

Un perduto ritratto del Gran Mogol nelle collezioni dei Medici: note di storia collezionistica e di contesto

Giovanni Santucci, Luca Ruggeri

Questo articolo nasce dal riconoscimento fortuito, in una rappresentazione settecentesca di un settore della Galleria degli Uffizi, di un quadro di stile e soggetto inaspettati: un grande ritratto di un sovrano moghul in trono. Affascinati da questa scoperta abbiamo deciso di indagare più a fondo per chiarire le caratteristiche e la storia del dipinto, oggi non più esistente. Le nostre ricerche ci hanno permesso di identificarne con precisione il soggetto e il tipo iconografico, e inoltre di risalire nella storia dell'opera nelle collezioni medicee sino alla fine degli anni Trenta del Seicento. La prima parte dell'articolo è dedicata alla presentazione di questi risultati. Rimanevano a questo punto molti interrogativi, in particolare se il dipinto fosse davvero un originale moghul e, se lo era, quando, come e per quali vie fosse giunto a Firenze dall'India. Mentre alla prima domanda abbiamo creduto di poter rispondere con una certa sicurezza in modo affermativo, per le circostanze dell'arrivo del dipinto a Firenze è stato necessario muoversi con molta più cautela. La natura dei documenti relativi al dipinto non ci ha permesso di offrire risposte definitive; ci è però parso comunque utile tentare di formulare alcune ipotesi al riguardo cercando di ricostruire un quadro coerente con i dati storici a nostra disposizione, allacciandoci alla ormai ricca letteratura sui rapporti tra l'Europa e l'India in età moderna. Sebbene nessuno dei due autori sia esperto dell'arte moghul né della storia specifica dei rapporti tra i Moghul e le potenze europee, abbiamo cercato di tener conto, per quanto ci è stato possibile, della bibliografia generale e specifica sul tema. Speriamo naturalmente che le nostre ipotesi possano risultare convincenti e anche trovare conferma dalla scoperta di nuovi documenti. In ogni caso crediamo che la stessa esistenza di un simile manufatto nelle collezioni fiorentine in una data così alta vada necessariamente presa in considerazione d'ora in poi nella letteratura sui rapporti economici e culturali tra lo stato mediceo e la regione indiana.

Per comodità del lettore anticipiamo qui le principali articolazioni del contributo. Nei capitoli 1 e 2 presenteremo le testimonianze settecentesche relative al dipinto e alla sua distruzione. Nel capitolo 3 evidenzieremo

la profonda somiglianza del dipinto mediceo con un celebre ritratto di Jahangir di produzione moghul. Nel capitolo 4 analizzeremo la più antica testimonianza documentaria del dipinto, risalente al 1638, quando esso si trovava a Pitti, e avizzeremo ipotesi su una sua possibile collocazione nella reggia medicea nel secondo e terzo decennio del Seicento. Nel capitolo 5 approfondiremo il confronto tra il dipinto perduto e il ritratto moghul di Jahangir sunnominato e inoltre cercheremo di rendere conto di alcune incongruenze nelle varie descrizioni inventariali del primo. Nel capitolo 6 proveremo a dimostrare che il dipinto fiorentino non era una copia europea da un originale indiano ma un vero prodotto dell'arte moghul; coglieremo anche l'occasione per discutere testimonianze vecchie e nuove relative alla presenza di un dipinto simile a Roma negli anni Sessanta del Seicento. Nei capitoli 7 e 8 formuleremo, infine, alcune ipotesi sulle circostanze di arrivo del nostro dipinto in Toscana ed esploreremo la possibilità che si sia trattato di un dono diplomatico.

Desideriamo ringraziare Ebba Koch, i cui studi ci hanno ispirato e che con grande gentilezza e generosità ha letto una versione preliminare dell'articolo dandoci preziosi suggerimenti per migliorarlo. Non serve dire che la responsabilità di tutti gli errori e le omissioni eventualmente presenti in quest'ultima versione è esclusivamente nostra¹.

1. *L'inventario figurato della Galleria degli Uffizi*

Nel 1749 l'imperatore del Sacro Romano Impero Francesco I di Lorena, granduca di Toscana col nome di Francesco II, commissionava al disegnatore e monaco domenicano Benedetto Felice De Greyss l'incarico di sovrintendere alla produzione di una serie di tavole grafiche che rappresentassero con esattezza l'aspetto della collezione della Galleria degli Uffizi². La produzione di questo grande inventario figurato, redatto con sottile

¹ Ringraziamo anche per le loro critiche e i loro suggerimenti Cinzia Maria Sicca, Lucia Simonato e i due referee anonimi. Questi ultimi ci hanno anche salvato da numerose imprecisioni e imperdonabili omissioni bibliografiche. Entrambi gli autori hanno contribuito in egual misura all'ideazione e alla composizione di questo articolo. Se bisogna, a fini pratici, distinguere le mani, Giovanni Santucci va considerato autore delle sezioni 1, 2, 4, 7, Luca Ruggeri delle sezioni 5, 6; l'introduzione, la conclusione e le sezioni 3 e 8 sono state scritte insieme dai due autori e non è possibile attribuirle in nessun modo e misura a uno solo dei due.

² HEIKAMP 1969; ID. 1983, in part. pp. 478-80; BAROCCHI 1982, pp. 1446-7; BAROCCHI -

e accuratissimo tratteggio di penna e inchiostro, tecnica che proprio il De Greyss aveva portato a perfezione, era verosimilmente preliminare a un'edizione a stampa, analoga a quella del *Prodromus*, l'opera che nel 1735 aveva illustrato le collezioni della Pinacoteca di Vienna³.

All'impresa collaborarono molte persone coordinate prima dal De Greyss e poi alla morte di questi nel 1759 da Giuseppe Magni: il disegnatore Tommaso Arrighetti aveva il compito di registrare graficamente, con disegni a lapis e a carbone eseguiti direttamente nella Galleria, i diversi settori dei corridoi e le singole opere in essi contenute, mentre altri artisti (indicati come «toccatori [in penna]» nei documenti coevi) si sarebbero occupati, nella comodità dello studio riservato loro, del lungo processo di rielaborazione dei primi disegni secondo precisi criteri formali, condotto con la cooperazione dell'architetto Niccolò Paoletti, e della loro minuziosa traduzione a penna e inchiostro.

La registrazione grafica della collezione fiorentina procedette con straordinaria lentezza, e, benché portata avanti per molti anni, non approdò mai alla pubblicazione. A sconsigliare la traduzione calcografica delle tavole disegnate non fu solo la previsione di una spesa ingentissima per l'incisione dei rami (da aggiungere a quella pure assai elevata già occorsa per i soli disegni), ma anche la difficoltà di redigere un dettagliato inventario testuale delle opere raccolte nella Galleria, che avrebbe inevitabilmente dovuto accompagnare il catalogo figurato in un'ipotetica edizione⁴. Inoltre, il giovane granduca Pietro Leopoldo I, succeduto nel 1765 a Francesco Stefano di Lorena sul trono di Toscana, manifestò da subito la sua volontà di procedere a una selezione qualitativa dei materiali della Galleria e a

GAETA BERTELÀ 1986; BOCCI PACINI - PETRONE 1994, p. 401; FILETI MAZZA - TOMASELLO 2008, p. 17.

³ VAN STAMPART 1735. Cfr. HEIKAMP 1983, p. 479.

⁴ A quel tempo mancava ancora una guida completa delle collezioni degli Uffizi, particolarmente delle pitture. Niente ci dice riguardo a queste ultime l'opera di Francesco Bocchi, riedita aggiornata da Giovanni Cinelli nel 1677 (BOCCHI - CINELLI 1677). Lo stesso può dirsi per DEL BRUNO 1689, che si limita (p. 76) a queste parole: «moltissimi Quadri, in cui sono ritratti d'Huomini, in armi o lettere singolari, e specialmente de' principi della Serenissima Casa». Le varie figure preposte alla tutela della Galleria nel periodo lorenese mostrarono maggiore interesse per le medaglie (Antonio Cocchi per le antiche, Raimondo Cocchi per quelle dei pontefici), alle conchiglie e altri *specimina* naturali (Targioni Tozzetti). BERTI 1980, p. 29; HEIKAMP 1983, pp. 461-72, 482-3; FILETI MAZZA - TOMASELLO 2008.

un generale riallestimento delle collezioni granducali secondo più evolute logiche di ordinamento tematico⁵; un'operazione che, come osservava lo stesso direttore della Galleria Giuseppe Querci in una lettera del 1769, avrebbe tolto ogni valore informativo alle tavole di De Greyss⁶.

Un incendio che il 12 agosto 1762 interessò il corridoio di ponente della Galleria, arrecando gravi danni alla struttura generale del museo e il danneggiamento o la distruzione di alcune opere, contribuì pure significativamente all'accantonamento di ogni eventuale progetto editoriale fondato sulle rappresentazioni della Galleria commissionate da Francesco I e realizzate sino a quel momento, quantunque la registrazione grafica delle opere continuasse, persino dopo la morte dell'imperatore, sino almeno al 1773⁷.

I disegni realizzati sono oggi divisi tra la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, dove si conservano una parte delle tavole finite a penna in un album intitolato *Galleria Imperiale di Firenze*, e il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, che ospita un'altra parte dei disegni a penna e una serie di disegni a matita di vari autori a quelli preliminari o alternativi⁸. Nel loro insieme queste carte sono una risorsa essenziale per la conoscenza dell'allestimento delle collezioni presenti nella Galleria nel momento della loro massima espansione e secondo un assetto deciso negli ultimi anni della dinastia dei Medici. Le tavole grafiche, infatti, consentono di riconoscere chiaramente le singole opere esposte nei lunghi corridoi della Loggia, nella Tribuna e in alcune delle altre sale laterali, e possono essere lette assieme con l'*Inventario delle preziose antichità ed insigni memorie che si conservano nella magnifica Imperial Galleria di sua Maestà Cesarea* redatto dal curatore della Galleria Giuseppe Bianchi subito dopo la sua nomina nel 1753⁹, rispetto al quale i mutamenti di disposizione delle opere sono marginali.

Nella rappresentazione delle opere del lungo Corridore le tavole del ca-

⁵ FERRETTI 1980, p. 46; FILETI MAZZA - TOMASELLO 2008, pp. 22-4.

⁶ Per le opposizioni alla prosecuzione dell'opera di De Greyss, cfr. BAROCCHI 1982, pp. 1446-7 e nota 153.

⁷ HEIKAMP 1983, p. 480. De Greyss è materialmente autore del solo frontespizio dell'album di Vienna con la veduta prospettica dei bracci lunghi della Galleria dalla loggia di testa sull'Arno. Gli altri artisti coinvolti per i disegni a penna sono Iohan Franz, Violante e Fortunata Guadagni, Angiolo Magni, Francesco Marchissi, Gaetano Neri, Filidauro Rossi, Giuseppe Sacconi e Claude Valvano.

⁸ ON, Cod. Min. 32/1-2 e GDS, cat. 4492 F-4588 F.

⁹ BU, ms. 95.

talogo figurato privilegiano evidentemente le sculture antiche, che attorno alla metà del Settecento rappresentavano il fulcro di interesse dei visitatori della Galleria, come tutte le coeve guide di viaggio testimoniano¹⁰. Esse tuttavia ci consentono di identificare anche i dipinti esposti sulle pareti. Oltre che su generali questioni di allestimento in un preciso periodo storico, le tavole ci permettono di gettare uno sguardo su quelle opere andate distrutte nel già ricordato incendio del 1762.

2. *Le testimonianze dell'incendio e gli inventari settecenteschi della Galleria*

Il 14 agosto 1762, appena due giorni dopo l'incendio, l'Antiquario della Galleria Raimondo Cocchi descriveva «particolarmente» per lettera al Guardarobiere Maggiore di corte Bernardino Riccardi quali erano stati i danni arrecati dal fuoco. I guasti erano concentrati in «cento braccia incirca» del tratto settentrionale del corridoio di ponente della Galleria. Sei statue antiche e moderne erano andate distrutte, altre tre erano danneggiate («la copia di Laocoonte» di Baccio Bandinelli, il «cignal greco» e il «Bacco del Sansovino») ma poterono tuttavia essere restaurate. Oltre a questo, l'incendio aveva distrutto

nove ritratti a olio, quasi tutti per la pittura veramente di poco valore: 1 di Piero dei Medici. 2 di Francesco Morosini. 3 del generale Shulembourg. 4 del generale Montecucoli. 5 di Giovanni de' Medici. 6 del Conte del Maestro. 7 d'un imperator del Mogol. 8 d'un re di Francia, forse Luigi XI. 9 di don Garzia de' Medici¹¹.

I ritratti dei membri della famiglia Medici appartenevano alla cosiddetta Serie Aulica¹², mentre i ritratti di condottieri (Francesco Maria Morosini, Johann Matthias conte di Scolenberg, generale dell'Armata di Sassonia, e

¹⁰ Per quelle dei viaggiatori inglesi, cfr. WHITEHEAD 1983. Va detto che avendo la collezione di pitture della Galleria, con l'eccezione di quelle raccolte nella Tribuna, prevalente valore di documentazione iconografica, ed essendo le identità degli effigiati per lo più riportate sui dipinti stessi o in cartelle applicate alle loro cornici, la registrazione di questi dati nelle guide non doveva apparire agli autori di quest'ultime particolarmente importante.

¹¹ ASF, MF A, 320. Cit. in FILETI MAZZA - TOMASELLO 2008, pp. 21-2 e trascritto ivi, *Appendice Documentaria*, doc. II, p. 122.

¹² PRINZ 1980, pp. 603, 765-72 e HASKELL 1997, pp. 38-44. Sulla collezione iconografica degli Uffizi, cfr. MELONI TRKULJA 1980a. Sulla Serie Aulica, cfr. MELONI TRKULJA 1980b.

Raimondo Montecuccoli) facevano parte di un gruppo di effigi di uomini d'arme acquistate e collocate nella Galleria da Cosimo III¹³. Più problematica è invece l'identificazione degli altri due ritratti perduti, per i quali altre testimonianze relative all'incendio recano informazioni meno precise rispetto a quelle del Cocchi o con esse in contrasto.

Nel suo *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze* del 1779, Giuseppe Pelli Bencivenni, dopo aver riportato l'elenco delle sculture distrutte o danneggiate, descrive come perduti i ritratti «del card. Gio.; di D. Garzia, e di D. Pietro dei Medici, del conte del maestro, dei Generali Morosini, Scolembourg, e Montecuccoli, e di due sovrani dell'Asia»¹⁴.

Nella definizione «sovrani dell'Asia» può ben rientrare anche un ritratto «d'un imperator del Mogol», come lo definisce il Cocchi, ma difficilmente quello «d'un re di Francia». Una *Nota* anonima apposta dopo il 1762 in testa al *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-imperiale di Firenze*, pubblicato da Giuseppe Bianchi nel 1759, non aiuta a sciogliere questa perplessità. Quanto all'identità dei dipinti la *Nota* è infatti estremamente generica

si sono perduti solamente i Ritratti di Don Garcia, e Don Pietro Medici, il Conte del Maestro, Conismork, Morosini, Scolesburg, e Montecuccoli, e due Ritratti ideali; tutti [...] copie di Pittori moderni¹⁵.

Può legittimamente sorgere qualche confusione osservando come nel già ricordato inventario manoscritto di Giuseppe Bianchi il dipinto altrove citato come ritratto di un «re di Francia» o di un sovrano «dell'Asia» sia invece registrato come

Un quadro [...] alto braccia 3 soldi 15 largo braccia 2 scarso, dipintovi figura intera un re di Etiopia armato e con sopravveste all'indiana con corona reale in testa

¹³ MELONI TRKULJA 1980a, p. 602; MOSCO 1980, p. 710.

¹⁴ BENCIVENNI 1779, 1, p. 405, nota a.

¹⁵ La *Nota di quel che manca nel libro della descrizione della Galleria di S.M.I.* è apposta solo ad alcune copie del *Ragguaglio*, forse quelle ancora presso lo stampatore al momento dell'incendio. Una di queste si trova presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz: <https://dlc.mpg.de/dlc/view/escidoc:18103:12/recto-verso;sessionid=FDAFC1BF27C5719BDEACD6F5C5105D70?fm> (luglio 2022). La *Nota* si distingue dalle altre testimonianze nell'incendio perché include, sola, nell'elenco delle nove opere perdute un ritratto di Philip Christoph von Königsmarck e omette quello di Giovanni de' Medici.

e scettro nella sinistra, e globo con croce sopra nella destra, con adornamento scorniciato tinto di giallo¹⁶.

L'osservazione della tavola dell'album viennese dedicata all'ultimo settore nord del braccio occidentale della Galleria, firmata da Filidauro Rossi, consente però di accertare al di là di ogni dubbio la correttezza della relazione di Cocchi riguardo alla perdita di un ritratto «d'un imperator del Mogol». La grande effigie di un imperatore moghul in trono e col capo circondato di un'aureola raggiante è, infatti, ben identificabile nel disegno sul muro a sinistra del *Laocoonte* di Baccio Bandinelli (figg. 39, 42)¹⁷.

La sua presenza in quella posizione è del resto attestata anche nel già ricordato inventario del 1753:

Uno [*scil.* un quadro] simile alto braccia 3 soldi 15 largo braccia 2 ½ dipintovi figura intera un re del Mogoll a sedere in una sedia dorata, con vesta all'indiana dorata simile e calzoni bianchi con splendori in testa dorati come sopra, con globo nella destra con adornamento d'albero scorniciato liscio tinto di nero e verniciato d'oro all'indiana¹⁸.

Questa descrizione coincide poi in modo pressoché perfetto con quella del manoscritto «Inventario Generale [...] della Galleria di S.A.R.» del 1704-1714, al quale, del resto, l'inventario di Bianchi del 1753 si riferiva espressamente:

Un quadro in tela alto braccia 3 soldi 15, largo braccia 2½ dipintovi figura intera un re di Mogollia a sedere in una sedia dorata, con vesta dorata all'indiana simile

¹⁶ Archivio BU, ms. 95, c. 16v, inv. 146. L'identificazione del soggetto di questo dipinto con un re di Etiopia, per quanto possa apparire singolare, non è del tutto improbabile considerata l'esistenza di legami diretti tra i Medici e i sovrani di quella particolare regione africana, stretti quando Ferdinando de' Medici, ancora cardinale, fu nominato da Gregorio XIII protettore dei Patriarcati di Antiochia, Alessandria e del regno d'Etiopia e incaricato di inviare emissari in Egitto, Persia ed Etiopia. Un'inedita minuta di lettera di Cosimo II «al Re d'Etiopia» del 7 aprile 1611 ci testimonia che la comunicazione diretta tra la Toscana e l'Etiopia proseguì anche in seguito (ASF, *Mediceo del Principato* 1305, c. 112 r/v). Sulle relazioni di Ferdinando I e Cosimo II con la monarchia etiopica, cfr. anche CARALI 1936b. In assenza di ulteriori evidenze è comunque impossibile chiarire esattamente l'identità e la storia del dipinto perduto.

¹⁷ ON, Cod. Min. 32/2, c. 1.

¹⁸ Archivio BU, ms. 95, c. 16v, inv. 147.

e calzoni bianchi, con splendori in testa dorati come sopra, con globo nella destra con adornamento d'albero scorniciato liscio, tinto di nero e verniciato d'oro all'indiana¹⁹.

3. *Un ritratto di Jahangir*

La singolarità del dipinto è stata a suo tempo rilevata da Detlef Heikamp in un suo fondamentale studio sull'assetto collezionistico della Galleria²⁰. Qui egli nota che nella tavola II,1 dell'album di Vienna compaiono «sur les murs lateraux [...] deux portraits de souverains dans le genre byzantin». Non ritiene tuttavia di poter dar credito per la loro identificazione agli «inventaires dressés avant l'incendie», secondo i quali, come abbiamo visto, «le tableau de gauche représente "Le roi de Mogol"». Heikamp infatti osserva che «Mogol était le titre de l'empereur de l'Hindoustan, une appellation absolument invraisemblable, mais qu'il est difficile de rectifier, puisque l'original est détruit. Le tableau de droite est censé représenter le roi d'Éthiopie».

La correttezza degli inventari settecenteschi riguardo all'identificazione del soggetto del dipinto perduto (d'ora in poi indicato come *M*) può essere oggi accettata senza riserve considerando la somiglianza esistente tra la sua rappresentazione grafica ad opera di Rossi e un ritratto di Nur-ud-din Muhammad Salim, imperatore moghul col nome di Jahangir dal 1605 al 1627, passato in asta a Londra da Sotheby's nel 1995 e poi di nuovo da Bonhams nel 2011 (d'ora in poi: *S*) (fig. 40)²¹.

¹⁹ Archivio BU, ms 82, c. 14r, inv. 151. Si osservi la somiglianza tra la descrizione del ritratto del «re di Etiopia» (cit. *supra*, nota 16) in questo inventario e in quello del 1753: «Un quadro in tela alto braccia 3 soldi 15, largo braccia 2 scarso, dipintovi, figura intera un re di Etiopia, armato e sopravveste all'indiana con corona reale in testa e scettro nella sinistra e globo con croce sopra nella destra» (Archivio BU, ms. 82, c. 14r, inv. 152). Sulla sostanziale coincidenza delle due fonti cfr. FILETI MAZZA - TOMASELLO 2008, p. 18.

²⁰ HEIKAMP 1969, p. 5.

²¹ Abu'l Hasan (attr.), *Ritratto dell'imperatore moghul Jahangir assiso in trono, reggente un globo e con il capo cinto di un'aureola raggiante*, 1617 circa, guazzo e oro su tela di cotone, con applicazioni a rilievo (in gesso?), 210,5 × 143 cm. Londra, Sotheby's, asta del 18/10/1995 (*Oriental Manuscripts and Miniatures*), lotto n. LH 5617; Londra, Bonhams, asta del 5/4/2011 (*Islamic and Indian Art*), lotto n. 322. Prima di essere venduto da Bonhams il dipinto è stato esposto alla National Portrait Gallery di Londra nei mesi di

Questo ritratto, il più grande dipinto mobile moghul di cui si avesse sinora notizia, misura complessivamente 210 × 141 cm. È stato attribuito al pittore Abu'l Hasan ed è eseguito a guazzo su una tela di cotone. La tecnica sembra essere rara presso gli artisti indiani del tempo, che per le pitture mobili facevano quasi esclusivamente ricorso, almeno per quanto si può giudicare dalle opere conservate, ad acquerelli opachi su carta²². È tuttavia conservata almeno un'altra importante opera prodotta nell'ambito della corte moghul con tecnica a guazzo su tela. Il dipinto, commissionato dall'imperatore Humayun attorno al 1555 e poi rielaborato nel secolo successivo, rappresenta oggi gli imperatori Humayun, Akbar, Jahangir e Shah Jahan assisi all'interno di un grande padiglione posto sullo sfondo di un giardino affollato di servitori, mentre davanti al padiglione siedono in cerchio gli antenati della casa imperiale discendente da Tamerlano (Timur)²³.

marzo-giugno 2010. Cfr. SOTHEY'S 1995, pp. 74-83; CRILL - JARIWALA 2010, p. 76, cat. 14; BONHAMS 2011. Il dipinto è stato oggetto di numerose discussioni in sede scientifica a partire dalla vendita di Sotheby's che ne ha rivelato l'esistenza a pubblico e critica. Cfr. RAMASWAMY 2007; FRANKE 2014; FORBERG 2016; EAD. 2017; KOCH 2017; BRANFOOT 2018; FREDDOLINI 2020a; ID. 2020b. Pare che in occasione dell'esposizione del dipinto alla National Portrait Gallery nel 2010 sia sorto un dibattito tra gli esperti sulla sua autenticità (BRANFOOT 2018, p. 29, nota 50; Yael Rice @Yael_Rice, Tweet del 2/10/2016; Ebba Koch, comunicazione privata del 14/10/2021). Non siamo però riusciti a conoscere i dettagli di questo dibattito. Se i dubbi sono legati alle dimensioni insolite e all'iconografia del dipinto, crediamo che i paralleli che offriamo in questo contributo siano un forte indizio a favore dell'autenticità. Non avendo potuto vedere il dipinto di persona, per questo studio ci siamo basati sulle descrizioni nei cataloghi d'asta e sulla documentazione fotografica offerta dai medesimi e dalla pagina del lotto sul sito di Bonhams (cfr. *infra*, nota 67).

²² Si veda il classico studio CHANDRA 1949.

²³ *Principi della Casa di Timur*, 1550-1555 circa (con aggiunte successive), guazzo su tela di cotone, 108,05 × 108 cm. BM, cat. 1913,0208,0.1. Cfr. PINDER WILSON 1976, pp. 22-3, cat. 1; CANBY 1994; FALK 1994; LEE - THOMPSON - DANIELS 1997; PARODI - VERRI 2016. Il dipinto, variamente attribuito a 'Abd al-Samad o a Mir Sayyid 'Ali, rappresentava originariamente Humayun seduto in un giardino, fiancheggiato da cortigiani e notabili. Al tempo di Akbar fu modificato una prima volta per trasformarlo in una sorta di genealogia figurata degli imperatori Moghul (FALK 1994, p. 8 e ROGERS 1993, pp. 35-6). Si tratta di un'opera di dimensioni ridotte rispetto al nostro dipinto. La tela è formata di due strisce di tessuto di cotone di poco più di 54 cm di altezza (complessivamente 108,05 × 108 cm). Si suppone che la porzione inferiore del dipinto, oggi mancante, fosse una striscia di tessuto della medesima altezza. Le misure originarie del dipinto sarebbero state quindi 108,05 ×

In *S Jahangir* è presentato in età matura, seduto in maestà su una seggiola a braccioli di foggia europea, rivestita d'oro e ornata da un fitto motivo vegetale tempestato di piccoli rubini. I piedi nudi dell'imperatore poggiano su un tappeto ordinatamente piegato due volte su se stesso a formare una sorta di cuscino; la mano destra è sollevata nell'atto di sorreggere un globo, simbolo del suo preteso potere universale²⁴, mentre la sinistra poggia sul bracciolo del trono, come per dare equilibrio al sovrano, il cui busto è staccato dallo schienale. Ricche d'oro sono pure la casacca, guarnita con variopinti motivi vegetali, la fusciasca annodata alla vita e ordinatamente ricadente lungo le gambe, decorata con fiori e uccelli, e le stoffe a righe con le quali sono confezionati i calzoni e il turbante ingioiellato²⁵. L'oro è inoltre profuso nel nimbo solare con razzi alternatamente lanciati e serpentinati che circonda il capo del sovrano e nei gioielli che ne ornano le mani, il petto e la testa. Questi ultimi elementi, come pure i fregi del telaio portante della seggiola, sono eseguiti a rilievo e in parte dipinti naturalisticamente a imitazione di pietre preziose e semipreziose.

