni del suo comando.

²²¹ Alam, M., Subrahmanyam, S.. *Op. cit.*, p. 274-275.

²²² Guerreiro, Fernão, Payne, C. H.. *Jahangir and the Jesuits : with an account of the travels of Benedict Goes and the mission to Pegu*. New delhi: Munshiram Manoharlal, 1997, pp. XVIII-XIX.

A tessere la rete del dialogo tra Jahangir e i missionari, furono, infatti, in misura ancor più incisiva che con il padre, l'interesse per l'arte e per i testi scritti di cui i padri divennero i "traduttori", ovvero coloro attraverso i quali l'imperatore poté ricevere le risposte a tutti i dubbi mossi da elementi iconografici e testuali a lui incomprensibili.

Dal 1608, Jahangir spostò nuovamente la corte ad Agra e, in questo contesto i rapporti con i padri subirono ulteriori sviluppi.²²³ La biblioteca reale, *kitabkhana*, possedeva, oramai, una sostanziosa collezione di testi legati alla Cristianità, sia in forma di traduzioni in Persiano dagli originali, sia in lingue europee dei quali, in entrambi i casi, l'imperatore non conosceva il significato attribuito alle immagini contenute. In una lettera inviata da Padre Xavier al Provinciale di Goa si racconta di come Jahangir avesse inviato a lui e ai suoi compagni diversi testi della legge Cristiana affinché gli potessero essere spiegati²²⁴ e come, da questo episodio, generarono le prime conversazioni religiose con l'imperatore.

Un'interessante occasione di confronto occorre quando, Jahangir, si trovò ad ammirare una un'immagine rappresentante *Davide inginocchiato di fronte al profeta Natan*, nella quale era inserita la frase in latino "*Dominus transtulit peccatum tuum a te*", la cui ricerca del significato rappresentò il pretesto per un proficuo dibattito sul tema del peccato e sulla poligamia. Durante tale dibattito, i padri riuscirono a mettere a tacere i *mullas* presenti²²⁵ e a colpire l'imperatore che, con il proseguire degli incontri con i missionari, iniziò a dimostrarsi sempre più interessato all'ascolto delle esplicazioni dei padri e spesso favorevole alle loro conclusioni, fino ad arrivare al punto di dar segnali di un interesse alla conversione chiedendo come si sarebbe dovuto comportare, qualora divenuto Cristiano, con le sue numerose mogli.²²⁶

La figura di Gesù Cristo entrò a far parte dei maggiori interessi del sovrano e la sua immagine, di conseguenza, a farsi protagonista dell'apparato decorativo del palazzo di Agra dove, sulla parte centrale del soffitto, fu dipinta la figura di Cristo con aureola, circondato da angeli e, sulle pareti, piccole figure di santi tra cui Giovanni Battista, Sant'Antonio e San Bernardino da Siena, affiancati da alcune figure femminile di Sante.²²⁷

²²³ Alam, M., Subrahmanyam, S.. *Op. cit.*, p. 276.

²²⁴Ibid.

²²⁵ Guerreiro, Fernão, Payne, C.H.. *Op. cit.*, p. 50.

²²⁶ Maclagan, E.. *Op. cit.*, p. 71.

²²⁷ Guerreiro, Fernão, Payne, C.H.. *Op. cit.*, p. 63.

Allo stesso modo furono decorate le pareti del *jharokha*²²⁸ (Figura 19) su cui, il Gesuita Padre Guerreiro riportò di aver visto l'immagine di un Gesù Cristo con un globo²²⁹ tra le mani.²³⁰

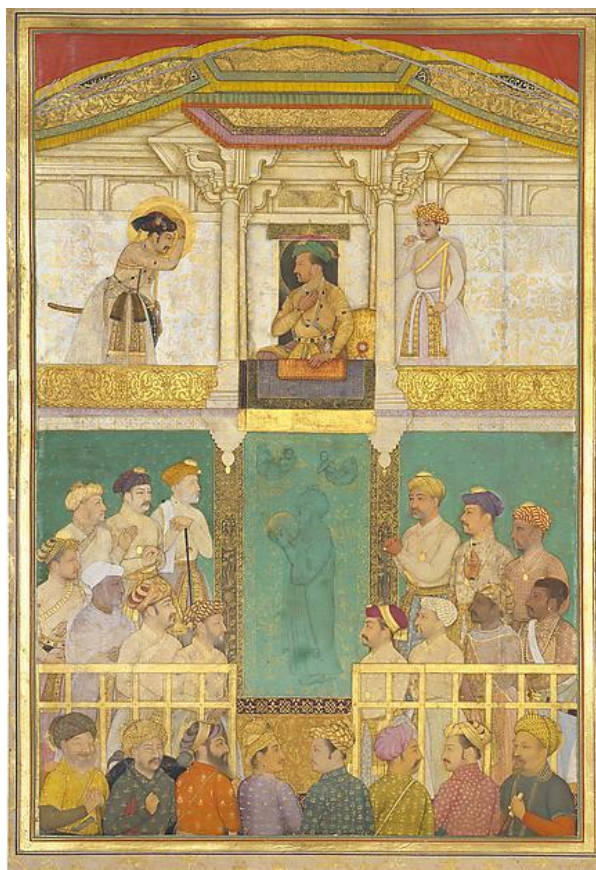


Figura 19. Esempio da *jharokha*. ‘Abid (attribuzione), *Jahangir riceve il principe Khurram*, *Ajmaer*, 1616, corte moghul, ca. 1635-36.

Miniatura, acquerello opaco e oro su carta, The Metropolitan Museum of Art, New York.

²²⁸ Il *Jharokha* è una tipica struttura architettonica legata alla trazione del Rajput consistente in un balcone coperto, posto nella parte più alta di un edificio e sporgente verso l'esterno. La sua funzione è di creare una connessione tra l'interno dell'edificio e l'esterno, trovandosi a far parte di entrambi gli ambienti al medesimo tempo. La struttura fu introdotta nell'uso moghul a partire da Humayun e il suo uso si confermò con Akbar, mediante il quale l'imperatore iniziò la tradizione di esporsi al pubblico attraverso il rituale chiamato *jharokha darshan*, una pratica giornaliera in cui, almeno una volta al giorno, il sovrano si mostrava ai suoi nobili. Venne mantenuta in uso anche dai successori di Akbar, fino alla sua soppressione sotto il governo di Aurangzeb, che la considerò un'usanza da cancellare in quanto non conforme alla legge Islamica (Manpreet, K.. "Romancing the Jharokha: From Being A Source Of Ventilation and Light To The Divine Conception." *International Journal of Informative & Futuristic Research* 2.6 (February 2015): 1791-1797.)

²²⁹ Sull'argomento rimando al capitolo quinto.

²³⁰ Srivastava, A.K.. *Mughal Painting: An Interplay of Indigenous and Foreign Traditions*. Dehli: Munshiram Manoharlal, 2000, p. 84.

L'interno del palazzo fu riccamente decorato da immagini sacre, scelte personalmente da Jahangir

consultando la sua collezione ed eseguite dagli artisti di corte sotto il tutorato dei missionari ai quali si sarebbero dovuti rivolgere per ogni incertezza relativa a scelte cromatiche, costumi e particolari in genere. Oltre al Gesù Cristo sul soffitto, furono dipinte numerose figure sui muri e sul resto dei soffitti, rappresentanti scene dalla vita di Cristo, così come gli Atti degli Apostoli e immagini di Santi tra cui alcune tratte dalle storie delle sante Anna e Susanna.

Un posto d'onore fu riservato anche all'immagine della Vergine, rappresentata in un Adorazione dei magi inviata direttamente all'Imperatore da Roma e della quale non esitò a farsi spiegare dai padri il significato, oltre a farne ulteriormente decorare i bordi, farla incorniciare e riservarle un posto di sua scelta all'interno del palazzo.

Da questi episodi, come da altri segnali, Jahangir sembrava essere sempre più determinato ad abbracciare la fede cattolica alla quale si dimostrava, però, allo stesso tempo riluttante a causa dei severi precetti da essa imposti, primo fra tutti la rinuncia alla poligamia.²³¹

L'epilogo della missione si mantenne incerto fino ad una decisione inaspettata di Jahangir, che, ai molti, parve essere un chiaro segnale di avvicinamento alla conversione: la concessione data ad alcuni dei suoi nipoti, figli del defunto fratello, Danyal, ad essere istruiti sulla religione cattolica e a ricevere pubblicamente battesimo.

Concessione o imposizione, e su questo punto rimane il dubbio, la scelta dell'Imperatore creò, come già accaduto in precedenza, numerosi interrogativi e diverse interpretazioni: secondo alcuni, infatti, si trattò, nuovamente, di un'oculata scelta strategica fatta per riuscire a portare mogli portoghesi per i principi a corte, o semplicemente per arricchire il proprio Harem con donne europee; secondo altri, fu una mossa per precludere, attraverso il battesimo, ogni possibilità di successione al trono ai principi che lo avevano ricevuto.

Nel 1610, nonostante i sospetti generatisi anche tra i Gesuiti, il desiderio di Jahangir trovò effettiva realizzazione quando, con una sontuosa funzione pubblica il 5 settembre dello stesso anno, Padre Xavier diede il battesimo ai principi prescelti ai quali, secondo la tradizione cattolica, furono dati nuovi nomi di derivazione europea; la notizia della loro conversione non tardò ad arrivare a Goa e al sovrano di Spagna, venendo accolta da entrambe le parti con

²³¹ Guerreiro, Fernão, Payne, C.H.. *Op. cit.*, pp. 65-67.

generale soddisfazione e con l'ottimismo che potesse essere il primo passo per arrivare alla conclusione di questa terza missione in maniera vittoriosa.²³²

Tra 1614 e 1615 i padri protagonisti della prima parte della terza missione, Xavier e Pinheiro, abbandonarono la corte moghul per fare ritorno a Goa e le redini della missione furono prese da Padre Corsi e Padre de Castro, i quali avrebbero seguito Jahangir in tutti gli spostamenti fino alla fine dei suoi giorni.²³³

Gli anni che seguirono furono segnati da una serie di tensioni politiche che misero in pericolo il buon andamento della missione la quale ritrovò un equilibrio favorevole durante gli ultimi anni di vita di Jahangir il quale morì, nell'ottobre del 1627, durante un viaggio tra il Kashmir e Lahore.

