



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di dottorato di ricerca in Storia delle Arti

XXX Ciclo

Tesi di Ricerca

**I "LIBRI" DI NICOLO' MANUCCI: UN PARADIGMA PER UNA
NUOVA COMMITTENZA EUROPEA IN INDIA
(1680-1820)**

SSD L-ART/02

Coordinatrice del dottorato:

Ch. Prof.ssa Martina Frank

Supervisori:

Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

Ch. Prof.ssa Paola Lanaro

Ch. Prof.ssa Elisa Bizzotto

Valutatori:

Ch. Prof.ssa Cinzia Pieruccini

Ch. Prof. Andrea Colli

Dottorando:

Gianni Dubbini

Matricola 956168

INDICE

Ringraziamenti	5
Introduzione	14
1. L'occhio del medico e il tramonto di un impero: scene di caccia e rappresentazioni nelle opere di Manucci e Legrenzi.	27
2. Un 'mediatore culturale' veneziano nell'India del Sud: ritratti di corte (Libro Rosso) e immagini etnografiche (Libro Nero) eseguite da artisti indiani (1682-1720).	75
3. Jean-Baptiste Gentil e alcuni mercenari europei alla corte di Awadh: autoritratti, immagini sociali e scientifiche in un'epoca di transizione.	144
4. Foscarini, Grisellini e Manucci: il restauro della Sala dello Scudo di Palazzo Ducale e le immagini dell'Asia (1760-1763).	195
5. La committenza di James Skinner e William Fraser: immagini etnografiche dell'India del Nord (1800-1830).	237
Nota bibliografica	268

RINGRAZIAMENTI

Durante questi tre anni di lavoro ho sviluppato un sentimento di gratitudine nei confronti di molte persone. Per questo vorrei, in esordio, ringraziare tutti dettagliatamente, in modo che questa non rimanga solo un'asciutta lista di nomi.

Questa tesi non sarebbe mai stata possibile senza la pazienza e la mano ferma del professor Giuseppe Barbieri, mio principale relatore, che mi ha reso partecipe di molti scambi di idee, contenuti e di preziose indicazioni metodologiche durante un lungo e stimolante periodo di lavoro. Lo ringrazio in particolar modo per aver costantemente incoraggiato le mie ricerche all'estero, a caccia di documenti, archivi e bibliografie tra l'Europa e l'India, e per aver approvato ulteriori finanziamenti alla borsa di studio tramite le missioni di ricerca di Ca'Foscari. Gli sono debitore per le innumerevoli e precise correzioni alle varie versioni dei capitoli e alle note a piè di pagina di questo lavoro.

Un sentimento di particolare gratitudine va inoltre alla professoressa Paola Lanaro, relatrice che ha sempre mostrato interesse nei confronti dell'impostazione multidisciplinare del lavoro e della sua natura di "storia globale" indirizzata comunque a particolari aspetti dell'arte e della committenza. Preziosi sono stati gli incontri, le discussioni seminariali e le lezioni da lei promosse e gli scambi di idee e approfondimenti sulla stesura dei vari capitoli.

Anche la professoressa Elisa Bizzotto, mia terza relatrice, è stata sempre paziente nei confronti delle mie incertezze e perplessità. Durante i nostri incontri mi ha incoraggiato ad allargare gli ambiti tematici, anche quando sembrava difficile trovare le giuste interne articolazioni. Le sono particolarmente riconoscente per avermi permesso di risolvere alcune problematiche relative alla traduzione dei documenti in inglese, fondamentali per la tesi.

Vorrei inoltre ringraziare la professoressa Cinzia Pieruccini dell'Università Statale di Milano - docente di arte indiana - per le sue

preziose correzioni della tesi in qualità di valutatore esterno, e così il professor Andrea Colli, storico dell'economia dell'Università Bocconi di Milano.

Questo lavoro è frutto di una ricerca multidisciplinare che ha avuto una genesi complicata, tra studio a tavolino, lettura e ricerca di documenti d'archivio inediti, durante varie missioni di ricerca in diverse regioni del mondo. Queste sono state condotte in Europa (Regno Unito, Irlanda e Francia) ma anche in Asia, in India in particolare, durante una missione finanziata dall'Università di Ca'Foscari nel marzo 2016, tra Hyderabad, New Delhi, Lucknow e Jaipur. Di fatto la tesi è stata concepita concettualmente in viaggio e scritta tra l'Italia e le biblioteche di Londra.

Vorrei iniziare da Venezia che fu il luogo di partenza di Nicolò Manucci in un lontano novembre del 1653. Nella città lagunare avrò per sempre un debito nei confronti del dottor Piero Falchetta, già archivistica al Dipartimento di Mappe della Biblioteca Marciana di Venezia, massimo esperto italiano di Manucci che mi ha onorato della sua amicizia e che ha sempre pazientato di fronte alle mie domande e richieste. Sempre alla Biblioteca Marciana ringrazio il personale di sala e in particolar modo la dottoressa Orfea Granzotto che mi ha permesso di consultare in totale serenità e in più occasioni i manoscritti originali di Manucci.

Presso la Biblioteca del Museo Correr ringrazio il dottor Camillo Tonini, già responsabile delle collezioni storiche, per avermi permesso di studiare e utilizzare alcuni documenti molto importanti relativi a Grisellini. Ringrazio inoltre il personale del Correr, in particolar modo il dottor Claudio e il dottor Marin per le riproduzioni dei documenti. Presso l'Archivio di Stato di Venezia ringrazio le dottoresse Paola Salmini, Alessandra Schiavon e Michela Dal Borgo, in particolare per la sua accurata selezione dei documenti relativi a Grisellini. Ringrazio inoltre il personale dell'ufficio per le riproduzioni.

L'ambiente culturale veneziano è stato sempre stimolante e moltissime persone mi hanno incoraggiato e aiutato. Ringrazio Marino Zorzi per i commenti incoraggianti sulla mia tesi fin dalla sua fase embrionale. Un grazie particolare va a Franco Ferrari Delfino dell'Ateneo Veneto per il

costante aiuto e per aver letto e commentato i primi capitoli. Sono in debito di amicizia anche con il professor Stefano Beggiora per lo scambio costante di opinioni e soprattutto per la sua gentilezza e pazienza durante un intero pomeriggio di riflessioni alla Marciana di fronte al manoscritto di Manucci e alle immagini induiste del *Libro Nero*.

Alcuni professori del dottorato interateneo in Storia delle Arti hanno dimostrato interesse al progetto fin dalla sua genesi. In particolare ringrazio la professoressa Francesca Castellani per gli scambi di opinioni sull'arte occidentale in India e l'Orientalismo, e il professor Guido Zucconi per i suoi pareri su vari temi della tesi, soprattutto sugli aspetti urbani. Il professor Marco Dalla Gassa mi ha offerto assieme al professor Barbieri la possibilità di partecipare a un convegno sul viaggio ("Nel Mezzo del Cammino", 2016) tenutosi a Ca'Foscari in Aula Baratto e di redigere un *report* pubblicato per la rivista "Arabeschi".

Durante la ricerca in Marciana la professoressa Marica Milanese, che ha curato l'edizione Einaudi del Ramusio, è stata particolarmente gentile e disponibile nella revisione di alcuni contenuti del quarto capitolo riguardanti Foscari, Grisellini e la cartografia gastaldiana: le sono molto riconoscente.

Ringrazio il professor Luca Mola' e il professor Jorge Flores, entrambi docenti presso l'Università Europea di Fiesole (EUI), per alcune preziose indicazioni di metodo utili a inquadrare la figura di Manucci in una prospettiva di storia globale e per avermi permesso di partecipare come uditore a un seminario sul mondo Indo-Persiano svoltosi nel 2014 all'EUI.

Ringrazio inoltre la professoressa Ebba Koch dell'Università di Vienna, esperta mondiale di arte Moghul, per i pareri riguardanti Manucci e l'arte indiana discussi con lei durante il convegno "Empires and Collecting" svoltosi al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel 2015. In quella stessa occasione il professor Thomas Da Costa Kauffmann dell'Università di Princeton mi ha concesso il privilegio di una approfondita discussione sull'arte dei committenti olandesi di miniature e le collezioni europee.

Ringrazio ancora il personale della Biblioteca Apostolica Vaticana, a Roma, in particolare l'archivista di sala, il dottor Paolo Dian, per avermi esortato a continuare nella trascrizione del manoscritto borgiano

riguardante l'incontro tra Gorla e Manucci. Ringrazio inoltre lo scrittore e giornalista Andrea Di Robilant per una conversazione sulla mia tesi in Piazza Farnese, ricca di spunti e prospettive. Ringrazio il professor Giovanni Levi di Ca'Foscari per le diverse ore passate a discutere sulla figura e l'opera di Grisellini, la redazione dei "Quaderni Asiatici" e Sergio Bonantini. Ringrazio Sara Mondini e Giampiero Bellingeri di Ca'Foscari per alcuni utili pareri e stimoli riguardanti la tesi e il professor Francesco Guerra per le lezioni del primo anno di dottorato. Ringrazio infine mia collega di dottorato Elisa Daniele, per i proficui scambi di idee durante questo lungo periodo di studi.

Numerosi sono i debiti di riconoscenza contratti al di fuori dall'Italia. Voglio ricordare Bruce Wannell, esperto del mondo indo-persiano, raffinato linguista nonché generoso e paziente amico. Lo ringrazio per avermi sottoposto severe ma giuste critiche, osservazioni e commenti durante tutto il periodo di stesura della tesi, oltre a fondamentali traduzioni dal persiano. Ringrazio lo studioso inglese George Michell per le importanti discussioni riguardanti il secondo capitolo e i siti di pellegrinaggio dell'India meridionale descritti da Manucci.

Del personale della British Library tengo a ringraziare il dottor Saqib Baburi e la curatrice del dipartimento di Persiano Ursula Simms-Williams per avermi consentito l'accesso al manoscritto *Tashrih al-Aqvam* di James Skinner e per avermi inviato le riproduzioni del medesimo.

Sono particolarmente grato nei confronti del dottor Jeremiah P. Losty, ex-archivista dell'India Office Archive della British Library per un prezioso scambio di e-mail sui concetti di *bazaar painting* e *Golconda school* all'interno della pittura miniata del Deccan e relativo a Manucci.

Sempre a Londra Philippa Vaughan è stata fondamentale nell'indirizzarmi alla ricerca in Scozia elargendomi generosi consigli sul ruolo dell'arte indiana nell'influenzare l'immaginario culturale europeo e la committenza. Grazie a lei sono entrato in contatto con la ex curatrice della National Gallery of Scotland, la dottoressa Anne Buddle. Ne è seguito un incontro a Edimburgo e uno scambio di importanti informazioni sul ruolo degli scozzesi in India durante la conquista coloniale.

Ho un debito particolare nei confronti del professor James Mallinson, docente di sanscrito presso la SOAS, University of London, il quale mi ha fornito preziose informazioni sugli *yogi* e sulle pratiche hindu relative a Manucci, nonché alcune significative immagini. Il mio relatore della tesi di Master alla SOAS, il professor Crispin Branfoot, docente di arte indiana, si è dimostrato un importante interlocutore, in particolare per quanto riguarda le immagini dei templi hindu dell'India del Sud in relazione alle miniature del veneziano.

Intendo sottolineare la straordinaria generosità di William Dalrymple che mi ha concesso ospitalità nella sua casa di Pages Yard a Chiswick (Londra). Lì ho avuto modo di confrontarmi con una miniatura di Claude Martin e il genere *Company School*, parte della sua collezione. Grazie a lui e a sua moglie, Olivia Fraser, mi è stato inoltre possibile viaggiare in Scozia nelle proprietà del *clan* dei Fraser di Reelig e Moniack, nei pressi di Inverness. Nell'estate del 2016 ho avuto modo di soggiornare per diversi giorni nella tenuta di Reelig. Così facendo ho avuto il privilegio di studiare lo straordinario archivio dei "Fraser Papers" custodito e ordinato in scatoloni (*bundles*) in un *caveau* della tenuta. Kathy e Malcolm Fraser sono stati di un'ospitalità e gentilezza straordinaria durante quei giorni di ricerca e mi hanno fornito preziose informazioni sul loro patrimonio documentale in relazione a William Fraser. Li ringrazio entrambi per avermi permesso di soggiornare in quel luogo evocativo e splendido che è la dimora di William e James Fraser nelle Highlands, per una immersione totale nella storia dell'arte di quel periodo così affascinante. Ringrazio inoltre Mary Fraser e il marito Rory per la generosa ospitalità di Moniack.

A Edinburgo ringrazio Rob e Anne Dalrymple per la loro fantastica ospitalità a Broodwoodside e il personale della National Library of Scotland per la consultazione delle fonti secondarie.

In Olanda la dottoressa Pauline Lunsigh Scheurleer (già curatrice delle collezioni indiane del Rijksmuseum di Amsterdam) è stata particolarmente prodiga di notizie sul *Witsen Album* in relazione a Manucci e alle miniature commissionate dagli olandesi. Si è dimostrata felice di condividerle con me attraverso una fitta corrispondenza via e-mail utile per

la scrittura del primo e secondo capitolo. Ringrazio inoltre il dottor Gjis Krutzler dell'Università di Vienna per gli scambi epistolari sull'arte del Deccan e la scuola di Golconda e il professor Jos Goomans dell'università di Leiden. Non dimentico Uroš Zver, ricercatore PhD presso la EUI di Firenze, per avermi sempre coinvolto in questi anni in quello che succedeva nella scena accademica internazionale per quanto riguarda l'India Moghul. Ringrazio anche Josh Erlich, che sta scrivendo il suo lavoro di PhD a Harvard sulla East India Company, per le discussioni a Lisbona e a Delhi e per avermi esortato a compiere il viaggio fino a Lucknow.

In Irlanda ringrazio la curatrice della Chester Beatty Library di Dublino Elaine Wright e il personale di sala. A Parigi il personale della Bibliothèque Nationale de France, sempre disponibile durante il periodo di ricerca e il servizio riproduzioni. Ringrazio inoltre la dottoressa Françoise De Valence per lo scambio epistolare. Sempre in Francia ho un debito di gratitudine nei confronti del professor Jean-Marie Lafont per gli scambi epistolari su Gentil e i mercenari francesi nell'India del Settecento.

Non posso che ringraziare nuovamente William Dalrymple per avermi ospitato alcuni giorni nella sua tenuta di Delhi, la Mira Singh Farm, assieme a Olivia Fraser. Lo ringrazio anche per avermi messo in contatto con vari esperti e per avermi concesso il suo tempo libero per riflettere su alcuni passaggi di metodo della mia tesi e sull'evolversi dell'immagine dell'India durante la conquista coloniale. Discutere di questi temi con lui è stato un privilegio e un'esperienza appassionante.

Debbo grande riconoscenza al novantenne studioso e collezionista indiano Jagdish Mittal, proprietario del Jagdish and Kamla Museum of Indian Art di Hyderabad. Lui e suo figlio Naveen mi hanno permesso di studiare in più occasioni la loro collezione privata, forse la più straordinaria esistente al mondo, soprattutto per le miniature del Deccan. Studiare e consultare dei capolavori dell'arte di tutti i tempi in quel luogo è stata un'esperienza di arricchimento sia culturale che personale, che mi ha concesso di apprezzare quel mondo di raffinatezza e tolleranza dell'India che sta purtroppo sempre più svanendo nel contesto contemporaneo.

A Jaipur ringrazio Hari, Krishna e Santi Choudhary, proprietari dello straordinario *haveli* Royal Gems and Stones e proprietari di una straordinaria collezione di miniature indiane, per la loro straordinaria ospitalità e generosità. Ringrazio anche il personale della galleria.

Tra le istituzioni e musei dell'India ringrazio il personale e la direzione del Salar Jung Museum di Hyderabad, soprattutto la dottoressa Soma Gosh, e il personale della Nehru Memorial Museum and Library e della National Museum Library di New Delhi e il National Museum di Lucknow. Durante il mio viaggio in India ringrazio per l'ospitalità Paola e Howard Wei e Lia, per averlo reso possibile.

A New York ringrazio la dottoressa Navina Hajat Haidar, curatrice del Dipartimento di Arte Islamica del Metropolitan Museum per il suo *expertise* e gli incontri al MET. A Washington ringrazio inoltre la curatrice della Freer and Sackler Gallery, Debra Diamond, per alcuni commenti riguardanti una miniatura di Aurangzeb.

Ringrazio infine Cleo Nisse per i consigli e il costante sostegno e la sua famiglia per l'ospitalità londinese.

Last but not Least, ringrazio di cuore la mia famiglia per il costante supporto, per la pazienza e per l'aiuto durante questi anni.

Non potevo proprio dedicare questo lavoro a una persona sola. Ho scelto quindi di dedicarlo a tre "maestri" e amici: William Dalrymple, Bruce Wannell e James Mallinson. Insieme a Arnalda, Renzo, Marco, Marisa, Mariella, Giulio, Augusto e Gianni - loro sanno il perchè.

Nota dell'autore:

In questa tesi di dottorato si è scelto di utilizzare per le parole scritte nelle lingue indiane la grafia all'inglese, evitando i segni diacritici, secondo un uso normalizzato internazionale.

INTRODUZIONE

Da cultura a cultura gli uomini si differenziano in maniera sostanziale
per quel che riguarda le loro immagini interiori ¹

(Hans Belting)

Se li osservi tutti, non vedrai certamente qualche cosa che sia comune a
'tutti', ma vedrai somiglianze, parentele, e anzi ne vedrai tutta una serie ²

(Ludwig Wittgenstein)

In questa tesi si analizza un fenomeno che presenta degli sviluppi direttamente proiettati nell'ambito della storia dell'arte. Si tratta dell'ingresso nella storia della rappresentazione moderna di una nuova categoria di interpreti: i committenti europei di artisti indiani. L'analisi di queste figure costituisce certamente un tema poco studiato all'interno del dibattito accademico. Si propone di conseguenza un'indagine che possa condurre a una diversa comprensione delle influenze artistiche tra Europa e India nella prima età moderna.

Nell'elaborazione di questa ricerca la metodologia storico-artistica è stata affiancata da un approccio tipico delle scienze storiche. Si ritiene infatti che nella storia moderna e nella storia coloniale, nella diplomazia, nella geografia e nei resoconti di viaggio siano rintracciabili interessanti risposte ai quesiti proposti da quest'indagine ovvero: come si formò la committenza europea di artisti indiani e attraverso quali dinamiche? Quale fu il ruolo di Nicolò Manucci - viaggiatore veneziano e committente - e quale importanza ebbero i suoi "libri"? Come operarono coloro che nei decenni successivi svolsero un ruolo analogo?

Per provare a rispondere a queste domande è ineludibile una discussione all'interno della metodologia storica. Nel farlo è importante non tralasciare gli aspetti storico-economici che influirono nella storia del gusto e che determinarono la storia degli incontri culturali e lo sviluppo

¹ HANS BELTING, *Antropologia delle Immagini*, 2011, tr.it. Roma, Carocci, 2011, p. 74.

² LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche*, 1953, tr.it. Torino, Einaudi, 1980, p. 46.

dell'antropologia. L'analisi iconologica e lo studio delle rappresentazioni nel loro rapporto tra testo e immagine (Michael Baxandall) sono certamente di fondamentale importanza in questa prospettiva³.

Rispetto a queste tematiche l'Europa ha sempre costituito il punto di partenza privilegiato verso orizzonti culturali "altri", verso "altrove" più o meno remoti. Un punto di vista meramente eurocentrico (e quindi etnocentrico) non si ritiene possa essere più valido in questo ambito d'indagine. Le categorie prese in analisi da Edward Said nel suo studio fondamentale sull'"Orientalismo" risultano anch'esse per molti versi datate, nonostante il confronto con le medesime sia stato essenziale per lo sviluppo di questo lavoro⁴. Al posto di visioni culturali dicotomiche si propone qui l'elaborazione di un punto di vista più "aperto", plurale, specificamente orientato alla comprensione delle immagini e delle rappresentazioni.

Sul finire del XVII secolo l'Europa fu protagonista nel processo di formazione di una classe mercantile "proto-borghese", reso possibile da alcuni sviluppi fondamentali del capitalismo nelle nazioni protestanti (Max Weber)⁵. Dall'altra parte del mondo, in India, si poteva assistere invece a un cambio radicale di tendenza. Quest'inversione sarebbe stata favorita, dai primi anni del XVIII secolo fino ai primi decenni del XIX, da avvenimenti politici capaci di trascinare il Subcontinente verso la drammatica fase di dominazione straniera e coloniale. Le ragioni che resero tali sviluppi possibili appaiono collegate all'emergere di nuove categorie sociali che saranno protagoniste anche nell'ambito della committenza artistica.

Nel periodo compreso tra il 1680 e il 1820 i potenti delle corti indiane avevano iniziato a dimostrare un forte interesse per le conoscenze tecnico-scientifiche europee. Queste conoscenze ebbero una diffusione rapida grazie

³ Cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell'Intenzione: Sulla Spiegazione Storica delle Opere d'Arte*, 1985, tr.it. Torino, Einaudi, 2000, pp. 10-26. Per un punto di vista metodologico opposto ma di grande importanza e fascino, cfr. MEYER SCHAPIRO, *Parole e Immagini*, 1973. tr.it. Parma, Pratiche, 1985, pp. 5-12.

⁴ Cfr. EDWARD SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978. Il celebre studio di Said è stato lodato dall'antropologo statunitense James Clifford come «studio critico del sapere occidentale sull'esotico», piuttosto che un manifesto accademico sul colonialismo e la politica mediorientale come è stato spesso interpretato da molti studiosi: cfr. JAMES CLIFFORD, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge - Massachusetts - London, Harvard University Press, 1988, p. 256. Con Said e la sua analisi prenderanno l'avvio in maniera decisa gli studi post-coloniali e l'opera fa pertanto da spartiacque per la metodologia.

⁵ MAX WEBER, *L'Etica Protestante e lo Spirito del Capitalismo*, 1935, tr.it. (a cura di Giorgio Galli), Milano, Rizzoli, 1991, cit. p. 109.

allo sviluppo delle accademie scientifiche e del metodo newtoniano, durante la fase di "crisi della coscienza europea" (Paul Hazard)⁶. Gli stati indiani apparivano ancora decisamente arretrati dal punto di vista medico e militare rispetto a quelli europei (Geoffrey Parker)⁷. Per restare al passo con la tecnologia i dinasti locali incominciarono a richiedere la conoscenza pragmatica di due categorie di individui, categorie strettamente collegate tra di loro ed estremamente importanti per garantire il progresso delle entità politiche e degli stati territoriali. Medici, artiglieri e mercenari europei divennero così protagonisti di una nuova fase e di una svolta storica.

Nella seconda metà del XVII secolo l'impero Moghul si trovava in quella che è stata definita da molti come l'epoca del suo maggiore splendore, caratterizzata dalla più grande influenza politica, da ricchezza ed estensione territoriale⁸. In questo contesto geopolitico l'*expertise* europeo in ambito scientifico e militare incominciava a essere fortemente richiesto all'interno dell'impero. Queste nuove categorie di professionisti riusciranno nel difficile risultato di integrarsi in una complessa e sofisticata cultura.

Già alla fine del XVI secolo i Gesuiti convocati alla corte dell'imperatore Akbar a Fathepur Sikri furono coinvolti in uno scambio diplomatico-intellettuale con importanti conseguenze culturali. Queste conseguenze ebbero riflessi visibili nelle rappresentazioni artistiche dell'epoca che testimoniano la forte presenza del soggetto europeo nell'arte indiana.

Con l'entrata in scena di medici e mercenari si assiste però a un fenomeno diverso, decisamente meno considerato: l'europeo diventa diretto committente dell'arte locale, capace di stabilire relazioni con gli artisti e di comprendere nuovi aspetti figurativi. Riuscendo a relazionarsi con la cultura indo-persiana e le lingue, trovandosi da immigrati con una professione e un impiego ben retribuito, questi europei diedero luogo a quello che un importante storico dell'India nel contesto globale e della storia dell'arte

⁶ Questa definizione è stata creata dallo storico francese dei primi del XX secolo, cfr. PAUL HAZARD, *La Crisi della Coscienza Europea* 1935, tr.it. (a cura di Paolo Serini), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1946.

⁷ Cfr. GEOFFREY PARKER, *La Rivoluzione Militare. Le Innovazioni Militari e il Sorgere dell'Occidente*, 1988, tr.it. Bologna, Il Mulino, 1990.

⁸ Cfr. WOLFGANG REINHARD (a cura di), *Storia del Mondo: Imperi e Oceani, 1350-1750*, Vol. 3., 2015, tr.it., Torino, Einaudi, 2015, pp. 483-517.

connessa ha identificato come un sistema di "incontri a corte" (Sanjay Subrahmanyam)⁹.

I personaggi che erano riusciti a trovare impiego presso le diverse realtà politiche del "Gran Moghul" erano a tutti gli effetti degli avventurieri. Attratti dal lusso, dalle ricchezze e dalle lusinghe di quel mondo estraneo ed esotico, spesso dotati di una scarsa cultura, questi medici e mercenari non erano però certo privi di abilità e senso pratico. Oltre a lottare per la loro stessa sopravvivenza in un ambiente estraneo, essi riuscirono a creare un nuovo paradigma per la committenza europea in India, basato su uno stile "ibrido" e su particolari forme di realismo didascalico. Apprezzarono le tecniche dell'arte indiana, in particolar modo quelle tipiche della miniatura di scuola Moghul, eseguita su carta in acquerello e *gouache*. Si resero conto del potenziale compositivo ed espressivo di queste tecniche nel produrre opere etnografiche che potessero essere utili al potere dominante. Allegando alle immagini descrizioni e interpretazioni testuali, con i loro linguaggi inediti, questi committenti crearono uno stile mai visto prima nel Subcontinente: lo stile proprio della *Company school*, termine che si cercherà qui di contestualizzare e di definire in maniera critica¹⁰.

L'influenza europea nell'arte indiana è stata ampiamente trattata all'interno del dibattito accademico internazionale e costituisce certamente il punto di partenza imprescindibile di quest'indagine. Come è stato provato da illustri storici dell'arte indiana come Robert Skelton, Milo Beach, Rosemary Crill e Ebba Koch, dalla fine del XVI secolo in poi vi fu una costante influsso stilistico e compositivo europeo nella pittura Moghul¹¹.

⁹ Cfr. SANJAY SUBRAHMANYAM, *Mughal and Franks: Explorations in Connected History*, New Delhi- Oxford, Oxford University Press, 2005. Si veda inoltre dello stesso autore, *Courtly Encounters: Translating Courtliness and Violence in Early Modern Eurasia*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2012.

¹⁰ Cfr. MILDRED ARCHER, *Company Paintings: Indian Paintings of the British Period*, London, Victoria and Albert Museum, 1992, pp. 118-121. Per una panoramica in italiano sul termine e sui dipinti della Compagnia, cfr: CINZIA PIERUCCINI, *Storia dell'Arte dell'India: Dagli Esordi Indo-islamici all'Indipendenza*, Vol. 2, Torino, Einaudi, 2013, scheda n°52.

¹¹ Cfr. MILO CLEVELAND BEACH, *Visions of the West in Mughal Art*, in Nuno Vassallo e Jorge Flores (a cura di), *Goa and the Great Mughal*, Lisbona, Calouste Gulbekian Foundation, 2004, pp. 170-189; ROBERT SKELTON, *A Decorative Motif in Mughal Art*, in PRATAPADITYA PAL (a cura di), *Aspects of Indian Art*, Leiden, Brill, 1972, pp. 147-152; ROSEMARY CRILL, SUSAN STRONGE, ANDREW TOPSFIELD (a cura di), *Arts of Mughal India: Studies in Honour of Robert Skelton*, London, Victoria and Albert Museum, Mapin Publishing, 2004; EBBA KOCH, *Netherlandish Naturalism in Imperial Mughal Painting*, in "Apollo - The International Magazine of the Arts" (2000), pp. 29-37. Infine si cita l'opera recente scritta da uno delle massime autorità sulla pittura indiana, B.N. Goswamy, professore di storia dell'arte all'università di Chandigarh.

Molti soggetti europei (soprattutto diplomatici ma anche rappresentazioni di scene di natività e scene mitologico-religiose o naturalistiche) entrarono con decisione nella composizione delle opere dei grandi artisti indiani. Questi temi vennero ripresi anche grazie alle illustrazioni di costume di provenienza europea e a quelle dedicate ai costumi esotici che circolavano diffusamente in quel periodo grazie all'azione svolta dai missionari e tramite gli scambi diplomatici¹².

Si potrebbe affermare che il soggetto europeo abbia "conquistato" l'arte indiana ben prima della decisiva fase di conquista coloniale. Tuttavia, mentre le influenze delle stampe naturalistiche olandesi e della pittura fiamminga sono state ampiamente provate, la figura del committente europeo di artisti indiani e in particolar modo la committenza artistica di medici e mercenari, è stata decisamente sottovalutata, anche sul piano metodologico¹³. Qui la prospettiva appare infatti rovesciata. Non si tratta tanto di soggetti europei presenti nella rappresentazione indiana, ma piuttosto di alcune tematiche europee sviluppate attraverso la visione dell'artista indiano: una visione influenzata dalle scelte del committente e messa in opera dall'artista.

Una volta reso esplicito tale obiettivo mi sono proposto di affrontare questo tema nella sua genesi storica, senza la pretesa di esaurire una materia che è certamente vasta, ma non così vasta come si potrebbe pensare. L'analisi di alcune figure chiave di committenti consente di fare

Cfr. BRIJINDER NATH GOSWAMY, *The Spirit of Indian Painting: Close Encounters with 101 Great Works, 1100-1900*, London, Allen Lane-Penguin Books, 2014, soprattutto le pp. 161-163 e le pp. 315-317.

¹² Si può forse vedere l'inizio di questo fenomeno quando nel 1515 il sultano Muzafar II, governatore del Gujarat indiano, donò al Vicerè Portoghese Alfonso d'Albuquerque un rinoceronte accompagnato da uno schizzo che ispirò Albrecht Dürer nella sua celebre rappresentazione. Lo schizzo è oggi custodito al British Museum. Per uno studio recente su questo tema celebre e dalla vastissima bibliografia: cfr. GIULIA BARTRUM (a cura di), *Albrecht Dürer and his Legacy: the Graphic Work of a Renaissance Artist*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 285.

¹³ Cfr. PIERUCCINI, *Storia dell'Arte dell'India...* cit., p. 99. Cfr. inoltre: YAEL RICE, *The Brush and the Burin: Mogul Encounters with European Engravings*, in Jaynie Anderson (a cura di), *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence; The Proceedings of the 32nd International Congress of the History of Art*, Carlton, Victoria, Australia: the Miegunyah Press, 2009, pp. 305-310. Durante la missione di ricerca in India nel marzo 2016 ho avuto modo di ammirare quello che è ritenuto dei massimi capolavori della pittura della scuola di Golconda (Deccan), custodito nella collezione di Jagdish Mittal all'interno della sua casa privata. Si tratta di un'immagine di un pappagallo raffigurato mentre sta aggrappato a un ramo di un albero di mango. Il realismo della miniatura (che è stato provato già da Robert Skelton all'epoca della formazione della collezione di Mittal) deriva con certezza da una stampa dell'incisore olandese Adriaen Collaert (1560-1618). Cfr. JAGDISH MITTAL, *Sublime Delight Through Works of Art from Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art*, Hyderabad, Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art, 2007, pp. 120-121, immagine n° 30.

maggior chiarezza sul loro ruolo di interpreti dell'arte indiana attraverso uno sguardo europeo. Si è scelto pertanto di procedere attraverso l'individuazione di *case-studies* emblematici della loro epoca e strettamente collegati tra loro.

Dalla fine del XVII secolo Venezia appariva come una civiltà mercantile in lento declino rispetto alle emergenti potenze europee che si accingevano a formare i loro imperi coloniali oceanici. La Repubblica svolse però un ruolo importante tramite i suoi viaggiatori in Asia, dei quali si analizzerà in particolare la figura di un artigliere-medico veneziano diventato committente, la cui legittimazione sociale e artistica avverrà molti anni dopo nel centro del potere politico veneziano.

Nicolò Manucci (o Manuzzi) (1638-1720) ha un ruolo di cruciale importanza, come si può comprendere fin dal titolo di questa tesi. Manucci si rivela infatti una figura paradigmatica nell'analizzare committenti e artisti appartenenti ai successivi passaggi storici. Egli è il precursore di un nuovo genere interpretativo.

L'analisi si concentra sui suoi due manoscritti illustrati: il *Libro Rosso*, custodito alla Bibliothèque Nationale de France, che presenta i ritratti di corte dei principali potenti indiani e il *Libro Nero* della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che raccoglie i ritratti etnografici delle caste e dei costumi dell'India, soprattutto della regione del sud-est (vd., *ultra*, capitolo 2).

In qualità di committente e supervisore di queste due opere illustrate Manucci svolgeva chiaramente un ruolo politico-diplomatico, presentando informazioni visive e scritte da fornire allo stato veneto una volta ritornato in patria. Egli espresse infatti, ormai sopraggiunta la vecchiaia, la volontà che le sue opere giungessero in Europa e le dedicò al doge. Attraverso questa impresa contava di garantirsi uno *status* sociale, fatto comprensibile se si considerano le sue origini umili, ma tale evento non si verificò visto che egli trascorse gli ultimi giorni della sua vita in India. Garantire a se stesso e alla sua famiglia una pensione e una vita migliore era probabilmente uno dei fini pratici della stesura dei suoi "libri" illustrati. Il riconoscimento sarebbe giunto solamente molti anni dopo, a Venezia, con la

rappresentazione di un suo ritratto e di un cartiglio che ricorda le sue opere, creati durante il restauro della Sala dello Scudo per decisione del Senato veneto che assecondò la volontà del doge Marco Foscarini e l'opera del geografo Francesco Grisellini (vd., *ultra*, capitolo 4).

L'opera di Manucci presenta certamente molti interrogativi. Come poteva un autodidatta privo di cultura aver compreso l'importanza di un'operazione editoriale che si basava su immagini e su testi descrittivi di accompagnamento? La diffusione globale dei libri di costume a stampa può essere una delle risposte possibili a questo quesito. Come ha sottolineato di recente la studiosa americana Bronwen Wilson, le immagini illustrate di costume avevano una circolazione molto ampia. In questo senso gli europei potevano accedere a un mondo intero proiettato in immagini e i libri di costume esprimevano proprio questo fascino per la classificazione geografica e per la diffusione della medesima¹⁴.

Da un punto di vista dell'arte europea si ha un esempio simile a quello di Manucci (ma riferito a un altro livello sociale per quanto riguarda la committenza) più di un secolo prima, con l'opera di Nicolas de Nicolay. In qualità di geografo reale di Francia, de Nicolay si occupò dell'esecuzione di sessanta ritratti di uomini e donne presi da una grande varietà di gruppi etnici e disegnati dal vivo¹⁵.

Nell'opera di entrambi ciascuna categoria viene illustrata con puntuali raffigurazioni di costume, identificate da una didascalia e da una spiegazione nel testo d'accompagnamento. Usanze e costumi dei popoli stranieri, includendo pratiche sessuali, credenze religiose, riti funebri, vengono associati con gli aspetti performativi del corpo e dell'identità. Se ne possono trovare molti altri esempi all'interno delle celebri opere illustrate di Pietro Bertelli e Theodor De Bry e, se si vuole estendere ulteriormente il campo d'indagine, si possono includere anche i libri dei costumi veneziani di Cesare Vecellio e Giacomo Franco¹⁶.

¹⁴ Cfr. BRONWEN WILSON, *The World in Venice: Print the City and Early Modern Identity*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 2005, p. 71.

¹⁵ Cfr. NICOLAS DE NICOLAY, *Quatre Premiers Livres des Navigations et Pégrinations Orientales*, Lyon, Guillaume Roville, 1568.

¹⁶ In questa nota si è scelto di citare per ragioni di spazio e coerenza solamente alcune edizioni originali di questi lavori così celebri e fondamentali dell'editoria a stampa europea secondo frontespizio. Cfr.

Per la vastità di questo ambito potrò accennare solamente ad alcune delle principali produzioni con il fine di ricondurre il *Libro Rosso* e il *Libro Nero* a un filone di appartenenza che riesce a oltrepassare i secoli, le culture e le mode. Del resto come ha sottolineato di recente Victor Stoichita la rappresentazione dell'“altro” e della diversità culturale costituisce un “filo rosso” fondamentale nella storia dell'arte moderna¹⁷.

Con ogni probabilità Manucci ebbe modo di consultare queste opere negli insediamenti abitati da francesi, portoghesi e inglesi, oppure nelle missioni dei Cappuccini e dei Carmelitani Scalzi con i quali venne in contatto durante le sue peregrinazioni nel Subcontinente. Forse le consultò grazie agli europei presenti alla corte Moghul o grazie ai Moghul stessi¹⁸. Egli pensava che i disegni commissionati ad artisti indiani, una volta stampati e diffusi, potessero dare prestigio al doge (e a se stesso) se riprodotti dal manoscritto originale in centinaia di copie e distribuiti in un circuito internazionale, fatto che mai si verificò.

Dal punto di vista della qualità estetica certamente i “libri” di Manucci non rappresentano un'arte aulica o l'apice di un'arte di corte. Rappresentano piuttosto il prodotto di una creazione “borghese”, destinato a diverse categorie sociali con l'obiettivo di rispondere a esigenze personali e di divulgazione culturale. Un'arte non di eccelsa qualità, questo è da sottolineare, ma certamente interessante se analizzata come fenomeno sociale. Una rappresentazione artistica che risulta solidamente ancorata a una precisa realtà testuale, come verrà dimostrato sia nei brani contenuti nella sua opera, sia in quelli di un viaggiatore veneto a lui contemporaneo: il medico Angelo Legrenzi (vd., *ultra*, capitolo 1).

PIETRO BERTELLI, *Diversarum Nationum habitus centum et Quattor Iconibus in Aere icisis...*, Padova, apud Alciatum Alcia et Petrum Bertellium, 1589; JEAN-JACQUES BOISSARD, *Omnium Pene Europae, Asiae, Africae atque Americae Gentium Habitus: Habits de Diverses Nations de l'Europe, Asie, Afrique et Amérique*, s.l. Abraham de Bruyn Excudit, Joos de Bosscher, 1585. THEODORE DE BRY, *Collectiones Peregrinatorum in Indiam Orientalem et Indiam Occidentalem, XVIII Partibus...*, Francofurti, Matheo Merian, 1590-1634; GIACOMO FRANCO, *Habiti d'Huomeni et Donne Venetiane con la processione della Serenissima Signoria et altri Particolari cioè Trionfi Feste et Cerimonie Pubbliche della Nobilissima Città di Venetia*, Venezia, Giacomo Franco, 1610. ID., *Effiggie Naturali dei Maggiori Principi et più Valorosi Capitani*, Venezia, Giacomo Franco, 1596; CESARE VECCELLIO, *Degli Habiti Antichi et Moderni di Diverse Parti del Mondo, Libri Due...*, Venezia, presso Damian Zenaro, 1590.

¹⁷ Cfr. VICTOR STOICHITA, *L'Image de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et 'Gitans' dans l'Art Occidental des Temps Modernes*, Paris, Musée du Louvre, 2014.

¹⁸ Sulla volontà dei Moghul di una conoscenza globale del mondo e di conseguenza anche dell'arte e del ruolo e influenza delle stampe europee, cfr. RUMATHI RAMASWAMY, *Conceit of the Globe in Mughal Visual Practice*, in “Comparative Studies in Society and History” 49 (2007), n°4, pp. 751-782.

Dopo aver esaminato nei primi due capitoli il ruolo di Manucci e dei suoi "libri" illustrati e aver ripreso nel terzo questo tema per quanto riguarda la creazione di una geografia storica del potere a Palazzo Ducale, entriamo in una nuova epoca.

Durante il "Secolo dei Lumi" si affaccia in India un'altra importante figura di committente: il colonnello francese Jean-Baptiste Gentil (vd., *ultra*, capitolo 3). In qualità di consulente militare presso il *nawab* del regno di Awadh, egli si farà interprete di un potere in declino, quello francese, che stava perdendo la competizione coloniale contro un avversario agguerrito e multiforme: la East India Company. Se Manucci risulta rappresentativo di un'influenza politica straniera molto limitata negli affari interni degli stati indiani e appare più uno straniero integrato a corte che un colonizzatore europeo, con Gentil invece il contesto è cambiato. Il suo ruolo di committente e i suoi interessi manifestano un atteggiamento di tipo coloniale, sebbene anch'egli risultasse integrato alla corte cosmopolita di Awadh.

Un punto di vista particolare mi ha indirizzato all'analisi di alcuni risvolti del *patronage* del colonnello Gentil. Si tratta di un aspetto metodologico sottolineato dalla studiosa americana Meredith Martin. La sua domanda è la seguente: «un manoscritto illustrato del XVIII secolo prodotto da artisti indiani ma commissionato da un francese, costituisce materiale di ricerca per lo studioso dell'Asia meridionale o per quello che si occupa di arte europea?»¹⁹. Il caso di Gentil appariva rappresentativo di questa problematica così ricca di stimoli. Mi sono pertanto proposto di sviluppare questo tema alla luce della ritrattistica militare prodotta tra le corti di Lucknow e Faizabad e in relazione ad alcune prospettive di geografia storica "ibrida". Queste tematiche vengono conseguentemente inquadrare nel contesto di diffusione del genere pittorico chiamato *Company School* che raggiungerà la sua forma compiuta nella fase matura del dominio britannico in India.

¹⁹ MEREDITH MARTIN e DANIELA BLEICHMAR (a cura di), *Introduction: Objects in Motion in the Early Modern World* in "Art History" 38 (2015), issue 4, pp. 604-619, qui p. 612.

Nel quinto e ultimo capitolo viene preso in esame il ruolo di due mercenari scozzesi nella Delhi dell'inizio del XIX secolo: James Skinner e William Fraser. Nel caso di Skinner, ufficiale anglo-indiano, il paradigma manucciano del *Libro Rosso* (ritratti dei principi) e del *Libro Nero* (ritratti etnografici) viene ripreso per la creazione di due analoghe opere manoscritte miniate. Realizzati come espressione visiva del potere coloniale britannico presso la corte di Delhi, i manoscritti di Skinner costituiscono dei veri e propri capolavori di questo genere. A differenza di Manucci e Gentil, Skinner risulta esponente di una committenza occidentale particolarmente facoltosa, che può permettersi di far eseguire i suoi due "libri", il *Tashrih al-aqvam* (Descrizione delle Caste Sociali) e il *Tazkirat al-umara* (Biografia dei Nobili), dai migliori artisti della Delhi dell'epoca.

A causa di conflitti e carestie la classe dirigente Moghul appariva allora ormai incapace di sostenere i costi di un mecenatismo artistico. Per questo gli artisti della capitale furono costretti alla ricerca di un lavoro e lo trovarono grazie alla nuova classe borghese-aristocratica britannica insediatasi ai vertici amministrativi e di governo. Una classe sociale fortemente interessata alla cultura indiana che aveva adottato nella vita privata lo stile di vita dei nobili Moghul (gli *omrah*), vivendo lontana dallo sguardo severo dei propri superiori che amministravano Calcutta (William Dalrymple)²⁰.

Il miniaturista indiano Ghulam Ali Khan è il principale artista al servizio di Skinner e con ogni probabilità compare in un autoritratto accompagnato da una descrizione in persiano, inedita, sul ruolo dell'artista (vd., *ultra*. capitolo 5). L'opera di Skinner viene in seguito messa in relazione con la figura di William Fraser, suo collega e amico nel mondo militare. Alcuni documenti consultati presso l'archivio privato della famiglia Fraser a Inverness offrono inoltre delle testimonianze rare e importanti per comprendere il rapporto tra il committente e gli artisti indiani reclutati.

L'epoca in cui sia Skinner che Fraser vivono segna l'ultima fase di tolleranza e convivenza tra stranieri e Moghul negli ambienti di corte, prima

²⁰ Cfr. WILLIAM DALRYMPLE, *White Mughals: Love and Betrayal in Eighteenth-Century India*, London, Harper Perennial, 2002, p. 10.

del fenomeno di segregazione razziale sancito dall'arrivo (anche a Delhi) di evangelisti e amministratori coloniali convinti del proprio ruolo di "civilizzatori". Questo fenomeno raggiungerà il suo apice negli anni '20 e '30 del XIX secolo, periodo che chiude quest'ambito d'indagine.

In conclusione, seguendo la prospettiva proposta da Hans Belting, appare chiaro come il sistema di valori del singolo committente influisca direttamente nelle scelte compiute dagli artisti indiani²¹. Si è scelto qui di investigare attraverso i loro occhi e le loro opere le caratteristiche di un'arte che è spesso di discutibile valore (a parte quella Skinner e Fraser che riuscirono a coinvolgere i migliori artisti di corte). Si tratta però quasi sempre di un'arte che è di utilità pratica al potere dominante. Il committente appare infatti intrinsecamente legato al potere in uno spettro crescente di casi, con una scarsa influenza nel caso di Manucci, un'influenza declinante nel caso di Gentil e del Senato veneto a Palazzo Ducale. Si tratta invece di un potere accentrato ed effettivo nel caso degli ufficiali scozzesi a Delhi.

Una delle conclusioni alle quali si è giunti è la presa di coscienza di come il potere politico sia in grado di influenzare la committenza artistica nella lunga durata storica. Questo si riflette nel processo di creazione delle immagini, fino a quando nel XIX secolo la messa assieme di conoscenza e informazioni diventerà uno strumento fondamentale per il dominio coloniale²². Questo lavoro si propone pertanto come uno studio sulla committenza e i suoi scopi politico-sociali, etici e antropologici. Vuole costituire un contributo alla riflessione sul potere politico delle immagini.

Dopo il 1820-30 si arriverà a una fase in cui l'arte Moghul comincerà a essere disprezzata. La tolleranza dell'epoca di Manucci sarà ormai dimenticata e la «duplice disinvoltura» dei britannici in India giungerà a conclusione (Arnold Toynbee)²³.

Pochi anni dopo l'operato di Skinner e Fraser, nel suo celebre e controverso scritto sull'educazione inglese, lo storico e parlamentare

²¹ Cfr. BELTING, *Antropologia delle Immagini...* p. 74.

²² Cfr. RICHARD H. DAVIS, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 143-150.

²³ ARNOLD TOYNBEE, *Il Mondo e l'Occidente*, 1953, tr.it. Palermo, Sellerio, 1992, p. 48.

Thomas B. Macaulay sancirà per sempre il divario abissale tra i britannici del periodo vittoriano e la cultura indiana, ponendo fine a qualsiasi idea di "ibridazione" e tolleranza. Egli scriverà alla metà degli anni '30 del XIX secolo una lettera al governatore generale dell'India britannica. Nella missiva si sanciva l'adozione dell'inglese quale lingua dell'educazione coloniale indiana, a discapito delle lingue locali, ovvero del sanscrito e del persiano²⁴. Nel testo dell'edizione originale si può leggere,

Sono pronto a far valutare l'educazione orientale agli orientalisti stessi. Non mi è mai capitato di trovare tra di loro qualcuno che potesse negare come un singolo scaffale di una ben fornita biblioteca europea possa valere più di tutta l'intera letteratura di India e Arabia²⁵.

Da questo momento in poi la cultura indiana sarà oggetto di spregio da parte del potere coloniale britannico²⁶. L'universo "ibrido" di Manucci, Gentil, Skinner e Fraser sarebbe stato rimpiazzato dalla segregazione ermetica tra le culture.

Durante la fase di evangelizzazione e durante la "grande rivolta" (Mutiny) del 1857 l'impero britannico riuscirà a soggiogare per sempre quello che, dal regno della regina Vittoria in poi, inizierà a chiamarsi "il gioiello della corona": l'India²⁷. Si tratta però dell'India del *Raj* Britannico, con tutte le peculiarità di un impero mercantile proiettato su scala globale, un impero fondato su forme di governo e strumenti capaci di garantire il proprio dominio su di una cultura millenaria, utilizzando la diffusione capillare dei costumi occidentali al pari della coercizione e della violenza.

²⁴ Sul contesto della lettera dai documenti originali cfr: HENRY T. PRINSEP, *Macaulay's Minute*, in THOMAS B. MACAULAY, *Bureau of Education. Selections from Educational Records, Part I (1781-1839)* (a cura di H. Sharp), Calcutta, Government Printing, 1919, pp. 102-130.

²⁵ THOMAS B. MACAULAY, *Bureau of Education...*p. 109. La traduzione dall'inglese è mia.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Questa definizione è stata creata dal primo ministro inglese Benjamin Disraeli già nel 1832, cfr. BENJAMIN DISRAELI, *England or France; or a Cure for the Ministerial Gallomania*, London, John Murray, 1832, p. 2.

Per questo lavoro sono stati consultati i documenti originali dei seguenti archivi italiani: Archivio di Stato di Venezia (ASVe), Biblioteca Nazionale Marciana (BNM), Biblioteca del Museo Correr (BMC), Biblioteca Apostolica del Vaticano (BAV). Nel Regno Unito e Irlanda: The British Library, India Office Archive (Londra), Reelig House, Fraser Private Papers (Inverness), Chester Beatty Library and Museum (Dublino). A Parigi: Bibliothèque Nationale de France.

In India l'indagine è stata condotta presso le seguenti istituzioni: Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art, Salar Jung Museum (Hyderabad), Lucknow State Museum, National Museum of India (New Delhi), Nehru Memorial Museum and Library (New Delhi).

CAPITOLO 1

Il medico è colui che annulla le distanze

(Bruce Chatwin, 1969)²⁸

L'India tutta è ripiena di Francesi, Inglesi,
Olandesi e Portoghesi con qualche Venetiano, ch'è cosa molto rara

(Angelo Legrenzi, medico veneto, 1679)²⁹

L'occhio del medico e il tramonto di un impero: scene di caccia e rappresentazioni nelle opere di Manucci e Legrenzi.

Nell'estate del 1679, sulle colline del Deccan, un imponente corteo del principe Muazzam-Shah Alam ³⁰ rompe la quiete dell'arido paesaggio indiano ³¹. La destinazione del corteo era Delhi città che almeno dalla conquista dell'India del grande Babur nella prima metà del XVI secolo, aveva assunto il ruolo di seconda corte imperiale dei Moghul, dopo la capitale Agra.

²⁸ Questa citazione del celebre scrittore di viaggio anglosassone Bruce Chatwin proviene da un appunto che l'autore ebbe modo di annotare in Afghanistan nel 1969. Cfr: NICHOLAS SHAKESPEARE, *Bruce Chatwin*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999, tr.it. p. 231 e nota 27. La nota rimanda agli scaffali della Bodleian Library di Oxford, Manoscritti Moderni, scatola 34, 11.7.69. Secondo la riorganizzazione degli scritti di Chatwin del 2010 da parte della Bodleian Library, la dicitura corrente dovrebbe essere: BODLEIAN LIBRARY, Chatwin Papers, *Papers Concerning Afghanistan, 1969*, MS. ENG. c. 7834.

²⁹ Angelo Legrenzi (1643-1694 ca) è stato un medico e chirurgo veneto, originario di Monselice. La sua opera *Il Pellegrino dell'Asia* (Venezia, Valvasense, 1705) entrerà a far parte dei più importanti resoconti dei viaggiatori veneti nell'Asia del Sud. Legrenzi era partito alla volta di Aleppo nel 1671, quando nel Mediterraneo imperversava la Guerra di Candia contro i turchi. Egli era al seguito dell'entourage del console veneziano di Siria Marco Bembo. Arriverà in India nel 1678, dopo aver attraversato la Terra Santa, la Mesopotamia e la Persia. Cfr: ANGELO LEGRENZI, *Il Pellegrino nell'Asia, cioè Viaggi del Dottor Angelo Legrenzi, Fisico e Chirurgo, Cittadino Veneto*, 2. Voll., Venezia, Domenico Valvasense, 1705, *Parte Seconda*, p. 216. Per la sua biografia cfr: *Angelo Legrenzi*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di Vittorio Mandelli, Vol. 64, 2005, rimanda a tutta la documentazione storico-archivistica sul personaggio. Cfr. inoltre: ALESSANDRO GROSSATO, *Navigatori Veneziani sulla Rotta per l'India: da Marco Polo a Angelo Legrenzi*, Firenze, L. S. Olschki, 1994, pp. 103-133.

³⁰ Dopo la morte del padre Aurangzeb nel 1707 e una sanguinosa guerra di successione al trono, il principe Muazzam-Shah Alam verrà incoronato imperatore dei Moghul come Bahadur Shah I. Il suo nome originario era Muhammad Muazzam. Era il secondo figlio di Aurangzeb e di Nawāb Bāi, la figlia di un sovrano del Kashmir. Durante il regno del padre venne nominato con il titolo di Shah Alam. Era nato a Burhanapur il 30° giorno del mese del Rajab 1053, secondo il calendario islamico e il 14 ottobre 1643 secondo il calendario corrente. Dal 1667 al 1677 circa ottenne il ruolo di *subādhār* (governatore provinciale) del Deccan e si stabilì a Aurangabad. Cfr: SRI R. SHARMA, *Mughal Empire in India: a Systematic Study Including Source Material*, Vol. 2, New Delhi, Atlantic Publisher, 1999, p. 605.

³¹ La data e l'ambientazione di questa scena vengono qui citati dalla descrizione presente nell'opera di Legrenzi che riporta con vari particolari quanto sopra, da testimone diretto di eventi storici. Cfr: LEGRENZI, *Il Pellegrino nell'Asia, Parte Seconda...* pp. 233-234.

Per uno spettatore quella che si presentava davanti agli occhi era una scena imponente. Dignitari, nobili, artiglieri, fanti, cavalieri, portatori, elefanti, cammelli e schiere di servitori, tutti seguivano gli standardi imperiali, mentre il principe ereditario Muazzam-Shah Alam cavalcava un destriero decorato con redini ingioiellate, scortato dai suoi uomini di corte³². Mentre il corteo continuava il suo viaggio, i nobili Moghul trovavano il tempo per dedicarsi alla caccia, una delle attività preminenti del loro rango³³ che era sempre stata collegata con l'esercizio militare e con la guerra (fig. 2)³⁴.

La caccia alla tigre in particolar modo era una delle più praticate dall'aristocrazia indiana di cultura musulmana e veniva svolta nelle sterminate regioni del paese, tra giungle, foreste e paesaggi a perdita d'occhio. Quella spedizione in particolare era partita dalla corte Moghul della città di Aurangabad che era stata scelta dal vincitore della violenta Guerra di Successione, l'imperatore Aurangzeb-Alamgir, come quartier generale³⁵. Egli aveva posto in quella corte il suo secondogenito, il principe Muazzam-Shah Alam che divenne governatore della regione del Deccan (fig. 3).

A questa magnifica scena di caccia ebbero modo di partecipare due personaggi occidentali, al pari rango dei nobili dell'*entourage* Moghul. Essi osservarono quello che si trovava davanti con stupore misto a eccitazione, nonostante non si trattasse esattamente del loro *habitat* nativo, sopra un elefante, nel caldo asfissiante dell'India centrale all'inizio della stagione dei

³² Cfr. *ivi*, pp. 233-234.

³³ Cfr. *ibidem*.

³⁴ Lo studio di Ebba Koch è forse il più importante in assoluto per quanto riguarda le miniature indiane raffiguranti scene di caccia Moghul e in particolar modo quella qui sopra rappresentata della collezione di Windsor, assieme al contesto cronologico preso in considerazione: cfr. EBBA KOCH, *Dara-Shikoh Shooting Nilgais: Hunt and Landscape in Mughal Painting*, in "Occasional Papers" 1, Washington D.C, Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 1998, pp. 11-58.

³⁵ La guerra di successione imperiale Moghul (1657-1658) è oggetto di una ricca bibliografia. Fa da autorità lo studio di JOHN F. RICHARDS, *The Mughal Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 151-164. Per una trattazione recente agile e introduttiva ma solidamente ancorata sulle fonti storiche e tradotta in italiano, cfr. ABRAHAM ERALY, *Il Trono dei Moghul. La Saga dei Grandi Imperativi dell'India*, 1997, tr.it. Milano, Il Saggiatore, 2013, pp. 263-329. Il medico francese François Bernier che si stabilì per molti anni nelle corti indiane, lascia ai posteri un celebre resoconto della Guerra di Successione al trono imperiale, dalla quale uscì vincitore l'imperatore Aurangzeb: cfr. FRANÇOIS BERNIER, *Histoire de la Dernière Révolution des États du Gran Mogol...*, Paris, chez Claude de Barbin, 1671. Per un'edizione italiana degli scritti di Bernier, cfr: ID., *Viaggio negli Stati del Gran Mogol* (a cura di Luciano Pellicani), Como-Pavia, Ibis, 1999, pp. 39-117. L'edizione originale francese consultata alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia è la seguente: ID., *Voyages de François Bernier... Contenant la Description des États du Gran Mogol de l'Hindoustan, du Royaume de Kachemire ect...*, Amsterdam, Paul Marret, 1711.

monsoni. Sono due europei, entrambi veneziani, dal *background* completamente diverso.



Fig. 1. Il paesaggio nell'entroterra del Deccan, India centrale. Foto di G. Dubbini, 2016.

Si erano incontrati pochi mesi prima, per la prima volta, alla corte del principe in veste di medici poiché l'*expertise* medico occidentale veniva particolarmente apprezzato nelle corti indiane.

Nella prima età moderna la scienza medica andava di pari passo con i conflitti e il Subcontinente indiano del Seicento appariva come una costellazione di stati in perenne guerra tra di loro, scossi da scontri di successione, faide di potere e ingerenze straniere. Questa realtà sociale costituiva il contesto ideale per lo sviluppo di tale professione, un mestiere dalla chiara vocazione tecnica.

Uno dei due personaggi chiave della vicenda qui raccontata è Angelo Legrenzi, un chirurgo cresciuto a Venezia, ma originario di Monselice. Egli viaggiava in India per piacere e per riportare in patria nuove informazioni botaniche, mediche, naturali, storiche e antropologiche da quell'esotico

continente. Il suo diario di viaggio offre una descrizione molto precisa della scena di caccia citata, alla quale egli assistette in prima persona³⁶.



Fig. 2. Windsor, Royal Collection Trust, Collezione della Regina Elisabetta II: anonimo artista indiano del XVII secolo L'imperatore Shah Jahan, nonno di Shah Alam-principe Muazzam, a caccia di cerbiatti. Dal *Padshahnama* (Cronaca degli Imperatori del Mondo), manoscritto imperiale minato e illustrato, 1656-57 (courtesy Royal Collection Trust).

Questa scena è unica e carica di conseguenze sul piano metodologico e storico-artistico. Essa offre infatti il giusto "episodio" che permette di introdurre la materia della committenza europea e dell'esperienza dei viaggiatori nel descrivere la realtà indiana per immagini, sia testuali, sia artistiche³⁷. Nella vastissima storia degli incontri tra Europa e India, tale scena di caccia è certamente una rara testimonianza della presenza occasionale di due medici europei in un contesto di corte indiano. Oltre alle

³⁶ Cfr. LEGRENZI, *Il Pellegrino nell'Asia, Parte Seconda...* pp. 233-234.

³⁷ Per questo punto di vista metodologico volto a creare una particolare struttura narrativa e metacritica di questo primo capitolo, ho trovato importanti suggestioni nel seguente saggio: GIUSEPPE BARBIERI, *Il Vento e la Legge. Francesco Trento e il Circolo di Villa Eolia*, in "Studi Veneziani" 7 (1983), pp. 81-141.

circostanze casuali e del tutto originali, ci introduce a una categoria sociale del tutto particolare nell'India del Seicento.



Fig. 3. Los Angeles County Museum of Art: anonimo artista indiano del XVII secolo, ritratto di un giovane Shah Alam (principe Muazzam) prima di diventare l'imperatore Bahadur Shah I, acquerello su carta opaca con inserti dorati, 1675 circa 17,94x10,6 cm (courtesy LACMA).

All'interno della stessa si può riscontrare, inoltre, il congiungersi metodologico di testo e immagine, secondo quel principio che Michael Baxandall ha avuto modo di definire nella sua riflessione sulle rappresentazioni di una determinata epoca, individuabili tramite le descrizioni testuali³⁸. Queste descrizioni sono presenti negli interstizi linguistici raffrontabili attraverso i complessi rapporti percepibili tra testo e immagine. È possibile, dunque, percepire l'occhio di un'epoca (*period eye*) attraverso la parola scritta e in questo caso specifico lo si può fare attraverso il resoconto di un medico veneto della fine del Seicento. Come ha

³⁸ Cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell'Intenzione: Sulla Spiegazione Storica delle Opere d'Arte*, 1985, tr.it. Torino, Einaudi, 2000, pp. 10-26.

scritto Baxandall, «nell'uomo gli strumenti della percezione visiva cessano di essere uniformi e cambiano da individuo a individuo», così come «ognuno elabora i dati dell'occhio servendosi di strumenti differenti»³⁹. L'occhio del medico appare di conseguenza inseparabile dalle peculiarità dello sguardo individuale, certamente portatore di alcuni aspetti di una categoria sociale, ma fortemente legato alle libere scelte e alla volontà di rappresentazione del singolo individuo.

Nel caso di Legrenzi, che aveva scelto di viaggiare attraverso nuovi territori orientali, lo sguardo deve adattarsi alle condizioni dell'ambiente che lo circonda, sperando forme culturali e caratteri naturali a lui completamente sconosciuti.

Con queste considerazioni metodologiche e tenendo in considerazione la scena iniziale e la presenza dei due medici europei (l'identità del secondo medico viene volutamente tenuta ancora nascosta) è ora necessario fare un passo indietro, di un anno.

Una parentesi storica introduttiva appare fondamentale per iniziare questa trattazione e verrà fatta utilizzando il diario di viaggio dello stesso Legrenzi e altre fonti utili a una ricostruzione il più possibile fedele di quell'epoca. Una ricostruzione incentrata sulle immagini.

Il medico veneto era arrivato a Surat, porto di accesso principale dell'India, situato sulla costa occidentale, nel giorno di Natale 1678⁴⁰. All'epoca della sua visita Surat (fig. 3) risultava essere uno degli empori più floridi dell'Oceano Indiano e per tutto quel secolo mantenne il ruolo di importantissimo porto commerciale della costa occidentale dell'India⁴¹.

³⁹ Nella sua fondamentale teoria sul *period eye* Baxandall ha evidenziato come la cultura della visione sia inestricabilmente legata alla parola scritta e come così ugualmente lo sia l'occhio di un'epoca. In questo senso i testi accompagnano e contestualizzano le immagini e le miniature e sono fondamentali fonti per una fedele ricostruzione di ogni epoca storica. MICHAEL BAXANDALL, *Pittura ed Esperienze Sociali nell'Italia del Quattrocento*, 1972, tr.it. Torino, Einaudi, 1978, p. 41.

⁴⁰ Cfr. LEGRENZI, *Il Pellegrino nell'Asia, Parte Seconda...* p. 192.

⁴¹ Per due studi generali sul periodo storico preso in considerazione, tra India e Europa: cfr. HERMANN KULKE e DIETMAR ROTHERMUND, *Storia dell'India*, 1982, tr.it. Milano, Garzanti, 1991, pp. 236-240; JEAN LOUIS MARGOLIN e CLAUDE MARKOVITS, *Les Indes et l'Europe. Histoires Connectées, XVe-XXIe Siècle*, Paris,

Oltre alla sua funzione strategica, che suscitava gli appetiti delle compagnie privilegiate olandesi, inglesi e francesi (tutte stabilirono delle *factories* in città), Surat aveva anche un significato particolare per i musulmani osservanti. Era la via d'accesso per i pellegrini (*haji*) che affrontavano il lungo viaggio oceanico verso la Mecca.⁴² Non a caso veniva chiamata la "porta dell'India" (fig. 4).

All'inizio del Seicento la città era sotto il dominio degli olandesi, i quali avevano scalzato lo strapotere portoghese nel mercato delle spezie e si erano aggiudicati anche quello della seta⁴³. Un importante colpo al predominio commerciale di Surat e degli olandesi si registrò nel 1661 con la concessione del porto lusitano di Bombay come dote di nozze di Caterina di Braganza al sovrano della 'Restaurazione' Carlo II d'Inghilterra. Pochi anni dopo, nel 1662, l'inglese East India Company, già attiva dalla fine del Cinquecento, stabilì in quell'isola la più importante stazione commerciale nella costa ovest del Subcontinente indiano⁴⁴. È l'anno di ascesa della East India Company, con esiti importantissimi per la storia dell'India.

Gallimard, 2015, pp. 113-178. Cfr. inoltre: WOLFGANG REINHARD (a cura di), *Storia del Mondo. Imperi e Oceani (1350-1759)*, 2015, tr.it. Vol. 3, Torino, Einaudi, 2016 pp. 483-517.

⁴² Cfr. KIRTI N. CHAUDHURI, *Some Reflections on the Town and Country in Mughal India*, in "Modern Asian Studies" 2 (1978), n° 1, Cambridge University Press, pp. 77-96, in particolare p. 88.

⁴³ La Compagnia Olandese delle Indie Orientali (in olandese VOC, acronimo di *Verenigde Oostindische Compagnie*) era stata creata nel 1602. Nel periodo preso in considerazione era in stretta competizione per quanto riguarda i commerci asiatici con la East India Company inglese. Nella competizione tra le due si aggiunse nel 1664 la *Compagnie des Indes Orientales*, fortemente voluta dal ministro del 'Re Sole' Luigi XIV, Jean Baptiste Colbert per arginare il monopolio britannico e addirittura danese in India. Anche in questo contesto alcuni medici fecero da mediatori. Si veda per questo dettaglio nello specifico il rapporto che il celebre medico francese alla corte dei Moghul, François Bernier, spedì a Colbert da Surat per aggiornarlo sullo stato del commercio delle Indie. A tale proposito: cfr. NICHOLAS DEW, *Orientalism in Louis XIV's France*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 161.

Per uno studio particolarmente recente e aggiornato sulla complessità di questi fenomeni e che racchiude una bibliografia vastissima: cfr. ANDREA COLLI, *Dynamics of International Business. Comparative Perspectives of Firms, Markets and Entrepreneurship*, London - New York, Routledge, 2016, pp. 41-43 e p. 49.

Per la VOC, compagnia privilegiata olandese, cfr. G. S. FEMME, *The Dutch East India Company: Expansion and Decline*, Zutphen, Walburg Pers, 2003. Cfr. inoltre, per la società olandese del Seicento e le Indie, uno studio di tipo generale quale quello di RENÉE KISTEMAKER e ROELOF VAN GELDER, *Amsterdam 1275-1795. Buon Governo e Cultura in una Metropoli di Mercanti*, 1982, tr.it. Milano, Arnoldo Mondadori, 1982, pp. 72-80.

Si riportano qui alcuni dei testi classici riguardanti la civiltà olandese del Seicento nel contesto storico economico globale con un'attenzione particolare all'Asia e alla relativa produzione artistica: cfr. SIMON SHAMA, *The Embarrassment of Riches: an Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, Collins, 1987 e JOHAN HUIZINGA, *La Civiltà Olandese del Seicento*, 1941, tr.it. Torino, Einaudi, 1967; TIMOTHY BROOK, *Il Cappello di Vermeer. Il Seicento e la Nascita del Mondo Globalizzato*, 2010, tr.it. Torino, Giulio Einaudi, 2015, pp. 91-125.

⁴⁴ Si veda a tal proposito l'opera del professor Donald F. Lach, storico dell'Università di Chicago. Nel terzo volume riguardante la storia 'connessa' di Asia ed Europa nella prima età moderna egli presta grande attenzione alla storia e alle vicende indiane. Cfr. DONALD F. LACH e EDWIN J. VAN KLEY (a cura di), *Asia in the Making of Europe. A Century of Advance*. Vol. 3, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1993, p. 83.

Partito dal porto persiano di Bandar Abbas su una nave olandese, dopo trentotto giorni di navigazione in una faticosa quanto rischiosa traversata oceanica (il vascello venne anche attaccato dai pirati), il dottor Legrenzi era giunto incolume a Surat⁴⁵. Dopo il suo approdo egli descrive l'attività brulicante della città portuale indiana di fronte alle mura acquee:

Qui dammo a fondo in faccia al Rio Tapì. Qui si fermano tutte le navi de Mori, come all'incontro l'Europee fornito lo scarico vano a Sualì altra spiaggia [...] poco meno distante dalla città dove soggiornano alcuni Europei, tutti in servizio delle loro nazioni per il carico e discarico delle mercantie.⁴⁶ [...] [Surat è] un sito favorevole per il traffico, ricevendo [...] navi da ogni parte, in modo ch'è diventata l'emporio d'un mondo⁴⁷.

Quella di Legrenzi è una testimonianza importantissima dei commerci europei in città, anche se egli non è l'unico medico a fornire informazioni di questo tipo durante un viaggio a Surat⁴⁸. Egli ha però il merito di presentare al lettore una chiara comprensione delle vicende storico-economiche della "porta dell'India" e dell'ascesa e declino nella sua epoca delle compagnie mercantili europee. Fornisce inoltre la propria interpretazione storica di tali fenomeni e scrive:

Dopo che li signori Portoghesi non senza le più dispendiose navigazioni approdarono a queste terre, li signori Olandesi ben presto ne seguirono la traccia [e] al loro essemplio si mossero i signori Inglesi, e Francesi infine⁴⁹.

In quell'epoca la città rappresentava una realtà particolarmente complessa. Fin dalla sua fondazione era stata popolosa, con una grande

⁴⁵ Cfr. LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* cit. p. 189.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ivi, p. 193.

⁴⁸ Per una descrizione dell'epoca di Surat si veda inoltre quella di un altro medico, contemporaneo a Legrenzi, il chirurgo inglese John Fryer. Cfr. JOHN FRYER, *A New Account of East-India and Persia: in Eight Letters Being Nine Years Travels, Begun 1672 and Finished 1681*, London, Chiswell, 1698. Cfr. inoltre, *Encyclopedia Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/freyer-john-writer-and-doctor> e il lavoro di CYRIL ELGOOD, *A Medical History of Persia and of the Eastern Caliphate*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951, p. 397.

⁴⁹ LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* cit. p. 201.

varietà di etnie che convivevano con gli europei quali turchi, ebrei, arabi, persiani e armeni. Tutte queste etnie erano dedite al commercio⁵⁰.



Fig. 4. Londra, Greenwich, National Maritime Museum, Queen's House: Ludolph Backhuysen, particolare della veduta del porto di Surat, olio su tela, 1670 circa, 66x167,6 cm, foto di G. Dubbini, 2016 (courtesy NMM).

Una notevole tolleranza religiosa reciproca e costanti sforzi per mantenere i migliori rapporti tra europei e asiatici, in un'ottica volta a favorire gli scambi, erano i principi fondamentali che garantivano il buongoverno della città.

Gli europei erano ben voluti ed era stata data loro la concessione dallo stesso imperatore Moghul di essere liberi di gestire i loro traffici senza interferenze. I mercanti occidentali che si preparavano a una strenua difesa in caso di razzie e violenze nei loro confronti vennero lasciati in pace persino quando, nel gennaio 1664, diversi anni prima dell'arrivo di Legrenzi, il

⁵⁰ Cfr. SAGUFTA PARVEEN, *Surat as a Major Port-Town of Gujarat and its Trade History*, in "IOSR- Journal of Humanities and Social Science" 9 (2014) issue n° 5, pp. 69-73 e pp. 70-71.

geniale e leggendario condottiero Maratha Shivaji si dedicò all'assedio e al saccheggio di Surat⁵¹.

La popolazione che abitava la città da secoli era inoltre divisa in tre grandi gruppi di appartenenza culturale e religiosa: gli hindu, i più numerosi e, a seguire, i musulmani, responsabili dell'amministrazione civile e militare. Vi erano anche i parsì, mercanti ricchissimi di origine iraniana e di religione zoroastriana, giunti dall'Iran da rifugiati nella regione indiana del Gujarat fin dall'epoca più antica.⁵²

La città doveva quindi apparire estremamente cosmopolita, un particolare "melting pot", arricchito dalla massiccia presenza dei nativi indiani,

un popolo per così dire infinito con diversità di leggi e costumi, Mahometani, Gentili, Persiani, Arabi, Hebrei, e non pochi Christiani rimasti dopo la morte del Santo Apostolo Thoma, onde non è meraviglia se hoggidì sia popolatissima l'India.⁵³

Nella sua relazione Legrenzi fornisce anche un affresco storico introduttivo sulle vicende riguardanti i sovrani indiani che risulta di estremo interesse. Egli stabilisce un chiaro distinguo tra i potenti dell'India, attribuendo il dominio universale all'imperatore dei Moghul, in quell'epoca Aurangzeb-Alamgir, figlio di Shah Jahan e vincitore della guerra di successione al trono contro il fratello, il principe Dara Shikoh.

L'altra importante realtà politico-territoriale era quella del sultanato di Golconda (l'attuale Hyderabad), governata dalla dinastia dei Qutb Shahi, uno dei sultanati dell'India più prosperi e opulenti che possedeva le celebri miniere di diamanti, all'epoca unica fonte disponibile al mondo di quelle pietre preziose. Per quanto riguarda la distribuzione geografica degli europei, Legrenzi riconosce che la parte occidentale della costa era di

⁵¹ Cfr. Michelguglielmo Torri, *Storia dell'India*, Bari, Laterza, 2000, pp. 288-289. Cfr. ERALY, *Il Trono dei Moghul...* cit. p. 394. Cfr. MICHAEL N. PEARSON, *Shivaji and the Decline of the Mughal Empire* in MEENA BHARGAVA, *The Decline of the Mughal Empire*, New Delhi, Oxford University Press, 2014, pp. 84-106 e in particolare p. 92.

⁵² Si veda inoltre un testo molto recente e importante sull'argomento che ha analizzato in maniera brillante il tema della diffusione dello zoroastrismo fino ai giorni nostri, con annessa bibliografia, cfr: GERARD RUSSELL, *Regni Dimenticati: Viaggio nelle Religioni Minacciate del Medio Oriente*, 2014, tr. it. Milano, Adelphi, 2016, p. 118.

⁵³ LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* cit. p. 202.

dominio portoghese, anche se sempre più osteggiata dagli olandesi, mentre gli Inglesi, una volta presa Bombay, possedevano anche un'altra piazzaforte chiave dalla parte del Golfo del Bengala: Madras. Gli olandesi, invece, erano i sovrani delle isole di Ceylon, Cochi, Malacca e Java (conquistate nel 1622), fondamentali per il controllo delle spezie e mantenevano un rapporto diplomatico particolare con il regno di Golconda (fig. 5).⁵⁴

L'India del tempo appariva quindi un universo composto da moltissime realtà politico-territoriali e religiose, tutte diverse tra loro. Oltre alla presenza costiera delle compagnie privilegiate europee, molto importanti erano le missioni religiose che fin dal Cinquecento, con i Gesuiti alla corte dell'imperatore Akbar, avevano proposto nuove forme di relazioni culturali, che vennero rappresentate dagli artisti Moghul in varie miniature a soggetto europeo⁵⁵. Se nella Goa portoghese l'Inquisizione dei Domenicani prosperava, vi erano anche altri ordini monastico-religiosi cattolici, quali i Cappuccini e i Carmelitani Scalzi della costa del Malabar⁵⁶.

Ma torniamo all'esperienza di Legrenzi. Dopo aver visitato in maniera approfondita Surat e dopo averla descritta nei particolari, egli decide di continuare a viaggiare. Così ricorda questa sua scelta,

Sodisfatta la curiosità mia [...] si come era mio genio di penetrare nell'Indie [...] fatta dunque allestire una carrozza con le cose tutte occorrenti al bisogno, intrapresi il viaggio a quella parte [verso] il Regno del Dacan ⁵⁷.

Una volta decisi a partire, il medico si trovò a percorrere i territori dell'interno a bordo di una sorta di calesse, come si può vedere nella figura 6 e come ha raccontato il celebre viaggiatore francese Jean-Baptiste

⁵⁴ Cfr. GROSSATO, *Navigatori Veneziani...* p. 110. Il professor Grossato è uno dei pochissimi studiosi a essersi occupato del viaggio di Legrenzi all'interno dell'India, ma nel suo libro si sofferma più sulle vicende antropologiche generiche che sui fatti riguardanti la storia coeva al medico veneto e alle dinastie locali, oltre che sui problemi storico artistici collegati che vengono qui invece interpretati in questa prospettiva.

⁵⁵ Per un punto di vista recente su queste immagini e la storia connessa ad esse, cfr: NUNO VASSALLO e JORGE FLORES (a cura di), *Goa and the Great Mughal*, Lisbona, Calouste Gulbekian Foundation, 2004, pp. 190-199.

⁵⁶ Cfr. per questi argomenti: FRANCO COSLOVI (a cura di), *India tra Oriente e Occidente: l'Apporto dei Viaggiatori e Missionari Italiani nei secoli XVI-XVIII*, Milano, Jaca Book, 1991.

⁵⁷ Si intende qui il regno del Deccan. LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia, parte seconda...* cit. p. 213

Tavernier nel suo *Viaggio in India*.⁵⁸ Legrenzi era pronto ad affrontare i disagi del lungo viaggio via terra, a bordo di una vettura trainata da buoi e condotta da servitori indiani, con un palanchino per proteggersi dal sole. Così, tra uno scossone e l'altro, si addentrava nei vasti territori del Subcontinente indiano.

Le osservazioni odepatiche del viaggiatore veneto appaiono assolutamente moderne per quell'epoca. Egli sembra trarre una sorta di piacere interiore nell'atto stesso del viaggiare, facendo quasi presagire un precoce sentimento da 'Grand Tour Orientale', soprattutto quando scrive:

riesce questo viaggio di qualche divertimento, perché oltre la bellezza della terra sempre verdeggianti, e da per tutto coltivata, sodisfa l'occhio la diversità de oggetti che si presentano⁵⁹.

Descrive nei dettagli il paesaggio indiano che allieta il suo sguardo e si dedica all'osservazione degli animali selvatici che lo popolano e delle attività umana che vi si svolgono. Se queste osservazioni possono essere riconducibili a una sensibilità vicina al gusto per il Pittoresco, appare contemporaneamente davanti agli occhi dell'autore il contesto sempre più difficile di instabilità e di crisi sociale dell'impero Moghul.

Negli stessi anni l'imperatore dell'India aveva imposto ai propri sudditi una politica di scarsa tolleranza nei confronti delle minoranze religiose, esigendo una rigida osservanza dei principi dell'Islam sunnita. Il risultato di tali scelte fu quello di trasformare l'impero Moghul da regno cosmopolita caratterizzato da una tolleranza religiosa, in stato musulmano

⁵⁸ La 'carrozza' del dipinto del Greenwich Museum e la descrizione di Legrenzi trovano una perfetta corrispondenza nella descrizione del celebre viaggiatore e gioielliere francese Jean-Baptiste Tavernier che percorse quell'itinerario sul medesimo mezzo di trasporto qualche anno addietro. Ecco dall'edizione italiana: «Circa il modo di viaggiare nell'Indie, ove li buoi servono per cavalli, e camminano con bel paso [...] che abbiano le corna longhe [...] Gli Indiani si servono similmente nelli viaggi di carrozze piccole e leggiere da due buoi e per due persone, ma per maggior comodità una suol servire per una sola persona [...] e le sue bagaglie [...] Chi può pigliare tutti li suoi agij si serve d'un palanchino nel quale si sta nel viaggio con ogni comodità, ed è una specie di letticiuolo longo sei o sette piedi e largo tre con un balaustrello attorno». Cfr. JEAN-BAPTISTE TAVERNIER, *Viaggi nella Turchia, nella Persia e nell'Indie fatti e descritti in Lingua Francese da Giovan Battista Tavernier, Barone d'Aubonne, Tradotti da Giovanni Luetti, Sacerdote Francese e Fatti Stampare in Italiano*, Roma, Giuseppe Corvo, 1682, Viaggi all'Indie, Parte Seconda, Libro Primo, pp. 18-19. La prima edizione originale di Tavernier è la seguente: ID., *Les Six Voyages de Jean-Baptiste Tavernier, écuyer, baron d'Aubonne, qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes, pedant l'espace de quarante ans...*, 2 voll., Paris, chez Gervais Clouzier et Claude Barbin, 1676.

⁵⁹ LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* cit. p. 214.

governato tramite la stretta osservanza della *sharia* (la legge islamica) a discapito dei sudditi non musulmani.⁶⁰ I templi hindu vennero dissacrati e spesso demoliti e si misero in atto dei processi riconducibili a una condizione di vera e propria guerra civile⁶¹.

Assieme a un paesaggio sorprendente che allietta il suo sguardo, il medico osserva quindi anche una realtà violenta, perfettamente riconoscibile nella sua testimonianza. Sulla strada per Aurangabad, oltre a descrivere gli attacchi ai templi hindu, «li rovinosi pagodi distrutti dall'hodierno Re Orangzeb», si sofferma anche a descrivere le fortezze inespugnabili del condottiero Maratha Shivaji che all'epoca era in guerra contro il sovrano⁶².

Dopo alcuni giorni di viaggio, Legrenzi giunge ad Aurangabad, residenza preferita dell'imperatore fin da quando era stato nominato vicerè del Deccan nel 1653. Il Gran Moghul aveva deciso di spostare la corte e i suoi principi ereditari dalla città di Brampur (Burhanapur) ad Aurangabad, durante il regno del padre Shah Jahan⁶³. La città divenne così un luogo strategico dell'India centrale, nonostante la distanza di centinaia di chilometri da Agra. Aurangzeb amava il territorio collinoso del Deccan, dove aveva trascorso la maggior parte della sua vita. Inizialmente la città era denominata "Kirchi", ma egli decise in seguito di chiamarla «la città di Aurangzeb», ovvero Aurangabad.

Nel 1679 la città era governata dal principe «Sultan Massan (Muazzam), il maggiore dei figli del regnante Re Aurangzeb nato da madre Indù», protagonista della scena di caccia già menzionata⁶⁴.

Nel 1660, la carica di governatore del Deccan era stata assegnata a Shaista Khan al quale spettava l'impegnativo compito di tenere a bada e

⁶⁰ Cfr. TORRI, *Storia dell'India...* pp. 284-285.

⁶¹ Sul tema della tensione religiosa ed etnica tra Induisti e Musulmani durante il regno dell'imperatore Aurangzeb cfr. RICHARD M. EATON, *Temple Desecration and Indo-Muslim States*, in "Journal of Islamic Studies" 11 (2000), pp. 57-78. Per il Deccan del periodo cfr. ID., *A Social History of the Deccan, 1300-1761: Eight Indian Lives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

⁶² LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* p. 213-216.

⁶³ Cfr. NAVINA HAJAT HAIDAR e MARIKA SARDAR (a cura di), *Sultans of Deccan India, 1500-1700, Opulence and Fantasy*, New Heaven- London, Yale University Press, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2015, p. 9

⁶⁴ LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* p. 220.

respingere le aggressive truppe Maratte di Shivaji che conducevano costanti operazioni di guerriglia ai danni dei territori dei Moghul⁶⁵.



⁶⁵ Cfr. ERALY, *Il Trono dei Moghul...* pp. 393-392.



Fig. 6. Londra, Greenwich, National Maritime Museum, Queen's House: Ludolph Backhuysen, particolare con viaggiatore o mercante europeo su una carrozza con palanchino per ripararsi dal sole mentre è assistito da portatori indiani, 1670 circa. Foto di G. Dubbini, 2016 (courtesy NMM).

Dopo alcuni fallimenti e umiliazioni, Aurangzeb, avvertendo che la situazione stava per sfuggirgli di mano, si risolse ad assegnare il governatorato del Deccan al figlio, il principe Muazzam-Shah Alam. Il giovane si dimostrò però piuttosto riluttante nell'intraprendere le operazioni militari contro i Maratti, preferendo alle campagne militari una comoda vita di corte tra le mura di Aurangabad, godendo tutti gli agi del suo *status* sociale⁶⁶.

Di conseguenza i Maratti, condotti dall'intraprendente Shivaji, riuscirono a formare, attraverso una significativa serie di vittorie, uno stato hindu che si estendeva dalle regioni costiere del Karnataka e del

⁶⁶ Cfr. *ibidem*.

Maharashtra, fino all'interno del Deccan⁶⁷. Le tecniche di guerriglia, la velocità e la sorpresa erano fondamentali per Shivaji, che si sarebbe affermato negli anni come un condottiero imprevedibile, una figura leggendaria che rimane ancora oggi sacra per gli hindu⁶⁸.

Questo è dunque il contesto storico della visita di Legrenzi nel Deccan. Tale contesto che non è mai stato oggetto di attenzione da un punto di vista accademico in relazione al viaggiatore veneto, è il medesimo della scena di caccia descritta all'inizio del capitolo.

Ma torniamo alle ulteriori osservazioni di Legrenzi. Importanti rimangono le descrizioni di corte riportate dal medico nel suo diario di viaggio. Egli si sofferma sugli edifici e sulla cultura aristocratica Moghul. Descrive accuratamente il serraglio reale e gli edifici più importanti, come il *Bibi Ka Maqbara*, un imponente monumento funerario completato nel 1661 in memoria della defunta moglie di Aurangzeb, la Begum Dilras Banu. È questo ancora oggi l'edificio cittadino più importante di Aurangabad (fig. 7)⁶⁹. Il monumento voluto dall'imperatore, pur imitando in gran parte il Taj Mahal, è edificato in stucco piuttosto che in marmo (solo la tomba è rivestita di tale materiale). Nonostante la sua maestosità è chiaramente percepibile una modesta attenzione ai dettagli e alle proporzioni, rivelando il declino dell'architettura provinciale Moghul.⁷⁰ Un declino prima di tutto

⁶⁷ Cfr. Ivi, p. 412. La loro strategia prevedeva di non umiliare i Moghul con attacchi tesi alla conquista di Aurangabad e Burhanpur in modo da evitare una repressione feroce da parte di Aurangzeb che sarebbe accorso nel Deccan con le sue armate e avrebbe certamente sconfitto i suoi nemici in una battaglia campale

⁶⁸ Cfr. GJIS KRUIJZER, *Xenophobia in Seventeenth-Century India*, Leiden, Leiden University Press, 2009, pp. 265-286.

