



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

La Rocca del Buon Pastore.

Arti creole e meticcio socio-culturale nelle colonie portoghesi
dell'Asia Meridionale, XVI - XVII secolo.

Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali
XXXI ciclo di dottorato in Civiltà dell'Asia e dell'Africa
curriculum Subcontinente indiano

Francesco Gusella
Matricola 16905

Relatore
Prof. **Ciro Lo Muzio**

A.A. 2015-2018

Indice

Introduzione

I.	<i>Premesse metodologiche.</i>	
	a) Il problema: conformismo e ibridismo nell'iconografia del Buon Pastore.	4
	b) Lo spazio del discorso: l'uso congiunturale del meticcio tra storiografia e scienze sociali.	5
	c) Strumenti teorici e metodologia applicata.	9
II.	<i>Lo stato dell'arte e il dibattito critico.</i>	
	d) Sull'etichetta "indo-portoghese" nelle discipline storico-artistiche, con particolare riguardo all'arte eburnea.	12
III.	<i>La ricerca e la struttura della tesi.</i>	
	e) La redazione dell'inventario e la selezione del catalogo; alcune osservazioni generali sul repertorio in esame.	17
	f) L'indagine sul campo: fonti, collezioni locali e sopravvivenza delle officine.	20
	g) Struttura della tesi.	23
	h) Lista delle abbreviazioni: enti archivistici e museali.	24

Capitolo I - *La Rocca del Buon Pastore*: presentazione del soggetto storico artistico

1	<i>Il panorama artistico e la posizione del Buon Pastore in esso.</i>	
	1.1 Il materiale e le sue applicazioni artistiche.	26
	1.2 L'intaglio eburneo nell'Asia Portoghese.	28
	1.3 Il repertorio devozionale.	30
2	<i>La Rocca del Buon Pastore: analisi del soggetto storico-artistico.</i>	
	2.1 La composizione strutturale delle opere.	32
	2.2 Utilizzo di altri materiali.	33
	2.3 Le componenti del soggetto: analisi iconografica e tipologico-comparativa.	
	2.3.1 Il Cristo Buon Pastore.	35
	2.3.2 La Rocca simbolica.	40
	2.3.3 L'Albero della Vita e la placchetta del Creatore benediciente.	43
	2.4 Famiglie iconografiche e gruppi di affinità.	46

2.4.1	Il gruppo della pecora dormiente.	46
2.4.2	Il gruppo della pecora che allatta.	47
2.4.3	Il gruppo dei santi penitenti.	49
2.4.4	L'officina del Battista.	52
2.4.5	Il gruppo degli eclettici.	58

Capitolo II - Schemi di circolazione

3	<i>Il commercio del materiale grezzo.</i>	
3.1	Il sistema di commercio portoghese dell'avorio nell'Oceano Indiano.	61
4	<i>La circolazione delle maestranze.</i>	
4.1	Le officine singalesi e la produzione prototipale.	68
4.2	I centri di produzione e distribuzione della costa occidentale.	75
5	<i>La trasmissione dei modelli iconografici.</i>	
5.1	La mediazione fiamminga: il ruolo dell'incisione nell'Asia Portoghese.	81
5.2	Affinità con il retroterra artistico locale.	86
6	<i>Il mercato artistico: la teoria 'esogena' dell'esportazione.</i>	
6.1	La connessione periferie-centro: i <i>network</i> globali delle élite politiche e religiose.	90
6.2	Due sistemi a confronto: una storia comparata del collezionismo tra Italia e Brasile.	93
6.2.1	Il Settecento italiano tra consuetudini collezionistiche e nuove definizioni intellettuali.	94
6.2.2	Le collezioni brasiliane: spazi e dinamiche di stampo coloniale.	98

Capitolo III – Dinamiche di committenza e fruizione locale

7	<i>Il contesto ideologico e socio-politico delle missioni.</i>	102
7.1	La svolta confessionale di Giovanni III.	104
7.1.1	L'uso politico degli ordini missionari tra accentramento e uniformità religiosa.	106
7.2	Il ruolo delle arti nel progetto controriformista, con riguardo all'India portoghese.	109
8	<i>La Rocca del Buon Pastore come strumento della politica missionaria.</i>	
8.1	Corrispondenze tra <i>Il Giardino dei Pastori</i> di Miguel de Almeida e l'iconografia del	

Buon Pastore: l'interpretazione pedagogica e auto-referenziale dell'iconografia.	112
8.1.1 Ulteriori indagini: <i>tòpoi</i> allegorici e compositivi, ipotesi di fruizione e questioni cronologiche.	116
8.2 Letture sacramentali.	
8.2.1 L'iconografia del battesimo in relazione alla società locale: appartenenza etnica, confessione religiosa e lealtà politica.	119
8.2.2 L'iconografia della Maddalena penitente in relazione alle categorie sociali marginali.	123
9 <i>Conclusioni: paradigmi di interpretazione.</i>	
9.1 Soteriologie coincidenti.	128
9.2 Il Buon Pastore come prodotto originale delle pratiche di 'accomodazione'.	130
 <i>Apparati</i>	
IV. Catalogo.	135
V. Inventario.	154
VI. Lista delle figure.	172
VII. Bibliografia.	
i) Fonti primarie.	180
j) Fonti secondarie.	181
VIII. Figure (in allegato)	

Introduzione

I. *Premesse metodologiche.*

a) Il problema: conformismo e ibridismo nell'iconografia del Buon Pastore.

La ricerca di cui questa tesi presenta i risultati si concentra sull'iconografia della *Rocca del Buon Pastore*, un soggetto artistico originale all'interno del repertorio devozionale eburneo prodotto nelle colonie portoghesi dell'India occidentale. L'originalità del soggetto è data da almeno due fattori. Da una parte la struttura composita delle statuette e dell'apparato iconografico, senza precedenti né repliche successive nella tradizione cattolica. Lo studio della genesi iconografica appare ancora più complesso poiché le opere furono prodotte da maestranze anonime, e, nonostante la notevole diffusione internazionale, risultano poco documentate anche sul versante delle committenze. Dopo poco più di un secolo di circolazione, la produzione del soggetto si esaurì.

Il secondo fattore di originalità è la peculiare trattazione stilistica di chiara provenienza locale, ancora più accentuata che in altri soggetti della stessa scuola. Notiamo, infatti, come il vocabolario iconografico di matrice cattolica sia contaminato da una serie di inflessioni locali che tradiscono la provenienza sud-asiatica delle maestranze coinvolte. Uno studio più attento conferma che, almeno nei riguardi dell'apparato iconografico, le opere mostrano una profonda aderenza ai dettami controriformisti dell'iconografia cattolica dei secoli XVI e XVII. Le diverse componenti del soggetto, quando prese singolarmente, si rivelano copie di precedenti iconografici realizzati in Europa.

Conformismo e ibridismo si intersecano così nell'interpretazione del soggetto in esame, una convergenza presente anche nel peculiare contesto di formazione dell'iconografia, quello delle missioni cattoliche delle colonie portoghesi dell'Asia meridionale.

Gran parte di tale singolarità è connessa con l'esperienza coloniale portoghese, un fenomeno storico denso di contraddizioni interne. In primo luogo, per via della natura impreveduta dell'espansione, l'ascesa dell'Impero durata poco più di un secolo, eppure dagli effetti perduranti negli esiti generati dall'interazione con le comunità locali.¹ Un processo storico innescatosi all'insegna dell'innovazione dei circuiti di mobilità globale, ma profondamente arcaico (i diversi aspetti dell'ideologia millenarista imperiale, così come le strutture di potere ancora tipicamente

¹ Si pensi alle lingue creole derivate dal portoghese o il credo cattolico instauratosi in molte regioni, entrambi aspetti ancora oggi presenti.

feudali). Un'espansione con influenze significative sul piano tecnologico, economico e socio-culturale dell'Oceano Indiano, eppure marginale se consideriamo la ristretta penetrazione dell'Impero portoghese in comparazione alle grandi formazioni imperiali asiatiche ad esso contemporanee.

Tra le diverse caratteristiche di singolarità, l'interconnessione globale dei commerci rappresenta il tratto distintivo di questa esperienza storica. All'interno di questi nuovi circuiti si produssero diversi casi di meticciato socio-culturale.

Ai suoi esordi, questo progetto di ricerca si ispirava a un'equazione ingenua: se la società coloniale portoghese era ibrida, a loro volta le arti, intese come riflessi della realtà sociale, avrebbero confermato questo ibridismo. La stretta aderenza delle opere a modelli di matrice europea complicava il parallelismo originario; in che modo giustificare tale conformismo della cultura artistica? E ancora, in che modo spiegare l'originale sintesi di iconografie cattoliche rivestite però di un inconfondibile gusto locale?

All'interno della cornice del meticciato si iscrivono fenomeni di segno opposto. Da una parte, libere dinamiche di interazione prodotte da fenomeni diasporici e di adattamento contingenziale ai contesti locali, in altre parole, l'osmosi culturale derivata dai nuovi parametri di mobilità. Dall'altra, le dinamiche di commistione dirette dai poteri centrali (Impero e Chiesa cattolica). Fra queste si distingue la politica di dissimulazione attraverso cui gli ordini religiosi acquisirono tratti culturali locali per diffondere con più efficacia la fede cattolica presso le comunità indigene delle colonie.

Per questa ragione, piuttosto che immaginare il fenomeno in esame come il prodotto di forze divergenti (quelle centrifughe dell'ibridismo e quelle centripete delle direttive tridentine), dovremmo piuttosto chiederci quanto le strategie sincretiche non fossero il prodotto del nuovo cattolicesimo controriformista che in quegli anni si apriva ad una nuova prospettiva di tipo universale dettata dall'orizzonte globale delle esplorazioni geografiche. La suggestione iniziale da cui traeva spunto lo studio si arricchiva di un'implicazione provocatoria: l'ibridismo nasceva sul solco dell'uniformità culturale che le missioni cercarono di realizzare attraverso la conversione religiosa. L'integrità di questo progetto restava però dubbia, permeabile alla rilettura dei nuovi accolti in seno all'ideologia cattolica; i suoi risultati, eccentrici e imprevedibili.

- b) Lo spazio del discorso: l'uso congiunturale del meticciato tra storiografia e scienze sociali.

Il compito dello storico, così come dello storico dell'arte, è quello di rintracciare i nessi di causalità e stabilire delle connessioni nel quadro irrelato degli avvenimenti. Questo procedimento

è sempre influenzato dagli schemi intellettuali del presente che agiscono retrospettivamente nella comprensione del passato. In questo senso, la prassi storiografica si traduce spesso in una prospettiva ‘attualizzante’ del passato storico. In questo paragrafo metteremo in relazione il dibattito storiografico e quello culturale intorno al concetto di meticcio mostrando la loro filiazione dalle congiunture storiche entro cui tali riflessioni si sono originate. Adottiamo questa storia comparata in modo da introdurre il retroterra scientifico che riguarda gli strumenti teorici con cui analizzeremo il soggetto. Ibridismo, sincretismo, meticcio, lungi dal proporsi come categorie neutrali, hanno acquistato una serie di implicazioni politiche a seconda dell’agente sociale che ne ha proposto l’uso, così James Clifford:

“nulla autorizza a pensare che le pratiche di ibridazione siano sempre liberatorie, o che l’adoperarsi ad articolare un’identità autonoma o una cultura nazionale sia sempre reazionario. La politica dell’ibridismo ha carattere congiunturale e non può venir dedotta da principi teorici. Il più delle volte, ciò che conta politicamente è chi mette in scena la nazionalità o la transnazionalità, l’autenticità o l’ibridismo, e contro chi lo fa, con quale potere relativo e capacità di sostenere un’egemonia.”²

La scelta del termine ‘meticcio’ nel titolo di questa tesi non è casuale. Meticcio, dal tardo latino *mixticus*, “di razza mista”, indicava la commistione sociale tra popoli di origine diversa. Il termine tornò ad essere usato durante la conquista del continente americano da parte degli spagnoli, che indicavano con *mestizo* la prole di matrimoni misti tra coloni europei e donne indigene, così nel portoghese *mestiço* da cui *mestiçagem*, e nel francese *métis*, quindi *métissage*. L’uso del termine ‘meticcio/meticcio’ ci riporta quindi, con forza quasi estraniante, al peculiare frangente storico della prima epoca moderna e al contesto coloniale entro cui tale espressione cominciò ad essere usata per denotare la divisione gerarchica della società in corrispondenza di concetti genealogici di purezza.³

Nel XIX secolo, la tendenza alla commistione sociale fu oggetto di critiche da parte degli storiografi inglesi e francesi, che con essa motivavano la degenerazione delle colonie portoghesi e la conseguente decadenza dell’Impero. Questo pregiudizio si iscriveva all’interno delle teorie del contemporaneo razzismo scientifico. In ambito portoghese assistiamo invece ad una narrazione storiografica uniformante che, negando la rilevanza del tema, portò alla costruzione di alcuni miti storici basati sull’azione civilizzatrice del cattolicesimo e dell’imperialismo. Questa narrazione apologetica si rivela particolarmente significativa nel contesto indiano con la creazione

² Clifford 1999, p. 17.

³ Venditto 2014, p. 141.

del mito della ‘*Goa dourada*’, in cui la tolleranza paternalista del regime coloniale regolava i rapporti intercomunitari della capitale portoghese d’Asia.⁴

Questo immaginario esotico trova dei paralleli nel concetto di *lusotropicalismo* coniato da Gilberto Freyre (1900-1987).⁵ Secondo il sociologo brasiliano, una particolare capacità di adattamento dei portoghesi ai climi e ai territori tropicali li rendeva più disponibili all’interazione etnoculturale. La riflessione di Freyre non guardava al solo caso brasiliano, quanto piuttosto a tutti i territori sotto dominazione portoghese, tanto che il sociologo intraprese un viaggio di ricerca attraverso le colonie, tra cui Goa nel 1951. Il soggiorno goanese portò alla redazione della conferenza *Uma Cultura Moderna: o Luso-Tropical*, in cui la teoria era applicata anche al contesto indiano, rinforzando il concetto sincretico di società ‘lusio-indiana’.⁶

L’ideologia di Freyre venne progressivamente incamerata nella retorica di governo dello *Estado Novo* (1933-1974), in quanto principio di legittimazione coloniale. Il colonialismo portoghese veniva così rappresentato come una forma di dominazione morbida, stemperata dalla naturale tendenza alla commistione dei lusitani.⁷ Queste teorie si iscrivevano in un’epoca di dismissione internazionale delle colonie, entro cui l’abbandono di quelle portoghesi, fu uno dei fenomeni più tardivi e violenti. Anche in India la ritirata portoghese fu sancita da un atto di forza, con l’occupazione territoriale di Goa da parte dell’esercito indiano nel 1961.

Durante il regime salazarista, anche in ambito storiografico, i contributi più estensivi di tipo comparatistico provennero da studiosi stranieri.⁸ Esempio interessante è la rivista *Mare Luso-Indicum*, faro della ricerca internazionale ispirata alla storia comparata dei macro-processi di area francofona.⁹ Ancora negli anni Settanta e Ottanta, la storiografia classica, di tendenza economica e sociologica, venne a coincidere con il dibattito sulle origini del capitalismo e dell’imperialismo moderno.¹⁰ Gran parte della storiografia di questi anni era infatti influenzata dal neo-imperialismo americano e dalla diffusione del modello di produzione industriale su scala globale.¹¹

Nelle decadi finali del XX secolo, la caduta dei regimi totalitari (nel 1974 in Portogallo e nel 1991 per l’Unione Sovietica) ebbero conseguenze importanti nel dibattito culturale e storiografico. Ci

⁴ Subrahmanyam 1997.

⁵ La definizione di lusotropicalismo è abbozzata già in Freyre 1933, ma la sua sistematizzazione definitiva è presente in Freyre 1958; 1960.

⁶ L’intervento della conferenza è incluso in Freyre 1953.

⁷ Castelo 1998; Villon 2010.

⁸ Boxer 1969; 1980.

⁹ *Mare Luso-Indicum* (1971-1981).

¹⁰ Furber 1976; Pearson 1988; Pearson, Kling 1979; Perlin 1980; 1983; Wallerstein 1986.

¹¹ Pearson, Kling 1979, p. 2.

troviamo in presenza del cosiddetto ‘*global turn*’,¹² nuova corrente storiografica contraddistinta da una critica radicale ai concetti di matrice etnocentrica e dall’applicazione di nuove prassi metodologiche causate dal decentramento del discorso accademico.¹³

L’espansione portoghese acquisiva quindi un’accezione fondatrice nel processo di globalizzazione contemporaneo, una tendenza riscontrabile nella rinnovata centralità della storiografia delle esplorazioni.¹⁴ Un interessante esempio congiunturale di questo fenomeno è stata la fondazione della *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses* (1986-2002), per la celebrazione del cinquecentenario dalla spedizione di Vasco da Gama nelle Indie.¹⁵ La promozione dell’anniversario è stata caratterizzata da una retorica celebrativa del primato portoghese in termini di connettività globale.

Anche la storia delle missioni si è trovata coinvolta nel dibattito storiografico del nuovo millennio. Questo ha coinvolto particolarmente gli studi sull’ordine gesuita, la cui vocazione storiografica era già presente agli esordi dell’evangelizzazione, avendo lasciato un vasto archivio di materiali in comparazione con gli altri ordini concorrenti. Una nuova generazione di storiografi riunitisi attorno al Boston College ha fortemente insistito sulla rilevanza della Compagnia di Gesù nella creazione del nuovo ordine globale emerso alle origini della prima epoca moderna. Cosmopolitismo, mobilità e tendenza al dialogo multiculturale sono, e continuano a essere, i temi di maggiore interesse nel recupero dell’esperienza storica gesuita.¹⁶ Nell’orizzonte contemporaneo assistiamo inoltre all’ascesa degli studi relativi alla ricezione culturale delle esplorazioni geografiche e alla costruzione dell’immaginario esotico dell’Oriente nell’Europa dei secoli XVI e XVII.¹⁷

Fra i vari argomenti un ruolo di particolare riguardo è rivestito dai flussi migratori e dalle dinamiche di commistione tra colonizzati e colonizzatori.¹⁸ Diaspora e meticciato sono tornati ad essere importanti componenti del dibattito attuale, in parte stimolati dalle migrazioni contemporanee e dalle formule politiche di coesistenza tra gruppi sociali con tradizioni culturali diverse. Parallelamente alla dismissione di concetti deterministici di matrice economica e

¹² Christian 2010.

¹³ Per una riflessione complessiva si veda Manning (2003), e l’introduzione di Marcocci in Subrahmanyam (2014); per una relativa all’Asia meridionale: Richards 1997; per spunti critici circa le periodizzazioni di stampo europeo: Cave 2006; Goldstone 1998; per uno studio critico declinato in campo economico: Goldstone 2002.

¹⁴ Godinho 1988; Albuquerque 1991; Santos 1998; Xavier 2000.

¹⁵ A tal proposito si veda la fondazione della rivista *Mare Liberum* tra le iniziative promosse dalla Commissione.

¹⁶ O’Malley 1999; Bailey 2001; per studi relativi alle missioni gesuite nell’India portoghese; Borges 1994; Souza, Borges 1992.

¹⁷ Rubies 2004; Barreto 1983.

¹⁸ Havik, Newitt 2007; Halikowsky Smith 2011a.

sociologica, assistiamo alla contaminazione degli ambiti disciplinari all'insegna di studi di stampo transculturale.¹⁹

Volendo tracciare un comune denominatore tra queste riflessioni, credo che su tutte riscontriamo una considerazione del meticcio come superamento delle identità egemoniche. Uno spazio autonomo contraddistinto da logiche plurali di rinegoziazione. Per questa ragione si è scelto di usare l'espressione 'arti creole' al posto di neologismi sintetici come 'luso-orientale' o 'indo-portoghese,' che, come esporremo al paragrafo II dell'introduzione, veicolano l'idea di una natura sintetica (armonica e non conflittuale) delle arti prodotte all'interno del contesto coloniale.

c) Strumenti teorici e metodologia applicata.

All'interno del panorama scientifico contemporaneo, l'opera di Serge Gruzinski emerge per una certa singolarità metodologica. In quanto storico dell'espansione spagnola e storico dell'arte coloniale, l'approccio di Gruzinski fu sin dagli esordi caratterizzato da una critica della retorica celebrativa intorno al concetto di meticcio. Gruzinski spiega che il meticcio della prima epoca moderna, non fu un fenomeno prettamente culturale, ma anche economico, giuridico e politico. Esso emerse all'interno di un peculiare contesto storico determinato da rapporti di forza di dominazione e sottomissione. Piuttosto che studiare i fenomeni di meticcio come prodotti culturali irrelati, bisogna orientare l'indagine sui contesti entro cui si realizzarono.²⁰ In linea con la prospettiva di Gruzinski, questa tesi proverà a situare l'iconografia in oggetto all'interno del suo contesto di formazione. Per questa ragione adopereremo una lettura delimitata dai concetti socio-politici di 'egemonia' e 'agency'; mentre l'egemonia spiega quelle dinamiche di assimilazione dei gruppi marginali all'interno del modello dominante, l'agency restituisce quello spazio d'azione all'interno dei vincoli imposti dalla visione egemone.

¹⁹ In campo filosofico, F. Laplantine e A. Nouss (1997) hanno dato basi teoriche alla riflessione sul meticcio, in parte ispirati dalla prospettiva filosofico-poetica di Glissant (1981), Bernabè, Chamoiseau e Confiant (1989) sul concetto di 'creolità'. Sicuramente è dall'antropologia che sono giunte le interpretazioni più influenti. Penso alla critica post-coloniale di J.L. Amselle (1990) in ambito francofono e l'interessante concetto di *travelling cultures* di J. Clifford (1999). Così la teoria di flusso culturale di Hannerz e poi Appadurai (Pasquinelli, Mellino, 2010), che hanno dismesso l'approccio strutturalista sostituendolo con schemi fluidi. Nella teoria post-coloniale, J.R. Young (1995) e Homi Bhabha (2001) hanno introdotto una nuova terminologia d'analisi partendo da concetti multipli di appartenenza identitaria: *third space*, *hibridity*, *ambivalence*, *mimicry*. L'applicabilità delle nuove metodologie transculturali è trapelata quindi nel campo della letteratura comparata (Kandé 1999), nella linguistica (Alber, Bavoux, Watin 1990) e nella storia dell'arte (Gruzinski 1999).

²⁰ Gruzinski 1999.

L'uso del termine egemonia in campo socio-filosofico si deve ad Antonio Gramsci come estensione critica del positivismo marxista che vedeva nel controllo della struttura economica la ragione alla base della supremazia di un determinato gruppo sociale sugli altri. Gramsci approfondisce la dimensione ideologica del potere, ad un livello sovrastrutturale quindi, che mai potrà essere scisso dalle condizioni oggettive dei rapporti economici tra classi (la struttura), e che pure ha il potere di condizionarle.²¹ Secondo Gramsci, la supremazia strutturale (economica), per compiersi pienamente, ha bisogno di innestarsi a livello sociale e quindi giuridico e politico. In questo modo, l'intellettuale sardo apre una dimensione epistemologica dei rapporti di potere che avrà grande fortuna negli studi sociali e culturali del XX secolo:

“La realizzazione di un apparato egemonico, in quanto crea un nuovo terreno ideologico, determina una *riforma* delle coscienze e dei metodi di conoscenza, è un fatto di conoscenza, un fatto filosofico.”²²

Questa “riforma delle coscienze” (per noi così importante perché coincide con il vocabolario usato in epoca tridentina) si realizza a partire dai mezzi della conoscenza, passa cioè dal modo in cui i rapporti di potere vengono misconosciuti e quindi accettati come naturali e non arbitrari, venendo a creare quella base consensuale che Gramsci definisce come “subordinazione all’egemonia attiva del gruppo dirigente e dominante”.²³ I concetti di egemonia e consenso trovano eco nella nozione di *doxa* usata dal sociologo Pierre Bourdieu, ovvero la congiuntura delle rappresentazioni sociali dominanti. Essa si impone attraverso categorie prescrittive derivanti dalla tradizione epistemologica entro cui si forma la coscienza di ogni individuo.²⁴

Seguendo questa linea d’interpretazione il subalterno è colui che aderisce all’ordine costituito per via della coincidenza fra la propria visione dell’ordine sociale e quella fornita dai gruppi dominanti. Il subalterno subisce ciò che Bourdieu ha definito “violenza simbolica”: “la forma

²¹ Gruppi 1972.

²² Gramsci 2001, p. 1250.

²³ Gramsci 2001, p. 2279.

²⁴ “Le rappresentazioni sono prescrittive, cioè si impongono a noi con forza irresistibile, forza che è la combinazione di una struttura che è presente addirittura prima che noi cominciamo a pensare e di una tradizione che stabilisce cosa dobbiamo pensare.” (Moscovici, 1989, p. 52). E ancora in questo passo tratto da P. Bourdieu (1988): “Sappiamo infatti che l'ordine sociale deve in parte la sua stabilità al fatto di imporre schemi di classificazione che, essendo conformi alle classificazioni oggettive, producono una forma di riconoscimento dell'ordine, quella che implica il disconoscimento del carattere arbitrario dei suoi fondamenti: la corrispondenza tra le divisioni oggettive e gli schemi classificatori, tra le strutture oggettive e le strutture mentali, è all'origine dell'adesione originaria all'ordine costituito.” (Bourdieu 1988, p. 121).

incorporata della struttura del rapporto di dominio”,²⁵ definizione ampliata poi da G.C. Spivak con il termine “violenza epistemica”.²⁶

Dagli anni Ottanta in poi si è andata delineando una dimensione di superamento del determinismo sociale attraverso la teoria dell'*agency*. Il primo a darne una definizione fu A. Giddens, che ne parla in termini di “capacità di azione all’interno di precisi vincoli strutturali”.²⁷ L'*agency* è quella capacità di rinegoziazione del proprio ruolo sociale, che pur rimanendo entro l’ordine del discorso, non lo interpreta fedelmente. Questa dimensione elusiva dell’identità ci porta ad interpretare il comportamento sociale in modo non unitario, formale e manifesto, bensì a seconda del ruolo contingenziale ricoperto dagli individui nella società (il concetto di *location*).

Per questa ragione si preferirà usare il termine marginalità rispetto a subalternità. Quest’ultima richiama un’idea determinista e rigidamente gerarchica, la marginalità invece si riferisce ad un territorio oltre che sociale anche esistenziale, uno spazio identitario di transizione particolarmente utile per comprendere il vissuto di quegli agenti locali che parteciparono al processo di evangelizzazione senza esserne dirigenti (clero indigeno, artisti, neo-convertiti). Homi Bhabha ha definito *third space* la condizione di dipendenza dei colonizzati dalle identità sancite dal rapporto di dominazione, ma in una forma mai perfettamente coincidente, e di conseguenza, aperta alla possibilità di essere rinegoziata attraverso strategie di dissimulazione (*mimicry*).²⁸ Queste pratiche di *camouflage* acquistano una speciale rilevanza in campo artistico, situandosi in una dimensione di confine fra trasgressione e aderenza ai dettami della censura.²⁹

Dall’esame di questi strumenti metodologici, si può notare come la tesi adotterà una prospettiva trans-disciplinare per l’analisi della *Rocca del Buon Pastore*; un soggetto artistico che non può essere disgiunto dal più ampio fenomeno di meticcio socio-culturale, il quale comprende tanto gli aspetti religiosi quanto la dimensione economica, giuridica e politica della permanenza portoghese in India.

La riflessione storico-artistica cercherà di sottolineare quegli aspetti plurali che contraddistinsero la realizzazione del soggetto. La *Rocca del Buon Pastore* si configura come un interessante esempio artistico di ciò che S. Subrahmanyam ha definito in storiografia come metodo delle “*connected histories*”, metodologia anti-etnocentrica che illustra il modo in cui diversi agenti, fazioni e centri storico-culturali contribuirono a modellare il panorama storico della prima

²⁵ Intervista a Pierre Bourdieu di Sergio Benvenuto, 12/07/93 “La violenza simbolica e la subalternità culturale” in Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche, Raieducational.

²⁶ Spivak 1988.

²⁷ Giddens 1990.

²⁸ Bhabha 2001.

²⁹ Scott 1990; Stallybrass, White 1986.

modernità.³⁰ Nei riguardi del nostro soggetto, sebbene sia innegabile l'appartenenza all'ambito cattolico, l'intreccio di storie alla base della formulazione iconografica, delle dinamiche di committenza e fruizione, rende riduttivo stabilire l'esclusività o la preminenza degli elementi europei. La tesi, al contempo, non propone una semplice riqualificazione del ruolo delle comunità locali. In linea con il metodo di Gruzinski, specifichiamo che le dinamiche di interazione sono considerate nella rilevanza dei loro effetti reciproci, sia sui colonizzati sia sui colonizzatori. In ambito terminologico, le classificazioni adoperate (con accezione religiosa, etnica o di censo) anche quando presentate in modo generico, non vanno considerate in modo 'essenzialista', come unità di significato coese e coerenti al loro interno. Si cercherà al contrario di restituire la pluralità che animava le fazioni in esame.

Ciò vale specialmente per il termine 'indo-portoghese', su cui torneremo nel prossimo paragrafo. Questa definizione appare impropria per descrivere gli agenti coinvolti nella produzione degli avori devozionali. La tesi infatti dimostrerà che dietro la semplicistica presentazione di blocchi culturali omogenei (indiani e portoghesi), è racchiusa una storia diversificata di agenti cosmopoliti.

II. *Lo stato dell'arte e il dibattito critico.*

- d) Sull'etichetta "indo-portoghese" nelle discipline storico-artistiche, con particolare riguardo all'arte eburnea.

Parallelamente alle evoluzioni del concetto di meticcio nella tradizione di studi umanistici e storiografici, anche la storia dell'arte portoghese ha conosciuto delle interessanti riformulazioni in merito alle esperienze artistiche composite di matrice coloniale. Ci riferiamo al concetto 'indo-portoghese', una classificazione stilistica che è stata adoperata a più riprese dalla fine del XIX secolo ad oggi,³¹ ed entro cui sono stati compresi anche gli avori devozionali. In linea con l'analisi fin qui proposta, proponiamo una storia dell'etichetta storico-artistica che ne riveli le filiazioni nello scenario politico.

Sebbene le prime definizioni vadano rintracciate negli ambienti collezionistici portoghesi e tedeschi degli anni Settanta del secolo XIX,³² il primo studioso a coniare l'espressione fu il britannico J.C. Robinson nel 1881, a seguito dell'esposizione *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* allestita al South Kensington Museum di Londra, oggi Victoria

³⁰ Subrahmanyam 2014.

³¹ Il termine, di origine artistica, ha avuto particolare fortuna anche nel dibattito storiografico. Si veda il ciclo di seminari *Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*, e in bibliografia: Correira 1981; Souza 1985; Velho 1985.

³² Pinto 2015b, pp. 263-64.

and Albert Museum.³³ La mostra comprendeva una serie eterogenea di manufatti storicamente legati all'ambito dei colonialismi iberici, dalla mobilia alla tappezzeria di produzione o ispirazione orientale. Due anni più tardi, altre due esposizioni di manufatti affini ad Aveiro e a Lisbona diedero occasione a studiosi lusitani di riprendere la definizione di Robinson e ampliarne la riflessione.³⁴ A causa della loro eterogeneità (di materiale e tecniche di lavorazione, l'ambito di provenienza, nonché a livello tematico e per le modalità d'uso), ancora nell'opera di M.C. de Cagigal e Silva è rimasta un'ambiguità di fondo sulla classificazione degli oggetti,³⁵ che venivano piuttosto accomunati secondo un criterio di gusto, per condivisione di uno stile esotico.³⁶

Fu questo esotismo ad articolare l'ingresso delle collezioni 'indo-portoghesi' nel dibattito sull'identità nazionale lusitana in relazione alle sue colonie. La fine del XIX secolo coincise con la creazione dei primi grandi enti museali portoghesi, e di conseguenza con l'elaborazione di un'identità artistica nazionale. Questo processo è particolarmente evidente in alcune grandi esposizioni internazionali entro cui furono presentati i manufatti in oggetto. Penso all'esposizione 'colombiana' di Madrid nel 1882, e a quella ibero-americana di Siviglia nel 1929. In entrambe le occasioni vennero allestite sezioni dedicate all'arte 'ornamentale' in cui furono presentati manufatti di provenienza coloniale (mobilia, oreficeria, manoscritti, arazzi). Questi palcoscenici internazionali erano dedicati alla celebrazione delle grandi esplorazioni geografiche; i manufatti, da meri oggetti di valore etnografico ed esotico (l'Alterità), cominciarono ad articolare quel discorso intorno alla mitologia eroica alla base dell'identità nazionale (il Sé).³⁷ Nel caso di Siviglia, per esempio, era riconosciuta la natura composita delle opere, ma in essa si distingueva la supremazia della componente portoghese nel riconoscimento del valore estetico e storico dei manufatti.³⁸

I tumultuosi anni Trenta tra l'interregno repubblicano e l'istaurazione della dittatura, videro un notevole incremento di studi e iniziative dedicati alle arti di matrice coloniale. L'*Exposição do Mundo Português* inaugurata a Lisbona nel 1940 segna il momento di celebrazione più importante del diritto storico del Portogallo sui possedimenti coloniali.³⁹ Durante l'esposizione troviamo

³³ Robinson 1881.

³⁴ Viterbo 1883; Gomes, Vasconcelos 1883.

³⁵ Silva 1966.

³⁶ Solo nel 1955 lo studio di J. Irwin propose una classificazione scientifica basata su criteri di provenienza geografica e dinamiche di committenza in cui si indicavano con 'indo-portoghese': i) opere prodotte in Portogallo alla maniera orientale (o da artisti asiatici), ii) opere prodotte in Asia e destinate al mercato europeo, iii) opere prodotte nelle colonie da maestranze locali su commissione portoghese (Irwin, 1955).

³⁷ Ferreira 2010; Leandro 1997.

³⁸ Pinto, 2016.

³⁹ Bethencourt 1999, p. 462-64.

ancora una volta la presenza dei manufatti ‘indo-portoghesi’, analizzati per l’occasione da A.L. Keil in un intervento presentato all’omonimo congresso.⁴⁰ Prima dell’evento patrio, altri manufatti della stessa categoria erano già stati esibiti durante l’esposizione coloniale di Parigi nel 1931, e nell’esposizione coloniale portoghese di Lisbona nel 1934.⁴¹

Nel 1947 la categoria artistica venne definitivamente consacrata con l’apertura di una sezione dedicata alle arti decorative coloniali all’interno del Museu de Arte Antiga di Lisbona. Ancora però non troviamo nel novero dei manufatti inclusi le opere eburnee, che furono primariamente esposte sempre nel 1947 ma in una mostra tematica sulla *Natività*.⁴² Fino agli anni Cinquanta, gli avori devozionali non erano parte integrante di questa agenda culturale, date le caratteristiche stilistiche e iconografiche primariamente cattoliche, di minor impatto esotico rispetto ad altre tipologie di manufatti.

Tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, alcuni importanti enti nazionali come la Junta de Investigação do Ultramar e il Museu Nacional de Arte Antiga, furono tra i principali promotori del concetto di ‘indo-portoghese’ in ambito storico-artistico.⁴³ Ricordiamo la missione di Mario Tavares Chicó, Carlos de Azevedo e Humberto Reis nelle colonie indiane per mappare i siti e inventariare i manufatti di maggiore interesse. La spedizione portò alla redazione di opere seminali da parte di Azevedo e Chicó.⁴⁴ Questa propaganda culturale venne infine presentata nell’*Exhibition of Portuguese Art (800-1800)* allestita a Londra nel 1956. All’interno della sezione “Oriente e manoscritti” furono esibiti numerosi manufatti tra cui diversi esemplari di statuette devozionali in avorio.⁴⁵ L’intento della mostra era l’attualizzazione del passato coloniale inteso come parte integrante dell’identità nazionale portoghese. I territori d’oltremare erano rappresentati come unità inalienabili dal corpo centrale della nazione. La sintesi stilistica di Oriente e Occidente rappresentata dai manufatti forniva un potente espediente visuale per la legittimazione di questa identità storica. L’uso strategico del sincretismo artistico trova dei paralleli con le coeve teorie di G. Freyre trattate nel paragrafo I b).

L’esposizione londinese aveva da sfondo una serie di tensioni internazionali date dall’ostinata presenza coloniale portoghese rispetto al panorama internazionale. Ricordiamo il ritiro britannico dall’India nel 1947 e l’annessione dei territori portoghesi del Gujarat nel 1954 tra i principali

⁴⁰ Keil 1940.

⁴¹ Figueiredo 1931.

⁴² Exposição Temporária: *Aspectos do Natal na Arte Portuguesa*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1947.

⁴³ Santos 1936; 1954.

⁴⁴ Chicó 1951; Azevedo 1959.

⁴⁵ Leitão 2001. L’esposizione londinese era stata preceduta e seguita da altre mostre affini a Lisbona: *Portugal na Índia, na China e no Japão - Relações Artísticas*, MNAA, Lisboa, 1954; *Influências do Oriente na Arte Portuguesa Continental: A Arte nas Províncias Portuguesas do Ultramar*, MNAA, Lisboa, 1957.

motivi di conflitto. Queste tensioni culminarono nel 1961 con l'inizio delle guerre di liberazione nazionale in Africa e l'occupazione di Goa. C. Alferes Pinto ha fatto notare come la pubblicazione del volume di M.C. de Cagigal e Silva, prima *summa* teorica sull'argomento, seguisse di pochi anni il travagliato inizio della decolonizzazione. La formazione degli storici dell'arte del tempo era intimamente legata allo scenario intellettuale salazarista, e, nella maggior parte dei casi, questi intellettuali si erano trovati a ricoprire ruoli organici nelle istituzioni culturali del regime.⁴⁶

Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, eminenti storici dell'arte come Bernardo Ferrão de Tavares e Távora per l'ambito coloniale portoghese, ed Estella Marcos per l'ambito spagnolo, hanno ampliato la riflessione sulla categoria artistica, emancipando al contempo la classe delle opere eburnee in termini di specificità di scuola e stile.⁴⁷ Mendes Pinto negli anni Ottanta coordinò alcune mostre di rilevanza internazionale dedicate alla categoria artistica a Lisbona e a Bruxelles, con particolare riguardo verso gli avori devozionali.⁴⁸ In questo panorama l'esposizione *Os Descobrimentos Portugueses e a Arte do Renascimento*, allestita presso il Monastero dei Gerolamini di Belém, rappresenta uno snodo fondamentale.⁴⁹ Nell'ambito dell'arte eburnea, l'esposizione più significativa rimane quella coordinata da F.H. Raposo e allestita presso la Fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona nel 1991 nel quadro della commemorazione del cinquecentenario dalle esplorazioni geografiche.⁵⁰

Così come in ambito storiografico, l'anniversario diede nuova linfa all'organizzazione di eventi mirati in campo artistico. Penso all'esposizione della collezione brasiliana Lima Sousa a Porto nel 1998,⁵¹ preceduta e seguita da altre mostre incentrate sulla stessa collezione in Brasile.⁵² Importanti fondazioni private come la Fundação Oriente e Calouste Gulbenkian sono state tra le principali promotrici della categoria artistica in anni recenti. Un esempio paradigmatico è stata la creazione dell'Indo-Portuguese Museum di Goa (oggi rinominato Christian Art Museum) a seguito di una missione di catalogazione e tutela del patrimonio superstite,⁵³ e la fondazione del Museu Oriente a Lisbona, entro cui si iscrivono sezioni tematiche dedicate all'arte coloniale e missionaria.⁵⁴ Questa tendenza si inserisce in un fenomeno più ampio di musealizzazione, che ha

⁴⁶ Pinto 2016.

