



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici

Tesi di Laurea

Oriente ed Occidente: un dialogo impresso nell'arte mughal

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Dott.ssa Sara Mondini

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Martina Frank

Laureando

Elisa Fossaluzza
818102

Anno Accademico

2014 / 2015

INDICE GENERALE

INDICE DELLE IMMAGINI	p. 4
Capitolo 1 - Introduzione storica: la dinastia Mughal (1526-1857/58)	p. 19
1.1 Babur (r. 1526-1530)	p. 21
1.2 Humayun (r. 1530-1556)	p. 24
1.3 Akbar (r. 1556-1605)	p. 27
1.4 Jahangir (r. 1605-1627)	p. 33
1.5 Shah Jahan (r. 1627-1658)	p. 36
Capitolo 2 - La produzione artistica mughal	
2.1 L'arte al servizio del potere	p. 39
2.2 Akbar e l'istituzionalizzazione degli atelier imperiali	p. 42
2.3 Jahangir tra naturalismo e autolegittimazione	p. 46
2.4 Fonti e modelli nella formazione della miniatura Mughal	
2.4.1 Akbar e i modelli persiani	p. 51
2.4.2 Jahangir e il consolidarsi dei modelli occidentali	p. 55
2.5 L'incontro con i Gesuiti e l'arrivo a corte di opere dall'Europa	p. 59
2.5.1 Il vocabolario visuale europeo e la creazione delle allegorie imperiali	p. 66
2.5.2 Il globo e la cartografia	p. 69
2.5.3 Nimbo e dad-u-dam, o la pacifica convivenza di prede e predatori	p. 79
Capitolo 3 - Iconografie e temi biblici nell'arte mughal	
3.1 Il patrocinio di Akbar	p. 95
3.2 Il patrocinio di Jahangir	p. 101
3.3 La Vergine Maria e la madre del Gran Mogol	p. 104

Capitolo 4 - Jahangir e Rodolfo II	p. 109
4.1 Rodolfo II d'Asburgo collezionista per antonomasia	p. 111
4.2 Jahangir: l'investigatore della natura d'Oriente	p. 120
CONCLUSIONI	p. 128
BIBLIOGRAFIA	p. 133
SITOGRAFIA	p. 141
GALLERIA DELLE IMMAGINI	p. 144

INDICE DELLE IMMAGINI

Fig. 1: L'imperatore Babur dal *Dara Shikoh Album* (1630-1640).

SCHIMMEL, A., 2004, p. 22.

Fig. 2: L'imperatore Humayun in una casa sull'albero, dal *Jahangir Album* (1608-

1618). SCHIMMEL, A., 2004, p. 22.

Fig. 3: Ritratto a matita dell'imperatore Akbar (1600). British Library, Londra,

Oriental and India Collection (Add. Or. 1039).

<http://britishlibrary.typepad.co.uk/asian-and-african/music/> (14/09/2015)

Fig. 4: Ritratto del principe Salim (ca. 1620-1630). British Library, Londra

(Add.Or.3854).

<http://britishlibrary.typepad.co.uk/asian-and-african/2013/03/milo-c-beach-lecture-on-the-gulshan-album-march-10th.html#sthash.GDXhR2gM.dpuf> (14/09/2015)

Fig. 5: Ritratto dell'imperatore Shah Jahan (XVII sec.).

<http://art.thewalters.org/detail/17090> (14/09/2015)

Fig. 6: Ritratto dinastico: Timur tra Babur e Humayun ai quali cede la sua corona,

Minto Album, attr. a Govardham (1630). Victoria & Albert Museum, Londra (I.M8-1925).

<http://collections.vam.ac.uk/item/O17093/timur-babur-and-humayun-painting-unknown/> (14/09/2015)

Fig. 7: Ritratto dinastico: Akbar tra suo figlio Jahangir ed il nipote Shah Jahan ai

quali trasferisce la corona di Timur, *Minto Album*, attr. a Bichitr (1630). Chester Beatty Library, Dublino (ms.7. no.19).

http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/collection/list.aspx?collectionId=2 (14/09/2015)

Fig. 8: Illustrazione naturalistica. Tacchino turco, attr. a Mansur (1612). Victoria &

Albert Museum, Londra (I. M. 135-1921).

<http://collections.vam.ac.uk/item/O17088/painting-mansur/> (14/09/2015)

Fig. 9: Quattro ritratti di corte, attr. a Balchand, Daulat e Murad (ca. 1610).

Metropolitan Museum of Art, New York (55.121. 10.29).

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/55.121.10.29> (14/09/2015)

Fig. 10: Jahangir scocca una freccia alla testa di Malik Ambar, attr. ad Abu'l Hasan (1616). Freer Gallery of Art, Washington (F1948. 19a).

http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1948.19a (14/09/2015)

Fig. 11: Il destino di Shah Ardashir, dal *Darab Nama* (1580-1585). British Library, Londra (Or. 4615, 3v). SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 4.

Fig. 12: Scena di battaglia, dal *Baburnama* (1597-1598). National Museum, New Delhi. SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 13.

Fig. 13: Costruzione del castello di Khawarnaq, attr. a Behezād, dal *Kamsa* di Nizami. British Museum, Londra (Or. 6810, f. 154v).

<http://www.britannica.com/biography/Behzad#ref106094> (14/09/2015)

Fig. 14: Il sultano Ghazan Khan fa costruire un ponte a Tabriz. Former Imperial Library, Tehran. SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 10.

Fig. 15: Festa del re dello Yemen (1604). British Library, Londra (Add. 18579, f. 331a). SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 8.

Fig. 16: Donne in lutto presso la bara di Mangu Khan, attr. a Basawan (1596). Former Imperial Library, Tehran. SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 27.

Fig. 17: Bahram Gur uccide il drago, dallo *Shah Nama* (1511). Topkapi Sarayi Library, Istanbul (f. 203v, 1370). SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 17.

Fig. 18: Akbar caccia in un recinto, *Akbarnama*, attr. a Miskin e Mansur (1586-1589). Victoria & Albert Museum, Londra (I.S. 2-1896 56/17).

<http://collections.vam.ac.uk/item/O9644/akbar-painting-miskina/> (14/09/2015)

Fig. 19: Akbar caccia una tigre vicino Narwar, *Akbarnama*, attr. a Basawan (1586-1589). Victoria & Albert Museum, Londra (I.S. 2-1896 17/117).

<http://collections.vam.ac.uk/item/O9304/akbar-painting-basawan/> (14/09/2015)

Fig. 20: Leoni a caccia, attr. a Guhar Das (1604). British Library, Londra (Add. 18579). SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 21.

Fig. 21: L'Arca di Noè, attr. a Miskin (1590). Freer Gallery of Art, Washington (n° 48.8).

http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.cfm?q=fsg_F1948.8 (15/09/2015)

Fig. 22: Il corvo indice un'assemblea degli animali, attr. a Miskin (1590). British Museum, Londra (1920 9-17-05).

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/m/miskin,_mounted_miniature.aspx (15/09/2015)

Fig. 23: Uomo che suona un flauto di Pan, attr. ad Aqa Riza (1595). Museum of Fine Arts, Boston. <http://educators.mfa.org/asia-africa/man-playing-panpipes-60383>

(15/09/2015)

Fig. 24: Scoiattoli sull'albero, attr. ad Abu'l Hasan (1605-1606). British Library, Londra

(*Johnson Album* 1.30). <http://prints.bl.uk/art/490486/squirrels-in-a-plane-tree>

(15/09/2015)

Fig. 25: Lotta fra cammelli, scuola di Jahangir (ca. 1610). Prince of Wales Museum,

Bombay. SRIVASTAVA, A., K., 2000, ill. 39.

Fig. 26: Uomo offre del vino ad una donna (XVI sec.). Museum of Fine Arts, Boston.

<http://educators.mfa.org/asia-africa/young-man-offering-cup-wine-girl-9642> (15/09/2015)

Fig. 27: Giovane che legge, attr. a Muhammad Ali, dall'album *Nasiruddin Shah* (ca.

1610). Freer Gallery of Art, Washington (n° 53-93).

http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.cfm?q=fsg_F1953.93 (18/09/2015)

Fig. 28: Giovane con un libro ed un fiore in mano, dal *Berlin Album* di Jahangir. State Library, Berlino (f. 5b). SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 41.

Fig. 29: Elefante incatenato, attr. a Farrukh, scuola di Akbar (1590). Margini: scene di caccia e di lotte tra animali. *Album di Jahangir*, Freer Gallery of Art, Washington (n° 56-12). SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 42.

Fig. 30: Giovanni interpreta il sogno di Pharoati, attr. a Kesu Das (1585-1590). Saint Louis Art Museum, St. Louis. GAUVING, A. B., 1998, p. 21.

Fig. 31: Allegoria, figura femminile nello stile di Basawan (1585-1590). Smithsonian Institution, Washington (F1995.13). GAUVING, A. B., 1998, p. 22.

Fig. 32: Donne che pregano (1580). Collezione privata. GAUVING, A. B., 1998, p. 22.

Fig. 33: Il toro cosmico sorregge la Terra stando sul pesce del mondo, dal *al-T ūsī al-Salmānī, jā ib al-makhlūqāt* (1388). Département des Manuscrits, Division orientale, Bibliothèque Nationale de France, Parigi (Supplément persan 332, fol. 249a). KOCH, E., 2009, p. 331.

Fig. 34: Jahangir scocca una freccia alla testa di Malik Ambar, attr. ad Abu'l Hasan (1616). Freer Gallery of Art, Washington (F1948. 19a), (dettaglio). KOCH, E., 2009, p. 334.

Fig. 35: Pesce dell'Adriatico, attr. a Giorgio Liberale, da una collezione di studi naturalistici commissionati dall'arciduca Ferdinando II del Tirolo. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (Cod. Ser. no.2669). KOCH, E., 2009, p. 333.

Fig. 36: Jahangir con in mano un globo, attr. a Bitchir (1614-1618). Chester Beatty Library, Dublino (07A.5a).

[http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/\(S\(tarnf4nrzpbnmv45rw4hq445\)\)/collection/list.aspx?collectionId=2&page=3](http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/(S(tarnf4nrzpbnmv45rw4hq445))/collection/list.aspx?collectionId=2&page=3) (16/09/2015)

Fig. 37: Ritratto di Jahangir seduto sul trono mentre ostenta una sfera, attr. ad Abu'l Hasan (1617). Collezione privata.

<http://blogs.wsj.com/indiarealtime/2011/04/06/Mughal-portrait-fetches-2-3-million/>
(16/09/2015)

Fig. 38: *Presentazione al Tempio*, Lorenzo Lotto (ca. 1556). Pinacoteca del Palazzo Apostolico, Loreto. GENTILI, A., 2009, ill. 111.

Fig. 39: *Magnum caos: allegoria della Creazione dell'Universo*, tarsia lignea del coro di Santa Maria Maggiore, Bergamo (1524-1531). GENTILI, A., 2009, ill. 112.

Fig. 40: Rappresentazione allegorica di Jahangir e Shah 'Abbas abbracciati sopra un emisfero terrestre, attr. ad Abu'l Hasan (1618). Dal *St. Petersburg Album*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington (F1945.9).

http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.cfm?q=fsg_F1945.9a (16/09/2015)

Fig. 41: Rappresentazione allegorica di Jahangir e Shah 'Abbas abbracciati sopra un emisfero terrestre, attr. ad Abu'l Hasan (1618). Dal *St. Petersburg Album*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington (F1945.9), (dettaglio). KOCH, E., 2012, p. 559.

Fig. 42: Jahangir presenta il principe Khurram (1640), dal *Padshahnama*. Royal Library, Windsor Castle, Londra (f. 195a KoW, 39). KOCH, E., 2001, p. 142.

Fig. 43: Jahangir e Gesù, attr. ad Abu'l Hasan (1610-1615), dal *Minto Album*. Chester Beatty Library, Dublino (ELS 2008.1.48a).

http://www.asia.si.edu/exhibitions/current/Muraqqa/s_muraqqa3.htm (19/09/2015)

Fig. 44: Jahangir con in mano un globo, attr. a Bitchir (1614-1618). Chester Beatty Library, Dublino (07A.5a), (dettaglio).

[http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/\(S\(tarnf4nrzpbnmv45rw4hq445\)\)/collection/list.aspx?collectionId=2&page=3](http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/(S(tarnf4nrzpbnmv45rw4hq445))/collection/list.aspx?collectionId=2&page=3) (16/09/2015)

Fig. 45: *Ritratto allegorico di Carlo V*, Parmigianino (1530). Collezione Rosenberg & Stiebel, New York.

[http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=&apply=&tipo_scheda=OA&id=32914&titolo=Mazzola+Francesco%0a%09%09%09%0a%09%09%09+\(Parmigianino\)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Ritratto+allegorico+di+Carlo+V](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=&apply=&tipo_scheda=OA&id=32914&titolo=Mazzola+Francesco%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Parmigianino)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Ritratto+allegorico+di+Carlo+V) (19/09/2015)

Fig. 46: *La regina Elisabetta I in piedi su un globo*, attr. a Marcus Gheeraerts the Younger (1592). National Portrait Gallery, Londra. (NPG 2561). KOCH, E., 2012, p. 568.

Fig. 47: *Luigi XIV con un globo terrestre*, disegnato ed inciso da P. Simon (1687). Bibliothèque Nationale de France, Parigi (N 5 no. 108). KOCH, E., 2012, p. 569.

Fig. 48: *Jahangir con un nimbo dotato di raggi*, dal manoscritto *Walters* (f. W.705.). The Walters Arts Museum, Baltimora. <http://art.thewalters.org/detail/83804/portrait-of-the-emperor-jahangir/> (19/09/2015)

Fig. 49: *Shah Jahan su una terrazza*, attr. a Chitarman (1627-1628). Metropolitan Museum of Art, New York; regalo della Rogers Fund and The Kevorkian Foundation nel 1955 (55.121.10.24). <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/55.121.10.24> (19/09/2015)

Fig. 50: *Jahangir con un ritratto del padre Akbar*, attr. ad Abu'l Hasan (ca. 1614). Musée National Français des Arts asiatiques Guimet, Parigi. <http://www.guimet.fr/fr/collections/inde> (19/09/2015)

Fig. 51: *Inserto calligrafico e margini decorati con coppie di animali, dad-u-dam e ritratto di Jahangir*. Pagina proveniente dal *Gulshan Album*. Gulistan Palace Library, Tehran (n. 1663, p. 192). KOCH, E., 2010, p. 284.

Fig. 52: *Inserto calligrafico e margini decorati con coppie di animali, dad-u-dam e ritratto di Jahangir*. Pagina proveniente dal *Gulshan Album*. Gulistan Palace Library, Tehran (n. 1663, p. 192), (dettaglio falco ed anatra). KOCH, E., 2010, p. 285.

Fig. 53: Insetto calligrafico e margini decorati con coppie di animali, *dad-u-dam* e ritratto di Jahangir. Pagina proveniente dal *Gulshan Album*. Gulistan Palace Library, Tehran (n. 1663, p. 192), (dettaglio lupo ed agnello). KOCH, E., 2010, p. 285.

Fig. 54: Insetto calligrafico e margini decorati con coppie di animali, *dad-u-dam* e ritratto di Jahangir. Pagina proveniente dal *Gulshan Album*. Gulistan Palace Library, Tehran (n. 1663, p. 192), (dettaglio cervo e leone). KOCH, E., 2010, p. 285.

Fig. 55: Jahangir che sconfigge la povertà, attr. ad Abu'l Hasan (ca. 1625). L.A. County Museum of Art, Los Angeles. <http://collections.lacma.org/node/240917> (19/09/2015)

Fig. 56: Aflatun incanta gli animali selvatici con la sua musica, dal *Khamsa* di Nizami. British Library, Londra (Ms. Or. 12 208, fol. 298a). KOCH, E., 2010, p. 288.

Fig. 57: Tre variazioni sul tema Layla e Majnun ed un Orfeo, attr. a Manohar (prima e seconda immagine in alto) ed a Basawan (prima e seconda immagine in basso) (1595-1600); dal *Gulshan Album*, Gulistan Palace Library, Tehran (no. 1663, p. 248). KOCH, E., 2010, p. 281.

Fig. 58-59-60: Tre variazioni sul tema Layla e Majnun ed un Orfeo, attr. a Manohar (prima e seconda immagine in alto) ed a Basawan (prima e seconda immagine in basso) (1595-1600); dal *Gulshan Album*, Gulistan Palace Library, Tehran (no. 1663, p. 248). (Dettagli). KOCH, E., 2010, p. 281, 290, 293.

Fig. 61: *Pietas regia*, o Pietà di Filippo II protettore della fede cattolica, progettato da Benito Arias Montano, disegnato da Pieter van der Borcht ed inciso da Pieter van der Heyden (1569). Pagina con la dedica a Filippo II della *Bibbia Poliglotta*. British Library, Londra (6.h. 4). KOCH, E., 2010, p. 294.

Fig. 62: Majnun nel deserto circondato da animali selvatici riceve la visita di Layla (1640-1650). Bodleian Library, Università di Oxford, Oxford (Ms. Douce Or. A. 1, fol. 52). KOCH, E., 2010, p. 296.

Fig. 63: Orfeo ammansisce le bestie feroci con la sua lira, decorazione del trono di Shah Jahan nella sala delle pubbliche udienze del Forte Rosso di Delhi (completato nel 1648). KOCH, E., 2010, p. 282.

Fig. 64: Salomone in trono circondato da animali, angeli (parīs), spiriti e demoni (dīvs) soggiogati (ca. 1600). Bodleian Library, Università di Oxford, Oxford (Ms. Douce Or. A. 1, fol. 1b). KOCH, E., 2010, p. 297.

Fig. 65: Pietatis Concordiae, dal I volume della *Bibbia Poliglotta* (Christopher Plantin: Antwerp, 1569-1572), attr. a Pieter van der Borcht. Amherst College Library, Amherst. VAN PUTTEN, J. C., 2009, p. 123.

Fig. 66: L'imperatore Shah Jahan in piedi su un globo con nimbo e dad-u-dam (1629). Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington (f1939.49). http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1939.49a (21/09/2015)

Fig. 67 e particolare: Elefante imperiale in un paesaggio. In alto: fregio in *gisaille* raffigurante l'*Allegoria della primavera*, ciclo del *Virgil Solis*. Dal *Gulshan Album* (inizio XVII sec.). Gulistan Palace Library, Tehran (no. 1663, p. 154). KOCH, E., 2010, pp. 280 e 289.

Fig. 68: Il principe Salim, futuro Jahangir, come Majnun nel deserto, attr. a Muhammad Sharif, conosciuto come Amir al-Umara (inizio XVII sec.). Bodleian Library, Università di Oxford, Oxford (Ms. Douce Or. A. 1, fol. 36b). KOCH, E., 2010, p. 298.

Fig. 69: Ritratto di Cosimo I De' Medici come Orfeo, Agnolo Bronzino (1537-1539). Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/52029.html?mulR=1291722199|1> (21/09/2015)

Fig. 70: Orfeo mentre ammansisce le bestie feroci (1564). Corte interna, muro ovest; Castello di Ambras, Innsbruck. KOCH, E., 2010, p. 300.

Fig. 71: *Il Concerto Campestre*, Tiziano Vecellio (1509-1510). Musée du Louvre, Parigi.
Tiziano, Art e Dossier n° 47, p. 17.

Fig. 72: *Le Tre età*, Tiziano Vecellio (1512-1513). National Gallery of Scotland, Edimburgo. *Tiziano, Art e Dossier* n° 47, p. 20.

Fig. 73: *Concerto*, Tiziano Vecellio (1507-1508). Galleria di Palazzo Pitti, Firenze.
Tiziano, Art e Dossier n° 47, p. 19.

Fig. 74: *Venere con Organista*, Tiziano Vecellio (1550-1551). Museo del Prado, Madrid.
Tiziano, Art e Dossier n° 47, p. 33.

Fig. 75: *Venere con Organista*, Tiziano Vecellio (1550-1551). Staatliche Museen, Berlino.
Tiziano, Art e Dossier n° 47, p. 33.

Fig. 76: *Orfeo in un paesaggio*, Giovanni Bellini (1515). Washington National Gallery of Art, Washington. <http://www.nga.gov/content/ngaweb/collection-search-result.html?artist=Bellini%2C%20Giovanni&pageNumber=1> (21/09/2015)

Fig. 77: *Akbar durante un'assemblea religiosa nell' 'Ibadat xana a Fatehpur Sikri*, attr. a Nar Singh (1605). Illustrazione tratta dall'*Akbarnama*.
http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/collection/detail.aspx?imageId=99&ImageNumber=T0004641&collectionId=2&page=4 (21/09/2015)

Fig. 78: *Icona della Madonna con bambino*, miniatura Mughal (XVII sec.). Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (Prince of Wales Museum), Mumbai.
<http://www.tribuneindia.com/2005/20051225/spectrum/main2.htm> (20/09/2015)

Fig 79: *Naufragio in mare*, tratto dal *Tutinama* (1557-1560). Cleveland Museum of Art, Cleveland (f. 212v of). SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 55.

Fig. 80: *Majnun e il suo cavallo*, attr. a Basawan (1585). Indian Museum, Calcutta (no R. 307/s. 81). SRIVASTAVA, A. K., 2000, ill. 61.

Fig. 81: San Girolamo, attr. a Kesu Das (1580-1585). Musée National des Arts Asiatiques-Guimet, Parigi.

<http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B99b887be-25ae-4249-9d3b-3c2ec0c3d536%7D&oid=76206> (20/09/2015)

Fig. 82: Ebbrezza di Noè, Michelangelo Buonarroti (1508-1510). Affresco. Cappella Sistina, Roma. BUSCHINI, E., 2004, *Vaticano. I capolavori*, Città del Vaticano, Scala, p. 122.

Fig. 83: Crocifissione, attr. a Kesu Das (ca. 1580). British Museum, Londra (Inv. 1983, 10-15.1). BRESSAN, L., 2011, ill. 46.

Fig. 84: Deposizione di Gesù dalla croce (1598). Victoria & Albert Museum, Londra (Inv. IS 133-1964, f. 79b). BRESSAN, L., 2011, ill. 49.

Fig. 85: Deposizione di Gesù dalla croce (1520-1521). Marcantonio Raimondi dopo Raffaello. Palazzo Fontana di Trevi, gabinetto disegni e stampe, Roma. BRESSAN, L., 2011, ill. 48.

Fig. 86: San Giovanni, attr. ad Abu'l Hasan (1600-1601). The Ashmolean Museum, Oxford.

<http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B99b887be-25ae-4249-9d3b-3c2ec0c3d536%7D&oid=76199> (20/09/2015)

Fig. 87: Crocifissione, Albrecht Dürer (1511). Metropolitan Museum of Art, New York. <http://www.tribuneindia.com/2013/20130818/spectrum/arts.htm> (20/09/2015)

Fig. 88: Crocifissione, Albrecht Dürer (1511). Metropolitan Museum of Art, New York. (Dettaglio). <http://www.tribuneindia.com/2013/20130818/spectrum/arts.htm> (20/09/2015)

Fig. 89: Adamo (prima metà XVII sec.). Chester Beatty Library, Dublino.

http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/collection/list.aspx?collectionId=2 (20/09/2015)

Fig. 90: Torso del Belvedere, attr. ad Apollonio di Atene (I sec. a.C.). Museo Pio Clementino, Roma. <https://www.flickr.com/photos/giopuo/400565018> (20/09/2015)

Fig. 91: Nascita della Vergine (ca. 1683). Museum of Fine Arts, Boston (Inv. 14.687.). BRESSAN, L., 2011, tavola XII.

Fig. 92: Nascita della Vergine, attr. a Cornelis Cort, incisione (1581). BRESSAN, L., 2011, tavola XI.

Fig. 93: Madonna con bambino. Mughal. BRESSAN, L., 2011, tavola XVI.

Fig. 94: Madonna dell'albero, Albrecht Dürer (1513). Royal Collection, Windsor Castle, Londra. <https://www.royalcollection.org.uk/collection/800045/madonna-by-the-tree> (20/09/2015)

Fig. 95: Vergine con il Bambino (ca. 1600). British Museum, Londra (Inv. 1942, 1-24.02). BRESSAN, L., 2011, tavola XVIII.

Fig. 96: Vergine con il Bambino, attr. a Basawan (1590-1600). San Diego Museum of Art, San Diego (Inv. BACQ 769). http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/1500_1599/akbar/europeanart/europeanart.html (22/09/2015)

Fig. 97: Jahangir con un ritratto della Vergine Maria (ca. 1620). National Museum, Delhi. <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/jahangir-holding-the-picture-of-madonna/YAHelrjAPmhn7Q> (22/09/2015)

Fig. 98: Vergine con il Bambino, attr. a Basawan (1590-1600). San Diego Museum of Art, San Diego (Inv. BACQ 769). (Dettaglio).

Fig. 99: L'imperatore Jahangir riceve il principe Khurram (ca. 1615). Royal Collection, Windsor Castle, Royal Library Collection, Londra (F. 194B). BRESSAN, L., 2011, p. 35.

Fig. 100: L'imperatore Jahangir riceve il principe Khurram (ca. 1615). Royal Collection, Windsor Castle, Royal Library Collection, Londra (F. 194B), (dettaglio)
BRESSAN, L., 2011, p. 35.

Fig. 101: Madonna con bambino. Mughal. British Library, Londra.
<http://www.bl.uk/collection-guides/india-office-indian-miniature-paintings> (22/09/2015)

Fig. 102: Madonna con Bambino, Mughal (primo quarto XVII secolo). Collezione privata. BRESSAN, L., 2011, p. 51.

Fig. 103: Ritratto di Rodolfo II d'Asburgo, Hans von Aechen (1606-1608).
Kunsthistorisches Museum, Vienna. <http://www.khm.at/en/visit/collections/picture-gallery/>
(22/09/2015)

Fig. 104: Particolare della veduta di Praga, attr. ad Aegidius Sadeler (1606). Museo della città di Praga, Praga. TREVOR-ROPER, H., 1980, p. 119.

Fig. 105: Il salone di Venceslao nel palazzo imperiale di Praga, attr. ad Aegidius Sadeler (1607). British Museum, Londra. TREVOR-ROPER, H., 1980, p. 120.

Fig. 106: Pianta del primo piano del castello di Praga (XVIII sec.). **A:** *Spanischer saal*; **B:** *Neu saal*; **C:** ala aggiuntiva ospitante nuove sale per collocare le raccolte imperiali.
DaCOSTA KAUFMANN, T., 1978, p. 23.

Fig. 107: Brocca di noce delle Seyschelles, attr. ad Anton Schweinberger e Nikolaus Plaff (1602). Kunsthistorisches Museum, Vienna.
<http://www.khm.at/en/visit/collections/kunstkammer-wien/selected-masterpieces/>
(22/09/2015)

Fig. 108: Coppa con uovo di struzzo, attr. a Clement Kicklinger (ca. 1570-1575).
Kunsthistorisches Museum, Vienna.
<http://www.khm.at/en/visit/collections/kunstkammer-wien/selected-masterpieces/>
(22/09/2015)

Figg. 109-110: *Inverno* e *Autunno*, Giuseppe Arcimboldo (1573). Musée du Louvre, Parigi.

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14270&langue=en

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14269&langue=en

(22/09/2015)

Figg. 111-112: *Primavera* e *Estate*, Giuseppe Arcimboldo (1573). Musée du Louvre, Parigi.

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14268&langue=en

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=21517&langue=en

(22/09/2015)

Fig. 113: *Fuoco*, dal ciclo dei quattro elementi, Giuseppe Arcimboldo (1566).

Kunsthistorisches Museum, Vienna. <http://www.khm.at/en/visit/collections/picture-gallery/selected-masterpieces/> (22/09/2015)

Fig. 114: *Fuoco*, dal ciclo dei quattro elementi, Giuseppe Arcimboldo (1566).

Kunsthistorisches Museum, Vienna. (Dettaglio).

<http://www.khm.at/en/visit/collections/picture-gallery/selected-masterpieces/> (22/09/2015)

Fig. 115: *Rodolfo II ritratto come Vertumno*, Giuseppe Arcimboldo (1590). Skokloster Castle, Stoccolma. <http://skoklostersslott.se/sv/node/345> (22/09/2015)

Fig. 116: *Lillà ed altri fiori*, firmato da Mansur (ca. 1610). Pagina tratta dal *Gulshah Album*, Gulistan Palace Library, Tehran (No.1663.).

<http://britishlibrary.typepad.co.uk/asian-and-african/2014/03/Mughal-flower-studies-and-their-european-inspiration.html> (23/09/2015)

Fig. 117: *Florilegium*, Adrian Collaert (1590).

<http://britishlibrary.typepad.co.uk/asian-and-african/2014/03/Mughal-flower-studies-and-their-european-inspiration.html> (22/09/2015)

Fig. 118: *Lilium*, dal *Rariorum plantarum historia*, Carolus Clusius (1601). Buckingham Palace, Londra, Royal Collection Trust. KOCH, E., 2009, p. 308.

Fig. 119: Fiore, dal *Small Clive Album*. Victoria & Albert Museum, Londra (I. S.48–1956, fol. 39). KOCH, E., 2009, p. 310.

Fig. 120: *Caprifolium italicum perfoliatum*, dal *Le Jardin du Roi très Chrestien Henry IV*, Pierre Vallet (1623). KOCH, E., 2009, p. 311.

Fig. 121: Tulipani, firmati da Mansur (1620). Maulana Azad Library, Aligarh Muslim University, Aligarh, Uttar Pradesh.

<http://www.incois.gov.in/Tutor/science+society/lectures/illustrations/lecture19/ustadmansur.html> (23/09/2015)

Fig. 122: *Tulipa linifolia Regel*, M. Smith, dal *Curtis's Botanical Magazine* (1905).

KOCH, E., 2009, p. 314; anche in

http://plantillustrations.org/illustration.php?id_illustration=6756 (23/09/2015)

Fig. 123: *Fritillaria imperialis* (1635), pagina del *Dara Shikoh Album* (1641-1642).

British Library, Londra (Add. Or. 3129, fol. 62a). KOCH, E., 2009, p. 315.

Fig. 124: Collage di uccelli tra cui il Dodo, attr. a Mansur (c.a. 1610). *St. Petersburg Album*, Accademia delle scienze/Hermitage, San Pietroburgo (F. 80a).

<http://www.incois.gov.in/Tutor/science+society/lectures/illustrations/lecture19/ustadmansur.html> (23/09/2015)

Fig. 125: *Himalayan blue-throated Barbet (Megalaima asiatica)*, attr. a Mansur (1615).

Victoria & Albert Museum, Londra (I. M.137–1921). KOCH, E., 2009, p. 318.

Fig. 126: *Picus cinereus*, dall'*Avium vivae icones*, Adrian Collaert (1640). KOCH, E., 2009, p. 319.

Fig. 127: *Falcone*, firmato da Nadir al-Asr, Ustad Mansur (1619). Museum of Fine Arts, Boston (No14.683). <http://www.mfa.org/collections/object/obverse-portrait-of-a-falcon-reverse-a-young-european-woman-148531> (23/09/2015)

Fig. 128: Falco ed altri uccelli, dall' *Avium vivae icones*, Adrian Collaert (1640).

<https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/JEJA167/Adrian-Collaert/Hawk-and-songbirds-after-Collaert-engraved-by-Theodor-Galle-for-the-series-Avium-Vivae-Icones>
(23/09/2015)

Fig. 129: Morte di Inayat Khan (1618). Museum of Fine Arts, Boston (of 1912 and

Picture Fund, 14.679). <http://www.mfa.org/collections/object/dying-inayat-khan-148532>
(23/09/2015)

Capitolo 1 - Introduzione storica: la dinastia Mughal (1526-1857/58)

Tra il XVII ed il XVIII secolo l'impero mughal fu, in Europa, sinonimo di esotismo, fascino, mistero, una sorta di 'paese delle meraviglie', terra di gioielli, sete preziose, paesaggi suggestivi e spezie profumate. Gli europei guardavano agli imperatori indiani come a uomini di immenso potere, amministratori di immense ricchezze.¹ Questa visione appare stridere però se riflettiamo sul significato del loro stesso nome: *Mughal* è infatti un'arabizzazione della parola persiana *moghul* che originariamente portava con sé il significato di "stranieri venuti dal nord",² ovvero 'barbari'. Essi non appartenevano ad una popolazione autoctona e dunque erano considerati stranieri, da qui l'epiteto di 'barbari'.³ Di origini afghane e di fede musulmana, i Mughal si trovarono nel subcontinente indiano a governare su una maggioranza non islamica, e questo spiegherebbe in parte lo straordinario impegno speso nella propaganda politica e nell'autolegittimazione durante i secoli del loro impero.

I sovrani mughal controllavano inizialmente varie tribù di etnie e origini diverse, secondo un sistema nel quale lo status di un individuo si misurava a seconda del rango militare⁴ che esso occupava e i passaggi di potere costituivano generalmente fasi politiche estremamente delicate. Un'altra grande distinzione in ambito sociale era l'appartenenza o meno alla *ashraf*, ovvero alla nobiltà. Questa casta era formata da soldati o colonizzatori musulmani migrati dal centro Asia, dalla Persia e dalla Turchia, oppure da esponenti *sufi*⁵ giunti nel

¹ SCHIMMEL, A., 2004, *The empire of the great Mughals. History, art and culture*, London, Reaktion Books, p. 15.

² BERINSTAIN, V., 1997, *L'India dei Mughal. I fasti di un impero*, Trieste, Einaudi-Gallimard, p. 26.

³ Con l'epiteto 'barbaro' gli antichi greci apostrofavano coloro che non parlavano il greco e che quindi non condividevano la cultura greca.

⁴ *Mansab* definisce qualcuno che possiede un certo rango. Chiunque possieda un qualsiasi rango militare è detto *mansabdar*. SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 82.

⁵ Con Sufismo si intende una dimensione mistica dell'Islam. Le confraternite sufi presenti in India generalmente si rifiutarono, almeno inizialmente, di intrattenere rapporti con il potere – basti pensare al caso della Chishtiyya – una delle maggiormente famose. A fronte della diffusione e del radicamento del sufismo in tutta l'India, gradualmente i sovrani cercarono di instaurare un legame solido con gli ordini sufi al fine di ottenere approvazione e legittimazione. Analogamente a quanto accade in occidente i sovrani, per ottenere il

subcontinente indiano con l'intento di convertire quella terra all'Islam.⁶ Questo scenario indusse i sovrani mughal a voler costruire, fin da subito, un'immagine di sé stessi e del loro potere che riflettesse la loro capacità - o meglio - la loro legittimità a governare. Il passo in questo senso fu il definirsi membri de *la casa di Timur*⁷ sottolineando così la loro discendenza da Timur, noto anche come Tamerlano (r. 1370-1405). Il fondatore della dinastia Mughal, Babur, vantava inoltre un presunto legame di parentela, da parte di madre, con il famoso sovrano mongolo Gengis Khan (r. 1206-1227). La discendenza da questi due illustri guerrieri e la capacità governativa dei sovrani mughal contribuirono a consegnare nelle mani della dinastia larga parte del subcontinente indiano. La maggior parte degli storici tende ad approcciare lo studio della storia mughal proprio in virtù di questo retaggio, ponendo una maggiore attenzione alle rivalità esistenti con i regnanti Indo-Afghani; questo però, non è sufficiente a comprendere appieno il concetto di leadership promosso dalla dinastia Mughal.⁸ I Mughal, inoltre, non giunsero in India forti dei valori più ortodossi dell'islamismo, ma anzi la loro cultura fu da sempre ispirata dalla tradizione preislamica degli antichi imperi del centro Asia.⁹ La grande capacità dei sovrani mughal fu saper creare connessioni di fratellanza devozionale, deviando dai precetti più ortodossi dell'Islam così da poter rispettare l'eterogeneità religiosa del popolo sul quale si ritrovarono a governare.¹⁰

L'impero vide avvicinarsi al trono una serie di imperatori che si rivelarono più o meno capaci di gestire un regno di così vaste proporzioni. Partendo dal fondatore Babur, che regnò dal 1526 al 1530, si succedettero al trono numerosi suoi discendenti sino al lento declino che precedette il controllo definitivo del subcontinente da parte del governo britannico (1854ca).

benessere degli esponenti sufi, elargarono ingenti somme di denaro e cedettero terreni, ottenendo così in cambio legittimazione e appoggio da parte delle confraternite.

⁶ SCHIMMEL, A., 2004. op., cit., p. 82.

⁷ *Ivi*, p. 15.

⁸ AZFAR MOIN A., 2012, *The millennial sovereign. Sacred kingship and sainthood in Islam*, Columbia University Press, New York, p. 19.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 20.

Qui di seguito si è scelto di inserire una breve analisi dei vari imperatori generalmente considerati maggiormente importanti e responsabili dell'epoca d'oro dell'impero, appunto Babur (r. 1526-1530), Humayun (r. 1530-1556), Akbar (r. 1556-1605), Jahangir (r. 1605-1627) e Shah Jahan (r. 1627-1658). Questa scelta cronologica ben si presta all'impianto generale del lavoro di ricerca condotto, che alla luce del nostro interesse volto al contatto tra Mughal e l'arte occidentale, concentrerà la successiva analisi iconografica soprattutto sulle opere patrocinate da Akbar, Jahangir e Shah Jahan. Fu infatti proprio durante i loro regni che sarà possibile osservare l'aumento dei contatti con l'Europa ed una produzione artistica in parte fondata sui modelli cristiani.

1.1 Babur (r. 1526-1530)

Il fondatore della dinastia Mughal fu l'imperatore Babur; sua madre era figlia di Mughal Yunus Khan, discendente di Gengis Khan (Fig. 1).

Babur il conquistatore (1483-1530) raggiunse l'India con un'idea di leadership che non era simile né all'impostazione turca, né a quella dei regnanti di Delhi che governavano le regioni che invase, e neppure a quella propria degli afghani dai quali lo stesso Babur discendeva.¹¹ Egli sosteneva che nelle sue vene scorresse il sangue di Timur, il temibile Tamerlano,¹² e di Gengis Khan, e questo lo indusse ad optare per un sistema di governo che non riflettesse

¹¹ SUBRAHMANYAM S., MUZAFFAR A., 1998, *The Mughal State 1526-1750*, New Delhi, Oxford University Press, p. 115.

¹² Nato nell'aprile 1336 fu il protagonista di un'espansione senza precedenti. Figlio di una famiglia mongola proveniente da Kech, nel 1370 controllava la Transoxiana, regione del centro Asia che occupa la porzione ad est della regione persiana del Kohorasn (corrispondente con l'odierno Uzbekistan e le regioni sud-occidentali del Kazakistan) e, scelto il titolo di *emiro*, fece di Samarcanda la capitale del suo impero. L'intento di Timur era quello di mantenere un forte controllo su questi territori attraversati dalla Via della Seta e di concentrare le sue mire espansionistiche verso l'India settentrionale. Nel 1398 le truppe di Timur si scontrano con le truppe del sultano di Delhi, guidate da Mahmud ibn Tughlaq, che uscirono sconfitte dallo scontro. Saccheggiata la città reale, il condottiero mongolo portò a con sé a Samarcanda molti esemplari di elefanti ed i migliori artigiani del sultanato e, non ultimo, impose un protettorato sul regno indiano. Quando nei primi decenni del XVI secolo Babur partì alla volta del subcontinente indiano lo fece reclamando l'eredità del suo illustre avo.

tanto il modello mongolo, quanto piuttosto quello turco-islamico e persiano.¹³ La concezione di potere di Timur si basava sulla convinzione che i vari organi di un impero terreno fossero il riflesso di quelli che costituivano il regno di Dio.¹⁴ Timur non era però soddisfatto di essere solamente un leader politico-militare, così si servì della tradizione islamica assumendo, nella gestione di governo, anche un'autorità spirituale. Sotto il controllo timuride la divisione dell'impero divenne di stampo territoriale anziché, come voleva la tradizione mongola, fondata su basi tribali; Timur stesso suddivise il suo impero tra i suoi figli e questa pratica venne portata avanti anche dai suoi successori.¹⁵ I timuridi, inoltre, non consideravano l'appartenenza ad un gruppo sociale privilegiato requisito fondamentale per il raggiungimento della sovranità.¹⁶ Babur, pur essendo il legittimo successore al trono di suo padre fu costretto a lasciare le montagne afgane, e condusse un esercito alla conquista dell'India dando vita ad un impero ed una dinastia pur non possedendo un titolo nobiliare. Occorre tener presente però che, al tempo di Babur, l'appartenenza al rango militare era un fattore cruciale che, unitamente all'orientamento religioso, esercitava un ruolo chiave nelle dinamiche di potere. Inoltre, proprio a causa della sua posizione geografica e delle alleanze familiari e politiche, il regno di Babur non poteva non essere influenzato dalle tradizioni e dalle credenze proprie delle popolazioni assoggettate. Turchi, iraniani e mongoli consideravano il sovrano non solo un condottiero e un leader, ma gli conferivano un ruolo cruciale, tanto nella gestione del potere temporale quanto di quello spirituale. L'origine dalla famiglia del condottiero mongolo, unita alle sue imprese leggendarie, assicurarono a Babur ed ai suoi discendenti un'aura quasi divina e la capacità di incutere una sorta di timore reverenziale che conservarono fino al XVII secolo.¹⁷ Per queste ragioni tuttavia il sovrano

¹³ SUBRAHMANYAM S., MUZAFFAR A., 1998, p. 115.

¹⁴ *Ivi* p. 116.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 118.

¹⁷ *Ivi*, p. 116.

mughal era sostanzialmente diverso - per le sue idee in merito alla gestione del potere - dall'immagine del *khalifa*¹⁸ diffusa nel mondo islamico,¹⁹ infatti egli era considerato soprattutto un leader politico e militare.

Nel 1507²⁰ Babur ritenne opportuno assumere il titolo di *padshah*,²¹ quando, ad appena ventuno anni, si era stabilmente insediato nella ricca e sofisticata città di Kabul. Il giovane condottiero non poté però abbassare la guardia in quanto a ovest aumentava la spinta dell'impero ottomano e quella del nascente impero safavide in Persia. Altro potentato influente del centro Asia era quello Shaibanids. Il sultano ottomano deteneva il titolo di *qaişar*, quello safavide il titolo di *shah* e quello di Shaibanids era *sultan*. Per questo motivo Babur decise di assumere il titolo più elevato, che non lasciasse dubbi circa la sua posizione, ovvero *padshah*.

Le ambizioni del giovane Babur erano, come menzionato, molto più pratiche e politiche che religiose pur conservando un'illimitata fiducia nel volere di Dio. Fiero delle sue origini e fermamente convinto che la dinastia timuride governasse lecitamente, Babur credeva nella legittima ereditarietà della sovranità. Per questo, raggiunta l'India, rimase sbalordito dalla teoria bengalese secondo la quale qualsiasi individuo poteva uccidere il sovrano ed usurparne il trono in quanto il popolo affermava: “[...] *siamo fedeli al trono; obbediamo lealmente a chiunque lo occupi*”.²²

¹⁸ Colui che detiene la *khilafa*, ossia il *khalifa*. Questo ruolo di guida della comunità islamica, nel periodo storico in analisi, era stato assunto dagli Ottomani, malgrado non sarebbe spettato loro dal punto di vista ereditario, inoltre, geograficamente, gli Ottomani controllavano le tre città sacre all'Islam: la Mecca, Medina e Gerusalemme. Il detentore della *khilafa*, in quanto guida della comunità, doveva garantire l'accesso sicuro alle città sante, ma nel periodo in questione i Mughal ed i loro sudditi ebbero non poche difficoltà nel compiere il pellegrinaggio alla Mecca in quanto via terra incontravano il blocco esercitato dall'impero safavide, mentre via mare le navi indiane dovevano fronteggiare la presenza portoghese. Ciò era visto dai Mughal – che a loro volta ambivano al titolo di *khalifa* – quale sintomo di inadeguatezza e negligenza degli Ottomani i quali, pur essendo, ufficialmente, i detentori della *khilafa*, non adempivano al proprio dovere assicurando un sicuro accesso dei pellegrini ai luoghi sacri.

¹⁹ SUBRAHMANYAM S., MUZAFFAR A., 1998, op. cit., p. 116.

²⁰ *Ibid.*

²¹ E' considerata la massima espressione di leadership. E' composto dalla parola persiana *pad* (maestro) e la parola *shah* (re).

²² SUBRAHMANYAM S., MUZAFFAR A., 1998, op. cit., p. 119.

Sfumato il sogno di conquistare Samarcanda per creare un impero che rendesse onore alle sue radici, Babur, nel 1505 compì il primo viaggio in India passando per Kohat e Bannu, oggi appartenenti all'area rurale nel nord-ovest del Pakistan. In quegli stessi anni la favorita tra le mogli di Babur, Maham, nel marzo 1508, diede alla luce Humayun (r. 1530-1556). Dalle cronache mancano gli anni dal 1509 al 1519, anno in cui nacque un altro figlio del condottiero mughal che fu chiamato Hindal, nome che rifletteva in modo preciso le mire del padre; Hindal in turco significa “*prendere l'India*”.²³ Nel 1526 Babur, alla testa di un esercito di centomila uomini e circa un migliaio di elefanti, attaccò il sultanato dei Lodi (r. 1451-1526) nell'India settentrionale dando così inizio alla sua progressiva conquista del subcontinente. Dopo i primi successi, Babur si diresse alla volta di Delhi e verso la città che più di ogni altra verrà associata ai Mughal ed al loro impero: Agra. Qui il fondatore dell'impero, oltre all'impegno speso per consolidare i territori conquistati, fece costruire anche meravigliosi giardini dotati di corsi d'acqua, cascate e un *hammam*, tipica stazione termale islamica sino ad allora rarissima in India.

Il 26 dicembre 1530, a soli quarantasei anni, Babur morì e il figlio primogenito Humayun ascese al trono.

1.2 Humayun (r. 1530–1556)

Nato a Kabul nel 1508, Humayun, a differenza del padre, non brillò per il suo coraggio e la sua smania di conquiste, ma si distinse per la sua sensibilità artistica.²⁴ Fu proprio lui ad incoraggiare i primi artisti iraniani a convergere prima a Kabul e da lì a spostarsi ad Agra e Delhi. Le immagini che lo ritraggono riportano ai nostri occhi un uomo piuttosto gracile,

²³ SCHIMMEL, A., 2004. op., cit., p 24.