Lasciò, come il padre, molte incertezze su quale fosse stata la sua attitudine religiosa al momento della morte che contribuirono alla creazione di leggende su un suo presunto battesimo segreto del quale, però, nessuna fonte attendibile ha mai fatto menzione.²³⁴ Visse la religione in modo sicuramente diverso dal padre, portando avanti una ricerca che, pur ruotando attorno alle medesime tematiche, fu essenzialmente diversa per le modalità in cui si svolse e per le sue finalità.

La successione al trono del figlio di Jahangir, Shah Jahan (r. 1627-1658), videro un nuovo cambio di rotta nella gestione dell'Impero. Il nuovo sovrano, a differenza del padre interessato all'attività di governo, dimostrò un atteggiamento all'insegna dell'ortodossia.²³⁵

Senza dichiararsi in maniera favorevole o contraria alla presenza portoghese e cristiana, colse comunque l'occasione di dichiarare guerra ai Portoghesi nel 1632, vincendola e portare un gran numero di prigionieri cristiani ad Agra, i quali, assieme ai padri Gesuiti, furono vittime di persecuzioni da parte dell'imperatore.

Nel 1635 mise i padri gesuiti nelle condizioni di dover distruggere la chiesa di Agra, della quale diede, però, il permesso di riedificazione l'anno seguente.²³⁶

²³²Maclagan, E.. *Op. cit.*, pp. 72-73.

²³³ Ivi, p.75

²³⁴ Ivi, p. 90-92.

²³⁵ Ivi, p. 99.

²³⁶ Fonte online: <http://www.agraarchdiocese.com/akbar-church.aspx>

Nell'ambito della missione, gli anni del regno di Shah Jahan sono poco documentati e non videro episodi di rilevanza, a parte la morte di Padre Corsi nel 1635 seguita, dieci anni dopo, da quella di Padre de Castro.

Peggiori furono gli sviluppi della missione con la salita al trono di Aurangzeb (r.1658-1707), con il quale l'impero subì un ribaltamento totale attraverso l'istituzione di un regime di estrema aderenza all'Islam, nel quale si svilupparono tutte le debolezze che avrebbero portato alla fine dell'era moghul. In un clima di fanatismo, in cui qualsiasi aspetto di diversità dalla legge islamica era visto come un pericolo da eliminare, i padri gesuiti iniziarono ad avere sempre meno libertà d'azione;²³⁷ l'attività di preghiera e di conversione venne, in questi anni, portata avanti in maniera silenziosa e quasi nascosta e non trovò più terreno fertile per ristabilire la forza ottenuta con i precedenti imperatori.

²³⁷ Maclagan, E. *Op. cit.*, p. 122.

Capitolo Quarto

L'ICONOGRAFIA CRISTIANA NELLA PITTURA MOGHUL

4. L'incontro tra arte cristiana e arte moghul: risultati stilistici

I gesuiti giunti alla corte moghul (1580) portarono con loro un gran numero di opere d'arte, soprattutto fiamminga, con lo scopo di utilizzarla per un fine "didattico" destinato alla conversione. I missionari non riuscirono a portare a compimento il loro scopo, ma permisero, seppur in modo inconsapevole, la nascita di una nuova fase stilistica della scuola di pittura moghul, comunemente chiamata *Mughal-Christian Art*.²³⁸

A tale fase corrispose il progressivo abbandono dell'arte narrativa, seguita durante il regno di Akbar (m.1605), in favore di miniature indipendenti: ritratti, raffigurazioni di eventi o in generale soggetti in grado di attirare l'interesse dell'imperatore, poi raccolte in appositi album (*muraqqa*).²³⁹

In questi anni i soggetti cristiani divennero il principale campo di interesse e di indagine da parte degli artisti di corte, che unirono le loro abilità ai nuovi concetti di rappresentazione dell'anatomia umana, degli spazi architettonici e degli elementi della natura, che da quel momento iniziarono ad essere rappresentati con maggior realismo.²⁴⁰

Le opere europee, costituite in massima parte da incisioni, furono il principale tramite di acquisizione dell'iconografia cristiana da parte della cultura moghul.²⁴¹ Nonostante la mancanza di colore di tali incisioni, gli artisti furono in grado di apprendere con grande velocità un linguaggio stilistico a loro estraneo e adattarlo al proprio stile.

²³⁸ Madhok, P. *Op. cit.*

²³⁹ Beach, M.C. *The Grand Mogul: Imperial Painting in India: 1600-1606*. Williamstone: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1978, p. 43.

²⁴⁰ Srivastava, A.K. *Op. cit.*, pp. 75-77

²⁴¹ Flores, J.; Vassallo e Silva, N. *Op. cit.*, p. 108.

Come ha fatto notare Gauvin Alexander Bailey, i gesuiti introdussero alla corte moghul un ampio spettro di arte del Rinascimento europeo e incontrarono quello a sua volta definibile come Rinascimento dell'arte moghul, allora al suo massimo splendore. L'avvicinamento di questi due stili diede vita a un nuovo clima di sperimentazione e creatività artistica.²⁴²

4.1 Rappresentazione allegoriche del potere

È già stato detto che il clima di cordialità che definì l'esperienza dei Gesuiti alle corti moghul non portò ad alcun risultato tangibile da parte dei missionari, i quali, nonostante i molti sforzi, fecero sempre ritorno a Goa senza aver raggiunto il vero scopo della missione.

Nello scambio culturale che avvenne tra Gesuiti e Moghul, va tenuto in considerazione che non vi fosse una parte più debole rispetto all'altra, ma che sia i padri missionari scelti sia gli imperatori con cui vennero a confrontarsi fossero personalità di estrema intelligenza e, almeno nel caso degli imperatori moghul, dotati di singolare astuzia; le tre missioni si possono dunque considerare riuscite dal punto di vista del mantenimento di una pace tra le parti ma, allo stesso tempo, un reciproco tentativo di sovversione silenziosa dell'altro.

Se da un lato - com'è noto - i Gesuiti intendevano far abbandonare la fede islamica agli imperatori moghul, al fine di allargare la propria influenza su una parte del subcontinente indiano ancora "vergine" al cristianesimo, dall'altro lato la furbizia dei Moghul portò gli stessi a riconoscere l'importanza rappresentata dall'utilizzo dell'arte cristiana di devozione: l'iconografia di quest'ultima, messa in relazione con la tradizione indiana e persiana della corte, avrebbe costituito una forma di propaganda del potere imperiale finalizzata a tramandare un messaggio di sovranità "santificata".²⁴³

I Moghul accettarono l'arte introdotta dai Gesuiti e ne fecero proprio veicolo di rappresentazione di potere e gloria. Riprendendo la definizione data da Ebba Koch, le

²⁴² Bailey, G.A. *Op. cit.*, p. 11.

²⁴³ *ibid.*

immagini cristiane non furono utilizzate *ad maiorem Dei Gloriam*, bensì ad *maiorem Moguli gloriam*, dando, in questo modo, nuovo impeto ad un'arte in continuo "movimento".²⁴⁴

L'attenzione degli imperatori si indirizzò da subito verso rappresentazioni di soggetti Biblici a cui fosse semplice relazionarsi e, dal momento che i Gesuiti vi fecero riferimento come metafora del buon governo, li riutilizzarono nella creazione di immagini allegoriche che esprimessero il concetto di controllo esercitato dal potere imperiale.²⁴⁵

Il primo impatto con un'immagine di questo tipo avvenne quando Akbar ricevette la copia della *Bibbia Poliglotta*, il cui episodio è già stato menzionato nel precedente capitolo.²⁴⁶

La decorazione del fronte dell'opera si dimostrò particolarmente interessante dal punto di vista iconografico. Infatti, inclusi in un'architettura e con alle spalle un paesaggio, vi sono quattro animali: un bue, un leone, un agnello e una volpe. Come indicato da Ebba Koch, l'immagine rappresenterebbe un simbolo della pacifica convivenza tra gli animali, uniti sotto la legge divina, un tema riconducibile alle parole del profeta Isaia e che, spiegato dai missionari all'imperatore, fu sicuramente compreso senza alcuna difficoltà, data la familiarità dei Moghul all'assimilazione di immagini simboliche e testo scritto.²⁴⁷

Scene di pacifica convivenza tra animali dal temperamento opposto furono da quel momento largamente impiegate nelle produzioni dell'atelier e finalizzate a dimostrare il carattere ambivalente del sovrano come uomo pio ma, al contempo, forte e ambizioso.

Un riferimento a questo genere è offerto dall'immagine di Govardhan, artista hindu e allievo di Basawan, dal titolo *Akbar con un leone e un agnello*, opera postuma alla morte dell'imperatore Akbar: l'imperatore decedette nel 1605, mentre l'opera fu eseguita intorno al 1630, dunque fu probabilmente commissionata dall'allora imperatore Shah Jahan (r.1628-1658), il cui nome è riportato sui margini dell'opera. L'immagine rimanda all'idea di canonizzazione dell'imperatore defunto il quale, dopo la morte, fu ricordato con il titolo di *'Arsh-Ashiyani* ("colui che risiede sul trono Divino").²⁴⁸

²⁴⁴ Koch, E. *Op. cit.*, p. 9.

²⁴⁵ Madhok, P. *Op. cit.*

²⁴⁶ Vedere cap. Secondo.

²⁴⁷ Koch, E. *Op. cit.*, p. 2.

²⁴⁸ Welch, S.C. *Op. cit.*, p. 96.