⁴⁷ Távora 1983; Marcos 1984.

⁴⁸ Pinto 1980; 1991.

⁴⁹ Pinto 1983.

⁵⁰ Raposo 1991.

⁵¹ Cunha 1998.

⁵² Santos 1993; 2002.

⁵³ Pinto 2003; e la successiva esposizione curata presso l'Indo-Portuguese Museum di Cochim (Matias 2011).

⁵⁴ Calvão, Pereira 2008.

coinvolto importanti istituti nazionali portoghesi (MNMDc, MNSdR, MNAA) e internazionali (MAC).⁵⁵

Nel panorama contemporaneo, la rinnovata attenzione verso la prima epoca moderna ha stimolato la produzione di mostre e cataloghi dedicati all'incontro coloniale e all'interconnessione globale dei commerci.⁵⁶ Nell'ambito dell'arte eburnea, ricordiamo lo studio monografico di P. Dias,⁵⁷ autore già attivo nell'indagine del repertorio 'indo-portoghese' in generale,⁵⁸ e i lavori di N. Vassallo e Silva, C. Alferes Pinto e M.C. Borges de Sousa, che tratteremo analiticamente nel corso della tesi.⁵⁹

Oltre agli studi generali che comprendono interventi dedicati alla Rocca del Buon Pastore, le ricerche incentrate esclusivamente sul soggetto rappresentano una ristretta minoranza. Dalton fu il primo a riconoscere l'ibridismo delle opere.⁶⁰ Sul finire degli anni Venti, Longhurst e Scherer documentarono alcune statuette facenti parte delle collezioni del Victoria and Albert di Londra e del Museo di Braunschweig. La teoria di una derivazione 'orientale' venne ripresa da Strzygowski che arrivò a supporre un legame con le rappresentazioni dell'avestico Yima.⁶¹ Tali teorie furono poi confutate da Egbert e Morey che posero attenzione sui modelli fiamminghi e iberici per corroborare le proprie attribuzioni, sebbene entrambi riconoscessero il carattere tipicamente sud-asiatico dello stile d'intaglio.⁶² Sempre negli anni Trenta, Keil ipotizzò una congiuntura tra il sogno di Giacobbe (interpretazione al tempo in voga) e le iconografie di Buddha e Kṛṣṇa.⁶³ Távora fu il primo ad articolare una riflessione complessiva sul significato iconografico, mostrandone il contenuto soteriologico, la rilevanza dei temi controriformisti e le similarità stilistiche con le iconografie buddhiste e kṛṣṇaite.⁶⁴ Ricordiamo poi lo studio di Marcos sugli esemplari oggi in Spagna e la comparazione con il repertorio di avori devozionali prodotti nelle Filippine.⁶⁵ Si conta poi un articolo di Collin apparso sulla rivista *Apollo* nel 1984 che riapriva il dibattito

⁵⁵ Si veda inoltre la ricezione del fenomeno espositivo in musei non tradizionalmente devoti al tema delle arti orientali e delle commistioni con esse, come per gli enti ecclesiastici (Oliveira 2010).

⁵⁶ Levenson 2007; Santos, Guillot, Ptak, 2005; Mendoça, Correia 2010; Chong, 2013.

⁵⁷ Dias 2004; 2006.

⁵⁸ Dias 1998; 2009; 2014.

⁵⁹ Bailey, Massing, Silva 2013; Pinto 2015a; Sousa 2013; 2015.

⁶⁰ Dalton 1909, p. 556.

⁶¹ Strzygowski 1920.

⁶² Egbert 1931, pp. 33-45; Morey 1936, pp. 92-93.

⁶³ Keil 1938.

⁶⁴ Távora 1981.

⁶⁵ Marcos 1984.

sull'originalità e l'ibridismo espresso dalle statuette.⁶⁶ A Osswald si deve la redazione del primo studio monografico nel 1996, recentemente aggiornato in un nuovo articolo.⁶⁷ Olson è tornata sull'argomento con una tesi di dottorato dedicata all'uso delle statuette in ambito missionario, arricchendo l'indagine con ipotesi derivate dalla fruizione delle statuette in relazione alla letteratura devozionale gesuita.⁶⁸ La comparsa del paradigma transculturale ha trovato applicazione nello studio del soggetto in un recente articolo in due parti di Saviello.⁶⁹ In ultimo, ricordiamo un paragrafo all'interno dell'ampia indagine sul barocco ad opera di Neuwirth in cui veniva analizzato il contributo delle arti di matrice coloniale nell'immaginario artistico dell'Europa seicentesca.⁷⁰

Volendo tracciare una sintesi di questa storia culturale, appare chiaro che sotto le spoglie apparentemente neutrali e inclusive del termine indo-portoghese è racchiusa una storia di filiazioni politiche che non è possibile sottovalutare. Nel dibattito contemporaneo si è cercato di eludere il riferimento al termine adoperando altre definizioni per descrivere la natura degli avori in esame ('orientali', 'cristiani'). Se, da una parte è innegabile la tematica cattolica delle opere, in questa tesi si è scelto di usare il termine 'devozionale' perché più prossimo alle dinamiche di fruizione dei manufatti (possibilmente non conformi del tutto agli statuti cattolici). Tuttavia, questa scelta non basta per definire il campo di interazioni entro cui si articolò la produzione artistica. Si è scelto quindi l'uso del termine 'coloniale' o 'missionario' per descrivere il contesto di formazione dell'iconografia, e con esso le fondamentali circostanze politiche entro cui operarono officine e committenti. L'aggettivo 'indo-portoghese', quando usato, dovrà essere considerato con accezione interattiva nelle dinamiche di committenza piuttosto che in termini qualitativi per la definizione di uno stile unitario.

III. *La ricerca e la struttura della tesi.*

- e) La redazione dell'inventario e la selezione del catalogo; alcune osservazioni generali sul repertorio in esame.

La redazione dell'inventario, e la conseguente selezione delle opere in catalogo, ha rappresentato uno dei punti di maggior impegno nell'arco del triennio. La redazione di un inventario e di un

⁶⁶ Collin 1984.

⁶⁷ Osswald 1996; 2017.

⁶⁸ Olson 2007.

⁶⁹ Saviello 2012.

⁷⁰ Neuwirth 2016.

catalogo esaustivi, capaci cioè di illustrare un campione comprensivo delle maggiori variazioni iconografiche e stilistiche interne al soggetto, rappresenta la base di dati attraverso cui sono state approfondite le diverse analisi proposte all'interno della tesi. La ricerca è stata condotta tramite lo studio dei *database* digitali, della bibliografia presente sull'argomento e attraverso ispezioni presso una parte degli istituti museali aventi all'interno delle loro collezioni esemplari del Buon Pastore. Il principale criterio nella selezione delle collezioni è la natura pubblica delle stesse. La scelta è motivata, oltre che da ragioni di accessibilità, dalla maggiore attendibilità delle opere custodite dalle istituzioni pubbliche rispetto al controllo esercitato sul mercato privato.⁷¹ Il mercato antiquario di manufatti eburnei 'indo-portoghesi' sta conoscendo un notevole sviluppo negli ultimi anni, un fenomeno che ha interessato anche gli esemplari del Buon Pastore.⁷² L'ascesa del mercato antiquario ha causato la progressiva frammentazione delle collezioni storiche portoghesi di ambito privato, specie quelle del Portogallo settentrionale legate all'alta borghesia imprenditoriale di Porto. Tuttavia, grazie agli studi di B. Távora, F.H. Raposo e M.C. Osswald, che hanno documentato le maggiori collezioni tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, si ha avuto modo di considerare il repertorio privato in termini di comparazione con gli esemplari presenti nell'inventario.

All'interno di quest'ultimo segnaliamo alcune eccezioni; una collezione privata (inv.60, 61, 62, 63, cat.18), in parte inedita se escludiamo alcuni esemplari già documentati,⁷³ e alcune statuette di ambito ecclesiastico che si ha avuto modo di visionare nonostante non rientrino all'interno di collezioni pubbliche (inv.15, 16, 87).

Su un totale di 114 statuette (o componenti delle stesse) rintracciate, 104 opere sono state inserite all'interno dell'inventario. In merito alle ragioni alla base dell'esclusione, specifichiamo:

- Alcune statuette non sono state considerate per mancanza di riproduzioni fotografiche adeguate allo studio delle stesse. Fra queste segnaliamo la statuetta presente nella Heras Collection di Mumbai, quella della Chiesa di Santo Stefano a Salamanca, quella del Museo Parrocchiale di Olhao, e quella della Hispanic Society of America.
- Discrepanze tra precedenti inventari e i risultati della ricerca attuale sul numero di statuette presenti in alcuni musei (MNCM, CMFdF, MASam).
- Danneggiamento eccessivo di alcuni esemplari (alcune tra le opere visionate al Gabinete

⁷¹ A questo proposito segnaliamo la recente ricerca condotta dall'associazione Avaaz in collaborazione con l'Università di Oxford sul traffico di avorio illegale all'interno del mercato antiquario europeo. I risultati della datazione al carbonio 14 hanno messo in luce che nel 75% dei campioni raccolti ci troviamo in presenza di avorio contemporaneo (post 1947) spacciato per esemplari antichi.

⁷² A titolo esemplificativo si vedano i due esemplari inventariati ai numeri F913 e F862 di São Roque Antiquidades, Lisbona, uno degli agenti maggiormente attivi sul mercato antiquario.

⁷³ Osswald 1996, vol. II, pp. XVIII, XXXII

de Numismática della Câmara Municipal di Porto).

Volendo trarre alcuni dati dall'analisi dell'inventario notiamo come la distribuzione delle opere, la loro epoca di acquisizione e le scelte intorno alla musealizzazione, suggeriscono alcuni dati preliminari circa lo studio del soggetto.

La distribuzione geografica delle opere informa sulla sorprendente assenza dall'India se si esclude la sola statuetta custodita al Museum of Christian Art di Goa (inv.74). Il Portogallo appare come prima destinazione internazionale (44 opere), seguita da Brasile (17), Italia (15), Inghilterra (9), Stati Uniti (7), Spagna (4) e Vaticano (3). Seguono quindi esemplari isolati in Germania, Austria, Francia e Singapore. La rilevanza di Brasile e Italia nel novero delle collezioni pubbliche ha in parte motivato la redazione dello studio sulla circolazione delle opere in questi contesti nazionali presente ai paragrafi 6.2.1 e 6.2.2. In termini di rilievo individuale, la collezione più consistente è quella del Museu Histórico Nacional di Rio de Janeiro (14 esemplari), seguita dal Museu Nacional Machado de Castro di Coimbra (8), Museu Nacional de Arte Antiga (6) e il Victoria and Albert Museum (6). L'unica collezione privata in catalogo si posiziona subito dopo nel novero del nostro inventario con cinque esemplari di rara fattura.

All'interno delle voci di inventario sono stati forniti (quando presenti) alcuni dati circa il periodo di integrazione all'interno delle collezioni e la provenienza originaria. Da una visione di insieme, i dati su acquisizioni antiche (precedenti al XIX secolo) sono una minoranza, e confermano la scarsità di fonti circa gli originari circuiti di circolazione. Al paragrafo 6.1 saranno trattati in termini analitici, per ora anticipiamo che solo alcuni istituti portoghesi (MNAA, MNMdc, MAB, OFS, MMLT), italiani (MDA, MNCap, CP) e internazionali (MV, MCA, MDS) dimostrano la provenienza dei manufatti da enti ecclesiastici e luoghi di culto.

Circa le raccolte più recenti, si notano alcune tendenze di maggiore collezionismo; tra la fine del XIX secolo e gli anni Venti del secolo XX, in diretta corrispondenza con la creazione di alcuni fondi museali nazionali, tra gli anni Trenta e Quaranta, specie in ambito portoghese, forse per effetto della propaganda di regime che aveva insistito sull'emancipazione della categoria artistica, e, infine, tra gli anni Ottanta e i giorni nostri in conseguenza della rivalutazione artistica dei manufatti in chiave 'globalista'. Si prendano, ad esempio, le recenti acquisizioni del Museum of Asian Civilization di Singapore, il Museum of Asian Art di San Francisco, il Museu Oriente di Lisbona e il Musée de la Compagnie des Indes di Lorient.

Osservando i percorsi museali entro cui sono esposte le opere notiamo formulazioni diverse. Alcune scelte espositive riflettono l'identità specifica dei manufatti in quanto prodotti del passato coloniale e nazionale (MNMdc, MNAA, MFO, MNSdR, MGv), una tendenza presente in ambito portoghese. In altri casi è data preminenza al valore religioso, e quindi al contesto missionario (MFO, MAS-UFBA, MCA, MAC, MAB). In questo panorama si distingue l'allestimento del

Museu dos Biscainhos che ha ricreato alcuni ambienti quotidiani dell'alta aristocrazia portoghese del tempo attraverso la giustapposizione di oggetti esotici tra cui gli esemplari del Buon Pastore, esposti all'interno di oratori così come da consuetudine originaria.

Alcuni istituti presentano gli oggetti in relazione ai nuclei collezionistici originari (MNCap, MNR, MDA, MHN), che, nel caso ravennate e in quello agrigentino corrispondono anche al criterio per tipologia di materiale. Quest'ultimo principio si rivela ormai relegato ai soli musei di arti applicate o in collezioni affini (MR-GS, MAA, MAD). Una parte considerevole delle opere trova invece spazio nelle sezioni di 'arte orientale' con riferimento al Subcontinente (AAM, CM, V&A, MAK, WAM). Infine, alcune statuette sono state inserite all'interno di percorsi dedicati alle arti applicate di epoca tardo-manierista e barocca (MV, V&A, KH, MET).

Dall'elenco dell'inventario sono state selezionate 19 opere per la redazione del catalogo. I criteri adottati in questa scelta sono tipologici e comparativi, e troveranno ampia applicazione nel corpo del primo capitolo e nelle schede di catalogo. Anticipiamo che le opere selezionate mostrano una gamma esaustiva di variazioni tecniche, stilistiche e iconografiche. Oltre alle caratteristiche ricorrenti, alcune opere sono state incluse per la presenza di eccezioni stilistiche e iconografiche che non trovano corrispettivi in tutto il repertorio analizzato.

f) L'indagine sul campo: fonti, collezioni locali e sopravvivenza delle officine.

La ricerca è stata corredata da una breve indagine a Goa tra febbraio e marzo del 2018. Di seguito ne presentiamo i risultati, alcuni dei quali saranno approfonditi all'interno della tesi, altri necessitano ancora di ulteriori verifiche, pertanto non sono stati trattati estensivamente. Nonostante le possibilità limitate dalla breve permanenza, lo studio sul campo ha restituito una serie di risultati inediti. La ricerca è stata condotta attraverso tre aree di intervento: archivio, collezioni e memoria locale. Come si può notare, i tre campi di interesse hanno richiesto l'applicazione di un metodo transdisciplinare in cui allo studio delle fonti documentali, si è affiancato un approccio etnografico per l'indagine del contesto socio-culturale contemporaneo.

La ricerca di archivio è stata rivolta all'indagine della letteratura missionaria in lingue locali. L'accesso ai fondi della Biblioteca Nazionale di Panjim ha permesso di studiare le traduzioni e le copie superstiti del *Giardino dei Pastori* (1658) del gesuita Miguel de Almeida. Al paragrafo 8.1 è presente uno studio che raccoglie i risultati dell'analisi comparativa tra il prologo del primo volume del testo e l'iconografia in esame.

Parallelamente è stata condotta una ricerca delle collezioni private ancora presenti nel territorio goanese. In opposizione alla letteratura accademica contemporanea, incentrata principalmente sul patrimonio artistico giunto in Europa, sono emersi con sorpresa alcuni casi di collezioni familiari

rimaste in India. Lo studio della comunità cattolica locale, specie quella di ceto medio-alto, ha restituito una storia di dispersione dei nuclei familiari dopo l'annessione indiana di Goa tra le ex-colonie portoghesi (specie il Mozambico), regioni di migrazione storica come gli Emirati e l'Africa Orientale, e paesi di neo-migrazione come il Canada, Gli Stati Uniti e l'Unione Europea. A questo si aggiunga l'ostracismo socio-economico rivolto verso i gruppi un tempo dirigenti nel contesto coloniale. Molti dei patrimoni familiari sono andati conseguentemente dispersi; smerciati nel mercato nero per assicurare capitale liquido in queste fasi di migrazione.⁷⁴ Rivolgendosi a questa dimensione di commerci informali, si trovano interessanti conferme dato che alcune imprese di demolizione (spesso gruppi familiari o di casta), in accordo con i *dealers* locali, hanno condotto un fiorente mercato di beni artistici recuperati dalle ville e dalle dimore rimaste abbandonate dai vecchi coloni.⁷⁵

Oltre alle collezioni storiche, si distingue un ristretto nucleo di collezionisti contemporanei che si sta adoperando attivamente nel recupero di patrimonio locale. Il marcatore confessionale gioca un ruolo fondamentale in questo processo dal momento che il collezionismo di manufatti cattolici è sentito come un recupero identitario in un'epoca di forti polarizzazioni comunitarie.

Il terzo campo di indagine è stata la ricerca di memorie individuali che riuscissero a fornire dati circa il commercio e la produzione dei manufatti eburnei. Grazie ad un'intervista con il quasi centenario Percival Noronha sono emerse informazioni relative ad entrambi i livelli.⁷⁶ Il grande *connoisseur*, proprietario anch'egli di una piccola collezione di statuette devozionali, ha ricordato la florida presenza di un'industria di intaglio eburneo diffusa lungo il corso del fiume Mandovi fino agli anni del governo coloniale. Secondo la sua testimonianza, le statuette erano oggetti abbastanza comuni nella cerchia dei benestanti cattolici, sia di origine portoghese sia locale. Il clima di instabilità conseguente alla liberazione della colonia ha generato un intenso traffico illegale dei materiali oltre confine. Noronha ha ricordato il frettoloso invio della collezione del

⁷⁴ McCully (1972) ha riportato alcune testimonianze di *dealers* di Mumbai che erano stati coinvolti nel traffico di manufatti eburnei di provenienza goanese negli anni Sessanta.

⁷⁵ Questi dati sono stati forniti da alcuni collezionisti privati intervistati durante il *fieldwork* che hanno preferito restare anonimi. Le informazioni sono documentate in file audio.

⁷⁶ Percival Ivo Vital de Noronha è nato nel 1921. Nel 1951 è diventato funzionario dell'*Estado da Índia* presso cui ha svolto diversi incarichi dirigenziali. Erudito e conoscitore della realtà artistica, folclorica e religiosa goanese, ha pubblicato numerosi saggi ed articoli apparsi su testate ed edizioni locali. Ha collaborato con la Fundação Oriente ed è membro fondatore del capitolo goanese dell'*Indian Heritage Society* e dell'*Association of Friends of Astronomy*. Fra le numerose onorificenze, nel 2014 è stato insignito del titolo di commendatore dell'*Ordem do Infante*. Nel giugno del 2017 ha donato all'*Arquivo Histórico Ultramarino* un fondo di diapositive storiche che documentano le arti, l'architettura e le tradizioni folcloriche goanesi. Le informazioni fornite da Noronha circa la scuola di intaglio eburneo sono documentate in una video intervista da me prodotta durante l'indagine a Goa.

Generale Manuel António Vassallo e Silva (1899-1985), allora governatore.⁷⁷

I dati più interessanti riguardano le maestranze, dal momento che Noronha era legato da una profonda amicizia con uno dei più importanti maestri locali, l'intagliatore Vamona Zó. Noronha, fine conoscitore delle tradizioni locali, aveva accompagnato diversi facoltosi clienti all'officina degli Zó, la quale già riforniva numerosi edifici di culto del territorio. Inoltre, per via delle sue conoscenze negli uffici pubblici, Noronha si era attivamente impegnato per il rilascio di un visto che permettesse all'intagliatore goanese di recarsi in Portogallo per completare la sua formazione artistica.

Guidato dai suggerimenti di Noronha, mi sono recato al villaggio di Chimbel dove ho avuto modo di conoscere il figlio di Vamona Zó, il maestro Santosh Zó. L'officina familiare è ancora attiva nell'intaglio ligneo, corrispondente in termini di strumenti e tecniche con quello eburneo (fig.20). L'artigiano ha confermato le informazioni di Noronha mostrandoci un testo di teoria del disegno anatomico utilizzato dal padre durante il suo soggiorno a Lisbona nel 1959, e alcuni bozzetti originali di studio, fra cui spiccano alcune iconografie hindu (fig.21a, 21b). Fra questi materiali troviamo anche alcuni libri mastri in cui sono riportate lettere di ingaggio, tariffari e scadenze di consegna entro cui è possibile leggere la produzione di statuette devozionali e i modelli a cui l'artista si atteneva (fig.22). Infine, sono stati mostrati esemplari abbozzati in avorio e legno intagliati dal padre (fig.23, 24). I canoni iconografici sono quelli tradizionali del repertorio eburneo cattolico risalente al secolo XVII. L'avorio, secondo il maestro, giungeva a Goa in grandi quantità dal Mozambico e dal Sud Africa. Dopo la proibizione internazionale, l'officina familiare ha continuato la produzione lignea accogliendo sporadicamente restauri di opere eburnee.

Santosh Zó ha anche accettato di rispondere ad alcune domande sulla condizione socio-religiosa della sua famiglia. Secondo le parole dell'artigiano, la comunità di intagliatori è di casta *chari*, un gruppo sociale gerarchicamente basso, eppure, per via dell'alta specializzazione nelle arti tecniche (muratori, carpentieri, meccanici e riparatori di biciclette), molto stimati tra le comunità di villaggio. Per questa ragione, alla famiglia Zó sono state concesse speciali mansioni liturgiche nel distretto di Chimbel, alcune delle quali connesse alla produzione di oggetti liturgici e devozionali. Secondo la mitologia familiare degli Zó, la casta *chari* è originaria del Maharashtra e si stabilì a Goa durante il XVII secolo, per diretta richiesta dei governatori locali. La famiglia non ha mai abbandonato l'appartenenza hindu, e ha sempre continuato a lavorare per committenti cattolici, rifornendo case e numerosi edifici di culto in tutta la regione. Stando alle conoscenze di Santosh Zó, la famiglia è parte di una radicata rete di artigiani *chari* operanti nella regione, e che hanno avuto un ruolo importante nella tradizione di intaglio eburneo.

⁷⁷ Noronha aveva avuto legami professionali molto stretti col governatore per via del suo incarico di capo gabinetto. I due avevano viaggiato insieme durante diverse ispezioni nelle colonie gujarati.

Le informazioni fin qui riportate necessitano di ulteriori verifiche, fra le quali, la possibilità di stabilire una connessione tra le officine superstiti e quelle operanti nel XVII-XVIII secolo. Di certo, aprono diversi spunti di interesse circa l'appartenenza comunitaria ibrida degli intagliatori, investiti di un'autorità artistica tale da poter produrre manufatti cristiani senza uniformarsi al credo cattolico, e nei riguardi della comunità hindu locale, vista la posizione gerarchicamente bassa eppure capace di ritagliarsi un ruolo di spicco nelle pratiche rituali. Il viaggio-studio del giovane Vamona Zò apre interessanti riflessioni sulla circolazione dei modelli e la formazione cosmopolita di artisti operanti in una scuola di soggetti 'tradizionali'. Più in generale si nota una certa urgenza nel documentare il contesto goanese dei collezionisti e delle maestranze, specie se si considera la quasi assenza di riflessione nella contemporanea letteratura scientifica nonostante lo sviluppo degli studi sul tema. L'informalità dei processi appena illustrati rappresenta un fattore di difficoltà nell'indagine, tuttavia solo lo studio del contesto locale in questo delicato frangente storico potrà spiegare le ragioni alla base della dispersione della tradizione e il modo in cui il valore delle opere continua a tradursi nella contemporaneità.

g) Struttura della tesi.

La tesi si articola in tre capitoli, a loro volta seguiti dagli apparati critici: il catalogo, l'inventario delle opere analizzate, le figure e la bibliografia. Nel primo capitolo svolgeremo la presentazione del soggetto in esame illustrando l'ambito storico-artistico, le sue caratteristiche tecniche, iconografiche e stilistiche, le varianti tipologiche e i gruppi iconografici in cui si dividono le opere selezionate. Questa analisi servirà a stabilire un vocabolario di riferimento utile a identificare senza contraddizione le varie componenti del soggetto, che torneranno nel corpo di questo studio all'interno dei capitoli successivi.

Nel secondo capitolo, dedicato agli schemi di circolazione, sono trattati i diversi aspetti inerenti alla mobilità, ora regionale ora intercontinentale, che contraddistinse il soggetto artistico in esame. Dallo studio del contesto di produzione emerge il profilo di opere 'itineranti' e 'moderne', nell'accezione più specifica della loro epoca. La *Rocca del Buon Pastore* emerge infatti come riflesso di una nuova epoca che aveva fatto degli scambi a livello globale la principale distinzione con gli evi precedenti. Tratteremo in prima istanza del commercio del materiale grezzo (XV-XVII secolo), già indice di scambi su scala globale. Saranno poi affrontate le maestranze che circolavano all'interno del *network* coloniale attraverso l'analisi di alcuni centri storico-geografici dell'insediamento coloniale portoghese (Sri Lanka, Goa, Gujarat costiero). Segue lo studio della circolazione dei modelli iconografici, con l'indagine dei contributi dell'incisione fiamminga e del

repertorio artistico locale. Sarà infine trattato il mercato dei manufatti tra i secoli XVII e XVIII, con attenzione al contesto portoghese, italiano e brasiliano.

L'ultimo capitolo verterà sulla genesi della formulazione iconografica, in quello spazio ove risiedono gli intenti che caratterizzarono la committenza e le modalità di fruizione dei manufatti. Avendo assunto che la Rocca del Buon Pastore fu un'invenzione iconografica delle colonie, resta da capire quale fosse il significato specificatamente locale dei contenuti iconografici espressi dalla tradizione artistica. Proveremo quindi a situare l'iconografia del soggetto in esame nel contesto ideologico e storico-politico delle missioni cattoliche dell'India portoghese. Successivamente sono proposte due analisi del soggetto artistico; la prima indagine prende spunto dalle affinità tra la coeva letteratura missionaria veicolata in lingue locali e l'iconografia del Buon Pastore. Seguono due approfondimenti che potremmo definire di storia sociale dell'arte, in quanto propongono due letture iconografiche del soggetto declinate sui temi del battesimo e della penitenza, a loro volta relazionati al valore che gli atti sacramentali ricoprivano nella società locale. In conclusione, saranno forniti alcuni paradigmi teorici per l'interpretazione delle dinamiche di committenza e fruizione.

h) Lista delle abbreviazioni: enti archivistici e museali.

- AAM: Asian Art Museum, San Francisco.
- AHU: Arquivo Histórico Ultramarino, Lisbona.
- BM: British Museum, Londra.
- BNL: Biblioteca Nacional, Lisbona.
- CM: County Museum, Los Angeles.
- CMFdF: Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal.
- CP: Collezione privata.
- DE: Diocesi di Evora.
- DL: Diocesi di Lisbona.
- FAM: Fine Arts Museum, Boston.
- GN-CMP: Gabinete de Numismática, Câmara Municipal, Porto.
- HAG: Historical Archives of Goa, Panjim.
- IPLP: Igreja Paroquial Leça de Palmeira, Matosinhos, Porto.
- KHM: Kunsthistorisches Museum, Vienna.
- MAA: Museo delle Arti Applicate, Milano.
- MAC: Museum of Asian Civilizations, Singapore.
- MAD: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

- MAB: Museu Abade de Baçal, Bragança.
- MAK: Museum für Asiatische Kunst, Berlino.
- MASam: Museu de Alberto Sampaio, Guimarães.
- MAS-UFBA: Museu Arte Sacra, Salvador de Bahia.
- MCA: Museum of Christian Art, Goa.
- MCAM: Museo Civico Arte Medievale, Bologna.
- MCI: Musée de la Compagnie des Indes, Lorient.
- MCM: Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.
- MDA: Museo Diocesano, Agrigento.
- MdB: Museu dos Biscainhos, Braga.
- MDFG: Museo Diocesano Francesco Gonzaga, Mantova.
- MdP: Museo del Prado, Madrid.
- MDS: Museo Diocesano de Arte Antigo, Sigüenza.
- MET: Metropolitan Museum, New York.
- MFO: Museu Fundação Oriente.
- MHN: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
- MMJF: Museu Municipal José Formosinho, Lagos.
- MMLT: Museu Municipal Leonel Trindade, Torres Vedras.
- MMSR: Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz.
- MNAA: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
- MNCap: Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.
- MNGV: Museu Nacional Grão Vasco, Viseu.
- MNMdC: Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
- MNR: Museo Nazionale, Ravenna.
- MNSdR: Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.
- MQdC: Museu Quinta das Cruzes, Funchal.
- MR-GS: Musei Reali, Gallerie Sabaude, Torino.
- MV: Musei Vaticani, Città del Vaticano.
- OFS: Ordem Franciscana Secular, Elvas.
- PD-FCdB – Paço Ducal, Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa.
- PFP: Província Franciscana Portuguesa, Lisboa.
- SOAS-L: School of Oriental and African Studies Library, Londra.
- V&A: Victoria and Albert Museum, Londra.
- WAM: Walters Art Museum, Baltimora.

Capitolo I

La Rocca del Buon Pastore

Presentazione del soggetto storico-artistico

1 *Il panorama artistico e la posizione del Buon Pastore in esso.*

1.1 Il materiale e le sue applicazioni artistiche.

Per comprendere a fondo la fattura e le qualità delle opere che andremo a descrivere bisognerà cominciare con l'osservazione del materiale grezzo, o meglio, del materiale nella sua forma 'vivente'. L'avorio possiede infatti indiscutibili qualità a livello artistico strettamente connesse alla sua origine di natura animale. Dal punto di vista cromatico sono presenti diverse tonalità, dal rosso scuro (quasi un cotto, sangue di bue) al rosato tenue, dal giallo cereo ai bianchi intensi con sfumature azzurro-verdastre. È un materiale luminoso, capace di assorbire la luce naturale senza mai essere freddo, tanto da meritarsi una denominazione cromatica a sé stante 'giallo o bianco d'avorio'. Il materiale è denso, compatto, specifico nel peso e nella consistenza. La frattura è scheggiata, come nei minerali, ma a differenza di questi è morbido all'intaglio, liscio e lucido nelle fasi di politura. In più presenta un'eccezionale resistenza quando ben conservato, non attirando parassiti o altri organismi che potrebbero accelerarne il deperimento.

Tutte queste qualità dipendono proprio dall'origine animale, dal lentissimo periodo di crescita e formazione della zanna. Erroneamente l'avorio viene indicato come un materiale derivato prettamente dall'elefante. Su questo punto bisognerà dire che con 'avorio' indichiamo il materiale derivato da zanne e denti di numerosi grandi mammiferi, sia acquatici che terrestri, da non confondere col corno ed altri materiali a base di cheratina. Si parla di avori marini in presenza delle zanne del tricheco e del narvalo, i denti di orche e capodogli. Di avorio sono costituiti i canini degli ippopotami e dei facoceri. Di sicuro gli animali capaci di fornire una maggiore quantità di materiale sono proprio gli elefanti, nelle due specie oggi sopravvissute ovvero: l'elefante africano (*Loxodonta africana*) e quello asiatico (*Elephas Maximus*). Importante nel panorama contemporaneo è il cosiddetto 'avorio fossile' dei mammut, preservatosi nei tessuti originari grazie agli strati impermeabili di detriti argillosi che isolano il materiale dal contatto con

l'ossigeno. Questo materiale, simile all'avorio elefantino, è composto principalmente da vivianite e presenta una consistenza più rigida, sfumature azzurre e nero-bluastré nel cemento esterno.⁷⁸ Ogni specie dei mammiferi appena indicati produce una qualità di avorio diversa, per forma e dimensioni della zanna, per la conformazione degli strati e i tempi della sua crescita, ma in tutti i casi ci troviamo di fronte alla medesima struttura biochimica e anatomica. La parte iniziale della zanna è cava in quanto ospita la polpa, ovvero i vasi e i tessuti connettivi che la assicurano al cranio o alla mandibola. La zanna è poi costituita per la maggior parte da dentina nella parte interna, a sua volta ricoperta da uno strato protettivo di cemento, e nella parte terminale dallo smalto (fig.25). La parte utile all'intaglio è proprio la dentina, un tessuto connettivo mineralizzato di matrice organica a base di proteine e collagene. Nel caso degli elefanti, le zanne, ovvero gli incisivi superiori, sono costituite per il 95% da dentina, arrivando a misurare 3.50 metri di lunghezza e 50 cm di diametro in forma ovale, continuando a crescere lunga tutta la vita dell'animale. Come nel caso degli alberi anche la zanna cresce per successivi strati concentrici, un dato particolarmente utile per definire l'età degli animali. Nel caso degli elefanti si assiste ad una peculiare sovrapposizione di strati in forma di cuspidè ellittica, ottusa di tipo concavo nell'interno e via via più convesso nella parte esterna, definiti "angoli di Schreger" dal nome dell'anatomista tedesco del XIX secolo che per primo definì il fenomeno. La crescita della dentina è resa possibile da un reticolo di vasi radianti (tubuli dentinali) che irrorano la struttura attraversandola dalla polpa fino al cemento esterno, visibili anche nelle opere che incontreremo in forma di sottilissime venature nero intenso che contribuiscono a dare uno smaccato carattere di naturalità al materiale.⁷⁹

Come abbiamo visto due specie di elefanti sono oggi sopravvissute, ma le caratteristiche chimico-anatomiche delle zanne sono pressoché uguali. Riguardo alle differenze di cromatismo e consistenza possiamo dire che esse dipendono essenzialmente dalla dieta dell'animale. Elefanti asiatici della zona tropicale (Sri Lanka, India meridionale, Sud-Est asiatico continentale e insulare) e quelli delle foreste equatoriali dell'Africa Centrale ed Australe, presentano una notevole somiglianza nel colore più tendente al bianco lucente con sfumature azzurro-verdastre per via di un'alimentazione umida e ricca di acque. Gli esemplari delle zone secche dell'Africa Orientale o delle savane dell'India continentale presentano un avorio tendente al giallo e più morbido. Trattandosi comunque di un materiale organico, l'avorio quando non propriamente conservato tende a corrompersi. Diverse opere in catalogo presentano fenomeni di ingiallimento o imbrunimento, che sommati a successivi interventi di pittura e pulitura mal congegnati, hanno finito per compromettere l'originaria integrità delle opere.

⁷⁸ Espinoza, Mann 1991.

⁷⁹ Espinoza, Mann 1991, pp. 9-12.

Abbiamo parlato della legislazione internazionale che regola il commercio dell'avorio in epoca contemporanea, e torneremo a parlare della storia dei commerci nelle epoche precedenti, ma di certo il dato da sottolineare qui è l'ininterrotta lavorazione del materiale, espressasi in una vasta gamma di applicazioni diverse. B. Burack ha enumerato più di 300 usi dalla preistoria ad oggi connessi con l'eccezionale versatilità del materiale.⁸⁰ L'avorio è stato impiegato in prevalenza per la realizzazione di oggetti della cultura materiale tra cui mobilia, utensili, strumenti musicali e scientifici, giocattoli, gioielli, orologi, nell'arte del libro, e per ognuna di queste applicazioni prevede una peculiare gamma di tecniche di lavorazione. Una difficoltà nel delineare gli ambiti artistici risiede proprio nella sovrapposizione tra oggetti a solo fine estetico e quelli connotati da scopi utilitaristici. Teniamo conto di una distinzione gerarchica emersa tra belle arti e arti applicate affermatasi alla fine del XVIII secolo, e che ha prevalentemente relegato l'avorio nel dominio delle seconde.⁸¹ Alcune fra le opere che incontreremo sono infatti preservate da istituzioni museali specializzate nell'ambito delle arti applicate. La presente trattazione si porrà in uno spazio di superamento di questa distinzione. Le opere saranno analizzate nella considerazione del loro significato estetico-religioso e del loro uso, propendendo per categorie di tipo socio-politico e ideologico.

1.2 L'intaglio eburneo nell'Asia Portoghese.

La letteratura accademica ha descritto il repertorio eburneo dell'India portoghese attraverso diverse tassonomie. Irwin si concentrò su criteri di finalità che dividevano il repertorio in: i) opere prodotte da maestranze asiatiche per il mercato portoghese, ii) opere portoghesi (o di artisti asiatici operanti in Portogallo) alla maniera asiatica, iii) e opere di commissione portoghese prodotte da maestranze asiatiche.⁸² Nel campo delle opere devozionali prodotte da maestranze locali su commissione portoghese, due principali criteri di classificazione sono stati impiegati: uno tematico, basato sui contenuti iconografici, e l'altro geografico, basato invece sulla provenienza degli oggetti. Ciò che interessa questa trattazione è invece di restituire una storia culturale della tradizione eburnea con particolare riguardo al tema del *Buon Pastore*. Traceremo quindi dei comuni denominatori all'interno del vasto campo della scultura devozionale eburnea di matrice portoghese in Asia.

La lavorazione dell'avorio fu un fenomeno variamente presente in molte delle aree di penetrazione europea tra Asia e Africa. L'antica presenza del materiale in questi continenti, unita

⁸⁰ Burack 1984.

⁸¹ Shiner 2010, pp. 110-175.

⁸² Irwin 1955.

alla grande attrattiva che esso esercitava nei colonizzatori europei, portò fin da subito all'instaurazione di commerci di manufatti artistici realizzati in parte o interamente in avorio. È il caso della mobilia e dell'oreficeria di ambito mughal fluita attraverso le colonie del Gujarat costiero fino in Europa, oppure le maestranze reali di Kotte in Sri Lanka, cooptate per la produzione di squisiti manufatti eburnei. Lo stesso processo era già stato anticipato durante l'esplorazione costiera dall'Africa se ci rivolgiamo alle preziose saliere e gli olifanti eburnei delle culture Bini, Sherbo e Sapi nel Golfo di Guinea.⁸³ L'attrazione verso questi oggetti era connessa ad un interesse esotico, rivolto alla rarità del materiale e alle sue applicazioni che ritroviamo in altre tradizioni artistiche, come nella madreperla, la giada, il cristallo di rocca, il corallo, il corno e la tartaruga.⁸⁴ Moreira e Curvelo hanno identificato questa ricerca dell'esotismo come un marcatore dello *status* delle élite portoghesi, espressione di ostentazione e cultura del lusso. Sempre all'interno della loro analisi, viene identificata la portabilità degli oggetti, caratteristica comune che rispecchia la nuova mobilità delle élite coloniali. Mobilità ed esotismo diventano fattori di difficoltà nell'identificazione dei manufatti, in quanto la classificazione per provenienza spesso fallisce nel descrivere gli intenti alla base della committenza e l'uso finale delle opere. Tuttavia, ancora in queste esperienze iniziali, l'identità degli artefatti era riconoscibile, i termini del rapporto fra la cultura di produzione e quella di destinazione ancora paritari o comunque riconducibili ad un nuovo piano di interazione, quello dei commerci globali inauguratesi con il XVI secolo. I portoghesi non persero tempo a installare delle produzioni proprie all'interno delle colonie asiatiche sfruttando l'abile manodopera locale, che nel frattempo seguiva il tracciato dei nuovi commerci aperti dai lusitani. Esempi tangibili sono l'ebanisteria, l'oreficeria e le arti tessili sviluppatesi a Goa e nel Gujarat, e che ancora mostrano i legami con le tradizioni artistiche di provenienza locale.⁸⁵ Legami che non sono espressione di semplice memoria stilistica, ma rappresentano i passaggi di una lenta appropriazione culturale. Ma sarà solo con l'ingresso degli ordini missionari nelle dinamiche di committenza artistica che il processo andrà divaricandosi sempre più, mostrando una prevalenza ideologica della componente europea. È grazie a questa caratteristica che possiamo tracciare una prima linea di demarcazione fra il repertorio devozionale della scultura eburnea e le altre tradizioni sopra citate. L'esotismo, la rarità e la preziosità che fino a quel momento erano stati i marcatori valoriali dell'avorio nel nuovo contesto coloniale, si arricchirono di una tonalità spirituale data da una esigenza di tipo ideologico.