²⁴ Pur non avendo ereditato la vena guerriera del padre, Humayun combatté, ancora molto giovane, al suo fianco e, al fine di coronare il sogno, partì addirittura alla volta dell'inaccessibile Samarcanda.

con il viso scavato, appuntito, generalmente raffigurato immerso in paesaggi romantici che alludono al suo interesse per la spiritualità, l'astrologia e la magia. L'esempio dal padre, famoso oltre che per il suo talento artistico-letterario anche per il suo coraggio e la sua abilità bellica, non verrà mai eguagliato dal docile sovrano che verrà messo in ombra anche dallo stesso suo figlio Akbar (Fig. 2). I suoi interessi, infatti, riguardavano più la sfera del misticismo, della magia e dell'astrologia. Per ogni attività che lo riguardava, sia che essa fosse legata alla corte oppure alla sua persona, sceglieva accuratamente il giorno in base alle stelle ed alla congiunzione dei pianeti. Guidato soprattutto dal sentimento religioso, la sua *pietas* superava di gran lunga la sua forza e la sua presenza politica.

In occasione della sua incoronazione, nel 1530, ebbero luogo importanti celebrazioni durante le quali il sovrano distribuì migliaia di abiti, tra cui tuniche di broccato con bottoni dorati.²⁵ Il giovane Humayun rispettò la tradizione turco-mongola che prevedeva la spartizione dell'impero con i fratelli, così Humayun divenne *padishah* mentre i tre fratelli assunsero il ruolo di suoi vassalli: a Kamran fu assegnata la porzione dell'impero compresa tra Kabul ed il Punjab, mentre Askari ed Hindal assunsero il controllo dei vasti possedimenti nella regione a nord-est di Delhi. Questa frammentazione, come aveva prospettato Babur, portò ad un indebolimento dell'impero costretto a difendersi dai molteplici attacchi dei sovrani afgani, Rajput e dai sultanati indiani come il Gujarat che, pur di soverchiare il controllo dei Mughal, non esitò a coalizzarsi con la flotta portoghese. Humayun riuscì a tenere sotto controllo la capitale insediandovi uno dei fratelli il quale però non poté garantire la coesione della provincia causandone la perdita. Nel Bengala l'imperatore dovette fronteggiare l'avanzata dell'afghano Sher Shah Sur, ex combattente nelle truppe di Babur e figlio di un servitore della dinastia Lodi. Humayun non fu in grado di contrastare l'avanzata afghana e si vide costretto, dopo la cocente disfatta a Kanauj nel 1540, ad abbandonare definitivamente l'India

²⁵ SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 28.

settentrionale per stabilirsi in Persia dove gli fu offerto asilo dal sovrano persiano Shah Tahmasp (r. 1533-1576).²⁶ Fu durante questo periodo di esilio persiano che Humayun conobbe un nuovo amore e la quattordicenne Hamida, il 15 Ottobre 1542, diede alla luce quello che sarebbe diventato uno degli imperatori mughal più conosciuti ed influenti, Jalaluddin Akbar, 'il Grande'.

Nel frattempo il nord del subcontinente indiano era caduto nelle mani di Sher Shah Sur. L'interregno afghano si rivelò un momento storico positivo per l'India. Il nuovo sovrano fece in modo di accentrare il potere convogliandolo nella sua persona, consapevole com'era della pericolosità di una spartizione che portò all'esilio - seppur temporaneo - della dinastia mughal. Sher Shah impose una serie di riforme, poi riprese dall'imperatore Akbar, e nonostante avesse abbracciato con fervore la religione islamica, non esitò a sposare principesse dei potentati Rajput in modo da stringere legami di sangue e impedire la ribellione dei raja.

Come anticipato l'esilio mughal si rivelerà temporaneo in quanto alla morte di Sher Shah Sur, nel 1545, i figli suoi successori non furono in grado di mantenere coeso l'impero faticosamente conquistato dal padre. Rifugiatosi a Kabul, Humayun decise di seguire il consiglio paterno di governare con la spada anziché con la penna,²⁷ e partì così alla volta del Lahore per riprendersi ciò che gli apparteneva e mettere fine all'interregno afghano. Nel 1555 il sovrano mughal fece il suo ingresso a Delhi riprendendosi il trono. Da qui farà in modo di annettere l'Afghanistan ed il Punjab all'estremo nord-ovest e la pianura di Delhi fino ad Allahabad ad oriente.

²⁶ BERINSTAIN, V., 1997, op. cit., p. 32. Il regno del sovrano persiano fu costellato da continue incursioni da parte degli Ottomani. Il sovrano vedeva quindi nell'India e dunque nell'alleanza con Humayun, una possibile via di fuga che avrebbe potuto rivelarsi utile contro le insistenti minacce che provenivano dai turchi stanziati in Asia minore.

²⁷ *Ivi*, p. 34.

Il potere mughal però, complice anche la scarsa lungimiranza dello stesso Humayun, non uscì rinforzato da questa crisi. Ad aggravare la coesione dell'impero concorsero anche altri fattori quali l'assenza di una lingua comune, la coesistenza di diverse razze e la compresenza di culti religiosi diversi.²⁸

Alla metà del XVI secolo unico punto di forza dell'impero Mughal era l'esercito, e la coesione territoriale venne inseguita affannosamente sedando rivolte e ribellioni scatenate da quella molteplicità di etnie che non avevano ancora trovato il modo di coabitare nel subcontinente indiano.

1.3 Akbar (r. 1556-1605)

La svolta fu data dall'imperatore Akbar il quale, più che la *pietas* e la spiritualità del padre Humayun, adottò l'autorità e le qualità di leader proprie del nonno Babur. La sua ascesa al potere segnò una svolta nella storia della dinastia mughal principalmente in virtù dell'abbandono dell'usanza di dividere i poteri e dell'affermazione, in materia di sovranità, di una nuova indipendenza dai precetti islamici, ponendosi a capo del potere politico, militare e religioso²⁹ (Fig. 3).

Dopo la morte del padre Humayun, Akbar venne proclamato *padishah* a soli tredici anni. La biografia di Akbar è estremamente ricca di elementi mitici e per certi versi confrontabile con la leggenda mongola di Alanquwa, una vergine ingravidata da una divinità che diede alla luce tre gemelli uno dei quali fu un diretto antenato di Gengis Khan, dal quale discenderebbero i Mughal stessi³⁰. Inoltre le cronache raccontano che durante la nascita di Akbar dal viso della madre, Hamida, si sarebbe sprigionata una luce, una gloria divina, che

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, p. 37.

³⁰ SCHIMMEL. A., 2004, op. cit., p. 33.

avrebbe circondato il neonato inducendo così ad interpretare successivamente ogni gesto, ogni movimento di Akbar come direttamente influenzato dalla divinità.³¹

Il giovane imperatore ereditò dal padre un impero ancora fragile e sottoposto a continue incursioni da parte di sovrani rivali. A est il generale indù, Hemu (1501-1556) con l'appoggio degli afghani, cercava di detronizzare il giovane Akbar in modo da ristabilire il dominio sull'India settentrionale. La minaccia indù fu però sventata a Delhi, dove Hemu venne catturato e condannato a morte. Sedate alcune rivolte anche nel Punjab, dal 1557 l'eredità di Humayun poté considerarsi salva ed Akbar poté dedicarsi non solo al consolidamento dell'impero, ma anche alla sua espansione. Interesse primario del giovane imperatore era la sottomissione dei principi Rajput i quali costituirono da sempre una minaccia per la sicurezza dell'impero per la loro smania di indipendenza e potere. Inoltre una così forte presenza di matrice induista alle porte dell'impero mughal non giovava di certo alla sua coesione. Nel 1568 il Rajasthan entrò finalmente sotto il controllo Mughal, controllo imposto dall'imperatore Akbar con una sanguinosa e cruenta battaglia che non risparmiò nemmeno donne e bambini. Con grande lungimiranza però il giovane mughal si assicurò che i regni Rajput fossero non solo fisicamente, ma anche formalmente annessi al territorio mughal: fu così che ritenne opportuno appianare i rapporti con una serie di matrimoni tra lui e varie principesse Rajput.³² Dopo aver affermato la sua supremazia nella parte settentrionale del subcontinente indiano, Akbar rivolse la sua attenzione ai sultanati indipendenti del Gujarat e del Bengala. Il Gujarat non fu mai veramente conquistato da Humayun e fu sempre teatro di lotte intestine che, durante i primi anni di dominio dell'imperatore Akbar, non fecero altro che favorire le mire portoghesi sul territorio. Presenti nel subcontinente indiano dal XV secolo, i portoghesi intendevano espandere i propri

³¹ *Ibid.*

³² Nel 1562 Akbar prese in moglie la principessa Manmati, figlia del Raja di Amber. Dalla loro unione nacque colui che sarebbe diventato l'imperatore Jahangir.

possedimenti così da incrementare il loro controllo anche nell'entroterra indiano. Per scongiurare la minaccia portoghese Akbar si alleò con il sultano Itimad Khan (r. 1568-?) con il più profondo intento di annettere il Gujarat all'impero mughal. Tra il 1573 ed il 1574, dopo sanguinose battaglie, oltre al Gujarat, anche il Begnala venne annesso all'impero. Il controllo dell'India settentrionale era pressoché totale e Akbar rivolse le sue attenzioni verso Pujab e Kashmir conquistando anche questi territori. La lunga serie di successi militari portò Akbar ad accarezzare il sogno di conquistare l'inespugnata Samarcanda, come d'altro canto tentò di fare il suo valoroso antenato Timur, ma ancora una volta Samarcanda rimase un miraggio.

Posta sotto controllo mughal tutta l'India settentrionale, Akbar si rivolse al ricco Deccan meridionale, frammentato a causa delle lotte tra musulmani giunti più recentemente nella regione e coloro che invece erano presenti da più lungo tempo, oltre che dalla competizione tra i diversi sultanati locali fra cui il Bijapur e Golkonda.

Akbar dovette tuttavia abbandonare la sua conquista del Deccan quando, in sua assenza, il figlio Jahangir si fece proclamare re ad Allahabad, imponendogli l'immediato ritorno per difendere il trono.

Fin dall'inizio del suo regno Akbar si era reso conto di quanto fosse fondamentale l'accentramento del potere, motivo per cui assunse il potere assoluto, inoltre fece in modo di non convogliare troppo potere nelle mani del primo ministro (*wakil*), affidando le principali cariche amministrative dell'impero a quattro ministri. L'impero venne poi diviso in dodici province controllate da funzionari civili affiancati da religiosi che venivano, con cadenza regolare, trasferiti di provincia in provincia in modo da scongiurare eventuali attacchi al potere centrale. Avendo instaurato la propria politica su unitarietà e compattezza, Akbar sapeva bene quanto le differenze religiose, culturali ed idiomatiche potessero creare frammentarietà, così fece in modo che il persiano diventasse la lingua ufficiale della corte,

ma lasciò ogni provincia libera di esprimere la propria identità culturale. Sempre con l'obiettivo di mantenere unito l'impero ed evitare l'insorgere di rivolte nutrite dal malcontento, giunse ad abolire l'Islam quale religione di stato promuovendo una generale libertà di culto. Pur rivendicando la propria appartenenza alla fede musulmana e pur costruendo moschee, anche se in numero limitato,³³ così da sottolineare comunque la presenza dell'Islam nel subcontinente, Akbar non combatté mai nessuna guerra santa (*jihad*) contro i cosiddetti 'infedeli' dell'India.

Suo intento era quello di aumentare l'integrazione della popolazione indù all'interno del suo impero e per ottenerla intervenne legislativamente in modo importante. Nel 1564 abolì la *jizya*,³⁴ ovvero la tassa imposta ai non musulmani: ora indù e musulmani condividevano gli stessi diritti all'interno dello stato. Un'altra restrizione revocata per volere dell'imperatore Akbar fu il divieto di erigere templi in onore degli dei, provvedimento che fu successivamente esteso anche ai cristiani ai quali fu permesso di costruire chiese a Lahore (1579) e ad Agra (1598).³⁵

Come già accennato, inoltre, Akbar, per controllare formalmente i territori rajput e annetterli fisicamente all'impero mughal, ne sposò alcune principesse tra le quali la principessa Manmati, figlia del Raja Bhagwandas di Amber, che avrebbe, il 31 agosto 1569, dato alla luce il futuro imperatore Jahangir (r. 1569-1627).

La personalità coraggiosa di Akbar e le sue caratteristiche peculiari evolvevano contemporaneamente con la sua politica amministrativa e strategica. Una delle prime pubbliche espressioni di autonomia fu la scelta dell'imperatore di non istituire la capitale dell'impero a Delhi, che fu rifugio di indiani musulmani e centro per lungo tempo del Sultanato di Delhi, ma scelse ugualmente di intraprendervi un intensivo programma di

³³ BERINSTAIN, V., 1997, op. cit. p. 49.

³⁴ SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 35.

³⁵ AGNIESZKA K-F., 2011, "Akbar the great (1542-1605) and Christianity. Between religion and politics", in *Orientalia Christiana Cracoviensia* 3, pp. 74-89, in particolare si veda p. 77.

costruzione e fortificazione. Muovendosi prima da Delhi ad Agra e successivamente scegliendo di fondare la capitale del suo regno a Fatehpur Sikri,³⁶ Akbar si allontanò da tutte le pretese di comando avanzate da sovrani più o meno legittimi avvicendatisi sul trono del Delhi.³⁷ Di fatto l'imperatore Akbar disertò dunque l'ormai consolidata tradizione che voleva Delhi come capitale del potere nel 1571, quando scelse come nuova capitale Sikri, un villaggio situato a circa venti miglia da Agra. La nuova capitale continuava a dipendere dalla città di Agra per il supporto economico e militare. Ad ogni modo, la scelta di istituire una nuova capitale, voleva essere non solo una dichiarazione politica, ma anche simboleggiare un ordine ritrovato. L'uniformità delle architetture, la configurazione delle strade e la centralizzazione della macchina amministrativa erano il chiaro segno, la chiara proclamazione della supremazia dell'imperatore Akbar e della sua dinastia. Per circa quindici anni Akbar investì energie e risorse nel fortificare altre tre città strategiche: Agra, Allahabad e Lahore, capitale del Punjab e base militare musulmana: l'imperatore ed i suoi architetti progettaronο muraglie e bastimenti creando vere e proprie cittadelle fortificate. Per ultimare la nuova impostazione strategica del regno, Akbar fece costruire un piccolo ma ben difeso forte ad Ajmer che divenne sede centrale del governo mughal ed in grado di controllare i distretti del Rajasthan in modo da sedare sul nascere eventuali rivolte promosse dai sovrani rajput.

Oltre a ciò che concerneva la gestione del potere e il suo accentramento, Akbar comprese quanto necessario fosse gestire con intelligenza anche la sfera culturale e religiosa. Per questo nella rinnovata capitale del regno, Fatehpur Sikri appunto, volle che sorgesse, all'interno delle mura ed immediatamente adiacente l'area palaziale, la grande moschea della città la quale divenne parte integrante del progetto urbanistico della capitale. Allo stesso modo promosse la costruzione della tomba di Sheikh Salim Chishti, importante esponente

³⁶ Letteralmente "città della vittoria" in SUBRAHMANYAM S., MUZAFFAR A., 1998, op. cit., p. 133.

³⁷ *Ivi*, p. 130.

sufi della Chishtiyya con il quale Akbar ebbe un rapporto speciale.³⁸ Questo forte legame tra Akbar e il maestro giovò certamente all'immagine dell'imperatore il quale cercò sempre di accentuare la virtuosità delle proprie azioni in modo da apparire sovrano degno e legittimato. La *dargah*³⁹ dedicato a Salim Chishti divenne così frequentato da diventare una delle mete di pellegrinaggio più visitate dell'India centro-meridionale. La nuova capitale dunque non solo accorpava entro le sue mura la macchina burocratica, amministrativa e politica dell'impero, ma ospitava anche una grande moschea e la *dargah* di un santo sufi ampiamente venerato e rispettato dalla comunità: entrambe le anime, i poteri dell'India islamica, quello temporale e quello spirituale, coabitavano e manifestavano anche visualmente il loro legame inscindibile. Nonostante la grande considerazione che Akbar dimostrò nei confronti di Salim Chishti, e di conseguenza verso l'ambiente sufi, si rivelò, ancora una volta lungimirante ed attento nel preservare intatta la propria autorità facendo in modo che non fosse minata da nessun'altra figura. Infatti non permise al figlio di Salim di succedergli e non gli consentì nemmeno il controllo e la gestione della *dargah* del padre con il suo enorme potenziale in termini di profitto e di importanza. D'altro canto permise però ai figli del santo di mantenere elevate cariche statali sempre riconoscendone la particolare aura che derivava dalla loro diretta discendenza da Salim. Dunque Akbar allontanò dal potere i discendenti sufi di Salim, ma non estromettendoli dalla cerchia imperiale, anzi circondandosene in modo da beneficiare - per così dire - della loro aura mistica e di assimilarne le qualità spirituali. Ciò gli permise di mantenere intatta la sua autorità, ma anche la legittimazione a governare. Oltre alla nuova capitale, il simbolo più forte e diretto dell'autorità del governo di Akbar è da ritrovarsi nelle sale d'udienza private, *diwan-i khass*,⁴⁰ destinate ad una cerchia ristretta

³⁸ Sarebbe stato proprio Salim Chishti a predire al sovrano mughal la nascita del tanto desiderato erede maschio, battezzato poi appunto Salim in onore del santo, e futuro imperatore Jahangir.

³⁹ SUBRAHMANYAM S., MUZAFFAR A., 1998, op. cit., p. 131.

⁴⁰ *Ivi*, p. 132.

della corte ed in opposizione alle sale di pubblica udienza, *diwan-i 'amm*.⁴¹ I pilastri e le colonne che dominano lo spazio fisico di queste sale sono paragonabili alla figura di Akbar il quale domina e sovrasta il nuovo spazio politico e sociale dell'impero.

Tornato ad Agra per far fronte all'auto proclamazione a *padishah* del suo primogenito Salim-Jahangir, Akbar mandò a discutere con il figlio il suo fidato primo ministro Abu'l Fazl⁴² il quale venne ucciso su ordine dello stesso Salim. L'imperatore, a fronte dell'infedeltà del figlio, meditò addirittura di assegnare il trono al nipote, primogenito di Salim, il principe Khusrau ma, colpito da una grave malattia, Akbar morì il 27 ottobre 1605 lasciando, a malincuore, il trono al figlio che assunse appunto il nome di Jahangir.

1.4 Jahangir (r. 1605-1627)

Dopo essere asceso al trono Salim cambiò il suo nome in Jahangir. Figlio di una principessa rajput, fu il primo imperatore mughal a non avere origini turche o persiane e, nelle miniature, lo ritroviamo spesso raffigurato come un uomo dal profilo elegante. I visitatori stranieri accolti alla sua corte, come ad esempio Thomas Roe (m. 1644), l'ambasciatore britannico, lo descrivono come la quintessenza del Gran Mogol⁴³ (Fig. 4).

L'imperatore Jahangir ereditò un regno stabile ed ordinato che gli permise, almeno per i primi anni del suo mandato, di governare agevolmente. L'unica minaccia si rivelò essere il suo stesso figlio, Khusrau, il quale tentò più volte di prendere il potere costringendolo a radunare l'esercito e a marciare verso Lahore per sedare le rivolte capeggiate dal figlio.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Abu'l Fazl 'Allami (1551–1602) fu il segretario, biografo e storico più influente della corte di Akbar. Aspro critico dell'integralismo musulmano fu un forte sostenitore dell'approccio religioso portato avanti dal sovrano, ovvero una sorta di sintesi interreligiosa. Uno dei suoi maggiori successi letterari fu l'*Akbarnama*, ossia la storia di Akbar e dei suoi predecessori in cui Abu'l Fazl ci tramanda un'accurata descrizione degli usi e costumi al tempo di Akbar nonché una precisa descrizione del regno e della sua gestione. Allo stesso Abu'l Fazl dobbiamo la traduzione della Bibbia in lingua persiana.

⁴³ SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 41.

Famoso per la sua fermezza e la sua crudeltà, l'imperatore mughal, tenne sotto controllo le corti rajput e gli afghani del Bengala e tentò, come prima di lui il padre, di allargare i confini dell'impero e annettere il Deccan. Fu in questa regione che Jahangir si scontrò - anche se non ebbe mai occasione di incontrarlo personalmente, con quello che sarebbe diventato il suo acerrimo nemico, l'abissino Malik Ambar, fautore principale della resistenza dei territori assediati dall'esercito mughal. L'odio di Jahangir nei confronti dell'abissino, così abile nelle strategie belliche, divenne una vera e propria ossessione per il sovrano. Le truppe imperiali guidate da due dei suoi figli, Parviz e Khurram, non senza difficoltà, riuscirono a sottomettere la capitale Ahmadnagar solo nel 1616, ma non appena i principi mughal lasciarono la capitale per tornare a corte, l'abissino la riconquistò rapidamente costituendo una minaccia tangibile e mai sconfitta fino al 1626, anno della sua morte. Malgrado la vittoria sul Deccan e su Malik Ambar non fosse stata netta e decisiva, in segno di gratitudine per le campagne militari brillantemente condotte, nel 1617 Jahangir conferì al figlio Khurram, futuro erede al trono, il titolo di Shah Jahan,⁴⁴ ovvero "imperatore del mondo".⁴⁵ Nonostante l'impegno profuso nelle svariate campagne militari, Jahangir non riuscì mai a sottomettere i potenti regni deccanesi di Golkonda e di Bijapur i quali godevano dell'appoggio della Persia.⁴⁶ Il sovrano safavide, Shah Abbas I (r. 1587-1629) inoltre rivendicava da sempre la città di Kandahar sottoposta al protettorato mughal e, approfittando del clima disteso che si era creato tra i due regni, la occupò nel 1622.

L'immagine che ne ricaviamo dalle fonti, è quella di un imperatore indolente, spesso ben poco interessato alle questioni politico-amministrative. La scarsa attitudine alla gestione politica dell'impero era compensata tuttavia dalla passione che Jahangir dimostrò sempre per le arti. Le sue memorie sono ricche di riferimenti alle tecniche artistiche e restituiscono

⁴⁴ SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 43.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ BERINSTAIN, V., 1997, op. cit., p. 77.

un'immagine dell'imperatore mughal quale vero e proprio *connoisseur*. Non solo, i suoi interessi sconfinavano anche in ambito naturalistico: i suoi scritti e il suo patrocinio hanno permesso che interessanti descrizioni di flora e fauna, dal tacchino turco, al dodo ad un albero dalla forma biforcuta incontrato nel deserto, giungessero fino a noi.⁴⁷

Avendo dedicato la quasi totalità della sua vita, eccezion fatta per le spedizioni militari, al lusso, alle arti ed alle scienze, il merito della gestione dell'impero va conferito alla moglie Nur Jahan. Andata in sposa a Jahangir nel 1611 acquisì il nome di *Nur Mahal*, "luce del palazzo",⁴⁸ che più tardi divenne *Nur Jahan* ovvero "luce del mondo",⁴⁹ figlia del persiano Mirza Ghiyath Beg, funzionario d'alto rango della corte. Di fatto, dunque, il governo dell'impero era nelle mani dell'intelligente moglie dell'imperatore, del suocero Mirza e del cognato Asaf Khan.⁵⁰

Durante il regno di Jahangir, accrebbero i contatti tra i Mughal e le potenze europee. Già il padre Akbar aveva iniziato a tessere rapporti con i portoghesi i quali, già dal 1498, erano di istanza soprattutto nella città portuale di Goa. Non meno importanti sul piano artistico e culturale furono i rapporti con le missioni gesuite grazie alle quali i Mughal vennero a contatto con l'arte rinascimentale pervenutagli sotto forma di illustrazioni e stampe portate dai missionari.⁵¹ Al già variegato contesto, si aggiunse il peso della componente inglese rappresentata dal mercante inglese John Mildenhall che, nel 1603, raggiunse Agra con una lettera di Elisabetta I la quale sperava in un sostegno, da parte di Akbar, ai commerci

⁴⁷ A tal proposito si veda il saggio di KOCH, E., 2009, "Jahangir as Francis Bacon's ideal of the king as an observer and investigator of nature", in *Journal of the Royal Asiatic Society*, Third Series, Vol. 19, No. 3, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 293-338. La figura di Jahangir quale *connoisseur* verrà analizzata anche nei capitoli successivi.

⁴⁸ SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 43.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Il primo incontro tra i missionari gesuiti e Akbar avvenne nel 1576, mentre la prima spedizione ufficiale ebbe luogo nel 1580. Da questo primo incontro seguirono ben tre missioni alla corte Mughal: le prime due tra il 1580, appunto, fino al 1591 mentre la terza tra il 1595 ed il 1630.

britannici.⁵² L'allora sovrano non rispose alla richiesta, così la compagnia britannica delle Indie orientali fondata nel 1600, iniziò i commerci solo sotto il regno di Jahangir.

Da qui in poi la presenza europea in India diventò più che tangibile: inglesi e tedeschi si stabilirono definitivamente ed iniziarono a consolidare insediamenti ai fini commerciali alla pari dei preesistenti centri portoghesi.

Come menzionato precedentemente fu la moglie dell'imperatore, di fatto, a tenere le redini dell'impero; tant'è vero che fu lei stessa ad organizzare il matrimonio tra il futuro erede al trono, il figlio Khurram, ovvero Shah Jahan, con la figlia di suo fratello Asaf, Arjumand Banu. Essa è ricordata oggi come *Mumtaz Mahal*, ovvero "l'eletta del palazzo";⁵³ sarà a lei che Shah Jahan, sconvolto per la sua dipartita, dedicherà il maestoso Taj Mahal. Nonostante l'indiscusso affetto che Jahangir riversò sul figlio, quest'ultimo, come del resto Salim aveva fatto con il padre Akbar, si ribellò al devoto genitore. Inizialmente la madre supportò l'ascesa del figlio, ma non appare chiaro il motivo che la spinse successivamente ad appoggiare il figliastro Shahriyar e il nipote di Jahangir, Dawarbaksh.⁵⁴ Il 27 ottobre 1627, approfittando della temporanea assenza di Jahangir, il cognato Asaf Khan e Shah Jahan presero il potere.

1.5 Shah Jahan (r. 1627-1658)

Shah Jahan (Fig. 5) si rivelò un imperatore fermo e deciso, capace di stroncare sul nascere qualsiasi tentativo di ribellione delle corti rajput e capace di attuare una forte politica di risanamento delle casse statali, imponendo con determinazione l'egemonia mughal. Come fecero Akbar e Jahangir, rispettivamente nonno e padre del nuovo imperatore, anche Shah Jahan volse le sue attenzioni ai sultanati del Deccan riuscendo, non senza difficoltà, a

⁵² SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 43.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ BERINSTAIN, V., 1997, op. cit., p.89.

sottomettere, nel 1635, anche il regno di Golkonda. Solo il sultanato del Bijapur riuscì a far fronte all'incursione di Asaf Khan nel 1631 riuscendo così a tener testa al *padishah* almeno fino all'inevitabile sottomissione avvenuta nel 1636, anno in cui l'imperatore mughal inviò a combattere in Deccan il figlio, Aurangzeb che costrinse il sultanato alla resa con la firma di un accordo che lo riduceva ad una posizione di vassallaggio. L'interesse principale di Shah Jahan era infatti quello di condurre i regni deccanesi ad una condizione di asservimento di tipo economico. Assoggettato il Deccan, Shah Jahan mirava a realizzare il sogno utopico di tutti i suoi predecessori: conquistare Samarcanda, la culla degli antenati timuridi della dinastia mughal che ancora una volta però si rivelerà evidentemente non destinata ad entrare a far parte dei possedimenti dell'impero musulmano.

Deciso a lasciare un segno tangibile del suo impero, Shah Jahan diede il via ad un'imponente campagna edilizia con l'intento di costruire una nuova capitale a Delhi. I lavori iniziarono nel 1639 e terminarono nel 1648 quando il Forte Rosso divenne centro di potere della capitale dell'impero. Ma l'amministrazione dell'impero e la costruzione della nuova città imperiale furono ben poca cosa rispetto all'opera magna che porta con sé la vera essenza dell'ultimo vero Gran Moghul: dopo la morte della moglie, spirata dopo aver dato alla luce il quattordicesimo figlio nel 1631,⁵⁵ il vero obiettivo di Shah Jahan fu quello di renderle omaggio costruendo quello che, ancora oggi, è considerato il simbolo dell'apice della produzione artistica e dell'egemonia Mughal, il Taj Mahal.

Nel 1657 Shah Jahan si ammalò gravemente ed i suoi ultimi quattro figli rivendicarono la loro legittimità a governare. Il più ambizioso fu senza dubbio Aurangzeb (r. 1658-1707). Da sempre impegnato in campagne militari, prima in Deccan e poi a Samarcanda, non era un amante dei sollazzi e della vita di corte, preferendo ai vizi di palazzo - da fedele musulmano devoto ed intransigente - le letture dei testi religiosi. Sarà proprio lui a raccogliere l'eredità

⁵⁵ SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 46.

paterna, animato com'era da sogni di grandezza e desideroso di emulare il modello timuride e di imporre l'ortodossia islamica.

Capitolo 2 - L'arte mughal

2.1 L'arte a servizio del potere

I sovrani Mughal divennero non solo promotori di una politica di espansione e rinnovamento, ma anche straordinari patrocinatori di opere d'arte divenute la carta vincente di una propaganda politica senza precedenti, affinché tanto la popolazione, benché così eterogenea, quanto gli interlocutori dell'impero, potessero riconoscere e ammirare la forza del regnante in carica.

Di vitale importanza per i regnanti Mughal era porre l'accento sulla loro discendenza con lo scopo ultimo di legittimare la loro ascesa al governo. Uno dei modi che la stirpe Mughal più utilizzò per perorare la propria causa e giustificare la propria presenza sul trono, fu l'intensa produzione di miniature, e nello specifico fu la ritrattistica ad assumere un ruolo di primo piano. Basti pensare, ad esempio, alla larga produzione di ritratti dinastici nei quali il sovrano uscente passava la corona, con l'annesso potere associato, ai suoi eredi. La stessa immagine di 'passaggio' e trasmissione del potere venne utilizzata anche per immortalare l'investitura da parte dell'antenato Timur che legittimava così i suoi eredi Mughal (Figg. 6, 7).

La pratica del ritratto in India viene considerata, ancora oggi, oggetto di indagine 'problematica'. E' possibile infatti identificare due differenti scuole di pensiero che attribuirebbero al ritratto, rispettivamente, una provenienza straniera e una provenienza indigena. La prima ebbe come esponente principale lo storico dell'arte Ananda Coomaraswamy (1877-1947), il quale negava l'esistenza in India di una pratica legata al ritratto fino all'arrivo dei Mughal e, per tanto, considerava il ritratto un portato delle 'invasioni' nel corso dei domini stranieri subiti dal subcontinente indiano. La seconda

invece, forte di indagini accurate più recenti, sostiene che già in alcune delle produzioni indiane più antiche esisterebbe una pratica del ritratto patrocinata dalle dinastie indiane antecedenti all'arrivo della dinastia musulmana dei Mughal, considerando dunque tale pratica come 'indigena'.

Gli esponenti della prima corrente negano che il ritratto sia un portato indiano perché, in termini di concezione artistica, l'esaltazione dell'ego, implicita nel ritratto, non sarebbe concepita dalla cultura indiana. Essi tentano di dimostrare, muovendo dalle più antiche produzioni artistiche indiane ed assegnando un ruolo chiave alla verosimiglianza del ritratto, che figure umane e divine non sarebbero distinguibili, e ciò renderebbe impossibile identificare una produzione di ritratti.⁵⁶

Non è facile, nell'immediato, schierarsi a favore dell'una o dell'altra fazione, e la linea di pensiero sostenuta da Coomaraswamy, non appare, almeno a prima vista, lontana dalla verità. Siamo infatti generalmente abituati a considerare la somiglianza quale criterio principe per la definizione di un ritratto, di conseguenza è considerato un buon ritrattista solo colui che riesce a rendere in modo eccellente le fattezze del soggetto ritratto.

La somiglianza, tuttavia, come rilevato più volte da diversi storici dell'arte,⁵⁷ non costituisce una *conditio sine qua non* per l'identificazione di un ritratto, al contrario ne è una possibilità; diversamente si correrebbe il rischio di considerare il ritratto - in modo alquanto riduttivo - un'operazione di pura mimesi. Basti pensare ad esempio alle miniature mughal raffiguranti scene di corte in cui il sovrano uscente consegna la corona al suo discendente ed è circondato da tutti i suoi avi più illustri: i ritratti sono accompagnati da un cartiglio con il nome dei

⁵⁶ Per quanto concerne la problematica del ritratto in ambito indiano si veda LEFÈVRE, V., 2011, *Portraiture in Early India: between transience and eternity*, Leiden, Brill, in particolare i capitoli "Portraiture, a problematic issue", pp. 1-23 e "The royal portrait, portait *par excellence*?", pp. 149-186.

⁵⁷ Si veda ad esempio BRUNEAU, P., 1982, *Le Portraits*, in *Revue d'Archeologie moderne et d'archeologie generale* (RAMAGE), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 71-93.

soggetti in modo da renderli più facilmente ed inequivocabilmente identificabili.⁵⁸ In questo senso la somiglianza smette di essere un criterio imprescindibile mentre acquisiscono importanza, e si rivelano altrettanto descrittivi ed evocativi, attributi ed oggetti che accompagnano il soggetto ritratto, in una caratterizzazione capace di generare la distinzione tra personaggio generico e soggetto.

Nella fattispecie, con il termine ritratto si intende dunque una rappresentazione dell'individuo verosimigliante e che sia capace di rivelarne la personalità o quanto meno i tratti salienti: il committente intende fornire al fruitore la propria percezione di sé. E' uno strumento che i sovrani utilizzarono per promuovere se stessi e la loro idea di sovranità. Comprendere la coscienza storica dei patrocinatori risulta dunque imprescindibile al fine di capirne a fondo la concezione di ritratto che, in quest'ottica, tendeva ad annullare il flusso del tempo donando una sorta di eternità alla raffigurazione, e al contempo contribuiva a mantenere più saldamente sul trono la dinastia. In Sud-Asia - come altrove - esistono dunque immagini che possono essere considerate ritratti seppur non verosimiglianti, con funzioni simili a quella della ritrattistica occidentale, ed è possibile tracciare una storia del fenomeno ben prima dell'arrivo dei Mughal.

Nonostante le severe restrizioni dottrinali imposte dall'Islam al culto delle immagini, nell'India Mughal le arti visuali vissero uno sviluppo straordinario, prive di connotazioni negative.⁵⁹ Con grande lungimiranza, i Mughal nella creazione della propria arte seppero attingere da modelli diversi: dalla Persia preislamica, culla di quella sovranità per eccellenza, da sempre modello da imitare, ma anche dall'Europa. Non solo, i sovrani mughal, sebbene

⁵⁸ L'etichetta di corte era molto rigida e prevedeva che nessuno si potesse sedere in presenza dell'imperatore oppure lasciare la stanza senza il suo permesso. Esistono numerose miniature nelle quali viene mostrato l'ordine esatto col sedevano i nobili e i dignitari che, molto spesso, sono identificabili grazie ad un cartiglio riportante il nome. SCHIMMEL, A., op. cit., p. 66.

⁵⁹ AZFAR MOIN A., 2012, op. cit., p. 188.

in misura minore, seppero guardare anche alla cultura indiana autoctona, sia indù che jaina⁶⁰ segno di una forte consapevolezza nella scelta dei propri modelli che consolidò ulteriormente la forza della produzione autocelebrativa.

La gestione dell'arte a servizio dell'impero e dei modelli a cui i Mughal si ispirarono, maturarono di pari passo con la crescita e l'egemonia esercitata dai sovrani. Per questo è possibile identificare diverse fasi nella formazione di uno stile che possa definirsi 'mughal' e queste stesse fasi artistiche sono indissolubilmente legate agli imperatori che ne controllano direzioni di sviluppo, modelli di riferimento e simbologia.

2.2 Akbar e l'istituzionalizzazione degli atelier imperiali

La pittura Mughal si sviluppò tra il XVI ed il XVII secolo, periodo di massima fioritura della produzione imperiale. Non ci sono giunte notizie di artisti che operassero alla corte di Babur (r. 1526-1530), ma dal suo *Baburnama*⁶¹ scopriamo l'amore dell'imperatore per le raffigurazioni naturalistiche,⁶² e lo ritroviamo cimentarsi nella descrizione critica del lavoro di un famoso pittore persiano, Behzad (m. 1535/36):

“his work was very dainty but he did not draw beardless faces well; he used greatly to lengthen to double chin (*ghab-ghab*); bearded faces he drew admirably”⁶³.

⁶⁰ Il jainismo fu fondato circa sei secoli prima dell'avvento del Cristianesimo. Tra i suoi precetti ritroviamo non rubare, non uccidere, l'astinenza sessuale ed il digiuno che, quando non veniva praticato, era sostituito da un severo consumo di soli vegetali. Di indole, pacifica abitavano soprattutto le terre del Gujarat dedicandosi al commercio. SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 115.

⁶¹ Il *Baburnama* è l'autobiografia dell'imperatore Babur. Scritta originariamente in turco, lingua madre del monarca fondatore della dinastia Mughal, venne tradotta durante il regno del nipote Akbar. Purtroppo gli anni compresi tra il 1502 e il 1503, dal 1508 al 1519 e da Gennaio 1520 fino a Novembre 1525 sono andati perduti. L'imperatore iniziò a dettare le sue memorie a partire dal 1527: “*I do not write this in order to make complaint; I have written the plain truth*”; in DILIP, H., 2006, *Babur Nama. Journal of Emperor*, New Delhi, Penguin classics, pp. 18-19.

⁶² SOM PRAKASH, V., 1994, *Mughal painters and their work : a biographical survey and comprehensive catalogue*, New Delhi, Oxford University Press, p. 4.

⁶³ Baburnama, tr., I, 291 in *Ivi*, p. 6, nota 1.

Ciò dimostrerebbe come gli imperatori Mughal, sin dalla fondazione del loro regno, non fossero solo promotori di ritratti e dipinti, ma se ne circondassero, non come semplici collezionisti, ma come veri e propri critici, *connoisseurs* ed intenditori.

Ben conscio dell'importanza della pratica artistica, l'imperatore Akbar (r. 1556-1605), invece, sistematizzò gli atelier di corte ed incoraggiò la diversità, l'innovazione e la sperimentazione. Il monarca istituì, a partire dal 1556, un *kitab-khana* (atelier di pittori di corte) che ebbe un impatto decisivo sulla formazione del successivo stile della scuola mughal.⁶⁴ L'approccio che Akbar riservò alle arti non fu molto diverso da quello derivante dal retaggio mongolo e turco le cui corti lasciavano grande spazio a poeti, scrittori, artisti e musicisti,⁶⁵ quasi come avveniva nei salotti dei mecenati occidentali. D'altro canto l'atelier della corte Mughal non differiva dalla pratica persiana nelle cui botteghe stazionavano calligrafi, doratori e rilegatori che lavoravano alle dipendenze dello Shah Tahmasp (r. 1524-1576).⁶⁶

La prima, importantissima mossa, del Gran Mogol fu quella di chiamare al suo servizio pittori ed artigiani indù i quali, insieme agli artisti persiani, diedero il via ad una vera e propria età classica dell'arte mughal. Il loro stile, infatti, fu il frutto del sincretismo creatosi tra lo stile persiano e la profonda e vivace visione di matrice induista.⁶⁷ Gli artisti indù portarono anche le tecniche legate alla resa paesaggistica ed un approccio più naturalistico rispetto al portato persiano a cui le prime produzioni Mughal si ispiravano.⁶⁸

Akbar supervisionava personalmente le produzioni dell'atelier e le illustrazioni venivano assegnate ai vari artisti a seconda delle loro precise abilità.⁶⁹ alcuni eccellevano nella

⁶⁴ OKADA, A., 1992, *Indian miniatures of the Mughal court*, New York, H.N. Abrams, p. 11.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 271.

⁶⁸ DIMAND, S. M., 1953, "Mughal painting under Akbar the Great", in *The Metropolitan museum of Art Bulletin*, Vol. 12, No. 2, p. 48.

⁶⁹ OKADA, A., 1992, op. cit., p. 11.

produzione delle scene di corte, altri nelle battaglie, mentre altri si distinguevano nella resa delle illustrazioni naturalistiche di flora e fauna fino a coloro i quali si dedicavano alla ritrattistica.⁷⁰ Nell' *A'in-i Akbari* di Abu'l Fazl ritroviamo la testimonianza di quanto il Gran Moghul fosse interessato ed attivo sul fronte artistico:

“His Majesty, from his earliest youth, has shown a great predilection for this art, and gives it every encouragement, as he looks upon it as a means both of study and amusement. Hence the art flourishes, and many painters have obtained great reputation. The works of all painters are weekly laid before His Majesty by the Dārōghas [*Superintendents*] and the clerks; he then confers rewards according to excellence of workmanship, or increases the monthly salaries. Much progress was made in the commodities required by painters, and the correct prices of such articles were carefully ascertained”.⁷¹

Il *kitab-khana*, già durante il regno di Humayun,⁷² era diretto dai maestri Mir Sayyid' Ali,⁷³ dal figlio Musawwir e da Khwaja 'Abu's-Samad⁷⁴ alle cui dipendenze lavoravano circa cento pittori provenienti dal Kashmir, dal Gujarat e dal Punjab.⁷⁵

L'approccio di una gestione degli atelier che fosse collettiva, rendeva più agevole la produzione di quella che, durante il regno di Akbar, era la pratica più diffusa, ovvero la realizzazione di manoscritti illustrati⁷⁶ come il *Tutinama*,⁷⁷ contenente circa

⁷⁰ *Ivi*, p. 12.

⁷¹ Abu'l Fazl (2), ed. Text, 116; tr., I, 113 in SOM PRAKASH, V., 1994 op. cit., p. 4.

⁷² *Ivi*, p. 270.

⁷³ “*He learned the art from his father. From the time of his introduction at Court, the ray of royal favour has shone upon him. He has made himself famous in his art, and has met with much success*”. In Abu'l Fazl, *A'in-i-Akbari*, Vol.1, chpt. 86. Tradotto da H. BEVERIDGE.

⁷⁴ L'artista, a cui fu dedicato l'epiteto di *shirin qalam*, ovvero “*dolce penna*” nel 1551-1552, insegnò l'arte della pittura ad Akbar quando l'imperatore era ancora un fanciullo. SCHIMMEL, A., 2004, op. cit., p. 270. E' considerato come uno dei fondatori della scuola mughal, nato a Shiraz, venne ingaggiato dall'imperatore Humayun nel 1544, definito da Abu'l Fazl “*The magician of unique ability*” e ricordato soprattutto per le sue abilità di miniaturista. In SOM PRAKASH, V., 1994, op. cit., p. 41.

⁷⁵ DIMAND, S. M., 1953, op. cit., p. 48.

⁷⁶ OKADA, A., 1992, op. cit., p. 12.

⁷⁷ *I racconti di un pappagallo*, sono una collezione illustrata di novelle basate su un testo in sanscrito molto famoso in tutto l'oriente e, realizzata per Akbar, tra il 1560 ed il 1566. In *Ivi*, p. 17.

duecentocinquanta miniature, il monumentale *Hamzanama*,⁷⁸ terminato nel 1570, fino al *Khamsa* di Nizami, poema illustrato per Akbar nel 1595.⁷⁹ Intorno al 1584 gli artisti imperiali iniziarono l'illustrazione di un importantissimo manoscritto storico, il *Timurnama*,⁸⁰ contenente il racconto della vita dell'eroe turco fino all'ascesa dei suoi discendenti, ovvero Babur, Humayun ed Akbar. Pur non conoscendo l'autore del manoscritto, è chiaro che per l'imperatore Akbar, il *Timurnama* doveva essere l'opera più importante legata al suo patrocinio in quanto, le centotrentasette illustrazioni, sottolineano il sempre più forte legame tra Timur e la dinastia Mughal la quale sembra l'unica degna erede dell'immenso e glorioso impero fondato dal leggendario Tamerlano.⁸¹

Oltre che alla pratica legata all'illustrazione di manoscritti, gli atelier mughal si dedicavano anche alla produzione di ritratti dinastici sempre per sottolineare il legittimo passaggio di cariche. Possiamo dunque evincere che l'attenzione e l'interesse riservati alla pratica pittorica dall'imperatore Akbar andavano contro il generale conservatorismo musulmano e si palesavano nel sostegno rivolto in quanto considerata fonte di rivelazione della sapienza divina:

“[...] there are many that hate painting; but such man I dislike. It appears to me as if a painter had quite peculiar means of recognizing God, for a painter in sketching anything that has life, and in devising its limbs, one after the other, must come to feel that he cannot bestow individuality upon his work, and be thus forced to think of God, the giver of life, and will thus increase in knowledge.”⁸²

⁷⁸ Letteralmente *storia di Hamza*, l'*Hamzanama* racconta le avventure semi-mitologiche di un lontano zio del profeta Maometto. Eseguito dal *kitab-khana* alle dipendenze di Akbar tra il 1562 ed il 1577, è composto da circa millequattrocento dipinti divisi in quattordici volumi. In *Ibid.*

⁷⁹ KOCH, E., 2010, op. cit., p. 278. OKADA, A., 1992, op. cit., p. 17 indica, come datazione per il *Khamsa*, il 1585.

⁸⁰ OKADA, A., 1992, op. cit., p. 20.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Abu'l Fazl (2), ed. Text, 118; tr., I, 115 in SOM PRAKASH, V., 1994, op. cit., p. 4.

2.3 Jahangir tra naturalismo e autolegittimazione

Il successore di Akbar, Jahangir (r. 1605-1627) si rivelò subito un imperatore più elitario⁸³ rispetto al padre. Decise infatti di destituire un gran numero di artisti considerandoli incapaci di esprimere appieno la grandezza che voleva essere associata alla sua dinastia.⁸⁴ Istituì una vera e propria scuola pittorica con il proprio stile,⁸⁵ arricchendola con il patrocinio di ritratti, miniature ed album di corte. Non ancora sul trono, il principe assoldò pittori che lavorassero nel suo atelier e considerò se stesso un vero e proprio *connoisseur* tanto che nelle sue memorie si riporta:

“As regard myself, my liking for painting and my practice in judging it has arrived at such a point that when any work is brought before me, either of deceased artists or of those of the present day, without the names being told me, I say on the spur of the moment that it is the work of such and such man. And if there be a picture containing many portraits and each face is the work of a different master, I can discover which face is the work of each of them. If any other person has put in the eye and eyebrow of a face, I can perceive whose work the original face is, and who has painted the eye and eyebrows.”⁸⁶

Inoltre il profondo interesse che Jahangir ebbe per la natura⁸⁷ permise la nascita di quelli che possiamo definire “ritratti zoologici”⁸⁸ nonché il costante impiego di illustrazioni floreali nell’arte decorativa e nella realizzazione delle bordure che diverranno parte integrante delle miniature stesse. La fonte testuale che ci permette di identificare Jahangir quale naturalista, cacciatore, collezionista è, senza dubbio alcuno, il *Jahangirnama*. La biografia del sovrano

⁸³ OKADA, A., 1992, op. cit., p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ SOM PRAKASH, V., 1994, op. cit. p. 4.