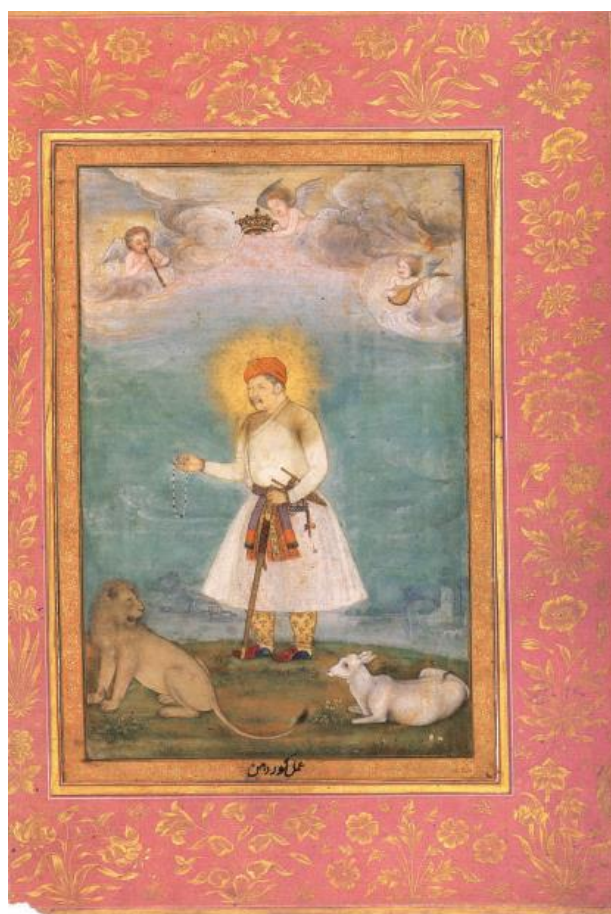


Figura 20. Govardhan, *Akbar tra un leone e un agnello*, corte moghul, 1630 ca.

Acquerello opaco su carta. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Nella miniatura in esame l'imperatore Akbar, raffigurato in piedi e di tre quarti, appare sorridente e circondato da una luce non terrena. Sopra di lui tre cherubini intenti a suonare strumenti musicali accompagnando l'incoronazione dell'imperatore, mentre il terzo si accinge appunto ad incoronare l'imperatore con una corona dal taglio europeo. Con la mano destra Akbar offre un rosario, mentre nella sinistra tiene una spada, indice di forza e potere. A terra sono raffigurati il leone e l'agnello, il quale, simbolo di pace, riposa indisturbato dalla presenza dell'animale feroce al suo fianco.

La composizione dell'immagine, sebbene ricca di riferimenti iconografici europei, contiene elementi di stile indigeno, in un risultato finale di perfetta combinazione tra le due tradizioni; le figure, poco visibili poiché "fuse" nello sfondo del cielo blu, sono infatti di stampo Indiano,

ma si trovano inserite in un'architettura aerea di derivazione Fiamminga, che l'artista trasse dall'osservazione di opere europee.²⁴⁹

4.1.2 L'allegoria del globo terrestre: il mondo ai piedi dell'imperatore

Le rappresentazioni allegoriche dell'imperatore trovarono uno spazio sempre maggiore dal momento della salita al trono di Jahangir (r.1605-1627), con il quale iniziò a diffondersi un tema particolarmente apprezzato anche dal successore Shah Jahan (r.1628-1658). Una delle allegorie più diffuse infatti durante i due regni fu quella della rappresentazione del sovrano in piedi sopra a un globo terrestre o con lo stesso tra le mani.²⁵⁰ La popolarità di questo tipo di immagine e del suo chiaro messaggio di forza può essere ricondotta all'origine del nome stesso dell'imperatore che per primo ne fece ricorso.

Nella cronaca della sua ascesa al trono, presente nella raccolta di memorie *Jahangirnama*, l'imperatore diede una spiegazione alla decisione di abbandonare il nome di Salim, in favore di Jahangir:

When I became emperor it occurred to me that I should change my name lest be confused with the Caesars of Anatolia. An inspiration from the beyond suggested to me that the labor of emperors is world domination (jahangiri), so I named myself jahangir and made my honorific *Nuruddin* [light of religion] because my accession occurred at the time of the majestic greater luminary, at a time when the world was being illuminated.²⁵¹

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Il tema iconografico del globo terrestre non è direttamente collegato all'iconografia cristiana tratta dall'arte di devozione, ma costituisce un importante elemento per comprendere il modo in cui gli imperatori Moghul riuscirono, in generale, a impossessarsi di un'iconografia estranea al loro linguaggio artistico e a farne un proprio mezzo di dichiarazione e affermazione del potere.

²⁵¹ Jahangir. *The Jahangirnama: Memoirs of Jahangir, Emperor of India: Translated, edited, and annotated by Wheeler M. Thackston*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; New York: Oxford University Press, 1999, p. 22.

Nel leggere le parole dell'imperatore se ne può dedurre che l'idea di dominazione universale fosse già insita nell'idea stessa di divenire sovrano: Jhahangir parla di dominazione del mondo come "compito" del sovrano, si rende dunque facile comprendere come il tema del globo terrestre sia divenuto molto comune e apprezzato dal sovrano.

Il globo terrestre e la sua rappresentazione²⁵² assunsero un ruolo fondamentale nell'esercizio dei poteri statali, nella scoperta di nuovi mercati e tratte marine, dopo che l'affermazione della rivoluzione Copernicana all'inizio del sedicesimo secolo mise in ombra la concezione dell'universo diffusa dal medioevo cristiano. Al medesimo tempo mappamondi e mappe iniziarono a circolare come oggetti di prestigio e a essere utilizzati come doni o merce di scambio arrivando anche in India, dove apparvero per la prima volta in pittura nelle opere dell'atelier di Jahangir.²⁵³

Gli imperatori moghul videro sicuramente, in tale oggetto, un'interessante opportunità di espressione del proprio potere e di superiorità politica; il fatto di farsi rappresentare con il globo terrestre ai propri piedi, o stretto tra le mani, rende perfettamente l'idea di dominio assoluto che era intenzione degli stessi trasmettere.

L'artista che meglio seppe raffigurare questo tipo di tema fu Abul Hasan, uno dei pittori favoriti dall'imperatore Jahangir e citato nelle sue memorie assieme ad un solo altro pittore, Mansur.²⁵⁴

La miniatura in cui Jahangir è stretto in un abbraccio a Shah Abbas di Persia (r.1587-1629), sul globo terrestre, è un perfetto esempio di allegoria del potere politico del sovrano Moghul

²⁵² Le esplorazioni transoceaniche divennero il principale interesse delle potenze europee del sedicesimo secolo. Dal momento che l'organizzazione di nuove spedizioni divenne all'ordine del giorno, la domanda di produzione di mappe geografiche e mappamondi crebbe in modo considerevole. Furono gli artigiani dei Paesi Bassi a detenere il primato in questo genere di produzione; Stevenson, E.L. *Terrestrial and celestial globes: their history and construction, including a consideration of their value as aids in the study of geography and astronomy: Vol II*. New Haven: published for the Hispanic Society of America by the Yale University Press; London: Humfrey Milford Oxford University Press, 1921, p. 1.

²⁵³ Ramaswamy, S. "Conceit of the Globe in Mughal Visual Practice." *Comparative Studies in Society and History* 49.4 (ottobre 2007), pp. 751-782, p. 752.

²⁵⁴ Beach, M.C., *Op. cit.*, 1981, p. 26.

(Figura 21).²⁵⁵ Rispetto al rivale persiano, Jahangir si fece rappresentare più alto, con vesti più eleganti e impreziosite da gioielli. La carnagione del Moghul è inoltre più chiara, probabilmente per ostentare un maggior status di nobiltà e chiara influenza di derivazione europea; l'impressione data dalla diversa corporatura dei due, in cui vi è una visibile disparità, intende comunicare la maggiore forza di Jahangir rispetto al sovrano safavide. Infatti, trasmette l'idea di sottomissione e fragilità di quest'ultimo: egli è di statura inferiore e, inoltre, è rappresentato sopra l'agnello, diversamente da Jahangir, fieramente posizionato sopra la figura del leone.²⁵⁶ L'opera, oltre ad essere un'allegoria del potere imperiale moghul, rimanda a un episodio mai realmente avvenuto, ovvero l'incontro tra i due sovrani. Il loro abbraccio infatti non indica un legame tra i due; è storicamente noto che vissero in forte antagonismo per il controllo di Qandahar (Afghanistan), territorio e fortezza in mano all'impero moghul.²⁵⁷

²⁵⁵ La diffusione di immagini rappresentanti il globo terrestre all'interno della corte moghul è molto probabilmente legata all'incontro avvenuto tra Jahangir e il diplomatico inglese Sir Thomas Roe, (presso l'accampamento di Mandu) nel 1617, dunque in un periodo pressappoco coincidente alla commissione dell'opera in questione (1618 ca.) e di altre con lo stesso soggetto iconografico. Roe, ambasciatore inglese, fu mandato in India da James I tra il 1615 e il 1619 e fu il primo di una serie di viaggiatori europei ad entrare in contatto con i sovrani della corte moghul (gli sarebbero seguiti un portoghese, il veneziano Manucci, di cui si farà più ampia menzione in seguito e un tedesco). Roe riuscì a stringere stretti rapporti sia con l'imperatore Jahangir, che con i missionari allora presenti a corte per la loro terza missione. L'ambasciatore, oltre a rappresentare un'importante testimonianza sulla vita alla corte di Jahangir, attraverso i racconti riportati nei suoi diari, costituì un importante "mezzo" attraverso il quale opere d'arte europea entrarono alla corte moghul; fece, infatti, largo uso di opere d'arte come forma di dono all'imperatore; Maclagan, E. *Op. cit.*, p. 5, p. 224. Nei ritratti allegorici moghul si possono riscontrare numerosi indizi di ispirazione a prototipi inglesi. La stessa opera presa in considerazione, *Jahangir che abbraccia Shah Abbas*, è indicata da Milo Beach come possibile ispirazione da un *Ritratto della regina Elisabetta I*, eseguita da Gheeraerts il Giovane nel 1592 ca. e conservato presso la National Portrait Gallery di Londra. La monarca è rappresentata in piedi sopra ad un globo terrestre e, come nell'immagine di Abu'l Hasan, illuminata da una luce celestiale con un cielo a fare da sfondo; Beach, M.C. *Op. cit.*, 1981, p. 31-32.

²⁵⁶ Ramaswamy, S. *Op. cit.*, p. 755.