⁸³ Bailey, Massing, Silva 2013.

⁸⁴ Jaffer 2002.

⁸⁵ Carvalho 2003; Levenson 2007; Haidar, Sardar 2015; Dias 2013.

1.3 Il repertorio devozionale.

L'evangelizzazione rappresentò l'avanguardia ideologica dell'espansione coloniale, motivo per cui le arti e la cultura materiale non potevano restarne escluse. La conversione religiosa delle maestranze e la conseguente opera di propaganda tra i popoli dei territori conquistati, la sostituzione del repertorio artistico locale e l'indottrinamento tramite le nuove iconografie, furono i vettori entro cui si concretizzò la nascita di una scultura devozionale in avorio e, al contempo, gli elementi che ne fecero da sfondo. Ovviamente questo processo si acclimatò in modo differente a seconda delle realtà socio-politiche dei vari insediamenti, ma ciò che colpisce da una sommaria comparazione del repertorio è la sorprendente simmetria tra iconografie in territori tra loro molto lontani.

L'isola di Sri Lanka e la baia di Cambay furono tra i primi centri di produzione per via della familiarità artistica col materiale che aveva preceduto i portoghesi. Parallelamente all'ascesa politica di Goa assistiamo al suo emergere nel panorama artistico, specie nel campo della scultura eburnea devozionale. E ancora Macao, nel sud della Cina, foriera di uno stile proprio, derivato dalla presenza cosmopolita di intagliatori di origine locale, ma anche giapponese e coreana. Recenti studi di Dias hanno aperto la possibilità che anche la Thailandia e il Sud-Est asiatico insulare avessero officine di intaglio eburneo, oltre ad essere, dall'antichità, centri di produzione del materiale grezzo.⁸⁶ Non solo i portoghesi, ma anche gli spagnoli installarono nelle Filippine delle officine per la lavorazione dell'avorio a tema devozionale, inaugurando così la scuola ispano-filippina, che grazie al monopolio della Spagna sulla rotta Manila-Acapulco fece confluire un numero copioso di opere tra Messico ed Europa. Anche in questo contesto la migrazione e la cooptazione delle maestranze locali giocò un ruolo decisivo come dimostrano le lacche *namban* di origine giapponese, ampiamente testimoniate a Manila.⁸⁷

Possiamo suddividere il repertorio in statuette singole, composizioni di più statuette, e placche lavorate a bassorilievo. Queste ultime decoravano i pannelli di oratori, altari mobili, reliquiari e cofanetti. Anche le statuette lavorate a tutto tondo erano spesso parte di complessi devozionali più articolati. Il dato si riscontra in prevalenza in alcune composizioni, come nel caso dei calvari, che integravano la scultura eburnea con elementi lignei. I calvari comprendevano generalmente una base riccamente decorata da elementi naturali e architettonici, su cui erano inseriti i personaggi evangelici e il crocifisso in avorio. Quest'ultimo si differenzia nelle versioni del Cristo spirante e il Cristo morto. Il soggetto venne ampiamente trattato dalle officine srilankesi e da quelle continentali, e non mancano esemplari di chiara fattura mughal. Da una visione di insieme

⁸⁶ Dias 2011.

⁸⁷ Marcos 1997; 2002.

possiamo distinguere i modelli tardo-medievali delle produzioni più antiche fino agli esempi manieristi e barocchi delle produzioni seicentesche. Altre composizioni molto popolari erano le *Natività* e la *Sacra Parentela* negli episodi della *Fuga in Egitto*, o, in senso allargato, con l'inclusione di Sant'Anna, San Gioacchino e Santa Elisabetta. Sempre all'interno del ciclo dell'infanzia troviamo l'iconografia del *Gesù Infante come Salvatore del Mondo*, distinto negli esemplari col bambino nudo e quelli vestiti di una tunica. Il bambino si presenta in piedi, frontalmente, con la mano destra intenta a reggere un globo o una croce, e la sinistra in segno benedicente.⁸⁸

L'iconografia del *Salvator Mundi* ricorre in combinazione con alcune Madonne. Una parte significativa del repertorio è infatti costituita dal ciclo mariano. Al suo interno distinguiamo con nettezza gli esemplari srilankesi, databili già dalla prima metà del Cinquecento, per la finissima qualità dell'intaglio visibile nel trattamento dei panneggi, delle capigliature, l'espressività del volto e le fattezze longilinee. Gli esemplari goanesi si contraddistinguono per un'evoluzione dei prototipi iniziali che Távora ha definito "idolatrici primitivi", caratterizzati da una forte ieraticità e dall'intaglio sommario, fino alle più mature iconografie del XVII secolo. Le versioni più comuni sono l'*Immacolata* a mani giunte, la *Vergine col Bambino*, quella del *Rosario* e la *Vergine in Maestà*, rappresentata in piedi col bambino sulla destra e un fiore o un frutto nella mano sinistra, oppure seduta su un trono finemente decorato.⁸⁹

Infine, abbiamo l'ampio repertorio agiografico, distinto in personaggi evangelici, del periodo patristico (soprattutto martiri), scolastico, e i capostipiti del clero regolare. Fra i primi troviamo S. Giuseppe, S. Pietro (in versione pontificale oppure penitente), gli evangelisti e Giovanni Battista. Tra i personaggi femminili ricordiamo la Maddalena in posa penitente e Sant'Anna intenta a insegnare a leggere alla Vergine bambina. Tra i santi dei primi secoli notiamo una corrispondenza con le coeve correnti devozionali portoghesi del tardo medioevo, ad esempio San Sebastiano, San Girolamo, Sant'Orsola, Sant'Elena e Santa Barbara. Nell'ordine delle agiografie connesse con gli ordini missionari troviamo Sant'Ignazio di Loyola e San Francesco Saverio tra i gesuiti, S. Domenico Guzmán per i domenicani, Sant'Agostino e Santa Rita da Cascia per gli agostiniani e infine San Francesco di Assisi e Sant'Antonio da Padova per i francescani.⁹⁰

In generale la produzione devozionale si contraddistingue per gli intenti e le modalità di fruizione, le statuette erano disposte frontalmente come elementi di arredo a contenuto religioso, usati come *medium* per la devozione pubblica (in chiese e altri edifici religiosi) e privata. Notiamo anche, in più soggetti e più scuole, la chiara evoluzione dei prototipi iniziali, legati alle iconografie tardo-

⁸⁸ Távora 1983, pp. XLI-LV.

⁸⁹ Távora 1983, pp. XXXV-XXXIX.

⁹⁰ Távora 1983, pp. LVI-LXIII.

medievali, fino agli stereotipi dell'iconografia tardo-manierista e barocca. Questo fenomeno testimonia la stretta aderenza del repertorio devozionale eburneo ai dettami e ai temi dell'arte cattolica nel periodo della Controriforma. In questo panorama così sistematizzato solo il *Buon Pastore* emerge come soggetto dal carattere nuovo, sintesi del cattolicesimo di frontiera delle colonie.

2 *La Rocca del Buon Pastore: analisi del soggetto storico-artistico.*

2.1 La composizione strutturale delle opere.

La *Rocca del Buon Pastore* si contraddistingue per la natura composita dell'iconografia. Le statuette si presentano infatti come l'insieme assemblato di più componenti. Questo dato rappresenta il punto di maggiore interesse e originalità del soggetto. Come vedremo, i diversi elementi della composizione, se presi singolarmente, possono essere riportati a precedenti modelli della tradizione iconografica europea, ma è la loro combinazione in un sistema di significati nuovo, a rendere la *Rocca del Buon Pastore* l'unico soggetto veramente originale nel repertorio eburneo dell'India portoghese. La statuetta si sviluppa attorno una sezione massiccia di zanna decorata su tre parti nella foggia di una *Rocca* e che funge da seggio per l'inserimento del *Cuore Mistico* su cui siede il *Cristo Bambino come Buon Pastore*.⁹¹ La statuetta è circondata da alcuni rami raffiguranti l'*Albero della Vita*, canonicamente tre o cinque, inseriti nei registri laterali della rocca attraverso appositi fori, e uno assiale che si prolunga dal retro della statuetta. Al vertice del ramo assiale troviamo una placchetta iconica raffigurante il *Dio Padre Benedicente* e lo *Spirito Santo* in forma di colomba.

La straordinaria complessità di questa composizione presenta notevoli vulnerabilità, date in prima istanza dalla fragilità di alcuni elementi che nel tempo sono stati scorporati dalla statuetta originaria. Rare sono infatti le opere che presentano tutte le componenti iconografiche nel proprio *locus* di origine. In numerose ispezioni mi sono trovato a constatare come alcune opere erano state assemblate utilizzando componenti di diversi esemplari originali. Neppure possiamo sostenere l'ipotesi che in molti casi le statuette fossero state pensate per ospitare un minor numero di componenti, dato che in tutti i casi sono presenti fori e perni utili ad inserire gli elementi oggi mancanti.

⁹¹ D'ora in avanti ci riferiremo a questo elemento con le forme abbreviate di '*Cristo Pastore*' o '*Buon Pastore*'. La fanciullezza del soggetto sarà esplicitata solo quando in comparazione con le versioni adulte del *Buon Pastore*.

Dall'osservazione delle componenti possiamo desumere che esse provenissero da diverse sezioni della zanna, usata quindi nella sua interezza. Questo dato permette di ipotizzare che le officine si rifornissero del materiale in forma grezza direttamente dai mercati di approvvigionamento, senza stadi di semi-lavorazione. In numerosi casi il complesso della statuetta poggia su una *base circolare* piatta, di altezza variabile e variamente decorata, utile a migliorare la stabilità delle opere. La rocca è sempre ottenuta dall'intaglio della sezione mediana della zanna. Le dimensioni di diametro e altezza sono estremamente variabili, così come le fattezze generali del pezzo. Raramente troviamo il tipico andamento curvo della zanna, dal momento che gli artisti cercarono sempre di dare una tensione quanto più verticale alle opere, per ragioni sia di stabilità sia di stile. La statuetta nel suo insieme doveva riflettere un'idea di trascendenza data dalla frontalità della fruizione. E quindi dall'arco della zanna venivano probabilmente rimosse le superfici esterne, in modo da ottenere un pezzo quanto più lineare. Nel caso di una delle opere custodite al Museu dos Biscainhos (cat.14, fig.26) vediamo per esempio come l'intagliatore abbia sezionato perpendicolarmente una parte della zanna in modo da conservare la superficie stondata esterna per lavorare la faccia frontale e quelle laterali della rocca, e la faccia posteriore, dove era stato eseguito il taglio, per il retro. In alcuni casi è possibile osservare le naturali imperfezioni del materiale, come venature e fratture susseguirsi lungo la superficie lavorata (fig.27). Non escludiamo inoltre l'impiego di tecniche di ammorbidimento e flessione del materiale in modo da renderlo lineare. Da queste fasi di lavorazione si ricavano listarelle o sfoglie che venivano reimpiegate per la fattura dell'Albero. I rami così realizzati andavano inseriti in appositi fori praticati ai lati della rocca. Il ramo assiale invece veniva inserito in una fenditura realizzata sul retro ma dato che avrebbe potuto collidere con il Pastore, gli artisti realizzavano spesso un apposito supporto di forma conica e arcuata da inserire nella fenditura posteriore in modo da distanziarlo leggermente dalla statuetta e aumentarne la stabilità (fig.28, 29).

Non sono ancora stati prodotti studi a campione per comprovare l'origine geografica dei materiali, ma dalla semplice osservazione possiamo distinguere diverse qualità di avorio impiegato; da quelli più tendenti al giallastro fino a pezzi di straordinaria lucentezza eburnea. Non mancano inoltre opere che hanno subito deperimenti naturali, visibili soprattutto nelle alterazioni cromatiche, danneggiamenti quali decadimento della policromia, della doratura, o aggiunte postume malamente sommarie.

2.2 Utilizzo di altri materiali.

Non dobbiamo credere che l'avorio fosse l'unico e più significativo materiale impiegato nella lavorazione delle statuette. Alcuni rari esemplari conservano oratori e altari lignei che in origine

dovevano ospitare le statuette vere e proprie. L'uso di esporre le opere all'interno di queste strutture è ampiamente documentato sia in altri soggetti della tradizione artistica, sia, più in generale, nelle tradizioni europee. Oratori portatili, scomponibili, dipinti e decorati servivano infatti come *locus* di originaria destinazione del soggetto. Questa caratteristica ci informa sulla natura portatile delle opere, che viaggiavano spesso lungo grandi distanze nella forma di beni privati e sulla loro fruizione devozionale, in quanto fungevano da supporti per la preghiera e la meditazione sui contenuti teologici dell'iconografia.⁹² La scorporazione delle statuette dagli oratori costituisce un altro fattore di difficoltà nell'interpretazione iconografica, visto che l'apparato pittorico e decorativo era posto in dialogo con le statuette, aiutandoci inoltre nell'attribuzione dell'ambito della committenza.

Che esistesse una compresenza di più materiali connessi ai costumi liturgici o a quelli devozionali privati è contemporaneamente attestato dalle pratiche di vestizione di alcune statuette. Esempi classici sono il *Gesù Bambino* di cui si è detto al paragrafo 1.3 (gli esemplari nudi), ma anche i soggetti appartenenti alla *Natività*. Gli inventari del Collegio di San Paolo e del Santo Spirito di Diu, in Gujarat, testimoniano come ancora nel XVIII secolo esistesse l'usanza di esporre un bambinello in avorio durante la celebrazione del Natale. Un esempio superstite è il *Bambino Gesù in Culla* del Museum of Christian Art a Goa, proveniente dalla Chiesa del Buon Gesù.⁹³ L'opera presenta un fine lavoro di oreficeria di gusto locale nei bracciali, nelle collane e nelle cavigliere che adornano il bambinello, ma anche la culla a baldacchino, resa in forma di cofanetto per proteggere la statua durante le celebrazioni natalizie, in cui i fedeli passavano tra di loro la statuetta per baciarla in segno di devozione.⁹⁴

Possiamo escludere l'impiego di materiali tessili nel caso del Buon Pastore, eppure anche in questo soggetto ritroviamo elementi mobili ad esso connessi. Mi riferisco a coroncine, aureole ed altri materiali metallici che con certezza possiamo dire fossero originariamente sempre presenti (fig.30). Non si spiegherebbe altrimenti l'immane foro sulla testa del Cristo Pastore o di altri personaggi nel terzo registro della rocca (fig.31). Oltre alle aureole e alle coroncine, alcuni esemplari conservano verghe pastorali o altri attributi della stessa fattura come nel caso dell'opera al n.18 del catalogo, recante la verga, la corona e una foglia di palma.

La compresenza di altri materiali è attestata anche nella realizzazione delle basi e dei supporti che ospitavano le statuette eburnee. Due opere del MNAA presentano basi lignee intagliate secondo la forma della rocca su cui appare un leoncino nella nicchia centrale (inv.3, in ebano), oppure secondo evoluzioni più tarde di chiaro stile rococò (inv.25, con doratura).

⁹² Osswald 1994.

⁹³ Pinto 2003, pp. 210-211.

⁹⁴ Bailey, Massing, Silva 2013, pp. 158-159.

Ma è il variegato impiego della policromia a rappresentare il tema di maggiore interesse in termini di iconografia. Riscontriamo due tipologie di interventi: l'applicazione della foglia d'oro (fig.32) e l'impiego di pittura. Esempari quali ai numeri 11, 27, 48 e 71 dell'inventario danno un'idea della colorazione originale. Ma non dobbiamo credere che la policromia rappresenti sempre un elemento autentico. È ben attestato che la pittura delle statuette fosse spesso un fenomeno successivo applicato nei Paesi di destinazione per via della moda e le teorie di restauro in uso tra XVIII e XIX secolo. Non avendo sufficienti dati di tipo chimico sulla datazione dei pigmenti è difficile stabilire con quale frequenza queste tecniche fossero impiegate dalle maestranze. Di certo l'algida lucentezza del materiale non costituiva una nota predominante, dato che il repertorio devozionale in avorio trova quasi sempre l'impiego di colorazioni molto decise. Come nel caso dell'intaglio anche qui troviamo uno spettro variazioni ricorsive che possono aiutare a distinguere norme di pittura e doratura convenzionali, e altre più possibilmente postume.

L'applicazione della doratura è assai frequente nelle fasce decorative alla base delle statuette, nei finimenti delle vesti, nelle capigliature, nei dettagli architettonici della rocca, inducendoci a pensare che essa coprisse uno spettro prevalentemente decorativo. Diversa la policromia, depositaria di riferimenti e contenuti iconografici. Il cromatismo della pittura si muove in un campo di tonalità che vanno dal verde intenso al marrone scuro, dal rosso di Marte al rosa tenue usato nell'incarnato. I verdi sono prevalenti nella pittura degli elementi naturali nella rocca, come il fogliame e alcuni moduli rocciosi. Rarissimi i casi di verde nei rami e nelle foglie dell'*Albero della Vita*. Il marrone e le altre tonalità rosso scuro sono invece usati per evidenziare alcuni dettagli molto precisi: la linea degli occhi e della bocca nei personaggi e in alcuni animali, il becco degli uccelli, le capigliature, soprattutto quella della Maddalena, attributo iconografico che sta a indicare la condizione di peccatrice. Il rosso impiegato nelle vesti del pastore e nel supporto in forma di cuore, indica la *Prefigurazione della Passione* (fig.33, 34). In questo senso grazie all'uso del rosso il Cristo in posa meditativa possiede già un rimando al suo futuro sacrificio.

2.3 Le componenti del soggetto: analisi iconografica e tipologico-comparativa.

2.3.1 Il Cristo Buon Pastore.

Il soggetto prende il nome dal tema del Cristo Buon Pastore, i cui riferimenti testuali più diretti si trovano nella pericope del buon pastore nel vangelo di Giovanni (10:1-21). Alcune opere mostrano l'inserimento di una verga pastorale tra la spalla destra e il braccio sinistro del personaggio (inv.34, 61, 64, 72). Questo elemento così minuto ha avuto una grandissima importanza nella letteratura specifica, in quanto una famosa opera documentata da Távora mostra

un'iscrizione su entrambe le facce della verga: "*Ego sum pastor bonus*", citazione dalla suddetta pericope (10:14), e che ha permesso l'identificazione univoca del soggetto.⁹⁵

Già nell'Antico Testamento ricorre l'immagine di Dio come protettore del gregge (Numeri 27:16-17), declinata nel tema del sacrificio del pastore nell'episodio in cui re Davide protegge un agnello dall'aggressione di un leone (Salmi 17:34-35), e ancora, in senso profetico con Ezechiele 34.

Il riferimento giovanneo è il passaggio più esplicito, qui Gesù dichiara di essere il Buon Pastore riallacciandosi così al canone veterotestamentario in cui Re Davide, capostipite della casata di Gesù, si definisce il "bel pastore" (Sam. 16:12), e al già citato passo di Ezechiele. Gesù introduce un racconto allegorico che lo pone in contrapposizione al ladro, colui che entra nell'ovile da un'entrata secondaria, al fine di uccidere e disperdere il gregge. Il Buon Pastore invece entra dall'ingresso principale. Egli conosce ognuna delle sue pecore come esse conoscono lui, e come lui conosce il Dio Padre. Le conduce fuori dal recinto chiamandole per nome e mettendosi alla testa del gregge perché per loro è pronto a dare la vita. Non come il guardiano quindi, interessato solo al soldo, che all'arrivo del lupo fugge lasciando le pecore in balia del terrore. Egli si definisce quindi la porta attraverso cui passa la salvezza, perché condurle ai pascoli della vita eterna è la sua missione.

Ritroviamo qui i temi del ruolo messianico di Cristo:

- la discontinuità con la tradizione precedente dei falsi salvatori "(8) Tutti quelli che sono venuti prima di me sono ladri e banditi; ma le pecore non li hanno ascoltati. (9) Io sono la porta: chi entra attraverso me sarà salvo. Potrà entrare e uscire e trovare cibo. (10) Il ladro viene soltanto per rubare, uccidere o distruggere. Io invece sono venuto perché abbiano la vita, una vita vera e completa."
- la specularità gerarchica fra Dio, Figlio e anime individuali: "(14) Io sono il buon pastore: io conosco le mie pecore ed esse conoscono me, (15) come il Padre mi conosce e io conosco il Padre. E per queste pecore io do la vita."
- L'evangelizzazione e il ruolo universale della missione. Giovanni usa il termine greco *aulé*, ovvero 'il vestibolo del tempio' per indicare l'ovile, volendo significare la predicazione di Gesù presso il popolo ebraico. Solo coloro che usciranno dalla sinagoga per passare attraverso la porta del Cristo saranno salvati, quindi avverrà la missione presso gli altri popoli: "(16) Ho anche altre pecore, che non sono in questo recinto. Anche di quelle devo diventare pastore. Udranno la mia voce, e diventeranno un unico gregge con un solo pastore."
- il ruolo soteriologico del sacrificio e la preminenza di Dio nell'escatologia della salvezza "(17) Per questo il Padre mi ama, perché io offro la mia vita, e poi la riprendo. (18)

⁹⁵ Távora 1983, p. 85, cat. 113.

Nessuno me la toglie; sono io che la offro di mia volontà. Io ho il potere di offrirla e di riaverla: questo è il comando che il Padre mi ha dato”.

La pericope fa eco alle parabole della pecora smarrita (Lc 15:3-7; Mt 18:12-14), e a quella del figliuol prodigo (Lc 11:32), interpretate come l'umanità dispersa dal peccato originale di Adamo e riunita nella profezia del redentore.⁹⁶ L'immagine ebbe ampia diffusione nelle rappresentazioni artistiche della prima cristianità, che codificarono l'iconografia nella formula di un giovane imberbe recante un agnello sulle spalle. Immagine che emerse dal sostrato artistico del Mediterraneo orientale antico, in particolare l'iconografia greca di *Hermes krioforos*, portatore dell'agnello, personaggio connesso ai riti sacrificali già dall'arcaica versione del *moskoforos* dell'acropoli di Atene. Fino agli esordi del IV secolo le rappresentazioni cristiane non erano autorizzate, le prime comunità dovettero quindi prendere allusivamente in prestito immagini del repertorio precedente, un dato che rende spesso difficile l'attribuzione all'ambito pagano o cristiano del *Buon Pastore* in epoca tardo antica. Il soggetto ebbe largo impiego nella pittura parietale e nella scultura a bassorilievo di ambito funerario.⁹⁷ Comuni le rappresentazioni realizzate in piccole sculture, motivo per cui il tema si diffuse con facilità nell'intaglio in avorio (fig.35), evolvendosi fino agli eccelsi esempi di bassorilievo come nel registro mediano sul fronte della lipsanoteca di Brescia, risalente alla fine del IV secolo (fig.36). Dal momento in cui il cristianesimo divenne religione ufficiale dell'Impero, l'iconografia originaria perse di rilevanza, tendendo sempre più verso raffigurazioni di tipo regale. La lunetta musiva del mausoleo di Galla Placida in Ravenna (425 d.C.), rappresenta un momento di passaggio nella codificazione del soggetto.⁹⁸ Solo nel tardo XV secolo assistiamo ad un *revival* del tema nei paesi di lingua tedesca. Vedremo nel dettaglio al paragrafo 5.1, le complesse implicazioni di questa iconografia nello scenario della Riforma; certo è che anche gli ambienti cattolici recepirono il tema ma lo declinarono in una forma decisamente meno critica e pauperista, rappresentando Gesù nelle innocue vesti di un pastorello bambino. Questo canone controriformista conobbe un'immensa fortuna dalla fine del XVI secolo in poi, attestata nelle versioni definitive della grande pittura spagnola.⁹⁹

Anche in Portogallo assistiamo alla medesima parabola codificatrice. Il XVI secolo vide un progressivo sviluppo delle iconografie legate all'infanzia di Gesù. Inizialmente di solo ambito

⁹⁶ Bailey 2015.

⁹⁷ Si vedano nella sola Roma le catacombe di San Callisto, quelle di Domitilla, Pretestano, Priscilla e quella dei Giordani per le versioni pittoriche, e il sepolcro della via Salaria per il bassorilievo.

⁹⁸ Per una storia della discontinuità iconografica si veda: Ramsey 1983; per una ricostruzione degli elementi di continuità: Freeman 2015.

⁹⁹ A titolo esemplificativo si rimanda a “*Il Buon Pastore*” di Bartolomé Esteban Murillo (inv. P000962 MdP - Madrid).

francescano, l'immagine del *Gesù Bambino come Salvatore del Mondo* si diffuse lentamente agli altri ordini. Nel 1588 la chiesa gesuita di San Rocco a Lisbona espone un quadro di grandi dimensioni raffigurante questo soggetto, quindi a Goa, nella Chiesa del Buon Gesù verso la metà del XVII secolo.¹⁰⁰ Il tema è tra i più rappresentati nella statuaria lignea ed eburnea delle colonie indiane.¹⁰¹

Alcune rarissime opere del Buon Pastore indo-portoghese mostrano la possibile sovrapposizione dei due soggetti all'origine dell'iconografia definitiva. Mi riferisco alla statuetta n. 1 del catalogo di Osswald, appartenente alla collezione Lilia e Alcino Gomes de Oliveira, che mostra il bambino nelle foggie del pastore in piedi, con la mano sinistra intenta a portare un elemento oggi mancante (forse una croce o un pastorale) e che ricorda in tutto l'iconografia del *Gesù Infante Salvatore del Mondo* così come raffigurata in un altro esemplare documentato da Mendes Pinto.¹⁰² E ancora, la statuetta studiata da Távora al numero 111 del suo catalogo, sempre in piedi ma che già tende alla posizione reclinate con la guancia poggiata sulla mano destra e il gomito in riposo sul fiaschetto in forma di zucca.¹⁰³ L'iconografia del *Cristo Infante* si interseca con quella degli *Strumenti della Passione*, una formula che già troviamo nel repertorio eburneo come in una placchetta di un preziosissimo calvario della collezione Palmela e nell'esatta copia a tutto tondo del Museu Nacional Machado de Castro.¹⁰⁴ Qui Gesù infante è raffigurato in toni meditabondi mentre trasporta gli strumenti della passione, vestito di una lunga tunica; tunica su cui appaiono gli stessi strumenti della Passione negli esemplari vestiti del *Gesù Infante Salvatore del Mondo*.¹⁰⁵ Il tema ritorna nel nostro soggetto nelle foggie della *Prefigurazione della Passione* integrata al *Buon Pastore* in un'opera facente parte del nostro inventario (inv.4). L'oggetto appare estrapolato dalla statuetta originaria. Il Cristo bambino si presenta in posizione seduta con il piede destro appoggiato su un teschio. Il bambino veste una tunica leggera dal colletto quadrato e decorato, e mostra gli occhi aperti, in una fissità meditativa. Il seggio su cui siede il personaggio presenta un doppio perno sulla base ed una scanalatura sul retro, caratteristiche che presuppongono la rocca sottostante e il ramo assiale dell'*Albero della Vita* sul retro (fig.37a, 37b, 37c). L'opera mostra una somiglianza assoluta con una statuetta del *Buon Pastore* documentata da Silva, che oltre al pastorello in tale atteggiamento riporta su tutta la superficie della rocca il decoro caratteristico che troviamo sul seggio, una sorta di intaglio di forme rocciose al cui centro di ogni pietra appare un

¹⁰⁰ Serrão 1994, p. 105.

¹⁰¹ Távora 1983, pp. XLI-LV.

¹⁰² Si comparino gli esemplari in: Osswald 1996, vol. II, p. 3; Pinto 1991, p. 74 e 75.

¹⁰³ Távora 1983, p. 84.

¹⁰⁴ Sousa 2014, pp. 52, 91.

¹⁰⁵ Per uno studio comparato dei tre soggetti menzionati si veda: Sousa 2013, n. 6, 17, 18 del catalogo, e pp. 45-57 per lo studio.

punto.¹⁰⁶ L'apparato decorativo, la suddivisione geometrica delle scene e il trattamento stilistico ci portano a pensare che l'opera in questione risalga al tardo XVIII secolo.

Il più delle volte, quando non è la Rocca stessa a fornire il seggio per il Cristo Pastore, è presente un *supporto* a forma di cuore (fig.38). Questo si trova in forma completa o in versione dimezzata, forse per ragioni legate alla proporzione e alla stabilità della statua (fig.39). In molti casi, l'oggetto presenta forellini laterali ove inserire foglie, piccole frecce o saette eburnee. L'immagine si affermò negli ambienti mistico-cattolici del secolo XVI, specie fra i Carmelitani, dato che essa ricorre nelle visioni di Santa Teresa d'Ávila. Il cuore trafitto vuole simboleggiare la natura visionaria dell'iconografia, in cui è il sentimento d'amore senza mediazioni la componente principale della fede cristiana. In due casi del nostro inventario ricorre l'incisione del trigramma IHS, simbolo di origini paleocristiane per figurare il nome di Gesù. Anche in questo caso l'impiego dello stilema ebbe larga diffusione durante la Controriforma in relazione alla venerazione del nome di Cristo, specie fra i gesuiti che utilizzarono il simbolo come sigillo del proprio ordine.¹⁰⁷

Negli esemplari canonici, il *Cristo Pastore* è rappresentato in età preadolescenziale nelle vesti di un pastorello (fig.40). Si distinguono due posture fondamentali: leggermente inclinato verso destra in avanti, oppure col tronco dritto, quasi tendente all'indietro, e la sola testa reclinata a destra. La testa è chinata sulla mano destra, il braccio flesso poggia sulla coscia o su di una borraccia. La mano destra si presenta aperta o con due o tre dita ripiegate, lasciando che la guancia poggi sull'indice e il pollice. Il braccio sinistro riposa in modo protettivo su un agnello accovacciato. Il più delle volte il Cristo siede con le gambe leggermente incrociate, ma in alcuni casi la flessione è più accentuata. In altri casi il pastore siede con entrambe le gambe poste frontalmente, non incrociate (cat.11, 12, 14). L'espressione del personaggio è quasi sempre assorta in profonda meditazione, equanime, rilassata, leggermente sorridente, anche se non mancano esemplari che dimostrano una tensione più concentrata, quasi severa, come nel caso di Capodimonte (cat.11). L'espressione meditabonda, unita alla forte fisionomia locale, è una delle caratteristiche che ha maggiormente tradito l'identità locale degli intagliatori portando gli studiosi a immaginare linee di continuità con le iconografie asiatiche. L'intaglio della capigliatura segue uno schema modulare fatto di ciocche concentriche lavorate con una superficie a scanalature parallele. In alcuni casi più tardi questo schematismo è animato dalla lavorazione di riccioli ben definiti, più lunghi e voluminosi sulla nuca.

Conosciamo due tipologie di veste del pastore. Il tipo canonico è una casacca lunga fino alle ginocchia, con colletto a girocollo e maniche fino al gomito, in rari casi fino ai polsi, assicurata

¹⁰⁶ Bailey, Massing, Silva 2013, p. 211 fig. 38.

¹⁰⁷ Osswald 1996, vol. I, p. 84.

in vita da una cintura. La veste è richiusa sul davanti presentando il risvolto degli orli frontali. Rare volte la veste è decisamente più morbida evolvendosi in un pannello molto delicato. Questo tipo di lavorazione ricorre solo nei casi in cui il pastore è seduto a gambe non incrociate. Assistiamo inoltre alla presenza di un intaglio decorativo sull'orlo inferiore delle vesti, delle maniche e del colletto. L'intaglio della superficie della veste mima il vello del gregge. Nel maggior numero di casi esso è realizzato con un intaglio reticolare rialzato, in casi più rari i nodi del vello sono stati levigati tanto da apparire come una superficie perlata, oppure in vere e proprie ciocche di pelliccia. Sporadicamente la struttura delle ciocche è stata semplificata in un decoro a scacchi. La veste è raccolta in vita da un cinturino di corda assicurato con un risvolto del nodo verso l'alto. Altri attributi confermano il carattere pastorale dell'iconografia. *In primis* i due agnelli; uno accovacciato sulla spalla, l'altro sulla coscia sinistra. Tra il gomito e il ginocchio destro il pastore regge una fiaschetta lavorata in forma di una zucca. Questo attributo è già presente negli antecedenti paleocristiani, nella forma di un fiasco contenente vino, acqua o latte, ma la forma dei nostri esemplari è tutta locale. Al fiasco si aggiunge una bisaccia portata a tracolla sul fianco sinistro. Questa presenta la stessa fattura vellosa della veste ed è richiusa da una fibbia nella parte superiore. Forse questi due attributi possedevano un riferimento eucaristico al vino e al pane. L'interpretazione ben si sposa agli altri attributi simboleggianti il carattere prefigurativo del sacrificio, come l'agnello, la posa meditativa e la pigmentazione rossa delle vesti e degli attributi. Il pastore veste inoltre calzari a doppia fascia che in alcuni casi presentano le stesse decorazioni già menzionate per le vesti. Contrapposti a questo panorama degli esemplari canonici dobbiamo citare le due eccezioni iconografiche presenti nel nostro catalogo ai numeri 18 e 19, che tratteremo nel dettaglio al paragrafo 2.4.5 e nelle rispettive schede di catalogo.

2.3.2 La Rocca simbolica.

Immediatamente sotto la figura del Buon Pastore, troviamo la componente di maggiore ricchezza iconografica e decorativa, ovvero la *Rocca Simbolica*. Nella letteratura sul tema e nelle attribuzioni iconografiche sono stati usati termini diversi per riferirsi a questa componente come per esempio 'montagna' e 'giardino', e in parte la duplicità di significato dipende dalla coesistenza di entrambe le interpretazioni iconografiche. Sia nel Vecchio che nel Nuovo Testamento la montagna si presenta come il luogo teofanico per eccellenza. Nel nostro soggetto essa potrebbe spiegare la natura visionaria della scena. Allo stesso tempo l'idea del giardino potrebbe essere messa in connessione con l'albero, come riferimento alla Genesi. Di sicuro il modello della Rocca Simbolica non trova corrispondenze dirette nella tradizione iconografica precedente, costituendosi pertanto come un'elaborazione originale delle botteghe in esame.

La superficie è intagliata su tutte le facce sebbene solo quella frontale e quelle laterali ospitano soggetti di carattere iconico e narrativo. Il retro è immancabilmente decorato con un tipico motivo a scacchi, che non trova varianti alcune. Le superfici frontali e laterali sono suddivise in tre registri, raramente di più. Tutti i registri sono percorsi nelle parti laterali dall'intaglio, più o meno abbondante, del gregge, simboleggiante la comunità dei fedeli (fig.41a, 41b). Quello inferiore ospita le nicchie dei Santi Penitenti e dei leoni guardiani, portandoci a pensare che esso simboleggiasse un luogo selvatico e remoto di eremitaggio; il deserto, *locus* metaforico di tentazione e conflitto morale.¹⁰⁸ Il registro mediano sembra avere il valore d'un emblema identificativo in una gamma di stilemi fissi: una pecora dormiente, una lattante, un cane pastore, un santo penitente, un angelo, il Battista o Gesù pastore stesso. È interessante come questi stilemi si rivelino utili all'identificazione delle famiglie iconografiche, notandosi una corrispondenza tra l'apparizione di questo e quell'emblema e le scene intagliate negli altri registri. Infine, nel registro superiore troviamo il *topos* della *Fonte della vita eterna* interpretato come mascherone leonino o di fontana in forma di colonnina. Da questa sgorgano getti d'acqua che vanno a riempire la vasca sottostante da cui si abbeverano coppie di agnelli e uccelli.

Riferimenti alla *Fonte della vita* si trovano già nel Vecchio Testamento (Genesi 2:10-14; Salmi 36:9; Cantico 4:12-15), ma è ancora Giovanni l'evangelista a riservare le corrispondenze più attendibili ai fini della nostra iconografia. Il motivo si ritrova nell'episodio del dialogo tra Gesù e una donna samaritana, nei pressi del pozzo di Giacobbe (4:6-26). L'espedito del pozzo è utilizzato dal narratore per introdurre un dialogo teologico in cui Gesù, dichiarandosi il Messia, paragona la sua parola all'acqua della vita eterna: “(13) Gesù le rispose: Chiunque beva di quest'acqua avrà sete di nuovo; (14) ma chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete; anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui una fonte d'acqua che scaturisce in vita eterna”.

Più del Vangelo è l'Apocalisse di Giovanni a fornire ulteriori chiarimenti. Qui l'immagine ricorre in tre passaggi:

- In Apocalisse 7:17 “Non avranno più fame né avranno più sete, non li colpirà il sole né arsura alcuna, perché l'Agnello, che sta in mezzo al trono, sarà il loro *pastore* e li guiderà alle *fonti delle acque della vita*. E Dio asciugherà ogni lacrima dai loro occhi”, riferito alle schiere dei martiri salvati dall'ira del giudizio, che vengono traghettati dall'Agnello verso la salvezza.
- E ancora in 21:6, uno dei passaggi conclusivi, quando Iddio stesso si rivolge a Giovanni: “E mi disse: Ecco, ogni cosa è compiuta! Io sono l'Alfa e l'Omega, il Principio e la Fine. A colui che ha sete io darò gratuitamente da bere alla *fonte dell'acqua della vita*.”

¹⁰⁸ Tratteremo in modo estensivo il carattere del primo registro al paragrafo 2.4.3.

- E infine in 22:1, nella descrizione del fiume che attraversa la Gerusalemme celeste, “Poi mi mostrò *il fiume dell’acqua della vita*, limpido come cristallo, che procedeva dal trono di Dio e dell’Agnello.”

Il terzo registro si configura come il luogo della salvezza eterna, contrapposto al registro inferiore, allegoria della realtà mondana. L’interpretazione è confermata dalla presenza di un agnello o di una pecora nel registro mediano, metafora cristologica che, in accordo con l’Apocalisse giovannea, segna il passaggio tra i due mondi. E ancora, dalla presenza del *Padre Benedicente* alla sommità dell’albero, simboleggiante il trono del passo 22:1 dell’Apocalisse. La coppia di uccelli che si abbeverano alla fonte rappresenta la partecipazione dei credenti alla salvezza eterna (fig.42). Nel nostro soggetto gli uccelli assumono la forma più plausibile di pavoni, secondo un modello codificato in epoca tardo-antica. Il pavone, già sacralizzato nel mondo greco-romano come simbolo di immortalità, in ambito paleocristiano assume l’accezione cristologica della resurrezione, nonché immagine della vita eterna del credente in paradiso quando raffigurato in coppia, con gli uccelli intenti ad abbeverarsi ad una coppa, una fonte o un albero (fig.43).¹⁰⁹

A. Saviello ha proposto un’interpretazione alternativa della rocca come riferimento al Monte di San Tommaso, un’altura nei paraggi di Mylapore, sede di pellegrinaggio della comunità cristiana siriana radicata nel Malabar.¹¹⁰ Nelle fonti portoghesi la montagna è spesso indicata come ‘*monte pequeno*’ o ‘*monticello*’. Sin dalla sua scoperta essa attrasse l’attenzione dei portoghesi che identificavano il luogo come sede del martirio del santo anche a seguito della miracolosa riesumazione di un antico tempio e delle ossa del santo nel 1522, e di una croce scavata nella roccia e macchiata del suo sangue nel 1547. Saviello basa le sue osservazioni su diversi resoconti storiografici e missionari che raccontano la presenza di una fonte salvifica e di una grotta adibita alle pratiche di penitenza, corrispondenti ai diversi registri dell’iconografia in esame. Secondo questa linea di ricerca, l’iconografia venne elaborata all’interno delle missioni gesuite per contatto con la comunità siro-cristiana del Malabar. L’episodio del martirio del santo costituiva un evento precursore dell’opera di evangelizzazione in India, e quindi degno di devozione da parte degli ordini missionari.