⁸⁶ *Jahangirnama* (1), ed. Text, 235; tr., 20-1 in *Ibid.*

⁸⁷ Per un preciso ritratto dell’imperatore Jahangir quale naturalista ed osservatore della natura si veda KOCH, E., 2009, op. cit., p. 297.

⁸⁸ SOM PRAKASH, V., 1994, op. cit., p. 5.

è colma delle sue descrizioni naturalistiche, delle sue osservazioni sulla flora e sulla fauna locale nonché degli studi grafici fatti eseguire, sotto suoi precisi ordini, dai pittori del suo atelier sulle specie animali più disparate. Le sue descrizioni sull'allevamento e le abitudini delle gru e lo studio sull'ormai estinto *Dodo Mauritius*, al quale sono dedicate splendide illustrazioni, come quella attribuita a *Ustad*⁸⁹ Mansur⁹⁰ (Fig. 124), sono parte integrante della letteratura ornitologica odierna.⁹¹ La vera e propria innovazione portata dall'approccio dell'imperatore fu quella di commissionare ai propri artisti delle illustrazioni che fossero lo specchio delle sue osservazioni, producendo così dei veri e propri studi naturalistici.⁹² Il testo si corredeva dunque di immagini dettagliate rispondendo così al volere del proprio patrocinatore che mirava a combinare il metodo scritto e quello visivo con l'obbiettivo di rappresentare i fenomeni naturali nel modo più completo ed interdisciplinare possibile.⁹³ Un esempio calzante di questa combinazione tra testo ed immagini, del tutto assente, come riporta lo stesso Jahangir, nell'approccio del nonno Babur, lo ritroviamo proprio nel *Jahangirnama*, nella fattispecie nell'illustrazione di un tacchino turco portato alla corte di Jahangir nel 1612, insieme ad una scimmia, da un servitore, tale Muqarrab Khan (Fig. 8):⁹⁴

“He [that is Muqarrab Khan] had brought several very strange and unusual animals I had not seen before. No one even knew what their names were.

⁸⁹ *Ustad* è un'onorificenza che significa insegnante, maestro. Se compare quale indicazione dell'autore in una miniatura, pur non indiandone precisamente il nome, può essere d'aiuto nell'identificazione dell'esecutore in quanto, all'interno dell'atelier di Akbar, potevano fregiarsi del titolo di *Ustad* solo alcuni dei pittori. Nella fattispecie il titolo era associato ai nomi di Mansur, La'l, Babu e Basawan, mentre sotto il patrocinio di Jahangir l'onorificenza era attribuita a Husain e a Miskin. In *Ivi*, p. 372.

⁹⁰ Celebrato pittore attivo negli atelier di Akbar e Jahangir, era a volte ricordato con il nome *Naqqash* ovvero il suo *takhallus*, cioè il suo “nome poetico”. L'artista firmò inoltre alcune delle sue opere con la formula *banda-i dargah* (“schiavo della corte imperiale). L'imperatore Jahangir aveva un'altissima considerazione delle opere di Mansur tanto che “[...] has been honoured with the title of Nadir-u'l 'Asr, and in the art of painting (daqqashī) is unique in his age. In the time of my father's [Akbar's] reign and my own, these two [Abu'l Hasan and Mansur] have had no third”. JAHANGIRNAMA (1), ed. text, 235; tr., II, 20, in *Ivi*, p. 261.

⁹¹ KOCH, E., 2009, op. cit., p. 297.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ivi*, p. 298.

Although His Majesty Firdaws-Makani [Babur] wrote in his memoirs of the shapes and forms of some animals, apparently he did not order the artist to depict them. Since these animals looked so extremely strange to me, I both wrote of them and ordered the artists to draw their likeness in the *Jahangirnama* so that the astonishment one has at hearing of them would increase by seeing them. One of the animals was larger in body than a peahen and significantly smaller than a peacock. Sometimes when it displays itself during mating it spreads its tail and its other feathers like a peacock and dances. Its beak and legs are like a rooster's. Its head, neck, and wattle constantly change color. When it is mating they are as red as can be – you'd think it all had been set with coral. After a while these same places become white and look like cotton. [...]"⁹⁵

Questa minuziosa descrizione di un semplice volatile dimostra quanto Jahangir volesse essere visto quale un naturalista di prim'ordine. La biografia dell'imperatore è da associare, più che ad un testo che raccoglie le sue memorie, alla produzione di una enciclopedia illustrata e descritta della fenomenologia naturale.

A dispetto di tutto ciò, molti storici dell'arte sostengono che sotto il dominio di Jahangir la pittura fosse principalmente basata sui temi legati alla vita aristocratica e che la pratica del ritratto fosse dominante. Ciò, come sostiene Som Prakash Verma nel suo catalogo *Mughal painters and their work*, può considerarsi vero solo in parte. Infatti se è vero che il patrocinio di Jahangir produsse un ingente numero di miniature naturalistiche e a sfondo mitologico ed allegorico - soprattutto volte alla legittimazione ed alla creazione di una forte immagine del sovrano - numerosi dipinti ritraggono frammenti di vita comune, in cui i protagonisti sono persone comuni come artigiani o asceti, conferendo così alla pittura mughal di questo periodo una varietà di temi superiore a quanto ci si possa aspettare. Jahangir utilizzò la rappresentazione pittorica come metodo di documentazione storica.⁹⁶ L'imperatore era solito circondarsi di ritratti tanto dei membri della sua corte e dei suoi alleati quanto dei suoi

⁹⁵ *Jahanginama*, trans. Thackston, p. 113. In *Ibid.*

⁹⁶ SOM PRAKASH, V., 1994, op. cit., p. 5.

nemici. Ad esempio, nei *Quattro ritratti di corte* (Fig. 9) sono ritratti quattro stimati membri della corte Mughal: in alto a destra vediamo Inayat Khan, cortigiano ed amico dell'imperatore Jahangir, in alto a sinistra un Raja, mentre nei riquadri sottostanti sono ritratti 'Abdu'l Khaliq a sinistra e Jamal Khan a destra; il collage di ritratti è il prodotto del lavoro di equipe di diversi pittori a dimostrazione della diffusione della pratica di accostare più ritratti prodotti da artisti diversi, presente anche alla corte timuride in cui i ritratti venivano eseguiti separatamente per poi essere uniti in un secondo momento.⁹⁷ Per questa ragione artisti dell'atelier dell'imperatore Jahangir seguivano gli spostamenti dell'esercito o accompagnavano le ambascerie, basti pensare al caso dell'Iran, culla dell'impero safavide, e ai ritratti commissionati di Shah 'Abbas e della sua aristocrazia. Lo stesso metodo venne utilizzato con il sopra citato Malik Ambar, nemico giurato dell'imperatore: Jahangir commissionò una serie di ritratti dell'abissino, strenuo difensore delle terre del Deccan, in modo da poterne studiare i connotati, convinto così di poterlo sconfiggere. Il sovrano giunse ad ordinare la realizzazione di un ritratto in cui egli stesso sta per scoccare una freccia verso la testa dell'ex-schiavo che, nonostante tutto, nella realtà egli non riuscì mai a sconfiggere (Fig. 10). Questo restituisce l'idea di quanto potente fosse considerato essere un ritratto e di quale messaggio simbolico potesse essere tramite.

Oltre ai contatti con la scuola persiana, la pittura mughal trasse largo spunto anche dall'arte Europea. Già durante il regno di Akbar venivano eseguite copie di dipinti ed incisioni provenienti dal vecchio continente, ma fu proprio grazie a Jahangir che l'interesse per la pittura occidentale crebbe considerevolmente. Dagli scritti dell'ambasciatore inglese, Sir Thomas Roe, scopriamo che Jahangir non solo possedeva svariate copie di dipinti europei, ma che alcune di esse risultavano talmente ben eseguite che lo stesso ambasciatore della Compagnia delle Indie a fatica riusciva a distinguerle dalle originali.⁹⁸

⁹⁷ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/55.121.10.29>. Pagina consultata il 21/09/2015.

⁹⁸ SOM PRAKASH, V., op. cit., p. 6.

Se la pittura mughal patrocinata da Akbar e Jahangir aveva goduto delle ‘influenze’ persiane ed europee, durante il regno di Shah Jahan (r. 1628-1658) essa toccò apici di ricchezza e opulenza. La maggior parte dei lavori prodotti dagli atelier imperiali in questa fase sono raccolti negli album di corte e i particolari che meglio contraddistinguono le miniature prodotte durante il regno di Shah Jahan sono i costumi dei personaggi, le armature e le armi lucenti, le architetture decorate e il costante impiego di pigmenti dorati e colori brillanti, in forte contrasto con il naturalismo proprio dei dipinti patrocinati dal padre Jahangir.⁹⁹

Dopo questa breve introduzione alla pittura mughal, è opportuno analizzare quella che risulta essere, almeno in una prima fase di sviluppo, la scuola pittorica che più ne ha influenzato o meglio contaminato la produzione, ovvero la scuola persiana. Al fine di procedere con ordine, intendiamo analizzare le suggestioni che la grande scuola miniaturista persiana produsse in quella mughal seguendo, in ordine cronologico, gli sviluppi promossi dagli imperatori che sono generalmente considerati essere stati i più abili nell'utilizzare l'arte quale mezzo per autolegittimarsi e per gestire il potere: Akbar, Jahangir e Shah Jahan. Dobbiamo ad ogni modo tenere sempre a mente che la miniatura mughal non attinse mai ad una sola fonte, cosa che avrebbe limitato non di poco il bacino di utenza che avrebbe potuto comprendere ciò che veniva raffigurato: la multietnicità dell'impero Mughal si rifletté infatti anche sui modelli adottati dagli artisti dell'atelier imperiale. Dunque, in concomitanza con l'uso di soggetti, tecniche ed approcci derivanti dalla scuola persiana, i Mughal non dimenticarono mai le loro origini timuridi e la loro religione islamica, ma neppure gli stimoli provenienti dalle terre che abitavano e, non ultimo, non respinsero nemmeno il portato artistico e culturale di una terra lontana come l'Europa.

⁹⁹ *Ibid.* Questa predilezione per la decorazione ornamentale mostrata da Shah Jahan, si palesa non solo nelle pitture da lui commissionate ma anche nelle imponenti opere architettoniche di cui si fa promotore, dotate di complicati giochi di rilievi e bassorilievi e decorate con motivi floreali e geometrici. Esempio principe di questa tendenza è riscontrabile nel maestoso Taj Mahal.

2.4 Fonti e modelli nella formazione della miniatura mughal

2.4.1 Akbar e i modelli persiani

La miniatura Mughal muove stilisticamente dalla miniatura persiana.¹⁰⁰ Durante il regno di Akbar (r. 1556-1605) i pittori mughal erano influenzati dagli artisti persiani innanzitutto nella resa dei paesaggi,¹⁰¹ con la linea dell'orizzonte molto alta e la presenza di una ricca vegetazione peculiare: cipressi, mandorli, alberi di dalla stilizzata forma triangolare disseminati su sfondi collinari, fiori, ciuffi d'erba ed arbusti modellati dal vento. Nella raffigurazione delle colline, ad esempio, i Mughal guardarono soprattutto alle opere del famoso maestro Behzad,¹⁰² il quale era solito utilizzare diversi colori per ogni altura in modo da differenziarle conferendo spazio e profondità alla raffigurazione che, a questo stadio, era ancora bidimensionale.

Anche la rappresentazione dell'acqua in questa fase riflette lo stile persiano. Come voleva la tradizione safavide, sia durante il dominio di Akbar che quello di Jahangir, gli artisti mughal dipingevano torrenti o stagni con pesci o anatre sullo sfondo. La tecnica adottata per suddividere gli eventi raffigurati era quella di usare elementi naturali, quali colline e montagne, come fossero quinte sceniche, richiamando così lo stile e la tradizione della scuola pittorica persiana di Herat (Figg. 11, 12).¹⁰³

¹⁰⁰ Il cuore dell'impero persiano coincide con l'odierno Iran; alla sua guida si avvicendarono diverse dinastie che resero grande il regno nel corso dei secoli. Grandezza e splendore furono tali che i suoi sovrani furono riconosciuti quali sovrani per eccellenza, a cui tutti avrebbero dovuto fare riferimento. Al trono si avvicendarono dinastie preislamiche quali Achemenidi (559 a. C.-336 a.C.), Seleucidi (323 a.C.-247 a.C.), Parti (247 a.C.-224 d.C.), Sasanidi (224 d.C.-651 d.C.), e islamiche di Omayyadi (661 d.C.-750 d.C.) ed Abbassidi (750 d.C.-820 d.C.), fino ai più recenti regni di Ilkhanidi (1256 d.C.-1353 d.C.), Timuridi (1389 d.C.-1501 d.C.) e Safavidi (1501 d.C.-1722 d.C.). Come menzionato il fondatore della dinastia Mughal, Babur, si considerava diretto discendente di Timur; per questo i Mughal guardarono costantemente alla produzione timuride e a quella safavide, cronologicamente coeva, talvolta con un vero e proprio spirito di competizione.

¹⁰¹ SRIVASTAVA, A. K., 2000. *Mughal painting: an interplay of indigenous forcing tradition*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, p. 38.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ivi*, p. 39.

Anche per quanto riguarda la rappresentazione delle architetture la scuola persiana ebbe, ancora una volta, un approccio bidimensionale che solo la maturazione dello stile Mughal, arricchito soprattutto da influenze europee, seppe talvolta superare creando profondità tramite l'uso della terza dimensione (Figg. 13, 14, 15). In generale, riguardo l'allestimento spaziale ed architettonico notiamo come in molte miniature Mughal la raffigurazione venga suddivisa in due o più parti utilizzando elementi architettonici quando la scena si svolge all'interno, o elementi vegetali e naturali nel caso in cui gli eventi si svolgano all'esterno. Questo principio, portato direttamente dalla scuola persiana, soprattutto dal lavoro del celeberrimo e già menzionato Behzad, risulta molto evidente nelle raffigurazioni delle scene di corte in cui l'imperatore appare seduto in un ambiente interno, mentre il suo seguito lo attende all'esterno. In questo modo l'osservatore era in grado di avere la visione completa della scena potendo osservare sia l'interno che l'esterno di un edificio.¹⁰⁴ Per quanto riguarda le scene di corte è necessario fare un accenno alla forte caratterizzazione visiva dei personaggi e all'organizzazione gerarchica con cui veniva gestito lo spazio. Agli astanti, infatti, veniva conferita importanza non solo in quanto riconoscibili grazie alla somiglianza del ritratto, ma anche per la loro posizione e dimensione: disuguaglianze erano riconoscibili tra un personaggio seduto ed uno in piedi, e anche la dimensione di ciascun personaggio era un indicatore del suo status sociale e dell'importanza conferitagli. Questa particolare prassi di connotazione visiva verrà in genere adottata durante tutto il periodo di patrocinio Mughal. Per quel che concerne la resa della figura umana in questa fase, la pittura Mughal rispecchia nuovamente le convenzioni persiane, ad esempio, nella trattazione del viso il cui contorno veniva sottolineato dalla forte resa di naso, labbra ed orecchie¹⁰⁵ e nell'uso del tre quarti. Questo approccio rimase comunque solo temporaneo mentre si affacciavano i portati indigeni indiani, come ad esempio l'uso del profilo per i ritratti singoli. Durante il periodo

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 40.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 41.

degli atelier di Akbar e Jahangir l'uso della posa a tre quarti di derivazione persiana era generalmente preferita al profilo completo nelle raffigurazioni di gruppo, quali battaglie e scene di corte. Nel periodo più maturo della pittura Mughal, coincidente con il regno di Shah Jahan, l'impiego del tre quarti venne completamente abbandonato in favore del profilo completo.¹⁰⁶

Rimanendo sempre nella sfera della resa della figura umana la scuola persiana, e di riflesso quella mughal almeno in questa fase, si esprimeva tramite una mancanza di espressività nei volti, subordinati alla composizione ed agli elementi decorativi. Per sopperire a questa mancanza gli artisti persiani avevano adottato alcuni *escamotage* in modo da far trasparire l'emotività dei personaggi raffigurati, come ad esempio il rosicchiarsi il dorso della mano, lo scuotimento delle braccia o la loro distensione per assumere un atteggiamento di preghiera o, addirittura, la lacerazione degli abiti al fine di dimostrare dispiacere.¹⁰⁷ Questi atteggiamenti appaiono sia in opere persiane che in ambito mughal (Fig. 16).

Infine anche la presenza nelle miniature di figure tagliate in modo da conferire l'illusione che la scena prosegua oltre i bordi dell'immagine risulta dovuto sempre alla stretta vicinanza culturale ed artistica tra Mughal e centro Asia.¹⁰⁸

Oltre che per la composizione, le pose, la bidimensionalità e la poca espressività, il portato persiano è evidente anche nei soggetti che gli artisti mughal andavano rappresentando: battaglie, scene di caccia e imprese che mettevano in risalto l'abilità del sovrano nel combattere e sconfigge bestie feroci e dragoni (Fig. 17). Il tema della lotta contro il drago da parte del sovrano venne adottata dagli artisti mughal al fine di simboleggiare la lotta tra le forze divine - di cui l'imperatore null'altro era che la personificazione - contro quelle del male; al drago si univano bestie altrettanto feroci come leoni e tigri.¹⁰⁹ Il soggetto della

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 42.

caccia e della lotta contro animali selvaggi sembra aver affascinato i pittori persiani come quelli mughal:¹¹⁰ simbolicamente, il catturare un animale feroce, sconfiggerlo ed ucciderlo celava l'intenzione di dimostrare come solo il prode sovrano ed il suo seguito potessero sconfiggere le maligne forze della natura (Figg. 18, 19).

A rafforzare le similitudini con l'arte persiana, oltre all'utilizzo della figura del dragone, nelle miniature mughal troviamo impiegati anche mostri marini ed animali mitici come unicorni e fenici. Anche per quanto riguarda la rappresentazione degli animali le maestranze mughal, almeno in questa fase, guardarono con attenzione alla lezione persiana, ad esempio nella resa dei cavalli ritratti con potenti zampe e muscoli longilinei. Non fanno eccezione nemmeno le lotte tra belve come ad esempio la scena in cui il leone aggredisce un cervo conficcandogli i denti nella spalla,¹¹¹ (Fig. 20) oppure del leone alle prese con un possente toro.

Ad eccellere nella raffigurazione degli animali all'interno dell'atelier di Akbar fu l'artista Miskin¹¹² in grado di inserire anche figure semiumane all'interno dei suoi lavori, come creature ibride a metà tra leoni ed esseri umani, oppure illustrazioni come *l'Arca di Noè* e *Il corvo indice un'assemblea degli animali* (Figg. 21, 22). Abu'l Fazl riferisce che l'artista fosse uno dei principali pittori operanti alla corte di Akbar fin dal 1580, anno in cui sembra si sia unito all'atelier imperiale.¹¹³ Miskin mostrò da subito un forte interesse per le tecniche europee soprattutto per la resa prospettica ed il chiaroscuro nonché per le figure portate dall'iconografia occidentale.¹¹⁴

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Questo motivo viene più volte impiegato anche a margine dei dipinti durante il regno di Jahangir. SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., nota 50 p. 56.

¹¹² *Ivi*, p. 44.

¹¹³ SOM PRAKASH, V., 1994, op. cit., p. 281.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 282.

L'eco persiano non si limitò solo alla sfera animale, ma anche a quella più strettamente grafica: motivi geometrici, forme curvilinee e disegni concentrici.¹¹⁵

Soprattutto nell'ultima decade del XVI secolo, dunque quasi alla fine del regno di Akbar, gli artisti mughal, in particolar modo quelli di origine indiana, cercarono di liberarsi dal manierismo e dall'impostazione persiana puntando ad "indianizzare" il loro operato.¹¹⁶

Questa tendenza diventò evidente specialmente nei gesti, nei movimenti, nelle espressioni, nell'abbigliamento, nella composizione del paesaggio e nell'allestimento architettonico.¹¹⁷

Ciò che aveva caratterizzato la prima fase dell'arte pittorica mughal infatti, la resa del paesaggio con i tratti tipicamente persiani, andrà via via scomparendo a favore di un approccio più naturalistico adottato durante il regno di Jahangir.

2.4.2 Jahangir e il consolidarsi dei modelli occidentali

La produzione artistica durante il regno dell'imperatore Jahangir (r. 1605-1627) risentì ancora di un'eco persiano molto forte. L'imperatore stesso era solito collezionare dipinti della scuola persiana, infatti, nei primi anni del suo dominio la pittura mughal mostra ancora un utilizzo piuttosto marcato di elementi derivanti dalla scuola di Herat. Inoltre, grazie alla presenza nell'atelier di corte di Aqa Riza,¹¹⁸ l'arte mughal ne fu ancora più segnata. Nella fattispecie soprattutto in due dipinti dell'artista, *Ritratto di un principe* e *Uomo che suona un flauto di pan* (Fig. 23), forse i primi lavori eseguiti al suo arrivo in India, ascrivibili circa al 1588-89, sono riconoscibili diverse caratteristiche di derivazione persiana: i temi, la

¹¹⁵ SOM PRAKASH, V., 2009, *Interpreting mughal painting: essays on art, society and culture*, New Delhi, Oxford University Press, p. 129.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 45.

¹¹⁷ SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., p. 44.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 46. Attivo alla corte di Shah 'Abbas, rivoluzionò la pittura ed il disegno persiani incrementandone l'aspetto calligrafico e diversificandone la tavolozza di colori, assicurando alle generazioni di pittori successive un'eredità incalcolabile. In <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/50.164>. Pagina consultata il 6/10/2015.

sproporzione dei corpi, le pose rigide, la mancanza di espressività e gli abiti attillati.¹¹⁹ Jahangir si ritrovò ad essere personalmente coinvolto nella formazione dello stile sia di Aqa Riza che del figlio, Abul-Hasan,¹²⁰ in modo da renderlo conforme al proprio gusto: l'imperatore voleva un'arte che fosse al suo servizio, un'arte che veicolasse un messaggio di potenza ed individualità che non avrebbe potuto trasmettere se avesse continuato ad appoggiarsi solo a modelli esterni.¹²¹

Preso il posto del padre quale pittore alla corte di Jahangir, Abul-Hasan inizialmente adottò il medesimo approccio del genitore, ma con il passare del tempo diventò sempre più abile nel sintetizzare gli stimoli ricevuti, riuscendo a coniugare, ad esempio, la maniera ed il tratto persiani con tematiche del tutto indiane. Nel dipinto *Scoiattoli sull'albero*¹²² (Fig. 24) si nota proprio il connubio tra stile e tecniche persiane ed indiane. La familiarità dell'artista con gli animali ed il loro comportamento, la resa degli scoiattoli e degli uccelli, sono tratti riconducibili al contesto indiano; tuttavia il cielo dorato, il paesaggio roccioso, gli alberi, sono tratti ancora marcatamente persiani.

Con il progredire e la conseguente maturazione dello stile mughal, gli artisti iniziavano a preferire forti contrasti di colore,¹²³ svariati effetti decorativi nella resa del fogliame ed uno sfondo più dinamico.¹²⁴ Tutto questo è un riflesso del cambiamento di tendenza, la quale

¹¹⁹ SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., p. 44.

¹²⁰ Considerato uno dei principali pittori alle dipendenze di Jahangir che lui stesso descrive così nel 1618: "on this day Abul-Hasan, the painter, who has been honoured with the title of Nadir-uz-Zaman, drew the pictures of my accession as the frontispiece to the Jahangirnama, and brought it to me. [...] His work was perfect and his picture is one of the 'chefs d'oeuvre' of the age. At the present time he has no rival or equal". JAHANGIRNAMA (1), ed. text, 235; tr., II in SOM PRAKASH, V., 1994, op. cit., p. 47.

¹²¹ SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., p. 46. Tutto ciò non deve far però credere che gli imperatori mughal, soprattutto Akbar e Jahangir, disdegnassero lo stile persiano, tutt'altro, in quanto l'associazione tra la loro forma di governo e quella dei sovrani safavidi fu un tratto imprescindibile della loro dinastia, ma era altrettanto importante, come già accennato, gestire con lungimiranza ed intelligenza il crogiolo di genti che formava l'impero.

¹²² Probabilmente Abul-Hasan realizzò questo dipinto in collaborazione con un altro artista molto famoso e rinomato per le sue capacità, abile soprattutto nelle raffigurazioni floreali, Ustad Mansur. In *Ivi*, p. 47.

¹²³ Lo stile persiano è riconoscibile anche grazie al limitato uso di colori brillanti, con una preferenza per l'oro e per il color acqua marina, e una profusione di abbellimenti architettonici. Tutti stilemi rintracciabili anche nella produzione mughal che oltre a rifarsi ai temi ed alle composizioni della scuola persiana ne riprende anche la tavolozza di colori. SOM PRAKASH, V., 2009, op. cit., p. 128.

¹²⁴ SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., p. 48.

non teneva più soltanto in considerazione le influenze esterne, ma si rifaceva anche al portato indigeno.

Jahangir continuò ad essere un grande estimatore della pittura persiana, apprezzando soprattutto i lavori di Ustad Behzad, al punto da circondarsi di copie di essi come fece anche il padre Akbar.¹²⁵ Gli imperatori mughal, inoltre, non si limitarono a circondarsi di copie di dipinti e miniature originali, ma ne divennero anche i critici. Nella fattispecie Jahangir, in un suo resoconto datato 1619, diede una descrizione grafica di una miniatura persiana attribuita a Khalil Mirza Shahrukhi, proveniente dalla scuola di Herat, portata alla sua attenzione grazie all'ambasciatore mughal alla corte safavide:

“[...] In this picture there were 240 figures. The painter had written his name as Khalil Mirza Shahrukhi. The work was very complete and grand, and resembled greatly the paint-brush of Ustad Bihzad. If the name of the painter had not been written, the work would have been believed to be his. [...]”¹²⁶

Grazie a questo breve estratto possiamo affermare che Jahangir non fosse solo un patrocinatore ed amante dell'arte, ma un vero e proprio collezionista e critico di ciò di cui si circondava, un vero e proprio *connoisseur*.

Tornando alle tematiche affrontate, oltre che per le scene di caccia, di corte e di lotte tra animali,¹²⁷ tema caro alla tradizione persiana e fortemente apprezzato e condiviso dalla tradizione mughal erano le scene che ritraevano le lotte tra cammelli, uno dei passatempi favoriti nelle corti (Fig. 25). I Mughal, inoltre, seguirono la maniera persiana anche nella resa dei temi d'ispirazione amorosa. Questo soggetto non fu molto affrontato dagli artisti della corte di Akbar, mentre divenne molto popolare durante i mandati di Jahangir e

¹²⁵ SOM PRAKASH, V., 2009, op. cit., p. 129.

¹²⁶ Tuzuk-i Jahangiri, tr. A.Rogers and ed., H. Beveridge, 1994, Delhi, second reprint, vol. II, p. 116 in *Ivi*, p. 130.

¹²⁷ SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., p. 49.

successivamente di Shah Jahan. Di norma i due amanti erano rappresentati seduti su un tappeto sotto un baldacchino mentre si godevano la musica e la reciproca compagnia; le piante intrecciate che solitamente fanno da sfondo, sono il simbolo dell'unione che lega i due amanti.¹²⁸ Ad esempio la miniatura del Museum of Fine Arts di Boston sembra riprendere precisamente un'originale persiano¹²⁹ (Fig. 26). Anche il ritratto, in particolare di giovani, diventa un tema molto in voga durante il regno di Jahangir. Anche questo soggetto è rintracciabile nelle produzioni persiane che mostrano infatti dipinti di giovani uomini intenti a leggere un libro o mentre porgono un fiore.¹³⁰ Questi soggetti diventano frequenti negli atelier imperiali mughal già alla fine del mandato di Akbar, ma diventeranno assai più famosi durante il regno di Jahangir come attestano miniature quali *Giovane che legge e Giovane con un libro ed un fiore in mano* (Figg. 27, 28).

Per quanto riguarda il ritratto, la posa utilizzata rimaneva ancora quella a tre quarti e, durante i mandati di Jahangir e Shah Jahan, fu un pittore particolare a distinguersi per la sua tecnica. Si tratta di Muhammad Nadir di Samarcanda i cui lavori vengono eseguiti con un metodo particolare: l'intero soggetto veniva infatti ombreggiato da sottili tratti scuri conferendogli una sorta di tridimensionalità pur limitando al minimo l'uso del colore.¹³¹ La tecnica in questione è la tecnica detta *siyahi qalam* o *nim qalam* portata in India dai pittori provenienti dalla Transoxania.¹³² Questo tipo di tecnica approdò nelle botteghe imperiali mughal durante l'ultima fase del mandato di Akbar, anche se acquisì popolarità solo durante il regno del figlio Jahangir, specialmente nei ritratti.¹³³

Nelle miniature mughal, soprattutto in quelle presenti negli album, le illustrazioni presentano margini riccamente decorati con fondali dorati ed impreziositi da inserti calligrafici o da

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ivi* p. 50.

¹³¹ SOM PRAKASH, V., 2009, op. cit., p. 127.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ivi*, p. 128

composizioni varie raffiguranti animali mitici, lotte tra fiere, scenette di caccia o uccelli colorati tra fogliami rigogliosi (Fig. 29). Le decorazioni a margine divennero parte integrante dei dipinti durante i regni di Jahangir e Shah Jahan, ma la loro derivazione era, ancora una volta, di origine persiana, introdotta dai timuridi per poi diffondersi in tutta la Persia e fino all'India mughal.¹³⁴

In quella che si potrebbe identificare come una terza fase della pittura mughal, coincidente con il regno di Shah Jahan (r. 1627-1657), risulta molto più evidente come gli elementi della pittura persiana siano stati fortemente abbandonati in favore di un nuovo stile più orientato verso l'adozione di elementi di matrice indiana. Tuttavia molti pittori di corte cercarono comunque di confrontarsi con la produzione persiana, ma più che riprenderne i tratti preferirono copiare gli originali quasi a rievocare un passato che l'arte mughal aveva ormai superato.

2.5 L'incontro con i gesuiti e l'arrivo a corte di opere dall'Europa

I Mughal si imposero, oltre che per le capacità belliche, anche grazie ad una politica di tolleranza religiosa e di alleanza politica con le dinastie sottomesse, forgiando una sincretica ideologia di governo che rifletteva i molteplici modelli e fonti da cui il loro impero aveva saputo attingere. Vediamo infatti che, oltre alla fortissima componente persiana, nella produzione mughal sono più che evidenti i richiami all'arte del Rinascimento europeo, nonché le tematiche bibliche ad essa connesse. L'incontro tra questi due mondi così lontani tra loro viene considerato come uno dei più notevoli scambi culturali che si siano verificati. Il contatto tra l'impero indiano e la cultura occidentale ebbe luogo principalmente grazie alle tre missioni gesuite durante i regni prima di Akbar (r. 1556-1605), e poi di Jahangir (r. 1605-

¹³⁴ *Ibid.*

1627). I gesuiti, a partire dal 1580, arrivarono a visitare i più importanti centri del potere Mughal: Fatehpur Sikri, Agra e Lahore, introducendo a corte l'umanesimo cristiano e l'arte rinascimentale di cui erano portatori, e conoscendo a loro volta il periodo più fiorente, un vero e proprio 'rinascimento' indiano, fatto di creatività, sperimentazione e tolleranza, ovvero ciò che rese la cultura mughal una delle più sofisticate e lungimiranti della coeva scena internazionale.¹³⁵

Come avvenne per le altre fonti che ispirarono tanto la produzione artistica quanto l'ideologia mughal, i modelli portati dalle missioni gesuite vennero incorporati coscientemente e messi a servizio della propaganda imperiale. Se, infatti, grazie alle fonti indiane ed islamiche, sino ad ora gli imperatori mughal avevano consolidato la loro identità di sovrani investiti del potere direttamente dalla divinità, dal contatto con l'Europa, e dunque con il cristianesimo, essi ripresero e fecero proprio il concetto di salvezza.

Ancora prima che le missioni gesuite facessero il loro ingresso alla corte mughal, il subcontinente indiano era già venuto a contatto con la cultura occidentale grazie alla massiccia presenza portoghese sulle sue coste. Già dal 1505, infatti, gli iberici avevano iniziato la loro conquista delle coste occidentali dell'India fino ad ottenere il controllo di Goa¹³⁶ che divenne il centro portuale e commerciale più influente del subcontinente, nonché sede del viceré e del concilio nominato direttamente dai regnanti della capitale Lisbona.¹³⁷

Dalla metà del XVI secolo i portoghesi, conquistato Daman, importante porto sul golfo di Cambay, iniziarono a costituire un problema non indifferente per l'impero mughal soprattutto a causa della loro supremazia navale.¹³⁸ Ma fu proprio la massiccia presenza

¹³⁵ Basti pensare che il termine Mughal divenne, nel contesto europeo, sinonimo di grandezza. GAUVING, A. B., 1998, *The Jesuits and the Grand Moghul: Renaissance art at the imperial court of India, 1580-1630*, Washington D.C., Smithsonian Institution Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, p. 11.

¹³⁶ Per un completo quadro del rapporto tra la presenza portoghese a Goa e la produzione artistica dell'impero mughal si veda NUNO V. e S., FLORES J., 2004, *Goa and the great Mughal*, London, Calouste Gulbenkian Foundation and Scala Publisher.

¹³⁷ AGNIESZKA K-F., 2011, op. cit., pp. 74-89, in particolare p. 75.

¹³⁸ Questa massiccia presenza portoghese in mare non diede vita facile ai sovrani Mughal sia dal punto di vista strettamente commerciale sia dal punto di vista culturale e religioso. Per navigare, infatti, era necessario

portoghese, in costante espansione economico-territoriale, a spronare l'invio di missionari cattolici nelle terre indiane. A quel tempo infatti, l'evangelizzazione di quei territori era affidata totalmente ai portoghesi, tanto che dal 1534 venne istituita una vera e propria diocesi a Goa¹³⁹ alla quale venivano inviati i missionari gesuiti di istanza in India, in parte per servire i portoghesi come cappellani ed in parte quali membri di vere e proprie missioni evangeliche.¹⁴⁰

Questo periodo, coincidente con il regno di Akbar e caratterizzato dalla forte presenza portoghese, è ben documentato dalle fonti storiche: dai cronachisti musulmani presenti a corte come Abu'l Fazl, dal lavoro di 'Abdu'l Qadir Bada'uni¹⁴¹ ed anche dalle numerose lettere inviate dai missionari alla madrepatria.

Da questi scritti, come menzionato nella prima parte del presente elaborato, emerge una descrizione della figura di Akbar come di un uomo di straordinario intelletto, benché quasi del tutto analfabeta, lungimirante, tollerante ed interessato ai dibattiti filosofico-religiosi. Nonostante la presenza dell'Islam nel subcontinente indiano fosse ormai consolidata, rimanendo essa una religione minoritaria, Akbar riteneva che fosse necessario per l'imperatore essere punto di riferimento per tutti i cittadini ed essere rispettoso di tutte le religioni che essi professavano.¹⁴² Queste convinzioni si tradussero nell'azione politica di Akbar, incentrata sulla pacifica coesistenza dei diversi culti, anche volta a limitare l'influenza della forte fazione musulmana ortodossa presente a corte.

essere in possesso di un documento, detto *cartaz*, che assicurava agli iberici uno stretto controllo sul transito navale, ma che causava anche un grosso disagio agli indiani musulmani i quali dovevano recarsi alla Mecca per il consueto pellegrinaggio. Questo causò anche, come già menzionato nel presente elaborato, dissapori tra Mughal e Ottomani, questi ultimi accusati dai monarchi indiani di non essere i veri e legittimi detentori della *khilafa* in quanto non in grado di assicurare ai fedeli musulmani sicuro accesso alla Mecca e alle altre città sante.

¹³⁹ AGNIESZKA K-F., 2011, op. cit., p. 76.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Storico indo-persiano (1540-1615) dal 1574 lavora presso gli uffici religiosi presenti nella corte di Akbar e scrive la cosiddetta *Storia di Bada'uni*, incentrata su personaggi di spicco di fede musulmana, poeti, fisici e studiosi, concentrandosi anche sulla figura di Akbar del quale descrive le pratiche religiose.

¹⁴² Come abbiamo già evidenziato, Akbar abolì i privilegi esclusivi dei musulmani creando una sorta di omogeneità nello status dei suoi sudditi.

Fu proprio grazie a questa apertura che, per volere di Akbar, nel 1575 venne eretto un elegante edificio formato da quattro sale d'udienza all'interno dell'area palaziale di Fatehpur Sikri. Questa struttura, conosciuta come 'Ibadat xana (Casa del Culto)¹⁴³ divenne un luogo dei dibattiti filosofici del giovedì sera.¹⁴⁴ Akbar, nel settembre 1579, divenne l'equo moderatore di questi dibattiti, la più alta autorità del reame, ed arbitro di ogni disputa che si fosse accesa all'interno delle sale del suo palazzo.

Il primo incontro tra Akbar e il cristianesimo avvenne presumibilmente nel 1576, anno in cui si ha notizia di due missionari cristiani arrivati nel Bengala:¹⁴⁵ padre Antonio Vaz e Peter Dias.¹⁴⁶ L'imperatore rimase assolutamente colpito dai religiosi e dai dogmi della loro fede tanto da volerli invitare a corte in modo ottenere informazioni più approfondite in merito. I religiosi esposero all'imperatore mughal i fondamenti principali della loro fede e riuscirono ad ammaliare così profondamente il *padsha* tanto che quest'ultimo chiese ripetutamente che gli venisse insegnato il portoghese in modo da partecipare più attivamente alle discussioni religiose:

“[...] the first word that he taught the King was the sweet name of Jesus. The King found such pleasure in this holy word that he repeated it at each step as he walked up and down in his house.”¹⁴⁷

Questa brevissima citazione fornisce un'idea precisa di quanto Akbar fosse non solo interessato, ma davvero colpito dall'incontro con i cristiani e dagli usi e costumi rituali occidentali. Vista la sua indole e la sua concezione di gestione del potere, è molto probabile che Akbar nutrisse un profondo rispetto per il cristianesimo, ma soprattutto ne avesse colto

¹⁴³ AGNIESZKA K-F., 2011, op. cit., p. 78.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Fr. PIERRE DU JARRIC, S.J., 1999, *Akbar and the Jesuit. An account of the Jesuit missions to the court of Akbar*, Delhi, Low prince Publications, p. 14.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 218, nota 3.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 16.

le potenzialità di utilizzo nella propaganda politica e nell'autocelebrazione della propria figura.

A questo proposito nel dicembre 1578 Akbar inviò una lettera alle autorità portoghesi presenti a Goa nella quale si esprimeva la volontà del Gran Moghul di ricevere a corte dei preti ben istruiti dai quali imparare i fondamenti della religione cristiana, nonché il Vangelo in modo da assimilarne i principi. I missionari, sempre su richiesta di Akbar, dovevano essere muniti dei testi che riportassero la legge evangelica e, precisa l'imperatore Mughal,

“[...] will be received by me with all honour, and that will be a peculiar pleasure to me to see them. If, after I have been instructed as I desire in their law and its perfection, they wish to return, they will be free to do so whenever it shall seem good to them, and I shall despatch them with great respect and honour”.¹⁴⁸

La delegazione raggiunse Fatehpur Sikri il 28 febbraio 1580 presentando alla corte di Akbar i missionari inviati dalla colonia portoghese: Rodolfo Aquaviva, ventinovenne napoletano proveniente da una famiglia aristocratica, esperto di filosofia e dell'idioma locale, Antonio Monserrate, quarantunenne vicario del giovane Aquaviva e cronachista della missione e Francois Henriques, di origine persiana, con la funzione di interprete ed assistente.¹⁴⁹

Per compiacere i suoi ospiti Akbar fece indossare ai suoi figli vesti occidentali e tentò, invano, di ricompensare i missionari con grandi quantità d'oro che però i padri rifiutarono in nome del loro voto di povertà. Questo suscitò stupore ed ammirazione nell'imperatore che costringeva gli ecclesiastici a stare alzati fino a tarda notte per discutere con lui su questioni riguardanti la loro fede.

Nel marzo dello stesso anno la delegazione gesuita sottopose all'attenzione dell'imperatore Akbar la famosa *Biblia Regia*, altrimenti nota come Bibbia Poliglotta, commissionata da

¹⁴⁸ AGNIESZKA K-F., 2011, op. cit., p. 79 e Fr. PIERRE DU JARRIC, S.J., 1999, op. cit., p. 17.

¹⁴⁹ AGNIESZKA K., F., 2011, op. cit., p. 80.

Filippo II di Spagna e stampata ad Anversa da Christopher Plantin tra il 1569 e il 1572. Dopo aver ricevuto in dono il testo sacro per antonomasia della religione cristiana, Akbar ordinò ai suoi artisti di corte di produrre delle copie dei ritratti di Gesù Cristo Salvatore e della Vergine Maria. Oltre alla Bibbia Poliglotta i gesuiti condussero alla corte di Akbar numerosi altri testi nonché un vasto numero di incisioni di opere dei maggiori artisti occidentali quali Michelangelo, Raffaello, Taddeo Zuccari, fino a Dürer.¹⁵⁰ Ciò che è davvero importante sottolineare è come i Mughal abbiano sin da subito colto l'importanza dell'iconografia cristiana, non solo comprendendone il significato a livello formale e narrativo ma, soprattutto, intravedendo le potenzialità di un utilizzo dell'immagine sacra nel rafforzamento della rappresentazione dei sovrani per aumentarne il consenso, conferendole una sorta di potere salvifico.

I missionari gesuiti dovettero essere molto stupiti della tolleranza e dal rispetto dimostrati dal monarca musulmano, anche e soprattutto in considerazione del fatto che essi provenivano da un continente, l'Europa, dominato dall'Inquisizione, dalla persecuzione degli eretici e dalla norma *cuius regio, eius religio*. Il rispetto che i Mughal riservarono alla religione cattolica fu invece una assoluta novità: per la prima volta una cultura non europea sceglieva consciamente di patrocinare una religione lontanissima e diversissima dalla propria senza esserne costretta. Tuttavia, i missionari che esportarono il cristianesimo nelle terre mughal dovettero faticare non poco per conservare l'integrità del messaggio religioso che diffondevano, in quanto gli imperatori indiani lo utilizzarono presto per legittimare sé stessi. Infatti i Mughal, ben lontani dal cedere alla conversione, come invece avevano sperato i visitatori occidentali che vedevano gli imperatori circondarsi di icone cristiane, presero il materiale culturale europeo per usarlo a proprio vantaggio, mettendolo al proprio servizio.

¹⁵⁰ GAUVIN A. B., 1998. "The Indian conquest of catholic art: the Mughals, the Jesuits, and imperial mural painting", in *Art Journal* Vol. 57, No. 1, THE RECEPTION OF CHRISTIAN DEVOTIONAL ART, New York, College Art Association, pp. 24-30, p. 26.

Totalmente rapiti dalle stampe e dai dipinti europei, di cui ammiravano lo sfumato, la resa dimensionale e l'utilizzo della prospettiva, gli artisti degli atelier mughal appresero velocemente le convenzioni occidentali e la risultante fu una vera e propria europeizzazione della pittura di corte. Soprattutto durante il regno di Jahangir (r. 1605-1627) le contaminazioni tra oriente e occidente divennero palesi nella resa naturalistica dei soggetti e nell'attenzione psicologica totalmente assente nelle miniature mughal di ispirazione persiana. La pittura umanista-rinascimentale influenzò non solo la tecnica e la resa grafica della produzione mughal, ma anche i soggetti rappresentati: negli atelier di corte vennero prodotte, patrocinate direttamente dagli imperatori stessi, le immagini di Gesù e di altre figure cristiane. Nell'alta specializzazione degli atelier mughal, due pittori si distinsero in questo settore: Kesu Das (attivo dal 1570 al 1590) e Manohar (operante tra il 1582 ed il 1620).¹⁵¹ Lo studioso Gauving Alexander Bailey nel suo testo *The Jesuits and the Grand Moghul: Renaissance art at the imperial court of India, 1580-1630*, esprime molto bene ciò che comportò per i Mughal approcciarsi all'arte occidentale:

“The artists' intense focus on the figures seems to demonstrate a sympathy with the devotional value and identity of the subjects. This development reflects the emperors' fascination with world religions and respect for Christianity. The most famous result of their spiritual leanings were the imperial interfaith debates”¹⁵²

Anche i gesuiti considerarono la loro esperienza in India a stretto contatto con l'impero mughal come un'occasione di dialogo, ma mentre per gli imperatori questo dialogo diventava sempre di più scambio ed appropriazione di modelli, per i cattolici occidentali lo scambio fu totalmente a senso unico, anzi, si ostinavano nel considerare l'arte, e

¹⁵¹ GAUVING, A. B., 1998, *The Jesuits and the Grand Moghul: Renaissance art at the imperial court of India, 1580-1630*, Washington D.C., Smithsonian Institution Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, p. 12.

¹⁵² *Ibid.*

l'iconografia più o meno nascosta nelle immagini che mostravano a corte, come un modo per evangelizzare quelle lontane ed esotiche terre. Inoltre iniziarono a far produrre dipinti e miniature *in loco*, utilizzando apprendisti indigeni, in modo da assimilarne tecniche ed usi così da sviluppare un vocabolario più accessibile al pubblico.

La prima missione gesuita alla corte mughal ebbe luogo tra il 1580 ed il 1591, durante il regno di Akbar, ed i pittori attivi all'interno dell'atelier imperiale, principalmente di religione e cultura indù, si specializzarono subito in dipinti e miniature di ispirazione europea. Il già menzionato Kesu Das (Fig. 30) ed il collega Manohar si specializzarono nella resa di soggetti cristiani, mentre altri due importanti pittori, quali Basawan (attivo tra il 1560 ed il 1600) e Kesu Khurd (operante tra 1580-1605), preferirono concentrarsi su scene allegoriche basate su personaggi biblici (Fig. 31).¹⁵³

Altri pittori¹⁵⁴ mostrarono una tendenza a mescolare figure cristiane e profane inserendole in paesaggi o ambientazioni di stampo totalmente indigeno (Fig. 32) creando più che copie delle opere, una sorta di *pastiche* di generi e fonti. Rimane fuori da ogni dubbio che tanto i patronatori quanto i pittori mughal furono totalmente rapiti dal potere delle immagini, capaci, tramite le allegorie, di riprodurre concetti astratti.