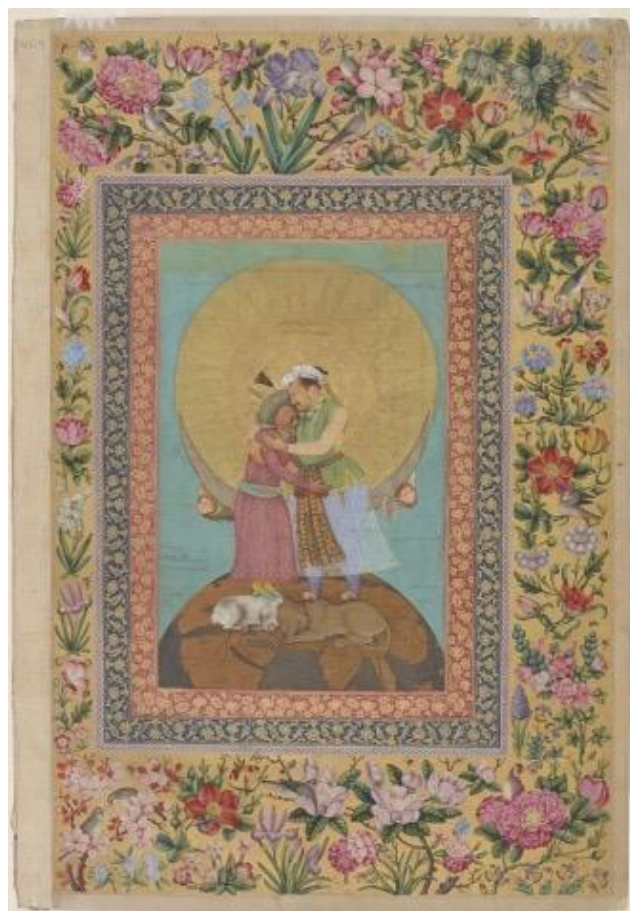


Figura 21. Abu'l Hasan, *Jahangir che abbraccia Saba Abbas di Persia*
o *Il sogno di Jahangir*, corte Moghul, 1618 ca.
Acquerello opaco, inchiostro e oro su carta.
Freer Gallery of Art , Freer|Sackler,
The Smithsonian Museum of Asian Art, Washington D.C.

Ai lati dei due imperatori sono dipinti due cherubini, già incontrati nell'allegoria di Akbar, i quali sorreggono un sole e una luna uniti a formare una grande aureola che incornicia i due sovrani.

Figure di angeli, cherubini o cupidi costituivano alcuni degli elementi direttamente adottati dall'iconografia europea del sedicesimo secolo e iniziarono ad entrare in uso nelle pitture moghul già nell'atelier di Akbar; l'applicazione di questi motivi nei ritratti allegorici, nei quali è

spesso riscontrabile un simbolo di potere, come la corona o la spada - visto anche nelle illustrazioni sopra riportate - venne utilizzata per simbolizzare una giustificazione divina all'attività di governo e divennero particolarmente diffusi nelle rappresentazioni commissionate da Jahangir e Shah Jahan.²⁵⁸

Allo stesso tempo va rilevato che la figura dell'angelo non era invece estranea alla pittura moghul anzi, secondo la definizione di Losty, è tra le più belle creazioni della scuola di pittura moghul, derivata dalla tradizione iconografica persiana, alla quale gli artisti moghul scelsero generalmente di dare connotati femminili.²⁵⁹ La sua rappresentazione nelle decorazioni dei palazzi imperiali divenne particolarmente popolare con Jahangir e Shah Jahan, entrambi i quali fecero utilizzo di questo soggetto nei fregi dei soffitti e nelle decorazione delle stanze private dei palazzi.²⁶⁰

²⁵⁸ Srivastava, A.K. *Op. cit.*, p. 82-83.

²⁵⁹ Losty, J.P. *Op. cit.*, p. 34.

²⁶⁰ Schimmel, A. *Op. cit.*, p. 290.

4.3 La Vergine e Gesù Cristo. Protagonisti della pittura moghul

4.3.1 La tomba di Akbar nella testimonianza del viaggiatore veneziano Niccolò Manucci

This mausoleum is a very large dome of great height, made all of marble adorned with many kinds of precious stones, the roof all gilded and enamelled in many pleasing colours. The garden is very large and pleasant, walled in on all sides, with various seats inside. There were drawings of human figures. Over these the king Aurangzeb ordered a coat of whitewash to be applied, so that the drawings might not be seen. He said such things were prohibited by the Mahomedan religion. I obtained entrance to this garden several times to inspect the mausoleum, being anxious the above-named figures before Aurangzeb should order them to be covered over. The figure in the principal gateway of the garden were crucifix, the Virgin Mary, and Saint Ignatius. [...] He opened the door, and i joined with him in making a very low bow in total silence, then barefooted i went round and saw everything. As i have already said, there was a holy crucifix the image of Our lady with the infant Jesus in her arms, while the left was sain Saint Ignatius, the whole delineated. In the ceiling of the dome were great angels and cherubim and many other painted figures.²⁶¹

La descrizione degli affreschi²⁶² decorativi nel mausoleo di Akbar, situato a Sikandra, luogo scelto dall'imperatore stesso per la propria tumulazione, nelle vicinanze di Agra, viene qui

²⁶¹ Manucci, N. *Storia Do Mogor: or Mogul India: 1653-1708: translated with introduction and notes by William Irvine: vol. I.* London: Murray pub., 1907, p. 141, cit.

²⁶² Pur non essendo il principale tema di ricerca, che intende concentrarsi sulle influenze cristiane nella pittura di miniatura moghul, è importante sottolineare che l'iconografia cristiana ebbe una forte influenza anche nella produzione di affreschi. Soggetti cristiani vennero dipinti nei principali palazzi imperiali, nei giardini annessi e in abitazioni di nobili legati alla corte moghul. Le figure di Cristo e della Vergine, assieme a quelle di alcuni profeti, costituirono una commissione dell'imperatore Akbar (tra 1580 e 1585 ca.) per le pareti del palazzo imperiale di Fatehpur Sikri, facendovi includere un'immagine copiata dall'artista tedesco George Pencz, *Il Re filosofo*, eseguita dal pittore di corte Kesu Das (Bailey, G.A. "The Indian Conquest of Catholic Art: The Mughals, The Jesuits, and Imperial Mural Painting." *Art-Journal*, vol. 57, n.1, The Reception of Christian Devotional Art (Spring, 1998), pp. 24-30, p. 26.

riportata dalle pagine della *Storia do Mogor*, opera del medico veneziano Niccolò Manucci (1638-1717) e importante fonte per la conoscenza dei costumi, delle vicende politiche e religiose e della generale storia dell'impero moghul, nel quale il veneziano fece il suo arrivo nel 1656, vivendo così le vicende che portarono alla fine del regno di Shah Jahan e all'inizio di quello di Aurangzeb (r.1658-1707).²⁶³ Il Manucci dedicò l'intera vita all'India e spese più di trent'anni al servizio dell'impero moghul, caratterizzati da abbandoni e continui ritorni, in una realtà che tanto lo attirava e lo invogliava a tramandare agli europei tutte le conoscenze acquisite, tanto lo allontanava per le enormi differenze culturali²⁶⁴ che non potevano essere colmate.²⁶⁵

La scelta di una decorazione totalmente ispirata all'iconografia cristiana, per il luogo dell'eterno riposo, costituisce, a mio avviso, un'importante testimonianza dell'importanza attribuita dagli imperatori al messaggio contenuto in quella stessa iconografia. È inoltre

²⁶³ Razà, R. Manucci, Nicolò in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 69 (2007). Fonte online: http://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-manucci_%28Dizionario_Biografico%29/

²⁶⁴ A questo proposito ho trovato interessante quanto riportato nel saggio di Ethan Carlson, *Power, Presents, and Persuasion: Early English Diplomacy with Mughal India* nel quale l'autore si occupa di analizzare le difficoltà incontrate dai primi ambasciatori europei in Asia portando ad esempio il caso, già citato, della presenza alla corte moghul dell'ambasciatore inglese Sir Thomas Roe. In un preciso passaggio si fa riferimento ad una particolarità propria dei moghul i quali, sebbene allora (nell'articolo si fa preciso riferimento alle festività per il compleanno di Jahangir del 1617) detenessero il potere supremo sul mondo, non conoscessero assolutamente nulla di quel mondo al di fuori del loro impero conquistato. I moghul non ebbero mai controllo sui mari e non erano a consci di usi e costumi diversi dai propri. Attraverso una citazione di Marguerite Eyer Wilbur, in *The East India Company and the British Empire in the Far East*. New York: Richard R. Smith, 1945, Carlson evidenzia che, per l'imperatore Jahangir, "India was the entire universe"; Eyer Wilbur, M. *Op. cit.*, p. 72 cit. in Carlson, E. *Op. cit.* Lo sconosciuto, il mondo esterno era semplicemente "inferiore" e automaticamente sottomesso alla grandezza del suo impero. Ho trovato tale affermazione utile anche ai fini della comprensione riguardo i modi in cui avvenne la ricezione dell'arte europea e lo sfruttamento dell'iconografia cristiana, la quale divenne, in gran parte, mezzo di affermazione della propria grandezza e del proprio diritto a governare in quanto derivata dall'alto.

²⁶⁵ Subrahmanyam, S. *Three Ways to be Alien: Travails & Encounters in the Early Modern World*. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press, 2011, pp. 160-161.

importante ricordare che l'imperatore Akbar, quando morì nel 1605, lasciò grandi dubbi sulla fede in cui aveva abbandonato il mondo terreno, non avendo dato alcun segnale di volontà di conversione alla fede cattolica nonostante l'entusiasmo dimostrato nei confronti dei Gesuiti a corte.

4.3.2 La figura di Maria nella cultura islamica e moghul

Se si pensa che l'atelier di pittura moghul divenne una realtà concreta sotto la guida di Akbar - dunque dalla seconda metà del sedicesimo - e che i primi Gesuiti arrivarono alla sua corte circa vent'anni dopo, si deduce facilmente che l'iconografia cristiana entrò a far parte della sfera artistica moghul non molto tempo dopo la definizione del suo stile.

Come indicato nel Capitolo Secondo, fu con la creazione dell'ultima parte del manoscritto *Hamzanama*, terminato nel 1580 ca., che si arrivò all'approdo di un processo evolutivo che rese possibile definirne le opere di stile prettamente moghul.

La velocità con cui le immagini della Vergine e di Gesù entrarono a far parte del repertorio di pittura moghul e la loro diffusione tra i soggetti di derivazione europea realizzati negli atelier delle corti, non furono determinati esclusivamente dalla bravura degli artisti, abituati sin dagli inizi alla commistione di stili (indiano e persiano), ma anche al fatto che la figura di Maria non fosse assolutamente sconosciuta all'Islam e ai moghul stessi.