⁶⁹ Cfr. HAIDAR e SARDAR (a cura di), *Sultans of Deccan India...* p. 9. Soprannominato "Piccolo Taj", il mausoleo è stato da molti ritenuto una sorta di 'brutta copia' del grande Taj Mahal di Agra. La struttura è rappresentativa dell'adozione di modelli dell'architettura Moghul delle corti dell'India del Nord, trasportati in un contesto più "provinciale" nelle terre del Deccan, un territorio che nella prima età moderna ha vissuto un potente e interessantissimo sincretismo culturale tra elementi iranici, persiani ed europei e che fu caratterizzato da una straordinaria opulenza e sensibilità artistica, assieme a una grande raffinatezza. Sul vasto tema dell'arte del Deccan del periodo e sui temi affrontati si veda questa selezione di opere in ordine dalla più recente: NAVINA HAJAT HAIDAR e MARIKA SARDAR (a cura di), *Sultans of the South. Arts of India's Deccan Courts, 1323-1687*, New Heaven-London, The Metropolitan Museum of Art Press, 2011; LAURA PARODI (a cura di), *The Visual World of Muslim India: The Art, Culture, and Society of the Deccan in the Early Modern Era*, London, I. B. Tauris, 2012; GEORGE MICHELL e MARK ZEBROWSKI, *The Art and Architecture of the Deccan Sultanates*, New York, Cambridge University Press, 1999; LAURA PARODI, *The Bibi-ka Maqbara in Aurangabad. A Landmark of Mughal Power in the Deccan?* in "East and West" 48 (1998), n°3/4, pp. 349-383. MARK ZEBROWSKI, *Deccani Painting*, London, India, Roli Books, 1983.

⁷⁰ Cfr. CATHERINE BLANSHARD ASHER, *Architecture of Mughal India*, The New Cambridge History of India, Vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 264. Cfr. inoltre EBBA KOCH, *Mughal Architecture: an Outline of its History and Development (1526-1858)*, New Delhi, Oxford University Press, 2005; GEORGE MICHELL, *Islamic Heritage of the Deccan*, Bombay, Marg Publications, 1986.

politico, che si riflette quindi nell'arte di un'epoca di crisi per quella dinastia che vantava di discendere dall'illustre stirpe di Gengis Khan e Tamerlano. Bisogna inoltre sottolineare che l'impero era anche minacciato dalla progressiva influenza politico-militare delle Compagnie delle Indie, influenza che si svilupperà pienamente nella prima metà del Settecento.

Legrenzi riesce dunque a farci comprendere la complessa realtà di Aurangabad. Con la sua narrazione ci introduce in presa diretta alla realtà percepibile da uno straniero di una corte periferica dell'India alla fine del Seicento, in un'epoca di profondi cambiamenti. Il suo è un compito non facile, con importanti aspetti interpretativi e antropologici.

Come ha scritto Michel Foucault, lo "sguardo medico" di cui Legrenzi si fa portatore è uno "sguardo classificatore", particolarmente attento al quotidiano e influenzato dallo spazio sociale con il quale interagisce. In questo contesto lo spazio sociale è quello di una corte musulmana in una delle epoche indiane di massimo splendore⁷¹. Attraverso un'attitudine particolarmente attenta e selettiva all'osservazione, la figura del medico risulta fondamentale nell'interpretare la realtà dell'epoca storica che lo circonda, secondo forme diverse, sia testuali che artistiche, come vedremo. Seguendo questa prospettiva, l'occhio del medico risulta attento a una ricca serie di dettagli e la sua descrizione registra aspetti significativi della vita di corte riscontrabili nella testimonianza testuale.

Legrenzi riporta con attenzione tutto quello che vede a corte. Assieme al cerimoniale, alla condizione degli ufficiali regi, egli descrive la maestosa sala delle udienze «coperta con valdrappe di pano ricamate con oro»⁷². Osserva le attività delle cortigiane, delle principesse e degli eunuchi. Ha persino l'occasione di curare un'infezione di uno di questi, dopo una maldestra e mal riuscita operazione eseguita dai medici indiani⁷³. Con rigore scientifico nota che la cattiva salute degli abitanti di Aurangabad dipende «dall'impurità dell'aria a ragione del lago» e che la città sarebbe certamente

⁷¹ MICHEL FOUCAULT, *Nascita della Clinica: il Ruolo della Medicina nella Costituzione delle Scienze Umane*, 1963, tr.it. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1969, p. 45.

⁷² LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* p. 226.

⁷³ Ivi, p. 225.

meno popolata se non vi fosse la residenza del principe a migliorare la qualità di vita dei residenti⁷⁴.

Il principe Muazzam viene descritto come un uomo dedito «a Bacco, a Venere, alla caccia e a altri divertimenti». Un principe che ha scelto di rimanere nella sua isola di piaceri terreni, mentre la guerra imperversa agli immediati confini, con grande preoccupazione dell'austero padre Aurangzeb, un imperatore oramai in età avanzata⁷⁵.

Oltre ad avere un'esperienza originale e inedita della realtà di una corte Moghul, Legrenzi riporta fatti particolarmente interessanti in una prospettiva storico-artistica, riconducibile alla scena iniziale. Si tratta dell'importante presenza di europei alla corte del figlio dell'imperatore Moghul⁷⁶. Costoro sono prevalentemente dei mercenari, con il ruolo di ufficiali di artiglieria, assunti per fornire agli eserciti indiani una preparazione in linea con le più avanzate tecniche dell'arte militare europea. Scrive a tal proposito il medico veneto:

tiene per sua guardia il Prencipe un buon corpo di militie di varie nationi, Mahometani, Gentili⁷⁷, Persiani e pochi Europei destinati questi per maneggiarvi l'artiglieria, e però sono generosamente riconosciuti⁷⁸.

Non vi sono però soltanto degli artiglieri a servire la corte del principe, ma anche dei professionisti della sua stessa categoria: i medici. Prosegue Legrenzi:

oltre questi bombardieri, stipendia pure il Prencipe più medici, ò più tosto Chirurghi perché essercitano non solo la fisica, mà anco la Chirurgia [con le] operationi più vili, cioè a dire nella missione del Sangue, applicatione di Ventose, Vescicanti e altre simili⁷⁹.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Per questo tema di scambi, nel contesto di storia globale, tra Europei e Mughal a corte, cfr: SANJAY SUBRAHMANYAM, *Mughal and Franks: Explorations in Connected History*, New Delhi- Oxford, Oxford University Press, 2005.

⁷⁷ Nome usato nel lessico dei viaggiatori europei per identificare gli indiani di religione hindu, contrapposti ai "Mori" di religione musulmana.

⁷⁸ LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* p. 222.

⁷⁹ Ibidem.

Lo sguardo clinico permette al viaggiatore di Monselice una capacità di osservazione fuori dal comune e lo mette in grado quindi di inquadrare le principali categorie professionali di stranieri presenti in India: i medici e i mercenari/artiglieri. Assieme ai militari, i medici occidentali erano infatti ben più preparati degli *hakim*⁸⁰ locali nelle conoscenze scientifiche e negli studi di anatomia e in grado di curare con maggiore probabilità di successo le brutali ferite che venivano inferte sul campo di battaglia. Fu la presenza di queste due fondamentali categorie di "medici" e "mercenari" una delle caratteristiche più originali dei rapporti tra Europa e India nella prima età moderna. Categorie che con la loro vocazione "tecnica" contribuirono a incontri culturali particolarmente proficui che ebbero importanti riflessi anche nella rappresentazione artistica.

La presenza di medici e mercenari è stata analizzata con particolare acume da Giuseppe Tucci, il pioniere dell'Orientalistica italiana, in uno dei suoi studi sui rapporti/incontri tra Europa e Asia secondo la prospettiva dei viaggiatori italiani. Tucci ha messo in rilievo il ruolo di entrambi all'interno dell'universo delle corti Moghul, con un'enfasi che traspare da una citazione particolarmente appropriata in relazione all'ambito d'indagine qui considerato:

ma non bastano gli artisti. Attirati dal lusinghiero miraggio di facili fortune erano accorsi alla corte dei Moghul artigiani [...] artiglieri e medici⁸¹.

Questa citazione risulta in questa prospettiva fondamentale nel definire le categorie interpretative della materia, categorie che si trovano sospese tra il mondo europeo e il contesto indiano, facendo parte di entrambi. Tali ruoli erano del resto totalmente intrecciati.

Come ha osservato di recente il filosofo francese Michel Serres, queste figure indicano un cruciale passaggio storico. L'epoca delle conquiste e delle sanguinose battaglie per l'acquisizione di territori lontani fece

⁸⁰ Nella cultura indo-musulmana l'*hakim* o *hakeem* era il medico in senso lato del termine. Si trattava solitamente di uno specialista della medicina *yūnāni*, disciplina che poneva grande enfasi sugli insegnamenti della medicina ellenistica di Ippocrate e Galeno, tramandata tramite i testi Arabi e Persiani del Medioevo, e sull'erboristeria tradizionale.

⁸¹ GIUSEPPE TUCCI, *Italia e Oriente*, Milano, Garzanti, 1949, p. 83.

emergere la figura del medico come “Buon Samaritano” ovvero colui che si prende cura del ferito e del moribondo e si china sull'individuo sofferente. In questo senso i medici «non sono soltanto gli eroi del nostro tempo: forse sono gli eroi della storia intera»⁸².

Se ritorniamo alla scena di caccia descritta da Legrenzi in apertura, ricordiamo come il medico veneto non fosse l'unico personaggio presente. Ve ne era un altro particolarmente importante ai fini di questa ricerca: un medico improvvisato veneziano che aveva fatto proprie le usanze e i costumi indiani e che viveva in India da moltissimi anni.



Fig. 7. Aurangabad, Veduta del Bibi Ka Maqbara 'il piccolo Taj'. Foto di G. Dubbini (2016).

Il suo nome è Nicolò Manucci e si tratta di un personaggio d'eccezione, destinato a grande fama e a un percorso esistenziale del tutto particolare ⁸³ . Egli si sarebbe fatto inoltre portatore di importanti

⁸² MICHEL SERRES, *Darwin, Napoleone e il Samaritano. Una Filosofia della Storia*, 2015, tr.it. Torino, Bollati Boringhieri, 2017, p. 125.

⁸³ Nel riferirsi a Manucci, secondo l'archivista veneziano Piero Falchetta (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia) e il professor Sanjay Subrahmanyam (UCLA e Collège de France), sarebbe più corretto pronunciare il cognome "Manuzzi". È quello infatti il cognome della famiglia veneziana di appartenenza di

conseguenze culturali, risultato dell'intreccio tra una committenza europea di artisti indiani e la percezione diretta della realtà osservata nel Subcontinente indiano.

Da figlio di poveri pestatori di spezie del quartiere veneziano di 'San Stin', Manucci era scappato da Venezia a soli quattordici anni. Si era ritrovato in circostanze avventurose (quanto dubbie, visto che l'unica testimonianza di quegli eventi deriva dai suoi scritti) ad attraversare tutta la Turchia, l'Armenia, la Persia fino all'India al seguito dell'ambasciatore segreto di Carlo II d'Inghilterra, Lord Henry Bard, Visconte di Bellomont⁸⁴.

Nicolò, rintracciato nel suo albero genealogico nell'opera pionieristica di Falchetta (1986) della quale Subrahmanyam (2011 e 2014) è particolarmente debitore come tutti gli studiosi che affrontano la materia. In questa sede si è scelto però di utilizzare il nome con il quale è stato conosciuto a livello internazionale come "Manouchy" dai manoscritti in una 'koinè' linguistica molto particolare e tra portoghese e italiano, fin dalla sua epoca. William Irvine, studioso inglese del periodo coloniale della Royal Asiatic Society, ufficiale in pensione dell'istituto coloniale del Bengal Civil Service (1906-1908), il primo studioso moderno a essersi occupato del personaggio, lo chiama invece "Niccolo Manucci" ma anche "Nicolao Manuci" o "Mannouch". Qui si è scelto di mantenere il nome Nicolò con una c sola, nome tipicamente veneziano, e di mantenere il cognome "Manucci", pur non contestando l'operato di Falchetta, esperto filologo e di Subrahmanyam, studioso di fama mondiale, che si avvalse per la sua pubblicazione dei consigli di Carlo Ginzburg, Piero Falchetta e Adriano Prosperi. Ringrazio in particolar modo Piero Falchetta per i lunghi colloqui su tutti gli argomenti riguardanti il viaggiatore veneziano in India e per la pazienza e gentilezza dimostrate. Nel contesto internazionale molte più persone conoscono il viaggiatore e medico veneziano come Manucci, piuttosto che Manuzzi e questo motiva la mia scelta del tutto personale di mantenere tale dizione. Nicolò Manucci e la storie connesse al personaggio rappresentano un vero e proprio universo caleidoscopico per vastità e complessità tematiche. Gli studiosi restano ancora oggi in disaccordo su moltissimi aspetti della vicenda biografica, letteraria, filologica e di patrono delle miniature del Veneziano. In particolar modo si trovano ancora in disaccordo sulla data di morte e soprattutto sugli aspetti stilistici e comparativi riguardanti le opere d'arte da lui commissionate che hanno spinto il sottoscritto a continuare queste indagini riguardanti il personaggio, in un dibattito accademico ancora a tutti gli effetti aperto a nuovi contributi, indagini e riflessioni.

In ultimo, il cognome "Mannoucheri" sembra inoltre essere particolarmente diffuso nella città carovaniera di Kashan, in Iran, da dove il giovane Nicolò era passato nel suo viaggio al seguito di Lord Bellomont nella seconda metà del Seicento.

Si citano qui di seguito, in ordine di pubblicazione con nome originale le più rilevanti ricerche sull'argomento in qualità di fonti secondarie del Novecento: NICCOLO MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor or Mughal India 1653-1708, by Niccolao Manucci*, translated with Introduction and Notes by William Irvine, 4 Voll., London, John Murray – Published for the Government of India, 1907-1908; TULLIA GASPARRINI-LEPORACE (a cura di), *Usi e Costumi dell'India dalla 'Storia del Mogol' di Nicolò Manucci Veneziano*, Milano, Dalmine S.p.A (Arti Grafiche Pizzi), 1963; PIERO FALCHETTA, *Storia del Mogol di Nicolò Manuzzi Veneziano*, 2. Voll., Parma, Franco Maria Ricci, 1986; ID. *Per la biografia di Niccolò Manuzzi (con postilla casanoviana)*, in "Quaderni Veneti" 3 (1986), pp. 86-111; ID., *Autobiografia e Autobiografismo Indiretto nella Storia del Mogol di Nicolò Manuzzi*, in "Annali di Italianistica" 4 (1986), pp. 131-139; MARINO ZORZI, *Ancora di Niccolo Manuzzi e della sua "Storia del Mogol"*, in "Ateneo Veneto" 24 (1986), pp. 163-172; FRANÇOISE DE VALENCE e ROBERT SCTRICK (a cura di), *Niccolò Manucci: un Vénitien Chez les Moghols*, Paris, Éditions Phébus, 1995; SANJAY SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa: l'Enigma di Nicolò Manuzzi*, in *Mondi Connessi. La Storia oltre l'Eurocentrismo (secoli XVI-XVIII)*, 2011, tr.it. Roma, Carocci, 2014, pp. 183-219; JONATHAN GIL HARRIS, *The First Firangis: Remarkable Stories of Heroes, Healers, Charlatans, Courtesans and Other Foreigners Who Became Indian*, New Delhi, Aleph Books, 2015, pp. 255-279.

⁸⁴ Cfr. a questo proposito l'opera di William Irvine nella sua vasta e documentatissima parte su Lord Bellomont: NICCOLO MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor or Mughal India 1653-1708*, Vol. I, pp. 72-83. Inoltre, cfr. L. LOCKHART, *The Diplomatic Mission of Henry Bard, Viscount Bellomont, to Persia and India*, in "Iran", 4 (1966), pp. 97-104. Il giovane veneziano aveva imparato varie lingue dopo la sua fuga da Venezia a bordo di una tartana, tra cui l'italiano, un po' di francese, il turco, e, una volta giunto in India, rapidamente imparò le lingue locali, tra cui il persiano, lingua di corte e l'hindustani. Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 1, p. 96.

Se si crede alla versione di Manucci, l'unica che possediamo in questo senso (nei documenti relativi a Bellomont non vi è nessun accenno al giovane e rocambolesco personaggio), i due erano giunti nello stessa località indiana dove era approdato Legrenzi. Anche loro avevano visto le mura acquee del porto di Surat, ma nel gennaio del 1653⁸⁵.

Da giovanissimo immigrato alla ricerca di una carriera, dotato di una straordinaria capacità di adattamento e di una rimarchevole facilità nell'apprendere gli idiomi locali, Manucci riesce in breve tempo ad arruolarsi come artigliere presso i Moghul e ad affermarsi, in seguito, come medico europeo al servizio delle corti del Subcontinente.

Egli lascerà una delle più importanti testimonianze di un occidentale in India: la monumentale *Storia do Mogor*⁸⁶, risultato "ibrido" e intrigante, dalla genesi estremamente complessa e impreziosito da immagini miniate, commissionate ad artisti indiani durante il corso di un'intera vita. La stesura della sua opera avvenne tramite un processo molto particolare di mediazione culturale e antropologica (vd., *ultra*, capitolo 2).

Dall'esperienza personale di Manucci emerge un aspetto certo: un europeo in India poteva trovare la sua vocazione nei due ambiti precedentemente discussi, quello dell'artigliere (o mercenario) e quello del medico, anche senza (e il caso di Manucci risulta emblematico) conoscenze pregresse in materia. Importante era avere abilità, intelligenza, tempra fisica e capacità di adattamento.

⁸⁵ Vi sono dei problemi per quanto riguarda la cronologia del viaggio di Manucci con Lord Bellomont. Questo a causa di un'eclisse di sole osservata con ogni probabilità a Julfa in Azerbaijan. A ogni modo secondo Irvine la data riportata da Manucci è il 1653 mentre se si tiene conto di questo scarto temporale dell'eclissi, dovrebbe essere il 1655-56. Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...*, 1907, Vol. I, p. 60 e nota 2. Cfr. inoltre, SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...*, p. 189.

⁸⁶ *Storia do Mogor* è il titolo ibrido, tra lingua italiana e portoghese, scelto da William Irvine (1907-8) per la sua traduzione integrale dell'opera del veneziano, in quanto ibrida era anche la lingua praticata da un Manucci semianalfabeta, ma conoscitore più o meno approssimativo di varie lingue europee, tra cui il francese e delle lingue indiane, oltre al turco e persiano. La lingua usata da Manucci è stata descritta da Irvine come «semplice, diretta, vivida e realistica» («graphic» nel testo originale). Cfr: MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* vol. I, p. lxxi. L'opera originale di Manucci è stata composta manoscritta da degli scrivani sotto direzione del veneziano in cinque parti tra il 1699 e il 1709, cfr. Ivi., Vol. I. p. lxxiv. Non si ritiene sensato in questa sede analizzare tutte le vicende riguardanti l'opera scritta di Manucci e la sua creazione che richiederebbero un'attenzione specifica che devierebbe dagli obiettivi di questa ricerca e metterebbe a prova la pazienza del lettore. Per le intricate vicende riguardanti la genesi manoscritta della *Storia do Mogor* e dei vari codici di Venezia, Parigi, Berlino e dell'*Histoire* del Gesuita François Catrou (1a ediz, Parigi, 1705), si rimanda all'introduzione di: IRVINE, Vol. I., pp. xvii- lxxviii e: PIERO FALCHETTA, *Venezia Madre Lontana. Vita e Opere di Nicolò Manuzzi (1638-1717)*, in Id. (a cura di), *Storia del Mogol*, Milano, Franco Maria Ricci, 1986, vol. I, pp. 17-63. Per una discussione più recente sugli stessi argomenti, cfr: SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., pp. 183-219.

All'epoca dell'incontro con Legrenzi ad Aurangabad, Manucci era già da alcuni anni attivo presso le corti indiane in qualità di medico, o *hakim*. Le sue prime esperienze in questo senso risalgono agli anni 1670-1678, durante alcuni soggiorni tra Lahore (nell'attuale Pakistan) e la corte di Delhi, sotto la protezione del principe Muazzam-Shah Alam. È a Lahore che il veneziano mette in pratica per la prima volta il suo "sapere" medico, che aveva imparato da autodidatta utilizzando vari stratagemmi⁸⁷. Dalla lettura del testo manoscritto che arricchisce le collezioni della Biblioteca Marciana di Venezia (It. VI, 134 (=8299) si comprendono bene tali vicende.

Negli anni precedenti al soggiorno presso la corte di Aurangabad, mentre si trovava nella Goa portoghese, il veneziano era stato a sua volta malato e internato nel convento dei frati Carmelitani Scalzi situato sopra «un monte [...] molto buono per la salute, essendo ventilato da tutte le parti e con buona acqua»⁸⁸. È in quel luogo che egli apprende i rudimenti della medicina europea, ispirata dagli antichi principi ippocratici, mentre i frati lo curano con continuità per sei mesi⁸⁹.

A Goa doveva aver quindi conosciuto quelle pratiche, soprattutto in relazione alle malattie presenti in quella città, come il colera, assieme a una non precisata malattia da lui chiamata «mordecini che è un torcimento di ventre con vomito, mali di milze, di rognia e febbri continue che perciò gli abitanti della città sono sempre di mal colore»⁹⁰.

Una volta guarito, sempre in perpetuo movimento, egli si stabilisce «nel sarai⁹¹» di Lahore, importante corte Moghul dell'India del Nord (oggi Pakistan). In quel contesto ha la possibilità di mettere in pratica le proprie conoscenze mediche curando con successo la moglie del *qazi*⁹². Con lo stratagemma di annunciarsi in città come unico medico valente, ordinò «a tutti gli servi di dire, a chi li domandasse, ch'ero medico europeo»⁹³.

⁸⁷ Cfr. Voce "Manucci Nicolò" del Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di Rahim Raza', vol. 69, 2007.

⁸⁸ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Ms. It. VI, 134 (=8299) f. 127r.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Si tratta del serraglio. Ibidem.

⁹² Il *qazi* era il governatore musulmano della città di Lahore, nella regione del Punjab, oggi nell'attuale Pakistan.

⁹³ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Ms. It. VI, 134 (=8299), f. 129r.

Nelle corti indiane dell'epoca le due parole - "medico" e "europeo"- provocavano una reverenza che andava nella direzione opposta rispetto alla scarsa stima che invece era solitamente nutrita nei confronti degli Europei. Per il Gran Mogol essi apparivano infatti come avidi mercanti (con le dovute eccezioni, come ad esempio i Gesuiti durante il regno di Akbar), impazienti, in quanto estremamente bisognosi di commerciare con l'impero più potente del mondo di allora⁹⁴.

Un altro trucco che valse a Manucci una certa fortuna fu quello di rappresentare la malattia che stava curando «più pericolosa di quel che era». In questo modo egli tentava una cura che poteva essere ad esempio la somministrazione di «un miscuglio di malva, endivia e altre herbe con un poco di semola, azucarò, sale, oglio e cana fistola», fino a che il paziente non ritornava, grazie al riposo e all'igiene personale, in piena salute⁹⁵.

La pratica scientifica di Manucci ci appare dunque un insieme piuttosto disomogeneo ma tutto sommato efficace di conoscenze reali e improvvisate, nonché di pratiche osservate dai *siddha-vaiddya* della tradizione omeopatica indiana, praticata soprattutto nell'India del Sud, con la quale egli ebbe modo di venire in contatto. All'insieme si aggiungeva una buona dose di fortuna⁹⁶.

A Lahore il veneziano ebbe però la sua consacrazione istituzionale di medico di corte curando la figlia del principe Murad Bakhsh, ferita da una pugnolata inferta da un santone afghano di Balkh, il quale, preso da un raptus di follia, l'aveva colpita al ventre, mettendo la donna in serio pericolo di vita⁹⁷. Manucci riuscì a bendare le ferite e aiutato dal fatto che il pugnale non era riuscito ad arrivare in contatto con gli organi vitali, curò la nobile indiana con «certo balsamo [e] in uno spatio di undici giorni restò

⁹⁴ Questo tipo di atteggiamento lo si può riscontrare anche in una celebre miniatura della fine del Seicento in cui l'imperatore Moghul Jahangir viene rappresentato seduto su un trono circondato da varie figure tra cui un sovrano europeo. In questa scena allegorica il potente "sovrano dell'universo" preferisce intrattenersi a ricevimento con un più umile capo di una confraternita di mistici *sufi*, piuttosto che con il potente re d'Inghilterra James I. Questa miniatura è conservata alla Freer and Sackler Gallery di Washington (F194.15a). Per una trattazione recente della miniatura: cfr. KAVITA SINGH, *Real Birds in Imagined Gardens: Mughal Painting between Persia and Europe*, Los Angeles, The Getty Research Institute Publications Program, 2017, p. 64

⁹⁵ Cfr. Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Ms. It. VI, 134 (=8299), ff. 129r/v.

⁹⁶ Cfr. GIL HARRIS, *The First Firangis...* pp. 256 e 276.

⁹⁷ Ivi, ff. 137v-138r.

totalmente sana»⁹⁸. Un'altra pratica medica al quale il veneziano ricorreva molto spesso erano i salassi di sangue che lo resero una vera e propria celebrità per l'abilità con cui li eseguiva. Manucci affermò a un certo punto della sua vita: «la medicina mi fece acquistare gran fama e credito non solo in Laor ma dovunque sono stato, per la bontà divina»⁹⁹.

Possiamo cogliere le esperienze del veneziano nel praticare le sue "virtù" mediche non solo attraverso le testimonianze testuali, ma anche grazie alle immagini perché, a differenza di Legrenzi, del veneziano ci rimangono ben due ritratti, custoditi entrambi alla Bibliothèque Nationale de France (figg. 8-9): due ritratti particolarmente importanti.

Furono eseguiti da miniaturisti indiani anonimi ma su commissione dello stesso medico, molto probabilmente quando si trovava ad Aurangabad, come vedremo in seguito. In uno dei due ritratti egli viene rappresentato mentre con la mano stringe il polso a un paziente (fig. 8) In entrambi i casi indossa degli abiti indiani (figg. 8-9). In quello in cui stringe la mano al paziente indiano (con ogni probabilità di origine musulmana, che indossa gli abiti devozionali e il turbante) Manucci appare raffigurato come un uomo di mezza età, a suo agio nel vestire un prezioso abito Moghul ricamato con intarsi dorati e calzando delle pantofole locali senza calze.

Nell'altro ritratto egli compare in uno scenario collinoso, caratterizzato da una forte influenza figurativa fiamminga, mentre raccoglie piante medicinali¹⁰⁰.

⁹⁸ Ibidem

⁹⁹ Ivi, ff. 138 r-v.

¹⁰⁰ Il tema dell'influenza fiamminga nella pittura Moghul è stato brillantemente analizzato da Ebba Koch in uno studio che fa da autorità. Cfr: EBBA KOCH, *Netherlandish Naturalism in Imperial Mughal Painting*, in "Apollo - The International Magazine of the Arts" (2000), pp. 29-37. Tale influenza è soprattutto riscontrabile nelle produzioni provenienti da *atelier* imperiali. Se questi fenomeni nell'Europa dell'epoca furono piuttosto marginali, gli artisti Moghul si dedicarono invece (dalla metà del XVI secolo alla metà del XVII secolo) a uno studio sistematico della pittura del Nord Europa per le produzioni imperiali da Akbar a Shah Jahan. Propongo qui di seguito una sintesi bibliografica riguardante queste tematiche. Per queste ampie considerazioni sulle influenze culturali tra pittura europea e Moghul, si confronti inoltre l'articolo di Minissale con annessa bibliografia: cfr. GREGORY MINISSALE, *The Synthesis of European and Mughal Art in the Emperor Akbar's Khamsa of Nizāmi*, in "Asianart.com" (2000). Minissale illustra in alcuni dettagli come alcune produzioni illustrate di cartografia cinquecentesca quali il *Civitates Orbium Terrarum* (1572) abbiano influenzato alcuni dettagli paesaggistici delle miniature Moghul. Del resto questi fenomeni avevano già riguardato l'arte persiana che ebbe notevoli influssi con le illustrazioni a stampa europee. A questo proposito cfr: GARY SCHWARTZ, *Terms of Reception: Europeans and Persians and Each Other's Art*, in THOMAS DACOSTA KAUFMANN e MICHEAL NORTH (a cura di), *Mediating Netherlandish Art and Material Culture*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, pp. 25-63.

Appare qui più giovane, con la barba più lunga e in testa quello che sembrerebbe essere un copricapo tradizionale che ancora oggi viene indossato nella regione tra India del Nord e gli attuali Pakistan e Afghanistan. L'abito che indossa include una veste color indaco e dei pantaloni a righe bianchi e rossi. Nell'insieme sembra essere un classico pigiama indiano.

Alcuni dettagli presenti in questi ritratti e in particolar modo in quello in cui il medico stringe il polso al paziente indiano, sono riallacciabili all'ampio filone di rappresentazione artistica indiana di immagini dal soggetto europeo, un tema particolarmente vasto che non può che essere qui accennato per ragioni di spazio, soprattutto nei suoi rapporti con la committenza¹⁰¹.

Per una panoramica specialistica recente più ampia su quanto detto sopra e soprattutto dal punto di vista metodologico ma che analizza il tema dell'“ibridità” della pittura Moghul. cfr: VALERIE GONZALEZ (a cura di), *Aesthetic Hybridity in Mughal Painting, 1526-1658*, London, Routledge, 2016, pp. 1-65.

Due conferenze recenti in lingua inglese alle quali ho avuto modo di assistere hanno trattato in Italia le influenze europee e il collezionismo. Il primo che è stato organizzato dal professor Jorge Flores del Department of History and Civilization and Vasco da Gama Chair, dal titolo *Europe and Islamate Asia: Early Modern Perspectives*, si è svolto alla Università Europea di Firenze (EUI) il 26 novembre 2014. Il secondo è un convegno organizzato dal Kunsthistorisches Institut di Firenze e dall'Istituto Lorenzo de Medici dal titolo: *Collecting and Empires: the Impact of the Creation and Dissolution of Empires on Collections and Museums from Antiquity to the Present* (5-7 novembre 2015) che si è svolto con la presenza di esperti internazionali quali Thomas DaCosta-Kauffmann e Ebba Koch con i quali ho avuto modo di scambiare alcune opinioni e pareri sulla mia tesi.

¹⁰¹ Bisogna riconoscere l'inizio compiuto e preponderante dell'influenza e della presenza del soggetto europeo nella miniatura indiana durante l'epoca Moghul. È proprio la stessa pittura Moghul ad aver preso dallo stile figurativo europeo con decise influenze straniere. Le problematiche più specifiche relative alla ritrattistica Moghul nel più ampio spettro di quella indiana sono state analizzate da due importanti saggi sul tema. Il primo è stato scritto da Vidya Dehejia, docente di arte indiana alla Columbia University di New York. Dehejia ha posto l'enfasi sul fatto che il genere di ritrattistica il più possibile alla realtà esperita divenne di moda tra le corti musulmane dell'India del Nord durante il regno dell'imperatore Akbar che amava farsi rappresentare dai suoi artisti di corte il più accuratamente possibile. Cfr. VIDYA DEHEJIA, *The Very Idea of a Portrait*, in "Ars Orientalis" 28 (1998), pp. 40-48, in particolare p. 45. L'altro studioso ad essersi occupato delle problematiche relativi alla ritrattistica indiana anche se concentrando l'attenzione nell'India del Sud da alcune riflessioni fondamentali del grande studioso Ananda K. Coomaraswamy, è Padma Kamal. Per Kamal la ritrattistica indiana appare come un aspetto storico-artistico particolarmente problematico in quanto non esistente prima dell'arrivo in India di Moghul e Europei nel XVI secolo, e dunque apparsa in India nella prima età moderna come “prassi straniera”. Cfr. PADMA KAIMAL, *The Problem of Portraiture in South India, circa 870-970 A.D.*, in "Artibus Asiae" 59 (1999), pp. 59-133.

L'altro genere stilistico è quello che rimanda a scene di soggetto cristiano come scene di Natività ambientate in passaggi biblici con sfondi provenienti dalla tradizione pittorica dell'Europa del Nord, in particolar modo fiamminga. Nella pittura di corte indiana, in particolar modo quella Moghul, ma non solo, come si vedrà in seguito, l'immagine dell'europeo acquisisce grande importanza. Di solito è un mercante, un medico (come lo è il caso di Manucci e del suo ritratto), un emissario di una compagnia delle Indie, a seconda delle circostanze storiche, ma può esserlo anche un sacerdote gesuita inviato nella cosmopolita corte di Fatehpur Sikri, residenza favorita dell'imperatore Akbar. La bibliografia riguardante questi temi è vastissima. Per alcune pubblicazioni recenti con le relative bibliografie, cfr: LOSTY e ROY (a cura di), *Mughal India...* pp. 119-122; SOM P. VERMA, *Crossing Cultural Frontiers. Biblical Themes in Mughal Painting*, New Delhi, Aryan Books International, 2011. L'influenza stilistica europea è stata brillantemente definita con l'espressione “Occidentalism”, cfr: LOSTY e ROY (a cura di), *Mughal India...* pp. 78-79. Sulle risposte dell'arte indiana in epoca Moghul per quanto riguarda il soggetto europeo: cfr. ROSEMARY CRILL, *Visual Responses: Depicting Europeans in South Asia*, in ANNA JACKSON e AMIN JAFFER (a

Vi è però un dettaglio in grado di collegare la rappresentazione che Manucci fa di se stesso con un'opera dell'epoca. Il dettaglio del copricapo tradizionale indiano che il veneziano indossa nella miniatura dove stringe la mano al paziente è infatti molto simile a quello di un altro europeo rappresentato assieme alla famiglia in un tessuto *kalamkari* del Deccan, custodito al Metropolitan Museum di New York ed eseguito tra il 1640-50 (figg. 10-11)¹⁰².

Vestire i costumi indiani stava lentamente diventando per gli europei una pratica piuttosto comune e gli artisti si interessavano dunque a raffigurarla. Come ha scritto di recente Hans Belting, «la maschera è una *pars pro toto* della trasformazione del nostro corpo in immagine [...] il corpo è prima di tutto il trasmittente figurativo quindi un mezzo trasmissivo di cui la maschera fornisce l'idea più concreta»¹⁰³. Come il corpo di Manucci e di altri europei nell'India dell'epoca si era adattato al clima, al cibo e alle usanze locali, così anche l'immagine artistica che lo riguarda si era adattata agli stili locali e a una rappresentazione tipicamente indiana.

Il copricapo di Manucci diventa quindi l'emblema che lo caratterizza in quanto personaggio e insieme figura sociale riconoscibile. È questo dettaglio a costituire l'essenza della sua condizione nel mondo e della sua storia.

Potremmo ancora sottolineare, ricorrendo a un concetto espresso da Daniel Arasse, che «all'interno della concezione classica dell'imitazione, ogni dettaglio costituisce a tutti gli effetti una parte di un dispositivo d'insieme, il quadro, e quest'ultimo è costruito secondo un processo di ritaglio e di assemblaggio»¹⁰⁴. In questo senso il dettaglio stabilisce all'interno

cura di), *Encounters: the Meeting of Asia and Europe 1500-1800*, London, V&A Publication, 2004, pp. 190-199. Sugli incontri e rapporti culturali tra l'Italia dei Medici e l'India Moghul, cfr. DALU JONES, *Il Mecenatismo Sotto i Medici e i Moghul: Paralleli Culturali e Scambi Artistici*, in Id. (a cura di), *Lo Specchio del Principe. Mecenatismi Paralleli: Medici e Moghul*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1991, pp. 1-15.

¹⁰² Cfr. MARIKA SARDAR, *A Seventeenth-century Kalamkari Hanging at the Metropolitan Museum of Art*, in *Sultans of the South: Arts of India's Deccan Courts, 1323-1687* (a cura di Haidar e Sardar), New Heaven and London, Yale University Press, 2011, pp. 148-161. Ringrazio particolarmente il collezionista indiano Jagdish Mittal del *Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art* che durante una mia missione di ricerca a Hyderabad nel marzo 2016 mi suggerì di investigare sui rapporti tra l'opera miniata di Manucci e la tradizione figurativa dei *kalamkari* a soggetto europeo del periodo.

¹⁰³ HANS BELTING, *Antropologia delle Immagini*, 2011, tr.it. Roma, Carocci, 2011, p. 47.

¹⁰⁴ DANIEL ARASSE, *Le Détail. Pour une Histoire Rapprochée de la Peinture*, Parigi, Flammarion, 1992, p. 127. La traduzione è mia.

dell'opera artistica l'emblema di un dispositivo creato ai fini di rendere visibile "la macchina" della rappresentazione¹⁰⁵.

Quello di Manucci non è però l'unico ritratto eseguito da un artista indiano a rappresentare un medico europeo attivo nel Subcontinente nella prima età moderna. Esiste infatti un altro ritratto, precedente a quello di Manucci: il presunto ritratto del famoso medico francese François Bernier¹⁰⁶, dal quale probabilmente il veneziano aveva tratto ispirazione per il suo. Su questo ritratto presunto di Bernier Françoise de Valence ha svolto un'interessante analisi¹⁰⁷.

Il ritratto (fig. 12), una miniatura senza data ma presumibilmente del periodo 1659-1666 (?), rappresenta il medico seduto con le gambe incrociate all'ombra di un albero frondoso ma dal tronco contorto¹⁰⁸. La sua veste è di colore blu e il mantello rosso aranciato. Accanto a lui, appoggiato a terra, un cappello nero di foggia occidentale (forse portoghese) e alcuni manoscritti in formato tascabile.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Già precedentemente citato, François Bernier (1620-1688) è un personaggio di grande importanza e la bibliografia che lo riguarda è ampia. Era un medico e viaggiatore francese vicino agli ambienti intellettuali parigini del filosofo Pierre Gassendi e di Molière. Dopo aver concluso i suoi studi in medicina all'Università di Montpellier e dopo aver trascorso un periodo a Parigi, partì per un viaggio in Siria e Egitto, raggiungendo l'India nel 1658. Servì come medico alla corte del principe Moghul Dara Shikoh (dove conobbe Manucci che non ebbe mai simpatia nei suoi confronti). Si ritrovò coinvolto (come il veneziano) negli eventi della Guerra di Successione al trono Moghul (1657-1658) (cfr. supra, nota 8). A differenza di Manucci Bernier rimase alla corte dell'imperatore Aurangzeb. Egli servì a lungo Danishmand Khan, un ufficiale di origine iraniana dell'imperatore. Per una ristampa critica in lingua inglese dei viaggi di Bernier in India (ediz. orig. 1891 a cura di Archibald Constable), cfr: FRANÇOIS BERNIER, *Travels in the Mughal Empire A.D 1656-1668. A Revised and Improved Edition Based Upon Irving Brock's Translation by Archibald Constable*, New Delhi, S. Chand & Co., 1968. Manucci aveva letto gli scritti sull'India di Bernier con grande attenzione e non nascondeva una certa frustrazione nei confronti del collega francese che era stato ovunque prima di lui, cfr: PALMIRA BRUMMET (a cura di), *The 'Book' of Travels: Genre, Ethnology, and Pilgrimage, 1250-1700*, Leiden - Boston, Brill, 2009, p. 269.

Alla Biblioteca Marciana di Venezia ho avuto modo di consultare un'edizione originale dei viaggi di Bernier in India. Le immagini della corte Moghul presenti nell'edizione pubblicata a Parigi nel 1671 appaiono fortemente idealizzate e non accurate se confrontate con le miniature Moghul del periodo di Shah Jahan. La corte viene presentata nelle illustrazioni infratesto come una sorta di sfarzoso regno cavalleresco, una corte europea medievale resa esotica dalle valdrappe, tappeti, elefanti, turbanti e sfarzosi padiglioni. Il tutto è accompagnato da didascalie. Cfr: FRANÇOIS BERNIER, *Histoire de la Dernière Revolution des Etats du Grand Mogol. Dediée au Roy Par le Sieur F. Bernier Medecin de la Faculté de Montpellier*, Paris, Claude Barbin, 1671.

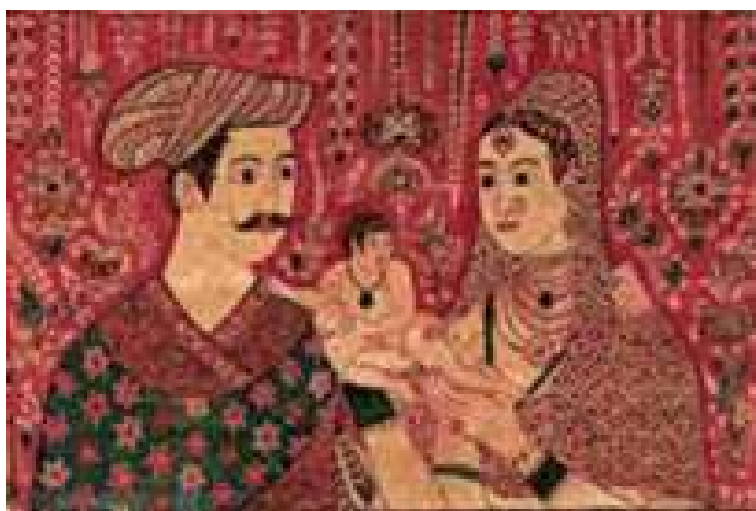
¹⁰⁷ Il ritratto presunto di Bernier è stato "scoperto" negli anni '90 tra gli archivi della Rampur Raza Library dell'Uttar Pradesh dalla studiosa francese Françoise de Valence. De Valence ha approfondito in più occasioni la figura di Manucci nel contesto dei viaggiatori francesi della prima età moderna. Cfr: FRANÇOISE DE VALENCE, *Un Portrait Presumé de François Bernier*, in "Arts Asiatiques" 5 (1995), pp. 128-131.

¹⁰⁸ Vi è una descrizione del dipinto nel catalogo della Raza Library di Rampur. Un iscrizione in persiano la accompagna ed è stata tradotta come "ritratto di un europeo chiamato *hakim khan*". Le interpretazioni degli studiosi sono in disaccordo perchè alcuni come Khandalavala ritengono che sia effettivamente in ritratto di François Bernier, mentre altri come Jean Marie Lafont presumono si tratti del chirurgo francese Bernard che esercitava la professione alla corte di Jahangir. Cfr. BARBARA SCHMITZ e ZIYAUD-DIN A. DESAI, *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library, Rampur*, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, Aryan Books, 2006 p. 31.



Figg. 8 e 9 (pagina precedente). Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, codice OD 45 (*Libro Rosso*);: anonimo artista indiano del XVII sec. per Nicolò Manucci, acquerello su carta con inserti dorati, 1680 circa, 38,5 cm (vol.) (courtesy BNF).

Sopra: ritratto miniato di Nicolò Manucci in veste di medico mentre tasta il polso a un paziente indiano. Sotto: ritratto di un giovane Manucci alla ricerca di erbe medicinali.



Figg. 10-11. Sopra: Parigi, Bibliothèque Nationale del France, codice OD 45 (*Libro Rosso*): anonimo artista indiano del XVII secolo, dettaglio di Manucci con copricapo indiano, acquerello su carta, 1680 ca (courtesy of the BNF).

Sotto: New York, Metropolitan Museum of Art: anonimo artista indiano del XVII secolo, dettaglio di un tessuto *kalamkari* dove viene rappresentato un europeo assieme alla famiglia, tessuto in cotone dipinto, 1640-50, 259 x 152 cm (courtesy MET)

Il nostro personaggio sembra quindi non aver fatto propri gli abiti indiani come aveva fatto Manucci. Il suo aspetto meditativo, il capo reclinato in avanti, la barba fluente sul mento e i capelli lisci tirati all'indietro che non nascondono un'evidente calvizie, è piuttosto riconducibile alla grande tradizione moderna dei ritratti di santi. De Valence

infatti associa questa immagine a un ritratto di San Girolamo di scuola Moghul, dell'artista Amal Kesul Das¹⁰⁹. Anche qui la figura appare in maniera analoga con il capo reclinato in avanti e con le gambe incrociate. Alle sue spalle un tozzo albero protende le sue chiome sopra la sua testa. Vi è anche una forte similitudine, tuttavia, con il ritratto di un vecchio uomo che scrive sotto un albero, un disegno acquerellato di scuola Moghul, databile tra il 1590 e il 1600¹¹⁰. Anche in questo caso l'albero, le colline e la natura circostante fanno da contorno, creando un'atmosfera propizia alla condizione meditativa dell'uomo ritratto.



Fig. 12. Sopra: Uttar Pradesh, Rampur Raza Library: anonimo artista indiano del XVII secolo, ritratto miniato di un medico europeo presumibilmente François Bernier, 1659-1666 ca., 180x95 mm (courtesy RRL).

¹⁰⁹ DE VALENCE, *Un Portrait Presumé...* pp. 128-131.

¹¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 128-131.

Ma torniamo nella Aurangabad del 1679. I due medici veneti si incontrano alla corte di Shah Alam in un momento cruciale per la vita e l'operato di entrambi, come si può evincere dalle loro testimonianze scritte. Iniziamo con la versione dell'incontro di Legrenzi,

Tra questi signori dunque hebbi l'onore di ritrovare un nazionale per nome Nicolò Manucci [...] Mi consolai estremamente [...] sapendo che di raro sogliono qui comparir Italiani, e meno Veneti. Non si può dire in quel punto quanti fossero gl'abbracciamenti, quanto vive le dimostrazioni d'affetto, lunghi li colloquij, e le interrogazioni, poichè mancando egli dalla Patria circa da trent'anni, viveva sommamente curioso dello stato de congiunti se ben da me non conosciuti [e] dell'essere della città di Venetia.¹¹¹

Manucci viene descritto da Legrenzi come un «signore molto accreditato appresso li grandi con uno stipendio de più floridi che habbi sentito praticar in queste terre, cioè di 300 rupie al mese».¹¹² I due medici, dopo essersi conosciuti, si conformano all'etichetta di corte ed è pertanto Manucci, con il suo ruolo e con il suo bagaglio di esperienze indiane, a fare da cicerone a Legrenzi. I due si stabiliscono nella casa cittadina di Manucci assieme a un medico tedesco che accompagnava Legrenzi, tale «signor Protasio». Dopo alcuni giorni trascorsi in relativa tranquillità, Manucci azzarda una proposta a Legrenzi. Così ricorda il medico di Monselice:

terminate le ceremonie, e le molte inquisitioni, di là a pochi giorni comincio a ragionarmi sul serio per penetrare il mio sentimento con ricercarmi apertamente se desideravo qui tratenermi al servizio del Prencipe ¹¹³.

Dunque Manucci, dopo aver sondato il parere dei dignitari di corte, offriva a Legrenzi la possibilità di restare a Aurangabad per praticare l'arte medica assieme a lui, assicurandogli «non ordinarie fortune [e] offrendo nel mentre tutto se stesso per le raccomandationi e officij appresso Sua Altezza»¹¹⁴. Ma veniamo però alla discordante versione di Manucci.

¹¹¹ LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* p. 223.

¹¹² *Ivi*, p. 223.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Mentre ero alla corte di Shah Alam a Aurangabad, arrivò un medico [...] di nome Angelo Legrenzi. Egli proveniva da Aleppo, avendo lasciato il servizio della Repubblica Serenissima, all'età di trentacinque anni era partito in cerca di fortuna. Egli era un uomo delle più svariate idee ed opinioni ed era venuto a farmi visita portando come lettera di presentazione una missiva del Reverendo Padre Ivo dei Frati Cappuccini di Surat. Lo ricevetti con le più grandi cortesie, ospitandolo [...] Ero molto compiaciuto del suo arrivo e lo vidi anche come un'occasione per sbarazzarmi di alcuni pazienti che continuavano a disturbarmi ogni giorno¹¹⁵.

Secondo la testimonianza di Manucci, Legrenzi, nonostante la generosa accoglienza e ospitalità, per un ingiustificato e inspiegabile snobismo o forse una scarsa conoscenza dell'etichetta di corte Moghul, si era reso poco attraente al medico del principe dal quale dipendeva lo stesso Manucci, l'*hakim* Muhammad Muqīm.¹¹⁶ Questi gli aveva proposto di entrare a corte come medico del principe con la promessa di uno stipendio allettante e tutti gli agi del caso, ma Legrenzi, secondo Manucci, si era mostrato troppo impaziente, vedendo quale era il lusso che attorniava il veneziano. Come prova della sua abilità allora aveva preparato ai medici di corte un *pamphlet* teorico sulla medicina e sui principi e cause della febbre e i relativi rimedi. Tale lavoro lasciò alquanto perplessi gli *hakim* di corte, nonostante «i molti sorrisi» e il trattamento benevolo.¹¹⁷

Legrenzi continuò a soggiornare a Aurangabad, ma, una volta interrogato sulla sua fede in Dio e rimasto stupefatto di fronte a tale domanda senza conseguente risposta, sembra che il medico veneto sia caduto in disgrazia, senza neppure comprendere bene le cause di quanto fosse successo.¹¹⁸ Di certo non aveva l'esperienza decennale di Manucci nel decifrare la mentalità degli indiani e forse mancava anche della scaltrezza del medesimo. In questo senso il parere di Legrenzi è abbastanza diverso.¹¹⁹ In effetti non sembra proprio che Legrenzi avesse grande stima

¹¹⁵ Mia traduzione in italiano di un passo della *Storia do Mogor*. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 4, p. 265.

¹¹⁶ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁷ MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 4, pp. 265- 267.

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 265-267.

¹¹⁹ Irvine sostiene che le accuse di Manucci fossero dovute al suo rancore dopo aver letto dell'incontro con il veneziano riportato suo *Pellegrino dell'Asia*: secondo lo studioso inglese sembra probabile che Manucci lo avesse letto negli ultimi anni della sua vita visto che l'opera è stata pubblicata a Venezia nel 1705.

professionale di Manucci che aveva appreso l'arte di Esculapio in India, perché lo dichiarava «spoglio di lettere e di cognizioni».¹²⁰ In realtà, per quanto controversi potessero apparire i metodi medici di Nicolò, come risulta dalla testimonianza del frate carmelitano Antonio Gorla, che lo incontrò sul finire del Seicento, il medico veneziano non doveva essere certo un ignorante poiché aveva appreso, fin dalla più giovane età, ben sei lingue: l'italiano, il francese, il portoghese, il persiano e l'hindustani, fatto davvero notevole e contrastante con il giudizio negativo di uomo spoglio di lettere del medico di Monselice¹²¹.

Legrenzi capisce però che Manucci era un medico improvvisato, che lo vorrebbe avere con sé ad Aurangabad per carpire informazioni e imparare da un vero chirurgo la scienza medica. Alla fine Legrenzi rifiuta la proposta di Manucci adducendo nostalgia per la propria patria. Poco dopo l'incontro i due partiranno al seguito di un corteo imperiale diretto a Delhi, il corteo diventato scena di caccia che abbiamo descritto all'inizio. Una scena molto importante per inquadrare le tipologie della rappresentazione e della committenza artistica.

Qualche mese dopo il primo incontro a corte dei due medici veneti¹²² (databile tra giugno e luglio del 1679, visto che secondo Legrenzi «erano di già principiate le piogge e passata anco la metà dell'inverno»), il principe Muazzam-Shah Alam ricevette una serie di lettere dal padre Aurangzeb che lo richiamava a Delhi.¹²³ L'imperatore si era reso conto dello scarso contributo del giovane figlio negli affari di stato e aveva deciso di coinvolgerlo in maniera più decisiva nella guerra contro i Rajput.

Con grande fermento delle truppe e in particolar modo dei mercenari e degli ufficiali europei che da tempo aspettavano la loro paga, tutta la corte di Aurangabad era stata richiamata al cospetto dell'imperatore a centinaia di chilometri più a nord, nelle roventi piane dell'Industan. In

¹²⁰ La notizia viene riportata da: PIETRO AMAT DI SAN FILIPPO, *Biografia dei Viaggiatori Italiani con le Loro Opere*, Roma, Società Geografica Italiana, 1882, p. 440.

¹²¹ Cfr. DONAZZOLO, *I Viaggiatori Veneti Minori...* p. 233.

¹²² L'incontro viene riportato da Subrahmanyam ma lo storico si riferisce a una data imprecisata tra il 1679 e il 1680 mentre per forza di cose, se si presta fede all'opera di Legrenzi, si trattava dell'estate del 1679. Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* p. 202.

¹²³ I Rajput erano delle dinastie di sovrani induisti di casta guerriera che esercitavano il loro potere in quell'epoca soprattutto nella regione del Rajasthan a Jaipur e nel Mewar e si erano ribellati a Aurangzeb: cfr. LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* p. 230.

quanto medici di corte, anche Manucci e Legrenzi dovevano partire alla volta delle capitali imperiali del nord. Testimonia il medico di Monselice:

Correva il giorno 25 Luglio dell'anno 1679, quando Sua Altezza fatta pubblicare la partenza, ordinò che fossero stesi li suoi padiglioni fuori la città per sollecitare con esempio la marchia [...] In una vastissima pianura dunque cinta da collina, e bagnata da un piccolo torrente molto opportuno per le milite e passeggeri, furono distesi li padiglioni del Prencipe [...] Era cosa degna da mirarsi la bella ordinanza de cavali li tutti scielti, e con ricca valdrappa coperti. Seguivano gl'elefanti anch'essi dello stesso modo guarniti, mà in tal distanza che non havessero à partorir disordine nella cavalleria. Da per tutto v'erano guardie, e sentinelle suonavano le trombe e li timpani in somma sulla mancava per render non meno decorosa, che temuta la marcia di questo gran personaggio¹²⁴.

Una volta scoperti i padiglioni del principe, «l'altezza de quali non meno, che la varietà de colori feriva di lontano l'occhio» assieme agli stendardi e alle insegne imperiali, la parata militare è pronta a partire¹²⁵.

Questa descrizione di una scena corale trova corrispondenza nel dettaglio di una miniatura che risale all'epoca in cui Shah Alam era diventato imperatore con il nome Bahadur Shah I, custodita al Victoria and Albert Museum di Londra (figg. 13-14). Sulla base di quest'immagine è possibile proseguire nell'analisi della descrizione della scena fatta da Legrenzi, per meglio comprendere lo svolgersi di un corteo imperiale Moghul.

Mentre uscivano dalle porte della città i soldati tenevano alte le insegne imperiali assumendo la formazione da parata. «Con essi [seguivano] li pochi Europei, e fra questi occupava il primo luogo di Medico l'antedetto Signor Manucci» accanto al medico veneto¹²⁶.

Secondo Legrenzi l'accampamento del principe era talmente grande «che qual fosse il numero de Soldati, de Padiglioni stesi [...] ben rasembravano una città»¹²⁷. Ogni insegna e ogni stendardo rappresentava un reparto di corte e gli europei «arrollati sotto lo stendardo di Christo»,

¹²⁴ Ivi, p. 231.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ivi, pp. 231-232.

proseguivano la marcia seguendo «l'insegna della Croce, rosseggiante in bianca tella»¹²⁸.

Dopo le milizie seguivano i portatori delle insegne con il simbolo del sole e dopo questi «le file di cammelli armati con grosso moschetto» e «elefanti ornati da baldacchini», tutti dettagli che trovano corrispondenza in una miniatura non molto successiva dell'imperatore Alamgir e nelle miniature di Manucci (vd. dettaglio fig. 15)¹²⁹.

Dopo quattro giorni di marcia il corteo del principe Muazzam e l'intera corte prendono parte alla caccia, mentre il principe, «abbandonato il fasto, e le grandezze, inseguiva animosamente le fiere sempre assistito dai suoi più fedeli e favoriti di corte»¹³⁰. Ed ecco qui un passaggio fondamentale al quale si è finalmente giunti attraverso questo percorso testuale e attraverso le immagini.

La scena di caccia vista da Legrenzi, oltre alle similitudini con scene di caccia del periodo tra Shah Alam e Aurangzeb, qui sopra presentate, trova un esatto corrispettivo in una delle miniature commissionate da Manucci. Quindi possiamo affermare che della scena in cui Manucci e Legrenzi sono presenti, disponiamo almeno di un chiaro riscontro in un dipinto della medesima epoca, secondo una rara corrispondenza tra testo e immagine. Di questa scena sopravvive alla Bibliothèque Nationale de France una pagina finemente miniata che si ritiene possa "sovrapporsi" esattamente alla descrizione di Legrenzi (figg. 16-18).

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ivi, p. 233.



Figg. 13-14. Londra, Victoria and Albert Museum: anonimo artista indiano del XVIII sec., Shah Alam (quando è diventato imperatore con il titolo Bahadur Shah) e i suoi figli in un corteo di caccia, acquerello su carta-miniatura, 1710 ca.

Sotto: Dettaglio della stessa immagine con che mostra le insegne imperiali, l'accampamento, gli elefanti con i palanchini (courtesy V&A).

Questa miniatura fa parte del cosiddetto *Libro Rosso*, voluto da Manucci per immortalare ai posteri i ritratti dei potenti indiani, della dinastia Gengiscanide, da Tamerlano ad Aurangzeb (vd., *ultra*, capitolo 2)¹³¹.

In quegli anni Manucci era diventato forse il più originale patrono europeo di artisti indiani della sua epoca (vd., *ultra*, capitolo 2). In questo caso particolare egli era attivo alla corte di Aurangabad dove si ritiene plausibile che abbia collezionato i dipinti quando si trovava nella biblioteca

¹³¹ *Libro Rosso* è un nome convenzionale dato per la prima volta ai primi del Settecento da Stefano Nevez Cardeiraz, al tempo professore di legge dello studio di Padova, veneziano di adozione ma portoghese di origine. Il nome rimanda al colore rosso acceso della coperta della raccolta. Cardeiraz e i suoi assistenti riuscirono nel compito enorme di tradurre il manoscritto originale di Manucci, fatto prevenire dall'ambasciatore veneto a Parigi Lorenzo Tiepolo dopo che questo oggetto era arrivato da Pondichéry e l'ambasciatore lo aveva inoltrato per volontà dello stesso autore al Senato veneto. Cit. da FALCHETTA, *Storia del Mogol...* 1986, I vol, p. 47, note 142-43 che rimandano a ASVe, Riformatori dello Studio di Padova, f. 372, 29 ottobre 1708. Le miniature dei sovrani che accompagnavano il manoscritto (cinquantasei nel loro insieme) vennero inviate per la prima volta da Manucci a Parigi nel 1700.

Oggi per *Libro Rosso* s'intende dunque qualcosa che da più di due secoli è a Parigi, il codice della Bibliothèque Nationale de France OD 45, custodito al Cabinet des Estampes. Il titolo dell'opera è: *Histoire de l'Inde depuis Tamerlank jusqu'à Orangzeb par Manucci*. L'opera era stata commissionata da Nicolò Manucci a degli artisti di uno o più atelier di scuola di miniatura Moghul in un periodo compreso tra il 1678 e il 1686, quando si trovava a Aurangabad prima, durante e dopo l'incontro di Legrenzi. Quest'album è estremamente importante ai fini della nostra ricerca. Oggi custodito a Parigi, inizialmente apparteneva alla Marciana dove permene il suo 'gemello', il *Libro Nero* che rappresenta i ritratti etnografici e gli usi e i costumi degli hindu. Il *Libro Rosso* fu portato dalla Marciana a Parigi nel 1797 per volere dei commissari di Napoleone Bonaparte in quanto ritenuto di alto e pregevole valore artistico, a differenza del *Libro Nero* con i ritratti etnografici degli hindu che rimase a Venezia.

Il *Libro Rosso* si riallaccia alla lunga tradizione manoscritta e miniata Moghul di raffigurare i sovrani, in questo caso della dinastia "da Tamerlano a Aurangzeb" in album di seconda o terza qualità rispetto alle preziose produzioni imperiali. William Irvine è il primo studioso in senso moderno ad essersi occupato dell'album di Parigi di Manucci. Se ne è poi occupato in maniera pionieristica Piero Falchetta nella sua opera pubblicata nel 1986. Un articolo di Mario Bussagli (MARIO BUSSAGLI, *Figurae Mogoricae* in "Storia del Mogol di Nicolò Manuzzi Veneziano" a cura di Piero Falchetta, vol. 1, Franco 1986, pp. 199-216), appare però datato per quanto riguarda la trattazione delle miniature del *Libro Rosso*, specialmente se messo in paragone con le più recenti interpretazioni accademiche in lingua inglese. Cfr. per esempio Sanjay Subrahmanyam (2014), che analizza con un approccio di "global art history", pur essendo molto debitore di Falchetta per quanto riguarda i documenti veneziani, l'opera artistica di Manucci.

Roselyne Hurel, archivista francese, curatrice del Museo Carnevalet, che ha curato il catalogo delle Miniature della BNF in occasione della mostra sui dipinti indiani del 2010, si è occupata di Manucci e delle miniature di Parigi. Cfr: ROSELYNE HUREL, *Miniatures & Peintures Indiennes. Collection du Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France*, Vol. 1, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2010, pp. 38-40 e pp. 74-75.

Ho avuto una scia di colloqui sull'argomento in convegni internazionali con la professoressa Ebba Koch dell'Università di Vienna e ulteriori confronti in un colloquio personale a Hyderabad nella casa del più importante collezionista in assoluto di miniature della scuola di Golconda e di arte indiana in generale Jagdish Mittal (Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art di Hyderabad). Altri confronti sono avvenuti con esperti internazionali quali Jorge Flores (EUI di Firenze), Jos Goomans dell'Università dei Leiden e soprattutto Navina Haidar del Dipartimento di Arte Islamica del Metropolitan Museum di New York. Il prezioso aiuto del ricercatore olandese Gjis Kruijtzter dell'Università di Vienna che ringrazio per la sua generosità per avermi procurato il suo articolo scritto assieme alla conservatrice del Rijksmuseum di Amsterdam, Pauline Lunsigh Scheurleer, con la quale sono ancora in corrispondenza. Il loro articolo mette in relazione le miniature del *Libro Rosso* di Manucci con una miniatura del Tropenmuseum di Amsterdam che ritrae l'accampamento di un ambasciatore olandese alla corte dell'imperatore Aurangzeb del 1689. Cfr. PAULINE LUNSINGH SCHEURLEER e GJIS KREUIJTZER, *Camping with the Mughal Emperor: A Golkonda Artist Portrays a Dutch Ambassador in 1689*, in "Arts of Asia", 35 (2005) n°3, pp. 48-60. Queste tematiche vengono affrontate con maggiore dettaglio nel secondo capitolo.

privata del principe Muazzam¹³². Solamente in seguito avrebbe allegato le proprie descrizioni testuali alle immagini.



Fig. 15. New York, Metropolitan Museum of Art, Louis V. Bell Fund: Bhavanidhas, dettaglio scena di caccia con l'imperatore Aurangzeb, acquerello su carta, 1705-20, 58.1 cm x 38.4 cm (courtesy of the MET).

Una testimonianza di un contemporaneo di Manucci ricorda inoltre come la collezione dei ritratti principeschi del *Libro Rosso* sia stata assemblata dal veneziano grazie all'aiuto di un bibliotecario di corte che gli permise di comprarli (vd., *ultra*, capitolo 2)¹³³. Può darsi che il favore del quale godeva presso il principe Shah Alam, dopo aver curato un ascesso all'orecchio della moglie favorita, lo avesse messo nella condizione di accumulare una collezione di opere d'arte che, per quanto preziosa e notevole, non poteva però, come ha sottolineato Subrahmanyam, rivaleggiare con i prodotti dei migliori *atelier* Moghul, non rispettandone né i parametri stilistici né le gerarchie compositive¹³⁴.

¹³² Cfr. FRANÇOISE DE VALENCE, *Médecins de Fortune et d'Infortune. Des Aventuriers Français en Inde au XVIIe Siècle, Témoins et Témoignages*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2000, p. 67, nota n° 71.

¹³³ Cfr. *ibidem*. La notizia viene riportata dall'autrice francese che rimanda a Donazzolo e questi, a sua volta, a una fonte contemporanea a Manucci. La de Valence cita un tale "Francisco Maria di Santo Spiro" che incontrò personalmente Manucci a San Thomé nel 1694. Cfr. PIETRO DONAZZOLO, *I Viaggiatori Veneti Minori*, Memoria della Reale Società Geografica Italiana, Roma, 1927, pp. 232-233. Si tratta in realtà del frate Carmelitano scalzo Francesco Maria di San Siro, al secolo Antonio Gorla di Postalbera (Pavia) che in data 8 maggio 1694 incontra Manucci nella sua casa di Monte Grande (San Thomè). Come si vedrà nel secondo capitolo, questa data è da rivedere. Cfr. DONAZZOLO, *I Viaggiatori Veneti Minori...* p. 232. Cfr. FALCHETTA, *Venezia Madre Lontana...* 1986, p. 33, nota 87.

La casa di Manucci che doveva trovarsi in quella zona di Madras nella località di "Parangi Malai" ("il monte degli stranieri") sopra monte di Saint Thomas è stata al giorno d'oggi assorbita dal tessuto urbano della megalopoli indiana, l'attuale Chennai, Madras durante l'epoca coloniale. Cfr. GIL HARRIS, *The First Firangis...* cit. pp. 274-276.

¹³⁴ Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* p. 199, alle note 49 e 50, che ricordano l'opera di Ebba Koch sulle gerarchie di composizione dei dipinti Moghul. Cfr: EBBA KOCH, *The Hierarchical Principles of Shah Jahani Paintings*, in MILO C. BEACH, EBBA KOCH, W. THACKSON, *King of the World: the Pashanama, an Imperial Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*, London, 1997, pp. 130-43.

Se seguiamo questa direzione, i dipinti del *Libro Rosso* di Manucci potrebbero essere classificati come appartenenti più alla scuola di miniatura di Aurangabad che a quella di Golconda (Hyderabad), pur presentando influenze di entrambi gli stili (vd., *ultra*, capitolo 2).¹³⁵ Manucci, dopo la visita a Delhi e Agra, era tornato a Aurangabad il 6 settembre 1679 in occasione del trentasettesimo compleanno di Shah Alam e avrebbe potuto completare così la collezione di miniature a corte¹³⁶.

Ma consideriamo ora la scena di caccia della Bibliothèque Nationale de France che si ritiene sia stata commissionata da Manucci a un artista o forse a più artisti indiani della medesima scuola formati presso la corte del principe Muazzam, che presenta analogie con il testo di Legrenzi (figg. 16-18).

In questa immagine il principe sta cavalcando circondato dai suoi sudditi che lo seguono a cavallo o a piedi. Con una bacchetta in mano egli sta indicando un branco di cerbiatti situati sulla linea dell'orizzonte, mentre sulla destra un servitore libera un leopardo addomesticato per la caccia che qualche momento dopo assalirà gli animali inermi. Questi sono immersi nella tranquillità di uno scenario bucolico caratterizzato da rocce affioranti e da arbusti che richiamano i paesaggi fiamminghi, ma che trovano pieno riscontro nella realtà territoriale di Aurangabad (figg. 16, 17, 18).

Il particolare del leopardo addestrato trova inoltre un interessante riscontro in un'altra miniatura dell'opera di Manucci di cui si riporta in nota l'utile didascalia annessa al testo, un interessante confronto tra le due immagini dello stesso album.

Nel contesto ambientale indiano della metà del Seicento, come notava il viaggiatore francese Thevenot, contemporaneo di Manucci, vi era una grande abbondanza di animali da cacciare: antilopi, pernici, cervi e bufali selvatici¹³⁷. Le colline a Est di Aurangabad, dove doveva essersi diretta questa spedizione per attraversare il territorio in direzione nord, era

¹³⁵ Entrambe le ipotesi e un'altra ulteriore vengono qui tenute per buone, vista la scarsità dei documenti a disposizione per creare ulteriori interpretazioni su questi aspetti delle miniature del *Libro Rosso* di Manucci.

¹³⁶ Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di WILLIAM IRVINE), *Storia do Mogor...* Vol. I, introduzione, p. lix.

¹³⁷ Cfr. SUMIT GUHA, *Environment and Ethnicity in India, 1200-1991*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 37.

popolata soprattutto da cervi e pernici mentre le *nilgai*, le antilopi azzurre, potevano anche essere un ambito bottino e popolavano soprattutto la zona Ovest¹³⁸. Le tigri abitavano le zone delle grotte di Ellora¹³⁹, poco distanti da Aurangabad, come effettivamente riporta Legrenzi:

un giorno da densa boscaglia una tigre non men in grandezza, che in fierezza formidabile, chi la vide perseguitata da cavalieri bersagliata da una grandine per così dire di frecce, e moschetate avrebbe creduto, che mortalmente ferita d'ogni momento cadde, mà ecco che improvvisamente si rivolta spronata dalle molte punture assalta due cavalieri l'uno crudelmente ammazza, l'altro lascia semivivo, al qual successo intimoriti li cacciatori gli concedono il passo, e se ne fugge¹⁴⁰.

Questa scena trova una precisa evocazione in un'altra immagine di Manucci, dedicata a Tamerlano, l'illustre antenato della casata Moghul, rappresentato mentre caccia la tigre. Ritornando alla scena del corteo con gli elefanti «con questa ordinanza marchiava Sultan Maassan, ma entrando in caccia abbandonava il fasto, e [...] inseguiva animosamente le fiere sempre assistito dai suoi più fedeli e favoriti di Corte»¹⁴¹.

Tali osservazioni fanno pensare che Manucci e Legrenzi volessero stendere delle informazioni sugli usi di caccia Moghul, o in qualche modo ampliare la loro testimonianza dei modi di vita di tale illustre corte indiana. La corrispondenza tra il testo del medico di Monselice e le immagini di Manucci risulta davvero sorprendente e sin qui anzi sottolineata per le immagini del *Libro Rosso* prodotte con certezza tra il 1678 e il 1680 circa, prima dunque che il veneziano si dirigesse a Golconda, l'attuale Hyderabad (vd., *ultra*, capitolo 2).

Le descrizioni di Legrenzi del corteo imperiale trovano riscontro in altre rappresentazioni del *Libro Rosso* di Manucci: soprattutto in quelle riguardanti le scene con i palanchini e gli elefanti che possono essere confrontate con le immagini qui allegate (figg. 19-20). Infine, la caccia del principe Muazzam-Shah Alam è rappresentata in un'altra, decisiva,

¹³⁸ Cfr. *ibidem*.

¹³⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁴⁰ LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* p. 234.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 232.

immagine, anche questa eseguita da un artista di Aurangabad e conservata alla Bibliothèque Nationale de France. Il principe viene qui raffigurato mentre colpisce un'antilope *redbuck* circondata da antilopi *niglai* (fig. 21). L'animale viene ferito mortalmente con un ben assestato colpo di moschetto. Il principe è in tenuta mimetica verde, nascosto dietro cespugli spinosi. Le antilopi sono rappresentate dall'artista con un realismo notevole e si cerca perfino di catturare il dinamismo dell'impatto della pallottola contro l'animale.

Quest'immagine pressochè contemporanea trova un'esatta corrispondenza testuale con un brano della stessa *Storia* di Manucci, dedicato alla caccia dei cervi e delle antilopi selvatiche che è qui di seguito utile citare¹⁴².



¹⁴² Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 3., pp. 84-85.



Figg. 16-17-18.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France, OD 45 (*Libro Rosso*): Anonimo artista indiano del XVII secolo per Nicolò Manucci, "Shah Alam a caccia", acquerello su carta, 1680 ca, 38,5 cm (vol.) (courtesy BNF).

Pagina precedente: ritratto del principe Muazzam-Shah Alam a caccia e dettagli di uso di cacciare i cerbiatti con un leopardo addomesticato in dettaglio.

Sopra: immagine miniata che illustra i metodi di caccia con il leopardo addestrato.

The hunters are so dexterous in this process that when the king goes to the chase they draw the animals under this coercion to the very muzzle of the matchlock. To this intent they raise a shelter of green branches in which are some little holes. This is planted into the

ground at the most convenient place. In this way the great men amuse themselves with shooting without undergoing much labour, as I have myself experienced many times¹⁴³.

Abbiamo dunque una testimonianza diretta riguardante la tecnica di caccia tramite *camouflage* corrispondente a un'immagine indiana pressochè contemporanea. Sullo sfondo della stessa immagine si possono vedere chiaramente in dettaglio degli elefanti sormontati da palanchini con le insegne «rosse con il sole» come nella descrizione di Legrenzi¹⁴⁴ che abbiamo citato all'inizio (fig. 22). In questa prospettiva la descrizione di Manucci non può che essere una descrizione di valore antropologico di un rituale al quale egli ebbe modo di assistere in prima persona e commissionare a un artista, così come l'aveva vista.

Quest'ultima miniatura della Bibliothèque Nationale, oltre a essere rappresentativa degli stretti rapporti tra testo e immagine nelle opere di Legrenzi e di Manucci e nelle miniature da loro commissionate, racchiude in sé stessa un aspetto molto interessante che la distingue dalle precedenti. Era il dono del colonnello francese Jean-Baptiste Gentil che nel 1785 la riportò in Francia, dopo un lungo soggiorno in India e dopo aver commissionato anche lui come Manucci delle miniature ad artisti indiani (vd. *ultra*, capitolo 3).

Il suo *patronage* artistico appartiene a un'epoca successiva, quando l'influenza politica e militare delle Compagnie delle Indie Orientali europee, in particolar modo di quella inglese e di quella francese, conosce una fase di decisa accelerazione. I medici e i mercenari europei rimarranno per tutto il corso del Settecento dei committenti del tutto particolari degli artisti indiani. Di pari passo con questi eventi storici l'atteggiamento europeo nei confronti dell'India muterà notevolmente nel corso del Settecento, come si vedrà nei capitoli successivi.

¹⁴³ Ivi, Vol. 3., p. 85. Il testo originale è in un portoghese difficile da decifrare e in questa situazione si sceglie per maggior correttezza di tradurre il brano dall'edizione inglese di Irvine, alla pagina sopra citata: «I cacciatori sono talmente abili in quest'operazione che quando il re va a caccia riescono a attirare gli animali a portata di fucile. Per fare questo costruiscono un rifugio fatto di arbusti all'interno del quale vi sono dei piccoli buchi. Questo rifugio viene collocato nel posto più conveniente per la caccia. In questo modo i grandi uomini si intrattengono nello sparare senza fare troppa fatica. Ho avuto varie esperienze in prima persona di queste pratiche».

¹⁴⁴ LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* pp. 233-234.

Non bisogna in questo senso dimenticare l'unicità dell'atteggiamento culturale di Manucci. Egli, a differenza di altri, successivi, committenti e collezionisti, si era integrato alla perfezione nelle corti dell'India, pur rimanendo uno straniero, un personaggio che agiva in tendenza contraria rispetto agli atteggiamenti proto-coloniali. Il veneziano non rappresentava infatti alcun interesse governativo occidentale, se non nelle sporadiche occasioni in cui si trova ad agire come intermediario tra Europei e Indiani.

Egli trascorse gli ultimi anni della sua vita nelle sue dimore situate nelle *enclaves* europee della costa orientale, a Pondichéry (*enclave* francese) e a Madras (*enclave* inglese). Assistito da scrivani ebbe nuovamente l'occasione, come l'aveva avuta nel Deccan di dirigere un *team* di artisti indiani, commissionando agli stessi l'ultima parte della sua opera, riguardante i costumi etnografici degli hindu.

Vedremo in seguito come avvenne e attraverso quali modalità si svolse quest'affascinante e originale processo di produzione culturale.





Figg. 19-20. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes OD 45 (*Libro Rosso*): anonimo artista indiano del XVII secolo per Nicolò Manucci, acquerello su carta, 1680 ca., 38,5 cm (vol.) (courtesy BNF).

Pagina precedente: Elefanti da guerra, scortati dalla cavalleria Moghul. La scena trova il suo corrispettivo nel testo di Legrenzi: «Seguivano gl'elefanti anch'essi dello stesso modo guarniti, mà in tal distanza che non havessero à partorir disordine nella cavalleria». LEGRENZI, *Il Pellegrino dell'Asia...* p. 231.

Sopra: Elefanti sormontati dal palanchino coperto con la seguente dicitura: « l'elefante copra la portantina rivestita di tessuti preziosi e valdrappe che viene usata nei cortei come quello rappresentato alle mogli dei re e dei principi e dei capitani. "Ambary" (*imari*)». Legrenzi li descrive come, «elefanti ornati da baldacchini». Cfr. *ibidem*.



Figg. 21-22. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Réserve OD 44. fol. 1: il Principe Muazzam-Shah Alam a caccia assistito dai suoi uomini di corte, acquerello opaco e oro, 1670 circa, 22,4 x 33,4 cm.

Sotto: nel dettaglio si scorge all'orizzonte una corteo con degli elefanti che trova pieno riscontro nel testo di Angelo Legrenzi. Cfr. *Il Pellegrino dell'Asia...*, 1705, pp. 233-234.

CAPITOLO 2

Nessuno che io sappia ha mai presentato a un pubblico europeo questi ritratti [...] Infatti per poterli avere non ho badato a spese e ho dovuto fare grandi regali e tutto questo fra mille difficoltà e sotterfugi, con la promessa che non avrei rivelato di possederli¹⁴⁵.

(Nicolò Manucci)

Un 'mediatore culturale' veneziano nell'India del Sud: ritratti di corte (Libro Rosso) e immagini etnografiche (Libro Nero) eseguite da artisti indiani (1682-1720)

Alla fine del XVII secolo il mondo di certezze e di gloria dell'impero Moghul stava cominciando a incrinarsi. Il "dominio universale millenario" di quell'impero e del suo sovrano¹⁴⁶, in questo caso l'anziano imperatore Aurangzeb¹⁴⁷, fervente sunnita (fig. 1), era diventato ormai un appannaggio del passato, nonostante egli fosse ancora a tutti gli effetti il singolo sovrano più ricco al mondo.¹⁴⁸ Le sue scelte d'intolleranza religiosa avevano però provocato una frammentazione etnico-politica e contribuito così a cambiare in maniera decisiva lo *status quo* dell'India. Questa congiuntura storica aveva inoltre creato un terreno più fertile per una graduale e crescente influenza politica delle 'compagnie privilegiate' sulle questioni territoriali

¹⁴⁵ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *Libro Rosso - Histoire de l'Inde depuis Tamerlank jusqu'à Orangzeb, par Manucci*, testo iniziale di accompagnamento, f. 7v. (traduzione a cura di Piero Falchetta, Vol. 1., p. 69).

¹⁴⁶ A. AZFAR MOIN, *The Millennial Sovereign: Sacred Kingship and Sainthood in Islam*, New York, Columbia University Press, 2014, pp. 233-240.

¹⁴⁷ È uscito di recente lo studio più importante mai pubblicato fino a ora sul controverso imperatore Aurangzeb. Scritto da Audrey Truschke, *Assistant professor* di Storia alla Rutgers University, costituisce un passo fondamentale negli studi sull'imperatore Moghul. Cfr. AUDREY TRUSCHKE, *Aurangzeb: the Life and Legacy of India's Most Controversial King*, New Delhi, Penguin Random House, 2017, pp. 1-20. Per quanto riguarda le fonti bibliografiche sul personaggio, fa ancora da autorità la sezione finale dell'opera di JOHN F. RICHARDS, *The Mughal Empire*, The New Cambridge History of India I. 5, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 306-307. Interessante notare come Manucci venga eletto dallo studioso americano quale «fonte affascinante di un protagonista, generalmente affidabile». La tendenza generale è quella che porta invece a screditare l'operato di Manucci come fonte storica di quel periodo, in quanto il personaggio è ritenuto fornire un'interpretazione di parte e troppo personale degli eventi della storia indiana di cui fu testimone. Una fonte certamente da contestualizzare, soprattutto nelle sue dichiarazioni più eccessive e controverse.

¹⁴⁸ Ivi, p. 172.

indiane. Se tali avvenimenti politici sanciscono l'inizio di un'età di crisi e di anarchia, dal momento in cui viene a mancare l'autorità del potere centrale dei Moghul,¹⁴⁹ questi fenomeni si riflettono anche in ambito artistico.

Al volgere del Seicento s'inizia effettivamente a riscontrare una progressiva presenza di militari e dignitari europei, soprattutto olandesi, nei ritratti miniati, come pure nella composizione e nello stile delle miniature indiane. Il soggetto della miniatura indiana diventa sempre più influenzato dalla presenza europea.



Fig. 1. Washington, Freer and Sackler Gallery: anonimo artista indiano del XVIII sec. "L'imperatore Aurangzeb in età avanzata seduto su un palanchino", acquerello su carta-miniaturo, 1700-1730 ca, 29.6 x 20.1 cm (courtesy of the Freer & Sackler Gallery)

Al contrario appare sempre più evidente il declino della qualità delle produzioni artistiche degli *atelier* Moghul tradizionali sotto il regno di Aurangzeb, un imperatore che attribuisce scarsa importanza alle arti di corte. Per l'austero sovrano l'arte risulta una questione di secondo piano rispetto alla guerra e alle strategie militari e così molti artisti di corte indiani migrarono fuori dai territori Moghul cercando fortuna altrove nelle corti dei Rajput dell'India del Nord.

Queste tendenze potrebbero far pensare esclusivamente a un declino dell'arte e della miniatura. Ma non vi fu solo questo. In questo periodo si

¹⁴⁹ Cfr. M. ATHAR ALI, *The Passing of the Empire. The Mughal Case*, in *The Decline of the Mughal Empire*, a cura di MEENA BHARGAVA, New Delhi, Oxford University Press, 2014, pp. 128-140.

affermarono al contrario delle forme completamente inedite di *patronage* e di committenza artistica, promosse da Europei nei confronti di artisti indiani, in particolar modo a partire dal 1680.

Alcune personalità occidentali da questo momento in poi si posero come interpreti della cultura indiana, favorendo un lavoro 'ibrido' sotto il loro controllo sul registro semantico, ma eseguito dalla manodopera di artisti locali. Questi fenomeni portarono dunque verso la creazione di un dialogo culturale tra la cultura indiana e quella europea in varie e spesso controverse modalità. Lo si riscontra in un caso certamente unico di figura "cardine" all'interno di questo ambito d'indagine: un viaggiatore e un professionista che assunse sia il ruolo di committente che quelli di mecenate e di collezionista, sul quale è necessario ora tornare.

Il medico veneziano Nicolò Manucci ebbe modo di emergere in tale contesto politico-culturale complesso come figura di 'mediatore culturale', irrimediabilmente "catturato", ma allo stesso tempo (come vedremo) riluttante e sprezzante dell'etnologia e della cultura indiana.

Avendo constatato l'affermarsi dell'opera del suo collega medico François Bernier, che aveva riportato un enorme successo in Europa, egli intraprese la creazione di due opere figurative fondamentali. Esse sono, come abbiamo visto, il *Libro Rosso* dei ritratti di corte dei principi indiani - soprattutto, ma non esclusivamente, della dinastia Moghul - e il *Libro Nero*, con i ritratti delle usanze e dei riti degli hindu della costa orientale dell'India del Sud.

Di entrambe le opere affronteremo ora la genesi, partendo dal *Libro Rosso*, ma concentrandoci in dettaglio sulle questioni artistiche e sul ruolo di Manucci, forse il primo committente europeo di artisti indiani di questo periodo. Per muoversi in questa direzione è necessario però fare qualche passo indietro e analizzare alcune questioni storico-biografiche molto importanti.

Nel primo capitolo avevamo lasciato l'avventuriero veneziano negli impervi territori dell'India centrale, nella regione del Deccan. Lo avevamo visto impegnato a spiegare le usanze di corte indiane al suo connazionale, Angelo Legrenzi, con il quale si diresse nel 1679 verso le capitali imperiali di

Delhi e Agra, prendendo parte all'imponente corteo che si trasformò in una battuta di caccia dalle importanti conseguenze storico-artistiche. Avevamo anche rivolto l'attenzione ad alcune questioni riguardanti una scena di caccia del principe Shah Alam (per il quale Manucci lavorava a corte) che compare nel *Libro Rosso*. Ritornando al contesto geografico del Deccan, ci troviamo ora cronologicamente nel pieno di quelli che sono stati definiti "gli anni dell'inquietudine" del medico veneziano¹⁵⁰.

È tra il 1682-84 e il 1686, anno decisivo per la sua biografia, che iniziano infatti per Manucci nuove e importanti esperienze, molto diverse da quelle che avevano caratterizzato fino a ora la sua vita nel Subcontinente, prima in qualità di giovane artigliere alla corte di Dara Shikoh, durante la violenta guerra di successione al trono, poi nelle vesti di chirurgo di fiducia del principe Muazzam-Shah Alam, tra le corti di Delhi, Lahore e Aurangabad.

In questi anni Manucci sviluppò il progetto di diventare un 'mediatore culturale' attraverso l'arte. Un ruolo delicato e complesso che, come vedremo, era legato a situazioni e pregiudizi insiti nel suo operato di viaggiatore, committente e interprete della cultura indiana.¹⁵¹ Per ricoprire questo ruolo di mediatore in ambito artistico (e non ci si stanca di ribadire che è solo alla luce dei secoli successivi che lo si può inquadrare come tale), il veneziano doveva diventare però prima un mediatore politico. Mediatore politico, o forse più precisamente "agente", tra due diverse realtà che creavano la realtà del tempo: i Moghul e le potenze europee che si erano stabilite sulle coste dell'India.