In alcuni casi la rocca termina con un prolungamento forato finalizzato all’inserimento del Pastore o del supporto in forma di cuore. Lungo i lati della rocca troviamo sempre un numero speculare di fori perpendicolari, da due a tre per lato, ricavati nelle scene laterali di ogni registro al fine di ospitare i rami dell’albero. In molti casi la rocca simbolica poggia su una base circolare, di altezza e ampiezza variabile. A differenza delle scene intagliate nella rocca, il cui contenuto

¹⁰⁹ Anđelković, Rogić, Nikolić 2010.

¹¹⁰ Saviello 2012, pp. 66-67.

iconografico non si presenta mai in modo casuale, nel caso dei basamenti possiamo constatare un carattere prettamente decorativo. Nel più comune dei casi la base è decorata da un tipico motivo 'a punta di diamante' alternato da fasce lisce o scanalate per un'altezza generalmente modesta. Altro motivo decorativo abbastanza comune è quello delle teste d'angelo alate inframezzate da un tipico festone a nastri (fig.4a, 8a) La base in questo caso è realizzata da una sezione della zanna più alta. In una delle statuette recentemente esaminate da C. Alferes Pinto, è presente lo stilema delle teste d'angelo incorporate in una base in forma di globo su cui siede il Cristo Pastore.¹¹¹ Altra tipologia è quella del reimpiego del gregge già largamente presente su tutta la Rocca. Nel caso degli squisiti oggetti oggi nelle collezioni del Museu Oriente di Lisbona e dei Musei Civici di Bologna (inv.64, 83) constatiamo un decoro realizzato tramite il solo stilema della pecora dormiente, che, alternata a ciuffi d'erba, è ripetuta lungo tutta la base circolare. Stesso schema è presente nelle opere conservate al Victoria and Albert Museum e all'Asian Civilization Museum di Singapore (cat.6 e 10), ma in questi casi alle pecore in posizione dormiente si aggiungono quelle che brucano ciuffi d'erba e quelle che allattano.

Particolarmente ricercato è lo stilema raffigurante una scena di caccia in cui è sempre presente un felino (tigre o leone) in posizione di corsa, e cervi, cinghiali, gazzelle e ovini in fuga. È il caso di una delle opere oggi ai Musei Vaticani e al Museu dos Biscainhos di Braga (inv.54, 58). Altre statuette propongono la scena direttamente integrata nel registro inferiore della rocca, con i leoni in atteggiamento aggressivo, intenti a sbranare le prede (cat.6, 11; 12; inv.61). La compresenza dei leoni in tale atteggiamento con i santi penitenti nel registro inferiore, ci porta a sostenere che le scene di caccia potrebbero contenere un profondo significato non solo decorativo. I leoni sarebbero quindi allegorie del peccato, le tentazioni in agguato per disperdere il gregge pastorale (fig.44a, 44b).

2.3.3 L'Albero della Vita e la placchetta del Creatore Benedicente.

L'insieme finora descritto è circondato dai rami finemente intagliati dell'*Albero della Vita*, elemento dallo stile eclettico, che aggiunge un inconfondibile gusto esotico alla statuetta. Oltre all'immediato riferimento all'*Albero della Conoscenza* della Genesi (2:9, 3:22-24), l'albero ricorre con insistenza proprio nell'Apocalisse (2:7, 22:2, 22:14, 22:19), confermando così le profonde radici giovanee della nostra iconografia. Esso appare come sinonimo delle acque della vita, nutrimento sempiterno e continuamente fruttifero: "(22:2) In mezzo alla piazza della città e d'ambo i lati del fiume stava l'albero della vita che dà dodici raccolti e porta il suo frutto ogni

¹¹¹ Pinto 2015a, p. 226.

me; e le foglie dell'albero son per la guarigione delle nazioni". Il simbolo assume quindi un carattere cristologico figurante la resurrezione, come già in senso profetico in Ezechiele 47:12. Nel repertorio eburneo dell'Asia portoghese troviamo un'altra raffigurazione cristologica dell'albero. Si tratta dell'*Albero di Jesse*, che rappresenta la linea genealogica di Cristo effondersi dal cuore del capostipite Jesse nelle fogge di un albero ai cui rami fioriscono i profeti, i re e i predecessori della casata di Gesù. La tradizione eburnea ci ha restituito una bellissima statuette devozionale le cui tecniche di realizzazione dei rami ricordano da vicino quelle del nostro soggetto (fig.45).¹¹² Sono state identificate quattro placche devozionali di fattura srilankese raffiguranti lo stesso tema (fig.46),¹¹³ che ritroviamo anche nel campo centrale della coeva arte tessile.¹¹⁴ Il soggetto si diffuse nel Portogallo tardo medievale da modelli franco-fiamminghi nella variante con la Vergine al posto di Cristo nel punto più alto del tronco, secondo uno schema del XIII secolo tornato in auge durante il periodo della Controriforma per ragioni di devozione mariana.¹¹⁵

Nel caso del *Buon Pastore* conosciamo due soluzioni formali per la resa dei rami:

- Come elementi individuali inseriti nei fori laterali della Rocca (uno o due per lato) ed uno assiale sul retro. In queste circostanze i rami sono composti da elementi mobili, attraverso rametti e foglie ad incastro che si dipanano dal corpo di un ramo principale (fig.47).
- Oppure nella soluzione di un unico ramo assiale ottenuto tramite la tecnica del traforato. Qui il tralcio principale integra nella stessa struttura foglie e rametti secondari (fig.48).

A livello tipologico nell'ambito dei rami mobili troviamo tralci che presentano le giunture onde inserire le foglie di forme diverse: squadrata, spinata uncinata, merlata uncinata, o con un misto delle tre soluzioni insieme. Come i rami, così le foglie presentano la stessa tipologia lanceolata con bordi squadrati, spinati, merlati uncinati o misti. A queste dobbiamo aggiungere altre varianti assai più rare: la soluzione terminante in trifoglio, col terminale dal verso invertito, a forma di spiga e a foglia stretta.¹¹⁶ Nello spettro dei rami di tipologia traforata troviamo due varianti principali: quella che presenta un gioco di rami e foglie uncinati ritorte verso l'esterno (cat.19; inv.19), e quella più libera, 'miniata', dato che ricorda dei ricami floreali quasi pittorici (fig.49). È questo il caso delle superbe opere custodite al Victoria and Albert Museum, al Museum of Asian Civilization e presso la Diocesi di Lisbona (cat.6, 10, 17). In questi esemplari troviamo, oltre al ricamo dei rami, anche l'integrazione di fiori dal pistillo allungato e la corolla rivolta

¹¹² Pinto 1991, pp. 56-57.

¹¹³ Chong 2015, pp. 116-117; Bailey, Massing, Silva 2013, pp. 94-95; Pinto 1991, pp. 54-55.

¹¹⁴ Pinto 1991, pp. 104-105.

¹¹⁵ Gonçalves 1986.

¹¹⁶ Raposo 1991, pp. 103-104.

all'esterno, assimilabili ad un fiore di ibisco. Questa tipologia floreale si ritrova variamente impiegata in alcuni esemplari della rocca, specie sullo sfondo che decora il terzo registro.

Nella parte superiore del ramo assiale troviamo l'ultima delle componenti iconografiche, ovvero la placchetta iconica raffigurante *Dio Padre Benedicente e la colomba dello Spirito Santo*. Si distinguono due tipologie nella fattura di questo elemento, che ricorre 18 volte nel nostro catalogo, ovvero: piastrine mobili da applicare tramite spine all'Albero, oppure placchette integrate del ramo assiale. In entrambi i casi ci troviamo in presenza di tecniche di bassorilievo. La placchetta mobile è di dimensioni e forma variabile, più comunemente circolare o semicircolare, ma non mancano casi di forma quadrata, trapezoidale o pentagonale. In alcuni casi (inv.61, 62, 63) la placchetta manca del fondale. Il bordo della piastrina è anch'esso lavorato attraverso piccoli fori ove inserire le foglie che decorano l'albero, o raggi e saette che ne accentuano il carattere teofanico. Più rare sono le placchette direttamente incorporate nel ramo assiale (inv.19; cat.6, 10, 17, 19).

Il modello iconografico è una convenzione cinquecentesca, recepita anche dalle coeve tradizioni di intaglio eburneo (fig.50). L'iconografia canonica propone il Dio Padre rappresentato come un anziano venerabile, con barba lunga e vestito di mitra papale e un mantello assicurato da una fibbia in petto (fig.51). Esso è raffigurato in posa frontale o con le pupille rivolte in basso verso la scena che si consuma nella rocca, con entrambe le braccia aperte. Nella sinistra regge un globo, simbolo di universalità, che in alcuni casi presenta una croce o una freccia che si propaga verticalmente dal polo superiore, a simboleggiare la trascendenza del dominio terrestre. Col la destra compie il gesto benedicente di tipo trinitario. In soli due casi troviamo il Creatore a capo nudo, con capigliatura fluente (inv.18; cat.6). Nel primo esemplare mancano anche gli altri attributi canonici, Dio presenta infatti le mani aperte in segno di maestà. La piastrina mostra anche la colomba dello Spirito Santo in una rappresentazione frontale e sommaria. Essa è canonicamente posta sul petto del Creatore, creando una perfetta simmetria trinitaria tra Figlio, Padre e Spirito. In rari casi la colomba appare invece integrata al vertice del ramo assiale, fuori dalla scena contenuta nella piastrina che si svolge nei cieli della salvezza eterna. Ciò è indicato dal motivo a ricciolo, raffigurante le nubi del paradiso, nella bordatura inferiore. Lo stesso decoro lo troviamo in alcuni casi sullo sfondo della scena, a volte punteggiato da teste d'angelo. La scena è raramente incorniciata dal motivo di raggi che si dipanano dalle nubi.

Solo nella statuetta di Vila Viçosa (cat.19) troviamo una differente perifrasi iconografica. Qui il Dio Padre, circondato da quattro angeli, regge con entrambe le mani la croce del Cristo spirante, rappresentata come due tralci di vite carichi di frutti. Ci troviamo in presenza della cosiddetta iconografia del *Trono della Grazia*, che approfondiremo nella scheda di catalogo dell'opera suddetta.

2.4 Famiglie iconografiche e gruppi di affinità.

Abbiamo finora analizzato le statuette nell'insieme ideale delle varie componenti e nella singolarità delle stesse secondo un criterio tipologico. Lo studio comparato del catalogo ha lentamente assunto la forma sempre più definita di una ricostruzione genealogica di famiglie iconografiche e gruppi di affinità. Da uno studio più accurato emerge infatti il dato assai interessante di come all'interno di questo soggetto siano presenti veri e propri gruppi iconografici ben distinti e identificabili. Già negli studi di Osswald, Távora e Raposo, che rappresentano le opere di maggiore portata per ricchezza di opere proposte e per il susseguente studio comparato delle stesse, era operata una distinzione in famiglie iconografiche che ricalca quella qui proposta. Tuttavia, la consapevolezza di diverse famiglie iconografiche non era stata posta come un fattore di pluralità all'interno dello stesso soggetto. In altre parole, la tradizione di studi ha sempre sottolineato i punti di convergenza tra opere diverse piuttosto che le differenze interne, assimilando all'interno di un macro-soggetto ideale diverse variazioni assai significative. Queste, se approfondite, restituiscono un quadro molto diversificato relativo alla circolazione dei modelli iconografici, ai loro significati spesso divergenti, agli ambienti della committenza e alle maestranze coinvolte. Il maggiore punto di interesse di questa trattazione è proprio nella formula 'catalogo-inventario' grazie alla quale è stato possibile comparare un vasto numero di opere e rintracciare sia i modelli ricorrenti che le varianti eccezionali. In alcuni casi è stato persino possibile identificare non solo i gruppi, ma alcune caratteristiche stilistiche che lasciano pensare con pochi dubbi che dietro la fattura di alcune opere, oggi lontane fra loro e apparentemente slegate, si celasse la mano dello stesso artista.

2.4.1 Il gruppo dell'agnello dormiente.

L'elemento che molto spesso contraddistingue un gruppo iconografico, determinandone lo schema compositivo e iconografico, si trova al centro del secondo registro della *Rocca Simbolica*. Avevamo accennato a questa caratteristica con l'espressione 'emblema identificativo', quasi come se l'elemento in causa fungesse da firma per l'identificazione della classe di appartenenza dell'opera.

Il gruppo dell'agnello dormiente prende questo nome dall'immane presenza di un agnello accovacciato al centro del registro mediano della Rocca. È questo il secondo insieme per numero di opere (24) ma al contempo presenta la maggiore uniformità in termini stilistici, di contenuto e composizione iconografica. La rappresentazione segue un modello compositivo senza eccezioni di sorta: nel primo registro, quello inferiore, spesso decorato da una fascia continua a punta di

diamante, troviamo tre nicchie modellate in forma di conchiglia. In quella centrale appare la Maddalena stesa sul fianco destro, intenta a seguire la lettura dei Vangeli, in quelle laterali troviamo due leoni reclinati e vigili in posizione di guardia. Nel secondo registro si presenta l'agnello dormiente affiancato da due pecore che si cibano del fogliame, rivolte verso l'esterno o verso il centro della scena. Come abbiamo visto, l'agnello si configura come un'allegoria cristologica, snodo di passaggio tra il registro del peccato e quello superiore della salvezza eterna. Nel terzo registro è infatti rappresentata la *Fonte della Vita*, nella foggia di un mascherone leonino da cui sgorga un getto d'acqua al quale si abbeverava la coppia di uccelli (fig.3b).

Come dicevamo, non solo l'iconografia, ma anche lo stile presenta una certa uniformità. Sono queste le opere in cui l'intaglio appare quasi sommario rispetto alle evoluzioni stilistiche che incontreremo più avanti. Altro dato a favore dell'uniformità del gruppo è l'impiego della doratura e della policromia nelle medesime forme. Le tracce superstiti seguono il modello già illustrato nel paragrafo 2.2. Anche rivolgendoci all'unità delle varie componenti, non solo alla rocca, troviamo interessanti conferme. Il gruppo, presenta una maggiore completezza di elementi, conservatesi meglio che nelle altre classi. Grazie a questo dato possiamo osservare come anche le altre componenti non rifulgono per particolari eccezioni stilistiche, allineandosi nell'ordine della canonicità. Si vedano ad esempio i pastorelli che, quando presenti, sono sempre raffigurati nella variante canonica. Uniche eccezioni sono le statuette al n. 32 e 39 dell'inventario, che presentano il leoncino al posto dell'agnello dormiente (fig.52). Il gruppo mostra quindi una certa serialità nella fattura, un dato che ci spinge a ipotizzare modelli iconografici condivisi e ben definiti, possibilmente derivati da un ambito della committenza specifico e da maestranze concentrate in un dato luogo, operanti nello stesso periodo.

2.4.2 Il gruppo della pecora che allatta.

L'insieme iconografico maggioritario è quello della pecora che allatta (36 opere in totale). Anche in questo caso lo stilema si trova nel registro mediano della rocca e rappresenta una pecora intenta ad allattare un agnellino, allegoria della comunità cristiana. All'interno di questo gruppo iconografico troviamo due schemi compositivi, a loro volta suddivisi in altri due sottogruppi, per un totale di quattro varianti fondamentali (fig. 53, 54, 55, 56):

- 1 a) Nel primo caso lo schema prevede la rappresentazione della Maddalena nel primo registro, in posizione centrale e canonica, affiancata dai due leoni. Solo nella già citata opera al numero 54 dell'inventario, i leoni attaccano due cervi, nei restanti casi sono rappresentati come guardiani. Nel registro successivo troviamo la pecora che allatta affiancata da altre che brucano. Nel terzo la *Fonte della Vita* in versione di colonnina da

cui zampillano due getti d'acqua. La coppia di uccelli (e raramente due agnelli) si abbevera alla fonte.

- 1 b) Questo primo schema si ritrova in tutto uguale meno che per la Vergine e San Giuseppe intagliati sullo sfondo del terzo registro, affiancando così la *Fonte della Vita*. Entrambi i personaggi sono rappresentati frontalmente, secondo gli attributi canonici, in posizione di preghiera. Uno dei tre esemplari caratterizzati da questo schema propone un dettaglio iconografico che non troviamo in nessun'altra opera. Si tratta della statuetta al n.4 del catalogo, che nel primo registro mostra San Pietro e San Paolo rispettivamente alla destra e alla sinistra della nicchia della Maddalena, ricavati all'interno di due grottini speculari, raffigurati eretti frontalmente in posa iconica, con gli attributi della chiave e il bastone a identificarli (fig. 4b e 4c).
- 2 a) è il gruppo numericamente più consistente all'interno dell'insieme della pecora che allatta (15). Condivide lo stesso schema compositivo e i contenuti iconografici del gruppo dell'agnello dormiente meno che per l'emblema del registro mediano. Anche qui la fontana della vita è raffigurata in foggia leonina. La composizione si contraddistingue per una marcata uniformità, unica eccezione iconografica è la statuetta del Museu Abade de Baçal in Bragança (cat.7). Qui il primo registro è occupato dal presepe secondo una formula canonica. Gli artisti integrarono successivamente la nicchia della Maddalena attraverso l'aggiunta di una base circolare posta sotto la Rocca vera e propria.
- 2 b) speculare al sottogruppo 2-a, questo sotto insieme, che consiste di sei opere, si basa sullo stesso schema del gruppo precedente, arricchito della coppia dei genitori di Gesù sullo sfondo del terzo registro, ai lati del mascherone. Rintracciamo due eccezioni iconografiche: nel primo registro dell'opera inv.75 è stato intagliato il presepe al posto della convenzionale Maddalena. Nell'opera inv.76 la Maddalena invece di essere stesa sul fianco è rappresentata in posizione seduta secondo l'iconografia che tratteremo analiticamente nel paragrafo successivo. Altre opere documentate da Raposo illustrano la stessa variazione.¹¹⁷

Ciò che colpisce è la specularità dei modelli, con la coppia di Maria e Giuseppe nel terzo registro che aggiunge una variazione allo schema 1a) e 1b). Gli artisti si muovevano quindi entro una gamma di variazioni limitate. Per un totale di 36 opere abbiamo appena cinque eccezioni iconografiche, un dato che porta a rinsaldare la teoria dei modelli iconografici fissi. Lo stesso non può dirsi del trattamento stilistico delle opere, assai varie in termini di fattezze generali della rocca, minore o maggiore attenzione verso il dettaglio e alle soluzioni decorative. A titolo

¹¹⁷ Raposo 1991, p. 105-106, cat. 260, 264, 266.

esemplificativo si veda la statuetta del Victoria and Albert Museum (fig.6), iscritta all'interno questo ciclo iconografico ma singolare in termini di stile. Questa varietà stilistica potrebbe celare una pluralità di maestranze sullo sfondo di un numero ristretto di modelli iconografici.

Includiamo all'interno del gruppo nella lista di inventario anche l'opera al numero 2 del catalogo nonostante l'appartenenza ad un gruppo iconografico differente e minoritario (fig.2). Si tratta di un'esemplare recante la sola presenza del gregge pastorale intagliato su due o tre registri concentrici della rocca. L'opera presenta l'emblema della pecora che allatta al centro del registro mezzano e per questa ragione ne includiamo la trattazione nel presente paragrafo. Per un'analisi specifica rimandiamo alla scheda di catalogo. Altra eccezione iconografica è fornita dalla statuetta al n. 62 dell'inventario, con il cane al posto della pecora che allatta.

2.4.3 Il gruppo dei santi penitenti.

Illustriamo adesso il gruppo dei santi penitenti, che prende il nome dalla preminenza con cui viene trattata la Maddalena al centro del registro inferiore, e dalla presenza di San Pietro e San Girolamo nell'iconografia del pentimento (fig.9). Sei opere nel nostro inventario rispondono a questa iconografia, ma è documentata l'esistenza di statuette di questo tipo negli ambienti privati portoghesi alla fine del XX secolo.¹¹⁸ La rocca propone la solita tripartizione dei registri iconici. In quello inferiore, più alto e spazioso che in altri gruppi, troviamo la grotta della Maddalena addobbata nella cornice esterna e all'interno da un ricco fogliame. Qui la Maddalena è rappresentata in versione distesa (inv.87; cat.10) o seduta (inv.82, 83, cat.9), con le braccia incrociate sul ginocchio destro.

L'iconografia in posa reclinata sembra riferirsi al culto di Maria Egiziaca, leggendaria santa eremita della prima cristianità, che sintetizza nella sua vicenda di peccato, redenzione e penitenza, una serie di figure femminili che nei Vangeli si confondono sotto il nome di 'Maddalena'. Nel vangelo di Luca si parla di Maria Maddalena fra le tre donne che assistevano Gesù agli esordi della predicazione pubblica, colei che Gesù aveva liberato da sette demoni (Lc 8:2-3). Il personaggio compare anche durante l'ultimo viaggio del Cristo a Gerusalemme, durante la crocifissione (Mt 27:55; Mc 15:40-41; Lc 23:55-56; Gv 19:25) e nell'episodio della resurrezione (Mt 28:1; Mc 16:1-2). Soffermandoci su quest'ultimo passaggio assistiamo ad una profonda differenza tra i sinottici e il testo giovanneo. Oltre a trovare il sepolcro vuoto ed avere la visione degli angeli, Maria Maddalena riceve anche la visita di Gesù stesso che la esorta ad annunciare la sua resurrezione (Giovanni 8:1-11). Per questo motivo la Maddalena ha assunto la valenza di prima tra gli apostoli ed evangelista, aprendo un'intera tradizione di matrice gnostica che la

¹¹⁸ Raposo 1991, p. 110, cat. 274, 275.

identifica come autrice stessa del vangelo di Giovanni.¹¹⁹ Ai fini del nostro soggetto artistico, la radice giovannea alla base del personaggio rinsalda ancora una volta la lettura complessiva dell'iconografia secondo le immagini del quarto vangelo e dell'Apocalisse. Nell'esegesi medievale il personaggio evangelico è stato sovente sovrapposto ad altre figure femminili. È il caso di Maria di Betania e dell'anonima peccatrice, entrambe raccontate nella scena assai prefigurativa in cui lavano i piedi e ungono il capo di Cristo (Gv 12:1-11; Mt 26:6-13; Lc 7:36-50). E ancora, le analogie tra l'anonima peccatrice e l'episodio dell'adultera salvata dalla lapidazione nel vangelo di Giovanni (8:1-11). In tutti questi casi i personaggi che ricorrono nelle pagine evangeliche ci offrono la stessa parabola didattica: figure marginalizzate dal patriarcato ebraico, costrette al peccato, quindi diventate esempi di pentimento e devozione dopo l'incontro col Signore. Nel XVI secolo la Maddalena assurge a modello sociale della retorica controriformata, in parte coadiuvata dal *revival* mistico che si andrà sviluppando negli ambienti religiosi femminili, dove segregazione sociale ed escatologia spirituale si trovano spesso a convergere in modo controverso.¹²⁰

Nel repertorio eburneo indo-portoghese è il personaggio femminile più rappresentato dopo la Vergine. La troviamo intagliata sia su placche a bassorilievo che in statuette singole, sempre secondo l'iconografia e gli attributi del pentimento. Il modello della posa reclinata era tra i più diffusi nelle arti delle colonie indiane, rintracciamo esempi significativi nell'interno decorato di un cassettoni,¹²¹ in una placca del Museo Archeologico di Santarém¹²² e in numerosi calvari eburnei, posta ai piedi della croce. Altra variante assai comune sono le statuette in cui la Maddalena è rappresentata seduta, in posa meditativa appoggiata ad un teschio. Da notare l'attenzione per gli attributi iconografici ricorrenti come: la chioma fluente e la boccetta di unguento, simboli della condotta peccaminosa. E ancora il libro, la frusta e il crocifisso inserito all'interno di un teschio (o di una zolla rotonda) riferimenti dell'espiazione (fig.14b). Il crocifisso nel teschio è intriso di riferimenti teologici, dal momento che vuole rappresentare una sorta di miniatura del colle Golgota, il luogo dove venne crocefisso Gesù. Secondo una tradizione scritturale il monte Golgota era il luogo mitico dove morì e venne sepolto Adamo. Per questa ragione la montagna veniva chiamata '*calvarium*', dal latino '*calvaria*', 'teschio', calco dall'aramaico '*gūlgūtā*', 'luogo del cranio'. Esso era infatti il luogo dove era sepolta la testa dell'uomo antico, che Cristo, *homo novus*, andava a redimere col suo sacrificio. L'immagine si diffuse già nell'arte paleocristiana come attributo degli eremiti penitenti, fra cui San Girolamo,

¹¹⁹ Brown 1982.

¹²⁰ Moura 1996, p. 22.

¹²¹ Pinto 1991, pp. 136-137.

¹²² Távora 1983, p. 187 fig. 225.

santo eremita della prima cristianità. Ritroviamo il santo in una delle nicchie laterali del registro inferiore (inv.82; cat.10). Anch'egli è rappresentato secondo il modello penitente: a torso nudo, con barba e capelli incolti, inginocchiato davanti alla croce o al crocifisso conficcato sul teschio, intento a lacerarsi il petto con una pietra (fig.14d). Il santo si trova in composizione col leone, riferimento ad uno degli episodi agiografici.

Ci spostiamo quindi al registro mediano, che mostra San Pietro, in ginocchio oppure seduto con le mani giunte in preghiera o con le braccia incrociate sul petto secondo la formula del pentimento. Al suo fianco destro troviamo una colonnina sormontata da un gallo. Si tratta ovviamente di un riferimento all'episodio della *Negazione di Cristo* così come premonito da Gesù stesso durante l'ultima cena, quando il Maestro usò l'immagine del gallo per indicare l'ora del tradimento. Al lato opposto è spesso presente un libro, simbolo della trasmissione delle scritture sacre affidata all'apostolo (fig. 14e).

L'opera custodita al Museu Oriente di Lisbona (inv.83) presenta nel registro mediano un personaggio di difficile interpretazione, non immediatamente riconducibile a nessuno dei modelli agiografici. Si tratta di un uomo maturo, con barba e capelli lunghi, rappresentato a mani giunte e seduto a gambe incrociate secondo ciò che potrebbe apparire come un *āsana* yogico (fig.57). La figura è stata interpretata come incorporazione di un elemento iconografico locale. L'eccezionalità del personaggio non trova infatti repliche in tutto il repertorio preso in esame. Non disponiamo di fonti e informazioni relative alla storia dell'oggetto capaci di sciogliere l'enigma della figura, che per ora ci limiteremo a indicare come un *unicum* all'interno della produzione artistica.

Infine, nel terzo registro ritroviamo la *Fonte della Vita* nelle variazioni finora descritte. La combinazione di questi personaggi, inequivocabilmente rappresentati secondo l'iconografia del pentimento, e la posizione di Pietro nel registro mediano, ci conducono all'identificazione del gruppo secondo questa declinazione iconografica. L'iconografia dei penitenti Pietro e San Girolamo la ritroveremo nel registro inferiore della Rocca all'interno delle nicchie laterali di altre statuette. È interessante notare come solo in un caso (fig.4a) San Pietro è rappresentato secondo l'iconografia del custode della chiave, a sua volta connessa al tema del papato, come difensore della Chiesa dalle eresie, tutti temi che non ci stupiremmo di trovare nel contesto controriformista in cui si sviluppò l'iconografia del *Buon Pastore* indo-portoghese. Nel nostro soggetto è stata data rilevanza all'episodio dell'espiazione.

Dal punto di vista stilistico notiamo una certa distanza dalle opere precedentemente incontrate. Gli oggetti in esame si contraddistinguono per un intaglio assai particolareggiato, una ridondanza dell'apparato decorativo che le iscrive in quell'*horror vacui* tipico della cultura barocca. Lo notiamo per esempio nella diffusa vegetazione che ricopre le superfici dei registri, così come la ripetizione del mascherone leonino nell'opera al numero 9 del catalogo, che punteggia e connette

i moduli narrativi tra un registro e l'altro, abbellendo con minuta perizia le vaschette che si sviluppano dal corpo della fontana. Questa sorprendente ricchezza decorativa e le maggiori dimensioni delle statuette ci lasciano ipotizzare che fosse un gruppo iconografico di minor diffusione, possibilmente connesso a committenze specifiche. Segnaliamo l'eccezione iconografica della statuetta n. 8 del catalogo, recante l'angelo al posto del consueto personaggio penitente al centro del registro mediano. Nonostante ciò l'opera mostra gli stessi tratti stilistici del gruppo in oggetto e per questa ragione quivi la includiamo.

2.4.4 L'officina del Battista.

Abbiamo visto finora dei gruppi iconografici dove, pur riuscendo a identificare dei modelli compositivi, è arduo cogliere cifre stilistiche tali che consentano l'attribuzione di più opere della medesima officina. La serialità delle iconografie e del trattamento stilistico non lascia ampi spazi di interpretazione se non per la pura comparazione dei modelli impiegati. La classe di oggetti che illustreremo adesso presenta una personalità artistica peculiare. Per questo motivo, oltre a parlare di un gruppo di opere iconograficamente imparentate, spingeremo la nostra analisi verso un livello successivo, ovvero l'identificazione di una vera e propria autorialità definita dietro opere apparentemente anonime. Per questa ragione si è scelto di attribuire un nome proprio, convenzionale ed arbitrario è vero, ma coerente con l'interpretazione in senso sacramentale dell'iconografia dato dalla significativa presenza di San Giovanni il Battista. Su questa coesistenza di gruppo iconografico e officina specifica bisognerà dire che le opere qui raccolte mostrano un vasto spettro di differenze interne, e sebbene tutte facciano parte dello stesso insieme iconografico solo per alcune possiamo stabilire con certezza l'appartenenza alla stessa officina di produzione.

Sotto la nomenclatura di '*officina del Battista*' raccogliamo nel nostro inventario dodici opere. Ciò che immediatamente ci colpisce è la straordinaria diffusione delle stesse, che si ritrovano sparse in esemplari singoli tra Brasile, Inghilterra, Italia, Spagna e Portogallo, un dato che di sicuro non ha favorito lo studio comparato delle stesse e che mostra, ancora una volta, gli ampi circuiti di diffusione del soggetto in esame. Come per gli altri gruppi trattati, anche qui assistiamo alla ripetizione del medesimo ordine compositivo e dei relativi contenuti iconografici.

Il primo registro ospita la solita tripartizione delle grotte. In quella centrale è sempre la Maddalena il personaggio privilegiato, sia nella versione stesa sul fianco destro (cat.14), sia in posa seduta (inv.99). Si discostano significativamente gli esemplari del MHN di Rio (inv.94), che presenta Giovanni Battista intento a dissetare un agnello, e quello del MNAA (cat.12), che mostra San Pietro nella formula penitente. Le attribuzioni dei due personaggi sono ancora dibattute. Nel

primo caso potremmo trovarci di fronte ad una delle iconografie del Buon Pastore, così come in alcune opere di provenienza privata.¹²³ Tuttavia, un frammento del registro inferiore della Rocca pubblicato da Dias e una statuetta riportata da Raposo, non lasciano dubbi sull'identità del Battista, considerata anche la ripetuta presenza di questo personaggio nei registri superiori.¹²⁴ Nel caso della statuetta del MNAA è stata avanzata l'ipotesi che si tratti del profeta Elia, tra i cui attributi troviamo il corvo.¹²⁵ L'uccello in questione sembra piuttosto un gallo coerentemente alla policromia impiegata per descrivere l'animale, e alla ripetuta presenza dell'apostolo Pietro sia nel presente gruppo iconografico che nel soggetto del *Buon Pastore* in generale.

Nelle nicchie laterali, dove comunemente ci aspetteremo di trovare i leoni guardiani, troviamo invece diverse evoluzioni.¹²⁶ La statuetta al n.12 del catalogo mostra nella nicchia di sinistra un agnello in versione araldica, in quella destra un leone intento a sbranare una gazzella. Nel restante numero di casi le nicchie laterali contengono l'iconografia penitente di San Pietro e San Girolamo. In alcuni casi, i leoni appaiono integrati alle scene dei santi penitenti, come per le statuette ai numeri 14 del catalogo e 94 e 99 dell'inventario. Come nei gruppi precedenti il registro inferiore è il *locus* del peccato e del pentimento, in queste versioni reso ancora più enfatico dalle soluzioni assai originali con cui gli animali interagiscono coi personaggi.

Nel registro mediano troviamo sempre un cane da pastore, allegoria cristologica di protezione della comunità, accovacciato frontalmente con la testa rivolta in alto, la bocca semi aperta e un collare borchiato. Il cane è circondato dal gregge e da vasche d'acqua in cui si abbeverano agnelli e uccelli, secondo una progressione di virtuosismi dell'intaglio. Le opere spaziano dagli esemplari più semplici (inv.88, 94) fino a soluzioni più complesse, con gli agnelli ad abbeverarsi in due conche d'acqua connesse alla fonte del registro superiore da tre mascheroni leonini (cat.12). Stesso schema che notiamo nelle opere custodite a Napoli, Londra e Madrid, (cat.11, 13; inv.97) dove le pecore sono ricavate con grande perizia sotto i getti d'acqua e all'interno della rocca, fino al virtuosismo assoluto della statuetta del Museu dos Biscainhos (cat.14), in cui più di dieci pecore e due coppie tra uccelli e agnellini si alternano tra piani rocciosi successivi, entro getti d'acqua e formazioni vegetali. Nella sola statuetta di Sigüenza (inv.98) il cane è sormontato da un personaggio di difficile attribuzione. Si tratta di un uomo maturo, con barba e capelli lunghi, il viso sofferente, che sorregge come una sorta di Atlante la vasca della fonte della vita nel registro superiore. Il personaggio appare con entrambe le braccia dispiegate, ad imitare il Cristo crocifisso. Ciò che colpisce in modo enigmatico è la trattazione della parte inferiore del corpo, intagliata

¹²³ Raposo 1991, p. 111, cat. 278.

¹²⁴ Raposo 1991, p. 108, cat 268; Dias 2004, pp. 68-69.

¹²⁵ Si veda la scheda tecnica attraverso il portale MATRIZNET:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=246345>

¹²⁶ Solo l'opera al numero 88 del catalogo riporta i soli leoncini guardiani.

secondo un motivo a scacchi usato per rappresentare il vello delle pecore, con la parte terminante leggermente arricciata come a mimare una creatura marina. Potrebbe trattarsi di un riferimento al Cristo, o di un'elemento decorativo tratto dalla mitologia classica, così come di un soggetto iconografico di derivazione locale, come il *nāga* che appare in una statuetta documentata da Collin.¹²⁷ Ulteriori indagini sull'opera aiuteranno a chiarire l'identificazione

Il terzo registro presenta immancabilmente la *Fonte della Vita* in forma di colonnina. La maggior parte degli esemplari propone un angelo a sormontare la fontana, dalle cui mani sgorga il doppio getto d'acqua. Due coppie di uccelli e di agnelli si abbeverano alla fonte che viene affiancata da diversi *pendant* di personaggi. Nel solo caso di Capodimonte (cat.11) troviamo la santa parentela di Gesù, così come in un *Buon Pastore* documentato da Pedro Dias, a cui si aggiungono i quattro evangelisti.¹²⁸ Il più delle volte è San Giovanni Battista a comparire sulla destra o sulla sinistra della scena. Il santo è rappresentato sia in versione matura (cat.13), che come giovane imberbe (cat.14; inv.97, 99). Il Battista veste la tunica ricavata dalla pelle di cammello, riferimento alla sua condotta ascetica, con il braccio destro teso in alto ad indicare il *Cristo Pastore* e la sinistra a reggere un oggetto mancante, forse il pastorale o più probabilmente le scritture su cui riposa l'agnello mistico (fig.13a). Il Battista può essere affiancato nel lato opposto dal pellicano, allegoria cristologica basata sulla credenza che l'uccello fosse uso a graffiarsi il petto per alimentare i pulcini col proprio sangue (inv.97, 99). La coppia è presente in altre statuette dello stesso insieme iconografico documentate da Raposo¹²⁹ e Osswald.¹³⁰ L'uccello viene rappresentato col becco rivolto verso il cuore, sopra tre pulcini affamati. Questa allegoria ha finito col rappresentare il sacramento dell'eucarestia, momento di partecipazione del fedele al sacrificio di Cristo. Non a caso questo soggetto, già presente in forma emblematica nell'arte tessile dell'India portoghese,¹³¹ era particolarmente in voga nella produzione di tabernacoli (fig.58, 59).¹³² Nel *Buon Pastore* pubblicato da Dias, appare eccezionalmente in un grottino ricavato ai piedi della statuetta, sotto il registro dei santi penitenti.¹³³ Quando non è il pellicano, è San Domenico Guzman ad apparire in composizione col Battista (cat.13, fig.13c). L'attribuzione è possibile nonostante il danneggiamento della statuetta, grazie al crocifisso retto nella mano destra e il cane foriero di una fiaccola ai piedi del personaggio, riferimento al sogno della vocazione del santo spagnolo, in cui un cane munito di una candela correva illuminando le tenebre. Il Santo

¹²⁷ Collin 1984, p. 175.

¹²⁸ Dias 2004, pp. 70-71.

¹²⁹ Raposo 1991, p. 100, cat. 247.

¹³⁰ Osswald 1996, vol. II, p. 11, cat. 19, 20.

¹³¹ Karl 2016, pp. 82-108.

¹³² Pinto 2003, p. 105.

¹³³ Dias 2004, p. 71.

appare in altre opere dello stesso gruppo documentate da Raposo¹³⁴ e da Osswald¹³⁵ sebbene entrambi abbiano alternativamente interpretato la figura come San Francesco di Assisi nel primo caso e Sant'Antonio da Padova nel secondo.

La prima caratteristica comune che vogliamo sottolineare è la conformazione stessa delle rocche, modellate con attenzione naturalistica. Ad eccezione dell'opera napoletana e in altri due casi (inv.88, 96), le rocche appaiono più schiacciate, meno forzate a rispettare la verticalità trascendente del soggetto. Questo tratto, sicuramente connesso con la ridondanza con cui gli artisti hanno voluto raffigurare il tema delle acque e i personaggi che partecipano alle scene, ci induce ad interpretare il gruppo come connesso al sacramento del battesimo. Lo vediamo in prima istanza nell'elaborata cura con cui è rappresentata la *Fonte della Vita*, che non si limita al solo registro superiore, ma scorre secondo la forma di una cascata in rivoli e getti fino al registro inferiore. Nel secondo registro ritroviamo la coppia degli uccelli (comunemente limitati al solo terzo) e il gregge intento ad abbeverarsi; in nessun'altra classe di opere troviamo questa corrispondenza così sovente. La figura di San Giovanni Battista, ultimo dei profeti e precursore di Cristo, ci aiuta a ricondurre il significato delle acque all'ambito battesimale. Ritroveremo il Santo in altre statuette ma sempre in iconografie singolari. Solo in questo gruppo di opere esso funge da motivo ricorrente. La presenza del Battista sembra inoltre confermare la lettura giovannea del soggetto dato che l'ultimo dei Vangeli concede ampio spazio alla narrazione del rapporto fra Cristo e l'asceta Giovanni, le implicazioni teologiche delle dottrine dei due personaggi e le complesse relazioni tra la comunità creata dal secondo e i nuovi seguaci (Gv 1:6; 1:19-36; 3:23-36; 5:31-40; 10:40-41). La relazione è simboleggiata dalla posizione del Battista che indica di rimando il *Cristo Pastore*, come nel passo evangelico in cui il Battista legittima il ruolo escatologico di Gesù: "(1:36) Ecco l'agnello di Dio!". Sembra che gli artisti (e possibilmente i committenti), abbiano operato una sovrapposizione di significati tra l'iconografia della *Fonte della Vita Eterna* e la fonte battesimale. La transizione di significati è confermata dal ruolo iconografico del pellicano. Anche questo elemento trova spazio solo in questa classe di oggetti, significativamente associato al Battista. L'uccello, simbolo eucaristico di purificazione, appare collegato al battesimo, ovvero l'acqua che monda dal peccato originale. Anche il dettaglio dell'angelo che sormonta la fonte trova senso nell'interpretazione sacramentale, se derivato come calco del Cristo nelle incisioni della *Fons Vitae*, che lo ritraggono in tutto uguale.¹³⁶ In conclusione, la coerenza dell'iconografia sembra declinare i temi finora trattati nel sacramento del battesimo.