Alla corte di Akbar, Maria era una figura ben conosciuta: la stessa madre dell'imperatore, la quale ebbe anche una certa influenza nell'andamento della prima missione dei Gesuiti nell'impero, si chiamava Maryam, forma arabizzata di Maria. Unica donna ad essere menzionata per nome nel Corano,²⁶⁶ è sempre stata guardata dall'Islam come esemplare di obbedienza, fedeltà, pietà, nonché modello di purezza da seguire.²⁶⁷

²⁶⁶ Alla figura di Maria viene dedicata l'intera Sura XIX, *Maryam*. Nella Sura III, verso 43 viene definita la donna eletta da Allah tra tutte le donne del mondo; Piccardo, H.R. [a cura di]. *Il Corano: revisione e controllo dottrinale Unione delle Comunità ed organizzazioni Islamiche in Italia*. Roma: Newton, 1999, p. 70, 263).

²⁶⁷ Haddad, Y; Smith, J. "The Virgin Mary in Islamic Tradition and Commentary." *The Muslim World*, vol. LXXIX, nos. 3-4 (giugno/ottobre 1989), pp. 161-187, pp. 161-162.

4.3.4 La rappresentazione di Maria nelle miniature moghul

Nel capitolo precedente si è già fatta menzione dei due doni ricevuti dall'imperatore Akbar da parte dei missionari gesuiti nel 1602: due copie di icone Mariane, la *Madonna del Popolo* e la *Salus Populi Romani* che riscossero un enorme successo tanto presso l'imperatore Akbar, tanto con l'allora ancora principe Salim (futuro Jahangir).

L'entusiasmo dimostrato verso la figura della Vergine diede avvio a una corposa produzione di immagini rappresentanti Maria e Gesù o la Natività. Va però riscontrato che, in linea con quanto detto precedentemente, le immagini mariane attirarono l'attenzione dell'imperatore moghul già prima dell'arrivo delle due copie romane.

Nel 1600 ca. un artista di corte non identificato realizzò una copia di una Madonna con Bambino ripresa da un'incisione di Albrecht Dürer risalente al 1513 e oggi conservata presso la Biblioteca Reale di Windsor.

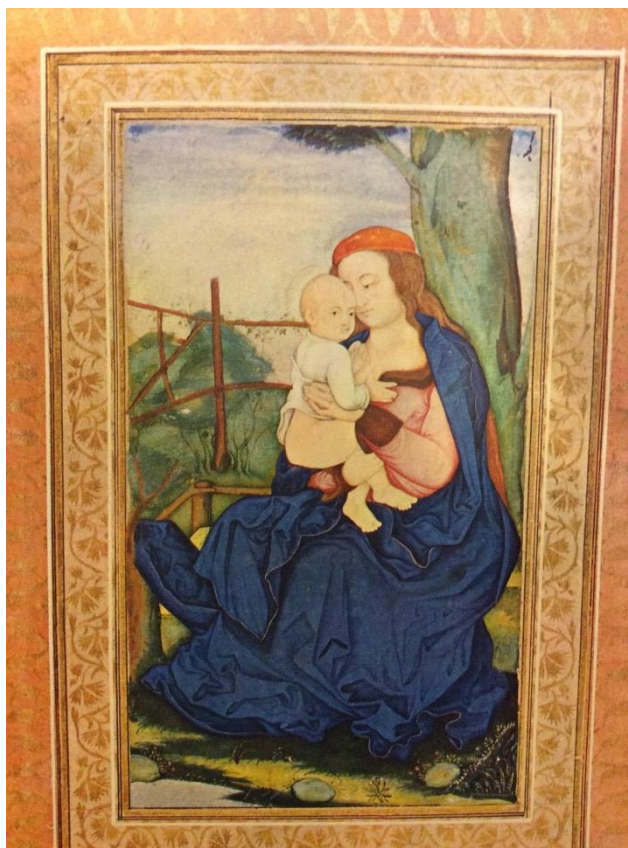


Figura 22. *La Madonna col Bambino*, copia moghul, 1600 ca.
Acquerello opaco su carta. Biblioteca Reale, Windsor.

L'aspetto interessante dell'opera risiede nel suo carattere ibrido, costituito dalla commistione tra stile europeo, o del tentativo di emulazione dello stesso e dall'evidente mano dell'artista moghul il quale, come fa notare Mario Bussagli, "La copia risulta particolarmente felice nell'albero e nel volto della Madonna. Le durezze del panneggio sono determinate dalla difficoltà di comprenderne tecnica e struttura".²⁶⁸



Figura 23. Albrecht Dürer, *Madonna dell'albero*, 1513 ca. Incisione.

The Metropolitan Museum of Art. New York

La mescolanza di caratteristiche tipiche dell'arte europea e della tradizione indo-persiana continuò a essere applicata alle numerose rappresentazioni di Madonna con Bambino (Scene

²⁶⁸ Bussagli, M. *Op. cit.*, p. 93, cit.

di Natività, Presentazione al Tempio e Fuga in Egitto, Adorazione dei Magi),²⁶⁹ nelle quali, probabilmente a seconda del gusto dell'artista, è possibile individuare caratterizzazioni tipicamente europee o indigene.

4.4 L'uso dell'iconografia cristiana come propaganda del potere imperiale

Come menzionato precedentemente, le figure di Gesù e della Vergine Maria erano note all'universo moghul già prima dell'arrivo dei missionari gesuiti a corte. Tuttavia, la loro rappresentazione e l'utilizzo della relativa iconografia a fini autocelebrativi del sovrano non emerge che fosse stata utilizzata prima di allora, facendo piuttosto riferimento ad altri personaggi eroici presenti nell'epica Persiana della *Shahnama* o personaggi storici, quali Salomone e Alessandro Magno.²⁷⁰

L'attaccamento quasi ossessivo alla figura di Gesù nelle immagini imperiali, nelle quali è possibile trovare, oltre a ritratti dell'imperatore con immagini di Cristo, anche personificazioni del sovrano stesso in veste del Salvatore, ebbe inizio come conseguenza della prima presenza di Gesuiti alla corte di Akbar (dunque, a partire dal 1573) e avrebbe poi trovato un'applicazione maggiore con Jahangir, mentre non vi è alcuna testimonianza di questa tendenza nei primi due imperatori, Babur e Humayun. Sarebbe dunque, come fa notare Azfar Moin, una tendenza nata e sviluppatasi in India.²⁷¹

Basandosi su tale constatazione se ne deduce che l'attaccamento, quasi ossessivo, all'iconografia cristiana e alle figure di Maria e Gesù trovò la sua ragione di esistere in un contesto di per sé unico: un impero nato e sviluppatosi smisuratamente, in un tempo relativamente breve, fondato da una stirpe non indiana, ma che seppe conquistare nella sua completezza, anche dal punto di vista culturale; una serie di imperatori "illuminati" sotto i quali si sviluppò un nuovo linguaggio artistico che, come detto in precedenza, avrebbe

²⁶⁹ Per un catalogo esaustivo delle rappresentazioni di Madonna con Bambino e le variazioni del tema rimando all'opera di Bressan, L. *Maria nella devozione e nella pittura dell'Islam*. Milano: Jaca Book, 2011.

²⁷⁰ Moin, A. "Akbar's "Jesus" and Marlowe's "Tamburlaine": Strange Parallels of Early Modern Sacredness." *Fragments* 3 (2013-2014), p. 3.

²⁷¹ Ibid.

primeggiato nel panorama Indiano, lasciandovi un segno indelebile; la presenza quasi costante dei Gesuiti, se si considera la durata totale delle tre missioni (1580-1630) che, seppur fallimentari, persistettero fino all'ultimo nel loro intento di conversione degli imperatori - due dei quali, Akbar (m.1605) e Jahangir (m.1627), ebbero la caratteristica comune di essere personaggi stimolati dall'arte e motori della stessa.

Le domande che sorgono spontanee nel rilevare le numerose rappresentazioni Mariane e Cristologiche (prodotte soprattutto durante il regno di Jahangir) è: perché questo attaccamento? Che cosa rappresentavano le figure di Maria e di Gesù per gli imperatori? E qual era, infine, il messaggio insito in quel tipo di rappresentazioni?

Come si è indicato all'inizio di questo capitolo, le pitture copiate dall'arte cristiana o ispirate dalla stessa, non si limitarono solo alla figura della Vergine e di Gesù, ma a una vasta gamma di soggetti, che diedero agli artisti la possibilità di acquisire nuove nozioni in campo stilistico e tecnico.

4.4.1 La sacralizzazione della sovranità

L'arte costituì il principale mezzo di comunicazione per instaurare un dialogo tra i missionari gesuiti e gli imperatori; l'aspetto che rese particolarmente interessante tale scambio fu che, se per i primi le icone portate a corte rappresentavano un possibile incentivo alla conversione, per la loro proprietà di "procurare uno stimolo emozionale alla preghiera",²⁷² per i secondi costituì il medium attraverso il quale facilitare la comunicazione di un messaggio.

Proprio per questo la potenza visiva delle immagini cattoliche riuscì a prevalere su quelle islamiche, prive di una propria tradizione figurativa devozionale, e venne utilizzata per due principali scopi: il primo era l'alta prevalenza hindu presente nell'impero moghul, fascia di cui facevano parte i principali nobili e il cui appoggio politico era fondamentale per il mantenimento degli equilibri imperiali; il secondo era la propria giustificazione nel concetto di sovranità, così com'era inteso dai moghul e nel valore dato alle immagini per rappresentare lo stesso.

²⁷² Madhok, P. *Op. cit.*

Per quanto riguarda il primo scopo si può notare che nell'esibizione di immagini di santi, Madonne e Gesù Bambini i Moghul trovarono la via per creare, all'interno delle proprie corti, una sostituzione almeno visiva alle divinità hindu.²⁷³ La figura femminile velata rappresentata da Maria ricordava infatti lo stile tipico delle donne indiane, mentre il Gesù Bambino aveva il potere di rievocare quella della divinità hindu Krishna.²⁷⁴ In riferimento a tale affermazione si può riportare un'immagine della Vergine con bambino, risalente all'epoca di Jahangir e eseguita da un artista sconosciuto: la Vergine è raffigurata in uno spazio aperto, seduta a terra vicino ad un albero; l'immagine è dominata dalle tinte del rosa in cui spicca il velo blu che copre le gambe della Vergine, mentre Gesù Bambino nudo è intento a portare dei fiori da mettere nel cesto tenuto in mano dalla madre (Figura..). Pur essendo evidente l'influenza Europea, la rappresentazione della donna ricorda molto quella delle tipiche raffigurazioni femminili indiane.