Sul finire del 1682, Shambaji, figlio primogenito del condottiero Maratha Shivaji, morto nel 1680, scatenò una rivolta contro i possedimenti del Deccan dell'imperatore Aurangzeb. È in questo contesto politico particolarmente turbolento che Manucci ebbe modo di ricoprire per la prima

¹⁵⁰ Questa definizione è stata coniata dall'archivista e storico Piero Falchetta. Cfr. FALCHETTA, *Storia del Mogol...* vol. I, cit., p. 29.

¹⁵¹ La critica accademica si è mossa solo di recente in questa direzione nell'analizzare il ruolo dei viaggiatori occidentali come fonti per la rappresentazione dell'"altro". Tra i lavori più importanti dal punto di vista metodologico riguardanti l'India e l'America Meridionale nella prima età moderna, cfr. JOAN PAU RUBIÉS, *Travel and Ethnology in the Renaissance: South India through European Eyes 1250-1625*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; TZVETAN TODOROV, *La Conquista dell'America: il Problema dell'«Altro»*, 1982, tr.it. Torino, Einaudi, 1992.

volta nella sua vita il ruolo delicato di inviato per i Moghul, di fatto svolgendo funzioni di agente segreto. Quest'incarico doveva però essere portato a compimento a vantaggio dei Portoghesi di Goa, capitale lusitana d'India.¹⁵²

Siamo nell'agosto del 1683.¹⁵³ Il principe Shah Alam, per il quale Manucci lavorava, stava rivaleggiando con il condottiero Maratha Shambaji nell'assedio della città portoghese.¹⁵⁴ Seguiamo brevemente la vicenda dalle pagine tradotte da William Irvine, fondamentali per comprendere le vicende relative alle miniature del *Libro Rosso*. L'imperatore Aurangzeb aveva ordinato al figlio Shah Alam di marciare con 45.000 cavalieri verso Goa, attraversando il regno di Bijapur. Il suo piano era quello di invadere la città in modo da potere da lì assediare i territori di Shambaji. Vedendo l'armata di Shah Alam sulle alture sopra Goa, i portoghesi riuscirono a inviare tempestivamente un messo al sovrano Moghul, in un tentativo pressochè disperato di negoziare la pace¹⁵⁵.

È qui che entra in gioco Manucci. Egli viene reclutato dai portoghesi con la priorità assoluta di volgere la drammatica situazione in loro favore. Viene scortato alla fortezza di Santiago, nei pressi di Goa, con una lettera di Shah Alam. Il risultato dei negoziati tra le due potenze, del quale Manucci è direttamente responsabile, ha un esito positivo per ambo le parti. I Portoghesi lasciano transitare l'armata Moghul fuori dal centro della città a condizione che non saccheggino i loro domini. I Moghul a loro volta possono assediare e continuare la guerra contro il loro rivale Maratha. È un successo diplomatico per i diversi attori e per Manucci un vero e proprio trionfo. Poco dopo, viene nominato dai portoghesi "Cavaliere dell'Ordine di Santiago", un titolo nobiliare molto importante che gli valse inoltre una grossa somma di denaro e un notevole prestigio¹⁵⁶.

¹⁵² Cfr. FALCHETTA, *Venezia Madre Lontana...* cit., p. 32.

¹⁵³ Cfr. ibidem.

¹⁵⁴ Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 2., cit., pp. 272-273.

¹⁵⁵ Cfr. ivi pp. 272-273.

¹⁵⁶ Il documento che attesta il cavalierato di Manucci all'Ordine nobiliare di Santiago, Cristo e Avis, ordine ancora molto importante nel Portogallo del XVII secolo, è allegato al Codex di Berlino (Berlino, Staatsbibliothek, cod. Phillips 1945, vol. III) L'autenticità del documento è messa fuori discussione da Irvine. Secondo lo studioso inglese questo documento doveva essere stato creato addirittura proprio dal Vicerè di Goa, il quale agiva direttamente sotto ordini del re portoghese Alfonso VI. Questo accadde in

In questa sezione della *Storia do Mogor* è particolarmente avvincente seguire gli spostamenti di Manucci successivi al suo cavalierato, e per aver contribuito in prima persona alla pace con Shah Alam e in merito all'assedio di Goa. I fatti storici da lui testimoniati parlano però abbastanza chiaro, se si crede alla sua versione. È certamente in questo periodo (nel 1682-83) che si forma per la prima volta nella mente del veneziano l'idea di non voler più vivere all'interno delle corti musulmane indiane come *hakeem firangi*, come medico straniero, assecondando la cultura e l'etichetta Moghul. Incomincia a farsi strada invece l'idea del cambiamento, di voler cercare fortuna altrove. Le ragioni di questa scelta si trovano in una sua dichiarazione, quando il veneziano scrive nelle sue memorie le seguenti parole: «mi causava gran pena il vedermi nuovamente tra i Mori ed andavo pensando il modo di ritirarmi in Europa e goder della pace»¹⁵⁷.

Manucci osa così esprimere la sua volontà di cambiamento a Shah Alam, il quale però rifiuta in maniera piuttosto dispotica come del resto si addice a un principe Moghul, continuando a pretendere i suoi servigi di medico a corte. A quel punto a Manucci non resta che fuggire¹⁵⁸. Se questa è la versione fornita in prima persona (della quale può esser lecito dubitare), potrebbe essere però molto plausibile che Shah Alam dopo aver visto Manucci assumere una nuova identità portoghese e indossare nuovi abiti di europeo, dopo le trattative e l'onorificenza di Santiago, che indossava sul petto come un vero cavaliere europeo, godendo dei privilegi e degli onori del suo rango, avesse iniziato a sospettare della fedeltà del veneziano all'ambiente politico Moghul¹⁵⁹. Si può forse pensare, ma i documenti tacciono in questo senso, a un sentimento di progressivo sospetto nei confronti di Manucci. Certo è che questi atteggiamenti di sfiducia dovettero manifestarsi apertamente quando Manucci decise di fuggire da Shah Alam che oramai lo teneva sotto stretto controllo. Non possiamo sapere i dettagli di questa situazione, ma è certo che la vita di

un periodo di successione con re Pedro II. Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...*, Vol. 2., cit., pp. 282-283 e nota 1.

¹⁵⁷ Cfr. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. VI, 134 (=8299), cc. 154 v- 155r.

¹⁵⁸ Cfr. ivi cc. 154v-155r.

¹⁵⁹ Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 2., cit., p. 282.

Manucci, diventato un fuggitivo, da quel momento in poi cambia drasticamente¹⁶⁰.

Vediamo qui di seguito alcuni dei passaggi più importanti, fondamentali per comprendere il destino della sua prima opera artistica, che si ritiene avesse assemblato e commissionato nella biblioteca del principe Shah Alam ad Aurangabad, negli anni che coincidevano più o meno con l'incontro di Legrenzi o appena di poco precedenti (1678-1682), anni trascorsi all'insegna della stabilità professionale.

Si cita qui per maggior accuratezza possibile dalle pagine del manoscritto originale, "l'archetipo" voluto da Manucci e custodito alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (Ms. It. VI 134 =8299), che riporta in prima persona questi avventurosi episodi, riguardanti direttamente la sorte delle miniature del *Libro Rosso*. Pur essendo contenuti all'interno della sua stessa opera, si tratta di frammenti di testo ai quali gli studiosi hanno prestato finora poca attenzione, ritenendoli di scarso rilievo.

Nel documento Manucci stesso racconta:

[Avendo] domandato di nuovo licenza al prencipe Shah Alam [...], lui che già m'haveva sperimentato, senza darne altra risposta, ordinò agli suoi schiavi d'esser vigilanti e che osservassero bene gli miei andamenti acciocchè non [fuggissi]. Vedendo già che non v'era rimedio d'ottener la mia amata libertà con la licenza del prencipe, presi un'altra risoluzione e scrivendo al generale Mohamed Ibrahim lo supplicavo assistermi e aiutarmi a fuggire¹⁶¹.

Ecco qui il passo cruciale che costituisce la premessa del destino delle miniature del *Libro Rosso*, sulle quali si sono fatte molte speculazioni e alle quali gli studiosi hanno attribuito varie origini e interpretazioni. Scrive Manucci, in un brano a mio giudizio importantissimo «[...] Seguitò così per alcuni giorni fino a tanto che pervenendo della mia fuga, mandai gli miei libri fuori dal campo [grazie alle mie] fedeli spie, i quali camminavano senza nessuna paura consentendomi [di portare per me] alquanti rubbiei

¹⁶⁰ Cfr. *ivi cit.*, pp. 283-296.

¹⁶¹ Cfr. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. VI, 134 (=8299), cc. 154 v- 155r.

d'oro»¹⁶². È evidente che in tutti i suoi spostamenti Manucci aveva portato sempre con sé le miniature del *Libro Rosso*, dopo la loro creazione ad Aurangabad.

Si comprende inoltre con evidenza in questo passaggio che Manucci si era premurato addirittura di far spedire i suoi manoscritti, tra i quali per forza di cose doveva esserci il *Libro Rosso*, l'opera alla quale aveva dedicato tante energie. Così Manucci fugge, grazie all'aiuto ancora una volta di un inglese, che lo accoglie nella sua tenda ingannando gli agenti segreti di Shah Alam¹⁶³. Fugge verso Golconda, opulenta capitale-fortezza dei Qutb Shahi, che difendevano la città di Hyderabad e il loro ricco regno¹⁶⁴. Manucci vi perviene con la consapevolezza che una volta raggiunti i domini dei sultani di Golconda, sarebbe stato al sicuro perché di fatto uscito dalla giurisdizione territoriale Moghul. Ma egli non poteva certo immaginare quello che sarebbe a breve accaduto alla città, che custodiva i territori delle miniere di diamanti più importanti del mondo. Non aveva di certo pensato che sarebbe stata conquistata dallo stesso imperatore da lui tanto odiato.

Nel 1686-87, dopo due assedi che durarono ciascuno diversi mesi, e dopo aver rotto in maniera plateale i trattati diplomatici che da secoli garantivano la reciproca non aggressione tra stati, Aurangzeb conquistò sia Bijapur sia Golconda. Furono due eventi storici senza precedenti.

Di fatto entrambi gli stati pagavano il tributo al sovrano. La campagna contro il regno di Bijapur e il suo "re fantoccio", il quindicenne principe Sikander (fig. 8), ultimo re della dinastia degli Adil Shahi, fu un atto particolarmente disonorevole dal parte di Aurangzeb¹⁶⁵. La conquista della città fu piuttosto rapida, ma il trattamento della nobiltà sottomessa non fu così duro come si sarebbe potuto pensare, e l'unica distruzione da parte dell'imperatore iconoclasta nei confronti dell'arte locale riguardò i dipinti parietali dei palazzi della dinastia Adil Shahi, in particolar modo quelli presenti nei luoghi religiosi degli sciiti¹⁶⁶.

¹⁶² Cfr. ibidem

¹⁶³ Cfr. ibidem

¹⁶⁴ Cfr. ibidem

¹⁶⁵ Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 2., cit., p. 299.

¹⁶⁶ Cfr. MARK ZEBROWSKI, *Deccani Painting*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 209

Dopo la conquista di Bijapur, l'imperatore Moghul rivolse le sue attenzioni allo stato di Golconda e alle sua pressoché inespugnabile fortezza (figg. 2-3). Nel 1687 le truppe Moghul la strinsero in un sanguinoso assedio che durò mesi fino a quando, nel settembre dello stesso anno, un traditore non ne aprì i cancelli orientali permettendo agli assediati di fare breccia durante la notte¹⁶⁷.



Figg. 2 e 3. A sinistra: Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Réserve Od 44 fol., f. 46: artista indiano anonimo della fine XVII sec., "L'imperatore Aurangzeb all'assedio di Golconda", acquerello su carta - miniatura gouache, 1690 ca, 45 x 32 cm (courtesy BNF).

A destra: Veduta fotografica dell'interno del forte di Golconda, India, Hyderabad, foto di G. Dubbini (marzo 2016).

Il sovrano di Golconda, Abul Hasan, della dinastia dei Qutb Shahi, si arrese alle truppe Moghul e venne imprigionato nella fortezza di Daulatabad, fino alla sua morte. Questi eventi segnarono la fine della dinastia e lo stato di Golconda entrò a far parte dell'impero Moghul¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Cfr. JOHN F. RICHARDS, *Mughal Administration of Golconda*, New York, Clarendon Press, 1975, pp. 46-51. Cfr. inoltre: MARIKA SARDAR, *Golconda Through Time: A Mirror of the Evolving Deccan*, tesi PhD della New York University, maggio 2007, p. 171. Cfr. JOHN F. RICHARDS, *The Mughal Empire*, The New Cambridge History of India I. 5, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 221-222.

¹⁶⁸ Cfr. *ivi* pp. 221-222.

A Golconda e Hyderabad vi furono durante l'assedio stupri e massacri ma, complessivamente, una volta conquistato il territorio e il ricchissimo bottino della fortezza (più di 60 milioni di rupie in monete d'oro e argento), i nobili Qutb Shahi vennero fatti entrare rapidamente nei ranghi dell'amministrazione e dell'esercito locali¹⁶⁹. Durante l'assedio i templi induisti vennero demoliti e vennero edificate moschee, mentre qualsiasi pratica religiosa che non fosse islamica veniva bandita¹⁷⁰.

Durante questi drammatici eventi, Manucci che era già tempestivamente fuggito dai territori di Golconda, divenne uno dei ricercati del principe Shah Alam, che pretendeva la sua consegna oltre ai tributi che il regno doveva pagare all'imperatore consistenti in elefanti, gioielli e materiali bellici¹⁷¹. Il veneziano, con l'abituale scaltrezza, riuscì a fuggire da Hyderabad-Golconda¹⁷², proprio mentre le truppe di Aurangzeb stavano dirigendosi verso la città, sotto gli ordini dello stesso principe Shah Alam, per il quale aveva prestato servizio¹⁷³. Se catturato, sarebbe stato accusato certamente di alto tradimento e andato incontro a morte certa.

Con ogni probabilità Manucci fuggì da Hyderabad intorno al marzo 1686, portando con sé le miniature del *Libro Rosso*, si potrebbe addirittura dire con la sua opera sotto braccio. Grazie ancora all'aiuto di conoscenze più o meno fidate, intermediari, spie, e con la protezione di un alto dignitario olandese, Laurens Pit 'il Giovane'¹⁷⁴, riuscì a scappare ancora una volta in maniera sorprendente «tra una partita a carte e una fuga in palanchino fingendosi malato», senza essere scoperto dagli inviati di Shah Alam¹⁷⁵.

Dopo la fuga egli riesce ad arrivare sulla costa Sud-orientale dell'India, prima al porto di Masulipatan, poi a Madras, *enclave* marittima

¹⁶⁹ Cfr. ZEBROWSKI, *Deccani Painting...* cit., p. 211. Cfr. RICHARDS, *The Mughal Empire...* cit., p. 222.

¹⁷⁰ Cfr. ibidem.

¹⁷¹ Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 2., cit., p. 294.

¹⁷² Golconda è l'imponente fortezza della dinastia dei Qutb Shahi che difendeva la circostante città di Hyderabad.

¹⁷³ Il principe Shah Alam era in realtà piuttosto benevolo nei confronti degli assediati e durante l'assedio di Bijapur mentre negoziava segretamente una resa con il principe Sikander, venne scoperto dalle spie del padre Aurangzeb il quale lo fece ricollocare altrove. Quando Shah Alam riprovò a negoziare con gli assediati durante l'assedio di Golconda e Hyderabad, del quale assedio era il comandante, Aurangzeb fece il suo stesso figlio prigioniero nell'accampamento imperiale: RICHARDS, *The Mughal Empire...* cit., p. 222.

¹⁷⁴ Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 2., cit., pp. 295-296.

¹⁷⁵ Ibidem. Cfr. anche GJIS KRUTZER, *Xenophobia in Seventeenth-Century India*, Leiden, Leiden University Press, 2009, p. 251 e nota n°122.

inglese. Qui si stabilirà fino alla fine dei suoi giorni, vivendo anche nella città di Pondichéry, come vedremo in seguito. Nella costa Sud dell'India inizierà per lui una nuova e più tranquilla vita all'insegna della cultura, dell'arte e della professione medica.

Alla luce di questi eventi, è importante ora esaminare la questione del *Libro Rosso*, contenente i ritratti dei principi, per poi dedicarci alle altre e notevoli problematiche storico-artistiche riguardanti Manucci e il suo operato, per affrontare infine le problematiche etnografiche dell'altra opera che aveva promosso, ovvero il *Libro Nero*.

Il Codice OD 45 Rés della Bibliothèque Nationale de France, comunemente chiamato *Libro Rosso* (fig. 4), contiene allo stato attuale cinquantasei figure. Differisce dunque dall'originale inviato da Manucci¹⁷⁶. Le figure dei sovrani che caratterizzano questa raccolta sono state eseguite da un *team* di artisti indiani sotto la direzione di Mir Muhammad, bibliotecario di Shah Alam a Aurangabad, un personaggio sconosciuto agli studi¹⁷⁷.

Sappiamo che Manucci aveva pensato le immagini dei potenti come figure da assemblare e accompagnare con un testo che le spiegasse, o meglio che le interpretasse secondo la sua mentalità e, ovviamente, secondo i suoi pregiudizi¹⁷⁸. Il suo punto di vista è quello di un uomo senza un'educazione ben precisa, un autodidatta, di fede certamente cristiana (come Manucci sottolinea più volte), molto probabilmente analfabeta, che aveva però frequentato vari ambienti culturali e politici¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Cfr. FALCHETTA, *Nota Codicologica...* cit., p. 194.

¹⁷⁷ Ivi p. 195.

¹⁷⁸ SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., p. 199.

¹⁷⁹ Ivi p. 197.



Fig. 4. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cod. OD 45 Rés. Sovracoperta del *Libro Rosso* di Manucci che ne dà il nome. Nel riquadro romboidale il simbolo del leone marciano inciso è contornato da aquile napoleoniche eseguite dopo che l'opera venne presa dalla Marciana nel 1797 e portata dai commissari di Bonaparte a Parigi (courtesy BNF).

La cultura alla quale si sentiva più vicino era probabilmente quella di matrice cristiana dei missionari e dei portoghesi, anche se ebbe modo di interagire efficacemente anche con inglesi e francesi. Sembra che, secondo la sua stessa dichiarazione, alla fine non vivesse a proprio agio, anche se vi risiedette a lungo, nè tra i Moghul, nè tra i "Gentili", termine con il quale gli europei dell'epoca definivano gli hindu, contrapponendoli ai popoli di religione musulmana.¹⁸⁰ Egli padroneggiava le lingue locali e viveva in un contesto ben preciso di oralità che è stato ben descritto da Subrahmanyam.¹⁸¹

Il luogo di produzione delle miniature del *Libro Rosso* è ancora oggetto di discussione. Considerato quanto detto in precedenza, è impossibile pensare che Manucci abbia potuto commissionare le miniature a Golconda. Il veneziano vi si trattenne per troppo poco tempo (meno di due anni) per poterlo fare. Dunque appare più plausibile che le abbia commissionate durante il suo lungo soggiorno professionale alla corte di Aurangabad tra il 1678 e il 1682.

¹⁸⁰ Ivi p. 209.

¹⁸¹ Ivi p. 194.

Da questo punto in poi, avendo seguito questo percorso storico-artistico e sulla base di un confronto testuale delle fonti primarie europee, emerge come i ritratti miniati dell'album dei principi indiani siano stati commissionati quando il medico si trovava nel Deccan alla corte di Shah Alam. Si può pensare dunque che siano arrivati in maniera piuttosto avventurosa sulla costa Sud-orientale dell'India assieme al personaggio, che in quella regione si stabilì negli ultimi anni della sua vita.

Lo stile dei ritratti dei sovrani, sia musulmani sia hindu, è ancora da definire. Si può attribuire a quello della scuola di miniatura di Aurangabad, luogo dove questi dipinti furono eseguiti. Altrimenti si potrebbe ricondurli a uno stile legato alle botteghe dei *bazaar* indiani della scuola di Golconda¹⁸². Certamente la cultura di appartenenza di Manucci, come ha sottolineato Subrahmanyam non è paragonabile a quella di Tavernier e Bernier, celebri viaggiatori dell'India dell'epoca¹⁸³. Dunque il mondo culturale di Manucci (e dei suoi libri) era quello dell'oralità dei *bazaar* e delle percezioni popolari di grandi e potenti che però non aveva l'accesso, che Manucci vantava, alle questioni di corte per quanto egli potesse affermare, come si è visto anche da un'altra fonte di viaggiatore veneto nel primo capitolo che però di certo non voleva scrivere in favore dell'avventuriero veneziano¹⁸⁴.

¹⁸² Il dottor Jeremiah P. Losty della British Library ha utilizzato per la prima volta il termine "bazaar Golconda style" ed è stato citato per questa importante definizione da: GJIS KRUIJTZER, *Pomp Before Disgrace: A Dutchman Commissions Two Golconda Miniatures on the Eve of the Mughal Conquest*, in "Journal of the David Collections" 3 (2010), pp. 161-182. Ho contattato entrambi gli studiosi. In questo senso si è mosso anche Sanjay Subrahmanyam, il quale si riferisce a uno stile da *baazar* proveniente dalla scuola di Golconda, quando si riferisce alle miniature del veneziano. Per esplorare la questione, durante una visita a Hyderabad in missione di ricerca (marzo 2016), ho avuto l'occasione di trascorrere del tempo nella casa-museo del collezionista indiano novantenne Jagdish Mittal. Egli è il proprietario di quello che oramai da diversi anni è il Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art che è di fatto la sua abitazione privata. Si tratta di una delle collezioni private di miniature più importanti del mondo che annovera tra i suoi pezzi alcuni dei dipinti più significativi della pittura del Deccan. Mittal mi ha spiegato che quando si analizzano le miniature del *Libro Rosso* di Manucci si può fare un paragone solamente con altre opere contemporanee della "Scuola di Golconda" o comunque di altre scuole minori del Deccan. Ringrazio Jagdish Mittal e il figlio Naveen per la loro gentilezza, ospitalità e disponibilità.

Il dottor Losty invece mi ha aiutato a capire il significato di scuola o stile di Golconda ('Golconda Style'). S'intende un genere di pittura miniata che veniva praticata soprattutto nei *bazaar* di alcuni centri importanti dell'India del Sud quali appunto Golconda/Hyderabad e nelle città costiere dell'Andhra Pradesh, dove vi era una forte presenza di stazioni commerciali europee. È possibile che la diffusione di questo stile sia giunto fino a Aurangabad, in forza della presenza di europei che costituivano un possibile mercato per gli artisti della scuola di Golconda. Non sembra che vi fosse una stazione commerciale, ma la presenza quasi decennale di Manucci spingerebbe quest'ipotesi visto che lui stesso fece lavorare gli artisti e formò i ritratti del *Libro Rosso* in quella corte. Lo stile delle miniature in questione può anche essere chiamato con il termine 'Popular Golconda' oppure 'Bazaar Golconda Style'. Ringrazio sentitamente il dottor Losty per tutte queste preziose informazioni riguardanti la scuola di Golconda e Aurangabad.

¹⁸³ Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., pp. 217-218.

¹⁸⁴ Cfr. *ivi* p. 217.

Il medico francese François Bernier, come ha sottolineato di recente Pauline Lusingh Scheurleer, offre invece un interessante “spaccato” culturale nella sua opera riguardante le differenze tra la pittura di corte, in particolar modo rivolta a ritratti dell'imperatore e degli ufficiali di rango superiore e quella dei *bazaar*. In questo senso si comprende come alcuni degli artisti locali che cercavano lavoro tra vari patroni, sia hindu che musulmani, potessero accettare commissioni occasionali in base alla disponibilità del momento e per periodi anche brevi, soddisfacendo il gusto e i criteri estetici di vari clienti, molti dei quali stranieri¹⁸⁵. Manucci potrebbe, in questo senso, rientrare perfettamente nella categoria proposta.

Nell'analizzare l'opera pittorica da lui commissionata, si ha però certamente a che fare con un genere minore di pittura Moghul del Deccan. La pittura del Deccan, come ha illustrato brillantemente Mark Zebrowski nel suo studio fondamentale¹⁸⁶, era nondimeno il risultato dello straordinario cosmopolitismo di quella regione, composta etnicamente e culturalmente non solo di indiani musulmani e hindu, ma di ampie e potenti comunità di turchi, persiani, arabi e africani, insediate nelle corti assieme ai mercanti, ai santi *sufi*, ai generali, tutti committenti generosi, finanziatori di pittori e di calligrafi¹⁸⁷.

Vi era in quelle corti un ambiente multiculturale, caratterizzato senza dubbio da una predominanza sciita, mentre le altre etnie e culture si alimentavano del dialogo tra hindu e sunniti, tra africani e afghani e il potere centrale sviluppava una forte matrice culturale iraniana, attraverso gli ottimi rapporti con la Persia dell'impero Safavide¹⁸⁸. Il Deccan divenne quindi, almeno fino alla conquista Moghul del 1687, uno straordinario centro di committenza, importante per lo sviluppo delle arti di corte, dove la miniatura e la calligrafia rivestivano grande importanza in relazione al potere.¹⁸⁹ Questi fenomeni, che per la loro complessità e la vasta

¹⁸⁵ Cfr. PAULINE LUNSINGH SCHEURLEER, *Indian Miniatures for Europe: the Dutch Market in the 17th and 18th Centuries*, in *Miniatur-Geschichte. Die Sammlung Indischer Malerei in Dresdner Kupferstich-Kabinett*, a cura di MONICA JUNEJA e PETRA KUHLMANN-HODICK, Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen Dresden and Sandstein Verlag, 2017, p. 44. e note 21 e 22.

¹⁸⁶ Cfr. MARK ZEBROWSKI, *Deccani Painting*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1983.

¹⁸⁷ Ivi., cit., p. 9

¹⁸⁸ Cfr. ibidem.

¹⁸⁹ Cfr. ibidem.

bibliografia che li connota vengono qui solo accennati in relazione all'opera di Manucci ma contribuirono a una grande fioritura dell'arte della miniatura.

Manucci ebbe modo di inserirsi nella sua nicchia di *patronage*, pur con le sue limitate possibilità economiche di medico che, come ricordava Legrenzi, veniva stipendiato «trecento rupie al mese». Nonostante questo egli riuscì a finanziare un ciclo pittorico assolutamente degno di nota.

Egli rappresenta un caso unico di europeo in questo ruolo particolare e da una posizione non convenzionale rispetto alla struttura sociale dominante. Non era dunque solo il sovrano, o la sua cerchia di aristocratici, ad assumere la committenza di artisti locali, ma chiunque avesse la capacità e i mezzi economici per programmare e finanziare tali imprese artistiche.

Considerati i riscontri testuali presenti nell'opera del veneziano - come vedremo in seguito grazie al resoconto inedito di un altro suo contemporaneo - è possibile comprendere come i dipinti siano stati commissionati con certezza a Aurangabad. Quindi è più probabile che siano riconducibili a quella scuola di miniatura piuttosto che a quella di Golconda.

Risulta infatti, malgrado le opinioni di autorevoli studiosi, altamente improbabile (se non addirittura impossibile, eventi storici alla mano) che Manucci avesse commissionato i ritratti dei principi quando si trovava a Golconda-Hyderabad in una condizione di fuggitivo. Per ottenere delle miniature da artisti indiani, un europeo doveva per forza stabilirsi in una corte, con il consenso del suo potente di riferimento, e doveva avere a disposizione parecchio tempo, se non anni, per costituire e guidare un *team* di miniaturisti indiani e per farsi interprete del loro operato.

Per forza di cose la procedura di realizzazione del *Libro Rosso* non poteva che essere avventata ad Aurangabad, dove Manucci risiedette a lungo, anche se può essersi conclusa, per quanto riguarda per esempio le didascalie, nelle *enclaves* europee della costa del Sud-est¹⁹⁰. Un'altra testimonianza contenuta nell'opera di Manucci ci spinge con maggiore probabilità in questa direzione, ed è utile riportarla interamente. Manucci

¹⁹⁰ Dr. Pauline Scheurleer, che è stata curatrice delle collezioni indiane del Rijksmuseum di Amsterdam, mi ha spinto in questa direzione in vari scambi epistolari sulle questioni riguardanti Manucci.

sostiene infatti che le immagini del *Libro Rosso* furono da lui "eseguite" in una corte Moghul.

Prima di uscire dal regno del Mogol feci eseguire [...] tutti questi ritratti di re e principi, da Tamerlano fino ad Aurangzeb, e dei figli e nipoti di quest'ultimo [...] Non presento ritratti di regine e di principesse perché è impossibile vederle in quanto esse sono sempre nascoste; e se qualcuno l'ha fatto, non gli si creda, non potendosi trattare di nient'altro che di prostitute, ballerine, ecc. raffigurate secondo l'estro del pittore. Si ricordi che tutte le figure che hanno l'aureola e l'ombrellino sul capo sono quelle di persone di sangue reale¹⁹¹.

Dal brano emergono alcuni punti cruciali di riflessione. Il primo e più importante, al quale gli studiosi non hanno mai dato la giusta importanza, è come Manucci non abbia collezionato questi dipinti ma di fatto li abbia commissionati ad artisti indiani e assemblati «prima di uscire dal regno dei Moghul»¹⁹². Inoltre, il fatto che lo stile della pittura sia quello del Deccan ci spinge con maggiore certezza in questa prospettiva¹⁹³. Forse solo di seguito egli li avrebbe arricchiti con delle didascalie in francese grazie a degli emanuensi a sua disposizione quando si trovava tra Madras e Pondichéry.

Il secondo punto è la controversa pretesa di unicità dell'opera del veneziano se si considera la sua stessa affermazione. Procedendo in questa direzione ci si accorge che dipinti simili a quelli di Manucci si trovano anche in un ambito di influenza europea, anche se non di *patronage*, ma piuttosto di collezionismo e di somiglianza stilistica.

Per cercare una risposta a questa difficile questione e ad altre affini, non resta quindi che soffermarsi su alcuni paragoni plausibili con le miniature del *Libro Rosso* di Manucci, paragonando secondo il criterio del

¹⁹¹ Nella lettera scritta al Senato in data gennaio 1705 (Venezia, ASVE, Senato, Dispacci, Francia, Reg. 203, pp. 474-6) inclusa anche nella prefazione del manoscritto marciano. Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., p. 198. Si tratta dell'inequivocabile testimonianza dello stesso Manucci sul fatto che egli era effettivamente un committente di artisti indiani. Cfr. ivi p. 197 che riprende a sua volta FALCHETTA, *Storia del Mogol...* Vol. I, cit., pp. 67-8. Esso rimanda a sua volta al manoscritto della Marciana Cod. Z. It. 44 (=8299), cc. 7r.-7v. Attraverso il suo amico, menzionato anche da frate Gorla mentre era al servizio della biblioteca del principe, che dovrebbe chiamarsi Mir Muhammad, egli non raccolse, ma di fatto commissionò quei ritratti.

¹⁹² Solo al momento della stesura di questa tesi ho appreso che la studentessa PhD Marta Becherini, del Dipartimento di Storia dell'Arte della Columbia University di New York, ha appena discusso una tesi di dottorato su Manucci e l'arte indiana. Il titolo è: *Staging the Foreign: Niccolò Manucci (ca. 1638-1720) and the Early European Collections of Indian Miniatures*, e la ricerca si è svolta sotto la supervisione della professoressa Vidya Dehejia. Non è stato possibile consultare la tesi visto che non appare per il momento nel database digitale del Dipartimento della Columbia University.

¹⁹³ Cfr. HERMANN GOETZ, *La Peinture Indienne: les écoles du Dekkan*, in "Gazette des Beaux Arts" 10 (1935), n°2, pp. 10-21.

like with like, “simile con simile”, alcune opere della pittura del Deccan a lui contemporanea.

Al Rijkmuseum di Amsterdam vi è un album (che si è scelto qui di analizzare, seppur brevemente), che offre l'unico esempio calzante di confronto con un prodotto simile di un *atelier* Moghul, provinciale di seconda classe, per un collezionista olandese. Esso vanta una vera e propria somiglianza, sia stilistica, sia per quanto riguarda il soggetto, con le miniature commissionate da Manucci. Si tratta del *Witsen Album* (fig. 5)¹⁹⁴.

Un ritratto dell'imperatore Aurangzeb rivela la chiara influenza stilistica e reciproca con le immagini del *Libro Rosso* di Manucci. In entrambe le miniature (figg. 5, 6) si vuole evidenziare l'austerità quasi ascetica dell'anziano imperatore, fervente musulmano, rappresentato dagli artisti di Manucci a cavallo, avvolto in una veste bianca immacolata (figg. 5, 6). Lo stesso personaggio è invece ritratto a mezzo busto nell'album dell'olandese Nicolaas Witsen, facoltoso patrizio della Repubblica olandese, che fu sindaco e borgomastro di Amsterdam e amministratore della già citata Compagnia Olandese delle Indie Orientali (VOC)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ L'intuizione, anche se solo accennata, spetta a una nota che compare a piè di pagina scritta sul saggio di: SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., p. 199, nota n° 49.

Il Witsen Album è stato studiato in lingua olandese da Pauline Lunsingh Scheurleer. Cfr. PAULINE LUNSINGH SCHEURLEER, *Het Witsenalbum: Zeventiende-eeuwse Indische Portretten op Bestelling*, in "Bulletin van het Rijksmuseum" 44 (1996), pp. 167-254. L'album è stato inoltre ripreso in considerazione da Corinna Forberg, dell'Università di Heidelberg, nel suo capitolo sulla rappresentazione artistica dell'imperatore Moghul promossa dagli europei. Cfr. CORINNA FORBERG, *What Does the Emperor of India Look Like? European Representation of Indian Rulers (1650-1740)* in *The Indian Ocean in the Making of Early Modern India*, a cura di PIUS MALEKANDATHIL, London, Routledge, 2016, pp. 213-247. Per altre informazioni riguardanti il Witsen Album: cfr. PAULINE LUNSINGH SCHEURLEER e GJIS KRUIJTZER, *Camping with the Mughal Emperor: A Golkonda Artist Portrays a Dutch Ambassador in 1689*, in "Arts of Asia" 35 (2005), n°3, pp. 48-60. Ringrazio profondamente il Dr. Gjis Kruijtzer dell'Università di Vienna per i suoi gentili consigli e per avermi fornito personalmente questo articolo. Lo ringrazio soprattutto per avermi dato importanti suggerimenti su come procedere nell'affrontare il rapporto tra Manucci e il Witsen Album, anche senza conoscere la lingua olandese.

¹⁹⁵ Pauline Lunsingh Scheurleer, ex curatrice del Rijksmuseum di Amsterdam, mi ha fornito la maggior parte delle informazioni e della bibliografia riguardante questo personaggio. Mi ha spiegato inoltre come vi fosse nel corso del Seicento un'ampia presenza di miniature indiane nelle raccolte olandesi. Alcuni di questi si ritrovarono anche a commissionare svariate miniature agli artisti indiani portando nelle loro scelte artistiche un gusto più europeo. Cfr. per queste tematiche, PAULINE LUNSINGH SCHEURLEER, *The Indian Miniatures in the Canter Visscher Album* in "The Rijksmuseum Bulletin" 64 (2016), pp. 195-245.



Figg. 5 e 6. A sinistra: Amsterdam, Rijksmuseum, *Witsen Album*: anonimo artista indiano del XVII sec, "ritratto dell'imperatore Aurangzeb con aureola", acquerello su carta, 1686 ca., 61mm x 308 mm (courtesy Rijksmuseum).

A destra: Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, OD 45, (*Libro Rosso*), f. 13 r.: anonimo artista indiano del XVII sec. per Nicolò Manucci., acquerello su carta, 1680 ca., 38,5 cm (vol.) (courtesy BNF).

Il fatto che anche questa immagine sia accompagnata dal testo rende chiaro il fatto che fosse stata prodotta per un mercato europeo.¹⁹⁶ Sia nel caso dell'opera commissionata da Manucci, che in quella collezionata da Witsen, Aurangzeb assume nella rappresentazione una gestualità dalla grazia non indifferente (fig. 5, 6). In uno dei ritratti l'imperatore è rappresentato nell'atto di accostare al naso un fiore dai bianchi petali, con aria ritirata e assorta nella percezione del profumo, quasi scordandosi dei fatti mondani che lo circondano. Nell'altro ritratto sta osservando da vicino quello che sembra un piccolo Corano. Oltre alla miniatura di Aurangzeb eseguita per il collezionista olandese Witsen vi è un'altra pagina del *Libro Rosso* di Manucci che si ritiene interessante paragonare allo stile pittorico della regione di provenienza.

¹⁹⁶ Cfr. SCHEURLEER, *Het Witsenalbum...* cit., pp. 167-254.

In questo caso si tratta del ritratto miniato della casata di Bijapur degli Adil Shahi (figg. 7, 8).¹⁹⁷ Tale dinastia di sovrani governò la città di Bijapur dal 1498 al 1686, anno della conquista da parte di Aurangzeb.



Figg. 7 e 8. A sinistra: Parigi, Bibliothèque Nationale de France, OD 45, Cabinet des Estampes (*Libro Rosso*), f. 38 r: anonimo artista indiano del XVII sec., la casata di Bijapur, acquerello su carta, 1680 ca. (courtesy BNF)

A destra: dettaglio che rappresenta il deposto principe Sikander, ultimo sovrano, della dinastia di Bijapur, con uno dei numeri (VIII) che corrispondono a didascalie in una puntuale corrispondenza tra testo e immagine.

Come si può vedere nell'immagine il potere della dinastia viene espresso dalla figura di Yusuf Adilshah, che regnò dal 1489 al 1509 e si fece patrono delle usanze di corte e di una cultura visiva e letteraria di matrice persiana¹⁹⁸. Si può notare la scritta "ISOF" che rimanda a Yusuf nella miniatura di Manucci (fig. 7). La dinastia di Bijapur viene invece qui rappresentata dagli artisti anonimi di Manucci su uno sfondo verde (fig. 7), senza le influenze fiammiche del paesaggio presenti nella miniatura-autoritratto del veneziano.

Tutti e nove i sultani della dinastia Bijapur vengono qui raffigurati e, all'estrema destra del dipinto, appare l'ultimo regnante, l'adolescente

¹⁹⁷ Il confronto era già stato suggerito da Subrahmanyam in una sua nota a piè di pagina. Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., p. 199, nota n° 52.

¹⁹⁸ Cfr. ZEBROWSKI, *Deccani Painting...* cit., p. 60.

principe Sikander, deposto da Aurangzeb. Quest'immagine di Manucci è contrassegnata da una cifra in numeri romani che corrisponde a una didascalia che l'accompagna.¹⁹⁹ È questa la caratteristica più rilevante che la distingue dall'altra miniatura alla quale si può paragonare invece stilisticamente, ora custodita al Metropolitan di New York, una miniatura che ritrae la casata reale di Bijapur.

Se accostata all'opera di Manucci e in particolare all'immagine del *Libro Rosso* l'opera contiene delle somiglianze notevoli e può costituire un interessante termine di paragone in alcuni dettagli. Nell'immagine del MET il sovrano Yusuf è rappresentato mentre riceve le chiavi del regno dall'iraniano Ismail, capostipite della dinastia Safavide di Persia, seguace dello Sciismo (fig. 9)²⁰⁰. Egli è seduto su uno splendido trono dorato mentre riceve una chiave dorata, simbolo della regalità. Indossa un turbante di foggia inequivocabilmente iraniana. In questo dipinto, come ha sottolineato Zebrowski, si manifesta una chiara volontà di sottolineare il credo sciita della dinastia in evidente competizione con i valori e la religione del nuovo imperatore Moghul Aurangzeb, sunnita intransigente col quale dovranno fare i conti²⁰¹. Il loro regno multiculturale e multireligioso finirà sotto la minaccia delle sue armi e sarà destinato a soccombere.

La caratteristica più importante di questa immagine del MET è di rappresentare con chiarezza, come del resto avviene in quella di Manucci, il giovane principe Sikander, ultimo regnante di Bijapur negli anni 1672-86, deposto dai Moghul. Secondo Zebrowski questo dipinto è in assoluto l'opera più importante mai prodotta sotto il regno del giovane principe Sikander²⁰².

Era stata commissionata per il sovrano da due artisti di nome Kamal Muhammed e Chand Muhammed e la loro attribuzione è confermata da una

¹⁹⁹ Si riporta qui la didascalia che riguarda il principe Sikander, nel dettaglio della figura, alla quale Manucci ha apportato una corrispondenza numerica: «VIII. Questo è Sultan Sikander Adilshah, unico figlio maschio di Sultan Ali; egli fece sposare una delle sue sorelle con sultan Azam Shah terzo figlio di Aurangzeb; fu lui che dopo molta guerra e molte battaglie, si arrese ad Aurangzeb e perse la sua libertà; è ancora vivo nel presente anno 1700 ed è sottomesso ad Aurangzeb; regnò 15 anni»: Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Nicolò Manucci, OD 45, Cabinet des Estampes, f. 38 v. Traduzione a cura di Piero Falchetta.

²⁰⁰ Cfr. ZEBROWSKI, *Deccani Painting...* cit., p. 150.

²⁰¹ Cfr. ibidem.

²⁰² Cfr. ibidem.

scritta calligrafica in persiano sul bordo a sinistra del dipinto²⁰³. Gli elementi sottolineati dalla curatrice del Metropolitan Museum, Navina Haidar, quali le sovrapposizioni di veduta prospettica, le scale in basso che portano al tappeto di corte senza alcun supporto architettonico, inducono a ulteriori considerazioni²⁰⁴.

Le rocce del paesaggio sullo sfondo appaiono molto simili a quelle della miniatura di Manucci che ritrae il principe Shah Alam a caccia di cervi come pure al fondale presente nell'autoritratto in veste di medico, entrambi analizzati nel primo capitolo. Questo paesaggio però presenta delle caratteristiche inequivocabilmente assimilabili ai dipinti di scuola fiamminga, sia negli edifici, sia nella conformazione geologica e mostra una commistione di riferimenti dell'influenza pittorica Moghul con l'utilizzo del medesimo soggetto europeo. Se infatti, come ha sottolineato la curatrice del MET, la scena è volta a dimostrare attraverso l'immagine del paesaggio il potere terreno e marittimo dell'ultima casata del Bijapur, potere che di fatto si stava estinguendo in tutti e due gli ambiti. La nave rappresentata nel dettaglio sullo sfondo è infatti una caravella portoghese o forse olandese, a ricordare l'ormai consolidata influenza occidentale nelle questioni interne degli stati indiani (fig. 12)²⁰⁵.

Il tappeto dai motivi floreali locali è inoltre identico a quello dell'immagine di Manucci, così come la presenza delle scale ai piedi del tappeto (nel caso dell'immagine di Manucci la prospettiva è però completata) e in entrambe le opere si riscontra la presenza delle tre figure in primo piano di servitori di corte²⁰⁶.

²⁰³ Cfr. la scheda del dipinto nel catalogo redatto dalla curatrice delle collezioni islamiche Navina Najat Haidar che ha curato l'ultima mostra sui sultani del Deccan tenutasi al Metropolitan Museum di New York dall'aprile al luglio 2015. Cfr. HAIDAR e SARDAR (a cura di), *Sultans of Deccan India...* cit., p. 154.

²⁰⁴ Cfr. ibidem.

²⁰⁵ Cfr. per le relazioni dello stato di Bijapur con i Portoghesi, P. M. JOSHI, *Relations between the Adil Shahi Kingdom of Bijapur and the Portuguese at Goa*, in *A Volume of Indian Studies presented to Sir E. Denison Ross*, a cura di S. M. Katre and P. K. Gode, Bombay, Karnatak Publishing House, 1939, pp. 162-69. Per gli aspetti riguardanti la cultura visiva del Deccan, soprattutto per quanto riguarda Bijapur e il ruolo delle potenze portoghesi e olandesi e dei viaggiatori, cfr: KEELAN OVERTON, *A Flemish Account of Bijapuri Visual Culture in the Shadow of Mughal Felicity in The Visual World of Muslim India: the Art, Culture and Society of the Deccan in the Early Modern Era*, a cura di Laura E. Parodi, London, I. B. Tauris, 2014, pp. 233-264.

²⁰⁶ In entrambi i casi la figura in basso a destra è affiancata da un cavallo.



Figg. 9-10-11. Sopra, a sinistra: New York, Metropolitan Museum of Art: Kamal Muhammad e Chand Muhammad, *La casata reale di Bijapur*, acquerello su carta con inserti miniati in oro e argento, 1680 ca., 41,3 x 32,5 cm (courtesy MET). Foto di G. Dubbini (2016). A destra: il principe rappresentato nel dettaglio è il ragazzino Sikander dell'ultima dinastia di Bijapur, deposto da Aurangzeb.

Sotto: dettaglio che ricorda lo stile dei paesaggi fiamminghi.

La differenza sostanziale che si nota tra le due immagini è che in quella del MET mancano le aureole, simbolo di regalità, presenti invece nel lavoro commissionato dal veneziano.



Fig. 12. A sinistra: New York, Metropolitan Museum of Art: Kamal Muhammad e Chand Muhammad, *La casata reale di Bijapur*, acquerello su carta con inserti miniati in oro e argento, 1680 ca (courtesy MET). Foto di G. Dubbini (2016) .

Dettaglio che rappresenta una nave da guerra europea, molto probabilmente portoghese o olandese.

Nell'approfondire il discorso concernente il tondo d'aureola che differenzia i due dipinti è possibile indicare ulteriori elementi²⁰⁷. Presso la Biblioteca Apostolica del Vaticano è custodita una raccolta di dipinti Moghul molto precedenti al periodo di Manucci, risalenti a un'epoca compresa tra il 1628 e il 1659, sulla base della datazione presente nella didascalia che accompagna le immagini, esaminate da Otto Kurtz negli anni '60 del secolo scorso (figg. 13, 14)²⁰⁸. La raccolta presenta dei ritratti incompleti "in tondo" del potere Moghul²⁰⁹. Essi provengono da un piccolo volume contenuto in una custodia di lacca restaurata, che riporta delle decorazioni

²⁰⁷ Come sottolineato da Susan Stronge, l'attributo dell'aureola si impose nell'arte Moghul a partire dall'epoca dell'imperatore Jahangir (1569-1627), quando i suoi artisti di corte trasferirono i concetti di regalità e sacralità propri dalla tradizione persiana e cristiana. Da quel momento in poi l'aureola sarebbe diventata un attributo "classico" nella rappresentazione regale indo-persiana. Questo avvenne in tutte le regioni sottoposte all'influenza politica e artistica Moghul, compreso il contesto dei Rajput. Cfr. SUSAN STRONGE, *Portraiture at the Mughal Court* in ROSEMARY CRILL E KAPIL JARIWALA, *The Indian Portrait, 1560-1860*, London - Ahmedabad, National Portrait Gallery, Mapin Publishing, 2010, p. 29.

²⁰⁸ Cfr. OTTO KURZ, *A Volume of Mughal Drawings and Miniatures*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 30 (1967), pp. 251-271, in particolare p. 253. Subrahmanyam propone il 1650 come datazione di questo album. Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* p. 199, nota n° 49.

²⁰⁹ Questi dipinti hanno cominciato a fare parte della Biblioteca del Vaticano nel 1902 quando la biblioteca di Palazzo Barberini cessò d'esistere: cfr. KURZ, *A Volume of Mughal Drawings...* cit., p. 252.

in stile indo-persiano pur essendo di manifattura europea.²¹⁰ Con evidenza si nota la seguente dicitura:



Figg. 13-14. Roma, Biblioteca Apostolica del Vaticano (da ora in poi BAV), Cod. Barberini, Orientale, n° 136: anonimo artista indiano del XVII sec., Genealogia dell'Imperatore Jahangir, miniatura su carta acquerellata.

A destra: BAV, Cod. Barb. Or. 126, Genealogia dell'Imperatore Shah Jahan, probabilmente un bozzetto per artista.

Raccolta di Disegni e Miniature Chinesi. I disegni sono dieci, le miniature sono quindici VII.80.

L'erronea attribuzione originale a "disegni cinesi" nel corso dell'Ottocento venne corretta e le miniature vennero attribuite al periodo di massimo splendore dell'India Moghul e del suo impero, come le iscrizioni in persiano dell'epoca di Jahangir e Shah Jahan e le immagini di quei sovrani potevano testimoniare²¹¹. Otto Kurtz sottolinea che quest'album della collezione Vaticana non è certo uno dei raffinati *Murraqa'* (*album* imperiali Moghul di corte) che gli europei amavano collezionare, ma una raccolta di ritratti appena abbozzati, uno *sketchbook* d'artista, che trae nell'incompletezza la sua forza e che aveva soddisfatto il gusto dei nobili Barberini, chiaramente interessati all'Asia e agli scenari orientali²¹².

²¹⁰ Cfr. ibidem

²¹¹ Cfr. ibidem

²¹² Cfr. ibidem. In un'alcova degli appartamenti privati di Palazzo Barberini a Roma vi sono degli affreschi settecenteschi che hanno come soggetto gli Indiani delle Indie Occidentali (Nord America) durante le Guerre d'Indipendenza Americana. Di fianco a essi, vengono però rappresentati anche gli abitanti delle Indie Orientali. I nativi vengono raffigurati dediti alla pesca e dipinti secondo un gusto "arcadico" vicino al "pittoresco" presentando chiare influenze neoclassiche. Attorno agli indiani si vedono chiaramente delle caravelle portoghesi alla fonda in una baia. Si ringrazia il personale di Palazzo Barberini per avermi concesso l'accesso a queste stanze difficilmente visitabili, durante una visita nella capitale.

Sembra opportuno ora ritornare a Manucci e al suo operato di committente nell'India del Sud al volgere del Seicento, quando si stabilì per diversi anni in un territorio del tutto particolare situato tra i domini francesi, inglesi e portoghesi. Vorrei qui presentare un'ulteriore testimonianza, quella di un frate carmelitano scalzo nell'India del sud²¹³. La sua testimonianza manoscritta, consultata e trascritta presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, ha fornito alcune informazioni preziose e inedite sull'operato di committente di Manucci e sugli ultimi anni da straniero integrato nelle *enclaves* europee dell'India costiera. La sua testimonianza servirà qui anche per inquadrare la seconda parte dell'operato pittorico voluto da Manucci, quella del *Libro Nero* che riguarda gli usi e i costumi degli hindu.

²¹³ Il frate carmelitano in questione si chiamava Francesco Maria di San Siro, al secolo Antonio Gorla (1658-1736). Ci ha lasciato un resoconto dei suoi viaggi in Asia che è stato redatto in tre esemplari diversi, due di scrittura agevolmente leggibile dal titolo: *Itinerario orientale in cui si contengono varie notizie della Turchia, della Persia, di una gran parte delle Indie...* che sono alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Borgiano latino 137, e alla Biblioteca Estense di Modena (Raccolta Campori, γ B. 6.5). Vi è un altro esemplare redatto da un altro scrivano alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (Z 199 sup) da titolo: *Viaggio di un frate converso carmelitano scalzo pavese alle missioni di Persia ed in altre parti dell'Asia dal 1693 e seguenti scritto in Vienna nel 1706*. Cfr. ANTONELLA PAGANO (a cura di), *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem Francesco Maria di San Siro (al secolo Antonio Gorla), Vol. 50, 1998 (versione online).

Si è scelto di consultare l'esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana in quanto di scrittura nitida e leggibile e perché di fatto costituisce la relazione più completa ed estesa (712 pagine suddivise in 24 capitoli) dell'opera odepórica di Gorla.

His state, a picture of the golden age,
So ost the subject of the Bard and Sage;
When men united in a friendly band,
And Truth presided o'er the guiltless land.
Of Christian tenents litte trace remains;
Two chapels only grace these verdant plains

(Irwin Eyles, *Saint Thomas' Mount, a Poem, written by a Gentleman in India*
London, J. Dodsley, 1774, canto II, 165)

Nel pomeriggio dell'otto maggio 1699, il frate carmelitano scalzo Francesco Maria di San Siro, al secolo Antonio Gorla, si trovava a Madras, principale stazione commerciale dell'India del Sud della East India Company²¹⁴. Era reduce da un lunghissimo viaggio, molto simile nelle sue tappe a quello che aveva percorso Manucci quasi cinquant'anni addietro.

Giunto a Smirne, in Turchia, con una breve sosta a Costantinopoli e poi a Trebisonda per poi passare nelle regioni curde di Erzerum e arrivare a Tabriz, si era fermato a lungo a Isfahan, capitale della Persia Safavide. Dal 1696, in quella città si erano insediate alcune delle principali missioni cristiane dell'Asia e qui era stato nominato vescovo proprio un carmelitano²¹⁵. Da Isfahan, Gorla aveva continuato in carovana lungo i deserti dell'Iran meridionale e si era imbarcato a Bandar Abbas, sullo stretto

²¹⁴ Cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Borgia latino 137, *Itinerario orientale in cui si contengono varie notizie della Turchia, della Persia, di una gran parte delle Indie...*, c. 335 (da ora in poi BAV, Ms. Borg. lat. 137).

Il nucleo Borgia latino fa parte dell'immenso fondo (circa 2.500 manoscritti in 20 lingue diverse tra cui quelle orientali) che comprende soprattutto documenti (lettere, appunti, prime stesure di opere ecc..) che sono collegati ad alcuni dei personaggi illustri della Congregazione *de Propaganda Fide* e del Collegio Urbano. La raccolta è infatti costituita prevalentemente da fondi di provenienza missionaria. Il nucleo dei manoscritti Borgia che va dalla serie numero 150 a quella numero 453 si riconduce in particolar modo al cardinale Stefano Borgia (1731-1804) letterato e collezionista di manoscritti, segretario e prefetto della Sacra Congregazione *de Propaganda Fide*, che arricchì e diede il nome alla collezione. Particolarmente importante è la documentazione con molte notizie sulle attività dei missionari, relazioni di viaggio e in questo senso quella di Gorla ne è un chiaro esempio. Da una comunicazione personale con l'archivista, il dottor Paolo Dian, emerge con evidenza il fatto che questi testi siano stati poco studiati.

Cfr. FRANCESCO D'AIUTO e PAOLO DIAN (a cura di), *Guida ai Fondi Manoscritti, Numismatici, a Stampa della Biblioteca Vaticana*, Dipartimento Manoscritti, Collana Studi e Testi, Città del Vaticano, Tipografia Vaticana, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2011, p. 376, e pp. 356-357. Il volume rimanda a una precedente indagine di Margiotti, opera che presenta una descrizione di alcuni manoscritti, suddivisi per aree geografiche, cfr. FORTUNATO MARGIOTTI, *Materiale Missionario nel Fondo Borgia Latino della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in "Euntes Docete" 21 (1968), pp. 411-456. Per quanto riguarda le collezioni indiane del Museo Etnologico Vaticano e Stefano Borgia, si rimanda al catalogo della mostra di Velletri del 2001. Cfr. LINDA MARTINO, *IX Classe: Museo Indico* in *La Collezione Borgia: Curiosità e Tesori da Ogni Parte del Mondo*, a cura di Anna Germanico e Marco Nocca, Napoli, Electa, 2001, pp. 161-185.

²¹⁵ PAGANO (a cura di), *Dizionario Biografico degli Italiani...* Vol. 50. Si può notare come l'itinerario carovaniero asiatico di Gorla corrisponda quasi esattamente a quello di Manucci, spesso contestato e ritenuto di pura invenzione.

di Hormuz. Era riuscito a raggiungere in tempistiche normali le coste del Subcontinente. Dopo una visita missionaria all'isola di Ceylon si presentava finalmente dinnanzi ai suoi occhi la complessa realtà della costa sud-orientale dell'India²¹⁶.

All'epoca del suo arrivo, la zona di Madras (oggi la megalopoli indiana chiamata Chennai) era un importante centro mercantile controllato dagli inglesi. La città aveva varie giurisdizioni e faceva parte di una realtà costiera particolarmente varia e politicamente sfaccettata. A pochi chilometri da Madras vi era un altro importante insediamento portoghese, all'epoca in pieno declino, la città fortificata di São Thomé. A non molti chilometri da entrambe si aprivano gli sconfinati territori dell'impero Moghul.

Il porto fortificato di Pondichéry (in inglese Pondicherry), amministrato dalla Compagnia Francese della Indie Orientali, distante centocinquanta chilometri a sud di Madras seguendo la fascia costiera, si trovava nella zona limitrofa. All'epoca si trattava di una florida *enclave* francese, voluta molti anni prima dal ministro Colbert, una città con una pianificazione urbana regolare e un'attività portuale fiorente.

Negli anni Ottanta del Seicento aveva raggiunto un florido sviluppo assieme a un deciso aumento demografico²¹⁷. Alla fine di quel secolo il monopolio olandese, come quello portoghese di alcuni anni prima, stava progressivamente svanendo in favore di quello inglese. La competizione commerciale e militare in India aveva lasciato il posto a due rivali acerrimi tra di loro: Britannici e Francesi.

Queste due potenze (in particolar modo la East India Company dopo la Gloriosa Rivoluzione inglese di Guglielmo d'Orange del 1688), avevano scalzato in maniera quasi definitiva gli olandesi dagli scenari di predominio sulla costa orientale dell'India²¹⁸.

Come ha sottolineato di recente lo storico William Dalrymple, la East India Company, grande rivale dei Francesi, non era specificamente legata alla Corona d'Inghilterra. Si trattava invece di una potente compagnia

²¹⁶ Cfr. *ibidem*.

²¹⁷ Cfr. LUIGI SUALI, *Storia Moderna dell'India*, Milano, ISPI, 1940, 2 Voll., Vol. 1, p. 255.

²¹⁸ Cfr. MARGOLIN e MARKOVITZ, *Les Indes et l'Europe... cit.*, p. 178.

privata multinazionale. Essa aveva il suo apparato dirigente e i suoi azionisti alla borsa di Londra e un proprio esercito personale, all'avanguardia nella tecnica militare ²¹⁹. Questo potente colosso corporativo, si stava impadronendo in maniera tentacolare della parte meridionale dell'India, ai danni delle compagnie danesi, francesi e olandesi. Bisognerà di fatto aspettare l'inoltrarsi del Settecento per una accelerazione definitiva verso questa direzione. La fase qui analizzata è ancora quella degli esordi.

La zona compresa tra Madras e São Thomé, con la quale Gorla era entrato in contatto per la prima volta, è stata definita dallo storico Sanjay Subrahmanyam come «un complesso urbano irregolare» e una «città ibrida»²²⁰. Vedremo come. Per farlo è necessario riproporre un rimando dell'autore, quando fa concentrare l'attenzione del lettore su una mappa della città di dimensioni ragguardevoli voluta da uno dei governatori dell'East India Company, di nome Thomas Pitt, che la fece eseguire intorno al 1715. Ma anche utilizzando una mappa della città di dimensioni più ridotte e leggermente più tarda (1726) ci si può ben orientare all'interno della particolare conformazione urbanistica della Madras inglese (figg. 15, 16).

Consultando queste piante urbane si comprende bene come la comunità dei mercanti di Madras fosse piuttosto circoscritta e vivesse asserragliata dentro i poderosi bastioni di Fort Saint George, una struttura

²¹⁹ William Dalrymple, storico scozzese di fama internazionale, ha sottolineato nelle sue ultime conferenze e nei suoi scritti come il caso della East India Company, soprattutto per quanto riguarda gli avvenimenti del Settecento inoltrato e i primi dell'Ottocento, rappresenti un caso pressochè unico nella storia moderna di una compagnia privata internazionale alla conquista di stati. Egli ha posto l'enfasi su come non vi sia un equivalente a noi contemporaneo e che sarebbe un po' come se oggi «la Shell, Walmart o Facebook fossero dotati di sottomarini nucleari e di reggimenti di fanteria, cosa che fortunatamente non esiste, così come del resto oggi non esiste più la East India Company». Cfr. WILLIAM DALRYMPLE, *The East India Company: the Original Corporate Raiders*, in "The Guardian", articolo del 4 Marzo 2015 (traduzione dell'autore). Il professor Andrea Colli, storico dell'economia dell'Università Bocconi di Milano ha evidenziato di recente il ruolo controverso di compagnia privata multinazionale della East India Company «uno stato dentro uno stato» che si impose in India per la prima volta nel 1612 con la Battaglia dello Swally (Gujarat) ai danni di Danesi e Portoghesi. Le prime basi di influenza coloniale (che solo nell'Ottocento inoltrato si delineò a tutti gli effetti come la conquista coloniale europea dell'Asia), furono dunque poste per la prima volta da delle compagnie private multinazionali che Colli definisce con il termine inglese di *chartered companies*: cfr. ANDREA COLLI, *Dynamics of International Business. Comparative Perspectives of Firms, Markets and Entrepreneurship*, London - New York, Routledge, 2016, pp. 50-51.

²²⁰ Cfr. SANJAY SUBRAHMANYAM, *Madras, Chennai and Tomé: an Irregular Urban Complex in South-Eastern India (1500-1800)*, in *Ciudades Mestizas. Intercambios y Continuidades en la Expansión Occidental, siglos XVI a XIX*, a cura di C. GARCÍA AYULARDO e M. RAMOS MEDINA, Mexico, DF, 2001, pp. 221-39 e pp. 224-225.

imponente, tutt'ora visitabile, con una pianta radiale, edificata secondo le migliori tecniche di poliorcetica e architettura militare europea²²¹.



Figg. 15 e 16. New York, Columbia University Library: Herman Moll, A Plan of Fort St. George and the City of Madras, incisione a stampa, 1726, 1,656 x 1,649 cm (courtesy Columbia University Library).

A destra: dettaglio della 'White Town' all'interno della cinta fortificata di Fort Saint George.

È proprio a Madras che vengono utilizzati in maniera pressoché inedita nel linguaggio urbanistico i termini "White Town" e "Black Town", riferiti a una città asiatica nella sua organizzazione fisica ma di fatto amministrata dagli europei. Questa terminologia contribuisce a segnare il primo evidente divario tra le comunità dei "bianchi", in questo caso i mercanti, i funzionari e gli ufficiali inglesi di Madras e gli indiani, un popolo misto per religione e usanze, che formava un caleidoscopio sociale e culturale estremamente disomogeneo²²².

Lontano dal centro di Madras e dalle sue realtà "segregate", verso Sud esisteva una sorta di zona "franca", adiacente al famoso Monte Saint Thomas (il monte di San Tommaso) (figg. 17, 18). Il frate Gorla aveva deciso di recarsi in quella zona distante tre leghe dal centro di Madras perché era al corrente della presenza di un personaggio italiano piuttosto

²²¹ Cfr. SØREN MENTZ, *The English Gentleman Merchant at Work: Madras and the City of London 1660-1740*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press - University of Copenhagen, 2005, p. 242.

²²² Cfr. CARL H. NIGHTINGALE, *Segregation: a Global History of Divided Cities*, London - Chicago, The University of Chicago Press, 2012, pp. 47-58.

influyente che aveva scelto di dimorare in quella che oggi è una località periferica, poco distante dall'aeroporto di Chennai²²³. La collina dove viveva questo personaggio si chiama ancora con il suo nome in lingua tamil, *Parangi Malai*, che significa il «monte dei *firangi*», il termine che in persiano indica gli stranieri²²⁴.

In quell'epoca la località veniva denominata 'Monte Grande' e si trattava di un'area sopraelevata, più salubre rispetto a quella della città costiera. In cima al monte vi era un santuario, venerato fin dall'epoca medievale e descritto nei resoconti dei viaggiatori e mercanti veneziani del Quattrocento e del Cinquecento, quali Nicolò De Conti, Cesare Federici e Gasparo Balbi.

Per gli europei quello era senza dubbio il luogo dove l'apostolo Tommaso era stato martirizzato: si chiamava infatti in portoghese São Thomé. Secondo la tradizione, San Tommaso, dopo aver evangelizzato la costa indiana del Malabar e del Coromandel nella seconda metà del I secolo d. C, aveva trovato il martirio proprio su quelle pendici,²²⁵ e il santuario conservava al suo interno la pietra sopra la quale il santo cristiano era stato ucciso dagli indiani²²⁶.

Oltre a essere un luogo di pellegrinaggio dei viaggiatori, nella seconda metà del Seicento le pendici del 'Monte Grande' cominciarono a essere uno dei luoghi di ristoro prediletti dagli europei, in particolare dagli ufficiali inglesi della *East India Company*, che trovavano in quei luoghi un'agevole via di fuga dal caldo opprimente di Madras oltre a dei terreni da coltivare grazie a un ottimo microclima locale²²⁷. Essi non erano però gli

²²³ Cfr. BAV, Ms. Borg. lat. 137, *Descrizione della Città di San Tomè e Madrastapatan, e della mia dimora colà, sino alla mia partenza per Manila nell'isole Filippine, capitolo vigesimo quinto*, cc. 335-337.

²²⁴ JONATHAN GIL HARRIS, *The First Firangis: Remarkable Stories of Heroes, Healers, Charlatans, Courtesans and Other Foreigners who Became Indian*, New Delhi, Aleph, 2015, cit. pp. 274-275. Per quanto riguarda il termine *firangi*-straniero vi è un sottocapitolo molto interessante nell'opera di Manucci che s'intitola nell'opera di Irvine, *Sulle opinioni degli Indù per quanto riguarda gli Europei e i Maomettani (Mori)*. In questo paragrafo Manucci si esprime in maniera molto eurocentrica generalizzando sul fatto che gli hindu vedano gli Europei come un popolo «rozzo e abominevole, di totale ignoranza delle lingue orientali», insomma un popolo da disprezzare. Queste opinioni riflettono chiaramente la sua mentalità poco tollerante che però riuscì, nonostante questi evidenti difetti, a produrre, in uno sforzo straordinario, un'opera unica e particolare di mediazione culturale tra arte, etnografia e tra la cultura indiana e quella europea. Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 3., cit., p. 73.

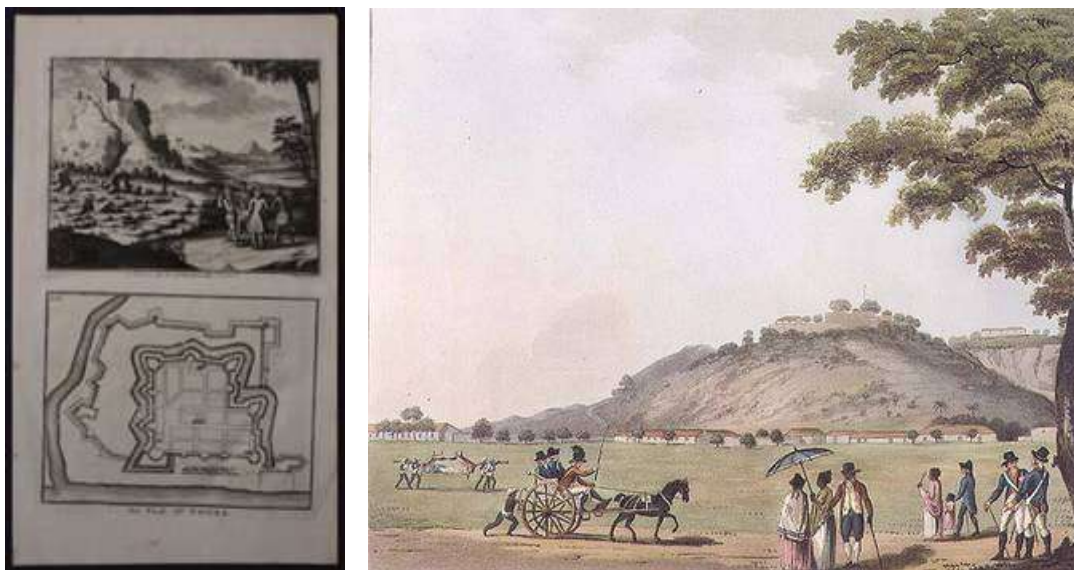
²²⁵ Cfr. ibidem. Nella zona vi sono ben due località dedicate all'apostolo Tommaso, la prima non distante dalla spiaggia di Mylapore, la seconda nella chiesa di Nossa Senhora da Luz e la terza nel Monte Grande

²²⁶ Cfr. SUBRAHMANYAM, *Madras, Chennai and Sao Tomé...* cit., pp. 221-39 e p. 229.

²²⁷ Cfr. ibidem.

unici. Non solo gli inglesi infatti si erano ritirati a vivere in tranquillità su quelle pendici ma anche cittadini di altre nazionalità.

Torniamo dunque alla testimonianza di Gorla, che citiamo qui per intero dal manoscritto della Biblioteca Apostolica, e vediamo dal suo stesso resoconto come il frate carmelitano scalzo abbia avuto il modo di imbattersi in un personaggio dallo strano e avventuroso destino.



Figg. 17-18. A sinistra: Venezia, Collezione privata di Gianni Dubbini: François Valentijn, "Il Monte Saint Thomas di Madras e la pianta della città di San Thomé", incisione a stampa, 1726, 45 x 23 cm.

A destra: Londra, The British Library: James Hunter, "a View of Mount St. Thomas, near Madras", acquatinta a colori tratta da JAMES HUNTER, *Picturesque Scenery in the Kingdom of Mysore*, London, W. Bulmer per E. Orme, 1805 (courtesy British Library).

Dopo il pranzo, volevo andare a Monte Grande dove abitava un medico veneziano chiamato Signor Nicolao Manucci, il quale da quarantaotto anni che era andato in India, nella maggior parte di questo tempo aveva servito di medico al principe Sultan Scia Alam figlio di Ourangzeb Re d'India chiamato il Gran Mogol, e da dodici anni a questa parte si era ritirato da quel servizio, ed era andato ad abitare in Madrastapatan città degli Inglesi, e colà si era maritato con una signora inglese cattolica e viveva con somma pace e quiete [...] si era ritirato al Monte Grande lontano da tre leghe da Madrastapatan terra di giurisdizione del Gran Mogol, e colà haveva comprato terreni, e vi faceva fabricare un palazzo alla persiana²²⁸.

²²⁸ BAV, Ms. Borg. lat. 137, *Descrizione della Città di San Tomé...* cc. 335-337.

Dunque ritroviamo l'ex fuggitivo veneziano. Si era stabilito in quella "zona franca", all'estrema periferia dei territori di Shah Alam, proprio per sfuggire al principe e ai suoi emissari. Il principe, per il quale aveva servito a lungo, tra Lahore, Delhi e Aurangabad era diventato da alcuni anni imperatore, dopo la morte del padre Aurangzeb nel 1707, assumendo il nome dinastico di Bahadur Shah I. Non restò molto al trono imperiale perché morì di malattia, piuttosto giovane, nel 1712, durante un soggiorno a Lahore. Il temibile padre era morto invece da ottuagenario, trascorrendo gli ultimi anni in un'estrema adesione spirituale nei confronti dell'Islam. Il fatto che Shah Alam morisse di malattia, non avendo più Manucci come medico personale, resta una delle ironie della sorte del giovane regnante indiano, uno degli ultimi Moghul ad avere ancora un potere effettivo sul suo impero, ormai frammentato da guerre, crisi e rivolte.

Egli aveva cercato più volte di catturare il veneziano, anche una volta fuggito dai suoi possedimenti, ma non ci riuscì mai.

Giunto in quella zona costiera, Manucci poteva finalmente ritenersi al sicuro. La zona dove si era stabilito era infatti molto vicina ai territori amministrati dagli inglesi della East India Company e degli europei delle *enclaves* costiere con i quali sarebbe riuscito a creare dei rapporti privilegiati, soprattutto sia con i dirigenti della compagnia di mercanti di Madras che con gli ufficiali della Compagnia Francese delle Indie Orientali. A questo proposito Manucci ebbe in particolar modo degli ottimi rapporti con il governatore François Martin²²⁹. Martin era il primo governatore generale dell'*enclave* francese di Pondichéry (oggi Pondicherry), che egli stesso aveva fondato nel 1673 e che sarebbe diventata la capitale dell'India francese, l'equivalente di quello che sarebbe diventata la città di Calcutta per i britannici della East India Company²³⁰.

Manucci era però riuscito a mantenere anche con gli inglesi il suo ruolo di "mediatore politico", che aveva appreso alcuni anni prima, come

²²⁹ Cfr. HENRI FROIDEVAUX, *François Martin et Pondichéry de 1674 à 1686*, in "Revue d'Histoire des Colonies" 20 (1932), n° 87, pp. 193-216.

²³⁰ Bisogna sottolineare come la città di Calcutta non fu fondata dagli inglesi bensì fu un insediamento già esistente che venne ampliato in funzione commerciale e militare. Anche la città mercantile di Chaderagor nel Bengala, non distante da Calcutta, acquisì una grandissima importanza politico-commerciale e militare per i Francesi della Compagnia delle Indie.

abbiamo visto, con i portoghesi. Nel 1686 era stato incaricato dal governatore di Madras, William Gyfford, «sette giorni dopo il suo arrivo a Madras», di negoziare tra le parti in merito ad alcuni assalti dei Moghul ai danni delle *factories* della East India Company nel Bengala, nella località di Hugli²³¹.

Questi incarichi erano nelle competenze del veneziano, il quale avrebbe avuto anche la possibilità di accompagnare il plenipotenziario inglese William Norris presso il Gran Moghul, incarico rifiutato, assieme a quello di interprete nel 1699 per John Pitt, per vecchiaia e cecità, forse un ennesimo sotterfugio per sottrarsi ai suoi doveri di suddito²³². Servendo come intermediario tra i governatori Moghul di Arcot e i britannici, Manucci era certamente riuscito a diventare un personaggio importante, un membro a tutti gli effetti dell'*élite* di Madras, grazie alle frequentazioni dell'*entourage* dei governatori Elihu Yale e Thomas Pitt²³³. Per lui però incominciava a palesarsi il desiderio di trovare una stabilità definitiva per affrontare la vecchiaia in maniera più serena, dopo anni di avventure e spostamenti repentini.

Il 24 ottobre del 1686 si era sposato con la vedova di un traduttore inglese di nome Thomas Clarke. La sposa si chiamava Elizabeth Hartley Clarke ed era una cattolica, probabilmente di origini portoghesi²³⁴. Il matrimonio aveva procurato a Manucci una proprietà notevole: una casa con giardino nel cuore di Madras.

È così che il veneziano ebbe modo di vivere tra i suoi possedimenti nel periodo compreso tra il 1686 e i primi due decenni del Settecento. Nella parte finale della sua vita, dal 1709 in poi, egli ebbe un'altra proprietà oltre a quella di Madras, che ottenne dopo lo scambio della casa al 'Monte Grande' con un ufficiale francese²³⁵. Si trattava di una dimora cittadina, nel

²³¹ Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...Vol. 3.*, cit., p. 90. Queste affermazioni di Manucci trovano conferma, come ha illustrato Irvine, nei documenti dell'India Office Archive della British Library ('Factory Records', Fort St. George, No. 4, p. 49). Cfr. *ivi.*, pp. 92-93.

²³² *Ivi.*, p. lxi; Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* p. 211, nota 76.

²³³ Cfr. *Id.*, *Madras, Chennai and Sao Tomé...* p. 232.

²³⁴ Cfr. *Id.*, *Una Vita Tortuosa...* cit., p. 189 e 207. MILDRED ARCHER, *Company Painting in South India: the Early Collections of Nicolao Manucci* in "Apollo" 92 (1970), n°102, pp. 104-113 e in particolare p. 105.

²³⁵ Cfr. EDMOND GAUDART, *Catalogue de Quelques Documents des Archives de Pondichéry*, Pondichéry, Imprimerie Moderne J. Dartnell, 1931, p. 34.

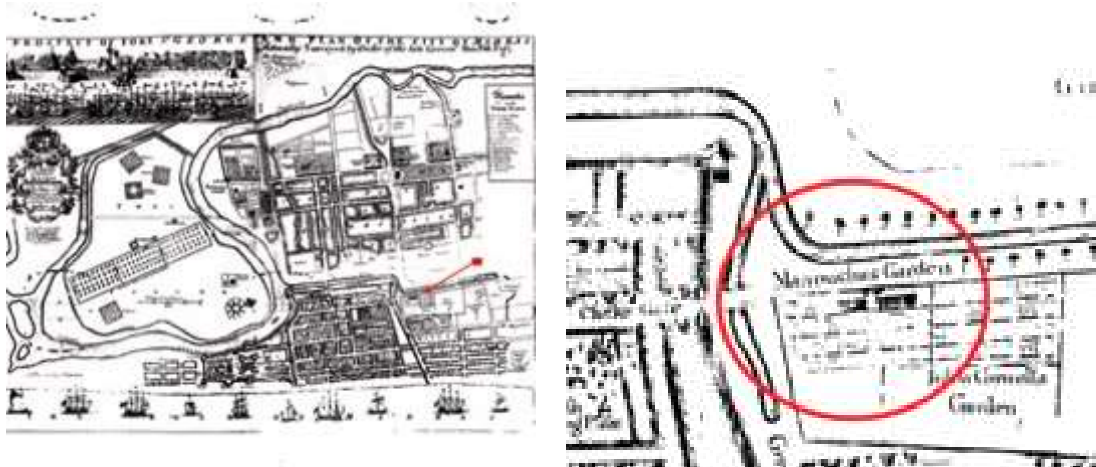
centro di Pondichéry, città nella quale decise di trasferirsi, nonostante la morte della consorte nel 1706 e dell'amico, l'influente governatore della città François Martin²³⁶. Come ha illustrato Subrahmanyam, è probabile che Manucci tenesse entrambe le case ma sembra plausibile che il veneziano abbia trovato la fine dei suoi giorni, nel 1720 dopo una vita avventurosa e movimentata, a circa ottantadue anni nella sua casa di Rue Neuve de la Porte de Goudelour, oggi Cuddalore²³⁷.

Anche alla luce dei documenti (soprattutto quelli più di recente individuati dagli studiosi) si ritiene che nella parte finale della sua vita il veneziano avesse due abitazioni: la casa di Pondichéry (permutata con quella del Monte Grande) e la casa-giardino di Madras. Egli ebbe il modo, dunque, di spostarsi più volte tra le sue proprietà, con una certa rapidità, in un arco cronologico piuttosto limitato, muovendosi probabilmente in carrozza, accompagnato da servitori e con le più alte referenze e i più importanti contatti sociali. Questi dati fanno riflettere sul fatto che negli anni tra il 1687 e il 1709 circa, la condizione sociale del veneziano doveva essere piuttosto agiata, nonostante l'interpretazione del suo testamento di Françoise de Valence, condizione economica che è stata messa in risalto da Subrahmanyam e da Falchetta²³⁸.

²³⁶ Cfr. ARCHER, *Company Painting in South India...* pp. 104-113., p. 105. Cfr con FALCHETTA, *Venezia Madre Lontana...* cit., p. 34.

²³⁷ Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., p. 216 e vedi anche note n° 83 e 84. Manucci secondo Subrahmanyam non era morto nel 1717 come si riteneva, ma nel 1720. La data di morte è stata dunque corretta dallo studioso che scarta così l'interpretazione di Irvine, tratta da uno scritto del Doge Marco Foscarini *Della Letteratura Veneziana* (1752). Foscarini fu librario di San Marco tra il 1742 e il 1762, una figura importante che verrà analizzata in un capitolo successivo. Cfr. IRVINE, *Storia do Mogor...* p. lxxvii. Per le questioni documentarie riguardanti i testamenti di Manucci tra Madras e Pondichéry e gli Archivi francesi, si rimanda a: SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., pp. 186-187 e nota 18 e p. 216. Françoise de Valence nel suo studio sul testamento di Manucci del 1712 conclude che il medico veneziano negli ultimi anni della sua vita non dovesse essere così benestante come si sarebbe potuto pensare. Cfr. FRANÇOISE DE VALENCE, *Un Testament de Niccolò Manucci (ou Manuzzi)* in "Ateneo Veneto" CLXXXVI (1998) vol. 36, pp. 149-161. Il luogo di sepultura di Manucci non sembra essere presente nè a Madras nè a Pondicherry, dove i rispettivi cimiteri vennero distrutti dalle guerre del periodo coloniale e dai drastici cambiamenti del tessuto urbano della megalopoli. Potrebbe aver trovato posto, ma se ne dubita fortemente, nel cimitero portoghese o armeno, vicino alla sua casa di Madras, sempre che il luogo esista ancora nella moderna Chennai. Tra gli intestatari del testamento del 1712 compaiono assieme ai familiari i Frati Cappuccini che avrebbero potuto farsi carico del destino della salma. Ulteriori indagini potrebbero essere condotte su quello che rimane degli archivi delle diocesi cattoliche nella zona di Madras e Pondicherry o agli archivi del Vaticano, ma sarebbe una ricerca estremamente lunga e complessa e dai risultati difficilmente prevedibili. Allo stato attuale la memoria terrena di Manucci rimane esclusivamente nei libri e nei documenti storici.

²³⁸ Cfr. DE VALENCE, *Un Testament de Niccolò Manucci...* cit., pp. 149-161. Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., p. 216 e nota 83. Per le interpretazioni di Irvine sulle case di Manucci, cfr. IRVINE, *Storia do Mogor*, Vol. 1. cit., pp. lxxiv-lxxviii. Cfr. FALCHETTA, *Venezia Madre Lontana...* nota 102.



Figg. 19-20. Mappa di Madras voluta dal governatore della città Thomas Pitt nel 1711. A destra: dettaglio della casa di Manucci, denominata "Manoucha's Garden (HENRY D. LOVE, *Vestiges of Old Madras...*, Vol. 1).

La casa di Manucci a Madras doveva essere una proprietà degna di nota, come emerge dalla mappa di Pitt (figg. 19, 20). Era situata al limite della 'Black Town', a breve distanza dal 'Clarke Gate', che prendeva il nome da Thomas Clarke, ex marito della nuova moglie inglese del veneziano. La proprietà doveva essergli giunta grazie al matrimonio e apparteneva in precedenza proprio a Thomas Clarke²³⁹. Si trattava di una casa-giardino con due corpi di fabbrica e un cortile centrale, da quanto finora si può apprendere nel dettaglio della mappa di Thomas Pitt (fig. 20). Da un lato confinava con un canale e dall'altro lato con una zona denominata "Green Market". La casa-giardino confinava con quella di un proprietario inglese, che aveva pure lui un giardino, un certo John Cornell. Entrambe erano vicine a una piantagione di cocco, denominata nella pianta "Coco Gardens" (fig. 20). A sud del perimetro di proprietà di Manucci e Cornell si trovavano i cimiteri armeno e portoghese²⁴⁰. La zona fiancheggiata a nord da filari, dove potevano passare le carrozze trainate da cavalli, fa pensare a un quartiere benestante, anche se in realtà emerge dai documenti che quel pezzo di

²³⁹ Cfr. SUBRAHMANYAM, *Madras, Chennai and Sao Tomé...* cit., p. 232.

²⁴⁰ Sembra che la casa-giardino di Manucci venne demolita nel 1741, quando il quartiere venne stravolto a livello urbanistico per fare spazio allo sviluppo della 'Black Town'. Si crede che i cimiteri armeno e portoghese siano scampati alla distruzione perché compaiono a livello perimetrale in una mappa di Madras del 1755. Cfr. HENRY D. LOVE, *Vestiges of Old Madras*, Vol. 2, New Delhi, Mittal Publications, 1988 (ediz. orig. 1913), p. 303.

terra venisse ritenuto di «scarso valore»²⁴¹. Questo contesto economico di proprietà non sembra però combaciare con quello che Manucci ebbe modo di dichiarare agli ufficiali governativi in un documento dei registri di Fort Saint George, sostenendo di essere privo di mezzi e di sostentamento²⁴². Una situazione dunque di non facile interpretazione.

Alla luce di questi fatti è bene ora ritornare indietro di qualche anno (1699), al testo di Gorla e ai suoi appunti di viaggio, particolarmente rivelatori. Il carmelitano scalzo offre una descrizione della città di Madras interessante e dettagliata. Essa cattura efficacemente l'immagine della realtà cittadina e mercantile, nucleo politico-militare e amministrativo vitale per la East India Company che da quelle terre "triangolava" un importante traffico asiatico con le sue stazioni commerciali del Bengala. Al volgere del secolo, Madras doveva avere almeno centomila abitanti, fatto notevole per un insediamento mercantile fortificato²⁴³. Ecco la descrizione che ne fa Gorla:

Una picciola lega lontano da San Tomè vi è la città di Madrastapatan di cui gli Inglesi ne sono signori, la qual città principiò a popolarsi l'anno 1650 incirca; prima era una piccola spelonca di pescatori. Gli Inglesi vi fecero una fattoria. [...] Vi concorrono da tutte le parti d'India e di Persia, e anche d'Europa, mercanti, che la rendono abbondantissima di tutte le cose. Nel [...] porto vi vengono vascelli di tutte le nazioni, particolarmente d'Armeni, Maomettani, Gentili e d'Inglesi, che ne sono signori, quali fanno traffico in Manila, China, Siam, Pegù, Bengala, Achem, Malvine, Suratte, Persia, Mecha, ed in moltre altre parti. In tempo di mozione, ogni giorno partono, e arrivano vascelli; è abitata la città da Inglesi, Armeni, Francesi, Cristiani Malavar²⁴⁴, Gentili e Maomettani, e anche vi ho conosciuto qualche italiano. Il governatore vi va da Inghilterra, qual dura ordinariamente nel governo tre anni²⁴⁵.

Gorla è particolarmente colpito dal "buongoverno" della città e impressionato dalla sicurezza del luogo, dal contenimento di ogni forma di

²⁴¹ Cfr. HENRY D. LOVE, *Vestiges of Old Madras, 1640-1800: Traced from the East India Company's Records Preserved at Fort Saint George and the India Office and from Other Sources*, Vol. I-/V, London, John Murray, 1913, p. 124.

²⁴² Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* nota n°83.