L'anno di realizzazione di *S* è ricavabile con sicurezza da due iscrizioni persiane presenti sul dipinto. Una è quella, in parte metrica, in parte in prosa, distribuita in ventisei cartigli e quattro rosette (solo due delle quali ultime oggi conservate) che formano una bordura decorativa attorno al ritratto; in particolare il cartiglio centrale del lato inferiore c'informa, in prosa, che «la pittura fu completata nell'anno della vittoria sul Deccan, a Mandu, nel dodicesimo anno dall'ascesa al trono, corrispondente all'anno 1026», ovvero nell'anno 1617 della nostra era²⁶. La stessa data è iscritta anche sulla pietra che orna il bracciale a rilievo stretto al polso sinistro dell'imperatore.

164 cm. La tela deve essere stata giudicata di grande importanza per un lungo periodo, poiché fu aggiornata altre due volte con l'introduzione delle figure di Jahangir e di suo figlio Shah Jahan, al tempo di questi medesimi sovrani.

²⁴ RAMASWAMY 2007 (il ritratto di Bonhams è qui discusso alle pp. 773-4), RAMASWAMY 2014 e KOCH 2018. Più in generale sull'importanza del globo geografico nell'iconografia imperiale Moghul del tempo di Jahangir e sulla manipolazione strumentale a fini politici delle fonti cartografiche europee nello stesso periodo, cfr. anche KOCH 1997; EAD. 1998, pp. 330-3; EAD. 2012; LEFÈVRE 2012a; EAD. 2014.

²⁵ Sulle caratteristiche della casacca e delle fusciasche, cfr. CRILL - JARIWALA 2010, p. 76 e WRIGHT 2008, cat. 37A e 80.

²⁶ «Ba-sāl-i fath i Dakan dar Māndū şurat itmām yāft sana-yi 12 julūs muṭābiq-i sana-yi 1026». Cfr. FRANKE 2014.

Ciò che rende il dipinto eccezionale nel quadro complessivo della pittura mobile moghul non sono solo le sue dimensioni generali, come detto, ma anche la grandezza conferita all'effigie sovrana, che occupa, in scala superiore al naturale, una grandissima parte dello spazio disponibile. Infatti, anche nella citata opera del British Museum, che comunque è considerevolmente più piccola di S, le figure sono di dimensioni molto ridotte, mentre rappresentazioni umane a così grande scala erano state segnalate, prima della comparsa sul mercato di S, soltanto nella decorazione murale²⁷. La somiglianza tra M e S risulta ancora più evidente se la si osserva attraverso un'altra veduta della testata Nord del corridoio di Ponente della Galleria, tracciata a carboncino da Tommaso Arrighetti come preliminare alla versione a penna di Vienna e conservata oggi agli Uffizi (figg. 41, 42)²⁸. È inoltre rafforzata dall'intreccio tra i dati visivi e quelli testuali offerti dalle descrizioni degli inventari. Infatti, la «sedia dorata» la «veste dorata all'indiana simile [a quella]», gli «splendori in testa dorati», sono tutti, come si è visto, elementi caratterizzanti del ritratto di Jahangir ancora esistente²⁹.

²⁷ In alcune rappresentazioni di darbar appaiono, sotto la loggia riservata al sovrano, figure di sufi, isolate o in più ampie rappresentazioni di tipo allegorico, in azzurro e oro o a colori. *Pādshāhnāma*, 1656-57, RL, cat. RCIN 1005025, cc. 50b, 192b, 195a. Sulla cronologia del manoscritto contenente le miniature, cfr. *infra*, nota 109. Non si può escludere che rappresentino una decorazione pittorica, ma poiché i soggetti mutano da una miniatura all'altra sembrerebbe piuttosto trattarsi di opere mobili su tela con dimensioni paragonabili a quelle di S. Potrebbe però trattarsi non di dipinti ma di tessuti paragonabili agli arazzi europei. Il gesuita Fernão Guerreiro riferisce che Jahangir aveva dato incarico ai suoi tessitori di riprodurre in un drappo di seta un dipinto europeo di Cristo alla Colonna (PAYNE 1930, p. 65). Tuttavia non sono apparentemente conservati tessuti figurati moghul del tempo di Jahangir con soggetti di tale complessità. Pur consci del dibattito in relazione all'uso del termine «miniatura» nell'ambito della pittura moghul, continueremo qui a servircene poiché è utile per opporre la forma più tipica di quella produzione artistica al particolarissimo manufatto al centro di questo articolo.

²⁸ Tommaso Arrighetti, *Veduta del Laocoonte di Baccio Bandinelli e altre opere nella Galleria degli Uffizi*. GDS 4535F.

²⁹ Nell'inventario del 1704 l'aggettivo «dorato» si riferisce sempre all'applicazione di foglia d'oro o di vernice dorata, non all'imitazione in pittura di oggetti d'oro. Esso ricorre oltre 700 volte nell'inventario, sempre in relazione alle cornici dei dipinti, ai sostegni lignei delle sculture, a opere in metallo e altri manufatti tridimensionali. Al di fuori di questi casi esso appare, oltre che per il ritratto di Jahangir, solo in relazione al ritratto di giovane con «medaglia di stucco dorato con l'impronta di Cosimo pater patriae» di Sandro Botticelli

Un elemento per il quale l'iconografia di *M* come descritto negli inventari sembrerebbe non coincidere con quella di *S* è il tappeto ripiegato sul quale Jahangir poggia i piedi, descritto come «guanciale». Ciò dipende dal fatto che nei ritratti europei contemporanei i sovrani poggiano i piedi proprio su un guanciale, mentre i tappeti orientali erano prevalentemente impiegati come prezioso rivestimento di pedane d'onore e tavoli, e a ogni modo mostrati distesi. Il disegno di Rossi non lascia comunque dubbi sul fatto che anche la figura in *M* poggiasse i piedi su un tappeto ripiegato, anche se forse non proprio in modo identico a quello in *S*.

Un altro fraintendimento degli estensori del catalogo è relativo ai calzoni dell'imperatore, che in *S* appaiono confezionati in un tessuto a righe colorate e dorate alternate, mentre sono indicati come «bianchi» negli inventari suddetti. In questo caso è possibile ritenere che il responsabile dell'inventariazione del 1704 non sia stato in grado di distinguere chiaramente, a causa dell'ovvia scarsa dimestichezza con una foggia di abbigliamento tanto diversa da quella europea, tra i calzoni e la lunga camicia (questa sì di colore bianco) che li ricopre in gran parte; forse anche traviato dalla discontinuità di composizione tra questo elemento e la giacca dorata che termina nettamente all'altezza del ginocchio del sovrano orientale. A conferma di questo, i disegni di Arrighetti e Rossi mostrano correttamente i calzoni segnati da bande verticali, anche se in quello a penna del secondo, più che come motivo proprio del tessuto, le righe chiare sembrano essere state interpretate come file di perle applicate (fig. 42). Quest'arbitraria variazione potrebbe dipendere da un'errata comprensione da parte di Rossi del preliminare disegno a carboncino di Arrighetti. Quest'ultimo, infatti, aveva riprodotto in modo abbastanza sommario e confuso un elemento del costume presente in *S*, ed evidentemente anche in *M*, in effetti non facile da interpretare, che potrebbe essere o una bordura smerlata applicata all'orlo delle gambe dei calzoni o una cavigliera di perle multicolori seminasosta dai calzoni stessi (fig. 42)³⁰.

Qualunque cosa rappresentasse nelle intenzioni dell'artista che lo ese-

(GU, cat. 00188553. Cfr. Firenze, BU, ms 82, c. 103, inv. 853). Per riferirsi a oggetti d'oro o dorati rappresentati all'interno di dipinti l'espressione usata nell'inventario del 1704 è invece invariabilmente «d'oro». Si veda ad esempio la descrizione del ritratto di Maria de' Medici di Franz Pourbus (GU, cat. 00099711), «vestita alla reale di verde con gigli d'oro». *Ibid.*, c. 9, cat. 111.

³⁰ In *S* questo elemento è ben conservato solo sulla gamba destra del sovrano, mentre sull'altra gamba se ne intravede una vaga traccia. È rappresentato come se si trattasse di

guì, questo motivo potrebbe essere facilmente apparso a Rossi, nel processo di traduzione del disegno di Arrighetti, come l'indicazione di un'applicazione di elementi sferici al tessuto. Il decoro dei calzonì non è infatti l'unico elemento dell'esotico costume di Jahangir di fronte al quale Rossi pare essersi trovato in imbarazzo nella traduzione finale a penna del disegno intermedio a grafite. Si può osservare che mentre Arrighetti rappresenta in modo sostanzialmente corretto la foggia peculiare del turbante ingioiellato e della fuscìacca doppia ricadente in due bande simmetriche, ciascuna composta di due parti di tessuto concluse con frange e ordinatamente sovrapposte, Rossi trasforma il turbante in una sorta di strana cuffia con elementi pendenti sul retro e interpreta le bande della fuscìacca come un'unica ampia pezza di tessuto ricadente sulle ginocchia, sulla quale si appoggia poi un rigido elemento trapezoidale, non dissimile da certe borse portamonete che appaiono nella ritrattistica europea tra XV e XVI secolo (fig. 42).

In alcuni elementi la rappresentazione di Rossi sembra invece più fedele e precisa di quella di Arrighetti; per esempio nella decorazione del trono e nella resa della mano sinistra del sovrano e dei suoi gioielli. Non si può pertanto escludere, anzi appare probabile, che Rossi si sia potuto giovare anche di una qualche forma di autopsia del dipinto, ma che i dati ottenuti da questa verifica visiva sull'originale non siano stati tutti trasferiti nel disegno finale, o privilegiati rispetto a ciò che offriva il disegno intermedio di Arrighetti.

Quanto per un disegnatore europeo fosse difficile dare traduzione grafica al costume orientale anche in diretta presenza di un originale lo dimostrano due incisioni rappresentanti proprio l'imperatore Jahangir pubblicate attorno al 1622 da Renold Elstrack e John Stafford e nel 1655 da Edward Terry, cappellano di Thomas Roe, inviato della corona inglese alla corte moghul tra il 1616 e il 1619³¹. Entrambe le incisioni derivano da miniature indiane che Terry e Roe avevano riportato in Inghilterra dal loro

due cavigliere o di frange di grosse perle anche nella riproduzione di un ritratto di Jahangir simile al nostro pubblicata da Athanasius Kircher nel 1667. Cfr. *infra*, pp. 358-60.

³¹ R. Elstrack (incisore), *The true Portraicture of the Great and Most Potent Monarch, Padesha Shalsallam, caled the Great Mogoll of the Easterne India. King of forty 5 Kingdoms*, London c. 1616-1621 (una copia è presso BM, cat. 1874,0711.809; cfr. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0711-809); TERRY 1655, s.n. tra le pp. 346 e 347. Quest'opera espande i contenuti del diario di viaggio tenuto da Terry nel corso della sua ambasciata e pubblicato dapprima in PURCHAS 1625, IV, pp. 310-469. In PURCHAS

viaggio diplomatico, oggi perdute ma conosciute anche attraverso un'ulteriore e più fedele traduzione calcografica pubblicata da Samuel Purchas nel 1625, ed effettivamente assai simili ad altre miniature moghul tuttora conservate³². Nella stampa pubblicata da Terry, in particolare, si osserva una scarsa comprensione della foggia del turbante, della fuscaccia e dei calzoni indossati da Jahangir sotto la lunga veste, gli stessi elementi che appaiono maggiormente fraintesi anche nelle riproduzioni di *M* realizzate da Arrighetti e Rossi, e ciò nonostante che Terry stesso dichiara di aver fatto riprodurre il ritratto all'interno del suo libro anche per documentare il costume in uso tra gli indiani suoi contemporanei³³.

Tutto considerato, pare lecito ipotizzare che le somiglianze tra *M* ed *S* si spingessero anche oltre rispetto a quanto precedentemente indicato, e che, ad esempio, pure *M* fosse arricchito con l'applicazione di gioielli e di decori della seduta a rilievo, benché di questi elementi non vi sia traccia negli inventari. Del resto gli antichi inventari delle collezioni artistiche sono notoriamente sintetici e selettivi nella descrizione delle opere e non di rado imprecisi nei dati tecnici. In relazione a *M*, nessuno degli inventari fiorentini registra, ad esempio, la presenza di una fiasca di vetro multicolore apparentemente iraniana, di un bicchiere di vetro di foggia europea e di due coppe di porcellana cinesi, elementi che si impongono con tanta evidenza in *S*³⁴. Almeno due di questi oggetti (la fiasca e una delle coppe), tuttavia, sono riconoscibili nelle tavole di Arrighetti e Rossi. È probabile che l'assenza degli altri due oggetti nei disegni sia dovuta alla volontà degli autori di deformare il meno possibile la figura principale, in una rappresentazione fortemente scorciata, anche al prezzo di sacrificare quegli elementi, comunque secondari, più vicini ai margini del dipinto (fig. 42). Questa stessa volontà è anche alla base di un'altra importante differen-

1625 ebbe una prima pubblicazione anche il diario di Thomas Roe (BL, Add. Ms. 6115), poi riedito in forma indipendente. Cfr. l'introduzione a ROE - FOSTER 1899, I.

³² PURCHAS 1625, II, p. 147. Su queste incisioni e su quelle citate alla nota precedente, cfr. SUBRAHMANYAM 2010, p. 68 e 2012, pp. 197-8.

³³ TERRY 1655, p. 216: «And thus have I presented a *Mahometan* there in his proper dress whose habit will more visibly appear together in the *Mogols* Picture, portrayed and after put into this discourse».

³⁴ La scelta di disporre in bella mostra tre oggetti, due provenienti dai più grandi regni confinanti con lo stato dei Moghul, l'altro da remote regioni occidentali non è forse casuale ma carica di significati simbolici, sebbene vetri iraniani, porcellane cinesi e cristalli europei fossero oggetti realmente presenti in gran quantità alla corte moghul.

za tra i due disegni. Lo schienale del trono, che nel disegno di Arrighetti corrisponde perfettamente a quello in S per forma e inclinazione e anche nella distanza dal margine destro della raffigurazione, è invece fortemente alterato nel disegno di Rossi. Questi taglia tutto il campo libero a destra della gamba del trono e ne rimodella goffamente lo schienale rendendolo perfettamente verticale, in contatto con il battente della cornice.

L'atteggiamento disinvolto di Rossi nella rappresentazione di *M* non è un *unicum* nell'album di Vienna. Nella tavola 19 del primo volume abbiamo una rappresentazione prospettica del settore della Galleria che immetteva alla «Camera degli Idoli detta di Madama» (attuale Stanza delle Miniature). Qui sulla parete sinistra appare, fortemente scorciato, il ritratto di Enrico IV di Frans Pourbus tuttora conservato nella Galleria³⁵, e il dipinto in questa tavola è stato oggetto di deformazioni analoghe a quelle di *M*, volte a dare risalto e a migliorare la riconoscibilità della figura principale a scapito degli elementi marginali e di ambientazione (fig. 43)³⁶. In questo caso il fruitore del progettato inventario figurato avrebbe potuto farsi un'idea più precisa del ritratto di Enrico IV dalla tavola 20 dello stesso volume, nella quale esso è rappresentato di fronte, con grande esattezza. Ciò purtroppo non è concesso nel caso di *M*, come neppure in quello del misterioso dipinto di un «re di Etiopia» (o di chi altri) che gli era appeso di fronte, probabilmente perché a causa della repentina interruzione dell'opera grafica non si procedette mai a realizzare le tavole con la rappresentazione frontale delle pareti su cui erano esposti³⁷.

³⁵ Frans Pourbus, *Ritratto di Enrico IV di Borbone re di Francia*, 1613, 144 × 121 cm, olio su tela, GU, cat. 00157116.

³⁶ ON, Cod. Min. 32/1, c. 19. Quando i dipinti erano rappresentati di scorcio il disegnatore doveva barcamenarsi tra due esigenze contrastanti: 1) rispettare la coerenza della rappresentazione prospettica generale del settore della galleria, dando quindi alle cornici uno scorcio non troppo diverso dal vero; 2) rendere le figure rappresentate facilmente riconoscibili. A tal fine era necessario frenare lo scorcio della figura rispetto a quello della cornice che la racchiudeva. Per farlo si poteva rimuovere parte del campo della rappresentazione a destra e a sinistra o aggiungerne in alto e in basso, o fare una combinazione delle due cose.

³⁷ Questo è uno dei molti aspetti di incompiutezza nella registrazione grafica delle opere degli Uffizi coordinata da De Greyss. Si pensi solo al fatto che nella veduta della testata del braccio di Levante della Galleria le pareti laterali sono rimaste bianche, e così pure i campi di molti ritratti della Serie Gioviana.

4. *Prima dell'ingresso nella Galleria degli Uffizi*

Per quanto è stato possibile appurare in questa ricerca, la prima menzione del ritratto rappresentato nei disegni di Rossi e Arrighetti si trova in un esatto inventario della reggia di Palazzo Pitti stilato nel 1638³⁸, anno che deve dunque considerarsi come il termine *ante quem* per l'arrivo di questo particolare dipinto nelle collezioni dei Medici. L'anonimo redattore descrive l'opera come:

Un quadro in tela entrovi dipinto il re del Magor a sedere su una seggiola dorata in abito reale, con guanciaie sotto i piedi con palla in mano e razzi intorno al capo, con adornamento nero e dipinto e miniato d'oro all'indiana, alto braccia 4 o/2 largo braccia 3 n. 1.

Era allora collocato «nella quinta et ultima camera dell'appartamento nuovo verso la piazza, che [...] fa cantonata», del palazzo granducale, ovvero nell'attuale Sala dell'Iliade della Galleria Palatina, parte dei quartieri residenziali invernali ottenuti con l'estensione del palazzo ordinata da Cosimo II a partire dal 1618³⁹. Questa sala, la seconda dell'appartamento privato del granduca sotto Ferdinando II, era la più grande dei nuovi appartamenti granducali, e alla data dell'inventario era anche la meglio illuminata: grazie alla sua posizione d'angolo essa affacciava contemporaneamente con due grandi finestroni a nord-ovest sulla piazza de' Pitti e con altri due a nord-est sul giardino di Boboli in direzione della Grotta del Buontalenti⁴⁰. Era una sala che, pur parte dell'appartamento privato,

³⁸ ASF, GM 525 (pubblicato in BAROCCHI - BERTELÀ 2005). La menzione del ritratto è alla c. 39r.

³⁹ L'inizio dei lavori è registrato il 25 novembre 1618 da Giulio Parigi, architetto responsabile dell'espansione, nel suo taccuino. BNCF, *Palatino* 853, c. 55, pubblicato in FOSSI 1975, p. 65. Per l'ampliamento del palazzo, cfr. SMALZI 2010 e BALDINI GIUSTI 2000.

⁴⁰ Le due finestre affacciate in direzione della Grotta del Buontalenti appaiono in un disegno di Remigio Cantagallina degli anni Trenta del XVII secolo. Cfr. FORLANI CONTI *et al.* 1979, pp. 83-6; BALDINI GIUSTI 1980, p. 44; GREGORI - BLASIO 1994, p. 122. Una risulta già murata nella nota pianta degli appartamenti invernali di Pitti in Diacinto Maria Marmi del 1662-1663, *Norma per il Guardarobba del Gran Palazzo nella Città di Fiorenza dove habita il Ser.mo Gran Duca di Toscana*, BNCF, *Fondo Nazionale* (già Magliabechiano) II. I. 284, cc. 76v-77r (la stanza è indicata sulla pianta con la lettera «E» e appellata «Sala del Trucco»). L'altra sarà tamponata sotto Cosimo III per l'installazione nella camera delle

era però destinata al ricevimento e allo svago, e dunque in un certo modo ancora ‘pubblica’, sebbene l’accesso non seguisse probabilmente il rigido protocollo che regolava i movimenti dei visitatori nelle stanze adiacenti oggi note come Sale dei Pianeti.⁴¹ Che fosse un luogo destinato ad accogliere visitatori lo attestano, a ogni modo, il gran numero di sedie (dieci) e sgabelli (undici, con e senza spalliera) che vi si custodivano nel 1638.

Unico grande ambiente della serie di stanze dell’appartamento invernale per il quale l’inventario suddetto non registri una tappezzeria⁴², la «quinta [...] camera [...] verso la piazza» era in compenso ornata con un numero straordinario di oggetti d’arte. Questi sono in tale quantità da far ritenere che all’interno del palazzo la sala rivestisse al tempo anche il ruolo di ‘galleria’, ossia di ambiente deputato all’esposizione, secondo precisi criteri di ordine formale, di una scelta selezione di opere d’arte delle collezioni granducali dal particolare valore artistico o dallo speciale significato culturale e/o simbolico. Questa funzione era condivisa con un altro ambiente che nell’inventario del 1638 è indicato come «loggia detta della Gallerina»⁴³ e che è oggi noto come Galleria del Poccetti, estrema conclusione dell’appartamento privato del granduca in direzione sud e indispensabile collegamento con le sale del vecchio appartamento granducale sul lato nord del cortile di Bartolomeo Ammannati⁴⁴.

Nella «quinta [...] camera [...] verso la piazza» si trovavano diversi armadi e stipi preziosi; molti piccoli bronzi, per lo più a tema mitologico, e anche alcune sculture di dimensioni maggiori: ritratti medicei e teste antiche di porfido o con parti di porfido, il *Bacco* del Sansovino e la copia

grandi tele di Francesco e Giuseppe Nicola Nasini rappresentanti i «Novissimi». Cfr. DI SALVO 2001; MONACI MORAN 2003; EAD. 2004.

⁴¹ BERTELLI 2002, pp. 19-22.

⁴² Nella *Norma* del Marmi (BNCF, *Fondo Nazionale* [già *Magliabechiano*] II. I. 284, citato alla nota 40, c. 84r) si dice «non essere solito pararsi» questo salone, limitandosi le tappezzerie d’uso comune a tre «portiere d’arazzo» e «2 tende da canav[acci]o per fuora», queste ultime evidentemente solo in funzione di parasole.

⁴³ ASF, *GM* 525, c. 42v. Nella *Norma* del Marmi (BNCF, *Fondo Nazionale* [già *Magliabechiano*] II. I. 284, cit. alla nota 40, c. 90r) è appellata «Loggetta che fa Galleria di più sorte figurine di marmo e bronzo, con quadri di più sorte paesi di man’ di Filippo Napoletano».

⁴⁴ L’ultima stanza dell’appartamento invernale, connessa alla loggia e usata al tempo come sala da pranzo, è oggi detta *Di Prometeo*. Dall’altro lato della galleria si apriva l’appartamento destinato alla granduchessa. MOSCO 1983a; EAD. 1983b.

in bronzo del famoso *Cinghiale* antico in marmo agli Uffizi, fuso da Pietro Tacca solo pochi anni prima della redazione dell'inventario (1633)⁴⁵. Le pareti della sala erano incrostate di dipinti di soggetti assai vari, e non mancavano le tele grandi e piccole a tema religioso, come la monumentale *Adorazione dei Magi* di Cristofano Allori e il *S. Giovannino* di Raffaello, entrambi tuttora a Pitti⁴⁶. Vi era però un'evidente preponderanza di opere a tema piacevole o curioso. I quadri più grandi della sala sono, infatti, i ritratti al vero di apprezzati cavalli delle stalle granducali, alcuni dei quali accompagnati per le briglie da nani della corte⁴⁷. Vi erano poi ampie tele di tema mitologico, delle quali le più notevoli, per dimensioni e per qualità, erano l'*Educazione di Pan* di Luca Signorelli⁴⁸ e un *Ercole e Onfale*, forse un'opera di Alessandro Turchi detto l'Orbetto oggi a Monaco di Baviera⁴⁹, piccole composizioni di frutta e fiori, e un certo numero di ritratti di uomini d'arme e di nobili e sovrani stranieri⁵⁰.

Tra questi ultimi, e in generale nell'allestimento della sala, *M* s'imponeva certamente per la monumentalità del formato e, ovviamente, per il suo carattere 'esotico'. Se, come tutto fa supporre, le caratteristiche tecniche e iconografiche di questo ritratto di Jahangir erano sostanzialmente sovrapponibili a quelle di *S*, esso non poteva mancare di attrarre lo sguardo di chi fosse entrato nella sala con lo scintillio dell'oro generosamente profuso sulla tela. Gli spettatori occidentali dei primi decenni del Seicento sarebbero probabilmente stati incuriositi anche dalle trame dei tessuti rappre-

⁴⁵ Cfr. la lista dei pezzi elencati in ASF, *GM* 525 alle cc. 36v-37r. Sulla copia bronzea del *Cinghiale* antico della Galleria degli Uffizi, cosiddetto *Porcellino*, cfr. CAGNINI *et al.* 2011. Il *Bacco* di Sansovino migrerà in seguito agli Uffizi, e, come detto, sarà tra i marmi coinvolti nell'incendio del 1762 nel quale andò perduto *M*.

⁴⁶ Cristofano Allori, *Adorazione dei Magi*, 1610-1611, olio su tela, 337 × 220 cm, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala delle Belle Arti (cat. Uffizi 1890 8741); Raffaello, *San Giovannino*, 1518 circa, olio su tavola, 163 × 147 cm, GU (cat. 1890, n. 1446).

⁴⁷ ASF, *GM* 525, c. 36v-37r. Su questi dipinti, cfr. GOLDENBERG STOPPATO 2009, pp. 20-1.

⁴⁸ ASF, *GM* 525, c. 37v. Questo dipinto, uscito dalle collezioni medicee e giunto, dopo vari passaggi, nel Kaiser-Friedrich-Museum, è andato distrutto nell'ultima guerra mondiale. Cfr. SMITH 2011.

⁴⁹ ASF, *GM* 525, c. 45r. Alessandro Turchi, *Ercole e Omphale*, 1620 circa, olio su tela, 166,5 × 237 cm, BSAP, cat. 496.

⁵⁰ ASF, *GM* 525, c. 38v.

sentati, così diversi dalle stoffe europee⁵¹, dalla foggia dei gioielli e dalla presenza dell'ampio nimbo raggiato attorno al capo del sovrano orientale. Tanto quest'ultimo quanto l'uso delle estese campiture di lucida vernice d'oro e la presenza di accessori a rilievo sono elementi estranei alla tradizione ritrattistica europea, e che a un fiorentino del XVII secolo avrebbero riportato piuttosto prontamente alla memoria opere di arte tre e quattrocentesche ancora diffuse nelle chiese e nelle case private cittadine⁵².