2.5.1 Il vocabolario visuale europeo e la creazione delle allegorie imperiali

La sempre più forte influenza europea produsse nella pittura Mughal una serie di cambiamenti che si rifletterono non solo nei soggetti rappresentati, ma anche nel modo in cui si rappresentavano. Come più volte evidenziato però le opere derivanti dal contatto con le maestranze europee non devono essere viste come mere copie, tutt'altro, l'elemento

¹⁵³ *Ivi*, p. 19.

¹⁵⁴ La'l (attivo già prima del 1590), Mani (presente in atelier tra il 1590-1600) e Husain, il quale opera tra il 1584 e il 1598. In *Ibid.*

copiato, infatti, doveva essere adattato alle esigenze del patrocinatore ed investito di nuovi significati. I pittori mughal mostrarono la grande capacità di saper reinterpretare le opere cristiane, mantenendone quel sapore 'europeggiante', ma al contempo conferendo loro un tocco indigeno, locale, spesso ritrattabile nella resa degli abiti o nella distribuzione spaziale. Inoltre, soprattutto durante il patrocinio di Jahangir, crebbe l'attenzione per i dettagli, in particolare nella fisionomia dei soggetti ritratti.

L'influenza europea si riscontra maggiormente in alcuni elementi chiave che, dopo il contatto con l'arte occidentale, iniziarono a manifestarsi nella produzione mughal: il tentativo di utilizzo della prospettiva, un uso nuovo dei colori e l'utilizzo di tecniche come il chiaroscuro e lo sfumato, la resa dei paesaggi che, nelle scene di caccia o battaglia, continuano a richiamare le tecniche persiane (soprattutto nella resa del cielo e degli arbusti), ma ora vedono l'inserimento di architetture quali quinte sceniche, utilizzate per dividere gli spazi. In ultima istanza i ritratti: compaiono una serie di ritratti mariani e di Gesù, chiari segnali della presenza gesuita nel territorio mughal, che rivelano dunque non solo il profondo rispetto che i patronatori riservavano al cristianesimo ed all'arte da esso e per esso prodotta, ma anche l'ostentazione della conoscenza e della padronanza che i sovrani indiani avevano dei modelli occidentali.

Oltre a questo, il contatto con l'occidente portò ad un nuovo approccio nella decorazione floreale che divenne più illustrazione scientifica che mero elemento decorativo, presentando molte specie vegetali certamente copiate dagli *erbari europei*. Questi studi naturalistici si tradussero tanto in piccole immagini dipinte ad acquerello opaco su carta che appartenevano al genere pittorico della miniatura, spesso concepite per essere contenute all'interno di album, quanto in rappresentazioni di diverse dimensioni dipinte o realizzate con la tecnica del *parchin kari*, termine utilizzato dai Mughal per la tecnica del commesso di pietre dure, lavorazione fiorentina utilizzata anche per la decorazione del trono dell'imperatore Shah

Jahan. L'attenzione stilistica alla resa delle specie floreali portava con sé un duplice significato: la loro presenza nella decorazione dei mausolei rievocava il paradiso coranico, mentre il costante impiego di questo tipo di illustrazione riconduce alla primavera, non solo intesa come stagione, scansione temporale, ma anche e soprattutto come esaltazione del potere del giusto sovrano, artefice, grazie al suo buon governo dello sbocciare del regno. Ecco ancora come l'arte venne adattata alle esigenze dei patrocinatori e messa a servizio della legittimazione del potere imperiale.

Esistono anche altri elementi, identificabili come europei, che divennero elementi di forza e chiave di lettura per quelle opere che generalmente sono riconosciute come eccellenti allegorie. Queste nacquero non solo grazie al contatto con l'arte occidentale, ma anche in virtù di un vero e proprio culto dell'immagine del sovrano ed in questo senso consacrarono oltre al ritratto del regnante stesso, anche tutto un corredo di simboli che costantemente giunse ad accompagnarlo. L'imperatore responsabile per eccellenza del patrocinio di allegorie fu Jahangir. Già alla fine del regno dell'imperatore Akbar, grazie al lavoro di Basawan e Manohar, la rappresentazione simbolica del potere mughal iniziava ad essere prodotta con frequenza, ma fu solo con Jahangir che questo tipo di rappresentazioni divenne la punta di diamante della produzione artistica e della propaganda imperiale. Queste allegorie miniate venivano molto spesso raccolte in veri e propri album di corte (*muraqqa*'), come il famoso *muraqqa'-i Gulshan*, ovvero il Gulshan Album.¹⁵⁵ La funzione di questi album fu prevalentemente di tipo pratico in quanto, contenendo ritratti, fungevano da gallerie portatili che potevano servire al sovrano per riconoscere i vari membri della corte piuttosto che altri personaggi di spicco, ma la loro funzione si fece via via più politica e assunsero sempre di più i connotati di strumenti di legittimazione imperiale. Anche in questo caso i

¹⁵⁵ Per un quadro approfondito relativo al *Gulshan Album* si veda CARY WELCH S., SCHIMMEL, A., SWIETOCHOWSKI M. L., WHEELER M. T., 1987, *The emperors' album. Images of Mughal India*, New York, MET Publish e CLEVELAND BEACH, M., 1965, "The Gulshan Album and Its European Sources", in *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. 63, No. 332, pp. 63-91.

Mughal trassero ispirazione da fonti diverse, attingendo dalla scuola persiana fino ai modelli occidentali, con l'obiettivo ultimo di creare un simbolismo allegorico che fosse il più possibile dotato di un multilinguismo in grado di catturare l'attenzione di un maggior numero di utenti, garantendosi così la legittimazione necessaria ad assurgere al ruolo di sovrani universali tanto agli occhi della popolazione quanto dei regnanti coevi.

2.5.2 Il globo e la cartografia

Un oggetto presente di frequente nelle allegorie mughal è il globo, già noto nella produzione cristiana. Fino a qualche decennio fa la pratica della cartografia è stata snobbata da storici e storici dell'arte in quanto considerata appannaggio della scienza e del calcolo matematico.¹⁵⁶ A dispetto di ciò che si possa pensare invece la mappatura dei territori ha da sempre implicato conoscenza e potere, e l'interesse degli imperatori mughal per la cartografia si manifestò soprattutto attraverso la pratica pittorica,¹⁵⁷ testimoniando nuovamente la forte influenza dei modelli europei.

Una delle illustrazioni allegoriche del potere imperiale più evocative che ha per protagonisti Jahangir e un globo è la famosa miniatura intitolata *Jahangir in piedi su un globo terrestre, sorretto da un toro cosmico e dal pesce del mondo, mentre spara alla testa del suo nemico Malik Ambar* (Fig. 10) attribuita ad Abu' l-Hasan e databile intorno al 1620. Robert Skelton nel suo testo *Imperial symbolism in Mughal painting*, ha suggerito che l'immagine si basi su un'antica credenza cosmologica islamica riguardante il pesce del mondo, sul quale

¹⁵⁶ KOCH, E., 2012. "The symbolic possession of the world: European cartography in Mughal allegory and history painting", in *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Vol. 55, No. 2/3, *Cultural Dialogue in South Asia and Beyond: Narratives, Images and Community (sixteenth-nineteenth centuries)*, Leiden, Brill, pp. 547-580, p. 548.

¹⁵⁷ *Ibid.*

poggerebbe la terra, sostenuta dalla presenza del toro cosmico (Fig. 33) così come suggerisce il poeta persiano Farid al-Din 'Attar nel suo *Mantiq al-tayr* (1187):

“At the beginning of the centuries God used the mountain as nails to fix the earth; and washed Earth's face with the waters of the Ocean. Then he placed the Earth on the back of a bull, the bull on a fish, and the fish on the air”¹⁵⁸

Pur rievocando le antiche credenze islamiche, questa miniatura raffigurante l'imperatore Jahangir riformula l'antica iconografia rinnovandola grazie all'impiego di elementi portati dal contatto con l'occidente e, soprattutto, adeguandola alle necessità di legittimazione imperiale di Jahangir, e all'idea di imperatore mughal, quale *world seizer*, conquistatore del mondo. Nella miniatura Jahangir, infatti, è in piedi su un globo - le cui sembianze ricordano quelle del mappamondo prodotto ad Anversa nel 1600-¹⁵⁹ che poggia su di un toro, come vuole l'antica iconografia islamica, le cui fattezze sono proprie però di quell'illustrazione naturalistica derivante dal contatto con l'arte occidentale così cara all'imperatore Jahangir (Fig. 34). L'animale volge addirittura lo sguardo verso l'osservatore in uno scorcio del tutto simile alla maniera europea e poggia le sue zampe su un grosso pesce anch'esso raffigurato con dovizia di particolari quasi alla maniera di Giorgio Liberale da Udine (1527-1579), pittore a servizio di Ferdinando d'Asburgo (Fig. 35).¹⁶⁰

Jahangir fu un grande amante dell'arte occidentale, di ritratti religiosi, ma anche di quella perizia delle illustrazioni naturalistiche e della precisione cartografica che mancava invece

¹⁵⁸ KOCH, E., 2012, op. cit. p. 552. Questo tipo di raffigurazione, basata appunto sull'antica cosmologia islamica, è rintracciabile anche in un manoscritto, l' 'Aja'ib-nama, datato 1388 e ora alla Biblioteca nazionale di Francia a Parigi. In esso si ritrova l'utilizzo di quest'iconografia: la Terra poggia sulla schiena di un grande toro che a sua volta è sorretto da una grande pesce. Un altro esempio che può aver ispirato la composizione dell'allegoria dell'imperatore Jahangir, lo ritroviamo nella traduzione dell' 'Aja'ib al-makhluqat di un autore ottomano, Sururi, che riporta un'illustrazione intitolata *Le meraviglie della creazione* che rimanda precisamente all'iconografia islamica del toro e del pesce cosmici solo che, in questo caso, è una sorta di angelica figura femminile a sostenere il globo terracqueo.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 555.

¹⁶⁰ *Ibid.*

negli atlanti ottomani. Se si considera dunque il massiccio utilizzo del globo quale diretta conseguenza dell'interesse di Jahangir verso un avanzato sistema di misurazione e documentazione occidentale, è facile comprendere come esso diventi un vero e proprio attributo della figura imperiale. È risaputo quanto, nell'arte umanistico-rinascimentale, la presenza di attributi e di corredi siano imprescindibili per l'identificazione di un personaggio sia esso un martire, piuttosto che un apostolo o una figura di spicco del clero, sino al personaggio più umile. Allo stesso modo il globo diviene un protagonista legato indissolubilmente all'imperatore: Jahangir infatti si fa ritrarre con i piedi sul globo, oppure mentre lo tiene in mano, dando così una forte immagine di sé quale sovrano del mondo, l'unico in grado di poterlo governare (Figg. 36, 37).

Ma l'ambizione e l'intento di autolegittimarsi da parte degli imperatori mughal andò oltre, e le rappresentazioni della figura di Jahangir ne sono una prova lampante. L'utilizzo dell'orbe terrestre divenne così caratterizzante, ma anche manipolato a vantaggio dei patrocinatori: Jahangir e i suoi consiglieri colsero l'importanza della cartografia che, in quanto immagine chiara ed inequivocabile dei domini territoriali dei vari imperi, se manipolata era in grado di offrire grandi vantaggi. La maggior parte delle cartine geografiche, degli atlanti e dei globi che provenivano dalle illustrazioni occidentali erano molto spesso eurocentrici ed in essi il resto del mondo occupava una posizione marginale nell'economia della raffigurazione e in termini di importanza politico territoriale. Nella miniatura della Chester Beatty Library, Jahangir non solo poggia i suoi piedi sul globo suggerendo così di esserne in possesso, ma, a ben guardare i continenti raffigurati, come ci fa notare la Koch, la geografia è del tutto stravolta in quanto l'emisfero nord è raffigurato verso sinistra causando così lo slittamento del subcontinente indiano al centro, conferendogli la posizione di totale protagonista. Inoltre sembra che i confini dell'impero mughal siano più estesi rispetto alla realtà.¹⁶¹ Sul globo

¹⁶¹ KOCH, E., 2009, op. cit., pp. 293-338, p. 331.

terracqueo vengono raffigurati diversi animali, sia prede che predatori, a testimoniare il fatto che sotto il buon governo dell'imperatore Jahangir, sovrano per eccellenza, è del tutto possibile ed auspicabile la pacifica convivenza delle diverse specie.¹⁶² Bisogna dunque dar merito all'autore della miniatura, Abu' l-Hasan, di aver piegato l'attributo globo al servizio del volere del suo patrocinatore, spogliandolo della sua originaria funzione di strumento scientifico, ed inserendolo in un'ottica cosmologica. In questo modo, manipolando la cartografia che si rivela ben lontana dalle scienze esatte, almeno per quanto riguarda le questioni imperiali, Jahangir riuscì a mettere l'India al centro del mondo e poggiando i suoi piedi sopra di essa ne rivendicava il possesso. Il globo divenne specchio di una geografia simbolica che concorse alla creazione del sovrano universale. Il fatto che Jahangir e, come vedremo, anche una regina del calibro di Elisabetta I (r. 1559-1603), abbiano scelto di farsi ritrarre in piedi sopra al globo terrestre diventa molto interessante se confrontato con l'approccio figurativo di un celebre pittore veneto: Lorenzo Lotto (1480-1557). Non si vuole assolutamente insinuare che vi siano stati contatti con il pittore veneziano né riteniamo possibile che vi siano stati contatti con le sue opere, però crediamo sia interessante confrontare l'importanza riservata, sia nelle opere del Lotto che nelle raffigurazioni degli imperatori menzionati, ai piedi stessi. Contesti, tematiche ed obiettivi sono del tutto diversi, ma l'inserimento di questa parte del corpo di solito trascurata, se non durante il periodo pasquale, porta sempre con sé un'accezione legata al possesso, quasi una sorta di avvertimento, di presa di posizione rispetto a chi guarda. Nel caso del Lotto questo messaggio, pur essendo in primo piano, è ben nascosto dal contenuto del quadro stesso basti pensare ad un dipinto dal tema sacro come la *Presentazione al tempio* (1556 ca.) della pinacoteca del Palazzo Apostolico di Loreto (Fig. 38).

¹⁶² La convivenza tra le diverse specie ed il continuo accostamento tra prede e carnefici è da considerarsi un altro *leit motif* della produzione mughal che verrà trattato oltre.

Secondo quanto riportato dal catalogo di una mostra dedicata all'artista,¹⁶³ l'aver rappresentato l'altare come un tavolo dotato di piedi sarebbe indice, ancora una volta, dell'ironia e del senso dell'umorismo che non abbandonarono mai il pittore veneto. Non è certo questa la sede adatta a discutere o meno dell'umorismo di Lorenzo Lotto ma, anche se lo fosse, non sarebbe certo saggio ridurre un dipinto dalla tematica così sacra ad un mero esercizio di spirito ludico. Ancora una volta è invece molto più opportuno dare uno sguardo a quelle che sono le fonti a cui il pittore potrebbe essersi rifatto, anche se l'immagine di un altare dotato di piedi non rimanda certo nell'immediato ad una qualsivoglia fonte. Eppure, come sottolineato ed argomentato in modo più che soddisfacente ne *La bilancia dell'arcangelo* di Augusto Gentili¹⁶⁴ vediamo come l'aver posto sotto l'altare dei piedi umani non sembri assolutamente essere un semplice capriccio del pittore, bensì una vera e propria citazione dell'Antico Testamento nel quale è il Signore in prima persona a dichiarare l'ubiquità della sua sede e del suo dominio:

“Caelum mihi thronus est, terra autem scabellum meorum”¹⁶⁵

Un altro passo biblico, il Salmo 131 vlg: 7, ci offre una prova ancora più certa della relazione tra il possedere e l'abitare la terra poggiandovi sopra i piedi:

“Intrabimus in tabernacula eius, adorabimus in loco ubi steterunt pedes eius”¹⁶⁶

¹⁶³ HUMFREY, P., “Presentazione al tempio”, in *Lotto 1998*, p. 218, n. 51. In un'altra sua monografia, *Lorenzo Lotto*, 1997, Yale University press, New Haven, London, p. 162, l'autore definisce i piedi dell'altare come una ‘bizzarra sconcertante’. In GENTILI, A., 2009, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, nota 22, p. 132.

¹⁶⁴ GENTILI, A., 2009, op. cit.

¹⁶⁵ “Il cielo è il mio trono, la terra è il mio sgabello” Isaia 66:1. GENTILI, A., 2009, op. cit., p. 126.

¹⁶⁶ “Entreremo nelle sue abitazioni, lo adoreremo nel luogo dove stettero saldi i suoi piedi”. In *Ibid.*

Quest'ultimo passo, letto alla luce degli studi teologici compiuti da Agostino, specifica che è proprio nella casa del Signore che lo si deve adorare, al di fuori di essa non è garantita la salvezza. Secondo la visione agostiniana, quando si entra nella casa di Dio non è per abitarvi, ma per farsi abitare, ed è proprio riferendosi a questi predestinati che viene detto “*dove stettero saldi i suoi piedi*”, perché è in loro che il Signore mette radici, sono il suo sgabello terreno.

Ultimo esempio utile ad un confronto, proveniente sempre dal lavoro di Lotto, è da ritrovarsi nel coperto della tarsia lignea della *Creazione: Magnum caos* (1524-31), nel coro di Santa Maria Maggiore di Bergamo (Fig. 39). In questa sorta di ideogramma la luce raggianti del Creatore, formato da occhio, braccia, mani e piedi, libera l'universo dalle tenebre del caos: ancora una volta, se non fosse per un attento riferimento alle fonti, Lotto potrebbe essere scambiato per un eretico burlone. Letto alla luce del commentario di Gerolamo l'occhio significa che nulla sfugge alla vista ed al controllo divino, le braccia e le mani identificano il giudizio ed il potere, mentre i piedi - e qui si giunge all'elemento utile alla nostra analisi - dichiarano l'ubiquità della sede divina ed il suo dominio universale.¹⁶⁷

Grazie a questo confronto, pur trattandosi di un collegamento azzardato, è possibile vedere come due mondi e due culture sia geograficamente che etnicamente lontanissime, utilizzassero, almeno per certi versi, lo stesso vocabolario visivo tradotto in un linguaggio iconografico che potesse essere letto dagli spettatori. Mentre da un lato si celebrava la figura di Cristo, dall'altro questi simboli erano volti all'autorappresentazione e all'autocelebrazione di un imperatore, che tuttavia - è bene non dimenticarlo - si stava presentando quale ‘ombra di Dio sulla terra’, quale figura quasi semi-divina ed onnipotente.

¹⁶⁷ GENTILI, A., 2009, op. cit., p. 127.

Un'altra forte immagine che dimostra l'importanza del globo e del suo possesso per la produzione mughal è l'allegorica rappresentazione di Jahangir e di Shah 'Abbas (r. 1588-1629), shah di Persia, mentre si abbracciano sopra un emisfero del globo terracqueo (Fig.40). L'evento raffigurato è del tutto metaforico in quanto i due, come d'altro canto Jahangir e Malik Ambar, non si incontrarono mai. Oltre al globo notiamo la presenza di due animali alla base dei due imperatori: un leone ed una pecora. Ancora una volta nulla è lasciato al caso in quanto lo shah di Persia poggia i suoi piedi sulla pecora, mentre Jahangir si staglia sopra il leone. Inoltre il leone appare pacificamente posizionato non solo sull'India, ma anche sulla zona del moderno Iran, mentre la mansueta pecorella dello shah di Persia è quasi 'spinta' verso il Mediterraneo e l'Europa (Fig. 41). Ancora una volta il globo terrestre non è assolutamente una mera fotografia dei possedimenti degli uomini, bensì un mezzo tramite il quale Jahangir e i Mughal dichiarano la loro supremazia.

Un altro escamotage tramite il quale i Mughal erano soliti sottolineare la loro egemonia fu l'utilizzo, all'interno dell'immagine, di una vera e propria gerarchia affinché fosse chiara l'importanza di ogni figura rappresentata. Esistono, infatti, una serie di principi che governano tutta la produzione mughal, introdotti da Jahangir e sistematizzati da Shah Jahan e che emergeranno nel corso della nostra analisi: geometrizzazione, simmetria, gerarchia, attenzione al dettaglio, naturalismo, ieraticità e simbolismo. Nella miniatura raffigurante l'abbraccio tra Shah 'Abbas e Jahangir quest'ultimo è notevolmente più grande rispetto al suo comprimario. Esempi dell'utilizzo di questa gerarchia sono riscontrabili soprattutto nelle scene di presentazioni ufficiali, come ad esempio *Jahangir presenta suo figlio, il principe Khurram (futuro Shah Jahan)*, 1640 (Fig. 42); si tratta di una scena di corte postuma, patrocinata dallo stesso Shah Jahan che riprese la tematica della legittimazione del potere. I

personaggi sono messi in relazione tra loro da una sorta di simmetria con al centro l'elemento che controbilancia il tutto, ovvero l'imperatore.¹⁶⁸

Tornando all'elemento globo, in molte altre miniature che lo ritraggono insieme all'imperatore Jahangir notiamo come non sia geograficamente connotato. A questo proposito proponiamo l'immagine *Jahangir con in mano un globo* ascrivibile al 1614-18 (Fig. 36): in questo caso l'imperatore elegantemente abbigliato e dotato di una sorta di aureola dorata, un nimbo - particolare del quale discuteremo tra breve - tiene in mano una sfera lattiginosa. In un altro caso Jahangir che sorregge una sfera anonima è addirittura sovrapposto ad un Cristo porta croce (1610-1615) (Fig. 43). Questa miniatura ci restituisce la misura di quanto sentito fosse il legame con l'arte cristiana e di quanto Jahangir volesse associare la propria persona alla figura di Cristo Salvatore del Mondo. Non perché ammaliato dai precetti religiosi cristiani ma, piuttosto, perché egli seppe comprendere la forza dell'immagine di Cristo come portatrice di concetti quali l'uguaglianza, la misericordia di una divinità che si fece uomo tra gli uomini, ma capace comunque di incutere soggezione, oltre che ammirazione e devozione. Jahangir però, insieme agli artisti al suo servizio, si spinse oltre associando il globo ad un altro simbolo cristiano-occidentale, ovvero la chiave. Tutti noi abbiamo in mente dipinti o affreschi che hanno come tema *La consegna delle chiavi a San Pietro* (Perugino, 1482), su tutti l'affresco nella cappella Sistina raffigurante l'evento capitale nella storia della chiesa. Nell'immaginario collettivo la consegna della chiavi porta con sé un significato di legittimazione, autorizzazione divina a possedere e prendersi cura della Chiesa di Dio sulla Terra. Ancora una volta i Mughal si rivelarono molto più acuti e lungimiranti di quanto ci si potesse aspettare: non solo si appropriarono di modelli palesemente basati su concetti religiosi, ma li convertirono in qualcosa d'altro, in immagini

¹⁶⁸ Il tema della gerarchia all'interno delle miniature di corte patrocinate da Shah Jahan, viene approfondito dal Ebba Koch nell'articolo *The hierarchical principles of Shah-Jahani painting*, in KOCH, E., 2001, *Mughal art and imperial ideology. Collected of essays*, New Delhi, Oxford University Press, p. 130.

che permettessero loro di essere chiaramente identificati quali giusti detentori del potere. In questo senso all'immagine di Jahangir che mostra una sfera dotata di una chiave dorata (Fig. 44), va attribuito un significato molto più profondo ed ampio di ciò che potrebbe apparire. Il messaggio che Jahangir intende trasmettere è che è lui stesso a detenere il potere universale, si presenta come colui che detiene la chiave per controllare il mondo e che è in grado di sorreggerne il peso. Inoltre la differenziazione tra globo geograficamente connotato e sfera senza caratterizzazioni potrebbe suggerire una duplice presa di posizione rispetto al potere. Nel caso in cui il globo porti con sé delle precise distinzioni geografiche, potrebbe essere riferito alla detenzione, da parte dell'imperatore, del potere temporale, mentre la sfera, dotata anche di altri simboli come le chiavi, potrebbe far riferimento al potere spirituale, alla dimensione morale ed al rapporto con il divino. Nel caso dei Mughal, il simbolismo chiave-globo deve essere indubbiamente associato al sufismo¹⁶⁹ ed alla forte influenza che le confraternite sufi (in particolare la Chishtiyya) esercitavano tanto sul popolo quanto sulla dinastia. Utilizzando simboli quali il globo e le chiavi, gli imperatori mughal cercavano l'investitura fisica, da parte della componente sufi, del potere spirituale. Con il passare degli anni, durante il regno di Jahangir, l'incidenza figurativa del globo come sfera non caratterizzata aumentò, forse rispecchiando la preoccupazione del sovrano nei confronti del mondo spirituale e del controllo di quella sfera temporale.

L'utilizzo del globo e la distorsione della cartografia da parte degli imperatori mughal divennero sempre più necessari mano a mano che i contatti con l'occidente si facevano più frequenti. Alla corte Mughal giunsero vari atlanti geografici, come quello donato da Thomas Roe, ambasciatore inglese di re Giacomo e Jahangir si rese palesemente conto di non essere il 'reale' padrone del mondo. L'imperatore restituì il dono di Roe dichiarando che né lui né i suoi collaboratori-artisti erano in grado di leggerlo, ma in realtà stavano invece rifiutando

¹⁶⁹ Si veda nota 5 p. 19 del presente elaborato.

in un certo senso la realtà geografica, preferendovi la riutilizzazione e la reinterpretazione dell'elemento globo che seppero costruire piegandolo ai bisogni di propaganda della corte mughal.

L'utilizzo e l'alterazione dell'elemento globo si verifica anche in occidente e non si discosta così tanto dalla pratica mughal. Molti autori occidentali sostengono che

“maps...were, in and of themselves, a source of power that was no dependent on actual conquest and territorial control. [...] in the absence of an empire, a map asserting possession of one could be almost as empowering”.¹⁷⁰

La cartografia veniva dunque considerata una fonte di potere in quanto molte volte un simbolo veniva considerato alla stregua di un oggetto materiale.¹⁷¹

Gli stessi sovrani Europei si facevano ritrarre mentre reggevano globi, oppure vicino ad essi, con l'intento di esprimere la loro, simbolica, possessione del mondo. Su tutti il ritratto allegorico di Carlo V attribuito al Parmigianino ascrivibile al 1530 (Fig. 45), nel quale l'imperatore che indossa sfarzosa armatura, viene ritratto seduto vicino ad un grande mappamondo sorretto da un putto ed accompagnato da una vittoria alata.¹⁷² Altro famoso esempio è il ritratto della Regina Elisabetta I d'Inghilterra¹⁷³ ritratta in piedi sul mondo, precisamente sulla sagoma dell'Inghilterra (Fig. 46). Il dipinto commemora visita della regina a Ditchley, nel distretto di Oxford, ragion per cui i piedi della regina coincidono proprio con questa regione. In un altro dipinto la regina è ritratta mentre accarezza un piccolo

¹⁷⁰ KOCH, E., 2012, op. cit., p. 556, nota 41. L'autrice a sua volta cita HARLEY J.B., 1988, “Maps, Knowledge, and Power” in *The iconography of Landscape*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 277-312.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² La divinità porge con la mano destra un ramoscello di palma mentre sopra al capo dell'imperatore spicca un ramoscello d'alloro, quasi a ricordare le corone di alloro che cingevano il capo dei grandi imperatori e conquistatori romani.

¹⁷³ Il dipinto è attribuito al pittore fiammingo Marcus Gheeraerts il giovane (1561-1636), ed è datato intorno al 1592.

mappamondo ed alle sue spalle spicca una flotta di navi: l'immagine commemora la vittoria della Corona su quella che fino a quel momento era definita 'l'invincibile armada'. Ancora una volta il simbolo del globo nelle mani di un regnante ne suggerisce chiaramente la supremazia territoriale e politica. Ultimo esempio del ruolo del globo nei ritratti imperiali occidentali è quello di Luigi XIV con la sua sfera terrestre tra le mani (Fig. 47).

La scoperta di quest'incisione, oggi alla Bibliothèque Nationale de France, si deve agli studi di Ebba Koch.¹⁷⁴ L'incisione è datata 1687 ed è attribuita all'incisore P. Simon.¹⁷⁵ Il ritratto celebra la campagna del Re Sole contro l'Olanda ed offre l'occasione al sovrano di autocelebrarsi come supremo detentore del potere d'Europa, Asia e di tutto il mondo. Nell'incisione si vede bene come le dita di Luigi XIV indichino, sul piccolo mappamondo che tiene tra le mani, proprio i territori dei quali il re ambiva il controllo: Tartaria, Persia, India e Cina.

2.5.3 Nimbo e dad-u-dam, o la pacifica convivenza di prede e predatori

Dopo aver ampiamente parlato del significato del globo e del suo utilizzo nella produzione mughal, veniamo ora ad altri due elementi distintivi e caratterizzanti la produzione imperiale, ovvero il nimbo ed il cosiddetto *dad-u-dam*, ossia l'accostamento di specie animali che in natura null'altro sono che preda e predatore.

Per quanto riguarda la rappresentazione dei sovrani dotati di nimbo abbiamo numerosissime immagini che testimoniano l'impiego di questo attributo riferito ai sovrani mughal. Il nimbo non è altro che un'aureola dorata che incornicia il capo degli imperatori che risultano così investiti di una doppia luce: quella proveniente dall'investitura divina, che li legittima quali

¹⁷⁴ KOCH, E., 2012, op. cit., p. 567.

¹⁷⁵ *Ibid.*

degni detentori del potere, e la luce emanata dall'imperatore stesso che, così, si propone come un dio in Terra (Figg. 48, 49).

Pur rievocando chiaramente l'aureola che caratterizza le figure dei santi cristiani, non possiamo definire il nimbo un portato totalmente occidentale, infatti già il Buddha veniva rappresentato con il capo circondato da un disco luminoso. Il contatto con il mondo europeo ha reso questo disco molto simile al sole, generando l'analogia tra il corpo celeste e colui che lo ostenta, ovvero l'imperatore. Jahangir stesso si faceva apostrofare 'luce divina' ed inoltre il trono dell'imperatore mughal, il *jharokha*, era collocato in modo da essere illuminato al sorgere del sole. Questa sorta di attenzione verso l'elemento luce si manifesta, oltre che per l'utilizzo del nimbo, anche nell'architettura, dove durante i regni di Jahangir e Shah Jahan per i mausolei di sovrani e nobili si preferisce utilizzare il marmo bianco, materiale sino a quel momento riservato alle sepolture dedicate a santi. Paragonare la figura dell'imperatore ad una divinità dimostra che la distanza tra le entità terrene e celesti, almeno nell'ottica mughal, si andava via via assottigliando. Lo stesso Jahangir si fece ritrarre con in mano un'effigie del padre Akbar vestito di bianco, abbigliamento che identifica le figure di santi; i due sono inoltre dotati di nimbo ed Akbar ostenta una sfera (Fig. 50).

Oltre al nimbo, come abbiamo già potuto vedere nelle immagini, gli imperatori sono accompagnati, molto spesso, da coppie di animali, il *dad-u-dam*, termine persiano che identifica una coppia formata da preda e predatore - generalmente un leone ed un agnello, oppure una vacca ed un leone. Il primo esempio che si intende proporre dell'utilizzo di questo elemento iconografico proviene da una pagina del famoso Gulshan Album (Fig. 51) nella quale sono raffigurati una serie di personaggi, tra i quali Jahangir stesso, e quattro coppie di animali ognuna composta da preda e predatore che convivono pacificamente: un lupo accanto ad un agnello, un falco ed un'anatra e, nella parte più in basso, un leone

accostato ad un cervo (Figg. 52, 53, 54). Questa, secondo quanto suggerito da Ebba Koch,¹⁷⁶ dovrebbe essere la prima volta in cui la metafora della pacifica convivenza degli animali, “*was expressed in visual terms*”.¹⁷⁷

Esistono però molti altri esempi dell'utilizzo di questa iconografia basti pensare alla miniatura allegorica attribuita ad Abu' l-Hasan (1620/1625) in cui è raffigurato *Jahangir che sconfigge la povertà* (Fig. 55).¹⁷⁸ Nella miniatura si riconosce bene il tema del *dad-u-dam*: un leone ed un agnello abitano il globo sul quale Jahangir poggia i piedi. Il globo a sua volta è posto sopra il pesce che rimanderebbe all'antica cosmografia islamica di cui si è già parlato ed è accompagnato da Manu, figura considerata progenitrice dell'umanità nella tradizione indiana.¹⁷⁹ Inoltre l'imperatore sfoggia una sorta di nimbo-sole che lo caratterizza in modo inequivocabile quale divinità sulla Terra, in procinto di essere incoronato da due occidentalissimi putti che giungono dal cielo. Il sovrano è armato di un arco ed è pronto a scagliare un dardo, fornitogli direttamente da un cupido alato, contro una figura nera ed emaciata, personificazione della povertà appunto.

L'importanza di questa iconografia non è tanto insita nell'accostamento di due animali naturalmente antagonisti, quanto nel fatto che esso si verificasse solo in presenza di un certo tipo di condotta politica, ovvero il buon governo prodotto dai sovrani mughal. E' in questo senso che la rappresentazione assume ancora una volta i connotati di simbolo di legittimazione politica. L'iconografia del *dad-u-dam* assunse, agli occhi degli spettatori del XVI-XVII secolo, ed assume ancora oggi, un significato più profondo se si considera il forte

¹⁷⁶ KOCH, E., 2010. “The Mughal emperor as Solomon, Majnun, and Orpheus, or the album as a think tank for allegory”, in *Muqarnas*, Vol. 27, Leiden, Brill, p. 283.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Per un'analisi più completa dell'opera si veda VAN PUTTEN, J., C., 2009, “Jahangir heroically killing poverty: pictorial sources and pictorial tradition in Mughal allegory and portraiture” in *The meeting place of British middle East studies: emerging scholars, emergent research & approaches*, edited by PHILIPS, A., e REFQA, A., R., Londra, Cambridge Scholars Publishing, pp. 99-134.

¹⁷⁹ Questo particolare amplifica ancora di più il significato del *dad-u-dam* in quanto potrebbe voler comunicare che sotto il buon governo di Jahangir e dei Mughal anche le credenze indù sono rispettate e possono coesistere con le altre.

richiamo alla figura di Salomone, Profeta e sovrano per eccellenza menzionato anche nel Corano, sotto il cui governo coabitavano pacificamente le specie animali più disparate, appunto prede e predatori. Risulta facile comprendere dunque il motivo per cui ai sovrani mughal - in particolare a Jahangir e a Shah Jahan - ambissero ad essere associati alla figura di Salomone: proprio al fine veder elevata la qualità dei loro regni ed essere considerati in grado di stabilire un governo giusto sotto il quale prede e predatori fossero pacificati. Questa pacifica convivenza tra gli animali può e deve essere associata poi anche alla pacifica convivenza, sotto l'egemonia mughal, delle diverse etnie, religioni e culture che componevano l'impero. Deve essere vista quale ennesima dichiarazione di potere e di legittimità di governo da parte di quei sovrani, illuminati ed universali, che sedevano al trono.

Come per il globo, il nimbo e la chiave, anche nella costruzione di questa iconografia, i Mughal furono in grado di assimilare, fagocitare e rielaborare elementi indigeni e fonderli con il portato occidentale, lungi così dall'essere considerati dei meri esecutori di modelli preesistenti. I modelli e le fonti da cui attingere non dovevano necessariamente appartenere all'apparato figurativo ed un esempio significativo è costituito dal *Khamsa* (Fig. 56) di Nizami di Ganja (1141-1209),¹⁸⁰ che ha per protagonisti due innamorati, Layla e Majnun. La loro storia ha le caratteristiche della tragedia shakespeariana tanto che potremmo definirne i protagonisti come 'i Romeo e Giulietta della tradizione araba'. Majnun, il cui vero nome era Qays,¹⁸¹ si innamorò perdutamente di Layla; il padre della ragazza proibì loro di vedersi, ma questa separazione forzata non fece altro che aumentare il sentimento di Majnun tanto da condurlo alla pazzia.¹⁸² La follia amorosa lo portò ad estraniarsi dalla società civile e, rifugiatosi nel deserto, viveva circondato da animali selvatici che lo

¹⁸⁰ KOCH, E., 2010, op. cit., p. 276.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 278.

¹⁸² Il soprannome Majnun significa "pazzo", letteralmente "posseduto da un *jinn*s". In *Ibid.*

attorniavano stando pacificamente gli uni in compagnia degli altri. Lì, nell'aridità di quel paesaggio desolato, vestito solo di pochi stracci, Majnun pensava solo Layla e le dedicava canzoni d'amore. Nel frattempo il padre di Layla la diede in sposa ad un altro uomo, Ibn Salam, seppur contro il suo volere, tant'è che la ragazza non volle consumare il matrimonio rimanendo così fedele al suo Majnun con il quale si incontrava segretamente, ma solo con l'intento di ascoltarne le canzoni e poesie d'amore. Alcuni anni più tardi il marito di Layla morì, ma Majnun non fu in grado di affrontare di nuovo la dimensione di una vita civile e si ritirò nuovamente nella solitudine del deserto. Layla morì con il cuore spezzato e subito dopo Majnun si unì a lei, ed i due amanti vennero sepolti l'uno accanto all'altro. Si racconta inoltre che un certo Zayd li abbia sognati insieme, uniti nei giardini del Paradiso come un re ed una regina.¹⁸³

I Mughal ebbero sempre molto a cuore il romanzo di Nizami, che giunse anche nel subcontinente indiano, tanto che negli atelier di corte vennero prodotti vari manoscritti illustrati contenenti le vicende amorose degli sfortunati Layla e Majnun, come lo splendido *Khamsa* prodotto ed illustrato nel 1595 per l'imperatore Akbar.¹⁸⁴ Oltre a questo, però, esistono numerose miniature, immagini, individuali raffiguranti i due infelici amanti e contenute negli album imperiali, come il già citato *Gulshan album*. In questo contesto, ovvero un album di patrocinio imperiale utilizzato quale strumento di propaganda, ritroviamo una pagina (Fig. 57) che riporta quattro immagini realizzate in *grisaille*: tre variazioni sul tema di Layla e Majnun ed un Orfeo che incanta gli animali con la sua musica. La posa ed il modello sono di sicura ispirazione europea anche se i lineamenti femminili e l'aggiunta di orecchini sono licenze poetiche prese dagli esecutori dei disegni che, secondo

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.* L'autrice fa inoltre riferimento, nota 7, p. 306 a BREND, B., 1995, *The Emperor Akbar's Khamsa of Nizami*, London, British Library.

la Koch, potrebbero verosimilmente essere Basawan ed il figlio Manohar.¹⁸⁵ In tutte e tre le immagini (Figg. 58, 59, 60) è sempre Layla a dominare la scena: sovrasta il suo comprimario sia per la sua posa in piedi, sia per il suo abbigliamento composto da una tunica classica elegantemente panneggiata e sollevata dal vento, e da veli che le raccolgono i capelli. Ella porge la mano destra al suo amato, ridotto ormai al fantasma di sé stesso, mentre con la sinistra mostra un cartiglio con delle piccole iscrizioni. Gli autori, Manohar per le prime due immagini in alto, Basawan per la prima in basso e per il vicino Orfeo, raffigurano Layla come un'eroina d'altri tempi attingendo certamente al materiale europeo pervenuto a corte. L'immagine di questa sfortunata Giulietta ricorda moltissimo la personificazione della *Pietas regia* o "pietà di Filippo II protettore della fede cattolica", raffigurata all'interno della Bibbia Poliglotta (Fig. 61).¹⁸⁶ Le prime due immagini, firmate da Manohar, seguono la composizione della raffigurazione di Baswan, ma evidenziano l'aggiunta di dettagli diversi quali un vaso e la presenza di più animali, uno sciacallo ed un felino in primo piano. La ripetizione dello stesso soggetto realizzato emulando perfettamente il modello originario, da cui si discosta solo per l'aggiunta piccoli dettagli, dimostrerebbe, come nota la stessa Koch,¹⁸⁷ l'interesse dell'autore per il soggetto nonché la volontà dell'allievo di arricchire l'operato del maestro in modo da enfatizzare la propria versione. Un'altra spiegazione della ripetizione del tema Layla e Majnun potrebbe identificarsi nell'intento di emulare il processo di stampa visto nei testi europei che rifletterebbe l'interesse del principe Jahangir verso questa pratica.¹⁸⁸

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 288-289. Manohar avrebbe realizzato e firmato, come si evince dal cartiglio che Layla mostra a Majnun, le prime due immagini mentre il padre si sarebbe occupato delle due illustrazioni sottostanti.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 289.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Sia da principe che da imperatore Jahangir sembra avesse cercato, tramite i contatti con i gesuiti, di acquistare, da Roma, una macchina per la stampa. In *Ibid.* L'autrice fa a sua volta riferimento, nota 35 p. 308, a Gauving A. Bailey "*Counter reformation symbolism and allegory in Mughal painting*", Ph.D diss. Harvard University, 1996.

Al fine di giustificare e comprendere la presenza di immagini all'interno di un album il cui scopo era l'autolegittimazione al governo è bene ricordare che la storia di Layla e Majnun, e del tormentato ma incondizionato amore di Majnun per Layla, nasconde significati intrinseci che se letti da una prospettiva sufi rimandano all'amore incondizionato per Dio ed al rapporto individuale con il divino. E' facile poi comprendere come il Majnun, che nel suo isolamento trascorre le giornate circondato da animali feroci e selvaggi ammansiti e pacificati dalla sua musica e dalla sua presenza (Fig. 62), abbia costituito l'ennesimo spunto e modello utile a far emergere la figura dell'imperatore quale *'world seizer'* e sovrano universale. Di nuovo l'abilità di circondarsi di diverse specie animali che convivono pacificamente è riconosciuta anche al sovrano per eccellenza, Salomone, e ad una figura che richiama subito alla mente la tradizione occidentale: Orfeo. In questo senso l'imperatore mughal - prima Jahangir e poi il successore e figlio Shah Jahan - facendosi raffigurare quale moderno Majnun sovrappose la propria figura non solo all'eroe romantico della letteratura araba, ma anche al sovrano per antonomasia, Salomone e, non ultimo, ad un personaggio quasi mitico, l'Orfeo. L'identificazione con quest'ultimo risulta talmente forte e diretta che, come evidenziato da Ebba Koch, nella sala del trono sul *jharokha* di Shah Jahan a Delhi è raffigurato un Orfeo intento a suonare mentre è circondato da uno stuolo di animali (Fig. 63).¹⁸⁹ La decorazione è eseguita con la tecnica del *parchin kari*, E' molto interessante che per la realizzazione del *jharokha*, simbolo per eccellenza del potere imperiale, sia stato scelto non solo un tema, Orfeo appunto, ma anche una tecnica occidentale. Il *jharokha* diventa così la mimesi del trono di Salomone, e chi vi si sedeva sopra, Shah Jahan in questo caso,

¹⁸⁹ KOCH, E., 2010, op. cit., p. 282. Riguardo l'argomento Shah Jahan e Orfeo della stessa autrice si veda "Shah Jahan and Orpheus: the pietre dure decoration and the program of the throne in the Hall of public Audiences at the Red Fort of Delhi" in *Mughal art and imperial ideology. Collected of essays*, New Delhi, Oxford University Press, 2001.

null'altro poteva essere che un novello Salomone, spesso raffigurato seduto sul suo trono e circondato da animali, servi, angeli, spiriti e demoni soggiogati¹⁹⁰ (Fig. 64).

Come più volte evidenziato, ogni spunto ripreso nella produzione artistica mughal, che provenisse dalla relativamente vicina Persia o che fosse il frutto dei contatti con l'Occidente, era costantemente volto a legittimare la presenza sul trono dell'imperatore in carica, abile nello sfruttare al massimo l'accezione propagandistica dell'arte. Proprio perché i Mughal sceglievano consciamente i propri modelli, anche la connessione tra Salomone, Majnun, Orfeo e la pacifica convivenza tra gli animali, e l'iconografia eletta per rappresentarla aveva un senso in quanto portatrice di una connotazione messianica. D'altro canto la pacificazione tra le belve, resa possibile dalla pace portata dalla venuta del Messia, è stata profetizzata da Isaia:

“Il lupo abiterà con l'agnello e il leopardo giacerà col capretto; il vitello, il leoncello e il bestiame ingrassato, staranno insieme e un bambino li guiderà.

La vacca pascolerà con l'orsa, i loro piccoli giaceranno insieme, e il leone si nutrirà di paglia come il bue.

Il lattante giocherà sulla buca dell'aspide, e il bambino divezzato metterà la sua mano nel covo della vipera.

Non si farà né male né distruzione su tutto il mio monte santo, poiché il paese sarà riempito della conoscenza dell'Eterno, come le acque ricoprono il mare” (Isaia 11:6-9).

Questo ci conferma come e quanto due culture geograficamente, spiritualmente ed etnicamente lontanissime potessero avvicinarsi fino a quasi sembrare sorelle, eccezion fatta

¹⁹⁰ KOCH, E., 2010, op. cit., p. 283.

per lo scopo ultimo al quale miravano. Giunti a questo punto non rimane che spiegare l'iconografia eletta per veicolare queste connessioni. Durante la missione gesuita del 1580, alla corte mughal come già menzionato approdò la Bibbia Poliglotta. Nella prima pagina vi si ritrova un'incisione, la *Pietatis Concordiae* o, meglio, “la pacificazione tra gli animali secondo Isaia”¹⁹¹ (Fig. 65), che parse subito vincente ai patrocinatori indiani interessati all'iconografia cristiana, caricata però di nuovi significati oltre a quelli che, normalmente, un osservatore occidentale le avrebbe attribuito. Infatti i Mughal lessero le immagini cattoliche come un bottino figurativo di cui appropriarsi e che avrebbe permesso loro, ancora una volta, di essere identificati quali sovrani universali. Se Isaia profetizzava che con la venuta dell'Eterno, ovvero il Messia, vittime e carnefici avrebbero banchettato fianco a fianco sotto la sua onnisciente supervisione, perché non associare l'immagine del sovrano mughal direttamente alla figura messianica? Perché accontentarsi del parallelismo, pur sempre utilizzato e ben visto, tra sovrano mughal e Salomone, quando il sovrano mughal poteva assumere anche la valenza di Messia? Raggiunta questa consapevolezza possiamo davvero leggere le allegorie imperiali mughal quali veri e propri inni al potere e vedere imperatori come Shah Jahan raffigurati con i piedi sopra a grandi sfere e globi, abitati da animali pacificati (*dad-u-dam*) e circondati da oggetti e figure di chiara ispirazione cristiana quali angioletti, putti ed aureole dorate (Fig. 66).