Figura 24. Autore sconosciuto, *Vergine e Gesù Bambino*, corte moghul, 1600-1625 ca.
Pigmento su carta. John Berthe Ford Collection, New York, USA.

²⁷³ Bailey, G.A., Op. cit., p. 38.

²⁷⁴ Madhok, P. *Op. cit.*

In riferimento al secondo scopo va invece ricordato come, per l'imperatore Akbar e, ancor più per Jahangir, la pittura rappresentò sin dagli inizi un importante mezzo di comunicazione.

Si è già visto come il secondo seppe sfruttare l'iconografia europea del globo terrestre per ribadire la propria grandezza. Allo stesso modo, il potere insito nelle immagini sacre, venne messo al servizio del potere imperiale per creare un'assimilazione tra la persona dell'imperatore e quella di Gesù, portando i sudditi a far riconoscere il proprio potere come divinamente approvato.²⁷⁵

L'associazione tra potere e arte figurativa non era prassi nuova alla corte moghul, si pensi, per esempio alla numerose scene di caccia, come l'opera dell'artista Basawan che raffigura l'imperatore Akbar in una scena di caccia alle tigri (1590 ca.),²⁷⁶ ma si era, fino a quel momento, indirizzata maggiormente alla dimostrazione di doti fisiche dell'imperatore o del suo coraggio.

Con l'arrivo dell'iconografia cristiana le rappresentazioni del sovrano assunsero un nuovo potere, definito da Azfar Moin come "talismanico".²⁷⁷

La pittura divenne cioè un medium di sacralizzazione della figura dell'imperatore e della madre dello stesso; tale principio trova un suo probabile fondamento già nella cultura timuride, la cui discendenza nella cerchia moghul era motivo di orgoglio.

Come sostiene Lisa Balabanlilar: "it would be a mistake to argue that Mughal allusions and references to sacred kingship originated solely in a desire to appeal to their non Muslim subjects, among many of whom semi-divine kingship was an established norm. Long before their arrival in India, the Timurids had expressed personal and dynastic connections to the divine and sacred".²⁷⁸

²⁷⁵ Madhok, P. *Op. cit.*

²⁷⁶ Welch, S.C. *Op. cit.*, p. 147

²⁷⁷ Moin, A. A. *The Millennial Sovereign: Sacred Kingship & Sainthood in Islam*. Columbia University press: New York, 2012, p. 212.

²⁷⁸ Balabanlilar, L. *Op. cit.*, p.143, cit.

L'iconografia cristiana non avrebbe dunque rappresentato altro che un tassello mancante all'espressione tangibile di un concetto già ben inserito nella mentalità della cultura moghul.

La facilità con cui questa venne accettata e utilizzata nelle rappresentazioni di corte sarebbe stata dunque il risultato di più fattori in collaborazione: la passione per l'arte, la tendenza alla sperimentazione artistica, la volontà di dimostrare la propria grandezza e il bisogno di un mezzo "tangibile" per trasmetterla.

Opera che rappresenta, meglio di molte altre, il concetto di sacralità legato al regnante e di superiorità sulla stessa è un particolare ritratto doppio, opera di collaborazione tra gli artisti Hasim e Abu'l Hasan, *Jahangir e Cristo*, eseguito tra 1610 e 1620 circa.

Aspetto interessante dell'opera, oltre alla particolare composizione sta nel posizionamento dei due protagonisti, dove Jahangir, il cui ritratto fu eseguito da Hashim, si trova sopra rispetto la figura del Salvatore.

Come fa inoltre notare Ebba Koch²⁷⁹ vi è una chiara differenza nel modo in cui l'imperatore e Cristo vennero rappresentati, il primo vestito elegantemente e con numerosi gioielli in vista è, inoltre, coronato da un'aureola decisamente più importante rispetto al Cristo che, all'occhio dello spettatore passa automaticamente in secondo piano.

È giusto dunque affermare che "the picture should be read as promoting the Mughal emperor 'above' the European Christ as a 'richer' visual object to the mystic quest of soul...".²⁸⁰

²⁷⁹ Koch, E. *Op. cit.*, p. 11.

²⁸⁰ *Ibid*, cit.



Fig.25 Hasan e Hashim, Jahangir e Cristo, corte moghul, 1610-1620 ca.

Acquerello opaco su carta. Chester Beatty Library, Dublino.

Conclusioni

Per arrivare all'elaborazione delle conclusioni su questo lavoro di tesi è stato per me necessario organizzare la ricerca in maniera cronologica.

Non avendo precedenti nozioni su quali fossero i principali eventi che costituirono la storia dei moghul e volendo indagarne alcuni dei molti aspetti artistici, mi è risultato necessario partire dall' "inizio".

Tale approccio mi è stato utile per scoprire alcuni aspetti delle personalità degli imperatori che hanno aiutato nella successiva comprensione dei comportamenti e delle scelte fatte dagli stessi durante la presenza dei missionari gesuiti a corte.

Mi ha interessato in modo particolare il velo di ambiguità che caratterizzò le tre missioni.

Sfogliando le pagine delle testimonianze dei missionari, tra il già citato commentario di Padre Monserrate e le numerose lettere, ne emerge una forte insicurezza da parte dei padri e, al medesimo tempo, la speranza di poter arrivare al raggiungimento di conversione finale degli imperatori.

Studiando il caso delle tre esperienze gesuite ne è emerso che, quella che doveva essere una storia dall'epilogo già scritto, si trasformò in un vero e proprio "rompicapo" per i missionari, stupiti di fronte alla curiosità degli imperatori verso la dottrina cristiana e, al medesimo tempo, confusi dai segnali contraddittori lanciati dagli stessi.

L'errore dei missionari fu, probabilmente, quello di sottovalutare la personalità dei due principali imperatori con cui vennero a confronto, Akbar e Jahangir.

Il primo, grandissimo imperatore era essenzialmente un curioso, un uomo alla continua ricerca della verità e abbastanza furbo da riuscire a mantenere costantemente accesa la speranza dei missionari, attraverso un interessamento al cattolicesimo, finalizzato solo al suo personale appagamento.

Jahangir invece, esperto patrono delle arti, trovò nella presenza dei missionari e nelle copie d'arte europea introdotte a corte la possibilità di arricchire il suo già corposo patrimonio artistico e le sue nozioni al riguardo.

La facilità con cui i rapporti tra i missionari e gli imperatori si consolidarono trovò anche una ragion d'essere nell'ambiente stesso in cui venne a realizzarsi. La corte moghul si costituì sin dall'inizio come luogo di scambio culturale. Tale caratteristica si rende particolarmente evidente anche prendendo in considerazione la stessa scuola d'arte moghul, che nacque

attraverso l'importazione di artisti stranieri, persiani, in una terra straniera ai moghul stessi, l'India e venne poi ad includere le maestranze indigene dando vita ad una scuola d'arte e alla creazione di un proprio linguaggio artistico dedotto dalla combinazione di due stili tra loro profondamente diversi. Soprattutto con l'imperatore Jahangir, ma interessando anche Akbar stesso, i gesuiti trovarono una forma di dialogo attraverso le arti riconoscendo l'estrema importanza che l'iconografia cristiana avrebbe potuto rappresentare come forma di medium in aiuto alla conversione. L'aspetto interessante, conseguente a questa scelta, fu che non solo le missioni non diedero alcun risultato di conversione, ma si rivelarono essere dei mezzi sfruttati dagli imperatori stessi per arricchire il proprio linguaggio artistico.

L'incontro tra le due arti fu senza dubbio, a mio avviso, agevolato dalla capacità degli artisti della corte di far propri, rielaborandoli, nuovi linguaggi artistici e iconografici provenienti da altre tradizioni, in questo caso dall'arte occidentale. La ripresa dell'iconografia cristiana, in particolare delle figure della Vergine Maria e di Gesù Cristo apparve ai loro occhi come un nuovo veicolo di propaganda politica e personale a favore dell'imperatore, riadattata alla propria cultura di origine. La scelta di queste figure ovviamente si rifà a due immagini già note nella cultura dell'Islam quali la Vergine Maria, unica donna nominata nel Corano e Gesù Cristo, riconosciuto nello stesso come penultimo profeta.

Gli imperatori moghul assunsero tale iconografia in loro favore: oltre a voler affermare tramite la santificazione della propria immagine il proprio potere sulla terra conquistata, volevano ribadire anche una discendenza timuride, nella quale era tradizionalmente intriso il concetto di regalità divinizzata. La necessità di giustificare il proprio potere regale su altri popoli fu probabilmente il motore trainante di questa contaminazione artistica, ma vi furono sicuramente altri elementi che contribuirono a tale processo, a mio avviso, tra i primi il senso di grandezza che ne caratterizzava le personalità e la certezza di essere al di sopra di tutti i popoli.

Attraverso l'iconografia cristiana, non solo esaudirono un desiderio artistico, arricchendo la propria scuola di opere dal carattere unico, ma riuscirono a individuare nella figura della Vergine e del Profeta un'immagine devozionale, che permettesse loro di dimostrare, in modo figurato, la propria giustificazione divina al potere.

In conclusione è quindi stato per me interessante vedere come un ordine potente quanto quello rappresentato dalla Compagnia di Gesù si fece benevolmente ingannare da sovrani illuminati che riuscirono a sfruttare a proprio favore quello che doveva costituire un mezzo per la loro conversione.

BIBLIOGRAFIA

Testi

Abul, F. *The Akbarnama* (ed. e trad. da Beveridge, H.), 3 vol. Delhi: Low Price Publications: 2002.

Alam, M.; Subrahmanyam, S. *Writing the Mughal World: Studies on Cultures and Politics*. New York: Columbia University Press, 2012.

Bailey, G. A. *The Jesuits and the Grand Mogul: Renaissance Art at the Imperial Court of India, 1580-1630*. Washington: Smithsonian Institutions, 1998.

Balabanlilar, L. *Imperial Identity in the Mughal Empire: Memory and Dynastic Politics in Early Modern South and Central Asia*. Londra: Taurus, 2012.