Il ritratto di Jahangir, racchiuso entro una cornice nera con dorature «all'indiana» (l'unica così descritta nell'inventario del 1638), si ambientava del resto nella sala con altri elementi 'esotici', come il gruppo di

Dieci seggiole indiane di legno nero tutte lavorate d'oro a fogliami e rabeschi con fusti diritti e braccioli fatti ad alie, con sederi e spalliere di raso fondo nero tutto broccato d'oro e sete di più colori, opera a vaso nella spalliera con uccelli indiani, fiori e fogliami di più sorte, guarnite le spalliere di frangia bassa doppia tutta d'oro, che [*scil.* e con] le spalliere di dietro foderate di drappo nero broccato a fioretti d'oro, et i sederi guarniti di passamano simile, alte braccia 2 $\frac{3}{4}$, che [*scil.* delle quali] 9 con sopracoperte di tela turchine⁵³.

Queste sono tra i più esuberanti pezzi di mobilia rintracciabili nell'inventario di Pitti del 1638, dove pure non mancano altri esempi di ricchi mobili decorati «all'indiana», ovvero con finiture laccate nere e dorate del-

⁵¹ Sull'interesse granducale per i preziosi tessuti moghul, cfr. KARL 2008. L'interesse per i tessuti europei nell'India di Jahangir è dimostrato dalla loro frequente rappresentazione in miniature coeve. L'amore dell'imperatore per le stoffe europee è testimoniato anche da un passo del diario di Terry: nel ricevere in dono da Giacomo I una carrozza, Jahangir rimase deluso trovandola foderata internamente con velluto cinese scarlatto, molto prezioso in Europa ma alquanto comune in India, anziché in velluto europeo. Cfr. TERRY 1655, p. 367. Terry descrive vividamente anche la meraviglia della popolazione indiana per la foggia degli abiti occidentali. *Ibid.*, p. 205.

⁵² Basti pensare a opere ricche di superfici dorate e accessori rilevati in pastiglia come la pala dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano nella sacrestia di Santa Maria Novella o agli affreschi dello stesso soggetto nella cappella di Palazzo Medici – per i quali l'affinità con il ritratto di Jahangir è resa più cogente dalla presenza di turbanti e altri elementi di costume orientali – o alle piccole opere destinate alla devozione privata e ai cassoni decorati in pastiglia che ancora agli inizi del XVII secolo si trovavano comunemente nelle dimore patrizie fiorentine.

⁵³ ASF, GM 525, c. 36r.

le parti scoperte del telaio, e parti in tessuto a motivi e colori vivaci e con abbondante uso di guarnizioni dorate nelle sedute e negli schienali.⁵⁴ Nella sala si trovavano inoltre due tappeti, uno «di filaticcio e stame» (misto di seta e lana, e dunque prezioso) «lungo braccia 17 largo braccia 6» e uno «lungo braccia 10 o/2 largo braccia 5 o/3», i più grandi tra tutti quelli presenti al tempo nella reggia di Pitti⁵⁵.

È necessario premettere che la ricerca sinora condotta nelle filze della *Guardaroba Medicea* e tra le lettere del fondo *Mediceo del Principato* non ha rintracciato evidenze documentarie sulla data e le circostanze dell'arrivo del dipinto nelle collezioni dei Medici. Nel prosieguo dell'articolo esploreremo la possibilità che il dipinto sia giunto a Firenze dall'India ancora vivente Jahangir, attorno al 1620. Se fosse così sarebbe possibile abbozzare un'ipotesi relativa a una sua prima collocazione nello stesso palazzo Pitti. Vi sono, infatti, indizi per ritenere che i dipinti e gli arredi che nel documento del 1638 sono elencati all'interno della «quinta [...] camera» e quelli contenuti nella «loggia della Gallerina» fossero già parte dell'allestimento di un unico ambiente, la vasta Galleria fatta realizzare da Cosimo II nel 1620 a fianco della Sala delle Nicchie con la chiusura di un tratto della loggia del cortile dell'Ammannati. Quanto sappiamo su questo ambiente si deve al Maestro di Camera Cesare Tinghi, che in un noto passo del suo secondo diario di corte annotò come

Addi 27 settembre [...] venne a memoria [a Cosimo II] un bel pensiero, che una loggia [...] di lunghezza di passi 75 S.A in quattro giorni la fece diventare una bella galleria adorna di molte figure e teste di marmo in su piedistallo di noce e la si fece parare di quadri di pittori di mano de' maggior talenti uomini che sieno stati al mondo [...] e di molti altri pittori de' nostri tempi, e sono tutte pitture di storia, ritratti, cavalli, et simili altre cose di garbo et oltre l'adornò di seggiole di bellissima foggia con bell'intagli et molte dorature fatte all'indiana et molti sgabelli tutti miniati d'oro et molte altre cose belle et gratiose⁵⁶.

Tale allestimento ebbe però vita breve, venendo la nuova galleria presto destinata alla guardia tedesca del palazzo⁵⁷. Le opere raccoltevi devono

⁵⁴ COLLE 1997, p. 46.

⁵⁵ ASF, *GM* 525, c. 36v. Oltre ai due summenzionati, nell'inventario del 1638 compaiono altri 33 tappeti. *Ibid.*, cc. 10; 15; 18v; 20v; 27; 36v; 44v; 46; 49v; 61; 62v; 64v; 68; 74v; 75; 75v; 76; 76v; 77; 77v; 78; 81; 81v; 83; 85; 117; 120; 134v; 135; 136; 138.

⁵⁶ BNCF, *Ms. Capponi* 260, II, c. 270.

⁵⁷ MOSCO 1983a.

allora essere state riallestite nei due ambienti suddetti all'interno delle nuove stanze del granduca nell'ala nord del palazzo appena conclusa.⁵⁸ Un indizio di questa dislocazione dei materiali della galleria nelle due sale sembra essere il fatto che nella «loggia della Gallerina» l'inventario del 1638 registra «Quattro seggiole con fusti di legno diritti dipinti di nero, lavorate e rabescate con oro all'indiana, con sedere e spalliera di raso nero broccato tutto d'oro, a fiori, fogliami e uccelli, guarnite con trina d'oro e frangia d'oro alla spalliera» che sembrerebbero parte di un'unica partita con quelle già menzionate all'interno della «quinta [...] camera», e inoltre assai simili a quelle descritte nel diario di Cesare Tinghi.

L'impressione che le variopinte seggiole presenti nel 1638 nella «quinta [...] camera» e nella «Loggia della Gallerina» formassero in origine una partita comune è del resto confermata dal fatto che dodici di esse si ritrovino, ben riconoscibili e descritte come pertinenti a un'unica serie, nell'inventario della Galleria degli Uffizi del 1704, nella stanza oggi detta «di Leonardo», adiacente allo stanzino «delle Matematiche»:

Dodici seggiole alla persiana, fusti diritti intagliati in parte, tutti vernicati d'oro e nero all'indiana con sedere e spalliera di raso nero broccato d'oro e seta di più colori a vasi, uccelli e fiori, guarnite di gallone e frangia d'oro con punte sotto ai piedi di bronzo dorato.

Qui esse erano state trasferite, assieme a una serie di altri preziosi mobili esotici laccati o in ebano con commessi di pietre dure o intarsi in avorio, già nel 1658, data in cui ve le vide il viaggiatore inglese Francis Mortoft, che le descrisse come «12 Persian Chaires, which were sent as a present to the Grand Duke from the Emperor of Persia»⁵⁹, notizia tutt'altro che implausibile considerando gli sviluppati rapporti diplomatici esistenti tra il granducato di Toscana e la Persia nei primi decenni del Seicento, e l'arrivo di ben due delegazioni persiane a Firenze nel 1600 e nel 1609⁶⁰. Anche la ricorrenza dei quadri con cavalli nella «quinta [...] camera» e nella

⁵⁸ Un documento della *Guardaroba Medicea* (ASF, GM 391, c. 977r – Lorenzo Usimbardi il 17/01/1622 a.I.) dà come ancora prive di infissi le finestre delle nuove sale del palazzo nel 1623.

⁵⁹ MORTOFT 1925, p. 53 (la data della registrazione di Mortoft è 20 dicembre 1658); cfr. anche HEIKAMP 1966.

⁶⁰ Cfr. BNCF, *fondo Magliabechiano*, Gino Capponi 261.1, *Diario fiorentino di Cesare Tinghi*, I (1600-1615), cc. 9v e sgg.; HUTTON 1887, pp. 118-41; IRCANI MENICHINI 2014; TRENTACOSTE 2020; ID. 2021, pp. 224-60.

descrizione della galleria contenuta nel diario del Tinghi sembrerebbe un elemento a favore di quanto sopra affermato. *M* avrebbe potuto quindi far pure parte di quei «ritratti» presenti nella grande galleria di Cosimo II, e, se fosse così, si dovrebbe ipotizzare il suo ingresso nelle collezioni granducali già prima del 1620, dunque nel pieno del regno di Jahangir, in anni assai prossimi a quelli dell'esecuzione di S. Più prudentemente si può rivoltare il ragionamento e dire che, se *M* era giunto a Pitti prima del 1620 e se era stato subito esposto, è probabile che lo sia stato per qualche tempo nella suddetta galleria prima di esser trasferito nella «quinta [...] camera».

Il trasferimento di *M* agli Uffizi può invece essere fatto risalire agli anni Sessanta del secolo, quando Cosimo III, ancora principe ereditario, s'impegnò in un riallestimento degli ambienti dell'appartamento invernale di Pitti a lui concesso dal padre. Nella stanza, adiacente alla camera da letto del principe, fu allora ricavata «una bussola di noce [...] che serve da Cappella»⁶¹, fatto che determinò inevitabilmente modifiche nell'arredo di mobilia e quadri della sala.

Nello stesso periodo il principe Cosimo cominciò anche con grande impegno a occuparsi dell'ampliamento della cosiddetta «collezione iconografica» della Galleria degli Uffizi, che ambiva a far diventare, seguendo la via indicata dalla Serie Gioviana e in diretta prosecuzione di quella, un collettore di effigi di personaggi illustri di ogni epoca e di ogni nazione⁶². Il ritratto di Jahangir diveniva allora tessera indispensabile di questo ambizioso mosaico, che alla fine del regno di Cosimo III comprendeva, oltre ai ritratti di sovrani e alti dignitari arabi, persiani, ottomani e africani già presenti nella Serie Gioviana, incluso Tamerlano, antenato di Jahangir⁶³, anche quello dell'imperatore della Cina Kangxi⁶⁴, e forse quello a figura intera di un misterioso «Re d'Etiopia», rappresentato proprio a *pendant*

⁶¹ ASF, GM 932, cc. 74 e 77v. Cit. in CONTI 1984, p. 67; CHIARINI 2000, p. 149, nota 4; MONACI MORAN 2003, p. 317.

⁶² Cfr. MOSCO 1980, rispettivamente pp. 722, 725, 730; PRINZ 1983; CHIARINI 1983b e soprattutto MELONI TRKULJA 1983 e CHIARINI 1983a.

⁶³ GU, cat. 1890, nn. 1-15, 3051-3065. Cfr. PRINZ 1980.

⁶⁴ Giovanni Gherardini (attr.), *Ritratto dell'imperatore della Cina Kangxi*, 1701-1704, olio su tela, 129,6 × 98,2 cm, GU. Cfr. MUSILLO 2020. Questo ritratto, assieme a *M* e al ritratto del «re di Etiopia», è l'unico relativo a un personaggio non europeo a essere in grandi dimensioni e pertanto a trovare spazio nel registro inferiore delle pareti della Galleria assieme a sovrani e grandi personaggi militari ed ecclesiastici europei.

con il ritratto di Jahangir nei disegni di Arrighetti e Rossi⁶⁵. L'unica certezza documentaria, comunque, è che il nostro quadro non compare più nell'inventario dei mobili di Pitti redatto tra il 1687 e il 1696⁶⁶.

5. *Due ritratti a confronto*

Come si è visto *M* e *S* sono così simili tra loro che appare lecito utilizzare il secondo come riferimento per comprendere meglio alcune caratteristiche del primo, integrando le lacune e sciogliendo le ambiguità degli inventari e delle rappresentazioni di Arrighetti e Rossi. Di converso è anche possibile trarre dalle rappresentazioni del ritratto perduto nel 1762 alcune ipotesi su elementi degradati o alterati in quello tuttora conservato. In particolare, nel disegno di Arrighetti è presente sulla destra, posta poco sopra l'altezza della seduta del trono, una linea di demarcazione tra un pavimento, più scuro, e una parete di fondo, più chiara. In *S* lo sfondo è oggi campito di un unico colore, un grigio scuro e assai spento, senza alcun tipo di precisazione spaziale. Ciò contribuisce non poco a determinare il carattere del ritratto in termini di astratta sacralità. Ma, come si evince dalle informazioni fornite dalle case d'asta, e anche dalla semplice comparazione delle foto del dipinto prima e dopo l'ultimo restauro (risp. figg. 44, 40), tutta questa porzione della pittura è fortemente compromessa da una perdita di materia, aggravata da pesanti interventi di restauro⁶⁷. Non si può quindi escludere che in origine la situazione dello sfondo nei due dipinti coincidesse con quella suggerita dai disegni fiorentini.

È necessario fare una precisazione riguardo alle due opere che sinora abbiamo confrontato: *S* è un oggetto con una storia non molto chiara e uno stato di conservazione non ottimale, ma comunque perfettamente

⁶⁵ Cfr. *supra*, pp. 337-8 e nota 16.

⁶⁶ ASF, GM 932. La descrizione dei quadri appesi alle pareti e degli oggetti presenti nella sala è alle cc. 74v-78v.

⁶⁷ Per immagini ad alta risoluzione del dipinto: <<https://www.bonhams.com/auctions/18801/lot/322/>> (agosto 2021). Come si può vedere dal confronto tra le fotografie del dipinto prima e dopo l'ultimo restauro (figg. 40, 44), il degrado delle superfici non è limitato allo sfondo. In pessime condizioni sono anche parti della veste e dell'ornamento del trono. Si tratta verosimilmente di problemi legati ai materiali impiegati e all'uso di una tecnica sperimentale per i pittori della corte moghul oltre che alle vicende subite da *S* nel corso della sua storia.

leggibile nei suoi dati iconografici e ben indagabile in quelli materiali; *M* è invece per noi solo un costruito assemblato attraverso il consenso tra i dati offerti dall'inventario di Pitti del 1638, quello degli Uffizi del 1704, e i disegni di Arrighetti e Rossi, nonché dal confronto con *S*. Quando i dati portati dalle prime quattro fonti riguardo a determinate caratteristiche di *M* non coincidono tra loro e/o non coincidono con *S* noi abbiamo grandi problemi a capire quali fossero quelle stesse caratteristiche. Ciò accade in relazione a tre aspetti: le dimensioni del dipinto che non sono necessariamente rimaste invariate tra la prima e la seconda registrazione inventariale; l'eventuale presenza in *M* di una bordura, decorativa o calligrafica, simile a quella che in *S* incornicia la rappresentazione; infine, la presenza in *M* di un cartiglio al di sotto della figura di Jahangir.

Esiste una certa discrepanza tra le misure di *M* nelle diverse attestazioni documentarie: nell'inventario del 1638, al dipinto è assegnato un formato di quattro braccia e mezzo per tre ($262,44 \times 174,96$ cm), mentre negli inventari della Galleria si dà una misura di tre braccia e soldi quindici per due braccia e mezzo, ($218,7 \times 145,8$ cm). Per spiegare almeno in parte questa discrepanza si può ipotizzare che nel 1638 le misure del dipinto siano state prese all'esterno della sua cornice, mentre nel 1704 all'interno; ipotesi che trova supporto nel confronto con le diverse misure di dipinti ancora esistenti nei medesimi inventari⁶⁸. Con una cornice di circa 15 cm di spessore, misura niente affatto eccezionale nella prima metà del XVII secolo per un quadro di quelle dimensioni, il divario si giustifica perfettamente quanto alla larghezza del ritratto. Tuttavia, se consideriamo le dimensioni di *M* in altezza, dobbiamo osservare che la misura della tela racchiusa in una cornice con altezza massima esterna di 262,44 cm e con spessore di 15 cm (dando per scontato che la cornice sia di tipo simmetrico, ossia di gran lunga il più comune), dovrebbe essere di circa 232 cm. Avanzano quindi ancora circa 13 cm per arrivare alla misura di 218,7 cm degli inventari più tardi. Non si può del tutto escludere che tra il 1638 e il 1704 la tela sia stata ridotta e poi racchiusa in una nuova cornice o forse in quella vecchia opportunamente riadattata; le caratteristiche decorative della cornice nell'inventario del 1638 e in quello del 1704, infatti, sembrano sostanzialmente sovrapponibili⁶⁹. La soppressione avrebbe potuto in

⁶⁸ Cfr. CECCHI 1978, p. 36.

⁶⁹ Nell'inventario di Pitti del 1638: «adornamento nero e dipinto e miniato d'oro all'indiana»; in quello della Galleria del 1704: «adornamento d'albero scorniciato liscio, tinto di nero e verniciato d'oro all'indiana».

questo caso riguardare una parte vuota del campo pittorico del ritratto, oppure due fasce orizzontali contenenti iscrizioni poste sopra e sotto la rappresentazione dell'imperatore, come accade in varie miniature del periodo di Jahangir (figg. 45, 48). La spiegazione più semplice è però che la discrepanza sia dovuta a un errore, o una somma di errori di misurazione.

Più complessa è la questione della bordura. Le descrizioni di *M* negli inventari non fanno menzione di un simile elemento, né ve n'è traccia nei disegni. Questo di per sé non basta a escludere la possibilità che il dipinto ne fosse provvisto. Le misure del 1704, considerate come all'interno della cornice ($218,7 \times 145,8$ cm), assomigliano a quelle di *S* compresa la bordura. Ci sono quindi tre possibilità: (1) che la figura del sovrano in *M* avesse le stesse dimensioni che in *S* e fosse circondata da una bordura simile a quella di *S*; (2) che non vi fosse alcuna bordura e che la figura fosse a una scala leggermente più grande che in *S*; (3) che non vi fosse alcuna bordura e vi fosse invece più campo libero attorno al soggetto principale. Un elemento che sembra far propendere per la terza ipotesi è che nei disegni di Arrighetti e Rossi vi è più spazio sopra e soprattutto sotto la figura di Jahangir, dove per altro il tappeto piegato che funge da poggiatesta è completamente visibile diversamente da quanto avviene in *S*. A questo si può però obiettare che l'aumento del campo in alto e in basso poteva essere uno degli espedienti grafici utilizzati da Arrighetti e Rossi (assieme alla riduzione del campo a destra e sinistra) per ridurre lo scorcio della figura principale pur mantenendo realistica la rappresentazione della cornice nello spazio prospettico della veduta. D'altro canto in entrambi i disegni fiorentini, proprio nello spazio risultante tra i margini del campo del ritratto e la traversa inferiore del trono, in una posizione che in *S* sarebbe al di fuori del campo figurato, si trova un cartiglio, che in Arrighetti è lasciato bianco mentre in Rossi contiene un'iscrizione che sembra il tentativo di rappresentare caratteri arabi o persiani, ma che, in effetti, non è in alcun modo decifrabile. Di questo cartiglio torneremo a parlare più avanti.

La presenza di ritratti di Jahangir senza particolari bordure, o addirittura racchiusi in cornici lignee dorate o nere con filetto dorato al battente interno al modo europeo, è testimoniata da coeve miniature moghul (fig. 46), sebbene in questi casi si tratti sempre di dipinti di piccole dimensioni (del tipo detto 'jharoka portrait' o 'al balcone'), molto diversi dal monumentale ritratto esistito nelle collezioni medicee⁷⁰. La distruzione di *M*,

⁷⁰ Bishan Das (attr.), *Donna (Nur Jahan?) reggente un ritratto di Jahangir*, 1627 circa, acquerello e oro su carta, $13,6 \times 6,4$ cm, CMA, cat. 2013.325; b) Hashim e Abu'l Hasan,

però, non ci permette di verificare queste ipotesi. Nella discussione che segue cercheremo di basarci solo sui dati più certi in nostro possesso, direttamente testimoniati dagli inventari o inferibili con maggiore facilità dal confronto con S.

6. *Un ritratto moghul o una copia europea?*

Nel capitolo precedente abbiamo confrontato S ed M dando per scontato che il secondo dipinto fosse un prodotto dell'arte indiana proprio come il primo, seppure con caratteristiche dimensionali, iconografiche e formali leggermente diverse. Questa è in effetti la nostra convinzione, ma non è l'unica possibilità ed è pertanto necessario argomentarla. La presenza di M in Europa, che sicuramente precede il 1638, di per sé nulla ci dice sulla questione. Il dipinto, infatti, potrebbe anche essere una copia eseguita da un artista europeo di un originale moghul, o S o un altro dipinto indiano con caratteristiche simili, oggi perduto.

Alla fine degli anni Sessanta del Seicento è testimoniata la presenza nel museo del Collegio Romano della Compagnia di Gesù di un ritratto di Jahangir con caratteristiche iconografiche del tutto simili a S e a M. Athanasius Kircher, fondatore del museo, lo fece tradurre in incisione per pubblicarlo nella sezione dedicata all'India della sua *China Illustrata* (1667)⁷¹. Kircher stesso ci dice che il prototipo di questa rappresentazione del Gran Mogol (identificato nel testo come Akbar anziché Jahangir) era stato fatto pervenire a Roma da suoi confratelli gesuiti. Dal medesimo prototipo derivano almeno altre due incisioni, più o meno contemporanee a quella

Ritratto di Jahangir reggente un ritratto di suo padre Akbar, 1599 e 1614, acquerello e oro su carta, 11,5 × 8,1, MG, cat. 3.676. Cfr. KRISHNA 1990. Secondo Roe assieme ai dipinti venivano importate dall'Europa anche cornici smontate (ROE - FOSTER 1899, I, p. 119). Come ci fa notare uno dei due referee, l'iscrizione nella bordura di S (cfr. *supra*, p. 342 e nota 26) sembra destinata a un pubblico interno alla corte moghul.

⁷¹ KIRCHER 1667, p. 72. Cfr. FORBERG 2016; FREDDOLINI 2020b; cfr. anche FORBERG 2017, pp. 385-90. Sia Forberg sia Freddolini osservano che il ritratto è inserito in una più ampia scena di corte influenzata da un'idea occidentale della dignità regale, sebbene in effetti elementi quali il baldacchino, la piattaforma rialzata e i ricchi parati appesi alle pareti, pur con forme certamente diverse, siano elementi ricorrenti nelle miniature moghul rappresentanti momenti di apparizione pubblica di Jahangir. Cfr. ad esempio, le figg. 48a-b in questo articolo.

della *China Illustrata* e come quella anonime. Una rappresenta Akbar nel suo primo incontro con il padre gesuita Rodolfo Acquaviva e fu inserita da Cornelius Hazart, un altro membro della Compagnia di Gesù, nel I libro della sua *Kerckelycke historie van de gheheel wereldt, naemelyck van de voorgande* (*Storia ecclesiastica del mondo intero*)⁷². Questa immagine rielabora il prototipo in forma più libera e fantasiosa rispetto all'illustrazione della *China Illustrata*, e ciò, unitamente al fatto che l'opera di Hazart è stampata nello stesso anno di quella di Kircher, potrebbe indurre a ritenere l'incisione della *Kerckelycke historie* una rielaborazione dell'altra, eseguita solo a pochi mesi dalla sua stampa⁷³. Tuttavia, osservando attentamente il ritratto dell'imperatore nell'illustrazione della *Kerckelycke historie* si notano elementi della rappresentazione più simili a S di quanto lo siano gli stessi in quella di Kircher, particolarmente nella resa dei braccioli della seggiola, nel modo di rappresentare la posa delle gambe, dei piedi e della mano col globo, e persino la fisionomia dell'imperatore. Essa è inoltre più fedele nella resa di alcuni elementi della veste, degli ornamenti del turbante e dei gioielli. In particolare in Hazart, ma non in Kircher, è presente la collana con una grossa pietra centrale e una coppia di perle a pera pendenti che in S s'impone all'attenzione dello spettatore proprio al centro del petto di Jahangir.

La terza incisione, pubblicata una volta senza nome di editore e senza data e luogo di edizione e un'altra, sempre senza data, ad Anversa da Jan Meyssens (morto nel 1670), riproduce la figura del Gran Mogol seduto senza inserirla in una scena più ampia (fig. 47)⁷⁴. Finora ignorata negli studi, delle tre è la più vicina a S nella rappresentazione sia della sedia sia del costume e delle fattezze del sovrano, e non può pertanto derivare da nessuna delle altre due. Né può, d'altra parte, essere il modello di quel-

⁷² HAZART 1667, s.n., tra le pp. 252 e 253.

⁷³ Che Hazart abbia attinto a fonti calcografiche precedenti per le illustrazioni della sua opera è confermato dall'osservazione della prima immagine della stessa sezione riservata ai progressi del cristianesimo nell'India moghul. Qui la figura dell'imperatore («Kleedlinge Van Magor») ricalca in controparte quella di un ambasciatore del Gran Mogol alla corte cinese pubblicata nel 1665 in un'opera sull'incontro dei rappresentanti della Compagnia delle Indie Orientali delle Province Unite con l'imperatore della Cina. NIEUHOFF 1665, I, p. 211.

⁷⁴ Esempolari in British Museum, Prints and Drawings Gg.E.121; Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, his Port M 112; ON, Bildarchiv und Graphiksammlung PORT_00032117_02 Por Mag <<http://data.onb.ac.at/rec/baa4133315>>.

le, perché in essa l'immagine è tagliata in basso poco sotto il ginocchio dell'imperatore e quindi vi mancano i pantaloni, i piedi nudi e il poggia-piedi. Questa stampa è importante anche per la sua didascalia, nella quale ci viene detto esplicitamente che l'originale si trovava proprio nel Collegio Romano («Romae ex prototypo in Collegio Romano»).

Se nessuna delle tre stampe può derivare dalle altre due, ne consegue che esse sono tutte utili alla ricostruzione dell'iconografia del dipinto giunto coi gesuiti a Roma; il loro confronto mostra, come si è detto, che quest'ultimo era iconograficamente identico o quasi a *S*. Anche se non abbiamo indicazioni sulle sue dimensioni, si può presumere (ma non provare) che anche queste fossero simili a quelle di *S* (ed *M*). Purtroppo l'assenza di altri documenti sul dipinto custodito nel museo del Collegio Romano⁷⁵ non consente di stabilire se esso fosse proprio *S* o un gemello di *S*, soprattutto considerando che non disponiamo di elementi per ricostruire la storia di *S* in Europa prima del XVIII secolo⁷⁶. Di certo possiamo solo dire che non si trattava di *M*, che nel 1667 era già da decenni nelle collezioni fiorentine. Anche riguardo alla data e all'occasione dell'arrivo del dipinto a Roma si possono solo formulare ipotesi al momento non verificabili⁷⁷. Non si può d'altra parte escludere che il dipinto in possesso dei gesuiti fosse giunto a Roma già prima del 1638, data della nostra prima attestazione di *M* a Firenze, e che quest'ultimo ne fosse una copia confezionata in Italia da artisti europei.