Inoltre l'idea della pacificazione tra gli animali quale portato del buon governo dei sovrani è stata bene espressa in uno dei primi documenti del periodo mughal scritto da Khwandamir nel 1533-1534, il *Qanun-i Humayuni*:¹⁹²

“Under the protection and shelter of his justice deer sleep carelessly in the lap of panthers, and fish fearlessly take rest near crocodiles; pigeons become friends of

¹⁹¹ KOCH, E., 2010, op. cit., p. 286.

¹⁹² KOCH E., 2001, “The influence of Jesuit missions on symbolic representations of the Mughal emperors”, in *Mughal art and imperial ideology. Collected of essays*, New Delhi, Oxford University Press, p. 2.

falcon and sparrows chirp ferlessly in front of eagles. Under his just administration deer in the forest go abreast with the male lion; [...] if injustice is indicated in the action of any government officers they receive from the hands of the subjects a slap [on the face].¹⁹³

Il passo appena citato rievoca in tutto e per tutto le parole del profeta Isaia e permette, nuovamente, di richiamare alla mente l'immagine degli animali che pacificamente attorniavano il trono di Salomone al quale i sovrani mughal agognavano essere paragonati. Emerge chiaramente dunque la connessione che volevano si instaurasse tra loro e il sovrano Profeta per eccellenza e che consentiva loro di essere riconosciuti quali imperatori per antonomasia. Un po' meno evidente potrebbe essere la motivazione che li spinse a cercare un'associazione anche con la figura di Majnun e a quella di Orfeo. Come abbiamo già visto questi due personaggi sono presenti nel Gulshan album e anche - per quanto riguarda Orfeo - nella decorazione della sala del trono.

Il primo esempio di utilizzo della figura dell'Orfeo proviene sempre dal Gulshan album ed appartiene al cosiddetto ciclo *Virgil Solis* databile 1562.¹⁹⁴ La pagina raffigura una scena di caccia che ha per protagonista un imponente elefante imperiale e, sullo sfondo, un tipico paesaggio di ispirazione persiana, ma arricchito con illustrazioni naturalistiche che richiamano lo stile europeo tanto caro all'imperatore Jahangir. I margini della pagina sono anch'essi vere e proprie opere d'arte in quanto da un intricato groviglio vegetale dorato fanno capolino tantissime specie di uccelli impressi sulla carta con una precisione quasi enciclopedica evidenziando così gli interessi ornitologici del patrocinator. La sommità della miniatura invece è decorata con una sorta di fregio in *grisaille* raffigurante l'*Allegoria della primavera* immaginata come una processione trionfale di divinità classiche e personificazioni (Fig. 67).

¹⁹³ *Ivi*, p. 5.

¹⁹⁴ KOCH, E., 2010, op. cit., p. 288.

Orfeo è il terzo da sinistra, come leggiamo dal cartiglio riportante il suo nome, ed avanza in processione suonando la sua fidata lira da braccio. Lo seguono Marte e Mercurio mentre, un passo avanti a lui, troviamo Pan con il suo flauto e le estremità caprine che a sua volta segue la personificazione della Primavera e Flora, comodamente adagiate in un carro trainato da buoi. A guidare la processione trionfale Dioniso. Questa sorta di fregio ci permette di considerare la presenza di Orfeo all'interno dell'apparato iconografico mughal e al contempo di constatare quanto l'arte occidentale sia diventata, ormai, un modello di riferimento costante. Ciò è evidente nella scelta della tematica e nello stile, nella resa dei personaggi, la maggior parte dei quali, provenienti dalla cultura occidentale, è raffigurata con attributi specifici che permettono di riconoscerli a prescindere dalla presenza del cartiglio identificativo¹⁹⁵ (Fig. 67).

Ad aiutarci a meglio comprendere la connessione tra Orfeo ed egemonia Mughal è sempre il Gulshan Album, che nella già citata pagina con le tre variazioni sul tema della visita di Layla all'ormai folle Majnun affianca un Orfeo che ammansisce le bestie con il suono della sua lira (Figg. 57, 58, 59, 60).

Alla destra di Orfeo un cane da caccia riposa acciambellato mentre, a poca distanza da lui, sbuca una lepre alla quale si presuppone dovrebbe dare la caccia. Ciò non dimostra l'indolenza di un cacciatore che di fronte alla sua preda preferisce il riposo, ma piuttosto rimarca il potere mitico della musica e dell'armonia che essa porta. Sotto, sempre nella stessa immagine, un uomo viene salvato da un buon Samaritano.

Per comprendere a fondo l'interesse e la connessione costruita tra i patrocinatori mughal e la figura di Orfeo, è necessario fare riferimento al contesto nel quale l'immagine è inserita. Essa oltre ad essere all'interno di un album di patrocinio imperiale è associata alla storia di

¹⁹⁵ Marte, dio della guerra è raffigurato con elmo ed armatura, Mercurio, messaggero degli dei, ha le ali ai piedi, Orfeo suona la sua lira mentre Pan è intento ad eseguire melodie con il meno nobile flauto.

Layla e Majnun. Di quest'ultimo nella novella che lo riguarda, il *Khamisa* di Nizami appunto, vengono raccontati i giorni passati nel deserto in compagnia degli animali selvaggi:

“Every wild animal that was in the desert rushed to his service, Lion, deer, wolf, and fox all formed a camp on his way. All of them became obedient slaves; he ruled over all of them like Solomon....

His kingship was so powerful that the beasts of prey lost their beastly nature.”¹⁹⁶

In questa descrizione Nizami descrive Majnun come un sovrano salomonico, il cui giusto governo sul suo regno animale sovrasta, annullandole, le leggi della natura.¹⁹⁷ I Mughal non fecero altro che impiegare l'identificazione di Majnun come novello Salomone.

Questa identificazione non appartiene esclusivamente al regno di Jahangir, ma si verificò anche durante quello del figlio Shah Jahan: in un album imperiale da lui patrocinato sono state accostate due illustrazioni un con un Majnun nel deserto attorniato da bestie feroci (Fig. 62) ed un Salomone in trono, circondato da animali di ogni genere e da angeli e demoni (Fig. 64). In questo senso Majnun viene posto al medesimo livello di un sovrano del calibro di Salomone e i Mughal, inserendoli entrambi nelle loro produzioni, identificano loro stessi in queste due figure mitiche elevandosi al rango di sovrani per eccellenza.

La pacificazione degli animali, *dad-u-dam* si muove su tre livelli: quello più terreno, assimilabile alla figura di Majnun, il quale è in grado di soverchiare la bestialità degli animali grazie al suo amore per Layla, quello politico ed etico identificabile nell'immagine di Salomone, il quale grazie all'equità ed alla giustizia del suo regno ottiene la convivenza tra le specie ed ultimo, il piano estetico e filosofico dato da Orfeo che con il suono della sua lira produce armonia generando stabilità.¹⁹⁸ Associando se stessi a queste tre figure, Majnun,

¹⁹⁶ KOCH, E., 2010, op. cit., p. 291.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ KOCH, E., 2009, op. cit., p. 131.

Salomone ed Orfeo, i sovrani mughal indicano precisamente il modo nel quale vogliono essere visti: umani, politicamente equi ed in grado di mettere ordine nella natura (Fig. 68).

A questo proposito, parlando di ordine ed armonia, è più semplice capire quanto la scelta del personaggio mitico, Orfeo, sia calzante. Se Majnun e Salomone sono figure rintracciabili nella letteratura e nell'apparato iconografico musulmano, non si può dire altrettanto dell'Orfeo che, a nostro avviso, è un chiaro ed esclusivo richiamo all'occidente. Il leggendario musicista fu un personaggio ricorrente nei dipinti europei, e spesso i regnanti occidentali si facevano raffigurare come Orfeo, basti pensare tra tutti al dipinto di Bronzino con Cosimo I De' Medici ritratto come Orfeo (Fig. 69).

Inoltre il mitico suonatore venne inserito nella decorazione del castello di Ambras, centro della prismatica corte di Ferdinando II del Tirolo (r. 1529-1595), arciduca degli Asburgo. La facciata di una corte interna del castello è decorata da un affresco, concepito su più registri, con le personificazioni delle scienze, le virtù, personaggi biblici e della mitologia classica e processioni trionfali.¹⁹⁹ In una di queste è raffigurato un Orfeo, accompagnato dalla sua lira, che ammansisce gli animali del suo seguito con il suono della sua musica (Fig. 70).

La scelta di Orfeo quale personaggio al quale essere associato da parte di regnanti, arciduchi ed altre personalità di spicco in ambito europeo non è da considerarsi casuale, anzi, è totalmente legata a concetti filosofici che, agli occhi di uno spettatore occidentale dovevano essere piuttosto lampanti.²⁰⁰ Parlando di Orfeo in ambito occidentale non si può non fare riferimento a quella che può essere considerata una vera e propria teoria musicale dove Orfeo altri non è che “*ordinatore della natura ed educatore dell'umanità*”.²⁰¹ La pratica musicale

¹⁹⁹ Stesso soggetto che abbiamo trovato nello stesso Gulshan Album in un fregio in *grisaille* con l'allegoria della primavera.

²⁰⁰ Per questo i Mughal, in termini di auto rappresentazione e legittimazione, dovettero associare alla figura di Orfeo due personaggi, Salomone e Majnun, che fossero facilmente riconoscibili dal pubblico. L'aggiunta del mitico musicista non fece altro che porre un ulteriore accento sull'universalità del messaggio che gli imperatori indiani volevano trasmettere.

²⁰¹ GENTILI, A., 1995, “Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali”, in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano. Catalogo della mostra*, a cura di BERNARDINI M.G., Milano, Electa, pp. 82-105, p. 90.

è inoltre, direttamente connessa alle gerarchie sociali ed è legata agli strumenti che la producono. Consuetudine vuole che la buona musica, quella colta, armonica ed ordinata, venisse prodotta solo dagli strumenti a corda e dalla voce umana, Orfeo, non a caso si esibisce la maggior parte delle volte con la sua elegante lira. Questo tipo di musica è una musica erudita, cittadina, buona se vogliamo, ed è messa in contrapposizione con la melodia prodotta dagli strumenti a fiato, considerati emblema di una musica pastorale, disarmonica, quasi sordida.²⁰² Pan, il dio bucolico per eccellenza e Marsia, lascivo satiro, vengono per questo sempre associati a strumenti a fiato. Questa contrapposizione tra musica armonica data da strumenti a corda e disarmonica data dall'utilizzo degli strumenti a fiato, si inserisce, nel contesto occidentale, nella *querelle* tra la supremazia apollinea e dionisiaca: Apollo ed Orfeo, esecutori di quella che possiamo considerare a tutti gli effetti una nobile armonia, generatrice di ordine e amore,²⁰³ si scontrano con la dissonanza prodotta dalle creature dionisiache, fauni, satiri e pastori indolenti. La pittura del '500 è satura di esempi che rivelano l'importanza di questa disputa, si pensi, ad esempio alla serie di *concerti*, campestri e non, realizzati da Tiziano come il *Concerto Campestre* del Louvre (1509-1510) (Fig. 71), le *Tre età* di Edimburgo (1512-1513) (Fig. 72), per arrivare al più cittadino *Concerto* del Pitti (1507-1508) (Fig. 73) fino alle *Veneri con organista* di Berlino e del Prado (1550-1551) (Figg. 74, 75).

Per quanto riguarda invece la raffigurazione di Orfeo, nella pittura umanistica, viene scelto, quasi sempre, di raffigurare il mito di Orfeo ed Euridice e, nel trattarlo, viene scelta spesso

²⁰² Per un completo quadro dell'importanza culturale che ebbe nel '500, sia in ambito figurativo che letterario, la tematica legata alla musica quale armonia ed identificazione tra armonia e bellezza e quindi ordine sia sociale che politico, si veda GENTILI, A., 1988, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura Veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.

²⁰³ Secondo le teorie ficiniane e bembiane la teoria musicale è direttamente connessa al tema amoroso infatti amore e musica producono la stessa armonia "quando due liuti sono ben accordati e se ne tocca uno, subito l'altro risponde in tono e lo stesso avviene per due anime di amanti. Amore è desiderio di bellezza, e bellezza è accordo di parti proporzionate, ovvero armonia. Musica amorosa e amorosa poesia, soprattutto in luoghi ameni, sono strumenti di cortesia e rimedio alla quotidianità", GENTILI, A., 1995, op. cit., p. 92. A sua volta l'autore, in *Ivi*, nota 4 p. 104, rimanda a Bembo/Dionisotti, 1960, pp. 431-433, p. 450 e pp. 467-469.

la parte centrale, quella, per intenderci, in cui si palesa il mito dell'incanto musicale che Orfeo opera sulla natura. Il musicista di Apollo crea quella che può essere definita una regola armonica che domina la natura organizzandola nella stasi; ciò si verifica anche nell'organizzazione sociale in quanto gli uomini stabiliscono una loro armonia gerarchica del vivere civile attraverso la definizione dei ruoli sociali.²⁰⁴

In tutti questi esempi, senza contare i trattati dedicati al tema musica ed amore,²⁰⁵ un certo tipo di melodia, quella prodotta dagli strumenti a corda appunto, è inteso come ordinatore del caos, sinonimo di bellezza ed armonia e si contrappone all'ebbrezza ed alla disarmonia prodotta da quella musica rozza e pastorale prodotta dagli strumenti a fiato. E' proprio in questa continua disputa che emerge prepotente

“il predominio dell'armonia apollinea, che tende ad istituzionalizzare i concetti, funzionali al sistema, di civiltà e cultura, non può ammettere l'alternativa del 'disordine' e deve necessariamente emarginare la 'dissonanza' dionisiaca, socialmente corrispondente al rifiuto delle norme ordinatrici vigenti, ad un' 'ebbrezza' sempre critica nei confronti dell'assetto ufficiale.”²⁰⁶

Nell'iconografia occidentale Orfeo è dunque il musico apollineo per antonomasia, colui che esegue una musica civile capace di ammansire la più ferina bestia. E' il caso dell'*Orfeo* di Giovanni Bellini (1515 ca. Washington) (Fig. 76) associato, in questo caso alla figura di Circe. Vediamo come nel dipinto egli sia anche messo in relazione ad una serie di animali che riesce, solo con il suono della sua musica, ad ammansire ed incantare in totale antitesi con la comprimaria femminile, capace di incantare gli uomini tramutandoli in bestie. Anche

²⁰⁴ GENTILI, A., 1988, op. cit., p. 128.

²⁰⁵ Asolani, Pietro Bembo (1505); Libro di natura d'Amore, Mario Equicola (1525); Libro del Cortegiano, Baldassar Castiglione (1528); Dialoghi d'Amore Leone Ebreo (1532); Dialogo d'Amore, Sperone Speroni (1537 pubblicati nel 1542). GENTILI, A., 1988, op.cit., pp. 17-18, QUONDAM, A., 1980 “Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento”, in Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano. Catalogo della mostra, op. cit., pp. 65-81 e p. 69.

²⁰⁶ GENTILI, A., 1988, op.cit., p. 118.

la scelta degli animali non è casuale, infatti, in primo piano vediamo una pantera, una faraona e femmine di pavone che altro non sono che simboli del cosiddetto amore ferino, o amore bestiale, dominato dalla disarmonia e dalla lussuria più cieca. La presenza contemporanea di Circe ed Orfeo offre una duplice via allo spettatore: quella dell'armonia prodotta dalla buona musica del musico di Apollo, contro l'abbruttimento morale offerto da Circe. Per acuire questo contrasto nel dipinto belliniano sono state inserite altre due figure, Pan ed una ninfa, verosimilmente Eco, spesso associata al satiro che stavolta non è impegnato ad eseguire alcuna melodia. L'accordo, l'armonia creata dall'accostamento Pan-Eco sottolinea la buona riuscita della rinnovata e ritrovata armonia naturale contro la disarmonia portata dalla presenza della ferina Circe.²⁰⁷ L'ordine creato dalle note orfiche della melodia apollinea è sempre in bilico in quanto sempre minacciato dal caos e dalla disarmonia.²⁰⁸

Questa breve analisi è stata inserita al fine di permettere una più completa comprensione della figura di Orfeo ed il portato dell'iconografia ad egli associata. Trattandosi di un modello occidentale, abbiamo ritenuto opportuno fornire al lettore una linea guida che potesse essere utile per comprendere a fondo l'importanza della scelta fatta dai Mughal di essere associati a questo personaggio che, con il suono della sua lira, ammansiva le bestie più feroci. Associandolo a figure quali Layla, Majnun e Salomone e all'iconografia del *dad-udam*, appartenenti ad un linguaggio comprensibile agli spettatori indiani, i patrocinatori Mughal seppero, consciamente, scegliere l'emblema di ordine, armonia, stasi che meglio rifletteva la gestione politica e sociale del regno che solo loro, portatori del modello orfico e di conseguenza apollineo, potevano garantire.

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 130-131.

²⁰⁸ Addentrando sempre di più nella tematica di musica-armonia ed amore, dobbiamo far notare che questo rischio, quello appunto di essere soverchiata dal caos e dalla disarmonia, non è mai corso dalla musica di Pan, quella bucolica, dionisiaca, in quanto l'armonia primigenia della natura non è regolata da vincoli politici o distinzioni sociali, dunque, proprio per la sua assoluta mancanza di gerarchie, non rischia di precipitare nel baratro in un cui rischierebbe di inabissarsi un assetto rigido ed ordinato. In *Ibid.*

CAPITOLO 3 - Iconografie e temi biblici nell'arte mughal

3.1 Il patrocinio Akbar

Abbiamo già accennato della passione che l'imperatore Akbar nutriva per i dibattiti religiosi e di come questo suo profondo interesse permise la creazione di un'Ibadat xana (Casa del Culto) all'interno della quale l'imperatore presiedeva i dibattiti inerenti le questioni teologiche (Fig. 77). Intimamente affascinato dalla religione Cristiana della quale voleva essere profondo conoscitore²⁰⁹ e grazie allo stretto contatto con i padri gesuiti invitati alla sua corte, Akbar, come anche il suo successore e figlio Jahangir, iniziò a decorare sale, giardini, gioielli ed album imperiali con immagini del Cristo, della Vergine e di santi cristiani.²¹⁰

Per rendere l'idea della considerazione che Akbar riservò alla religione cristiana ed alle sue manifestazioni artistiche riportiamo un passo di padre Pierre du Jarric che descrive la visita del Gran Mogol ad una cappella:

“He then removed his shoes from his feet, and ordered his sons and all who were with him to do like wise, this being the custom observed by Moslims when entering their mosques. He showed great reverence for the pictures of our Saviour and the blessed Virgin, and even for those of other saints; and he ordered his painter to make copies of those which the Fathers had placed in their chapel”²¹¹

²⁰⁹ SOM PRAKASH, V., 2011, *Crossing cultural frontiers: biblical themes in Mughal painting*, New Delhi, Aryan Books international, p. 24.

²¹⁰ GAUVING, A. B., 2000. “The truth showing mirror. Jesuit catechism and the arts in Mughal India”, in *THE JESUITS: culture, sciences and the arts 1540-1773*, JOHN W. O'MALLEY S.J, GAUVING A. B., HARRIS S. J., T. FRANK KENNEDY S.J., Toronto, University of Toronto Press, pp. 380-401, p. 380.

²¹¹ Fr. PIERRE DU JARRIC, S.J., 1999, op. cit., pp. 19-20.

Il fine ultimo dell'imperatore Akbar non fu mai quello di convertirsi al cattolicesimo,²¹² o ad una qualsiasi altra religione, tutt'altro. Il suo obiettivo principale fu sempre quello di creare, utilizzando la definizione data da Gauving A.B, una 'fratellanza sincretica'²¹³ in modo da assimilare gli aspetti migliori di ogni culto per poi applicarli alla promozione di sé stesso.

L'intenzione di Akbar di dare vita ad un dibattito interreligioso in modo da acquisire le nozioni necessarie ad attuare una propaganda imperiale che si adattasse ad un bacino di utenza sempre maggiore, si manifestò anche nella creazione della biblioteca imperiale nella quale erano conservati numerosi testi europei di argomento religioso. Da un inventario datato al 1595 risulta che la libreria imperiale possedesse alcune opere celeberrime di Tommaso d'Aquino²¹⁴ tra cui *Summa Theologiae* (1266-1273), *Summa contra gentiles* (1259-1264) e *De rationibus fidei contra graecos, armenos, et saracenos*.²¹⁵ La vasta raccolta di testi teologici si completava anche con *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* (1469) di Bartolomeo Sacchi detto il Platina (1421-1481), un'agiografia di Francesco d'Assisi (1181/2-1226), gli *Exercitia Spiritualia* (1548) del fondatore della compagnia di Gesù Ignazio di Loyola (1491-1556) fino ai sette degli otto volumi della *Bibbia Poliglotta* (1568-1572) di Christophe Plantin (1520-1589).²¹⁶ Come se ciò non bastasse negli anni immediatamente successivi alla missione gesuita, alla corte mughal giunsero testi, sempre di provenienza olandese

²¹² Akbar, nonostante i continui dibattiti religiosi ingaggiati con i padri gesuiti presenti alla sua corte, non fu mai convinto da due aspetti della religione cristiana, ovvero la trinità e l'incarnazione. Questo è quanto trascrive Abu'l Fazl a proposito: "[...] *there are two points in it which he could not comprehend, namely the Trinity and the Incarnation. If they could explain these two things to his satisfaction, he would, he said, declare himself a Christian, even though it cost him his kingdom*". Fr. PIERRE DU JARRIC, S.J., 1999, op. cit., pp. 26-27.

²¹³ GAUVING, A. B., 2000, op. cit., p. 381.

²¹⁴ Frate domenicano nato a Roccasecca, piccolo paesino alle porte di Aquino, nei primi mesi del 1225, divenne uno dei pilastri della Chiesa occidentale. Eminente giurista e teologo fu il punto di incontro tra cristianesimo e filosofia. Morto il 7 marzo 1274 nell'Abbazia di Fossanova.

²¹⁵ GAUVING, A. B., 2000, op. cit., p. 385.

²¹⁶ *Ibid.*

come il *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris Testamenti* (1585) e l'*Evangelicae Historiae Imagines* (1593).²¹⁷

Akbar manifestò una vera e propria predilezione per lo stile retorico esibito dai gesuiti tanto da imitarlo lui stesso. Inoltre le icone sacre per eccellenza del cattolicesimo, Gesù e la Vergine Maria, nonché tutti i santi che popolavano le incisioni e le illustrazioni della Bibbia Poliglotta giunta a corte, vennero utilizzati ai fini della propaganda politica.²¹⁸ Questo, nell'intento del Gran Mogol, doveva conferire l'approvazione divina al suo governo connettendo direttamente la figura del regnante in carica e della sua cerchia alle immagini sacre di provenienza cristiana delle quali si stava circondando. Pur rimanendo immagini bibliche, il contesto nel quale erano inserite non era quello di una corte Occidentale. Contesto e spettatori erano totalmente diversi dal luogo di origine delle iconografie usate da Akbar il quale, in modo molto intelligente, riuscì sempre in qualche modo a connettere con il background indo-islamico nel quale le inserì riuscendo a mantenere il controllo ideologico sui suoi sudditi.²¹⁹

Quanto nel 1602 un dipinto della Vergine Maria, presumibilmente l'immagine della Madonna con Bambino dell'altare maggiore della chiesa di S. Maria del Popolo la cui iconografia è attribuita a San Luca, (Fig. 78) venne posto in una chiesa ad Agra la reazione della popolazione fu di stupore e meraviglia,²²⁰ tanto che l'imperatore Akbar ordinò subito ai suoi artisti di copiarla.²²¹ Ma alcuni elementi derivanti dall'arte

²¹⁷ SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., p. 77.

²¹⁸ GAUVING, A. B., 2000, op. cit., p. 383.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ "A great crowd of people had assembled in the palace yard in the hope of being able to see the picture [...] seeing that they would be able to satisfy so large number of persons at one time, placed it where all could see it and publicly uncovered it. The moment it was exposed to view, the noise and calmor of the crowded courtyard was hushed as if by magic, and the people gazed on the picture in unbroken silence". Fr. PIERRE DU JARRIC, S.J., 1999, op. cit., p. 168.

²²¹ SOM PRAKASH, V., 2011, op. cit., p. 43.

europea iniziarono a manifestarsi sin dalla formazione dell'arte mughal²²² avvenuta, come già citato, sotto il dominio di Akbar grazie anche alla sistematizzazione degli atelier imperiali. Pratica molto in voga era infatti quella della realizzazione, da parte degli artisti di corte, di manoscritti illustrati come i già menzionati il *Tutinama* e l'*Hamzanama* all'interno dei quali ritroviamo numerosi richiami all'arte occidentale; ciò dimostrerebbe come il contatto ed il riutilizzo del portato europeo fossero ascrivibili già alla seconda metà del XIV secolo.²²³

Nel *Tutinama* come osserva Srivastava Ashok Kumar nel suo *Mughal painting: an interplay of indigenous forcing tradition*, i richiami all'arte europea sono molteplici: la resa delle ombre e dei panneggi che aumentano la tridimensionalità dei soggetti raffigurati e l'espedito, tutto europeo, di realizzare le figure sullo sfondo più piccole in modo da rispettare le proporzioni e dare così un senso di profondità all'immagine rispettando i criteri prospettici.²²⁴ Inoltre nell'immagine intitolata *Naufragio in mare* (Fig. 79) altri dettagli rimandano al contatto con l'arte europea nella resa della vela fino all'inserimento di due figure, un prete portoghese con un cappello nero ed un uomo dai capelli dorati di ispirazione occidentale.²²⁵

Anche il *Nizama* risulta pieno di riferimenti all'arte occidentale su tutti la resa dei tendaggi, l'attenzione alla prospettiva e l'utilizzo del pavone quale simbolo di Resurrezione.²²⁶

Questi sono solo piccoli esempi di come l'arte occidentale andava integrandosi con la pittura mughal, infatti per assistere ad una vera e propria assimilazione di concetti

²²² SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., p. 74.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ivi*, p. 75.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.* Simbolo molto usato nell'iconografia cristiana e proto cristiana in ragione del fatto che le carni di quest'animale erano considerate incorruttibili ed eterne, perfette dunque, per raffigurare l'immortalità di un'anima credente. Per queste sue capacità il pavone era inoltre considerato un animale apotropaico.

come la prospettiva, fino a quel momento sconosciuta in India, dobbiamo attendere la metà del XVII secolo²²⁷ con l'illustrazione di stampo naturalistico-enciclopedico patrocinata da Jahangir. Infatti in precedenza dipinti, stampe ed incisioni occidentali pervenute alla corte Mughal venivano studiate e copiate dagli artisti di corte che comunque continuavano a mantenere i loro canoni estetici.²²⁸

Circa dal 1580, anno in cui si registra la prima missione gesuita ufficiale alla corte mughal, iniziarono a registrarsi dei cambiamenti nella resa dei paesaggi, campo nel quale, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, eccellevano le maestranze persiane; la linea di orizzonte iniziò gradualmente ad abbassarsi e un grande numero di immagini paesaggistiche uscite dagli atelier che lavoravano alle dipendenze dell'imperatore Akbar, si ispiravano direttamente a dipinti italiani e fiamminghi²²⁹ (Fig. 80).

Durante il regno di Akbar, inoltre, il contatto con il portato europeo si palesava nella nuova attenzione riservata alla resa anatomica dei corpi di marinai (Fig. 21), santi e pescatori.²³⁰ E' al pittore Basawan²³¹ che va il merito di essersi interessato maggiormente alla resa anatomica dei corpi rifacendosi inizialmente alla tradizione fiamminga: infatti pare che siano proprio le opere degli artisti olandesi come Albrecht Dürer (1471- 1528) e Georg Pencz (1500 ca.-1550) le prime ad aver raggiunto gli atelier mughal.²³² Altro pittore di cui abbiamo già citato il nome è Kesu Das²³³ che si occupò della realizzazione di svariati soggetti cristiani come San Girolamo (1580-

²²⁷ *Ivi*, p. 76.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Fu uno degli artisti più prolifici all'interno dell'atelier di Akbar. Abu'l Fazl scrisse su di lui: "*in backgrounding, drawing of features, distribution of colours, portrait painting, and several other branches, he is excellent [...]*" (Abu'l Fazl (2), ed. text, 117; tr., I, 114). Basawan veniva considerato un esperto nella tecnica pittorica europea soprattutto nella tecnica della prospettiva che prevedeva di raffigurare gli oggetti più distanti più piccoli. SOM PRAKASH, V., 1994, op. cit., p. 83.

²³² SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., p. 77.

²³³ L'apporto più importante che questo pittore riuscì a dare all'atelier imperiale nel quale era impiegato riguardò l'utilizzo del chiaroscuro. SOM PRAKASH, V., 1994, op. cit., p. 212.

1585) (Fig. 81). Come suggerisce Bailey,²³⁴ Kesu potrebbe aver preso spunto da un incisione raffigurante l'*Ebbrezza di Noè*, (Fig. 82) affresco realizzato da Michelangelo (1575-1564) per la decorazione della Cappella Sistina a Roma. Con ogni probabilità il pittore Mughal vide un'incisione dell'opera michelangiolesca eseguita da Mario Cartaro (m. 1620).²³⁵ La somiglianza tra il Girolamo di Kesu ed il Noè del Buonarroti sono evidenti: il capo adagiato sul petto con la lunga barba che va a sfiorare il torace, il busto proteso in avanti, il braccio piegato al quale entrambi si appoggiano e l'incrocio dato dalla posa assunta dalle gambe. Evidenziamo inoltre che non si tratta di una mera copia in quanto il Girolamo indiano è ritratto in posizione speculare rispetto al Noè michelangiolesco; inoltre è totalmente cambiato il contesto: dalla taverna in cui Noè è sorpreso ebbro ed addormentato si passa ad una scena ambientata sotto le pacifiche fronde di un albero al quale si appoggia un Girolamo sopitosi leggendo. La copia di modelli seminudi provenienti dall'occidente, come nel caso di questo Girolamo/Noè, permisero a Kesu di confrontarsi con la resa del corpo umano e della tensione muscolare, cosa che non sarebbe stata possibile senza l'arrivo di questi modelli in quanto questa tradizione era completamente estranea al mondo indo-islamico nel quale il pittore mughal operava.²³⁶ Ancora una volta l'appropriazione di un prototipo proveniente dall'esterno avveniva attraverso l'adeguamento del modello stesso alle necessità figurative e stilistiche degli artisti mughal. Kesu fu famoso anche per la produzione di svariate crocifissioni (Fig. 83) come quella attribuitagli ed oggi conservata al British Museum di Londra. La coloratissima immagine riporta una sorta di rivisitazione della crocefissione di Cristo, naturalmente desunta da un modello

²³⁴ GAUVING, A. B., 1998, op. cit., p. 20.

²³⁵ *Ibid.* Incisore, cartografo e mercante di stampe, Cartaro ebbe occasione di vedere e successivamente incidere il Noè nello stesso periodo in cui si dedicava ad incidere, sempre di Michelangelo, il maestoso Giudizio Universale nel 1569.

²³⁶ *Ibid.*

europeo. Gesù è affisso ad una croce commissa, o croce *tau*, manchevole quindi del braccio verticale che solitamente si vede sporgere dalla testa del salvatore. Ai suoi piedi un corredo funebre di ossa e teschi ricordano la crudeltà della sorte alla quale il figlio di Dio è stato sottoposto; per questo, a piangerlo, notiamo una Maria stremata dal dolore e sorretta dalle donne dal capo velato che le stanno alle spalle. Di fronte al gruppo femminile, alla destra della croce, un gruppo di uomini sono, anacronisticamente rispetto alla scena dipinta, abbigliati seguendo la moda della fine del XVI secolo. Se questo strano modo di vestire è anacronistico rispetto al contenuto dell'immagine rappresentata, è invece, assolutamente in linea con i visitatori europei che andavano e venivano presso la corte dell'imperatore. Kesu ha nuovamente scelto come utilizzare i nuovi input desunti dal contatto con il mondo occidentale e cristiano.

3.2 Il patrocinio Jahangir

L'imperatore manifestò un vivo interesse per la pittura cristiana riuscendo ad entrare in possesso di una grande varietà di illustrazioni della Vergine Maria, Gesù, svariate crocifissioni e deposizioni dalla croce, San Giovanni Battista, Sant'Anna ed uno stuolo di altri santi occidentali con le cui copie volle far decorare le pareti del suo palazzo.²³⁷ Di grande impatto è la *Deposizione* del 1598 conservata al Victoria and Albert Museum (Fig. 84). Il fulcro della scena, ovvero Gesù che viene deposto dalla croce insieme al gruppo di donne, tra cui Maria, che piangono il salvatore, richiama in tutto e per tutto un'incisione di Marcantonio Raimondi del 1560 che l'artista fece per un'opera raffaelliana²³⁸ (Fig. 85). Come nel caso del Girolamo di Kesu, rispetto al

²³⁷ *Ivi*, p. 80.

²³⁸ Il collegamento tra la deposizione mughal e l'opera di Raimondi è stato notato anche da BRESSAN L., 2011, *Maria nella devozione e nella pittura dell'Islam*, Milano, Jaca Book, p. 177.

modello occidentale, l'opera indiana è stata raffigurata in maniera speculare rispetto allo spunto originale. Inoltre, come abbiamo già visto in una precedente crocifissione, ai piedi della croce scorgiamo teschi ed ossa. Sul bordo inferiore notiamo anche la presenza, anomala visto il contesto di due cagnolini che assistono alla deposizione del messia.²³⁹ L'illustrazione mughal è arricchita dalla presenza di putti ed angeli annunciatori solitamente non presenti nelle deposizioni occidentali.

Un esempio significativo che ci permette di comprendere quanto i pittori presenti negli atelier imperiali patrocinati da Jahangir fossero spronati ad assimilare i nuovi stimoli provenienti da Occidente, è da ritrovarsi nel ritratto di San Giovanni (fig. 86) attribuito al famoso Abu'l Hasan. Il disegno del pittore mughal è un preciso studio dell'incisione di Albrecht Dürer²⁴⁰ raffigurante la *Crocifissione* (1511) (Figg. 87, 88). Il santo, come ben lo descrive Erwin Panofsky nel suo *La vita e le opere di Albrecht Dürer* è una "maschera tragica dell'antichità classica"²⁴¹ e il pittore Mughal riesce a rendere con estrema efficacia l'intensità ed il pathos che l'incisore tedesco seppe dare alla sua opera. Abu'l Hasan, nella sua trasposizione, insistette molto nei tratti del viso e nella resa dei riccioli lasciando pressoché non finiti i panneggi della veste concentrandosi maggiormente sulle mani intrecciate del santo. Ciò potrebbe suggerire un preciso intento di studio volto all'esercizio ed all'apprendimento di nuovi aspetti provenienti dalla pittura occidentale. Infatti come abbiamo visto, già in concomitanza con il regno di Akbar gli artisti appresero le tecniche legate alla resa dei panneggi delle stoffe; è verosimile che, a distanza di tempo, gli artisti rivolgessero le loro attenzioni ad altri aspetti connessi alla pittura europea come, ad esempio, la dimensione espressiva e sentimentale.

²³⁹ Anomala in quanto il cagnolino è di solito presente nelle raffigurazioni nuziali quale simbolo di fedeltà, oppure nelle scene di caccia in quanto animale impiegato attivamente in questa pratica.

²⁴⁰ SRIVASTAVA, A. K., 2000, op. cit., p. 78 e BRESSAN L., 2011, op. cit., p. 171.

²⁴¹ PANOFSKY, E., 1967, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, La Feltrinelli, p. 146.

Assimilabile a questo periodo è un *Adamo* oggi alla Chester Beatty Library di Dublino, (Fig. 89) appartenente ad una Bibbia tradotta in persiano ed illustrata dai miniaturisti Mughal.²⁴² Ci permettiamo, in questa sede, di notare alcuni particolari legati al corredo di simboli che accompagna l'illustrazione. Il personaggio è infatti raffigurato in un paesaggio brullo e deserto ed è vestito solo di una spartana pelliccia appoggiata sulla spalla che ricade lunga fino ai suoi piedi. Questa, solitamente, richiama la figura di Giovanni Battista il quale, ritiratosi nel deserto, conduceva una vita di totale solitudine e povertà, coprendo la sua nudità solo con una pelle di animale adagiata sui fianchi. Probabilmente, vista la quantità di incisioni e stampe cristiane a disposizione degli artisti, l'anonimo esecutore deve aver confuso le due figure bibliche associando alla figura di Adamo gli attributi che solitamente si riferivano all'agiografia del Battista. La posa plastica e la nudità pressoché integrale del personaggio raffigurato ricordano il torso del Belvedere dello scultore Apollonio, conservato nel Museo Pio Clementino all'interno dei Musei Vaticani e fonte di ispirazioni per numerosi disegni e studi anatomici (Fig. 90). La massa muscolare e la posizione assunta dalla gamba dell'Adamo indiano, insieme alla torsione che permette di vedere il volto del personaggio nonostante questo ci dia le spalle, sono assimilabili alla purtroppo frammentaria scultura vaticana. Questo paragone dimostra come ormai gli artisti mughal avessero la padronanza di una tecnica totalmente occidentale come quella della raffigurazione di corpi umani nudi.

Jahangir, oltre che per le illustrazioni di carattere religioso, ha un grosso debito con l'arte europea per quel che concerne i suoi interessi naturalistici e scientifici. A quest'importante aspetto dedicheremo una parte approfondita nel capitolo seguente.

²⁴² RAMAN P. SINHA, 2012, "Inter-pictorial encounter: Jesuit Biblical art and Indian miniature painting", in *St. Francis Xavier and the Jesuit Missionary Enterprise. Assimilation between cultures*, Pamplona, GRISO, pp. 221-249, p. 231.

La stretta relazione che si instaurò tra l'arte occidentale e quella mughal, permise a quest'ultima di dissociarsi dai tratti stilizzati che caratterizzarono la produzione precedente.²⁴³ Inoltre la scelta di circondarsi di immagini caratterizzate da una fortissima connotazione religiosa non fu casuale, come non fu casuale la scelta di utilizzare l'arte devozionale cattolica, considerata 'culturalmente neutrale' in quanto il suo realismo e la sua immediatezza le conferivano universalità e la capacità di trascendere i confini etnici e culturali.²⁴⁴ A differenza dell'Islam il quale non possedeva una vera e propria tradizione figurativa legata al culto e non potendo competere con il pantheon di divinità indù, l'arte cristiana possedeva un'immediata identità e forza visiva.²⁴⁵

3.3 La Vergine Maria e la madre del Gran Mogol

Come abbiamo ampiamente riferito, la produzione mughal fu ricca di opere intimamente legate all'arte occidentale ed alla religione cristiana. Abbiamo già avuto modo di menzionare, per esempio, le crocifissioni e le figure di santi, scelte per decorare album di patrocinio imperiale o, addirittura sale palaziali. Un'altra produzione, derivante dai contatti con l'Europa e la religione cattolica, ampiamente presente nelle pitture mughal fu la Madonna con Bambino. Ricordiamo, ad esempio, il già citato posizionamento dell'icona della Madonna del Popolo in una cappella gesuita suscitò scalpore ed ammirazione tra il popolo, nonché il perentorio ordine da parte di Akbar che i suoi artisti producessero delle copie della Vergine con Bambino. Gli esempi dell'utilizzo dell'iconografia della Madonna con il piccolo Gesù sono

²⁴³ SOM PRAKASH, V., 2011, op. cit., p. 87.

²⁴⁴ GAUVING, A. B., 1998, op. cit., p. 38.

²⁴⁵ *Ibid.*

davvero molteplici: dalla *Nascita della Vergine*, della fine del XVII secolo (Fig. 91), ripresa dall'incisione eseguita da Cornelis Cort (1533-1578) (Fig. 92), ed oggi conservata al Museum of Fine Arts di Boston,²⁴⁶ alla *Madonna con Bambino* (Fig. 93), che prende spunto dalla *Madonna dell'albero* (Fig. 94) di Albrecht Dürer della Royal collection del Castello di Windsor,²⁴⁷ fino alle rappresentazioni mariane più 'indigene' di Madonne dai tratti indiani come le *Vergini con Bambino* del British Museum (Fig. 95) e quella del San Diego Museum of art in cui una Maria dalle fattezze orientali è intenta ad allattare (Fig. 96), come del resto fa quella dell'immagine precedente, mentre è semidistesa sopra ad un tappeto decorato.²⁴⁸ Lo sfondo è costituito da una sorta di loggiato dotato di una tenda strategicamente drappeggiata in modo da permetterci di scorgere il paesaggio circostante.

L'interesse rivolto alla figura della Madonna può e deve essere visto come un segnale di tolleranza e sensibilità artistica ma, nel corso dei nostri studi, abbiamo appurato che nel contesto di produzione mughal ogni immagine, ogni tema ogni illustrazione non fosse mai casuale, ma anzi, fosse posta al servizio della propaganda imperiale e della definizione dell'immagine dell'imperatore in carica. Detto questo, non fu dunque una fatalità la scelta di circondarsi di immagini mariane, bensì il frutto di un preciso intento di connettere la madre di Cristo, e l'aura di purezza e magnificenza che le viene attribuita in Europa, alla figura dell'imperatore. E', nuovamente, Akbar, nel suo *Akbarnama*, a darci un'idea di quanto la figura di Maria si adattasse perfettamente all'ideologia imperiale dei Mughal in quanto perfettamente in linea con la descrizione che Abu'l Fazl fa della madre dell'imperatore. Ad Ḥamīda Bānū Bēgam, madre

²⁴⁶ BRESSAN L., 2011, op. cit., p. 168.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 180.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 181.

dell'imperatore Akbar, fu assegnato l'epiteto di Miryam Makani²⁴⁹ e ad essa vengono associati una serie di attributi che sono totalmente assimilabili agli attributi mariani nell'arte e nella cultura cristiana e occidentale:

“ [...] mistress of the world, perfect teacher, paragon of purity, pattern of limpidity, chosen one of pure disposition, abounding in trustworthy fidelity, pure-principled princess, queen of celestial graces, elect lady of time and the terrene, world's bliss, wave of eternal ocean, mother, pearl of the ocean of bounty, lamp of the holy family, glory of the house of guidance, lantern of the wall of worship, bridal chamber of the auspicious harem, forefront of obedience to God, eye of eternal empire, pillar of the celestial throne [...] glorious pearl of dominion and prestige, spring-flower of justice, [...] central node of wisdom and wakefulness, linking the divine and the human. [...]”²⁵⁰

Leggiamo come la madre di Akbar sia definita grazia celeste, luce della sacra famiglia, pilastro, perla, fiore mistico, collegamento tra l'umano e il divino, tutti epiteti ed attributi associati alla figura di Maria quale madre di Cristo. Nell'immaginario collettivo occidentale alla Vergine sono associati diversi simboli ed iconografie che ne rendono riconoscibile l'importanza come ad esempio le colonne che ne identificano la prerogativa di pilastro portante della Chiesa di Dio sulla Terra,²⁵¹ le perle, invece, vengono generalmente associate alla figura della sposa: solo una sposa od una promessa sposa sono degne di indossarle. Secondo l'iconografia occidentale questo gioiello indica castità, intesa come seria osservanza dei limiti posti dal matrimonio. Il

²⁴⁹ ABU'L FAZL, 1897, *Akbarnama*, tradotto dal persiano da H. Beveridge, Calcutta, Asiatic society of Bengal, cp. II.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Un esempio dell'utilizzo di questa iconografia è rintracciabile nella *Pala Pesaro* di Tiziano, databile 1519-1526, conservata nella basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, nella quale la Madonna con Bambino è innalzata su di un piedistallo, andando in questo modo a formare il basamento di una delle due colonne poste alle sue spalle. I due elementi architettonici non espletano alcuna funzione strutturale, anzi si ergono fino al cielo senza che l'osservatore possa scorgerne la fine. Per questo sono considerabili attributi della figura di Maria la quale è posta in una posizione sopraelevata rispetto agli altri astanti assumendo così il ruolo di figura cardine della Chiesa. GENTILI, A., 2008, *Tiziano*, Art e Dossier, N. 47, Firenze, Giunti Editore, pp. 28-29.

tutto si rivela strettamente connesso alla figura di Maria in quanto questa viene molte volte associata ad una conchiglia²⁵² capace la quale dal cielo ha concepito la perla che è Cristo.²⁵³

Il fatto che alla madre di un imperatore fossero associati gli stessi epiteti e gli stessi attributi conferiti alla madre di Cristo ci permette di comprendere quanto l'utilizzo degli stilemi artistici cristiani fossero utili alla propaganda imperiale Mughal. Prova tangibile dell'importanza dell'icona mariana sia come modello artistico da copiare sia come strumento di legittimazione, lo ritroviamo in una miniatura raffigurante *Jahangir con un ritratto della Vergine Maria* (Figg. 97, 98). Ascrivibile al 1620 ed oggi conservata al New Delhi National Museum, la miniatura ritrae Jahangir di profilo, elegantemente abbigliato ed adorno di perle e gioielli mentre ammira una piccola icona della Madonna. Dal capo dell'imperatore si irradiano raggi dorati, rispettando la classica iconografia del nimbo, elevandolo così allo stesso livello di Maria, provvista anch'essa di un'aureola dorata. Secondo il nostro parere, più che venerare l'immagine della Madonna il *padshah* sta stabilendo un legame fisico con la madre di Cristo, rievocando così anche la nascita del padre Akbar da una donna considerata mimesi di Maria. L'impostazione della miniatura ricorda quella in cui Jahangir è ritratto mentre tiene in mano un'icona del padre Akbar (Fig. 50). In questo senso Jahangir avrebbe voluto farsi ritrarre mentre mostra al mondo la sua discendenza, suo padre Akbar e sua "madre", la Vergine Maria. I due dipinti divengono così non solo espressivi ma anche operativi assumendo la valenza di talismani.²⁵⁴ Questo tipo di approccio innovativo

²⁵² L'esempio più famoso è la *Sacra Conversazione* meglio conosciuta come *Pala Montefeltro* di Piero della Francesca del 1472-1474, oggi alla Pinacoteca di Brera.