²⁴³ Cfr. OM PRAKASH, *European Commercial Enterprise in Pre-colonial India*, The New Cambridge History of India, II. 5, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 148.

²⁴⁴ Si tratta dei Cristiani Malabarici.

²⁴⁵ BAV, Ms. Borg. lat. 137, *Descrizione della Città di San Tomè e Madrastapatan, e della mia dimora colà, sino alla mia partenza per Manila nell'isole Filippine, capitolo vigesimo quinto*, cc. 350-352.

violenza, grazie agli emendamenti presi in materia dal governatore inglese, secondo il principio del "law and order"²⁴⁶.

Il carmelitano arriva ad affermare che, «[per chiunque voglia] camminare liberamente di giorno, e di notte con l'oro e le gemme nelle mani, che non vi è pericolo che gli sia data molestia da ladri, nè mai si è udito dire che sia stato rubbato ad una casa, come succede in altri luoghi»²⁴⁷. Egli loda l'architettura europea e l'impianto urbanistico, ne apprezza l'architettura militare, mentre ne distingue le varie zone e i vari abitanti, sottolineando la multiculturalità ma anche la condizione di segregazione.

Le contrade sono bellissime, spaziose, larghe, lunghe e dritte con case e palazzi fatti all'usanza d'Europa. Vi è una bellissima fortezza posta nel mezzo della città chiamata San Giorgio, ben munita di quantità di cannoni di bronzo²⁴⁸. Oltre di questa vi è un altro recinto di muraglie di bastante grandezza e dentro di questo non vi abita nè Gentile nè Maomettano. Dopo questo vi è un altro recinto assai grande, che circonda tutta la città, e dentro di quello vi abitano tutte le sorti di gente²⁴⁹.

Emerge da questi estratti come Gorla sia stato in grado di catturare in maniera magistrale la realtà del suo tempo. La sua è una delle testimonianze più realistiche mai riportate da un viaggiatore italiano, un resoconto a tutti gli effetti di grande acume e spirito d'osservazione. Nella parte finale della descrizione si comprende inoltre molto bene la differenza tra la 'White Town' e la 'Black Town' nell'epoca delle compagnie privilegiate e si sottolinea efficacemente il principio della segregazione etnica tra europei e indiani che arriverà ai suoi estremi coloniali e razzisti durante il *Raj* Britannico d'India. Il frate carmelitano riporta infine tutta una serie di informazioni molto importanti sulle missioni cristiane della zona.

Ma ritorniamo all'incontro di Manucci con Gorla, sulle pendici del Monte Grande, passaggio fondamentale per la comprensione dell'operato

²⁴⁶ Ivi, cc. 350-352.

²⁴⁷ Cfr. ivi. cc. 350-352.

²⁴⁸ Fort Saint George è ancora oggi un monumento importante di Madras-Chennai che il visitatore può ammirare e che si staglia (nonostante i rimaneggiamenti) sulla linea costiera con le sue mura a pianta geometrica e i suoi contrafforti.

²⁴⁹ BAV, Ms. Borg. lat. 137... cc. 350-352.

artistico di Manucci nella zona di Madras. Gorla ebbe modo di soggiornare varie volte nella casa di Manucci e, in quanto testimone diretto, egli può riferire alcune informazioni notevoli sul medico veneziano e sulle sue attività, che risultano essere piuttosto varie.

Essendo già vecchio non esercitava più la medicina. Solo si applica[va] a secreti e compone certe pietre di sua invenzione di gran virtù, le quali vende in sua casa medesima quattro scudi romani l'oncia, e si chiamano queste pietre Manucciali. Fa mercanzia di pietre bezoar²⁵⁰ orientali, pietre quadrate, pietre di 'pati', et altre pietre medicinali di grande valore. Il resto del tempo lo spende in fare nuove esperienze. L'anno 1700 trovò un secreto di un osso di uccello qual'è maraviglioso contravveleno, per li veleni [tanto per li] vivi, come [per li] morti, conforme l'esperienze fatte in mia presenza hanno dimostrato, e tutte sono riuscite con perfezione. Li vende a carissimo prezzo, ne dimanda sino a dodici milla scudi l'uno, dicendo che chi non li vuole li lasci stare [...] perché lui solo sa il secreto, e per altro non ha bisogno²⁵¹.

Queste attività degne del migliore alchimista, fanno comprendere quali dovevano essere le conoscenze di un medico in India, e Manucci si riconferma un personaggio che di fatto mediava la realtà scientifica del suo tempo (con una buona dose di improvvisazione) in un sorprendente

²⁵⁰ Il *bezoar* è una calcificazione naturale sotto forma di calcolo che risiede nello stomaco di una capra, l'*ibex bezoar*, un ovino selvatico che vive nelle montagne della regione compresa tra Turchia, Iran, Pakistan e Afghanistan, una specie di grosso stambecco dalle corna ricurve. Durante la prima età moderna, gli alchimisti europei dedicarono a questo oggetto di origine animale ampio spazio nei loro trattati, ritenendolo un potente antidoto per contrastare i veleni e gli avvelenamenti. Il termine *bezoar* deriva dall'europeizzazione della parola persiana *pad-zahr*, che significa antidoto: 'Pad' significa espulsione, mentre 'zahr' significa veleno. Durante l'età delle scoperte geografiche europee, s'incominciò a diffondere in Europa l'idea che i *bezoar* fossero una preziosa cura medica per combattere l'avvelenamento. Tra la fine del Cinquecento e per tutto il corso del Seicento l'arricchimento delle *wunderkammern* andava di pari passo con lo stabilirsi lungo le rotte oceaniche della Via delle Spezie di stazioni commerciali e piazzaforti militari di portoghesi, olandesi, francesi e, infine, inglesi. I primi falsi *bezoar* iniziarono a circolare nel mercato con il nome di "pietre di Goa" (*lapis de Goa*). La versione contraffatta venne inventata dal frate gesuita portoghese Gaspar António il quale l'aveva formata estraendo una miscela di pietra e metalli nelle sale dai calderoni fumanti del suo laboratorio da qualche parte della capitale lusitana d'India. Nel corso del Settecento, con l'avvento dell'Illuminismo e con una graduale tendenza degli europei a credere più ai dati empirici e scientifici anche in ambito medico, e meno nelle credenze alchemiche, l'uso terapeutico del *bezoar* andò scemando fino a scomparire completamente, diventando solamente un souvenir orientale per i più creduloni. La vicenda del *bezoar* è stata definita da alcuni studiosi come la più grande truffa medica della storia europea in un contesto coloniale. Ovviamente il nostro Manucci in India divenne uno dei massimi esperti nell'uso terapeutico del *bezoar*. Un uso che si diffuse fino alla Venezia del Settecento. Lo stesso Manucci ebbe modo di far arrivare dei *bezoar* a Venezia, come emerge da alcuni documenti custoditi all'Archivio di Stato: Cfr. FALCHETTA, *Venezia Madre Lontana...* cit., p. 47. Si rimanda in quest'opera ai documenti dell'Archivio di Stato: ASVe, Riformatori dello Studio di Padova, f. 5, 20 marzo 1706, c. 259 r. Cfr. inoltre alcune dei più importanti studi recenti sul *bezoar*, PETER BORSHBERG, *The Euro-Asian trade in Bezoar stones (approx. 1500 to 1700)* in *Artistic and Cultural Exchanges between Europe and Asia, 1400-1900*, a cura di MICHAEL NORTH, London-New York, Ashgate, 2010, pp. 29-42; MICHAEL HUNTER (a cura di), *From Books to Bezoars: Sir Hans Sloane and his Collections*, London, The British Library, 2012.

²⁵¹ BAV, Ms. Borg. lat. 137, c. 338.

'incrocio di civiltà' tra quella europea e quella indiana dei medici locali, dell'India del Sud che in particolar modo per quanto riguarda la zona di Madras avevano i loro centri di apprendimento, tutt'ora attivi.

Oltre a queste attività mediche curiose sulle quali Gorla si dilunga, vi sono altri aspetti molto interessanti che rientrano a tutti gli effetti nell'ambito della storia dell'arte. Subito dopo la parte scritta riguardante l'operato medico-alchemico di Manucci, il frate carmelitano scalzo rivela un passaggio fondamentale sul suo ruolo di committente di artisti indiani che si è scelto qui di citare interamente, per non intaccarne i contenuti.

Quando io ero colà componeva un Istoria divisa in tre tomi in foglio²⁵² dell'Imperio del Gran Mogol con le particolarità, tanto della pace, che della guerra, principiando dal governo di quello, che in quel tempo regnava, quando andò in India, che fu l'anno 1655²⁵³. Ha congregato da sessanta figure di tutti li Principi della casa del Gran Mogol, principiando dal gran Tamerlano, fondatore di quell'imperio, e di tutti li principi Gentili, Generali, e Principali ministri di quella corte, che esso ha conosciuti, cavati dagli originali della casa del Rè, e queste figure le a' congregate a forza de denari, e per mezzo di un ufficiale suo amico dalla libreria del principe Scia Alem, e li voleva far porre nell'Istoria, quando sarebbe perfezionata. Io credo, che in Europa sarà molto gradita, per essere cosa curiosa, e rara²⁵⁴.

In questo passaggio particolarmente importante Gorla fa supporre di aver visto, forse proprio nella tenuta dello stesso Manucci, il *Libro Rosso*. Questa è una testimonianza unica sia per la datazione dell'opera, come "terminem ante quem", sia per il raro giudizio di un contemporaneo.

Gorla in un certo senso intravede la fortuna del veneziano e delle sue immagini, e intravede le qualità di un'opera che diverrà «gradita all'Europa», come giustamente aveva predetto il carmelitano. Lo sarebbe stata veramente solo molti secoli dopo, ma con un'importante parentesi nel Settecento veneziano (vd., *ultra*, capitolo 4).

Questo passaggio conferma il fatto che lui fosse fuggito dai territori dei Moghul con il suo *album* di miniature (fatto che trova riscontro con i

²⁵² Come si era visto in precedenza, dei tre manoscritti custoditi, ne sono rimasti due a Venezia alla Biblioteca Nazionale Marciana, l'altro a Berlino alla Staatsbibliothek.

²⁵³ In questo senso dal punto di vista storico e di datazione Gorla offre una data ben precisa, che esce dalle speculazioni riguardanti l'eclisse dell'Irvine.

²⁵⁴ BAV, Ms. Borg. lat. 137, c. 339.

passaggi documentari precedenti) ed è probabile che abbia qui elaborato le sue didascalie che accompagnano le immagini. Oltre a questo con certezza egli aveva composto le immagini del *Libro Nero*, del quale ora si analizzeranno la genesi e le influenze stilistiche.

Nel contesto dell'induismo dell'India del Sud, anche qui l'opera di Gorla ritorna utile perché presenta delle analogie con quella di Manucci. È molto probabile, inoltre, che Manucci abbia visto in prima persona alcune delle scene che fa rappresentare agli artisti indiani del *Libro Nero* nella maniera più vicina possibile alla realtà che voleva testimoniare. Prima di addentrarci in queste complesse questioni è importante fare il punto teorico sul *Libro Nero*, su cosa sia di fatto quest'opera e da cosa sia composto, con quale stile e con quali modalità.

Dopo questo passaggio rivelatore di Gorla, che chiude definitivamente le riflessioni sul *Libro Rosso*, il mosaico si ritiene fino a ora quasi completo. Si apre però ora l'analisi del "libro" di Manucci che ha come oggetto gli usi e costumi degli hindu dell'India meridionale.

Come abbiamo visto fino ora, a cavallo tra Seicento e Settecento, il veneziano si ritrovò a possedere diverse abitazioni e visse, in una sorta di espressione pre-moderna di "pendolare", tra il centro di Madras, São Thomé e, in seguito, a Pondichéry. Egli si spostava tra queste sue proprietà in base alle sue esigenze personali e secondo le commissioni lavorative che gli venivano proposte, che queste provenissero dagli inglesi della *East India Company*, dai francesi di Pondichéry, dai vari ordini religiosi delle missioni²⁵⁵ nella zona costiera di Madras o da alcuni "privati" indiani che avevano bisogno di un medico²⁵⁶. È muovendosi tra questi luoghi e queste realtà, ma anche tra i luoghi dell'Induismo nelle regioni dell'attuale Andhra Pradesh,

²⁵⁵ Per uno spaccato dell'epoca sugli ordini religiosi in India del Sud, in particolar modo i Carmelitani Scalzi cfr: GIUSEPPE SORGE, *La Terza Spedizione dei Carmelitani Scalzi nel Malabar (1675)*, in *India tra Oriente e Occidente. L'Apporto dei Viaggiatori e Missionari Italiani nei secoli XVI-XVIII*, a cura di ENRICO FASANA e GIUSEPPE SORGE, Milano, Jaca Book, 1991, pp. 101-114.

²⁵⁶ Negli ultimi anni della sua vita Manucci si ritrovò impegnato nella stesura nel suo manoscritto in un'accesa polemica tra i Gesuiti e i Cappuccini, in particolar modo per quanto riguarda la questione dei rituali Malabarici. Prenderà la parte dei Cappuccini, contro i Gesuiti.

Tamil Nadu e del Karnataka, che il veneziano progetterà e farà eseguire a un altro *team* di artisti indiani della zona di Madras quello che è stato definito dagli studiosi il *Libro Nero*. Durante la composizione di quest'opera egli si interessò alla cultura degli hindu, che contrappone a quella musulmana dei Moghul alla quale si era interessato e che aveva sperimentato su se stesso anni addietro.

Il *Libro Nero* è molto diverso dal suo analogo conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, non soltanto per ciò che concerne i contenuti. Si tratta di un'opera difficilmente inquadrabile in un genere ben definito d'arte indiana, una composizione che riesce a mediare tra la cultura interpretativa testuale europea e quella figurativa della regione meridionale del Subcontinente, prevalentemente hindu. Questa forma trova interessanti corrispondenze con la realtà politico-territoriale, culturale e urbana all'interno della quale fu prodotta²⁵⁷. Le forme artistiche sincretiche sono dunque particolarmente riscontrabili in quest'opera pionieristica sui costumi dell'India e vedremo qui come questo sia avvenuto.

Prima di tutto è importante capire di cosa stiamo parlando nello specifico quando ci riferiamo al *Libro Nero*. Si tratta di un codice riccamente illustrato, voluminoso, oggi conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: il codice Ita. VI. 136 (=8300). Il colore scuro della sovraccoperta, che reca un leone marciano inciso sul dorso in cuoio, ha determinato il nome del manoscritto.

Tale codice ebbe un travagliato destino, come del resto gli altri manoscritti di Manucci, spediti in circostanze complesse dall'India a Parigi. Rimase a Venezia, dove ancora oggi è consultabile perché nel 1797 era stato ritenuto dai commissari di Bonaparte un'opera di secondario valore rispetto al ciclo di miniature Moghul del *Libro Rosso*.

Si tratta di una raccolta d'immagini, quasi sempre accompagnate da didascalie in italiano e in francese²⁵⁸. L'opera differisce tematicamente rispetto al suo precedente figurativo commissionato anni addietro dallo

²⁵⁷ Subrahmanyam utilizza l'interessante termine in inglese «a whole serie of hybridisations» nel riferirsi all'ambiente culturale in cui opera Manucci: Cfr. SUBRAHMANYAM, *Madras, Chennai and Sao Tomé... cit.*, p. 236.

²⁵⁸ I disegni etnografici che compongono il *Libro Nero* sono in tutto sessantasei.

stesso Manucci. Si tratta infatti di una raccolta di figure etnografiche che offrono una panoramica unica sugli usi, costumi e rituali degli hindu, su cosmologia e religione, usanze tradizionali, le loro processioni cultuali, i sacrifici, i matrimoni delle numerose caste e i rituali degli asceti.

La vocazione antropologico-didascalica, già piuttosto evidente nel *Libro Rosso*, è qui ancora più accentuata. Essa convive con pregiudizi anche poco lusinghieri di Manucci nei confronti dei "Gentili" - gli hindu secondo la terminologia europea - qui espressi in maniera piuttosto forte²⁵⁹.

Gli etnocentrismi e il razzismo di Manucci vanno però valutati e interpretati secondo la mentalità del suo tempo e nonostante le imbarazzanti (almeno per noi contemporanei) opinioni denigratorie essa costituisce, nella sua straordinaria complessità, un pionieristico trattato per immagini sull'etnografia indiana. Oltre a questi aspetti, ha il pregio di offrire rappresentazioni visive ancora valide e accurate, tuttora riscontrabili nel complesso mosaico dell'India a noi contemporanea, come si cerca qui di dimostrare.

Tale opera rappresenta dunque un vero e proprio *tour de force* della cultura figurativa dell'India del Sud, in particolar modo della regione costiera tra l'Andhra Pradesh, il Karnataka, e soprattutto il Tamil Nadu. Le illustrazioni e le didascalie volute e commissionate da Manucci formano una sintesi culturale realizzata da un europeo con la finalità, controversa ma inequivocabile, di una comprensione culturale e di una volontà interpretativa volta a spiegare la cultura indiana ai contemporanei del "Vecchio Continente".

In tutte le rappresentazioni presenti vi è un rapporto molto stretto tra testo e immagine, fatto che ribadisce il ruolo del veneziano come interprete, committente ed esecutore dell'opera. Manucci lavorò a stretto contatto con gli artisti locali da lui scelti e con i suoi scrivani per la stesura di quest'opera senza precedenti e non si limitò a collezionare le pagine che la compongono.

²⁵⁹ Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., pp. 211-215. Nei primi del Cinquecento anche Antonio Pigafetta, il "cavalier errante" che accompagnò Magellano nella sua spedizione intorno al mondo e riuscì a tornare in patria per comporre la sua straordinaria relazione, pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1536, fa proprio questo distinguo tra musulmani (Mori) e hindu (Gentili). Cfr. per l'edizione più recente dell'opera di Pigafetta in italiano: ANTONIO PIGAFETTA, *Il Primo Viaggio Intorno al Mondo. Lo Storico Racconto della Prima Circumnavigazione del Globo Terrestre*, Milano, Edizioni Ghibli, 2014, p. 160.

La natura figurativa del *Libro Nero* è, come si è già accennato, multiforme. All'inizio compaiono le principali divinità del *pantheon* hindu, quali Brahma, Vishnu (fig. 21), Shiva (Rudra) (fig. 22) e Ganesh²⁶⁰. Seguono poi le cerimonie degli hindu, quali i matrimoni, i funerali, le processioni religiose con carri e le celebrazioni dell'eclissi di luna, assieme a usanze ormai scomparse nell'India contemporanea, come ad esempio la *sati*, il rogo della vedova che si getta nelle fiamme della pira funebre del marito²⁶¹.



Figg. 21-22. A sinistra: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice Ita VI 136 (=8300) *Libro Nero*: anonimo artista indiano del XVII-XVIII sec. per Nicolò Manucci, "Il dio Vishnu raffigurato assieme al serpente cosmico e a delle devote", acquerello su carta, 1700-10 ca., 415x250 (courtesy Biblioteca Nazionale Marciana).

A destra: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice Ita VI 136 (=8300) *Libro Nero*: anonimo artista indiano del XVII-XVIII sec. per Nicolò Manucci, "Shiva rappresentato come Rudra con sotto di lui il suo veicolo, il sacro toro Nandin", acquerello su carta, 1700-10 ca., 415x250 (courtesy Biblioteca Nazionale Marciana).

²⁶⁰ Cfr. ibidem.

²⁶¹ Quest'usanza hindu è stata ufficialmente abolita nel periodo coloniale tramite un atto sancito nel 1829 (*Sati Act*) durante il governo britannico d'India di Lord Bentinck. Sebbene formalmente bandito, il rogo della vedova sulla pira funebre del marito ha continuato a ripetersi in alcuni casi di cronaca anche recenti, causando la promulgazione di un secondo *Sati Act* del 1987, sancito dal Parlamento indiano per la circoscrizione del Rajasthan, regione dove alcuni episodi avevano destato scalpore. Per una panoramica di questi temi cfr. JOHN STRATTON HAWLEY, *Sati, the Blessing and Curse: the Burning of Wives in India*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 4-12.

Altri rituali rappresentati possono apparire agli occhi di un occidentale ancora oggi strani, incomprensibili o addirittura scioccanti, come l'*hook-swinging*, che vede un devoto agganciato con la pelle del proprio corpo con uncini che lo mantengono sospeso su una trave rotante. Ma nonostante la loro componente sconvolgente essi vengono rappresentati senza censura dagli artisti di Manucci.

Per quanto ancora oggi difficili da comprendere a noi europei, molti dei casi proposti da Manucci narrano visivamente le usanze sopravvissute nella complessa sintesi culturale dell'India contemporanea. Usanze che sopravvivono nelle immagini degli asceti impegnati in contorte pose *yoga* o nel consumo estatico rituale di stupefacenti, assieme a radicali privazioni, che si possono ancora oggi vedere un po'ovunque in India, ma soprattutto nell'enorme pellegrinaggio di Allahabad sul Gange, il *Khumb Mela*²⁶².

Come è stato sottolineato dalla studiosa inglese Mildred Archer, la tipologia di queste immagini corrisponde a un genere di rappresentazioni artistiche che ha sempre sedotto gli europei, accentuando la loro propensione per l'esotico²⁶³. Questo avvenne non solo in quell'epoca ma anche per tutto il corso del Settecento e nei primi anni dell'Ottocento, quando l'influenza coloniale britannica diverrà predominante in India con forti echi anche nel sistema della rappresentazione.

Si potrebbe notare, inoltre, che in queste immagini non vengono proposti solamente i rituali degli hindu, come del resto nel *Libro Rosso* non vi sono solo immagini dei sovrani dell'India musulmana ma scene di *yogi* e figure di *fakir* (santi *sufi*)²⁶⁴.

Il *Libro Nero* è stato eseguito su carta, servendosi della tecnica dell'acquerello, piuttosto che del *gouache*, da artisti indiani della zona di Madras che lavoravano sotto la direzione di Manucci. Così facendo egli predisponeva un formato inedito al quale certamente questi non erano abituati,

²⁶² Il Khumb-Mela si svolge ogni dodici anni in base all'orientamento astrale e fa confluire milioni di pellegrini. L'ultimo Khumb-Mela del 2013, secondo alcune fonti, ha visto la partecipazione di un numero di pellegrini hindu compreso tra gli ottanta e i cento milioni. Tutti hanno avuto modo di celebrare i loro rituali ancestrali sulle rive del Gange ad Allahabad.

²⁶³ Cfr. ARCHER, *Company Painting in South India...* cit., p. 104-113.

²⁶⁴ Alle carte 137r e 136 v del Ms. Ita. VI. 136 della Marciana (*Libro Nero*) vi sono inoltre delle immagini che illustrano le celebrazioni dei musulmani sciiti durante l'*ashura* e il *muharram*. Cfr. FALCHETTA, *Storia del Mogol...* Vol. 2., cit., pp. 196-197.

utilizzando la carta, materiale per loro inusuale, fornito da Manucci stesso²⁶⁵. Questi artisti erano piuttosto abituati a eseguire le loro immagini su un supporto che consisteva solitamente in tessuti di cotone fabbricati nella zona, chiamati *kalamkari*²⁶⁶.

Vi sono varie interpretazioni sulla datazione dell'opera, e ancora oggi non vi è molto accordo tra gli studiosi, ma è stata certamente concepita tra il volgere del Seicento e la prima decade del Settecento. Alcuni hanno però cercato di proporre date più precise: tra il 1702 e il 1706, secondo Anna Dalla Piccola²⁶⁷, in un periodo compreso tra il 1701 e il 1705, secondo le osservazioni di Mildred Archer²⁶⁸. Secondo Subrahmanyam, invece, queste immagini sono databili tra la fine del Seicento e i primissimi anni del Settecento²⁶⁹. Ma a prescindere dalla datazione, vi sono ulteriori questioni rilevanti, fino ad ora praticamente mai affrontate, da porre qui in discussione.

Dovremmo chiederci ad esempio: a cosa è paragonabile il *Libro Nero* se osservato dal punto di vista dell'arte induista del Sud dell'India, nella zona adiacente a Madras? La risposta può essere multipla e dalle sfaccettature piuttosto sfuggenti, così come molteplici possono essere i significati.

Certamente si può cercare un paragone con i *kalamkari* (tessuti dipinti) della zona di Madras e con i preziosi tessuti dell'India del sud, in particolare quelli nello stile proprio del Telegana²⁷⁰. Vi è ad esempio un'immagine, custodita al Musée Guimet di Parigi, che rappresenta un sovrano Nayaka nello *zenana*. Quest'immagine proviene da un *kalamkari* tessuto nella regione del Tamil Nadu, probabilmente da Thanjavur oppure da Madurai anche se è molto precedente all'epoca presa in considerazione visto che risale al secondo quarto del Seicento. Un'immagine ancora più calzante è forse quella offerta da una grande tela in cotone della collezione

²⁶⁵ Cfr. ARCHER, *Company Painting in South India...* cit., p. 112. La dottoressa Nella Poggi è stata l'unica specialista ad aver effettuato un'analisi delle filigrane del *Libro Nero*.

²⁶⁶ Si sceglie qui di seguire la direzione abbozzata da Subrahmanyam sullo stile applicato su carta di una pittura su tessuto, cfr: SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., p. 211.

²⁶⁷ Cfr. ANNA DALLA PICCOLA, *South Indian Paintings. A Catalogue of the British Museum Collections*, The Trustees of the British Museum, Mapin Publishing, 2010, pp. 18-19.

²⁶⁸ Cfr. ARCHER, *Company Painting in South India...* cit. pp. 104-113., in particolare p. 112.

²⁶⁹ Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit. pp. 210-211

²⁷⁰ Cfr. DALLA PICCOLA, *South Indian Paintings...* cit. pp. 18-19.

Tapi di Surat che rappresenta un dinasta Nayaka mentre celebra una festa di primavera (il *vasantotsava*), opera analizzata dettagliatamente da John Guy²⁷¹. Si possono qui proporre inoltre altri paragoni validi con la pittura indiana dell'Andhra Pradesh. In particolar modo i dipinti *nayaka* provenienti dai *murales* dei templi di Thanjavur²⁷².

Oltre ai tessuti, vi sono però anche alcuni manoscritti su carta che risultano interessanti per un paragone. Una pagina del *Virata Parvan* presenta ad esempio le scene della celebre e monumentale epica induista del *Mahabaratha*. Eseguita nell'India del sud a Tirupati tra il 1680-90 su inchiostro su carta e oro, questa si avvicina molto allo stile delle immagini di Manucci, soprattutto per quanto riguarda il formato e la stilizzazione quasi caricaturale delle figure e dei volti di dèi e eroi (fig. 23).



Fig. 23. Folio n° 70 di un manoscritto del *Virata Parvan* che rappresenta una scena del Mahabharata di Arjuna e Uttara che recuperano le vacche rubate. Prodotto nel 1680-90 ca a Tirupati come esempio di arte da pellegrinaggio. (LOSTY 2013 nel catalogo di Francesca Galloway, *A Prince's Eye. Imperial Mughal Paintings from a Princely Collection*, p. 158).

²⁷¹ Cfr. JOHN GUY, *A Ruler and his Courtesan Celebrate Vasantotsava: Courtly and Divine Love in a Nayaka Kalamkari*, in HAIDAR e SARDAR (a cura di), *Sultans of the South...* pp. 162-175.

²⁷² Ivi., pp. 162-175.

Infine, il manoscritto della Biblioteca dell'Università di Varsavia (n° 476), commissionato forse da un religioso o da un agente francese operativo nelle stazioni commerciali della costa del Coromandel, dove probabilmente agiva per arricchire le collezioni di Luigi XV, fornisce forse un paragone ancora più convincente. Si tratta infatti dell'unico equivalente di pittura dell'India del sud dell'epoca composto da artisti indiani per un occidentale. Anche in questo caso le immagini vengono accompagnate da didascalie. Questo manoscritto costituisce una delle più ampie raccolte di immagini vishnuite, confrontabile con un esemplare simile di Parigi (BNF 745) che reca invece soltanto immagini shivaite, e comprende un centinaio di rappresentazioni delle divinità induiste e una scelta delle principali scene del *Ramayana* e delle leggende di Krishna insieme alle immagini delle divinità dei templi del Sud (fig. 24)²⁷³.



Fig. 24. Varsavia, Biblioteca dell'Università di Varsavia (Ms. 476): artista anonimo indiano del XVII sec. per un agente commerciale francese nell'Andhra Pradesh in un periodo molto simile a quello di Manucci, "l'avatar di Vishnu Vamana", acquerello su carta opaca europea, 1680-1700 ca (courtesy Warsaw University Library).

²⁷³ Cfr. GEORGE MICHELL, *Architecture and Art of Southern India. Vijayanagara and the Successor States*, The New Cambridge History of India, I. 6, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (ediz. orig. 1993), p. 265. Per una visione esaustiva di un volume estremamente raro e fuori catalogo sull'argomento, particolarmente interessante e esaustivo, cfr: MARTA JAKIMOWICZ-SHAH, *Metamorphoses of Indian Gods*, Calcutta, 1988, pp. 1-29 e le immagini dell'apparato figurativo.

A causa della mole del *corpus* di illustrazioni del Manoscritto di Varsavia e per l'ampiezza dell'argomento e i limiti d'indagine della ricerca, non si è indagato nel dettaglio su questo aspetto in relazione all'opera di Manucci. Si ritiene però che le interpretazioni della studiosa polacca Marta Jakimowicz-Shah, che definiscono l'opera di Manucci come un ibrido creato dagli artisti indiani in stile Telegu, ma di fatto eseguito a Madras, possano avere la parola definitiva per quanto riguarda l'attribuzione stilistica²⁷⁴.

Ritorniamo ora all'incontro tra Gorla e Manucci a Madras e alle sue conseguenze culturali, fondamentali per comprendere la genesi delle immagini induiste di Manucci, e del manoscritto inedito della Biblioteca Vaticana.

L'incontro al 'Monte Grande' tra i due non fu solo un convivio casuale e felice tra due connazionali che non sapevano bene come investire il loro tempo libero in una terra esotica. Fu al contrario un importante scambio di conoscenze e di opinioni, ricco di conseguenze culturali e di influenze reciproche nelle loro rispettive opere. Se fino ad ora Manucci è stato accusato di bigotteria, etnocentrismo e razzismo per quanto riguarda le sue osservazioni sull'Induismo, il suo appare quasi un atteggiamento illuminato se lo si confronta con quello degli scritti di Gorla²⁷⁵.

In molti casi l'atteggiamento del veneziano si avvicina infatti a un'attenzione antropologica per gli hindu e a un interesse genuino per la comprensione della loro cultura e non solo alla denigrazione delle loro usanze e i pregiudizi, che in realtà sono sempre stati insiti nella mente dell'osservatore partecipante, perfino nell'antropologia novecentesca.

Non è un caso in questo senso che Manucci ebbe modo di ricordare positivamente nei suoi scritti anche della presenza nell'India del Sud della

²⁷⁴ Cfr. JAKIMOWICZ-SHAH, *Metamorphoses of Indian Gods...* cit., p. 14.

²⁷⁵ Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* cit., pp. 211-215; MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...* Vol. 3., cit., p. 3. La parte trascritta a Irvine si intitola: *Short account of What the Hindus Believe About God, and their Ideas about his Essence.*

figura straordinaria e complessa del gesuita padre Roberto De Nobili, un personaggio di altissima levatura che qui non può che accennare esclusivamente. Rispettoso osservatore della cultura indiana, il De Nobili convertiva sì gli hindu al cristianesimo con un permesso speciale accordato con il principe di Tanjore, ma lo faceva adottando le usanze e l'abito del brahmino e rivolgendosi solamente ai brahmini per trovare il loro favore e la loro conversione (e conseguente collaborazione) con i fedeli²⁷⁶.

Questo tipo di atteggiamenti "tolleranti" dovevano aver colpito il nostro e dovevano averlo magari spinto ad indossare abiti indiani e a confrontarsi con la medicina indiana. Attraverso questi passaggi, nella fase conclusiva della sua vita sarebbe riuscito quindi a confrontarsi con un formato e con una cultura figurativa indiana per lui inedita, affidando all'arte indiana le immagini e il destino e della sua opera. Un fatto piuttosto straordinario, visto il personaggio.

Consultando la relazione di Gorla della Biblioteca Vaticana, sembra inoltre probabile che l'opera illustrata di Manucci riguardante l'Induismo, coincida (almeno per quanto riguarda le sue didascalie) con il periodo della seconda visita di Gorla, ovvero con il periodo compreso tra il 1699 e il 1710. Del resto chi meglio di Manucci poteva fornire a Gorla delle informazioni sugli usi e i costumi induisti dopo aver vissuto in India tutta la vita e chi meglio di lui poteva fare da consulente, dato che proprio in quel periodo il veneziano stava cimentandosi nella stesura della sua opera.

Dopo aver trovato un passaggio con degli ufficiali francesi, il carmelitano scalzo si ferma a pernottare nella dimora in stile persiano al Monte Grande del veneziano. Poco dopo quell'incontro, sfogliando le carte del manoscritto, si apre una sezione relativa all'Induismo con le osservazioni di prima mano del frate. I toni del carmelitano sono ben più razzisti di quelli di Manucci.

Vedendo che li Brahamani portano scatolini al collo d'argento, o altro metallo fatti in guisa di piccioli pagodi [...] interrogai un cristiano che cosa vi portino dentro: non voleva dirmelo, e tanto l'importunai, che alla fine me lo disse, dalla risposta che mi diede restai

²⁷⁶ Ivi., Vol. 3., pp. 105-106. Per un'introduzione a De Nobili, cfr. GIUSEPPE TUCCI, *Italia e Oriente*, Milano, Garzanti, 1949, pp. 171-174.

tanto confuso e mortificato [...] la quale non posso scrivere, senza offendere non solo la modestia religiosa, ma anche la cristiana poichè tutto è immondezza abominevole [...] ²⁷⁷.

Le osservazioni di Gorla sono estreme e molto poco comprensive nei confronti di quella religione. Ed ecco a questo punto che si apre un'ulteriore questione. Nonostante Subrahmanyam abbia posto di recente l'enfasi sul razzismo e sulla scarsa comprensione di Manucci (sulla falsariga di Gorla), si ritiene invece che i suoi giudizi e soprattutto le immagini da lui volute e fatte rappresentare, se si superano alcuni commenti spiacevoli ma facilmente inquadrabili nel *background* culturale del personaggio, possano offrire al contrario qualcosa di unico.

Alcune rappresentazioni contenute nel *Libro Nero* presentano in realtà un'accuratezza notevole per la sua epoca. Quest'accuratezza poteva essere possibile solamente attraverso una lunga e dettagliata osservazione partecipante sul campo. L'osservazione partecipante è quel tipo di atteggiamento che distingue l'antropologo dal normale spettatore, l'etnologo sul campo dal turista. E questo trova conferma in un'affermazione inequivocabile del veneziano sulle sue esperienze in prima persona, quando scrive:

Nella mia prefazione a questa sezione ho sostenuto come molte persone abbiano scritto per ciò che concerne gli usi e i costumi degli Indù, ma ho ritenuto utile aggiungere che il lettore dovrebbe ricordare che la differenza tra quello che è stato detto da me con quello che hanno scritto gli altri ha a che fare con la differenza dei luoghi che abbiamo visitato e le genti che abbiamo incontrato. Quella orientale è una regione particolarmente vasta e divisa in molte provincie ampiamente distanti tra di loro e separate da diverse catene montuose. Gli abitanti di questi luoghi differiscono nelle loro usanze e nelle loro abitudini di vita, nei cerimoniali dei loro templi e nelle dottrine delle loro religioni. Sarebbe bene ricordare che quello che ho scritto si riferisce agli usi e costumi degli Indù soggetti al Gran Moghul e agli usi dei Malavari, essendo queste delle regioni che ho visitato e all'interno delle quali ho viaggiato ²⁷⁸.

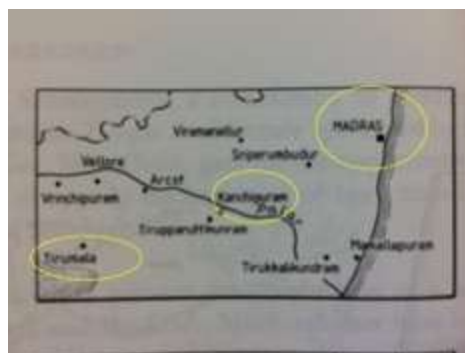
²⁷⁷ BAV, Ms. Borg. lat. 137, cc. 454-455.

²⁷⁸ Mia traduzione di: «[...] In my preface to this section I have said that several persons have written upon the manners and customs of the Hindūs. To this I have to add that the reader must remember that any difference found between what is said by me and by others is due to the difference in the places we have visited and the people we have come across. For the East is an extremely large region divided into many provinces widely separated from each other, divided also by many mountain ranges. The inhabitants of these places differ in their costumes, as well as in their mode of life, the ceremonial at their

L'atteggiamento antropologico di Manucci è particolarmente evidente quando egli concentra le sue osservazioni sull'architettura e alcuni rituali praticati dagli asceti induisti. Si ritiene che queste osservazioni siano state fatte sul luogo, "on the spot", e siano state messe su carta dagli artisti che lavoravano per lui con grande realismo e accuratezza, seguendo le indicazioni del committente.

Questi meriti potrebbero forse "giustificare" alcuni passaggi etnocentrici assai discutibili presenti nelle didascalie della sua opera. L'opera di Manucci ha certamente il merito di far uscire la rappresentazione artistica di un europeo dalle superstizioni dell'Antico Regime, attraverso formati e modalità inedite per l'epoca. Queste sono certamente caratteristiche utili a inquadrare l'opera in un'ottica più empirica, che si poneva l'obiettivo di una raffigurazione sempre più precisa dell'alterità che aveva di fronte. Vedremo qui di seguito come.

temples, and the doctrines of their religion. It should be remembered that what I have recorded refers to the manners and costumes of the Hindūs subjects of the Great Moghul and the Malabaris, these being the countries I have seen and through which I have travelled». Cfr. MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor...*, Vol. 3. cit., p. 90.



Figg. 25-26. Mappa dei principali siti e monumenti dell'India del Sud. A destra (est) la regione di Madras con i siti di Kanchipuram e Tirumala. Immagine tratta da: GEORGE MICHELL, *Architecture and Art of Southern India. Vijayanagara and the Successor States*, The New Cambridge History of India, I. 6, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. xxi.

Uno dei luoghi più suggestivi dell'India Meridionale che Manucci descrive con dovizia di particolari e fa rappresentare al suo *team* di artisti indiani in una splendida pagina acquerellata su carta, è il santuario induista di Tirupati. Esso è situato nell'entroterra dell'Andhra Pradesh su di una collina a più di un centinaio di chilometri da Madras (figg. 25, 26)²⁷⁹. Si tratta uno dei più importanti luoghi di pellegrinaggio induista e viene soprannominato "il tempio delle sette colline". È la rappresentazione terrena delle sette teste di Adisesha, re dei serpenti (*naga*), secondo il *corpus* dei Purana, uno degli esseri mitologici fondanti della creazione, sopra il quale il dio Vishnu si adagia in un riposo cosmico. Il santuario di Tirupati è consacrato alla sua incarnazione: Sri Venkateswara. La divinità viene qui venerata nella sua apparizione (*darshan*) che è in grado di salvare l'umanità

²⁷⁹ Manucci chiama la regione Tamil Nadu. La sua dicitura non corrisponde però alla terminologia geografica odierna della regione che utilizza invece Andhra Pradesh.

dai disastri causati dalla *Kali Yuga*, l'età di Kali, l'età presente, secondo le fonti sanscrite, l'età del "conflitto" e della distruzione. L'immagine (*murti*) del dio Venkatesvara, al quale è dedicato il *sancta sanctorum* del complesso templare è secondo la credenza attuale una rappresentazione del dio che rimarrà per tutta la *Kaliyuga*.

Come ha avuto modo di descrivere Manucci nella sua epoca, ma di fatto è cosa immutata anche oggi (mentre stravolto invece la pianta del sito a parte il suo nucleo centrale), ogni anno vi è un festival che raccoglie migliaia di fedeli nel mese di aprile-maggio per almeno dieci giorni (fig. 27)²⁸⁰.



Fig. 27. Il santuario di Tirupati durante i festival in una fotografia contemporanea. Sullo sfondo i *gopuram* che vengono rappresentati accuratamente dagli artisti di Manucci. Foto di autore non identificato, archivio SOAS.

La rappresentazione nel *Libro Nero* del complesso di *Sri Venkateswara* collocato sulla sommità della collina di Tirumala, include alcune considerazioni molto interessanti (figg. 28-30)²⁸¹. Appare evidente

²⁸⁰ Il celebre antropologo indiano Arjun Appadurai si è occupato di tematiche relative all'antropologia dell'India del Sud, in particolar modo per quanto riguarda il tempio indiano hindu e vasnavita contemporaneo, ma con un riferimento esplicito al periodo coloniale, nella zona di Madras e circostante. Per un punto di vista metodologico si segnala in particolar modo l'introduzione del suo lavoro ed alcune parti storiche. Cfr. ARJUN APPADURAI, *Worship and Conflict under Colonial Rule: a South Indian Case*, Hyderabad, Orient Logman, 1983, pp. 1-19 e pp. 20-27.

²⁸¹ *Tirumala* in lingua Tamil significa "montagna sacra" (*mala*= montagna - *tiru*= sacra).

che Manucci vi sia stato in prima persona come emerge dalla sua descrizione assai precisa del luogo. Questo non sarebbe affatto impossibile visto che il viaggio via terra da Madras a Tirupati, non era così impegnativo, in particolar modo se si avevano delle risorse economiche, cosa che del resto il veneziano aveva.

La descrizione che il nostro allega alla figura del tempio, fatta eseguire dai suoi artisti indiani è piuttosto accurata sebbene rimanga ancora per molti versi idealizzata. La pianta del sito non è ovviamente la stessa che si può riscontrare da una mappa contemporanea o da una veduta "a volo di uccello", ma i *gopuram* dei templi e i frontoni delle pagode d'accesso al tempio vengono eseguiti dagli artisti in maniera particolarmente realistica, così come realistica, ma non prospettica, è la disposizione delle vasche d'acqua per i rituali d'abluzione (fig. 28)²⁸². Questa rappresentazione del tempio di Tirupati è inoltre molto simile a un dipinto parietale del tempio scavato nella roccia di Ramnad, immagine eseguita intorno al 1720, quindi in un'epoca simile, sotto il patronage regale della dinastia indiana dei Setupati²⁸³.

²⁸² Queste osservazioni derivano da una comunicazione personale con il professor Crispin Branfoot, esperto di arte e dell'architettura templare dell'India del Sud e docente di arte indiana presso il Dipartimento di storia dell'arte e di archeologia orientale della School of Oriental and African Studies, dell'Università di Londra. Gli interessi di ricerca del professor Branfoot riguardano soprattutto l'architettura del tempio indiano del Sud. Avevo studiato sotto di lui arte e architettura indiana durante la mia laurea magistrale alla SOAS di Londra.

²⁸³ Ringrazio nuovamente il professor Crispin Branfoot per questa informazione che rimanda inoltre al libro di Jennifer Howes sulle corti induiste dell'India pre-coloniale. Cfr. JENNIFER HOWES, *The Courts of Pre-colonial South India: Material Culture and Kingship*, London, Routledge Curzon, 2003, fig. 40.



Figg. 28-29-30. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice Ita VI 136 (=8300), *Libro Nero*, c. 85: anonimo artista indiano del XVIII secolo per Nicolò Manucci, "Veduta del tempio di Tirupati", acquerello miniato su carta, 1700-10 ca., 415x250 (courtesy Biblioteca Nazionale Marciana).

Vediamo ora quanto riportato delle osservazioni del veneziano riguardanti il santuario che veniva considerato dagli europei della sua epoca come un "Eldorado d'Oriente", soprattutto nel periodo dei festival religiosi, con la loro solenne e diffusa celebrazione di usanze e di ricchezza²⁸⁴.

²⁸⁴ Cfr. SANJAY SUBRAHMANYAM, *An Eastern Eldorado: the Tirumala-Tirupati Temple Complex in Early European Views and Ambitions, 1540-1660*. In *Syllabes of Sky: Studies in South Indian Civilization in Honour of Velcheru Narayana Rao*, a cura di David Schulman, Delhi, Oxford University Press, 1995, pp. 338-390.

Nel Karnataka, a sei leghe via terra da Madras, vi è il famoso ed antico tempio di Tirpiti (Tirupati). Qui si riuniscono molte genti di varie parti dell'India. Il santuario è particolarmente florido e ricco grazie alle frequenti offerte presentate dai fedeli²⁸⁵.

Manucci si sofferma poi nella descrizione paesaggistica e del contesto ambientale in cui il tempio è stato edificato. La precisione di alcune sue osservazioni fa pensare al fatto che il veneziano dovesse esserci stato effettivamente.

Questo tempio è situato su un'altra collina. L'ascesa a piedi della collina occupa in tutto due ore. Vi sono vari rifugi dove vi si trovano molti eremiti e vi sono inoltre degli avvallamenti occupati dai sacerdoti Brahmani [...] Spinti dalla loro barbara religione, tutti i devoti vanno in quei luoghi ed ogni anno vi è un festival che dura quindici giorni. Una gran quantità di gente vi si reca e si stabilisce ai piedi della collina. Altri trovano rifugio nelle tende o si accampano sotto gli alberi [...] Durante questo pellegrinaggio la gente deve radersi a zero il capo in modo da potersi purgare dai propri peccati [...] Molti fanno inoltre penitenza salendo su per la collina a carponi o sulle ginocchia trascinando il loro corpo su e giù. Altri portano con sè dell'acqua per lavare il tempio, eccetera²⁸⁶.

Vi sono altre illustrazioni di templi nel manoscritto marciano, un argomento che evidentemente Manucci riteneva di interesse per un possibile pubblico europeo. Una di queste riguarda l'importante complesso templare dell'India meridionale della regione del Tamil Nadu.

Si tratta del complesso di Kanchipuram ("Cangivaron" secondo l'italianizzazione presente nella didascalia di Manucci), uno dei più importanti complessi templari mai edificati nella parte meridionale del Tamil Nadu (fig. 31-32)²⁸⁷. Quello che Manucci presenta alle pagine del suo

²⁸⁵ Cfr. MANUCCI, *Storia do Mogor...*, Vol. 3 p. 143. Traduzione dall'inglese all'italiano dell'autore di: «In the Karnātik, inland six leagues from Madras, is a famous and ancient temple called Tirpiti (Tirupati). Here assemble many people from all parts of India. The shrine is very wealthy from the large and frequent offerings presented».

²⁸⁶ Cfr. MANUCCI, *Storia do Mogor...*, Vol. 3 pp. 143-144. Traduzione dall'inglese all'italiano dell'autore di «This temple is on a rather high hill, the ascent of which occupies two hours. There are various sheleters in which there are many hermits, and hollows occupied by Brahman priests [...] Impelled by their barbarous religion, all the devout go there, and every year there is a festival for fifteen days. A large number of people assemble, and take up their quarters in a village at the foot of the hill. Others shelter themselves in tents or camp under trees [...] On this piligrimage people must shave their heads in order to be cleansed of their sins [...] Many also do penance by climbing the hill on all fours, or on their knees, others at full lenght, rolling their body over and over. Others carry up water to wash the temple, et cetera». L'imperatore Aurangzeb, «distruttore delle pagode indù» nel caso del santuario di Tirupati-Tirumala aveva «posticipato la sua distruzione» a una data da definirsi. MANUCCI, Vol. 3, p. 143.

²⁸⁷ Cfr. BUSSAGLI, *Figurae Mogoricae...* pp. 213-214.

manoscritto sono di fatto delle rappresentazioni estremamente accurate per il loro tempo di due dei templi induisti principali del sito di Kanchipuram, accuratezza riscontrabile anche da una presa visione delle piante moderne e nella sua descrizione²⁸⁸. Questi due templi sono il tempio *Ekambareshvara*, dedicato a Shiva ed il tempio *Kamakshi*. Per quanto riguarda il tempio *Ekambareshvara*, sul quale vale la pena di soffermarsi con maggiore dettaglio, è evidente che Manucci ne comprende chiaramente la natura shivaita visto che ne fa illustrare ai suoi artisti il sacro *lingam*, simbolo per eccellenza del dio, sempre presente nel *sancta sanctorum* e visibile al centro di questa rappresentazione (fig. 31).

L'accuratezza del disegno è fuori discussione dato che in una delle due immagini si vede chiaramente il cortile centrale del santuario del *lingam*, dove si nota chiaramente l'albero di mango, tutt'oggi presente come si può riscontrare dalle fotografie contemporanee (figg. 31-32). I maestosi *gopuram* (le torri d'accesso al sacro recinto templare) rossi vengono raffigurati fedelmente assieme alle sale colonnate. Entrambi sono databili al periodo di massima espansione del regno tra il XV e il XVI secolo. Anche nel caso dei templi di Kanchipuram, la rappresentazione degli artisti indiani corrisponde chiaramente a un'osservazione in prima persona. Quello del veneziano era chiaramente un occhio attento all'architettura, ma più in generale un'attenzione verso ogni espressione culturale tangibile dell'Induismo.

Oltre all'architettura, l'etnografia doveva inoltre essere particolarmente importante per Manucci, ambito d'indagine che avrebbe guadagnato la sua importanza definitiva agli inizi del Settecento per tutto il corso del periodo coloniale.

Tra le singole figure induiste del *Libro Nero*, forse quelle a cui viene dedicata più attenzioni sono gli *yogi*, gli asceti dell'Induismo. Gli *yogi* sono coloro che seguono fin da giovani il *sadha* che è la via dello *yoga*. L'autore non era del tutto nuovo a questi temi visto che si era già soffermato nella

²⁸⁸ Per una descrizione ulteriore di Manucci del tempio di Kanchipuram come luogo di culto dai tesori inestimabili, cfr. MANUCCI, *Storia do Mogor...* Vol. 3., p. 243.

descrizione degli *yogi* in una pagina del *Libro Rosso* che aveva contrapposto agli asceti musulmani che lui chiama "fachiri".²⁸⁹



Figg. 31-32. A sinistra: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice Ita VI 136 (=8300), *Libro Nero*, c. 81 r. anonimo artista indiano del XVIII secolo per Nicolò Manucci, " il tempio di Kanchipuram", acquerello miniato su carta, 1700-10 ca., 415x250 (courtesy Biblioteca Nazionale Marciana).

A destra: veduta fotografica che mostra uno di cortili centrali del lingam del tempio Ekambareshvara dedicato al *lingam* di Shiva. Foto di autore non identificato, archivio SOAS²⁹⁰.

²⁸⁹ Cfr. FALCHETTA, *Storia del Mogol...* Vol. I., cit., pp. 168-170. Ringrazio in particolar modo il professor Stefano Beggiora del Dipartimento di Studi Orientali di Ca'Foscari, esperto di etnografia indiana e di sciamanesimo per avermi spiegato in maniera molto esaustiva e dettagliata alcune delle figure di asceti induisti e musulmani rappresentati da Manucci, durante un intenso pomeriggio di lavoro alla Biblioteca Nazionale Marciana.

²⁹⁰ La didascalia di Manucci delle pagode di Kanchipuram alle carte 178 v-79 r. è la seguente ed è accompagnata da dei dettagli numerici. «Rappresentazione e pianta delle pagode di Kanchipuram. Bisogna sapere che un tempo la città di Kanchipuram era la capitale di un grande e potente regno e che il sovrano che vi regnava era il più grande di tutta l'India. Ma quest'antica città venne assediata, il regno passò in altre mani e tutti i suoi palazzi furono rasi al suolo; vi sono rimaste soltanto delle pagode delle quali presento la pianta».

Da questo punto in poi Manucci fornisce una didascalia numerica abbinata alle figure (come aveva fatto nel *Libro Rosso*). Questa descrizione è assolutamente empirica e suggerisce una visione di persona del luogo, con delle misurazioni e una riflessione magari con un confronto tra i sacerdoti locali sulle origini dell'architettura templare. Quest'atteggiamento fa da spartiacque per il suo tempo. Nonostante i pregiudizi si va verso una comprensione più razionale e illuministica dell'Induismo e dell'architettura templare hindu con delle misurazioni in piedi. Ecco la didascalia: «1. Porta principale che immette dentro la prima cinta di mura; la porta è alta più di 300 piedi e larga più di 35. 2. Seconda porta che immette dentro la seconda cinta. 3. Terza porta del tempio. 4. Terza porta, sul lato opposto. [...] 7. Diversi padiglioni costruiti vicino agli angoli dei muri delle mura delle pagode. 8. Bilancia alla quale questi idolatri si appendono in segno di penitenza - come ho già detto. 9. Luogo dove è rinchiuso l'idolo. Bisogna osservare che questa pagoda è piena di scimmie, per le quali gli Indù hanno una sorta di venerazione e per questo motivo le riforniscono di tutto il necessario».

Egli aveva chiamato gli *yogi* con il termine *samnyasin*, termine in sanscrito che identifica il rinunciante nella fase finale della vita, nel momento in cui l'ascesi incomincia ad estremizzarsi e le privazioni si fanno più ardue e rigorose. Il *samnyasa* ha inoltre il significato di rinuncia ed è il quarto stadio della vita degli hindu codificato nel *Manavadharmashastra*, il *Codice delle Leggi di Manu*.



Figg. 33-34. A sinistra: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice Ita VI 136 (=8300) *Libro Nero*, c. 116 v. Biblioteca Nazionale Marciana, Codice Ita VI 136 (=8300). c. 81 r: anonimo artista indiano del XVIII secolo per Nicolò Manucci, 1700-10 ca., 415x250 (courtesy BNM).

Destra: la stessa posa eseguita da uno yogi ai nostri tempi per provare il realismo della rappresentazione Manucciana. Si tratta della "posa del gallo" (kukkuṭāsana). Foto e descrizione fornitami da J. Mallinson (SOAS) .

In una delle immagini che Manucci fa eseguire al suo *team* viene presentata la figura di un rinunciante *yogi* che ha fatto voto di restare per tutto lo svolgersi della sua vita su un piede solo. Una volta preso il voto non potrà mai più appoggiare il piede. Per farlo si porta dietro una specie di supporto a forma di altalena legato a delle corde che servono per appoggiarsi, in modo da non far in nessun modo toccare il piede a terra.

Egli è aiutato da un inserviente che lo segue in ogni luogo in cui egli voglia andare (figg. 37, 38).



Fig. 35-36. A sinistra: Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Ita. VI. 136 (=8300), *Libro Nero* immagine di uno yogi induista c.120 v: anonimo artista indiano del XVIII secolo per Nicolò Manucci, acquerello su carta, 415x250, 1700-10 ca.

A destra: un immagine contemporanea di un asceta *yogi* nella stessa posa dell'immagine di Manucci: si tratta della cosiddetta "posa del loto superiore" (*ūrdhvapadmāsana*). (Foto e descrizione fornitami di J. Mallinson (SOAS).²⁹¹

²⁹¹ La didascalia di Manucci dell'immagine è la seguente: «Asceta che vive nel deserto nella posizione che si vede nella figura e che non si muove mai se non per soddisfare quelle necessità che il ritegno impedisce di nominare». Grazie all'expertise di James Mallinson professore di sanscrito alla SOAS di Londra, si è riusciti qui ad attribuire con certezza la posa dello yogi e a paragonarla ad un'immagine a tutti gli effetti identica e contemporanea grazie alla fotografia.

In India esistono ancora oggi queste usanze che sono di fatto alcune delle forme più estreme di devozione all'Induismo, le quali possono anche avere delle conseguenze pericolose per l'asceta, visto che la gamba, se costretta a lungo in quella posizione, può atrofizzarsi e andare in cancrena, come si può vedere dall'immagine di Manucci dove il penitente presenta una gamba piuttosto gonfia (figg. 37-38).



Figg. 37-38. A sinistra: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice Ita VI 136 (=8300), *Libro Nero*, 1700-10 ca, 415x250, cc. 143 r-142v. «Asceta che passa tutta la vita appoggiato alla corda appesa all'albero. Egli se la porta dappertutto, e quando vuole fermarsi da qualche parte, aggancia la corda a un ramo, come si vede nella figura. Essi non si distendono mai e dormono molto poco, sempre in questa posizione. Il ragazzo accanto a lui è il suo servitore, che sta accendendo del tabacco dentro una specie di bottiglia piena d'acqua, attraverso la quale passa il fumo [huqqa]». A destra: stessa immagine nel contesto dell'India contemporanea. Presenta l'evidenza di come le pratiche ascetiche induiste osservate da Manucci siano effettivamente ancora svolte nel contesto indiano attuale. Foto di J. Mallinson (SOAS).

Il realismo nella rappresentazione dei rituali degli *yogi*, soprattutto per quanto riguarda le miniature Moghul, era già stato enfatizzato dal professor James Mallinson della SOAS, il quale ha sostenuto più volte come gli artisti indiani eseguissero miniature Moghul a soggetto induista non idealizzando i soggetti, ma eseguendo le immagini fedelmente, attraverso

un'osservazione empirica²⁹². In questo senso si applica qui la medesima prospettiva.

Esiste un altro tipo di immagine di un'epoca coeva, di poco precedente a quella di Manucci, che rappresenta degli *yogi* mentre esercitano le *āsana*, le loro pose rituali. Essa proviene dalla stessa area geografica. Si tratta di un dipinto di qualità non eccelsa, eseguito su un rotolo di carta abbastanza rovinato ed è custodito presso il *cabinet de curiosités* della Biblioteca di Saint Geneviève di Parigi. Esso dipinge ben ventinove *yogi* in una varietà di *āsana* (fig. 39). Venne con ogni probabilità eseguito nell'India del Sud, entrando a far parte della collezione assieme ai fossili, ai reperti archeologici e alle curiosità di storia naturale, prima del 1672²⁹³.



Fig. 39. Parigi, Bibliothèque Sainte Geneviève, disegno eseguito su rotolo che rappresenta le pose (*āsana*) degli *yogi* dell'India del Sud.



Fig. 40. Lo stesso disegno che rappresenta gli *yogi*, compare in questa tavola che illustra un *cabinet* dell'antica Bibliothèque Sainte Geneviève. Immagine tratta da: CLAUDE du MOLINET, *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève...*, Paris, Antoine Dezallier avec privilege du Roy, 1692, pl. 4, Bibliothèque Nationale de France.

²⁹² Cfr. JAMES MALLINSON, *Yogic Identities: Tradition and Transformation*, in "Smithsonian Institute Research Online", consultabile al seguente link: <http://eprints.soas.ac.uk/17966/2/yogic-identities.asp>.

²⁹³ Ringrazio nuovamente James Mallinson per avermi fornito tutte queste preziose informazioni ed efficaci rimandi a questo semi-sconosciuto disegno degli *yogi* custodito alla Biblioteca di Sainte Geneviève. Cfr: FRANÇOISE ZEHACKER e NICOLAS PETIT (a cura di), *Le Cabinet de Curiosités de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, catalogue de l'exposition organisée à la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, 21 août-30 septembre 1989, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 1989.

Quest'immagine riscontrò l'interesse dell'abate Claude du Moulinet il quale ebbe modo di pubblicarla in una tavola del suo *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève*, pubblicato nel 1692 (fig. 40)²⁹⁴. Nonostante la scarsa qualità artistica di quest'immagine, vi sono delle notevoli somiglianze con le pose *yoga* che Manucci ha voluto far rappresentare su carta ai suoi artisti indiani. Fa inoltre riflettere l'interesse per questi ritratti degli *yogi* nel contesto del collezionismo religioso francese d'*Ancien Régime*, del quale probabilmente Manucci stessa era a conoscenza e che probabilmente influì nella sua decisione di far spedire proprio a Parigi la sua opera, negli anni finali della sua vita, tramite il religioso cappuccino Eusèbe de Bourges.

Oltre alle pose degli *yogi*, il veneziano aveva voluto testimoniare di altre usanze che ebbe modo di osservare durante le cerimonie religiose dell'India meridionale. Vediamo di seguito dai suoi scritti di che tipo di usanze si tratta:

Mi è capitato di vedere nei giorni di festival alcuni Indù i quali, presi dal fervore religioso, si arrampicarono su un palo dove vi era un congegno rotante al quale erano attaccati due uncini di ferro. Questi Indù si agganciavano agli uncini ai lombi sulla schiena, si lasciavano appesi e veneravano l'idolo rotandogli attorno in questo stato per tre volte, effettuando vari gesti con le mani e i piedi. Queste persone vengono tenute in grande stima.²⁹⁵

Quello che Manucci descrive è stato definito dagli etnologi moderni con il termine "ordalia". Nel sud dell'India in particolare si chiama *hook-swinging* (figg. 41-42). In alcuni culti induisti si definisce l'ordalia come una pratica religiosa, un rituale magico che abbia una componente dolorosa o rischiosa e che questa debba essere portata a compimento dal penitente con un atto estremo di devozione. Questo servirebbe secondo gli hindu a

²⁹⁴ Cfr. CLAUDE DU MOLINET, *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Divisé en deux parties... Par le R. P. Claude du Molinet, chanoine régulier de la Congrégation de France*, Paris, Antoine Dezallier avec privilege du Roy, 1692, pl. 4

²⁹⁵ «I have seen Hindūs who, on festival days, through religious fervour, climbed up a mast where there was a wheel bearing two iron hooks, and fixing these into their loins at the back, hung down, and praised the idol, swung round three times, making various gestures with their hands and feet. Such persons are held by Hindūs in great esteem». Cfr: MANUCCI, *Storia do Mogor...* Vol. 3 p. 145.

purificare l'anima del devoto che attraverso il dolore e la mortificazione del corpo, entrerebbe in un stato di comunione estatica con il divino, in particolar modo con la dea di quel santuario²⁹⁶. Nell'*hook swinging* il corpo del penitente hindu viene agganciato con dei ganci metallici a forma di uncino nella zona della schiena, dove la pelle è più elastica. Questa ferita serve a sostenere il corpo anche a lungo, mentre i fedeli fanno "ruotare" l'asceta servendosi di una pertica collegata a una specie di argano che lo fa girare intorno. Una prescrizione importante di tale *performance* religiosa è che il devoto la debba concludere senza ferirsi in maniera grave²⁹⁷.



Figg. 41-42. A sinistra: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice Ita VI 136 (=8300), *Libro Nero*, cc. 38v-38 r: anonimo artista indiano del XVIII secolo per Nicolò Manucci, "Rappresentazione delle cerimonie che si celebrano per la festa di Kali, dea degli Indù, nel mese di novembre", acquerello su carta, 1700-10 ca., 415x250. A destra: dettaglio della stessa immagine che mostra il rituale dell' "hook-swinging" o ordalia in cui l'asceta Hindu viene appeso a dei ganci attaccati al corpo e viene fatto ruotare intorno a una pertica.²⁹⁸

²⁹⁶ Cfr. FRANCESCO BRIGHENTI, *Hindu Devotional Ordeals and their Shamanic Parallels*, in "Electronic Journal of Vedic Studies" 19 (2012) n°4, pp- 103-175, p. 103.

²⁹⁷ Ivi., p. 104.

²⁹⁸ La descrizione di Manucci dell'hook-swinging a quelle carte è la seguente al punto 10: «Asceta appeso a una bilancia mediante degli uncini di ferro; al fine di rendere se stesso e la sua penitenza più graditi, si

Dopo aver affrontato anche queste usanze estreme dell'Induismo, che destano ancora stupore e lasciano gli spettatori attoniti, non resta che individuare alcune riflessioni conclusive riguardanti l'opera di Manucci e riguardanti il personaggio nel contesto dell'India pre-coloniale e post-coloniale.

Come fino ad ora osservato, la materia riguardante il veneziano costituisce un vero e proprio universo composto da manoscritti, volumi e lettere e da interi scaffali di testi. La sua biografia e il suo operato nella storia dell'arte, assieme ai suoi artisti indiani che probabilmente resteranno per sempre anonimi, rappresenta per molti un rebus che forse non ha soluzione²⁹⁹. Si può provare a inquadrarlo con alcuni punti fermi, tramite un percorso testuale e filologico che si articola per immagini, come si è cercato di fare sinora con l'utilizzo aggiuntivo di alcuni paragoni contemporanei.

Una delle conclusioni alle quali si può giungere è che con Manucci si riesce finalmente ad uscire da una lunga percezione europea di origine ellenistica e medievale dell'India come terra esotica popolata da "mostri" e pullulante di fenomeni incomprensibile per la mentalità occidentale. In questo contesto, l'atteggiamento di Manucci, tende a un'indagine più empirica e a un giudizio per certi versi più relativistico.

Tra Seicento e Settecento, mentre Manucci viveva nella quiete della sua residenza al Monte Saint Thomas, lontano da Moghul ed europei, il 'Vecchio Continente' si stava risvegliando dal rigido clima culturale dell'*Ancien Règime*. Questo fenomeno si manifestava assieme alla creazione di una classe mercantile interessata alle immagini dei popoli del mondo, all'alterità e ai beni di consumo esotici.

Ma nel contesto culturale in cui si sarebbero formati capolavori del Settecento come *Candide* di Voltaire, le *Lettere Persiane* di Montesquieu, i romanzi di Defoe e i trattati dell'antropologia, l'indagine sarebbe rimasta per

arma di una spada e di un fucile che gli servono per difendere il nome e l'onore di questa pretesa divinità».

²⁹⁹ Cfr. SUBRAHMANYAM, *Una Vita Tortuosa...* pp. 183-219

molto tempo concentrata sugli usi e costumi dei cosiddetti "selvaggi" che vivevano secondo uno stato di natura che si avvicinava al mondo classico, narrato da Rousseau.

Se inquadrata in questo contesto, l'opera di Manucci sembra invece essere un precedente curioso, strano ed ibrido. Le sue forme manoscritte sembrano concepite con l'ottica di lasciare gli artisti indiani liberi nell'esecuzione nonostante fossero abituati a creare quel tipo di immagini su materiali diversi.

La sua opera offre dunque qualcosa di nuovo. Forse appartiene a un realismo più crudo che attraverso il mezzo dell'arte indiana non cede a rielaborazioni "esotiche" o "pittoresche" che da lì a breve sarebbero diventate molto accessibili a un pubblico europeo che intendeva confrontarsi con la cultura del Subcontinente.

L'immagine di un'arcadia tropicale avrebbe ben presto dominato nell'Europa a cavallo tra Settecento e Ottocento attraverso le opere di William Hodges e di William e Thomas Daniell. Gli artisti pittoreschi rappresentarono le meraviglie dell'India per soddisfare in maniera molto accurata ed empirica un gusto (e un mercato) dell'esotico squisitamente europeo, in tutte le sue forme, sia paesaggistiche, sia nei ritratti antropologici. Manucci rappresenta quindi una rottura in quanto come committente ha contribuito a smantellare alcuni clichè culturali e storico-artistici ai quali gli Europei di quel tempo erano abituati.

Riprendendo le teorie proposte da grandi studiosi quali Ernest Havell, George Birdwood e, in India, Ananda Kentish Coomaraswamy, Rudolph Wittkover nella seconda metà del XX secolo aveva ribadito l'esigenza di uscire dal concetto di mostruosità e dai pregiudizi medievali e oscurantisti degli europei di fronte all'arte indiana³⁰⁰. Dopo il crollo definitivo dell'impero britannico e con la partizione e l'Indipendenza dell'India nel 1947 si tenderà sempre di più verso quest'interpretazione storico-artistica.

³⁰⁰ Cfr. PARTHA MITTER, *Much Maligned Monsters: a History of European Reactions to Indian Art*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1993 (ediz. orig. 1977), pp. 275-283. Cfr. RUDOLPH WITTKOVER, *Marvels of the East. A Study of Monsters*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institut" 5 (1942), pp. 159-197. Cfr. inoltre: ID., *Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East*, in "Oriente Poliano" (1957), pp. 155-172.

Tra il 1977 e il 1978 vennero pubblicati nel mondo anglosassone due studi fondamentali per la metodologia e per l'ambito di indagine di queste tematiche post-coloniali. Il primo è *Much Maligned Monsters* di Partha Mitter, opera che propone un nuovo approccio nel vedere il rapporto degli Europei e soprattutto delle reazioni dei medesimi di fronte all'arte indiana tra Medioevo e Colonialismo, attraverso i loro stessi pregiudizi³⁰¹. Dalle immagini dei viaggi di Marco Polo a quelle di John Mandeville, fino agli usi e costumi indiani di van Linschoten e alle prime rappresentazioni della grotta di Elephanta, si nota chiaramente un evolversi del gusto europeo per la scoperta dell'arte indiana. Man mano che l'India veniva conquistata, gli studi archeologici e storici si facevano più approfonditi e accurati. Conquista e scoperte andavano al passo con spedizioni scientifiche, archeologiche e i collezionisti, affascinati dall'unicità di quell'arte, dialogavano tra di loro³⁰².

Un'opera fondamentale pubblicata un anno dopo quella di Mitter da un allora non troppo conosciuto professore della Columbia University di New York, Edward Said, avrebbe spalancato completamente un nuovo ambito d'indagine negli studi post-coloniali: la riflessione sull'*Orientalismo*. Il libro di Said dall'omonimo titolo è ormai un classico della letteratura critica del Novecento che ha influito e continua a contribuire al dibattito sul colonialismo e sul rapporto tra Europa e "Orienti" reali e immaginati³⁰³. Le posizioni talora ideologiche ma molto stimolanti di Said vengono studiate dagli studenti delle università di tutto il mondo ed il libro è diventato un vero e proprio testo di riferimento.

Alla luce di queste riflessioni, uno degli aspetti più interessanti nell'opera di Manucci è la sua capacità di sfuggire alle definizioni e alle ideologie. Sicuramente la teoria orientalistica proposta da Said nel caso del suo lavoro non è applicabile.

Se Manucci sfugge alle classificazioni saidiane, egli riesce a fuggire anche allo schema proposto da Partha Mitter. Nella sua opera il formato appare infatti inedito, gli artisti sono indiani, non europei, e l'europeo in

³⁰¹ Cfr. MITTER, *Much Maligned Monsters...* pp. 1-37.

³⁰² Cfr. JOHN KEAY, *India Discovered*, London, Collins, 1988. Cfr. inoltre: MAYA JASANOFF, *Edge of Empire: Lives, Culture, and Conquest in the East, 1750-1850*, New York, Vintage Books, 2006.

³⁰³ Cfr. EDWARD SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.

questione ha passato troppo tempo in India per poter essere classificato con certezza e con facilità. Bisognerà aspettare la seconda metà del Settecento e in particolar modo i primi dell'Ottocento per avere altri tipi di immagini simili e si comprenderà in questo senso come le immagini di Manucci siano originale espressione di un pensiero radicalmente inedito.

Opere "sincretiche" come la sua in cui si media tra la cultura visuale indiana e quella interpretativa di matrice europea sono piuttosto rare anche nel periodo preso in considerazione. Nei casi in cui vennero eseguite furono sempre iniziative prese da individui particolari, sia per mestiere, sia per personalità che sperimentarono l'India e ne conobbero le forme culturali con i mezzi che avevano a disposizione. Essi soggiornarono nel paese a lungo ed esercitavano una professione, fosse anche medica o militare, svolgendola liberamente sia tra gli indiani sia tra gli europei e molto spesso non disdegnando la frequentazione di entrambi. L'India influenzò in maniera decisiva le loro vite.

La definizione di Mildred Archer di Manucci come primo esempio di una produzione riconducibile alla "Company School" ovvero di ritratti o cicli pittorici eseguiti da artisti indiani sotto commissione degli ufficiali della East India Company, non si ritiene applicabile³⁰⁴. Il veneziano, non faceva infatti parte di nessuna Compagnia delle Indie, non essendo un ufficiale stabile né dei francesi, né degli inglesi né di altre realtà multinazionali corporative. Partecipò a qualche iniziativa da mediatore durante qualche rara occasione, dettata dalla sua personalità particolarmente duttile.

Nonostante il dibattito sia ancora aperto visto il grande interesse che la figura di Manucci e il suo operato ha avuto e continua ad avere per gli studiosi, non si può non ritenere originale la sua opera, un trattato straordinario, sebbene immaturo, di antropologia culturale. Una testimonianza unica che offre una prima forma di comprensione dell'India al di fuori dagli schemi "magico-esotici" di "mostri inspiegabili", proposti dai viaggiatori e dagli interpreti dell'alterità dei secoli precedenti.

Alla luce di queste osservazioni non resta che inquadrare Manucci con l'occhio dei posteri quale medico, professionista e committente di artisti

³⁰⁴ Cfr. ARCHER, *Company Painting in South India...* cit., pp. 104-113.

indiani. Si potrebbe vederlo anche semplicemente come uno "spirito libero" in grado di sfuggire ad ogni classificazione, un individuo che ha fatto della propria libertà di giudizio, di scrittura, di libera convivenza, i valori essenziali della propria esistenza.

CAPITOLO 3

Dal punto di vista dei Moghul, gli europei continuavano a rimanere dei 'pesci piccoli'³⁰⁵.

(Audrey Trushke)

Alla memoria di Shuja-ud Daula, il quale fu costantemente amico e protettore dei francesi³⁰⁶.

(Jean-Baptiste Gentil)

Jean-Baptiste Gentil e alcuni mercenari europei alla corte di Awadh: autoritratti, immagini sociali e scientifiche in un'epoca di transizione.

Il 22 ottobre del 1764 due eserciti avevano deciso di fronteggiarsi in una località delle aride piane dell'India del Nord, regione chiamata convenzionalmente 'Industan'. Il luogo era poco distante dalla cittadina di Buxar, collocata sulle tranquille e fangose rive del Gange in quella che è oggi la regione del Bihar, al confine con lo stato dell'Uttar Pradesh.

Da un lato l'impero Moghul, rappresentato dall'abile *nawab* del regno di Awadh, Shuja-ud Daula (fig. 2), aveva schierato oltre 40.000 uomini, dei quali la maggior parte serviva in cavalleria³⁰⁷. L'esercito del *nawab* era fiancheggiato dalle truppe di Mir Qasim, governatore del Bengala³⁰⁸.

Dall'altra parte la East India Company sotto gli ordini del maggiore Hector Munro, contava di forze decisamente inferiori, disponendo solamente di 850 fanti inglesi, armati tuttavia di cannoni. Il resto del contingente era formato da 5800 *sepoys*, le truppe indiane reclutate nei ranghi dell'esercito ed addestrate a combattere all'"occidentale", indossando l'uniforme della

³⁰⁵ AUDREY TRUSCHKE, *Aurangzeb: the Life and Legacy of India's Most Controversial King*, New Delhi, Penguin Random House, 2017, p. 5, traduzione dell'autore.

³⁰⁶ Dedicata del colonnello Gentil rivolta al *nawab* del regno di Awadh, e condottiero, Shuja ud-Daula: cfr. JEAN-BAPTISTE GENTIL, *Mémoires sur l'Indoustan, ou Empire Mogol, par M. Gentil*, Parigi, Chez Petit libraire de S. A. R Monsieur et de S. A le Duc de Bourbon, 1822 (postumo), frontespizio. Traduzione dell'autore.

³⁰⁷ Titolo onorifico che designa un governatore provinciale dai poteri regionali semiautonomi all'intero dell'Impero Moghul.

³⁰⁸ Cfr. TORRI, *Storia dell'India*.... pp. 340-341.

Compagnia³⁰⁹. Questi soldati sapevano maneggiare bene i moschetti e i pezzi d'artiglieria. Avevano inoltre imparato a disporsi durante gli scontri a fuoco nella formazione "a quadrato", seguendo con precisione gli ordini dei propri superiori. La disciplina delle truppe era fondamentale per la buona riuscita delle battaglie sul suolo indiano e poteva contare più di qualsiasi superiorità numerica. In quella giornata molto probabilmente nessuno dei due belligeranti avrebbe potuto pensare che a Buxar si sarebbero potute decidere le sorti dell'India moderna.

Nonostante l'esercito del *nawab* avesse in dotazione un numero maggiore di cannoni e li utilizzasse con considerevole abilità, gli Inglesi possedevano una superiorità dell'uso dell'artiglieria, oltre alla tecnica del fuoco a ripetizione e alle cariche con la baionetta. Fu così che riuscirono a bloccare definitivamente la cavalleria indiana, assicurando la vittoria finale a Munro e alle sue truppe³¹⁰.

In confronto alla molto più celebre e studiata battaglia di Plassey, del 1757, dove Robert Clive, il celebre "Clive of India", aveva sconfitto le truppe del *nawab* grazie a ben architettate defezioni interne e a tradimenti orchestrati dai servizi d'*intelligence* della Compagnia, a Buxar le cose andarono diversamente³¹¹. Se a Plassey gli inglesi avevano perso solamente ventidue uomini, in queste circostanze si trattò di uno scontro particolarmente brutale e dalle sorti incerte³¹². Le truppe di Shuja ud-Daula vennero alla fine sconfitte, ma a caro prezzo. Le perdite britanniche furono pesanti, ammontando a 733 vittime e a numerosi feriti e dispersi³¹³.

Se gli storici hanno a lungo considerato Plassey come l'evento spartiacque per il periodo di formazione dell'impero britannico in India, lo scontro di Buxar ebbe in realtà conseguenze ancora più decisive rispetto al suo più celebrato precedente. Avrebbe infatti portato (a seguito di un'ulteriore sconfitta a Kora) alla firma del trattato di Allahbad del 1765, stipulato tra la East India Company di Clive e l'imperatore Moghul Shah

³⁰⁹ Cfr. *ivi*, pp. 340-341. Si tratta della celebre *red-coat*, la giubba rossa.

³¹⁰ Cfr. JEREMY BLACK, *European Warfare in the Global Context, 1660-1815*, London, Routledge, 2007, p. 17.

³¹¹ Cfr. MAYA JASANOFF, *Edge of Empire: Lives, Culture, and Conquest in the East, 1750-1850*, New York, Alfred A. Knop, 2005, p. 29.

³¹² Cfr. BLACK, *European Warfare...* cit. p. 16.

³¹³ Cfr. *ivi*, p. 17.

Alam II. Il trattato rendeva gli inglesi di fatto padroni delle imposte degli interi stati dell'Orissa e del Bihar, oltre che del Bengala, garantendo una rendita fiscale annuale stimata di ben due milioni di sterline³¹⁴. Questo era un fatto fondamentale e senza precedenti.

Dopo il trattato di Allahbad la East India Company si trovò a governare una popolazione vastissima, composta da venti milioni di indiani³¹⁵. Da quel momento in poi la Compagnia avrebbe cominciato ad agire come un'istituzione locale e non più come una realtà commerciale straniera. Avrebbe presto iniziato a battere moneta nel nome dell'imperatore Shah Alam II. L'impero che poteva vantare di discendere dalla celebre dinastia gengiscanide e timuride era caduto in preda al caos e all'anarchia³¹⁶.

A Buxar il *nawab* aveva fra i suoi ranghi alcuni ufficiali europei che addestravano le truppe con le tecniche più avanzate e moderne dell'arte militare di quel tempo. Jean-Baptiste Gentil (1726-1799) era uno di questi ed era presente in quella giornata (fig. 1).

Originario da una famiglia nobile della Linguadoca che aveva sempre servito il re di Francia, era arrivato in India per intraprendere la carriera militare come ufficiale di artiglieria. Nel 1759 aveva prestato servizio presso il *nawab* del Bengala e in seguito era entrato a far parte della corte di Shuja ud-Daula³¹⁷. Egli proveniva da una famiglia di origine svizzero-cattolica che aveva cercato rifugio in Francia durante le guerre di religione e aveva fatto carriera prevalentemente nel Deccan sotto gli ordini del comandante

³¹⁴ Cfr. JOHN E. CROWLEY, *Imperial Landscapes: Britain's Global Visual Culture, 1745-1829*, New Heaven - London, Yale University Press, 2011, p. 173. Questo privilegio nei confronti della East India Company sancito dall'imperatore Shah Alam II ad Allahbad veniva chiamato con il termine persiano di *diwani*.

³¹⁵ Cfr. THOMAS MARTIN DEVINE, *Scotland's Empire: the Origins of the Global Diaspora*, London, Penguin Books, 2004, cit. p. 257

³¹⁶ Cfr. WILLIAM DALRYMPLE, *The East India Company: the Original Corporate Raiders*, in "The Guardian", articolo del 4 Marzo 2015. William Dalrymple, scrittore scozzese e storico di fama internazionale sta correntemente scrivendo una storia della East India Company dal titolo «the Anarchy», appunto, «l'anarchia». Questo deriva da una comunicazione personale con Dalrymple mentre ero in missione di ricerca in India. Il titolo della sua opera è stato ispirato da una frase attribuita all'imperatore Moghul Shah Alam II: «l'impero che era così potente ora è in preda all'anarchia».

³¹⁷ Cfr. SUSAN GOLE, *Maps of Mughal India Drawn by Colonel Jean-Baptiste-Joseph Gentil, Agent for the French Government to the Court of Shuja-ud-Daula at Faizabad in 1770*, Delhi, Manohar, 1988, p. 3

francese de Bussy e di Dupleix³¹⁸. Durante la battaglia di Buxar serviva come aiutante da campo³¹⁹. La sua testimonianza riguardante gli eventi della battaglia sembra gettare una luce diversa sulla vittoria inglese³²⁰.

Secondo la versione di Gentil gli inglesi erano stati inizialmente colti impreparati da Shuja ud-Daula in una situazione molto difficile e messi in rotta, perdendo le munizioni e l'artiglieria. Munro fu salvato dalle sue navi, che si avvicinarono al campo di battaglia risalendo il Gange. Mentre i Moghul erano impegnati nel saccheggio del loro campo, i ranghi dell'armata dell'East India Company riuscirono a ricompattarsi e i Moghul, appesantiti dai beni razziati, vennero alla fine sconfitti³²¹. Comunque si interpretino le fonti di vincitori o vinti, resta il fatto che Shuja ud-Daula dovette ritirarsi con tutte le forze nei suoi possedimenti.



LE COLONEL GENTIL.



Figg. 1-2. A sinistra: ritratto a stampa del colonnello francese Gentil, da: GENTIL, *Mémoires sur l'Indoustan...*, Paris, 1822, frontespizio. A destra: Lucknow State Museum, Uttar Pradesh, India. Ritratto acquerellato su carta in formato ovale del *nawab* Shuja ud-Daula, seconda metà del XVIII secolo. Foto di G. Dubbini (marzo 2016).

³¹⁸ Cfr. JEAN-MARIE LAFONT, *The French and Delhi, Agra, Aligarh and Sardhana*, New Delhi, India Research Press, 2010, p. 68.

³¹⁹ Cfr. GENTIL, *Mémoires sur l'Indoustan...* p. 5 e p. 238, nota n° 1.

³²⁰ Cfr. *ivi*, p. 238.

³²¹ Cfr. *ibidem*.

Nonostante la sconfitta Gentil venne decorato dal *nawab* con il prestigioso titolo di residente francese presso la corte di Awadh³²². Egli rimase sempre in ottimi rapporti con Shuja ud-Daula e contribuì in seguito alla pace del 1765 e il suo ruolo fu fondamentale in quella corte, che aveva la propria sede nella città di Faizabad, una realtà politico-territoriale importante, di matrice culturale sciita.

Egli vi si stabilì per diversi anni come consigliere speciale del *nawab* per gli affari militari e politici. Addestrava le truppe alla disciplina europea, segnando dei miglioramenti notevoli in ambito di condotta militare. Gli inglesi incominciarono ben presto a preoccuparsi dell'astro nascente del francese sulle questioni militari Moghul e, in un'ulteriore dimostrazione di potere, arriveranno a chiederne l'allontanamento.

Oltre alle questioni belliche Gentil trovò anche il tempo e il modo di dedicarsi alla cultura. Egli era interessato alla storia e all'arte indiana e fece commissionare a degli artisti di Faizabad diverse immagini illustrate e alcune mappe. Quest'ultime erano finalizzate a un uso europeo, volte a catturare alcune realtà particolarmente interessanti dal punto di vista etnografico e a far luce dal punto di vista geografico sulla distribuzione delle varie entità politiche indiane. Non erano però molto aggiornate ma si basavano su alcuni resoconti indiani di circa un secolo precedenti (vd., *ultra*).

Alle mappe si aggiungono alcuni autoritratti, esecuzione e committenza dei quali è volta a celebrare il suo ruolo di straniero in una corte indiana, come aveva fatto Manucci molti anni prima ma con modalità completamente diverse. Il contesto è infatti drammaticamente mutato così come è mutato il ruolo degli europei in India. Inoltre, il fine della rappresentazione che era stato didascalico con Manucci, con Gentil diveniva enciclopedico, tendendo ad allinearsi con le tendenze culturali del "Secolo dei Lumi", ma anche con la cultura indiana. Vedremo in seguito come.

³²² Cfr. *ivi*, p. 8.

Per comprendere le particolarità dell'operato artistico di Gentil e il personaggio, oltre che la committenza di altri militari europei alla corte di Awadh, è però fondamentale riportare nuovamente l'attenzione sul contesto politico-economico e sociale dell'epoca.

Durante la prima metà del Settecento, la competizione militare, strategica e commerciale tra la Gran Bretagna e la Francia si svolgeva a livello globale. La rivalità tra le due potenze europee andava di pari passo con lo scoppio delle guerre, che, se giungevano alla pace nel Vecchio Continente, di fatto proseguivano oltremare, soprattutto in India ma anche in Canada, America e nei Caraibi. Un primo confronto decisivo tra francesi e inglesi era già avvenuto nel Subcontinente durante la Guerra di Successione Austriaca del 1740-48.³²³ Nell'India meridionale le "Guerre del Carnatico", un'estensione regionale indiana di quel conflitto, raggiunsero il loro culmine con la conquista francese di Madras del 1746, grazie all'abilità di un personaggio eccezionale, il governatore di Pondichéry, Joseph François Dupleix.³²⁴ Dagli anni '40 in poi la presenza francese in India si stava quindi espandendo. I francesi erano riusciti a creare diverse basi fortificate, tra le quali spiccavano la già citata Pondichéry nel sud-est indiano e Chandernagore, nel golfo del Bengala (fig. 3)³²⁵.