⁷⁵ Forberg (FORBERG 2016, p. 227) suggerisce che il dipinto di cui parla Kircher possa essere compreso in un gruppo di ritratti che nei cataloghi dello stesso istituto pubblicati nel 1679 e nel 1709 è indicato come «Regum Tartariae [*scil. effigies*]». La menzione si trova in una sezione del catalogo intitolata *De variis picturis & effigiebus*. DE SEPIBUS 1678, p. 7; BUONANNI 1709, p. 318. Come che sia, il ritratto deve essere andato disperso al più tardi con la soppressione dei gesuiti nel 1773.

⁷⁶ Le case d'asta dalle quali il dipinto è passato negli ultimi decenni hanno fornito notizie precise su aspetti tecnici e di conservazione ma non sulla sua storia collezionistica. La presenza del ritratto in Europa nel XVIII secolo può essere stabilita osservando le tecniche con le quali fu rintelato. Cfr. SOTHEY'S 1995, p. 74.

⁷⁷ Il dipinto potrebbe, per esempio, essere stato donato da Jahangir stesso ai gesuiti per ornare qualche loro chiesa o missione in India (come del resto un altro più giovanile, per cui cfr. *infra*, p. 380, nota 135). Una volta cambiato il sovrano i gesuiti potrebbero essersi sentiti liberi di disporne a loro piacimento e portarlo in Italia come testimonianza della loro attività missionaria. Questa è, lo ribadiamo, solo una tra le molte possibilità in assenza di più precisi riscontri documentari.

Argomenti che si potrebbero portare per sostenere che *M* non fosse, dopo tutto, un originale moghul, sono alcune osservazioni contenute nei succitati resoconti dell'incendio della Galleria del 1762. Cocchi descrive collettivamente *M* e gli altri dipinti perduti come «a olio» – tecnica non utilizzata nell'India moghul⁷⁸ (*S*, come detto, è a guazzo) – mentre l'anonimo estensore della *Nota* apposta al *Ragguaglio* di Giuseppe Bianchi del 1759 dice che i dipinti perduti erano «copie di Pittori moderni»⁷⁹. Inoltre, può destare sospetti la presenza in *M*, secondo la testimonianza dei disegni, del già nominato cartiglio di foggia europea in basso a destra. Resta infine da spiegare come un dipinto di queste dimensioni e di chiara commissione imperiale potesse essere giunto a Firenze nelle collezioni medicce entro il 1638.

In via generale, va detto che l'esecuzione di una copia molto fedele fino in tratti che potevano disturbare un osservatore contemporaneo, come la mancanza di correttezza prospettica, evidenti nella rappresentazione del trono e del poggiapièdi di Jahangir nei disegni di *M*, sembra molto improbabile, specie in un quadro di quelle dimensioni. Questi aspetti avrebbero potuto essere facilmente corretti nel processo di trasferimento dell'immagine del sovrano alla copia come avviene, almeno parzialmente, nella citata stampa della *China Illustrata* di Kircher e in quella pubblicata da Meyssens. È vero che nella Serie Gioviana si trovano ritratti di personaggi del passato rappresentati secondo schemi formali caratteristici dell'epoca in cui essi vissero e ormai antiquati nel Cinquecento. Ciò accade, per esempio, in relazione a una serie di importanti figure della Firenze del Tre e Quattrocento derivate da rappresentazioni a loro contemporanee, tipicamente in stretto profilo⁸⁰. Ma la difficoltà di ricavare da un profilo una figura di tre quarti o di fronte poteva giustificare il passatismo della rappresentazione, mentre l'adeguamento prospettico di un'immagine come quella di *M* non sarebbe stato particolarmente difficile per un eventuale copista. Nel nostro caso invece avremmo un esempio, invero senza paralleli a quest'epoca, a parte nel caso di riproduzioni di importanti immagini di culto (in genere di piccole dimensioni), della volontà di rendere non tanto un soggetto ma un manufatto che ne era la rappresentazione con

⁷⁸ Cfr. SOTHEBY'S 1995, p. 76.

⁷⁹ Cfr. *supra*, p. 338 e nota 15.

⁸⁰ Cfr., ad esempio, i ritratti di Niccolò Acciaioli e Leonardo Bruni, entrambi opera di Cristofano dell'Altissimo. GU, cat. 00294334 e 00294044.

assoluta fedeltà senza modificare gli elementi più disturbanti per il gusto contemporaneo⁸¹.

Pare inoltre davvero improbabile che anche qualora si fosse per qualche motivo deciso di riprodurre in modo puntuale l'iconografia di un prototipo analogo ad S ci si sarebbe spinti al punto da utilizzare foglia d'oro o vernice con oro in polvere per l'esecuzione di ampie parti del trono, della veste e dell'aureola, e di realizzare quest'ultima in forma stilizzata, dal momento che ciò era in totale disaccordo con i canoni figurativi italiani dell'inizio del XVII secolo. Persino nella coeve riproduzioni di immagini devozionali come la *Salus Populi Romani*, infatti, dove pure si assiste in genere a una stretta aderenza al modello medievale, gli elementi dorati del fondo e della decorazione delle vesti vengono quasi invariabilmente eliminati per ottenere una più convincente volumetria della figura e consentirne un più coerente inserimento in uno spazio atmosferico, mentre le stilizzate aureole a disco della Vergine e del Bambino sono usualmente trasformate in un 'naturalistico' alone luminoso. Riguardo all'aureola di Jahangir, essa è espressa in modo meno stilizzato, come un vero sole luminoso e fiammeggiante, anche nella riproduzione del ritratto del sovrano nella *China Illustrata* di Kircher, ciò nonostante che col mezzo calcografico fosse senz'altro preferibile, in termini di facilità di esecuzione e chiarezza dell'immagine, conservarne l'impostazione puramente grafica originaria.

Il caso più vicino di riproduzione da parte di un artista europeo di prodotti artistici indiani è rappresentato da un gruppo assai celebre di copie eseguite da Rembrandt a partire da miniature del tempo di Jahangir e Shah Jahan⁸², che però sono solo piccoli disegni di studio, che l'artista mai avrebbe utilizzato in una propria composizione pittorica finita senza sottoporli a un processo di revisione figurativa entro i canoni dell'arte coeva. Un confronto con le miniature prese a modello da Rembrandt e altre di soggetto simile permette di apprezzare come neppure questi disegni rinuncino a un'interpretazione secondo quelle che erano le istanze

⁸¹ Si pensi alle numerose riproduzioni circolanti nell'Europa del Seicento di immagini miracolose della Vergine, come la *Santissima Annunziata* della chiesa omonima di Firenze, o la *Salus Populi Romani* e la *Vergine della Vallicella* nelle chiese di Santa Maria Maggiore e Santa Maria Nuova a Roma. Di alcune di queste immagini furono eseguite anche versioni a stampa più o meno fedeli, destinate a trasmettere l'esatto tipo iconografico sin nelle più remote regioni raggiunte dagli europei. Cfr. MOCHIZUKI 2016; MELION 2018; PETERSON 2018; KOBAYASHI-SATO 2018.

⁸² LUNSINGH SCHEURLEER 1980; FILIPCZAK 2007; SCHRADER 2018.

formali occidentali contemporanee. Rembrandt ha infatti conferito verità e volume a ciascuna delle figure 'estratte' dalle miniature oggetto di studio tramite l'allentamento delle pose, la leggera divaricazione delle gambe, la lieve torsione del capo, e una molto più intensa modulazione di luci ed ombre.

Ciò che Cocchi dice sulla tecnica pittorica di *M* non andrà preso troppo sul serio. Egli scrive dopo la sua distruzione ed è probabilmente condizionato dal fatto che tutti gli altri dipinti consumati dal fuoco erano a olio, come lo erano, in generale, la gran parte di quelli esposti nella Galleria. Analoghe considerazioni impongono di prendere *cum grano salis* le affermazioni nella summenzionata *Nota* anonima. Quanto al cartiglio, la sua forma, piegata prospetticamente e conclusa a scartocci, è evidentemente, come detto, di origine europea; tuttavia, elementi di questo tipo erano oggetto di imitazione da parte degli artisti moghul all'epoca di Jahangir. Cartigli simili si ritrovano distesi tra le mani di piccoli angeli, pure fortemente ispirati a modelli grafici europei e persino ornati con elementi dell'abbigliamento occidentale, che furono dipinti entro il primo decennio del XVII secolo tra le muqarnas della volta di un padiglione detto Kala Burj (un ambiente addetto al ricevimento di visitatori stranieri) nel forte di Lahore⁸³. In generale le iscrizioni italiane o latine presenti nella Galleria sono riprodotte nei disegni di Arrighetti e Rossi in modo estremamente preciso almeno per quanto riguarda il contenuto testuale. Anche nella loro rappresentazione in scorcio esse sono sempre leggibili, com'è logico in un'opera descrittiva e informativa. Nel caso del ritratto di Jahangir, Rossi sembra mostrare un reale imbarazzo nella traduzione in forma puramente grafica di un'iscrizione orientale a lui incomprensibile, come del resto lo sarebbe stata, se pure fosse stata significativa e correttamente trascritta, anche alla maggior parte di coloro che avessero avuto accesso al suo lavoro. In ogni caso, un cartiglio con scritte persiane o con imitazione di scritte persiane, nemmeno particolarmente decorativo, non avrebbe senso in una copia se non ci fosse stato qualcosa di analogo nel modello. Quindi al massimo andrebbe spiegata la sua presenza nel dipinto originale ma non si può utilizzare l'argomento per sostenere che *M* sia un prodotto europeo⁸⁴.

⁸³ Cfr. KOCH 1983; EAD. 2014, pp. 154-7.

⁸⁴ L'ipotesi più probabile è che una vera iscrizione persiana sia stata resa irriconoscibile dai disegnatori italiani. Non si può però escludere che il cartiglio recasse un esempio di pseudoscrittura, pratica attestata nell'arte moghul. Cfr. KOCH 2014, p. 155.

Più delicata è la questione della via attraverso cui un eventuale originale moghul sarebbe giunto a Firenze. La discuteremo in dettaglio nel prossimo capitolo.

7. *Dall'India moghul alla Firenze dei Medici*

L'interesse dei Medici alla creazione di rapporti con l'India moghul per il commercio di spezie, pietre preziose e semipreziose e di prodotti artigianali di quella terra è stato da tempo accertato negli studi, anche se molte sono le lacune nella documentazione, soprattutto nei decenni che più ci interessano. Notizie su «un gran principe [...] discendente del Tamburlano, che si chiama il Gran Mogor» erano giunte ai Medici dal mercante Filippo Sassetti, che le aveva raccolte a Goa, dove soggiornò per cinque anni, tra il 1583 e la morte⁸⁵. Informazioni più dettagliate e di prima mano sulla corte dei Moghul erano poi giunte a Firenze attraverso Giovanni Battista Vecchietti, che era stato in India due anni, tra il 1603 e il 1605, quasi tutti trascorsi a Delhi e Agra, dove fu raggiunto a un certo punto anche dal fratello Gerolamo⁸⁶. Giovanni Battista era un uomo di grande cultura, che conosceva il persiano e altre lingue orientali e aveva esperienza delle regioni orientali, essendo stato in passato inviato in Persia da Gregorio XIII. In India giungeva ora per conto di Paolo V, con il compito di raccogliere antiche testimonianze cristiane scritte nelle lingue locali, e per questo ebbe il pieno appoggio dei gesuiti introdotti alla corte moghul, trovando favore presso l'imperatore. Nonostante che Giovanni Battista e Gerolamo si muovessero ufficialmente per conto del papa, essi avevano intensi rapporti anche con Ferdinando I, al quale inviarono numerosi manoscritti orientali. Al suo ritorno dall'India Giovanni Battista scelse di entrare stabilmente al servizio del granduca, per il quale svolse il ruolo di traduttore e interprete nelle relazioni diplomatiche con i sovrani orientali, ad esempio in occasione della visita che la delegazione guidata da Sir Robert Shirley, ambasciatore del re di Persia, fece al granduca nel 1609⁸⁷. È chiaro che la presenza alla corte fiorentina di una persona capace

⁸⁵ Cfr. DEI 1995; SERINA 2006; SURDICH 2017.

⁸⁶ Su Giovanni Battista Vecchietti, cfr. CASARI 2020 e TRENTACOSTE 2021, pp. 116-22.

⁸⁷ I legami di Giovanni Battista Vecchietti con Firenze sono profondi anche prima dei suoi viaggi in oriente. Quelli con Ferdinando I risalgono al tempo in cui questi era cardinale. Cfr. VECCHIETTI - MORELLI 1776; SALTINI 1860; DONAZZOLLO 1932; ALMAGIÀ

di esprimersi fluentemente nella lingua della corte moghul era strategica per i progetti di imprese commerciali indiane del granduca.

Nel 1608 Ferdinando I fece un tentativo di inviare, su navi commerciali portoghesi, quattro mercanti fiorentini con lo scopo dichiarato di ottenere pietre dure per la decorazione della sua cappella sepolcrale in San Lorenzo. In realtà, come emerge chiaramente dalle lettere scambiate con l'ambasciatore toscano a Madrid, Mons. Sallustio Tarugi, che avrebbe dovuto occuparsi di ottenere il permesso alla missione dal re di Spagna e Portogallo, vi erano in ballo interessi commerciali più ampi. Non mancavano neppure risvolti diplomatici, giacché con gli inviati fiorentini sarebbero dovute giungere in India non soltanto le pietre preziose e le altre merci utili all'acquisto delle pietre dure necessarie per i lavori di commesso del mausoleo, ma anche un plico per «il re di Comor nell'Indie Orientali», spedito separatamente e in segreto a Lisbona a un diverso intermediario fiorentino ivi residente⁸⁸.

La volontà di istituire un contatto diretto con i domini del Gran Mogor senza una mediazione, se non logistica, con altre potenze, è evidente nel seguente passo della lettera del segretario granducale Belisario Vinta al Tarugi del 16 dicembre 1608:

si crede pure che finalmente si sarà ottenuta la licenza, che quei giovani fiorentini che sono in Lisbona per passar nell'Indie Orientali, possin farlo, e se non si fusse ottenuta à quest'hora, vuol Sua Altezza che si faccia ogni sforzo di impetrarla loro, perché veramente vanno a rinvestire Balasci in Pietre per la Cappella di S. Altezza e non altro, ne per altro, e anderanno à Cambaia, che non debbe essere ne i Dominij di cotesta Maesta, et la licenza hà da servir loro per solo passaggio et quando non possino haver la licenza bisognerà pensare a consigliarli del modo di potervi passare in ogni miglior maniera [...]⁸⁹.

Di fronte all'ostruzionismo delle autorità spagnole, il granduca scriveva al Tarugi perché si adoperasse ad ottenere la partenza per l'India almeno

1956; RICHARD 2005. Trentacoste (TRENTACOSTE 2021, pp. 116-22) sostiene che l'arrivo della delegazione persiana in Toscana sarebbe stato favorito da Vecchietti nel corso del suo ultimo viaggio in Oriente.

⁸⁸ Mons. Tarugi da Madrid a Belisario Vinta a Firenze il 24/1/1609, ASF, *MP* 4938, c. 471. Cit. in ZANGHERI 1986a, p. 66. Su questa fallita spedizione, cfr. anche GUIDI BRUSCOLI 2017.

⁸⁹ Belisario Vinta da Firenze a Sallustio Tarugi a Madrid, ASF, *MP* 5052, c. 676r. Cit. in ZANGHERI 1986b, p. 65, doc. 8.

di Cristofano Pandolfini, che aveva uno zio gesuita «il quale sta nella città del Mogor, et è molto grato a quel Re», evidentemente pensando che questo avrebbe facilitato la presa di contatto con la corte moghul. I quattro non ottennero mai l'autorizzazione a partire per l'India da Lisbona, ma il granduca aveva tanto a cuore la missione che progettò persino di far imbarcare di nascosto il suddetto Pandolfini travestito da marinaio su una nave mercantile portoghese con la complicità del suo capitano. La morte del granduca, avvenuta il 7 febbraio 1609, pose fine all'avventurosa impresa, né ebbe miglior fortuna un successivo tentativo di Cosimo II, nel 1612, di ottenere un «privilegio» per spedire ogni anno una nave nelle Indie orientali dal porto di Livorno⁹⁰.

Solo nel 1618 il granduca riuscì finalmente a istituire rotte commerciali dirette tra il porto di Livorno e l'India stringendo un accordo per il trasporto di merci da scambiare in quella regione con la East India Company, che proprio in quegli anni andava crescendo nel favore di Jahangir anche grazie all'invio di un rappresentante diplomatico, sostenuto ufficialmente da Giacomo I, il già citato Sir Thomas Roe⁹¹. Evidentemente i

⁹⁰ In cambio il granduca offriva «di fare rimostrare ed insegnare costì il modo del misurare la longitudine a qualsivoglia ora della notte e quasi tutto il tempo dell'anno» con un metodo astronomico teorizzato da Galileo Galilei. Minuta di lettera di Belisario Vinta da Firenze a Orso d'Elci del 7/9/1612, ASF, *MP* 4948, s.n. Sulla vicenda cfr. BIANCHI 2012, pp. 15-30.

⁹¹ Sui primi contatti formali inglesi nell'India moghul, cfr. CHAKRABARTI 1979 e DAS 2011. Benché, come hanno suggerito alcuni studiosi, la missione di Roe non abbia raggiunto interamente gli scopi che si era prefissata e non si debba dare pertanto interamente credito alle affermazioni contenute nella relazione di Roe medesimo (MITCHELL 2000, SUBRAHMANYAM 2005), subito dopo la sua ambasciata iniziò un regolare commercio tra l'impero moghul e l'Inghilterra. Non si può pertanto neppure affermare che la spedizione sia stata un fallimento. Alcuni inediti inserti di notizie spediti a Firenze dai residenti medicei a Londra tra il 1618 e il 1620 ci informano sui decisi progressi dei commerci inglesi con l'India (principalmente in quello di indaco e pepe) ma anche dei gravi contrasti che per questo sorsero tra gli inglesi e gli olandesi presenti nell'area. Questi ultimi nel periodo indicato affondarono o catturarono agli altri non meno di nove grandi galeoni carichi di mercanzie, provocando alla East India Company un danno di oltre due milioni di sterline a detta del corrispondente fiorentino. ASF, *MP* 4193, inserti di Londra del 10/05/1618; 5/10/1618; 2/11/1618; 21/02/1618; 22/11/1619; 4/06/1620; 12/08/1620. Forse anche a questo si deve un'alterata percezione del successo della missione di Roe sul fronte economico e dei volumi di commercio. Per notizie delle navi inglesi in arrivo a Livorno dall'India, vedi ASF, *MP* 4193, s.n., lettera di Pompilio Gaetani da Londra a Curzio

fiorentini, disperando ormai di ottenere l'appoggio della corona spagnola per i propri progetti, osservavano da tempo i progressi dell'Inghilterra nei suoi traffici con le regioni orientali, come dimostra per esempio la pronta segnalazione che il residente fiorentino a Londra Pompilio Gaetani fece al segretario granducale Curzio Picchena dell'invio di un altro rappresentante della corona inglese in India nel 1612:

alcuni giorni sono partì di qua un gentil'huomo inglese per la volta dell'Indie Orientali col titolo di Ambasciatore di questo Re, al re di Mogor, ma in effetti è mandato da questi mercanti, et a loro spese per havere il commercio più facile, et più sicuro in quelle parti⁹².

Già dal 1613, comunque, scambi di prodotti tra la Toscana e l'India moghul avvenivano con regolarità attraverso la mediazione di Francesco Paolsanti, mercante toscano, figlio di un segretario di Ferdinando I, trasferitosi a Goa dove sarebbe rimasto sino al 1620, e di suo fratello Antonio, che dalla Toscana si occupava dell'invio e della ricezione delle merci per e dall'India. Si trattava in teoria di un'iniziativa di tipo privato, e per questo non osteggiata dalle grandi potenze interessate al commercio con la regione. Tuttavia, come ha recentemente osservato Francesco Freddolini, gli stretti rapporti di Paolsanti con la corte medicea, e il fatto che egli traffichi anche in merci prodotte negli opifici granducali, come lo sono i pannelli in commesso di pietre dure, sciolti o montati in scrittoi e tavolini, descritti nei due soli elenchi noti di merci da lui spedite in India da Livorno, sembrano investirlo di un ruolo di rappresentante occulto degli interessi granducali nell'area⁹³.

In quel periodo, infatti, i lavori di pietre dure sono usualmente doni inviati dai granduchi di casa Medici a personaggi coi quali essi intrattenevano un legame personale o diplomatico privilegiato, non oggetti di commercio⁹⁴, e il fatto che alcuni pannelli con commessi di uccelletti, frutta e

Picchena a Firenze il 5/10/1618: «et di quelle navi che navigorno a l'Indie con promessa l'una & disegno ambi di condurre a Livorno loro mercantie non sen'ha avviso alcuno, che sendo passati 26 mesi doppo loro partenza di qua non doveriano di ragione tardare molto a farsi sentire a Livorno».

⁹² ASF, MP 4192, c. sn. Cit. in ZANGHERI 1986b, p. 68, doc. 22. La lettera reca la data del 12 febbraio.

⁹³ Cfr. FREDDOLINI 2020a.

⁹⁴ I laboratori granducali trovarono assetto istituzionale nel 1588 con la creazione

fiori del tutto assimilabili a quelli descritti negli elenchi di spedizione di Paolsanti abbiano trovato posto poco tempo dopo il loro arrivo nella decorazione della Sala delle Udienze Private nel Forte Rosso di Delhi sembra indicare che la corte dei Moghul fosse proprio la destinazione pensata *ab origine* per questi stessi oggetti⁹⁵. Ancora più suggestivo è in tal senso che in uno dei due elenchi di Paolsanti sia incluso «il Ritratto dell' [sic] mogor guarnito d'argento», verosimilmente un cameo col profilo di Jahangir, che sarebbe stato un ben appropriato dono da parte dei Medici per il sovrano orientale⁹⁶. Thomas Keridge, rappresentante della East India Company di stanza ad Ajmer, suggerì in più occasioni per lettera che fossero inviate dall'Inghilterra opere figurate («pictures») «in stone, in wood, in wax or painted»⁹⁷. I Medici avrebbero potuto essere informati da mercanti inglesi che i pannelli figurati in commesso, nella cui produzione i loro artigiani erano maestri, sarebbero stati ben ricevuti dall'imperatore⁹⁸.

della cosiddetta Galleria dei Lavori, al primo piano del complesso degli Uffizi. Nei decenni successivi mobili e oggetti ornati in pietre dure furono spediti in gran copia da Firenze come doni diplomatici in altri stati italiani ed europei e anche in regni orientali. Ad esempio l'emiro del Libano Fakhr ad-Din ibn Qurqmaz al-Ma' ani («Faccardino») ricevette da Cristina di Lorena, oltre a doni di argenteria, stoffe, balsami e profumi della fonderia granducale, anche un tavolino e uno studiolo ornati a commesso. Cfr. MARITI 1787, pp. 201-2; CUFFARO 2010. Sui rapporti tra i Medici e Faccardino, cfr. CARALI 1936a. Sul tema generale dei commessi di produzione granducale, cfr. GIUSTI 1988, CHEHAB 1994 e GIUSTI 2008.

⁹⁵ Cfr. KOCH 1987, pp. 35-51; EAD. 1988.

⁹⁶ FREDDOLINI 2020a, *Appendix* 3.

⁹⁷ Thomas Kerridge da Ajmer a William Edwards il 23/11/1614, in *Letters EIC*, II, p. 195, n. 188. Cfr. anche le lettere dello stesso alla East India Company da Ajmer del 20/1/1614 (ivi, n. 235, p. 298) e del 20/3/1614 (*Letters EIC*, III, p. 68, n. 270).

⁹⁸ L'informazione potrebbe essere giunta ai Medici in molti modi, ad esempio dai rappresentanti granducali a Londra o da informatori inglesi nella comunità mercantile di Livorno. Non si può escludere un possibile ruolo di Sir Robert Dudley, figlio dell'omonimo conte di Leicester, che visse in Toscana dal 1604 al 1649. Qui, infatti, egli svolse un ruolo di mediatore tra i Medici, alcuni grandi personaggi d'Inghilterra e la comunità mercantile del porto toscano. Dudley aveva avuto legami con la East India Company, armando nel 1596 una delle prime spedizioni navali inglesi verso la Cina. Le navi di Dudley recavano una lettera della regina Elisabetta all'Imperatore della Cina, con una richiesta di concessioni commerciali per i mercanti della Compagnia. Cfr. *The unfortunate voyage of Capt. Benjamin Wood towards the East Indies in 1596*, in PURCHAS 1625, I, pp. 110-3; WARNER

Il breve periodo tra l'avvio della collaborazione tra i Medici e la East India Company (1618) e la morte di Cosimo II (1621) sembrerebbe particolarmente adatto a collocare l'arrivo di *M* in Toscana. Purtroppo dai documenti pubblicati da Freddolini non è possibile comprendere se Paolsanti avesse trovato un modo per far giungere direttamente le sue merci alla corte moghul o se invece egli fosse stato costretto ad avvalersi per il loro recapito della mediazione di portoghesi o inglesi, così come era costretto a imbarcarli su navi straniere, o se ancora fosse riuscito ad abboccarsi a Goa con gli inviati che Jahangir regolarmente vi mandava in cerca di novità da acquistare per il tesoro imperiale⁹⁹. Inoltre l'assenza di elenchi delle merci rispedite dall'India da Paolsanti alla volta della Toscana non ci permette di sapere se attraverso di lui siano mai giunti alla corte di Firenze doni di Jahangir¹⁰⁰. È a ogni modo interessante ritrovare, tra i «Rescori [rescontri] e guarnitioni da veste», in un «Inventario de' gioie del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando II cominciato a di' 9 de

1899; BILLINGS 2005. Su Sir Robert Dudley si rimanda a TEMPLE-LEADER 1896 e a G. SANTUCCI, *Sir Robert Dudley, "Duca di Northumbria", mediatore tra Toscana e Inghilterra alla corte dei Medici*, di prossima pubblicazione.