²⁵³ GENTILI, A., 1998, *Carpaccio*, Art e Dossier N. 111, Firenze, Giunti Editore, p. 6.

²⁵⁴ AZFAR MOIN A., 2012, op. cit., p. 210.

verso l'arte ed il suo utilizzo è simbolo ed espressione della figura dell'imperatore, la cui memoria diventa documento pubblico.²⁵⁵

Altro esempio dell'utilizzo dell'immagine mariana in contesto mughal è rintracciabile in una miniatura di una scena di corte in cui Jahangir riceve il principe Khurram (Figg. 99, 100). Nelle nicchie dipinte sopra la scena dell'incontro tra l'imperatore presente e quello futuro, ci sono le immagini di Maria e di altre figure bibliche occidentali: il primo da sinistra porta una croce, il successivo ostenta un globo, il penultimo una chiave mentre l'ultima nicchia ospita un pavone.

Le Madonne raffigurate nelle immagini 101 e 102, dimostrano in modo ancora più inequivocabile come e quanto l'immagine della madre di Cristo fosse presente nelle produzioni mughal.

²⁵⁵ *Ibid.*

Capitolo 4 - Jahangir e Rodolfo II

Visto il nostro interesse per il contatto venutosi a creare tra impero mughal ed Occidente, è interessante evidenziare come, oltre che a livello di tecniche pittoriche, iconografie e modelli artistici, anche per quel che concerne la figura dei sovrani, le dinamiche di patrocinio e gli interessi collezionistici, i *padshahs* mughal sono fortemente indebitati con la cultura europea. A questo proposito è interessante condurre un parallelo tra due figure simbolo di questi due mondi lontani: Rodolfo II d'Asburgo (r. 1576-1612) per l'Europa e l'imperatore Jahangir (r. 1605-1627) per l'oriente mughal.

Entrambe queste due figure, ovviamente con modi ed attitudini differenti e dovute al diverso background religioso e culturale, incarnano alla perfezione il concetto che il filosofo Francis Bacon (1561-1626),²⁵⁶ esprime circa la figura dell'imperatore ideale. Bacon sosteneva che i confini del sapere antico dovevano essere superati ed auspicava ad una metodologia sperimentale che implicava la profonda conoscenza del mondo naturale attraverso la sperimentazione, l'osservazione e la verifica delle ipotesi.²⁵⁷ Nel suo *Progresso della conoscenza* (1605), Bacon riflette sul vantaggio che i politici possono trarre dalla padronanza delle scienze e della cultura in generale; per farlo si serve di una figura biblica che nel corso dei nostri studi abbiamo già incontrato, ovvero re Salomone. Per il filosofo inglese il monarca per eccellenza non solo era un sovrano saggio e giusto ma era anche un "investigatore della natura".²⁵⁸ Non solo, lo riteneva capace:

²⁵⁶ Oltre che un filosofo della natura ed eminente giurista, Bacon fu cancelliere della corona inglese sotto Giacomo I (r. 1603-1625) ed autore utopista di opere come il *Novum Organum* (1620), l'*Historia naturalis et experimentalis* (1622) e la *Nuova Atlantide* (1624).

²⁵⁷ KOCH, E., 2009, op. cit., p. 294.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 296.

“to compile a natural history of all verdure, from the cedar upon the mountain to the moss upon the wall [...] and also of alla things that breath or move”.²⁵⁹

D'altra parte è lo stesso Salomone ad aver formulato il detto, citato dallo stesso Bacon:

“E' gloria di Dio nascondere le cose; ma la gloria dei re sta nell'investigarle”.²⁶⁰

In quest'ottica, non appena il re riscopre la natura non fa altro che adempiere al compito che Dio gli ha riservato.²⁶¹ Bacon cerca addirittura, nella sua *Nuova Atlantide*, di esortare il suo re, Giacomo I Stuart, a diventare un novello Salomone così da vestire i panni del sovrano ideale, invitandolo alla stesura di una *Historia naturalis et experimentalis*.²⁶² L'ideale di regnante proposto da Bacon anticipa le concezioni illuministiche, in quanto il vero sovrano deve essere guidato dal suo intelletto e rafforzato dalle sue conoscenze e ricerche scientifiche in modo da diventare un profondo specialista della natura; solo una simile attitudine sarà in grado da preservarlo dagli errori in cui potrebbe incorrere.

A questo proposito ci sembra utile condurre un parallelo tra due figure che rappresentarono, una per l'oriente mughal ed uno per l'occidente, l'ideale di un regnante capace di gestire un impero anche grazie alla sua intensa opera collezionistica che gli permise di indagare a fondo le forme e le strutture della natura e della mente umana. Ci riferiamo nella fattispecie ai già citati Jahangir ed all'imperatore del Sacro Romano Impero, Rodolfo II d'Asburgo.

²⁵⁹ *The Advancement of Learning and New Atlantis by Francis Bacon*, London, 1605, 1627, 1906, p. 47. In *Ibid.*

²⁶⁰ Libro dell'Esodo 25:2-12.

²⁶¹ KOCH, E., 2009, op. cit., p. 296.

²⁶² *Ibid.*

4.1 Rodolfo II d'Asburgo collezionista per antonomasia

Pressoché contemporaneo di Jahangir, Rodolfo II d'Asburgo nacque a Vienna il 18 luglio 1552, figlio di Massimiliano II d'Asburgo e di Maria di Spagna, nipote di Filippo II e bisnipote di Giovanna la Pazza, passò gli anni della sua infanzia presso la corte spagnola dello zio e quindi educato alla più pura e rigida ortodossia cattolica²⁶³ (Fig. 103).

Al suo ritorno a Vienna nel 1571 dalla conservatrice corte di Madrid, i sudditi austriaci avevano di fronte il futuro regnante di Boemia ed imperatore del Sacro Romano Impero, completamente 'spagnolizzato' sia nell'etichetta di corte che negli abiti, fino al linguaggio ed alla religione.²⁶⁴ Con la morte di suo padre e la sua conseguente ascesa al trono di Rodolfo nel 1576, gli Asburgo di Spagna credettero di poter considerare al sicuro l'eredità ortodossa da loro promulgata anche in quelle zone così geograficamente vicine ai focolai protestanti e culturalmente inclini ad abbracciare la Riforma. Ben presto, però, Rodolfo II dimostrò la sua vera natura, ovvero quella di un umanista tollerante, liberale e laico nonostante si trovasse a regnare in un'Europa segnata da contrasti religiosi. La corte rudolfina spiccò, come quella di Elisabetta I d'Inghilterra, per la sua esplicita neutralità religiosa,²⁶⁵ facendosi portabandiera dell'umanesimo più puro e laico, molto più complesso di quello segnato dal recupero spasmodico di un classicismo ormai perduto e rivolto ad una più moderna ricerca dei fenomeni naturali visibili, arricchiti da una visione magica degli elementi. Ciò che la contraddistinse fu

²⁶³ TREVOR-ROPER, H., 1980, *Principi e artisti. Mecenate e ideologia alla corte degli Asburgo (1517-1633)*, Torino, Giulio Einaudi Editore, p. 116.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ivi*, p. 121.

la sua accezione ecumenica, tollerante e scientifica che non disdegnava nemmeno i calcoli astrologici, la numerologia e le fantasie alchemiche.²⁶⁶

In totale antitesi rispetto al mecenatismo promosso dallo zio Filippo II di Spagna che nel suo Escorial

“fu campione di un inflessibile cattolicesimo europeo, Rodolfo II nello Hradschin può essere considerato il campione di quel mondo laico, ecumenico del Rinascimento che ancora resisteva alla Riforma ed alla Controriforma e che col passare del tempo si era impregnato di magia e velato di melanconia”.²⁶⁷

Il primo grande passo che Rodolfo fece in questo senso fu la scelta di spostare la capitale del suo impero da Vienna all'antica città di Praga, grande centro culturale ed avamposto dell'umanesimo europeo ma anche patria dell'eresia di Jan Hus (1371 ca.-1415) che isolò la capitale Ceca dal resto d'Europa.²⁶⁸ Decidendo di trasferire lì la capitale del suo impero, Rodolfo conferì a Praga lo status di centro culturale cosmopolita dove iniziarono a convergere i maggiori scienziati, artisti, letterati e cultori dell'arte alchemica andando contro il severo cattolicesimo a cui era stato educato durante la sua infanzia spagnola. L'imperatore asburgico, inoltre, scelse come sede del suo trono Hradschin, un antico castello comprendente una cittadella ed un palazzo imperiale posti in cima ad una collinetta in modo da dominare l'intera città²⁶⁹ (Fig. 104).

All'interno delle buie sale della cittadella fortificata, Rodolfo II iniziò la sua opera di mecenate e collezionista che gli consentirono di guadagnarsi tanto la fama di

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ivi*, p. 125.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 118.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 119.

collezionista e mecenate più completo della casata asburgica²⁷⁰ quanto quella di inadempiente rispetto alla gestione politica del suo impero.²⁷¹ Ad Hradschin, nel clima di tolleranza e ricerca senza limiti creato dal patrocinio rudolfino, iniziarono a confluire studiosi, naturalisti, astronomi come il danese Tycho Brahè (1546-1601) fino al più illustre dei botanici, il belga Charles de L'Ecluse meglio noto come Carolus Clusius (1526-1609)²⁷² (Fig. 105).

Figura prismatica e poliedrica, Rodolfo II si circondò di una collezione che non si limitava alla pittura ma che anzi spaziava fino a comprendere i più disparati oggetti formando così una vera e propria collezione di tipo enciclopedico conservata nella sua *Kunst-und Wunderkammer*,²⁷³ ovvero camera dell'arte e delle meraviglie. È importante ricordare, infatti, che fino alla metà del 1700 i meccanismi conoscitivi furono mossi soprattutto da una peculiare concezione di meraviglia e di sapere universale. La *Wunderkammer* costituiva un luogo privato in cui poter accumulare oggetti legati al mondo dell'arte o della natura, inseguendo una volontà di conoscenza enciclopedica. Generalmente si trattava di studioli o vere e proprie sale di scienziati o principi, che andavano accumulando oggetti formando la propria collezione di meraviglie. Ciò che rese uniche queste *wunderkammer* fu proprio il criterio di raccolta quasi spasmodica di oggetti di ogni tipo e provenienza, affastellati nelle sale senza

²⁷⁰ FERINO PAGDEN, S., 2009, "Un acquisto dietro l'altro, nasce la più ricca e documentata raccolta veneziana all'estero", in *Venezia altrove. Almanacco della presenza veneziana nel mondo*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 89-98, p. 93.

²⁷¹ TREVOR-ROPER, H., 1980, op. cit., p. 114.

²⁷² Per un completo quadro della figura di Rodolfo II e della sua poliedrica collezione, nonché degli intricati meccanismi collezionistici che fu in grado di creare si veda DaCOSTA KAUFMANN, T., 1988, *The school of Prague: painting at court of Rudolf II*, Chicago, University of Chicago Press.

²⁷³ L'idea di meraviglia sta, ad ogni modo, alla base del processo conoscitivo ed è uno dei principi sui quali si fonda il sapere scientifico tra '500 e '600. Il collezionista che formava una *wunderkammer* rispondeva principalmente ad un criterio che fosse quello di un sapere onnisciente, ritenendosi in grado di indagare gli aspetti più disparati della natura comprendendone l'alternarsi tra ordine e caos ed assaporandone gli opposti. LUGLI, A., 1986, "Arte e meraviglia: antico, Novecento e contemporaneo. La scienza come arte". In *Arte e scienza. Wunderkammer*, Venezia, Electa Editrice, pp. 9-12.

Tra le più famose raccolte italiane di mirabilia annoveriamo quelle di Ulisse Aldovrandi a Bologna (1595), di Francesco Calceolari a Verona (1622), di Manfredo Settala a Milano (1633) e di quella di Ferrante Imperato a Napoli (1672).

un'apparente logica espositiva o metodo di selezione. Questo, insieme alla tipica presenza all'interno di queste collezioni di oggetti bizzarri, unici, anomali, da coccodrilli impagliati a corna di narvalo spacciate per quelle di unicorno, ne causò lo smantellamento e la denigrazione dal punto di vista strettamente museografico e museologico. Tutt'oggi la raccolta di *naturalia et mirabilia* dell'imperatore asburgico è considerata, anche a causa al trattamento riservatole da Julius Von Schlosser,²⁷⁴ una sorta di ammasso disordinato sprovvisto di un qualsiasi principio organizzativo ed espositivo. La collezione di Rodolfo occupava quattro sale voltate all'interno del castello ed era distribuita su trentasette scaffali che contenevano gli oggetti più piccoli²⁷⁵ mentre una lunga tavola posta al centro delle sale custodiva gli oggetti più ingombranti come orologi e scrigni; i restanti oggetti collezionati erano conservati all'interno di cassapanche e tavoli dotati di cassetti.²⁷⁶ Sopra gli scaffali erano appese corna di ogni tipo e quadri antichi e moderni che trovavano posto anche a terra o appoggiati alle cassapanche fino a raggiungere lo studiolo dell'imperatore, senza però andare a formare una vera e propria galleria.²⁷⁷ Corna di narvali e pietre magiche erano dunque affastellate accanto a dipinti di Dürer e Brueghel e si diceva che l'imperatore passasse il suo tempo ad ammirare la sua bizzarra collezione all'interno delle buie stanze di Hradscin invece di curare gli aspetti politici ed amministrativi del suo impero. Secondo questa visione Rodolfo II sarebbe da considerare un collezionista portato a valutare un oggetto solo in rapporto alla difficoltà di reperimento di quest'ultimo quindi alla sua rarità.²⁷⁸

²⁷⁴ SCHLOSSER, V., J., 1908, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, Sansoni, pp. 76-82.

²⁷⁵ All'interno di armadi e scaffali erano riposti gli oggetti più disparati, dalle curiosità indiane fino ad antiche maioliche egiziane. C'erano inoltre varie bizzarrie provenienti dal mondo della natura come radici di mandragole, pietre focaie e bezoari. In *Ivi*, p. 75.

²⁷⁶ *Ibid.* Per quanto riguarda l'inventario della collezione rudolfina si veda ZIMMERMANN, H. *Prager Schatzund Kunstkammer* del 1621.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ivi*, p. 73.

Viste le premesse fatte poc' anzi circa il clima di tolleranza e vivacità culturale creatosi presso la sua corte a Praga, ci sembra banale e riduttivo semplificare la collezione di Rodolfo II ad un qualcosa di occasionale e sragionato. Crediamo invece, basandoci anche sull'opinione di Thomas DaCosta Kaufmann,²⁷⁹ che la raccolta di Rodolfo ed il suo circuito di committenza e di ricerca di opere d'arte,²⁸⁰ altro non fossero che lo specchio della sua condotta imperiale e simbolo dell'affermazione della sua potenza:

“Rudol II's *Kunstkammer*, like much of the art and public ceremony of his reign, was a form of *representatio* of imperial self-representation.”²⁸¹

Innanzitutto c'è da tenere presente che la *Kunst-und Wunderkammer* di Rodolfo non era affatto un luogo totalmente privato, certo non era un museo aperto al pubblico ma era un luogo che l'imperatore considerava di rappresentanza e nel quale riceveva ambasciatori e personaggi di spicco delle corti europee.²⁸²

²⁷⁹ DaCOSTA KAUFMANN, T., 1978, “Remarks on the collections of Rudolf II: the *Kunstkammer* as a form of *representatio*”, in *Art journal*, Vol. 38, No. 1, College Art Association, New York, pp. 22-28.

²⁸⁰ Oltre alla presenza a corte di artisti fissi, dal surrealista Arcimboldo (1526-1593), il quale divenne fuori da ogni dubbio il suo favorito, al pittore e incisore fiammingo Bartolomäus Spranger (1546-1611) e lo scultore Hans Mont (1545 ca.-1585 ca), Rodolfo II intrattenne rapporti anche con Giovanni Bologna (1529-1608) al quale conferì addirittura un titolo nobiliare. Grazie al lavoro dei suoi agenti d'arte, come Hans Khevenhüller (1538-1606) presso la corte spagnola, riuscì ad acquistare, della serie degli *Amori di Giove* del Correggio (1489 ca.-1534), la *Leda* (nel 1598) e tra il 1603 ed il 1604 anche il *Ratto di Ganimede* e *Giove e Io*. Nella stessa circostanza riuscì ad accaparrarsi anche *Amore che forgia l'Arco* di Parmigianino (1503-1540). Rodolfo si rivelò un attento ed intelligente collezionista in quanto, per acquistare opere di artisti del calibro di Albrecht Dürer (1471-1528), del quale possedeva l'*Adorazione dei Magi*, e Tiziano (1488/1590 ca.-1576) c'era bisogno di una costante attenzione e prontezza di azione nel mercato dell'arte e l'imperatore non fu in grado di attuare solo questo ma ebbe la capacità di manovrare il mercato dell'arte a suo piacimento, sfruttando anche le morti dei più illustri sovrani, ad esempio Filippo II di Spagna, venuto a mancare nel 1598, per aggiudicarsi i dipinti più famosi, dai lavori di Tiziano al fiammingo Bosh (1450-1516), appartenuti all'ormai defunto re. TREVOR-ROPER, H., 1980, op. cit., pp. 127, 132 e 137. FERINO PAGDEN, S., 2009, op. cit., p. 93.

²⁸¹ DaCOSTA KAUFMANN, T., 1978, op. cit., p. 22.

²⁸² Carlo Francesco Manfredi di Luserna (1551-1618) ci riferisce che agli ambasciatori erano abitualmente mostrate le collezioni dell'imperatore prima di lasciare la corte praghese. Gli ospiti illustri erano anche portati al cospetto della collezione rudolfina dal sovrano in persona quando questi voleva dare un segno del suo apprezzamento o quando doveva discutere di importanti questioni politiche. Anche ai dignitari di corte in visita era concessa una visita alle collezioni dell'imperatore, su tutti ricordiamo il cardinale Alessandro d'Este (1568-1624), l'arciduca Massimiliano III (1558-1618) e Massimiliano I di Baviera (1573-1651). In *Ibid.*

L'imperatore esprimeva la sua virtù ed il suo valore tramite la sua collezione tant'è vero che il cardinale Alessandro d'Este, recatosi presso la corte praghese nell'agosto 1604, scrive delle collezioni imperiali:

“sue sono le più recondite e pregevoli cose, in particolare i suoi dipinti, meravigliosi per quantità e qualità. Oltre a questi vasi di pietre preziose e vari oggetti, statue, orologi...un tesoro degno di chi lo possiede.”²⁸³

Questo ci dovrebbe suggerire che per Rodolfo circondarsi di capolavori di Dürer, Brueghel, Correggio e Tiziano e scegliere oggetti lavorati con la tecnica del commesso di pietre dure, sculture di Adriaen de Vries (1556-1626) e Giovanni Bologna doveva significare qualcosa di più profondo che la semplice intenzione di ammassare oggetti con l'intento unico di riempire le sale vuote del castello di Hradschin. R. J. Evans nel suo *Rudolf II and His World: a Study in Intellectual History, 1576-1612* chiama Rodolfo “*primus inter pares*” tra i collezionisti contemporanei.²⁸⁴ Inoltre gli sforzi dell'imperatore asburgico di mantenere e continuare la tradizione collezionistica della famiglia,²⁸⁵ dimostrerebbero la sua volontà di conferire alle collezioni imperiali il compito di dare lustro alla casata asburgica, nonché dimostrarne le doti e le qualità governative. Con questo obiettivo in mente Rodolfo II conferì alla sua collezione una sistemazione che enfatizzasse il suo ruolo di compendio e di specchio del potere esercitato dal sovrano nel suo regno.²⁸⁶ Per farlo dedicò alla sua *Kunstkammer* una porzione del suo palazzo: dal 1508 artisti ed artigiani, coordinati da Giovanni Maria Filippi (1565-1630) suo architetto di corte, decorarono e costruirono le sale

²⁸³ *Ivi*, p. 23 e in SCHLOSSER, V. J., 1908, op. cit., p. 73.

²⁸⁴ EVANS, R. J., op. cit., p. 78.

²⁸⁵ A questo proposito ricordiamo che lo zio di Rodolfo, Ferdinando II detto del Tirolo (r. 1547-1595), è famoso per la sua vastissima collezione raccolta all'interno del castello di Ambras, presso Innsbruck. Dotato di armeria, quadreria, gabinetto d'arte e biblioteca, il castello divenne una delle mete più di attrazione di più importanti per nobili e dotti viaggiatori. SCHLOSSER, V., J., 1974, op. cit., pp. 49-50.

²⁸⁶ DaCOSTA KAUFMANN, T., 1978, op. cit., p. 23.

che avrebbero ospitato le raccolte rudolfine.²⁸⁷ A dispetto di quanto si legge nello Schlosser,²⁸⁸ la risistemazione del castello portava con sé un'intenzione organizzativa tanto da far sì che venisse costruita la famosa *Spanischer Saal* con il preciso intento di collocarvi dei dipinti. Accanto a quest'ultima venne eretta la *Neu Saal* che fu dotata di apposite nicchie ed adibita all'esposizione di sculture (Fig. 106); nelle sale voltate ospitate dalle adiacenti ali dell'edificio erano custoditi vari oggetti d'arte, da orologi, piccole sculture, gioielli, libri, pietre preziose, illustrazioni naturalistiche ed oggetti naturali²⁸⁹ (Figg. 107, 108).

La sistemazione architettonica progettata *ad hoc* e la diversa disposizione degli oggetti che trovavano diversa collocazione a seconda che si trattasse di dipinti piuttosto che sculture od oggetti naturalistici, dimostra non solo che la collezione possedeva un sistema organizzativo, per quanto ancora rudimentale, ma anche che aveva uno scopo enciclopedico alla stregua della collezione di Ferdinando del Tirolo ad Ambras, con l'unica differenza che all'interno della collezione di Rodolfo II era possibile annoverare la presenza di ogni tipo di stranezza e non, sia derivante dal mondo della natura, *naturalia*, sia prodotta dal progresso e dall'ingegno dell'uomo, *artificialia*.²⁹⁰ La *Kunstkammer* rudolfina esprimeva appieno quella tendenza rinascimentale che auspicava la conoscenza delle dinamiche dell'universo tramite la comprensione e la fruizione di quanto è stato prodotto tanto dalla natura quanto dalla mente umana. Così Rodolfo II personificò l'immagine di un monarca sapiente in grado di esaminare tutte le forme del sapere:

“By having specimens of all parts of creation, Rudolf II's *Kunstkammer* represented the universe in microcosm”.²⁹¹

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ SCHLOSSER, V. J., 1908, op. cit., pp. 73-75.

²⁸⁹ DaCOSTA KAUFMANN, T., 1978, op. cit., p. 23.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 24.

²⁹¹ *Ibid.*

Nel suo *Inskriptionen viel Tituli Theatri Amplissimi*, Samuel Quiccheberg (n. 1529-m. 1567), padre della museologia tedesca, definisce la collezione di Rodolfo II come il *teatro del mondo*.²⁹² Basandosi su questa teoria, ovvero considerare la collezione quale teatro, palcoscenico del mondo umano, la gestione delle raccolte non rispondeva solo ad un criterio di affinità tra le opere e gli oggetti presenti ma si rifaceva anche a connessioni mistiche: in questo modo gli uomini potevano acquisire una memoria attraverso la quale comprendere l'universo.²⁹³ Questa valenza della collezione quale accesso e possesso ad illimitata conoscenza della mente umana e delle dinamiche assolute, conferiva alla raccolta stessa il valore di un talismano che aumentava il potere di chi la possedeva. Il potere del collezionista-imperatore è da ricercarsi, ugualmente, non solo nella sua funzione di amatore alla costante ricerca di oggetti da possedere, ma anche nel suo potere di poter organizzare questi oggetti e di commissionarne la produzione di altri con il preciso intento di enfatizzare la sua leadership governativa. Il controllo della collezione diventava così il riflesso del controllo sul regno da parte dell'imperatore. Esempio calzante di questa pratica lo ritroviamo nelle opere che Rodolfo II commissiona al pittore Giuseppe Arcimboldo (1526-1593). Lungi dall'essere meri grovigli di vegetali e di animali, le opere del pittore italiano diventano, in questo caso, allegorie di potere imperiale.²⁹⁴ Da sempre associati alla figura di Rodolfo²⁹⁵ i dipinti dei cicli che raffigurano *Stagioni* (Figg. 109, 110, 111, 112) ed *Elementi* (Fig. 113) si basano sul sistema di corrispondenze che producono le connessioni tra microcosmo e macrocosmo.²⁹⁶

²⁹² *Ivi*, p. 25.

²⁹³ Quiccheberg si rifà alle teorie di Giulio Camillo (n. 1480-m. 1544), trattatista ed autore de *Il teatro della memoria*. *Ibid.*

²⁹⁴ DaCOSTA KAUFMANN, T., 1978, op. cit., p. 26.

²⁹⁵ Anche lo Schlosser connette i dipinti del pittore milanese alla figura dell'imperatore asburgico ma li classifica come burle, scherzi che non esprimevano altro che il groviglio della mente di Rodolfo e, di riflesso, il disordine e l'incompiutezza della sua collezione. SCHLOSSER, V. J., 1908, op. cit., p. 88.

²⁹⁶ DaCOSTA KAUFMANN, T., 1978, op. cit., p. 26.

Abbandonando per un attimo l'idea che si tratti di semplici scherzi, frutto della mente di un artista e di un committente fuori dal comune, i dipinti dell'Arcimboldo andrebbero letti con più attenzione. Come dei singoli elementi combinati tra loro producono un ritratto riconoscibile ed armonico, generando equilibrio e stabilità, così l'armonia esiste sotto il provvidenziale e benefico regno di un imperatore giusto. Così come l'imperatore governa uno stato ed i suoi organi politici può metaforicamente dominare le stagioni e gli elementi che, nei dipinti dell'Arcimboldo sono arricchiti con i simboli della casata asburgica come ad esempio lo stemma del casato asburgico inserito nel dipinto raffigurante il *Fuoco*²⁹⁷ (Fig. 114). Tenendo in considerazione questa lettura risulta molto semplice comprendere il valore del ritratto che Arcimboldo fece di Rodolfo II raffigurandolo come Vertumno, Dio delle stagioni²⁹⁸ (Fig. 115).

Associando direttamente la figura di Rodolfo a quella di Vertumno, Arcimboldo fa dell'imperatore asburgico il Dio assoluto della natura e degli elementi e tramite l'utilizzo, all'interno della composizione, di tutti i frutti ed i fiori di ogni stagione suggerisce il ritorno di prosperità ed armonia data dal suo buon governo.²⁹⁹

Questa nuova lettura della figura di Rodolfo, non più e non solo quale folle e compulsivo collezionista di oggetti, è applicabile anche alla sua *Kusntkammer* che diventa così un prolungamento del suo creatore. Organizzata, come abbiamo ipotizzato tramite un sistema

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ La figura di Vertumno, Dio delle stagioni, è indissolubilmente a quella della ninfa Pomona. La narrazione mitica della storia d'amore tra il Dio e la ninfa è desunta dalle *Metamorfosi* ovidiane (Ovidio XIV, 622-771). La bellissima Pomona aveva dedicato la sua esistenza alla cura del suo bellissimo giardino, dotato di un ricco frutteto e di un rigoglioso orticello ai quali la ninfa si dedicava con assoluta dedizione rinunciando alle gioie dell'amore pur di votarsi totalmente al suo raccolto. Schiva e riservata, rifiutava qualsiasi proposta le venisse fatta da satiri e fauni arrivando a respingere addirittura il Dio Vertumno, perdutoamente innamorato di lei. Quale signora delle stagioni, Vertumno, potendo assumere qualsiasi sembianza volesse, escogitava qualsiasi stratagemma per avvicinare la ninfa. Le si presentò in veste di pescatore, di contadino e di soldato senza riuscire a penetrare nel giardino di Pomona. Solo assunte le sembianze di un'anziana signora riuscì ad avvicinare la ninfa e a convincerla di aver bisogno, come la vite dell'olmo, di un uomo al quale aggrapparsi al fine di condurre una vita piena e felice. Rivelate le sue vere sembianze alla sua amata, ella, incantata dalla bellezza divina del Dio, cedette all'amore.

²⁹⁹ DaCOSTA KAUFMANN, T., 1978, op. cit., p. 26.

di corrispondenze, non solo è degna di chi la possiede ma diventa espressione simbolica, grazie al suo carattere di universalità enciclopedica, del suo dominio sul mondo.³⁰⁰

4.2. Jahangir: l'investigatore della natura d'Oriente

Abbiamo già menzionato il vivo e profondo interesse che Jahangir rivolse all'illustrazione naturalistica. Il suo approccio prevedeva l'accostamento dell'immagine ad una descrizione dettagliata,³⁰¹ tanto che le sue osservazioni diventano veri e propri studi naturalistici. Questa sua impostazione mentale che lo avvicinava all'idea baconiana di imperatore ideale, si scontrava un certo qual modo con la cultura musulmana propria della corte mughal operò. Come Rodolfo II, Jahangir portò l'illustrazione e la ricerca scientifica ai massimi livelli, ciò li rese, nonostante l'immensa distanza geografica, mentalmente affini.

Nel mondo islamico l'illustrazione della natura, la copia dal vero e la verosimiglianza non avevano la rilevanza scientifica e il fine conoscitivo che vi riservò Jahangir; ne è dimostrazione il fatto che l'India pre-Mughal non offra alcun modello capace di soddisfare la conoscenza della natura che il sovrano desiderava raggiungere.³⁰²

Nuovamente a corto di spunti che potessero soddisfare la loro curiosità e vivacità intellettuale, i Mughal si servirono di modelli provenienti dall'estero che fossero in grado di confrontarsi con le loro richieste di un'illustrazione naturalistica che assumesse caratteri scientifici e che, in qualche modo, potesse essere letta come una qualità associabile alla loro eredità dinastica.³⁰³ Ancora una volta, come accadde per i simboli di legittimazione imperiale come il globo o la chiave, la scelta cadde sull'occidente.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 27.

³⁰¹ In precedenza abbiamo riportato la dettagliata descrizione, accompagnata da un'illustrazione molto realistica, di un tacchino turco portato alla corte di Jahangir.

³⁰² KOCH, E., 2009, op. cit., p. 299.

³⁰³ KOCH, E., 2000, "Netherlandish naturalism in imperial Mughal painting", in *Apollo: the international magazine of art*, Vol. CLII, n. 465, London, pp. 29-37, p. 30.

Il contesto in cui vissero sia Rodolfo II che Jahangir fu segnato da un clima di intenso scambio artistico e di un libero scorrere di idee che, grazie ai commerci, permettevano alle connessioni politiche e culturali di estendersi attraverso l'Europa ed oltre.³⁰⁴ Fu questo che permise all'illustrazione naturalistica europea di raggiungere la lontana India combinata con l'intenso patrocinio di imperatori come Rodolfo II e, più in generale della famiglia Asburgo, il cui dominio aveva sorpassato il vecchio continente e si era esteso fino al subcontinente tramite la presenza di agenti d'arte nella città portuale di Goa.³⁰⁵ Sappiamo inoltre che alcuni pittori europei raggiunsero l'India durante il regno Mughal; ci riferiamo nella fattispecie a pittori di provenienza fiamminga, matrice scelta dai sovrani indiani per soddisfare il loro gusto per l'illustrazione naturalistica tra i quali annoveriamo Heda van Haarlem (1594-1608) il quale lavorò anche presso la corte del nostro Rodolfo II.³⁰⁶ Grazie a questo intenso scambio gli artisti mughal poterono basare i loro studi vegetali sulle illustrazioni dei grandi erbari europei.

Le immagini naturalistiche prodotte negli atelier mughal appartenevano al genere della pittura di miniatura, nella fattispecie si trattava di piccoli dipinti ad acquerello opaco su carta concepiti per essere raccolti in un album.³⁰⁷ Le pagine potevano contenere un'immagine singola oppure essere frutto di un collage di diversi elementi, solitamente accompagnate da una cornice calligrafica.³⁰⁸ Un esempio significativo dell'utilizzo di modelli derivanti dalle illustrazioni botaniche europee è rintracciabile nel già citato e celeberrimo *Gulshah Album*, *murraqa'* di patrocinio imperiale conservato nella Gulistan Library di Teheran, in esso è contenuta un'illustrazione naturalistica che ritrae dei lilium e degli altri fiori (Fig. 116) che

³⁰⁴ KOCH, E., 2009, op. cit., p. 304.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ KOCH, E., 2000, op. cit., p. 30.

³⁰⁷ KOCH, E., 2009, op. cit., p. 305.

³⁰⁸ *Ibid.*

porta la firma di Mansur.³⁰⁹ La pagina restituisce un *compendium* di diversi tipi di fiori, dai gigli ai lillà, ripetuti in diverse forme e colori. I modelli di Mansur rimandano in tutto e per tutto ad un'illustrazione botanica del *Florilegium* di Adriaen Collaert (1591-1627/28)³¹⁰ (Fig. 117). Altri modelli presi ad esempio sono riconducibili alle illustrazioni dell'erbario di Carolus Clusius (1526-1609), *Rariorum plantarum historia* (Fig. 118) ed a quelle di Rembertus Dodonaeus (1517-1585) nel suo *Stirpium historiae pemptades sex*.³¹¹ E' curioso notare che sia Clusius che Dodonaeus erano patrocinati rispettivamente da Rodolfo II³¹² e da Massimiliano II³¹³ e che i loro lavori sono stati pubblicati dallo stesso stampatore che si occupò della produzione, con il patrocinio di Filippo II di Spagna, della Bibbia Poliglotta, Cristopher Plantin. Questa semplice connessione ci dà l'idea di quanto e di come le dinamiche di patrocinio e gli interessi dei committenti europei fossero di esempio e di stimolo per gli imperatori mughal, ed in particolare per Jahangir che, ancora una volta, non esitò di appropriarsi di modelli preesistenti con l'obiettivo ultimo di creare un bacino di nuove informazioni alle quali attingere. Un altro eclatante esempio di come gli artisti mughal e i loro committenti si siano intelligentemente serviti del portato artistico occidentale è nuovamente rintracciabile in un album, il cosiddetto *Small Clive Album* del Victoria & Albert Museum di Londra. Nell'album sono raccolte numerose miniature naturalistiche (Fig. 119) riprese anch'esse da modelli occidentali come ad esempio ci fa notare Ebba Koch nel suo saggio *Jahangir as Francis Bacon's ideal of the king as an observer and investigator of nature*,³¹⁴ il florilegium del francese Pierre Vallet (1575-1650) *Le Jardin du Roy très Chretien Henry IV* del 1623 (Fig. 120). L'interesse di Jahangir per l'illustrazione

³⁰⁹ Come accadde per altre illustrazioni, la pagina è firmata con la formula “‘*amal-i Mansur Jahangir Shahi*”, ovvero “lavoro di Mansur servo del sovrano Jahangir”. In *Ibid.*

³¹⁰ <http://britishlibrary.typepad.co.uk/asian-and-african/2014/03/mughal-flower-studies-and-their-european-inspiration.html>. Pagina consultata il 21/09/2015.

³¹¹ KOCH, E., 2009, op. cit., p. 308.

³¹² *Ivi*, p. 307 e in TREVOR-ROPER, H., 1980, op. cit., p. 123.

³¹³ KOCH, E., 2009, op. cit., p. 307.

³¹⁴ *Ibid.*

naturalistica cresceva di pari passo al suo senso artistico; per questo mise al lavoro i più rinomati miniaturisti, specializzati in questo tipo di produzioni affinché realizzassero opere dettagliate ed esaustive dal punto di vista scientifico ma che fossero anche piacevoli per chiunque le osservasse. I maggiori esponenti di questa pratica pittorica operanti all'interno degli atelier imperiali furono i già citato Mansur, al quale era stato conferito l'appellativo di *Ustad*, ovvero maestro, ed Abu' l-Hasan; ad entrambi Jahangir assegnò l'epiteto di *Nadir al-Asr* o *Nadir az-Zaman*.³¹⁵ Ciò che riteniamo importante sottolineare e ribadire è che gli artisti mughal non copiarono meramente gli spunti desunti dal contatto con gli erbari europei. Infatti hanno scelto coscientemente quali caratteristiche mantenere e quali reinventare: rispetto alla produzione europea decisero di mantenere la composizione dei fiori e delle piante illustrate, optando per conservare anche la tecnica che prevedeva di dipingere la fioritura sia di lato che di fronte in modo da mostrare dettagliatamente i particolari botanici di stami e corolle; il tutto era ingentilito dalla scelta di mantenere quel senso di fluidità e movimento dei petali visto nelle immagini occidentali.³¹⁶ Mantenendo queste linee guida, tracciate dal contatto con lo stile europeo, gli artisti Mughal iniziarono ad illustrare piante indigene sulla scorta dell'illustrazione botanica europea. Su tutti i famosi *Tulipani* di Mansur del 1620 (Fig. 121), conservati nella Maulana Azad Library, i quali, presumibilmente, sono la prima illustrazione botanica del *Tulipa linfolia*, fiore che cresceva nell'est dell'Asia centrale fino al Kashmir nell'India settentrionale.³¹⁷ Mansur fu in grado di rendere precisamente la raggiera formata dai petali rossi che vanno a terminare con una punta fine ed il movimento dato dalle foglie ondulate. La particolarità più interessante legata a questa miniatura floreale sta nel fatto che in Europa il *Tulipa linfolia* era sconosciuto fino alla descrizione che ne fece August Regel (n. 1915-m. 1892), direttore dei giardini imperiali di

³¹⁵ Letteralmente “meraviglie del tempo” in *Ibid.*

³¹⁶ *Ivi*, p. 309.

³¹⁷ *Ibid.*

San Pietroburgo che si interessò della classificazione delle specie vegetali che popolavano le regioni del Caucaso e dell'Asia centrale.³¹⁸ Una delle prime illustrazioni di questa specie floreale in occidente proviene dal *Curtis Botanical Magazine* del 1905 per mano di un artista anonimo (Fig. 122). Se confrontiamo l'illustrazione di Mansur, che ricordiamo essere ascrivibile al 1620, con quella del *Curtis Botanical Magazine*, noteremo una straordinaria similitudine tra le due.³¹⁹ Non è possibile affermare con certezza se l'opera di Mansur fosse giunta o meno nel vecchio continente ma possiamo sostenere con convinzione che l'artista mughal è riuscito ad avvicinarsi talmente all'illustrazione scientifica europea da poter essere assimilata e confrontata direttamente con un'immagine, non solo proveniente da un continente e da un mondo lontanissimi, ma anche prodotta trecento anni dopo. La sostanziale differenza che riteniamo degna di essere evidenziata è che le miniature naturalistiche mughal non sono solo opere dal carattere enciclopedico ma diventano vere e proprie opere d'arte.³²⁰ Sotto il patrocinio di Jahangir come abbiamo visto, molte volte all'illustrazione veniva aggiunta una sorta di didascalia, o commento, creando un dialogo interdisciplinare proprio come abbiamo visto nel caso del tacchino turco. Nel caso dell'illustrazione botanica abbiamo un altro esempio calzante in questo senso: l'immagine ed il commento imperiale tratto dal *Jahangirnama* della *Fritillaria imperialis*, descritta dall'imperatore stesso dopo averla vista durante una spedizione in Kashmir nel marzo del 1620:

“There was one strange flower in particular with an odd shape. It had five or six range-coloured flowers blooming with their heads down, and several leaves were poking out from inside the flowers. It was something like a pineapple [...]. The flowers of Kashmir are beyond counting or enumeration. Which ones shall I

³¹⁸ *Ivi*, p. 313.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

write about? How many can one write about? Only those that are really special
ca be recorded".³²¹

Purtroppo non abbiamo la possibilità di confrontare la descrizione fatta da Jahangir con un'immagine di riferimento. Possiamo però paragonarla ad un'illustrazione della *Fritillaria* comparsa nel più tardo *Dara Shikoh Album*, assemblato tra il 1633 ed il 1642 ed oggi conservato alla British Library³²² (Fig. 123).

Jahangir, oltre che per l'illustrazione botanica e naturalistica, si rivelò un eccellente ornitologo tanto da riportare nel suo *Jahangirnama* accuratissime descrizioni derivanti dalle sue osservazioni come ad esempio le fasi dell'accoppiamento di due uccellini allevati a corte e chiamati, non caso, Layla e Majnun.³²³ In molti casi sembra che le illustrazioni avicole siano le prime immagini delle specie riprodotte e rispecchiano, ancora una volta, la pratica dell'illustrazione europea; l'esempio più significativo è quello del già citato *Dodo Mauritius*,³²⁴ (Fig. 124) attribuibile di nuovo all'operato di Mansur e datato 1615 che creò scompiglio durante il congresso di ornitologia tenutosi ad Helsinki nel 1958 in quanto il dodo si riteneva si fosse estinto intorno al 1670.³²⁵ Questo attribuì ed attribuisce tutt'ora all'illustrazione di Mansur, un valore storico e naturalistico inestimabili. E' ancora una volta Mansur a fornirci l'esempio più calzante con la sua *Megalaima asiatica* del 1615 (Fig. 125) del tutto assimilabile all'*Avium vivae Icones* dell'artista fiammingo Adrian Collaert (n. 1560-m. 1618), soprattutto al suo *Picus cinereus*, appollaiato allo stesso modo ad un piccolo alberello³²⁶ (Fig. 126).

³²¹ Jahangirnama, trans. Thackston, pp. 327-328 in *Ibid.*

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Anche il nome di Rodolfo II è legato a questa specie avicola in quanto, il giardino della tenuta di Hradschin era dotato di una voliera che poteva ospitare gli esemplari più rari tra cui un dodo, arrivato in Europa, al cospetto dell'imperatore asburgico nel 1598. In DaCOSTA KAUFMANN, T., 1988, op. cit., p. 76.

³²⁵ *Ivi*, pp. 321-322.

³²⁶ *Ivi*, p. 317.

In molti altri casi, come accadde per le illustrazioni floreali, abbiamo la descrizione da abbinare all'immagine. Si veda, ad esempio, la descrizione di Jahangir di un falco (Fig. 126) regalatogli dallo shah 'Abbas di Persia nell'ottobre del 1619, e nuovamente assimilabile ad un falco dell'*Avium icones* (Fig. 127, 128):

“What can I write of the beauty of the bird's colour? It had black markings, and every feather on its wings, back and sides was extremely beautiful. Since it was rather unusual I ordered Master Mansur the painter who has been entitled Nadirul' asr Rarity of the Age to draw its likeness to be kept”.³²⁷

Gli studi e le osservazioni scientifiche di Jahangir non si limitano alla sfera naturale ed animale ma si estendono anche alla condizione umana. Nel suo *Jahangirnama* è infatti presente l'immagine corredata di una descrizione dell'agonia di un uomo morente (Fig. 129). Si tratta di un suo cortigiano, tale Inayat Khan, che nell'ottobre 1618 stava per esalare l'ultimo respiro: Jahangir si spinse al punto di voler cogliere, tramite il disegno - frutto del lavoro di un artista che rimane, ad oggi, sconosciuto - gli ultimi istanti di vita dell'uomo.³²⁸

Jahangir dimostrò in un modo ancora più incontrovertibile la sua inclinazione alla scienza ed alla conoscenza degli aspetti più infinitesimali tanto della natura quanto della vita umana ed animale. Incarnando ancora di più l'ideale di imperatore quale sperimentatore e profondo conoscitore delle scienze, il sovrano iniziò a condurre svariati esperimenti ricalcando per certi versi le orme del padre Akbar il quale aveva attuato una serie di ricerche empiriche con l'obbiettivo di scoprire una religione che fosse adatta a tutta l'umanità.³²⁹ Jahangir, seppur con scopi differenti, non fu da meno: fu in grado di ordinare la dissezione di un corpo di un

³²⁷ *Jahagirnama*, trans. Thackston, p. 314 in *Ibid.*

³²⁸ *Ivi*, p. 324.

³²⁹ Nel 1570 Akbar fece crescere nel più completo isolamento dei bambini ai quali non poteva essere rivolta la parola. Il monarca voleva verificare se i piccoli avrebbero trovato un modo alternativo per comunicare e se sarebbero stati inclini ad una dottrina religiosa piuttosto che ad un'altra. In *Ivi*, p. 327.

leone per scoprire se ci fosse una prova fisica dell'esistenza del loro proverbiale coraggio,³³⁰ cercò di verificare la credenza comune che identificava il bitume come cura per gli arti spezzati³³¹ e condusse esperimenti zoologici di vario tipo facendo accoppiare varie specie tra loro.³³²

Jahangir ebbe verso le scienze, un approccio selettivo in quanto catalogava, descriveva, faceva dipingere ed annoverava soltanto ciò che considerava degno di nota³³³ e non discostandosi così tanto dall'approccio enciclopedico ed universale che abbiamo detto esserci all'interno della *Kustkammer* rudolfina. In questo senso entrambi cercano di lasciare un'impronta tangibile del loro potere per mezzo della possessione della natura e del cosmo tramite l'arte. Entrambi si avvicinano a quella figura di monarca ideale postulata da Bacon perché tramite i loro esperimenti e le loro collezioni di oggetti o illustrazioni della natura, umana e non, potevano considerarsi in grado di vedere attraverso le cose e dichiaravano, in un certo senso, il loro potere universale, legittimato dalla loro capacità di comprendere l'andamento dell'universo in quanto possessori della conoscenza.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ivi*, p. 328.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

CONCLUSIONI

Gli imperatori mughal si dimostrarono all'avanguardia non solo dal punto di vista politico e militare, unificando sotto il loro dominio quasi l'intero subcontinente indiano, ma anche dal punto di vista artistico. Sovrani musulmani di una popolazione in maggioranza non islamica, come leader cercarono di incarnare il modello di sovranità per eccellenza proveniente dalla Persia preislamica associandolo al concetto messianico ripreso dal culto cristiano. Ben consci della scelta dei propri modelli di riferimento, i Mughal, furono in grado di patrocinare un'ampissima produzione artistica volta all'autorappresentazione e all'autocelebrazione, tramite l'utilizzo di simboli ed allegorie costruite *ad hoc* negli atelier imperiali. Solo geograficamente lontani dall'Europa, questi sovrani contrassero con il Vecchio Continente un debito artistico e culturale enorme. Con l'arrivo delle prime spedizioni gesuite, all'interno degli atelier indiani, andava sempre più diffondendosi l'utilizzo di tecniche, modelli ed iconografie introdotte dal contatto con l'occidente ed adattate successivamente alle esigenze di propaganda imperiale dell'imperatore in carica. Inoltre la capacità degli imperatori mughal di gestire tutte le sfaccettature religiose e culturali di cui era composto il loro impero, dalla fetta indù, alla parte jaina, fino alla componente islamica, fa di loro degli imperatori illuminati non così lontani dalle personalità di spicco delle corti europee, come il laico Rodolfo II, capace di circondarsi di una collezione che fosse specchio del sapere universale. Il confronto tra l'imperatore asburgico e Jahangir e le rispettive corti risulta rivelatore di quanto, a cavallo tra il XVI ed il XVII secolo, fossero efficienti i network globali e di come e quanto idee, modelli, dinamiche di patrocinio ed interessi collezionistici fossero simili in due corti così geograficamente e culturalmente lontane. Il parallelo condotto tra i due sovrani evidenzia ancora di più quanto queste due figure condividessero non solo la gestione di due vasti imperi, ma anche la tendenza ad incarnare, con le loro personalità talvolta eccentriche,

l'immagine di due regnanti illuminati dalla conoscenza e dal sapere. Questa 'conoscenza universale' di entrambi è rintracciabile in particolare nella loro condivisa passione per il collezionismo di stampo enciclopedico. Come abbiamo visto, nella *Wunderkammer* rudolfina trovavano collocazione i più svariati oggetti, le più bizzarre testimonianze create dall'ingegno umano piuttosto che dall'intervento di madre natura, mentre negli atelier mughal patrocinati da Jahangir, venivano prodotte immagini allegoriche volte all'autocelebrazione del *padshah* derivanti dal contatto con iconografie occidentali. Per Jahangir, infatti, la conoscenza non poteva e non doveva esaurirsi nell'arte, la quale diventava, in questo caso, veicolo di trasmissione della potenza imperiale. Infatti l'interesse del sovrano mughal non si limitava ad una produzione di miniature o illustrazioni fine a sé stessa, egli seppe portare nella lontana India la pratica dell'illustrazione scientifica ai massimi livelli, corredandola di accurate descrizioni e riflessioni. Senza il contatto con l'occidente Jahangir non avrebbe potuto soddisfare a pieno la sua smania di curiosità riguardo il mondo animale e naturale, e fu proprio quel contatto, quel confronto, a portare presso la sua corte dei modelli di indagine e di rappresentazione ai quali far riferimento.