Beach, M.C. *The Grand Mogul: Imperial Painting in India: 1600-1606*. Williamstone: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1978.

Beach, M.C. *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1981.

Beach, M.C. *Early Mughal Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1987

Beach, M.C. *The New Cambridge History of India, Volume 1, Part 3: Mughal and Rajput painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Bhattacharjee, A. *A History of India (From the Beginning to 1947 A.D.)*. New Delhi: Rajesh Publications, 1986.

Behr, E. *L'ultimo imperatore*. Milano: Rizzoli, 1987.

Beveridge, A. S. *The Babur-nama in English (Memoirs of Babur): Translated from the Turki Text of Zabir'u'd-din Muhammad Babur Padshah Ghazni*. Londra, 1922.

- Bressan, L. *Maria nella devozione e nella pittura dell'Islam*. Milano: Jaca Book, 2011.
- Bussagli, M. *La miniatura indiana*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1966.
- Cimino, R. M. [et al.]; a cura di Fasana E. e Sorge G. *Civiltà indiana ed impatto europea nei secoli XVI-XVIII: l'apporto dei viaggiatori e missionari italiani*. Milano: Jaca Book, 1988.
- Correia-Afonso, J. *Letters from the Mughal Court: The First Jesuit Mission to Akbar (1580-1583)*. Bombay: Heras Institute of Indian History and Culture, 1980.
- Coslovi, F. [et al.]; a cura di Fasana E. e Sorge G.. *India tra Oriente e Occidente: l'apporto dei viaggiatori e missionari italiani nei secoli XVI-XVIII*. Milano: Jaca Book, 1991.
- Day, U. N. *The Mughal Government*. New Delhi: Mushiram Mahoharlal, 1970.
- Das, A . K. *Mughal Masters: Further Studies*. Mumbai: Marg Publications on behalf of the National Centre for the Performing Arts, 1998.
- Du Jarric, P. *Akbar and the Jesuits: an Account of the Jesuits Mission to the Court of Akbar*. New York/Londra: Harper & Brothers, 1926.
- Flores, J.; Vasconcelos de Saldanha, A. *Os Firangis na chancelaria Mogol: cópias portuguesas de documentos de Akbar 1572-1604*. New Delhi: Embaixada de Portugal, 2003.
- Flores, J.; Vassallo e Silva, N. *Goa and the Great Mughal*. Catalogo della mostra *Goa and the Great Mughal* (Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation Exhibitions Gallery, giugno 2004 - settembre 2004). Lisbona: Calouste Gulbenkian Museum, 2004.
- Garbe, R. "Akbar, Emperor of India. A Picture of Life and Customs from the Sixteenth Century." *The Monist*, vol. 19, n. 2 (1909): pp. 161-201.
- Goetz, H. "Arte dell'India Musulmana e Correnti Moderne". *Le Civiltà dell'Oriente*, vol. 4. Roma: Gherardo Casini edizioni, 1962.
- Gonzalez, V. *Aesthetic Hybridity in Mughal Painting, 1526-1658*. Farnham: Ashgate, 2015.
- Guerreiro, F.; Payne, C. H. *Jahangir and the Jesuits : with an Account of the Travels of Benedict Goes and the Mission to Pegu*. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1997.

- Habib I. [a cura di]. *Akbar and his India*. New Delhi: Oxford University Press, 1997.
- Hattstein, M.; Delius, P. [a cura di]. *Islam. Arte e architettura*. Savigliano: Gribaudo, 2007.
- Jahangir. *The Jahangirnama: Memoirs of Jahangir, Emperor of India: Translated, edited, and annotated by Wheeler M. Thackston*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; New York: Oxford University Press, 1999.
- Koch, E. *Mughal Art and Imperial Ideology: Collected Essays*. New Delhi: Oxford University Press, 2001.
- Kossak, S. *Indian Court Painting: 16th-19th Century*, Catalogo della mostra "India Court Painting: 16th-19th Century," (New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 25 marzo - 6 luglio 1997). New York: The Metropolitan Museum of Modern Art, 1997.
- Jaffar, S. M. *The Mughal Empire from Babur to Aurangzeb*. Peshawar: S. Muhammad Sadiq Khan, 1936.
- Léveque J.J.; Ménant N. *La pittura islamica e indiana*. Milano: Il Saggiatore, 1967.
- Losty, J. P. *A Prince's Eye. Imperial Mughal Paintings from a Princely Collection: Art from the Indian Courts*. Londra: Francesca Galloway, 2013.
- Maclagan, E. *The Jesuits and the Great Mogul*. Londra: Burns, Oates & Washbourne Ltd., 1932.
- Minissale, G. *Images of Thought: Visuality in Islamic India 1550-1750*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Monserrate, A. *The Commentary of Father Monserrate, S.J. on his Journey to the Court of Akbar: Translated from the Original Latin by J.S. Hoyland: annotated by S.N. Banerjee*. New Delhi: Asian Educational Services, 1992.
- Moura Carvalho, P. *Mir'at al-quds (Mirror of Holiness): a Life of Christ for Emperor Akbar: a Commentary of Father Jerome Xavier's Text and the Miniatures of Cleveland Museum of Art*. Boston: Brill, 2012.
- O'Malley, J. W. [et al.]. *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*. Philadelphia: Saint Joseph University Press, 2005.

Parker, C. H. *Relazioni globali nell'età moderna 1400-1800*. Bologna: il Mulino, 2010.

Ponnappa, K.C. *India's History (550 B:C: to 1858 A.D.): An Analytical Review*. Jaipur: Rawat Publications, 2003.

Schimmel, A. *The Empire of the Great Mughals: History, Art and Culture*. Londra: Reaction Books, 2013.

Seyller, J. [et al.]. *The Adventures of Hamza: Painting and Storytelling in Mughal India*. Washington, D.C. and Londra: Smithsonian Institution: Smithsonian Institution and Azimuth Editions Limited, 2002.

Srivastava, A. K. *Mughal Painting: An Interplay of Indigenous Foreign Traditions*. New Delhi: Mushiram Manoharlal Publishers, 2000.

Verma, S. P. *Mughal Painters and their Work. A Biographical Survey and Comprehensive Catalogue*. Bombay; Calcutta; Madras: Oxford University Press, 1994.

Welch, S. C. *India: Art and Culture: 1300-1900*. Catalogo della mostra *INDIA!* (New York, The Metropolitan Museum Of Modern Art, settembre 1985 - gennaio 1986). New York: The Metropolitan Museum Of Modern Art, 1985.

Articoli

Beach, M.C. "The Mughal Painter Daswanth." *Ars Orientalis*, vol. 13 (1982): pp. 121-133.

Binyon, L.; Arnold, T.W. "A Painting for Emperors and Princes of The House of Timur." *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 35, n. 197 (agosto 1919): pp. 54-56.

Carlson, E. "Power, Presents, and Persuasion: Early English Diplomacy with Mughal", pp. 1-19

< <http://history.emory.edu/home/documents/endeavors/volume4/EthanCarlson.pdf> > (Consultato il 15/01/2016).

Curl, J.S. "Iwan. Dictionary of Architecture and Landscape Architecture", 7 febbraio 2016.

<<http://www.encyclopedia.com>>. (Consultato il 30/11/2015).

De Luca, D. M. “Chi sono i Gesuiti”, 14 Marzo 2013.

< <http://www.ilpost.it/2013/03/14/gesuiti/2/>> (Consultato il 20/11/2015)

Desay, V. N. “Painting and Politics in Seventeenth-Century North India: Mewar, Bikaner, and the Mughal Court.” *Art Journal*, vol. 49, n. 4 (1990): pp. 370-378.

Dimand, M. S. “Mughal Painting Under Akbar The Great.” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, vol. 12, n. 2 (1953): pp. 46-51.

Goswami, B. N. “The European impact”, 25 Novembre 2007.

< <http://www.tribuneindia.com/2007/20071125/spectrum/art.htm>>. (Consultato il 25/10/2015).

Kianush, K. “A brief history of Persian Miniature.” In *Iran Chamber Society*, settembre 1998.

< http://www.iranchamber.com/art/articles/history_iranian_miniature.php > (Consultato il 02/01/ 2016).

Kuczkiewicz-Fra, A. “Akbar the Great (1542-1605) and Christianity between Religion and Politics.” *Orientalie Christiania Cracoviense*, vol. 3. Cracovia: Jagiellonian University, 2011.

Kut, D. “Khamsa of Nizami” in *Academia*.

<https://www.academia.edu/447128/A_Review_of_the_Khamsa_by_Nizami_Ganjavi>
(Consultato il 13/01/ 2016).

Leoni, F. “The Shahnama of Shah Tahmasp.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 (giugno 2008)

http://www.metmuseum.org/toah/hd/shnm/hd_shnm.htm (Consultato il 20/01/2016).

Madhok, P. “Christian-Islamic relations in the court of Mughal India.” *The International Journal of The Arts In Society*, vol. 4 (2010).

Manpreet, K. “Romancing the Jharokha: From Being A Source Of Ventilation and Light To The Divine Conception”. *International Journal of Informative & Futuristic Research*, vol. 2, n. 6 (febbraio 2015): pp. 1791-1797.

Murthy, K. S. Srinivasa. . “Sixty-one of the extant 200 Hamzanama Manuscript Illustrations of the Mughal period constitute a major travelling exhibition” in *the West in Frontline*, vol. 19 n. 26 (21 dicembre 2002 - 3 gennaio 2003),

<<http://www.frontline.in/static/html/fl1926/stories/20030103001408300.htm>> ,

(Consultato il 02/01/ 2016).

Piccardo, H. R. [a cura di]. “Il Corano: revisione e controllo dottrinale Unione delle Comunità ed organizzazioni Islamiche in Italia”. Roma: Newton, 1999.

Razà, R. “Manucci, Nicolò” in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 69, (2007),

<[http://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-manucci_%28Dizionario Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-manucci_%28Dizionario%20Biografico%29/) >

(Consultato il 17/01/2016)

Roxburgh, David J., “Kamal Al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting”. *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XVII (2000): pp. 119-146.

Smith, V.A. “Akbar’s “House of Worship” or ‘Ibadat-Khana.” *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (ottobre 1917): pp. 715-722.

Sonali. “Main Features of the Mughal Paintings in India.” In *History Discussion*.