⁹⁹ Cfr. in part. BALABANLILAR 2020, pp. 69-70.

¹⁰⁰ In modo puramente speculativo si può immaginare che il ritratto giunto a Firenze ne contraccambiasse uno inviato in India dal granduca. A questo riguardo è suggestivo che in uno dei due cataloghi di merci portate da Paolsanti in oriente compaia un quadro di commesso coperto da una pittura che poteva essere facilmente cancellata per svelare l'immagine sottostante. ASF, CRS 229, 12, s.n. (datato marzo 1621), trascritto in FREDDOLINI 2020a, *Appendix* 3, p. 103. Si potrebbe pensare per azzardo che questo fosse un ritratto del granduca Cosimo II, simile a quello di Ferdinando I «di Mosaico» inviato in dono in Inghilterra alla regina Anna di Danimarca e citato in un'inedita lettera di Ottaviano Lotti da Londra a Belisario Vinta a Firenze del 31/5/1606. ASF, MP 4188, s.n. Possiamo farci un'idea dell'aspetto di questi ritratti perduti da due ritratti di Cosimo I e Ferdinando I (rispettivamente in commesso di pietre dure e di mosaico) tuttora conservati nel museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Cfr. rispettivamente LANGEDIJK 1971, pp. 577-8; GIUSTI - MAZZONI - PAMPALONI MARTELLI 1978, cat. n. 39; e LANGEDIJK 1971, pp. 763-4. Un ritratto mediceo spedito a Jahangir, specie se avesse viaggiato su navi portoghesi, avrebbe dovuto restare segreto fino alla sua consegna nelle mani dell'imperatore, data l'estrema gelosia dei sovrani e dei mercanti iberici verso i possibili concorrenti commerciali nelle regioni orientali. L'ipotetico ritratto in commesso della nota di Paolsanti non sarebbe stato evidentemente di grandi dimensioni, ma avrebbe potuto essere molto apprezzato da Jahangir per la preziosità dei materiali e la tecnica di realizzazione.

Ottobre 1621», quindi proprio negli anni della presenza in India di Paol-santi, «Una custodia dentrovi undici zaffiri grandi legati in castoni, lavorati in più maniere tra' quali vi è quello dove è intagliato il retratto del Re del Mogor»¹⁰¹. Si tratta forse di pietre intagliate dagli artisti moghul, che, nel caso, testimonierebbero l'esistenza di un flusso di manufatti preziosi dall'impero orientale in direzione di Firenze, contrario e parallelo a quello di pregiati oggetti delle manifatture granducali dirette verso l'India di Jahangir. L'altra possibile spiegazione è che la gemma fosse stata lavorata a Firenze per essere spedita come dono per l'imperatore ma che per qualche motivo, almeno alla data dell'inventario, fosse ancora in Toscana. In ogni caso la stessa esistenza del gioiello a Firenze a questa data è testimonianza dell'interesse per gli scambi tra i due paesi al tempo di Cosimo II appena defunto.

La citata lettera di Ferdinando I a Tarugi del 1608 ci informa che i Medici potevano avvalersi, per la mediazione con la corte dei Moghul, anche di gesuiti fiorentini là ben accolti. Oltre al già menzionato Pandolfini, di cui non sappiamo praticamente nulla, bisogna ricordare il molto meglio documentato padre Francesco Corsi, in India tra il 1599 e la morte avvenuta ad Agra nel 1633. Corsi era un membro stabile della corte di Jahangir, che seguì in tutti i suoi spostamenti ad Ajmer, Mandu, Ahmedabad, e nel Kashmir, fino a quando non si collocò ad Agra nel 1618¹⁰². Purtroppo però non si hanno finora notizie di suoi eventuali rapporti con la corte medicea, che potrebbero essere la chiave per spiegare come sia avvenuta la comunicazione e la trasmissione di manufatti artistici tra il granducato e l'impero moghul. In ogni caso non sembra improbabile che la prolungata presenza di gesuiti fiorentini alla corte imperiale e la presenza nelle piazze commerciali indiane di mercanti della stessa nazione in possesso di oggetti di manifattura granducale che certamente incontravano il favore di Jahangir possano aver indotto il sovrano a inviare ai remoti principi di Toscana il proprio ritratto.

¹⁰¹ ASF, MM 31/17, c. 47r. La forma della frase sembra indicare che il gioiello aveva una certa fama a corte.

¹⁰² Cfr. BERNIER 1914, pp. 329-34; CIMINO 1988; HAMBYE 2001; ALAM - SUBRAHMANYAM 2009. Sia Roe sia il suo cappellano Terry nominano Corsi come una figura che godeva della fiducia dell'imperatore, e svolgeva per lui anche un ruolo di consigliere per i rapporti con gli inviati commerciali e diplomatici europei, mantenendo per altro un atteggiamento aperto e imparziale nei confronti degli inglesi, anche di quelli protestanti. Cfr. ROE 1619, p. 805; TERRY 1655, pp. 422-6.

8. *I ritratti a grandezza naturale di Jahangir: doni diplomatici per i sovrani europei?*

La pratica di scambiare ritratti ai più alti livelli della scala sociale, specie tra principi e sovrani regnanti, non necessariamente di pari grado, è ben nota in ambito europeo, e particolarmente studiata per il XVII secolo¹⁰³. Il ritratto, come simulacro che sostituisce idealmente colui che vi è effigiato, era infatti il dono più appropriato per testimoniare un legame o almeno una consonanza tra l'effigiato stesso e il destinatario del suo ritratto. Era un segno di stima e amicizia, o un mezzo per favorire o suggellare alleanze (economiche, diplomatiche, matrimoniali), e prevedeva solitamente un contraccambio alla pari. L'invio di un ritratto era anche, ovviamente, una pratica di autorappresentazione. Attraverso questo particolare tipo di dono, infatti, il mittente poteva mostrarsi al destinatario esattamente come voleva che l'altro lo vedesse e in tal modo esercitava un controllo sulla sua immagine che sarebbe stato impossibile nell'incontro diretto.

Al tempo di Akbar e Jahangir la corte moghul andò ampliando e approfondendo costantemente i suoi rapporti con gli stati europei attraverso i loro rappresentanti ufficiali o informali (gesuiti e mercanti), i quali ricavavano usualmente lettere diplomatiche e doni per l'imperatore indiano. Questo mise necessariamente i Moghul a conoscenza delle pratiche della comunicazione diplomatica europea. La nostra ipotesi è che l'uso europeo di inviare ritratti a fini diplomatici, particolarmente sviluppato dagli inglesi come parte di un complesso disegno di comunicazione transnazionale¹⁰⁴, abbia indotto Jahangir ad adottare una pratica analoga. Analizzeremo una serie di indizi che suggeriscono che tale pratica abbia in ultimo influenzato la produzione da parte degli artisti moghul di uno specifico tipo ritrattistico adatto a essere accostato ai ritratti di grande formato dei sovrani occidentali.

Le ambascerie europee ricevute da Akbar e Jahangir erano invariabilmente a senso unico e i doni che con esse giungevano rimanevano per lo più privi di contraccambio. Eppure Akbar pensò per qualche tempo di inviare i suoi rappresentanti diplomatici in Europa, e nel 1582 spedì doni a Filippo II per ricambiare quelli ricevuti attraverso i suoi funzionari

¹⁰³ Cfr. LEVY PECK 1990; HEAL 1996; DAVIS 2000 e particolarmente SOWERBY 2016.

¹⁰⁴ La corte degli Stuart, nel suo disegno di affermazione dinastica e di pacificazione dell'Inghilterra con le altre nazioni europee, ricorse con particolare insistenza alla pratica dello scambio di ritratti nei primi decenni del XVII secolo. Cfr. SOWERBY 2016.

a Goa, accompagnandoli con una lettera nella quale sosteneva l'esistenza di un'affinità tra tutti coloro che compongono «Il gruppo eminente di sovrani che godono del più nobile dei riconoscimenti, un maggiore favore divino», base prima delle relazioni amichevoli tra i re di tutto il mondo¹⁰⁵. Una lettera che Jahangir inviò a Giacomo I nel 1618 testimonia che egli aveva ereditato in parte le idee del padre a questo riguardo¹⁰⁶, mentre le lettere e il diario di Thomas Roe ci informano di quanto questo stesso imperatore comprendesse l'importanza di ricevere in modo appropriato gli inviati diplomatici stranieri, di quanto fosse entusiasta della loro presenza a corte e dei doni diplomatici che essi recavano, e inoltre del suo desiderio di contraccambiarli adeguatamente.

Sotto Akbar, dipinti e stampe europee cominciarono a raggiungere la corte in gran copia come conseguenza dei contatti sopra indicati. Ma, sebbene non sia impossibile che tra i primi vi fossero anche dei ritratti, i soggetti prevalenti erano quelli cristiani, sia perché i contatti di Akbar con gli europei erano essenzialmente limitati a quelli con i padri della Compagnia di Gesù, sia per il particolare interesse che il sovrano provava per le religioni diverse dall'Islam¹⁰⁷. Con Jahangir, appassionato di arti visive e avido collezionista di prodotti artistici occidentali, i temi si diversificarono. I mercanti inglesi e olandesi protestanti che sotto il suo regno cominciarono a guadagnare spazio lungo le coste dell'India, infatti, portarono con loro, per farne dono all'imperatore o per usarli come beni di baratto, molti dipinti di soggetto storico, mitologico e allegorico, scene di genere, e appunto ritratti¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Cfr. SMITH 1917, p. 358; KOCH 1987, p. 30; EAD. 1991, p. 11; BEUSTERIEN 2020, pp. 37-8.

¹⁰⁶ Cfr. ROE - FOSTER 1899, II, pp. 557-60; THOMAS - CHESWORTH 2016, pp. 218-9; *The Great Moghul Jahangir: Letter to James I, King of England, 1617 A.D.*, online: <<http://www.fordham.edu/halsall/india/1617englandindies.html>> (settembre 2021). Di questa lettera non abbiamo l'originale persiano ma solo la versione inglese. Non possiamo quindi verificare se quest'ultima sia interamente fedele.

¹⁰⁷ BAILEY 1998, pp. 24-30.

¹⁰⁸ Le lettere dei rappresentanti della East India Company nell'impero moghul trattano frequentemente dell'invio di dipinti, e mostrano la preoccupazione degli inglesi di diversificarne i soggetti per evitare che la noia e l'abitudine riducessero il valore di oggetto commerciale (e anche di dono) delle opere. Notano inoltre la preferenza locale per i dipinti dell'Europa continentale rispetto a quelli inglesi, giudicati di qualità peggiore. Kerridge da Ajmer il 20/3/1615 alla East India Company, in *Letters EIC*, III, pp. 67-68, n. 270. Nella

In due scene del manoscritto intitolato *Pādshāhnāma* (Libro degli imperatori), una cronaca illustrata del regno di Shah Jahan conservata a Windsor Castle, rappresentanti alcune darbar di Jahangir, compaiono, appesi in alto sul muro dietro al trono dell'imperatore (fig. 48), assieme con immagini del *Salvator Mundi* e della Vergine Maria a mani giunte, ritratti maschili e femminili a mezzo busto o tagliati alle spalle¹⁰⁹. Gli effigiati sono diversi nelle due miniature, e ciò parrebbe indicare che la loro esposizione mutasse a seconda dell'occasione, forse non senza un occhio alle implicazioni diplomatiche della scelta¹¹⁰. Lo suggerisce anche il fatto che al suo primo incontro con Thomas Roe Jahangir si presentò circondato da una serie di ritratti di membri della famiglia reale inglese e di altri importanti personaggi della stessa nazione¹¹¹.

stessa lettera si fa anche riferimento all'opportunità d'inviare dipinti che mostrino episodi della vita della corte inglese (come la partecipazione ai tornei a cavallo) e le attività di governo del re. Cfr. anche la lista di dipinti *ibid.*, p. 88, n. 273 (Thomas Mitford, s.l. alla East India Company il 5/3/1615). Una lettera di William Edwards da Ajmer alla East India Company del 27/2/1614 cita anche un dipinto rappresentante la sconfitta della cosiddetta *Invincibile Armada*: «The fight of '88». La consegna di un'opera di questo soggetto aveva evidentemente un risvolto politico, mostrando la superiorità navale dell'Inghilterra nei confronti degli ispano-portoghesi. *Ibid.*, p. 19, n. 252. Sul tema cfr. HAYDON 2016, pp. 157-74.

¹⁰⁹ *Jahangir riceve il principe Khurram dal suo ritorno dalla campagna del Mewar* (19/2/1615), acquerello e oro su carta, 34,1 × 23,3 cm; *Jahangir dona al principe Khurram un ornamento da turbante* (12 ottobre 1617), acquerello e oro su carta, 30,6 × 21,3 cm, entrambe in *Pādshāhnāma*, 1656-57, RL, cat. RCIN 1005025, cc. 194b, 195a (RCIN 1005025.am, RCIN 1005025.an). Le miniature sono state eseguite durante il regno di Shah Jahan, ma le scene che rappresentano Jahangir riflettono l'allestimento della loggia della darbar al tempo di quest'ultimo. Nelle scene di darbar con Shah Jahan stesso (cc. 50b 116b) i ritratti non appaiono. Sul carattere di opera 'storica' del ciclo figurativo del *Pādshāhnāma* cfr. KOCH 2017. Sul significato delle immagini di Cristo e della Vergine nel contesto di queste, cfr. KOCH 1982, pp. 26-7 e *infra*, nota 137.

¹¹⁰ Altri aneddoti illuminano ulteriormente la questione da angoli diversi. Quanto gli inglesi fossero consapevoli di avere a che fare con un critico esigente, specie nel campo dei ritratti, lo dimostra una lettera inviata da Kerridge da Ajmer alla East India Company il 20/3/1614: «The Mogoll's picture drawn in England is nothing like him; so will serve for no use at all». *Letters EIC*, III, p. 67, n. 270. La stessa precisa che per essere apprezzati i dipinti devono essere ben fatti. Cfr. *supra*, nota 108.

¹¹¹ ROE 1619, p. 771: «At the upper end were set out the Pictures of the King of England,

Il possesso dei ritratti di sovrani dei remoti regni europei compiaceva Jahangir, che vi vedeva probabilmente un modo per dare immediata rappresentazione visiva a quella aspirazione al dominio sull'universo che pure il suo nome esprimeva¹¹². Inoltre i ritratti europei contemporanei assecondavano la sua passione per una rappresentazione artistica 'esatta' della realtà¹¹³ e anche la sua curiosità per la genealogia, per lui apparentemente inseparabile dall'indagine sulla fisionomia¹¹⁴. Infine, essi offrivano ai suoi artisti di corte modelli utili alla produzione ritrattistica locale; e in effetti, grazie alla possibilità di studiare le opere giunte dall'Europa, gli artisti moghul giunsero nei primi decenni del Seicento a esiti di realismo mai toccati precedentemente nella rappresentazione degli individui¹¹⁵.

L'attiva volontà di Jahangir di raccogliere ritratti veritieri di altri sovrani, persino quelli di paesi che non possedevano una tradizione ritrattistica locale giudicata abbastanza eccellente e che pertanto non avrebbero potuto soddisfare il suo gusto inviandogliene autonomamente, è ben testimoniata da documenti e fonti visive. Secondo il suo libro di memo-

the Queen, the Lady Elizabeth, the Countesses of Somerset and Salisbury, and of a Citizen's Wife of London. Below them another of Sir Thomas Smith, Governor of the East India Company»; simile descrizione *ibid.*, p. 795.

¹¹² Divenendo re Jahangir abbandonò il suo nome Salim e scelse quello con cui è conosciuto che significa «Padrone del Mondo», sostenendo che «il compito degli imperatori è [quello di] dominare il mondo». THACKSTON 1999, p. 22 (nostra traduzione).

¹¹³ Cfr. KOCH 2009.

¹¹⁴ Significativo è un aneddoto riportato nel *Jahāngīrnāma*. Jahangir aveva ricevuto in dono dai portoghesi un presunto ritratto di Timur ma rifiutò di accettarlo non trovandovi alcuna corrispondenza di tratti con se stesso e gli altri discendenti della casa timuride: THACKSTON 1999, pp. 99-100. Apparentemente gli inglesi della East India Company tentarono pure di presentare a Jahangir un ritratto di Timur (Thomas Aldworthe da Surat a Thomas Kerridge ad Agra il 22/10/1614 - cfr. *infra*, nota 120), ma non è dato sapere se questo abbia avuto migliore accoglienza dell'altro. Cfr. HILLE 2018, p. 306, dove si sostiene che il ritratto di Timur offerto dagli inglesi fosse una stampa, e LEFÈVRE 2007, pp. 474-5. Tuttavia, nelle lettere degli inviati della Compagnia il termine «pictures» non sembra indicare le stampe, nominate sempre come «printed pictures». Cfr. i documenti menzionati *supra*, nota 108.

¹¹⁵ La bibliografia sul tema dell'influenza occidentale sulla ritrattistica e in generale sull'arte moghul è molto ampia. Ci si limita qui a rimandare al recente NATIF 2018. In particolare sul ritratto si veda il capitolo *Concepts of Portraiture under Akbar and Jahangir*, pp. 205-60.

rie (*Jahāngīrnāma*), nel 1618 Jahangir spedì uno dei suoi pittori di corte, Bishan Das, «senza pari nella sua epoca per la somiglianza dei ritratti», ad effigiare lo shah persiano Abbas I¹¹⁶; mentre di alcuni sultani ottomani Jahangir possedeva apparentemente (lo si evince da alcune miniature) ritratti di produzione europea¹¹⁷. Secondo il padre gesuita Fernao Guerreiro Jahangir possedeva inoltre i ritratti «del papa [Paolo V, se il papa regnante al momento in cui è redatta l'informazione], del re Filippo [II o III di Spagna?], e del duca di Savoia», anche se non è dato sapere in che forma¹¹⁸. Nel 1612, i rappresentanti della East India Company che si trovavano a Surat dovevano essersi resi conto dei gusti dell'imperatore, e per questo scrissero a Londra per suggerire di inviare a Jahangir, con altri doni preziosi, anche «un ritratto del re [d'Inghilterra]», che sarebbe stato molto gradito¹¹⁹. Ritratti del re, della regina, della loro figlia Elisabetta e del presidente della East India Company Thomas Smith furono presentati a Jahangir nel 1614 da William Edwards, inviato della Compagnia presso l'imperatore, e furono da lui grandemente apprezzati, soprattutto, a dire di Edwards, quelli del re e di Smith¹²⁰. Proprio questi ritratti furono visti

¹¹⁶ THACKSTON 1999, p. 319. Secondo Otto Kurz questo ritratto sarebbe conservato nel cosiddetto *Album Barberini* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Barberini Or. 136, c.1). Cfr. KURZ 1967, p. 269.

¹¹⁷ Una possibile rappresentazione di un sultano ottomano è in Bichitr, *Jahangir preferisce un sufi ai re* (dall'*Album di San Pietroburgo*), 1615-1618 circa, acquerelli e oro, inchiostro su carta, 23,5 × 18 cm, FG, cat. 1942.15. Cfr. però CHIDA-RAZVI 2016. Si rimanda comunque a questo articolo per un'aggiornata bibliografia sulla miniatura. Un sultano compare, dipinto da Ami Chand, in una miniatura composita, assieme con un ritratto di Jahangir opera di Hashim (1615-1620 circa, acquerello e oro su carta, 17,5 × 9,3 cm, CBL, inv. 07A.13). Un'altra versione della stessa miniatura, pure databile al regno di Jahangir, è stata venduta da Sotheby's (Londra, 8/10/2008, asta n. Lo8222, *Art of the Islamic World*, lotto n. 44).

¹¹⁸ PAYNE 1930, p. 65: «On a wall of one of the halls he had painted figures of the Pope, the Emperor, King Philip, and the Duke of Savoy, whose portraits he possessed, all on their knees adoring the holy cross, which was in their midst, as in a picture which he had».

¹¹⁹ Thomas Aldworth, William Bibbulph e Nicholas Withington da Surat alla East Indian Company il 25/1/1612, in *Letters EIC*, I, p. 239, n. 102: «It will be expected by the next shipping that they bring a present for the king [...] we think it fitting you send for him [...] some fair pictures, and if you send the king's picture it will be the more highly esteemed».

¹²⁰ Sul ritratto del re, cfr. la lettera di Thomas Aldworthe da Surat a Thomas Kerridge

da Roe nel 1616, nel corso della sua prima udienza alla corte moghul. Si può pensare che fossero dipinti di dimensioni modeste, come quelli che appaiono nelle scene di darbar summenzionate. Successivamente Roe incluse un ritratto di Giacomo I in una lista di oggetti che chiedeva gli fossero inviati dall'Inghilterra come doni per l'imperatore e suo figlio Khurram (il futuro Shah Jahan)¹²¹. Delle caratteristiche iconografiche e materiali di quest'ultimo ritratto nulla sappiamo; possiamo però immaginare che essendo offerto da un ambasciatore ufficiale del re d'Inghilterra, ed essendo giunto dopo quelli presentati da Edwards, fosse più grande e prezioso. Di grandi dimensioni e a figura intera erano per esempio i ritratti di se stesso e di membri della sua famiglia che Giacomo I fece recapitare ai suoi inviati diplomatici nel 1606 e nel 1611 perché ne facessero dono all'arciduca d'Austria Mattia d'Asburgo e al margravio di Brandeburgo Giovanni Sigismondo¹²². Così pure quelli inviati allo stesso Roe nel corso della sua

ad Agra del 22/10/1614. Cfr. *Letters EIC*, II, p. 138, n. 170: «This Mr. Edwards aforesaid brings with him a letter with other great presents from our King's Majesty's own hand for the Mogul [...] The presents are [...] a vest royal for the king himself with the pictures of our king and queen; also he brings one picture that we think will content him above all, which is the picture of Tamberlaine, from whence he derives himself, besides many other fit things». Sul ritratto di Smith, cfr. la lettera al medesimo di Edwards da Amadavaz del 26/12/1614. *Ibid.*, p. 246, n. 219: «I presented the Mogul with your Worship's picture, which he esteemed so well for the workmanship that the day after he sent for all his painters in public to see the same, who did admire it and confessed that none of them could anything near imitate the same which makes him prize it above all the rest, and esteems it for a jewel». Ne scrive a Smith anche Thomas Kerridge da Ajmer il 26/3/1614. *Letters EIC*, III, pp. 90-92, n. 274. La consegna del ritratto del re è invece annunciata da Edwards da Ajmer alla East India Company il 26/2/1615. *Ibid.*, p. 15, n. 252 (2). Kerridge ricorda questo stesso fatto alla Compagnia in una lettera da Ajmer del 20/3/1614, aggiungendo che il ritratto di Giacomo I era accompagnato da quelli della moglie e della figlia Elisabetta e che tutti piacquero a Jahangir «exceedingly for the workmanship». *Ibid.*, p. 63, n. 270. Simile la relazione di Thomas Mitford, s.l., alla East India Company del 25/3/1615. *Ibid.*, p. 85, n. 273. Sulla consegna dei ritratti da parte di Edwards, cfr. SOWERBY 2016, p. 131.

¹²¹ Thomas Roe da Ajmer all'ufficio della East India Company a Surat il 15/10/1616, in *Letters EIC*, IV, pp. 206-207, n. 404: «A Note of such things as I desire for Presents and to content the King and Prince [...] The picture of Venus and a Satyr [...] The picture of the fair lady; the King's picture».

¹²² All'arciduca d'Austria furono consegnati una versione a figura intera del famoso ritratto ufficiale di Giacomo I opera di Jean de Critz assieme a due altri della regina Anna

ambasciata a Costantinopoli del 1621-1625, perché ne adornasse la locale sede diplomatica¹²³.

Grazie a due diverse miniature moghul, possiamo farci a ogni modo un'idea precisa di uno dei ritratti di Giacomo I posseduti da Jahangir. La più famosa di queste miniature è quella, conservata presso la Freer Gallery of Art dello Smithsonian Museum, con Jahangir seduto su una clessidra nell'atto di preferire un sufi ai re (fig. 49)¹²⁴. In essa si riconosce perfettamente Giacomo I in una derivazione del *Dulwich Portrait*, opera di Jean de Critz del 1605 circa, il più importante e il più riprodotto tra i ritratti ufficiali del re¹²⁵. Nella miniatura suddetta la figura del sovrano è tagliata a mezza coscia, parzialmente coperta da quella del pittore Bichitr rappresentato nell'angolo in basso a sinistra. Un'altra miniatura recentemente emersa sul mercato antiquario dimostra però che il ritratto di Giacomo I posseduto da Jahangir era a figura intera (fig. 49). Si tratta di una versione del ritratto di De Critz in cui il re si appoggia a un tavolo ricoperto da un ricco velluto scarlato, ma differenziata dalle altre dello stesso genere oggi conosciute per la posa del braccio sinistro, sollevato sul pomo della spada, e per alcuni elementi del costume¹²⁶.

Possiamo supporre che così come Jahangir desiderava possedere ritratti di sovrani di altri paesi, allo stesso modo ambisse anche a far giungere a

e del principe Henry Frederick dello stesso autore. Cfr. PURNELL - HINDS 1936, pp. 436-7. Il margravio ricevette ritratti di Giacomo, Anna ed Elisabetta Stuart opera di Marcus Gheeraerts. Cfr. HEARN 1995, pp. 129-30.

¹²³ *Ibid.*, pp. 134-5.

¹²⁴ Bichitr, *Jahangir preferisce un sufi ai re*, cit. *supra*, nota 117.

¹²⁵ Cfr. BEACH 1981, pp. 27, 30, 79, 168, cat. n. 17a.