Per entrambi i sovrani, dunque, *possedere* divenne sinonimo di *conoscere* e il conoscere conferiva loro il potere assoluto, in quanto soltanto la conoscenza li dotava degli strumenti necessari che avrebbero consentito loro di gestire il potere del quale erano detentori. Questo accostamento ci ha permesso di conoscere più a fondo la personalità di un imperatore, Jahangir, che fu capace di eguagliare la vitalità collezionistica propria delle corti europee, sapendosi circondare non solo di una raccolta iconografica che fosse specchio delle sfaccettature del mondo naturale ed animale, ma indagando anche gli aspetti più bizzarri della condizione umana. Egli seppe assimilare, in un certo senso, anche modelli e tecniche artistiche non indigene e tra loro lontane in modo da includerle all'interno della produzione da lui stesso promossa. Abbiamo potuto, al contempo, rivalutare l'immagine di un

imperatore europeo, Rodolfo II, a cui troppo spesso viene affibbiato il ruolo di semplice accumulatore, mentre ci è stato possibile vedere quanto il suo approccio fosse innovativo ed estremamente aperto: il volersi circondare di oggetti non fu per lui sintomo di un ingiustificato *horror vacui*, bensì un segnale di modernità. Le collezioni di Hradschin diventano quindi una finestra sul mondo dalla quale Rodolfo fu in grado di affacciarsi e avere questa possibilità gli conferì un potere che nessun casato e nessuna carica politica avrebbero mai potuto eguagliare: la conoscenza. In questo senso sia Jahangir che Rodolfo II divennero investigatori della natura, e dunque sovrani perfetti, capaci di quella giustizia e quella rettitudine degne di due moderni Salomone.

Per quanto riguarda la figura di Jahangir va inoltre segnalata quella che crediamo essere la vera peculiarità che contraddistinse lui e la sua stirpe, ovvero la capacità di appropriarsi di linguaggi, vocabolari e modelli provenienti da altre culture - da quella persiana a quella cattolica - per poi piegarli ed adattarli a nuove necessità politiche, arrivando ad attribuirgli significati e valori assolutamente nuovi. A questo proposito si è discusso della figura della Vergine Maria che in ambito mughal non fu soltanto consueta rappresentazione della madre di Cristo, ma fu investita di un'accezione universale ed identificata con la madre di uno dei più grandi imperatori che la storia mughal conobbe: Akbar. Per i *padshahs* questo fu solo il primo passo di una costruzione ambiziosa che dall'associazione con la Vergine mosse verso la connotazione dei sovrani quali veri e propri messia, gli unici in grado di detenere il potere. La scelta dei modelli utilizzati in questa costruzione, inoltre, abbiamo più volte evidenziato come non sia mai stata casuale e come anzi questa abbia concorso efficacemente alla legittimazione della sovranità imperiale. Basti ricordare ad esempio come non fu certo accidentale la scelta di accostare la figura dell'imperatore mughal a quella dell'occidentalissimo personaggio di Orfeo. Certo l'elezione divina era necessaria all'esercizio di un governo buono e giusto, ma era necessario che anche i sudditi vedessero

nei loro leader la capacità di mantenere l'ordine. Chi meglio di Orfeo, ordinatore della natura, poteva esprimere questo concetto? Se con il suono della sua lira il celeberrimo musico apollineo era in grado di soverchiare la bestialità degli animali creando armonia, diventano evidenti la forza ed impatto che l'associazione Orfeo-imperatore avrebbe saputo esprimere. Infatti un imperatore capace di portare armonia, grazie al suo buono e legittimo governo, null'altro poteva essere che il degno educatore dell'umanità. Fu proprio l'innovazione portata da questo approccio artistico, ovvero la traduzione di modelli non indigeni e culturalmente alieni in un linguaggio che potesse essere non solo compreso, ma condiviso dai sudditi, che rese gli imperatori mughal figure oltremodo innovative, moderne e dotate di una sensibilità culturale notevole. L'aver in qualche modo superato i limiti imposti dalla religione islamica, accogliendo con intelligenza culture diverse ma vicine, come ad esempio quelle autoctona del subcontinente, ma anche culture lontane e a prima vista inconciliabili, ci permette di accordare agli imperatori mughal lo status di sovrani coscienti ed illuminati.

Il tema del dibattito e del confronto religioso è oltremodo attuale. Infatti nell'India del XVI secolo sovrani musulmani - seppur spesso non ortodossi - seppero amministrare un impero eterogeneo e sfaccettato, 'rispettando' la diversificazione religiosa che da sempre contraddistinse il loro impero. Seppero ospitare a corte missionari cristiani, avidi di conoscerne i segreti ed i misteri al fine di carpirne le iconografie ed i messaggi reconditi. Gli imperatori mughal non si convertirono a nessun'altra religione che non fosse l'Islam - eccezione fatta per il sincretismo religioso di Akbar - ma furono capaci di professarlo all'insegna della vivacità culturale e della curiosità verso *input* esterni.

D'altra parte i missionari cristiani giunti alla corte imperiale mughal con l'intento di evangelizzare quelle terre lontane, si trovarono di fronte ad una cultura evidentemente più progressista del previsto, capace di far coesistere la Vergine con il Bambino in un paesaggio

costellato di alberi di mandorlo e dai cieli dorati, adattando iconografie standardizzate ad un contesto nuovo, reinventandole in qualche modo.

In questo senso l'incontro tra oriente e occidente si è impresso nell'arte mughal diventando miraggio utopico di ciò che, ai giorni nostri, non è più incontro di culture ma, piuttosto, scontro tra esseri umani.

BIBLIOGRAFIA

- ABU'L FAZL, 1897, *Akbarnama*, tradotto dal persiano da H. Beveridge, Calcutta, Asiatic society of Bengal.
- AGNIESZKA K-F., 2011, “Akbar the Great (1542-1605) and Christianity. Between religion and politics”, in *Orientalia Christiana Cracoviensia* 3, pp. 74-89.
- ASHOK KUMAR S., 2000, *Mughal painting: an interplay of indigenous and foreign traditions*, Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers.
- ASOK KUMAR D., 1998, *Mughal Master: further studies*, Mumbai, Marg Publications.
- AZFAR MOIN A., 2012, *The millennial sovereign. Sacred kingship and sainthood in Islam*, Columbia University press, New York.
- BALABANLILAR L., 2012, *Imperial identity in the Mughal empire: memory and dynastic politics in early modern South and Central Asia*, London, Tauris.
- BERINSTAIN V., 1997, *L'India dei Moghul. I fasti di un impero*, Trieste, Universale Electa/Gallimard S.r.l.
- BRESSAN L., 2011, *Maria nella devozione e nella pittura dell'Islam*, Milano, Jaca Book.

- CARY WELCH S., SCHIMMEL A., SWIETOCHOWSKI M. L., WHEELER M. T., 1987, *The emperors' album. Images of Mughal India*, New York, MET Publish.
- CARY WELCH, S., 1978, *Imperial Mughal painting*, London, Chatto & Windus.
- CLEVELAND BEACH M., LOWRY G., D., WELCH CARY S., 1978, *The Grand Mogul: imperial painting in India: 1600-1660*, Portland, Sterling and Francine Clark Art Institute.
- CLEVELAND BEACH, M., 1965, "The Gulshan Album and Its European Sources", in *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. 63, No. 332, pp. 63-91.
- CLEVELAND BEACH M., KOCH E., 1997, *The King of the World: The Padshahnama - An Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*, London, Azimuth Editions.
- DaCOSTA KAUFMANN, T., 1978, "Remarks on the collections of Rudolf II: the *Kunstammer* as a form of *representatio*", in *Art journal*, Vol. 38, No. 1, College Art Association, New York, pp. 22-28.
- DaCOSTA KAUFMANN, T., 1988, *The school of Prague: painting at court of Rudolf II*, Chicago, University of Chicago Press.
- DALU, J., 1991, *Lo specchio del principe: mecenatismi paralleli Medici e Mughal*, Roma, Edizioni dell'Elefante.

- DIMAND, S. M., 1944, “The emperor Jahangir, connoisseur of paintings”, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 2, No. 6, New York, The Metropolitan Museum of Art, pp. 196-200.
- DIMAND, S. M., 1953, “Mughal painting under Akbar the Great”, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 12, No. 2, pp. 46-51.
- EVANS ROBERT, J.W., 1984, *Rodolfo II d’Asburgo. L’enigma di un imperatore*, Bologna, il Mulino.
- FASANA E., SORGE G., 1988, *Civiltà’ indiana ed impatto europeo nei secoli XVI-XVIII: l’apporto dei viaggiatori e missionari italiani*, Milano, Jaca Book.
- FERINO PAGDEN, S., 2009, “Un acquisto dietro l’altro, nasce la più ricca e documentata raccolta veneziana all’estero”, in *Venezia altrove. Almanacco della presenza veneziana nel mondo*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 89-98.
- Fr. PIERRE DU JARRIC, S.J., 1999, *Akbar and the Jesuit. An account of the Jesuit missions to the court of Akbar*, Delhi, Low prince Publications.
- GAUVING A., B., 1998, “The Indian conquest of catholic art: the Mughals, the Jesuits, and imperial mural painting”, in *Art Journal* Vol. 57, No. 1, *The reception of Christian devotional art*, New York, College Art Association, pp. 24-30.

- GAUVING, A. B., 1998, *The jesuits and the grand Moghul: Renaissance art at the imperial court of India, 1580-1630*, Washington D.C., Smithsonian Institution Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery.
- GAUVING, A. B., 1999, “The Jesuits and the reception of European art in Mughal India, 1580-1620,” in, *St. Francis Xavier, an Apostle of the East I: the Encounter between Europe and Asia during the Period of the Great Navigations*, Tokyo, Sophia University Press, pp. 57-71.
- GAUVING, A. B., 2000. “The truth showing mirror. Jesuit catechism and the arts in Mughal India”, in *THE JESUITS: culture, sciences and the arts 1540-1773*, JOHN W. O’MALLEY S.J, GAUVING A. B., HARRIS S. J., T. FRANK KENNEDY S.J., Toronto, University of Toronto Press, pp. 380-401.
- GAUVING, A. B., 2001, “The end of the ‘Catholic Era’ in Mughal painting: Jahangir’s dream pictures, English painting, and the renaissance frontispiece,” in *Marg magazine*, Vol. 53, number 2, pp. 46-59.
- GAUVING, A. B., 2004, “Between religions: Christianity in a Muslim Empire”, in *Goa and the Great Mughal*, a cura di FLORES, J., Lisbon, Gulbenkian Foundation, pp. 148-161.
- GENTILI, A., 1988, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura Veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.

- GENTILI, A., 2009, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore.
- JAN QAISAR A., SOM PRAKASH V., 2002, *Art and culture. Painting and perspective*, New Delhi, D.K. Fine Art press Pvt. Ltd.
- KHALED, A. A., 1995, *Intercultural encounter in Mughal miniatures. Mughal-Christian miniatures*, Pakistan, National College of Arts.
- KOCH, E., 2000, "Netherlandish naturalism in imperial Mughal painting", in *Apollo: the international magazine of art*, Vol. CLII, n. 465, London, pp. 29-37.
- KOCH, E., 2001, *Mughal art and imperial ideology. Collected of essays*, New Delhi, Oxford University Press.
- KOCH, E., 2001, "The hierarchical principles of Shah Jahani painting", in *Mughal art and imperial ideology. Collected of essays*, New Delhi, Oxford University Press, pp. 130-162.
- KOCH, E., 2002, "The intellectual and artistic climate at Akbar's court", in *The adventure of Hamza. Painting and storytelling in Mughal India*, SEYLLER, J., Washington, Smithsonian Institution.

- KOCH, E., 2009, “Jahangir as Francis Bacon's ideal of the king as an observer and investigator of nature”, in *Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series*, Vol. 19, No. 3, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 293-338.
- KOCH, E., 2010, “The Mughal emperor as Solomon, Majnun, and Orpheus, or the album as a think tank for allegory”, in *Muqarnas*, Vol. 27, Leiden, Brill, pp. 277-311.
- KOCH, E., 2012. “The symbolic possession of the world: European cartography in Mughal allegory and history painting”, in *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Vol. 55, No. 2/3, *Cultural Dialogue in South Asia and Beyond: Narratives, Images and Community (sixteenth-nineteenth centuries)*, Leiden, Brill, pp. 547-580.
- LAL, R., 2005, *Domesticity and power in the early Mughal world*, New York, Cambridge University Press.
- MINISSALE, G., 2000, *The Synthesis of European and Mughal Art in the Emperor Akbar's Khamsa of Nizami*, <http://www.asianart.com/articles/minissale/>. Consultata il (16/07/2015)
- MUZAFFAR A., SUBRAHMANYAM S., 2011, *Writing the Mughal world. Studies on culture and politics*, New York, Columbia University Press.

- NUNO V. e S., FLORES J., 2004, *Goa and the Great Mughal*, London, Calouste Gulbenkian Foundation and Scala Publisher.
- OKADA, A., 1992, *Indian miniatures of the Mughal court*, New York, H.N. Abrams.
- PUNAM M., 2010, “Christian-Islamic relations in the court art of Mughal India”, in *The International Journal of the Arts in Society*, Vol. 4, Champaign-Illinois, Common Ground Publishing LLC.
- QUONDAM, A., 1980 “Sull’orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento” in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano. Catalogo della mostra*, a cura di BERNARDINI M.G., Milano, Electa, pp. 65-81.
- RAMAN P., SINHA, 2012, “Inter-pictorial encounter: Jesuit Biblical art and Indian miniature painting”, in *St. Francis Xavier and the Jesuit Missionary Enterprise. Assimilation between cultures*, Pamplona, GRISO, pp. 221-249.
- SCHIMMEL, A., 2004. *The empire of the Great Mughals. History, art and culture*, London, Reaktion Books.
- SCHIMMEL A., CARY WELCH S., SWIETOCHOWSKI M.L., WHEELER M. T., 1987, *The emperors’ album. Images of Mughal India*, New York, MET publication.
- SEYLLER, J., 2000. “A Mughal code of connoisseurship”, in *Muqarnas*, Vol. 17, Leiden, Brill, pp. 177-202.

- SOM PRAKASH, V., 1994, *Mughal painters and their work: a biographical survey and comprehensive catalogue*, New Delhi, Oxford University Press.
- SOM PRAKASH, V., 2009, *Interpreting Mughal painting: essays on art, society and culture*, New Delhi, Oxford University Press.
- SOM PRAKASH, V., 2011, *Crossing cultural frontiers: biblical themes in Mughal painting*, New Delhi, Aryan Books international.
- SRIVASTAVA, A. K., 2000. *Mughal painting: an interplay of indigenous forcing tradition*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers
- SUBRAHMANYAM, S., 2005, *Mughals and Franks: explorations in connected history*, New Delhi, Oxford University Press.
- SUBRAHMANYAM, S., 2010, “A roomful of mirrors: the artful embrace of Mughals and Franks, 1550–1700”, in *Ars Orientalis: globalizing cultures: art and mobility in eighteen century*, Vol. 39, Michigan, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, pp. 39-89.
- SUBRAHMANYAM S., MUZAFFAR A., 1998, *The Mughal State 1526-1750*, New Delhi, Oxford University Press.

- SUMATHI, R., 2007. “Conceit of the globe in Mughal visual practice”, in *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 49, No. 4, New York, Cambridge University Press, pp. 751-782.
- TOPSFIELD A., 2008, *Paintings from Mughal India*, Oxford, Bodleian Library.
- TREVOR-ROPER, H., 1980, *Principi e artisti. Mecenate e ideologia alla corte degli Asburgo (1517-1633)*, Torino, Giulio Einaudi Editore
- VAN PUTTEN, J., C., 2009, “Jahangir heroically killing poverty: pictorial sources and pictorial tradition in Mughal allegory and portraiture” in *The meeting place of British middle East studies: emerging scholars, emergent research & approaches*, edited by PHILIPS. A., e REFQA, A., R. Londra Cambridge scholars publishing, pp. 99-134.

SITOGRAFIA

- British Library: www.bl.uk
- British Museum: www.britishmuseum.org
- Chester Beatty Library: www.cbl.ie
- Columbia University: www.columbia.edu
- County Museum of Art: www.lacma.org
- Kunsthistorisches Museum: www.khm.at
- Museum of Fine Arts: www.mfa.org
- Musée Guimet: www.guimet.fr
- Musée du Louvre: www.louvre.fr
- National Gallery of Art: www.nga.gov
- Royal Collection Trust: www.royalcollection.org.uk

- The Walters Art Museum: thewalters.org
- Victoria and Albert Museum: www.vam.ac.uk

GALLERIA DELLE IMMAGINI



Fig. 1: L'imperatore Babur dal *Dara Shikoh Album* (1630-1640).



Fig. 2: L'imperatore Humayun in una casa sull'albero, dal *Jahangir Album* (1608-1618).



Fig. 3: Ritratto a matita dell'imperatore Akbar (1600). British Library, Londra, Oriental and India Collection (Add. Or. 1039).



Fig. 4: Ritratto del principe Salim (ca. 1620-1630). British Library, Londra (Add.Or.3854).



Fig. 5: Ritratto dell'imperatore Shah Jahan (XVII sec.). The Walters Art Museum, Baltimora.



Fig. 6 (dx): Ritratto dinastico: Timur tra Babur e Humayun ai quali cede la sua corona, *Minto Album*, attr. a Govardham (1630). Victoria & Albert Museum, Londra (I. M8-1925).

Fig. 7 (sx): Ritratto dinastico: Akbar tra suo figlio Jahangir ed il nipote Shah Jahan ai quali trasferisce la corona di Timur, *Minto Album*, attr. a Bichitr (1630). Chester Beatty Library, Dublino (ms.7. no.19).

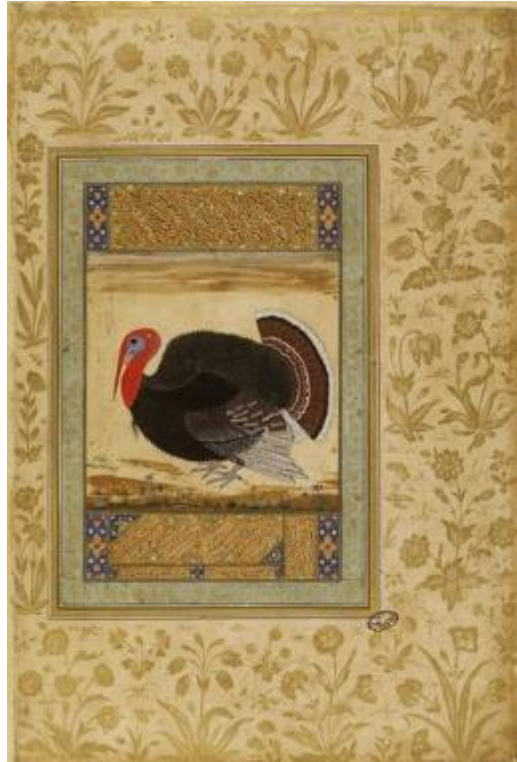


Fig. 8: Illustrazione naturalistica. Tacchino turco, attr. a Mansur (1612). Victoria & Albert Museum, Londra (I. M. 135-1921).

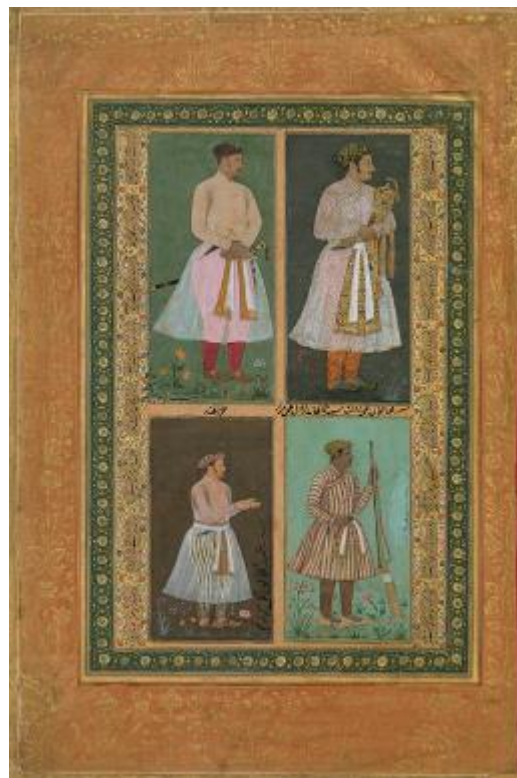


Fig. 9: Quattro ritratti di corte, attr. a Balchand, Daulat e Murad (ca. 1610). Metropolitan Museum of Art, New York (55.121. 10.29).



Fig. 10: Jahangir scocca una freccia alla testa di Malik Ambar, attr. ad Abu'l Hasan (1616).
Freer Gallery of Art, Washington (F1948. 19a).



Fig. 11: Il destino di Shah Ardashir, dal *Darab Nama* (1580-1585).
British Library, Londra (Or. 4615, 3v).

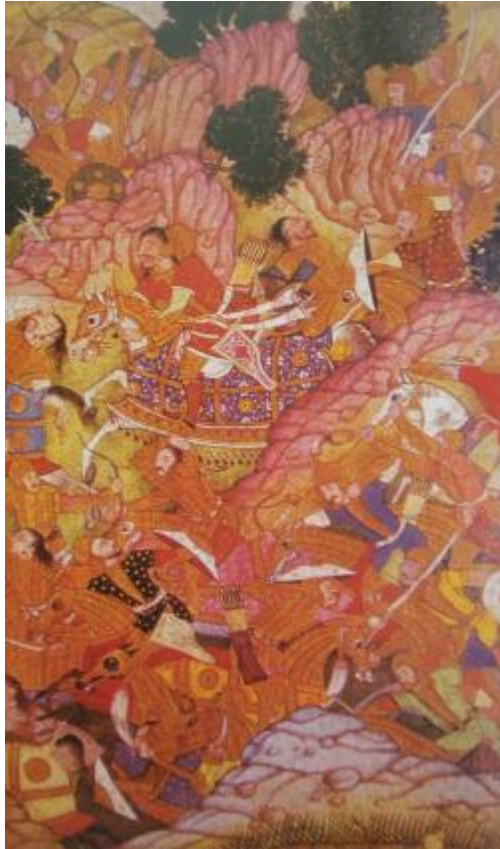


Fig. 12: Scena di battaglia, dal *Baburnama* (1597-1598). National Museum, New Delhi.

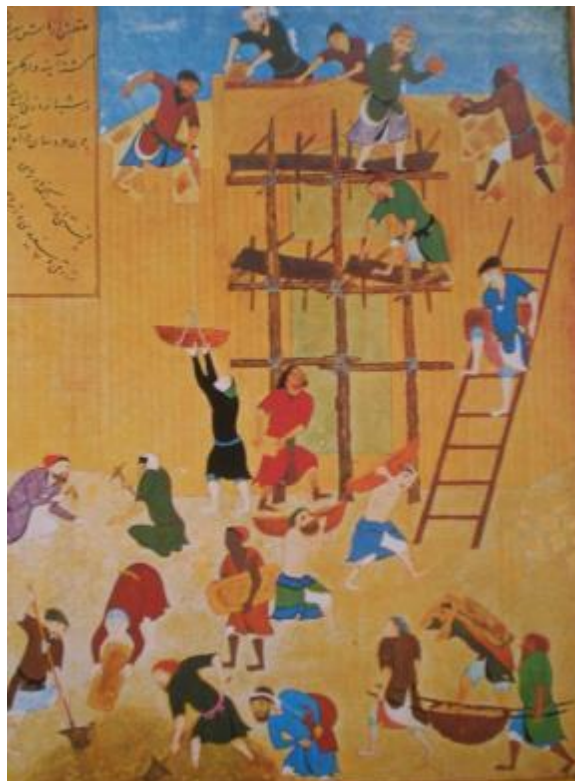


Fig. 13: Costruzione del castello di Khawarnaq, attr. a Behezād, dal *Kamsa* di Nizami. British Museum, Londra (Or. 6810, f. 154v).

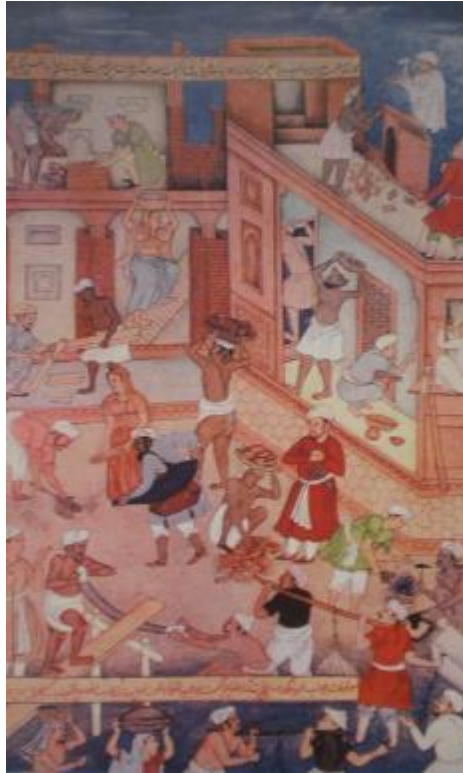


Fig. 14: Il sultano Ghazan Khan fa costruire un ponte a Tabriz.
Former Imperial Library, Tehran.

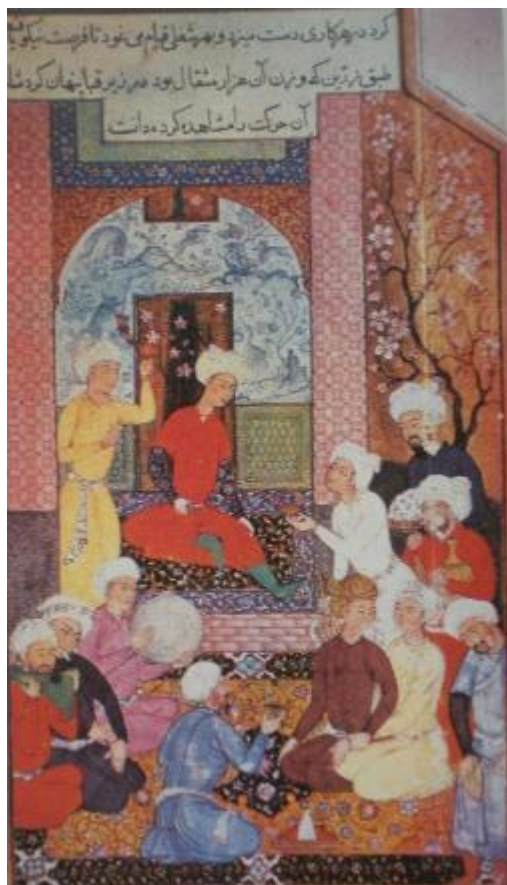


Fig. 15: Festa del re dello Yemen (1604). British Library, Londra (Add. 18579, f. 331a).



Fig. 16: Donne in lutto presso la bara di Mangu Khan, attr. a Basawan (1596). Former Imperial Library, Tehran.



Fig. 17: Bahram Gur uccide il drago, dallo *Shah Nama* (1511). Topkapi Sarayi Library, Istanbul (f. 203v, 1370).



Fig. 18: Akbar caccia in un recinto, Akbarnama, attr. a Miskin e Mansur (1586-1589). Victoria & Albert Museum, Londra (I.S. 2-1896 56/17).

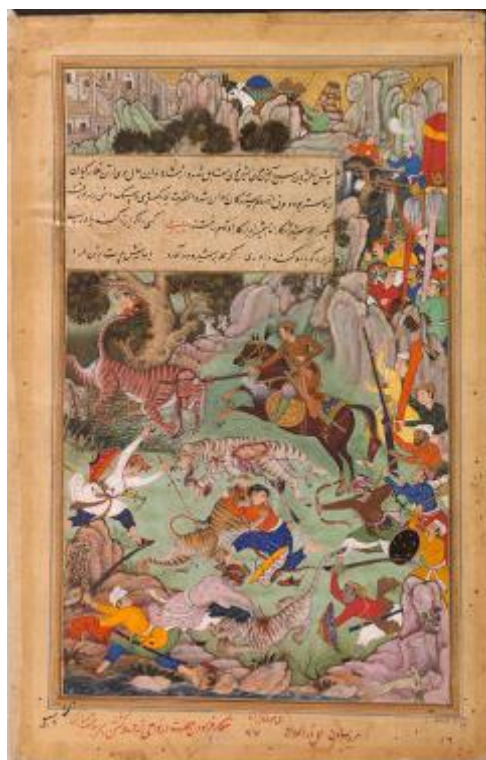


Fig. 19: Akbar caccia una tigre vicino Narwar, Akbarnama, attr. a Basawan (1586-1589). Victoria & Albert Museum, Londra (I.S. 2-1896 17/117).

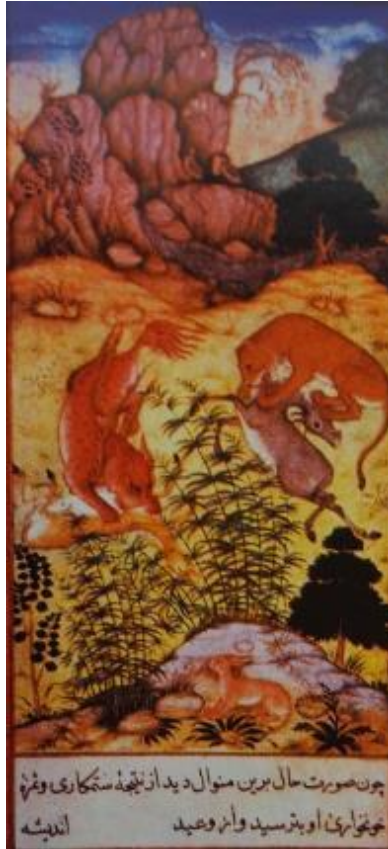


Fig. 20: Leoni a caccia, attr. a Guhar Das (1604). British Library, Londra (Add. 18579).



Fig. 21: L'Arca di Noè, attr. a Miskin (1590). Freer Gallery of Art, Washington (n° . 48.8).



Fig. 22: Il corvo indice un'assemblea degli animali, attr. a Miskin (1590). British Museum, Londra (1920 9-17-05).



Fig. 23: Uomo che suona un flauto di Pan, attr. ad Aqa Riza (1595). Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 24: Scoiattoli sull'albero, attr. ad Abu'l Hasan (1605-1606). British Library, Londra (*Johnson Album* 1.30).



Fig. 25: Lotta fra cammelli, scuola di Jahangir (ca. 1610). Prince of Wales Museum, Bombay.

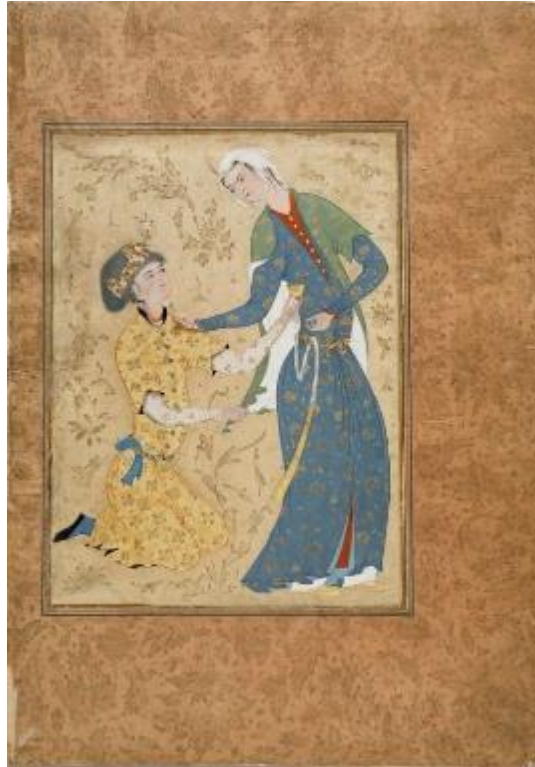


Fig. 26: Uomo offre del vino ad una donna (XVI sec.). Museum of Fine Arts, Boston.

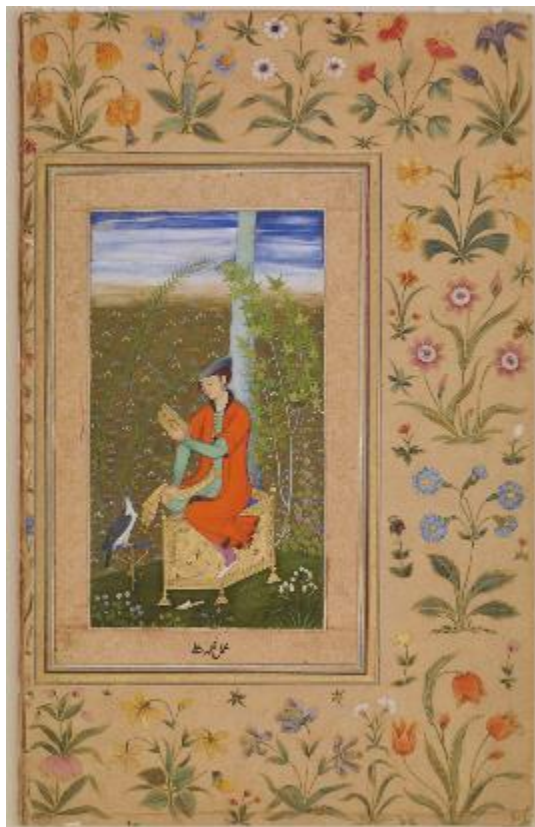


Fig. 27: Giovane che legge, attr. a Muhammad Ali, dall'album *Nasiruddin Shah* (ca. 1610). Freer Gallery of Art, Washington (n° 53-93).



Fig. 28: Giovane con un libro ed un fiore in mano, dal *Berlin Album* di Jahangir. State Library, Berlino (f. 5b).

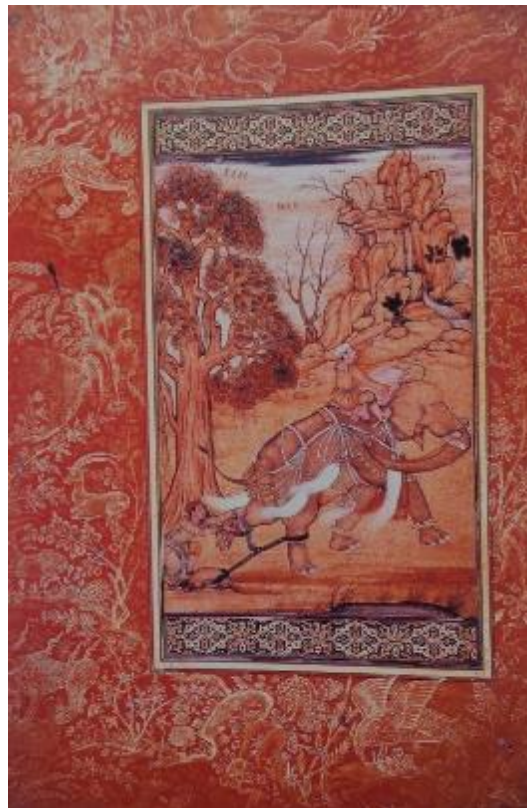


Fig. 29: Elefante incatenato, attr. a Farrukh, scuola di Akbar (1590). Margini: scene di caccia e di lotte tra animali. *Album di Jahangir*, Freer Gallery of Art, Washington (n° 56-12).



Fig. 30: Giovanni interpreta il sogno di Pharoati, attr. a Kesu Das (1585-1590). Inchiostro ed acquerello opaco su carta, immagine: 21.4 x 10.8 cm, foglio: 42.2 x 26.5 cm; da un'incisione di Georg Pencz. Saint Louis Art Museum, St. Louis.



Fig. 31: Allegoria, figura femminile nello stile di Basawan (1585-1590). Inchiostro ed acquerello opaco su carta, 8.8 x 5,6 cm. Smithsonian Institution, Washington (F1995.13).



Fig. 32: Donne che pregano (1580). Inchiostro ed acquerello opaco su carta, 21 x 14,4 cm. Collezione privata.



Fig. 33: Il toro cosmico sorregge la Terra stando sul pesce del mondo, dal *al-T ūsī al-Salmānī, jā ib al-makhlūqāt* (1388). Département des Manuscrits, Division orientale, Bibliothèque Nationale de France, Parigi (Supplément persan 332, fol. 249a).

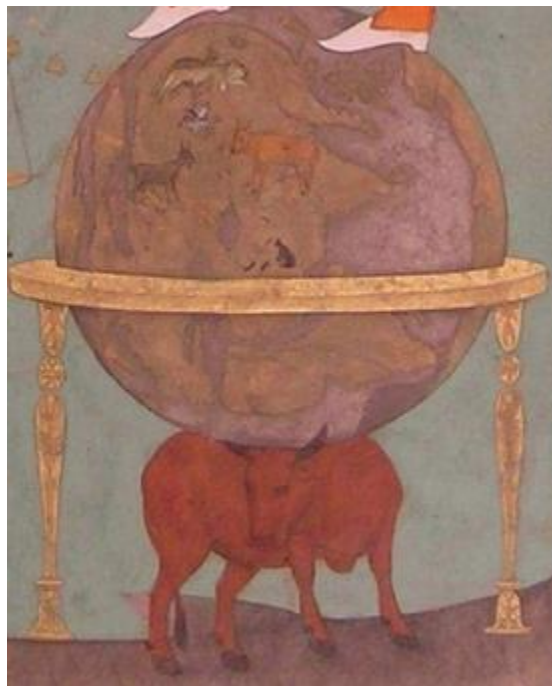


Fig. 34: Jahangir scocca una freccia alla testa di Malik Ambar, attr. ad Abu'l Hasan (1616). Freer Gallery of Art, Washington (F1948. 19a). Dettaglio: i piedi di Jahangir poggiano sopra un globo somigliante a quello prodotto ad Anversa nel 1600.

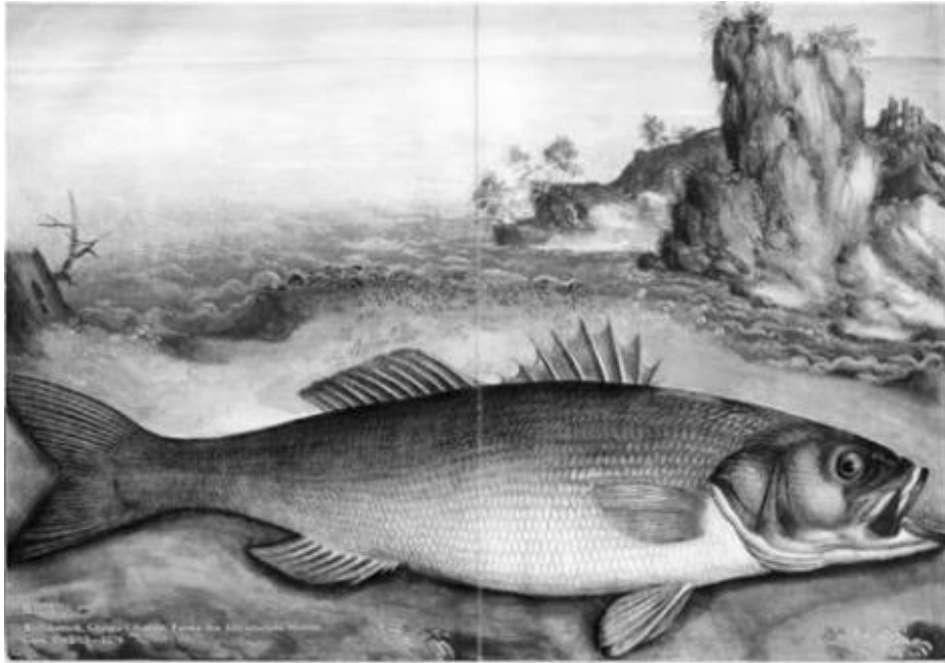


Fig. 35: Pesce dell'Adriatico, attr. a Giorgio Liberale, da una collezione di studi naturalistici commissionati dall'arciduca Ferdinando II del Tirolo. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (Cod. Ser. no.2669).



Fig. 36: Jahangir con in mano un globo, attr. a Bitchir (1614-1618). Chester Beatty Library, Dublino (07A.5a).



Fig. 37: Ritratto di Jahangir seduto sul trono mentre ostenta una sfera, attr. ad Abu'l Hasan (1617). Collezione privata.



Fig. 38: *Presentazione al Tempio*, Lorenzo Lotto (ca.1556). Pinacoteca del Palazzo Apostolico, Loreto.



Fig. 39: *Magnum caos: allegoria della Creazione dell'Universo*, tarsia lignea del coro di Santa Maria Maggiore, Bergamo (1524-1531).

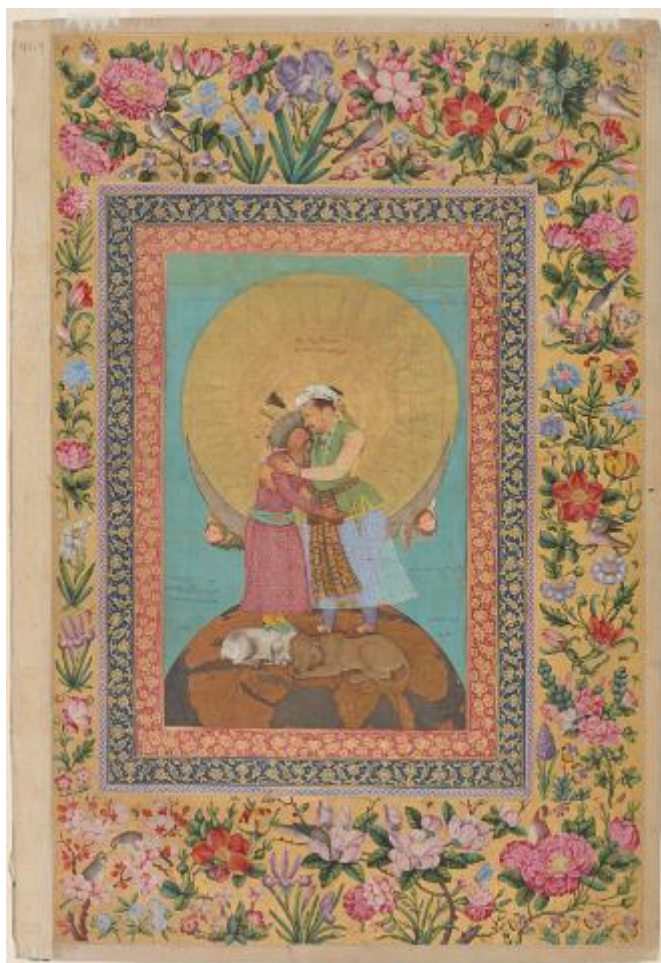


Fig. 40: Rappresentazione allegorica di Jahangir e Shah 'Abbas abbracciati sopra un emisfero terrestre, attr. ad Abu'l Hasan (1618). Acquerello opaco, inchiostro, argento ed oro su carta, 23.8 x 15.4 cm; dal *St. Petersburg Album*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington (F1945.9).



Fig. 41: 40: Rappresentazione allegorica di Jahangir e Shah 'Abbas abbracciati sopra un emisfero terrestre, attr. ad Abu'l Hasan (1618). Acquerello opaco, inchiostro, argento ed oro su carta, 23.8 x 15.4 cm; dal *St. Petersburg Album*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington (F1945.9). Dettaglio.



Fig. 42: Jahangir presenta il principe Khurram (1640), dal *Padshahnama*. Royal Library, Windsor Castle, Londra (f. 195a KoW, 39).



Fig. 43: Jahangir e Gesù, attr. ad Abu'l Hasan (1610-1615), dal *Minto Album*. Pigmenti colorati e carta dorata. Chester Beatty Library, Dublino (ELS 2008.1.48a).



Fig. 44: Jahangir con in mano un globo, attr. a Bitchir (1614-1618). Chester Beatty Library, Dublino (07A.5a). Dettaglio.



Fig. 45: Ritratto allegorico di Carlo V, Parmigianino (1530). Olio su tela, 182 x 125 cm. Collezione Rosenberg & Stiebel, New York.



Fig. 46: La regina Elisabetta I in piedi su un globo, attr. a Marcus Gheeraerts the Younger (1592). National Portrait Gallery, Londra. (NPG 2561).