Chandernagore era diventata una piazzaforte strategica in grado di creare una pressione diretta sull'avamposto inglese di Fort William, a Calcutta, situato a qualche chilometro più a sud del fiume Hugli, un tributario del Gange, a poca distanza dalla *factory* olandese di Chinsurah e da quella danese di Serampore. Nel 1757 vi fu però un cambio repentino degli avvenimenti politici. Chandernagore venne assediata e catturata dai britannici (fig. 4) e la situazione si capovoltò a favore di questi ultimi.

³²³ Cfr. RENATA AGO e VITTORIO VIDOTTO, *Storia Moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 177-178. Cfr. soprattutto con: GERALD JAMES BRYANT, *The Emergence of British Power in India, 1600-1784: A Grand Strategic Interpretation*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013, pp. 35-43.

³²⁴ Cfr. GEOFFREY PARKER, *La Rivoluzione Militare. Le Innovazioni Militari e il Sorgere dell'Occidente*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 227.

³²⁵ Cfr. TORRI, *Storia dell'India...* p. 333.



Fig. 3. Mappa che illustra i territori d'influenza francese in India tra il 1741 e il 1754.



Fig. 4. Londra, Greenwich Maritime Museum, *La presa di Chandernagore del marzo 1757*, Dominic Serres, olio su tela, 1771.

Se lo scontro tra le due più potenti compagnie privilegiate europee procedeva in questi termini, per i Moghul la realtà politica si stava facendo sempre più difficile e inquietante. Già diversi anni prima, un evento drammatico e non collegato alla rivalità anglo-francese in territorio indiano, aveva inferto una ferita inguaribile al cuore dell'impero Moghul. Si trattava del sacco di Delhi del 1739, perpetuato dal generale persiano Nadir Shah (fig. 5).

Nel marzo di quell'anno, dopo una campagna militare senza precedenti attraverso la Persia e l'Afghanistan, lo straordinario e spietato condottiero era arrivato alle porte della capitale, come aveva fatto Tamerlano tre secoli prima³²⁶. Sconfitto a Karnal, l'imperatore Moghul Muhammad Shah dovette arrendersi di fronte alla superiorità strategica e tattica del comandante persiano³²⁷. Una volta entrato a Delhi, Nadir Shah non aveva inizialmente l'intenzione di ripetere le efferatezze e i massacri quattrocenteschi compiuti da Tamerlano, memore della cordiale relazione che era riuscito a mantenere con lo sconfitto imperatore. Ma gli eventi presero una piega diversa.

Nel corso di una sommossa la popolazione di Delhi, frustrata dall'occupazione straniera, si scagliò contro le truppe che sfilavano in città. Nadir Shah, seppure riluttante, alla fine diede ai soldati il segnale per la rappresaglia. Dopo un massacro che durò l'intera mattinata del ventidue marzo 1739, la città di Delhi ne uscì completamente devastata.

Le vittime ammontarono ad almeno 30.000 unità e i corpi vennero lasciati lungo le strade per giorni. Interi quartieri erano stati rasi al suolo. Il sacco del tesoro imperiale e di qualsiasi forma di ricchezza sottratta dai palazzi dei nobili e dalle abitazioni private fu senza precedenti. Non sfuggirono alla razzia oggetti simbolici dal valore inestimabile, quali il "Trono del Pavone" dello stesso imperatore, tempestato di gioielli, forse il

³²⁶ Cfr. MICHEAL AXWORTHY, *The Sword of Persia: Nader Shah from Tribal Warrior to Conquering Tyrant*, London-New York, I. B. Tauris, 2006, pp. 1-15. Un'altra narrazione degli eventi di Delhi durante l'invasione di Nadir Shah è il *Murraqqa' e-Delhi*.

³²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 200-201.

pezzo di artigianato più prezioso del tempo e due favolosi diamanti: il *Koh-i-noor* ("montagna di luce") e il *Darya-ye Nur* ("il mare di luce")³²⁸.

Dopo la lunga fase di malgoverno di Aurangzeb, alla fine del Seicento e l'emergere in modo decisivo della potenza Maratta, l'invasione di Nadir Shah aveva contribuito a far sprofondare in una crisi drammatica l'impero più potente della storia indiana.

Diversi anni dopo quell'avvenimento, la "Guerra dei Sette Anni" (1756-1763) fu anch'essa combattuta aspramente tra britannici e francesi sul suolo indiano. Alcuni episodi salienti, come la conquista inglese di Pondichéry del 1761 sancirono il ruolo egemone della Gran Bretagna sulla Francia nella *balance of power* per il Subcontinente.



Fig. 5. JEAN-BAPTISTE GENTIL, *Mémoires sur l'Indoustan...*, (1822). Ritratto del condottiero persiano Nadir Shah, figura., (pp. 152-154).

³²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 8-10. Il *Koh-i-noor* è il diamante Moghul più famoso di tutti i tempi e dopo mille vicissitudini e cambi di proprietario e innumerevoli tagli, orna ancora oggi la corona d'Inghilterra al Museo della Torre di Londra. Dopo il saccheggio di Delhi da parte di Nadir Shah il *Darya-ye Nur*, invece, è ancora oggi in Persia, custodito nell'impenetrabile *caveau* del Museo dei Gioielli di Tehran alla Banca Centrale della Repubblica Islamica. Per uno studio recente in chiave più divulgativa ma solidamente ancorata sulle fonti del Koh-i-Noor, cfr. WILLIAM DALRYMPLE e ANITA ANAND, *Koh-i-Noor: The History of the World's Most Infamous Diamond*, London, Bloomsbury Publishing, 2017.

Di fatto non fu la corona britannica a conquistare l'egemonia in India³²⁹. A soggiogare un'ampia parte dei territori indiani era stato un "attore" molto più inquietante e multiforme dal punto di vista geopolitico ed economico: la East India Company.

Come aveva fatto una compagnia mercantile privata e multinazionale gestita da azionisti e da mercanti con la loro sede di maggioranza nella 'City' di Londra a riuscire nell'impresa di conquistare e ad annettere il Bengala, una delle regioni più ricche del Subcontinente? Questa è una domanda alla quale gli storici ancora cercano di rispondere nel vasto e complesso dibattito del quale non si possono che accennare alcuni tematiche rilevanti e utili a inquadrare il contesto storico e artistico.

Questa domanda permette di meglio comprendere il ruolo dei committenti europei di artisti indiani in un momento di profondi cambiamenti storici che si stavano svolgendo nell'India a predominio europeo. Permette inoltre una migliore comprensione dell'evolversi di quel genere di pittura che mescolava due stili, quello europeo e quello indiano. Si tratta del genere *Company School* patrocinato dagli europei ad artisti indiani del quale ho accennato in precedenza ma che verrà nuovamente discusso qui di seguito attraverso il ruolo di Gentil.

Come ha sottolineato in passato il professore Kirti Chaudhuri, autore di quello che è forse lo studio storico-economico "classico" sulla Compagnia inglese, l'obiettivo principale della East India Company era sempre stato, fin dai suoi esordi seicenteschi con il commercio delle spezie, in funzione anti-olandese, quello di acquistare le merci nei mercati asiatici per rivenderle in

³²⁹ Bisogna aspettare da quel momento più di un secolo quando, dopo il celebre e sanguinoso ammutinamento "Mutiny" del 1857 delle truppe *sepoy* che combattevano per la East India Company, si scatenò una rivolta di proporzioni gigantesche in tutta l'India. Una volta domata la rivolta, che per molti nazionalisti indiani rappresenta la prima guerra di indipendenza e mise a durissima prova i britannici fino all'ultimo, la East India Company venne accorpata dalla corona britannica e l'India divenne parte dell'impero coloniale. Cfr. WILLIAM DALRYMPLE, *The Last Mughal: The Fall of Delhi, 1857*, London, Bloomsbury Publishing, 2006, tr.it. Milano, Rizzoli, 2007, pp. 1-26. Per una panoramica storica più generale del "Mutiny": cfr. HERMANN KULKE e DIETMAR ROTERMUND, *Storia dell'India*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 278-279. Uno dei dibattiti accademici recenti più interessanti sul "Mutiny" si è svolto all'Università di Edinburgo tra il 23 e il 26 luglio del 2007 in commemorazione dei 150 anni della rivolta indiana. Si tratta di un convegno dal titolo *Mutiny at the Margins: New Perspectives on the Indian Uprising of 1857* ed è stato organizzato dal Dr. Crispin Bates del Centre for South Asian Studies dell'Università di Edinburgo. Il convegno ha segnato una vera e propria svolta metodologica nell'analizzare in tutte le prospettive possibili con un approccio interdisciplinare e internazionale le vicende collegati al 1857 dalle fonti testuali indiane alla storia sociale e intellettuale attraverso la creazione di un database digitale accessibile online. Cfr. <http://www.csas.ed.ac.uk/mutiny/>.

Europa³³⁰. Per farlo nel contesto settecentesco aveva reso la stazione commerciale di Calcutta sul golfo del Bengala una piazzaforte potente e difficilmente conquistabile. Gli inglesi avevano restaurato il vecchio e cadente Fort William e lo avevano trasformato in una vera e propria "testa di ponte" per l'espansionismo in quella regione (fig. 6)³³¹. Gli azionisti della City di Londra stavano quindi formando un impero grazie alle quotazioni in borsa e al dinamismo dei suoi mercanti, mentre la forza della loro sterlina veniva stabilita grazie alla potenza delle loro navi e dei cannoni.

Intorno al 1750 il volume dei commerci della East India Company divenne superiore di almeno quattro volte rispetto a quello della Compagnia Francese delle Indie Orientali (che dipendeva invece direttamente dalla corona di Francia). I proventi finanziari venivano facilmente depositati in contanti dagli agenti e i patrimoni accumulati venivano inoltrati alla madrepatria tramite cambiali che potevano permettere al contempo le enormi spese militari dell'esercito, forse il più avanzato del mondo di allora³³².

Per riscuotere le aliquote fiscali agrarie del Bengala, dopo il trattato di Allahbad, gli inglesi avevano capito che era necessario mantenere l'antico sistema Moghul degli *zamindar*, i proprietari terrieri locali. A maggioranza induista, essi rappresentavano la connessione perfetta tra il regime fiscale della Compagnia e la realtà agraria locale del Bengala³³³.

³³⁰ Cfr. KIRTI N. CHAUDHURI, *The Trading World of Asia and the English East India Company, 1660-1760*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 41. Lo storico scozzese John Keay, citando ampiamente Chaudhuri per la sua ricerca pluriennale agli archivi dell'India Office Archive and Records della British Library, ha scritto una storia divulgativa della East India Company che è però estremamente accurata e precisa per quanto riguarda le fonti ed è inoltre dotata di un'utile bibliografia, soprattutto per quanto riguarda la competizione con gli olandesi nel Seicento per il commercio delle spezie e la sua evoluzione nel corso del Seicento e degli anni del Settecento qui presi in considerazione. Cfr. JOHN KEAY, *The Honourable Company: A History of the English East India Company*, New York, Maxwell Macmillan International, 1994, pp. 3-23; 24-71; 148-169.

³³¹ Questa definizione è stata creata dal professor Peter J. Marshall, docente di storia dell'impero britannico al King's College di Londra. Avevo conosciuto il professor Marshall, vera e propria autorità sugli studi riguardanti la East India Company a un convegno su Warren Hastings e il multiculturalismo nel 2012 (*Indian Pluralism and Warren Hastings's Orientalist Regime*, 18-20 luglio 2012) curato dall'Università di Swansea, a Gregynog (Galles). Partecipavano al dibattito alcuni tra i massimi esperti di questi argomenti. Cfr. PETER J. MARSHALL, *Bengal: the British Bridgehead. Eastern India 1740-1828*, The Cambridge History of India, II, parte 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

³³² Cfr. PARKER, *La Rivoluzione Militare...* pp. 228-229.

³³³ Cfr. ROBERT TRAVERS, *Ideology and Empire in Eighteenth-Century India: The British in Bengal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 27.



Fig. 6. Londra, The British Library: Jan Van Ryne, Veduta di Fort William a Calcutta dal fiume Hoogly, incisione a colori, 1754 (courtesy BL).

Ai funzionari di Fort William divenne chiaro che quella regione fluviale straordinariamente fertile e produttiva rappresentava una fonte inesauribile di ricchezze. Come ha sottolineato di recente la studiosa americana Wendy Doninger, ironizzando sui pretesti politici suscitati dall'episodio del "Black Hole" di Calcutta³³⁴, quello che gli inglesi fecero nel Bengala fu di fatto un drenaggio totale di risorse dall'India verso l'Inghilterra.³³⁵

Tra il 1750 e il 1755, a questa assoggettazione politica senza precedenti si deve aggiungere un dramma enorme per il popolo indiano, dalle conseguenze epocali: la carestia del Bengala che causò il decesso di un terzo della popolazione locale, pari alla cifra spaventosa (e raramente

³³⁴ Il celebre episodio del "Calcutta Black Hole" (da una traduzione letterale: "buco nero") avvenne nel 1756 quando circa 150 inglesi vennero rinchiusi in una prigione angusta dopo che il condottiero Shiraj ud-Daula aveva conquistato la città. Si stima che almeno 60 o 123 prigionieri (gli storici dibattono ancora sul numero) morirono nella cella per stenti e soffocamento. L'episodio che fu effettivamente atroce avrebbe costituito per gli inglesi un importantissimo richiamo di propaganda, tanto da diventare un mito fondamentale per la conseguente espansione imperiale nella regione. Il "Calcutta Black Hole" ebbe echi particolarmente risonanti nella madrepatria, legittimando di fatto la conquista inglese e la graduale formazione dell'impero britannico. Cfr. JASANOFF, *Edge of Empire...* cit. p. 28. Cfr. STANLEY WOLPERT, *A New History of India*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 185; NOEL BARBER, *The Black Hole of Calcutta: a Reconstruction*, London, Readers Union W. Collins Sons & co, 1966, pp. 203-229. Cfr. PARTHA CHATTERJEE, *The Black Hole of Empire: History of a Global Practice of Power*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 1-33.

³³⁵ Cfr. WENDY DONINGER, *Gli Indù: una Storia Alternativa*, 2009, tr.it. Milano, Adelphi, 2015, p. 655.

ricordata) di dieci milioni di persone³³⁶. Nonostante la tragica situazione i domini del *nawab* del Bengala continuavano a costituire un potente richiamo commerciale per i mercanti della compagnia inglese, una corporazione che stava operando in maniera molto poco onorevole, nonostante l'iniziale appellativo di "Honourable Company".

Governando dalla sua capitale Murshidabad, al confine con l'attuale Bangladesh, il *nawab* possedeva un'enorme quantità di mercanzie, quali tessuti in cotone³³⁷, seta, salpetro (che veniva utilizzato per attivare il processo chimico di detonazione della polvere da sparo), zucchero, indaco e oppio e altre merci di scambio³³⁸. Insediarsi in quel contesto rappresentava per gli inglesi una svolta economica straordinaria.

A livello mercantile il primato commerciale della Compagnia spettò ben presto ai tessuti. Tra il 1690 e il 1740 vi fu un vero "boom" nelle esportazioni tessili del Bengala che venivano triangolate abilmente tra l'India, la Cina e la Gran Bretagna tramite un'assoluta supremazia navale³³⁹. Come ha sottolineato la storica dell'economia Hameeda Hossain, due caratteristiche avevano reso i tessuti del Bengala così appetibili come moderno prodotto da esportazione: la qualità della produzione che era stata portata ad alti standard e i bassi costi di resa³⁴⁰. Con il traffico oltremare gestito dalla East India Company in competizione con le altre compagnie privilegiate, si creò quindi un'espansione notevole della produzione mentre la semplicità tecnica dei tessitori indiani delle più varie etnie e caste, insieme a una buona esecuzione e qualità, divennero caratteristiche che garantirono introiti sicuri per i mercanti inglesi³⁴¹.

³³⁶ Cfr. *ibidem*.

³³⁷ I tessuti in cotone formarono nel Settecento il settore chiave per le esportazioni del Bengala. Nel 1766, per esempio, il 73 per cento delle esportazioni totali della East India Company era costituito da cotone e avrebbe toccato la soglia dell' 80 per cento nel 1773. Cfr. HAMEEDA HOSSAIN, *The Company Weavers of Bengal. The East India Company and the Organization of Textile Production in Bengal, 1760-1813*, Delhi, Oxford University Press, 1988, p. 65.

³³⁸ Cfr. JASANOFF, *Edge of Empire...* cit. p. 27.

³³⁹ Cfr. CHRISTOPHER ALAN BAYLY, *Indian Society and the Making of the British Empire*, The New Cambridge History of India II. Vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, cit. p. 49.

³⁴⁰ Cfr. HOSSAIN, *The Company Weavers of Bengal...* p. 20; CHAUDHURI, *The Trading World of Asia...* pp. 237-75.

³⁴¹ Cfr. *ibidem*.

Anche il colonnello Gentil ebbe il modo di enfatizzare nella sua opera l'importanza dei tessuti nell'economia del Bengala, spiegando come questi prodotti suscitavano l'appetito delle compagnie commerciali europee:

«Les Français, les Anglais, les Hollandais, les Danois, les Portugais [...] transportaient en Europe toutes sortes de toiles, mousselines [...] connue dans l'idiôme du Bengale sous la dénomination de noyanesouk, dont le tissu se fait avec un fil d'une finesse extrême», testimonia l'ufficiale francese in quegli anni³⁴². Dalla sua opera possiamo dunque avere qualche ragguaglio di questo commercio che permette di comprenderne meglio il funzionamento.

Nella seconda metà del XVIII secolo il commercio di tessuti facilitò le scelte di espansionismo della Compagnia in India. Tra il 1762 e il 1772, in un arco di soli dieci anni, è stato calcolato che la East India Company spese più di un milione e seicento mila sterline, ovvero due volte l'investimento annuale proveniente dai tessuti del Bengala, per rinforzare il complesso fortificato di Fort William a Calcutta³⁴³. Dopo tali investimenti nella difesa, i tentativi francesi di arginare il monopolio navale e commerciale britannico nel Bengala divennero pressoché vani. Nel 1769 la Compagnia Francese delle Indie Orientali venne abolita a causa dei ripetuti attacchi britannici contro qualsiasi tentativo commerciale che non fosse un'iniziativa di privati³⁴⁴.

Senza la possibilità di esercitare un potere navale e militare effettivo con un insediamento fortificato stabile e nonostante il tentativo di fondazione di una seconda Compagnia nel 1785, la *Compagnie des Indes*, i francesi stavano per essere completamente esclusi dai giochi indiani. Nel 1763 con il Trattato di Parigi che sancì la fine della Guerra dei Sette Anni, una delle clausole della vittoria britannica di quel conflitto chiedeva proprio il ritiro di delle forze militari francesi dall'India. Nonostante questi eventi una sporadica presenza francese continuò, soprattutto nelle regioni settentrionali, come si può constatare dal caso di Gentil.

³⁴² Cfr. GENTIL, *Mémoires sur l'Indoustan...* pp. 195-197.

³⁴³ Cfr. TRAVERS, *Ideology and Empire...* p. 37.

³⁴⁴ Cfr. SIBA PADA SEN, *The French in India*, Calcutta, 1958, pp. 81-111.

La East India Company era però diventata la realtà politica europea dominante in India grazie alla sua politica rapace e spregiudicata, alla sua economia dinamica e alla sua forza militare aggressiva³⁴⁵.

In un'epoca di importanti sconvolgimenti politici e di guerre, la figura del militare europeo aveva un ruolo da protagonista nel contesto indiano. Abbiamo già visto come il giovane avventuriero veneziano Nicolò Manucci iniziasse quasi un secolo prima la sua carriera di artigliere tra i ranghi del principe Dara Shikoh, scalando più volte i gradi gerarchici fino a diventare informatore e testimone diretto di eventi storici. Già alla metà del Seicento, un altro medico, il francese François Bernier, aveva avuto modo di sottolineare il prestigio degli artiglieri europei, i quali ricevevano un'ottima paga, e tra questi soprattutto «i cristiani stranieri detti 'firangi' delle più varie nazionalità come i Portoghesi, gli Inglesi, gli Olandesi, i Tedeschi e i Francesi»³⁴⁶.

Dal XVII secolo in poi gli europei emigrati nel Subcontinente mantennero questo ruolo di mercenari o di esperti balistici. Definirli con il termine di mercenari può forse risultare riduttivo in particolar modo per quanto riguarda la figura di Gentil, un personaggio più complesso e versatile.

La maggior parte dei francesi che servivano presso gli stati indipendenti indiani erano effettivamente mercenari diventati poi soldati di carriera. Essi conoscevano le tecniche militari più all'avanguardia ed erano in grado di insegnarle. Per queste ragioni i Moghul erano molto gelosi e attenti che il sapere di questi individui non venisse rivelato agli altri stati

³⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 81-111 e pp. 416-425.

³⁴⁶ Bernier, medico francese "rivale" di Manucci viene qui citato da WILLIAM IRVINE, *The Army of the Indian Moghuls. Its organization and Administration*, London, 1903, p. 153. Traduzione dell'autore: «ma gli artiglieri ricevono un'ottima paga, soprattutto i *firangi* (stranieri) o i cristiani, quali i Portoghesi, Inglesi, Tedeschi, Olandesi e Francesi».

non musulmani, come i *Rajput*, in modo da non creare un'ulteriore instabilità interna³⁴⁷.

Dalla seconda metà del Seicento in poi la presenza degli europei non faceva che aumentare. Se nel 1650 vivevano a Delhi almeno duecento artiglieri europei, dal 1757 con la caduta di Chandernagore, si verificò una vera e propria "invasione" di ufficiali e di soldati francesi, i quali ebbero l'occasione di entrare al servizio dei dinasti locali³⁴⁸.

Verso il 1750, come ha convincentemente dimostrato lo storico francese Jean-Marie Lafont, la presenza francese era concentrata nel Deccan, con de Bussy a Golconda-Hyderabad, ma alcuni ufficiali francofoni servivano anche gli stati di Mysore e di Awadh, fino a quando gli inglesi non ottennero l'egemonia nella regione³⁴⁹. Nel periodo preso in considerazione, oltre a Gentil, erano arrivati nell'India del Nord, quasi sempre tra i ranghi della East India Company, molti mercenari, la maggior parte dei quali era di origine franco-svizzera. In gran parte questi entrarono negli stati Moghul e in alcuni casi riuscirono a creare dei veri e propri "stati cuscinetto" tra i potentati locali³⁵⁰.

L'operato artistico da committente di Gentil è dunque inseparabile dal contesto in cui si è espresso, ossia lo stato di Awadh nella seconda metà del Settecento, sotto il governo di Shuja ud-Daula, connotato da turbolenze politiche che determinarono fondamentali cambiamenti. Un contesto caratterizzato dalla forte ingerenza militare straniera.

Shuja ud-Daula era il primo *visir* dell'Impero Moghul e *nawab* del regno di Awadh. Egli fu un personaggio di grande levatura morale e culturale. Nonostante le sconfitte militari subite dagli inglesi, era stato estremamente abile a mantenere i propri privilegi commerciali e le proprie industrie grazie ad alcune clausole favorevoli del trattato di Allahbad (in

³⁴⁷ Cfr. JEAN-MARIE LAFONT, *Indika: Essays in Indo-French Relations, 1630-1976*, Delhi, Manohar, 2000, p. 25.

³⁴⁸ Cfr. ibidem. Inoltre: cfr. G. BODINIER, *Les Officiers Français en Inde de 1750 à 1793*, in *Trois Siècles de Presence Française en Inde*, Paris, CHEAM, 1994, pp. 69-89. Il 1757 è l'anno della battaglia di Plassey.

³⁴⁹ Cfr. LAFONT, *Indika...* cit. p., 25. Ringrazio il professor Jean-Marie Lafont per avermi fornito un'esaustiva bibliografia dei suoi scritti e degli studi sull'argomento e per avermi dedicato del tempo per la corrispondenza epistolare durante le mie ricerche. Ringrazio in particolar modo Philippa Vaughan e la dottoressa Anne Buddle, ex curatrice della National Portrait Gallery di Edinburgo, per averci messo in contatto.

³⁵⁰ Cfr. LAFONT, *The French and Delhi...* p. 64.

particolare l'articolo 8). Queste clausole concedevano al sovrano il libero commercio e di fatto bloccavano la penetrazione economica della East India Company nel regno di Awadh.³⁵¹ I suoi domini e soprattutto la sua capitale, Faizabad, divennero portatori di valori di corte particolarmente sofisticati.

La cultura locale era vicina a quella persiana, ma l'influenza europea stava diventando preponderante, grazie a personaggi di cultura francofona reclutati per le loro conoscenze in campo militare³⁵². Questa presenza è a tutti gli effetti riscontrabile nelle miniature del periodo che presentano moltissimi soggetti europei e dove vengono rappresentati personaggi ben identificabili, che avrebbero fatto carriera e sarebbero diventati dignitari di quella corte.

Jean-Baptiste Gentil ebbe la capacità di risiedere per dodici anni a Faizabad, intrattenendo un rapporto unico e privilegiato con il *nawab*, che dimostrava una grande fiducia nella sua persona³⁵³. Nelle vesti di consigliere speciale gli erano state messe a disposizione prestigio e ricchezze non indifferenti. A queste risorse si sommava qualcosa che era forse ancora più importante, ovvero il carattere affabile del francese, unito a una spiccata curiosità e a una cultura che lo avrebbe reso interessato all'arte locale. Tali qualità possono essere inquadrabili nello spirito dell'Illuminismo e del collezionismo dell'epoca e resero Gentil un committente del tutto particolare di artisti indiani.

Qualche parola deve essere spesa sul collezionismo e sui bottini di guerra del periodo, prima di affrontare nel dettaglio l'operato di committente del colonnello francese. Le prime collezioni di opere d'arte indiane provenienti da questa regione vennero configurate tra gli anni '50 e '60 del Settecento da ufficiali inglesi e francesi coinvolti nelle campagne di Bengala, Bihar e Awadh³⁵⁴. Questi militari di carriera si ritrovarono nella posizione vantaggiosa di poter negoziare diplomaticamente e militarmente

³⁵¹ Cfr. MANDHU TRIVEDI, *The Making of Awadh Culture*, New Delhi, Primus Books, 2010, p. 13.

³⁵² Cfr. *ivi*, pp. 13-14.

³⁵³ Cfr. ROSELYNE HUREL, *Miniatures & Peintures Indiennes. Collection du Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France*, Vol. 1, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2010, p. 33.

³⁵⁴ Cfr. LUCIAN HARRIS, *The Exploration of Nawabi Culture by European Collectors in 18th Century Lucknow*, in ROSIE LLEWELLYN-JONES (a cura di), *Lucknow Then and Now*, Mumbai, Marg Publications, 2003, pp. 105-119, p. 105.

con i comandanti indiani e con i sovrani della regione e spesso le opere d'arte entravano a far parte dei negoziati³⁵⁵.



Fig. 7. JEAN-BAPTISTE GENTIL, *Mémoires sur l'Indoustan...*, frontespizio con dedica a Shuja ud-Daula dell'opera.

Da questa posizione vantaggiosa essi potevano accumulare delle opere con grande facilità. Robert Clive fu uno dei primi a compiere queste operazioni, come possono testimoniare alcuni oggetti dell'eccezionale collezione di Powis Castle, in Galles, ampiamente studiata. Clive ebbe modo di riportare in patria, a Powis, un grande numero di oggetti e di opere che erano state di fatto trafugate anche se gran parte di queste venne accumulata dopo la caduta di Seringapatana nel 1799³⁵⁶.

Come ha sottolineato Alain Schnapp, l'imperialismo britannico in India e l'interesse per la storia e le antichità erano due aspetti collegati che andavano di pari passo in un'epoca in cui l'archeologia si stava formando e

³⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁵⁶ Cfr. MILDRED ARCHER, CHRISTOPHER ROWELL, ROBERT SKELTON, *Treasures from India: the Clive Collection at Powis Castle*, London, The Herbert Press, The National Trust, 1987. Ho avuto modo di visitare la collezione di Powis Castle durante un viaggio di studio in Galles nell'estate del 2012.

muoveva i primi passi come disciplina³⁵⁷. I francesi, a differenza degli inglesi, che inizialmente “collezionavano” solo bottini di guerra, come avvenne con le collezioni di Archibald Swinton e di Clive dopo la sconfitta di Shuja ud-Daula e il saccheggio dei suoi tesori, sembravano in quegli anni più interessati agli aspetti culturali³⁵⁸.

L'operato del colonnello Gentil in qualità di collezionista e committente sembrerebbe andare proprio in questa direzione interpretativa. Da alcune sezioni delle sue *Mémoires* apprendiamo come il militare francese avesse donato al suo ritorno in Francia una ricca collezione di dipinti e soprattutto di disegni «sui costumi sia civili sia militari dei maomettani e dei pagani» in modo da soddisfare le esigenze degli eruditi del re Luigi XVI che si dilettaavano nello studio delle discipline orientali con risultati pionieristici³⁵⁹.

In seguito egli avrebbe spedito in Francia i ritratti degli imperatori e dei principi, assieme alle loro cerimonie di corte e alle rappresentazioni degli accampamenti, dei combattimenti e delle marce, così come ad alcune scene di caccia, vedute di giardini e serragli dell'impero Moghul³⁶⁰.

Per riuscire a compiere queste operazioni di tipo culturale e artistico, appare chiaro come Gentil avesse assunto per un periodo di «circa dieci anni» almeno tre disegnatori indiani particolarmente abili nell'esecuzione di immagini illustrate³⁶¹. Come ha sottolineato l'americana Chanchal Dadlani, una delle poche studiose, assieme a Roselyn Hurel, a essersi occupata delle immagini di Gentil e del suo ruolo di collezionista-committente, i tre artisti

³⁵⁷ Cfr. ALAIN SCHNAPP, *The Discovery of the Past: the Origins of Archaeology*, London, British Museum Press, 1996.

³⁵⁸ Cfr. HARRIS, *The Exploration of Nawabi Culture...* cit., pp. 106-107.

³⁵⁹ GENTIL, *Mémoires sur l'Indoustan...* cit, p. 422. Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron (1731-1805) fu il primo studioso a far conoscere in Europa il testo sacro delle *Upanishad* dal testo in persiano scritto da Dara Shikoh, dopo aver ricevuto nel 1775 il manoscritto da Gentil stesso al suo ritorno in Francia, cfr: URS APP, *The Birth of Orientalism*, Philadelphia-Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 435-437. Nel 1765, anno del trattato di Allahbad, Diderot e D'Alambert avevano già pubblicato una voce dell'*Encyclopédie* sulla grotta scolpita hindu di Elephanta. Cfr. DENIS DIDEROT e JEAN BAPTISTE LE RONDE D'ALAMBERT, *Isle de l'Elephante*, *Encyclopédie*, Vol. VIII, Parigi, 1765, p. 922. In una delle immagini dell'Atlante di Gentil vi è inoltre una rappresentazione delle grotte scolpite di Ellora, nei pressi di Aurangabad il che può confermare l'interesse europeo per questo tipo di monumenti scavati nella roccia. Per quanto riguarda la scoperta europea di Ellora da parte dei viaggiatori delle varie epoche ho avuto modo di pubblicare di recente un articolo in inglese per una rivista accademica italiana che tratta in minor parte anche di questi temi: cfr. GIANNI DUBBINI, *Mount Kailāśa in Mahārāṣṭra: Reconsidering the Role of Cave 16 in the Rock-Cut Temple Architecture of Ellorā*, in "Quaderni Asiatici" (16) 2016, pp. 31-62, in particolare pp. 18-22. Inoltre, cfr. GOLE, *Maps of Mughal India...*, p. 37.

³⁶⁰ Cfr. ibidem.

³⁶¹ Ibidem.

da lei identificati soggiornavano proprio alla corte di Faizabad³⁶². Per due di questi abbiamo finalmente un nome, a differenza di quelli di Manucci, visto che purtroppo gli artisti indiani rimangono sovente anonimi. Si tratta dei miniaturisti Mohan Singh, figlio di un artista Moghul residente a Delhi e di Nevasi Lal, famoso per aver copiato un ritratto del *nawab* da quello dell'artista britannico Tilly Kettle³⁶³.

A parte queste lacunose informazioni, poco altro si sa riguardo agli artisti che lavorarono per Gentil. Si trattava certamente di maestranze di scuola Moghul che erano emigrate da Delhi al regno di Awadh, dopo il sacco della città da parte di Nadir Shah e dopo le ulteriori invasioni straniere della capitale di afghani e maratti³⁶⁴.

Una delle opere più notevoli prodotte da Gentil in qualità di committente è il cosiddetto *Gentil Album*, oggi custodito nelle collezioni del Victoria and Albert Museum. Si tratta di una raccolta di immagini unite a didascalie, composta da 58 fogli dipinti ad acquerello su carta. I soggetti sono estremamente vari e comprendono un'ampia gamma di tematiche.

Includono cerimonie di corte, incontri diplomatici, scene di caccia e raffigurazioni accurate di oggetti, anche di uso quotidiano, o di gioielli di provenienza sia induista che musulmana³⁶⁵. Le immagini sono accompagnate per due terzi del totale da brevi testi esplicativi e da didascalie in francese. La disposizione segue uno schema europeo suddiviso in registri, con l'ausilio di inquadrature e riquadri esplicativi, ulteriormente precisati da una numerazione progressiva³⁶⁶.

L'intenzione di Gentil era quella di riallacciarsi alla tradizione enciclopedica francese, visti i suoi buoni rapporti con l'orientalista Anquetil-Duperron e l'Illuminismo parigino, soprattutto per quanto riguarda le raccolte numismatiche, di oggetti e di manoscritti, ma anche il collezionismo di miniature, aspetti studiati nel dettaglio da Dadlani. In una delle immagini

³⁶² Cfr. CHANCHAL DADLANI, *Transporting India: the 'Gentil Album' and Mughal Manuscript Culture*, in "Art History" 38 (2015), pp. 749-761.

³⁶³ Ivi., p. 750.

³⁶⁴ Cfr. MALINI ROY, *Origins of the Late Mughal Painting Tradition in Avadh* in STEPHEN MARKEL e TUSHARA BINDU GUDE (a cura di), *India's Fabled City: the Art of Courtly Lucknow*, Los Angeles - Munich, 2010, pp. 165-185.

³⁶⁵ Cfr. DADLANI, *Transporting India...* cit., pp. 750-751.

³⁶⁶ Cfr. ibidem.

dei gioielli indiani vengono rappresentati in maniera estremamente realistica e accurata anche le pietre preziose di corte con le loro elaborate montature e perfino il già citato "trono del pavone" di Shah Jahan, trafugato e saccheggiato da Nadir Shah durante il sacco di Delhi³⁶⁷.

Se alcune delle tematiche riguardanti Gentil sono già state messe in risalto dagli studiosi, una riflessione riguardante nello specifico gli autoritratti del colonnello francese nel più ampio spettro comparativo della committenza di militari e avventurieri europei nelle corti indiane, risulta invece inedita. Si ritiene pertanto importante indagare in questa direzione.

Il colonnello francese era riuscito a ottenere un'influenza notevole nei più alti ambienti della corte Moghul. Nell'epoca in cui egli risiedeva alla corte di Faizabad il *nawab* aveva addirittura introdotto Gentil al cospetto dell'imperatore Shah Alam II³⁶⁸. Nonostante il regno di Shah Alam II sia stato uno dei più lunghi della storia indiana, il potere di quell'impero non si era mai ridotto così tanto prima di allora³⁶⁹. Vi era in quell'epoca un detto volto a schernire lo scarso potere di Shah Alam II, una volta imperatore dell'universo, ma ora sovrano di «un impero che si estendeva [solamente] da Delhi a Palam»³⁷⁰.

In quell'epoca turbolenta la corte imperiale aveva subito vari spostamenti, la maggior parte dei quali furono forzati. L'imperatore si sarebbe presto trovato in esilio da Delhi, dopo la conquista della capitale Moghul da parte di un condottiero che proveniva dall'Asia centrale: l'afghano Ahmed Shah Abdali³⁷¹. A seguito dell'invasione, Shah Alam II riuscì a rifugiarsi alla corte di Faizabad, dove avrebbe avuto l'occasione di incontrare Gentil. L'incontro tra i due venne raffigurato con grande accuratezza da uno degli artisti di Faizabad del *Gentil Album* ma non

³⁶⁷ Londra, Victoria and Albert Museum, *Gentil Album*, acquerello su carta, Faizabad, 1774, f. 3

³⁶⁸ Ivi, f. 16.

³⁶⁹ Cfr. JEAN MARIE LAFONT, *Delhi Under Shah Alam II and the French*, in WILLIAM DALRYMPLE e YUTHIKA SHARMA, *Princes and Painters in Mughal Delhi, 1707-1857*, New York- Asia Society, Yale University Press, 2012, pp. 25-31, in particolare p. 25

³⁷⁰ Cfr. ibidem. Bisogna qui ricordare che la località di Palam è ancora oggi presente nei pressi dell'attuale aeroporto internazionale della capitale dell'India. L'impero Moghul si era drammaticamente ridotto a poche centinaia di chilometri di estensione e di governo effettivo. Si veda inoltre la nota n° 2. Cfr. con ID., *From Miniatures to Monuments: Picturing Shah Alam's Delhi (1771-1806)* in ALKA PATEL e KAREN LEONARD, *Indo-Muslim Cultures in Transition*, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 111-138, in particolare p. 111.

³⁷¹ Cfr. ibidem.

avvenne in realtà in quella corte, ma in un'altra occasione quando i due si trovavano nei cortili privati dell'Angur Bagh, il serraglio imperiale di Delhi (figg. 8, 9)³⁷². Si può individuare chiaramente in dettaglio il francese mentre, in uniforme rossa, porge, accompagnato dal *nawab*, i suoi ossequi all'eccellenza imperiale. Sua altezza Shah Alam II riceve gli omaggi comodamente seduto su un palanchino, trasportato dai servitori di corte (fig. 9). Quest'immagine testimonia come nel *Gentil Album* del V&A non vi siano dunque solo rappresentazioni enciclopediche che mediano tra la cultura illuminista e quella indiana, ma anche ritratti volti a esprimere una volontà autocelebrativa, riguardante il suo operato di ufficiale straniero a corte. Quest'autoritratto è stato dunque concepito per evidenziare i contatti e le relazioni di Gentil con il *nawab* e con l'imperatore in modo di risaltarne il proprio prestigio.



Figg. 8-9. Londra, Victoria and Albert Museum, *Gentil Album*, acquerello su carta, Faizabad, 1774 f. 16..

Un'altra immagine eseguita per Gentil da un artista anonimo di Faizabad, custodita nel Dipartimento di Stampe presso la Bibliothèque Nationale de France (fig. 10) offre un ritratto del militare assieme a Shuja ud-Daula. Quest'immagine è particolarmente interessante per comprendere il contesto dell'influenza politico-militare straniera in una corte dell'India del Nord e il ruolo importante svolto da alcuni personaggi.

³⁷² Le didascalie dell'immagine del Victoria and Albert riportano: «le Sieur Gentil (1) est present à l'empereur (2) par le nabob visir (3). Angour Bague jardin (4). Porteurs d'ordre (5). Signeurs (6)».

Vicino a un padiglione di corte del palazzo reale, vediamo un gruppo di personalità di alto rango, accompagnate da servitori (fig. 10). In evidenza si può vedere Shuja ud-Daula immortalato dall'artista nell'attimo in cui spara con un lungo moschetto di fattura indiana dall'alto della terrazza del suo palazzo in arenaria rossa³⁷³.

Tra quelle mura si estendono ampi orti e giardini di palme, contenuti da un'alta recinzione che si affaccia sul fiume Gogra, tributario del Gange, fiume che lambisce la città di Faizabad. In questo contesto palaziale spiccano in primo piano alcune figure di europei, riconoscibili dal contrasto delle loro uniformi rispetto agli abiti tradizionali indiani. Uno di questi, alla sinistra di Shuja ud-Daula, appare più defilato e in uniforme rossa. È quasi certamente il colonnello Gentil³⁷⁴.



Fig. 10. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Od 32 f.4, Cat.234-2a: anonimo artista indiano del XVIII secolo, Shuja ud-Daula mentre spara dalla terrazza del suo palazzo, acquerello su carta, Faizabad, 1765 (courtesy BNF).

L'individuo con l'uniforme blu alla sinistra del *nawab* è invece un ufficiale inglese. Come ha suggerito Roselyne Huren, ex curatrice del Dipartimento di Stampe della Biblioteca di Francia, potrebbe trattarsi di

³⁷³ Cfr. HUREL, *Miniatures & Peintures Indiennes...* cit. p. 202.

³⁷⁴ Cfr. *ibidem*.

Claude Martin, sovrintendente all'arsenale di Shuja ud-Daula e comandante di artiglieria³⁷⁵.

L'altro europeo alla destra del *nawab*, raffigurato seguendo la linea prospettica del dipinto, potrebbe essere invece Antoine Polier, ingegnere di corte. Entrambi i personaggi sono da tenere in considerazione perchè diverranno figure molto importanti quando Shuja ud-Daula sposterà la capitale nel 1775 da Faizabad a Lucknow, come vedremo successivamente. Questi personaggi saranno protagonisti di un cambiamento culturale decisivo che coinvolse molti europei dagli anni '70 del Settecento fino al volgere del secolo e ai primi decenni dell'Ottocento.

I tre ufficiali (Gentil, Polier e Martin) vengono qui rappresentati ancora in giovane età, in qualità di consulenti militari al servizio di un potente indiano (fig. 10). Stanno prendendo parte assieme al *nawab* a una forma d'intrattenimento. Osservato attentamente dai suoi cortigiani e servitori, Shuja ud-Daula è però il vero protagonista dell'azione. Egli sta maneggiando un moschetto con una mano sola, con l'obiettivo di centrare con la pallottola un vaso posizionato al centro del cortile sottostante³⁷⁶. Si tratta di una specie di "tiro a segno" volto a suscitare stupore e ammirazione e non è da escludere che il *nawab* avesse incitato a partecipare al gioco anche i tre europei, in modo da verificare di persona la loro abilità nel maneggiare le armi da fuoco.

L'episodio aneddótico è stato quindi fedelmente trasportato in questa miniatura del periodo. Esso viene anche ricordato a parole da Gentil nelle sue *Mémoires* tramite un procedimento narrativo che evidenzia una precisa corrispondenza tra testo e immagine. Scrive Gentil riferendosi alla scena «Je l'ai vu, en presence des Anglais, étant sur un balcon, prendre un fusil indoustan d'une seule main, et casser avec une balle de plomb, une vase de terre que le courant de la rivière entraînaît»³⁷⁷.

Un'altra immagine, molto diversa dal *Gentil Album*, mostra invece un incontro diplomatico, questa volta tra inglesi e francesi. L'incontro si svolge

³⁷⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁷⁶ Cfr. *ibidem*.

³⁷⁷ GENTIL, *Mémoires sur l'Indoustan...*p. 307, nota n° 1. Citato in francese da: HUREL, *Miniatures & Peintures Indiennes...* pp. 201-202

a Benares in un palazzo Moghul (fig. 11). L'architettura dell'India del Nord viene rappresentata dando risalto alla sala ipostila con colonne a motivo floreale, teatro dell'incontro tra personaggi riuniti a semicerchio attorno a un tavolo (fig. 11). Tra questi spiccano, con le loro uniformi, gli inglesi e i francesi. Al centro si riconosce Gentil, raffigurato in maniera inequivocabile, in uniforme e con cappello a tricorno nero, mentre regge e mostra ai dignitari inglesi e indiani una mappa dell'India del Nord, identificabile grazie alla disposizione geografica dei fiumi (fig. 11)³⁷⁸.

Questo dettaglio risulta particolarmente interessante. Se si osserva bene la carta che il francese sta esibendo, si tratta della stessa che egli aveva fatto eseguire ai suoi artisti indiani. La disposizione cartografica dei fiumi, se si confrontano visivamente le due immagini, corrisponde esattamente al ritratto del *Gentil Album* (figg. 11, 12).

Custodita alla British Library, la mappa del Regno di Awadh, la medesima di quell'incontro diplomatico, offre un *case study* particolarmente interessante perché presenta una continuità figurativa tra l'epoca seicentesca delle immagini a committenza veneziana di Manucci e la nuova visione illuminista (fig. 12).

Questa mappa appartiene a una raccolta dell'India Office Archive della British Library che include ventidue tavole geografiche rilegate³⁷⁹. Esse risalgono al 1770, quando Gentil risiedeva alla corte di Faizabad³⁸⁰.

³⁷⁸ Londra, Victoria and Albert Museum, *Gentil Album*, coll. n° IS.25:20-1980. La didascalia in francese che descrive l'immagine riconferma la presenza dello stesso Gentil nell'immagine: «traité du nabab avec les Anglais à Benarès. Le Colonel Gentil étou présent».

³⁷⁹ Comunemente dominata *Atlas*, la raccolta di mappe di Gentil della British Library (Add. Or. 4039) è un'opera voluminosa di 58x38 cm, datata 1770. Il titolo da catalogo è *Album illustrating the Provinces of the Mughal Empire, compiled for Colonel Jean-Baptiste Gentil*. È stato acquistato dalla British Library nel 1978. Lo stile è quello della pittura di corte di Faizabad ma su committenza europea dello stesso Gentil. Le immagini sono acquerellate e disegnate ad inchiostro su 43 carte raccolte assieme e numerate in un *album* dalla sovraccoperta di seta cinese di color blu. Questo atlante in particolare sembra possa essere una copia personale di Gentil che non era stata consegnata al re Luigi XVI al suo ritorno in Francia. Cfr. MILDRED ARCHER, *Colonel Gentil's Atlas: an Early Series of Company Drawings*, in "Indian Office Library and Records, Annual Report" (1978-79), pp. 41-45. Cfr. HUREL, *Miniatures & Peintures Indiennes...* cit., nota 128, p. 45.

³⁸⁰ Cfr. ibidem.



Fig. 11. Londra, Victoria and Albert Museum, *Gentil Album*: anonimo artista indiano del XVIII secolo per Jean-Baptiste Gentil, il colonnello Gentil accorda un trattato con gli Inglesi a Benares nel 1765, acquerello su carta, Faizabad, 1774 ca., 37 x 53.5 cm (courtesy V&A).

La raccolta presenta una certa continuità con le immagini etnografiche che aveva fatto eseguire Manucci, ma con l'aggiunta di influenze enciclopediche tipiche dell'Illuminismo francese, oltre che degli sviluppi della geografia del tempo. La mappa del regno di Awadh offre quindi una vera e propria interpretazione personale di due culture. La scelta di questa tavola geografica è esemplificativa visto che il regno di Awadh è certamente quello che Gentil conosceva meglio. L'altro aspetto interessante è che per la prima volta una mappa europea dell'India è riferibile a una fonte indiana e illustra le divisioni tra le realtà amministrative locali, dunque non si riferisce più solamente alle testimonianze geografiche, spesso imprecise, dei viaggiatori stranieri³⁸¹.

³⁸¹ Cfr. GOLE, *Maps of Mughal India...* p. 3.



Fig. 12. Londra, The British Library, Add. Or. 4039: anonimo artista indiano per Jean-Baptiste Gentil, Mappa del Regno di Awadh, 1770 ca, 375 x 550 mm (courtesy BL)

Come ha sottolineato Susan Gole e come ha riportato in seguito la studiosa americana Chanchal Dadlani, il lavoro di Gentil riassume la tradizione geografica europea dell'Illuminismo, ma presenta anche una chiara influenza culturale di matrice indo-persiana. La mappa rivisita l'*A'in-i-Akbari*, un trattato cinquecentesco che risale all'epoca dell'imperatore Akbar, dal quale prende il nome³⁸². L'opera è di fatto una biografia dell'imperatore Akbar, composta dal suo storico di corte, il *visir* Abu'l Fazl, con lo scopo di trascrivere in forma scritta fondamentali informazioni amministrative, sociali e geografiche riguardanti il Subcontinente indiano e il regno del Gran Moghul³⁸³. L'influenza dell'opera di Abu'l Fazl, nonostante sia molto precedente a Gentil, illustra l'interessante sincretismo tra la cultura interpretativa Moghul e quella illuminista francese. Risulta peculiare il fatto che Gentil abbia dimostrato un fervido interesse per un'opera così antica e poco aggiornata rispetto al suo tempo, quasi in un'esercizio di

³⁸² Per una traduzione classica in lingua inglese dell'opera, facilmente consultabile, si rimanda a: ABU'L FAZL, *Ain-e-Akbari*, (tr. a cura di H. S. Jarrett), Calcutta, The Asiatic Society of Bengal, 1948.

³⁸³ Cfr. ibidem. Cfr. DADLANI, *Transporting India...* p. 749.

erudizione che lo portò però a confrontarsi con uno dei testi classici di corte della cultura indiana.

La distribuzione delle immagini in registri accompagnati da didascalie offre una chiara dimostrazione di come gli artisti della corte del regno di Awadh venissero influenzati dalle idee e dalle tecniche europee (fig. 13). Nei sei riquadri presenti (fig. 13) si trovano molte immagini che corrispondono a quelle del *Libro Nero* della Biblioteca Nazionale Marciana. Questo fa pensare a una continuità dei modelli figurativi di Manucci e quelli di Gentil, ma soprattutto essi appaiono ormai consolidati per quanto riguarda l'immagine dell'Induismo a committenza europea, fenomeno che vide la sua durata nel corso dell'intero Settecento. Alcuni motivi manucciani qui ritornano nella rappresentazione degli hindu.



Fig. 13. Londra, The British Library, Add. Or. 4039: anonimo artista indiano per Jean-Baptiste Gentil, Mappa del Regno di Awadh, dettaglio di usanze induiste molto simili a quelle commissionate da Manucci molti anni prima, 1770 ca (courtesy BL).

Come si può vedere nel registro di Gentil, da sinistra a destra vengono rappresentati un asceta di strada, uno *yogi* appeso ai piedi che tocca il fuoco, le pose *yoga*, la venerazione del *lingam*, i carri processionali e il rituale dell'"hook-swinging" (fig. 13). Si ripropongono dunque le medesime immagini dei rituali induisti quali "fenomeni incomprensibili" che tanto avevano affascinato il veneziano nelle miniature commissionate agli artisti di Madras.

Nel registro inferiore della mappa della British Library vi è invece una la scena di caccia (fig. 14). Mentre un intero esercito viene dispiegato per l'occasione, europei e Moghul cacciano assieme sul dorso dell'elefante. Si nota una certa armonia nelle relazioni. Vi è la qui volontà di rappresentare tramite la narratività delle immagini un contesto politico in cui i dignitari e

militari europei si trovavano a proprio agio nella loro presenza presso la corte indiana.



Fig. 14. Londra, The British Library, Add. Or. 4039: anonimo artista indiano per Jean-Baptiste Gentil, Mappa del Regno di Awadh, dettaglio della "chasse a la tigre": si notano nobili indiani e dignitari europei prendere parte assieme all'avvenimento con l'intero dispiegamento della corte, 1770 ca (courtesy BL).

Si percepisce un senso di ospitalità e per molti aspetti non sono più presenti le dicotomie religiose di Manucci, il quale aveva dedicato un album agli hindu e l'altro ai musulmani, attenendosi a una drastica separazione. Si respira in queste immagini un senso tollerante di convivenza tra le culture, condizione che viene enfatizzata da un committente che si dimostrava in sintonia con gli ideali dell'Illuminismo.

Nel ruolo di Gentil committente si riesce a percepire inoltre quell'esperienza particolare di straniamento nel rapporto con l'"altro" magistralmente descritta da Tzvetan Todorov in quello che forse è il suo capolavoro³⁸⁴. L'intellettuale bulgaro recentemente scomparso riferendosi

³⁸⁴ Cfr. TZVETAN TODOROV, *La Conquista dell'America: il Problema dell'«Altro»*, 1982, tr.it. Torino, Einaudi, 1992, p. 302. Per l'intero capitolo qui affrontato: cfr. ivi, pp. 297-309. Le problematiche riguardanti l'«altro» vengono qui affrontate da Todorov nella parte conclusiva della sua opera. Si tratta dell'affascinante e straordinariamente attuale epilogo intitolato «la profezia di Las Casas». Questa parte conclusiva del suo magistrale *La Conquista dell'America* offre degli spunti particolarmente interessanti su come confrontarsi dopo la violenza dei *Conquistadores* all'«altro» in maniera fruttuosa. Una delle conclusioni alle quali giunge Todorov è un elogio del relativismo, assieme a un approccio da etnologo. Molti degli spunti suggeriti possono essere applicati nel discorso coloniale più ampio e anche al caso indiano nel periodo e alle modalità prese in considerazione per questo capitolo. Un passaggio importante appare evocativo e vale certamente la pena di citarlo nuovamente per intero, per non intaccarne i contenuti: «Io non penso che il racconto della conquista dell'America sia esemplare nel senso che rappresenti un'immagine fedele del nostro rapporto con l'altro: non solo Cortés non è simile a Colombo, ma neppure noi siamo più simili a Cortés. Se si ignora la storia, dice l'adagio, si rischia di ripeterla, ma non è per il fatto di conoscerla che sappiamo realmente quel che occorre fare. Noi siamo simili ai

alla cosiddetta profezia di Bartolomeo Las Gasas scrive le seguenti parole, che appaiono qui certamente decontestualizzate, ma risultano ugualmente veritiere se applicate al ruolo del colonnello francese:

La sua esperienza simboleggia e preannunzia quella dell'esule moderno, il quale a sua volta personifica una tendenza tipica della nostra società: è un essere che ha perduto la patria senza acquistarne un'altra, uno che vive una doppia esterioresità³⁸⁵.

In questo senso Gentil avrebbe abbandonato a breve, da vero esule, il regno di Awadh e nel 1778 sarebbe ritornato in Francia, la sua patria nativa ma non di elezione.

Nel 1775 la corte del regno di Awadh venne spostata a Lucknow. La nuova capitale avrebbe presto eclissato la memoria di Faizabad³⁸⁶. Oggi chiamiamo "collezione Gentil" l'immenso lascito che il colonnello francese consegnò al re di Francia Luigi XVI e ai suoi studiosi di corte nel 1785: questo lascito forma la gran parte dei materiali indiani del *Cabinet des Estampes*³⁸⁷.

Lo stile delle immagini commissionate da Gentil è stato ricondotto a quello della *Company School* ovvero, seguendo la definizione di Mildred Archer, dei dipinti eseguiti da artisti indiani per i dignitari delle Compagnie delle Indie, che trovò dalla seconda metà del Settecento in poi la sua massima espressione e diffusione³⁸⁸.

La definizione di Mildred Archer è stata applicata più volte, diventando ormai un termine d'uso nel lessico storico-artistico riguardante le opere d'arte "ibride", eseguite da artisti indiani per committenti inglesi e in particolare per conto della East India Company. Tale stile propone una fusione tra lo stile tradizionale dell'arte indiana e le convenzioni trasmesse

conquistadores, e siamo da loro diversi; il loro esempio è istruttivo, ma non saremo mai sicuri che, *non* comportandoci come loro, non li imiteremo adattandoci alle nuove circostanze. La loro storia, peraltro, può essere esemplare per noi, in quanto ci permette di riflettere su noi stessi, di scoprire le somiglianze e le differenze: ancora una volta, la conoscenza di noi stessi passa attraverso quella dell'altro». Ivi, p. 308.

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Cfr. TRIVEDI, *The Making of Awadh Culture...* cit., p. 12.

³⁸⁷ Cfr. HUREL, *Miniatures & Peintures Indiennes...* cit., p. 24.

³⁸⁸ Lo studio fondamentale di Mildred Archer fa rientrare le immagini del colonnello Gentil all'interno di questa categoria. Cfr: MILDRED ARCHER, *Company Paintings: Indian Paintings of the British Period*, London, Victoria and Albert Museum, 1992, pp. 118-121. Cfr. LAFONT, *Indika...* cit., pp. 119-149.

dall'arte europea. La grande differenza è che se alcuni dipinti *Company School* venivano commissionati specificamente per un committente, come nel caso di Gentil, ma seguendone le istruzioni e il gusto e la sua cultura personale, altri tipi di dipinti dello stesso genere vennero prodotti in serie e potevano essere acquistati nei *bazaar* delle città indiane. Il secondo fenomeno si verificò soprattutto a partire dai primi anni dell'Ottocento in poi.

Se si segue questa linea interpretativa per quanto riguarda l'operato di Gentil, il termine *Company school* non può però essere totalmente applicato, visto che Jean-Baptiste fu un ufficiale-committente della East India Company bensì un militare di carriera francese. In questa direzione la definizione della studiosa inglese è stata discussa in maniera critica già diversi anni or sono da Jean-Marie Lafont che ha contrapposto al termine *Company School* la definizione di *Firinghee Paintings* ovvero di dipinti eseguiti per i "militari-avventurieri" europei (*firangi*=stranieri) che risiedevano nelle corti come esperti militari³⁸⁹. Tale definizione sembra effettivamente molto più adatta a interpretare l'operato di committente di Jean-Baptiste Gentil.

Negli anni '70 del XVIII secolo prende avvio un importante cambiamento politico che avrebbe determinato notevoli mutamenti anche da un punto di vista culturale. Riguardò i vertici di governo della East India Company a Calcutta. Nel 1773 Warren Hastings era diventato governatore generale della capitale del Bengala. Il suo lungo mandato sarebbe stato caratterizzato da una politica di conquista accentratrice ma anche da un atteggiamento di interesse e tolleranza nei confronti della cultura indiana. Nel regno di Awadh nel frattempo la politica interna continuava a mutare³⁹⁰.

³⁸⁹ Cfr. *ibidem*.

³⁹⁰ Per uno spaccato "classico" delle relazioni tra il mandato di Warren Hastings a Calcutta e il regno di Awadh: cfr. CUTHBERT COLLIN DAVIES, *Warren Hastings and Oudh*, London, Oxford University Press, 1939, pp. 10-40.

Tra gli anni '70 e '80 la città di Lucknow, dopo aver preso il ruolo di capitale amministrativa della regione, era diventata un centro culturale straordinariamente vivace per le arti figurative, un luogo dall'atmosfera culturale unica. La corte di Awadh sarebbe diventata presto famosa per il suo stile di vita opulento e raffinato. Questa particolare condizione spingeva gli europei e i Moghul verso la reciproca integrazione, in un equilibrio culturale particolarmente armonioso.

Lucknow poteva offrire agli europei che avevano scelto di stabilirsi lì la possibilità di accumulare notevoli ricchezze attraverso un "mutual benefit" tra potenti indiani e facoltosi stranieri. La qualità di vita della città era inoltre particolarmente alta e un quotidiano movimentato e denso di incontri sociali permetteva agli europei che vi risiedevano il facile attraversamento delle barriere culturali³⁹¹. Gli europei a Lucknow ebbero modo di sperimentare e interagire con la cultura indiana in maniera molto più proficua rispetto alla realtà decisamente più segregata di Calcutta, la "White City of Palaces", divisa in gruppi etnici come lo era la Madras inglese³⁹².

In quegli anni il lusso che caratterizzava le corti asiatiche era pronto a soddisfare il gusto sofisticato degli aristocratici e dei potenti d'Inghilterra e dell'Europa continentale, mentre l'alta società indiana stava decadendo rapidamente³⁹³.

Dopo la morte di Shuja ud-Daula nel 1775 vi fu una rapida successione dinastica e il regno di Awadh iniziò a essere governato dal debole e dissoluto figlio del *nawab*: Asaf ud-Daula. Tra lo stile di corte sofisticato, l'indolenza e i piaceri, ma anche attraverso le arti, lo stato di Awadh stava sempre più gravitando sulla sfera di influenza della East India

³⁹¹ Cfr. JASANOFF, *Edge of Empire...* p. 62.

³⁹² «White City of Palaces» era l'appellativo con il quale gli inglesi si riferivano alla capitale del Bengala. Il nome venne dato in riferimento all'architettura coloniale in stile neoclassico georgiano presente in città e caratterizzata da palazzi dalle verande aperte e da ampi colonnati verniciati di bianco. Cfr. PETER J. MARSHALL, *The White Town of Calcutta under the Rule of the East India Company*, in *Modern Asian Studies*, Vol. 34, No. 2, Cambridge University Press, 2000, pp. 307-331. Per una descrizione che cattura efficacemente l'impressione del luogo vi è quella della viaggiatrice inglese Fanny Parks: «Calcutta è la città dei palazzi e merita a tutti gli effetti questo nome [...] una città piena di case indipendenti, circondate da giardini e da terrazze che si sviluppano dai piani interrati ai piani più alti, dando con le loro colonne un'aria di leggerezza e di bell'aspetto agli edifici, e proteggendo le abitazioni dal sole». LAURA SYKES (a cura di), *Calcutta Through British Eyes (1690-1800)*, Madras, Oxford University Press, 1992, p. 20.

³⁹³ Cfr. MAXINE BERG, *Luxury and Pleasure in Eighteenth Century Britain*, Oxford University Press, 2005, pp. 46-84.

Company³⁹⁴. Nonostante questi avvenimenti politici, Asaf ud-Daula si sarebbe rivelato un generoso patrono delle arti e il suo mecenatismo influenzò anche l'urbanistica e lo sviluppo architettonico di Lucknow come capitale³⁹⁵.

Dopo il ritorno di Gentil in Francia, uno dei due uomini in divisa che abbiamo visto rappresentati nella miniatura della Bibliothèque Nationale de France durante il tiro al moschetto (fig. 10), trovò in quella città e in quella corte un adeguato *modus vivendi* e anche una perfetta integrazione dei suoi costumi con quelli locali. Si chiamava Antoine Polier ed era un ufficiale-mercenario di origine svizzera.

Dopo che Gentil era stato costretto dagli Inglesi ad abbandonare la corte di Awadh perchè ritenuto un pericoloso ostacolo militare all'espansionismo della East India Company, Polier aveva preso il suo posto ma in ruoli istituzionali diversi³⁹⁶. Aveva ottenuto dal governatore Warren Hastings una posizione alla corte di Awadh come esperto di fortificazioni ed edifici militari e nel frattempo si era integrato perfettamente nella realtà indiana³⁹⁷. Se Gentil si trovava a proprio agio a corte ma manteneva un certo distacco più formale nelle usanze, indossando la sua uniforme di ufficiale francese, Polier era diventato "nativo". Aveva deciso di fare propri i costumi, il modo di vestire e le usanze di corte Moghul (fig. 15)³⁹⁸. Per lui l'uniforme sarebbe diventata il ricordo di un'altra epoca.

Questo fenomeno può essere riscontrabile da un dipinto che lo raffigura in un contesto di corte (fig. 15). Polier viene rappresentato mentre è seduto su dei cuscini, con pipa ad acqua *hookah* alla sua sinistra, ipnotizzato dalle danzatrici indiane di un *nautch*³⁹⁹. Il dipinto è stato interpretato in chiave "orientalista", come una contemplazione oziosa e

³⁹⁴ Cfr. ROSIE LLEWELLYN-JONES, *A Fatal Friendship: the Nawabs, the British and the City of Lucknow*, New Delhi, Oxford University Press, 1985, p. 19.

³⁹⁵ Si veda l'esempio straordinario del complesso architettonico del Bara Imambarā a Lucknow. La bibliografia su questo tema è particolarmente vasta. Per una sintesi storico-architettonica molto utile dell'edificio e dell'epoca, Cfr. NEETA DAS, *The Architecture of the Imambaras, Lucknow*, Lucknow, Mahotsav Patrika Samiti, 1991, pp. 64-71.

³⁹⁶ Cfr. ibidem.

³⁹⁷ Cfr. SANJAY SUBRAHMANYAM, *The Career of Colonel Polier and the Late Eighteenth-Century Orientalism* in "Journal of the Royal Asiatic Society" 10 (2000) n°1, pp. 46-60, qui p. 50.

³⁹⁸ Cfr. ibidem.

³⁹⁹ Performance di danza femminile che si svolgeva a corte accompagnata da musica.

privilegiata di un dignitario europeo mentre assiste a un languido ballo orientale.

Ma l'atteggiamento di Polier sembra piuttosto di esprimere un interesse nei confronti della danza indiana come *performance*, soprattutto se consideriamo i suoi studi, citati dal padre dell'indologia William Jones, sulle arti musicali e performative di corte⁴⁰⁰. Non sembra qui trattarsi di uno svago "orientale" fine a se stesso, bensì di un interesse specifico per una forma artistica indiana.

L'essenza di questo personaggio appare dunque ben più complessa e non può essere ricondotta a un generale concetto di "orientalismo"⁴⁰¹. Di Polier sopravvive inoltre una corrispondenza epistolare con il suo artista di corte preferito, Mihr Chand, uno dei miniaturisti più quotati a Lucknow e peraltro caso unico di corrispondenza tra un committente europeo e un artista locale, resa ancora più interessante dal fatto che lo scambio documentario tra artisti e *nawab* non era cosa comune⁴⁰².

Nel periodo preso in considerazione si assiste certamente a un mutato atteggiamento da parte degli europei nei confronti dell'India. Alcuni erano rimasti profondamente affascinati dello stile di vita locale e dalla cultura e avevano deciso di adottarne i costumi, oltre che dedicarne una vita di studi. Questo fenomeno è stato brillantemente descritto da William Dalrymple come «la conquista indiana dell'immaginazione europea», un fenomeno per molti versi inedito e completamente opposto alla ben più nota conquista coloniale dell'Asia⁴⁰³. Questa conquista all'inverso ebbe varie modalità di svolgimento⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Cfr. LAFONT, *Delhi Under Shah Alam II and the French...* cit., pp. 26-27.

⁴⁰¹ Sulla possibilità di oltrepassare il concetto saidiano di orientalismo, in particolar modo per quanto riguarda l'India, visto che Said concentra volontariamente nel suo studio l'attenzione sul Medio Oriente, ho un debito particolare nei confronti della professoressa Francesca Castellani (IUAV), che mi ha reso partecipe di alcune stimolanti conversazioni nel periodo delle lezioni del primo anno di dottorato.

⁴⁰² Per la corrispondenza tra Polier e l'artista Mihr Chand, cfr: MUZAFFAR ALAM e SEMA ALAVI, *A European Experience of the Mughal Orient: the I'jaz-i Arsalani (Persian Letters, 1773-1779) of Antoine-Louis Henri Polier*, New Delhi, Oxford University Press, 2001, pp. 164-65; 266-67. Citato in: JASANOFF, *Edge of Empire...* cit., p. 69 e nota n°58.

⁴⁰³ WILLIAM DALRYMPLE, *White Mughals: Love and Betrayal in Eighteenth-Century India*, London, Harper Perennial, 2002, p. 10.

⁴⁰⁴ Cfr. ibidem.



Fig. 15. Zurigo, Museum Rietberg: artista indiano anonimo, il colonnello Antoine Polier mentre osserva un *nautch* (danza di ballerine di corte), acquerello opaco su carta, 1786-88, 25 x 35 cm (courtesy Museum Rietberg).

Come ha scritto lo storico scozzese nella sua importante analisi sui cosiddetti "Moghul Bianchi", quei dignitari europei che si erano convertiti alle usanze indiane, sposando una o più *bibi* (mogli o compagne indiane) e interessandosi genuinamente all'India in tutte le sue forme culturali, sociali e familiari, la seconda metà del Settecento fu un momento cruciale. Scrive Dalrymple in un passaggio rivelatore:

All times up to the 19th century, but perhaps especially during the period 1770 to 1830, there was wholesale interracial sexual exploration and surprisingly widespread cultural assimilation and hybridity [...] Virtually all Englishmen in India at this period Indianized themselves to some extent. Those who went further and converted to Islam or Hinduism, or made really dramatic journeys across cultures, were certainly always a minority; but they were probably nothing like as small a minority as we have been accustomed to expect⁴⁰⁵.

Nel periodo turbolento di conquista dell'India questi personaggi avevano fatto della fusione sincretica tra Europa e Asia uno stile di vita

⁴⁰⁵ Ibidem.

libero e una scelta personale, in una sorta di ribellione e di rifiuto delle convenzioni sociali dell'epoca.

Nel contesto di queste scelte individuali le espressioni artistiche divennero certamente quelle più interessanti. Ciascun europeo che godeva del favore di una corte indiana si trovava automaticamente nell'ambiente perfetto per poter commissionare immagini ad artisti indiani e in questo senso la corte di Awadh offriva un luogo perfetto per questo tipo di operazioni culturali.

Se molti europei stavano diventando dunque dei "Moghul Bianchi" (Dalrymple), i tre protagonisti dell'immagine del tiro a segno (fig. 10), Gentil, Polier e Claude Martin possono offrire con le loro biografie straordinarie e con le loro committenze di immagini tre casi diversi di una più o meno riuscita integrazione (o assimilazione) da parte di un europeo degli usi e costumi indiani. Ma esaminiamo prima alcune questioni comparative che riguardano artisti stranieri e artisti locali, utili a comprendere queste dinamiche.

Se nella Lucknow dell'indolente ma raffinato Asaf ud-Daula operavano dei committenti europei di artisti indiani, per altro verso quella corte divenne un richiamo straordinario per gli artisti europei, soprattutto britannici. Alcuni anni prima l'artista inglese Tilly Kettle aveva eseguito durante un soggiorno a corte alcuni ritratti per Shuja ud-Daula, quando Gentil era ancora nel regno di Awadh⁴⁰⁶. Visto il successo ottenuto da Kettle il quale aveva lavorato per solo un anno per conto del *nawab*, la cerchia di artisti locali incominciò a manifestare forme di competizione e gelosia nei confronti dell'artista straniero. In certi dipinti gli artisti di Lucknow si ispirarono liberamente all'opera del pittore inglese e questo è visibile soprattutto in alcuni ritratti miniati di Shuja ud-Daula (figg. 16, 17).

Gli artisti di Lucknow rimasero dunque colpiti dai modelli figurativi europei e cercarono addirittura di imitarli, in una feconda competizione tra due culture, sforzandosi soprattutto di riprodurre, con risultati alterni, lo

⁴⁰⁶ Cfr. MILDRED ARCHER, *India and British Portraiture, 1770-1825*, London, Sotheby's, Parke Bernet Publications, 1979, pp. 64-179 e 179-203. Cfr. MORNA O'NEILL, *Company Culture, British Artists and the East India Company 1770-1830: October 16, 2003-January 11, 2004*, Yale Center for British Art, New Haven, 2003, no. 8.

stile prospettico della composizione pittorica (figg. 16-17). Da quel momento in poi essi avrebbero introdotto la moda del gusto europeo presso i sovrani locali, una pratica in precedenza meno diffusa.

L'artista occidentale che forse più di tutti ebbe modo di rappresentare il mondo "ibrido" della corte di Lucknow fu però Johan Zoffany, pittore di origine tedesca ma naturalizzato inglese.



Figg. 16 e 17. A sinistra: Yale, Paul Mellon Centre for British Art: Tilly Kettle, ritratto di Shuja ud-Daula eseguito dall'artista britannico su commissione del *nawab*, olio su tela, 1772, 139 x 116.2 cm (Yale, Mellon Centre)

A destra: San Francisco, Museum of Fine Arts: Mihr Chand (attr.), ritratto miniato di Shuja ud-Daula dopo quello di Tilly Kettle, acquerello opaco con inserti dorati, 1780, 450 x 613 mm (courtesy MFA).

Anche in questo caso sarebbe facile definirlo con il termine "orientalista", vista la sua spiccata fascinazione per l'esotico⁴⁰⁷. Ma un suo celebre dipinto getta una luce del tutto particolare e personale su quel mondo cosmopolita che presto sarebbe scomparso e su quello scambio così particolare tra due culture. Si tratta di un dipinto eseguito su committenza europea.

Il Combattimento dei galli del colonnello Mordaunt (fig. 18) venne composto da Zoffany tra il 1784-86 mentre l'artista viaggiava in India su incarico del Governatore del Bengala Warren Hastings. Questo dipinto, oggi

⁴⁰⁷ Cfr. NATASHA EATON, *Colour, Art and Empire: Visual Culture and the Nomadism of the Representation*, London, I. B. Tauris, 2013, p. 26.

alla Tate Gallery di Londra, offre uno spaccato di massima raffinatezza e eccentricità della Lucknow dell'epoca di Asaf ud-Daula.

Nel dipinto compaiono personaggi che abbiamo avuto modo di vedere in precedenza ma ve ne sono anche altri di nuovi. La scena presenta molti attori ed è variamente composita. Vi è in atto una sfida tra il gallo di un dignitario europeo e quello del regnante indiano, contesa che implica una scommessa monetaria. I due galli stanno combattendo animatamente. Mentre il colonnello Mordaunt, figlio illegittimo del Duca di Peterborough e incaricato speciale del *nawab* per gli intrattenimenti di corte se ne sta in piedi in abito e *redingote* bianca gesticolando con un certo vigore, Asaf ud-Daula risponde accondiscendente alle sue provocazioni. Il *nawab* viene qui rappresentato da Zoffany in maniera piuttosto caricaturale evidenziando la sua scarsa forma fisica e la figura appesantita dagli eccessi culinari. Claude Martin è un personaggio importante, come vedremo in seguito, ed è anche lui presente nella miniatura di Parigi e ne sta invece seduto su un divano con i cuscini bianchi con le gambe accavallate, indossando la sua giubba rossa con i gradi dorati⁴⁰⁸.

Questo dipinto offre un interessante esempio di come almeno fino agli anni '70 e '80 del XVIII secolo europei e indiani vivessero (almeno occasionalmente) in un'armonia reciproca, accentuata dallo scambio partecipativo dei rituali culturali e sociali⁴⁰⁹. Lo stesso Zoffany ha scelto qui di autoritrarsi, vestito di bianco, mentre è seduto sulla destra del dipinto con il braccio appoggiato alla sedia e con un'aria un po' annoiata.

Il quadro rivela il microcosmo culturale di un mondo esotico in cui, come ha sottolineato Maya Jasanoff, si potevano facilmente creare dei ponti e superare le barriere culturali (*bridge the boundaries*)⁴¹⁰. Questo stanno facendo i protagonisti del quadro mentre prendono parte con interesse misto a stupore a una consuetudine poco conosciuta quanto disprezzata in Inghilterra. Alcuni personaggi sono direttamente coinvolti, mentre altri semplicemente osservano con atteggiamento distaccato. Tutti gli europei presenti stanno in un certo senso "colonizzando" l'India e la sua cultura, ma

⁴⁰⁸ Cfr. JASANOFF, *Edge of Empire...* cit. p. 59.

⁴⁰⁹ Cfr. PENELOPE TREADWELL, *Johan Zoffany: Artist and Adventurer*, London, Paul Holberton, 2009, p. 355.

⁴¹⁰ Cfr. JASANOFF, *Edge of Empire...* cit. p. 59.

lo stanno facendo in maniera riluttante e rilassata, prendendo parte a un'usanza particolarmente popolare nell'Asia meridionale e del sud-est. Lo spettatore è qui coinvolto in molteplici interpretazioni che corrispondono a diverse "letture" del dipinto.

La scena della lotta dei galli può infatti offrire un'analogia alla lotta tra uomini. Secondo una spiegazione di tipo antropologico, essa può risultare un atto più o meno latente di conquista o di convivenza partecipativa tra due culture. Come è stato sottolineato dall'antropologo americano Clifford Geertz nel suo studio sui combattimenti dei galli nell'isola di Giava, questo tipo di usanza ha sempre costituito un passatempo che poteva collegare le *élites* di governo con il popolo⁴¹¹.



Fig. 18. Londra, Tate Gallery: Johan Zoffany, *Il combattimento dei galli del colonnello Mordaunt* 1784-86, Olio su tela, 1039 x 1500 mm (courtesy Tate Gallery).

⁴¹¹ Cfr. CLIFFORD GEERTZ, *Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight* in "Daedalus" 101, 1, (1972), pp. 1-37.

Vi è inoltre una forte identificazione antropologica, nonché sessuale, tra il gallo e l'uomo e in questo gioco violento la virilità di entrambi viene messa in discussione durante un combattimento dagli esiti incerti⁴¹². Nel suo articolo *Deep Play*, un saggio classico dell'antropologia contemporanea, Geertz ha interpretato un'esperienza vissuta da osservatore partecipante durante un soggiorno indonesiano negli anni '70⁴¹³. Alcuni spunti della sua riflessione sono ancora oggi attuali e stimolanti per ulteriori commenti, applicabili al quadro di Zoffany.

Non sembra qui un caso, se si osserva un dettaglio del dipinto, che il gallo del *nawab* Asaf ud-Daula stia perdendo il *match* contro quello del colonnello Mordaunt. Il *nawab* era conosciuto per la sua omosessualità e impotenza, tanto che lo stesso governatore Warren Hastings lo aveva descritto più volte nei suoi dispacci come un individuo che già a ventisei anni era completamente abbandonato alla lussuria e ad ogni tipo di piacere.

In questo caso, se il gallo di Mordaunt stava per sconfiggere quello del *nawab*, si può riconoscere un'allusione propagandistica inglese alla virilità del militare, contrapposta all'impotenza del sovrano indiano abbandonato alla decadenza e al lusso del suo rango e della sua corte formata dai mille servitori, artisti e poeti⁴¹⁴. È questo un aspetto che Zoffany scelse di enfatizzare, proprio perchè il quadro era stato commissionato da Hastings, governatore britannico del Bengala. Una committenza fortemente influenzata da un atteggiamento coloniale e di superiorità culturale.

⁴¹² I curatori della Tate Britain dopo l'acquisizione e il restauro del dipinto hanno evidenziato alcuni dettagli piuttosto espliciti che aggiungono una dimensione nuova alle interpretazioni in questa chiave del dipinto il quale doveva essere voluto così proprio da Hastings come scherzo volto a schernire il *nawab*. In questo senso la fruizione del dipinto sarebbe stata circoscritta al suo entourage inglese. Cfr. la scheda museale della Tate Britain a cura di Terry Riggs (1997): <http://www.tate.org.uk/art/artworks/zoffany-colonel-mordaunts-cock-match-t06856>.
Per un'ulteriore interpretazione, cfr. ARCHER, *India and British Portraiture...* pp. 130-177.

⁴¹³ Cfr. GEERTZ, *Deep Play...* p. 22. In particolare la seguente citazione: «The more a match is:

1. between near status equals (and/or personal enemies)
2. between high status individuals

[...]

The deeper the match:

1. the closer the identification of cock and man
3. the greater the emotion that will be involved and the more the general absorption in the match». Ivi, cit. p. 22.

⁴¹⁴ Cfr. GRISELDA POLLOCK, *Cockfights and Other Parades: Gesture, Difference, and the Staging of Meaning in Three Paintings by Zoffany, Pollock, and Krasner* in "Oxford Art Journal" 26 (2003) n°2, pp. 143-165, in particolare pp. 143-145 e p. 160.

Secondo la studiosa Griselda Pollock, il dipinto fornisce infine una messa in scena del tutto originale dei rituali maschili di un'epoca e di una regione indiana connotata da imperialismo, crisi dinastiche e sconvolgimenti di potere⁴¹⁵. Il dipinto sembra fondarsi su una serie di dicotomie e pare proprio che Zoffany abbia organizzato la sua struttura attraverso un asse di divisione culturale (indiani vs inglesi e, nel dettaglio, *nawab* vs il colonnello Mordaunt). Non sembra un caso che nella scena gli indiani siano tutti disposti a sinistra mentre gli inglesi a destra.⁴¹⁶ "Scontro di civiltà" (secondo Huntington) oppure messa in scena di un'armonia reciproca, sono due delle interpretazioni possibili, e non si esclude qui la convivenza di entrambe con una certa ambiguità⁴¹⁷.

Se si ritengono valide tali riflessioni, da questo dipinto risulta sempre più evidente che negli anni '80 del XVIII secolo vi era in corso un cambio di atteggiamento tra gli europei in India. Si stava però anche stabilendo una convivenza di atteggiamenti. In questo senso entrambi gli stili di vita degli occidentali trovavano espressione, sia quello del "Moghul Bianco" ovvero del "colonizzatore riluttante", sinceramente affascinato dall'India e dalle sue culture ma costretto dagli ordini dei superiori alla conquista, sia quello del "colonizzatore convinto", persuaso della propria supremazia culturale e dunque per nulla interessato alla cultura indiana se non in un'ottica di sfruttamento e sottomissione.

Questa situazione sarebbe mutata con l'ulteriore espansione della East India Company nel territorio indiano e con le progressive annessioni e conquiste a cavallo tra il XVIII e XIX secolo. Tali cambiamenti politici avrebbero però prodotto anche dei risultati fondamentali e particolarmente originali per la committenza artistica europea e per le fasi di cambiamento del suo paradigma (vd., *ultra*, capitolo 5).

⁴¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 159.

⁴¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 158.

⁴¹⁷ Espressione a mio avviso controversa e reazionaria dal punto di vista metodologico utilizzata dall'accademico americano nella sua opera sullo "scontro delle civiltà", cfr. SAMUEL P. HUNTINGTON, *The Clash of Civilizations?: The Debate*, Foreign Affairs, New York, 1996.

Claude Martin è anche lui presente nel dipinto di Zoffany. La sua persona rappresenta un altro tipo di atteggiamento presente nella medesima epoca (fig. 19). Martin fu certamente un personaggio proto-coloniale nei confronti dell'India ma che fece propri anche altri tipi di atteggiamenti. Egli non divenne celebre per essersi fatto influenzare dai costumi locali e dalla cultura indiana, come il suo amico e collega Antoine Polier, ma fu ugualmente una personalità dagli interessi multiformi, dallo spiccato e spregiudicato senso degli affari, un carattere più vicino all'Illuminismo continentale che all'atteggiamento ibrido.

Martin era forse l'europeo più in vista nell'*élite* di Lucknow. Da disertore dell'esercito francese entrato nei ranghi dell'East India Company egli costruì una carriera di grande prestigio, grazie alla sua abilità di investitore tanto da diventare uno degli occidentali più ricchi di tutta l'India una volta arrivato a Lucknow⁴¹⁸. Fu un committente di artisti locali, ma un committente interessato a una tipologia completamente diversa di immagini. La particolarità delle rappresentazioni fatte eseguire da lui proponevano infatti alcune novità che erano apparse in India a seguito dell'influenza britannica.

Tra gli anni '70 e '80 del Settecento si era infatti diffuso nelle zone dell'India settentrionale uno stile figurativo commissionato da europei ad artisti indiani molto diverso rispetto alle epoche precedenti. Esso imitava l'accuratezza delle illustrazioni di storia naturale e gli studi delle scienze del tempo. Attraverso immagini realistiche, che riprendevano le illustrazioni scientifiche di zoologia e botanica eseguite dagli artisti europei, si cercava di offrire una rappresentazione il più fedele possibile all'ambiente osservato.

Anche questi dipinti naturalistici rientrano nel genere *Company School*, ma occorre sottolineare che questi *Company Paintings* vennero eseguiti da artisti indiani istruiti secondo le più avanzate tecniche ad acquerello europee. Questo stile il più possibile fedele al reale ebbe una diffusione più compiuta nelle zone in cui la presenza britannica si era fatta particolarmente presente, quindi a Calcutta, nel Bengala e a Patna.

⁴¹⁸ Per Claude Martin e la sua biografia si veda soprattutto il testo fondamentale di: ROSIE LLEWELLYN JONES, *A Very Ingenious Man: Claude Martin in Early Colonial India*, New Delhi, Oxford University Press, 1999.



Fig. 19. Lucknow, La Martinière College, Busto in marmo di Claude Martin (XVIII secolo), Foto di G. Dubbini (marzo 2016).

Sotto il governo di Warren Hastings alcuni alti dignitari inglesi si dedicarono allo studio della storia naturale e al patrocinio di questa tipologia pittorica elaborata da artisti locali. Tra i più attivi risultavano sir Elijah Impey e sua moglie, lady Mary Impey, i quali avevano fatto costruire nella loro residenza giardini tropicali, serre, recinti per animali e una *menagerie*.

Tra il 1777 e il 1782, i coniugi Impey commissionarono più di trecento dipinti di soggetto zoologico e botanico⁴¹⁹. L'attenzione degli Impey era rivolta soprattutto alle specie più rare di fauna tropicale. L'interesse dei committenti è rivolto quindi più al sistema di classificazione del mondo naturale di Linneo piuttosto che all'etnografia. Questa tendenza però era perfettamente in linea con il loro tempo e con l'interesse culturale inglese di quel periodo, per molti aspetti più scientifico che umanistico.

L'epoca di Claude Martin e degli Impey vide infatti la diffusione globale delle spedizioni scientifiche. Dal Pacifico, con i viaggi del capitano Cook, patrocinati dalla Royal Society di Sir Joseph Banks, all'India, collezionare esemplari di flora e di fauna raccolti *in loco* contribuiva alla

⁴¹⁹ Cfr. ARCHER, *Company Paintings...* cit., pp. 96-97;

diffusione della conoscenza empirica. Questa raccolta multidisciplinare di dati scientifici andava di pari passo con la formazione dell'Impero britannico. Riportare specie e rappresentazioni artistiche fedeli ed estremamente accurate delle medesime rientrava nelle precise istruzioni che l'Ammiragliato britannico aveva fornito a James Cook per le sue spedizioni oceaniche⁴²⁰. In quel caso però gli artisti erano europei.