¹³⁴ Raposo 1991, p. 99, cat. 246.

¹³⁵ Osswald 1996, vol. II, p. 12, cat. 21.

¹³⁶ Osswald 1996, vol. I, p. 102.

L'accento posto sul tema delle acque ci conduce ad un'altra caratteristica della classe in esame, ovvero l'abbondanza e la varietà del repertorio zoomorfo e vegetale. Sembra come se all'intricata presenza dei corsi d'acqua corrisponda una parallela esplosione di vita naturale. Alcuni di questi elementi appaiono avere una funzione semplicemente decorativa. Un esempio; un frutto rotondo dalla superficie reticolare che appare in tre casi (cat.12; inv.98, 99) forse originario del Subcontinente ma non ancora identificato. Tra le incursioni di elementi locali, pensiamo anche alle scimmiette accovacciate nel terzo registro dell'opera del V&A (cat.13), i porcellini nel secondo registro della statuetta del MNAA (cat.12) o i pappagalli nella scultura del MdB (cat.14). Un'opera documentata da Osswald include eccezionalmente due pastori che suonano il flauto nelle facce laterali del secondo registro, raffigurati secondo la moda del XVII secolo.¹³⁷ E ancora, il tipico fondale del terzo registro adorno di un cespuglio mosso e riccamente fiorito in cui compaiono uccelli e agnelli intenti a cibarsi. In questa sola classe di statuette, questo elemento è trattato con tale enfasi naturalistica.

Altri elementi del genere, che apparentemente potrebbero essere interpretati come mere divagazioni decorative, se osservate nel contesto iconografico della statuetta, potrebbero celare un contenuto di maggiore rilevanza. Penso alle lucertole, ai serpenti e agli scorpioni che variamente appaiono nella cornice e all'interno dei grottini del primo registro (si comparino le figure 13b e 14b). Come sappiamo, anche in questa classe di oggetti il registro inferiore continua ad essere il *locus* allegorico del ritiro nel deserto, il luogo in cui si annidano le tentazioni e il veleno dei peccati. Di più difficile soluzione la presenza della coppia di cavallette, rese con straordinaria essenzialità ai lati del cane pastore nel registro mediano, che troviamo sia nella statuetta al numero 99 dell'inventario, sia nelle opere ai numeri 247 e 248 nel catalogo di Raposo.¹³⁸ Potremmo pensare ad una citazione dall'Apocalisse (9:3-7), che pure parla di locuste gigantesche tra i castighi inviati da Dio, ma è la posizione nel registro mediano a lasciare dei dubbi. Così come la presenza di pesci nelle statuette n. 13 del catalogo e 99 dell'inventario, e nel primo caso, anche di uccelli intenti a catturarli, forse un vago riferimento all'attività evangelica o forse semplice stilema decorativo connesso al concetto delle acque.

Ad ogni modo, sia che fossero decorativi o di contenuto iconografico, la presenza di questi dettagli così rari, ci aiuta a determinare certe caratteristiche di stile che rimandano ad una paternità comune. La comparazione dei dettagli ha reso possibile collegare opere oggi lontane ma prodotte nella stessa bottega. Le soluzioni nell'intaglio delle lucertole, degli scorpioni così caratteristici, così come le locuste, non lasciano dubbi sul fatto che alcune opere fossero state realizzate dallo stesso maestro. Un artista autorevole ed eclettico, capace di guadagnarsi una licenza di stile

¹³⁷ Osswald 1996, vol. II, p. 13.

¹³⁸ Raposo 1991, p. 99-100.

all'interno di un repertorio fortemente standardizzato e di una tradizione artigiana anonima, e che forse era solito aggiungere tali dettagli alla maniera di una firma.

Ritroviamo altre corrispondenze osservando la fattura dei pastori. Gli esemplari al numero 11, 12 e 14 del catalogo, sono gli unici a presentare il pastorello secondo la stessa formula iconografica: seduto a gambe non incrociate, con la veste che ricade in un panneggio morbido, i volumi del corpo assai proporzionati, molto più naturali della versione canonica, contraddistinta invece da una certa rigidità. L'opera custodita al MNAA, grazie alla policromia ancora integra, conferma un'idea dell'apparato cromatico che ancora nell'oggetto del MdB si conserva in rare tracce dell'incarnato. Resta dubbia la spiegazione di queste corrispondenze visto che le rocche di cui fanno parte sono riconducibili ad autori diversi come vedremo in conclusione di paragrafo. Forse questo dato può servirci a immaginare che gli intagliatori preposti alla lavorazione dei basamenti fossero diversi da quelli dei pastorelli.

Mentre per l'identificazione delle maestranze siamo riusciti a stabilire alcune certezze, il discorso sull'ambito della committenza appare più complesso a causa della cronica mancanza di fonti. Tuttavia, la sola osservazione dell'iconografia può aiutare a formulare alcune ipotesi. Il santo maggiormente rappresentato oltre al Battista e alla triade dei penitenti, è San Domenico Guzmán. Mentre i primi si configurano come personaggi chiave nel significato allegorico della statuetta, il capostipite dei domenicani appare piuttosto come un tributo all'ambito della committenza, coerentemente con la posizione rialzata nel terzo registro. A questo dobbiamo aggiungere la presenza del cane araldico, elemento distintivo di tutte le statuette nel registro mediano. Il cane, oltre ad essere uno degli attributi del santo, era anche il simbolo dell'ordine da lui fondato, per via della derivazione dell'espressione latina '*Domini canis*', 'segugi del Signore'. I domenicani, uno degli ordini più influenti nella riorganizzazione della Chiesa nel periodo della Controriforma, giunsero nell'India portoghese intorno alla metà del XVI secolo e rappresentarono uno degli agenti maggiormente attivi nelle pratiche di disciplinamento sociale. Vedremo nel corso del terzo capitolo in che modo essi presero parte alla politica culturale intrapresa dall'Impero e le conseguenze a livello sociale; per ora vogliamo mettere in relazione questa ipotesi di patronato artistico col significato delle opere, ovvero il ruolo del battesimo. Forse è ipotizzabile un coinvolgimento dei domenicani nella formulazione di questa iconografia a fini evangelici, indirizzata alla platea dei neo-convertiti per i quali il battesimo aveva un fondamentale valenza di inclusione sociale.

Lasciando da parte solo momentaneamente le implicazioni storico-sociali della nostra analisi, torniamo a rivolgerci alle opere concludendo il discorso sulla paternità e la valenza del nostro neologismo '*officina del Battista*'. Per sintetizzare possiamo dire che all'interno del gruppo, inteso come modello iconografico, riconosciamo:

- Opere alquanto semplici, standardizzate, facenti parte dello stesso gruppo per le quali, tuttavia, non possiamo stabilire un'autorialità definita. È il caso delle opere di Coimbra e Rio (inv.88 e 96), così come di altre statuette affini documentate da Raposo.¹³⁹
- L'opera al MNAA (cat.12) mostra una somiglianza sostanziale con la statuetta numero 246 del catalogo di Raposo, e si costituiscono come un sottogruppo a parte caratterizzato dalle nicchie di forma stondata e dall'apparizione dell'esotico frutto indigeno nell'impianto decorativo.¹⁴⁰
- Viene poi l'opera del V&A (cat.13), che rappresenta un'evoluzione molto più matura e complessa dei prototipi al numero 250 e 279 del catalogo di Raposo.¹⁴¹ Ricontriamo qui la personalità dell'intagliatore nella foggia squadrata delle nicchie e degli ordini narrativi, oltre che dai peculiari dettagli iconografici.
- Gli autori delle statuette dei due gruppi precedenti dovevano aver frequentato l'officina del Battista vera e propria per via dei numerosi riferimenti alle cifre stilistiche e alla vitalità del repertorio naturale. Un nucleo di opere presente in catalogo e inventario (cat.14; inv. 93, 94, 97, 98, 99) e quella pubblicata da Pedro Dias,¹⁴² sono riconducibili allo stesso autore, il maestro dell'officina, dato che rappresentano le più virtuosistiche per raffinatezza dell'intaglio, idioma stilistico, immaginazione e ricchezza decorativa (fig.60, 61, 62, 63, 64). Dello stesso ambiente, ma meno pregiate, le statuette pubblicate da Raposo ai numeri 247 e 248 del suo catalogo, oggi di proprietà privata.¹⁴³ Resta isolata l'opera di Capodimonte che per via della compostezza formale non tradisce l'identità del suo autore, sebbene in termini stilistici e iconografici vada di sicuro annoverata tra gli esemplari più pregiati.

2.4.5 Il gruppo degli eclettici.

Concludiamo questa nostra trattazione delle famiglie iconografiche proponendo una breve analisi di quelle statuette fuori da ogni modello finora rintracciato. Per questa ragione si rimanderà il lettore direttamente alle schede del catalogo per una descrizione dettagliata delle stesse. Grazie a questa breve presentazione sarà possibile avere una visuale completa sul repertorio, utile dal secondo capitolo in poi per orientarsi con facilità nella rete di rimandi storici e riferimenti letterari

¹³⁹ Raposo 1991, pp. 100, 110, cat. 245 e 276.

¹⁴⁰ Raposo 1991, p. 99.

¹⁴¹ Raposo 1991, pp. 100, 111.

¹⁴² Dias 2004, p. 71.

¹⁴³ Raposo 1991, p. 99-100.

con cui analizzeremo l'iconografia del *Buon Pastore*. Annoveriamo di seguito cinque opere (cat.15, 16, 17, 18, 19).

Le statuette di Evora e Londra (cat.15 e 16) mostrano una palese corrispondenza nella suddivisione compositiva e nel repertorio iconografico che potrebbe confermare una paternità comune.¹⁴⁴ Anche il linguaggio stilistico dell'intaglio sembra confermare questa ipotesi sebbene l'opera di Evora appare maggiormente matura e complessa. A livello iconografico, le opere si differenziano solo nel terzo registro. In entrambe le rocche troviamo l'episodio della leggendaria visita di Sant'Antonio Abate a San Paolo di Tebe, i quattro evangelisti in posa iconica, la stessa trattazione della fonte della vita e il pellicano eucaristico a sormontare la scena. La presenza dei santi fondatori dell'ordine francescano e quella del presepe, assai in uso nelle pratiche dell'ordine e rappresentato secondo un'iconografia sviluppata all'interno del loro ambito, ci lascia desumere che le opere in esame provenissero da un'ambiente di committenti francescani. Lo studio degli inventari di origine complica la questione sull'appartenenza all'ambito francescano, dal momento che la statuetta di Evora, sebbene oggi appartenga alla chiesa del Salvatore dell'ordine secolare francescano di Elvas, compare in un inventario del 1694 relativo al collegio gesuita di San Tiago, precedente identità della chiesa attuale.¹⁴⁵ L'opera del British Museum è stata incorporata solo nel 1926, prima di allora non è possibile risalire.

Trattiamo congiuntamente le statuette appartenenti alla diocesi di Lisbona e alla collezione privata (cat.17 e 18), che sebbene mostrino sostanziali differenze, appaiono accomunate dalla fattura di tardo periodo. Entrambe ci colpiscono per tre caratteristiche generali. *In primis* la completezza delle opere, contenenti la *Rocca Simbolica*, il *Cristo Pastore*, *L'Albero della Vita* e la placchetta del *Padre Benedicente*. Viene poi la dettagliata trattazione del dettaglio. Infine, in entrambe lo stile dell'intaglio è alquanto prossimo agli sviluppi più tardi del barocco rococò, un dato che ci permette di collocare il periodo di produzione intorno alla prima metà del secolo XVIII. Rimandiamo alle schede di catalogo per una descrizione dettagliata, in questa sede anticipiamo l'eccentrica composizione dell'opera privata e di alcuni dei suoi contenuti iconografici. Fra questi spicca il *Cristo Pastore*; raffigurato in piedi, vestito di una lunga tunica leggera, incoronato da un diadema metallico e recante un crocifisso nella mano destra e un palmizio in quella sinistra.

E giungiamo così all'ultima delle opere in catalogo (cat.19), quella oggi conservata al Palazzo Ducale di Vila Viçosa, e che più di ogni altra ci offre una ricchezza e un'eccezionalità iconografica tale da renderla come la più complessa sintesi del nostro soggetto artistico. Su tutto stupisce la completezza della narrazione evangelica, suddivisa nell'infanzia di Gesù nei registri

¹⁴⁴ Una statuetta documentata da Távora (1983, pp. 92-93) al numero 122 del suo catalogo possiede stile e composizione stilistica assimilabile alle due opere qui trattate.

¹⁴⁵ "Inventário do Colégio de S. Tiago, Elvas em 1694", in Lino, Silveira 1972, vol. XII, p. 120.

inferiori (*Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi, Fuga in Egitto, Circoncisione*), e nella vita pubblica fino all'ascensione in quelli superiori (*Battesimo nel Giordano, Visita a Pietro, Invito all'Evangelizzazione, Ascensione*). In entrambe le sfere narrative cogliamo una certa accezione messianica, riferita al Cristo prima, quindi la Chiesa e l'evangelizzazione poi. Accezione che lascia trasparire il diretto coinvolgimento degli ordini missionari, della Compagnia di Gesù fra tutti, visti gli ultimi due registri che presentano quattro santi di ambito gesuita collocati in posizione onorifica. Il ruolo della committenza missionaria è confermato dal fatto che l'opera poggia su inconfondibili modelli iconografici derivati dalla stampa e dall'incisione (indagheremo a fondo questo tema al paragrafo 5.1), che nell'India portoghese rappresentavano aree di relativo monopolio ecclesiastico. Altri esempi di erudizione artistica sono la parabola della vigna sul decoro della base circolare (Mt 20:1-16), e l'iconografia del *Trono della Grazia* per rappresentare la placchetta iconica. La ricchezza dei modelli è stata resa con impareggiabile qualità da un intagliatore assai colto ed esperto, che ha lasciato alcuni segni di difficile soluzione. Fra tutti il *Cristo Pastore* in versione di musicista, intento a suonare uno strumento a corde.¹⁴⁶ Questo attributo colora ancora una volta di mistero le tante interpretazioni mai olistiche che abbiamo provato e proveremo a dare del soggetto.

¹⁴⁶ Discuteremo al paragrafo 5.1 di un'ipotesi di derivazione śivaíta avanzata da A. Saviello 2012, p. 70.

Capitolo II

Schemi di Circolazione

3 *Il commercio del materiale grezzo.*

Introduciamo questa analisi degli schemi di circolazione rivolgendoci primariamente alla scelta del materiale e alle sue dinamiche di diffusione. Piuttosto che dedicarci ad un'analisi economica e storico-commerciale, in linea con gli studi di Martha Chaiklin,¹⁴⁷ affronteremo il tema di questo paragrafo in senso multidisciplinare illustrando come il valore economico e quello simbolico-culturale dell'avorio si intersecano in maniera inscindibile. Chaiklin parla dell'avorio come di uno dei più interessanti nessi di articolazione della storia globale in cui produzione e consumo, uso e applicazioni del materiale, sono capaci di rivelare le strutture profonde che connettono le diverse aree di insediamento umano.

Altra premessa importante riguarda la non esclusività dell'avorio elefantino dal momento che altre varietà di avorio giocarono un ruolo fondamentale nella storia dei commerci e delle produzioni artistiche annesse. Vogliamo ricordare le indagini archeologiche condotte da una missione del *National Institute of Oceanography* di Goa, la quale ha riportato alla luce una modesta quantità di avorio di ippopotamo su un carico di provenienza africana naufragato all'imbocco della barriera di Sunchi sulla costa konkani agli inizi del XVII secolo.¹⁴⁸ Non disponendo di analisi biochimiche sulla composizione dei materiali eburnei in catalogo, non possiamo quindi escludere che sia stato impiegato anche l'avorio di ippopotamo, magari per la realizzazione delle componenti accessorie delle statuette.

3.1 Il sistema di commercio portoghese dell'avorio nell'Oceano Indiano.

L'esplorazione commerciale dell'Africa Occidentale rappresentò il tratto di maggiore distinzione della Corona portoghese nell'economia europea dei secoli XV e XVI. Gran parte dei commerci portoghesi lungo la costa atlantica dell'Africa erano alimentati proprio dall'avorio. Inizialmente era stata la polvere di oro estratta nelle regioni dell'interno a costituire il principale motivo di attrazione della costa africana, ma ben presto altri beni si rilevarono più redditizi in relazione al

¹⁴⁷Chaiklin 2010.

¹⁴⁸ Tripathi, Gaur Sundaresh, Vora, 2004.

mercato europeo, ovvero: pepe malagueta, zucchero, schiavi e avorio. I portoghesi importavano materie a basso costo tra cui stoffe, sale e metalli in cambio di cera, avorio, pepe, oro e schiavi. Nelle decadi centrali del XV secolo la colonizzazione delle isole atlantiche portò all'instaurazione di un circuito economico basato sull'impiego della manodopera degli schiavi africani nella coltivazione dello zucchero e del pepe malagueta. Questi beni erano poi rivenduti nelle piazze europee e con i profitti ottenuti gli agenti portoghesi collezionavano le materie semi-lavorate utili per re-innescare il ciclo economico della compravendita di schiavi. L'avorio, al contrario, rimase sempre un materiale legato agli scambi diretti sulla costa, facilmente reperibile presso tutte le popolazioni litoranee, e per questa ragione rappresentò uno fra i vettori dell'espansione verso il meridione del continente, alla continua ricerca di piazze di scambio più produttive e vantaggiose.¹⁴⁹ L'espansione si articolava attraverso l'appalto reale di piazze commerciali (*feitorias*) ad agenti autorizzati che pagavano una quota fissa per l'esercizio dei commerci. L'avorio rientrò da subito tra i materiali monopolizzati ma sarà solo con Giovanni II (1455-1495) che il controllo reale su questi beni si fece più serrato. Le ragioni affondavano nella capacità di capitalizzazione della Corona attraverso i profitti ricavati dai beni sotto monopolio.¹⁵⁰ L'avorio di origine africana veniva conseguentemente smerciato nelle piazze nord-europee, le quali avevano sviluppato un forte legame manifatturiero col materiale grazie all'intervento dei genovesi già dal XIII secolo.¹⁵¹ Le Fiandre costituivano già il maggiore centro di destinazione del pepe e dello zucchero portoghese.¹⁵² Un interessante inventario della *feitoria* di Bruges nel 1498 contava più di 30 quintali di avorio tra i beni in dotazione della succursale al cambio del *feitor* locale.¹⁵³ Il doppiaggio di Capo di Buona Speranza spalancò una nuova serie possibilità speculative dato che la costa orientale del continente africano a differenza di quella atlantica era interessata da un'antichissima storia di scambi di lunga distanza. Come nel caso dell'ambasceria nel Congo,¹⁵⁴ l'avorio appare già tra i beni citati nella prima spedizione nelle acque dell'Oceano Indiano. Due *siwa* (trombe eburnee delle casate arabo-swahili) accolgono il drappello di Vasco da Gama alla corte di Malindi. Un forziere eburneo istoriato è tra i beni acquistati per conto di Manuele I (1469-1521) durante il soggiorno a Calicut di Vasco da Gama. Una zanna di grandi proporzioni viene donata dal sultano di Malindi in segno di concordia col Re di Portogallo durante il viaggio di ritorno dell'esploratore.¹⁵⁵

¹⁴⁹ Diffie, Winius 1977, vol. I, pp. 74-100.

¹⁵⁰ Diffie, Winius 1977, vol. I, pp. 301-319.

¹⁵¹ Guérin 2010.

¹⁵² Disney 2009, vol. I, pp. 145-49.

¹⁵³ Freire 1920, p.82.

¹⁵⁴ Pina 1990, p. 153.

¹⁵⁵ Ames 2009, pp. 65-66, 108.

L'ingresso dei portoghesi nei mercati dell'Oceano Indiano costituì uno dei momenti di maggiore avventurismo economico entro cui rintracciamo sia elementi di forte discontinuità che di continuità con la storia precedente. Ancora una volta il commercio dell'avorio si rivela un'utile spia per comprendere i fenomeni legati alle vicissitudini politiche, sociali ed economiche di portata più ampia. L'avorio, già prima dei portoghesi, era una delle maggiori risorse della rotta tra Gujarat e Africa orientale.¹⁵⁶ Lo stesso possiamo dire dell'avorio dell'India meridionale nella rotta col Mar Rosso egemonizzata dai mercati arabi.¹⁵⁷ I portoghesi trovarono quindi un quadro commerciale già ben delineato entro cui si inserirono attraverso soluzioni diverse. Come ha sottolineato Chauduri, l'attitudine politica dei portoghesi nell'Oceano Indiano si contraddistinse per una tendenza al monopolio economico attraverso il controllo militare, una propensione derivante dalla storia bellica e navale di stampo mediterraneo.¹⁵⁸ Storicamente nel Mediterraneo il controllo territoriale dipendeva in larga misura da quello marittimo, una condizione non familiare all'Oceano Indiano. Il sistema del *cartaz* (lasciapassare) sulle navi in transito nei mari sotto influenza portoghese, rappresenta il caso più noto delle novità introdotte dai lusitani nella storia marittima dell'Asia. Questo sistema si reggeva sulla diffusione di unità militari (*fortalezas*) e commerciali (*feitorias*) che costellavano i litorali afro-asiatici attraverso un sistema ibrido di conquiste territoriali, alleanze coi potentati locali o semplice penetrazione commerciale. Lo stesso atteggiamento monopolista è riscontrabile negli iniziali sforzi di emarginazione delle classi mercantili concorrenti, così come nei tentativi di controllo diretto sulle produzioni di maggiore interesse economico.¹⁵⁹ Nonostante queste iniziative, i mercati dell'Oceano Indiano si presentavano strutturati in una storia di pratiche e scambi fortemente consolidata, motivo per cui i portoghesi dovettero al contempo adattarsi ad una serie di consuetudini locali.¹⁶⁰

Il caso del pepe si presta come esempio paradigmatico utile per comprendere anche il commercio dell'avorio. Il pepe rappresentava il bene più importante della costa del Malabar, da una parte in direzione del Mar Rosso, quindi in Egitto e a Venezia, dall'altra verso i mercati dell'Asia orientale.¹⁶¹ Oltre che nei mercati extra-continentali, il pepe svolgeva un ruolo fondamentale nei commerci regionali tra il Malabar e il Gujarat. Le spezie infatti erano il principale bene di scambio

¹⁵⁶ Pearson 2003, pp. 85-86; Chittick 1980.

¹⁵⁷ Newitt 2005, p. 59.

¹⁵⁸ Chauduri 1992.

¹⁵⁹ Mathew 1985.

¹⁶⁰ Per le interazioni nel contesto del Malabar si veda Matthew (1985). Per il Gujarat: Pearson 1973; 1976; Scammel 1989.

¹⁶¹ Jan Kieniewicz ha ridimensionato la preponderanza del pepe che la storiografia aveva convenzionalmente attribuito, per un'analisi specifica rimandiamo a: Kieniewicz 1996; per un'analisi comprensiva delle strategie commerciali adottate dai portoghesi si veda: Kieniewicz 1984.

con il cotone e le produzioni tessili gujarati. Le coltivazioni si estendevano lungo le aree montuose della costa meridionale, in luoghi non facilmente controllabili dalla costa. Attraverso un sistema di mediatori locali il pepe giungeva alle ricche città del litorale. I portoghesi provarono in un primo momento a rimpiazzare i mediatori preesistenti e a controllare le coltivazioni ma le difficoltà nell'approvvigionamento diretto delle spezie e il consolidato mercato locale finirono per mantenere il sistema tradizionale con l'aggiunta di un segmento in più alla tratta del pepe, ovvero quello in direzione dell'Europa sotto il completo monopolio dei portoghesi.¹⁶² I tessuti gujarati venivano scambiati con le spezie dell'India meridionale da mercanti locali, che, all'arrivo stagionale dei bastimenti portoghesi, scambiavano le spezie con metalli a loro volta reinvestiti nella produzione tessile. Questo sistema si basava principalmente sul subappalto delle transazioni economiche concesso dai portoghesi a mercanti di origine locale.¹⁶³

Con sorprendente similarità ci rivolgiamo al commercio dell'avorio con l'Africa orientale durante la prima metà del secolo XVI. Come per il pepe, anche per l'avorio i luoghi di approvvigionamento erano vaste aree dell'interno difficilmente controllabili, dove il materiale era procurato da comunità locali dipendenti dalla sua economia. Come riporta Garcia Orta, le popolazioni che conducono la caccia ai pachidermi sono vincolate ad un'economia di sussistenza legata al consumo della carne di elefante.¹⁶⁴ Come per il pepe, il commercio del materiale grezzo è già egemonizzato da agenti commerciali preesistenti. Per tutte queste ragioni i portoghesi si concentrano sul segmento finale del mercato, ovvero sulle basi commerciali del litorale. Anche in questo contesto le produzioni tessili del Gujarat venivano importate sulla costa swahili dove erano scambiate per oro e avorio. L'oro e l'avorio africano erano nuovamente reinvestiti in India i cui utili servivano per comprare spezie nel meridione e nella costa settentrionale per finanziare le manifatture tessili.¹⁶⁵

Tra gli anni Venti e Trenta del XVI secolo crollò il commercio dell'oro nell'economia della costa swahili a causa di una serie di tensioni militari con l'interno. L'avorio andrà a sostituire l'oro in termini di rilevanza economica nei traffici con l'Asia meridionale. In questo senso dobbiamo leggere la parallela penetrazione lungo la costa del Mozambico che dagli anni Venti in poi porterà all'instaurazione di una nuova rotta nel commercio del materiale. A differenza dell'oro, l'avorio gode di una maggiore reperibilità diffusa lungo tutta la costa non soffrendo la centralizzazione di

¹⁶² Tra i tentativi di monopolizzazione degli esordi ricordiamo la trattativa di Vasco da Gama con i regnanti di Cannanore e Cochim tra il 1502 e il 1503 per l'esclusività commerciale (Rego, vol. II, 1947, pp. 353-354), e i tentativi di Francisco de Almeida nel 1508 (Pireira, vol. I, 1937, pp. 295-296) e Pedro Nunes nel 1518 (Rego, vol. II, 1947, pp. 353-354) per controllare alcune aree di coltivazione nell'interno.

¹⁶³ Mathew 1985, pp. 7-9.

¹⁶⁴ Orta 1881, p. 305.

¹⁶⁵ Pearson 2003, p. 129.

potere che gravita sulle miniere aurifere della costa swahili. La sostituzione dell'oro con l'avorio spiega inoltre la riorganizzazione di alcune alleanze politiche a fini commerciali e il recupero di svariate postazioni commerciali cadute in disuso. Per via delle elevate condizioni di peso il materiale grezzo veniva collezionato da numerosi avamposti commerciali che dalla baia di Delangoa fino a Mombasa punteggiavano la costa. Anche nel segmento mozambicano la triangolazione commerciale col Gujarat giocava un ruolo dominante dal momento che i tessuti indiani fungevano da valuta nei commerci con le popolazioni africane dell'interno. Le stoffe gujarati arrivavano all'Isola di Mozambico, dove venivano scambiate con i carichi di avorio collezionati negli avamposti costieri e in quelli fluviali di Sena, Tete e Zumbo, lungo il corso dello Zambesi.¹⁶⁶

Una fonte commerciale risalente all'anno 1552 ci informa di una notevole flessione dei volumi, solo 4.700 chilogrammi all'anno, forse sulla linea delle tensioni tra i capitanati africani e il monopolio reale.¹⁶⁷ Le due rotte dell'avorio, da Sofala, Malindi e Mombasa in direzione del Gujarat, e quella dal Mozambico all'India Meridionale (Cochim e Goa), sebbene rientrassero sotto il monopolio reale per via delle estese latitudini della raccolta e per i numerosi passaggi di intermediazione finivano per essere partecipate da un'eterogenea gamma di agenti commerciali. Oltre alla variegata moltitudine di mercanti locali, una parte determinante di queste relazioni informali era giocata dagli ufficiali portoghesi.¹⁶⁸ I criteri di reclutamento all'interno del sistema coloniale erano basati su legami di parentela e attraverso un sistema di compravendita dei titoli. Gli ufficiali coloniali traevano i propri profitti dalla riscossione delle imposte e tramite il coinvolgimento privato nei traffici che intercorrevano nel capitanato a cui erano assegnati. Gli abusi erano assai comuni, come la frode, il lucro sui beni sotto monopolio imperiale, relazioni commerciali con i nemici dell'Impero, la pirateria, la coercizione di certi commerci a discapito di altri e l'ostracismo verso le classi mercantili concorrenti.¹⁶⁹

Non dobbiamo dimenticare che le attività sotto il controllo dell'Impero erano solo una parte rispetto alla vasta ingerenza dei portoghesi lungo tutta l'Asia marittima. G. Winius ha parlato di "Impero ombra", per descrivere quei fenomeni di influenza socio-economica determinati da comunità portoghesi che operavano all'infuori del controllo imperiale.¹⁷⁰ Molte di queste si erano stabilite lungo le coste africane e asiatiche secondo un processo di libera colonizzazione nella forma di insediamenti commerciali indipendenti. Altri ancora, i cosiddetti *lançados* o *renegados*, erano veri e propri elementi sociali espulsi dalle colonie che avevano trovato spazio presso altre

¹⁶⁶ Newitt 2005, p. 104.

¹⁶⁷ "Carta de Simão Botelho para D. João III, Cochim, 30 de Janeiro de 1552", in Albuquerque 1989, p. 64.

¹⁶⁸ Newitt 2005, p. 106.

¹⁶⁹ Pearson 1979; Disney 1989.

¹⁷⁰ Winius 1983.

comunità costiere, a volte praticando la pirateria, altre volte come corsari e mercenari al soldo dei regnanti indigeni.¹⁷¹ Una parte consistente delle quantità di avorio circolanti in questo periodo, per via della facile reperibilità e dell'elevata spendibilità sul mercato, doveva rientrare in questa significativa zona d'ombra. Il difficile controllo degli agenti autorizzati (e non) dovette essere alla base dell'apertura regia sul commercio dell'avorio a favore dei capitanati africani nel 1593:

*“El Rei ordena que se abram os resgates de oura e prata nas fortalezas de Sofala e Moçambique [...] e que os capitães das referidas fortalezas possam resgatar livremente e sem pagar direitos todo o marfim [...] resgate que lhes será reservado unicamente”*¹⁷²

Intorno alla metà del secolo XVI, l'ammontare dei profitti derivati dalle spezie sulla rotta del Capo cominciò notevolmente a decrescere. Da una parte questo fenomeno era connesso all'espansione dell'impresa coloniale e dei suoi costi che non riuscivano più ad essere coperti dai soli utili derivati dal monopolio sulle spezie. Sotto Giovanni III (1502-1557) assistiamo ad un sempre maggiore coinvolgimento dei banchieri genovesi e di quelli fiorentini che andarono a finanziare notevoli segmenti dei traffici coloniali in cambio di quote di partecipazione ribassate sui beni in arrivo dalle colonie. Questa tendenza andrà divaricandosi fino alla fine del secolo e in quello successivo sulla scia della competizione commerciale causata dall'avvento delle Compagnie del Nord Europa. Subrahmanyam ha parlato di “soluzione estremo orientale” per spiegare la notevole espansione dei commerci portoghesi sul segmento compreso tra il Golfo del Bengala e il Giappone passando per Malacca.¹⁷³ Il commercio in direzione dell'Europa andrà via via assottigliandosi in confronto ai più lucrosi commerci inter-asiatici. Constatiamo questa tendenza anche nel commercio dell'avorio. Nelle decenni centrali del XVI secolo andranno affermandosi una serie di centri nel Sud-Est asiatico alternativi alla rotta africana, come Pegù, Achi, i porti birmani e quelli siamesi. Nei suoi *Coloquios* Garcia Orta così espone la variegata geografia dell'avorio reperibile in India:

“Aveis de saber que da Etiópia, scilicet, de Çofala até Melinde vem cada anno á índia seis mil quintaes, afora o que vem de Portugal, que he muito pouco a respeito destoutro; e afora isto ha elefantes no Malavar, ainda que poucos, e nam os domam; ha em Ceilam muitos e mui doutrináveis, e sam os mais estimados que ha na índia;

¹⁷¹ Cruz 1986; Couto 1998.

¹⁷² “Provisão régia de 31 de Março de 1593”, in *Boletim da Filmoteca Ultramarina Portuguesa*, 1955, vol. I, p. 458.

¹⁷³ Subrahmanyam 2012, pp. 107-113.

*ha os em Orixá, em muyta cantidade, e em Bengala e no Patane; e na banda do Decam, do Cotamaluquo¹⁷⁴ que confina com Bengala, ha muitos; e ha os em Pegú, e em Martavam e Siam milhores [...]*¹⁷⁵

L'isola di Sri Lanka aveva sempre continuato ad essere uno dei maggiori centri in competizione con l'avorio africano, specie per la qualità superiore del materiale lodato da numerosi cronisti fino a Tavernier.¹⁷⁶ Fonti diplomatiche portoghesi riportano dal 1518 al 1611 un costante afflusso di elefanti vivi tra i tributi pagati dai regnati di Kotte e Jaffna all'Impero portoghese.¹⁷⁷ La presenza degli elefanti nei tributi è testimoniata anche da cronisti come João de Castro e Antonio Bocarro nel 1545 e nel 1610.¹⁷⁸

Le fonti relative al prezzo e le regolamentazioni dell'avorio mostrano come durante la seconda metà del XVI secolo e in quello successivo, nonostante l'apertura di nuove rotte e il conseguente afflusso di materiale, il prezzo dell'avorio in transito in India era quadruplicato. Nel 1506 nella piazza di Cambay in Gujarat un quintale di avorio grezzo oscillava tra i 35.000 e i 44.000 *reales*.¹⁷⁹ Nel 1545 un *bahar* di avorio (circa 235 chilogrammi) costava ancora 40.000 *reales*.¹⁸⁰ Lo stesso *bahar* nel 1610 secondo Diogo do Couto arrivò a costare 400 *cruzados* d'oro, corrispondenti a 160.000 *reales*.¹⁸¹

Il XVII secolo vedrà una progressiva decadenza del controllo imperiale nei commerci sopperita da una maggiore tendenza alla partecipazione dei privati. Tra questi un ruolo dominante è rappresentato dagli ordini religiosi, specie i gesuiti. L'avorio attira l'attenzione speculativa degli apparati ecclesiastici dato che spesso fungeva da sostitutivo dei capitali liquidi nelle transazioni economiche. Ne abbiamo un esempio in un carico di avorio di provenienza africana recuperato a seguito di un naufragio a Goa nel 1610, e che fu devoluto alla *Misericordia* per colmare alcuni crediti maturati col governo locale.¹⁸² In questo periodo assistiamo anche alla decadenza delle basi commerciali portoghesi dell'Africa orientale tanto da polarizzare il commercio superstite lungo la rotta mozambicana. Negli anni Venti del XVII secolo una serie di rivolte locali e di

¹⁷⁴ Con questo termine Orta vuole riferirsi al Sultanato di Golconda nell'India centro-meridionale.

¹⁷⁵ Orta 1881, p. 305.

¹⁷⁶ Tavernier 1989, pp. 222-23.

¹⁷⁷ Godinho 1982, pp. 105-107.

¹⁷⁸ Cortesão, Albuquerque 1976, vol. III, p. 91; Bocarro 1992.

¹⁷⁹ "Sumario de uma carta de Pero Ferreira Fogaça, capitão de Goa, para o Rei, em 31 de Agosto de 1506", in Rego, Baxter 1969, p. 620.

¹⁸⁰ Cortesão, Albuquerque 1976, vol. III, p. 69.

¹⁸¹ Couto 2009, p. 136.

¹⁸² HAG, Ms. 10396, ff. 185-88.

attacchi olandesi fecero perdere Malindi e il capitanato di Mombasa e con essi l'egemonia portoghese sulla costa swahili. Anche l'isola di Mozambico fu posta sotto assedio dagli olandesi nel 1608 ma i portoghesi riuscirono a mantenere la postazione.¹⁸³ La progressiva ritirata dell'Impero delineò una nuova geografia di territori alcuni dei quali mantennero le dinamiche economiche precedenti sotto formule diverse. È il caso della rotta dell'avorio tra il Gujarat, il Mozambico e Goa. L'estesa *Provincia do Norte* che contava i territori compresi all'interno della baia di Cambay, si ridusse a pochi centri strategici sotto il dilagante espansionismo mughal. Sebbene l'avorio della costa mozambicana fosse ancora formalmente sotto concessione reale è più probabile ipotizzare che il controllo si fermasse agli avamposti di Sofala e Cuama. A sud di essi il materiale veniva collezionato dai *prazeros*, i quali si erano ibridati con le società locali dello Zambesi.¹⁸⁴ Questi vasti complessi territoriali ebbero un peso politico, economico e militare non indifferente realizzatosi grazie a dinamiche periferiche e indipendenti dal controllo imperiale. Alla fine del secolo XVII secolo e per tutto il secolo successivo, la rotta mozambicana fu progressivamente egemonizzata da agenti commerciali portoghesi di origine indiana.¹⁸⁵ In questo senso, l'indigenizzazione del sistema commerciale mantenne saldo il *network* economico tra i brandelli superstiti dell'Impero.

4 *La circolazione delle maestranze.*

4.1 Le officine singalesi e la produzione prototipale.

Dopo aver delineato la geografia economica del materiale grezzo, torniamo a rivolgerci al soggetto in esame, questa volta sovrapponendo alla mappa appena descritta quella dei centri manifatturieri. Cominceremo la nostra analisi rivolgendoci all'isola di Sri Lanka, uno dei primi centri di penetrazione dei portoghesi nell'Oceano Indiano, la cui tradizione eburnea si contraddistingue per una consolidata autorità artistica subito riconosciuta e documentata dai cronisti portoghesi. Sebbene questa tesi si concentri sulle produzioni nelle colonie dell'India continentale, Sri Lanka rimane una tappa imprescindibile per comprendere l'evoluzione del nostro soggetto storico-artistico.

¹⁸³ Newitt 2005, p. 187, 214.

¹⁸⁴ Il *prazo* era un'istituzione feudale portoghese trapiantata nelle valli dello Zambesi. Essa funzionava come una concessione fondiaria dietro pagamento di un canone alla Corona.

¹⁸⁵ Newitt 2005, p. 231.