¹²⁶ Bichitr (attr.), *Ritratto di Giacomo I (con iscrizione calligrafica firmata da Mir 'Ali)*, 1615-1618, acquerello e oro su carta, 34,2 × 20,6 cm, Christie's London, 25/10/2015, asta 10386 (*Art of the Islamic and Indian Worlds*), lotto n. 144. La copia del ritratto di Giacomo I da cui la miniatura dipende si distingue dalle altre conosciute anche per il vivace colore rosa delle brache rigonfie e del mantello ricamato poggiato sulla spalla destra del re e per l'introduzione di una gorgiera nell'abito al posto del consueto colletto di pizzo a due falde, elementi che parrebbero intesi a conferire a questa versione una particolare ricchezza e solennità. Benché nella miniatura manchi il tavolo di appoggio, la sua presenza nel prototipo è assicurata dalla posa innaturalmente sospesa e piegata del braccio destro. Non ci risulta al momento che esistano ritratti a stampa a figura intera di Giacomo I derivati dal *Dulwich Portrait*, in alcuna delle sue versioni. Questo corrobora l'ipotesi che la miniatura derivi da un dipinto.

questi la sua propria effigie. Un ritratto egli lo inviò ad Ibrahim Adil Shah II, sultano di Bijapur, attraverso i rappresentanti mandati da questi alla sua corte nel marzo del 1618, corredandolo con una iscrizione nella quale si insisteva sul legame tra l'effigie e l'effigiato e sulla capacità della prima di trasmettere la vera essenza del secondo. Un altro fu spedito a Muhammad Qutb Shah, Sultano di Golconda, nel maggio del 1619¹²⁷. E secondo una lettera di Edwards, Jahangir, entusiasta per il ritratto di Giacomo I ricevuto, avrebbe espresso la volontà di ricambiarlo con l'invio di uno suo proprio in Inghilterra: «I am much affected to your king, and will send him my letter and picture, and what else you shall advise me, may give him best content»¹²⁸. Secondo una lettera di Thomas Mitford, rappresentante della East India Company a Surat, fu però in effetti Thomas Kerridge, altro membro della Compagnia di stanza ad Ajmer, a suggerire all'imperatore che «his pictures would give good content» a re Giacomo¹²⁹.

Purtroppo non abbiamo alcuna certezza dell'invio di un ritratto ufficiale di Jahangir a Giacomo I. Nelle lettere del residente medico alla corte di Londra Amerigo Salvetti si trova un'inedita menzione del ritorno del «Cav.ro Tommaso Ro, che cinque, ò sei anni sono andò Ambasciatore per questi mercanti dell'Indie all'gran' Magor', dove dice d'havere stabilito buonissima amistà per il traffico e toltolo ai Portughesi». Qui si dice che Roe, «Ha condotto ai medesimi mercanti una nave con molta ricchezza et di circa m/600 [600.000] scudi, et à S.M.tà un' presente di quel Re di valuta di circa seimila scudi, cioè di due ricchissimi tapeti da tavola, broccati d'oro, et alcuni animali vivi di quei paesi, che saranno molto più grati del resto»¹³⁰. Nessun accenno a dipinti, quindi. Un ritratto di Jahangir, comunque, potrebbe essere giunto nella stessa occasione, ma non essere stato menzionato da Salvetti perché di scarso valore materiale rispetto ai doni succitati. Né si può escludere che un'effigie dell'imperatore possa essere giunta in seguito su una delle molte navi inglesi provenienti dall'India

¹²⁷ THACKSTON 1999, rispettivamente pp. 276 e 303. Cfr. OVERTON 2014, pp. 245-6. Sul primo ritratto cfr. anche FOLTZ 1996, p. 374 e BALABANLILAR 2020, p. 91.

¹²⁸ William Edwards da Ajmer alla East India Company a Londra il 26/2/1615, in *Letters EIC*, III, p. 15, n. 252 (2).

¹²⁹ Thomas Mitford, s.l., alla East India Company a Londra il 25/3/1615, *ibid.*, p. 85, n. 273. Giacomo I avrebbe invero desiderato un dono più cospicuo, «a young elephant», ciò a cui almeno a parole Jahangir sembrò acconsentire.

¹³⁰ Amerigo Salvetti da Londra a Curzio Picchena a Firenze il 4/10/1619 (*Inserito di Londra*), ASF, MP 4193, s.n.

cariche di pepe e d'indaco di cui il residente toscano fa fugace menzione nelle sue lettere al segretario granducale nella stessa filza di documenti¹³¹. D'altro canto l'assenza di testimonianze sull'esistenza di un tale dipinto nelle collezioni inglesi non è probante per escluderne l'arrivo in Inghilterra. Un ipotetico ritratto di Jahangir là giunto tra la fine del secondo decennio del Seicento e l'inizio del successivo potrebbe essere andato disperso con la dissoluzione delle collezioni reali al tempo del Commonwealth, oppure perduto in uno degli incendi che distrussero il palazzo reale di Whitehall nel 1691 e nel 1698¹³².

Possiamo immaginare che i ritratti inviati ai sultani di Bijapur e Golkonda fossero miniature. Ritratti in piccolo formato erano infatti perfettamente appropriati nell'ambito culturale persianizzante, dove la miniatura su carta era considerata la più nobile delle forme di rappresentazione artistica figurata¹³³. Da alcune miniature sembra di capire che occasionalmente dai laboratori di corte uscissero, per gli usi propri della corte stessa, anche ritratti di Jahangir o di suo padre Akbar sul modello di quelli di sovrani europei del tipo detto 'al balcone', conosciuti attraverso riproduzioni a stampa e forse anche tramite originali presentati come dono di-

¹³¹ Cfr. *supra*, nota 91.

¹³² Non si sono del resto conservati nelle collezioni reali inglesi neppure i ritratti ricevuti in dono da altri sovrani stranieri e testimoniati dai documenti. Per esempio, appaiono dispersi tutti quelli che i Medici inviarono in Inghilterra al tempo di Giacomo I. Cfr. AVERY - WATSON 1973; SOWERBY 2016, p. 131.

¹³³ Il ritratto dell'imperatore era riprodotto in più copie di piccolo e piccolissimo formato per essere donato come segno di favore a uno scelto numero di cortigiani che lo indossavano appeso alle vesti. Cfr. NATIF 2018, pp. 249-53; HALL GULBRANSEN 2020. La pratica del dono da parte del sovrano di piccole effigi di se stesso (usualmente limitate alla rappresentazione della testa e del busto e spesso indossabili) a cortigiani e sudditi quale segno di particolare affezione o di gratitudine per qualche servizio reso, trova un puntuale parallelo anche in Europa in Età Moderna. Il fenomeno assunse ampie proporzioni particolarmente alla corte inglese a partire dal tempo di Enrico VIII, ma è ampiamente diffuso anche in Italia, Francia, Spagna e in altri contesti geografici ancora. La bibliografia sul tema è molto vasta ed è cresciuta significativamente negli ultimi anni. Per un conciso riassunto degli attuali indirizzi della ricerca, cfr. RODRIGUEZ MARCO 2018. Cfr. anche FUMERTON 1986; COOMBS 1998; SCARISBRICK 2011; MACLEOD 2019. Si tratta a ogni modo di una pratica del tutto distinta da quella dello scambio di ritratti tra sovrani europei. Nella seconda i ritratti erano di solito in scala al vero e spesso a figura intera. Per questo cfr. la bibliografia citata *supra*, nota 103.

plomatico (fig. 46)¹³⁴. Questi dipinti erano di dimensioni maggiori rispetto alle comuni miniature ma comunque non molto imponenti, ed erano racchiusi in cornici per poter essere appesi alle pareti e spostati e mostrati secondo le occasioni con facilità. Forse di questo tipo era un ritratto di se stesso che il giovane principe Salim aveva donato, ben prima di salire al trono col nome di Jahangir, ai padri della Compagnia di Gesù e che nel 1597, secondo il padre Jerónimo Xavier, era esposto appeso sopra il presepe nella chiesa di Lahore¹³⁵.

Jahangir, tuttavia, deve essere giunto a un certo punto alla conclusione che non era appropriato destinare prodotti artistici come questi a riceventi europei di alto rango, adusi a un tipo di ritratto di formato tanto maggiore. Le miniature potevano essere doni adatti per i rappresentanti dei sovrani, come Roe e Terry, che ne ricevettero infatti alcune da Jahangir¹³⁶. L'invio di un dipinto come la versione del *Dulwich Portrait* già ricordata non poteva, verosimilmente, essere contraccambiato con una miniatura e neppure con uno dei ritratti all'europea di piccolo formato cui abbiamo accennato. Si può allora supporre che l'imperatore abbia ritenuto opportuno, per le esigenze della comunicazione diplomatica, dotarsi di un tipo di ritratto con caratteristiche materiali e iconografiche analoghe a quelle dei grandi ritratti reali europei.

Sul piano delle dimensioni un ritratto adatto agli scopi sopra indicati doveva essere grande abbastanza da consentire la rappresentazione dell'imperatore a figura intera e in scala per lo meno al vero. Sul piano iconografico la rappresentazione doveva invece veicolare un'idea di sovranità che risultasse comprensibile per il pubblico europeo, senza tutta-

¹³⁴ Bishan Das (attr.), *Donna (Nur Jahan?) reggente un ritratto di Jahangir*, 1627, cit. *supra*, nota 70; b) Hashim and Abu'l Hasan, *Ritratto di Jahangir reggente un ritratto di suo padre Akbar*, cit. *ivi*; *Jahangir riceve il principe Khurram al suo ritorno dalla campagna del Mewar* (19 febbraio 1615), 1656-1657, acquerello e oro su carta, 30,4 × 20,1 cm, RL, cat. 1005025.f, 1656-1657, 58,6 × 36,8 cm, RL, cat. RCIN 1005025, *Pādshāhnāma*, c. 43b. Su questo genere di dipinti, cfr. in particolare LOSTY 2013; NATIF 2018, pp. 253-8. Cfr. anche *supra*, nota 70.

¹³⁵ BAILEY 1999, p. 123 (da BL, Add. 9854, f. 164b): «[...] a [mechanical] ape which squirted water from its eyes and mouth, and above it a bird which sang mysteriously [...] and a globe of the world supported on the backs of two elephants [...] and above this a large portrait of the King [Jahangir] which he sent us when he was a prince [...]». Cfr. anche ROY - SIMS-WILLIAMS 2018.

¹³⁶ Cfr. *supra*, p. 346 e nota 32.

via contraddire la visione del medesimo concetto propria dei Moghul. S, come *Me* e il ritratto un tempo conservato nel museo del Collegio Romano, se si ammette che essi fossero originali moghul (e che il ritratto romano non vada identificato con S), sembrano effettivamente rispondere a queste istanze. S è, forse non casualmente, molto simile in altezza alle versioni a figura intera del *Dulwich Portrait*, anche se la figura seduta è a una scala maggiore che in quelle, e maggiore del vero.

Certo, il ritratto contiene due elementi della rappresentazione che, seppure in modo molto diverso l'uno dall'altro, sarebbero risultati incongrui con l'idea di regalità di uno spettatore europeo. Il grande alone luminoso che cinge, come in molti suoi ritratti, il capo di Jahangir, in modo simile a quanto avviene con l'aureola per le raffigurazioni di Cristo e dei santi nella tradizione figurativa del cristianesimo¹³⁷, non sarebbe stata percepito in Europa come un elemento appropriato per un sovrano, né tanto meno compreso nel significato inteso dagli artisti moghul, che con esso davano forma visibile al titolo onorifico Nur ud-Din (Luce della Fede [musulmana]) autoattribuitosi dall'imperatore al momento della sua incoronazione¹³⁸. L'osservatore occidentale sarebbe pure rimasto spaesato dalla nudità

¹³⁷ Dal tempo di Akbar gli imperatori moghul fecero un uso politico alquanto spregiudicato delle iconografie sacre cristiane veicolate dai dipinti e soprattutto dalle fonti a stampa portate in India dai gesuiti, insistendo particolarmente nell'associazione tra loro stessi e Cristo. Cfr. AZFAR MOIN 2013-2014. Per rendere più evidente questa assimilazione la madre di Akbar fu definita «della statura di Maria», quella di Jahangir «la Maria della sua età». Cfr. ABŪ AL-FAẒL IBN MUBĀRAK 1873, p. 309. Come abbiamo già ricordato (cfr. *supra*, p. 373 e nota 109) Jahangir amò farsi rappresentare in associazione con le effigi di Cristo e/o della Vergine, e Shah Jahan si fece addirittura rappresentare al posto di Cristo in una iconografia modellata sulle coeve rappresentazioni europee della Santissima Trinità: Bichitr (attr.), *Shah Jahan e Asaf Khan*, 1650 circa, acquerello e oro su carta, montato su cartoncino, 36,9 × 25,3 cm, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., S1986.403. Cfr. AZFAR MOIN 2012, p. 232.

¹³⁸ Sulla simbologia solare dell'aureola nell'iconografia del tempo di Jahangir cfr. MALECKA 1999. Tanto nel mondo cristiano quanto in quello musulmano il sovrano derivava la sua autorità dalla divinità, ma non vi sono esempi dell'uso di un nimbo luminoso nella rappresentazione di sovrani dell'Europa occidentale o dei potentifici di Roma per segnalare questa speciale connessione, salvo sporadici casi influenzati dalle convenzioni iconografiche di Bisanzio e comunque non oltre l'età di Giustiniano. Nell'Età Moderna non sarebbe stato immaginabile rappresentare un principe o un papa, vivente o defunto, con un'aureola, a meno che non si trattasse di figure regolarmente canonizzate. Luigi XIV

dei piedi di Jahangir, inconcepibile in un ritratto reale europeo contemporaneo¹³⁹. Non a caso, proprio su questi elementi 'esotici' della rappresentazione si concentra Kircher nel descrivere l'aspetto dell'imperatore in udienza, cercando di darne un'interpretazione razionale¹⁴⁰.

La mano destra impugnante il globo dà forma visibile all'aspirazione di Jahangir al dominio sul mondo¹⁴¹, ma è un elemento identificativo della sovranità anche nei ritratti reali prodotti in Europa. Sarebbe stato quindi immediatamente comprensibile a un qualsiasi osservatore di quella parte del mondo nell'esatto significato desiderato dall'effigiato. Lo stesso può dirsi per la posa assisa su una preziosa seggiola con braccioli. Kircher illustrando l'iconografia del ritratto di Jahangir conservato a Roma sostiene che Akbar si era così mostrato nel suo primo incontro con il padre gesuita Acquaviva e che tuttavia l'imperatore riceveva i visitatori anche in altre e diverse attitudini¹⁴². In effetti, in occasione di grandi udienze pubbliche

adotterà una simbologia solare nella definizione retorica della sua azione di governo e l'emblema della testa di Apollo circondata dai raggi solari è pertanto onnipresente nella decorazione di edifici e oggetti realizzati durante il suo regno. Tuttavia esistono solo due raffigurazioni del dio del sole con il capo circondato da un alone luminoso e con le fattezze di Luigi XIV. Si tratta di miniature su carta di Louis Werner (Versailles, Musée du Château de Versailles, INV. DESS 815, 816), parte di una piccola serie rappresentante il re come Apollo in due episodi del suo mito e la regina Maria Teresa come Diana al Bagno (INV. DESS 817). Cfr. SALMON 2006, p. 16. Per le loro caratteristiche simili rappresentazioni erano evidentemente riservate a una circolazione interna alla corte e non pensate per una diffusione a livello ufficiale, tantomeno in un contesto internazionale. Di un nimbo luminoso attorno al capo del sovrano non c'è traccia in alcun altro ritratto realistico di Luigi XIV a noi noto.

¹³⁹ Quest'ultimo era apparentemente un elemento realistico del costume di Jahangir, che è sempre rappresentato scalzo sia quando è seduto sia quando è in piedi, tranne quando cammina su suolo non coperto da tappeti.

¹⁴⁰ Nella *China Illustrata*, alludendo probabilmente alla presenza di un'aureola nel ritratto del Gran Mogol da lui pubblicato, Kircher scrive che l'imperatore «risplendeva come una divinità» per via dell'oro, delle perle e delle pietre preziose che ornavano il suo «diadema». L'effetto straniante dell'aureola nel ritratto può aver indotto l'autore dell'incisione pubblicata da Meyssens a intitolare il ritratto «Mogorum Rex a subditis tanquam Deus adoratus».

¹⁴¹ Cfr. *supra*, nota 112.

¹⁴² KIRCHER 1667, p. 71: «Non tamen semper hoc habitu, se pro diversitate personarum ad solium suum admissarum, alio et alio habitu se exhibere solebat. Cum P. Rudolpho

Jahangir non si sarebbe mostrato seduto come in S ma piuttosto accovacciato con le gambe incrociate tra i cuscini del trono, secondo l'uso orientale. Rappresentazioni di Jahangir seduto in udienza ristretta non sono rare nelle miniature moghul, anche se in queste egli siede su divani con grandi cuscini cilindrici e non su seggiole con spalliera e braccioli (fig. 45). In ogni caso era il modo di presentarsi, tra quelli consueti all'imperatore, che più facilmente poteva essere riconosciuto da osservatori europei come appropriato per un grande sovrano¹⁴³.

Alla corte moghul erano note rappresentazioni di Cristo in atto di sorreggere il globo, anche seduto in trono in maestà, e certamente quest'iconografia sacra potrebbe essere stata tenuta in considerazione dall'imperatore¹⁴⁴. In passato è stata inoltre individuata una singolare tangenza icono-

Aquaviva ad se adire concederet, in solita eum majestate comparuisse scribit nobis Societatis nostrae historicus P. Daniel Bartholus».

¹⁴³ Nelle miniature coeve troviamo Jahangir in diversi contesti: o seduto all'orientale in una darbar, o seduto all'europea, o seduto a terra nel suo harem, sempre con persone intorno. Rappresentazione di lui da solo sono in ritratti tagliati alla vita o alle spalle, oppure a figura intera e in piedi. A partire da Shah Jahan avremo anche una rappresentazione del sovrano isolato in ginocchio su un tappeto, mentre la rappresentazione seduta al modo occidentale si fa più rara. Sotto questo imperatore abbiamo però una ripresa quasi puntuale dello schema iconografico di S (in controparte) in una miniatura oggi parte di un album conservato a Oxford (Bodleian Library, Ms. Douce Or.a.1, c. 9, c. 1637). Cfr. ARNOLD - WILKINSON 1936, I, p. 35; SCHWARTZBERG 1992, p. 409; LEACH 1995, I, pp. 419-21; KOCH 1998, p. 39; WRIGHT 2008, pp. 142, 146, 418; RAMASWAMY 2014, p. 86. Rispetto a S le differenze più significative sono la foggia del trono, il fatto che il sovrano sia calzato e con i piedi poggiati su un piccolo poggolo, e la presenza di una lancia nella mano non impegnata dal globo. Il nimbo solare è qui meno evidente che in S ed è rappresentato in modo tale da non permettere di stabilire chiaramente se si tratti di un alone luminoso emanato dal volto del sovrano o di una decorazione dello schienale d'oro del trono. Quest'ultimo, per altro, ricorre identico in almeno due distinte miniature moghul rappresentanti Cristo *Salvator Mundi* sulla base di un prototipo europeo non identificato, una delle quali è conservata nello stesso album della miniatura sopra discussa (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce Or.a.1, f. 44, c. 1630), l'altra a Zurigo, Rietberg Museum, RVI 1830, Murad, ca. 1630-40). Cfr. ETTINGHAUSEN 1963, pp. 388-9; KOCH 1988; BAILEY 1999, pp. 121, 136; JUNEJA 2009, pp. 246-7; RAMASWAMY 2014, pp. 39 e 40. Singolarmente non è stata sinora mai istituita alcuna associazione tra l'iconografia di questa rappresentazione di Shah Jahan e quella di S se non per la presenza del globo.

¹⁴⁴ Una figura dipinta del *Salvator Mundi*, tagliata al busto, è raffigurata, come detto, in

grafica e di significato nella rappresentazione del globo nei ritratti ufficiali di Jahangir e della regina Elisabetta I¹⁴⁵, primo sovrano d'Inghilterra a entrare in contatto diplomatico con un imperatore moghul attraverso l'invio di una richiesta di privilegi per i mercanti della sua nazione¹⁴⁶. La regina è stata in effetti più volte raffigurata con il globo in mano, e sebbene sembri improbabile che un suo ritratto di grandi dimensioni abbia raggiunto l'India, i Moghul potevano comunque averne visto un'effigie attraverso stampe o miniature portate dai mercanti inglesi¹⁴⁷.

Sempre attraverso le stampe Jahangir avrebbe potuto vedere immagini di sovrani seduti in trono, con o senza il globo e altre insegne della regalità. Così appaiono i re europei contemporanei nei loro ritratti in incisione. Limitandoci alle sole rappresentazioni dei sovrani di Spagna e Inghilterra possiamo citare un ritratto di Filippo II in udienza, inciso da Antonio Tempesta nel 1612¹⁴⁸, in cui i piedi del re, seduto in seggiola, poggiano su un rigido cuscino, mentre una mano poggia quietamente distesa sul bracciolo, in modo simile a quanto visibile in S, e uno di Giacomo I seduto in trono con indosso le insegne del regno d'Inghilterra, stampato nel 1616¹⁴⁹. Non si può affermare con sicurezza che queste particolari stampe abbiano raggiunto l'India di Jahangir ed esercitato un'influenza diretta sull'iconografia di S, ma l'imperatore avrebbe potuto essere informato sul modo consueto dei monarchi europei di mostrarsi in maestà anche attraverso conversazioni con i padri gesuiti presenti alla sua corte. Le forme della regalità occidentale erano trasmesse anche dalle figure di sovrani in opere a stampa utilizzate dai gesuiti a fini di evangelizzazione, come le *Evangelicae Historiae Imagines*, le cui illustrazioni furono oggetto di riprese puntuali da parte degli artisti moghul del tempo di Akbar in un manoscritto intitolato *Mir'āt al-quds* (fig. 50a)¹⁵⁰, e la *Bibbia* Sisto-Clementina, riccamente

scene di darbar. Cfr. *supra*, p. 373 e nota 109. Gli artisti moghul riprodussero inoltre più volte una figura di Cristo seduto in trono col globo riprendendola da un prototipo europeo pittorico o calcografico non ancora chiaramente identificato. Cfr. *supra*, nota 143.

¹⁴⁵ Cfr. RAMASWAMY 2007, p. 760; DEMPSEY 2010.

¹⁴⁶ Cfr. DAS 2011.

¹⁴⁷ La questione è affrontata ampiamente in RAMASWAMY 2014, cui si rimanda anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

¹⁴⁸ Un esemplare di quest'incisione è NGA, cat. 1986.50-146.

¹⁴⁹ BISHOP 1616.

¹⁵⁰ Il manoscritto fu realizzato in due copie destinate ad Akbar e al principe Salim, futuro Jahangir. Della prima copia si conservano solo pochi fogli illustrati, assai danneggiati, nel

illustrata in molte delle sue edizioni a partire dal 1603 (fig. 50b). Inoltre Jahangir e, verosimilmente, i suoi artisti avranno visto i sigilli reali apposti alle lettere inviate dalla regina Elisabetta I, da Filippo II e da Giacomo I, recanti tutti l'immagine del sovrano in trono con corona, scettro e globo (fig. 50c-e).

9. Conclusioni

Crediamo che questo contributo abbia fatto emergere alcune importanti novità. Il ritratto di un «re di Mogor» già conservato a Palazzo Pitti e agli Uffizi non era una generica rappresentazione di un sovrano orientale ma un vero ritratto di Jahangir, e non era, con ogni probabilità, un dipinto europeo ma un originale indiano. Il ritratto era un gemello, con minime varianti, di uno del medesimo sovrano emerso sul mercato antiquario qualche decennio fa e recentemente divenuto oggetto di grande interesse per gli studi sulla pittura moghul e sui rapporti tra India e Occidente nei secoli XVI e XVII. Siamo quindi in presenza di multipli di uno stesso tipo ritrattistico (due, o tre se il dipinto tuttora conservato non è lo stesso che si trovava un tempo nel Collegio Romano), tutti provenienti dagli *atelier* imperiali moghul, e con dimensioni e caratteristiche tecniche e iconografiche che denunciano una forte influenza della ritrattistica reale europea. Ciò, unito al fatto che uno di questi dipinti era giunto in un palazzo reale europeo entro il 1638, in anni quindi assai vicini a quelli del regno di Jahangir, suggerisce che i dipinti di questa tipologia possano essere stati utilizzati e forse persino concepiti come doni da offrire a sovrani occidentali¹⁵¹. In questa luce, anche il ritratto che si trovava nel museo della Compagnia di Gesù può essere assimilato a un dono diplomatico, sia che esso fosse stato originariamente indirizzato al papa in persona sia che fos-

Museo di Lahore (M-645/Ms. 46). Cfr. BAILEY 1997; STRONGE 2002, p. 105. La seconda è invece conservata integralmente al Museum of Art di Cleveland (CMA, cat. n. 2005.145). Il principale referente iconografico di entrambe è NADAL 1593. Cfr. MOURA CARVALHO 2012 e LEFÈVRE 2012b, pp. 131-7.

¹⁵¹ È probabile che almeno un esemplare di questa tipologia ritrattistica sia stato tenuto in una residenza imperiale con funzioni di rappresentanza e celebrazione locali. Questo potrebbe essere il caso di S, la cui storia collezionistica è, come detto, praticamente sconosciuta. Sul carattere dell'iscrizione di S, che sembra presupporre un pubblico interno, cfr. *supra*, nota 70.

se invece stato donato proprio ai gesuiti, che potevano essere percepiti nell'India del tempo, in virtù della loro massiccia e importante presenza nell'area, alla stregua di una 'nazione' o come rappresentanti permanenti della Chiesa di Roma¹⁵².

Rimangono indubbiamente, come si è più volte ribadito, molte incertezze, che si spera però potranno essere almeno in parte sciolte dalla scoperta di nuovi documenti o dal collegamento in forme nuove di quelli esistenti. Non si esclude ad esempio che altra documentazione sul dipinto fiorentino, anche anteriore alla menzione dell'inventario del 1638, possa emergere da ulteriori ricerche negli archivi toscani. Inoltre ci auguriamo che sia un giorno possibile fare più luce sulla storia e sulle vicende del grande ritratto di Jahangir passato in asta da Sotheby's e Bonhams, l'unico della serie ancora esistente.

Sigle e Abbreviazioni

ASF - Archivio di Stato di Firenze

BL - The British Library, Londra

BM - The British Museum, Londra

BNCF - Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

BSAP - Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek, Monaco di Baviera

BU - Biblioteca degli Uffizi, Firenze

CBL - Chester Beatty Library, Dublino

CMA - The Cleveland Museum of Art, Cleveland, OH

CRS - *Corporazioni Religiose Soppresse sotto il Governo Francese*

FGA - Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

GDS - Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, Firenze

GM - *Guardaroba Medicea*

GU - Galleria degli Uffizi, Firenze

Letters EIC - Letters Received by the East India Company from its Servants in the

¹⁵² Secondo Félix Feuillet de Conches il cosiddetto Album Barberini, contenente miniature finite e incompiute del tempo di Jahangir e di Shah Jahan, sarebbe stato spedito in dono a papa Urbano VIII da Shah Jahan stesso. Cfr. FEUILLET DE CONCHES 1856. Contra KURZ 1967, che ritiene, forse più plausibilmente, che l'album sia stato acquistato privatamente in India da un viaggiatore europeo e sia poi giunto in qualche modo ai Barberini.

East, I (1602-1613), ed. by F.Ch. Danvers, London 1896; II (1613-1615), ed. by W. Foster, London 1897; III (1615), ed. by W. Foster, London 1899; IV (1616), ed. by W. Foster, London 1900.