Nel 1775, mentre Cook stava compiendo il suo terzo giro intorno al mondo, riportando in patria una mole straordinaria di informazioni naturalistiche, geografiche e scientifiche, il governatore del Bengala Warren Hastings aveva organizzato la prima spedizione diplomatica britannica nel regno himalayano del Bhutan⁴²¹. Uno degli ordini di Hastings al comandante della spedizione, George Bogle, era quello di riportare a Calcutta delle specie interessanti da quel paese, possibilmente esemplari completamente sconosciuti⁴²². Lo stesso fenomeno dei viaggi di scoperta stava avvenendo dunque in India. Questo era però caratterizzato da un'ulteriore sperimentazione culturale e stilistica, se si pensa che l'esecuzione delle tavole naturalistiche veniva affidata ad artisti indiani, addestrati da disegnatori europei alle tecniche pittoriche più recenti.

A Calcutta tra gli anni '70 e '80 del Settecento i coniugi Impey si erano fatti dunque portatori di una nuova tendenza "ibrida" di rappresentazione, vicina al sistema empirico dell'Illuminismo ma con l'utilizzo di abili miniaturisti locali, come Shaikh Zayn al-Din, Bhavani Das e Ram Das. Anche nel regno di Awadh gli europei furono spinti da interessi simili e tra questi Claude Martin fu il più eminente.

Nella storia delle collezioni di arte indiana, e in particolar modo in quelle di dipinti commissionati dagli europei di unica importanza sono quelle accumulate dai residenti stranieri di Lucknow e Faizabad nella seconda metà

⁴²⁰ Cfr. JAMES COOK, *Il Viaggio della "Resolution" e dell'"Adventure", 1772-1775. Giornali di Bordo*, Vol. 2, Tea, Milano, 1994, p. 69.

⁴²¹ È curioso ricordare come Johann Zoffany avrebbe dovuto partecipare alla terza spedizione di Cook nel Pacifico in qualità di artista di bordo (*draughtsman*). Egli alla fine rifiutò per quello che riteneva un migliore impiego, l'incarico di Warren Hastings in India e alla corte di Awadh in particolare.

⁴²² Cfr. ARCHER, *Company Paintings...* cit. p. 98.

del XVIII secolo. La collezione di Martin è tra quelle più significative⁴²³. Analizzata a fondo da uno studioso inglese⁴²⁴, la collezione si è arricchita recentemente di un esemplare apparso sul mercato, acquistato dallo storico William Dalrymple il quale mi ha permesso di ammirare il dipinto nella sua casa di Londra, a Chiswick, offrendomi lo spunto per una nuova riflessione su questa tipologia di immagini (fig. 20).

Gran parte degli acquerelli di storia naturale eseguiti per Claude Martin sono stati dispersi. La tavola zoologica della collezione Dalrympe (fig. 20) rappresenta un cobra indiano (nome scientifico *Naja naja*) assieme alle relative sezioni anatomiche in una magnifica ed accurata esecuzione. Il rettile viene qui dipinto nell'atto di ergersi; mentre in basso a sinistra vengono illustrati dettagli del teschio e delle fauci, accanto al numero '609' che corrisponde alla numerazione della tavola in caratteri persiani *nastaliq*.

La collezione originale di Claude Martin comprendeva 658 tavole illustrate di uccelli, 600 di piante e 606 di rettili, insieme a una cospicua serie di disegni di mammiferi. A differenza delle immagini commissionate per lady Impey, per il marchese Wellesley e per il chirurgo scozzese Francis Buchanan-Hamilton, che sembra avessero un'influenza stilistica derivata dai tessuti cinesi, l'artista indiano incaricato da Claude Martin sembra aver utilizzato un "formato" enciclopedico senza dubbio europeo. Questo formato trova la propria ispirazione nelle tavole ornitologiche del conte Buffon, nella sua opera in dieci volumi sugli uccelli pubblicata tra il 1771 e il 1786⁴²⁵.

Fu proprio dopo una visita di lady Impey a Lucknow, tra il 1781-82, che Martin incominciò a interessarsi, seguendo la sua vocazione illuminista di poligrafo, alla catalogazione e rappresentazione di specie naturali. Il suo straordinario interesse condusse alla formazione di una delle più celebri collezioni zoologiche e naturalistiche.

Dopo la morte di Martin, nel 1800, la sua collezione fu distribuita in alcuni istituti per l'educazione infantile, tra Lucknow, Calcutta e Lione. I suoi

⁴²³ Cfr. LUCIAN HARRIS, *The Exploration of Nawabi Culture by European Collectors in 18th century Lucknow*, in Rosie Llewellyn-Jones (a cura di), *Lucknow Then and Now*, Mumbai, Marg Publications, 2003, pp. 105-119.

⁴²⁴ Cfr. WILLIAM CHUBB (a cura di), *The Lucknow Menagerie: Natural History drawings from the Collection of Claude Martin (1735-1800)*, London, Hobhouse, 2001.

⁴²⁵ Cfr. GEORGE LOUIS LECLERC COMTE DE BUFFON, *Histoire Naturelle des Oiseaux. Tome Premier*, 9 Voll., Paris, Imprimerie Royale, 1770-83.

dipinti sono estremamente rari perché durante la grande rivolta del 1857 i palazzi patrizi di Lucknow vennero distrutti e con loro la maggior parte delle preziose tavole tassonomiche presenti nelle biblioteche⁴²⁶.

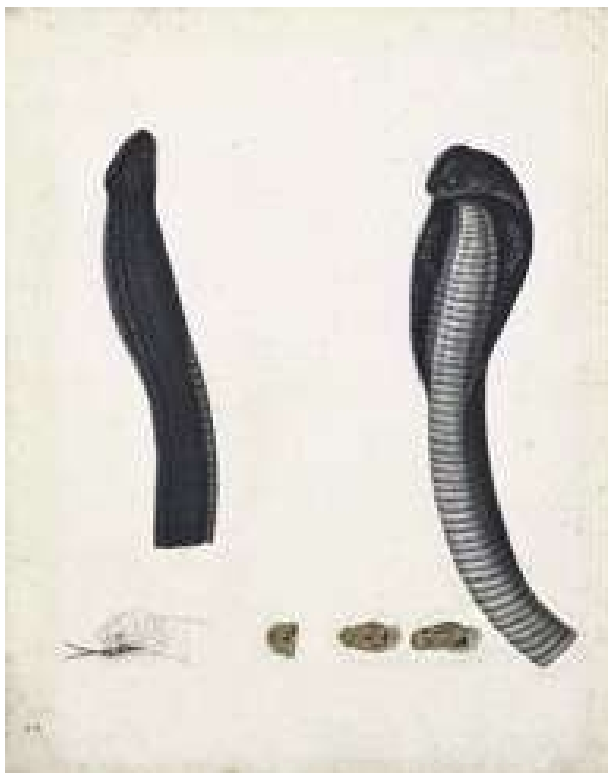


Fig. 20. Londra, Chiswick, coll. Dalrymple: anonimo artista indiano del XVIII secolo per Claude Martin, Il cobra del Colonnello Claude Martin, Lucknow, Awadh, acquerello su carta 1775-1785, 47.7x37.5 cm, (Courtesy William Dalrymple).

Appare chiaro che in pieno Secolo dei Lumi l'immagine dell'India a committenza europea si formò attraverso modalità originali. Nel corso degli eventi politici presi in considerazione, in un tale momento di crisi della società indiana, si era instaurata un'*élite* di europei, formata da ex-mercenari che erano diventati militari di carriera ai massimi livelli.

Questi inglesi e francesi, spinti dalla rivalità per il dominio politico-militare del Subcontinente, si erano trovati coinvolti nelle dinamiche culturali e artistiche indiane. Erano arrivati nel paese con i propri eserciti, a differenza dei viaggiatori indipendenti del Seicento che giungevano come

⁴²⁶ Questi fatti mi sono stati resi noti da Dalrymple in una comunicazione personale.

mercanti, gioiellieri e medici. La loro committenza artistica è evidentemente legata alle nuove e in certo senso più moderne scelte nella rappresentazione, le quali rimandano alla diffusione di idee progressiste nel contesto dell'indagine empirica e delle scienze sia naturali sia antropologiche sia naturalistiche, botaniche o zoologiche. Certamente vi furono molte differenze rispetto ai "libri" di Nicolò Manucci e al suo atteggiamento di committente.

Oltre a queste caratteristiche, immagini come quelle commissionate da Gentil forniscono ai posteri un punto di vista multifaccettato. Da un lato offrono un *continuum* con la rappresentazione didascalica precedente proponendo però, considerata la diffusione capillare in Europa e nelle colonie dell'*Encyclopédie*, una tendenza appunto "enciclopedica", senza trascurare però un punto di vista personale legato in maniera indissolubile all'individuo e alle sue forme e modi di appartenenza.

Durante il regno "illuminato" e culturalmente florido di Warren Hastings la East India Company rivelò però anche la sua rapacità e questo risultò evidente sia nella politica, nell'economia e nelle conseguenze storico-artistiche. Come ha sottolineato lo storico britannico Niall Ferguson, sotto il suo governatorato tra il 1770 e il 1785 il valore delle azioni della Compagnia stava letteralmente precipitando in un processo che portò nel 1785 suo *impeachment* per corruzione ed estorsione⁴²⁷. Tra gli avversari di Hastings il più agguerrito fu il celebre Edmund Burke che lo accusò di aver commesso in India crimini contro l'umanità⁴²⁸.

Lo accuso in nome della nazione inglese di cui ha macchiato l'antico onore. Lo accuso in nome del popolo dell'India di cui ha calpestato i diritti e del cui paese ha fatto un deserto. E in nome della stessa natura umana, in nome di entrambi i sessi, di ogni età di ogni rango sociale ⁴²⁹.

⁴²⁷ Cfr. NIALL FERGUSON, *Empire: How Britain Made the Modern World*, London, Allen Lane, 2003, tr. it. Milano Mondadori, 2007, pp. 17-57.

⁴²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 53-54. Risuonano nelle parole di Burke quelle ancora più celebri di Tacito.

⁴²⁹ *Ivi*, p. 55.

Queste furono le parole di Burke al tribunale d'accusa ma, nonostante le gravi imputazioni, Hastings riuscì dopo sette interminabili anni di processo a risultare alla fine assolto.

Durante il suo regno si percepisce chiaramente il volto da «Giano bifronte» dell'impero britannico d'India, come lo ha definito Torri⁴³⁰. Da un lato responsabile di esproprio e di violenza, dall'altro portatore di cultura, tecnica e di comprensione culturale con per esempio la fondazione della Asiatic Society of Bengal e l'avvio pionieristico degli studi sull'indologia e sull'induismo.⁴³¹

Sotto il governatorato di Hastings gli eruditi europei dell'Età della Ragione che frequentavano la Asiatic Society of Bengal vedevano la civiltà indiana come qualcosa di sconosciuto, una civiltà dalla purezza arcadica, viva dinnanzi ai loro occhi, che si identificava nei racconti orali dei *pandit* - i saggi hindu - che facevano conoscere agli europei i più antichi testi della cultura indiana⁴³². I *pandit* avevano un ruolo fondamentale perchè potevano permettere ai loro discepoli britannici un vero apprendistato sulle lingue, usi, costumi e religioni locali e sistemi di leggi. Personaggi straordinari quanto celebri come Sir William Jones, un giudice della corte suprema di Calcutta, ebbero così modo di eseguire delle pionieristiche traduzioni⁴³³.

Dalla fondazione della Asiatic Society of Bengal in poi e con il progresso degli studi del Sanscrito, Fort William a Calcutta divenne l'epicentro degli studi orientali in particolar modo nel periodo della cosiddetta "decade del fondatore" tra il 1784 e il 1794, quando Jones ebbe modo di pubblicare le sue traduzioni della poesia persiana e sanscrita⁴³⁴.

Vale la pena infine riportare quello che ha scritto la grande studiosa americana dell'Induismo Wendy Doninger. Le sue appaiono parole particolarmente rivelatrici che spiegano brillantemente le categorie sociali della colonizzazione britannica.

⁴³⁰ TORRI, *Storia dell'India...* cit. p. 388.

⁴³¹ Cfr. PETER J. MARSHALL, *The British Discovery of Hinduism in the Eighteenth Century*, London, Cambridge University Press, 1970, pp. 184-191, in particolare p. 257.

⁴³² Cfr. DALRYMPLE, *White Mughals...* cit. pp. 40-41.

⁴³³ Cfr. *ibidem*.

⁴³⁴ Cfr. OM. P. KEJARIWAL, *The Asiatic Society of Bengal and the Discovery of India's Past, 1784-1838*, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 29-75. Per una biografia recente di William Jones: cfr. MICHAEL J. FRANCKLIN, *Orientalist Jones: Sir William Jones, poet, lawyer and linguist, 1746-1794*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

I colonizzatori inglesi della prima ondata non hanno bisogno di alzare complesse barriere che li tengano separati dalla gente dell'India per poter conservare, o costruire, la propria identità. Sanno chi sono: inglesi con il diritto di governare dato da Dio. Gli studiosi di questo periodo, i primi orientalisti, hanno una curiosità autentica per l'India e sono aperti alla possibilità che la sua civiltà abbia qualcosa di valore da insegnare [...] Gli uomini della Compagnia delle Indie Orientali in questo periodo hanno spesso una visione romantica del luogo; imparano le lingue locali e si assimilano ai nativi in vari modi, adottando gli abiti locali (vesti e turbanti) e arredando le proprie case con tessuti e mobili indiani ⁴³⁵.

Questi personaggi citati dalla studiosa resero unica la committenza di artisti indiani nel Settecento inoltrato. Essi appartenevano a quella generazione che Doninger ha descritto come la «prima ondata» di europei in India: quella dei «conservatori e orientalisti»⁴³⁶. Furono gli artefici della creazione di uno «sguardo ibrido» più duttile ed efficace per interpretare l'India di quel tempo e per rappresentarne in maniera adeguata le forme espressive. Con il volgere del Settecento queste dinamiche storiche sarebbero cambiate e nuove «ondate» di europei si sarebbero riversate nel Subcontinente creando i presupposti per ulteriori e importanti conseguenze artistiche e culturali.

Ancora una volta in Tvetan Todorov si può trovare la risposta a questa ulteriore fase di accelerazione del colonialismo e al mutato atteggiamento degli europei in India, aprendo una prospettiva inedita. Le sue riflessioni sulla conquista dell'America appaiono estremamente attuali anche in questo contesto e soprattutto consentono di interpretare lo scenario coloniale da un punto di vista antropologico e filosofico. Scrive Todorov,

La scoperta dell' «io» attraverso i «loro» che vi abitano è accompagnata dall'affermazione, ben più allarmante, della scomparsa dell' «io» nel «noi», tipica dei regimi totalitari. L'esilio è fecondo se si appartiene contemporaneamente a due culture, senza identificarsi con nessuna di esse; ma se l'intera società è una società di esiliati, il dialogo delle culture cessa⁴³⁷.

⁴³⁵ DONINGER, *Gli Indù...* cit. p. 651.

⁴³⁶ Ivi, p. 648.

⁴³⁷ TODOROV, *La Conquista dell'America...* cit. p. 304.

Alla luce di questa prospettiva se interpretiamo la condizione degli europei in India, soprattutto quella degli inglesi, possiamo osservare un'interessante e drammatica trasformazione. Nell'India sempre più dominata dagli europei si stava costituendo una nuova e mobile società governata da un'*élite* composta da esiliati. La dicotomia tra indiani e britannici stava diventando sempre più accentuata e la formazione di un impero coloniale in quella regione dell'Asia stava ora assumendo i caratteri inquietanti di uno stato totalitario. Riprendendo quello che ha scritto Todorov, il "dialogo tra le culture" si stava ormai eclissando.

Vi furono però nei primi decenni del XIX secolo alcune eccezioni degne di nota (vd., *ultra*, capitolo 5).

CAPITOLO 4

Foscarini, Grisellini e Manucci: il restauro della Sala dello Scudo di Palazzo Ducale e le immagini dell'Asia (1760-1763).

Risulta ora necessario spostare l'attenzione dagli sconvolgimenti politici e artistici del Settecento indiano al contesto europeo e in particolare alla Venezia dell'Illuminismo. Questo consente di approfondire alcuni aspetti riguardanti la committenza e la rappresentazione dell'India in relazione agli spazi del potere veneziano e all'influenza dell'opera di Manucci nella lunga durata. Si cercherà così di mettere in luce un quadro più completo e globale dei rapporti tra artisti, committenti, eventi politici e percezione dell'esotico durante una fase cruciale della storia della Repubblica.

Nella seconda metà del XVIII secolo una serie di eventi di grande importanza videro impegnati uomini di cultura e gestori della cosa pubblica nella rappresentazione artistica degli spazi del potere. Una rappresentazione caratterizzata da un marcato interesse per la descrizione geografica del mondo. Quest'operazione culturale ebbe il suo epicentro simbolico in Palazzo Ducale, luogo emblematico e sede del potere centrale della Repubblica. Venne compiuta nel corso di pochi ma intensi anni (1760-63) per iniziativa di due personaggi illustri che stabilirono un proficuo confronto tra le loro originali idee. Queste ci appaiono oggi come lo specchio di un'epoca straordinaria e particolarmente "connessa" nelle relazioni tra Europa e India. Un'epoca che guardava al passato e ai trascorsi veneziani nel Subcontinente con nostalgia e ammirazione.

Nella seconda metà del XVIII secolo Venezia non era certamente all'apice della propria influenza politica, economica e strategica come lo era stata nei secoli precedenti. Di questo erano consapevoli i vertici di governo della Serenissima, i quali però erano particolarmente aggiornati sugli eventi storici a loro contemporanei.

Un episodio della committenza veneziana relativo alla conoscenza geografica dell'Asia permise una riflessione sul ruolo di Venezia e del suo

destino storico in relazione al potere politico. Permetterebbe inoltre una migliore comprensione della committenza di Manucci in India attraverso il ritorno e la ricezione della sua opera a Venezia.

In questo senso l'analisi del restauro della Sala dello Scudo in Palazzo Ducale assume un particolare significato. Fu un'impresa realizzata dal doge Marco Foscarini e dal geografo Francesco Grisellini con attenzione al contesto storico internazionale e all'Asia nel periodo segnato dalla Guerra dei Sette Anni, il primo vero conflitto europeo su scala globale⁴³⁸.

In questo contesto gli "echi" della committenza artistica europea in India ritornarono a Venezia e vennero fatti propri da un'*élite* di governo e dalle sue istituzioni. Vediamo qui di seguito come.

Durante il "Secolo dei Lumi" gli intellettuali veneti avevano cercato più volte di riflettere sui cambiamenti e sulle possibili strade da percorrere per risolvere alcune questioni di cruciale importanza. Salvare la Repubblica dalla stagnazione e dal declino divenne il *leitmotiv* dei dibattiti politici in quegli anni, con rilevanti ricadute culturali.

L'ampio e complesso dibattito sulla decadenza di Venezia nell'ambito del commercio internazionale, negli affari domestici ed esteri, fino agli eventi del 1797, per alcuni studiosi rimane ancora oggi aperto⁴³⁹. Certamente il ruolo di Venezia nel Mediterraneo orientale e in Asia era profondamente cambiato, anche se la Repubblica per alcuni versi "resisteva" nei suoi commerci⁴⁴⁰. Come ha sottolineato Marino Zorzi, è cosa notevole che persino nel 1796, a un anno dalla caduta della Repubblica, l'ultimo console di Aleppo in Siria fornisse notizie sull'arrivo dell'ultima *muda*

⁴³⁸ VITTORIO VIDOTTO e RENATA AGO, *Storia Moderna*, Roma, Laterza, 2004, cit. p. 191.

⁴³⁹ Cfr. MARINO ZORZI, *I Francesi in Italia e la Fine dello Stato Veneto*, in *Atti del Convegno di Nozza di Vestone 10 maggio 1997*, Brescia, 1997.

⁴⁴⁰ Cfr. LUCIANO PEZZOLO, *The Venetian Economy*, in *A Companion to Venetian History 1400-1797*, a cura di Eric Dursteler, Leiden - Boston, Brill, 2013, pp. 255-289. Quest'opera aggiornata contiene una vastissima bibliografia specialistica sulle questioni storico-economiche globali di Venezia nel periodo preso in considerazione.

veneziana: una carovana che proveniva dalla Persia carica di merci indiane⁴⁴¹.

Ma se si tralasciano gli aspetti concernenti il ristagno economico e i «declini relativi»⁴⁴², questioni storico-economiche complesse (che richiederebbero qui una troppo ampia e forse fuorviante trattazione), si può affermare che a Venezia nel XVIII secolo non vi fu crisi nell'ambito della cultura e delle arti. L'«Illuminismo veneto» vantò alcuni illustri esponenti che erano in contatto con gli ambienti culturali più avanzati nell'Europa del tempo⁴⁴³.

Dopo questa premessa è bene procedere con ordine e analizzare i personaggi che contribuirono a questi sviluppi.

Marco Foscarini era un membro illustre dell'aristocrazia senatoria veneta⁴⁴⁴. Egli rappresentò per molti versi un'eccezione a differenza di molti suoi predecessori⁴⁴⁵. Fu un raffinato statista. Fu inoltre un uomo di cultura estesa a tutte le «forme» dell'Illuminismo: dalla politica alla geografia, allo studio della natura e dell'uomo, alla letteratura. La sua conoscenza spaziava dai manoscritti dei viaggiatori veneziani alle Indie orientali ai processi chimici più oscuri, come l'ossidazione del corallo rosso tropicale, tema con

⁴⁴¹ Cfr. MARINO ZORZI, *Venezia e i Paesi Lungo la Via della Seta nelle Raccolte della Biblioteca Marciana*, in *Le Vie della Seta e Venezia*, a cura di Giovanni Curatola e Maria Teresa Rubin de Cervin, Roma, Leonardo De Luca, 1990, p. 69.

⁴⁴² Questa definizione è stata utilizzata da MASSIMO COSTANTINI, *Commercio e Marina, Il Mediterraneo all'inizio del XVIII secolo*, in *Storia di Venezia. Dalle Origini alla Caduta della Serenissima*, a cura di Pietro Del Negro e Paolo Preto, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1998, Vol. VIII, p. 555.

⁴⁴³ Quali opere fondamentali di riferimento sul tema, cfr: PAOLO PRETO, *L'Illuminismo Veneto*, in *Storia della Cultura Veneta 5/1 - Il Settecento-*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 1-45. Cfr. inoltre: FRANCO VENTURI *Settecento Riformatore. L'Italia dei Lumi, II, La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990.

⁴⁴⁴ Per la biografia di Marco Foscarini cfr: PIETRO DEL NEGRO, *Marco Foscarini*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 49, 1997, pp. 390-395 che è anche consultabile online alla stessa dicitura sul sito della Treccani al seguente link: [http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-foscarini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-foscarini_(Dizionario-Biografico)). Sulla sterminata produzione letteraria del Foscarini si veda la bibliografia contenuta in: MARCO FOSCARINI, *Necessità della Storia e della perfezione della Repubblica Veneziana*, a cura di Luisa Ricaldone, Milano, Franco Angeli Editore, 1983, pp. 67-82. Seguendo la sintesi bibliografica di Luisa Ricaldone si comprende che esiste un vasto corpus di manoscritti del Foscarini alla Hofbibliothek di Vienna. All'interno di questa raccolta vi è un'ampia sezione di codici riguardanti i viaggiatori veneziani, cfr. pp. 72-73. Come ha riportato Francis Haskell, questo è dovuto al fatto che l'intera biblioteca del Foscarini venne venduta durante il periodo austriaco al seguito del tracollo economico della famiglia veneziana e si trova ora a Vienna, a tal proposito cfr: FRANCIS HASKELL, *Mecenati e Pittori. Studio sui Rapporti tra Arte e Società Italiana nell'Età Barocca*, 1960 tr.it. Firenze, Sansoni, 1985, p. 397.

⁴⁴⁵ Come ha ricordato Andrea Da Mosto in un aneddoto interessante su Foscarini ma nell'epoca di Manin doge: «già quando [Manin] era salito sul trono, molto inquieta era la situazione interna della Repubblica per il sorgere delle nuove idee e per i dissensi sorti nello stesso patriziato e faceva prevedere tempi peggiori, che il Doge Marco Foscarini aveva preconizzato con le fatidiche parole: 'questo secolo dovrà essere terribile ai nostri figli e nipoti'». Cfr. ANDREA DA MOSTO, *I Dogi di Venezia nella Vita Pubblica e Privata*, Firenze, Giunti Martello, 1983, p. 538. Per la parte riguardante Foscarini cfr: IVI., pp. 496-510.

cui intratteneva i visitatori stranieri in interminabili conversazioni⁴⁴⁶. Se eccelleva nell'erudizione accademica poteva anche primeggiare nelle accese dispute politiche tra i gruppi riformisti e quelli conservatori. Era quindi un personaggio politico particolarmente dotato e complesso.

Come Francis Haskell ha sottolineato, la casata dei Foscarini era all'epoca la più facoltosa della Serenissima⁴⁴⁷. I Foscarini risiedevano nel loro palazzo dei Carmini e vantavano tra i loro membri mecenati e collezionisti di opere d'arte. Secondo lo studioso inglese la vera passione del futuro doge - chiave di lettura per comprendere il personaggio - era l'erudizione. In controtendenza rispetto agli altri patrizi veneti che in quegli anni abbellivano con affreschi le proprie ville di campagna, Foscarini collezionava libri rari e manoscritti, formando una magnifica biblioteca privata, oggi custodita all'Hofbibliothek di Vienna⁴⁴⁸.

Questo doge illuminato seppe mettere la conoscenza al servizio della politica. Come ha scritto Franco Venturi, egli riuscì a scalare i vertici del potere repubblicano, «come storiografo, come membro sempre più influente del Maggior Consiglio e finalmente, il 31 maggio 1762, come doge»⁴⁴⁹.

Il suo contributo culturale più importante per la cultura veneziana, per quanto riguarda lo studio dei viaggiatori in Asia nella prima età moderna, venne condensato in un'unica opera: *Della Letteratura Veneziana*. Il capolavoro storico-letterario di Foscarini, edito per la prima volta a Venezia nel 1752, rimasto incompiuto dopo la sua morte nel 1763, include una sezione sui viaggiatori veneti nell'età compresa fra il Medioevo e il finire del XVII secolo⁴⁵⁰.

Come è stato sottolineato da Piero Del Negro, ricollegandosi alle ricerche di Franco Venturi, *Della Letteratura Veneziana* contiene un pilastro

⁴⁴⁶ Per quanto riguarda le riforme economiche proposte da Foscarini negli anni precedenti al dogado vi era anche quella di incentivare la lavorazione del corallo proveniente dall'Oceano Indiano. Cfr. FOSCARINI, *Necessità della Storia...* cit. p. 60. Sul commercio settecentesco del corallo dall'Oceano Indiano al Mediterraneo con focus su Livorno in particolare, ma anche Venezia, cfr: FRANCESCA TRIVELLATO, *The Familiarity of Strangers. The Sephardic Diaspora, Livorno, and Cross-Cultural Trade in the Early Modern Period*, Yale, Yale University Press, 2009, pp. 224-232.

⁴⁴⁷ Cfr. HASKELL, *Mecenati e Pittori...* pp. 396-397

⁴⁴⁸ Cfr. Ivi., p. 397. Vedi nota n° 5, p. 397.

⁴⁴⁹ Cfr. ibidem

⁴⁵⁰ VENTURI, *Settecento Riformatore...* cit. p. 3. Per l'opera di Foscarini cfr. MARCO FOSCARINI, *Della Letteratura veneziana, Libri Otto di Marco Foscarini...Volume primo*, Padova, Stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfrè, 1752.

fondativo su cui l'intera opera poggia, ovvero «una visione più libera della ricerca storica come elemento indispensabile per affermare il diritto delle nazioni alla propria esistenza»⁴⁵¹.



Figg. 1 e 2. A sinistra: ritratto del doge Marco Foscarini (1696-1763), *Della Letteratura Veneziana*, Venezia, 1854.

A destra: ritratto del geografo Francesco Grisellini (1717-1787), situato sulla facciata del teatro Jacquard di Schio.

Come evidenziato da Gianfranco Torcellan, i migliori eruditi dell'epoca di Foscarini, tra i quali Apostolo Zeno e Gasparo Gozzi, contribuirono alla realizzazione dell'opera che aveva la virtù di «saldare strettamente l'erudizione alla politica, sulla scia di una tradizione rinascimentale che insisteva sui legami delle lettere coll'amministrazione dello stato»⁴⁵². Quella tradizione aveva radici molto antiche che si riallacciavano a quella cinquecentesca di Giovanni Battista Ramusio e Giacomo Gastaldi e di altri celebri viaggiatori veneziani nelle Indie orientali.

Tra il 1760 e il 1762 Foscarini ricoprì la carica di senatore, procuratore di San Marco e successivamente quella di doge, carica che mantene fino alla sua morte prematura nel marzo del 1763. Nell'ambito dei dibattiti storiografici sulla sua figura, emerge un ritratto di Foscarini più complesso: una figura in realtà poco aperta ai nuovi moti illuministi e poco

⁴⁵¹ Cfr. DEL NEGRO, *Marco Foscarini...*, cit. pp. 390-395.

⁴⁵² Cfr. PIERO DEL NEGRO e PAOLO PRETO, *Storia di Venezia, Vol. VIII, - L'ultima Fase della Serenissima*, Roma, Treccani, 1998, p. 49. Tale opera è consultabile anche online con la medesima dicitura al seguente link: [http://www.treccani.it/enciclopedia/l-ultima-fase-della-serenissima-introduzione_\(Storia-di-Venezia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-ultima-fase-della-serenissima-introduzione_(Storia-di-Venezia)).

incline alle riforme che sembravano indispensabili a salvare la Serenissima dall'opprimente immobilismo settecentesco⁴⁵³. «Lassar le cose come le sta», mantenendo però come finalità la salvezza della nazione, «l'autorità de la razon, de la storia e de le leggi»: questo potrebbe essere la sintesi del pensiero politico di Foscarini nei tormentati anni della "correzione" del 1761-62, nei quali si assistette a uno scontro generazionale tra "anziani" e "giovani" in una battaglia ideologica tra conservatorismo e riformismo⁴⁵⁴.

Anche nella politica estera si era scelto di non osare e la neutralità nei conflitti internazionali rimaneva per la Repubblica veneta l'unica strada da percorrere. L'analisi storica che Foscarini aveva fatto delle glorie della cultura veneziana venne però elevata a riflessione di grande importanza sul comportamento da mantenere dinnanzi a un'epoca di profondi scoinvolgimenti politici a livello globale⁴⁵⁵.

In quel momento storico la Guerra dei Sette Anni (1756-1763) veniva combattuta dalle due principali potenze europee, la Francia e l'Inghilterra. Lo scenario bellico coinvolgeva i quattro continenti e riguardava soprattutto l'India, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Nel contesto della percezione veneziana della Guerra dei Sette Anni, si cerca qui di analizzare la figura di Foscarini anche per quanto riguarda il contesto indiano.

Da patrizio conservatore per tradizione e mentalità il doge fu anche uno statista che trovava la propria profonda vocazione nella storia e nella rappresentazione della stessa. Si può dunque pensare che l'unica vera riforma realizzata da Foscarini sia stata tramandata come un testamento volto a sottolineare l'importanza del passato per una classe politica in declino.

Sembra quindi interessante interpretare in questa prospettiva il restauro della Sala dello Scudo di Palazzo Ducale, della quale Foscarini stesso commissionò il lavoro a uno dei più importanti intellettuali veneti del

⁴⁵³ Cfr. DEL NEGRO, *Marco Foscarini...* cit. pp. 390-395.

⁴⁵⁴ Cfr. DEL NEGRO e PRETO, *Storia di Venezia, Vol. VIII...* cit. pp. 49-50. Per il discorso di Foscarini al Maggior Consiglio della correzione del '61-'62: Biblioteca del Museo Correr, *Parlata Fatta in Maggior Consiglio dal Procuratore Marco Foscarini nella Correzione dell'Anno 1761-1762*, Ms. Cicogna 1106, n° 17.

⁴⁵⁵ Cfr. FRANCO VENTURI, *Utopia e Riforma nell'Illuminismo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1970, p. 47.

suo tempo: il geografo Francesco Griselini ⁴⁵⁶. Questa "riforma" venne eseguita nel momento in cui erano giunte a Venezia le notizie della guerra tra francesi e inglesi nel Subcontinente indiano.

Mentre il colonnello Gentil operava a Faizabad, appariva doveroso a Venezia compiere una riflessione sui trascorsi storici della Repubblica in Asia, trascorsi che apparivano sempre più lontani e collocati in un ormai dimenticato, quasi mitologico, passato storico. Si doveva pur in qualche modo restare a passo con i tempi.

Il doge Foscarini si sarebbe affermato come il principale interprete e committente di questo passato, mentre l'esecutore materiale e beneficiario della committenza dogale e del Senato, secondo personaggio chiave di questa vicenda, sarebbe stato Francesco Griselini.

Griselini era anch'egli un uomo d'eccezione. Acuto lettore e conoscitore dell'opera degli illuministi francesi, aveva ampi interessi che spaziavano dalla letteratura alla botanica e all'agrimensura e includevano le belle arti e le scoperte più recenti avvenute nelle accademie scientifiche dell'Occidente, dove l'empiria era diventata religione di stato. Ci riferiamo in particolare alla Francia dei *philosophes* e l'Inghilterra del *free trade* di Adam Smith⁴⁵⁷.

Egli si inseriva pienamente all'interno della cerchia degli intellettuali europei più moderni, attenti al grande insieme disciplinare tipico degli anni '60 dell'Illuminismo, quando le esplorazioni di Cook e Bouganville nel Pacifico e dei naturalisti inglesi in India riportavano in Europa una mole immensa di dati geografici, sulla fauna, la flora e l'antropologia delle regioni

⁴⁵⁶ Per la biografia di Griselini si vedano le seguenti opere: GIANFRANCO TORCELLAN, *Profilo di Francesco Griselini*, in *Illuministi italiani*, Vol. VII, *Riformatori delle Antiche Repubbliche, dei Ducati, dello Stato pontificio e delle Isole*, a cura di Giuseppe Giarrizzo, Gianfranco Torcellan, Franco Venturi, Milano-Napoli, 1965, pp. 94-120. PAOLO PRETO, *Griselini Francesco*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 59, Roma, 2002, pp. 691-96. Si veda inoltre per alcune notizie biografiche trascritte dal Cicogna: Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Cicogna 3419 (3387) n° 3419/ VIII.

⁴⁵⁷ Cfr. EDOARDO TORTAROLO, *L'Illuminismo. Ragioni e Dubbi della Modernità*, Roma, Carocci, 1999.

inesplorate del mondo ⁴⁵⁸. Queste erano le tendenze dell'epoca e le osservazioni di naturalisti, scienziati ed etnografi venivano rielaborate dagli intellettuali delle accademie europee una volta che le spedizioni con il loro carico di informazioni avevano fatto ritorno in patria.

Come ha osservato Franco Venturi, Grisellini proveniva da una famiglia dell'industria della seta (altra evidenza dell'importanza del commercio orientale) e riuscì nell'intento di diventare uno degli intellettuali più influenti dell'Illuminismo veneziano ⁴⁵⁹. Così «la sua curiosità per la natura e per l'umana società lo portò ad operare in tutte le direzioni, dall'osservazione della scolopendra delle lagune venete, all'illustrazione delle grandi scoperte geografiche dei Veneziani del Medioevo o del Rinascimento» ⁴⁶⁰.

L'incontro tra questi due menti straordinarie del Settecento veneto, un doge e un geografo, costituisce un avvenimento di particolare importanza. Nel commissionare a Grisellini il restauro della Sala dello Scudo, Foscarini seguì la scia delle "idee nuove" volte al rinnovo del patrimonio storico-artistico veneziano. La riflessione di Foscarini era rivolta al ricercare in un'analisi «politica e storica, le vie e le possibilità di una sopravvivenza di Venezia» ⁴⁶¹.

Il restauro della Sala dello Scudo può essere visto come una commemorazione rivisitata, secondo i nuovi apporti illuministici, delle esplorazioni veneziane in Asia. Ma possono esservi ulteriori interpretazioni.

Tale riforma del patrimonio culturale, eseguita nelle intime stanze del potere veneziano, sembra essere stata eseguita nella prospettiva di esortare la Repubblica, con i suoi organismi istituzionali, a riprendere il controllo dei commerci con l'Oriente, lungo la 'Via delle Spezie', rinnovando le glorie di un tempo. Sembra anche possibile che Foscarini volesse lasciare un testamento storico-letterario delle glorie dello stato veneziano fruibile ai suoi concittadini e che il restauro della sala fosse l'unica vera espressione dei moti di riforma delle istituzioni venete d'un sostanziale conservatore.

⁴⁵⁸ Cfr. OSCAR H. K. SPATE, *Storia del Pacifico. Un Paradiso Trovato e Perduto (secoli XVIII-XIX)*, Torino, Einaudi, 1993.

⁴⁵⁹ Cfr. TORCELLAN, *Profilo di Francesco Grisellini...* pp. 93-120.

⁴⁶⁰ VENTURI, *Settecento Riformatore...* cit., II, p. 51.

⁴⁶¹ ID., *Utopia e Riforma nell'Illuminismo...* cit. p. 46.

Una riforma dal duplice significato: da una parte guardava con nostalgia alla tradizione odeporica veneziana, e dall'altra individuava l'obiettivo di rilanciare con un'opera didascalica di propaganda culturale le sorti di Venezia lungo le rotte rappresentate: celebrazione artistica che portava comunque con sé molti dubbi sulle scelte politiche da intraprendere per salvare la Repubblica dalla sua fine.

Come ha scritto Manfredo Tafuri, la storia di Venezia già dal Cinquecento è segnata da profonde ambiguità. Ma nel caso preso in considerazione, «di quale Venezia» si tratta? E di quali ambiguità? Si tratta della Venezia «del mito e delle apologie, soddisfatta della pienezza delle proprie rappresentazioni o di quella scossa da conflitti sempre più intimi, percorsa da inquietudini che attraversano obliquamente ceti e gruppi?»⁴⁶².

Nella prospettiva di un'Europa incline al colonialismo e alle conquiste, in India, Asia, nelle Americhe e nell'Oceano Pacifico, con gli inglesi e i francesi proiettati in una dimensione globale grazie alle loro compagnie commerciali, vi era certamente la consapevolezza, in alcuni patrizi veneziani, di dover prendere coscienza della propria storia per cambiare.

Erano del resto anni cruciali, che il doge aveva definito come parte di un secolo dal futuro «terribile per i nostri figli e nipoti». Parole che risultarono profetiche.

In questo senso sembra difficile pensare che per gli uomini politici dell'epoca le notizie dei progressi britannici nelle Indie non creassero dibattiti applicati alla realtà che li circondava. Mentre Venezia stava declinando, l'Inghilterra e la East India Company, come abbiamo visto precedentemente, erano in piena ascesa⁴⁶³.

⁴⁶² MANFREDO TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, cit. p. XVII della premessa.

⁴⁶³ Cfr. MARIA FUSARO, *Political Economies of Empire in the Early Modern Mediterranean. The Decline of Venice and the Rise of England, 1450-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Il problemi settecenteschi della Repubblica veneta vanno inquadrati nella situazione stagnante del corpo aristocratico, per nulla flessibile socialmente e ancorato alla propria struttura ereditaria. Una condizione molto diversa rispetto a quella delle nuove classi mercantili europee in Francia e in Gran Bretagna, che apparivano sempre di più come il modello valido da seguire⁴⁶⁴. Nella prospettiva della crisi veneziana, confrontata con i successi globali delle due principali potenze dell'epoca, il doge Foscarini conosceva sicuramente molto bene alcuni degli sviluppi politici a livello globale che stavano avvenendo tra il 1760 e il 1763, anno della sua morte.

La sua condizione di capo di stato gli offriva la possibilità di una raccolta costante di informazioni di prima mano riguardanti l'estero che venivano trasmesse al doge nella forma di dispacci. Nel caso particolare dell'Inghilterra, tali dispacci provenivano dagli ambasciatori veneti in quel paese e da una lunga tradizione di scambi diplomatici tra i due stati. Per il corpo aristocratico vi poteva essere insomma una riflessione politico-culturale costante. I dispacci degli ambasciatori costituiscono, come ha sostenuto in maniera inequivocabile Leopold Von Ranke, una fonte inesauribile di informazioni in grado di condensare in una sintesi straordinaria lo spirito e le caratteristiche di un'epoca e di rendere, attraverso una scrittura agile ma ufficiale, un chiaro riflesso dei più importanti avvenimenti contemporanei⁴⁶⁵.

Nel 1760 re Giorgio III era salito al trono. Un anno dopo, il Senato veneziano per ordine del Serenissimo Principe, aveva inviato due ambasciatori straordinari per celebrare l'avvento al trono del re e offrire alla corona le congratulazioni ufficiali della Repubblica.

I due legati erano Tommaso Querini e Francesco II Morosini, entrambi Procuratori di San Marco. La loro ambasciata si svolse tra il 1762 e il 1763 e i due sarebbero ritornati in patria con una "relazione straordinaria" che lessero in Senato il 10 settembre 1763⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ Cfr. VENTURI, *Settecento Riformatore. L'Italia dei Lumi, Tomo secondo...* p. 37.

⁴⁶⁵ Per un'introduzione sul complesso mondo degli ambasciatori veneziani e delle loro relazioni, cfr: GINO BENZONI, *Da Palazzo Ducale: Studi sul Quattro-Settecento Veneto*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini-Marsilio, 1999, pp. 127-148, e in particolar modo la nota biografica: pp. 148-149.

⁴⁶⁶ Cfr. LUIGI FIRPO (a cura di), *Relazioni di Ambasciatori Veneti al Senato, Tratte dalle Migliori Edizioni Disponibili e Ordinate Cronologicamente Vol. I, Inghilterra*, Bottega d'Erasmus, Torino 1965, p. xxxvi.

All'arrivo a Greenwich nella primavera di quello stesso anno l'"straordinaria legazione" era stata accolta da un festoso corteo acqueo lungo le rive del Tamigi, in segno del profondo rispetto che la monarchia inglese ancora manteneva nei confronti della Serenissima. Nonostante le sue glorie non fossero più pari a quelle del Rinascimento, la Repubblica suscitava ancora ammirazione da parte delle più potenti monarchie straniere. Una descrizione contemporanea registra con efficacia quei momenti di celebrazione.

Le barche regie e quella particolarmente colla quale erano serviti li Signori Ambasciatori sono magnifiche, e riccamente adornate, li remiganti nelle medesime vestiti con uniforme di panno scarlato, ed elmetti di veluto nero [...] [Un] vasto numero di piccole barche che seguitavano, popolando quel regio fiume, facevano uno spettacolo tanto grazioso quanto magnifico a grande quantità di popolo affollato sulle due opposte rive del fiume per tutto il tratto da Greenvich alla Torre [di Londra]. Grande numero di grossi bastimenti salutarono col tiro del cannone i Signori Ambasciatori nel loro passaggio, ed avevano la Marinareccia disposta sulli penoni, come usano per atto di riverenza⁴⁶⁷.

L'accoglienza fu maestosa e l'ambasciata assai fruttuosa per le relazioni tra lo stato veneziano e quello inglese. Fu però anche uno di quei momenti amari, in cui i legati veneziani, nel paragone con l'Inghilterra, prendevano coscienza di essere ormai fuori dai giochi internazionali. Questo lo si deduce leggendo la relazione finale dell'ambasciata straordinaria di Querini e Morosini, ma anche consultando alcuni alti dispacci, ancora più interessanti perchè venivano inviati negli anni in cui Foscarini era in vita⁴⁶⁸. Egli doveva certamente averli letti proprio durante gli anni del restauro della Sala dello Scudo.

Quello che Foscarini lesse nei dispacci dei suoi due ambasciatori è un esempio straordinario del livello di informazione che il doge poteva ottenere

⁴⁶⁷ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Distinta relazione del pubblico ingresso nella città di Londra fatto dalli eccellentissimi signori Tommaso Querini procurator di San Marco e Lorenzo Morosini procurator di San Marco, ambasciatori straordinarij della Serenissima Repubblica di Venezia al Re della Gran Bretagna Giorgio III nel giorno 18 Aprile 1763*, Venezia, 1763.

⁴⁶⁸ Per la relazione straordinaria degli ambasciatori Querini e Morosini (1763), cfr: *Relazione dell'Ambasciata Straordinaria Inviata nel 1763 dalla Repubblica di Venezia in Inghilterra per lo Avvenimento al Trono del Re Giorgio III*, Venezia, Dalla Tipografia di F. A. Perini, Lorenzo Fracasso Editore, 1854.

riguardo ai più lontani avvenimenti globali contemporanei⁴⁶⁹. Foscarini era stato a sua volta ambasciatore a Roma e Torino e dunque era un attento osservatore della politica internazionale⁴⁷⁰.

Il contesto dei dispacci del 1762-63 vide la conclusione della Guerra dei Sette Anni. Nonostante la distanza geografica rispetto agli avvenimenti, il Senato veneziano risulta informatissimo con uno scarto di solo un mese riguardo a conquiste militari in territori remotissimi che vanno dalla presa dell'Avana a discapito degli spagnoli, alle imprese belliche in Terranova contro i francesi, ai traffici inglesi e olandesi nella Moscovia, nella Tana e in Persia⁴⁷¹ e ai progressi inglesi e francesi in India⁴⁷².

Consultando i dispacci si comprende la natura globale di quel conflitto ma anche lo spessore complessivo della percezione veneziana di eventi che riguardavano l'Inghilterra e la Francia, proiettati nel contesto coloniale sia a Occidente che Oriente. Essi rappresentano una sintesi informativa dettagliata sugli sviluppi delle conquiste britanniche in India, così come la constatazione della produttività del commercio delle colonie, rispetto alla quale i politici veneziani guardavano probabilmente con interesse misto a rammarico. Scrivono i due ambasciatori:

[...] il commercio dell'Africa e dell'Indie Orientali è il più vantaggioso del regno per le molte manifatture, che si asportano, perchè vi si impiegano vascelli e marinari inglesi e perchè i carichi del ritorno vengono fatti coi prodotti delle colonie spettanti alla Gran Bretagna [...] ⁴⁷³

Nell'epoca in cui il colonnello Jean-Baptiste Gentil si accingeva a svolgere i suoi compiti di militare e di committente artistico nell'India del Nord, anche l'aristocrazia veneziana poteva avere una chiara percezione di

⁴⁶⁹ ASVe, SENATO, Dispacci degli Ambasciatori e Residenti, Inghilterra, Filza, 118, cc. 85r-85 v. Claudia Salmini, archivista dell'Archivio di Stato di Venezia, mi ha illustrato come i dispacci arrivassero solitamente a destinazione nel giro di un mese. Molto dipendeva se i territori che attraversava erano in pace o in guerra, come nel caso della Guerra dei Sette anni. R sul dorso del documento sta per *recepte*.

⁴⁷⁰ Cfr. MARCO FOSCARINI, *Storia Arcana ed Altri Scritti Inediti di Marco Foscarini, Aggiuntovi un Catalogo dei Manoscritti Storici della Sua Sollezione*, in "Archivio Storico Italiano", 5 (1843), p. xxxiii.

⁴⁷¹ Cfr. ASVe, SENATO, Dispacci degli Ambasciatori e Residenti, Inghilterra, filza 118, carta 98 r.-105 r., 113 r. e 114 r.

⁴⁷² Cfr. *ivi.*, f. 118, cc. 61r. e v., cc. 61 bis r., c. 62 v.

⁴⁷³ *Ivi.*, f. 118, c. 132 r. All'interno dei dispacci vi è inoltre una copia degli accordi segreti di Fontainebleau che confluiranno poi nel Trattato di Parigi del 1763.

quello che le Compagnie delle Indie orientali francesi e inglesi stavano creando in India. Si leggono infatti in un passaggio dei dispacci alcuni sviluppi politici di tali eventi.

Dans les Indes Orientales la Grande Bretagne restituera a' la France le differents comptoirs qu'avoir cette couronne sur la cote de Coromandel ainsi que sur celle de Malabar aussi bien que dans le Bengal au commencement des hostilités entre les deux Compagnies dans l'anneè 1749 dans l'etat ou' ils ont aujourd' hui, a condition que la Majestè tres Chretienne renonce aux requisitions qu'elle a fait sur la cote de Coromandel, depuis le dit commencement des hostilités entre le deux compagnies [...] elle sengage aussì a' ne point eriger des fortifications et a' n'entretenir aucunes troupes dans le Bengale⁴⁷⁴.

Il trattato di Parigi del 1763 fissa la conclusione definitiva della Guerra dei Sette Anni e la restituzione ai Francesi dell'avamposto di Pondichéry⁴⁷⁵.

Come ha sostenuto Venturi, durante gli anni più duri della Guerra dei Sette anni e in particolar modo dagli anni '60 in poi, si affermò a Venezia un impulso notevole ad azioni di riforma che spostassero l'attenzione dalle accademie letterarie ai progressi delle nuove potenze mercantili anche per quanto riguardava lo sviluppo tecnologico⁴⁷⁶.

Nelle colline del vicentino la Repubblica stava cercando di impegnarsi in questa direzione. Seguendo gli apporti di agronomia di Grisellini alcuni tecnici condussero l'esperimento del lanificio di Schio, un progetto di tipo mercantile sulla scia delle grandi produzioni degli stati europei nel secolo del commercio coloniale del cotone⁴⁷⁷.

Tra il 1759 e il 1760 venne inoltre fondato il *Giornale del Commercio*, cui il primo tomo riguardava proprio le colonie inglesi, con particolare attenzione al Nord America, fatto che suscitò grande interesse nel

⁴⁷⁴ Tali accordi sancirono la fine della guerra tra le due potenze atlantiche e si ritiene interessante riportare qui per intero l'articolo 10: ASVe, SENATO, Dispacci, Inghilterra, ff. 118, c. 168 r. e 168 v. traduzione in italiano: «Nelle Indie Orientali la Gran Bretagna restituirà alla Francia i differenti uffici che aveva questa corona sulla costa di Coromandel così come su quella di Malabar e nel Bengala all'inizio delle ostilità tra le due compagnie [delle Indie] nell'anno 1749, nello stato in cui si trovano oggi, a condizione che la Maestà Cristiana rinunci alle requisizioni che ha compiuto sulla costa del Coromandel, in seguito al sopraddetto inizio delle ostilità tra le due Compagnie. Si impegna così a non erigere fortificazioni e a non mantenere truppe nel Bengala».

⁴⁷⁵ Cfr. TORRI, *Storia dell'India* ... p. 335.

⁴⁷⁶ Cfr. VENTURI, *Settecento Riformatore. L'Italia dei Lumi: La Repubblica di Venezia*... p. 37-39.

⁴⁷⁷ Cfr. ibidem.

pubblico⁴⁷⁸. Lo stesso Griselini, che in quegli anni era impegnato nel restauro a Palazzo Ducale, era un attento conoscitore degli sviluppi tecnologici inglesi, anche in ambito agricolo⁴⁷⁹.

Si ritiene qui pertanto che la conoscenza di questi avvenimenti globali avesse portato a scelte culturali riscontrabili nel restauro delle mappe geografiche, delle illustrazioni dei ritratti della Sala dello Scudo in funzione propagandistica e celebrativa.

Mentre Foscarini ricopriva a Padova la carica di Riformatore e Deputato della Pubblica Libreria, aveva trovato il tempo per seguire con passione e conoscenza il rifacimento dei dipinti e delle decorazioni della Sala dello Scudo di Palazzo Ducale⁴⁸⁰. Il restauro venne affidato come si è detto a Griselini con l'ulteriore incarico di provvedere ai miglioramenti strutturali.

Nel contesto del mandato dogale di Foscarini (maggio 1762 - marzo 1763) l'opera commissionata a Griselini rappresenta una sorta di testamento culturale. Un testamento dalle accentuate sfaccettature simboliche, articolate su vari livelli intellettuali e propagandistici, attraverso i quali si intendeva divulgare presso un pubblico le conquiste della storia veneziana in un'età di profonde inquietudini.

Come ha sostenuto Piero del Negro riferendo il pensiero del doge, «riaffermare la mitologia politica veneziana di matrice rinascimentale, una mitologia sopravvissuta «all'ingiuria dei tempi o calamità» divenne per Foscarini un imperativo per porre le più solide basi ideologiche nell'effettuare il restauro della sala⁴⁸¹.

Se gli inglesi e i francesi stavano accumulando imperi e fortune in Oriente e Occidente, che cosa poteva restare per Venezia, sempre più irrilevante a livello europeo dal punto di vista geopolitico? Era necessario

⁴⁷⁸ Cfr. *ibidem*

⁴⁷⁹ Cfr. FRANCESCO GRISELINI, *La Nuova Maniera di Seminare e Coltivare il Formento*, Venezia, Fenzo, 1763. Cfr. TORCELLAN, *Profilo di Francesco Griselini...* pp. 93-120. Griselini ebbe inoltre il merito di divulgare nel 1763 il funzionamento della macchina di Jethro Thull in Italia e i vantaggi economici conseguenti all'utilizzo della medesima.

⁴⁸⁰ Cfr. DA MOSTO, *I Dogi di Venezia...* p. 501.

⁴⁸¹ Cfr. DEL NEGRO, *Marco Foscarini...* pp. 390-395.

condurre un'abile operazione propagandistica per riflettere sulle fortune passate, in modo da proporre un rilancio delle glorie repubblicane.

Nel dibattito culturale dell'epoca si percepivano chiaramente queste preoccupazioni e la Sala dello Scudo offriva dunque un nuovo terreno per incitare una classe politica a guardare al passato veneziano nella prospettiva di un futuro migliore.

Nell'epoca di Foscarini e Grisellini la Sala dello Scudo versava in condizioni precarie di notevole incuria e usura e mostrava chiari segni di deterioramento. Con il passare dei secoli non era stata effettuata la necessaria manutenzione e le pareti affrescate, in particolar modo, necessitavano di un restauro. Dalla consultazione dei documenti conservati all'Archivio di Stato, l'inizio della questione risale al 14 maggio 1761. In questa data il Senato stava deliberando per i domini di Terra ed era composto da tutti i Savi del Consiglio, incluso Marco Foscarini - *cavalier procuratore* - assieme a quelli di Terraferma. I senatori si riunirono per approvare la decisione di commissionare a Grisellini la prima mappa della sala⁴⁸². Il geografo viene confermato da Foscarini e dal Senato unito, con l'obiettivo di ripristinare le mappe di Marco Polo che descrivevano «li paesi e le parti più lontane» dell'Asia⁴⁸³.

Per il pagamento vengono messi a disposizione i fondi del Magistrato del Sale⁴⁸⁴. Segue nei documenti uno scambio di informazioni tra i registri del Senato e lo Studio di Padova, il cui collegio provvede a elencare i lavori da affidare a Grisellini riducendo le spese iniziali di quattrocento ducati proposti inizialmente dal geografo⁴⁸⁵.

Nel febbraio del 1761 Grisellini presenterà una lunga e particolareggiata relazione ai Riformatori in cui chiarirà schematicamente tutti i lavori e le scelte da intraprendere a Palazzo Ducale⁴⁸⁶. Le sue proposte non riguardavano solamente le carte geografiche ma interessavano anche le decorazioni e gli arredi, in particolar modo quelli

⁴⁸² ASVe, Senato, Terra, reg. 360, cc-160 v-161 v.

⁴⁸³ Cfr. ibidem.

⁴⁸⁴ Cfr. ibidem.

⁴⁸⁵ Cfr. ASVe, Senato Terra, reg. 360, cc-160v.-161 v; ASVe, Riformatori allo Studio di Padova, f. 29, cc. 64-65.

⁴⁸⁶ ASVe, Riformatori allo Studio di Padova, f. 29, cc. 58-61.

lignei della sala, che risentivano dell'incuria dei predecessori e del trascorrere dei molti secoli⁴⁸⁷.

Nella dettagliata relazione del 1761 emergono fin da subito le difficoltà da affrontare⁴⁸⁸. La sala appare infatti secondo la descrizione del geografo in condizioni particolarmente precarie.

Ella è nera, affumicata, con muraglie in vari siti squarciate, pavimento rotto, finestre in mal ordine, e porte cadenti. Questi sono oggetti tutti, che formerebbero colla nuova decorazione un contrasto intollerabile all'occhio. Ciò che dunque riguarda agli schenali di noce per coprire in modo decente il muro fin all'altezza de' quadri, porte, finestre, sopra coperta di tavole alle muraglie per difendere le nuove tele dall'umidità, una convenevole chiusura alla crocchia, che introduce nell'appartamento Ducale, cornice tutt'all'intorno della sala sotto l'intravatura, e rifacimento del pavimento sono tutte cose necessarissime, perchè il tutto è o guasto, o infranto, o in totale rovina.⁴⁸⁹

All'epoca dei lavori, le immagini celebrative che illustravano le scoperte di Alvise Da Mosto in Africa Occidentale al servizio del principe portoghese Enrico il Navigatore e le terre favolose del Prete Gianni, assieme ai testi che le accompagnavano, non esistevano più. Erano state distrutte dal tempo⁴⁹⁰.

Le carte dell'Asia erano rimaste intatte, ma in un tale stato di conservazione che Grisellini ebbe modo di esprimersi nei seguenti termini:

Coll'andar degli anni queste bellissime tele erano talmente pregiudicate, che non potea nemmeno vedersi più cosa rappresentassero, anzi se poco ancora si fosse tardato a rinnovarle si sarebbero perdute affatto con grave danno e scontento di tutti quelli che ne conoscevano la preziosità e la bellezza⁴⁹¹.

Dalle testimonianze contenute nei documenti dei Riformatori dello Studio di Padova è chiaro il ruolo di Foscarini nel restauro e viene

⁴⁸⁷ Cfr. ibidem.

⁴⁸⁸ Cfr. ibidem.

⁴⁸⁹ Cfr. ibidem.

⁴⁹⁰ Cfr. MARICA MILANESI, *Nelle Stanze di Palazzo. Venezia, Firenze, Roma: Qualche confronto*, in *Cristoforo Sorte e il Suo Tempo*, a cura di Silvano Salgaro, Bologna, 2012, pp. 97-117.

⁴⁹¹ Cfr. FRANCESCO GRISELINI, *Succinta descrizione delle bellissime tele geografiche ora rinnovate ed accresciute nella sala del palazzo ducale di San Marco*, Venezia, 1763, p. III.

sottolineato inoltre «il coraggio» del Grisellini nel mettere al compimento una così

laboriosa opera, ond'ella non di sconvenga alla grandezza del Principe Augusto, che con reale munificenza ne ordinò il rifacimento, coll'oggetto di preservarne quattro cospicui momenti del genio, e dell'industria della Nazione, ed istituiti ad eternare la memoria di quegli'illustri Patrizi, che per i loro perigliosi viaggi in remote ed incognite regioni portano il nome di primi scopritori, e di promotori della scienza geografica ⁴⁹².

Le mappe commissionate da Foscarini a Grisellini erano tre e quella dell'Asia Orientale sarebbe stata l'ultima a essere eseguita⁴⁹³. La prima delle tele geografiche e corografiche eseguita nella sala raffigura i viaggi dei fratelli Zen, i quali erano partiti nel Trecento per le esplorazioni marittime in Groenlandia e Islanda e nelle isole dei Mari del Nord⁴⁹⁴. La seconda mappa indica invece le scoperte atlantiche di Alvise da Mosto⁴⁹⁵ lungo le coste dell'Africa occidentale fino alle isole di Capo Verde delle quali fu lo scopritore⁴⁹⁶.

L'ultima «geografica pittura» di Grisellini nella Sala dello Scudo risale al dicembre 1762. Questa è la rappresentazione dell'Asia che inizia dalla "Grecia asiatica", quella degli stati ellenistici dopo le conquiste di Alessandro Magno, e termina con le Indie⁴⁹⁷. Il pregio dell'esecuzione dei lavori di questa mappa così importante, viene esaltata nei documenti del Senato:

⁴⁹² ASVe, Riformatori allo Studio di Padova, f. 29, cc. 58-61.

⁴⁹³ ASVe, Senato, Terra, reg. 362, cc. 218v-220 r.

⁴⁹⁴ ASVe, Riformatori allo Studio di Padova, f. 29, cc. 58-61; Riformatori allo Studio di Padova, f. 30, cc. 213-214. Cfr. NICCOLO' ZENO, *Dei commentarii del viaggio in Persia di m. Caterino Zeno il k. & delle guerre fatte nell'imperio persiano, dal tempo di Ussuncassano in quà: Libri due. Et Dello scoprimento dell'isole Frislanda, Eslanda, Engruelanda, Estotilanda, & Icaria, fatto sotto il polo artico, da due fratelli Zeni, m. Nicolò il k. e m. Antonio. Libro vno*, Venezia, Francesco Marcolini, 1558. I viaggi degli Zen assieme al resoconto della tragica spedizione di Pietro Querini del 1431 in Norvegia erano stati raccolti da Ramusio il quale era partito da un'edizione edita da Niccolò Zen risalente alla metà del Cinquecento. Cfr. GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Navigazioni e Viaggi* (a cura di Marica Milanese), Vol. 4, Torino Giulio Einaudi Editore, 1983. pp. 146-170. Sui viaggi in India di un mercante cinquecentesco nel contesto di storia globale veneziana nelle Indie portoghesi dopo le rotte atlantiche, cfr: PAOLA LANARO, *Lodovico Gallo*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 51, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1998, pp. 717-719. Sui mercanti veneziani in Oriente nella Prima Età Moderna si veda lo studio di Lane: FREDERIC C. LANE, *I mercanti di Venezia*, Torino, Einaudi, 1982.

⁴⁹⁵ ASVe, Riformatori allo Studio di Padova, f. 30, cc. 213-214.

⁴⁹⁶ Cfr. ibidem. Le navigazioni di Da Mosto vengono illustrate su tela da Grisellini seguendo correttamente tutte le indicazioni geografiche delle carte marittime del Conte di Mairepas e rappresentando secondo le tecniche più moderne i punti di longitudine e latitudine, con il calcolo esatto del primo meridiano che passa per le isole Canarie. Da Mosto viene rappresentato assieme a degli Africani intenti ad offrire al giovane nobile merci preziose quali oro, avorio e frutta esotica.

⁴⁹⁷ ASVe, Riformatori allo Studio di Padova, f. 30, cc. 72-73.

La somma cura ed esattezza, usata dall'antico Geografo comparisce principalmente nel segnare i mari, i porti tutti, e i lidi di quel vasto paese; e parimente tutte le strade, che conducono alle città ed a altri luoghi interni; nè vi mancano le comunicazioni d'un luogo all'altro additate con singolare precisione⁴⁹⁸.

Questa mappa fornisce insomma una serie di importanti informazioni sul più celebre viaggiatore veneziano in Oriente di tutti i tempi: Marco Polo.

Prima di un'analisi più approfondita della stessa si ritiene importante concentrare l'attenzione sul principale collaboratore di Grisellini, il pittore Giustino Menescardi, secondo beneficiario della committenza di Foscarini e del Senato.

Dal 1761 al 1763 Grisellini si era avvalso della collaborazione di Menescardi per mettere mano alle tele geografiche della Sala dello Scudo⁴⁹⁹. Grisellini non avrebbe potuto eseguire da solo un lavoro così ampio, complesso e dalle tempistiche ristrette. Particolarmente difficile risultava infatti il compito di eseguire i ritratti dei personaggi e le figure allegoriche della sala⁵⁰⁰.

Menescardi era milanese di nascita (1720)⁵⁰¹. Dopo essersi trasferito a Venezia, divenne un seguace di Tiepolo e per conto della Repubblica aveva lavorato alla scuola dei Carmini in qualità di successore di Zompini. In quella sede si confermava come artista dalla raffinata abilità e grazia⁵⁰². È presente nella "fraglia" veneziana dei pittori tra 1751 e 1776⁵⁰³, e vari

⁴⁹⁸ Cfr. ibidem.

⁴⁹⁹ Cfr. TORCELLAN, *Profilo di Francesco Grisellini...* p. 120 e in particolar modo la nota biografica dove Torcellan cita per quanto riguarda Grisellini geografo e disegnatore: ADRIANO AUGUSTO MICHIELI, *I Lavori Geografici di Francesco Grisellini*, in "Rivista di Venezia" (1934), pp. 45-50. Inoltre viene citata l'importante lavoro sulle tele geografiche della Sala dello Scudo eseguito negli anni '40 del Novecento da Rodolfo Gallo: cfr. RODOLFO GALLO, *Le Mappe Geografiche del Palazzo Ducale di Venezia*, in "Archivio Veneto" XXXII-XXXIII (1943), pp. 47-113.

⁵⁰⁰ Cfr. UMBERTO FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Storti, 1982, p. 2.

⁵⁰¹ Su Menescardi si segnalano alcuni importanti studi recenti, cfr. BERNARD AIKEMA, *Giustino Menescardi disegnatore: a proposito di un disegno del Museo civico di Bassano*, in "Bollettino del Museo civico di Bassano" XXV (2004), pp. 203-201; GIUSEPPE PAVANELLO, *Giustino Menescardi frescante a Palazzo Crotta*, in "Omaggio all'arte veneta per ricordare Rodolfo Pallucchini a dieci anni dalla sua scomparsa", Monfalcone, 1999, pp. 278-283; GEORGE KNOX, *The Drawings of Giustino Menescardi*, in "Arte. Documento" (1996) 10, pp. 208-220.

⁵⁰² Cfr. inoltre l'importante trattazione riguardante Menescardi all'interno dell'opera di RODOLFO PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano, Electa, 1996, cit. pp. 239-241

⁵⁰³ Cfr. LAURA MOCCI, *Menescardi Giustino*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Vol. 73, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 458-461.

studiosi ne hanno studiato l'opera e la biografia, da Rodolfo Pallucchini⁵⁰⁴ a Laura Mocchi⁵⁰⁵, a Umberto Franzoi⁵⁰⁶.

Pallucchini ha confermato la sua presenza alla "fraglia", sulla base delle ricerche di Favaro⁵⁰⁷. Come ha osservato Laura Mocchi, all'epoca del restauro della sala dello Scudo, Menescardi lavorava tra Parma (dove era professore della Reale Accademia) e Palazzo Ducale, dove realizzò le figure degli affreschi della sala dello Scudo, deliberate del decreto del Senato il 14 maggio 1761⁵⁰⁸. Una volta terminata la realizzazione delle mappe nel dicembre 1762 vennero presentati al pubblico i sette ritratti dei navigatori e le figure allegoriche di contorno⁵⁰⁹.

Come ha ricordato Camillo Tonini, Menescardi venne raccomandato dal Senato per apporre le dovute modifiche alle mappe gastaldiane del XVI secolo. Per non cadere in eventuali errori di trascrizione, sia Grisellini, sia l'artista consultarono la copia in tre parti custodita alla Biblioteca di San Marco⁵¹⁰. Una delle ultime opere pittoriche note di Menescardi è il *Mosè salvato dalle acque* oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia⁵¹¹. L'opera, pur essendo stata definita da Pallucchini «carica di stanchezza», accenna a qualche vano ricordo del tiepolismo dei suoi primi anni senza il cromatismo dei medesimi⁵¹². Presenta alcune riflessioni sull'esotismo orientale, in particolar modo per quanto riguarda le figure sullo sfondo e l'ambientazione arcadica.

Menescardi muore con certezza a Venezia, ma non se ne conosce la data e l'ultima fonte che lo ricorda è quella del Collegio dei pittori dove tenne un discorso dinnanzi al pubblico nel 1779⁵¹³.

La sezione dell'opera che richiese lo sforzo più grande da parte di Grisellini e Menescardi è quella che rappresenta l'Asia Orientale e che

⁵⁰⁴ Cfr. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto...* cit. pp. 239-250.

⁵⁰⁵ Cfr. MOCCI, *Menescardi Giustino...* cit. pp. 458-461.

⁵⁰⁶ Cfr. FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale...* cit. p. 515.

⁵⁰⁷ Cfr. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto...* cit. p. 244. Si vedano per Menescardi le pp. 239-250.

⁵⁰⁸ Cfr. MOCCI, *Menescardi Giustino...* pp. 458-461. Cfr. ASVe, Senato, Terra, reg. 360, cc. 160v-161v.

⁵⁰⁹ Cfr. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto...* p. 460.

⁵¹⁰ Cfr. CAMILLO TONINI (scheda a cura di), *Francesco Grisellini, Indiae, Scytiae et Imperii sinensis tabula geographica, 1762*, in Giovanni Curatola (a cura di), *Sciamani e dervisci dalle steppe del Prete Gianni. Religiosità del Kazakhstan e percezione del fantastico a Venezia*, catalogo della mostra Museo Correr, Venezia, Multigraf, 2000, p. 121.

⁵¹¹ Cfr. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto...* 1996, p. 248.

⁵¹² Cfr. ibidem

⁵¹³ Cfr. MOCCI, *Menescardi Giustino...* p. 461.

include le Indie nella loro totalità assieme alla Cina e alle isole delle spezie dell'attuale Indonesia⁵¹⁴. Tale opera geografica è la cosiddetta *Mappa dei Viaggi di Marco Polo nell'Asia Orientale*.

Alcuni documenti originali conservati alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia permettono di ricostruire l'elaborazione di Grisellini della Mappa dell'Asia e dei viaggi di Marco Polo. Un bozzetto a penna del 1762 è il primo schizzo eseguito da Grisellini di tale mappa (fig. 3)⁵¹⁵. Le sagome dell'India in alto a destra e della penisola dell'Indocina appaiono appena accennate nella loro forma e risultano scevre di nomi e di indicazioni geografiche. Solamente i bacini idrici sono chiaramente visibili e riconducibili all'indicazione geografica. Al contrario, dalla sinistra verso il centro, appaiono accennate le linee che formano l'itinerario cinese di Marco Polo e alcuni piccoli quadrati restituiscono la sagoma della Grande Muraglia cinese.

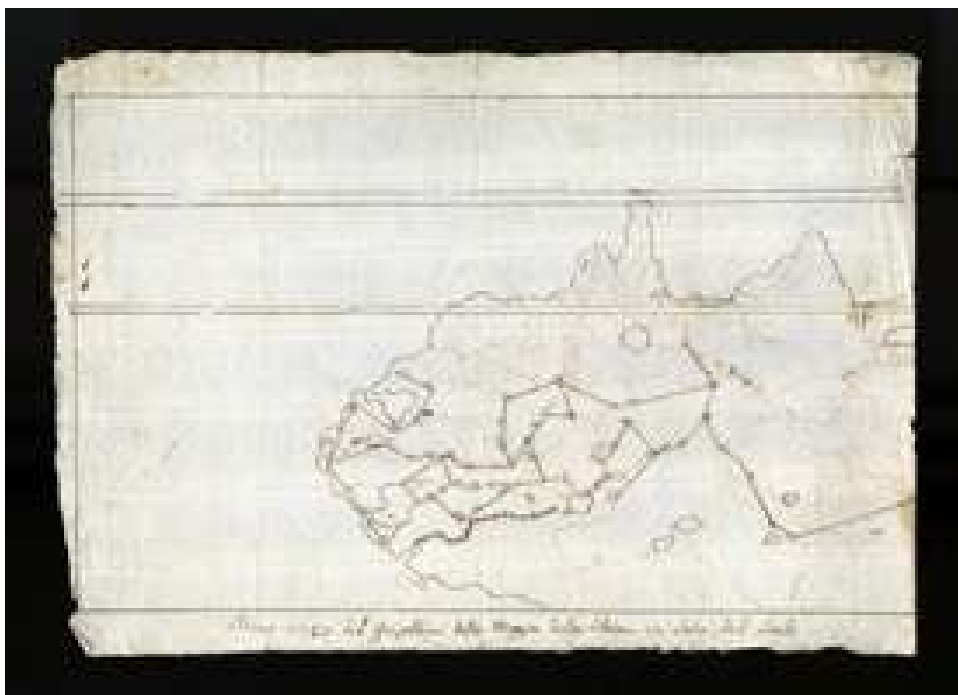


Fig. 3. Venezia, Biblioteca del Museo Correr: Ms. Cicogna 3373/10: Francesco Grisellini, Primo schizzo del Grisellini della Mappa della China in Sala del Scudo, disegno su carta, 1762 (courtesy MUVE).

⁵¹⁴ Cfr. TONINI (scheda a cura di), *Francesco Grisellini, Indiae, Scytiae et Imperii...* p. 121.

⁵¹⁵ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Cicogna 3373/10.

Un ulteriore documento che presenta maggiori dettagli è conservato a Parigi alla Bibliothèque Nationale de France (fig. 4). Quest'opera a stampa offre una completezza d'insieme decisamente più raffinata. Sulla sinistra della mappa, alle coordinate geografiche comprese tra il 30° e il 65° parallelo, sotto il Tropico del Cancro, sono visibili delle novità aggiunte: le «terre incognite d'antropofagi, la Nuova Spagna e la California», assieme al Giapan o Zipangu, il Giappone, particolarmente impreciso e abbozzato nella sua forma.

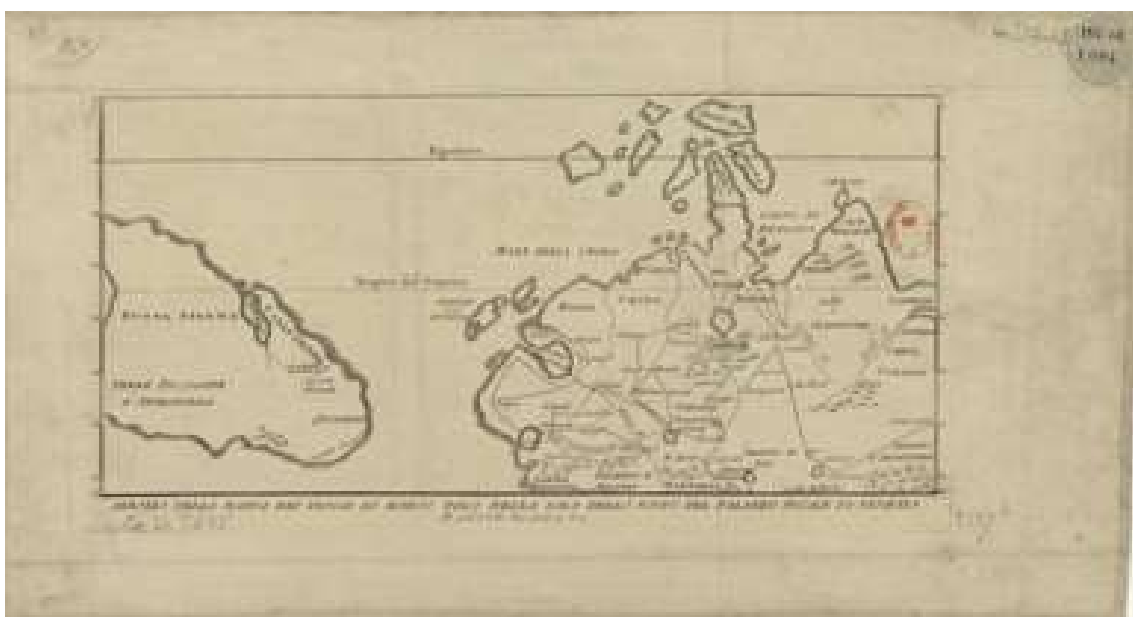


Fig. 4. Parigi, Bibliothèque Nationale de France Ge. D. 7645, Inv. Gé. 1.084: Francesco Griselini, Abbozzo della mappa dei viaggi di Marco Polo nella Sala dello Scudo del Palazzo Ducale di Venezia, incisione, 1762 (courtesy BNF)

L'itinerario medievale di Marco Polo è infine ricostruibile e coerente rispetto a quello del *Milione* e i nomi delle città dell'Asia centrale e della Manciuria sono qui precisati: Samarcanda, Kashgar, il deserto di Lop, il Catajo e la Tartaria, Xanadu e Cambaluc, sede della corte del Gran Khan Kubilai. La grande muraglia è in evidenza e collocata in maniera coerente fra i territori della Cina settentrionale.

Per quanto riguarda il Subcontinente indiano e le isole delle spezie, le novità più interessanti sono riconoscibili nel terzo bozzetto, decisamente più completo, pressocchè definitivo del Griselini, custodito nella Biblioteca del

Museo Correr (fig. 5)⁵¹⁶. Si tratta della versione finale dei precedenti e s'intitola: *Indiae, Scytiae et Imperii Sinensin Tabula Geographica*⁵¹⁷. Questa mappa costituisce un passaggio fondamentale nella tradizione cartografica settecentesca, documento che si ricollega alla grande tradizione di Gastaldi e Ramusio⁵¹⁸. Gastaldi infatti seguiva nell'attribuire i nomi della *Mappa della terza parte dell'Asia* il resoconto di Marco Polo, rapportandosi con l'edizione ramusiana che evidenziava le scoperte portoghesi del Cinquecento⁵¹⁹. La Mappa della terza parte dell'Asia si riallaccia quindi ai viaggi di Marco Polo e a Ramusio ed è chiaramente stata utilizzata da Grisellini per la sua opera della Sala dello Scudo.



Fig. 5. Venezia, Biblioteca del Museo Correr: Francesco Grisellini, Modello primo eseguito da Francesco Grisellini d'una delle quattro antiche Tavole Geografiche della Regia Sala dello Scudo nel Palazzo Ducale, tratto fedelmente dall'originale lacero e guasto ch'esisteva nella Sala medesima; e ciò in occasione del decreto emanato dall'eccellentissimo Senato a 14 maggio 1761, col quale fu ordinato il rifacimento d'esse tavole in pittura ad olio sotto l'ispezione degli Eccellentissimi S. S. Riformatori dello Studio di Padova, incisione a colori, 1762, 290 x 863 cm (courtesy MUVE).

⁵¹⁶ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cart. 35, Francesco Grisellini, *Modello primo eseguito da Francesco Grisellini d'una delle quattro antiche Tavole Geografiche della Regia Sala dello Scudo nel Palazzo Ducale, tratto fedelmente dall'originale lacero e guasto ch'esisteva nella Sala medesima; e ciò in occasione del decreto emanato dall'eccellentissimo Senato a 14 maggio 1761, col quale fu ordinato il rifacimento d'esse tavole in pittura ad olio sotto l'ispezione degli Eccellentissimi S. S. Riformatori dello Studio di Padova*. Ringrazio Camillo Tonini per avermi permesso l'accesso a tale documento.

⁵¹⁷ Cfr. TONINI (scheda a cura di), *Francesco Grisellini, Indiae, Scytiae et Imperii sinensis...* p. 121.

⁵¹⁸ Si veda a proposito: BARON A. E. NORDENSKJÖLD, *The Influence of the 'Travels of Marco Polo on Jacobo Gastaldi's Maps of Asia*, in "The Geographical Journal" 13 (1899) n°4, pp. 396-406.

⁵¹⁹ Per un'edizione critica recente del Ramusio e dei viaggi di Marco Polo, cfr: EUGENIO BURGIO (a cura di), *Giovanni Battista Ramusio "Dei Viaggi di Messer Marco Polo"*, in *Filologie Medievali e Moderne. Serie Occidentale*, Vol. 5., Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2015.

La mappa di Grisellini è alta otto piedi e lunga diciassette. Nel cartiglio superiore compare Minerva, dea delle scienze e delle arti, protettrice della Serenissima. Si nota in alto lo stemma della Repubblica con il leone e a lato quello del nobile principe reggente. In basso si nota l'allegoria del tempo che consuma le carte geografiche mentre un'altra figura allegorica, quella della «pubblica vigilanza» invece lo preserva⁵²⁰. Sono tutti espliciti riferimenti al restauro commissionato da Foscarini a Grisellini.

Seguendo la linea in giallo che evidenzia le peregrinazioni di Marco Polo si attraversano le steppe, i deserti e le terre sconfinite dell'Asia centrale, popolate da una serie di figure di mercanti, viaggiatori, cammelli, viandanti, carovane, sciamani e dervisci⁵²¹. Alcune di queste figure hanno come modello di riferimento i costumi dei popoli asiatici disegnati dal Grevembroch⁵²².

Alcune regioni come la Birmania (chiamata *Burma* invece che regno di Ava) sono frutto delle nuove esplorazioni inglesi. Nella parte che rappresenta l'India si nota un elefante con una torretta, che ha sempre simboleggiato gli eserciti indiani fin dall'epoca delle conquiste di Alessandro Magno e dei regni greco-battriani. Vi sono elencate inoltre tutte le città del Subcontinente indiano visitate da Manucci, segno di un'attenta lettura della sua opera da parte di Foscarini che ha fornito al testo. Compagno: «Surate, Visapur, Gulconda, Deli, Lahor, Multan, Maliapur, San Tomaso»⁵²³.

La tela definitiva eseguita da Grisellini sulle pareti della Sala dello Scudo, sostanzialmente fedele al bozzetto originale del Correr, e misura 290 cm x 863 cm. (fig. 9)⁵²⁴. Essa raffigura l'Asia e le Americhe e attribuisce particolare attenzione ai territori della Cina e dell'India che appaiono rovesciati rispetto all'osservatore⁵²⁵. L'India viene riportata secondo le

⁵²⁰ Cfr. TONINI, *Francesco Grisellini, Indiae...* p. 121.

⁵²¹ Cfr. *ibidem*

⁵²² Per una edizione recente dei disegni del Grevembroch, cfr. GIOVANNI GREVEMBROCH, *Gli Abiti de Veneziani di Quasi Ogni Età con Diligenza Raccolti e Dipinti nel Secolo XVIII*, 4. Voll. Venezia, Filippi, 1981.

⁵²³ Sarebbero le città indiane, sede di corti dei Moghul e delle Compagnie delle Indie orientali, dove Manucci soggiornò per anni: Surat, Bijapur, Golconda (Hyderabad), Delhi, Lahore e Multan (nell'attuale Pakistan), Maliapur e San Tommaso (le attuali Malipuram e Madras, dove Manucci si era fatto costruire una casa sul Monte Saint Thomas dove secondo la credenza era morto San Tommaso, come abbiamo visto ancora oggi luogo di culto cristiano).

⁵²⁴ Cfr. FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale...* pp. 6-7.

⁵²⁵ Cfr. *ibidem*

indicazioni del bozzetto⁵²⁶ assieme all'Indocina e alle isole dell'arcipelago indonesiano, delle quali vengono citate Giava Maggiore, Sumatra, il Borneo e le Molucche, isole delle spezie⁵²⁷.

L'elaborata sintesi geografica alla quale Grisellini stava lavorando era stata creata originariamente durante la metà del XVI secolo in una collaborazione tra il cartografo Giacomo Gastaldi, (1500-1566 ca) e il segretario del Consiglio dei Dieci e celebre intellettuale Giovanni Battista Ramusio⁵²⁸. Gastaldi seguiva la tradizione della *Geografia* di Tolomeo, opera che tramandava tutte le conoscenze del mondo ellenistico e romano all'Umanesimo rinascimentale⁵²⁹. Al suo arrivo a Venezia, Ramusio divenne per Gastaldi il contatto privilegiato che lo portò ad ottenere alcuni lavori di cartografia destinati a edifici pubblici⁵³⁰. Come ha scritto Eugenio Turri, «quando Ramusio [...] eseguì le rappresentazioni cartografiche della Sala dello Scudo, l'Europa viveva nel clima eccitato delle grandi scoperte geografiche ed era ormai chiaro che il destino del mondo avrebbe ricevuto da quelle avventure oltreoceano nuovi orientamenti e nuovi impulsi»⁵³¹.

A Palazzo Ducale Gastaldi riuscì nell'intento di illustrare la tradizione della geografia storica, ma anche la nuova scienza geografica della sua epoca, che correggeva gli errori della geografia romana, grazie alle scoperte

⁵²⁶ Cfr. ibidem

⁵²⁷ Cfr. ibidem. Interessante un riquadro in latino presente nella Sala ma non nel bozzetto originale, il quale accenna a una nave veneziana nelle Filippine nel 1550 carica di spezie incerta tra il seguire la rotta portoghese di Capo di Buona Speranza o quella per lo Stretto di Magellano in Patagonia. Il testo è il seguente: «VENETA NAVIS URBIS MERCIBUS ONUSTA ANNO FERRE MDL MOLUCCAS/ PRAETER VECTA EST MANILLAM PETENS CLARAM INTER PHILIPPINAS. INCERTUM PER FRETUMNE MAGELLANICUM ANPRAETER BONAE SPEI PROMONTORIUM».

⁵²⁸ Cfr. MARICA MILANESI, *Le Regard de la Postérité. L'âge des Découvertes vu au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle*, in "Médiévales" 58 (2010), pp. 13-19. Ringrazio Marica Milanese, ordinaria di geografia dell'Università di Pavia e curatrice dell'edizione italiana di *Delle Navigazioni e Viaggi* di Ramusio per i suoi preziosi suggerimenti e approfondimenti sull'opera geografica di Grisellini.

⁵²⁹ Per un interessante spaccato del contesto cartografico della "Prima Parte dell'Asia" di Gastaldi in relazione a Venezia e alla percezione dell'"altro", cfr. GIAMPIERO BELLINGERI, *Turchi e Persiani fra visioni abnormi e normalizzazioni, a Venezia (secoli XV-XVIII)* in RILUNE - Revue des Littératures Européennes, 9 (2015) "Visions de l'Orient", pp. 14-89, qui p. 34 (la versione online è consultabile al seguente link: www.rilune.org).

⁵³⁰ Cfr. STEFANO BIFOLCO, FABRIZIO RONCA, *Cartografia Rara Italiana: XVI secolo, l'Italia e i Suoi Territori. Catalogo Ragionato delle Carte a Stampa*, Roma, Edizioni Antiquarius, 2014, p. 389.