<<http://www.historydiscussion.net/history-of-india/main-features-of-the-mughal-paintings-in-india/2846>> (Consultato il 23/12/2015).

Stevenson, E.L.. "Terrestrial and celestial globes: their history and construction, including a consideration of their value as aids in the study of geography and astronomy": *Vol II*. New Haven: published for the Hispanic Society of America by the Yale University Press; London: Humfrey Milford Oxford University Press, 1921.

Subrahmanyam, S. “Three Ways to be Alien: Travails & Encounters in the Early Modern World”. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press, 2011.

Sitografia

Victoria and Albert Museum: <http://www.vam.ac.uk/> (consultato il 23 gennaio 2016)

musei Freer|Sackler, The Smithsonian's Museums of Asian Art: <https://www.asia.si.edu/>
(consultato il 5 febbraio 2016)

The Metropolitan Museum of Art: <http://www.metmuseum.org/> (consultato il 10 febbraio 2016)

The British Museum : <http://www.britishmuseum.org/> (consultato il 10 febbraio 2016)

ELENCO IMMAGINI

Figura 1. Mappa dell'estensione territoriale dell'impero moghul 1530-1707 in Muzaffar A., Subrahmanyam S., *The Mughal State 1526-1750*, New Delhi:Oxford University Press, 1998.

Figura 2. Bizhad, *Costruzione del palazzo di Kawarnaq*, Herat, da copia di Nizami ,Khamisa, ca. 1494-1495, British Library, Londra.

Immagine ricavata online da: <<https://www.tumblr.com/search/bihazad> >

Figura 3. Mir Sayyid, *Babram Gur inchioda gli asini selvaggi mentre si accoppiano*, particolare da Shahnama (Libro dei Re) di Shah Tahmasp, corte Safavide, ca. 1530-1535, acquerello opaco, inchiostro e oro su carta. The Metropolitan Museum of Modern Art, New York.

Immagine ricavata da The collection online nel sito del The Metropolitan Museum of Art <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/452171>

Figura 4. Mir sayyid Ali, *Scena di scuola*, corte Safavide, 1540 ca., acquerello opaco, inchiostro e oro su carta.

Freer Gallery of Art, Freer|Sackler, The Smithsonian Museum of Asian Art, Washington D.C.
Fonte online: http://www.azerbaijanrugs.com/manuscripts/safavid-mir_sayyid_ali1.htm

Figura 5. Mir Sayyid Ali (attribuzione), *Un visir spedisce la petizione di Mir Musawmir a Humayun*, ca. 1555. Musée des arts asiatiques Guimet, Parigi.

Immagine ricavata dal testo: Seyller, John; et al.. *The Adventures of Hamza: Painting and Storytelling in Mughal India*. Washington, D. C.: Freer Gallery of Art: Arthur M. Sackler Gallery,

Smithsonian Institution; London: Azimuth Editions, 2002, p. 61.

Figura 6. ‘Abd as–Samad, *Akbar presenta una miniatura ad Humayun*, corte Moghul, 1550-1556 ca., acquerello opaco, inchiostro e oro su carta. Golestan Palace Library, Teheran.

Fonte online: <https://it.pinterest.com/pin/356417757985514206/>

Figura 7. ‘Abd as-Samad, Mir Sayyid Ali (attribuzione), *Princes of the House of Timur*, corte Moghul, ca. 1550-1555, guazzo e oro su tela di cotone. The British Museum, Londra.

Immagine ricavata dalla sezione collection online nel sito del The British Museum:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=265945&partId=1

Figura 8. *Krishna sconfigge il demone Whirlwind*, da Bhagavata Purana, scuola “pre-Moghul”, Delhi o dintorni, acquerello opaco e inchiostro su carta, 1540 ca. Freer Gallery of Art, Freer|Sackler, The Smithsonian Museum of Asian Art, Washington D.C.

Immagine ricavata dal sito dei musei Freer|Sackler, The Smithsonian’s Museums of Asian Art:

http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1987.4&bcrumb=true

Figura 9. Basawan e Shravana (attribuzione), *Un leviatano attacca Hamza e i suoi uomini*, da Hamzanama, Moghul, ca. 1567, acquerello opaco e oro su tela di cotone. Collezione privata.

Immagine ricavata dall’articolo online: Murthy, K.S.Srinivasa. “Sixty-one of the extant 200 Hamzanama Manuscript Illustrations of the Mughal period constitute a major travelling exhibition in the West.” *Frontline*. 19. 26 (21 dicembre 2002- 3 gennaio 2003)

<http://www.frontline.in/static/html/fl1926/stories/20030103001408300.htm>

Figura 10. Mahesa e Mah Muhammad (attribuzione), *Basu decapita Namadposh, si traveste e trova accoglienza nel castello di Acre*, da *Hamzanama*, corte Moghul, circa 1566, acquerello opaco su stoffa di cotone. Victoria & Albert Museum, Londra. Immagine ricavata dal testo:

Seyller, John; et al.. *The Adventures of Hamza: Painting and Storytelling in Mughal India*. Washington, D. C.: Freer Gallery of Art: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; London: Azimuth Editions, 2002, p. 72.

Figura 11. Basavana e Shravana, *Hamza viene rapito da Sharashob e messo su una barca durante le nozze della figlia del principe Unug*, da *Hamzanama*, corte Moghul, 1570 circa, acquerello opaco su tessuto di cotone. MAK – Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art, Vienna.
Immagine ricavata dal testo: Seyller, John; et al.. *The Adventures of Hamza: Painting and Storytelling in Mughal India*. Washington, D. C.: Freer Gallery of Art: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; London: Azimuth Editions, 2002 , p. 86.

Figura 12. Nar Singh, *Akbar presidia un dibattito religioso nella Tbadat-Khana alla presenza dei padri Gesuiti R. Acquaviva e F. Henriquez*, ca. 1604, acquerello e oro su carta.
The Chester Beatty Library, Dublino.

Ricavata dal sito della Chester Beatty Library:

http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/collection/detail.aspx?imageId=99&ImageNumber=T0004641&collectionId=2&page=5

Figura 13. Davidkvision. *Fatehpur Sikri, India*, 30 Giugno 2014

Ricavata dal sito dronestagram: <http://www.dronestagr.am/fatehpur-sikri-india/>

Figura 14. Manohar, *Ritratto dell'imperatore Akbar*, seconda metà Sedicesimo secolo, acquerello e guazzo su carta. The State Hermitage Museum, Mosca.

Ricavata dal sito: <http://www.arthermitage.org/Manokhar/Portrait-of-Akbar-the-Great.html>

Figura 15. Pieter vander Heyden after Crijspijn vandenBroeck (?), *Pietatis Concordiae*, frontespizio della *Bibbia Poliglotta di Anversa*, Anversa, 1572, caratteri tipografici su carta, Houghton Library, Harvard University.

Immagine ricavata da: Pamela Merrill Brekka. *The Antwerp Polyglot Bible (1571): visual corpus, new world, 'Hebrew Indian' map, and the religious crosscurrents of imperial Spain*, University of Florida, 2012.

Fonte online: http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/04/39/72/00001/BREKKA_.pdf

Figura 16. *Salus Populi Romani* (conosciuta anche come *Madonna Borghese* o *Madonna di San Luca*), epoca Bizantina, tradizionalmente attribuita all'evangelista Luca, Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Immagine ricavata dal sito Regina Mundi.

Ricavata dal sito: <http://www.reginamundi.info/icone/salus-populi-romani.asp>

Figura 17. *Madonna con Bambino*, corte Moghul, 1580 ca., miniatura, acquerello opaco su carta, The Knellington Collection, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts. Immagine ricavata da Welch, Stuart Cary. India: Art and Culture: 1300-1900, Catalogo della mostra *INDIA!*, (New York, The Metropolitan Museum Of Modern Art, settembre 1985-gennaio 1986). New York: The Metropolitan Museum Of Modern Art, 1985, p. 165.

Figura 18. *Madonna del Popolo*, tradizionalmente attribuita all'evangelista Luca, epoca Bizantina, Chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.
Ricavata dal sito: <<http://www.fabiop.altervista.org/index.php/i-luoghi/santa-maria-del-popolo?start=1>>

Figura 19. 'Abid (attribuzione), *Jahangir riceve il principe Khurram*, Ajmaer, 1616, corte Moghul, ca. 1635-36, miniatura, acquerello opaco e oro su carta, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Ricavata dal sito del The Metropolitan Museum of Art:

<http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId={99b887be-25ae-4249-9d3b-3c2ec0c3d536}&oid=Figura 20>.

Figura 20. Govardhan, *Akbar tra un leone e un agnello*, corte moghul, 1630 ca. Acquerello opaco su carta, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Ricavata dal sito del The Metropolitan Museum of Art:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/451268>

Figura 21. Abu'l Hasan, *Jahangir che abbraccia Saba Abbas di Persia*

o *Il sogno di Jahangir*, corte Moghul, 1618 ca.

Acquerello opaco, inchiostro e oro su carta.

Freer Gallery of Art, Freer | Sackler, The Smithsonian Museum of Asian Art, Washington D.C.

Immagine ricavata dal sito del Freer | Sackler, The Smithsonian Museum of Asian Art:

<http://www.asia.si.edu/explore/worlds-within-worlds/gallery.asp>

Figura 22. *La Madonna col Bambino*, copia moghul, 1600 ca.

Acquerello opaco su carta. Biblioteca Reale, Windsor

Figura 23. Albrecht Dürer, *Madonna dell'albero*, 1513 ca. Incisione.

The Metropolitan Museum of Art. New York

Ricavata dal testo: Fonte: Bussagli, M. *La via dell'arte tra oriente e Occidente. due millenni di storia.*

Firenze: Giunti, 1986, p. 20.

Figura 24. Autore sconosciuto, *Vergine e Gesù Bambino*, corte moghul, 1600-1625 ca.

Pigmento su carta. John Berthe Ford Collection, New York, USA.

Immagine ricavata dal sito: <https://www.asianart.com/exhibitions/desire/51.html>

Fig.25 Hasan e Hashim, Jahangir e Cristo, corte moghul, 1610-1620 ca.

Acquerello opaco su carta. Chester Beatty Library, Dublino.

Immagine ricavata dal sito:

<http://digitalcollections.lib.washington.edu/cdm/ref/collection/ic/id/7362>