MF - *Miscellanea Finanze*

MG - Musée Guimet, Parigi

MM - *Miscellanea Medicea*

MP - *Mediceo del Principato*

NGA - National Gallery of Art, Washington, D.C.

ON - Österreichische Nationalbibliothek, Vienna

RL - The Royal Library at Windsor Castle

Bibliografia

ABŪ AL-FAẒL IBN MUBĀRAK 1873: ABŪ AL-FAẒL IBN MUBĀRAK, *A'in-i Akbari*, transl. by H. Blochmann, 2 voll., Calcutta 1873.

ALAM - SUBRAHMANYAM 2009: M. ALAM, S. SUBRAHMANYAM, *Frank Disputations: Catholics and Muslims in the Court of Jahangir (1608-11)*, «Indian Economic and Social History Review», 46/4, 2009, pp. 457-511.

ALMAGIÀ 1956: R. ALMAGIÀ, *Giovan Battista e Gerolamo Vecchiotti, viaggiatori in Oriente*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della classe di Scienze morali, storiche e filologiche», 8/11, 1956, pp. 313-50.

ARNOLD - WILKINSON 1936: T.W. ARNOLD, J.V.S. WILKINSON, *The Library of Chester A. Beatty: A Catalogue of the Indian Miniatures*, 3 voll., London 1936.

AVERY - WATSON 1973: C. AVERY, K. WATSON, *Medici and Stuart: A Grand Ducal Gift of 'Giovanni Bologna' Bronzes for Henry Prince of Wales (1612)*, «The Burlington Magazine», 115, 845, 1973, pp. 493-537.

AZFAR MOIN 2012: A. AZFAR MOIN, *The Millennial Sovereign: Sacred Kingship and Sainthood in Islam*, New York 2012.

AZFAR MOIN 2013-2014: A. AZFAR MOIN, *Akbar's "Jesus" and Marlowe's "Tamburlaine": Strange Parallels of Early Modern Sacredness*, «Fragments», 3, 2013-2104; online: <<https://quod.lib.umich.edu/f/frag/9772151.0003.001/-akbar-s-jesus-and-marlowes-tamburlaine-strange-parallels?rgn=main;view=fulltext#N9-ptr1>>.

BAILEY 1997: G.A. BAILEY, *The Lahore Mir'āt al-Quds and the Impact of Jesuit Theatre on Mughal Painting*, «South Asian Studies» (n.s., *Special Number in Celebration of the 50th Anniversary of the Independence of India, Pakistan and Sri Lanka*), 13, 1997, pp. 95-108.

BAILEY 1998: G.A. BAILEY, *The Indian Conquest of Catholic Art: The Mughals, the Jesuits, and Imperial Mural Painting*, «Art Journal», 57/1, 1998, pp. 24-30.

- BAILEY 1999: G.A. BAILEY, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto 1999.
- BALABANLILAR 2020: L. BALABANLILAR, *The Emperor Jahangir: Power and Kingship in Mughal India*, London 2020.
- BALDINI GIUSTI 1980: L. BALDINI GIUSTI, *Una 'casa da granduca' sulla collina di Boboli*, «Antichità viva», 19, 1980, pp. 37-46.
- BALDINI GIUSTI 2000: L. BALDINI GIUSTI, *Gli ampliamenti del Palazzo: progetti e realizzazioni*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 2000, pp. 76-86.
- BAROCCHI 1982: P. BAROCCHI, *La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, 12/4, 1982, pp. 1411-523.
- BAROCCHI - GAETA BERTELÀ 1986: P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Per una storia visiva della Galleria fiorentina: il catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, 16/4, 1986, pp. 1117-27, 1129-95, 1197-230.
- BAROCCHI - BERTELÀ 2005: P. BAROCCHI, G. BERTELÀ, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, II, *Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere, 1621-1666*, Firenze 2005.
- BEACH 1981: M.C. BEACH, *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court*, Washington, D.C. 1981.
- BENCIVENNI 1779: G. BENCIVENNI già Pelli, *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze*, 2 voll., Firenze 1779.
- BERNIER 1914: F. BERNIER, *Travels in the Moghul Empire A.D. 1656-1668*, ed. by V. Smith, transl. by A. Constable, London 1914.
- BERTELLI 2002: S. BERTELLI, *Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia*, in *La Corte di Toscana dai Medici ai Lorena. Atti delle giornate di studio* (Firenze, 15-16 dicembre 1997), a cura di A. Bellinazzi, A. Contini, Roma 2002, pp. 11-109.
- BERTI 1980: L. BERTI, *Profilo di Storia degli Uffizi*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, Firenze 1980, pp. 21-47.
- BEUSTERIEN 2020: J. BEUSTERIEN, *Transoceanic Animals as Spectacle in Early Modern Spain*, Amsterdam 2020.
- BIANCHI 2012: M. BIANCHI, *Storia della longitudine. Il contributo di Galileo alla sua determinazione*, Verona 2012.
- BILLINGS 2005: T. BILLINGS, "The Emperor of China His Letter to Queen Elizabeth", in *A Manuscript Miscellany*, 2005; online: http://wayback.archive-it.org/2873/20140919194524/http://www.folger.edu/html/folger_institute/mm/EssayTB.html.
- BISHOP 1616: J. BISHOP, *The Workes of James, King of Great Britaine, France and Ireland, published by James Bishop of Winton*, London 1616.

- BOCCHI - CINELLI 1677: F. BOCCHI, G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura di scultura di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute*, Firenze 1677.
- BOCCI PACINI - PETRONE 1994: P. BOCCI PACINI, F. PETRONE, *Per una storia visiva della Galleria Fiorentina: Il catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, 24/1, 1994, pp. 397-437.
- BONHAMS 2011: *An Important Life-Size Mughal Painting of the Emperor Jahangir*, in *Bonhams. Islamic and Indian Art* (catalogo dell'asta, Londra, New Bond Street, 5 aprile 2011), London 2011, lotto 322.
- BRANFOOT 2018: C. BRANFOOT, *Introduction. Portraiture in South Asia*, in *Portraiture in South Asia since the Mughals. Art, Representation and History*, ed. by C. Branfoot, London-New York 2018, pp. 1-32.
- BUONANNI 1709: F. BUONANNI, *Musaeum Kircherianum sive Musaeum a p. Athanasio Kircher in Collegio Romano Societatis Jesu jam pridem inceptum nuper restitutum, auctum, descriptum, & iconibus illustratum*, Romae 1709.
- CAGNINI et al. 2011: A. CAGNINI et al., *Il Porcellino di Pietro Tacca: vicende storiche e problematiche di restauro della base originale*, «OPD Restauro», 23, 2011, pp. 58-81.
- CANBY 1994: *Humayun's Garden Party: Princes of the House of Timur and Early Mughal Painting*, ed. by S.R. Canby, Bombay 1994.
- CARALI 1936a: P.P. CARALI, *Fakhr ad-din II, principe del Libano e la corte di Toscana*, I, Roma 1936.
- CARALI 1936b: P.P. CARALI, *Lettera di Sagad II imperatore di Etiopia a Cosimo II Granduca di Toscana (1816) [sic]*, «Annali del R. Istituto Superiore Orientale di Napoli», VIII, 1936, pp. 105-10.
- CASARI 2020: M. CASARI, s.v. *Vecchietti, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 98, Roma 2020; online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-vecchietti_%28Dizionario-Biografico%29/>.
- CECCHI 1978: A. CECCHI, *Ritratto del cardinale Ippolito dei Medici vestito all'ungherese*, in *Tiziano nelle gallerie fiorentine*, a cura di M. Gregori, Firenze 1978, p. 36.
- CHAKRABARTI 1979: P.N. CHAKRABARTI, *Myth of the Date of Establishment of the First English Factory (1613) and its Baneful Effect on Mughal Economy*, «Proceedings of the Indian History Congress», 40, 1979, pp. 487-90.
- CHANDRA 1949: M. CHANDRA, *The Technique of Mughal Painting*, Lucknow 1949.
- CHEHAB 1994: H. CHEHAB, *Reconstructing the Medici Portrait of Fakhr al-Din al-Ma'ani*, «Muqarnas», 11, 1994, pp. 117-24.

- CHIARINI 1983a: M. CHIARINI, *Cosimo III e la riunione delle raccolte di famiglia (1670-1723)*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 settembre 1982-31 gennaio 1983), a cura di L. Berti, Firenze 1983, pp. 50-3.
- CHIARINI 1983b: M. CHIARINI, *Il granduca Cosimo III dei Medici e il suo contributo alle collezioni fiorentine*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), 2 voll., a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, I, pp. 319-29.
- CHIARINI 2000: *Cosimo III e la riunione delle collezioni di famiglia*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 2000, pp. 146-9.
- CHIDA-RAZVI 2016: M. CHIDA-RAZVI, *A Sultan before the Padshah? Questioning the Identification of the Turbaned Figure in Jahangir Preferring a Sufi Shaykh, to Kings*, in *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond. From the Fatimids to the Mughals. Studies presented to Doris Behrens-Abouseif*, ed. by A. Ohta, J. M. Rogers, R. Wade Haddon, London 2016, pp. 205-14.
- CIMINO 1988: R.M. CIMINO, *Un Missionario italiano alla corte dei «Mogor»: il Padre Francesco Corsi. Una sua lettera inedita*, in *Civiltà indiana ed impatto europeo nei secoli XVI-XVIII. L'apporto dei viaggiatori e missionari italiani*, a cura di E. Fasana, G. Sorge, Milano 1988, pp. 201-22.
- COLLE 1997: E. COLLE, *I mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici (1537-1737)*, Firenze 1997.
- CONTI 1984: A. CONTI, *La stanza da letto di Cosimo III*, «Itinerari», 3, 1984, pp. 63-85.
- COOMBS 1998: K. COOMBS, *The Portrait Miniature in England*, London 1998.
- CRILL - JARIWALA 2010: *The Indian Portrait, 1560-1860*. Catalogo della mostra (Londra, National Portrait Gallery, 11 marzo-20 giugno 2010), ed. by R. Crill, K. Jariwala, London 2010.
- CUFFARO 2010: R. CUFFARO, *Fakhr ad-dīn II alla corte dei Medici (1613-1615). Collezionismo, architettura e ars topiaria tra Firenze e Beirut*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 37, 2010, pp. 209-17.
- DAS 2011: N. DAS, *Elizabeth and India*, in *The Foreign Relations of Elizabeth I*, ed. by C. Beem, New York 2011, pp. 201-28.
- DAVIS 2000: N.Z. DAVIS, *The Gift in Seventeenth Century France*, Madison-Oxford 2000.
- DE SEPIBUS 1678: G. DE SEPIBUS, *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum celeberrimum*, Amstelodami 1678.
- DEI 1995: A. DEI, *Introduzione*, in F. SASSETTI, *Lettere dall'India (1583-1588)*, Roma 1995, pp. 7-26.
- DEL BRUNO 1689: R. DEL BRUNO, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Firenze 1689.

- DEMPSEY 2010: C. DEMPSEY, *Allegory and the Imperial Image: A Comparative Study of the Allegorical Portraits of The Mughal Emperor Jahangir (1569-1627) and Queen Elizabeth I of England (1533-1603)*, MA Thesis in Art History, University College Dublin, School of Art History and Cultural Policy, 2010.
- DI SALVO 2001: S. DI SALVO, *La scomparsa delle tele con i 'Novissimi', capolavoro di Giuseppe Nicola Nasini*, «Amiata. Storia e territorio», XII, 36, 2001, pp. 22-35.
- DONAZZOLLO 1932: P. DONAZZOLO, *Gerolamo Vecchietti e la sua Peregrinazione d'Oriente*, «Rivista di Geografia», 12, 1932, pp. 391-7.
- ETTINGHAUSEN 1963: R. ETTINGHAUSEN, *New Pictorial Evidence of Catholic Missionary Activity in Mughal India (Early Seventeenth Century)*, in *Perennitas: Beiträge zur christlichen Archäologie und Kunst, zur Geschichte der Literatur, der Liturgie und des Mönchtums sowie zur Philologie des Rechts und zur politischen Philosophie*; P. Thomas Michels OSB, zum 70. Geburtstag, hrsg. von H. Rahner, E. von Severus, Münster 1963, pp. 385-96.
- FALK 1994: T. FALK, *The Written Record*, in *Humayun's Garden Party: Princes of the House of Timur and Early Mughal Paintings*, ed. by S.R. Canby, Bombay 1994, pp. 1-8.
- FERRETTI 1980: M. FERRETTI, *La forma del museo*, in *Capire l'Italia. I Musei*, Milano 1980, pp. 46-80.
- FEUILLET DE CONCHES 1856: F. FEUILLET DE CONCHES, *Les peintres européens en Chine et les peintres chinois*, «Revue Contemporaine», 25, 93, 1856, pp. 216-60.
- FILETI MAZZA - TOMASELLO 2008: M. FILETI MAZZA, B.M. TOMASELLO, *Da Antonio Cocchi a Giuseppe Pelli Bencivenni: pensiero e prassi in Galleria*, in *La Galleria rinnovata e accresciuta: gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, a cura di M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B.M. Tomasello, Firenze 2008.
- FILIPCZAK 2007: Z.Z. FILIPCZAK, *Rembrandt and the Body Language of Mughal Miniatures*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art», 58, 2007, pp. 162-87.
- FOLTZ 1996: R.C. FOLTZ, *Two Seventeenth Century Asian Travellers to Mughal India*, «Journal of the Royal Asiatic Society», 6/3, 1996, pp. 367-77.
- FORBERG 2016: C. FORBERG, *What Does the Emperor of India Look Like?*, in *The Indian Ocean in the Making of Early Modern India*, ed. by P. Malekandathil, New Delhi 2016, pp. 216-48.
- FORBERG 2017: C. FORBERG, *Copying the World's Emperor. Dinglinger's Great Moghul and the French Model of Absolute Power*, in *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, ed. by C. Forberg, P.W. Stockhammer, Heidelberg 2017, pp. 375-402.
- FORLANI CONTI et al. 1979: M. FORLANI CONTI et al., *Le mille stanze del Re. Firenze, Palazzo Pitti. Un organismo architettonico e le schede di catalogo*, «Bollettino d'Arte», 44/1, 1979, pp. 79-102.

- FOSSI 1975: *Taccuino di Alfonso, Giulio, Alfonso il Giovane Parigi*, a cura di M. Fossi, Firenze 1975.
- FRANKE 2014: H. FRANKE, *Emperors of Šūrat and Ma'nī: Jahangir and Shah Jahan as Temporal and Spiritual Rulers*, «Muqarnas», 31, 2014, pp. 123-49.
- FREDDOLINI 2020a: F. FREDDOLINI, *Eurasian Networks of "Pietre Dure": Francesco Paolsanti Indiano and His Early Seventeenth-Century Trade Between Florence and Goa*, in *Art, Mobility and Exchange in Early Modern Tuscany and Eurasia*, ed. by F. Freddolini, M. Musillo, New York 2020, pp. 146-66.
- FREDDOLINI 2020b: F. FREDDOLINI, *(Re)Imagining Asian Rulers in Athanasius Kircher's China Illustrata: The Agency of Interiors*, «RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review», 45/2, 2020, pp. 64-80.
- FUMERTON 1986: P. FUMERTON, "Secret" Arts: Elizabethan Miniatures and Sonnets, «Representations», 15, 1986, pp. 57-97.
- GIUSTI 1988: A. GIUSTI, *Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei granduchi*, Firenze 1988.
- GIUSTI 2008: A. GIUSTI, *Roman Inlay and Florentine Mosaics: The New Art of Pietre Dure*, in *Art of the Royal Court: Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 1 luglio-21 settembre 2008), ed. by W. Koeppe, New Haven-London 2018, pp. 12-27.
- GIUSTI - MAZZONI - PAMPALONI MARTELLI 1978: A.M. GIUSTI, P. MAZZONI, A. PAMPALONI MARTELLI, *Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze*, Firenze 1978.
- GOLDENBERG STOPPATO 2009: L. GOLDENBERG STOPPATO, *Proposte per Filippo Furini e documenti inediti per il figlio Francesco*, «Paragone. Arte», 60, 2009, pp. 3-24.
- GREGORI - BLASIO 1994: M. GREGORI, S. BLASIO, *Firenze nella pittura e nel disegno dal '300 al '700*, Cinisello Balsamo 1994.
- GUIDI BRUSCOLI 2017: F. GUIDI BRUSCOLI, *Tra commercio e diplomazia: mercanti fiorentini verso l'India alla ricerca di pietre orientali per la Cappella dei Principi di Firenze (1608-1611)*, «Archivio Storico Italiano», 175/4, 654, 2017, pp. 689-709.
- HALL GULBRANSEN 2020: K. HALL GULBRANSEN, *Jahāngīrī portrait shasts: Material-discursive practices and visuality at the Mughal court*, «Postmedieval», 11, 2020, pp. 68-79.
- HAMBYE 2001: E. HAMBYE, s.v. *Corsi, Francesco*, in *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, a cura di C.E. O'Neill, 4 voll., Comillas 2001, I, AA-Costa Rica, p. 969.
- HASKELL 1997: F. HASKELL, *L'arte e l'interpretazione del passato*, trad. di E. Zoratti, Torino 1997.
- HAYDON 2016: L.D. HAYDON, *Jahangir's paintings*, in *The East India Company*,

- 1600-1857: *Essays on Anglo-Indian connection*, ed. by W.A. Pettigrew, M. Gopalan, Oxford 2016, pp. 157-74.
- HAZART 1667: C. HAZART, *Kerckelycke historie van de gheheele wereldt, naemelyck van de voorgande*, Antverpia 1667.
- HEAL 1996: F. HEAL, *Reciprocity and Exchange in the Late Medieval Household*, in *Bodies and Discipline: Intersections of Literature and History in Fifteenth Century England*, ed. by B.A. Hanawalt and D. Wallace, Minneapolis 1996, pp. 179-98.
- HEARN 1995: *Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630*, ed. by K. Hearn, London 1995.
- HEIKAMP 1966: D. HEIKAMP, *La Medusa del Caravaggio e l'armatura dello Scia Abbas*, «Paragone», 17, 199, 1966, pp. 62-76.
- HEIKAMP 1969: D. HEIKAMP, *Le Musée des Offices au XVIIIe siècle. Un inventaire dessiné*, «L'Oeil», 169, 1969, pp. 2-12.
- HEIKAMP 1983: D. HEIKAMP, *La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), 2 voll., a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, Firenze 1983, II, pp. 461-541.
- HILLE 2018: C. HILLE, *Gems of Sacred Kingship: Faceting Anglo-Mughal Relations around 1600*, in *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, ed. by Ch. Göttler, M.M. Mochizuki, Leiden-Boston 2018, pp. 291-318.
- HUTTON 1887: J. HUTTON, *The Shirley Brothers*, «The Asiatic Quarterly Review», 4, 1887, pp. 118-41.
- IRCANI MENICHINI 2014: P. IRCANI MENICHINI, *Persiani a Pisa. Ser Anthony Shirley e Hossein Ali Bey ambasciatori alla "corte" pisana di Ferdinando I*, «Reality Magazine», 71, marzo 2014, pp. 40-1.
- JUNEJA 2009: M. JUNEJA, *Translating the Body into Image: The Body Politic and Visual Practice at the Mughal Court during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *The Body in India: Ritual, Transgression, Performativity*, ed. by A. Michaels, C. Wulff, Berlin 2009, pp. 243-66.
- KARL 2008: B. KARL, 'Galanterie di cose rare...'. *Filippo Sassetti's Indian Shopping List for the Medici Grand Duke Francesco and His Brother Cardinal Ferdinando*, «Itinerario», 32/3, 2008, pp. 23-41.
- KIRCHER 1667: A. KIRCHER, *Athanasii Kircheri e Soc. Jesu China monumentis, quà sacris quà profanis, nec non variis Naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata, auspiciis Leopoldi primi, Roman. Imper. Semper Augusti Munificentissimi Mecaenatis*, Amstelodami 1667.
- KOBAYASHI-SATO 2018: Y. KOBAYASHI-SATO, *The Value of Misinterpretation in Cultural Exchange: The Transfer of Christian Prints from the West to Japan*, in

- The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, ed. by Ch. Göttler, M.M. Mochizuki, Leiden-Boston 2018, pp. 215-40.
- KOCH 1982: E. KOCH, *The Influence of the Jesuit Mission on Symbolic Representations of the Mughal Emperors*, in *Islam in India: Studies and Commentaries*, ed. by C.W. Troll, New Delhi 1982, I, pp. 14-29.
- KOCH 1983: E. KOCH, *Jahangir and the Angels: Recently Discovered Wall Paintings under European Influence in the Fort of Lahore*, in *India and the West: Proceedings of a Seminar Dedicated to the Memory of Hermann Goetz*, ed. by J. Deppert, New Delhi 1983, pp. 173-95.
- KOCH 1987: E. KOCH, *Pietre Dure and Other Artistic Contacts between the Court of the Mughals and That of the Medici*, in *A Mirror of Princes: The Mughals and the Medici*, ed. by D. Jones, Bombay 1987, pp. 29-56.
- KOCH 1988: E. KOCH, *Shah Jahan and Orpheus: The Pietre Dure Decoration and the Programme of the Throne in the Hall of Public Audiences at the Red Fort of Delhi*, Graz 1988 (poi in EAD., *Mughal Art and Imperial Ideology: Collected Essays*, New Delhi 2001, pp. 61-129).
- KOCH 1991: E. KOCH, *Mughal Architecture: An Outline of Its History and Development (1526-1858)*, Munich 1991.
- KOCH 1997: E. KOCH, *The Hierarchical Principles of Shah-Jahani Painting*, in *King of the World: the Padshahnama. An Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*, ed. by M.C. Beach, E. Koch, W.M. Thackston, London-Washington, D.C. 1997, pp. 139-41.
- KOCH 1998: E. KOCH, *Dara-Shikoh Shooting Nilgais: Hunt and Landscape in Mughal Painting*, Washington, D.C. 1998.
- KOCH 2009: E. KOCH, *Jahangir as Francis Bacon's Ideal of the King as an Observer and Investigator of Nature*, «Journal of the Royal Asiatic Society», serie III, 19/3, 2009, pp. 293-338.
- KOCH 2012: E. KOCH, *The Symbolic Possession of the World: European Cartography in Mughal Allegory and History Painting*, «Journal of the Economic and Social History of the Orient», 55/2-3, 2012 (*Cultural Dialogue in South Asia and Beyond: Narratives, Images and Community (Sixteenth-Nineteenth Centuries)*, ed. by C. Lefèvre, I.G. Županov), pp. 547-80.
- KOCH 2014: E. KOCH, *Solomonic Angels in a Mughal Sky: The Wall Paintings of the Kala Burj at the Lahore Fort Revisited and Their Reception in Later South Asian and Qajar Art*, in *Spirits in Transcultural Skies*, ed. by N. Gutschow, K. Weiler, Heidelberg 2014, pp. 151-71.
- KOCH 2017: E. KOCH, *Visual Strategies of Imperial Self-Representation: The Windsor Pādshāhnāma Revisited*, «The Art Bulletin», 99/3, 2017, pp. 93-124.
- KOCH 2018: E. KOCH, *Jahangir as Publius Scipio Maior. The Commensurability of Mughal Political Portraiture*, in *Portraiture in South Asia since the Mughals*.

- Art, Representation and History*, ed. by C. Branfoot, London-New York 2018 pp. 73-97, tavv. 4-8.
- KRISHNA 1990: K. KRISHNA, *Problems of a Portrait of Jahangir in the Musée Guimet, Paris*, in *Chhavi: Golden Jubilee Volume*, Bharat Kala Bhavan, ed. by A. Krishna, Banaras 1990, pp. 392-4.
- KURZ 1967: O. KURZ, *A Volume of Mughal Drawings and Miniatures*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 30, 1967, pp. 251-71.
- LANGEDIJK 1971: K. LANGEDIJK, *A New Cigoli: The State Portrait of Cosimo I de' Medici, and a Suggestion Concerning the Cappella de' Principi*, «The Burlington Magazine», 113, 823, 1971, pp. 575-9.
- LEACH 1995: L.Y. LEACH, *Mughal and Other Paintings from the Chester Beatty Library*, 2 voll., London 1995.
- LEE - THOMPSON - DANIELS 1997: L.R. LEE, A. THOMPSON, e V.D. DANIELS, *Princes of the House of Timur: Conservation and Examination of an Early Mughal Painting*, «Studies in Conservation», 42/4, 1997, pp. 231-40.
- LEFÈVRE 2007: C. LEFÈVRE, *Recovering a Missing Voice from Mughal India: The Imperial Discourse of Jahāngīr (r. 1605-1627) in His Memoirs*, «Journal of the Economic and Social History of the Orient», 50/4, 2007, pp. 452-89.
- LEFÈVRE 2012a: C. LEFÈVRE, *Europe - Mughal India - Muslim Asia: Circulation of Political Ideas and Instruments in Early Modern Times*, in *Structures on the Move. Technologies of Governance in Transcultural Encounter*, ed. by A. Fluchter, S. Richter, Berlin 2012, pp. 131-7.
- LEFÈVRE 2012b: C. LEFÈVRE, *L'expérience des Moghols*, «Monde(s)», 2/2, 2012, pp. 79-86.
- LEFÈVRE 2014: C. LEFÈVRE, *Curiosité et pouvoir: les collections de l'empereur moghol Jahāngīr (r. 1605-1627)*, «Étude Épistémè», 26, 2014; online: <<http://episteme.reveus.org/341>>.
- LEVY PECK 1990: L. LEVY PECK, *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, London 1990.
- LOSTY 2013: J. LOSTY, *The Carpet at the Window: A European Motif in the Mughal Jharokha Portrait*, in *Indian Painting: Themes, History and Interpretations. Essays in Honour of B.N. Goswamy*, ed. by M. Sharma, P. Kaimal, Ahmedabad 2013, pp. 52-64.
- LUNSINGH SCHEURLEER 1980: P. LUNSINGH SCHEURLEER, *Mogol-miniaturen door Rembrandt nagetekend*, «De kroniek van het Rembrandthuis», 32/1, 1980, pp. 10-40.
- MACLEOD 2019: C. MACLEOD, *Elizabethan Treasures: Miniatures by Hilliard and Oliver*. Catalogo della mostra (Londra, National Portrait Gallery, 21 febbraio-19 maggio 2019), London 2019.