⁵³¹ Cfr. EUGENIO TURRI, *Una Cartografia per Amministrare e per Glorificare*, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra presso la Fondazione Giorgio Cini - 30 agosto- 30 novembre 1997, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 36-45.

del Rinascimento. L'esecuzione materiale del Gastaldi è da inquadrare all'interno di una collaborazione particolarmente fruttuosa tra politica e cultura, tra l'amministrazione dei vertici dello stato veneto e la conoscenza geografica⁵³². Giovanni Battista Ramusio, autore della più importante sintesi di geografia dell'Età Moderna, ebbe con anticipo un ruolo analogo a quello che negli anni centrali del Settecento fu esercitato da Marco Foscarini⁵³³.

Le mappe del Gastaldi appartenenti alla serie delle quattro carte geografiche dell'Asia maggiore, Asia minore, Africa e Europa vennero commissionate nel Cinquecento durante il dogado di Francesco Dandolo.⁵³⁴ Dai documenti dell'Archivio di Stato si deduce che la prima mappa eseguita fu quella dell'Africa⁵³⁵.



Fig. 6. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana: Giacomo Gastaldi, *Calecut nova tabula*, *La Geografia di Claudio Ptolomeo alessandrino.*, Venezia, Gastaldi excudebat, 1548, tav. 50, 130x172 mm (courtesy BNM).

⁵³² Questi aspetti sono stati indagati in un'opera molto importante sulla geografia e sui resoconti di viaggio veneziani del cardinale Placido Zurla agli inizi dell'Ottocento, cfr: PLACIDO ZURLA, *Di Marco Polo e degli Altri Viaggiatori Veneziani, con Appendice sulle Antiche Mappe Idro-geografiche Lavorate in Venezia*, 2. Voll., Venezia, 1818, vol. I, p. 375.

⁵³³ Cfr. GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Delle Navigazioni et Viaggi raccolte da M. Gio. Battista Ramusio, in tre volumi divise. Nelle quali con relatione fedelissima si descrivono tutti quei paesi, che da già 300 anni sin'hora sono stati scoperti, così di verso Levante et Ponente, come di verso Mezzodi, et Tramontana...*, 3. Voll., Venezia, 1559-1606.

⁵³⁴ Cfr. MILANESI (a cura di), *Delle Navigazioni e Viaggi*, Vol. I, p. XVIII dell'introduzione.

⁵³⁵ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, ASVE, mostra documentaria, *Navigatori Veneti del Quattrocento e del Cinquecento*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, maggio-giugno 1957, pp. 83-85.

Nell'aprile del 1549 il segretario del Consiglio dei Dieci, Vincenzo Rizzo si dichiarò garante del pagamento della mappa dell'Africa di Gastaldi, fornendo al geografo un termine di sei mesi per l'elaborazione dell'opera. Il 6 maggio del 1549 il Consiglio dei Dieci confermò l'esecuzione della stessa nella Sala dello Scudo, con pareri favorevoli concernenti le aggiunte del 20 gennaio 1550 e del 17 giugno dello stesso anno⁵³⁶.



Fig. 7. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana: Giacomo Gastaldi, *Disegno della terza parte dell'Asia*, Venezia, Fabius Licinus excudebat, 1561, tavola 67, 630x730 mm (linea di cornice), 138. c. 4. (courtesy BNM).

Il 9 agosto 1553 il Consiglio dei Dieci si riunì per approvare «il contratto steso da apposita commissione con Giacomo Gastaldi in data 6 agosto per la mappa dell'Asia in Palazzo Ducale, con la firma autografa di conferma del geografo»⁵³⁷. Ci vollero ulteriori sei anni perchè l'intera opera cosmografica venisse approvata con l'*imprimatur* dello Studio dei Riformatori di Padova del marzo 1559 da parte di Fra' Felice Peretti che in seguito divenne Papa Sisto V⁵³⁸.

Una volta confrontate le due versioni iniziali della Mappa riguardante l'Asia, si comprende come, nonostante la perdita (a causa del logoramento e dell'incuria) degli originali gastaldiani, Grisellini riuscì nell'intento di

⁵³⁶ Cfr. *ibidem*.

⁵³⁷ *Ivi*, pp. 84-85.

⁵³⁸ Cfr. *Ibidem*. Cfr. ASVe, Riformatori allo Studio di Padova, b. 284. tavola 23.

mantenere l'impianto cartografico cinquecentesco, rifacendosi alle mappe originali soprattutto nella sezione riguardante l'India, oggetto di questa analisi (figg. 8-10).

Nel 1762 le mappe di Gastaldi dovevano essere talmente danneggiate da costringere Grisellini a sostituire ampie porzioni originali con nuove parti dipinte ad olio. Franzoi parla addirittura di «rifacimento totale da parte di Grisellini vista la distruzione delle tele ramusiane e gastaldiane»⁵³⁹. Anche secondo Marica Milanese quello di Grisellini fu un restauro particolarmente invasivo che cambiò completamente l'aspetto della sala, puntando più a realizzare un'opera di memorabilia delle glorie dei viaggiatori della Serenissima piuttosto che rivolgersi alla funzione conoscitiva da parte del visitatore⁵⁴⁰.

L'opera di Grisellini venne retribuita dal Senato veneto con i fondi provenienti dal Magistrato del Sale, la cui cifra inizialmente ammontava a 3882 ducati⁵⁴¹.

Il restauro della Sala dello Scudo rivela molteplici significati che si articolano in ulteriori registri interpretativi. Alcuni di questi erano strettamente legati alla propaganda dello stato veneto: l'obiettivo politico andava in questo senso di pari passo con quello culturale. Questa impresa era stata pianificata con cura dal doge Marco Foscarini con l'intenzione di ricollegare la cultura veneziana del Settecento "illuminista" a quella gloriosa del tardo Rinascimento di Ramusio e Gastaldi. Questa operazione può essere letta come propaganda della Repubblica dal carattere sia didascalico che celebrativo, condotta attraverso un'abile rielaborazione visiva del passato⁵⁴².

Dopo aver analizzato gli elementi "fondativi" su cui si era sviluppato il restauro di Grisellini, messo a punto grazie al patronage e all'erudizione di

⁵³⁹ Cfr. FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale...* p. 512.

⁵⁴⁰ Cfr. MILANESI, *Nelle Stanze di Palazzo...* p. 104.

⁵⁴¹ ASVe, Senato, Terra, reg. 362, cc. 218v-220r.

⁵⁴² Dopo una discussione con il professor Giovanni Levi in occasione di un seminario di studi a Lisbona (CHAM 2015, *Making Sense of the Globe*, Universidade Nova de Lisboa, 15-18 luglio 2015) sono emerse le seguenti questioni. Foscarini e Grisellini si limitano a celebrare le glorie passate oppure vogliono, attraverso l'opera della Sala dello Scudo, esortare Venezia a ritornare ai commerci globali e in particolar modo, viste le imprese delle Compagnie delle Indie orientali inglesi e francesi, a ritornare attiva con i suoi mercanti e viaggiatori lungo la Via delle Spezie? Ringrazio il professor Levi per avermi reso partecipe di queste osservazioni anche riguardanti Grisellini e per avermi esortato a continuare con la ricerca per questo capitolo in tale direzione.

Foscarini, vediamo ora ulteriori considerazioni, per poi affrontare le conclusioni alle quali si è giunti.

Sembra che l'interpretazione di una possibile funzione esortativa e celebrativa dell'opera di Foscarini e Grisellini, trovi un'evidenza storico-documentaria in un documento datato 4 dicembre 1762⁵⁴³.



Figg. 8, 9, 10.

A sinistra: Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scudo: Francesco Grisellini e Giustino Menescardi, Mappa dell'Asia e dell'America, 1762-63, olio su tela (courtesy MUVE)

A destra: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia Giacomo Gastaldi, *Disegno della terza parte dell'Asia*, Venezia, Fabius Licinus excudebat, 1561, tavola 67 (vedi fig. 7) (Courtesy BNM).

Sotto: Venezia, Biblioteca del Museo Correr: Francesco Grisellini, dettaglio dell'India, del Sud Est Asiatico e delle Isole delle Spezie, *Modello primo eseguito da Francesco Grisellini d'una delle quattro antiche Tavole Geografiche della Regia Sala dello Scudo nel Palazzo Ducale*, incisione a colori, 1762, 290 x 863 cm (courtesy MUVE).



⁵⁴³ ASVe, Riformatori dello Studio di Padova, filza 30, c. 75.

Il testo era stato redatto dal segretario del Senato Davide Marchesini e elogiava l'opera di Francesco Grisellini che si riteneva avesse proceduto in questa opportuna direzione propagandistica⁵⁴⁴.

Si cita qui il documento che enfatizza il carattere celebrativo dell'operazione che avrebbe potuto affermare un possibile rilancio delle sorti politiche della Repubblica:

[considerato] il credito comune verso i veneti citati autori, ed i fasti gloriosi di questa città, si persuade pur anche questo Consiglio di approvare l'iscrizione [...] perchè sia posta nel sito nominato, onde serva a più nobile decorazione, ad eccitamento, et ad una maggior intelligenza degli osservatori, che desiderassero raccogliere più facilmente gli atti illustri dell'antichità, e della nazione, i quali vengono annotati, e dimostrati nella varietà de planisferi, e delle sudette [tele] [...] Alcuni scudetti ed epigrafi di altri rinomati viaggiatori veneziani, maggiormente insignite da cospicue erudizioni del Serenissimo Principe [Marco Foscarini], e che ridotte pur siano al suo intiero termine [...] devono essere riposte negl'indicati vacui⁵⁴⁵.

Gli "scudetti" menzionati alla fine del testo sono dei cartigli disegnati da Grisellini⁵⁴⁶. Essi seguono fedelmente le pagine di Foscarini riguardanti i viaggiatori delle Indie orientali, contenute nella sua *Della Letteratura Veneziana*.

Un cartiglio in particolare corrisponde esattamente alla descrizione fatta dall'importante documento dell'Archivio di Stato (fig. 13). Il testo del cartiglio è il seguente:

ORIENTALES INDIAS HAC TABULA
EXPRESSAS PEREGRINATIONIBUS ET
SCRIPTIS ILLUSTRARUNT ENARRATISQ
INDORUM MORIBUS ET INSTITUTIS REM
MERCATORIAM ADIUVERE SAECULO XV.
NICOLAUS DE COMTIBUS EDITO ITINERARIO
LUSITANE POSTMODUM VERSO NOVAM LUCEM
NAUTIS ALLATURO.

⁵⁴⁴ Cfr. ibidem

⁵⁴⁵ Cfr. ibidem

⁵⁴⁶ Per una panoramica generale sui cartigli della Sala dello Scudo, cfr: FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale...* pp. 6-7.

SAECULO XVI CAESAR DE FEDERICIS SINIS INSUPER
ET JAPONENSIBUS EX ALIENA FIDE MEMORATIS.
MERCATORUM OPE GASPAR BALBUS GEMMARIUS ATQUE
ITERATA NAVIGATIONE ALOYSIUS RONCINOTTUS
DENIQUE NICOLAUS MANUTIUS IN AULA MOGOLI REGIS
DILITISSIME VERSATUS OMINGENAM EARUM REGIO
NUM HISTORIAM SAECULO XVII
CONSCRIPSIT QUAE IN BIBLIOTHECA D. MARCI SERVATUR⁵⁴⁷.



Fig. 11. Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scudo: Francesco Grisellini e Giustino Menescardi, cartiglio dei viaggiatori veneziani alle Indie Orientali, olio su tela, 1762-63, foto di G. Dubbini (courtesy MUVE).

Questo impaginato contiene la sintesi di tutta la storia dei trascorsi veneziani dall'età successiva a Marco Polo, attraverso i viaggi di Nicolò de

⁵⁴⁷ Traduzione integrale in italiano: «Le Indie Orientali, rappresentate in questa carta geografica a partire dai viaggi e dai testi scritti che espongono i costumi e le istituzioni degli Indiani, sono celebrate dai seguenti uomini, a beneficio dei commerci del secolo quindicesimo: Nicolò De Conti, pubblicando l'itinerario inverso dalla Lusitania (Portogallo), portò nuova luce ai naviganti nel secolo sedicesimo; Cesare de Federici, riferendo dei Cinesi e dei Giapponesi secondo i racconti altrui; Gasparo Balbi gemmario e Alvise Roncinotto, rinnovando la navigazione grazie all'ingegno dei mercanti; infine Nicola Manuzio (Nicolò Manucci), dopo aver soggiornato a lungo presso la corte dei sovrani mongoli (i Moghul), ha scritto la storia universale del loro regno nel secolo diciassettesimo, opera che è ora conservata nella biblioteca di San Marco» Ringrazio il dottor Ivan Matijasic per l'indispensabile aiuto nella traduzione dal latino all'italiano del cartiglio.

Conti, fino all'avventura di Nicolò Manucci in India, alla quale viene data ampia importanza, come vedremo⁵⁴⁸.

In *Della Letteratura Veneziana* di Marco Foscarini le loro gesta e le loro opere vengono ampiamente studiate⁵⁴⁹. Questa classificazione degli illustri viaggiatori nelle Indie Orientali ripecchia gli sviluppi politici e culturali che hanno storicamente riguardato la 'Via delle Spezie'. Ciascun personaggio rivela, attraverso il suo viaggio e la propria biografia, uno spaccato della storia dei viaggi veneziani in Asia. Vale la pena soffermarsi, seppur brevemente, sulle figure chiave di questo cartiglio così significativo.

Nicolò De Conti (1394-1469 ca) fu secondo solo a Marco Polo fra i viaggiatori veneziani⁵⁵⁰. Tra il 1414 e il 1439 viaggiò senza sosta fino agli antipodi orientali del mondo conosciuto, in qualità di mercante. Con lui s'inaugura una più moderna epopea di viaggi e di scoperte geografiche, sempre più lontana dalla superstiziosa percezione medievale di un'Asia popolata da mostri. Le sue osservazioni sono più empiriche. Dopo aver attraversato l'Egitto, la Siria e la Mesopotamia in carovana, a piedi e con mezzi fluviali, dal Gujarat indiano percorse tutta la costa del Subcontinente e parte dell'interno, passando per Ceylon, fino a Madras. Dopo lunghe navigazioni, giunse a Sumatra e in Birmania, e dopo aver visitato il delta del Gange approdò in Indonesia. Fondamentale per la conoscenza dell'Asia è la sua descrizione della Birmania che gli studiosi hanno identificato come il

⁵⁴⁸ Per due opere generali sui viaggiatori veneti del Cinquecento in India citate in: SUBRAHMANYAM, *Mondi connessi...* p. 184, nota n° 7. Cfr. inoltre: LUCA CAMPIGOTTO, *Veneziani in India nel XVI Secolo*, in "Studi Veneziani" 22 (1991), pp. 75-116 e la nota n° 13, p. 81; ALESSANDRO GROSSATO, *Navigatori e Viaggiatori Veneti sulla Rotta per l'India. Da Marco Polo ad Angelo Legrenzi*, Firenze, 1994.

Si veda inoltre l'agile e più recente volume di ATTILIO BRILLI, *Mercanti Avventurieri: Storie di Viaggi e di Commerci*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 98-108. Quest'opera di Brillì, forse il massimo esperto italiano di letteratura di viaggio è stata recentemente ampliata, cfr. ID., *Il Grande Racconto dei Viaggi d'Esplorazione, di Conquista e d'Avventura*, Bologna, Il Mulino, 2015.

Cfr. OLGA PINTO, *Viaggiatori Veneti in Oriente dal Secolo XIII al XVI*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di Agostino Pertusi, Firenze, 1966.

⁵⁴⁹ Cfr. FOSCARINI, *Della Letteratura Veneziana...* pp. 429-472.

⁵⁵⁰ La bibliografia riguardante Nicolò De Conti è particolarmente ampia. Cfr. GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Delle Navigazioni et Viaggi*, "Viaggio del medesimo Nicolò di Conti venetiano", Vol. I. *in folio*, Lucantonio Giunti e eredi, Venezia, 1550 cc. 364-370. Oltre alla voce del dizionario biografico degli italiani (Nicolò De Conti), per una sintesi moderna in italiano si vedano: ALESSANDRO GROSSATO (a cura di), *L'India di Nicolò de' Conti: un Manoscritto del libro 4 del De varietate Fortunae di Francesco Poggio Bracciolini da Terranova (Marc. 2560)*, Padova: Editoriale Programma, 1994. Si vedano inoltre: VINCENZO BELLEMO, *I Viaggi di Nicolò De Conti*, Milano, Brigola, 1883. ID., *La Cosmografia e le Scoperte Geografiche nel Secolo XV e i Viaggi di Nicolò De Conti*, Padova, Tipografia del Seminario, 1908. MARIO LONGHENA (a cura di) *Viaggi in Persia, India e Giava di Nicolò De Conti, Girolamo Adorno e Girolamo da Santo Stefano*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1960. Cfr. ANNA L. AMILHAT-SZARY (a cura di), *Le Voyage aux Indes de Nicolò De Conti, 1414-1439*, Paris, Chandeigne, 2004.

primo resoconto occidentale del paese. Egli fu forse il primo europeo a fornire una descrizione particolareggiata del regno hindu di Vijayanagara dell'India centrale. Con De Conti cambia definitivamente la rappresentazione geografica dell'Oceano Indiano e le informazioni tratte dal suo viaggio verranno utilizzate da Fra' Mauro per la realizzazione del celebre mappamondo (1459)⁵⁵¹.

Cesare Federici (1530-1602 ca) altro viaggiatore presente nel riquadro analizzato era un mercante originario della Val Camonica⁵⁵². All'età di quarantadue anni - per l'epoca età inconcepibile per un impegnativo viaggio in Asia - salpò da Venezia alla volta del favoloso Oriente. Tra il 1562 e il 1581 viaggiò coprendo enormi distanze, come mercante di pietre preziose. Nel 1581, dopo essersi arricchito notevolmente, ritornò nella città lagunare e non possedendo una perfetta padronanza della lingua scritta, decise di dettare le sue memorie di viaggio a Bartolomeo Dionigi da Fano.

La relazione di Federici descrive accuratamente l'attività dei mercanti dallo stretto di Hormuz fino all'Indonesia e attraverso l'India marittima. Le sue avventure sono tra le più fortunate fra quelle dei vari viaggiatori veneziani in Asia. Derubato di tutti i suoi beni per almeno tre volte, perché una volta si salvò riuscendo a cucire le gemme all'interno del cappotto, assistette malato a un assedio della città portoghese di Goa. Nel golfo del Bengala la sua nave e il suo equipaggio furono travolti da un tifone, ma si salvarono miracolosamente.

Fondamentale per la conoscenza sia geografica che etnografica del paese è la sua descrizione della Birmania, "il regno del Pegù". Di fatto è la prima vera descrizione occidentale di quella regione. Descrive gli usi e i costumi degli abitanti, la caccia agli elefanti, le città e i loro templi e le pietre preziose vendute in quelle regioni. Egli fornisce inoltre, come viene

⁵⁵¹ Sul lascito geografico dei viaggi di De Conti a Venezia e il mappamondo di Fra' Mauro: PIERO FALCHETTA, *Il Mappamondo di Fra Mauro, una Storia*, Venezia, Imago, 2013. Si veda inoltre per un'opera più generale sulla cartografia dell'Asia nella Prima Età Moderna: R. V. TOOLEY (a cura di) *Landmarks of Mapmaking: an illustrated survey of maps and mapmakers*, Oxford, Phaidon, 1976, pp. 103-109, e, in particolare, p. 115.

⁵⁵² Cfr. CESARE FEDERICI, *Viaggio di M. Cesare dei Federici nell'India Orientale et oltre l'India, nel quale si contengono cose dilettevoli dei riti et dei costumi di quei paesi...*, Venezia, Andrea Muschio, 1587. Cfr. inoltre: GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Delle Navigazioni et viaggi*, Vol. III, Venezia, 1606, cc. 386-398.; OLGA PINTO (a cura di) *Viaggi di C. Federici e Gasparo Balbi alle Indie Orientali*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962.

ricordato nel riquadro della sala, un'interessante testimonianza del Giappone.

Gasparo Balbi (1550-1625 ca) era un aristocratico. Più colto di Federici, apparteneva alla famiglia patrizia dei Balbi (probabilmente a un ramo cadetto). Viaggiò per nove anni lungo un itinerario molto simile a quello di Federici, anch'egli in qualità di gioielliere. Tra il 1579 e il 1588 visitò la Siria, l'Iraq, lo stretto di Hormuz e da lì si imbarcò verso l'India della quale percorse le coste fino all'isola di Ceylon e alla Birmania.

La sua narrazione di viaggio, scritta nella forma di un vero diario, è particolarmente accurata. Rispetto a Federici, Balbi è molto più preciso nella descrizione degli avvenimenti storici e fornisce pionieristiche descrizioni dei monumenti dell'India, come ad esempio le grotte scolpite di Elephanta, vicino all'odierna Mumbai. Sebbene Elephanta sia stata da lui interpretata non come un tempio induista, ma erroneamente, come luogo di culto fatto edificare da Alessandro Magno a segnare il *limes* orientale delle sue conquiste, rimane il fatto che le descrizioni di Balbi dei monumenti archeologici indiani risultino fra i primissimi studi di antichità orientali in senso moderno⁵⁵³. Una volta tornato a Venezia scrisse il resoconto del viaggio alle Indie orientali che verrà dato alle stampe nel 1590.

Come testimoniano alcuni mappamondi custoditi a Venezia a palazzo Balbi, una volta tornato in patria diventò geografo e i suoi precisi dati del resoconto di viaggio furono utilizzati dal celebre cartografo olandese Janzoon Bleau per compilare la più importante carta geografica dell'Asia del XVI secolo⁵⁵⁴.

Alvise Roncinotto pubblicherà a Venezia nel 1543 la sua relazione di viaggio, *Viaggio di Colocut*⁵⁵⁵. I viaggi di Roncinotto segnano un'epoca profondamente mutata. La città lagunare ha perso il monopolio dei commerci con l'Oriente, che sono passati in mano all'impero portoghese.

⁵⁵³ La grotta scolpita di Elephanta, situata in un'isola di fronte a Mumbai, era stata fatta costruire dai sovrani della dinastia hindu dei Rāshtrakūta nell'VIII sec. d. C. Cfr. PARTHA MITTER, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, 1992, Chicago - London, Chicago University Press, p. 37. Inoltre cfr. PINTO (a cura di) *Viaggi di Cesare Federici e Gasparo Balbi...* p. 136.

⁵⁵⁴ Cfr. CAMPIGOTTO, *Veneziani in India nel XVI secolo...* p. 81.

⁵⁵⁵ Cfr. ALVISE RONCINOTTO, *Viaggio di Colocut. Viaggi fatti da Vinetia, alla Tana, in Persia, in India et in Costantinopoli: con la descrizione particolare di città, luoghi, siti, costumi, e della Porta del Gran Turco: e di tutte le intrate, spese e modo di governo suo, e della ultima impresa contra portoghesi*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1545, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

Roncinotto offre una prospettiva veneziana dei viaggi atlantici e nell'Oceano Indiano lungo le rotte portoghesi. Nel 1532 egli parte dal Portogallo, al seguito di Andrea Colombo, nipote dello scopritore dell'America. Doppiierà il Capo di Buona Speranza e costeggerà l'Africa fino al Mar Rosso. Da Suez parte poi alla volta delle Indie fino a Sumatra e Malacca. Risultato di questo lungo peregrinare, forse come osservatore politico in incognito per conto dei vertici della Serenissima è la sua agile narrazione. Egli è testimone di un progetto quantomeno futuristico per l'epoca, un progetto del quale la Repubblica di Venezia, tramite i piani segreti del Consiglio dei Dieci, è il machiavellico promotore. Il progetto prevedeva lo scavo dell'istmo di Suez. Il piano di costruzione, volto a ostacolare l'invasiva presenza portoghese nell'Oceano Indiano sulla rotta delle spezie, sarà ben presto abbandonato, ma il piano concepito dai veneziani, dal punto di vista geopolitico rappresenta una visione strategica estremamente attenta⁵⁵⁶.

Dopo questo *excursus* dei viaggiatori veneti delle epoche più antiche, nel riquadro si giunge finalmente a un viaggiatore la cui opera era arrivata a Venezia nei primi anni del XVIII (fig. 11). Si tratta di Nicolò Manucci. Il suo nome presente nel riquadro a Palazzo Ducale rivela la conoscenza aggiornata della sua opera, diffusa agli inizi del Settecento grazie all'ambasciatore Lorenzo Tiepolo che si impegnò, su richiesta esplicita dell'autore, di portarla da Parigi alla sua città d'origine.

L'alta considerazione del veneziano, committente di artisti indiani e storico dell'India, è inequivocabile se si legge il riquadro a lui dedicato presente all'interno del cartiglio.

DENIQUE NICOLAUS MANUTIUS IN AULA MOGOLI REGIS
DILITISSIME VERSATUS OMINGENAM EARUM REGIO
NUM HISTORIAM SAECULO XVII

⁵⁵⁶ Cfr. RINALDO FULIN, *Il Canale di Suez e la Repubblica di Venezia (1504)*, Estratto dall'Archivio Veneto, Tomo II, Venezia, Tipografia del Commercio, 1871.

CONSCRIPSIT QUAE IN BIBLIOTHECA D. MARCI SERVATUR

E infatti Nicolò Manucci (quando viveva) alla corte dell'imperatore Moghul, esperto in maniera eccellente di tutte le cose che riguardano il loro regno, nel secolo XVII ne ha scritto la storia che è conservata nella biblioteca di San Marco.

È proprio nella Biblioteca di San Marco che il doge Marco Foscarini consultò dunque quell'illuminante opera, ritenendo che avesse qualcosa da insegnare alla classe politica del suo tempo. Questo passaggio fondamentale ha conseguenze importanti per lo studio dei personaggi rappresentati nella Sala dello Scudo e per la "consacrazione" di Manucci stesso e dei suoi "libri" nel centro del potere veneziano.

La mappa delle Indie orientali voluta da Foscarini e Grisellini non ha solo la funzione di celebrare le glorie del passato, dei viaggiatori e dei loro «lunghi e perigliosi viaggi». Ha anche una funzione educativa rivolta ai governanti e al pubblico affinché possano avvicinarsi ai giusti modelli di governo, sia nel caso «desiderassero raccogliere più facilmente gli atti illustri dell'antichità», sia per raffinare «l'intelligenza della Nazione»⁵⁵⁷.

L'opera di Manucci, la sua avventurosa composizione e le sue immagini sarebbero quindi potute servire come spunti importanti non solo di un nuovo paradigma artistico ma anche politico.

Per il veneziano che trascorse gli ultimi giorni della sua vita in India sperando di tornare a Venezia da eroe venne fatta un'altra celebrazione postuma della sua figura di viaggiatore. Un ritratto in tondo a lui dedicato presente sul lato affacciato sul Bacino San Marco di Palazzo Ducale è in questo senso particolarmente interessante per comprendere il ruolo propagandistico svolto dai viaggiatori veneti, ruolo impersonificato dallo stesso Manucci. Un aspetto che è stato poco approfondito dagli studiosi.

Per questi aspetti torniamo dunque ad esaminare alcuni documenti custoditi all'Archivio di Stato di Venezia riguardanti le fasi di restauro della sala.

⁵⁵⁷ ASVe, Riformatori dello Studio di Padova, filza 30, c. 75.

Nella *Nota dei lavori da farsi nella Sala del Pubblico Palazzo dello Scudo*, al secondo punto dell'elenco spese, per l'ammontare di 260 ducati, si può notare il seguente passaggio relativo ai riquadri dei viaggiatori⁵⁵⁸.

Nove lunette sopra le finestre per coprire il vacuo del muro sino alla cornice superiore. Queste saranno dipinte ad olio con ornati, fra quali vi verranno introdotti li ritratti dei viaggiatori più celebri veneziani con addattate iscrizioni, o moti a figure allusive; il tutto sopra campi d'oro. Di tale fattura si esibisce uno schizzo vergato (C)⁵⁵⁹.

Nel XIX secolo il cardinale Placido Zurla fornì alcune notizie riguardo a tali riquadri, ma non del tutto positive. Il cardinale non sembra riconoscere la fedeltà dei ritratti dei viaggiatori eseguiti da Grisellini e sembra non apprezzare il suo operato. Egli scrive:

[Grisellini] fu in alta riputazione fra suoi concittadini pe' suoi talenti letterari, ma in questa circostanza pare aver agito in contraddizione ai principi del buon senso e del buon gusto. Infatti rinfrescando questi venerabili monumenti dell'antica grandezza della Repubblica, egli giudicò spedito di sostituirvi delle carte ornate della geografia moderna, e di aggiungere dei ritratti dei celebri viaggiatori e navigatori veneziani dipinti dalla sua propria immaginazione⁵⁶⁰.

Zurla quindi fornisce una descrizione dei sette tondi presenti nella Sala dello Scudo:

A compimento poi degli ornamenti di tal Sala vi furono posti in alto fra le finestre in sette medaglie a chiaroscuro altrettanti ritratti d'uomini illustri in essa rammentati, cioè di Marco Polo, Marino Sanudo, Giosafat Barbaro, Alvise da Mosto, Andrea Gritti, Giambattista Ramusio e Nicolò Manuzio⁵⁶¹.

Nonostante la critica dello Zurla, uno dei ritratti non è stato eseguito «secondo immaginazione», ma con grande realismo e dimostra la

⁵⁵⁸ ASVe, Senato, Terra, reg. 360, cc. 160v-161v;

⁵⁵⁹ ASVe, Riformatori dello Studio di Padova, f. 29, c. 64 v-r, nota spese n° 2. Per quanto riguarda lo schizzo dei ritratti di cui si parla, purtroppo esso non è rintracciabile tra le carte della documentazione di cui dovrebbe far parte.

⁵⁶⁰ Cfr. PLACIDO ZURLA, *Di Marco Polo e degli Altri Viaggiatori Veneziani, con Appendice sulle Antiche Mappe Idro-geografiche Lavorate in Venezia*, 2. Voll., Venezia, Gio. Giacomo Fuchs co' Tipi Picottiani, 1818, p. 404.

⁵⁶¹ Cfr. ZURLA, *Di Marco Polo...* cit, p. 392.

conoscenza di una delle opere più interessanti, certamente utile agli uomini di quel tempo.



Figg. 12, 13.

A sinistra: Parigi, Bibliothèque Nationale de France Cabinet d'Estampes Résèrve OD 45 *Libro Rosso*, C.2: anonimo artista indiano per Nicolò Manucci, ritratto di Nicolò Manucci in veste di medico, acquerello su carta con inserti dorati, 1680 ca, 38. 5 cm (vol.) (courtesy BNF).

A destra: Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scudo: Giustino Menescardi, particolare del ritratto di Nicolò Manucci di profilo, olio su tela, 1763 (courtesy MUVE).

Si tratta del ritratto di Manucci, il «Manuzio» qui citato, ritratto che ha chiaramente come modello il codice miniato della Bibliothèque Nationale di Parigi dove il medico viene raffigurato con vesti e copricapo orientali, immagine che si ripropone in questo contesto celebrativo (figg. 12, 13). L'espressione e il copricapo riprendono con evidenza il ritratto eseguito dagli artisti indiani del *Libro Rosso*: un'opera di arte indiana rivisitata da due artisti europei risulta quindi presente nel riquardo di Palazzo Ducale (fig. 13).

Prima di esser stato trasferito a Parigi dai commissari di Bonaparte, come conseguenza degli eventi del 1797, il ritratto dal quale Menescardi e Grisellini avevano tratto ispirazione era stato conservato alla Biblioteca di San Marco tra i codici italiani⁵⁶². Nella Sala dello Scudo il modello della rappresentazione fu probabilmente la fedele illustrazione del Grevembroch

⁵⁶² Cfr. FOSCARINI, *Della Letteratura Veneziana ed Altri Scritti...* p. 441. Cfr. FALCHETTA, *Storia del Mogol di Nicolò Manuzzi Veneziano*, Voll. 2., Milano, Franco Maria Ricci, 1986. Cfr. infine: SUBRAHMANYAM, *Mondi Connessi...* pp. 183-219. La segnatura dell'epoca era la numero XLVI, volume quarto.

che rivisitò il ritratto del medico dal *Libro Rosso* (fig. 14)⁵⁶³. Vale la pena di riportare qui di seguito per intero una trascrizione del testo del Grevembroch presente nel manoscritto Gradenigo Dolfin 49.2 della Biblioteca del Correr, testo che accompagna l'immagine di Manucci (figg. 14, 15).

Questo nostro concittadino fu un accurato scrittore della Istoria Tartara in sul luogo. Egli negli anni primi di questo secolo mandò in patria un ampio volume da lui composto, dove le azzioni de Re Mongoli da Tamerlano in giù si descrivono con somma fede, e diligenza, tanto più ch'esso dimorò lungamente in Deli, rendendosi naturale l'idioma tartaro e perchè l'Imperadore del gran Mogol lo amava. Si fatta opera si conserva nella pubblica libreria fra i codici, parte scritta in Portoghese, parte in Italiana, e parte in Francese lingua, come comportavano i vari[j]i copisti, che l'autore v'adoperò. Consiste in quattro libri in foglio, ed il primo contiene quattro parti della Historia che cominciano dal principio dell'anno 1400 sino al 1700. Il secondo, la quinta ed ultima parte, in cui si narrano le cose accadute negli ultimi tempi dell'imperatore Orangzeb che morì nel 1707. Il terzo dimostra sessantasei figure esprimenti li dei e sacerdoti usati dagli Indiani. Il quarto le immagini degl'imperadori e due ritratti di esso Antonio Manuzio. Tale regalo inviò per mezzo del Padre Eusebio Cappuccino a Venezia, e con una lettera in data 15 gennaio 1705 al Senato, essendo allora Doge Luigi Mocenigo, Molte cose rapporto alla di lui vita, che in età ottagenaria compì ne 1717. Si potrebbe dire, essendosi partito per l'Oriente d'anni quattordecì.⁵⁶⁴

Un ritratto in tondo di Giovanni Battista Ramusio appare inoltre accostato a quello di Manucci nella Sala dello Scudo. In questo contesto assume il significato della personificazione dello stato veneziano e del potere connesso alle conquiste geografiche. Il significato allegorico di questi due ritratti - di Manucci, ultimo viaggiatore veneziano in India e del grande erudito dei viaggi e delle scoperte - celebra dunque con nostalgia una storia della Serenissima proiettata verso il mondo globale e la scoperta del nuovo.

⁵⁶³ Stranamente la didascalia del Grevembroch reca però "Antonio Manuzio" invece che Nicolò Manucci o Manuzzi.

⁵⁶⁴ Cfr. Biblioteca del Museo Correr, Giovanni Grevembroch, *Gli Abiti de Veneziani di Quasi Ogni Età con Diligenza Raccolti e Dipinti nel Secolo XVIII. Volume II*, Ms. Gradenigo Dolfin 49.2, c. 157. Per una ristampa anastatica degli "Abiti Veneziani" del Grevembroch, cfr: GIOVANNI GREVEMBROCH, *Gli Abiti de Veneziani di Quasi Ogni Età con Diligenza Raccolti e Dipinti nel Secolo XVIII. Volume II*, 4 Voll., Venezia, Filippi Editore, 1981, p. 157.



Figg. 14-15. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Gradenigo Dolfin 49.2, c. 157: Giovanni Grevembroch, *Gli Abiti de Veneziani di Quasi Ogni Età con Diligenza Raccolti e Dipinti nel Secolo XVIII. Volume II*, ritratto di Manucci, incisione a colori (courtesy MUVE).

Il 20 gennaio del 1763, il Senato disporrà a conclusione dei lavori della Sala dello Scudo il pagamento finale di 200 ducati per dare «rissalto all'attività, et ingegno» di Francesco Grisellini⁵⁶⁵. Soddisfatta del lavoro finale, l'aristocrazia senatoria sosterrà apertamente Grisellini e la sua opera, proponendogli alcuni anni dopo un sussidio in denaro per divulgare i suoi scritti sull'agricoltura e le arti, «tutte tali cose le quali [...] tendono a beneficio comune del popolo, al vantaggio dello Stato [...] e del commercio, somministrando evidenti prove della propria esperienza e capacità del Grisellini medesimo»⁵⁶⁶.

Ma nonostante i lauti pagamenti e il generoso *patronage* del Senato, Grisellini non sarebbe rimasto a lungo a Venezia. La città appariva ai suoi

⁵⁶⁵ ASVe, Riformatori allo Studio di Padova, f. 30, c. 59.

⁵⁶⁶ ASVe, Senato, Terra, reg. 368, cc. 295.

occhi troppo immobile, nonostante lo sforzo riformista che lui e Foscarini avevano compiuto. Per il geografo la Repubblica patrocinava e stampava le sue opere geografiche e di riforma economica ma non riusciva a impararne la lezione.

Egli non poteva nascondere il sentimento di delusione nei confronti della classe dirigente che lo aveva reso celebre. Queste furono le ragioni che lo allontanarono per sempre e lo spinsero a diventare a sua volta un viaggiatore, non nelle Indie Orientali ma in Romania e in Moldavia, regioni verso le quali partì, spinto dal desiderio di conoscenza e di nuove scoperte⁵⁶⁷.

Dopo la partenza di Griselini il dibattito sul commercio e sulle Indie orientali continuò a interessare il pubblico europeo. Nel 1770 l'abate Raynal, autore dell'*Histoire Philosophique et Politique des établissements et du commerce des européens dans les Deux Indes*, ebbe modo di scrivere che i due avvenimenti che più avevano contribuito a cambiare la storia del genere umano erano stati quelli del 1492 con la scoperta del Nuovo Mondo e quelli conseguenti al 1498, con la scoperta della nuova rotta marittima per l'India⁵⁶⁸. In questo senso Raynal riprendeva le medesime osservazioni che gli ambasciatori Querini e Morosini avevano inoltrato nei primi anni '60 al Serenissimo Principe nei loro dispacci inviati durante la Guerra dei Sette Anni⁵⁶⁹.

Tra il 1763 e il 1764 il Senato influenzato da quel dibattito politico-culturale era addirittura giunto ad approvare la proposta di creazione di un nuovo istituto di Camera di Commercio che potesse lavorare di concerto con i Cinque Savi alla Mercanzia⁵⁷⁰. Il progetto venne approvato ma non ebbe effetto e fu oggetto di ripensamenti continui. Nel 1768, sia pure con una ristretta maggioranza, si decise di abbandonarlo⁵⁷¹.

⁵⁶⁷ La spedizione di Griselini e il suo resoconto di viaggio in quelle regioni venne stampato nel 1780. Cfr: FRANCESCO GRISELINI, *Lettere Odeporiche*, Milano, Motta, 1780.

⁵⁶⁸ Cfr. GUILLAME THOMAS RAYNAL, *Histoire Philosophique et Politique des établissements et du commerce des européens dans les Deux Indes*, 6 Voll. in 8°, Amsterdam, 1770.

⁵⁶⁹ Per la ricezione dell'opera di Raynal nella Venezia di quegli anni: VENTURI, *Settecento Riformatore. L'Italia dei Lumi: La Repubblica di Venezia.*, pp. 31-37.

⁵⁷⁰ Cfr. GAETANO COZZI, MICHEAL KNAPTON, GIOVANNI SCARABELLO, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, in *Storia d'Italia*, Vol. 12, tomo II, Torino, UTET, 1992, p. 607.

⁵⁷¹ Cfr. ibidem.

La crisi della Repubblica, il suo mancato riformismo e la sua lenta ma inesorabile caduta avrebbero influenzato anche il destino di parte dell'opera miniata di Manucci. Il suo ritratto in tondo voluto da Foscarini e Grisellini e disegnato da Menescardi nella Sala dello Scudo fece probabilmente comprendere ai commissari di Bonaparte il valore della sua opera miniata d'arte indiana. Dopo la caduta della Repubblica, il *Libro Rosso* venne così ritenuto opera di particolare pregio e fu trasferito dal commissario napoleonico Brumet a Parigi, dove ancora oggi arricchisce le collezioni della Bibliothèque Nationale de France⁵⁷².

I francesi non erano evidentemente riusciti a comprendere il valore dei ritratti etnografici del *Libro Nero*. Li avevano ritenuti "grotteschi", di scarsa importanza e valore artistico, con la sola eccezione del secondo autoritratto *in folio* di Manucci eseguito dagli artisti del Deccan e celebrato nella Sala dello Scudo. Questo fu infatti staccato dal suo *corpus* originale e portato a Parigi.

Quel mancato apprezzamento rappresentò una fortunata coincidenza che contribuì a far rimanere l'intero *Libro Nero* nella sala manoscritti della Biblioteca di San Marco dove ancora oggi è consultabile.

⁵⁷² Cfr. ZORZI, *Venezia e i Paesi Lungo la Via della Seta...* p. 65.

CAPITOLO 5

*May we two stand,
When we are dead, beyond the setting suns,
A little from the other shades apart,
With mingling hair, and play upon one lute*

(William Butler Yeats, *Anashuya and Vijaya*)⁵⁷³

La committenza di James Skinner e William Fraser: immagini etnografiche dell'India del Nord (1800-1830).

Tra il 1800-1830 due ufficiali europei operarono per conto della *East India Company* nella zona di Delhi durante la fase di declino e di crisi terminale dell'impero Moghul. Nella loro fisionomia di militari e insieme di committenti di artisti indiani ci appaiono come individui dalle vicende personali estremamente particolari. Al di là del loro profilo biografico, James Skinner (1778-1841) e William Fraser (1784-1835) (figg. 1 e 2) contribuirono certamente a risultati storico-artistici importanti.

Entrambi hanno origini scozzesi e scoprono fin dalla giovane età la propria vocazione di militari. Skinner era però un anglo-indiano nato da madre rajastana e da padre scozzese. Fraser era invece un aristocratico membro di uno dei più importanti *clan* delle Highlands. Contribuirono a formare una cerchia di artisti e a definire soggetti da raffigurare con un gusto etnografico, sviluppando altresì l'interesse per la raccolta di informazioni antropologiche. L'accumulo di queste informazioni procedeva di pari passo con l'elaborazione di un sapere che si stava in quel momento formando nell'ambito della conquista coloniale.

Come è stato messo in evidenza da Christopher Bayly, lo storico di Cambridge recentemente scomparso, uno dei fattori fondamentali che garantì la conquista britannica del Subcontinente indiano dopo il 1780 fu un enorme processo di concentrazione di informazioni e di materiali di *intelligence*⁵⁷⁴.

⁵⁷³ WILLIAM BUTLER YEATS, *Anashuya and Vijaya*, in *The Collected Poems of W. B. Yeats*, London, Wordsworth Poetry Library, 1994-2000, p. 6.

⁵⁷⁴ Cfr. CHRISTOPHER A. BAYLY, *Empire and Information: Intelligence Gathering and Social Communication in India, 1780-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 365.



Figg. 1, 2.

A sinistra: Londra, British Library, Ms. Add. 27254, folio 4r. del *Tazkirat al-umara (Biografia dei Nobili)*: Ghulam Murtaza Khan (attr.) per James Skinner, ritratto del colonnello James Skinner in uniforme, acquerello su carta con inserti dorati e calligrafie *nastaliq*, 1830, 19x12.5 cm (courtesy BL)⁵⁷⁵.

A destra: Londra, British Library, Ms. Add. Or. 4474: Artista anonimo indiano per William Fraser: ritratto miniato di William Fraser mentre seduto fuma una pipa ad acqua *hookah*, acquerello su carta opaca con inserti dorati, Delhi, 1820-25, 36.5 x 25 cm (courtesy BL).

Nel contesto di questa raccolta di informazioni politico-militari i manoscritti di costume fornivano assieme ai *report* scritti un'esatta descrizione visiva delle caste e dei costumi dell'India del Nord. Di queste regioni si aveva una conoscenza più approfondita rispetto a quelle seminesplorate dell'interno, come ad esempio l'Orissa. La zona di Delhi aveva infatti una presenza britannica decisamente inferiore rispetto a quella di Calcutta, per ragioni strategiche e amministrative. In questa prospettiva l'accumulo di conoscenze empiriche assumeva un'importante quanto inedita funzione.

A Calcutta l'artista belga Balthazar Solvyns aveva fornito al pubblico inglese che ormai dominava la politica e l'amministrazione della città una

⁵⁷⁵ L'iscrizione in persiano che accompagna l'immagine di Skinner riporta: «Ritratto del difensore dello stato Colonnello James Skinner, Vittorioso in Guerra».

serie di immagini degli Indiani e dei loro costumi, mostrando come questi fossero cambiati nel corso della conquista⁵⁷⁶. Tra le immagini di Solvyns si scorgono *coolies* affaticati dal peso delle loro portantine, giovani servi che portano a spasso i cani dei loro padroni europei e portatori di pipe ad acqua (*hookah*). Si scorgono inoltre religiosi rappresentati con una chiara influenza neoclassica e avvolti in immacolate vesti bianche come fossero sacerdoti della Grecia antica. Si tratta di un'immagine dell'India che appare fortemente idealizzata dal gusto per l'esotico e poco realistica.

Oltre a Solvyns, Thomas e William Daniell avrebbero dato negli stessi anni un cospicuo contributo alla visualizzazione dei paesaggi e delle città con le loro vedute pittoresche di *Oriental Scenery*, collezionate in tutta Europa e nello stesso Subcontinente⁵⁷⁷. Nel caso dei Daniell il dato empirico viene rispettato cercando di rappresentare in acquerello la realtà nel modo più fedele e mettendo in primo piano l'importanza dell'osservazione diretta.

Durante questa fase storica, con Skinner e Fraser, l'atteggiamento britannico stava però evolvendo da una propensione tollerante nei confronti della cultura indiana verso nuove percezioni marcatamente etnocentriche. Le loro opere costituiscono pertanto un'eccezione di notevole interesse. Con l'operato dei due committenti emerge infatti una forte propensione britannica nei confronti dell'arte e dei costumi locali. Se può sembrare un interesse convogliato alla finalità di un dominio straniero, in realtà esprime un interesse conoscitivo del singolo, sinceramente attratto dalla cultura indiana e dalle sue forme.

Il potere politico risulta in questo caso nelle mani del committente ed è accentrato a sua discrezione. L'aristocrazia Moghul era stata ormai ridotta all'impotenza e venne rimpiazzata dai militari britannici che cominciarono a interessarsi alle forme espressive dell'arte indiana. In questo senso la committenza artistica non viene esclusa dal processo di formazione imperiale e conoscitivo dei territori soggiogati, ma rientra in questo fenomeno.

⁵⁷⁶ Cfr. BALTHAZAR SOLVYNS, *The Costume of Indostan, elucidated by sixty coloured engravings with descriptions in English and French, taken in the years 1798 and 1799*, London, Edward Orme, 1804. L'edizione originale di quest'opera è stata consultata a Londra alla Victoria and Albert Museum Library.

⁵⁷⁷ L'*editio princeps* del sontuoso lavoro illustrato di Thomas e William Daniell è la seguente: THOMAS E WILLIAM DANIELL, *Oriental Scenery*, 4 Voll., London, printed by William Daniell, 1796-1808.

La rappresentazione tramite il *medium* degli artisti indiani avveniva attraverso modalità del tutto particolari. Il committente riprendeva la tradizione europea delle illustrazioni di costume accompagnate da didascalie ma ampliandone le caratteristiche di arte "ibrida", all'incrocio tra le influenze stilistiche e le tecniche figurative europee e quelle indo-persiane⁵⁷⁸.

Qui il contesto storico-artistico viene reso ancora più complesso dalle dinamiche individuali. Gran parte della società britannica e dei colonizzatori di Calcutta considerava Skinner e Fraser alla stregua di due eccentrici quanto pericolosi individui di cui diffidare ma che avrebbero potuto portare dei vantaggi al processo di espansione militare. Forse proprio per questa ragione i due sarebbero presto diventati amici di una vita, condividendo esperienze, battaglie, conquiste e collaborazioni con gli artisti indiani impegnati al loro servizio.

Entrambi operavano per conto della *East India Company*, ma avevano fatto propri i costumi locali, in particolare William Fraser, abile linguista che conosceva perfettamente il persiano, nonché profondo conoscitore della cultura locale, uno dei "Moghul bianchi" di Delhi (William Dalrymple)⁵⁷⁹.

Skinner invece era individuo dalla duplice etnia, nato da madre indiana e da padre scozzese, fatto che veniva percepito in maniera negativa da molti britannici che consideravano gli "anglo-indiani" una categoria sociale inferiore. Egli parlava e scriveva con difficoltà in inglese mentre eccelleva nella conoscenza delle lingue locali, padroneggiando il persiano, lingua di corte.

Da borghesi aristocratici europei in territorio straniero, grazie al loro prestigio militare e all'esclusiva influenza presso la corte Moghul, Skinner e Fraser riuscirono a concepire una sintesi artistica inedita ricorrendo al contributo dei migliori artisti presenti nella Delhi di quel periodo. Entrambi ripresero (sebbene involontariamente) i modelli descrittivi che avevano caratterizzato l'opera illustrata di Manucci tra gli ultimi anni del XVII secolo e i primissimi del XVIII. Commissionarono infatti dei cicli pittorici

⁵⁷⁸ Si tratta di uno stile che è stato più volte definito con il termine di *Company School*, un termine certamente, come si è già detto, troppo limitato.

⁵⁷⁹ Cfr. DALRYMPLE, *White Mughals...* cit., pp. 53-54.

manoscritti dedicati alle tribù e alle caste dell'India, osservate con un occhio etnografico e, per altro verso, dedicati ai reami e ai potentati locali più significativi, con attenzione alla politica del paese.

Iniziamo ad analizzare l'opera dell'ufficiale anglo-indiano. Nel 1830 due manoscritti vennero inoltrati da James Skinner all'amministratore coloniale di Bombay Sir John Malcolm⁵⁸⁰ (1769-1833) (fig. 3). L'intento di quest'operazione era quello di fornire all'erudito governatore, anch'egli orientalista d'eccezione, alcuni ragguagli, dettagliati e aggiornati, concernenti lo stato delle conoscenze antropologico-etnografiche (ma anche topografiche) dell'India settentrionale.

I due manoscritti in questione, il *Tashrih al-aqvam* (*Descrizione delle Caste Sociali*) e il *Tazkirat al-umara* (*Biografia dei Nobili*) sono due lavori meravigliosamente illustrati e accompagnati da didascalie calligrafiche in persiano⁵⁸¹. Tale lingua per alcuni britannici colti non rappresentava un ostacolo in quanto essi facevano parte di una *élite* di funzionari coinvolti nella politica Moghul. Entrambi i manoscritti seguono il modello grafico e la suddivisione manucciana nell'organizzazione di testi e immagini del *Libro Nero* e del *Libro Rosso*. Le sovracoperte riprendono sorprendentemente lo stile del veneziano: rossa per il libro sui regnanti e potenti, nera per quello su caste e tribù.

Prima di analizzare nel dettaglio le immagini di Skinner - e successivamente l'opera di Fraser - è necessario aprire una breve parentesi storica che ci consenta di comprendere i due personaggi e il loro *status* di "committenti-conquistatori"⁵⁸². Tale analisi è volta anche a una più specifica comprensione della loro arte.

⁵⁸⁰ Arruolatosi precocissimo all'età di soli dodici anni John Malcom scalò in India i ranghi dell'East India Company e arrivò a diventare presto tenente colonnello, emissario in Persia in due cruciali missioni diplomatiche, e finalmente Governatore di Bombay tra il 1827 e il 1830. Su Sir John Malcom e la raccolta coloniale di informazioni assieme al suo ruolo di storiografo si veda lo studio più recente: JACK HARRINGTON, *Sir John Malcolm and the Creation of British India*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 1-97.

⁵⁸¹ Per una descrizione di questi due manoscritti persiani della British Library si rimanda a: JEREMIAH P. LOSTY, *The Art of the Book in India*, London, The British Library Board, 1982, pp. 152-153.

⁵⁸² Per un resoconto contemporaneo di uno dei protagonisti di queste vicende storico-militari si veda quello di James Fraser, fratello di William Fraser, nonché artista-viaggiatore del pittoresco in India, cfr. JAMES BAILLIE FRASER, *Military Memoir of Lieut. Col. James Skinner, C. B. for Many Years a Distinguished Officer...*, 2 Voll., London, Smith, Elder and Co, 1851, pp. Vol. 1, pp. 37-80; pp. 140-161; Vol. 2, pp. 31-93. Negli archivi dei Fraser di Reelig (Inverness) ho avuto modo di ammirare il voluminoso taccuino di viaggio di James Baillie Fraser redatto durante una missione di *intelligence* in Persia. L'opera contiene



Fig. 3. A destra: Londra, National Army Museum: Laliji, ritratto miniato di Sir John Malcolm Governatore di Bombay e destinatario finale dell'opera etnografica di Skinner, miniatura su avorio, 1795 ca. (courtesy NAM).

Il periodo 1780-1820 fu per l'India Moghul caratterizzato da una crisi profonda. Delhi, Agra e alcune grandi città mercantili del Bengala erano diventate realtà urbane poco rilevanti che guardavano con nostalgia a un passato glorioso e ai ricordi di uno splendore lontano⁵⁸³.

L'impero si era in gran parte dissolto e l'aristocrazia stava ora affrontando una crisi irrisolvibile, mai prima esperita. Agguerriti contingenti di mercenari stranieri operavano nell'entroterra e la violenza era all'ordine del giorno. Le pianure dell'Industan vedevano costanti conflitti tra stati. Gli

gli acquerelli e i disegni del giovane artista. Nel 1822 Fraser compì un viaggio dall'India alla Scozia con l'obiettivo di tornare nella sua tenuta di Reelig, finalmente a casa. Mentre si trovava in Persia gli vennero assegnate alcune attività spionistiche nel nuovo contesto geopolitico del "Grande Gioco", cfr. PETER HOPKIRK, *Il Grande Gioco: i Servizi Segreti in Asia Centrale*, 1991, tr.it. Milano, Adelphi 2004. L'album di Reelig presenta un resoconto visivo straordinario di uno straniero in Asia Centrale. Alcune illustrazioni dell'album di James Fraser sono state pubblicate per la prima volta in un'opera recente e rara scritta dalla discendente dell'artista e gentilmente fornitami durante il periodo di ricerca nella loro tenuta in Scozia. Per quanto riguarda l'album di James Fraser, rimando pertanto a: KATHY FRASER, *For the Love of a Highland Home: The Fraser Brothers' Indian Quest*, Glasgow, Bell & Bain, 2016, tavole XXVI-XXVIII. Purtroppo il permesso di pubblicare alcune immagini non mi è stato concesso in quanto opera che fa parte dell'archivio privato dei Fraser di Inverness.

⁵⁸³ Cfr. CHRISTOPHER A. BAYLY, *The Birth of the Modern World, 1780-1914: Global Connections and Comparisons*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 186.

abitanti dovevano sopportare le sempre più frequenti e violente invasioni straniere.

Una spietata tribù di regnanti Afghani, i Rohilla, era riuscita addirittura nell'intento oltremodo sacrilego di conquistare Delhi e, in un vortice di crudeltà senza precedenti, a imprigionare, ridurre in servitù e accecare lo stesso imperatore Moghul Shah Alam II nell'agosto del 1788⁵⁸⁴.

La East India Company spadroneggiava negli affari territoriali indiani e continuava a conquistare porzioni di territori sempre più ampie. Come aveva scritto l'abate Raynal, nella sua celebre dissertazione sulle Indie coloniali, «non si trattava più di una società commerciale ma di una potenza territoriale»⁵⁸⁵. Il ruolo commerciale veniva infatti mantenuto grazie all'espansionismo militare nelle regioni dell'interno.

Dopo la celebre presa di Seringapatan (1799) e la sconfitta di Tipu Sultan, le campagne militari di Lord Lake contro i Maratti, decisive per il controllo dell'India da parte della Compagnia, vennero in gran parte condotte da un giovane colonnello irlandese destinato a diventare celebre. Si chiamava Arthur Wellesley. Sarebbe diventato quel Duca di Wellington che sconfiggerà Napoleone a Waterloo e che ricorderà per tutta la vita la battaglia di Assaye (1803), combattuta contro i Maratti nell'India centrale, come la più difficile della sua intera carriera, ben più dura dello scontro epocale contro l'imperatore dei francesi.

Il governatore generale di Calcutta Richard Wellesley, fratello del futuro Duca di Wellington, era diventato nel frattempo il promotore dell'espansionismo britannico. Quest'espansione senza precedenti stava prendendo sempre più l'aspetto di una conquista imperiale ai danni delle popolazioni dell'India. Una conquista perpetrata dall'East India Company.

Nel contesto dell'ampio dibattito sull'influenza coloniale nel Subcontinente il ruolo degli scozzesi è stato ritenuto troppo frequentemente minoritario⁵⁸⁶. Non bisogna infatti dimenticare che per gli abitanti delle

⁵⁸⁴ JULIA KEAY, *Farzana*, London, I. B. Tauris and co., 2014, p. 179.

⁵⁸⁵ Di Raynal ho consultato l'edizione inglese stampata a Dublino: GUILLAUME THOMAS FRANÇOIS RAYNAL, *A Philosophical and Political History of the Settlements and Trade of the Europeans in the East and West Indies*, tr.ingl. a cura di J. Justamond, 4 voll., Dublin, John Exshaw, 1776, Vol. 3., pp. 382-383.

⁵⁸⁶ Cfr. per questi temi il catalogo prodotto dalla National Gallery of Scotland di Edinburgo per una mostra tenutasi tra il 29 luglio e il 3 ottobre 1999. L'opera presenta risvolti importanti per la storia

Highlands e delle isole esterne della Scozia, da molto tempo impoveriti dalle lotte contro gli inglesi e dalle sorti avverse alla rivolta giacobita e alla sconfitta di Culloden (1746), la carriera indiana rappresentava una delle scelte professionali più convenienti. Certamente era all'insegna del rischio e dell'avventura ma se arrideva il successo, grazie alla tempra fisica, all'intelligenza e alla disciplina, poteva diventare una delle più redditizie⁵⁸⁷.

Molti aristocratici scozzesi e irlandesi erano stati infatti esclusi dai profitti acquisiti dalla East India Company grazie alla Rivoluzione Industriale. Essi desideravano quindi una maggiore partecipazione ai benefici indotti dal nuovo imperialismo britannico⁵⁸⁸.

Come ha sottolineato lo storico Tom Devine, professore all'università di Edimburgo, la carriera indiana poteva apparire particolarmente attraente agli occhi di molti, in quanto rappresentava una possibilità di arricchimento veloce e relativamente "facile"⁵⁸⁹. Il problema più serio da affrontare erano però le malattie e le bassissime aspettative di vita. La realtà con la quale bisognava fare i conti era senza dubbio molto più difficile del previsto. La mortalità tra gli ufficiali della East India Company poteva risultare drammaticamente elevata⁵⁹⁰, tanto che i reggimenti degli addestrati soldati delle Highlands, famosi per la loro disciplina, alla notizia del trasferimento in India solevano addirittura ammutinarsi⁵⁹¹.

Nella regione di Delhi, oltre che la guerra i britannici incontrarono una tradizione di pittura locale sorprendente. Nonostante le catastrofi politico-militari questa tradizione era ancora viva e rimaneva produttiva. Come è stato illustrato dall'archivista delle collezioni della British Library Mildred Archer, durante il regno degli imperatori Muhammad Shah, Ahmad Shah,

dell'arte e per le vicende qui analizzate: cfr. ANNE BUDDLE (a cura di), *The Tiger and the Thistle: Tipu Sultan and the Scots in India, 1760-1800*, Edinburgh, The Trustees of the National Gallery of Scotland, 1999, pp. 9-30.

⁵⁸⁷ Per un'interessante panoramica storica introduttiva sul ruolo degli scozzesi in India e sul ruolo degli artisti scozzesi collegati alla diffusione e al gusto per il pittoresco in India, cfr: ALEX M. CAIN, *The Cornchest for Scotland: Scots in India*, Edinburgh, National Library of Scotland, 1986, pp. 11-19; 57-62.

⁵⁸⁸ Cfr. ANTHONY WILD, *The East India Company: Trade and Conquest from 1600*, London, Harpers and Collins Illustrated, 1999, p. 92.

⁵⁸⁹ Cfr. TOM M. DEVINE, *Scotland's Empire: The Origins of the Global Diaspora*, London, Penguin Books, 2003, pp. 252-253.

⁵⁹⁰ Di un intero reggimento scozzese arrivato in India è stato calcolato dalle statistiche presenti sui registri che almeno sei uomini cadevano in battaglia, nove morivano per annegamento e ben 208 morivano a causa delle malattie locali: DEVINE, *Scotland's Empire...*cit. p. 255.

⁵⁹¹ Cfr. Ibidem.

Alamgir II e Shah Alam II, le miniature continuavano ad avere ampia diffusione⁵⁹². Le convenzioni stilistiche delle epoche precedenti erano state mantenute ma vi era maggior propensione a utilizzare colori molto accesi rispetto al passato assieme a una tecnica compositiva meno raffinata di quella seicentesca⁵⁹³.

Dopo la sconfitta dei Maratti del 1803 i britannici si insediarono a Delhi in qualità di potenti amministratori all'interno della realtà di corte della capitale. Essi apprezzarono lo stile di vita locale, la cultura indo-persiana, le rovine pittoresche delle varie epoche e la pittura locale. Risiedendo nella capitale del Moghul, iniziarono a formare un pubblico importante per gli artisti di corte che erano rimasti senza mezzi e privi di mecenati. Una nuova aristocrazia locale straniera era ora presente nella capitale indiana. Questa aveva molto più potere d'acquisto e di *patronage* rispetto a quella decaduta o in crisi dei Moghul.

Tra i militari europei che giunsero in India come mercenari e che si interessarono all'arte locale, James Skinner risulta un protagonista straordinario⁵⁹⁴. Era figlio di Hercules Skinner, un ufficiale scozzese che serviva in India per conto della Compagnia e di una nobile indiana Rajput che era stata fatta prigioniera durante le guerre locali⁵⁹⁵. Da "sangue misto", Skinner non poteva entrare nei ranghi dell'esercito della East India Company. Fu così costretto a servire come ufficiale per i Maratti che avevano a loro volta dei comandanti stranieri come i francesi De Boigne e Perron, per i quali Skinner combatté⁵⁹⁶. I francesi addestravano gli indiani alle tecniche belliche e alle manovre di poliorcetica occidentali. La cavalleria in particolare veniva disciplinata da ufficiali europei secondo varie tecniche

⁵⁹² Cfr. MILDRED ARCHER, *Indian Painting for the British, 1770-1880*, Oxford, Oxford University Press, 1955, p. 64.

⁵⁹³ Ibidem.

⁵⁹⁴ Cfr. il catalogo dei manoscritti persiani della British Library: NORAH M. TITLEY, *Miniatures from Persian Manuscripts, a Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum*, London, British Museum Press, 1977, pp. 155-157. Alcuni aspetti riguardanti il ruolo di committente di Skinner e sugli album Tashrih al-Aqvam e Tazkirat al-Umara sono stati analizzati di recente da Yuthika Sharma nella sua tesi di dottorato alla Columbia University (2013), cfr. YUTHIKA SHARMA, *Art in Between Empires: Visual Culture and Artistic Knowledge in Late Mughal Delhi 1748-1857*, Tesi di Dottorato della Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2013, cit. pp. 214-240.

⁵⁹⁵ Cfr. FRASER, *Military Memoir of Lieut. Col. James Skinner...* p. 105; Cfr. MILDRED ARCHER, *The Two Worlds of Colonel James Skinner, 1778-1841*, in "History Today" (sept. 1960), pp. 605-615.

⁵⁹⁶ Londra, National Army Museum, files relativi a James Skinner, busta n°7707-9 (1977), appunti del curatore.

di formazione e di combattimento, ricorrendo all'uso di armi da fuoco e tecniche di combattimento corpo a corpo. La loro preparazione militare era all'avanguardia. Per questo crearono molte difficoltà alle truppe inglesi, come ebbe modo di ricordare Arthur Wellesley.

Skinner divenne così uno degli ufficiali responsabili dell'addestramento delle truppe indiane. Per circa un decennio egli fu nei ranghi dei Maratti fino al 1803, quando si rifiutò di combattere contro gli inglesi, e fu bruscamente allontanato. In seguito egli approfittò di una defezione di circa ottocento cavalieri Maratti per formare il proprio esercito personale di mercenari: l'Irregular Cavalry Corp che avrebbe addestrato e diretto per trent'anni⁵⁹⁷. Il suo reparto d'*élite*, formato dai cosiddetti *yellow boys*, i "cavalieri in giallo", divenne celebre per la precisione delle manovre e per la serietà degli addestramenti, conquistando una fama meritata e temibile.

Possiamo farci un'idea del fasto e della disciplina della cerchia costituitasi attorno alla figura di James Skinner, osservando un meraviglioso dipinto dell'epoca eseguito dall'artista Moghul Ghulam Ali Khan nel 1827 (fig. 4)⁵⁹⁸. Il colonnello viene qui ritratto seduto, nella parte sinistra della scena. Egli è circondato dai militari del suo reggimento. Nonostante le uniformi all'europea di alcuni soldati e dello stesso militare anglo-indiano, l'ambientazione della scena, fra tende, padiglioni e tappeti, è decisamente quella di una corte dell'India settentrionale: la corte del colonnello Skinner⁵⁹⁹.

Oltre a immagini di tipo militare, come quella appena citata, è importante ora dedicare l'attenzione a quella che è certamente l'opera più interessante commissionata da Skinner. Quest'opera ci aiuta a comprendere quale fosse il ruolo degli artisti indiani in questo contesto sociale. L'opera fornisce inoltre importanti informazioni sugli artisti, rivelando a livello visivo e testuale il ruolo del pittore indiano nel contesto della committenza europea in India.

⁵⁹⁷ Ibidem.

⁵⁹⁸ Cfr. Londra, National Army Museum: Ghulam Ali Khan, *Durbar* del colonnello Skinner assieme alle sue truppe dello Skinner Horse, acquerello su carta in tecnica *gouache*, 1827. Per una descrizione di questo dipinto, cfr: DALRYMPLE E SHARMA, *Princes and Painters*, cit. p. 144.

⁵⁹⁹ Ibidem.

Il manoscritto della British Library chiamato *Tashrih al-Aqvam* (*Descrizione delle Caste Sociali*) si presenta come un prodotto di altissima qualità artistica, eseguito all'interno dei migliori *atelier* Moghul dell'epoca⁶⁰⁰.



Fig. 4. Londra, National Army Museum: Ghulam Ali Khan, *Durbar* del colonnello Skinner assieme alle sue truppe dello Skinner Horse, acquerello su carta in tecnica *gouache*, 1827, 77.5 x 134 cm (courtesy NAM).

Composto nella forma di un resoconto illustrato sulle origini e occupazioni di alcune caste e tribù dell'India, appare come un libro illustrato particolarmente voluminoso. A differenza del suo gemello, il *Tazkirat al-Umara* (Biografia dei Nobili), che è stato piuttosto studiato, il manoscritto etnografico reca ancora dei punti di vista interessanti qui di seguito approfonditi. L'opera rientra infatti in un nuovo genere che combina in un formato originale topografia, biografia, realismo pittorico ed etnografia. In questo caso si tratta di uno specifico *survey* - un sopralluogo visivo e testuale - dei vari gruppi sociali indiani.

⁶⁰⁰ La collocazione è la seguente: Ms. Add. 27255. Le immagini sono state numerate con una sequenza originale elaborata nell'Ottocento come si può riconoscere dalla calligrafia. Secondo la numerazione corrente l'opera contiene in tutto quattrocentosessanta fogli per un totale di centodieci illustrazioni finemente miniate della misura ricorrente di 24x17 cm. Il manoscritto è custodito all'interno di una sovraccoperta rigida di colore scuro impreziosita da cornici e decorazioni floreali sul dorso in foglia d'oro, alcune delle quali purtroppo sono oggi leggermente rovinate. Cfr. LOSTY, *The Art of the Book in India...* p. 152.

Vengono rappresentati sia i gruppi religiosi che gli ordini mendicanti presenti nella regione di Delhi⁶⁰¹. In particolar modo viene presa in considerazione la regione di Haryana, situata a ovest di Delhi, dove Skinner possedeva una proprietà fortificata (Hansi) e una tenuta (Dhana) dove allevava purosangue e organizzava un commercio internazionale di cavalli di razza, trascorrendo così il proprio tempo libero⁶⁰². Hansi era a tutti gli effetti la sua dimora. Qui il colonnello viveva con diverse mogli e moltissimi figli e vi trascorrevano la quotidianità, quando non era impegnato nelle missioni militari (fig. 5.). Fu proprio in quel luogo che venne prodotta la sua opera etnografica, a stretto contatto con gli artisti di corte.



Fig. 5. Londra, National Army Museum: Materiali relativi a James Skinner (scatola 1977-07-9): Rara fotografia ottocentesca della tenuta di Hansi, la proprietà di Skinner dove il colonnello fece eseguire ai suoi artisti indiani l'album etnografico (courtesy NAM).

La qualità artistica delle miniature del manoscritto in questione appare certamente molto alta e riflette lo *status* agiato della committenza. Skinner di fatto viveva allo stesso rango di un nobile Moghul.

⁶⁰¹ Cfr. SUNIL SHARMA, *James Skinner and the Poetic Climate of Late Mughal Delhi*, in WILLIAM DALRYMPLE e YUTHIKA SHARMA, *Princes and Painters in Mughal Delhi, 1707-1857*, New York- Asia Society, Yale University Press, 2012, pp. 33-39, p. 35.

⁶⁰² Cfr. JEREMIAH P. LOSTY e MALINI ROY (a cura di), *Mughal India: Art, Culture and Empire. Manuscripts and Paintings in the British Library*, Catalogo della mostra 'Mughal India: Art, Culture and Empire' 9 novembre 2012-2 aprile 2013, London, The British Library Press, 2012, p. 225. Per una panoramica recente su Skinner ad Hansi e gli album prodotti, cfr. SHARMA, *Art in Between Empires...* p. 201.

La raffinatezza del manoscritto prodotto nel suo *entourage* e destinato alla circolazione nei più colti ambienti amministrativi britannici che padroneggiavano il persiano, è un fatto particolarmente rilevante che appare più come un'eccezione che una regola. Se gli altri dignitari dell'amministrazione britannica, come William Sleeman e Lord Bentinck si interessarono alle opere d'arte fatte eseguire da artisti indiani con tecniche europee, è chiaro che Skinner preferiva le forme espressive tipiche dell'arte indiana⁶⁰³.

Con ogni probabilità gli artisti della *Descrizione delle Caste Sociali* dovevano aver accompagnato il colonnello nei suoi viaggi nella regione. Questo aspetto risulta dal realismo dei ritratti, in particolar modo per quanto riguarda i ritratti degli *yogi* e degli asceti (fig. 6). Come nell'opera di Manucci si tratta qui nuovamente di un realismo ottenuto tramite l'osservazione diretta sul campo.

Il manoscritto si apre con una serie di immagini che illustrano le usanze dei penitenti *yogi* e degli *adivasi*, le tribù indigene e senza casta dell'India⁶⁰⁴. Dopo alcune rappresentazioni di asceti di qualità straordinaria, vengono rappresentate una serie di immagini raffiguranti i mestieri e le professioni cittadine presenti nei *bazaar* dell'India del Nord. Una delle immagini più curiose, nonché inedita, è quella che rappresenta un addestratore mentre si dedica alla cura dei suoi animali: uccelli, piccioni e alcuni serpenti tra i quali si scorge un cobra mentre lotta contro una mangusta (fig. 8). La rappresentazione naturalistica viene qui accentuata dall'artista che certamente aveva avuto accesso alle tavole tassonomiche europee per eseguire una rappresentazione così fedele.

⁶⁰³ L'artista indiano Rava Jivan Ram divenne particolarmente ben voluto all'interno dei circoli britannici dell'India del nord e anche per altri europei, cfr. per queste tematiche: JEREMIAH P. LOSTY, *Raja Jivan Ram: A Professional Indian Portrait Painter of the Early Nineteenth Century*, in "Electronic British Library Journal" (2015), pp. 1-29. Nel 1835 Rava Jivan Ram eseguì anche un ritratto di un ufficiale e architetto italiano originario di Vicenza di nome Antonio Reghellini (1784-1832?) che è custodito alla Bodleian Library di Oxford. Reghellini era entrato al servizio del principato di Sardhana della Begum Samru. La Begum comandava un esercito di mercenari-avventurieri ereditato dal marito svizzero, il celebre e sanguinario Walter Reinhardt chiamato anche "Sombre". Reghellini fu responsabile della progettazione e costruzione della basilica di Sardhana, ancora oggi visibile nella città. L'edificio venne concepito in una sorte di stile ibrido neopalladiano che presenta strani quanto improbabili influssi dell'architettura romana rinascimentale. Per un breve accenno a Reghellini, sul quale sarebbe interessante lavorare per un progetto futuro cercando le testimonianze riguardanti il personaggio nei documenti italiani, cfr. KEAY, *Farzana...* cit. p. 281.

⁶⁰⁴ Cfr. TITLEY, *Miniatures from Persian Manuscripts...* cit. pp. 155-157.

Un'immagine simile vede poi un domatore di scimmie che accudisce una capra da intrattenimento la quale viene fatta salire, in un tipico gioco di equilibrio indiano, su dei supporti di legno impilati l'uno sopra l'altro (fig. 7).



Fig. 6. Londra, British Library, Ms. Add. 27255, *Tashrih al-aqvam*. f. 370b: artista indiano anonimo per James Skinner, Asceta shivaita *paramahansa* nudo mentre esegue una esercizio yoga. L'iscrizione riporta: «asceta originario di Mathura che siede vicino alla piscina di Raja Phatte Mal e che non ha parlato con nessuno (come voto) per quindici anni», acquerello su carta con inserti dorati, 1825, 24x17 cm. (courtesy BL).

Vi sono poi suonatori di *sitar*, allevatori, addomesticatori, lottatori, tessitori, fabbri, ammaestratori di animali feroci e di cavalli. Tra queste pagine vi è rappresentato dagli artisti indiani un vero e proprio microcosmo culturale delle realtà rurali e urbane dell'India settentrionale, nel momento di una decisiva trasformazione storica⁶⁰⁵.

All'interno di quest'opera si può inoltre ammirare quello che potrebbe con ogni probabilità essere un superbo autoritratto dell'artista Ghulam Ali Khan (fig. 9), da molti considerato l'ultimo grande miniaturista indiano. Non è certo comune che nel contesto dell'arte Moghul compaia un ritratto del pittore all'interno dell'opera del committente. Dei casi fino a ora analizzati,

⁶⁰⁵ Ivi., cit. pp. 155-157.

nelle opere di Manucci, Gentil, fino a Skinner, questo costituiva una singolare eccezione.

L'autoritratto (fig. 9) potrebbe rappresentare o Ghulam Ali Khan o un altro degli artisti della cerchia che ruotava intorno a Skinner⁶⁰⁶.



Figg. 7-8. Londra, British Library, Ms. Add. 27255, *Tashrih al-aqvam*. ff. 120b e 127b: artista anonimo indiano per James Skinner, immagini etnografiche, acquerello su carta con inserti dorati, 1825, 24x17 cm (courtesy BL).

Considerata la qualità indiscussa della miniatura, un vero e proprio capolavoro tecnico ed estetico, quest'opera potrebbe essere veramente l'autoritratto di Ghulam Ali Khan⁶⁰⁷. Molto poco si sa di quest'artista ma si pensa che fosse proprio lui il leader del *team* di miniaturisti che eseguirono il manoscritto conservato alla British Library⁶⁰⁸.

L'immagine è accompagnata da una sontuosa calligrafia *nastaliq* persiana. Vi sono motivi narrativi probabilmente provenienti dall'epica classica del *Ramayana*⁶⁰⁹. Vale la pena di riportare la traduzione in italiano del testo persiano nelle parti più importanti al fine di una maggior comprensione dell'immagine. Sottolineo che la traduzione del brano è inedita.

⁶⁰⁶ Cfr. DALRYMPLE E SHARMA, *Princes and Painters...* p. 151.

⁶⁰⁷ Ibidem.

⁶⁰⁸ Ibidem.

⁶⁰⁹ Secondo il parere di Bruce Wannell, esperto traduttore e linguista che ha per me eseguito la traduzione, abbiamo a che fare con un testo che presenta influenze sanscrite, probabilmente tradotto in persiano grazie a interviste orali con i brahmani induisti e contenente molte parole arabe concernenti gli aspetti pittorici e la terminologia di riferimento dell'artista.

Il testo ha come titolo «La storia del settimo figlio di Bansu Kermah», una vicenda sconosciuta, ma che presenta alcuni risvolti mitologici. Così si legge in accompagnamento alla figura dell'artista.

Costui veniva chiamato pittore (*musawir*) perché seguiva la professione di creare le immagini. Il settimo figlio preparava una varietà di colori secondo le indicazioni del suo maestro (*ustad*) e dipingeva su fogli di carta [...] varie forme e rappresentazioni di figure umane e animali e figure terrene e celestiali. Queste figure le presentava al cospetto dei *Raja* e quando questi vedevano l'abilità e il raffinato operato dei suoi disegni e la bellezza dei suoi dipinti e la loro meravigliosa struttura compositiva così ordinata ne gioivano e così lo premiavano con denaro e preziosi doni e con un reddito e regolari entrate per lui. In Sanscrito (*citrakara*) è la persona che ha a che fare con i colori. [Gli artisti] vivono assieme e si sposano e hanno relazioni tra di loro all'interno dello stesso gruppo [sociale]. Vestono abiti molto fini e siedono nei loro *atelier* dove disegnano e dipingono immagini.⁶¹⁰

Dopo aver fedelmente riportato la traduzione del testo che accompagna l'immagine, si affronterà ora il ritratto dell'artista.

Il miniaturista rappresentato, che si tratti o meno di Ghulam Ali Khan, è certamente un individuo di religione musulmana come si comprende dalla foggia degli abiti (un lungo *kurta-pijama* indossato dai musulmani indiani) e dalla barba (fig. 9). Vi è nell'esecuzione un'influenza dello stile pittorico della Lucknow del XVIII secolo, in particolar modo per quanto riguarda lo sfondo, con le decorazioni architettoniche degli interni e le volte presenti nella stanza dove l'artista siede appoggiato con la schiena alla parete.

Alcuni dettagli sono di grande importanza per comprendere i mutamenti sociali e politici di quell'epoca. A terra si nota una custodia per gli occhiali rossa, di chiara fattura occidentale così come la forma degli stessi occhiali. La scatola che contiene pennelli e utensili necessari alla pittura appare anch'essa di fabbricazione inglese. Persino i pennelli sono di fattura europea. La East India Company forniva infatti questo tipo di oggetti presso le corti indiane. Si può notare anche una ciotola di colore blu che sembra essere di porcellana di tipo coloniale.

⁶¹⁰ Londra, British Library, Ms. Add. 27255, *Tashrih al-aqvam*. ff. 258b-259. Traduzione dal persiano *nastaliq* a cura di Bruce Wannell. La traduzione è stata eseguita dal testo originale che accompagna il ritratto del pittore (f. 258b).

Come Goswamy ha sottolineato, nonostante siano pochi i ritratti di artisti Moghul rappresentati nell'atto del dipingere, sovente essi vengono raffigurati seduti, chini a comporre le loro opere come nel dipinto appena descritto. Molto spesso le ciotole che contengono i colori sono state ricavate da gusci di conchiglia e potrebbero esserlo anche quelle di questo dipinto⁶¹¹.



Fig. 9. Londra, British Library, Ms. Add. 27255, *Tashrih al-aqvam* f. 258b: artista indiano anonimo per James Skinner, dipinto attribuito a Ghulam Ali Khan (forse un autoritratto), artista Moghul seduto mentre lavora, acquerello su carta con inserti dorati, 1825, 24x17 cm (courtesy BL).

L'artista qui sorregge una tavola di legno di un blu acceso, sulla quale si appoggia per eseguire i dettagli della sua miniatura, forse una delle miniature etnografiche che formano il manoscritto di Skinner. L'esecuzione

⁶¹¹ Cfr. BRIJINDER NATH GOSWAMY, *The Spirit of Indian Painting: Close Encounters with 101 Great Works, 1100-1900*, London, Allen Lane-Penguin Books, 2014, pp. 64-65.

è di qualità particolarmente elevata e i colori appaiono estremamente vivaci. La foglia d'oro viene qui utilizzata per impreziosire il contorno dell'immagine, materiale che è in grado di suggerire la grande ambizione espressa da questo tipo di committenza europea.

Dopo aver analizzato questa straordinaria composizione pittorica tardo Moghul, è importante ora ritornare alle figure dei committenti protagonisti di questo capitolo e ad altri dipinti provenienti da questo *patronage*.

Un ritratto che mostra Skinner e Fraser mentre cavalcano durante una parata del reggimento Skinner's Horse (figg. 10-11), eseguito da Ghulam Ali Khan, è stato riprodotto nel frontespizio dell'edizione delle memorie militari di Skinner, secondo una versione manoscritta in persiano tradotta da James Fraser⁶¹². Il dipinto che ritrae i due ufficiali a cavallo è particolarmente importante poichè costituisce una delle rare opere a firma dall'artista, permettendone con certezza sia l'attribuzione, sia la data di esecuzione tra il 1827-28⁶¹³.

Nel dipinto Skinner e Fraser cavalcano assieme in parata (fig. 10). L'immagine esprime l'amicizia e la condivisione ideale che lega entrambi gli ufficiali, connessione che caratterizza anche il loro ruolo di committenti artistici. Non bisogna dimenticare infatti che i due avevano in comune (e non esitavano a condividere) gli artisti. Era stato proprio Fraser a presentare a James Skinner Ghulam Ali Khan quando l'artista indiano aveva iniziato ancora giovane la sua carriera e lo scozzese era assistente di Archibald Seton, residente britannico alla corte di Delhi⁶¹⁴.

Quale seconda figura di riferimento per quest'analisi, Fraser risulta fondamentale per la comprensione del ruolo di committente straniero durante il dominio britannico di Delhi, in una fase culturale e politica decisiva che avrebbe visto gli inglesi imporsi per sempre come potenza coloniale in India.

⁶¹² Cfr. DALRYMPLE E SHARMA, *Princes and Painters...* p. 146.

⁶¹³ Cfr. ibidem. Cfr. inoltre per la datazione la didascalia del National Army Museum di questo dipinto.

⁶¹⁴ Inverness, Reelig House, *Fraser Papers*, B292. Cfr. inoltre: YUTHIKA SHARMA, *In the Company of the Mughal Court: Delhi Painter Ghulam Ali Khan*, in William Dalrymple e Yuthika Sharma (a cura di), *Princes and Painters in Mughal Delhi, 1707-1857*, New York- Asia Society, Yale University Press, 2012, pp. 41-50, qui p. 42.

Egli merita in questo senso particolare attenzione, costituendo per molti versi "l'anello mancante" che permette di chiudere questa nostra riflessione sugli artisti e committenti nella Delhi dei primi del XIX secolo.



Figg. 10-11. A sinistra: Londra, National Army Museum: Ghulam Ali Khan, Dettaglio della veduta di Hansi e del reggimento Skinner Horse in parata. In primo piano James Skinner e William Fraser cavalcano assieme, acquerello su carta, 1828, 71.5x127 cm. Foto di G. Dubbini (courtesy NAM).

A destra: Il colonnello Skinner e William Fraser, immagine tratta dalla miniatura di Ghulam Ali Khan e stampata in litografia all'interno dell'opera di James Fraser: JAMES BAILLIE FRASER, *Military Memoir of Lieut. Col. James Skinner...* frontespizio del Vol. 2.

Oggi il *clan* dei Fraser mantiene ancora diverse proprietà in Scozia ed è ancora una dei nuclei familiari estesi più importanti all'interno delle Highlands. Una di queste proprietà è la storica tenuta di William e James Fraser a Reelig (fig. 12) nella quale è conservato un archivio di straordinaria importanza per ricostruire la storia della committenza europea in India. Durante una missione di ricerca nell'estate del 2016 ho avuto accesso a questo archivio di famiglia (*Fraser Private Papers*).

È opportuno qui prendere in considerazione alcuni documenti che ho avuto modo di consultare. Da questi documenti emerge uno spaccato frammentario ma estremamente interessante che svela preziose informazioni sui rapporti tra committente e artista nell'India dell'inizio del XIX secolo.

Una lettera spedita dal fratello di William, James Baillie Fraser, artista vicino al gusto per il Pittorese, ma anche lui committente di artisti indiani

assieme al fratello William, fornisce nuovi stimoli a questa discussione. La lettera era stata scritta al padre dei due, Edward Satchwell Fraser (1751-1835), che aveva trascritto in seguito tutte le lettere indiane di James in un quaderno rilegato custodito a Reelig⁶¹⁵.



Fig. 12 Reelig, Scozia. Veduta di Reelig House, casa natale di William e James Fraser. Foto di G. Dubbini.

Così si legge nell'epistola datata Calcutta, 20 novembre 1819:

Ho appena ricevuto da William un portfolio di disegni indiani; alcuni sono piuttosto antichi e di valore visto che risalgono all'epoca di Akbar, Humayun e Shah Jahan. Altri sono ancora più preziosi in quanto illustrano gli usi e i costumi dei nativi; gruppi di Gurkha, Sikh, Pathan e Afghani [...]. Questi disegni mostrano tutto quello che io avrei voluto rappresentare e costituiscono a mio avviso degli importanti oggetti di studio dei costumi dai quali potrei ricavare delle immagini utili per i miei disegni⁶¹⁶.

⁶¹⁵ Il quaderno ha una sovraccoperta verde rilegata con inciso in copertina a matita il numero 23.