La prima spedizione portoghese raggiunse la costa occidentale di Sri Lanka nel 1505, ma fu solo dopo dodici anni che i portoghesi decisero di impiantare un insediamento commerciale stabile. Si trattava della fortezza di Colombo, sulla costa sud-ovest dell'isola, non lontana dalla ricca città di Kotte. Al tempo della prima colonizzazione l'isola di Sri Lanka era suddivisa in tre maggiori entità politiche: il regno di Jaffna e i potentati Vanni nel nord e negli arcipelaghi settentrionali, l'esteso regno di Kandy dai massicci centrali fino alla costa orientale, e il regno di Kotte lungo la costa occidentale e meridionale dell'isola.¹⁸⁶ Agli esordi della colonizzazione di Sri Lanka i resoconti portoghesi ne danno un'immagine favolosa, in parte mutuata dall'antica leggenda dell'isola di Taprobana derivata da Plinio e in parte dalle fonti arabe che avevano identificato il Paese come 'isola dei rubini'.¹⁸⁷ Parte di questa immaginazione era sicuramente derivata dall'elevato grado artistico delle manifatture srilankesi alle dipendenze dei regni locali. Sia Kandy che Kotte vantano consolidate tradizioni artistiche nel campo dei preziosi: oreficeria, lavorazione delle pietre dure e intaglio eburneo. Tomè Pires riporta l'eccezionale qualità del materiale e della sua lavorazione già nel 1512.¹⁸⁸ Barbosa nel 1516 ci parla di come l'avorio e gli elefanti srilankesi raggiungessero il Malabar e il Gujarat costiero.¹⁸⁹ Garcia Orta così definisce le produzioni eburnee srilankesi:

“[...] [*o marfim*] de Ceilão se gasta em cousas muyto polidas, que se fazem na terra, de cofres e pentes e outras muytas cousas”.¹⁹⁰

Abbiamo un riflesso dell'influenza artistica di Sri Lanka in una straordinaria serie di materiali eburnei che intercorsero negli scambi diplomatici tra la casata regnante di Kotte e quella degli Aviz, quindi agli Asburgo e ad altre casate ad essi connesse.¹⁹¹ Fra questi distinguiamo come appartenenti alle officine reali due tipi di oggetti: i cofanetti e i tipici ventagli eburnei in lamine circolari (fig.65).¹⁹² Il cofanetto appartenente al tesoro della Residenza di Monaco merita particolare attenzione. L'oggetto fu commissionato dal re Bhuvanekabahu VII (1468-1550) alle

¹⁸⁶ De Silva 1981, pp. 81-113.

¹⁸⁷ Bailey, Massing, Silva 2013, p. 89. In questo *excursus* Silva connette le fonti documentali ad evidenze archeologiche ovvero il Tesoro di Jetavana (II a.C.- III d.C.). L'oro rivestì un'attrattiva speciale nelle prime fasi dell'espansione portoghese, forse per relazione alla contemporanea penetrazione spagnola in Sud America. Si metta in comparazione il caso di Sri Lanka con il leggendario tesoro di Tirupati nell'India meridionale (Subrahmanyam 2001).

¹⁸⁸ Cortesão 1978, p. 358.

¹⁸⁹ Barbosa 1944, p. 178.

¹⁹⁰ Orta 1881, p. 305.

¹⁹¹ Alves dos Santos, Guillot, Ptak 2005.

¹⁹² Circa il gruppo dei cofanetti si consulti: Biederman 2018; Jaffer, Jordan 1999; circa la serie dei ventagli si veda: Jordan 1999.

officine reali sul finire degli anni Trenta del XVI secolo per celebrare l'incoronazione del suo giovane erede, splendidamente rappresentata sulla placca frontale del cofanetto sotto l'egida di Giovanni III di Portogallo (fig.66). In essa distinguiamo i due monarchi in atteggiamento di concordia durante il rito di incoronazione. Oltre al tema storico, il cofanetto documenta un erudito repertorio iconografico cristiano con scene dalla vita della Vergine e di tipo agiografico. Ritroviamo lo stesso impianto iconografico nei cofanetti oggi appartenenti alle collezioni di Berlino, Londra e in altre collezioni private. Lo studio dei modelli iconografici, così come la forma stessa dell'oggetto, confermano che le maestranze operanti a Kotte lavoravano seguendo modelli forniti dai portoghesi e derivati dall'incisione. L'oggetto di Monaco testimonia del legame storico e culturale tra le élite dei due regni, riflesso della politica di penetrazione portoghese lungo la costa occidentale dell'isola.

Le ragioni alla base della penetrazione commerciale affondavano nel mercato delle spezie, specie la cannella.¹⁹³ Con il protrarsi del XVI secolo, l'isola di Lanka divenne sempre più un importante scacchiere strategico dell'Asia marittima, motivo per cui i portoghesi maturarono interesse nel controllo territoriale dell'isola. I portoghesi furono favoriti da una serie di circostanze politiche che avevano portato allo smembramento dell'originario regno di Kotte, quando i tre eredi del re Vijayabahu VII (1445-1521) si ribellarono al padre e dopo averlo ucciso in una congiura di palazzo suddivisero il regno in tre unità indipendenti: il regno di Sitavaka nell'interno, il principato di Raigama nel meridione e il superstite regno di Kotte sotto la guida di Bhuvanekabahu VII (fig.67). Il regno di Sitavaka espresse una politica espansionistica ai danni dei potentati limitrofi, per questa ragione i monarchi di Kotte videro nei portoghesi degli utili alleati capaci di fornire supporto marittimo. La politica di penetrazione dei portoghesi a Kotte si svolse attraverso la cristianizzazione della casata regnante e dell'aristocrazia locale per opera degli ordini missionari. Tra questi, i francescani furono i primi a raggiungere l'isola negli anni Quaranta del XVI secolo, influenzandone fortemente la produzione artistica.¹⁹⁴

Oltre ai preziosi di ambito diplomatico, le armi bianche e l'oreficeria che i portoghesi cominciarono a egemonizzare con commissioni sempre più dirette, la metà del XVI secolo vide l'emergere di una produzione devozionale a tema cristiano. Al paragrafo 2.3.1 abbiamo visto come alcuni esemplari del *Gesù Bambino come Salvatore del Mondo* avessero in parte veicolato la creazione dell'iconografia del Buon Pastore. In questi esemplari vediamo come i due temi ancora si sovrappongono mostrando caratteristiche proprie di un'iconografia combinate con quelle dell'altra. Uno degli esempi più suggestivi proviene proprio dalle manifatture singalesi di

¹⁹³ De Silva 1996.

¹⁹⁴ Per uno studio accurato delle fonti si consulti, sebbene datati in termini d'analisi storica: Peiris, Meersman, 1972, vol. III; Peter 1983; per un'analisi più recente: Lythall 2005.

Kotte e presenta il bambinello nelle vesti del pastore seduto secondo la posizione leggermente incrociata delle gambe. L'iconografia del Buon Pastore si ibrida con quella del *Salvator Mundi* dal momento che il soggetto reca nella mano sinistra il globo, canonico in questi esemplari, mentre con la destra compie il gesto benedicente.¹⁹⁵ Gli esemplari eburnei più antichi del *Cristo Infante come Salvatore del Mondo* si ritrovano proprio in Sri Lanka per diretto coinvolgimento dell'ordine francescano. L'iconografia del Gesù infante circolò principalmente nell'ambito francescano del Portogallo tardo-medievale attraverso la produzione lignea della cittadina di Malines in Borgogna. Abbiamo visto come il Portogallo, essendo uno scalo nella rotta fiammingo-mediterranea, incamerò una serie di tradizioni artistiche di provenienza fiamminga. Le statuette di Malines divennero oggetti popolari tra gli arredi ecclesiastici e negli ambienti privati portoghesi del XV secolo. Bernardo Távora fu il primo a notare l'aderenza degli esemplari singalesi del *Salvatore del Mondo* con questi prototipi fiamminghi.¹⁹⁶

Oltre al repertorio eburneo troviamo lo stesso soggetto in una significativa serie di esemplari realizzati in cristallo di rocca. L'isola di Lanka era uno dei maggiori produttori di questo preziosissimo materiale, originario degli altipiani dell'interno localizzabili in quel periodo sotto il controllo delle dinastie di Kandy e Sitavaka.¹⁹⁷ Nel XVII secolo, Pyrard de Laval,¹⁹⁸ Antonio Bocarro¹⁹⁹ e João Ribeiro²⁰⁰ documentarono la radicata tradizione degli intagliatori di cristallo. Le opere dimostrano la straordinaria capacità degli artisti di padroneggiare il materiale attraverso una serie di tecniche derivate dall'uso di una ruota di bitume e una di smeriglio surriscaldate. Le tecniche di intaglio del cristallo non erano le sole ad essere impiegate dagli artisti singalesi, visto che le statuette presentano elementi aurei a filigrana o a lamina (basi, aureole, colorazione di alcuni dettagli) e l'incastonatura di pietre preziose nell'impianto decorativo. Hugo Crespo ha fatto notare come una statuetta appartenente all'Hermitage di San Pietroburgo presenta una tecnica di incastro a tenone e mortase usata per la riparazione degli arti superiori. Gli artisti avevano impiegato queste tecniche di incastro, derivata dall'intaglio eburneo, durante le fasi di lavorazione della statuetta. La compresenza di queste tecniche conferma che le maestranze del cristallo e delle pietre dure (*galgānnō*), quelle dell'oreficeria (*baḍallu*) e quelle dell'intaglio eburneo e dell'ebanisteria (*liyana vaduve*), lavoravano in modo congiunto all'interno delle officine reali di Kotte (*paṭṭal hatara*).²⁰¹

¹⁹⁵ Osswald 1996, vol. II, p. XII.

¹⁹⁶ Távora 1979.

¹⁹⁷ Crespo 2015, p. 187.

¹⁹⁸ Rivara 1944, vol. I, p. 110.

¹⁹⁹ Bocarro 1992.

²⁰⁰ Ribeiro 1989, p. 68.

²⁰¹ Crespo 2015, pp. 191-92.

I *Salvator Mundi* in cristallo, con il loro variegato impiego di tecniche diverse, mostrano chiare analogie con un altro gruppo di manufatti. Si tratta di tre esemplari del *Gesù Bambino come Buon Pastore*, anch'essi realizzati in cristallo di rocca dalle maestranze singalesi di Kotte. Le tre statuette sono oggi scorporate presso la Wallace Collection di Londra (fig.68) e due collezioni private (fig. 69, 70a, 70b). In tutti e tre i casi ritroviamo l'iconografia canonica del nostro soggetto. La posa reclinante è la stessa degli esemplari eburnei continentali, così come la forma e l'intaglio della superficie delle vesti; solo nell'opera del Wallace la posa è invertita. Alcuni attributi iconografici, come la borraccia e l'agnello sulla spalla sinistra, corrispondono agli esemplari eburnei, mentre l'agnello accovacciato sulle ginocchia, il cinto e la bisaccia mancano negli esemplari in cristallo. In uno degli esemplari privati (fig.70b) e in quello della collezione Wallace, la figura poggia su un piedistallo di matrice aurea bordata da una complessa montatura di pietre preziose che nella parte terminante assume la forma di un cuscino. Il secondo esemplare privato è intagliato all'interno di un complesso roccioso terminante in una montatura della base ottenuta con un ramato in filigrana d'oro. L'eccezionale varietà delle lavorazioni si fa particolarmente esplicita nella trattazione dei dettagli. Si veda ad esempio la bordatura delle vesti, del cinto e dei sandali realizzata tramite una montatura in oro, rubini e zaffiri, o ancora, la lamina d'oro applicata per decorare la capigliatura secondo lo stesso principio cromatico adottato nelle opere eburnee (paragrafo 2.2). Le figure recano inoltre collane e bracciali di altissima oreficeria. Hugo Crespo ha fatto notare che nella statuaria mobile in cristallo di rocca, la radice opaca del minerale finisce sempre per trovarsi all'interno della testa dei soggetti, contribuendo a creare un effetto di luminescenza e rifrazione della luce che doveva avere un evidente significato simbolico già in uso nei soggetti buddhisti.²⁰² Lo stesso effetto è ottenuto dall'applicazione della lamina e dagli accessori in oro.

Una delle statuette summenzionate si trova all'interno di un oratorio in ebano lavorato a bassorilievo di vaga forma architettonica. Il complesso è ottenuto tramite quattro pannelli semimobili che si richiudono sulla struttura ad archetto che incornicia la statua. I tasselli riportano nelle facce interne un decoro ramato di scuola singalese entro cui si iscrivono le tradizionali teste d'angelo di stile portoghese, e in quelle esterne una serie di animali araldici riconducibili alla simbologia dinastica singalese (elefanti, aquila bicefala e leoni). La sopravvivenza di questo oratorio ci conduce ad un altro antico esemplare del *Gesù come Buon Pastore*, anch'esso di origine singalese, oggi conservato nel Monastero delle Scalze Reali di Madrid (fig.71a).²⁰³ L'esemplare madrilenò doveva far parte del corredo di Maria Giovanna d'Austria, figlia maggiore di Carlo V, e verosimilmente fu acquistato a Lisbona prima del suo trasferimento a Madrid nel

²⁰² Crespo 2015, p. 194.

²⁰³ Sanz, Jordan 1998, pp. 34-39.

1581. L'oratorio in questione è interamente realizzato tramite pannelli eburnei traforati e assemblati secondo una forma architettonica a due piani suddivisa da una balaustra. I pannelli inferiori, più ampi, offrono un impianto decorativo con motivi vegetali, faunistici e mitologici comparabili a quelli dell'oratorio ligneo visto in precedenza. I pannelli superiori, lavorati con motivi geometrici solo sul fronte, ospitano al loro interno una raffinatissima statuetta del Cristo Bambino come Buon Pastore di fattura singalese. L'intaglio è minuzioso, i dettagli precisi, i volumi assai morbidi e armoniosi. La statuetta non presenta la bisaccia, l'otre e l'agnellino sulla spalla sinistra, mentre l'agnello che ci aspetteremmo di trovare sul ginocchio, presenta delle dimensioni 'miniaturesche' tanto da essere impugnato dal bambinello come negli esemplari in cristallo (fig.71b).

Tutti gli esemplari (in avorio e in cristallo) finora descritti sono databili tra la seconda metà del XVI e gli esordi del XVII secolo. La tradizione critica ha interpretato la produzione devozionale singalese come il frutto della dilagante influenza dei portoghesi nelle dinamiche di commissione artistica per le maestranze reali di Kotte. Secondo questa linea di interpretazione, le opere erano destinate al mercato europeo e a quello degli alti funzionari portoghesi delle colonie. Specie per ciò che riguarda il repertorio devozionale in cristallo di rocca, Hugo Crespo ha proposto di leggere i manufatti come indirizzati all'élite politica di Kotte, che nel frattempo stava vivendo una pervadente opera di evangelizzazione da parte del clero missionario. Nel 1552 a Goa è battezzato l'ambasciatore di Kotte Rāmarakṣa Paṇḍita, lo stesso che aveva portato in dono a Lisbona il cofanetto oggi a Monaco. Nel 1555 il quadro strategico si fa ancora più chiaro con il battesimo di Tammita Sūrya Baṇḍara, reggente della casata di Kotte, e due anni più tardi con il battesimo del re João Dharmapala insieme alla sua nutrita corte. Il primo re cattolico di Sri Lanka darà in questo modo l'opportunità ai portoghesi di ereditare i territori sotto sua influenza nel 1597 per via della mancanza di un erede legittimo.²⁰⁴ Insieme alla cristianizzazione delle élite (un fenomeno che mostrava chiari segni di opportunismo politico), assistiamo allo sradicamento del tessuto religioso preesistente. Questo processo si concretizzò in larga parte a Kotte, ove le rendite dei centri buddhisti furono indirizzate alla missione francescana. La chiesa francescana del Salvatore a Kotte testimonia il riadattamento dei luoghi di culto buddhisti in funzione cristiana. Sradicamento, sincretismo e spettacolarizzazione furono i vettori principali nelle strategie di conversione.²⁰⁵ La stessa tipologia di penetrazione fu messa in atto nel regno di Kandy dove si cercò di instaurare un monarca fantoccio nel 1592 ma con decise resistenze locali. Il secolo XVII fu per i portoghesi un tumultuoso susseguirsi di rivolte e sfiancanti campagne militari per stabilire la propria egemonia sull'isola.

²⁰⁴ Queré, 1988, p. 163; 1989.

²⁰⁵ Per un'analisi delle fonti primarie e dei metodi di conversione si veda: Strathern 2007.

Crespo ha proposto di leggere gli evidenti richiami iconografici alla tradizione buddhista e hindu come un chiaro segno dell'ininterrotta relazione tra le maestranze e l'aristocrazia locale che nel frattempo si stava convertendo al cattolicesimo. L'elemento più diffuso è nelle tecniche e negli impianti decorativi che continuano a mostrare la simbologia locale declinata su temi cristiani. Altra reminiscenza è l'utilizzo di forme architettoniche derivate dai santuari hindu (*garbhagrha*) per la creazione degli oratori, o ancora nei tipici supporti delle statuette somiglianti a quelli dei reliquiari buddhisti (*karandūva*).²⁰⁶ Sebbene la coeva statuaria bronzea di ambito hindu e buddhista non fornisca modelli convincenti nell'elaborazione delle statuette cristiane, le fattezze indigene degli esemplari ricordano il codificato sistema estetico locale. Come vedremo al paragrafo 5.1, i modelli utilizzati per l'elaborazione dell'iconografia del Buon Pastore provenivano dall'Europa e non furono tratti dal contesto locale. Tuttavia, la loro elaborazione da parte di maestranze storicamente legate ad altre tradizioni religiose, fece confluire nelle iconografie elementi estranei ai modelli europei. Si prenda ad esempio la statuetta del *Bambino Gesù Dormiente*, un *unicum* iconografico che presenta il Bambinello nudo seduto su di un globo, con il ginocchio sinistro rialzato su cui poggia il gomito del braccio destro che sorreggere il capo (fig.72). La posa è la medesima degli esemplari canonici del Buon Pastore con l'eccezione del reverso destra-sinistra e la posizione delle gambe. Queste caratteristiche ricordano fortemente l'iconografia del Bodhisattva pensoso, tuttavia né l'isola di Sri Lanka né l'India meridionale espressero questa iconografia, che invece si trasmise all'Estremo Oriente per tramite dell'Asia centrale, essendo stata formulata nel regno del Gandhāra (I-V d.C.).²⁰⁷

Lo studio degli inventari rivela che le commissioni portoghesi riguardavano principalmente oggetti di lusso, che poi trovavano spazio nel mercato asiatico e in quello europeo. Le caratteristiche, ancora così ibride, del repertorio devozionale delle origini si spiegano con la neo-cristianità dei destinatari delle opere. Le maestranze singalesi recepirono in maniera crescente le direttive che dalla fine del secolo XVI in poi avevano stabilito un canone iconografico più codificato all'interno del mondo cattolico. Allo stesso modo possiamo notare come l'iconografia del *Buon Pastore* assuma caratteristiche normative anche nei centri di produzione singalese. Lo osserviamo in due opere risalenti al XVII secolo, tra le più complete in termini di policromia e conservazione (fig.73, 74). Il soggetto appare definitivamente codificato secondo i parametri già descritti nel primo capitolo tra cui spicca il supporto in forma di cuore, caratteristica di origine seicentesca che non troviamo negli esemplari più antichi finora descritti. Il delicato tocco dell'intagliatore nella fisionomia e nelle dettagliate superfici ci permette di identificare la provenienza srilankese dell'opera. Una delle due statuette è conservata all'interno di un oratorio

²⁰⁶ Crespo 2015, pp. 194, 202-3.

²⁰⁷ Lee 1993.

ligneo a figure dipinte. L'opera, così come il suo oratorio, risponde ai canoni controriformati entro cui si allineerà il repertorio cattolico coloniale. Questi tardi esemplari singalesi mostrano come l'iconografia del pastorello in posa meditativa sul cuore fosse ormai stata definita, tuttavia in nessun caso troviamo le altre componenti iconografiche che formano il complesso della rocca con l'albero della vita e il Padre benedicente. La significativa mancanza di esemplari singalesi della *Rocca del Buon Pastore* ci induce a pensare che i prototipi singalesi si evolsero attraverso aggiunte iconografiche nelle colonie della costa occidentale. L'inarrestabile ascesa degli olandesi nel secolo XVII, alleati con il regno di Kandy, spingerà i portoghesi ad abbandonare l'isola. Lo notiamo in parallelo nella produzione artistica che dopo aver espresso delle notevoli produzioni in ambito eburneo, si andrà affievolendo fino a scomparire del tutto. Nel XVII secolo l'asse delle produzioni artistiche si sposterà nelle colonie della costa occidentale del Subcontinente.

4.2 I centri di produzione e distribuzione della costa occidentale.

Ancora oggi è in corso un dibattito tra gli storici dell'arte circa la localizzazione delle maestranze della cosiddetta scuola eburnea indo-portoghese. Nonostante la vasta produzione di opere a carattere devozionale, le fonti non hanno restituito informazioni univoche in merito ai centri di produzione. Sappiamo con certezza, ma dal repertorio ligneo, pittorico e tessile, che le maestranze dovevano operare in uno o in più centri della costa occidentale del Subcontinente. L'osservazione dello stile indica un'indubbia difformità tra la produzione srilankese e quella continentale. In questo paragrafo proveremo a situare le officine delle maestranze muovendoci entro tre poli storico-geografici dell'influenza portoghese nel Subcontinente: il Gujarat costiero (fig.75), il Konkan con la costa meridionale (fig.76), e l'Impero Mughal. Quest'ultimo, sebbene non annoveri delle statuette del Buon Pastore all'interno del repertorio eburneo, si rivela, come nel caso di Sri Lanka, un fondamentale snodo nelle relazioni socio-culturali tra gli europei e le comunità locali, capace di restituire interessanti fonti indirette per lo studio del caso in esame. Nel campo della storiografia portoghese, il primo riferimento diretto a maestranze specializzate nell'intaglio eburneo viene proprio dal Gujarat. Duarte Barbosa nel 1512 così documenta le numerose officine operanti a Cambay:

*“Nesta cidade se gasta grande soma de marfim, em obras que se nela fazem muito subtis e marchetadas, e outras obras de torno, como são manilhas, cabos de adagas, e em terçados, jogos de xadrez e tabulas, porque hà aì mui delicados torneiros que fazem tudo, e muitos leitos de marfim, de torno [...]”*²⁰⁸

²⁰⁸ Barbosa 1944, p. 78.

Garcia Orta ci informa che l'enorme quantità di avorio proveniente da Sofala veniva lavorata quasi totalmente in Gujarat e solo una piccola parte prendeva la via dei mercati estremo-orientali. Il Gujarat vantava infatti una consolidata tradizione di intarsio e di intaglio eburneo particolarmente specializzata nei manufatti della cultura materiale. Il Gujarat costiero riforniva i laboratori che fiorirono nel periodo dei sultanati, la cui produzione si concentrava su beni di lusso quali ventagli, scacchiere, mobili di vario genere, che purtroppo ha lasciato poche tracce, sebbene sia ben documentata a livello testuale e nelle rappresentazioni artistiche. Sempre Orta racconta di come le donne della locale comunità mercantile Banya (che egli definisce "pitagorici" per via della credenza nella metempsicosi) incenerissero i propri *bangles* di avorio e tartaruga sulla pira funebre dei parenti defunti, mantenendo così la domanda di bracciali sempre costante.²⁰⁹ L'uso di questi monili è ampiamente documentato già da prima dell'avvento portoghese ed era condiviso da tutta l'élite indo-musulmana della regione.²¹⁰ Nella *Bṛhat Saṃhitā* di Varāhamihira (505 d.C. – 587 d.C.), testo di epoca gupta assai influente durante tutto il medioevo indiano, due capitoli vengono dedicati alle proprietà divinatorie e spirituali dell'avorio.²¹¹ La letteratura sanscrita cita a più riprese oggetti eburnei e caste specializzate nell'intaglio del materiale in relazione con diverse comunità religiose.²¹² Per questa ragione dobbiamo supporre che le maestranze avessero un apparato di credenze almeno liminare al ramo ritualistico.

Oltre all'intaglio dell'avorio e della tartaruga, il Gujarat costiero vantava importanti tradizioni nell'intaglio delle gemme preziose e della madreperla.²¹³ Come nel caso di Sri Lanka, i portoghesi furono tra i maggiori acquirenti delle produzioni eburnee gujarati, soprattutto mobili ad intarsio e preziosi della cultura materiale. Tra gli anni Trenta e Quaranta del XVI secolo gli insediamenti portoghesi della costa gujarati divennero l'epicentro di una campagna di espansione territoriale che avrebbe portato all'istituzione della *Provincia do Norte*. I portoghesi, da semplici acquirenti, una volta conquistate le postazioni commerciali nel golfo di Cambay, cominciarono ad installare

²⁰⁹ Orta 1881, p. 306.

²¹⁰ Alpers 1975, pp. 86-87.

²¹¹ Dwidevi 1976, pp. 22-23.

²¹² Dwidevi 1976, pp. 16-27.

²¹³ A questo proposito ricordiamo il *Mahāvastu*, antico testo buddhista la cui composizione risale ad un periodo compreso tra il II secolo a.C. e il IV secolo d.C. Nell'opera si fa riferimento alla complementarità tra le tecniche di intaglio eburneo e quelle della conchiglia, sebbene le due caste di intagliatori vengano successivamente separate nell'elenco proposto dal testo. I beni della cultura materiale elencati dal testo corrispondono perfettamente a quelli enumerati da Barbosa. È interessante notare come uno dei bacini letterari più ricchi di citazioni sull'avorio e la sua lavorazione si rivela la letteratura della comunità jaina, storicamente di carattere mercantile e radicata sulla costa occidentale (Dwidevi 1976, p. 20).

delle manifatture locali sotto la propria direzione.²¹⁴ Notiamo evidenze sorprendenti di questa tendenza nello stile delle produzioni relative all'ebanisteria ad intarsio, alla tappezzeria, alla filatura della seta e nell'intaglio della madreperla.

Parallelamente, nel 1510, Alfonso de Albuquerque strappò al Sultanato di Bijapur il controllo dell'estuario dei fiumi Zuari e Mandovi e delle annesse isole fluviali. Si trattava dell'embrione della futura colonia di Goa, che per via della posizione di scalo intermedio tra il Golfo di Cambay e la costa del Malabar divenne un fondamentale punto di controllo delle rotte della costa occidentale. Nel 1530 divenne capitale dell'*Estado da Índia* spodestando Cochin e le città costiere del Malabar in termini di traffici commerciali. Nonostante gli alterni rapporti con il Sultanato di Bijapur, Goa era anche un fondamentale punto di accesso per i maggiori potentati che si estendevano all'interno dell'India meridionale: i sultanati del Deccan e l'Impero di Vijayanagara. Evidenze artistiche dimostrano che anche questi poli culturali avevano sviluppato delle manifatture specializzate nell'avorio.²¹⁵ Domingo Paes nel 1522 riporta l'esistenza di una stanza completamente decorata da pannelli eburnei nei palazzi reali di Vijayanagara. Fernão Nunes nel 1535, sempre a Vijayanagara, testimonia l'esistenza di maestranze specializzate in tecniche crisoelefantine.²¹⁶

In pochi decenni Goa divenne un importante centro politico ed economico contraddistinto da forti dinamiche di mobilità umana. A Goa operavano numerosi agenti commerciali, diplomatici ed ecclesiastici di provenienza europea che tra le loro file contavano artisti, artigiani e mercanti specializzati in materiali e produzioni artistiche. Nella seconda metà del secolo XVI gli ordini religiosi e le istituzioni coloniali inaugurano una fase di monumentalità nelle commissioni architettoniche, specchio della rinnovata identità imperiale della colonia. Il moltiplicarsi delle committenze pose ancora di più la necessità di procurarsi maestranze esperte *in loco*. Tra le strategie adottate sappiamo dell'invio di giovani pittori locali in Portogallo dove avrebbero ricevuto istruzione tecnica e dottrinale. Altre volte furono impiegati artisti locali, della cui identità, tuttavia, la storiografia ha conservato rare tracce.²¹⁷ Queste appena descritte rientrano tra le dinamiche autorizzate, ma le cronache del tempo ci informano che la prolungata permanenza dei portoghesi in un territorio estraneo dal punto di vista socio-culturale aveva prodotto esperienze di scambio artistico di tipo informale. Così Giovanni III esprimeva il suo disappunto al viceré João de Castro nel 1546:

²¹⁴ Per un'analisi del mobiliario: Dias 2002; 2013; per i tessuti: Karl 2016.

²¹⁵ Haidar, Sardar 2015, p. 254; Michell 1995, 210-215.

²¹⁶ Dwidevi 1976, p. 120.

²¹⁷ Azevedo 1959, p. 101.

*“São informado, que em Goa costumam os pintores gentios pintar imagens de nosso Senhor, nossa Senhora e de sanctos e vende-las pellas portas. Porque isto hé cousa muy malfeita, vos mando, que o defendais e mandies, que nenhum pintor gentio faça as ditas imagens, nem as venda so pena de ser açoutado e perder a fazenda”*²¹⁸

Oltre che dall’Europa, Goa divenne un magnete anche per gli agenti asiatici, specie le classi mercatili e quelle degli artigiani specializzati. Silva ha fatto notare come maestranze gujarati furono coinvolte nella produzione di oreficeria e nella lavorazione delle pietre dure a Goa.²¹⁹ Per ciò che riguarda la tradizione eburnea, gli archivi non hanno ancora restituito fonti relative ad una comunità di intagliatori locali.²²⁰ La progressiva decadenza dei centri singalesi nel XVII secolo, parallela allo sviluppo della cosiddetta scuola ‘indo-portoghese’, ha fatto ipotizzare una migrazione delle maestranze srilankesi che però non appare documentata dalle fonti storiografiche.²²¹ Anche le notevoli differenze in termini stilistici tra i due repertori lasciano supporre che gli artisti della costa occidentale del Subcontinente non si possano identificare con maestranze itineranti di origine srilankese.

Ben documentata dalle fonti e dal repertorio artistico locale è la comunità dei carpentieri nel cui ambito d’azione rientrava anche l’intaglio. Le tecniche e gli strumenti dell’intaglio ligneo corrispondono perfettamente a quelle dell’intaglio eburneo. Anche osservando il repertorio devozionale ligneo della scultura mobile e di quella decorativa, possiamo sovrapporre i soggetti e lo stile con quelli espressi su *media* eburnei. Restrungendo la nostra analisi al Buon Pastore, abbiamo già visto al paragrafo 2.2 la compresenza di diversi materiali nella realizzazione del soggetto. Tra questi, gli elementi lignei si rivelano di fondamentale importanza, specie per gli oratori mobili che originariamente dovevano contenere le opere. Alcuni rari esemplari del Buon Pastore recano materiali lignei (ebano e legni pregiati) nell’intaglio di alcune componenti iconografiche. Lo vediamo in uno splendido esemplare documentato da Silva, il cui *l’Albero della Vita* è stato realizzato tramite una sfoglia di ebano intagliata secondo la tipologia che abbiamo definito ‘traforata’.²²² Inoltre, tra i vari centri dell’ebanisteria portoghese in India, gli storici dell’arte hanno rintracciato una scuola parallela a quella del Gujarat fiorita proprio nel territorio

²¹⁸ Schurhammer, Voretzsche 1928, vol. I, p. 339.

²¹⁹ Bailey, Massing, Silva 2013, p. 146.

²²⁰ Bailey, Massing, Silva 2013, p. 147. Silva cita un elenco delle regolamentazioni commerciali relative alle corporazioni artigiane della città nel 1619 in cui gli intagliatori di avorio non sono presenti: AHU, *Índia*, cx. 11, ms. 44.

²²¹ Crespo 2013, p. 202.

²²² Bailey, Massing, Silva 2013, p. 216. Ricordiamo che l’opera in questione presenta un’attribuzione incerta, forse di origine singalese.

di Goa. I manufatti della scuola goanese presentano una caratteristica commistione di avorio e legni pregiati attraverso tecniche di intarsio (fig.77).²²³ Queste evidenze di tipo tecnico, stilistico e iconografico colmerebbero la lacuna delle fonti documentali portandoci a immaginare la produzione degli avori devozionali nell'alveo della comunità dei carpentieri goanesi. La teoria della provenienza goanese è confermata dai risultati, ancora provvisori, delle indagini da me condotte nell'inverno 2018 nel territorio di Chimbél, Goa. Rimando il lettore al paragrafo III f) dell'introduzione, puntualizzando però che lo studio condotto presso l'officina di Santos Zó conferma la provenienza goanese della tradizione d'intaglio più tarda (secolo XIX), prima di allora non è possibile risalire con sicurezza.

Dopo Goa e il Gujarat portoghese, nella seconda metà del secolo XVI un'altra scuola si sviluppò nell'elaborazione di un repertorio eburneo di ambito cristiano. Stiamo parlando dei laboratori imperiali mughal che produssero alcuni tra i primi manufatti documentati. Questa produzione non raggiunse i volumi della tradizione indo-portoghese, circolando piuttosto in un contesto di corte circoscritto, ma l'interesse dei Mughal per l'iconografia europea mostra una profonda aderenza coi temi circolanti nelle colonie.

Sappiamo, per esempio, che una missione diplomatica di Akbar stanziò a Goa tra il 1575 e il 1576 sotto la guida di Haji Habibullah. Tra i suoi scopi vi era anche l'acquisto di opere d'arte fabbricate *in loco*. Al termine dell'ambasceria i rappresentanti dell'Impero contrattarono con alcune maestranze della colonia portoghese affinché si stabilissero presso le officine imperiali.²²⁴ Pochi anni più tardi, tra il 1580 e il 1595 tre missioni gesuite si installarono alla corte di Akbar, prodigandosi nell'esposizione della fede cattolica e la conversione dei monarchi.²²⁵ L'atteggiamento di inclusività religiosa espresso durante il suo regno fece confluire una serie di opere grafiche, pittoriche e letterarie a tema religioso di provenienza europea, che i Mughal sfruttarono come modelli iconografici per la produzione di artefatti della propria scuola. I risultati più evidenti sono da ricercare nella miniatura applicata alla composizione di testi dottrinali.²²⁶ Ma la pittura non fu l'unico tra i campi di applicazione. Il gesuita Jerónimo Xavier ci informa che Akbar e il principe Salim avevano commissionato una serie di statuette in avorio di soggetto cristiano per la cappella della Compagnia di Gesù ad Agra. Xavier ebbe così la possibilità di osservare un Gesù bambino eburneo e un crocifisso della stessa qualità.²²⁷ I soggetti a noi giunti dimostrano che Calvari e temi mariani erano i più diffusi all'interno del repertorio devozionale

²²³ Dias 2013.

²²⁴ Silva, Flores 2004.

²²⁵ Maclagan 1946.

²²⁶ Per un'analisi generale delle dinamiche di scambio intellettuale e artistico: Bailey 1999; per la pittura e la miniatura rimandiamo ai seguenti studi e cataloghi: Vollmer, Weis 2015; Okada 1998; per esempi di pittura murale: Bailey 1998.

²²⁷ Das 2004.

cristiano di scuola mughal. Gli unici riferimenti al tema del Buon Pastore sono tre pitture provenienti dalla collezione Johnson appartenente alla British Library.²²⁸ Le pitture mostrano una palese somiglianza con la rara statuetta del *Cristo Adulto come Buon Pastore* (fig.78) realizzata in uno dei centri della costa occidentale (Konkan o Gujarat). La statuetta venne ottenuta seguendo un modello ad incisione di scuola fiamminga che servì da modello anche ai pittori delle officine mughal per la realizzazione delle pitture già menzionate. Ciò indica che immagini pastorali dovevano necessariamente circolare all'interno della missione gesuita stabilitasi presso la corte imperiale.

Tra gli anni Settanta e Novanta del XVI secolo, l'Impero Mughal avviò una serie di campagne militari ai danni dei possedimenti portoghesi in Gujarat e nel Bengala. Come abbiamo visto, il XVII secolo si aprì con la progressiva ritirata dell'Impero portoghese in molte aree dell'Asia marittima, tuttavia alcuni degli avamposti urbani del Gujarat continueranno ad esistere, e con essi le laboriose maestranze locali. Nel 1630 Antonio Bocarro ci dà un'idea dei prodotti reperibili nei mercati di Goa, la capitale onde confluivano le manifatture specializzate dei territori sotto influenza portoghese. Bocarro ci parla delle sete, dei cotoni e dei broccati di Surat, la mobilia di Diu, gli intarsi eburnei di Tane, le sete e gli intarsi di Chaul, l'oreficeria e le pietre preziose di Cochim, gli arazzi del Coromandel. Nel suo resoconto sullo stato degli insediamenti in Gujarat sono enumerate fiorenti maestranze nella tessitura, nella carpenteria e nell'intaglio.²²⁹ Un'interessante fonte gesuita investigata da Osswald riporta l'invio di 24 statuette grandi e 18 statuette piccole del Buon Pastore da Diu a Goa nel 1688.²³⁰ Si tratta dell'unica fonte a nostra conoscenza che riporti il luogo di origine delle statuette. Secondo queste fonti seicentesche dobbiamo ipotizzare la produzione della *Rocca del Buon Pastore* in uno o più centri delle colonie gujarati. Da qui il loro mercato si spostava a Goa da dove avrebbero preso la via del circuito internazionale.

Goa era anche il punto di arrivo di una serie di manifatture non solo indiane. Ben attestato è il commercio della porcellana cinese, delle lacche giapponesi e di altri materiali provenienti dall'Asia orientale. In questa sede vogliamo ricordare una preziosa categoria di statuette eburnee raffiguranti il *Bambino Gesù Dormente* in fogge pastorali (fig.79, 80, 81). Silva ha identificato gli artefatti come provenienti dalle colonie del Sud-Est asiatico, probabile prodotto di maestranze thailandesi.²³¹ L'identificazione si basa sul trattamento dei volumi, lo stile nell'intaglio della tunica e nelle caratteristiche fisionomiche, nonché su alcuni dettagli iconografici di derivazione

²²⁸ Maclagan 1946, pp. 23, 254.

²²⁹ Bocarro 1992.

²³⁰ "Contos dos Padres da Companhia de Jesus, 1688-1692" HAG Ms. 2088, in Osswald 2017, p. 354.

²³¹ Bailey, Massing, Silva 2013, pp. 138-141. A queste statuette aggiungiamo anche la significativa presenza dello stesso soggetto sul coperchio di un cofanetto eburneo di origine cinese (Dias 2004, pp. 174-77).

buddhista. Fra questi il letto di foglie di gelsomino su cui dorme il personaggio alla figura 79 e il cerbiatto che accompagna il sonno del pastorello alla figura 80. Abbiamo visto nel paragrafo precedente che i porti del Sud-Est asiatico erano fornitori di avorio. Oltre alla reperibilità del materiale, la consistente presenza di comunità portoghesi (all'interno delle quali troviamo gli ordini missionari) potrebbe essere stata alla base della produzione delle statuette. Gli artefatti ricoprono una certa importanza in termini comparativi con la *Rocca del Buon Pastore* poiché sono gli unici a proporre una raffigurazione del Cristo bambino in fogge pastorali e in atteggiamento dormiente-meditante. Il soggetto doveva avere una pertinenza con l'ambito presepiale, uno dei campi iconografici di maggiore rilevanza anche nell'elaborazione iconografica della *Rocca del Buon Pastore*.

Tornando al contesto della costa occidentale, la compresenza di una scuola gujarati e di una goanese è altrettanto ipotizzabile, vista anche l'influente presenza dell'ordine gesuita in entrambe le aree di insediamento. Rui Oliveira Lopes ha fatto notare che nei libri amministrativi dell'ordine tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo si registra l'acquisto di statuette eburnee del Buon Pastore direttamente sul mercato locale.²³² Le fonti di Lopes si datano al triennio compreso tra il 1702 e il 1705, i libri amministrativi riportano l'acquisto ma non parlano di commissione. Secondo la teoria di Lopes, le maestranze, dopo decenni di commissione diretta, avevano sviluppato delle produzioni indipendenti reperibili sul mercato e slegate dalla commissione degli ordini missionari.