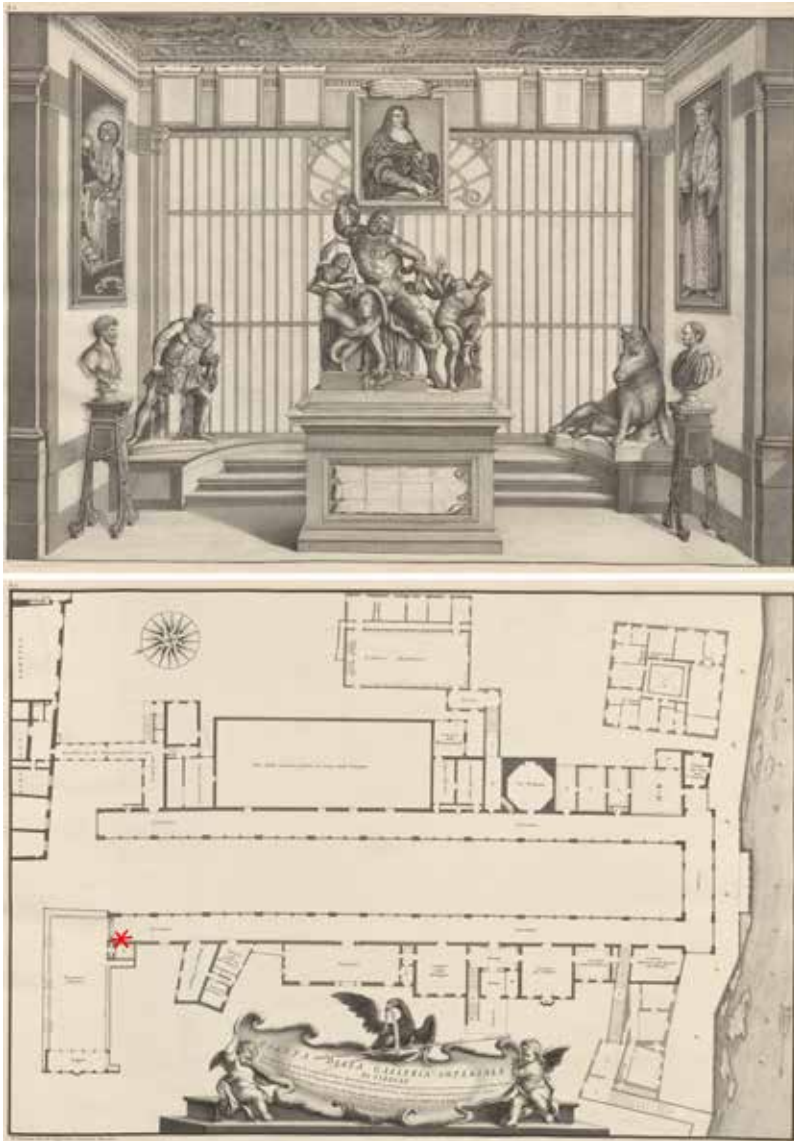
- MALECKA 1999: A. MALECKA, *Solar Symbolism of the Mughal Thrones. A Preliminary Note*, «Arts Asiatiques», 54/1, 1999, pp. 24-32.
- MARITI 1787: G. MARITI, *Istoria di Faccardino grand-emir dei Drusi*, Livorno 1787.
- MELION 2018: W.S. MELION, *Ut Pictura Lex: On Natural Law and the Global Reach of Christian Images*, in *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, ed. by Ch. Göttler, M.M. Mochizuki, Leiden-Boston 2018, pp. 149-86.
- MELONI TRKULJA 1980a: S. MELONI TRKULJA, *La Collezione Iconografica*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, Firenze 1980, pp. 601-2.
- MELONI TRKULJA 1980b: S. MELONI TRKULJA, *La Serie Aulica dei ritratti dei Medici*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, Firenze 1980, p. 700.
- MELONI TRKULJA 1983: S. MELONI TRKULJA, *Gli ultimi Medici attraverso i giornali di Guardaroba*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), 2 voll., a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, Firenze 1983, I, pp. 331-42.
- MITCHELL 2000: C.P. MITCHELL, *Sir Thomas Roe and the Mughal Empire*, Karachi 2000.
- MOCHIZUKI 2016: M.M. MOCHIZUKI, *Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction: The Salus Populi Romani Madonna in the World*, in *Sacred and Profane in Early Modern Art*, ed. by K. Hirakawa, Kyoto 2016, pp. 129-44.
- MONACI MORAN 2003: L. MONACI MORAN, *La sala dei Novissimi, già Salone del Trucco*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004), a cura di G. Capecchi, A. Fara, D. Heikamp, Firenze 2003, pp. 316-27.
- MONACI MORAN 2004: L. MONACI MORAN, *Giuseppe Nicola Nasini e la sesta Sala dell'Appartamento invernale del Granduca Cosimo III, detta dei Novissimi*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze 2004, pp. 53-63.
- MORTOFT 1925: F. MORTOFT, *His Book. Being His Travels Through France and Italy 1658-1659*, ed. by M. Letts, London 1925.
- MOSCO 1980: M. MOSCO, *La serie dei Generali portoghesi*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, Firenze 1980, p. 710.
- MOSCO 1983a: M. MOSCO, *Dalla Loggia alla galleria: l'antica galleria di Cosimo II a Palazzo Pitti*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 settembre 1982-31 gennaio 1983), a cura di L. Berti, Firenze 1983, pp. 31-2.
- MOSCO 1983b: M. MOSCO, *L'appartamento da inverno del granduca Ferdinando II (1610-1670)*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di*

- Palazzo Pitti. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 settembre 1982-31 gennaio 1983), a cura di L. Berti, Firenze 1983, pp. 33-6.
- MOURA CARVALHO 2012: P. MOURA CARVALHO, *Mir'āt al-quds (Mirror of Holiness): A Life of Christ for Emperor Akbar. A Commentary on Father Jerome Xavier's Text and the Miniatures of the Cleveland Museum of Art*, Acc. No. 2005. 145, with a translation and annotated transcription of the text by W.M. Thackston, Leiden 2012.
- MUSILLO 2020: M. MUSILLO, *The Chinese Fata Morgana of Cosimo III Medici: Giovanni Gherardini and the Portraits of Kangxi*, *Art, Mobility and Exchange in Early Modern Tuscany and Eurasia*, ed. by F. Freddolini, M. Musillo, New York 2020, pp. 167-86.
- NADAL 1593: J. NADAL, *Evangelicae historiae imagines, ex ordine Evangeliorum quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur in ordinem temporis vitae Christi digestae [...]* Superiorum permissu, Antverpiae 1593.
- NATIF 2018: M. NATIF, *Mughal Occidentalism. Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580-1630*, Leiden-Boston 2018.
- NIEUHOFF 1665; J. NIEUHOFF, *L'Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers l'Empereur de la Chine, ou Grand Cam De Tartarie, faite par les Srs. Pierre de Goyer, & Jacob de Keyser*, 2 voll., Amsterdam 1665.
- OVERTON 2014: K. OVERTON, *Vida de Jacques de Coutre. A Flemish Account of Bijapuri Visual Culture in the Shadow of Mughal Felicity*, in *In The Visual World of Muslim India: The Art, Culture and Society of the Deccan in the Early Modern Era*, ed. by L.E. Parodi, London 2014, pp. 233-64.
- PARODI - VERRI 2016: L.E. PARODI, G. VERRI, *Infrared Reflectography of the Mughal Painting Princes of the House of Timur (British Museum, 1913,0208,0.1)*, «Journal of Islamic Manuscripts», 7/1, 2016, pp. 36-65.
- PAYNE 1930: C.H. PAYNE, *Jahangir and the Jesuits*, London 1930.
- PETERSON 2018: J.F. PETERSON, *Translating the Sacred: The Peripatetic Print in the Florentine Codex, Mexico (1575-1577)*, in *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, ed. by Ch. Göttler, M.M. Mochizuki, Leiden-Boston 2018, pp. 187-214.
- PINDER WILSON 1976: R.H. PINDER WILSON, *Paintings from the Muslim Courts of India*. Catalogo della mostra (Londra, British Museum, 13 aprile-11 luglio 1976), London 1976.
- PRINZ 1980: W. PRINZ, *La serie Gioviana o la collezione dei ritratti degli uomini illustri*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, Firenze 1980, p. 603.
- PRINZ 1983: W. PRINZ, *La collezione degli autoritratti*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), 2 voll., a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, Firenze 1983, I, pp. 765-72.

- PURCHAS 1625: S. PURCHAS, *Hakluytus Posthumus, or, Purchas His Pilgrimes: Contayning a History of the World in Sea Voyages and Lande Travells by Englishmen and Others*, 4voll., London 1625.
- PURNELL - HINDS 1936: *Report on the Manuscripts of the Marquess of Downshire Preserved at Easthampstead Park, Berks. Volume II, Papers of William Trumbull the Elder, 1605-1610*, ed. by E.K. Purnell, A.B. Hinds, London 1936.
- RAMASWAMY 2007: S. RAMASWAMY, *Conceit of the Globe in Mughal Visual Practice*, «Comparative Studies in Society and History», 49/4, 2007, pp. 751-82.
- RAMASWAMY 2014: S. RAMASWAMY, *Going Global in Mughal India*; online: <sites.duke.edu/globalinmughalindia>.
- RICHARD 2005: F. RICHARD, *Les frères Vecchietti, diplomates, érudits et aventuriers*, in *The Republic of Letters and the Levant*, ed. by A. Hamilton, M.H. van den Boogert, B. Westerweel, Leiden 2005, pp. 11-26.
- RODRIGUEZ MARCO 2018: I. RODRIGUEZ MARCO, *Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato*, «Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII: Historia del Arte», 6, 2018, pp. 331-48.
- ROE 1619: T. ROE, *The Journal of Sir Thomas Roe, Ambassador from His Majesty King James the First of England, To Ichan Guire, the Mighty Emperor of India, Commonly Call'd the Great Mogul: Containing an Account of His Voyage to that Country, and His Observations There. Taken from His Own Original Manuscript*, London [1619].
- ROE - FOSTER 1899: T. ROE, *The Embassy of Sir Thomas Roe to the Court of the Great Mogul, 1615-1619: As Narrated in His Journal and Correspondence*, 2 voll., ed. by W. Foster, London 1899.
- ROGERS 1993: J.M. ROGERS, *Mughal Miniatures*, London 1993.
- ROY - SIMS-WILLIAMS 2018: M. ROY, U. SIMS-WILLIAMS, *Christmas at Lahore, 1597*, in *British Library, Asian and African Studies Blog*, 23 December 2018; online: <<https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2018/12/christmas-at-lahore-1597.html>>.
- SALMON 2006: X. SALMON, *Pomp and Power: French Drawings from Versailles*. Catalogo della mostra (Londra, Wallace Collection, 5 ottobre 2006-7 gennaio 2007), London 2006.
- SALTINI 1860: G.E. SALTINI, *Della Stamperia Orientale Medicea e di Giovanni Battista Raimondi*, «Giornale Storico degli Archivi Toscani», 4, 4, 1860, pp. 257-308.
- SCARISBRICK 2011: D. SCARISBRICK, *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*, London 2011.
- SCHRADER 2018: S. SCHRADER, *Rembrandt and the Inspiration of India*. Catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 13 marzo-24 giugno 2018), Los Angeles 2018.
- SCHWARTZBERG 1992: J. SCHWARTZBERG, *South Asian Cartography*, in

- Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*, ed. by J.B. Harley, D. Woodward, Chicago 1992, pp. 332-87.
- SERINA 2006: N. SERINA, *Filippo Sassetti e i profumi dell'India*, in *Profumi di terre lontane. L'Europa e le "cose nove"*. Atti del convegno internazionale di studi (Portogruaro, 24-26 settembre 2001), a cura di S. Conti, Genova 2006, pp. 625-39.
- SMALZI 2010: D. SMALZI, *Giulio Parigi architetto di corte. La progettazione dell'ampliamento di palazzo e piazza Pitti*, in *Architetti costruttori del barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 69-87.
- SMITH 1917: V.A. SMITH, *Akbar the Great Mogul, 1542-1605*, Oxford 1917.
- SMITH 2011: M. SMITH, *Signorelli's Court of Pan: a search for the subject of a familiar masterpiece*, «Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History», 80/4, 2011, pp. 193-206.
- SOTHEYBY'S 1995: *A Life-Size Mughal Portrait of the Emperor Jahangir Holding a Globe. The property of a European Noble Family*, in *Sotheby's, Islamic and Indian Art, Oriental Manuscripts and Miniatures* (catalogo dell'asta, Londra, 18 ottobre 1995), London 1995, pp. 74-83, lotto 85.
- SOWERBY 2016: T.A. SOWERBY, *Negotiating the Royal Image: Portrait Exchanges in Elizabethan and Early Stuart Diplomacy*, in *Early Modern Exchanges: Dialogues Between Nations and Cultures, 1550-1750*, ed. by H. Hackett, London-New York 2016, pp. 119-41.
- STRONGE 2002: S. STRONGE, *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560-1660*, London 2002.
- SUBRAHMANYAM 2005: S. SUBRAHMANYAM, *Taking Stock of the Franks: South Asian Views of Europeans and Europe, 1500-1800*, «Indian Economic and Social History Review», 42/1, 2005, pp. 69-100.
- SUBRAHMANYAM 2010: S. SUBRAHMANYAM, *A Roomful of Mirrors: The Artful Embrace of Mughals and Franks, 1550-1700*, «Ars Orientalis» (n.s. *Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century*), 39, 2010, pp. 39-83.
- SUBRAHMANYAM 2012: S. SUBRAHMANYAM, *Courtly Encounters: Translating Courtliness and Violence in Early Modern Eurasia*, Cambridge, MA 2012.
- SURDICH 2017: F. SURDICH, s.v. *Sassetti, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90, Roma 2017; online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-sassetti_%28Dizionario-Biografico%29/>.
- TEMPLE-LEADER 1896: J. TEMPLE-LEADER, *Life of Sir Robert Dudley*, Firenze 1896.
- TERRY 1655: E. TERRY, *A Voyage to the East Indies*, London 1655.
- THACKSTON 1999: *The Jahangirnama. Memoirs of jahangir, Emperor of India*, ed. and transl. by W.M. Thackston, New York 1999.
- THOMAS - CHESWORTH 2016: D. THOMAS, J.A. CHESWORTH, *British Isles*,

- «The History of Christian-Muslim Relations», 29, 2016+ (*Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History Volume 8. Northern and Eastern Europe (1600-1700)*), ed. by D. Thomas, J.A. Chesworth), pp. 49-549.
- TRENTACOSTE 2020: D. TRENTACOSTE, *Incontri 'quasi' casuali. L'ambasciata di Persia a Firenze nel 1601*, in *Attraverso la Storia. Nuove ricerche sull'età moderna in Italia*, a cura di E. Ivetic, Napoli 2020, pp. 475-88.
- TRENTACOSTE 2021: D. TRENTACOSTE, *Granducato di Toscana e Persia Safavide. Informazione, politica e diplomazia mediterranea e levantina nel XVII secolo*, tesi di dottorato in Storia; Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III / Università degli studi di Teramo, a. a. 2021.
- VAN STAMPART 1735: F. VAN STAMPART, *Prodromus Seu Præambulare Lumen Reserati Portentosæ Magnificentiae Theatri* etc., Viennae Austriae 1735.
- VECCHIETTI - MORELLI 1776: G. VECCHIETTI, *Lettera di Girolamo Vecchietti sopra la vita di Giovambattista Vecchietti suo fratello*, in J. MORELLI, *I Codici manoscritti volgari della libreria Naniana*, Venezia 1776, pp. 159-91.
- WARNER 1899: G.F. WARNER, *The Voyage of Robert Dudley to the West Indies, 1594-1595*, London 1899.
- WHITEHEAD 1983: J.S. WHITEHEAD, 'The noblest collection of curiosities': *British visitors to the Uffizi, 1650-1789*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), 2 voll., a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, Firenze 1983, I, pp. 287-307.
- WRIGHT 2008: E. WRIGHT, *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*. Catalogo della mostra (Washington, D.C., National Museum of Asian Art, 3 maggio-3 agosto 2008), Alexandria 2008.
- ZANGHERI 1986a: L. ZANGHERI, *I rapporti tra la Firenze dei Medici e l'India nella prima metà del 17° secolo. Ragguagli documentari e ipotesi*, in *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 4-10 September 1983*, hrsg. von H. Fillitz, M. Pippal, Band 5, Sektion 5: *Europa und die Kunst des Islam, 15. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von O. Grabar, Wien 1986, pp. 65-71.
- ZANGHERI 1986b: L. ZANGHERI, *Ragguagli sui tentativi del granduca di Toscana per stabilire rapporti con la corte del Gran Moghul fra il 1608 e il 1612*, in *Architettura islamica e orientale. Note e contributi*, a cura di L. Bartoli et al., Firenze 1986, pp. 64-9.



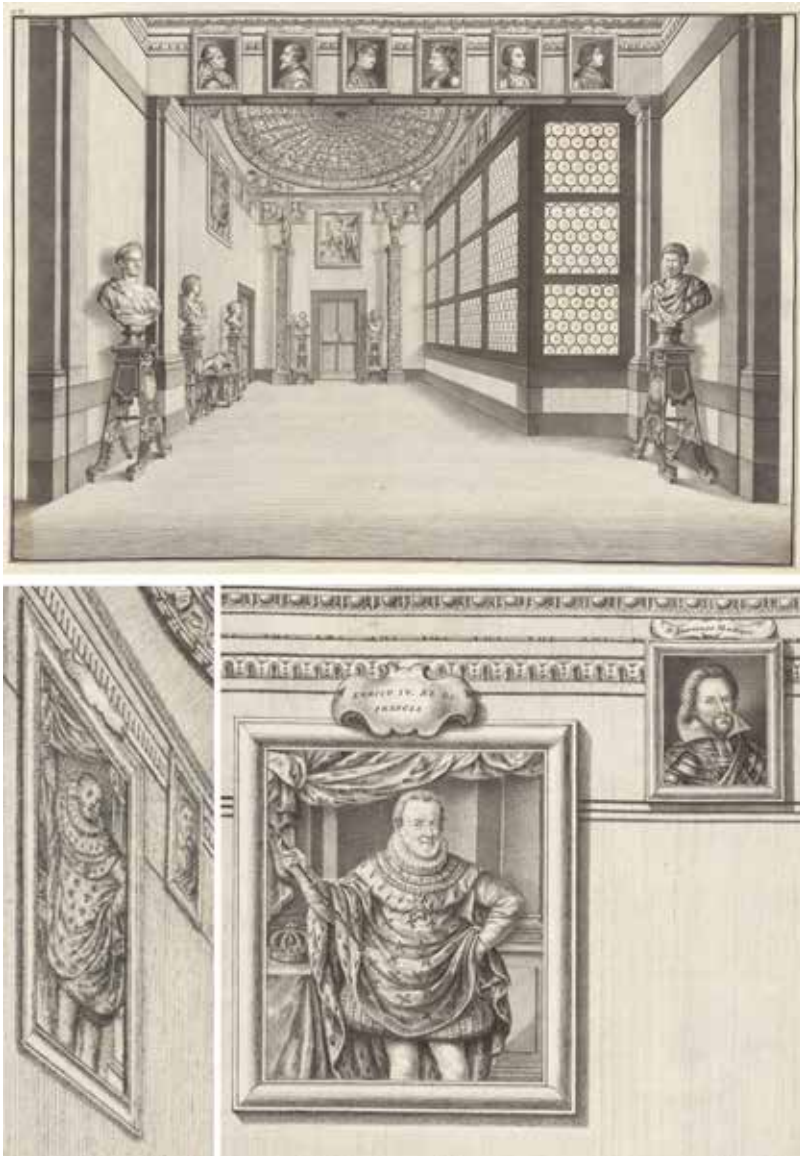
39. a. FILIDAURO ROSSI, *Rappresentazione della testata settentrionale del corridoio occidentale della Galleria degli Uffizi*, 1748 circa, penna e inchiostro nero su carta, ON, Cod. Min. 32/2, c. 1.
- b. FILIDAURO ROSSI, *Pianta della Galleria degli Uffizi*, 1748 circa, penna e inchiostro nero su carta, ON, Cod. Min. 32/1, c. 2 (la collocazione del dipinto è indicata con un asterisco: *).



40. ABU'L HASAN (attr.), *Ritratto dell'imperatore Nur-ud-din Muhammad Salim, Jahangir*, 1617, tempera a guazzo su tela con applicazioni a rilievo e oro, collezione privata.



41. ANTONIO ARRI-
GHETTI, *Rappresen-
tazione della testata setten-
trionale del
corridoio occiden-
tale della Galleria
degli Uffizi*, carbone
nero su carta, GDS,
4535F.
42. a. FILIDAURO ROSSI,
*Rappresentazione
della testata setten-
trionale del corridoio
occidentale della Gal-
leria degli Uffizi* (fig.
39a), particolare.
b. ANTONIO ARRI-
GHETTI, *Rappresen-
tazione della testata
settentrionale del
corridoio occidentale
della Galleria degli
Uffizi* (fig. 41), parti-
colare.



43. a-b. FILIDAURO ROSSI, *Rappresentazione del ritratto di Enrico IV di Borbone re di Francia di Frans Pourbous nel vestibolo della «Camera degli Idoli detta di Madama»*, insieme e particolare, ON, Cod. Min. 32/1, c. 19.
- c. FILIDAURO ROSSI, *Rappresentazione del ritratto di Enrico IV di Borbone re di Francia di Frans Pourbous sulla parete settentrionale del vestibolo della «Camera degli Idoli detta di Madama»*, particolare, ON, Cod. Min. 32/1, c. 20.



44. ABU'L HASAN (attr.), *Ritratto dell'imperatore Nur-ud-din Muhammad Salim, Jahangir* (fig. 40), insieme prima dell'ultimo restauro.
45. MANOHAR, *Jahangir e il suo Vizier I'timad al-Daula*, 1615 circa, acquerello e oro su carta, New York, Metropolitan Museum of Art, cat. n. 55.121.10.23.



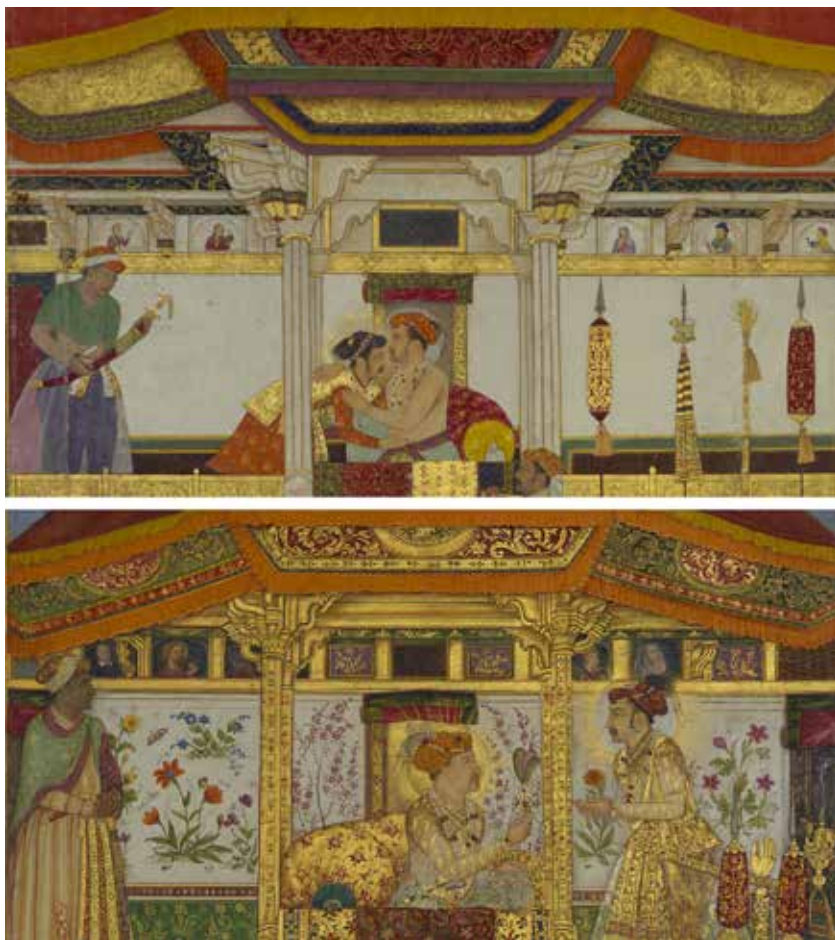
A destra:

46. a. BISHAN DAS (attr.), *Donna (Nur Jahan?) reggente un ritratto di Jahangir*, particolare, 1627 circa, acquerello e oro su carta, CMA, cat. n. 2013.325.
- b. HASHIM, ABU'L HASAN, *Ritratto di Jahangir reggente un ritratto di suo padre Akbar*, 1599 e 1614, acquerello e oro su carta, MG, cat. n. 3.676.
- c. *Jahangir riceve il principe Khurram al suo ritorno dalla campagna del Mewar (19 febbraio 1615)*, particolare, 1656-1657, acquerello e oro su carta, RL, cat. RCIN 1005025.f.





47. ANONIMO, *Il re del Mogol*, ante 1670, acquaforte, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, cat. his Port M 112.



48. a. *Jahangir conferisce al principe Khurram il titolo di Shah-Jahan al suo ritorno dalla prima campagna del Deccan (12 ottobre 1617), particolare, 1640-1650 circa, acquerello e oro su carta, RL, cat. RCIN 1005025.am.*
- b. *Jahangir dona al principe Khurram un ornamento da turbante (12 October 1617), particolare, 1656-57, acquerello e oro su carta, RL, cat. RCIN 1005025.an.*



49. a. BICHITR, *Jahangir preferisce un Sufi ai re*, particolare, 1615-1618 circa, acquerelli e oro, inchiostro su carta, FGA, cat. n. 1942.15.
- b. BICHITR (attr.), *Ritratto di Giacomo I (con iscrizione calligrafica firmata da Mir 'Ali)*, 1615-1618, acquerello e oro su carta, Christie's London, 25 ottobre 2015, asta 10386 (*Art of the Islamic and Indian Worlds*), lotto n. 144.



50. a. *Parabola del servo spietato* (Matteo, XVIII), particolare, e *Parabola del banchetto reale* (Matteo, XXII), particolare, in NADAL 1593, rispettivamente cc. 71 e 93.
 b. *Giuseppe e il Faraone* e *Re Davide e il profeta Natan*, da *Biblia Sacra vulgatae editionis Sixti Quinti Pont. Max iussu recognita atque edita*, Venetiis 1603, rispettivamente pp. 28 e 187.
 c. *Sigillo di Giacomo I.*
 d. *Sigillo della regina Elisabetta.*
 e. *Sigillo di Filippo II.*