Fig. 47: Luigi XIV con un globo terrestre, disegnato ed inciso da P. Simon (1687).
Bibliothèque Nationale de France, Parigi (N 5 no. 108).



Fig. 48: Jahangir con un nimbo dotato di raggi, dal manoscritto *Walters* (f. W.705.). Inchiostro e pigmenti colorati su carta marrone, 20.5 x 16.5 cm. The Walters Arts Museum, Baltimora.

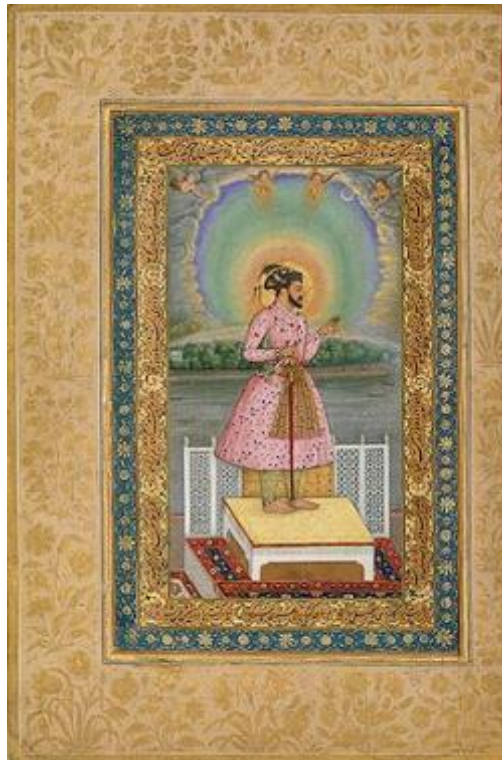


Fig. 49: Shah Jahan su una terrazza, attr. a Chitarman (1627-1628). Inchiostro ed acquerello opaco su carta dorata, 38.9 x 25.6 cm. Metropolitan Museum of Art, New York; regalo della Rogers Fund and The Kevorkian Foundation nel 1955 (55.121.10.24).

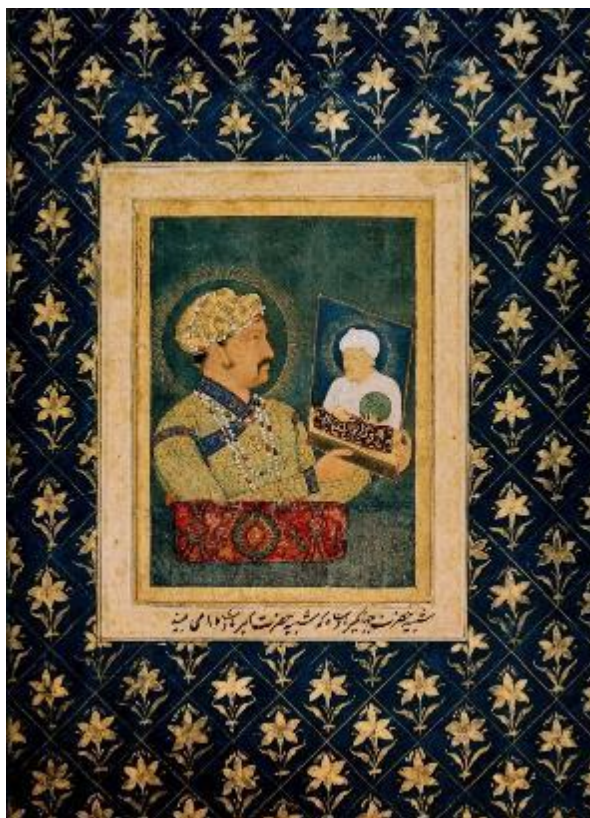


Fig. 50: Jahangir con un ritratto del padre Akbar, attr. ad Abu'l Hasan (ca. 1614). Musée National Français des'Arts asiatiques Guimet, Parigi.

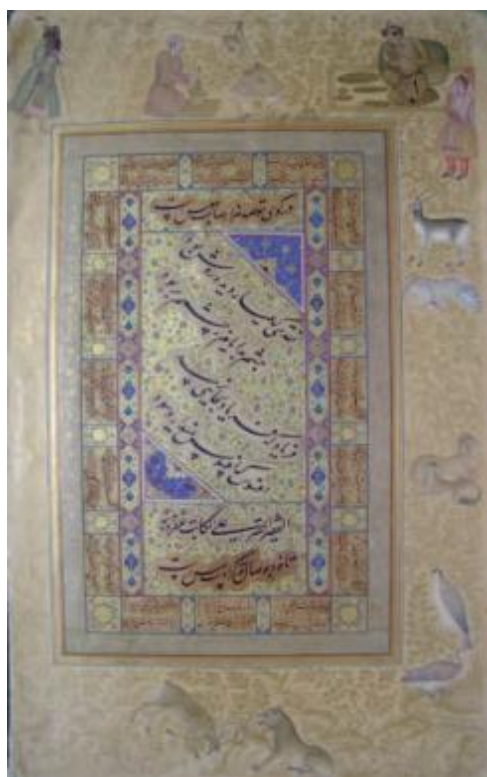


Fig. 51: Insetto calligrafico e margini decorati con coppie di animali, dad-u-dam e ritratto di Jahangir. Pagina proveniente dal *Gulshan Album*. Gulistan Palace Library, Tehran (n. 1663, p. 192).



Fig. 52: Insetto calligrafico e margini decorati con coppie di animali, *dad-u-dam* e ritratto di **Jahangir**. Pagina proveniente dal *Gulshan Album*. Gulistan Palace Library, Tehran (n. 1663, p. 192). Dettaglio falco ed anatra.



Fig. 53: Insetto calligrafico e margini decorati con coppie di animali, *dad-u-dam* e ritratto di **Jahangir**. Pagina proveniente dal *Gulshan Album*. Gulistan Palace Library, Tehran (n. 1663, p. 192). Dettaglio lupo ed agnello.



Fig. 54: Insetto calligrafico e margini decorati con coppie di animali, *dad-u-dam* e ritratto di **Jahangir**. Pagina proveniente dal *Gulshan Album*. Gulistan Palace Library, Tehran (n. 1663, p. 192). Dettaglio cervo e leone.

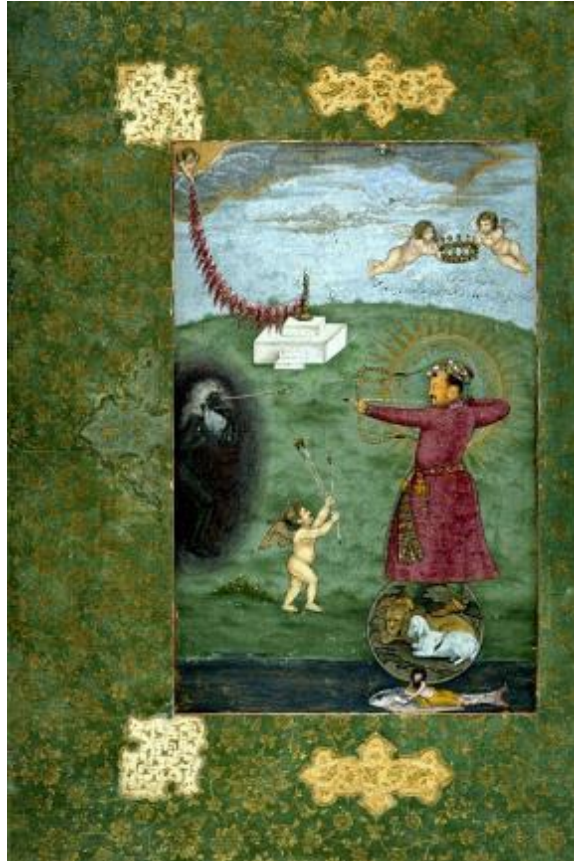


Fig. 55: Jahangir che sconfigge la povertà, attr. ad Abu'l Hasan (ca. 1625). Acquerello opaco, oro ed inchiostro su carta, 23.81 x 15.24 cm. L.A. County Museum of Art, Los Angeles.

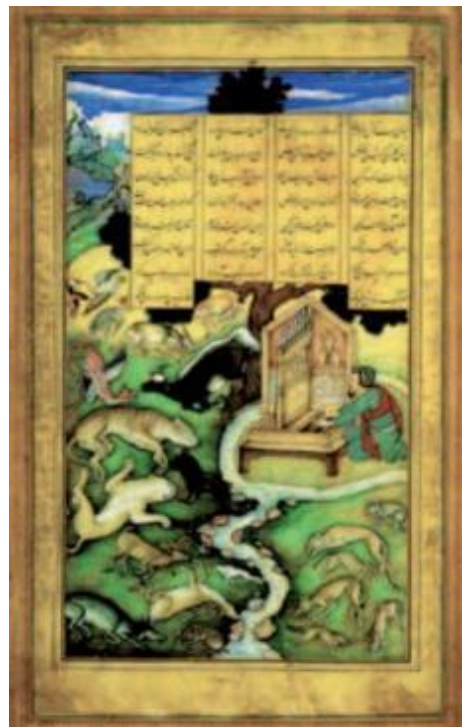


Fig. 56: Aflatun incanta gli animali selvatici con la sua musica, dal *Khamisa* di Nizami. British Library, Londra (Ms. Or. 12 208, fol. 298a).



Fig. 57: Tre variazioni sul tema Layla e Majnun ed un Orfeo, attr. a Manohar (prima e seconda immagine in alto) ed a Basawan (prima e seconda immagine in basso) (1595-1600); dal *Gulshan Album*, Gulistan Palace Library, Tehran (no. 1663, p. 248).



Fig. 58-59-60: Tre variazioni sul tema Layla e Majnun ed un Orfeo, attr. a Manohar (prima e seconda immagine in alto) ed a Basawan (prima e seconda immagine in basso) (1595-1600); dal *Gulshan Album*, Gulistan Palace Library, Tehran (no. 1663, p. 248). Dettagli.



Fig. 61: *Pietas regia*, o Pietà di Filippo II protettore della fede cattolica, progettato da Benito Arias Montano, disegnato da Pieter van der Borcht ed inciso da Pieter van der Heyden (1569). Pagina con la dedica a Filippo II della *Bibbia Poliglotta*. British Library, Londra (6.h. 4).



Fig. 62: Majnun nel deserto circondato da animali selvatici riceve la visita di Layla (1640-1650). Bodleian Library, Università di Oxford, Oxford (Ms. Douce Or. A. 1, fol. 52).



Fig. 63: Orfeo ammansisce le bestie feroci con la sua lira, decorazione del trono di Shah Jahan nella sala delle pubbliche udienze del Forte Rosso di Delhi (completato nel 1648).



Fig. 64: Salomone in trono circondato da animali, angeli (parīs), spiriti e demoni (dīvs) soggiogati (ca. 1600).

Bodleian Library, Università di Oxford, Oxford (Ms. Douce Or. A. 1, fol. 1b).



Fig. 65: *Pietatis Concordiae*, dal I volume della *Bibbia Poliglotta* (Christopher Plantin: Antwerp, 1569-1572), attr. a Pieter van der Borcht. Amherst College Library, Amherst.



Fig. 66: L'imperatore Shah Jahan in piedi su un globo con *nimbo* e *dad-u-dam* (1629). Acquerello opaco, inchiostro ed oro su carta, 25.1 x 15.8 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington (f1939.49).

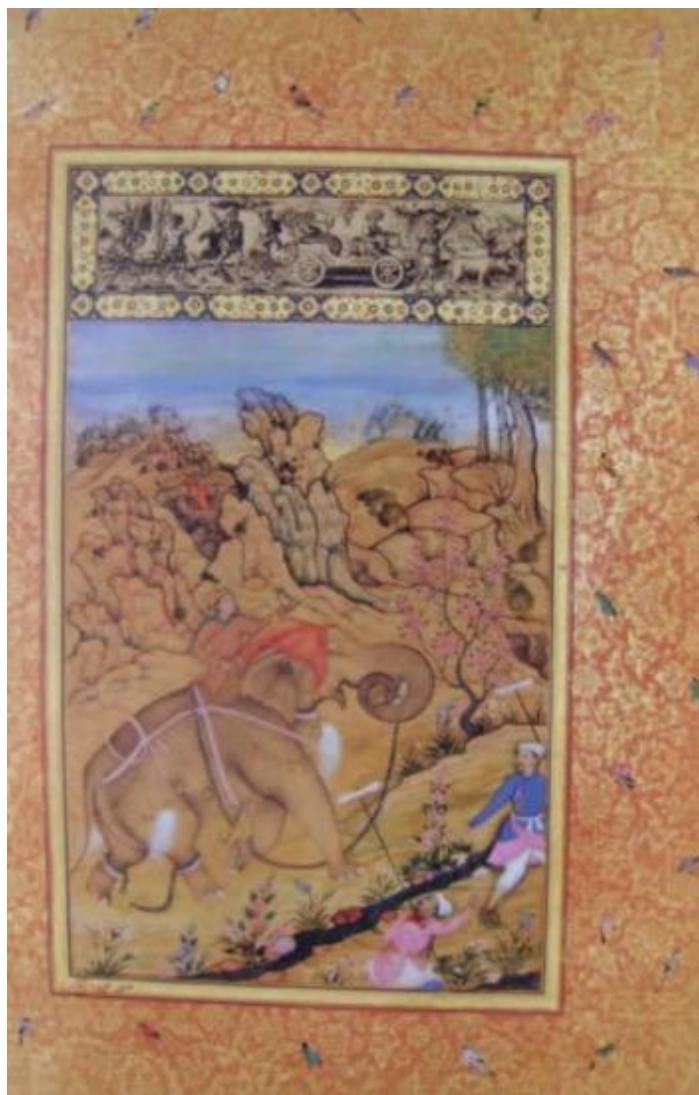


Fig. 67 e particolare: Elefante imperiale in un paesaggio. In alto: fregio in *gisaille* raffigurante l'*Allegoria della primavera*, ciclo del *Virgil Solis*. Dal *Gulshan Album* (inizio XVII sec.). Gulistan Palace Library, Tehran (no. 1663, p. 154).

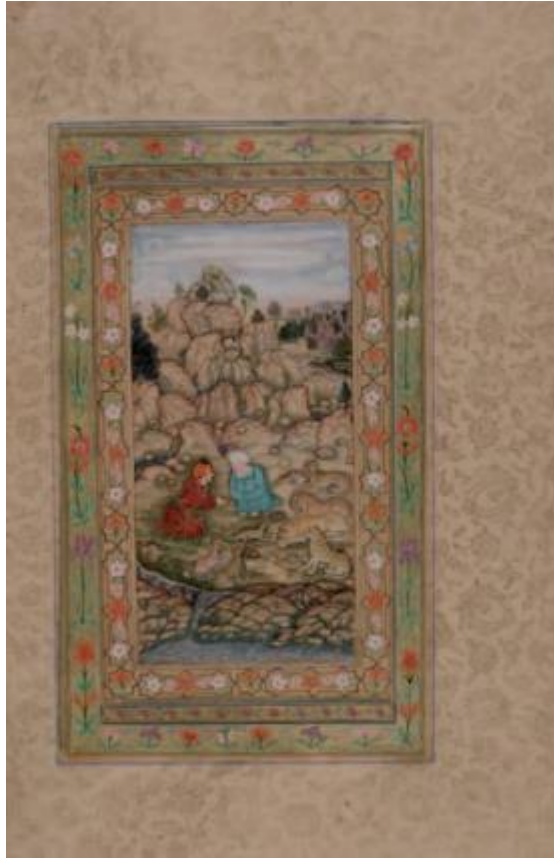


Fig. 68: Il principe Salim, futuro Jahangir, come Majnun nel deserto, attr. a Muhammad Sharif, conosciuto come Amir al-Umara (inizio XVII sec.). Bodleian Library, Università di Oxford, Oxford (Ms. Douce Or. A. 1, fol. 36b).



Fig. 69: Ritratto di Cosimo I De' Medici come Orfeo, Agnolo Bronzino (1537-1539). Olio su tavola, 93.7 x 76.4 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Fig. 70: Orfeo mentre ammansisce le bestie feroci (1564). Affresco in grisaille, corte interna, muro ovest; Castello di Ambras, Innsbruck.



Fig. 71: *Il Concerto Campestre*, Tiziano Vecellio (1509-1510). Olio su tela, 118 x 138 cm. Musée du Louvre, Parigi.



Fig. 72: *Le Tre età*, Tiziano Vecellio (1512-1513). Olio su tela, 106 x 182 cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo.



Fig. 73: *Concerto*, Tiziano Vecellio (1507-1508). Olio su tela, 86.5 x 123.5 cm. Galleria di Palazzo Pitti, Firenze.



Fig. 74: *Venere con Organista*, Tiziano Vecellio (1550-1551). Olio su tela, 148 x 217. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 75: *Venere con Organista*, Tiziano Vecellio (1550-1551). Olio su tela, 115 x 280 cm. Staatliche Museen, Berlino.



Fig. 76: *Orfeo in un paesaggio*, Giovanni Bellini (1515). Olio su tavola, 39 x 81 cm. Washington National Gallery of Art, Washington.



Fig. 77: Akbar durante un'assemblea religiosa nell' 'Ibadat xana a Fatehpur Sikri, attr. a Nar Singh (1605). Illustrazione tratta dall'*Akbarnama*.

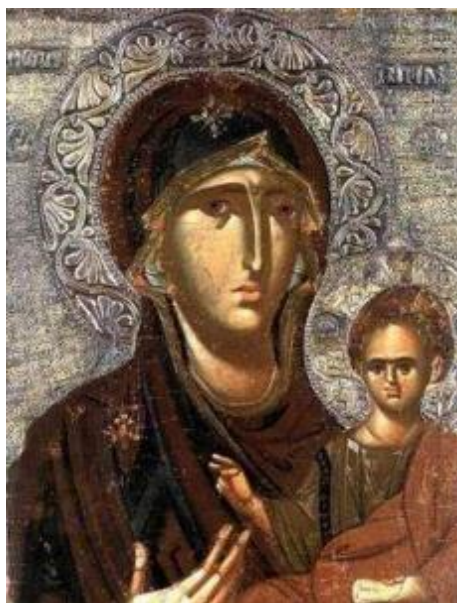


Fig. 78: Icona della Madonna con bambino, miniatura Mughal (XVII sec.). Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (Prince of Wales Museum), Mumbai.

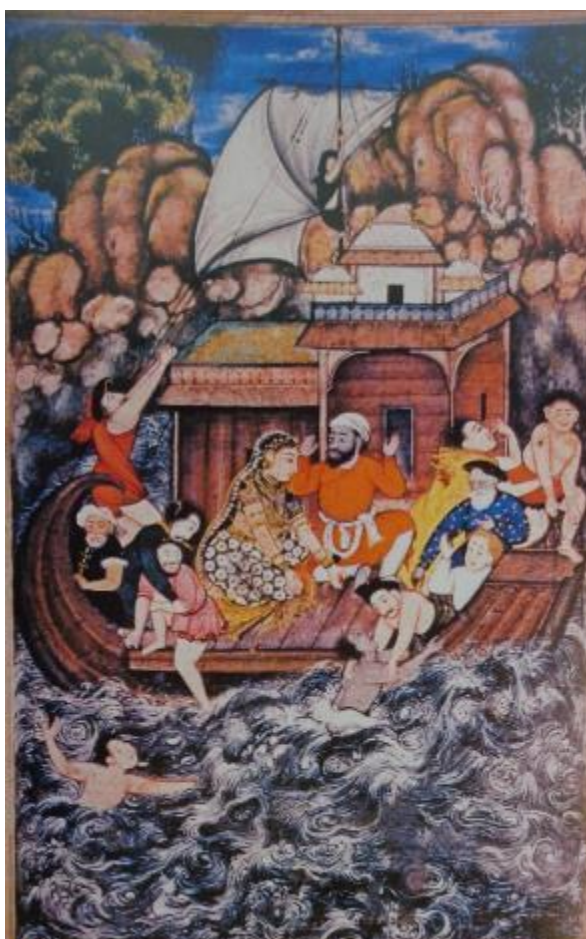


Fig 79: Naufragio in mare, tratto dal *Tutinama* (1557-1560). Cleveland Museum of Art, Cleveland (f. 212v of).



Fig. 80: Majnun e il suo cavallo, attr. a Basawan (1585). Indian Museum, Calcutta (no R. 307/s. 81).



Fig. 81: San Girolamo, attr. a Kesu Das (1580-1585). Acquerello opaco su carta, 17 x 10 cm. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet, Parigi.



Fig. 82: *Ebbrezza di Noè*, Michelangelo Buonarroti (1508-1510). Affresco. Cappella Sistina, Roma.

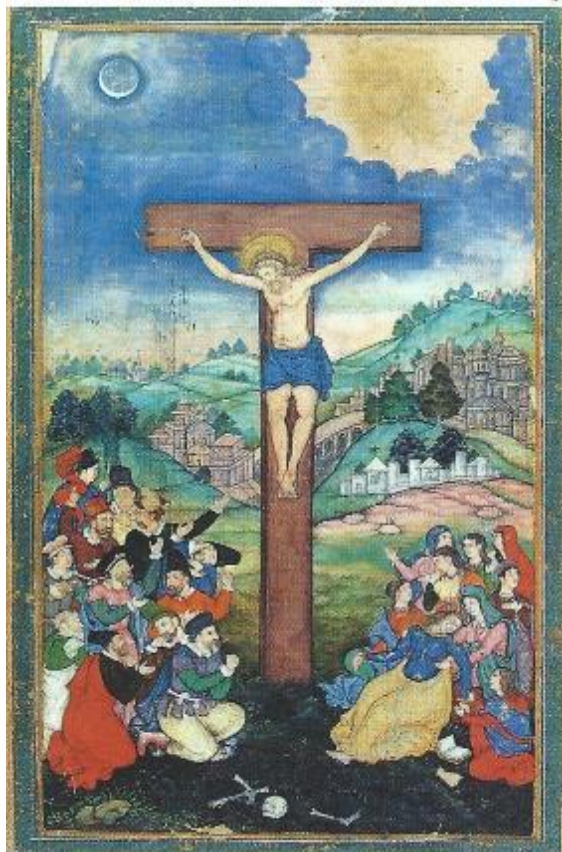


Fig. 83: *Crocifissione*, attr. a Kesu Das (ca. 1580).
British Museum, Londra (Inv. 1983, 10-15.1).

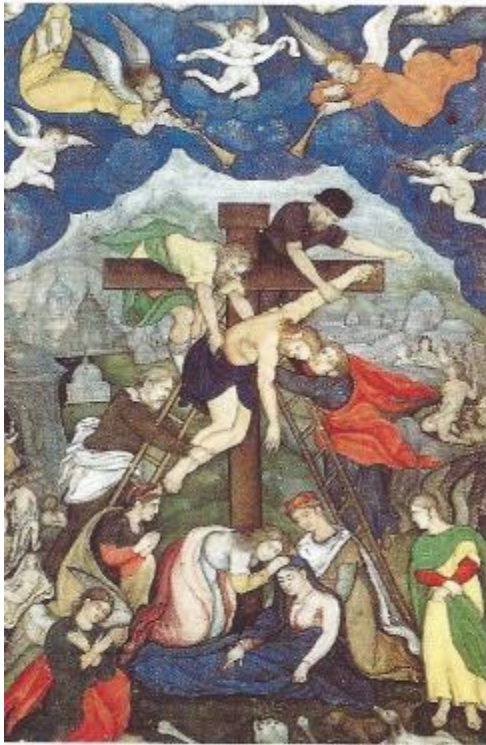


Fig. 84: Deposizione di Gesù dalla croce (1598). Victoria & Albert Museum, Londra (Inv. IS 133-1964, f. 79b).



Fig. 85: Deposizione di Gesù dalla croce (1520-1521). Incisione. Marcantonio Raimondi dopo Raffaello. Palazzo Fontana di Trevi, gabinetto disegni e stampe, Roma.



Fig. 86: San Giovanni, attr. ad Abu'l Hasan (1600-1601). The Ashmolean Museum, Oxford.



Fig. 87: Crocifissione, Albrecht Dürer (1511). Metropolitan Museum of Art, New York.
Fig. 88: Crocifissione, Albrecht Dürer (1511). Metropolitan Museum of Art, New York. Dettaglio.



Fig. 89: Adamo (prima metà XVII sec.). Chester Beatty Library, Dublino



Fig. 90: Torso del Belvedere, attr. ad Apollonio di Atene (I sec. a.C.). Museo Pio Clementino, Roma.

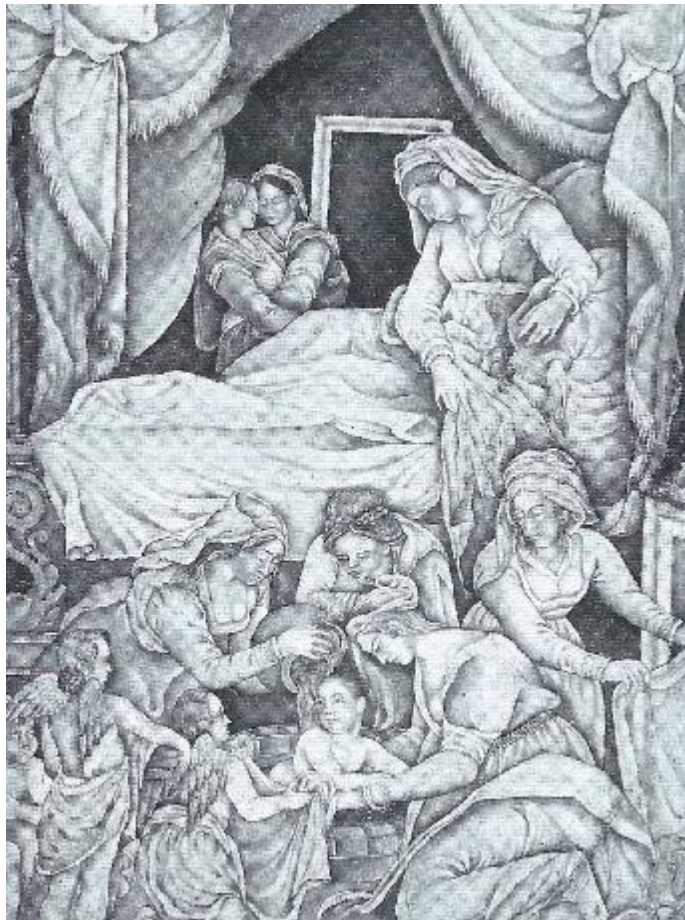


Fig. 91: Nascita della Vergine (ca. 1683). Museum of Fine Arts, Boston (Inv. 14.687.).



Fig. 92: Nascita della Vergine, attr. a Cornelis Cort, incisione (1581).



Fig. 93: Madonna con bambino. Mughal.

Fig. 94: Madonna dell'albero, Albrecht Dürer (1513). Royal Collection, Windsor Castle, Londra.



Fig. 95: Vergine con il Bambino (ca. 1600). British Museum, Londra (Inv. 1942, 1-24.02).

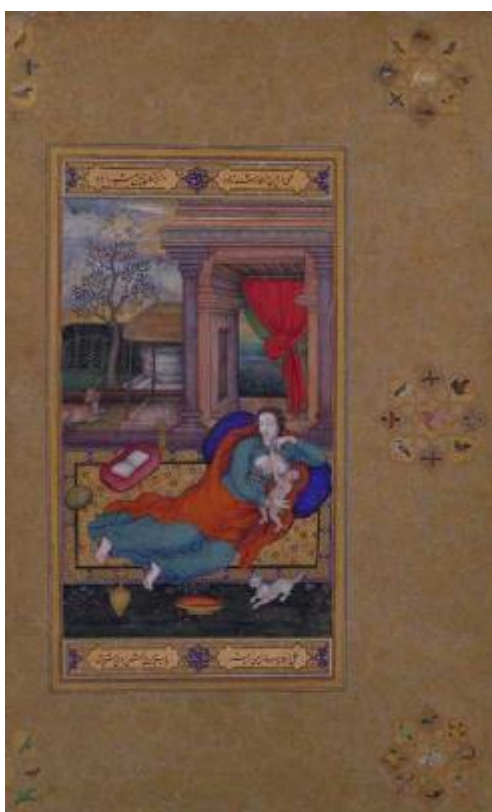


Fig. 96: Vergine con il Bambino, attr. a Basawan (1590-1600). San Diego Museum of Art, San Diego (Inv. BACQ 769).

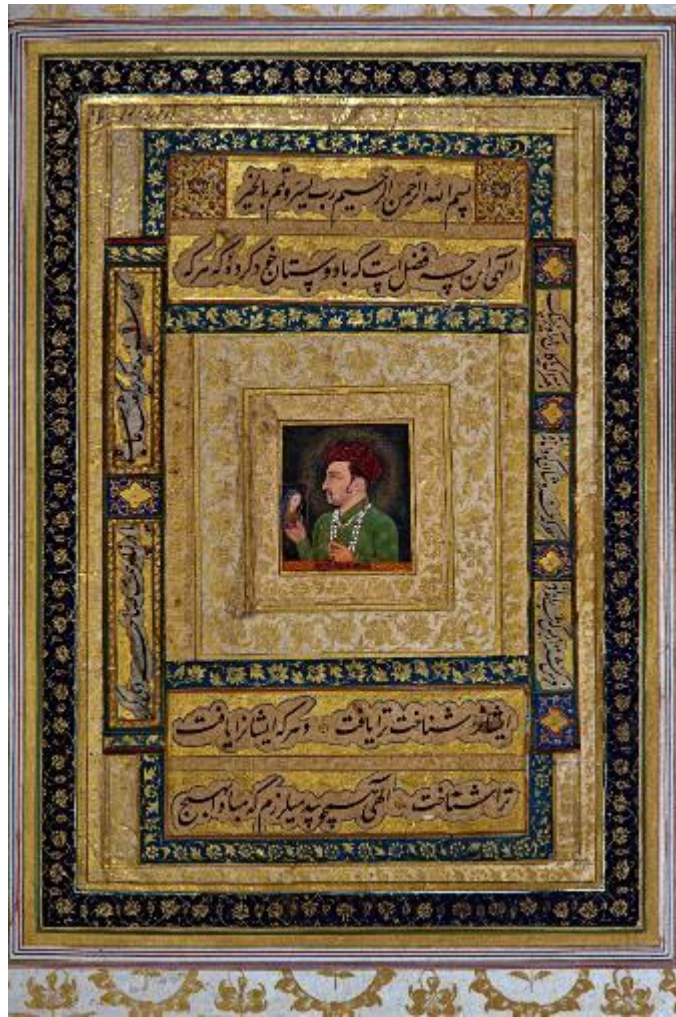


Fig. 97: Jahangir con un ritratto della Vergine Maria (ca. 1620). National Museum, Delhi.



Fig. 98: Jahangir con un ritratto della Vergine Maria (ca. 1620). National Museum, Delhi.
 Dettaglio

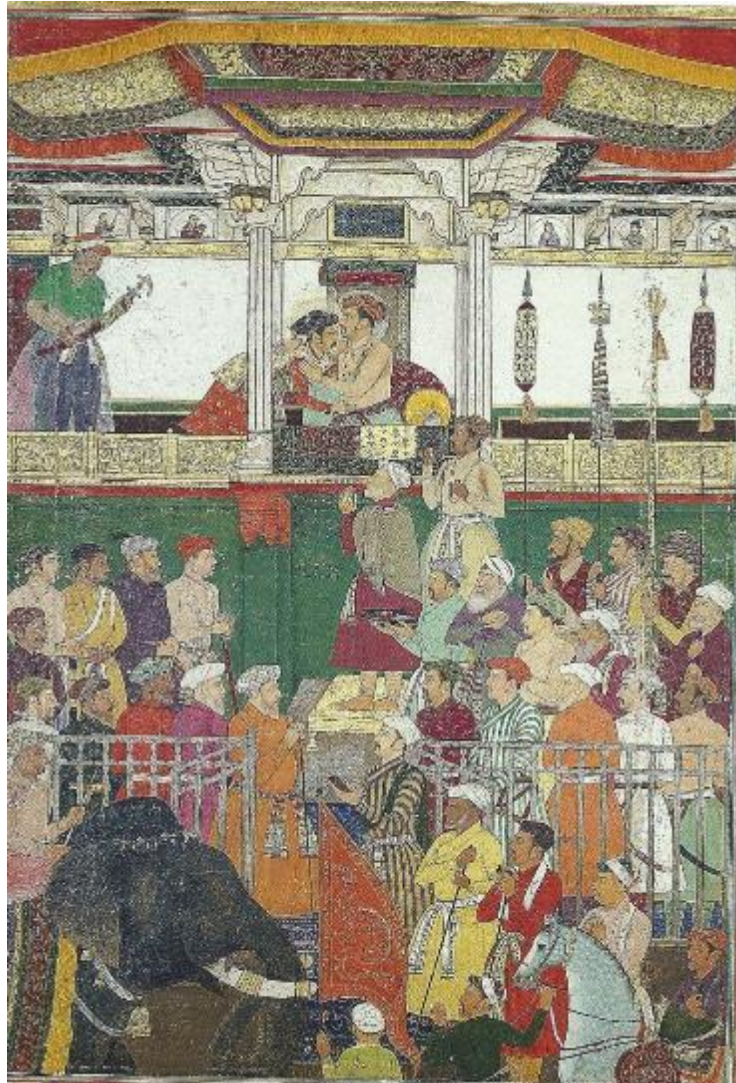


Fig. 99: L'imperatore Jahangir riceve il principe Khurram (ca. 1615). Royal Collection, Windsor Castle, Royal Library Collection, Londra (F. 194B).



Fig. 100: L'imperatore Jahangir riceve il principe Khurram (ca. 1615). Royal Collection, Windsor Castle, Royal Library Collection, Londra (F. 194B). Dettaglio



Fig. 101: Madonna con bambino. Mughal. British Library, Londra.

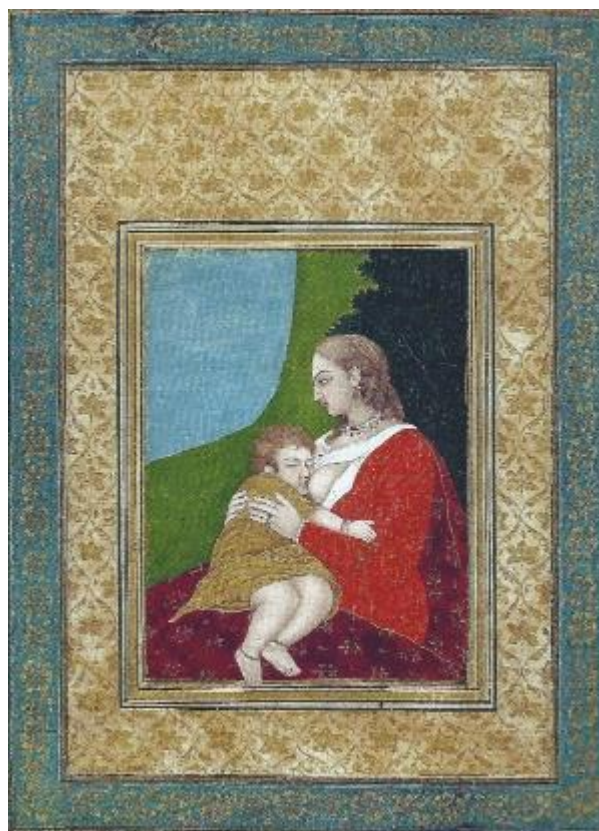


Fig. 102: Madonna con Bambino. Mughal (primo quarto XVII secolo). Collezione privata.



Fig. 103: Ritratto di Rodolfo II d'Asburgo, Hans von Aachen (1606-1608). Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Fig. 104: Particolare della veduta di Praga, attr. ad Aegidius Sadeler (1606). Incisione. Museo della città di Praga, Praga.



Fig. 105: Il salone di Venceslao nel palazzo imperiale di Praga, attr. ad Aegidius Sadeler (1607).
Incisione. British Museum, Londra.

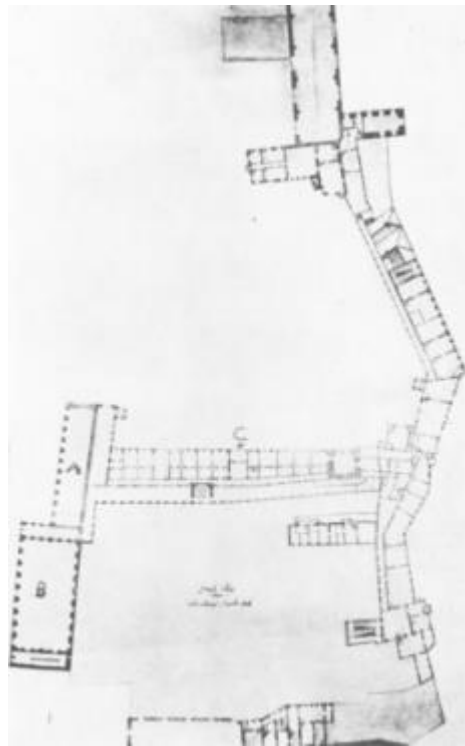


Fig. 106: Pianta del primo piano del castello di Praga (XVIII sec.). A: *Spanischer saal*; B: *Neu saal*; C: ala aggiuntiva ospitante nuove sale per collocare le raccolte imperiali.



Fig. 107: Brocca di noce delle Seyschelles, attr. ad Anton Schweinberger e Nikolaus Plaff (1602). Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Fig. 108: Coppa con uovo di struzzo, attr. a Clement Kicklinger (ca. 1570-1575). Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Fig. 109-110: *Inverno* e *Autunno*, Giuseppe Arcimboldo (1573). Olio su tela, 76 x 63.6 cm (Fig. 109), 77 x 63 cm (Fig. 110). Musée du Louvre, Parigi.

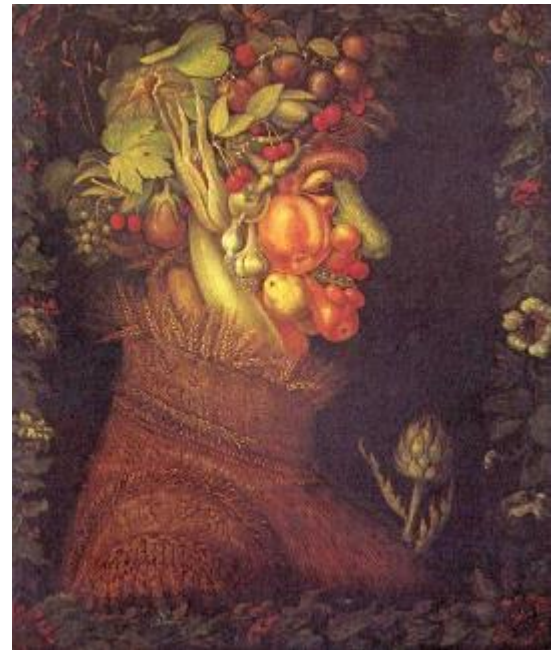


Fig. 111-112: *Primavera* e *Estate*, Giuseppe Arcimboldo (1573). Olio su tela, 76 x 63.5 cm (Fig. 111), 76 x 64 cm (Fig. 112). Musée du Louvre, Parigi.



Fig. 113: Fuoco, dal ciclo dei quattro elementi, Giuseppe Arcimboldo (1566).
Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Fig. 114: Fuoco, dal ciclo dei quattro elementi, Giuseppe Arcimboldo (1566).
Kunsthistorisches Museum, Vienna. Dettaglio



Fig. 115: *Rodolfo II ritratto come Vertumno*, Giuseppe Arcimboldo (1590).
Skokloster Castle, Stoccolma.

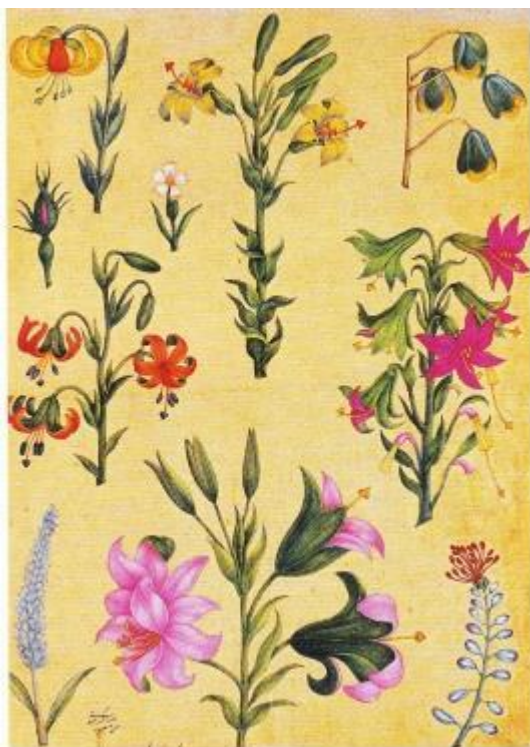


Fig. 116: Lillà ed altri fiori, firmato da Mansur (ca. 1610). Pagina tratta dal *Gulshah Album*, Gulistan Palace Library, Tehran (No.1663.).



Fig. 117: Florilegium, Adrian Collaert (1590).



Fig. 118: *Lilium*, dal *Rariorum plantarum historia*, Carolus Clusius (1601). Buckingham Palace, Londra, Royal Collection Trust.

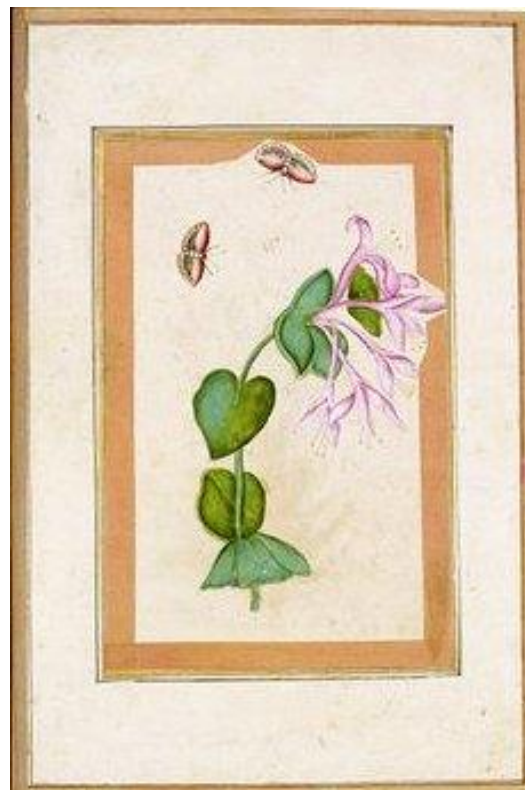


Fig. 119: Fiore, dal *Small Clive Album*. Acquerello opaco su carta. Victoria & Albert Museum, Londra (I. S.48–1956, fol. 39).



Fig. 120: *Caprifolium italicum perfoliatum*, dal *Le Jardin du Roi très Chrestien Henry IV*, Pierre Vallet (1623).



Fig. 121: **Tulipani**, firmati da Mansur (1620). Maulana Azad Library, Aligarh Muslim University, Aligarh, Uttar Pradesh.



Fig. 122: *Tulipa linifolia* Regel, M. Smith, dal *Curtis's Botanical Magazine* (1905).

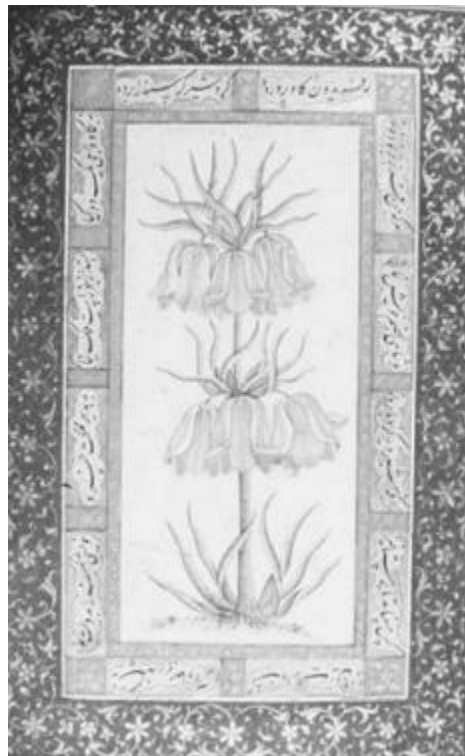


Fig. 123: *Fritillaria imperialis* (1635), pagina del *Dara Shikoh Album* (1641-1642). British Library, Londra (Add. Or. 3129, fol. 62a).



Fig. 124: Collage di uccelli tra cui il Dodo, attr. a Mansur (c.a. 1610). *St. Petersburg Album*, Accademia delle scienze/Hermitage, San Pietroburgo (F. 80a).

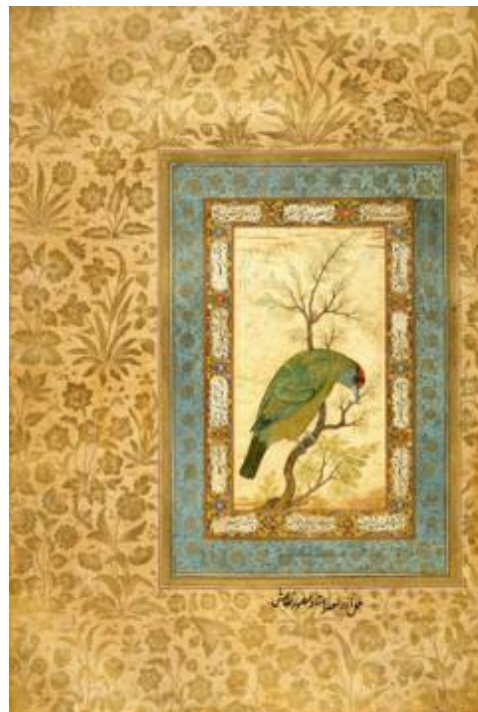


Fig. 125: *Himalayan blue-throated Barbet* (*Megalaima asiatica*), attr. a Mansur (1615). Victoria & Albert Museum, Londra (I. M.137–1921).



Fig. 126: *Picus cinereus*, dall'*Avium vivae icones*, Adrian Collaert (1640).



Fig. 127: *Falcone*, firmato da Nadir al-Asr, Ustad Mansur (1619). Museum of Fine Arts, Boston (No14.683).



Fig. 128: Falco ed altri uccelli, dall' *Avium vivae icones*, Adrian Collaert (1640).



Fig. 129: Morte di Inayat Khan (1618). Acquerello opaco su carta, 9.5 x 13.5 cm. Museum of Fine Arts, Boston (of 1912 and Picture Fund, 14.679).