5 *La trasmissione dei modelli iconografici.*

5.1 La mediazione fiamminga: il ruolo dell'incisione nell'Asia portoghese.

Abbiamo visto come le Fiandre rappresentassero uno dei maggiori centri di destinazione dei beni portoghesi. Grazie a questa rotta, una serie di innovazioni tecniche, tradizioni intellettuali ed artistiche si trasmise dai Paesi Bassi alla penisola iberica. Testimonianza particolarmente significativa nei termini della nostra ricerca è l'affinità tra la scultura lignea di Malines e i primi esempi di scultura eburnea di committenza portoghese in Sri Lanka. Le statuette del *Gesù Infante come Salvatore del Mondo* e i soggetti mariani più antichi dimostrano l'influenza della scultura tardo-gotica fiamminga, usata in modo prototipale.²³³

Oltre agli scambi economici e culturali bisogna prendere in considerazione i circuiti della mobilità

²³² Lopes 2011, pp. 198-209. Torneremo sullo studio delle fonti di Lopes al paragrafo 8.1 per le evidenze di tipo iconografico.

²³³ Távora 1979; 1983.

umana visto che agenti commerciali e artisti fiamminghi erano largamente presenti nelle colonie orientali del Portogallo. Ciò è particolarmente vero in relazione all'ambiente missionario. Gli ordini regolari, in particolare i gesuiti, attrassero numerosi artisti di varia provenienza europea, soprattutto italiani, spagnoli, tedeschi e fiamminghi.²³⁴ Le missioni rappresentavano infatti circuiti intellettuali contraddistinti da una cultura cosmopolita e urbana. Il principale strumento di trasmissione della cultura all'interno di questi circoli era diventata la letteratura veicolata per mezzo della stampa. Questa nuova tecnologia, sviluppatasi con sorprendente vigore appena un secolo prima, investì non solo l'ambito della cultura scritta, ma anche quello della cultura visuale. Ancora nel XVI secolo queste due dimensioni coesistevano in modo interconnesso nelle dinamiche di comunicazione e trasmissione della cultura.²³⁵ Il perfezionamento delle tecniche di incisione e stampa diede modo di svincolare la visualità dalla pittura e propagarsi con maggior facilità sui circuiti della cultura scritta.

Osserviamo il ricorso a modelli ad incisione tedeschi e franco-fiamminghi (Albrecht Dürer e Thielman Kerver fra gli altri) nelle dinamiche di commissione artistica già nella seconda metà del XV secolo in relazione alle colonie portoghesi dell'Africa occidentale (fig.82). Lo riscontriamo nell'apparato iconografico a soggetto cristiano degli avori bini-portoghesi (fig.83), così come nei soggetti di caccia rappresentati sugli olifanti eburnei della cultura *sapi* e *sherbo* della Sierra Leone.²³⁶ Lo stesso processo è documentato dalle scene ritratte sui pannelli dei cofanetti eburnei singalo-portoghesi.²³⁷ L'uso di modelli ad incisione (anche italiani dal XVI secolo in poi) si fa ancora più evidente se analizziamo il repertorio di pannelli eburnei prodotti in Sri Lanka e a Goa su commissione dei missionari (fig.84).

Anche rivolgendoci al soggetto del Buon Pastore notiamo come l'uso di modelli derivati dall'incisione fornisce i prototipi più convincenti alla base dell'elaborazione iconografica del soggetto. L'introduzione delle tecniche di incisione e stampa influenzò in modo determinante l'evoluzione storica della parabola del Buon Pastore. Troviamo numerosi riferimenti al soggetto in diverse serie di incisioni prodotte nella Sassonia luterana del primo XVI secolo.²³⁸ In questi esemplari, Cristo è raffigurato in età matura secondo l'iconografia del portatore di agnello, all'interno della porta principale dell'ovile. Lutero stesso aveva fatto ricorso alla parabola in due sermoni indirizzati ai falsi pastori della Chiesa Cattolica. L'iconografia ribadiva il principio

²³⁴ Osswald 2011, pp. 261-62.

²³⁵ Bouza 2002; Veldman 2006.

²³⁶ Dias 2004, pp. 14-16.

²³⁷ Saviello, "›Beziehungskästchen‹. Die Übersetzung europäischer Bildvorlagen am singhalesischen Elfenbeinkästchen des Berliner Museums für Asiatische Kunst" in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (in corso di pubblicazione).

²³⁸ Scribner 1981.

protestante della “sola fede” (Gesù è la vera e unica porta per la salvezza) contrapposto a quello cattolico della salvezza per mezzo delle opere.²³⁹

Il soggetto si propagò alle limitrofe Fiandre tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XVI secolo, e venne usato durante la guerra degli ottant’anni (1568-1648) per rappresentare il malgoverno dei cattolici Asburgo. Nell’*Index Librorum Prohibitorum* pubblicato ad Anversa dall’editrice Plantin (1570), alla sezione dedicata alla censura delle immagini sacre troviamo l’esplicita proibizione a produrre immagini del Cristo recanti la citazione “*Ego sum pastor bonus*”.²⁴⁰ Tra gli altri soggetti censurati è citata la fonte della vita eterna, anch’essa per l’uso anticattolico della propaganda protestante. Nell’Anversa di quegli anni tumultuosi operò una generazione di artisti impegnata in una vera guerra ideologica basata sulla propaganda per mezzo delle immagini, che portò a riformulare l’iconografia del Buon Pastore. All’interno della fazione ‘cattolica’ troviamo coloro che hanno fornito i modelli più convincenti nell’elaborazione iconografica del Buon Pastore indoportoghese: la bottega dei Wierix e Hendrick Goltzius.

Un primo riferimento all’influenza di Goltzius (1558-1617) nella formulazione iconografica del nostro soggetto ricorre in un’incisione del *Gesù Infante come Salvatore del Mondo* basata su un disegno di Jan Van der Straet (1523-1603) e pubblicata da Philip Galle intorno al 1578.²⁴¹ In questa incisione il Cristo bambino siede al centro della scena su di un cuscino in tutto somigliante a quello realizzato per le statuette singalesi del Buon Pastore in cristallo rocca. Al lato destro troviamo il Battista bambino mentre rende omaggio al Cristo, al lato sinistro vi è raffigurato il globo sormontato dalla croce, l’agnello del sacrificio e la Madonna in preghiera.

Il secondo riferimento deriva dall’incisione *Exemplar Virtutum*, anch’essa datata intorno al 1578 e proveniente da una serie di sei incisioni allegoriche sulla vita di Cristo (fig.85a). In questa incisione, Gesù, rappresentato da adulto in una bianca tunica, mostra ad una pittrice un mezzo cuore scoperto contenente l’immagine di un giovane pastorello, e con la destra indica un agnello ai piedi della scena. La donna, forse un’allegoria dell’arte come mimesi, seduta su uno sgabello, ricopia scrupolosamente l’immagine all’interno dell’altra metà del cuore, posta in fronte ad essa per mezzo di un cavalletto. L’immagine vuole rappresentare l’unità dell’essenza divina e di quella individuale (le due parti del cuore) per mezzo dell’esempio morale del Cristo (il pastorello) e il suo sacrificio (l’agnello), come specificato da due iscrizioni: “*Imitatio Christi*” sopra il braccio destro della pittrice, e “*Estote Ergo Imitatores Dei, Sicut Filii Charissimi*” (Ef 5:1) sul bordo inferiore dell’incisione. L’immagine del pastorello all’interno del cuore riconduce all’iconografia degli esemplari dell’India portoghese; Gesù bambino pastore vestito di una tunica al ginocchio,

²³⁹ Reardon 1981, pp. 52-77.

²⁴⁰ Janssens 2014, pp. 170-72.

²⁴¹ BM inv. 1857,0613-468.

assicurata da un cinto, reca la bisaccia e la verga pastorale. Solo la posa del personaggio si differenzia dagli esemplari eburnei (fig.85b).

Altre iscrizioni accompagnano una serie di otto emblemi e otto scene bibliche di soggetto morale che incorniciano la scena centrale. Fra gli emblemi troviamo tre interessanti riferimenti testuali ed iconografici relativi al ruolo pastorale della Chiesa e connessi col nostro soggetto. Si tratta di “*Baculus Domini. Psal 22*” posto sotto la verga pastorale, “*Episcopus Animarum Pt.2*” per la mitra papale e “*Fons Aquae Vitae Apo.21*” per la fonte della vita eterna. La fonte della vita è stata realizzata secondo il modello tardo-medievale di origine fiamminga già identificato da Egbert e Morey come prototipo usato negli esemplari indo-portoghesi del Buon Pastore.²⁴² Si tratta della caratteristica fontana in forma di colonnina e vassoio da cui zampillano alcuni getti d’acqua (fig.85c).

Lo studio del repertorio dei Wierix ha reso possibile stabilire che la peculiare posizione del pastorello meditante, così prossima ad un’iconografia orientale, trae invece origine da una delle incisioni di Hieronymus Wierix (1553-1619). Si tratta dell’incisione dal titolo *Origo Castis Cordis*, datata 1586 (fig.86).²⁴³ L’incisione era a sua volta una copia dell’originale realizzata dall’artista mantovana Diana Ghisi Scultori (1547-1612), che eseguì la prima versione nel 1577. L’opera rappresenta il Cristo bambino assorto in profonda meditazione, ad occhi semichiusi, con la mano sinistra a sorreggere il capo, la destra regge il globo sormontato dalla croce. Il bambinello veste una lunga tunica, le gambe, leggermente incrociate, poggiano su di un grande cuore fiammeggiante. La versione di Wierix reca due citazioni sul bordo inferiore della pagina: “*Ego dormio et cor meum vigilat*” (Cantico 5:2) ed “*Ego sto ad ostium et pulso, si quis aperuerit ianuam, intrabo ad illum*” (Apocalisse 3:20). Altre statuette eburnee di provenienza asiatica, copie esatte dell’incisione in esame, comprovano l’effettivo utilizzo del modello di Wierix (fig.87).²⁴⁴ L’incisione fu pubblicata nell’*Evangelicae Historiae Imagines* (1593) del gesuita Jerónimo Nadal (1507-1580) uno dei testi più influenti nella trasmissione delle iconografie cattoliche nel periodo della Controriforma.²⁴⁵ L’opera di Nadal è ampiamente documentata all’interno della missione gesuita nell’India portoghese e nell’Impero Mughal.²⁴⁶ Olson ha proposto un’interessante lettura dell’iconografia del Buon Pastore partendo proprio da uno dei testi più noti del gesuita spagnolo, le *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* (1594).²⁴⁷ Torneremo su questa teoria nei paragrafi 8.1 e 8.1.1, al momento sottolineiamo che il repertorio visuale che accompagnava i testi dottrinali

²⁴² Morey 1936, pp 92-93.

²⁴³ Mauquoy Hendrickx 1979, vol. II, n. 1443.

²⁴⁴ L.M. Santos 1993, n. cat.193, pp. 62-63; Raposo 1991, n. cat. 290, 291, p. 116.

²⁴⁵ Rodríguez de Ceballos 1974, p. 77-96.

²⁴⁶ Vollmer, Weis 2015.

²⁴⁷ Olson 2007, pp. 120-134.

non svolgeva un compito meramente didascalico ma interagiva coi testi attraverso una serie di esercizi spirituali. Questi esercizi implicavano tecniche di memorizzazione dei contenuti dottrinali per mezzo della visualizzazione. Alcune di queste pratiche erano rivolte all'evangelizzazione, come per esempio nelle pratiche liturgiche e nella cooptazione di artisti locali ai fini di propaganda religiosa.

Una copia (fig.88) realizzata dal fratello minore Anton III (1596-1624) fu inclusa in altre due serie di incisioni: *Cor Iesu Amanti Sacrum* e *Iesu Christi Dei Domini Salvatoris NRI Infantia*, pubblicate ad Anversa tra il 1591 e il 1619. Entrambe le opere vertono sul tema della prefigurazione della passione durante l'infanzia di Cristo, uno dei nuclei iconografici compresenti anche nel soggetto del Buon Pastore. La presenza di questi testi nell'India portoghese è confermata da alcune copie in avorio delle incisioni. Due esempi dello stesso soggetto si trovano nella placchetta eburnea facente parte del calvario della collezione Palmela, e nell'esatta copia a tutto tondo oggi custodita al Museu Nacional Machado de Castro di Coimbra (fig.89, 90). In questi esemplari Gesù bambino, vestito di una lunga tunica, incede pensoso mentre trasporta gli strumenti della passione: una scala, la colonna, la croce ed un cesto pieno di attrezzi.

L'utilizzo dei modelli prodotti dai Wierix è riscontrabile in altre iconografie facenti parte della Rocca del Buon Pastore. La statuetta appartenente alla Fondazione Casa di Bragança (cat.19) è l'opera a presentare la versione iconografica di maggiore complessità. Osswald ha dimostrato la presenza di diversi modelli iconografici derivati dall'incisione fiamminga e italiana del secolo XVII. Tra i modelli identificati: la *Fuga in Egitto* dei Wierix, l'*Annunciazione* da Wierix su modello di Bernardino da Pesaro, la *Circoncisione*, copia dei Wierix dell'originale di Martin Vos, e il *Battesimo di Cristo* da un modello di Francesco Salviati.

In conclusione, una tendenza comune si delinea dall'analisi dei prototipi iconografici in oggetto. I Wierix lavorarono senza interruzioni alle dipendenze dell'editore Christophe Plantin (1514-1589), strettamente legato alla Corona spagnola e a committenti ecclesiastici cattolici, specie la Compagnia di Gesù. Plantin, nonostante le controverse simpatie protestanti, fu uno degli agenti più significativi nella propagazione della letteratura cattolica del tempo.²⁴⁸ Lo stesso possiamo dire di Philip Galle (1537-1612), incisore ed editore fiammingo che lavorò a stretto contatto con Goltzius. Anche nel suo caso, nonostante le sue tendenze laiche ed umaniste, riscontriamo una profonda dipendenza dalla committenza cattolica. Attraverso l'attività editoriale cattolica del tempo, in larga parte radicata nelle Fiandre, osserviamo un processo di censura dell'iconografia tradizionale del Buon Pastore unito ad una parallela declinazione sui temi dell'infanzia e dell'intimismo mistico-devozionale. Dalle botteghe degli incisori e degli stampatori fiamminghi queste nuove formulazioni iconografiche si propagarono alle altre regioni cattoliche, tra cui le

²⁴⁸ Voet 1969.

remote missioni portoghesi dell'India occidentale dove avrebbero coadiuvato un nuovo dibattito dottrinale con conseguenze inedite sul piano artistico.

5.2 Affinità con il retroterra artistico locale.

Gli artigiani cooptati dai committenti portoghesi dovevano attenersi scrupolosamente ai dettami dell'iconografia cattolica veicolata dalla letteratura illustrata. Tuttavia, l'attinenza a questi dettami iconografici, proprio a causa dell'estraneità culturali degli stessi, restituisce di rimando una serie di consuetudini stilistiche locali derivate dalla tradizione artistica preesistente. In altre parole, in questo processo creativo di copia e rielaborazione del linguaggio iconografico, le maestranze profusero nelle opere parte della propria memoria artistica. In questo paragrafo proveremo a identificare alcuni di questi tratti stilistici locali annidati all'interno del vocabolario iconografico autorizzato. Proveremo inoltre a cogliere quelle affinità con le tradizioni artistico-religiose locali con cui le maestranze dovevano essere familiari, e che quindi si interposero nella ricezione del Buon Pastore.

Una prima linea di indagine proviene dalle analogie tra l'immaginario del Cristo pastore e le contemporanee tradizioni devozionali indiane di ambito pastorale. Sappiamo che furono le incisioni fiamminghe a veicolare l'elaborazione iconografica del soggetto, ma queste rappresentazioni cattoliche dovevano suscitare una certa affinità con il panorama religioso locale. Un culto diffuso anche nel territorio konkani fu quello di Viṭṭhala (o Vithoba), propagatosi dal centro marathi di Pandharpur lungo tutta l'India sud-occidentale tra il tardo Medioevo e la prima età moderna.²⁴⁹ La divinità è considerata un *avatāra* pastorale di Viṣṇu il cui culto si articola secondo le forme della *bhakti*. L'iconografia del Buon Pastore presenta dei paralleli con alcuni dei concetti religiosi sviluppati all'interno delle correnti devozionali *bhakti*. Si prenda, ad esempio, la metafora del *dravat hṛdayaḥ*, il "cuore disciolto", usato di sovente nel *Bhāgavata Purāṇa* per figurare il cuore del fedele finalmente libero grazie al contatto personale, diretto ed emozionale con la divinità, così simile al tema del cuore mistico fiammeggiante su cui siede il Cristo Pastore.²⁵⁰ Le fonti storiche confermano che le missioni cattoliche, specie i gesuiti, affidarono molto del proprio potere persuasivo proprio alla sovrapposizione tra i temi cristiani e quelli indigeni. L'esempio più significativo nei termini della nostra indagine è il *Krista Purāṇa* di Thomas Stephens (1549-1619), missionario gesuita che scrisse in un ibrido di marathi-konkani emulando gli stilemi della letteratura *kṛṣṇaita*. *Kṛṣṇa* è infatti una delle divinità maggiormente venerate all'interno dei movimenti *bhakti* e alcune delle sue raffigurazioni presentano delle

²⁴⁹ Crespo 2015.

²⁵⁰ Holdrege 2000, pp. 184-2019; per un'analisi delle implicazioni in campo estetico: Holdrege 2015, pp. 81-108.

interessanti affinità col Buon Pastore. Si pensi al culto di Bālagopāla, il mistico vaccaro fanciullo simboleggiante il rapporto tra le anime individuali e quella universale attraverso formule pastorali.²⁵¹ Lo studio dell'iconografia kṛṣṇaita, come nel caso di quella buddhista in Sri Lanka, non ha restituito dei modelli convincenti, portandoci a validare la tesi della prevalenza dei modelli fiamminghi (anche in termini di direttive ideologiche) rispetto a quelli locali. Tuttavia, queste affinità potrebbero avere agevolato la ricezione delle iconografie europee, 'ri-conosciute' dalle maestranze locali in forza del potere evocativo e per le somiglianze col contesto religioso a loro familiare.

Se lo studio dei soggetti iconografici primari conferma la genealogia europea dei modelli impiegati, risultati di diverso tipo provengono dallo studio del repertorio secondario. Mi riferisco a tutti quegli elementi iconografici e decorativi di matrice non esclusivamente biblico-evangelica che compongono il linguaggio iconografico della rocca simbolica e l'albero della vita. Alcuni di questi, specie gli stilemi animali e quelli vegetali, erano già presenti nelle tradizioni artistiche locali. Mónica Reis ha adoperato lo stesso metodo di indagine nello studio degli apparati decorativi degli oratori lignei gujarati dimostrando l'integrazione di stilemi decorativi locali.²⁵² La tendenza barocca all'iper-decorativismo, le peculiari dinamiche di committenza e l'uso iconografico del grottesco costituivano le ragioni principali per l'incorporazione dei soggetti locali.

Nell'apparato decorativo del Buon Pastore non troviamo l'integrazione di veri e propri soggetti iconografici locali a parte casi isolati come il personaggio in posa yogica nel registro mediano della statuetta al n. 83 dell'inventario, e l'apparizione di un *nāga* integrato nella fonte della vita in un'opera privata documentata da Collin.²⁵³ La scultura lignea sembra essere stata molto più permeabile rispetto al repertorio devozionale eburneo, maggiormente formalizzato. Tuttavia, il compendio di formule iconografiche relative ai soggetti minori evidenzia alcune connessioni col tessuto artistico locale.

Le conferme più sorprendenti derivano dalla trattazione stilistica dei leoni e delle tigri presenti nella rocca simbolica. Testimonianze superstiti di epoca portoghese (XVI-XVII sec) mostrano la chiara somiglianza tra i leoncini rappresentati nella rocca e il ricorso allo stilema del leone in altre tradizioni artistiche di provenienza goanese. Proponiamo a titolo esemplificativo una pietra intagliata in forma di leone oggi conservata presso l'Archaeological State Museum di Goa (fig.91). Lo stilema del leone era già presente nelle tradizioni artistiche konkani prima dell'avvento dei portoghesi. Appare tra gli attributi araldici della dinastia Kadamba (X-XIV sec.),

²⁵¹ Hein 1986, pp. 296-317.

²⁵² Reis 2009.

²⁵³ Collin 1984, p. 175.

in alcuni esemplari a bassorilievo della *Mahiṣāsūramardīnī* e della *Gajalaṅkāmī* di epoca medievale, la cui iconografia rispecchia i coevi canoni della scuola Cola.²⁵⁴

Rivolgendoci invece verso i culti minori venerati nel territorio konkani troviamo una trattazione stilistica molto più prossima a quella dei felini nelle statuette di epoca coloniale. Mi riferisco ai bassorilievi di epoca tardo-medievale raffiguranti una categoria di geni rurali denominata *Paik*. Si tratta di una classe di messaggeri e guardie tutelari suddivise in diverse categorie e connesse alla mitologia familiare specifica di ogni villaggio. Gli esempi più comuni sono il *Bagilpaik*, nume tutelare delle porte e dei luoghi di transito, e il *Godepaik*, genio a cavallo.²⁵⁵ In tarda epoca kadamba apparvero le rappresentazioni del *Kumarpaik*, nume guerriero e cacciatore rappresentato in corsa, in posizione semi-frontale, adornato di monili e di un gonnellino e recante uno scudo e una spada (fig.92).²⁵⁶ Alla base della figura troviamo una tigre accovacciata che rispecchia le peculiari caratteristiche di intaglio dei felini realizzati nella rocca del Buon Pastore: gli stessi grandi occhi rotondi e prospicienti, la stessa conformazione del muso terminante in baffi e le fauci scanalate per rappresentare le zanne. Anche la posa, così simile, lascia trasparire innegabili somiglianze nell'intaglio delle zampe e del corpo. I *Kumarpaik*, in quanto cacciatori, erano connessi al culto della tigre, una corrente śivaita ancora oggi presente in alcuni distretti di Goa. Il culto di Śiva Vyāghrīśvara viene ancora oggi venerato attraverso la scultura di una tigre. Alcune di queste sculture mostrano caratteristiche assai simili agli esemplari eburnei nonostante la cronologia risulti incerta visto l'ambito popolare di produzione dei primi (fig.93, 94). Il fatto che siano i soggetti minori, espressione delle tradizioni non erudite, a mostrare evidenze di trasmissione più efficaci, spiegherebbe anche l'estrazione popolare delle maestranze impiegate nell'intaglio eburneo.²⁵⁷

In un recente articolo A. Saviello ha avanzato l'ipotesi di un'ascendenza śivaita nell'elaborazione iconografica del soggetto.²⁵⁸ Si tratta dell'iconografia di Śiva Dakṣiṇāmūrti così come sviluppatasi nelle tradizioni scultoree dell'India Meridionale dai Cola in poi.²⁵⁹ Il dio, maestro dell'iniziazione, è ritratto in posizione frontale ed estatica, leggermente inclinato sulla destra, con la gamba sinistra incorciata sulla destra intenta a calpestare *Apasmāra*, l'allegoria dell'ignoranza. L'iconografia condivide alcuni attributi con quelli del Buon Pastore; il dio siede su di un seggio

²⁵⁴ Mitragotri 1999, pp. 185-86; 298-307; 354-59.

²⁵⁵ Mitragotri 1999, pp. 245; 381.

²⁵⁶ Mitragotri 1999, p. 73.

²⁵⁷ Nel suo *survey* storico, Olivinho Gomes spiega che solo alle caste di orefici erano riservati i gradi gerarchicamente più alti nel territorio konkani. Carpenteri e intagliatori rientravano in uno spettro socialmente più basso, che trova senso nell'adozione di formule iconografiche popolari all'interno del loro repertorio stilistico (Gomes 2003, p. 33).

²⁵⁸ Saviello 2012, pp. 67-71.

²⁵⁹ Geetha 2012.

in forma di montagna (il divino eremo del Monte Kailāsa) circondato da numerosi animali tra cui cervi e tigri, sotto la volta di un grande fico simboleggiante la Conoscenza. L'iconografia di Śiva Dakṣiṇāmūrti presenta in alcuni casi il dio intento a suonare uno strumento a corde (*vīṇā*, da cui l'iconografia *Vīṇādhara Dakṣiṇāmūrti*) molto simile a quello con cui è rappresentato il pastorello nella statuetta della Fondazione Casa de Bragança (cat. 19). Già Osswald aveva posto l'attenzione sulle affinità nella realizzazione dell'albero tra le statuette eburnee (di tipologia traforata) e un coevo standardo bronzeo proveniente dall'India Meridionale.²⁶⁰ La tesi di Saviello conferma la suggestione di una derivazione buddhista avanzata in modo sommario lungo tutta la tradizione di studi nonostante la discrepanza storica tra l'iconografia del Buon Pastore e la produzione di iconografie buddhiste nell'India Meridionale, dato che l'iconografia di Śiva Dakṣiṇāmūrti incamerò alcuni elementi di derivazione buddhista tra cui l'albero dell'illuminazione.²⁶¹ Saviello non si sofferma solo sulle similarità iconografiche ma sposta la sua analisi anche nella dimensione delle affinità di intenti che caratterizzano le due iconografie, entrambe rivolte alla rappresentazione di un giovane maestro in atteggiamento benevolo, contraddistinto da elementi pastorali, che invita ad un percorso di iniziazione ed espiazione.

6 *Il mercato artistico e la teoria 'esogena' dell'esportazione.*

Nei prossimi paragrafi tratteremo del mercato delle opere nel periodo coevo e poco successivo alla cronologia della loro produzione. Proveremo quindi a tracciare i maggiori circuiti entro cui si diffusero nel primo periodo della loro circolazione, e secondo quali dinamiche fossero strutturati. Nel panorama accademico alcuni studiosi si sono schierati per un'interpretazione 'esogena' dell'arte devozionale eburnea di ambito coloniale e missionario.²⁶² Con questo termine intendiamo la teoria per cui le statuette venissero essenzialmente destinate al mercato estero, secondo uno schema di produzione e consumo tra periferie e centro dell'Impero. La teoria è particolarmente valida se consideriamo il repertorio devozionale eburneo nella sua totalità, sebbene una parte consistente del mercato delle opere si producesse all'interno delle colonie stesse, senza un necessario legame con la madrepatria, tuttavia non crediamo sia applicabile al soggetto in esame. Per ciò che riguarda l'origine della *Rocca Buon Pastore* e il suo significato, questa tesi cercherà proprio di confutare la teoria esogena, dimostrando al contrario la particolare rilevanza del contesto coloniale per la comprensione del soggetto. Il prossimo capitolo sarà infatti

²⁶⁰ Osswald 2017, p. 365.

²⁶¹ Kalidos 1991, p. 478; Gail 2008, p. 458.

²⁶² Citiamo il catalogo di Bailey, Massing e Silva (2013), più recente e comprensivo nella storia degli studi sul tema.

dedicato alle dinamiche di committenza, nell'accezione del profondo ruolo che esse rivestirono nella creazione del soggetto e nella sua identità locale.

Tuttavia, come abbiamo finora descritto, la Rocca del Buon Pastore si rivela un soggetto contraddistinto da una forte mobilità. In ogni aspetto della sua produzione ritroviamo riferimenti distanti che volta per volta si intrecciano sullo schema delle dinamiche coloniali. Ciò vale anche nel contesto del mercato delle opere nel periodo originario. Pur concentrando la nostra attenzione sul ruolo degli artefatti nel contesto delle colonie, tralasciare il fatto che essi circolarono all'infuori dell'India portoghese rappresenterebbe una grave omissione. Nei prossimi due paragrafi proporremo un'analisi dei maggiori circuiti di diffusione tra il XVII e il XVIII secolo attraverso lo studio di fonti documentali e storico-artistiche.

6.1 La connessione periferie-centro: i *network* globali delle élite politiche e religiose.

In questo paragrafo ci concentreremo sulle evoluzioni del mercato delle opere tra le colonie e il Regno di Portogallo. Non si pensi però che questa giunzione fosse immune da connessioni più ampie, vedremo infatti come esse si dipanarono dal binomio iniziale seguendo tracciati più ramificati.

Guardando al mercato dei manufatti artistici di provenienza esotica, la storiografia iniziale è contraddistinta da una rilevanza delle dinamiche di tipo diplomatico. Abbiamo già accennato agli avori sherbo e sapi-portoghesi della costa occidentale dell'Africa, alla loro ricorrente presenza nei corredi delle casate europee (specie italiane e germaniche) legate ai regnanti di Portogallo. I modelli iconografici di matrice europea alla base di queste opere mostrano la chiara committenza portoghese in funzione della spendibilità degli oggetti nel mercato europeo.²⁶³ La maggior parte degli oggetti in transito dall'Asia all'Europa faceva parte, specie agli esordi dell'espansione, di offerte diplomatiche indirizzate alla Corona portoghese che venivano raccolte dalle numerose *feitorias* coloniali. L'ingerenza della Corona nel flusso dei manufatti artistici si fece esplicita nel 1513 quando una disposizione di Manuele I stabilì il diritto di prelazione del sovrano sulle merci in arrivo dall'Oriente.²⁶⁴ Il Portogallo giocò un ruolo decisivo nell'afflusso di preziosi e manufatti artistici di provenienza orientale, il quale strutturò il gusto dei monarchi e dell'alta aristocrazia del tempo. Jordan e Perez Tudela hanno puntualmente analizzato molti dei corredi reali appartenenti agli Asburgo e agli Aviz nel corso del XVI secolo sottolineando la significativa

²⁶³ Dias 2004, pp. 14-16.

²⁶⁴ Moreira, Curvelo, 1998, p. 535.

presenza di manufatti esotici.²⁶⁵ Tra i maggiori collezionisti del tempo ricordiamo Caterina di Portogallo, l'imperatrice Maria Giovanna d'Austria, l'arciduca di Savoia Alberto e, non ultimo, Filippo II imperatore di Spagna. Nel variegato tesoro di origini orientali che raggiunse la corte portoghese fece la sua comparsa l'oratorio eburneo singalese dell'imperatrice Maria Giovanna, contenente uno dei primi esemplari del *Buon Pastore*, oggi conservato al Monastero delle Scalze Reali di Madrid.²⁶⁶

Aristocrazia e famiglie reali, anche in questo primo periodo, non prevalsero sempre sulle dinamiche del mercato privato. Il già citato cofanetto della Residenza di Monaco dà un esempio del contrario. Come sappiamo, l'oggetto appartenne a Giovanni III e raggiunse Lisbona nel 1542 a seguito della missione diplomatica del regno di Kotte. Qui venne acquisito da un agente dei Fugger che avrebbe poi trasferito l'oggetto in Germania come dono di nozze tra Alberto V di Baviera e Anna d'Asburgo.

Di certo, fino al tardo XVI secolo, aristocrazia e agenti commerciali egemonizzarono le dinamiche di diffusione degli oggetti, la maggior parte dei quali è di spiccato carattere profano, almeno in origine.²⁶⁷ La nascita di una tradizione di intaglio eburneo sotto il controllo degli ordini missionari in parte modificherà le dinamiche precedenti. Non disponiamo di fonti esaustive circa i destinatari originari ma le fonti a nostra disposizione ci informano che la statuaria eburnea circolò principalmente all'interno del circuito ecclesiastico e quello dell'aristocrazia coloniale. I due campi erano ovviamente connessi da elementi di clientelismo, paternalismo e legittimazione di potere. Dobbiamo immaginare le statuette come offerte devozionali sugellanti relazioni tra il clero e la nobiltà. Relazioni di stampo economico visto che il clero era in parte sostenuto dalla benevolenza dell'aristocrazia, che in cambio veniva remunerata con oggetti d'arte. O talvolta il contrario, con l'acquisto di statuette da parte dei laici destinate agli ordini religiosi. Rui Oliveira Lopes ha analizzato fonti gesuite che delineano un quadro di questo tipo ma all'interno del contesto delle colonie (tratteremo questa teoria al paragrafo 8.1),²⁶⁸ non disponiamo di altri dati utili per stabilire con certezza la stessa dinamica tra le colonie e la madrepatria.

Come abbiamo visto nel caso delle maestranze, le fonti del primo XVIII secolo delineano una situazione di parziale indipendenza degli intagliatori goanesi. In questo periodo divenne più facile acquisire gli oggetti, e di conseguenza la loro tracciabilità si fa meno strutturata.

²⁶⁵ Jordan, Tudela 2003.

²⁶⁶ Sanz, Jordan 1998.

²⁶⁷ Nel transito degli oggetti tra l'Asia e l'Europa notiamo di sovente un processo di sacralizzazione per cui manufatti di natura laica venivano successivamente adibiti ad uso devozionale. Il caso più celebre è quello dei cofanetti in madreperla di fattura giarati, adibiti a reliquiari una volta giunti in Europa (Krass 2017b).

²⁶⁸ Lopes 2011.

Nel campo delle collezioni dell'aristocrazia coloniale il primo documento che menziona il nostro soggetto artistico si trova negli inventari del viceré Francisco da Gama nel 1628. L'inventario è di tipo giudiziario poiché il viceré, di ritorno a Lisbona da Goa, fu coinvolto in un'inchiesta su illeciti derivati dalla sua posizione. Il documento cita “*um menino Jesus de marfim sobre um coração*” insieme ad altri oggetti in avorio, tra cui un grande crocifisso, un grattaschiena in avorio ed ebano, due statuette del Gesù bambino, due statuette di Cristo di grandi dimensioni, e una scatola preziosa contenente un crocifisso.²⁶⁹ Un altro inventario del 1699 di João Siqueira de Faria, governatore di Diu negli anni Settanta del XVII secolo, menziona “*um menino pastoral de marfim pequenino*”.²⁷⁰

Tra la seconda metà del XVII e il XVIII secolo, statuette eburnee del *Buon Pastore* compaiono anche in alcuni inventari relativi all'aristocrazia spagnola. È il caso degli inventari di Don Diego de Riano nel 1663, di Juan de Soto nel 1700 e del castello di Xavier in Navarra nel 1766.²⁷¹ Lo studio degli inventari non ha stabilito la provenienza degli oggetti e le dinamiche di incorporazione, ma dimostra il nesso tra le aristocrazie iberiche e il mercato dei beni orientali circolante tra le stesse.

Notevolmente più ampio è il bacino di riferimenti di tipo ecclesiastico. Tra le prime menzioni abbiamo due statuette del *Buon Pastore* donate dall'inquisitore generale Antonio de Sotomayor al convento di Santo Stefano in Salamanca nel 1648, una delle quali ancora visitabile presso il convento.²⁷² Del 1680 è la menzione di “*Hum bom pastor de marfim pequeno obra da Índia com sua Arvore da Vida*” che appare nell'inventario dei beni di Dom José de Menezes, arcivescovo dell'Algarve.²⁷³ Molto rare sono le informazioni desumibili dai beni oggi conservati dalle istituzioni religiose o di loro provenienza. Fra questi citiamo l'opera della Diocesi di Evora, già del collegio gesuita di San Giacomo (cat.15), una statuetta del MNMdC derivante dal monastero di Santa Clara di Coimbra (inv.46), due statuette oggi al MNAA rispettivamente provenienti dal convento di Semide in Lisbona (inv.25) e dal convento del Paradiso di Evora (inv.26), l'opera oggi al Museu Abade de Baçal (cat.7), un tempo appartenuta al palazzo vescovile, la statuetta del Museu Municipal Leonel Trindade appartenuta alla confraternita di San Pietro e San Giacomo, dell'omonima parrocchia e relativa al convento della Grazia di Torres Vedras (inv.6). Tra i beni documentati ricordiamo la statuetta del collegio di San Sebastiano a Portalegre e quella del Noviziato di Cotovia a Lisbona, entrambe inventariate tra il 1758-59.²⁷⁴ Una delle fonti più

²⁶⁹ BNL, *Reservados*, Ms. 1486 fl 9.

²⁷⁰ AHU, *Índia*, cassa 62, ms. 73, fl 4v.

²⁷¹ Marcos 1984, vol. II, pp. 248-50.

²⁷² Osswald 2017, p. 353.

²⁷³ “Inventario dos Bens de D. José de Menezes, Bispo do Algarve” in BNA, Ms. 54-17(52).

²⁷⁴ Lino, Silveira 1969, vol. IV, p. 25; vol. XII, p. 7.

proficue è stato l'inventario dei beni gesuiti provenienti dalle colonie e che stazionarono nell'Ospizio di San Francesco Borgia a Lisbona nel 1758 allo scioglimento dell'ordine. Nell'inventario compare l'intera gamma del repertorio devozionale eburneo, al suo interno troviamo due statuette del *Buon Pastore* appartenenti ai padri Bento Xavier²⁷⁵ ed uno presso il cubicolo di António Gonçalves.²⁷⁶

Queste fonti dimostrano una linea di continuità nell'acquisizione di opere di origine coloniale tra gli insediamenti d'oltremare e il Regno, ma in nessun caso possiamo desumere le chiare circostanze di tale relazione. Altri soggetti, specie i crocifissi, i temi mariani e quelli agiografici dimostrano che la produzione indiana era in parte indirizzata a rifornire gli arredi degli edifici religiosi in Portogallo attraverso la rete degli ordini missionari. Non possiamo escludere che alcuni esemplari del *Buon Pastore* avessero raggiunto il Portogallo all'interno di questo circuito, tuttavia la mancanza di fonti storiografiche dirette e le caratteristiche iconografiche del nostro soggetto (non coincidenti con alcuna delle correnti devozionali diffuse in Portogallo) escludono questa tesi dalle spiegazioni più plausibili. Ulteriori informazioni potrebbero derivare dallo studio della documentazione privata di ambito portoghese in relazione agli enti ecclesiastici, un'area documentale ancora non sufficientemente indagata. Penso ai lasciti testamentari destinati alla *Misericordia*, che potrebbero restituire informazioni sul collezionismo dei manufatti circolanti nel mercato privato dei maggiori centri urbani.

6.2 Due sistemi a confronto: una storia comparata del collezionismo tra Italia e Brasile.

La connessione tra le colonie indiane e la madrepatria è solo uno fra i diversi tracciati di diffusione delle opere. In questo paragrafo proporremo una comparazione tra due altri mercati di destinazione nel primo periodo di diffusione delle opere, ovvero il Brasile coloniale e la penisola italiana. Come abbiamo visto nell'introduzione, Brasile e Italia rappresentano il secondo e il terzo paese di destinazione delle opere basandoci sulla ricognizione delle collezioni pubbliche, rispettivamente 17 in Brasile e 15 in Italia. Questi due contesti mostrano differenze sostanziali nei legami col Portogallo e le sue colonie, nelle élite politiche e nella storia del collezionismo che fra esse si era sviluppata. La presenza del *Buon Pastore* in circuiti così differenti mostra come gli oggetti facessero parte di una pluralità di dinamiche di diffusione, accumulazione e collezionismo.

²⁷⁵ "Inventario do Hospicio de S. Francisco de Borja" in Lino, Silveira 1969, vol. IV, p. 66.

²⁷⁶ "Cubiculo do Irmão António Gonçalves do Hospicio de S. Francisco de Borja" in Lino, Silveira 1969, vol. IV, p. 56.

A loro volta questi circuiti mostrano i cambiamenti che a livello intellettuale occorsero tra XVII e XVIII secolo, e in che modo essi agirono sulla categorizzazione delle opere in questione.

6.2.1 Il Settecento italiano tra consuetudini collezionistiche e nuove definizioni intellettuali.

Come abbiamo visto nell'introduzione, la maggior parte degli oggetti oggi custoditi presso collezioni pubbliche venne incorporata tra la seconda metà del XIX secolo e il secolo successivo, parallelamente al riconoscimento della scuola 'indo-portoghese' da parte dell'accademia inglese prima, portoghese poi. Non fu solo il consolidarsi dell'etichetta accademica a valorizzare le opere, anche la nascita degli istituti culturali nazionali lungo il corso dell'Ottocento giocò un ruolo fondamentale nei processi di conservazione dei patrimoni territoriali.