⁶¹⁶ Inverness, Reelig House, *Fraser Papers*, vol. 23, *Lettera di James Fraser al padre E. S. Fraser, Calcutta, 20 novembre 1819*, p. 139. La traduzione dall'inglese è mia. Questo documento viene citato anche in SHARMA, *Art in Between Empires*, p. 201.

James Baillie Fraser intendeva infatti utilizzare i disegni commissionati agli artisti indiani per migliorare i propri acquerelli di costume, come risulta evidente da un altro documento consultato: una lista di soggetti stilata secondo l'interesse personale dell'artista (fig. 13). Questa lista conferma la predilezione per i disegni di costume e per le usanze delle varie etnie che venivano commissionati e collezionati come modelli per gli artisti⁶¹⁷.



Fig. 13. Inverness, Reelig House, *Fraser Papers*, B. 429, c. 8. © Malcolm Fraser/Reelig House. Foto di G. Dubbini.

Come si può comprendere dalla lettura di questo elenco, emerge un interesse per diverse tipologie di soggetti ai quali il fratello di William era interessato.

- Cavalieri di varie regioni che indossano diversi costumi e diversi equipaggiamenti.
- diversi cammelli con i loro assistenti al seguito vestiti con i loro costumi da cammellieri.
- il *darbar*⁶¹⁸ del Re di Delhi.
- l'interno della tomba di Safdar Jung⁶¹⁹ vista dal giardino dell'interno⁶²⁰.

⁶¹⁷ Inverness, Reelig House, *Fraser Papers*, B. 429, c. 8. La traduzione dall'inglese è mia.

⁶¹⁸ *Darbar* ha il significato di udienza in persiano.

⁶¹⁹ Si tratta della tomba del governatore (*nawab*) del regno di Awadh, Safdar Jung che governò la provincia tra il 1739 e il 1754. Il complesso è uno dei più importanti monumenti Moghul della Delhi imperiale.

Da questo documento emerge l'ampio spettro dell'interesse dei Fraser per il soggetto indiano che sembra sempre più orientato al gusto per le architetture e per gli avvenimenti sociali, oltre che per i costumi e le usanze etnografiche.

Nella lettera spedita da Calcutta il 20 novembre 1819 James nomina per la prima volta una raccolta di disegni indiani eseguiti dagli artisti del proprio *entourage*⁶²¹. Da quel momento in poi quella raccolta verrà denominata convenzionalmente *Fraser Album*. Si tratta di un insieme di dipinti commissionati da William che oggi viene considerata dagli studiosi come una sequenza di capolavori indiscussi dell'arte indiana⁶²².

All'epoca della sua scoperta nel 1979 il *Fraser Album* includeva più di novanta disegni a colori che sono stati trovati assieme ai *Fraser Papers*⁶²³. Costituisce una testimonianza visiva unica degli ultimi giorni dell'impero Moghul e della vita quotidiana mostrando ritratti degli abitanti dei villaggi, soldati, santoni, danzatrici, asceti e nobili indiani e afgani.

L'esecuzione dell'intero ciclo pittorico è stata attribuita al miniaturista Ghulam Ali Khan e alla cerchia familiare dell'artista⁶²⁴. La data di composizione è collocabile tra il 1815 e il 1819. Il pittore Moghul si era formato come artista di soggetto etnografico proprio a Delhi quando William Fraser gli aveva commissionato questo sublime esempio del genere *Company School*.

Non si potrà qui analizzare l'intera genesi pittorica del *Fraser Album*, questione particolarmente complessa e per molti versi già affrontata nei suoi dettagli da alcuni studiosi. Si vuole piuttosto qui sottolineare, riesaminando i documenti originali, l'unicità di questa raccolta. Riporto qui di seguito la definizione dell'*album* secondo un giudizio del fratello del

⁶²⁰ Inverness, Reelig House, *Fraser Papers*, B. 429, c. 8. Cfr con: SHARMA, *Art in Between Empires...* cit. p. 201.

⁶²¹ Cfr. LOSTY E ROY, *Mughal India: Art, Culture, Empire...* pp. 221-222.

⁶²² Cfr. MILDRED ARCHER E TOBY FALK, *India Revealed: The Art and Adventures of James and William Fraser, 1801-1835*, London - New York - Sidney, Cassel, 1989, p. 44.

⁶²³ Da una comunicazione personale con Malcolm Fraser avvenuta a Reelig House nell'agosto 2016 ho avuto modo di apprendere che l'intera collezione del *Fraser Album* venne scoperta da lui stesso in uno dei meandri della soffitta della tenuta nel 1979. Le opere erano state imballate all'interno di scatoloni e classificate come «materiale di pregio nei confronti dei quali prestare la massima attenzione». Si sarebbero presto dimostrati come uno dei prodotti dell'arte indiana più raffinati e di fine esecuzione di sempre. L'intero lotto dei dipinti Fraser fu venduto a Londra e New York durante varie aste di Sotheby's avvenute tra il luglio e il dicembre 1980.

⁶²⁴ ARCHER E FALK, *India Revealed...*p. 44.

militare scozzese in una lettera scritta nel 1820. Si tratta del giudizio personale dell'artista.

I disegni nativi di costume formeranno senza dubbio la più raffinata collezione di dipinti indiani che abbia mai raggiunto l'Inghilterra. Questi includono [la rappresentazione] degli abitanti di tutti i distretti circostanti Delhi [...] e un'immensa varietà di ritatti dei nobili dell'Industan [e] della corte del re [...] I ritratti dei re e dei nobili assieme alle loro cerimonie sono certamente i prodotti più straordinari che io abbia mai avuto occasione di vedere⁶²⁵.

Del ricco *Fraser Album* si è scelto qui di analizzare una coppia emblematica di dipinti. Essi sono strettamente collegati dal soggetto che vi viene rappresentato. I due ritratti rappresentano uno dei fedelissimi servitori indiani della cerchia di William Fraser, forse il suo assistente prediletto, chiamato Umeechund. Solo se viste assieme, le due opere mostrano con chiarezza e realismo la metamorfosi che i nativi stavano subendo durante la conquista coloniale (figg. 14, 15)⁶²⁶. Essi costituiscono un esempio dell'alta qualità estetica e documentaria dell'*Album*, capace di offrire in immagini come queste un'affascinante spaccato di un'epoca storica decisiva. Veniamo dunque ai dipinti e al soggetto rappresentato da un'artista che è rimasto purtroppo anche questa volta anonimo.

Umeechund (figg. 14 e 15) era figlio di un certo Oodey Ram e apparteneva alla casta dei *jat* del villaggio di Gungana. Nel primo ritratto appare all'estrema sinistra mentre indossa ancora i suoi abiti tribali assieme ad altri quattro giovani (fig. 14)⁶²⁷. Il gruppo viene ritratto poco prima dell'arruolamento nell'esercito di Skinner in un'esecuzione pittorica che mira a creare un'immagine individuale con finalità militari e identificative. Si può vedere l'aiutante dello scozzese nel lato sinistro del dipinto: l'unico dei cinque indiani che stringe nella mano destra una spada da combattimento. Egli viene probabilmente rappresentato in questa posa dai connotati guerreschi perché alcuni anni prima aveva difeso il suo stesso committente William Fraser da morte certa quando un traditore indiano, che agiva come sicario di una cospirazione, lo aveva aggredito mentre era disarmato.

⁶²⁵ Inverness, Reelig House, *Fraser Papers*, vol. 58, p. 212.

⁶²⁶ Cfr. ARCHER E FALK, *India Revealed...* pp. 42-45.

⁶²⁷ Ivi., p. 91.



Figg. 14-15. A sinistra: Washington, Freer and Sackler Gallery: artista anonimo indiano per William Fraser, Cinque reclute tra cui Umeechund (il primo da sinistra), acquerello su carta, 1815-16, 26.7x38.9 cm (courtesy Freer and Sackler Gallery).

A destra: Copenaghen, David Collection: artista indiano anonimo per William Fraser, ritratto di Umeechund in uniforme di Skinner Horse, acquerello su carta, 1819, 30.5x22.2 cm (courtesy David Collection).

Dopo questo evento lo scozzese sarebbe sempre stato debitore nei confronti del giovane, come scrive in una lettera al fratello nel 1819⁶²⁸. Per quella data, come si può desumere dal secondo dipinto di Umeechund composto nel maggio del 1819, lo *status* del giovane indiano era cambiato in maniera del tutto sorprendente. Su raccomandazione di Fraser era infatti riuscito a entrare come soldato nel reggimento di Skinner.

Nel dipinto oggi custodito alla David Collection di Copenaghen, la sua immagine rivela una vera e propria metamorfosi in senso europeo (fig. 15). I pantaloni corti bianchi di cotone, un po' svolazzanti, il turbante e i calzari

⁶²⁸ Inverness, Reelig House, *Fraser Papers*, B. 14. Lettera da William a James è stata scritta il 6 aprile 1819.

indiani sono stati sostituiti da un colletto bianco e rosso e dall'uniforme giallo fiammante dei soldati dello *Skinner Horse*, uniforme impreziosita da decorazioni e da un elaborato copricapo con pendenti rossi che sembra quasi un elmo da cavalleggero (fig. 15). Alla mano destra egli porta un anello e con la sinistra si appoggia, in una posa da "ufficiale-gentiluomo", al manico di una spada d'acciaio di manifattura chiaramente inglese.

Attraverso queste immagini si può assistere a un vero e proprio mutamento del corpo e dell'identità di un giovane indiano durante la fase della dominazione britannica. L'identità del giovane assistente indiano viene qui colonizzata dall'influenza britannica ormai inarrestabile nel Subcontinente.

Queste due immagini appaiono come l'emblema di un'epoca per sempre mutata che vide la diffusione degli usi militari europei e del cambio d'identità per i nativi che si ritrovano a servire nei reparti scelti di eserciti occidentali, abbandonando per sempre il loro stile di vita. L'occhio rivolto alla realtà etnografica risente qui fortemente dei cambiamenti politici in senso coloniale e queste tematiche rispecchiano la rappresentazione artistica dello stile *Company School*.

Durante il progressivo avanzamento della potenza britannica in India, i due ufficiali, James Skinner e William Fraser, vengono considerati come gli ultimi anglo-indiani o "Moghul bianchi" dell'epoca. Gli anni '30 del XIX secolo rappresentarono per entrambi la fine di un'epoca contrassegnata da stili di vita non uniformati. Quel dominio straniero imperiale avrebbe presto portato al razzismo e alla guerra civile.

William Fraser non farà in tempo a diventare testimone diretto di questo periodo. Nel 1835, dopo essere diventato residente britannico per conto della East India Company, si insediò a Delhi⁶²⁹. La sua abitazione nella capitale divenne la Residency di Shahjahanabad, un edificio che si mostrava all'esterno in uno strano stile occidentale caratterizzato dall'alternanza di colonne neoclassiche inframezzate a elementi gotici, ma con gli interni

⁶²⁹ DORNEY SKINNER, *Sikander Sahib: The Life of James Skinner, Founder of Skinner's Horse*, manoscritto originale, Londra, National Army Museum, 2005-01-80, p. 160.

eseguiti in una raffinata sintesi architettonica Moghul⁶³⁰. Il risultato finale appariva una specie di fortezza, come ebbe modo di definirla all'epoca il medico francese Victor Jacquemont⁶³¹. Il quel luogo poco distante dal Forte Rosso dell'imperatore, Fraser poteva vivere con tutti i privilegi di un *omrah* indiano e con tutti gli agi connessi al suo rango. L'edificio sarebbe sopravvissuto fino a tempi recenti. Di fatto è visibile ancora oggi ma in uno stato di rovina, denominato la "casa di Hindu Rao" dal proprietario che succedette a Fraser (fig. 17)⁶³².

Nonostante avesse adottato i costumi locali e la sua evidente conoscenza e esperienza delle usanze e degli idiomi, il residente britannico si era fatto alcuni nemici tra i quali il giovane *nawab* di Firozepore, una sua vecchia conoscenza. Costui si era da poco convinto della necessità di eliminare l'artefice del potere della East India Company dalla capitale dei Moghul. Un addestratore di cavalli di nome Karim Khan venne reclutato per la fatidica missione che avvenne una domenica sera del 22 marzo 1835⁶³³. Il sicario si avvicinò a cavallo poco al di fuori della sua dimora, proprio mentre Fraser tornava da una visita cerimoniale presso il Maharaja di Kishangarh, in quei giorni a Delhi⁶³⁴. Con un colpo di pistola a bruciapelo rivolto alla testa il sicario lo assassinò⁶³⁵.

Per l'*élite* britannica della Delhi dell'epoca l'omicidio di Fraser fu un'inquietante e inspiegabile tragedia che nessuno avrebbe mai pensato potesse accadere. Una tragedia che lasciava presagire tempi molto difficili per gli occidentali in città.

Fraser venne seppellito in un'elaborata tomba di fianco alla chiesa di Saint James (fig. 16)⁶³⁶. L'edificio era stato fatto erigere in stile neoclassico dall'amico James Skinner e i suoi funerali vennero gestiti dal colonnello anglo-indiano. Egli volle che venisse seppellito in una tomba di marmo finemente decorata con intarsi di pietre dure che sarebbe poi stata rasa al

⁶³⁰ Cfr. WILLIAM DALRYMPLE, *City of Djinns: A Year in Delhi*, London, Penguin Book, 1993, p. 144.

⁶³¹ Cfr. *ibidem*.

⁶³² Cfr. *ibidem*.

⁶³³ Londra, British Library, Ms. Add. Or. 5475, *Assassination of William Fraser, Agent to the Governor-General of India, From Reminiscences of Imperial Delhi by Thomas Theophilus Metcalfe*, ff. 31v-32.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ Cfr. DALRYMPLE E SHARMA, *Princes and Painters...* p. 164.

suolo durante i drammatici eventi del Mutiny del 1857⁶³⁷. Anche la Residency venne pesantemente danneggiata e la chiesa di Saint James subì ingenti danni dai colpi di cannone dei *sepoys* che avevano scelto di ribellarsi al giogo e all'oppressione britannica (fig. 16).

Come ha sottolineato William Dalrymple, la Grande Rivolta del 1857 sarebbe stato il punto di rottura decisivo che cambiò per sempre le relazioni tra gli Inglesi e la civiltà indiana⁶³⁸.



Fig. 16. Londra, National Army Museum: Ghulam Ali Khan, Veduta della chiesa di St. James, fatta costruire da James Skinner. Si nota a sinistra in basso la tomba di William Fraser che venne distrutta durante grande rivolta del 1857, acquerello su carta, 1836 ca., 44.5 x 58.5 cm (courtesy NAM).

Durante questi eventi storici le relazioni tra indiani e britannici sarebbero mutate per sempre. Questi avvenimenti portarono importanti conseguenze anche nell'ambito della rappresentazione artistica.

⁶³⁷ Cfr. Londra, British Library, Ms. Add. Or. 5475, ff. 7v-8.

⁶³⁸ WILLIAM DALRYMPLE, *The Last Mughal: The Fall of a Dynasty, Delhi, 1857*, London, Bloomsbury Publishing, 2006, p. 16.

Poco dopo l'operato di Skinner e Fraser la pittura indiana avrebbe iniziato una fase declinante. Dagli anni '30 del XIX secolo in poi e in particolare dopo il Mutiny, le miniature inizieranno a essere considerate dagli inglesi e dagli altri europei alla stregua di meri *souvenir* esotici⁶³⁹. Oggetti poco costosi che potevano essere acquistati nei *bazaar* come ricordo nella forma di camei e piccoli ritratti portatili, piuttosto che prodotti di un'arte che aveva raggiunto l'apice di una cultura secolare.



Fig. 17. Londra, The British Library, Archivio Fotografico: «La Casa di Hindu Rao di Delhi» così denominata ma costruita nel 1820 per William Fraser, foto scattata dal Maggiore Robert Tytler subito dopo le violenze e i danneggiamenti del "Mutiny", 1858 (courtesy BL).

Non resta che ritornare ai versi della citazione iniziale di questo capitolo. Vi è una ragione ben precisa nella scelta della poesia del grande poeta irlandese William Butler Yeats e vale qui la pena di riprenderla in considerazione:

⁶³⁹ Sul ruolo del *souvenir* nella miniatura indiana a partire dagli anni '20 del XIX, cfr. SHARMA, *Art in Between Empires...* pp. 241-264.

«May we two stand,
When we are dead, beyond the setting suns,
A little from the other shades apart,
With mingling hair, and play upon one lute»

Innanzitutto il soggetto indiano fa parte del lungo poema *Anashuya and Vijaya* pubblicato dall'autore nel 1889⁶⁴⁰.

La poesia parla del discorso tra due innamorati fino al raggiungimento di un'armonica riconciliazione finale. Nel contesto preso qui in considerazione le liriche di Yeats sembrano stranamente evocare la vita dei due protagonisti scozzesi in termini metaforici. In questo caso l'innamoramento dei due amici è nei confronti della cultura indiana, mentre la riconciliazione finale sarebbe avvenuta solamente dopo la morte di entrambi quando verranno seppelliti in fastosi esempi architettonici Moghul e inglesi, uno di fianco all'altro, all'ombra della chiesa di Saint James di Delhi (fig. 15). La loro memoria terrena sarebbe perfino sopravvissuta alle distruzioni del 1857.

Il tema del sepolcro viene qui ripreso da Yeats e sembra proprio evocare il "sepolcro" di un'epoca, l'epoca di Fraser e Skinner, in cui la tolleranza e il dialogo tra europei e asiatici sembra giunta al termine.

«Play upon one lute»: «suonare [assieme] un unico liuto», recita la poesia di Yeats. Sono parole che rendono perfettamente quell'interesse per la cultura indiana che i due amici scelsero di fare propria attraverso l'arte e con la collaborazione degli artisti locali, con l'ambizione di creare un linguaggio che andasse in controtendenza rispetto a quello della loro epoca.

Il verso «A little from the other shades apart» («poco distanti dalle altre ombre») può essere inteso come trasposizione delle ombre insite

⁶⁴⁰ Il poemetto fa parte della raccolta di WILLIAM BUTLER YEATS, *The Wandering of Oisín and other poems*, London, Kegan Paul and Co., 1889. Per un'analisi di *Anashuya and Vijaya*, anche nel contesto delle poesie di argomento indiano di Yeats, si veda: SNEŽANA DABIĆ, *W. B. Yeats and Indian Thought: A Man Engaged in that Endless Research into Life, Death, God*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 34-36. La traduzione della poesia è mia.

nell'etnocentrismo; ombre che si sarebbero proiettate sull'India durante la fase coloniale.

Infine, la parte che recita «beyond the setting sun», che ha il significato dichiarato di «andare oltre il tramonto», ben si addice a descrivere il crepuscolo di un'epoca giunta a una fase di drammatica conclusione nella sua ciclicità storica⁶⁴¹.

⁶⁴¹ Il termine "Twilight", ovvero tramonto (dei Moghul), è una definizione coniata dallo storico inglese Percival Spear negli anni Cinquanta. Cfr. PERCIVAL SPEAR, *The Twilight of the Mughals: Studies in the Late Mughal Delhi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951, p. 2.

Nota bibliografica

Manoscritti

Archivio di Stato di Venezia (ASVe): Senato (Dispacci, Terra), Riformatori dello Studio di Padova⁶⁴².

Biblioteca Apostolica del Vaticano (BAV), Ms. Borgiano latino 137, *Itinerario orientale in cui si contengono varie notizie della Turchia, della Persia, di una gran parte delle Indie...*

BAV, Ms. Borg. lat. 137, *Descrizione della Città di San Tomè e Madrastapatan, e della mia dimora colà, sino alla mia partenza per Manila nell'isole Filippine, capitolo vigesimo quinto.*

Berlino, Staatsbibliothek, Cod. Phillips 1945, Vol. III

Londra, British Library, Add. Or. 4039, *Gentil Album*.

Londra, British Library, India Office Archive, Add. Or. 5475, *Assassination of William Fraser, Agent to the Governor-General of India, From Reminiscences of Imperial Delhi by Thomas Theophilus Metcalfe.*

Londra, British Library, India Office Archive, Ms. Add. 27255, *Tashrih al-aqvam*.

Londra, British Library, India Office Archive, 'Factory Records', Fort St. George, No. 4.

Londra, Victoria and Albert Museum, *Gentil Album*, acquerello su carta, Faizabad, 1774.

Oxford, Bodleian Library, Chatwin Papers, *Papers Concerning Afghanistan, 1969*, MS. ENG. c. 7834.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France (BNF), Cabinet des Estampes, OD. 45, *Libro Rosso - Histoire de l'Inde depuis Tamerlank jusqu'à Orangzeb, par Manucci.*

Reelig house, Inverness, *Fraser Papers*, Vol. 23, *Lettera di James Fraser al padre E. S. Fraser*, Calcutta, 20 novembre 1819.

Reelig house, Inverness, *Fraser Papers*, Vol. 58.

Reelig House, Inverness, *Fraser Papers*, B292.

⁶⁴² Si vedano per i documenti ASVe le note infratesto.

Reelig house, Inverness, *Fraser Papers*, B. 14. Lettera da William a James, 6 aprile 1819.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (BNM), Cod. Z. It. 44.

Venezia, BNM, Ms. It. VI, 134 (=8299).

Venezia, BNM, Ms. It. VI. 136 (=8299) *Libro Nero*.

Venezia, Biblioteca del Museo Correr, (BMC) Ms. Cart. 35, Francesco Grisellini, *Modello primo eseguito da Francesco Grisellini d'una delle quattro antiche Tavole Geografiche della Regia Sala dello Scudo nel Palazzo Ducale, tratto fedelmente dall'originale lacero e guasto ch'esisteva nella Sala medesima; e ciò in occasione del decreto emanato dall'eccellentissimo Senato a 14 maggio 1761, col quale fu ordinato il rifacimento d'esse tavole in pittura ad olio sotto l'ispezione degli Eccellentissimi S. S. Riformatori dello Studio di Padova.*

Venezia, (BMC), Giovanni Grevembroch, *Gli Abiti de Veneziani di Quasi Ogni Età con Diligenza Raccolti e Dipinti nel Secolo XVIII. Volume II*, Ms. Gradenigo Dolfin 49.2.

Testi a stampa

- 1545 ALVISE RONCINOTTO, *Viaggio di Colocut. Viaggi fatti da Vinetia, alla Tana, in Persia, in India et in Costantinopoli: con la descrizione particolare di città, luoghi, siti, costumi, e della Porta del Gran Turco: e di tutte le intrate, spese e modo di governo suo, e della ultima impresa contra portoghesi*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1545.
- 1550 GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Delle Navigationi et Viaggi*, "Viaggio del medesimo Nicolò di Conti venetiano", Vol. I. *in folio*, Venezia, Lucantonio Giunti e eredi, 1550.
- 1558 NICCOLÒ ZENO, *Dei commentarii del viaggio in Persia di m. Caterino Zeno il k. & delle guerre fatte nell'imperio persiano, dal tempo di Ussuncassano in quà: Libri due. Et Dello scoprimento dell'isole Frislanda, Eslanda, Engruelanda, Estotilanda, & Icaria, fatto sotto il polo artico, da due fratelli Zeni, m. Nicolò il k. e m. Antonio. Libro vno*, Venezia, Francesco Marcolini, 1558.
- 1559-1606 GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Delle Navigationi et Viaggi raccolte da M. Gio. Battista Ramusio, in tre volumi divise. Nelle quali con relatione fedelissima si descrivono tutti quei paesi, che da già 300 anni sin'hora sono stati scoperti, così di verso Levante et Ponente, come di verso Mezzodì, et Tramontana...*, 3. Voll., Venezia, Lucantonio Giunti, 1559-1606.
- 1568 NICOLAS DE NICOLAY, *Quatre Premiers Livres des Navigations et Péregrinations Orientales*, Lyon, Guillaume Roville, 1568.
- 1585 JEAN-JACQUES BOISSARD, *Omnium Pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae Gentium Habitus: Habits de Diverses Nations de l'Europe, Asie, Afrique et Amérique*, s.l. Abraham de Bruyn Excudit, Joos de Bosscher, 1585.
- 1587 CESARE FEDERICI, *Viaggio di M. Cesare dei Federici nell'India Orientale et oltra l'India, nel quale si contengono cose*

dilettevoli dei riti et dei costumi di quei paesi..., Venezia, Andrea Muschio, 1587.

- 1589 PIETRO BERTELLI, *Diversarum Nationum habitus centum et Quattor Iconibus in Aere icisis...*, Padova, apud Alciatum Alcia et Petrum Bertellium, 1589.
- 1590-1634 THEODORE DE BRY, *Collectiones Peregrinatorum in Indiam Orientalem et Indiam Occidentalem, XVIII Partibus...*, Francofurti, Matheo Merian, 1590-1634.
- 1590 CESARE VECELLIO, *Degli Habiti Antichi et Moderni di Diverse Parti del Mondo, Libri Due...*, Venezia, presso Damian Zenaro, 1590.
- 1596 GIACOMO FRANCO, *Effigie Naturali dei Maggiori Prencipi et più Valorosi Capitani*, Venezia, Giacomo Franco, 1596.
- 1606 GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Delle Navigationi et viaggi*, Voll. III, Venezia, Giunti, 1606.
- 1610 GIACOMO FRANCO, *Habiti d'Huomeni et Donne Venetiane con la processione della Serenissima Signoria et altri Particolari cioè Trionfi Feste et Cerimonie Pubbliche della Nobilissima Città di Venetia*, Venezia, Giacomo Franco, 1610.
- 1667 PIETRO DELLA VALLE, *Viaggi di Pietro della Valle il pellegrino, descritti da lui medesimo in Lettere familiari... Divisi in tre parti. Cioè la Turchia, la Persia e l'India, co'l ritorno in patria, e in quest' ultima impressione aggiuntavi la vita dell'autore*, 4 Voll., Venezia, Baglioni, 1667.
- 1671 FRANÇOIS BERNIER, *Histoire de la Derniere Revolution des Estats du Grand Mogol. Dediée au Roy Par le Sieur F. Bernier Medecin de la Faculté de Montpellier*, Paris, Claude Barbin, 1671.

- 1676 JEAN-BAPTISTE TAVERNIER, *Les Six Voyages de Jean-Baptiste Tavernier, écuyer, baron d'Aubonne, qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes, pendant l'espace de quarante ans...*, 2 Voll., Paris, chez Gervais Clouzier et Claude Barbin, 1676.
- 1682 JEAN-BAPTISTE TAVERNIER, *Viaggi nella Turchia, nella Persia e nell'Indie fatti e descritti in Lingua Francese da Giovan Battista Tavernier, Barone d'Aubonne, Tradotti da Giovanni Luetti, Sacerdote Francese e Fatti Stampare in Italiano*, Roma, Giuseppe Corvo, 1682.
- 1692 CLAUDE DU MOLINET, *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Divisé en deux parties... Par le R . P. Claude du Molinet, chanoine régulier de la Congrégation de France*, Paris, Antoine Dezallier avec privilege du Roy, 1692.
- 1698 JOHN FRYER, *A New Account of East-India and Persia: in Eight Letters Being Nine Years Travels, Begun 1672 and Finished 1681*, London, Chiswell, 1698.
- 1705 FRANÇOIS CATROU, *Histoire Générale de l'Empire du Mogol depuis sa Foundation, sur les Mémoires Portugais de M. Manouchi*, Paris, chez Jean de Nully, 1705.
- ANGELO LEGRENZI, *Il Pellegrino nell'Asia, cioè Viaggi del Dottor Angelo Legrenzi, Fisico e Chirurgo, Cittadino Veneto*, 2. Voll., Venezia, Domenico Valvasense, 1705.
- 1711 FRANÇOIS BERNIER, *Voyages de François Bernier... Contenant la Description des Etats du Gran Mogol de l'Hindoustan, du Royaume de Kachemire ect...*, Amsterdam, Paul Marret, 1711.
- 1752 MARCO FOSCARINI, *Della Letteratura Veneziana, Libri Otto di Marco Foscarini...Volume primo*, Padova, Stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfrè, 1752.
- 1763 FRANCESCO GRISELINI, *La Nuova Maniera di Seminare e Coltivare il Formento*, Venezia, Fenzo, 1763.

FRANCESCO GRISELINI, *Succinta descrizione delle bellissime tele geografiche ora rinnovate ed accresciute nella sala del palazzo ducale di San Marco*, Venezia, Tipografia dell'Ancora, 1763.

DOMENICO MICHELESSI, *Laudatio in Funere Serenissimi Principis Marci Foscareni...*, Venezia, apud Franciscum Sansoni, 1763.

Distinta relazione del pubblico ingresso nella città di Londra fatto dalli eccellentissimi signori Tommaso Querini procurator di San Marco e Lorenzo Morosini procurator di San Marco, ambasciatori straordinarj della Serenissima Republica di Venezia al Re della Gran Bretagna Giorgio III nel giorno 18 Aprile 1763, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1763.

- 1774 IRWIN EYLES, *Saint Thomas' Mount, a Poem, written by a Gentleman in India*, London, J. Dodsley, 1774.
- 1765 DENIS DIDEROT e JEAN BAPTISTE LE RONDE D'ALAMBERT, *Isle de l'Elephante*, Encyclopédie, Vol. VIII, Parigi, chez Briasson, 1765.
- 1770-1783 GEORGE L. LECLERC COMTE DE BUFFON, *Histoire Naturelle des Oiseaux. Tome Premier*, 9 Voll., Paris, Imprimerie Royale, 1770-1783.
- 1770 GUILLAUME T. F. RAYNAL, *Histoire Philosophique et Politique des établissemens et du commerce des européens dans les Deux Indes*, 6 Voll. in 8°, Amsterdam, E. Petit, 1770.
- 1776 GUILLAUME T. F. RAYNAL, *A Philosophical and Political History of the Settlements and Trade of the Europeans in the East and West Indies*, 4 Voll., Dublin, John Exshaw, 1776.
- 1780 FRANCESCO GRISELINI, *Lettere Odeporiche*, Milano, Motta, 1780.
- 1796-1808 THOMAS E WILLIAM DANIELL, *Oriental Scenery*, 4 Voll., London, printed by William Daniell, 1796-1808.

- 1804 BALTHAZAR SOLVYNS, *The Costume of Indostan, elucidated by sixty coloured engravings with descriptions in English and French, taken in the years 1798 and 1799*, London, Edward Orme, 1804.
- 1818 PLACIDO ZURLA, *Di Marco Polo e degli Altri Viaggiatori Veneziani, con Appendice sulle Antiche Mappe Idro-geografiche Lavorate in Venezia*, 2. Voll., Venezia, Gio. Giacomo Fuchs co' Tipi Picottiani, 1818.
- 1822 JEAN-BAPTISTE GENTIL, *Mémoires sur l'Indoustan, ou Empire Mogol, par M. Gentil*, Parigi, Chez Petit libraire de S. A. R Monsieur et de S. A le Duc de Bourbon, 1822.
- 1832 BENJAMIN DISRAELI, *England or France; or a Cure for the Ministerial Gallomania*, London, John Murray, 1832.
- 1843 MARCO FOSCARINI, *Storia Arcana ed Altri Scritti Inediti di Marco Foscarini, Aggiuntovi un Catalogo dei Manoscritti Storici della Sua Sollezione*, in "Archivio Storico Italiano", 5 (1843).
- 1851 JAMES BAILLIE FRASER, *Military Memoir of Lieut. Col. James Skinner, C.B. for Many Years a Distinguished Officer commanding a corps of irregular cavalry in the service of the H. E. I. C.: interspersed with notices of several of the principal personages who distinguished themselves in the service of the native powers in India*, 2 Voll., London, Smith, Elder and Co, 1851.
- 1854 *Relazione dell'Ambasciata Straordinaria Inviata nel 1763 dalla Repubblica di Venezia in Inghilterra per lo Avvenimento al Trono del Re Giorgio III*, Venezia, Dalla Tipografia di F. A. Perini, Lorenzo Fracasso Editore, 1854.
- 1871 RINALDO FULIN, *Il Canale di Suez e la Repubblica di Venezia (1504)*, Estratto dall'Archivio Veneto, Tomo II, Venezia, Tipografia del Commercio, 1871.

- 1882 PIETRO AMAT DI SAN FILIPPO, *Biografia dei Viaggiatori Italiani con le Loro Opere*, Roma, Società Geografica Italiana, 1882.
- 1883 VINCENZO BELLEMO, *I Viaggi di Nicolò De Conti*, Milano, Brigola, 1883.
- 1883 ANDREA DA MOSTO, *I Dogi di Venezia nella Vita Pubblica e Privata*, Firenze, Giunti Martello, 1983.
- 1889 WILLIAM BUTLER YEATS, *The Wandering of Oisín, and other poems*, London, Kegan Paul and Co., 1889.
- 1899 BARON A. E. NORDENSKJÖLD, *The Influence of the 'Travels of Marco Polo on Jacobo Gastaldi's Maps of Asia*, in "The Geographical Journal" 13 (1899) n°4, pp. 396-406.
- 1903 WILLIAM IRVINE, *The Army of the Indian Moghuls. Its organization and Administration*, London, Leyden, 1903.
- 1907 NICCOLO MANUCCI (traduzione a cura di William Irvine), *Storia do Mogor or Mughal India 1653-1708, by Niccolao Manucci*, translated with Introduction and Notes by William Irvine, 4 Voll., London, John Murray – Published for the Government of India, 1907.
- 1908 VINCENZO BELLEMO, *La Cosmografia e le Scoperte Geografiche nel Secolo XV e i Viaggi di Nicolò De Conti*, Padova, Tipografia del Seminario 1908.
- 1913 HENRY D. LOVE, *Vestiges of Old Madras, 1640-1800: Traced from the East India Company's Records Preserved at Fort Saint George and the India Office and from Other Sources*, Voll. V, London, John Murray, 1913.

- 1919 THOMAS B. MACAULAY, *Bureau of Education. Selections from Educational Records, Part I (1781-1839)* (a cura di H. Sharp, Calcutta, Government Printing, 1919)
- HENRY T. PRINSEP, *Macaulay's Minute*, in THOMAS B. MACAULAY, *Bureau of Education. Selections from Educational Records, Part I (1781-1839)* (a cura di H. Sharp, Calcutta, Government Printing, 1919, pp. 102-130.
- 1927 PIETRO DONAZZOLO, *I Viaggiatori Veneti Minori*, Memoria della Reale Società Geografica Italiana, Roma, Ludovico Cecchini, 1927.
- 1931 EDMOND GAUDART, *Catalogue de Quelques Documents des Archives de Pondichéry*, Pondichéry, Imprimerie Moderne J. Dartnell, 1931.
- 1932 HENRI FROIDEVAUX, *François Martin et Pondichéry de 1674 à 1686*, in "Revue d'Histoire des Colonies" 20 (1932), n° 87, pp. 193-216.
- 1934 ADRIANO AUGUSTO MICHIELI, *I Lavori Geografici di Francesco Griselini*, in "Rivista di Venezia" (1934), pp. 45-50.
- 1935 HERMANN GOETZ, *La Peinture Indienne: les écoles du Dekkan*, in "Gazette des Beaux Arts" 10 (1935), n° 2, pp. 10-21.
- PAUL HAZARD, *La Crisi della Coscienza Europea 1935*, tr.it. (a cura di Paolo Serini), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1946.
- MAX WEBER, *L'Etica Protestante e lo Spirito del Capitalismo 1935*, tr.it. (a cura di Giorgio Galli), Milano, Rizzoli, 1991.
- 1939 CUTHBERT COLLIN DAVIES, *Warren Hastings and Oudh*, London, Oxford University Press, 1939.
- P. M. JOSHI, *Relations between the Adil Shahi Kingdom of Bijapur and the Portuguese at Goa*, in *A Volume of Indian Studies presented to Sir E. Denison Ross*, a cura di S. M. Katre and P. K. Gode, Bombay, Karnatak Publishing House, 1939, pp. 162-169.

- 1940 LUIGI SUALI, *Storia Moderna dell'India*, 2 Voll., Milano, ISPI, 1940.
- 1942 RUDOLPH WITTKOVER, *Marvels of the East. A Study of Monsters*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institut" 5 (1942), pp. 159-197.
- 1943 RODOLFO GALLO, *Le Mappe Geografiche del Palazzo Ducale di Venezia*, in "Archivio Veneto" XXXII-XXXIII (1943), pp. 47-113.
- 1948 ABU'L FAZL, (tr. a cura di H. S. Jarrett), *Ain-e-Akbari*, Calcutta, The Asiatic Society of Bengal, 1948.
- 1949 GIUSEPPE TUCCI, *Italia e Oriente*, Milano, Garzanti, 1949.
- 1951 CYRIL ELGOOD, *A Medical History of Persia and of the Eastern Caliphate*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951.
 PERCIVAL SPEAR, *The Twilight of the Mughals: Studies in the Late Mughal Delhi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951.
- 1953 ARNOLD TOYNBEE, *Il Mondo e l'Occidente*, 1953, tr.it. Palermo, Sellerio, 1992.
- 1955 MILDRED ARCHER, *Indian Painting for the British, 1770-1880*, Oxford, Oxford University Press, 1955.
- 1957 RUDOLPH WITTKOVER, *Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East*, in "Oriente Poliano" (1957), pp. 155-172.
- 1958 SIBA PADA SEN, *The French in India*, Calcutta, Firma K. L. Mukhopadhyay, 1958.

- 1960 MILDRED ARCHER, *The Two Worlds of Colonel James Skinner, 1778-1841*, in "History Today" (sept. 1960), pp. 605-615.
- FRANCIS HASKELL, *Mecenati e Pittori. Studio sui Rapporti tra Arte e Società Italiana nell'Età Barocca*, 1960 tr.it. Firenze, Sansoni, 1985.
- MARIO LONGHENA (a cura di) *Viaggi in Persia, India e Giava di Nicolò De Conti, Girolamo Adorno e Girolamo da Santo Stefano*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1960.
- 1962 OLGA PINTO (a cura di) *Viaggi di C. Federici e Gasparo Balbi alle Indie Orientali*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962.
- 1963 MICHEL FOUCAULT, *Nascita della Clinica: il Ruolo della Medicina nella Costituzione delle Scienze Umane*, 1963, tr.it. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1969.
- TULLIA GASPARRINI-LEPORACE (a cura di), *Usi e Costumi dell'India dalla 'Storia del Mogol' di Nicolò Manucci Veneziano*, Milano, Dalmine S.p.A (Arti Grafiche Pizzi), 1963.
- 1965 LUIGI FIRPO (a cura di), *Relazioni di Ambasciatori Veneti al Senato, Tratte dalle Migliori Edizioni Disponibili e Ordinate Cronologicamente Vol. I, Inghilterra*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1965.
- GIANFRANCO TORCELLAN, *Profilo di Francesco Griselini*, in GIUSEPPE GIARRIZZO, GIANFRANCO TORCELLAN, FRANCO VENTURI (a cura di), *Illuministi italiani, Vol. VII, Riformatori delle Antiche Repubbliche, dei Ducati, dello Stato pontificio e delle Isole*, Milano-Napoli, 1965, pp. 94-120.
- 1966 NOEL BARBER, *The Black Hole of Calcutta: a Reconstruction*, London, Readers Union W. Collins Sons & co, 1966.
- LAURENCE LOCKHART, *The Diplomatic Mission of Henry Bard, Viscount Bellomont, to Persia and India*, in "Iran", 4 (1966), pp. 97-104.
- OLGA PINTO, *Viaggiatori Veneti in Oriente dal Secolo XIII al XVI*, in AGOSTINO PERTUSI (a cura di), *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, Firenze, 1966.

- SHRIPAD R. SHARMA, *Mughal Empire in India: a Systematic Study Including Source Material*, 2. Voll., Agra, Lakshmi Narain Agarwal, 1966.
- 1967 JOHAN HUIZINGA, *La Civiltà Olandese del Seicento*, 1941, tr. it. Torino, Einaudi, 1967.
- OTTO KURZ, *A Volume of Mughal Drawings and Miniatures*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 30 (1967), pp. 251-271.
- 1968 FRANÇOIS BERNIER, *Travels in the Mughal Empire A.D 1656-1668. A Revised and Improved Edition Based Upon Irving Brock's Translation by Archibald Constable*, New Delhi, S. Chand & Co., 1968.
- FORTUNATO MARGIOTTI, *Materiale Missionario nel Fondo Borgia Latino della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in "Euntes Docete" 21 (1968), pp. 411-456.
- 1970 MILDRED ARCHER, *Company Painting in South India: the Early Collections of Nicolao Manucci*, in "Apollo" 92 (1970), n°102, pp. 104-113.
- PETER J. MARSHALL, *The British Discovery of Hinduism in the Eighteenth Century*, London, Cambridge University Press, 1970.
- FRANCO VENTURI, *Utopia e Riforma nell'Illuminismo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1970.
- 1971 MICHÈLE DUCHET, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières, Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, F. Maspero, 1971.
- 1972 MICHAEL BAXANDALL, *Pittura ed Esperienze Sociali nell'Italia del Quattrocento*, 1972, tr.it. Torino, Einaudi, 1978.
- CLIFFORD GEERTZ, *Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight* in "Daedalus" 101, 1 (1972).
- ROBERT SKELTON, *A Decorative Motif in Mughal Art*, in PRATAPADITYA PAL (a cura di) *Aspects of Indian Art*, Leiden, Brill, 1972, pp. 147-152.

- 1973 MEYER SCHAPIRO, *Parole e Immagini*, 1973. tr.it. Parma, Pratiche, 1985.
- 1975 JOHN F. RICHARDS, *Mughal Administration of Golconda*, New York, Clarendon Press, 1975.
- 1976 MICHÈLE DUCHET, *Le Origini dell'Antropologia*, 4 Voll., Roma-Bari, Laterza, 1976.
- RONALD V. TOOLEY (a cura di) *Landmarks of Mapmaking: an illustrated survey of maps and mapmakers*, Oxford, Phaidon, 1976.
- 1977 PARTHA MITTER, *Much Maligned Monsters: a History of European Reactions to Indian Art*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1977.
- NORAH M. TITLEY, *Miniatures from Persian Manuscripts, a Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum*, London, British Museum Press, 1977.
- 1978 MICHAEL BAXANDALL, *Pitture ed Esperienze Sociali nell'Italia del Quattrocento*, 1972 tr.it. Torino, Einaudi, 1978.
- KIRTI N. CHAUDHURI, *Some Reflections on the Town and Country in Mughal India*, in "Modern Asian Studies" 2 (1978), n° 1, Cambridge University Press, pp. 77-96.
- KIRTI N. CHAUDHURI, *The Trading World of Asia and the English East India Company, 1660-1760*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- GIOVAN BATTISTA RAMUSIO, (a cura di M. Milanese), *Navigazioni e Viaggi*, 6 Voll. Torino, Einaudi, 1978.
- EDWARD SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
- 1978-1979 MILDRED ARCHER, *Colonel Gentil's Atlas: an Early Series of Company Drawings*, in "Indian Office Library and Records, Annual Report" (1978-79), pp. 41-45.

- 1979 MILDRED ARCHER, *India and British Portraiture, 1770-1825*, London, Sotheby's, Parke Bernet Publications, 1979.
- 1981 GIOVANNI GREVEMBROCH, *Gli Abiti de Veneziani di Quasi Ogni Età con Diligenza Raccolti e Dipinti nel Secolo XVIII*, 4. Voll. Venezia, Filippi, 1981.
- 1982 UMBERTO FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Storti, 1982.
- RENÉE KISTEMAKER e ROELOF VAN GELDER, *Amsterdam 1275-1795. Buon Governo e Cultura in una Metropoli di Mercanti*, 1982, tr.it. Milano, Arnoldo Mondadori, 1982.
- HERMANN KULKE e DIETMAR ROTHERMUND, *Storia dell'India*, 1982, tr. it. Milano, Garzanti, 1991.
- FREDERIC C. LANE, *I mercanti di Venezia*, Torino, Einaudi, 1982.
- JEREMIAH P. LOSTY, *The Art of the Book in India*, London, The British Library Board, 1982.
- TZVETAN TODOROV, *La Conquista dell'America: il Problema dell'«Altro»*, 1982, tr. it. Torino, Einaudi, 1992.
- 1983 ARJUN APPADURAI, *Worship and Conflict under Colonial Rule: a South Indian Case*, Hyderabad, Orient Logman, 1983.
- GIUSEPPE BARBIERI, *Il Vento e la Legge. Francesco Trento e il Circolo di Villa Eolia*, in "Studi Veneziani" 7 (1983), pp. 81-141
- MARCO FOSCARINI, *Necessità della Storia e della perfezione della Repubblica Veneziana*, a cura di Luisa Ricaldone, Milano, Franco Angeli Editore, 1983.
- GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Navigazioni e Viaggi* (a cura di Marica Milanese), Vol. 4, Torino Giulio Einaudi Editore, 1983.
- MARK ZEBROWSKI, *Deccani Painting*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1983.
- 1985 MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell'Intenzione: Sulla Spiegazione Storica delle Opere d'Arte*, 1985, tr. it. Torino, Einaudi, 2000.

KIRTI N. CHAUDHURI, *Trade and Civilization in the Indian Ocean: an economic history from the rise of Islam to 1750*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1985.

ROSIE LLEWELLYN-JONES, *A Fatal Friendship: the Nawabs, the British and the City of Lucknow*, New Delhi, Oxford University Press, 1985.

PAOLO PRETO, *L'Illuminismo Veneto*, in *Storia della Cultura Veneta 5/1 - Il Settecento-*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 1-45.

MANFREDO TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985.

1986 MARIO BUSSAGLI, *Figurae Mogoricae*, in PIERO FALCHETTA (a cura di), *Storia del Mogol di Nicolò Manuzzi Veneziano*, Vol. 1, Parma, Franco Maria Ricci, 1986, pp. 199-216.

ALEX M. CAIN, *The Cornchest for Scotland: Scots in India*, Edinburgh, National Library of Scotland, 1986.

PIERO FALCHETTA, *Storia del Mogol di Nicolò Manuzzi Veneziano*, 2. Voll., Parma, Franco Maria Ricci, 1986.

PIERO FALCHETTA, *Per la biografia di Niccolò Manuzzi (con postilla casanoviana)*, in "Quaderni Veneti" 3 (1986), pp. 86-111.

PIERO FALCHETTA, *Autobiografia e Autobiografismo Indiretto nella Storia del Mogol di Nicolò Manuzzi*, in "Annali di Italianistica" 4 (1986), pp. 131-139.

GEORGE MICHELL, *Islamic Heritage of the Deccan*, Bombay, Marg Publications, 1986.

MARINO ZORZI, *Ancora di Niccolò Manuzzi e della sua "Storia del Mogol"*, in "Ateneo Veneto" 24 (1986), pp. 163-172.

1987 MILDRED ARCHER, CHRISTOPHER ROWELL, ROBERT SKELTON, *Treasures from India: the Clive Collection at Powis Castle*, London, The Herbert Press, The National Trust, 1987.

PETER J. MARSHALL, *Bengal: the British Bridgehead. Eastern India 1740-1828*, The Cambridge History of India, II, parte 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

SIMON SHAMA, *The Embarassment of Riches: an Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, Collins, 1987.

- 1988 CHRISTOPHER A. BAYLY, *Indian Society and the Making of the British Empire*, The New Cambridge History of India II. Vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- JAMES CLIFFORD, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge - Massachusetts - London, Harvard University Press, 1988.
- SUSAN GOLE, *Maps of Mughal India Drawn by Colonel Jean-Baptiste-Joseph Gentil, Agent for the French Government to the Court of Shuja-ud-Daula at Faizabad in 1770*, Delhi, Manohar, 1988.
- HAMEEDA HOSSAIN, *The Company Weavers of Bengal. The East India Company and the Organization of Textile Production in Bengal, 1760-1813*, Delhi, Oxford University Press, 1988.
- MARTA JAKIMOWICZ-SHAH, *Metamorphoses of Indian Gods*, Calcutta, 1988.
- JOHN KEAY, *India Discovered*, London, Collins, 1988.
- OM P. KEJARIWAL, *The Asiatic Society of Bengal and the Discovery of India's Past, 1784-1838*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- GEOFFREY PARKER, *La Rivoluzione Militare. Le Innovazioni Militari e il Sorgere dell'Occidente*, 1988, tr.it. Bologna, Il Mulino, 1990.
- 1989 MILDRED ARCHER e TOBY FALK, *India Revealed: The Art and Adventures of James and William Fraser, 1801-1835*, London - New York - Sidney, Cassel, 1989.
- FRANÇOISE ZEHACKER e NICOLAS PETIT (a cura di), *Le Cabinet de Curiosités de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, catalogue de l'exposition organisée à la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, 21 août-30 septembre 1989, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 1989.
- 1990 FRANCO VENTURI, *Settecento Riformatore. L'Italia dei Lumi, II, La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990.
- MARINO ZORZI, *Venezia e i Paesi Lungo la Via della Seta nelle Raccolte della Biblioteca Marciana*, in GIOVANNI CURATOLA e MARIA TERESA RUBIN DE CERVIN (a cura di), *Le Vie della Seta e Venezia*, a cura di, Roma, Leonardo De Luca, 1990.

- 1991 LUCA CAMPIGOTTO, *Veneziani in India nel XVI Secolo*, in "Studi Veneziani" 22 (1991), pp. 75-116.
- FRANCO COSLOVI (a cura di), *India tra Oriente e Occidente: L'Apporto dei Viaggiatori e Missionari Italiani nei secoli XVI-XVIII*, Milano, Jaca Book, 1991.
- PETER HOPKIRK, *Il Grande Gioco: i Servizi Segreti in Asia Centrale*, 1991, tr. it. Milano, Adelphi 2004.
- DALU JONES, *Il Meccenatismo Sotto i Medici e i Moghul: Paralleli Culturali e Scambi Artistici*, in ID. (a cura di), *Lo Specchio del Principe. Meccenatismi Paralleli: Medici e Moghul*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1991, pp. 1-15.
- HERMANN KULKE e DIETMAR ROTERMUND, *Storia dell'India*, Milano, Garzanti, 1991.
- ILARIA LUZZANA CARACI (a cura di), *Scopritori e Viaggiatori del Cinquecento e del Seicento. Vol. 1, Il Cinquecento*, Milano Napoli, Ricciardi, 1991.
- GIUSEPPE SORGE, *La Terza Spedizione dei Carmelitani Scalzi nel Malabar (1675)*, in ENRICO FASANA e GIUSEPPE SORGE (a cura di) *India tra Oriente e Occidente. L'Apporto dei Viaggiatori e Missionari Italiani nei secoli XVI-XVIII*, Milano, Jaca Book, 1991, pp. 101-114.
- 1992 MILDRED ARCHER, *Company Paintings: Indian Paintings of the British Period*, London, Victoria and Albert Museum, 1992.
- DANIEL ARASSE, *Le Détail. Pour une Histoire Rapprochée de la Peinture*, Parigi, Flammarion, 1992.
- CATHERINE BLANSHARD ASHER, *Architecture of Mughal India*, The New Cambridge History of India, Vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- GAETANO COZZI, MICHEAL KNAPTON, GIOVANNI SCARABELLO, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, in *Storia d'Italia*, Vol. 12, tomo II, Torino, UTET, 1992.
- PARTHA MITTER, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, 1992, Chicago London, Chicago University Press.
- LAURA SYKES (a cura di), *Calcutta Through British Eyes (1690-1800)*, Madras, Oxford University Press, 1992.

- 1993 WILLIAM DALRYMPLE, *City of Djinnns: A Year in Delhi*, London, Penguin Book, 1993.
- DONALD F. LACH e EDWIN J. VAN KLEY (a cura di), *Asia in the Making of Europe. A Century of Advance*. Vol. 3, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1993.
- GEORGE MICHELL, *Architecture and Art of Southern India. Vijayanagara and the Successor States*, The New Cambridge History of India, I. 6, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- JOHN F. RICHARDS, *The Mughal Empire*, The New Cambridge History of India I. 5, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- OSCAR H. K. SPATE, *Storia del Pacifico. Un Paradiso Trovato e Perduto (secoli XVIII-XIX)*, tr.it. Torino, Einaudi, 1993.
- 1994 WILLIAM BUTLER YEATS, *The Collected Poems of W. B. Yeats*, London, Wordsworth Poetry Library, 1994.
- G. BODINIER, *Les Officiers Français en Inde de 1750 à 1793*, in *Trois Siècles de Presence Français en Inde*, Paris, CHEAM, 1994, pp. 69-89.
- JAMES COOK, *Il Viaggio della "Resolution" e dell'"Adventure", 1772-1775. Giornali di Bordo*, Vol. 2, Tea, Milano, 1994.
- JOHN STRATTON HAWLEY, *Sati, the Blessing and Curse: the Burning of Wives in India*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1994.
- ALESSANDRO GROSSATO, *Navigatori e Viaggiatori Veneti sulla Rotta per l'India. Da Marco Polo ad Angelo Legrenzi*, Firenze, L. S. Olschki, 1994.
- ALESSANDRO GROSSATO (a cura di), *L'India di Nicolò de' Conti: un Manoscritto del libro 4 del De varietate Fortunae di Francesco Poggio Bracciolini da Terranova (Marc. 2560)*, Padova: Editoriale Programma, 1994.
- JOHN KEAY, *The Honourable Company: A History of the English East India Company*, New York, Maxwell Macmillan International, 1994.
- 1995 FRANÇOISE DE VALENCE e ROBERT SCTRICK (a cura di), *Niccolò Manucci: un Vénitien Chez les Moghols*, Paris, Éditions Phébus, 1995.

FRANÇOISE DE VALENCE, *Un Portrait Presumé de François Bernier*, in "Arts Asiatiques" 5 (1995), pp. 128-131.

RODOLFO PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento.*, Vol. 1, Milano, Mondadori Electa, 1995.

SANJAY SUBRAHMANYAM, *An Eastern Eldorado: the Tirumala-Tirupati Temple Complex in Early European Views and Ambitions, 1540-1660*, in DAVID SCHULMAN (a cura di), *Syllabes of Sky: Studies in South Indian Civilization in Honour of Velcheru Narayana Rao*, Delhi, Oxford University Press, 1995, pp. 338-390.

1996 CHRISTOPHER A. BAYLY, *Empire and Information: Intelligence Gathering and Social Communication in India, 1780-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

SAMUEL P. HUNTINGTON, *The Clash of Civilizations?: The Debate*, Foreign Affairs, New York, 1996.

GEORGE KNOX, *The Drawings of Giustino Menescardi*, in "Arte. Documento" (1996) 10, pp. 208-220.

PAULINE LUNSINGH SCHEURLEER, *Het Witsenalbum: Zeventiende-eeuwse Indiase portretten op bestelling*, in "Bulletin van het Rijksmuseum", 44 (1996), n° 3, pp. 167-254.

RODOLFO PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano, Electa, 1996

ALAIN SCHNAPP, *The Discovery of the Past: the Origins of Archaeology*, London, British Museum Press, 1996.

1997 RICHARD H. DAVIS, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

ABRAHAM ERALY, *Il Trono dei Moghul. La Saga dei Grandi Imperativi dell'India*, 1997, tr.it. Milano, Il Saggiatore, 2013.

EBBA KOCH, *The Hierarchical Principles of Shah Jahani Paintings*, in MILO C. BEACH, EBBA KOCH (a cura di), W. THACKSON, *King of the World: the Pashanhama, an Imperial Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*, London, 1997.

PIETRO DEL NEGRO, *Marco Foscarini*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 49, 1997.

EUGENIO TURRI, *Una Cartografia per Amministrare e per Glorificare*, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra

presso la Fondazione Giorgio Cini 30 agosto - 30 novembre 1997, Venezia, Marsilio, 1997.

MARINO ZORZI, *I Francesi in Italia e la Fine dello Stato Veneto*, in *Atti del Convegno di Nozza di Vestone 10 maggio 1997*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1997.

1998 MASSIMO COSTANTINI, *Commercio e Marina, Il Mediterraneo all'inizio del XVIII secolo*, in PIETRO DEL NEGRO e PAOLO PRETO (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle Origini alla Caduta della Serenissima*, a cura di, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1998, Vol. VIII.

VIDYA DEHEJIA, *The Very Idea of a Portrait*, in "Ars Orientalis" 28 (1998), pp. 40-48.

PIERO DEL NEGRO e PAOLO PRETO, *Storia di Venezia, Vol. VIII, L'ultima Fase della Serenissima*, Roma, Treccani, 1998.

FRANÇOISE DE VALENCE, *Un Testament de Niccolò Manucci (ou Manuzzi)* in "Ateneo Veneto" CLXXXVI (1998) Vol. 36, pp. 149-161.

EBBA KOCH, *Dara-Shikoh Shooting Nilgais: Hunt and Landscape in Mughal Painting*, in "Occasional Papers" 1, Washington D.C, Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 1998.

PAOLA LANARO, *Lodovico Gallo*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 51, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1998.

ANTONELLA PAGANO (a cura di), *Francesco Maria di San Siro (al secolo Antonio Gorla)*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 50, 1998.

LAURA PARODI, *The Bibi-ka Maqbara in Aurangabad. A Landmark of Mughal Power in the Deccan?* in "East and West " 48 (1998) , n° 3/4, pp. 349-383.

OM PRAKASH, *European Commercial Enterprise in Pre-colonial India*, The New Cambridge History of India, II. 5, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

1999 GINO BENZONI, *Da Palazzo Ducale: Studi sul Quattro-Settecento Veneto*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Marsilio, 1999.

FRANÇOIS BERNIER, *Viaggio negli Stati del Gran Mogol* (a cura di Luciano Pellicani), Como-Pavia, Ibis, 1999.

ANNE BUDDLE (a cura di), *The Tiger and the Thistle: Tippu Sultan and the Scots in India, 1760-1800*, Edinburgh, The Trustees of the National Gallery of Scotland, 1999.

SUMIT GUHA, *Environment and Ethnicity in India, 1200-1991*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

PADMA KAIMAL, *The Problem of Portraiture in South India, circa 870-970 A.D.*, in "Artibus Asiae" 59 (1999), pp. 59-133.

ROSIE LLEWELLYN JONES, *A Very Ingenious Man: Claude Martin in Early Colonial India*, New Delhi, Oxford University Press, 1999.

GEORGE MICHELL e MARK ZEBROWSKI, *The Art and Architecture of the Deccan Sultanates*, New York, Cambridge University Press, 1999.

GIUSEPPE PAVANELLO, *Giustino Menescardi frescante a Palazzo Crotta*, in "Omaggio all'arte veneta per ricordare Rodolfo Pallucchini a dieci anni dalla sua scomparsa", Monfalcone, 1999, pp. 278-283.

SRI R. SHARMA, *Mughal Empire in India: a Systematic Study Including Source Material*, Vol. 2, New Delhi, Atlantic Publisher, 1999.

NICHOLAS SHAKESPEARE, *Bruce Chatwin*, tr. it. Milano, Baldini&Castoldi, 1999.

EDOARDO TORTAROLO, *L'Illuminismo. Ragioni e Dubbi della Modernità*, Roma, Carocci, 1999.

ANTHONY WILD, *The East India Company: Trade and Conquest from 1600*, London, Harpers and Collins Illustrated, 1999.

2000 RICHARD M. EATON, *Temple Desecration and Indo-Muslim States*, in "Journal of Islamic Studies" 11 (2000), pp. 57-78.

FRANÇOISE DE VALENCE, *Médecins de Fortune et d'Infortune. Des Aventuriers Français en Inde au XVIIe Siècle, Témoins et Témoignages*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2000.

EBBA KOCH, *Netherlandish Naturalism in Imperial Mughal Painting*, in "Apollo The International Magazine of the Arts" (2000), pp. 29-37.

JEAN-MARIE LAFONT, *Indika: Essays in Indo-French Relations, 1630-1976*, Delhi, Manohar, 2000.

PETER J. MARSHALL, *The White Town of Calcutta under the Rule of the East India Company*, in *Modern Asian Studies*, Vol. 34, No. 2, Cambridge University Press, 2000, pp. 307-331.

JOAN PAU RUBIÉS, *Travel and Ethnology in the Reinassance: South India through European Eyes 1250-1625*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

SANJAY SUBRAHMANYAM, *The Career of Colonel Polier and the Late Eighteenth-Century Orientalism* in "Journal of the Royal Asiatic Society" 10 (2000) n° 1, pp. 46-60.

CAMILLO TONINI (a cura di), *Francesco Griselini, Indiae, Scytiae et Imperii sinensis tabula geographica, 1762*, in Giovanni Curatola (a cura di), *Sciamani e dervisci dalle steppe del Prete Gianni. Religiosità del Kazakhstan e percezione del fantastico a Venezia*, catalogo della mostra Museo Correr, Venezia, Multigraf, 2000.

MICHELUGUGLIELMO TORRI, *Storia dell'India*, Bari, Laterza, 2000.

2001 MUZAFFAR ALAM e SEMA ALAVI, *A European Experience of the Mughal Orient: the I'jaz-i Arsalani (Persian Letters, 1773-1779) of Antoine-Louis Henri Polier*, New Delhi, Oxford University Press, 2001.

WILLIAM CHUBB (a cura di), *The Lucknow Menagerie: Natural History Drawings from the Collection of Claude Martin (1735-1800)*, London, Hobhouse, 2001.

LINDA MARTINO, *IX Classe: Museo Indico* in ANNA GERMANICO e MARCO NOCCA (a cura di), *La Collezione Borgia: Curiosità e Tesori da Ogni Parte del Mondo*, Napoli, Electa, 2001, pp. 161-185.

SANJAY SUBRAHMANYAM, *Madras, Chennai and Sao Tomé: an Irregular Urban Complex in South-Eastern India (1500-1800)*, in *Ciudades Mestizas. Interscambios y Continuidades en la Expansión Occidental, siglos XVI a XIX*, a cura di C. GARCÍA AYULARDO e M. RAMOS MEDINA, Mexico, DF, 2001, pp. 221-239.

ID., *Three Ways to Be Alien: Travails and Encounters in the Early Modern World*, Waltham, Massachusetts, Brandels University Press, 2001.

2002 GIULIA BARTRUM (a cura di), *Albrecht Dürer and his Legacy: the Graphic Work of a Renaissance Artist*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

WILLIAM DALRYMPLE, *White Mughals: Love and Betrayal in Eighteenth-Century India*, London, Harper Perennial, 2002.

PAOLO PRETO, *Griselini Francesco*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 59, Roma, 2002.

2003 GAASTRA S. FEMME, *The Dutch East India Company: Expansion and Decline*, Zutphen, Walburg Pers, 2003.

TOM M. DEVINE, *Scotland's Empire: The Origins of the Global Diaspora*, London, Penguin Books, 2003.

LUCIAN HARRIS, *The Exploration of Nawabi Culture by European Collectors in 18th Century Lucknow*, in ROSIE LLEWELLYN-JONES (a cura di), *Lucknow Then and Now*, Mumbai, Marg Publications, 2003, pp. 105-119.

JENNIFER HOWES, *The Courts of Pre-colonial South India: Material Culture and Kingship*, London, Routledge Curzon, 2003.

MORNA O'NEILL, *Company Culture, British Artists and the East India Company 1770-1830: October 16, 2003-January 11, 2004*, Yale Center for British Art, New Haven, 2003, no. 8.

GRISELDA POLLOCK, *Cockfights and Other Parades: Gesture, Difference, and the Staging of Meaning in Three Paintings by Zoffany, Pollock, and Krasner* in "Oxford Art Journal" 26 (2003) n° 2, pp. 143-165.

2004

RENATA AGO e VITTORIO VIDOTTO, *Storia Moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

BERNARD AIKEMA, *Giustino Menescardi disegnatore: a proposito di un disegno del Museo civico di Bassano*, in "Bollettino del Museo civico di Bassano" XXV (2004), pp. 203-201.

ANNE L. AMILHAT-SZARY (a cura di), *Le Voyage aux Indes de Nicolò De Conti, 1414-1439*, Paris, Chandeigne, 2004.

CHRISTOPHER A. BAYLY, *The Birth of the Modern World, 1780-1914: Global Connections and Comparisons*, Oxford, Blackwell, 2004.

ROSEMARY CRILL, *Visual Responses: Depicting Europeans in South Asia*, in ANNA JACKSON e AMIN JAFFER (a cura di), *Encounters: the Meeting of Asia and Europe 1500-1800*, London, V&A Publication, 2004, pp. 190-199.

ROSEMARY CRILL, SUSAN STRONGE, ANDREW TOPSFIELD (a cura di), *Arts of Mughal India: Studies in Honour of Robert Skelton*, London, Victoria and Albert Museum, Mapin Publishing, 2004.

THOMAS M. DEVINE, *Scotland's Empire: the Origins of the Global Diaspora*, London, Penguin Books, 2004.

NUNO VASSALLO e JORGE FLORES (a cura di), *Goa and the Great Mughal*, Lisbona, Calouste Gulbekian Foundation, 2004.

2005 MAXINE BERG, *Luxury and Pleasure in Eighteenth Century Britain*, Oxford University Press, 2005.

RICHARD M. EATON, *A Social History of the Deccan, 1300-1761: Eight Indian Lives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

MAYA JASANOFF, *Edge of Empire: Lives, Culture, and Conquest in the East, 1750-1850*, New York, Alfred A. Knop, 2005.

EBBA KOCH, *Mughal Architecture: an Outline of its History and Development (1526-1858)*, New Delhi, Oxford University Press, 2005.

GJIS KRUIJTZER e PAULINE LUNSINGH SCHEURLEER, *Camping with the Mughal Emperor: A Golkonda Artist Portrays a Dutch Ambassador in 1689*, in "Arts of Asia", 35 (2005) n° 3, pp. 48-60.

VITTORIO MANDELLI (a cura di), *Angelo Legrenzi*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Vol. 64, 2005.

SØREN MENTZ, *The English Gentleman Merchant at Work: Madras and the City of London 1660-1740*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press University of Copenhagen, 2005.

SANJAY SUBRAHMANYAM, *Mughal and Franks: Explorations in Connected History*, New Delhi - Oxford, Oxford University Press, 2005.

BRONWEN WILSON, *The World in Venice: Print the City and Early Modern Identity*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 2005.

2006 MICHEAL AXWORTHY, *The Sword of Persia: Nader Shah from Tribal Warrior to Conquering Tyrant*, London-New York, I. B. Tauris, 2006.

WILLIAM DALRYMPLE, *The Last Mughal: The Fall of Delhi, 1857*, London - New York - Berlin, Bloomsbury Publishing, 2006.

BARBARA SCHMITZ e ZIYAUD-DIN A. DESAI, *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library*,

Rampur, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, Aryan Books, 2006.

MAYA JASANOFF, *Edge of Empire: Lives, Culture, and Conquest in the East, 1750-1850*, New York, Vintage Books, 2006.

2007 MUZAFFAR ALAM E SANJAY SUBRAHMANYAM, *Indo-Persian Travels in the Age of Discoveries, 1400-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

JEREMY BLACK, *European Warfare in the Global Context, 1660-1815*, London, Routledge, 2007.

JAGDISH MITTAL, *Sublime Delight Through Works of Art from Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art*, Hyderabad, Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art, 2007.

RUMATHI RAMASWAMY, *Conceit of the Globe in Mughal Visual Practice*, in "Comparative Studies in Society and History" 49 (2007) n° 4, pp. 751-782.

RAHIM RAZÀ (a cura di), *Manucci Nicolò*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Vol. 69, 2007.

MARIKA SARDAR, *Golconda Through Time: A Mirror of the Evolving Deccan*, tesi PhD della New York University, maggio 2007.

ROBERT TRAVERS, *Ideology and Empire in Eighteenth-Century India: The British in Bengal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

2008 JAMES CLIFFORD, *I Frutti Puri Impazziscono: Etnografia, Letteratura e Arte nel secolo XX*, tr.it. Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

2009 PALMIRA BRUMMET (a cura di), *The 'Book' of Travels: Genre, Ethnology, and Pilgrimage, 1250-1700*, Leiden Boston, Brill, 2009.

NICHOLAS DEW, *Orientalism in Louis XIV's France*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

WENDY DONINGER, *Gli Indù: una Storia Alternativa*, 2009, tr.it. Milano, Adelphi, 2015.

GJIS KRUIJTZER, *Xenophobia in Seventeenth-Century India*, Leiden, Leiden University Press, 2009.

LAURA MOCCI, *Menescardi Giustino*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Vol. 73, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 458-461.

Yael Rice, *The Brush and the Burin: Mogul Encounters with European Engravings*, in JAYNIE ANDERSON (a cura di), *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence: The Proceedings of the 32nd International Congress of the History of Art*, Carlton, Victoria, Australia: the Miegunyah Press, 2009, pp. 305-310.

PENELOPE TREADWELL, *Johan Zoffany: Artist and Adventurer*, London, Paul Holberton, 2009.

FRANCESCA TRIVELLATO, *The Familiarity of Strangers. The Sephardic Diaspora, Livorno, and Cross-Cultural Trade in the Early Modern Period*, Yale, Yale University Press, 2009.

STANLEY WOLPERT, *A New History of India*, New York, Oxford University Press, 2009.

2010 URS APP, *The Birth of Orientalism*, Philadelphia-Oxford, Oxford University Press, 2010.

PETER BORSHBERG, *The Euro-Asian trade in Bezoar stones (approx. 1500 to 1700)* in MICHAEL NORTH (a cura di), *Artistic and Cultural Exchanges between Europe and Asia, 1400-1900*, London-New York, Ashgate, 2010, pp. 29-42.

TIMOTHY BROOK, *Il Cappello di Vermeer. Il Seicento e la Nascita del Mondo Globalizzato*, 2010, tr.it. Torino, Giulio Einaudi, 2015.

ROSEMARY CRILL E KAPIL JARIWALA, *The Indian Portrait, 1560-1860*, London - Ahmedabad, National Portrait Gallery, Mapin Publishing, 2010.

ANNA DALLA PICCOLA, *South Indian Paintings. A Catalogue of the British Museum Collections*, London, The Trustees of the British Museum, Mapin Publishing, 2010.

JACK HARRINGTON, *Sir John Malcolm and the Creation of British India*, New York, Palgrave MacMillan, 2010.

ROSELYNE HUREL, *Miniatures & Peintures Indiennes. Collection du Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France*, Vol. 1, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2010.

GJIS KRUIJTZER, *Pomp Before Disgrace: A Dutchman Commissions Two Golconda Miniatures on the Eve of the*

Mughal Conquest, in "Journal of the David Collections" 3 (2010), pp. 161-182.

JEAN-MARIE LAFONT, *The French and Delhi, Agra, Aligarh and Sardhana*, New Delhi, India Research Press, 2010.

MARICA MILANESI, *Le Regard de la Postérité. L'âge des Découvertes vu au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle*, in "Médiévales" 58 (2010), pp. 13-19.

MALINI ROY, *Origins of the Late Mughal Painting Tradition in Avadh* in STEPHEN MARKEL e TUSHARA BINDU GUDE (a cura di), *India's Fabled City: the Art of Courtly Lucknow*, Los Angeles Munich, 2010, pp. 165-185.

SUSAN STRONGE, *Portraiture at the Mughal Court* in ROSEMARY CRILL e KAPIL JARIWALA, *The Indian Portrait, 1560-1860*, London - Ahmedabad, National Portrait Gallery, Mapin Publishing, 2010, pp. 23-31.

MANDHU TRIVEDI, *The Making of Awadh Culture*, New Delhi, Primus Books, 2010.

WOLFGANG WOLTERS, *The Doge's Palace in Venice: a Tour Through Art and History*, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag, 2010.

2011 HANS BELTING, *Antropologia delle Immagini*, 2011, tr.it. Roma, Carocci, 2011.

Romain Bertrand, *L'Histoire à Parts égales: recits d'une rencontre Orient-Occident*, Paris, Seuil, 2011.

HUW V. BOWEN, JOHN MCALEER, ROBERT J. BLYTH (a cura di), *Monsoon Traders: the Maritime World of the East India Company*, London, Scala Publishers, 2011.

JOHN E. CROWLEY, *Imperial Landscapes: Britain's Global Visual Culture, 1745-1829*, New Heaven London, Yale University Press, 2011.

FRANCESCO D'AIUTO e PAOLO DIAN (a cura di), *Guida ai Fondi Manoscritti, Numismatici, a Stampa della Biblioteca Vaticana*, Dipartimento Manoscritti, Collana Studi e Testi, Città del Vaticano, Tipografia Vaticana, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2011.

MICHAEL J. FRANCKLIN, *Orientalist Jones: Sir William Jones, poet, lawyer and linguist, 1746-1794*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

NAVINA HAJAT HAIDAR e MARIKA SARDAR (a cura di), *Sultans of the South. Arts of India's Deccan Courts, 1323-1687*, New Heaven-London, The Metropolitan Museum of Art Press, 2011.

MARIKA SARDAR, *A Seventeenth-century Kalamkari Hanging at the Metropolitan Museum of Art*, in *Sultans of the South: Arts of India's Deccan Courts, 1323-1687* (a cura di Haidar e Sardar), New Heaven and London, Yale University Press, 2011, pp. 148-161.

SANJAY SUBRAHMANYAM, *Mondi Connessi. La Storia oltre l'Eurocentrismo (secoli XVI-XVIII)*, 2011, tr.it. Roma, Carocci, 2014.

SOM P. VERMA, *Crossing Cultural Frontiers. Biblical Themes in Mughal Painting*, New Delhi, Aryan Books International, 2011.

2012 FRANCESCO BRIGHENTI, *Hindu Devotional Ordeals and their Shamanic Parallels*, in "Electronic Journal of Vedic Studies" 19 (2012) n°4, pp- 103-175.

PARTHA CHATTERJEE, *The Black Hole of Empire: History of a Global Practice of Power*, Princeton, Princeton University Press, 2012.

WILLIAM DALRYMPLE e YUTHIKA SHARMA (a cura di), *Princes and Painters in Mughal Delhi, 1707-1857*, New York - Asia Society, Yale University Press, 2012.

MICHAEL HUNTER (a cura di), *From Books to Bezoars: Sir Hans Sloane and his Collections*, London, The British Library, 2012.

JEAN MARIE LAFONT, *Delhi Under Shah Alam II and the French*, in WILLIAM DALRYMPLE e YUTHIKA SHARMA, *Princes and Painters in Mughal Delhi, 1707-1857*, New York - Asia Society, Yale University Press, 2012, pp. 25-31.

JEAN MARIE LAFONT, *From Miniatures to Monuments: Picturing Shah Alam's Delhi (1771-1806)* in ALKA PATEL e KAREN LEONARD, *Indo-Muslim Cultures in Transition*, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 111-138.

JEREMIAH P. LOSTY e MALINI ROY (a cura di), *Mughal India: Art, Culture and Empire. Manuscripts and Paintings in the British Library*, catalogo della mostra 'Mughal India: Art, Culture and Empire' 9 novembre 2012-2 aprile 2013, London, The British Library Press, 2012.

MARICA MILANESI, *Nelle Stanze di Palazzo. Venezia, Firenze, Roma: Qualche confronto*, in SILVINO SALGARÒ (a cura di), *Cristoforo Sorte e il Suo Tempo*, Bologna, 2012, pp. 97-117.

CARL H. NIGHTINGALE, *Segregation: a Global History of Divided Cities*, London Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

LAURA PARODI (a cura di), *The Visual World of Muslim India: The Art, Culture, and Society of the Deccan in the Early Modern Era*, London, I. B. Tauris, 2012.

YUTHIKA SHARMA, *Art in Between Empires: Visual Culture and Artistic Knowledge in Late Mughal Delhi 1748-1857*, Tesi di Dottorato della Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2013.

SANJAY SUBRAHMANYAM, *Courtly Encounters: Translating Courtliness and Violence in Early Modern Eurasia*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2012.

2013 ATTILIO BRILLI, *Mercanti Avventurieri: Storie di Viaggi e di Commerci*, Bologna, Il Mulino, 2013.

GERALD J. BRYANT, *The Emergence of British Power in India, 1600-1784: A Grand Strategic Interpretation*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013.

NATASHA EATON, *Colour, Art and Empire: Visual Culture and the Nomadism of the Representation*, London, I. B. Tauris, 2013.

PIERO FALCHETTA, *Il Mappamondo di Fra Mauro, una Storia*, Venezia, Imago, 2013.

LUCIANO PEZZOLO, *The Venetian Economy*, in ERIC DURSTELER (a cura di), *A Companion to Venetian History 1400-1797*, Leiden Boston, Brill, 2013, pp. 255-289.

CINZIA PIERUCCINI, *Storia dell'Arte dell'India: Dagli Esordi Indislamici all'Indipendenza*, Vol. 2, Torino, Einaudi, 2013.

2014 M. ATHAR ALI, *The Passing of the Empire. The Mughal Case*, in MEENA BHARGAVA (a cura di), *The Decline of the Mughal Empire*, New Delhi, Oxford University Press, 2014, pp. 128-140.

A. AZFAR MOIN, *The Millennial Sovereign: Sacred Kingship and Sainthood in Islam*, New York, Columbia University Press, 2014.

STEFANO BIFOLCO, FABRIZIO RONCA, *Cartografia Rara Italiana: XVI secolo, l'Italia e i Suoi Territori. Catalogo Ragionato delle Carte a Stampa*, Roma, Edizioni Antiquarius, 2014.

BRIJINDER N. GOSWAMY, *The Spirit of Indian Painting: Close Encounters with 101 Great Works, 1100-1900*, London, Allen Lane - Penguin Books, 2014.

JULIA KEAY, *Farzana*, London, I. B. Tauris and co., 2014.

KEELAN OVERTON, *A Flemish Account of Bijapuri Visual Culture in the Shadow of Mughal Felicity* in LAURA E. PARODI (a cura di), *The Visual World of Muslim India: the Art, Culture and Society of the Deccan in the Early Modern Era*, London, I. B. Tauris, 2014, pp. 233-264.

SAGUFTA PARVEEN, *Surat as a Major Port-Town of Gujarat and its Trade History*, in "IOSR- Journal of Humanities and Social Science" 9 (2014) issue n° 5, pp. 69-73.

MICHAEL N. PEARSON, *Shivaji and the Decline of the Mughal Empire* in MEENA BHARGAVA, *The Decline of the Mughal Empire*, New Delhi, Oxford University Press, 2014, pp. 84-106.

ANTONIO PIGAFETTA, *Il Primo Viaggio Intorno al Mondo. Lo Storico Racconto della Prima Circumnavigazione del Globo Terrestre*, Milano, Edizioni Ghibli, 2014.

GERARD RUSSELL, *Regni Dimenticati: Viaggio nelle Religioni Minacciate del Medio Oriente*, 2014, tr. it. Milano, Adelphi, 2016.

GARY SCHWARTZ, *Terms of Reception: Europeans and Persians and Each Other's Art*, in THOMAS DACOSTA KAUFMANN e MICHEAL NORTH (a cura di), *Mediating Netherlandish Art and Material Culture*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, pp. 25-63.

VICTOR STOICHITA, *L'Image de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et 'Gitans' dans l'Art Occidental des Temps Modernes*, Paris, Musée du Louvre, 2014.

2015 GIAMPIERO BELLINGERI, *Turchi e Persiani fra visioni abnormi e normalizzazioni, a Venezia (secoli XV-XVIII)* in RILUNE - Revue des Littérature Européennes, 9 (2015) "Visions de l'Orient" , pp. 14-89.

ATTILIO BRILLI, *Il Grande Racconto dei Viaggi d'Esplorazione, di Conquista e d'Avventura*, Bologna, Il Mulino, 2015.

EUGENIO BURGIO (a cura di), *Giovanni Battista Ramusio "Dei Viaggi di Messer Marco Polo"*, in *Filologie Medievali e Moderne. Serie Occidentale*, Vol. 5., Venezia, Edizioni Ca' Foscari Digital Publishing, 2015.

CHANCHAL DADLANI, *Transporting India: the 'Gentil Album' and Mughal Manuscript Culture*, in "Art History" 38 (2015), pp. 749-761.

WILLIAM DALRYMPLE, *The East India Company: the Original Corporate Raiders*, in "The Guardian", articolo del 4 Marzo 2015.

MARIA FUSARO, *Political Economies of Empire in the Early Modern Mediterranean. The Decline of Venice and the Rise of England, 1450-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

JONATHAN GIL HARRIS, *The First Firangis: Remarkable Stories of Heroes, Healers, Charlatans, Courtesans and Other Foreigners Who Became Indian*, New Delhi, Aleph Books, 2015.

NAVINA HAJAT HAIDAR e MARIKA SARDAR (a cura di), *Sultans of Deccan India, 1500-1700, Opulence and Fantasy*, New Heaven - London, Yale University Press, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2015.

PAOLA LANARO, *Essere Straniero in una Città di Stranieri: Venezia, secoli XIV-XVIII*, in Rosa Tamborrino e Guido Zucconi (a cura di), *Lo spazio narrabile: scritti di storia della città in onore di Donatella Calabi*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 93-107.

JEREMIAH P. LOSTY, *Raja Jivan Ram: A Professional Indian Portrait Painter of the Early Nineteenth Century*, in "Electronic British Library Journal" (2015), pp. 1-29.

MEREDITH MARTIN e DANIELA BLEICHMAR (a cura di), *Introduction: Objects in Motion in the Early Modern World* in "Art History" 38 (2015) issue 4, pp. 604-619.

JEAN L. MARGOLIN e CLAUDE MARKOVITS, *Les Indes et l'Europe. Histoires Connectées, XVe-XXIe Siècle*, Paris, Gallimard, 2015.

WOLFGANG REINHARD (a cura di), *Storia del Mondo. Imperi e Oceani (1350-1759)*, Vol. 3, 2015, tr. it. Torino, Einaudi.

MICHEL SERRES, *Darwin, Napoleone e il Samaritano. Una Filosofia della Storia*, 2015, tr.it. Torino, Bollati Boringhieri, 2017.

2016 ANDREA COLLI, *Dynamics of International Business. Comparative Perspectives of Firms, Markets and Entrepreneurship*, London - New York, Routledge, 2016.

SNEŽANA DABIĆ, *W. B. Yeats and Indian Thought: A Man Engaged in that Endless Research into Life, Death, God*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

GIANNI DUBBINI, *Mount Kailāśa in Mahārāṣṭra: Reconsidering the Role of Cave 16 in the Rock-Cut Temple Architecture of Ellorā*, in "Quaderni Asiatici" (16) 2016, pp. 31-62.

CORINNA FORBERG, *What Does the Emperor of India Look Like? European Representation of Indian Rulers (1650-1740)* in PIUS MALEKANDATHIL (A CURA DI), *The Indian Ocean in the Making of Early Modern India*, London, Routledge, 2016, pp. 213-247.

KATHY FRASER, *For the Love of a Highland Home: The Fraser Brothers' Indian Quest*, Glasgow, Bell & Bain, 2016.

VALERIE GONZALEZ (a cura di), *Aesthetic Hybridity in Mughal Painting, 1526-1658*, London, Routledge, 2016.

PAULINE LUNSINGH SCHEURLEER, *The Indian Miniatures in the Canter Visscher Album* in "The Rijksmuseum Bulletin" 64 (2016), pp. 195-245.

2017 WILLIAM DALRYMPLE e ANITA ANAND, *Koh-i-Noor: The History of the World's Most Infamous Diamond*, London, Bloomsbury Publishing, 2017.

PAULINE LUNSINGH SCHEURLEER, *Indian Miniatures for Europe: the Dutch Market in the 17th and 18th Centuries*, in MONICA JUNEJA e PETRA KUHLMANN-HODICK (a cura di), *Miniatur-Geschichte. Die Sammlung Indischer Malerei in Dresdner Kupferstich-Kabinett*, Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen Dresden and Sandstein Verlag, 2017.

KAVITA SINGH, *Real Birds in Imagined Gardens: Mughal Painting between Persia and Europe*, Los Angeles, The Getty Research Institute Publications Program, 2017.

AUDREY TRUSCHKE, *Aurangzeb: the Life and Legacy of India's Most Controversial King*, New Delhi, Penguin Random House, 2017.

Sitografia

Università di Edimburgo, Atti del convegno *Mutiny at the Margins: New Perspectives on the Indian Uprising of 1857*: <http://www.csas.ed.ac.uk/mutiny/>.

Londra, Tate Gallery, scheda dipinto di Zoffany *Colonel Mordaunt's Cock Match*: [Http://www.tate.org.uk/art/artworks/zoffany-colonel-mordaunts-cock-match-t06856](http://www.tate.org.uk/art/artworks/zoffany-colonel-mordaunts-cock-match-t06856).

JAMES MALLINSON, *Yogic Identities: Tradition and Transformation*, in "Smithsonian Institute Research Online", consultabile al seguente link:, <http://eprints.soas.ac.uk/17966/2/yogic-identities.asp>.

GREGORY MINISSALE, *The Synthesis of European and Mughal Art in the Emperor Akbar's Khamsa of Nizāmī*, in "Asianart.com" (2000). <http://www.asianart.com/articles/minissale/>

Encyclopedia Iranica: <http://www.iranicaonline.org/articles/freyer-john-writer-and-doctor>

Revue des Littérature Européennes: www.rilune.org: GIAMPIERO BELLINGERI, *Turchi e Persiani fra visioni abnormi e normalizzazioni, a Venezia (secoli XV-XVIII)* in RILUNE - Revue des Littérature Européennes, 9 (2015) "Visions de l'Orient" , pp. 14-89, qui p. 34 (versione online, www.rilune.org).

Enciclopedia Treccani (edizione online):

Dizionario Biografico degli Italiani Vol. 49 (1997) [http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-foscarini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-foscarini_(Dizionario-Biografico)).

PIERO DEL NEGRO e PAOLO PRETO, *Storia di Venezia, Vol. VIII, - L'ultima Fase della Serenissima*, Roma, Treccani, 1998.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/l-ultima-fase-della-serenissima-introduzione_\(Storia-di-Venezia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-ultima-fase-della-serenissima-introduzione_(Storia-di-Venezia)).