Il caso italiano presenta una certa specificità dato che alcuni degli istituti in cui sono presenti statuette del Buon Pastore già vantavano una consolidata autorità collezionistica, precedente al periodo dell'unità nazionale. L'antica stratificazione delle collezioni italiane si rivela di grande importanza dato che assai prossima agli originali circuiti di diffusione dei manufatti. Tra le collezioni pubbliche, quelle di Bologna, Torino, Milano e Mantova segnalano provenienza ignota o assai tarda, tra la fine del XIX e il XX secolo. Le altre, anche quando in mancanza di fonti specifiche circa il periodo esatto dell'acquisizione, forniscono informazioni essenziali relative alle dinamiche di arrivo delle opere e le conseguenti pratiche collezionistiche.

La collezione a mostrare i caratteri più arcaici è quella del Museo Diocesano di Agrigento (cat.8, fig.8). Al suo interno troviamo una statuetta del Buon Pastore, eccezionale sia in termini iconografici sia per lo stato di conservazione del manufatto. Per l'analisi stilistico-iconografica rimandiamo al catalogo, sottolineando però che l'opera presenta un'evidente similarità con quella presente al Museu Abade de Baçal di Bragança, anch'essa di proprietà vescovile in origine (cat.7, fig.7). La statuetta presenta tutte le componenti iconografiche integre, specie la preziosa sopravvivenza di tutti e quattro i rami mobili dell'*Albero della Vita* completi di foglie.

La statuetta faceva parte del Tesoro della Cattedrale di San Gerlando di Agrigento, basilica di origini normanne (1087 – 1094), divenuta in seguito la sede del vescovato metropolitano della città. Sebbene lo studio degli archivi del Capitolo della Cattedrale non abbia ancora restituito informazioni circa la provenienza dell'oggetto, Ingaglio ha proposto di datare l'arrivo dell'opera al tardo XVIII secolo, un periodo lacunoso e frammentario fra gli inventari del Capitolo.²⁷⁷ Nel 1877 il vescovo Domenico Turano decise di ricavare la prima area espositiva all'interno del complesso ecclesiastico per la fruizione dei materiali facenti parte del Tesoro. Dopo alterne

²⁷⁷ Ingaglio 2008.

vicende, la collezione venne rilocata nell'attuale sede del Museo Diocesano, la quale conserva l'originale classificazione dei materiali artistici. Il Tesoro venne formandosi come risultante dei lasciti dei vescovi locali e delle famiglie ad essi connesse, e racchiude una composita cerchia di artefatti risalenti al Medioevo fino all'epoca moderna. Il comune denominatore della collezione è l'uso liturgico e devozionale dei manufatti facenti parte dell'ambito delle arti applicate. Tra i vari materiali un posto d'onore è riservato agli avori, prevalentemente manieristi e barocchi.²⁷⁸

La collezione del Tesoro di San Gerlando affonda le sue radici in epoca alto-medievale, quando la contrazione dei commerci aveva innescato un processo di tesaurizzazione dei materiali preziosi da parte delle istituzioni religiose. Il nucleo originario del tesoro influenzerà tutta la storia collezionistica successiva, strutturando delle tassonomie rigidamente divise per tipologia di materiale.²⁷⁹ È possibile ipotizzare che i proprietari originari non conoscessero l'iconografia e la provenienza del soggetto, tuttavia il materiale e il tema devozionale già bastavano per classificare l'oggetto come coerente al nucleo originario del Tesoro.

Le due statuette al Museo Nazionale di Ravenna rappresentano un punto di snodo tra tradizione collezionistica precedente e gli sviluppi successivi. Le statuette sono due componenti del soggetto iconografico, il primo è una *Rocca simbolica con il Cristo Pastore* (inv.66), l'altra un *Albero della Vita* recante la piastrina iconica col Padre Benedicente (inv.19). I due manufatti sono presentati disgiuntamente sebbene correttamente identificati come facenti parte dello stesso soggetto artistico. Anche in questo caso non conosciamo il periodo di incorporazione dell'oggetto ma è presumibile che esso facesse parte del nucleo più antico: la collezione classense. Già dalla prima metà del XVII secolo i monaci benedettini di Classe avviarono un'intensa attività collezionistica relativa alle vestigia del passato locale. Nel 1797 l'ordine fu soppresso e la collezione andò a costituire il Museo Civico Classense della città di Ravenna (1804), quindi Museo Bizantino nel 1885, e infine nell'attuale polo museale ospitato all'interno del Monastero benedettino di San Vitale (1921).

I materiali artistici collezionati dai monaci, la maggior parte dei quali in avorio, rientravano nelle cosiddette 'arti minori'. L'area ravennate aveva maturato un legame privilegiato col materiale per via della scuola medio e tardo-bizantina, che a Ravenna fece confluire numerose opere di intaglio e bassorilievo. I monaci collezionarono una sorprendente quantità di materiali provenienti da epoche e scuole diverse. Troviamo splendidi esempi tardo-antichi, alto-medievali (arabi, carolingi e bizantini), gotici (veneziani e francesi), manieristi e barocchi.²⁸⁰ Come nel caso di Agrigento,

²⁷⁸ Cipolla 2009.

²⁷⁹ Cassanelli 2007.

²⁸⁰ Specie per gli esemplari alto-medievali notiamo la prevalenza di dittici e rilegature eburnee. Secondo una consuetudine già romana, l'avorio era largamente impiegato nella rilegatura degli editti consolari, una tradizione che

anche nella collezione ravennate gli oggetti erano classificati secondo la tipologia del materiale, una reminiscenza della tradizione collezionistica di stampo ecclesiastico. Mentre ad Agrigento la collezione si presenta come il risultato di un processo di accumulazione patrimoniale, nel caso di Ravenna notiamo l'intento esplicito dei monaci nel documentare la storia locale attraverso delle fonti di tipo storico-artistico.²⁸¹ Ciò che accomuna l'eterogeneità di stile, epoca e funzione degli oggetti della collezione classense è l'intento di classificazione enciclopedico e universalistico largamente influenzato dalla nuova temperie culturale del secolo XVIII.

In questo periodo la cultura europea si trovò a fronteggiare due grandi questioni di tipo identitario. Da una parte gli effetti della rivoluzione agricola e della rivoluzione industriale avevano innescato trasformazioni socio-economiche destinate a cambiare il panorama intellettuale. Dall'altro, la progressiva espansione coloniale inglese e francese, funzionale al nuovo riassetto economico di tipo industriale, aveva ridefinito il ruolo dei paesi europei nell'economia globale. Non è un caso che nella seconda metà del XVIII secolo le culture antiche e quelle extra-europee diventino i principali soggetti del dibattito intellettuale, il metro di comparazione su cui misurare la nuova identità dell'Europa nel mutato scenario del tempo.²⁸²

Uno degli esempi più interessanti di collezione d'arte all'interno di questa nuova ottica intellettuale è quella del cardinale Stefano Borgia (1731-1804), originariamente creata nella residenza di famiglia in Velletri tra gli anni Sessanta e Novanta del XVIII secolo. Il periodo di maggiore attività collezionistica del cardinale corrispose agli anni della sua carica di Segretario dell'ufficio vaticano di *Propaganda Fidae* tra il 1770 e il 1789, quindi Prefetto Generale tra il 1802 e il 1804. La collezione fu successivamente acquisita da Gioacchino Murat durante l'occupazione francese di Napoli, per poi passare al Museo Reale Borbonico di Capodimonte dove è conservata ancora oggi. Alcune sezioni della collezione un tempo ospitate nella sede romana di *Propaganda Fidae* passarono alla Biblioteca Vaticana, mentre la collezione di minerali rari rimase nella sede veliterna.²⁸³

La collezione originaria vantava dieci categorie di oggetti, moltiplicatesi negli inventari successivi, e raggruppati secondo l'ambito culturale, a sua volta definito in base alla cronologia e alla provenienza. Fra queste troviamo: il *Museo Sacro* (ambito cristiano), le antichità egizie, greche, romane e preromane (Volsci ed Etruschi), il *Museo Cufico* (ambito islamico) e quello *Indico* (che racchiudeva manufatti provenienti dal Subcontinente, dalla Cina e delle civiltà precolombiane). L'intento alla base della collezione era di tipo antiquario e filologico, costituito

si trasmise in epoca medievale nella rilegatura dei libri sacri. Gli apparati ecclesiastici avevano sviluppato un legame simbolico col materiale rappresentando la classe destinata alla trasmissione della cultura scritta.

²⁸¹ Martini 2004, pp. 9-15.

²⁸² Pasquinelli, Mellino 2010.

²⁸³ D'Ottone, Moretti 2001; Osswald 2005.

su criteri etno-geografici all'interno dei quali primitivo e classico potessero dialogare in senso comparativo. Questa tendenza alla comparazione era ovviamente derivata dal dibattito illuministico sulla Storia Universale, tuttavia la collezione Borgia non propone alcuna delle opposizioni di stampo razionalista tra civilizzato e selvaggio. Gli oggetti dialogano sullo stesso orizzonte di comparazione senza funzioni gerarchiche derivate dal grado di razionalità. Tale modello universalistico era invece strutturato sulla preminenza della rivelazione cristiana e sulla compatibilità delle culture non-cristiane con essa. In questo senso la gerarchia ideologica era preservata dalla preminenza dei valori cristiani sugli altri ambiti culturali. Pomian ha fatto notare la decisiva autonomia della collezione Borgia nel periodo finale del XVIII secolo.²⁸⁴ Oltre a distaccarsi dal razionalismo enciclopedico di stampo illuministico, essa appare distante dalle collezioni proto-romantiche inaugurate da Winkelmann in quegli anni. E ancora, la collezione veliterna è già lontana dal gusto antiquario delle 'camere delle meraviglie' rinascimentali e barocche, in cui le affinità esoteriche degli oggetti avevano prevalenza sui criteri filologici applicati nello studio dei reperti.

Anche in questa affascinante collezione ritroviamo un raffinato esemplare del *Buon Pastore* indo-portoghese (cat.11, fig.11). La statuetta compare nel primo degli inventari *post mortem* del cardinale datato 1804, ma non presenta informazioni circa il periodo e le dinamiche di ingresso nella collezione. L'oggetto faceva parte del *Museo Sacro*, la sezione dedicata alle antichità cristiane, specie pitture tardo-gotiche e della prima stagione rinascimentale (606 pezzi in totale), ma anche una trentina di oggetti tra avori, tarsie lignee, madreperla e corallo. Il Museo Sacro Borgiano non fu l'unico della Roma settecentesca. Esso fu in parte ispirato al *Museo Sacro* di Papa Benedetto XIV, creato nel 1755-57, e dalle collezioni di Francesco Vettori, Agostino Mariotti, dell'abate Lelli, del cardinale Zelada, e successivamente dell'antiquario Seroux d'Angicourt.

È possibile che la statuetta fosse stata acquistata direttamente a Goa per opera di Paolino di San Bartolomeo, nato Johan Phillip Wesdin (1742-1806), missionario carmelitano e agente privato di Stefano Borgia che trascorse quattordici anni in Malabar dal 1776 al 1789. Di rientro dal soggiorno indiano, Wesdin, che aveva acquisito numerosi manufatti locali per conto del cardinale, catalogò e illustrò a puntasecca la sezione indiana del Museo Borgiano. Wesdin era infatti un filologo e uno studioso di religioni orientali, il suo *Systema Brahmanicum* è un'attenta opera di catalogazione basata sullo studio della lingua sanscrita e dei testi sacri hindu.²⁸⁵

²⁸⁴ Pomian 2001.

²⁸⁵ Paulinus a Sancto Bartholomeo, *Systema brahmanicum liturgicum, mythologicum, civile, ex monumentis indicis musei Borgiani Velitris dissertationibus historico-criticis illustratum*, Roma, 1791.

Non possiamo escludere che la statuetta avesse raggiunto l'ufficio romano del Borgia nella forma di un'offerta diplomatica da parte delle missioni indiane. Possiamo inoltre ipotizzare una plausibile acquisizione direttamente nel mercato italiano dato che altri esemplari del *Buon Pastore* indo-portoghese raggiunsero Roma nello stesso periodo. Mi riferisco ad una delle statuette del Museo Vaticano (inv.59), apparsa negli inventari di Papa Clemente XIII (1693-1769) insieme ad un intero gruppo di statuette eburnee a tema agiografico della stessa scuola,²⁸⁶ e alla peculiare collezione privata che è stato possibile inventariare in questa tesi.²⁸⁷

La collezione include cinque statuette della *Rocca del Buon Pastore* straordinariamente conservate (inv.61, 62, 63; cat.2, 18). Fra queste segnaliamo tre gruppi iconografici differenti ed un *unicum* in termini di composizione e nella raffigurazione del pastorello (cat.18, fig.18). All'interno del gruppo troviamo anche due *Madonne con Bambino* della stessa scuola e un *Calvario* completo di angeli recanti strumenti della passione, originario di Sri Lanka. Nella mensola inferiore possiamo osservare un cofanetto eburneo lavorato a bassorilievo di matrice singalo-portoghese recante una *Madonna con Bambino* sul tondo del coperchio, di fattura assai preziosa, e cinque pettini eburnei di possibile fattura singalo-portoghese e di difficile identificazione, poiché i modelli impiegati rispondono a copie di precedenti rinascimentali, a loro volta ottenuti da modelli romani. La collezione ospita anche alcuni oggetti della cultura materiale tra cui pissidi, scacchiere e alcuni bastoni in avorio di narvalo e avorio di elefante. Chiude il ciclo una nutrita selezione di statuette di soggetto agiografico di matrice italiana o centroeuropea, ma per alcuni dei manufatti potrebbe trattarsi di statuette della scuola coloniale.

La straordinaria compresenza di numerosi oggetti dello stesso ambito lascia supporre un acquisto dei manufatti in serie. La collezione eburnea è al tempo stesso assai eterogenea e dimostra come la raccolta per tipologia di materiale avesse un ruolo dominante nella composizione delle collezioni artistiche, anche in ambito privato.

6.2.2 Le collezioni brasiliane: spazi e dinamiche di stampo coloniale.

Nel 1931 il direttore del Museu Historico Nacional di Rio de Janeiro, Gustavo Barroso, fu chiamato a valutare la raccolta di avori devozionali del collezionista José Luiz de Souza Lima, che tra il 1919 e il 1930 aveva raccolto più di 570 statuette eburnee di scuola 'indo-portoghese' in diverse aree del Brasile.

²⁸⁶ Morey 1936, pp. 92-94.

²⁸⁷ Fra le opere di provenienza romana dobbiamo citare la statuetta oggi conservata al Walters Museum di Baltimora (inv.68), e che originariamente faceva parte della collezione di Marcello Massarenti, ceduta ai fratelli Walters tra il 1894 e il 1902.

La collezione fu definita ineguagliabile, la più ricca mai assemblata, non solo in termini quantitativi ma anche di eterogeneità di stile e temi, e ancora oggi rappresenta la più consistente nel panorama delle collezioni pubbliche a livello internazionale.²⁸⁸ Al suo interno troviamo quattordici statuette della *Rocca del Buon Pastore*, il numero più alto oggi presente in una singola collezione pubblica. L'instancabile opera di collezione di Souza Lima fece emergere dalle trame sommerse dei mercati privati la rilevanza del Brasile come destinazione finale del mercato artistico sviluppatosi nell'India portoghese. Questa collezione, insieme ad altri esempi superstiti nelle raccolte ecclesiastiche e in quelle pubbliche, dimostra la connessione tra le due colonie nella diffusione di questi particolari artefatti. Proveremo di seguito a situare i termini di questo rapporto che, ancora una volta, rompe la visione statica di una relazione diretta tra le colonie e la madrepatria, delineando al contrario uno scenario conteso tra più centri di produzione e consumo. Il polo di maggiore attrazione dei commerci coloniali fra XVI e XVII secolo era lo scalo di Salvador de Bahia. Gli archivi doganali riportano il commercio del materiale grezzo proveniente sia dall'Africa occidentale che dal Mozambico sulla rotta di ritorno da Goa a Lisbona. Questa rotta era definita la '*volta larga*' ed era emersa sia per motivi nautici sia per ragioni commerciali. Spezie, tessuti, tecnologie navali e agricole si trasmisero dall'Asia al Brasile per tramite di questa rotta.²⁸⁹

La rotta non era l'unica delle connessioni tra Goa e il Brasile. Prendiamo in prima analisi la mobilità dei funzionari coloniali che tra XVI e XVII secolo vide una progressiva consequenzialità tra le carriere cominciate in Asia e poi finite nel Nuovo Mondo.²⁹⁰ A questa aggiungiamo i legami del clero missionario impegnato su entrambi i fronti dell'espansione coloniale. Sfortunatamente le fonti storiche si rivelano ancora povere di informazioni sul mercato delle opere eburnee in ambito imperiale ed ecclesiastico. Vengono in soccorso alcuni dati storico-artistici. Le caratteristiche saldamente controriformate del repertorio eburneo dovevano essere largamente apprezzate negli insediamenti brasiliani che stavano vivendo lo stesso fenomeno di educazione del gusto e dello stile artistico. Di certo l'impatto delle correnti devozionali nelle varie aree dell'Impero diede vita a fenomeni di replicazione delle esperienze artistiche.²⁹¹ Per quanto riguarda il nostro soggetto, pensiamo all'opera dello scultore benedettino Agostinho da Piedade, che nei decenni iniziali del XVII secolo realizzò a Bahia numerose copie in argilla *Gesù Bambino Dormiente* ispirandosi allo stesso prototipo di Wierix usato nella formulazione del Buon Pastore,

²⁸⁸ Santos 1993.

²⁸⁹ Muhana 2003.

²⁹⁰ Amaral 2000.

²⁹¹ Sull'interscambio artistico tra Asia e Brasile si veda l'opera scultorea di Antonio Francisco Lisboa detto Aleijadinho (1730-1814), tra i massimi esponenti del barocco-rococò brasiliano detto *mineiro*, influenzato da stile e iconografie asiatiche (Jardim 1995).

un dato riscontrabile anche nella presenza della stessa iscrizione presente nell'incisione originale (fig.95).²⁹² La pertinenza tra le terrecotte del benedettino e le opere eburnee si fa ancora più marcata dalla presenza di forellini sul seggio in forma di cuore dell'opera brasiliana. Come nel caso del *Buon Pastore* eburneo anche l'opera del Monastero di S. Bento de Olinda doveva includere piccoli elementi (forse fiori, foglie o piccole saette di carta o seta fina) da inserire attorno alla base. Statuette del *Buon Pastore* indo-portoghese dovettero conoscere una certa popolarità nella società baiana del secolo XVII e XVIII, specie negli ambienti religiosi femminili in cui il culto dell'infanzia di Cristo era particolarmente venerato. Ne sono un esempio le statuette del *Menino Jesus do Monte*, prodotto dalle religiose del Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes in Santo Amaro da Purificação durante il secolo XIX (fig.96). Queste statuette devozionali mostrano chiari segni di contaminazione con l'iconografia del *Buon Pastore*. In primo luogo, per via delle pecorelle accovacciate sul basamento circolare delle statuette, reminiscenza dei temi pastorali. E ancora, per la presenza del cuore su cui è inserito il Cristo infante in posa benedicente. Il cuore è talvolta posto su un fiore di loto dischiuso, forse un prestito dalle statuette di provenienza asiatica di soggetto mariano che spesso presentano questo attributo nell'impianto decorativo della base. E infine per via dell'alberello riccamente addobbato che adorna la figura del cristo bambino come una sorta di cornice.²⁹³

Una parte considerevole delle merci in transito dall'Oriente veniva scambiata nelle sedi brasiliane in modo informale da parte dei mercanti e del personale nautico di stanza sulla rotta Goa – Bahia – Lisbona. Ferreira ha dimostrato come la circolazione clandestina di alcuni beni, specie tessili e preziosi, era agevolata dalla connivenza delle autorità locali.²⁹⁴ Jorge Lúzio da Silva ha definito "interculturalità coloniale" il processo informale di scambi che intercorse tra le classi marittime e le comunità metropolitane.²⁹⁵ Secondo questa prospettiva lo spazio marittimo creato dall'Impero era un'estensione mobile dell'urbe portoghese, uno scenario che trova riscontro nell'osservazione delle iconografie sviluppate in Asia, tutte derivate da prototipi metropolitani. Sulla scia degli studi di Almeida, Jorge Lúzio da Silva ha anche proposto una teoria della *agency* dei marinai nella trasmissione artistica, dato che questi erano remunerati attraverso una quota del carico su cui prestavano servizio e che poi smerciavano informalmente.²⁹⁶ La tesi si presta poco a spiegare la trasmissione del repertorio eburneo poiché le produzioni artistiche, specie in origine, dovevano essere strettamente dipendenti da commissioni specifiche degli ordini religiosi. Inoltre, se la produzione fosse stata massivamente indirizzata all'estero, sarebbe dovuta restare traccia negli

²⁹² Silva 2009, p. 1738.

²⁹³ Silva 2009, p. 1740.

²⁹⁴ Ferreira 2010.

²⁹⁵ Silva 2011.

²⁹⁶ Almeida 2003.

inventari delle navi. Come ha proposto Alferes Pinto, il repertorio eburneo per via delle caratteristiche mobili doveva prestarsi ad una circolazione di stampo individuale, le *encomendas de mãos*, non catalogate nei registri dei beni trasportati.²⁹⁷ È da scartare l'idea che i carichi contenessero grandi quantità di statuette in avorio da essere poi distribuite tra il personale. La pratica di redistribuzione del carico si svolgeva piuttosto con materie prime, come le spezie, e non di beni così riccamente lavorati.

²⁹⁷ Pinto 2015a.

Capitolo III

Dinamiche di committenza e fruizione locale

7 *Il contesto ideologico e socio-politico delle missioni.*

La storia delle missioni è stata affrontata secondo diversi approcci storiografici, dal taglio economico-politico a quello più prettamente dottrinale. Ho deciso di applicare un'analisi socio-epistemologica in quanto, a mio parere, particolarmente utile nel descrivere lo spazio ideologico da cui emerse il nostro soggetto artistico, e, più in generale, entro cui si articolò l'opera intellettuale degli ordini missionari. Introduciamo la questione partendo da un passaggio dei *Quaderni del Carcere* di Antonio Gramsci circa il ruolo epistemologico delle élite intellettuali:

“Ogni gruppo sociale nascendo dal terreno originario di una funzione essenziale nel mondo della produzione economica, si crea insieme, organicamente, uno o più ceti intellettuali che danno omogeneità e consapevolezza della propria funzione non solo nel campo economico, ma anche in quello sociale e politico”²⁹⁸

Il clero regolare rappresentò infatti quella classe intellettuale *organica* agli apparati di potere imperiale e *funzionale* all'espansione coloniale degli stessi. Le missioni furono chiamate a legittimare l'impresa coloniale fornendo la giustificazione ideologica alla visione politica delle monarchie e agli interessi delle élite iberiche.²⁹⁹ Le grandi esplorazioni geografiche avevano aperto un nuovo spazio di comunicazione, con nuovi interrogativi culturali che necessitavano di soluzioni intellettuali innovative e coerenti al panorama preesistente.³⁰⁰ Tra i principali motivi di stravolgimento culturale vi era l'ingresso delle popolazioni africane, amerindiane ed asiatiche nello scenario della storia europea. Fu il clero missionario a fornire gli strumenti epistemologici (sia a livello teorico-dottrinale, sia nella pratica dell'evangelizzazione) per comprendere e dominare l'alterità culturale emersa al tramonto del secolo XV. Cvetan Todorov, nella sua fondamentale analisi dell'espansione coloniale spagnola in Sud America, ha coniato l'espressione 'fase epistemica' per descrivere quel particolare momento storico in cui fu affidato ai missionari

²⁹⁸ Gramsci 2001, p. 1513.

²⁹⁹ Clossey 2007.

³⁰⁰ Crouzet 2001.

il compito di decifrare le tradizioni culturali indigene.³⁰¹ Secondo lo storico bulgaro, gran parte della conquista spagnola dipese proprio dalla capacità epistemologica di sfruttare a proprio vantaggio i codici culturali indigeni, che, al contrario, si trovarono intrappolati all'interno del proprio sistema simbolico-culturale dando adito agli spagnoli di espandere la conquista.

L'entrata in scena dei popoli extra-europei metteva in crisi la tradizione universalistica cattolica, fino a quel momento confinata all'ecumene mediterranea e diventata improvvisamente globale. Questo dilemma ermeneutico fu risolto nel quadro di uno schema etnocentrico, in cui le popolazioni indigene furono collocate ai margini della tradizione egemone.³⁰² Il *Sublimis Deus* (1537) di Papa Paolo III rappresenta l'esempio più compiuto di tale soluzione intellettuale. In esso si riconosceva l'umanità delle popolazioni extra-europee³⁰³ ma in una sorta di parallelo storico della narrazione evangelica, come per i popoli venuti prima dell'avvento di Cristo.³⁰⁴ In questo modo i regni coloniali si assumevano il compito messianico dell'evangelizzazione, in una legittimazione spirituale del loro ruolo storico. Anche la scoperta della rotta per le Indie, contro ogni retorica storiografica mercantilista e pre-capitalista, fu accolta sotto questi auspici durante il regno di Manuele I. Sanjay Subrahmanyam ha fatto notare che agli esordi del secolo XVI si concretizzarono in diverse formazioni imperiali tali istanze millenariste, che nel caso del Portogallo si traducevano in uno spirito crociato in cui la conquista delle Indie era un passaggio funzionale alla riconquista di Gerusalemme partendo dall'Oriente.³⁰⁵

Il nesso tra potere spirituale e potere secolare, si fa particolarmente esplicito nel caso portoghese attraverso l'istituzione del *Padroado*. Questo era un istituto di origini feudali che il Papa aveva ripetutamente concesso alla casata degli Aviz durante l'esplorazione dell'Africa atlantica nel secolo XV. Secondo questo statuto, ai monarchi erano concessi eccezionali poteri di ambito religioso in quanto garanti e promotori della cristianità *in patribus infidelium*: l'amministrazione economica delle chiese sotto giurisdizione portoghese, la nomina di cariche ecclesiastiche, la fondazione di chiese ed altri edifici religiosi, e l'invio degli ordini missionari.³⁰⁶ Piuttosto che un'istituzione definita e stabile nel tempo, il *Padroado* è da intendersi come un processo storico,

³⁰¹ Todorov 1992.

³⁰² Per una sintesi generale si veda Pasquinelli, Mellino (2010 pp. 19-36), una raccolta di saggi declinati sul caso delle esplorazioni portoghesi: Albuquerque, Ferronha, Horta 1991.

³⁰³ Fino a quel momento era stato dibattuto il grado di razionalità degli indigeni americani tanto da propendere per la possibilità di categorizzarli all'interno del regno animale (Pasquinelli, Mellino 2010, p. 20).

³⁰⁴ Non a caso le popolazioni hindu vennero etichettate come *gentili* per affinità con i costumi degli antichi. Le cronache dei primi anni dal viaggio di Vasco da Gama mostrano ancora la tendenza a riportare le tradizioni religiose indiane nel quadro di categorie preesistenti. Ci vollero alcuni anni per stabilire che le tradizioni hindu non erano ramificazioni orientali del cristianesimo, ma qualcosa di sostanzialmente diverso (Cruz 1990; Subrahmanyam 1994).

³⁰⁵ Subrahmanyam 2004.

³⁰⁶ Boxer 1987, pp. 99-100.

determinato da forze spesso divergenti e riformulazioni successive. Basti pensare alla costituzione dell'ufficio vaticano di *Propaganda Fidae* nel 1622 sotto la cui orbita rientrarono le missioni portoghesi dell'India, con conseguente riduzione del peso della Corona in materia missionaria. Tuttavia, la natura intrinseca di tale istituto rimase sempre nella sovrapposizione tra la sfera religiosa e quella monarchica; “statalizzazione della Chiesa”³⁰⁷ secondo le parole di Francisco Bethencourt, o “clericalizzazione dello Stato”³⁰⁸ secondo la definizione di José Pedro Paiva. Nei paragrafi successivi leggeremo il contesto storico delle missioni dalla prospettiva di questa convergenza di interessi, specie nel delicato frangente della Controriforma cattolica. Questo periodo, cominciato sotto Giovanni III e conclusosi con gli Asburgo, coincise con una politica di profondo disciplinamento ideologico e sociale, decisiva anche per la comprensione del repertorio artistico in esame.

7.1 La svolta confessionale di Giovanni III.

Abbiamo accennato come ancora in epoca manuelina, le colonie indiane, sebbene costituite nella forma dell'*Estado da Índia* nel 1505, fossero ancora considerate l'appendice di un progetto millenarista più ampio, all'interno del quale trovava spazio la speculazione economica del commercio delle spezie. Le colonie non godevano quindi di un'autorità speculare a quella del Regno, vigendo piuttosto un binomio centro-periferie in cui le colonie erano considerate satelliti dell'autorità centrale.³⁰⁹ Questo atteggiamento è particolarmente evidente sul piano socio-culturale, dato che le colonie, poiché qualitativamente impure, divennero il *locus* di emarginazione di una serie di classi sociali estranee al corpo sociale del Regno, come i *moriscos*, i rom e gli ebrei portoghesi. Anche in ambito missionario, nonostante il monarca fosse già il tutore della cristianità in forza del *Padroado*, non si riscontra un vero e proprio interesse nell'evangelizzazione dei nuovi insediamenti. L'iniziativa missionaria rimase frammentaria, legata a circostanze isolate e contingenti, funzionale alla sola comunità dei coloni portoghesi. Il processo di costituzione dell'autorità imperiale trovò attuazione ed esito definitivo durante il regno del figlio di Manuele I, Giovanni III (1521-1557). Luis Felipe de Alencastro ha sinteticamente definito la sua opera di governo come “organizzatore delle forze produttive, garante del privilegio sociale e difensore dell'ortodossia religiosa”.³¹⁰ La formula usata dallo storico brasiliano spiega come durante il regno di Giovanni III assistiamo ad un progetto di

³⁰⁷ Bethencourt 1993.

³⁰⁸ Paiva 2000.

³⁰⁹ Xavier 2008a, p. 714.

³¹⁰ Alencastro 1996, p. 93.

normalizzazione e modernizzazione dell'Impero portoghese conformemente ai processi che stavano investendo le grandi monarchie nazionali del secolo XVI. Giovanni III si venne infatti a trovare all'interno una congiuntura politica e religiosa di portata più ampia.

La Riforma protestante aveva innescato un lungo periodo di dibattito all'interno del mondo cattolico, che prese forma definitiva alla chiusura del Concilio di Trento (1545-1563) e con l'avvio della cosiddetta Controriforma cattolica. Il Regno di Portogallo fu tra i primi ad acquisire le disposizioni di Trento nel 1564, sotto il regno di Sebastiano, ma l'influenza del concilio era cominciata già durante il regno precedente.³¹¹ Da una parte la Chiesa aveva ribadito i canoni dell'ortodossia cattolica, uniformato le pratiche di culto, riformato la propria strutturazione gerarchica in modo più capillare attraverso una nuova geografia diocesana, a cui corrispondeva una micro-geografia parrocchiale che andava a ramificarsi nel mondo rurale. La formazione dottrinale del clero secolare fu garantita dall'istituzione dei seminari, la supervisione dell'opera ecclesiastica venne affidata a specifiche autorità e pratiche di controllo periodico. Questa nuova distribuzione della presenza religiosa sul territorio aveva come fine una diffusione più uniforme della morale cattolica e un controllo più incisivo sui comportamenti sociali eversivi.³¹² H. Jedin ha parlato di "*Seelsorgskirche*", "Chiesa della cura delle anime" per descrivere la trasformazione pastorale della Chiesa tridentina, in congiuntura col vocabolario usato dai riformatori stessi, all'interno del quale si distingue la rinnovata autorità dell'attività pastorale dei sacerdoti e delle cariche ecclesiastiche.³¹³

La spartizione delle aree di influenza fra regnanti cattolici e principi protestanti sancita durante la Pace di Augusta (1555) con il principio del "*cuius regio, eius religio*", polarizzò al contempo le istituzioni secolari sui vettori del settarismo religioso. Gli storici hanno definito "confessionalizzazione" lo schieramento delle monarchie in gruppi confessionali, e fu all'interno di questa dinamica che la legislazione civile si andò allineando alle direttive religiose nei termini di un maggiore disciplinamento sociale.³¹⁴

In Portogallo gli effetti della svolta confessionale trovano dei paralleli nel campo dell'amministrazione fiscale, dato che in questo periodo assistiamo allo sviluppo del sistema delle imposte, alla riforma del sistema educativo e di quello giuridico. Tra gli aspetti più esemplificativi citiamo l'introduzione dell'Inquisizione nel 1536, su specifica pressione ecclesiastica e per emulazione del modello spagnolo. Non bisogna trascurare infatti che gran parte del governo di Giovanni III dipese da un tacito confronto con Carlo V (1519-1556), specie in relazione alla

³¹¹ Silva 1990, pp. 133-144.

³¹² Bireley 2007; Palomo 1997.

³¹³ Jedin 1946, p. 59.

³¹⁴ Reinhard 2004; Schilling 2004.

politica coloniale. Dal punto di vista politico-culturale, fu la *pietas* il valore assunto dal sovrano alla base del suo immaginario di governo; in essa confluivano i concetti di *romanitas* e *christianitas* di matrice biblico-umanistica. Questo modello culturale, di derivazione erasmiana, era stato parallelamente adottato in ambito cattolico controriformista, e rappresentava il riferimento culturale di nuova generazione di intellettuali cosmopoliti e militanti, organizzatisi nell'ordine della Compagnia di Gesù tra il 1534 e il 1540. Costoro divennero una presenza egemone nella corte di Giovanni III, e di lì trasmisero la propria influenza alle colonie orientali dell'Impero.³¹⁵

7.1.1 L'uso politico degli ordini missionari tra accentramento e uniformità religiosa.

Nelle colonie indiane, la politica gioannina prese forma in una rinnovata dignità imperiale, che implicava il passaggio dei possedimenti d'oltremare sotto il *dominium* diretto del sovrano. La creazione dell'Impero passò per un processo di espansione territoriale, significativo nei confronti della relazione con le comunità assoggettate. Negli anni Trenta del secolo XVI, fu avviata una campagna militare e diplomatica per l'espansione degli insediamenti gujarati, culminati nell'istituzione della *Provincia do Norte*. Così a Goa, con l'annessione dei contadi di Salcette e Bardez, nel sud e nel nord continentale rispetto alle isole fluviali che costituivano l'originario nucleo territoriale.³¹⁶ Questa nuova identità imperiale si manifestò in un progressivo accentramento dell'Impero Orientale su Goa, dichiarata capitale nel 1530. Nel 1542 la città beneficiò di una nuova dignità metropolitana, con la concessione degli stessi diritti civili accordati a Lisbona. La stessa dinamica di accentramento è riscontrabile in ambito ecclesiastico, con la creazione di una diocesi autonoma nel 1537, l'istallazione del primo vescovo residente nel 1539, e l'elevazione al grado di arcidiocesi nel 1557.³¹⁷

Più delle istituzioni ecclesiastiche secolari, furono gli ordini regolari a implementare le direttive socio-politiche dell'Impero nelle colonie. Questi, dagli anni Quaranta in poi del secolo XVI, raggiunsero l'*Estado* sotto l'egida del progetto politico gioannino. Per questo motivo possiamo identificare gli ordini missionari come il braccio ideologico della monarchia portoghese, secondo quella dinamica di legittimazione reciproca in cui l'evangelizzazione garantiva una maggiore lealtà politica negli insediamenti d'oltremare, e, in cambio, la Corona favoriva il clero riservandogli una posizione economica e sociale di particolare prestigio.

³¹⁵ Xavier 2003.

³¹⁶ Subrahmanyam 2012, pp. 78.82.

³¹⁷ Santos 1996.

Il complesso periodo della Controriforma non vide solo le istituzioni centrali coinvolte nel dibattito riformista ma anche l'apporto di movimenti religiosi popolari, alcuni di essi già sistematizzati in ordini regolari (come per i francescani, i domenicani e gli agostiniani) e altri di nuova formazione, come nel caso dei gesuiti. Charles Boxer ha parlato di "Chiesa militante" per riferirsi a questa tendenza alla partecipazione politica dei movimenti religiosi di ambito mendicante e missionario.³¹⁸ Missioni che operavano su due fronti di propaganda religiosa; la 'missione interna' alle monarchie nazionali, e quella 'esterna' destinata alle colonie. Sia nel caso degli ordini di nuova costituzione, sia per i preesistenti, assistiamo alla riforma degli organi centrali, alla riformulazione delle gerarchie, alla creazione di nuove cariche rappresentative e di controllo interno allineate sui principi tridentini.³¹⁹

Per comprendere l'organizzazione degli ordini regolari nel contesto delle colonie dobbiamo premettere che l'intero apparato religioso era suddiviso in diversi piani organizzativi; la gerarchia interna di ogni ordine e le rispettive suddivisioni amministrative (come i Capitoli regolari e le Province), le istituzioni ed unità territoriali ecclesiastiche, e le istituzioni secolari che si intersecavano ad esse secondo l'istituto del *Padroado*. Questi piani si esprimevano in specifiche istituzioni plenarie rappresentate dai Consigli Provinciali.³²⁰

Prima degli anni Quaranta solo i francescani vantavano una presenza stabile nelle colonie indiane,³²¹ mentre i rappresentanti di altri ordini si limitavano a casi di presenza sporadica e individuale. Nel 1542 furono i gesuiti a insediarsi stabilmente, capitanati da Francesco Saviero che avrebbe continuato la predicazione in Asia orientale. Nel 1548 giunsero i domenicani, quindi nel 1575 gli agostiniani, i carmelitani scalzi e i teatini nel 1607 e nel 1640. La loro distribuzione sul territorio fu regolata dal viceré Pedro de Mascarenhas nel 1555 che ripartì le contee di Goa in corrispettive aree di influenza, per cui ai gesuiti toccarono una metà dei villaggi al nord dell'isola di Tiswadi, e la contea di Salcette, che cominciò ad essere evangelizzata solo cinque anni più tardi. L'altra metà dei villaggi di Divar, Chorão e Sant'Estavam entrò sotto l'influenza dei domenicani. Ai francescani spettò la contea settentrionale di Bardez e alcune *enclave* delle isole fluviali.³²² Gli agostiniani si ritagliarono successivamente un'area ad est della città vecchia di Goa. I gesuiti, i francescani, e poi i domenicani, erano al contempo presenti sia in Malabar (Cochin soprattutto) sia nel Gujarat portoghese, a Daman, Diu, Bassein e Chaul.

Possiamo analizzare i progressi territoriali dell'evangelizzazione attraverso le principali linee di azione degli ordini missionari, espresse attraverso pratiche educative, assistenziali e normative.

³¹⁸ Boxer 1987.

³¹⁹ Costa 2000.

³²⁰ Garcia 1993.

³²¹ Xavier 2006; Gonçalves 1989.

³²² Souza 1994, p.23.

Lo sviluppo delle istituzioni educative contraddistinse in larga misura l'epoca della Controriforma cattolica, anche in contesto missionario, esse occuparono un posto di rilievo. In prima istanza esse agivano in relazione al clero regolare stesso, visto che fungevano da centri di formazione dei novizi, e poi nei confronti della società locale, perché attraverso di esse venivano formati i catecumeni, ovvero gli aspiranti alla conversione religiosa. In ambito francescano ricordiamo il collegio dei Re Magi fondato nel 1555 (poi collegio di San Bonaventura nel 1602) destinato alla formazione dei catecumeni di alto rango, come l'aristocrazia reale di Kotte che qui si formò. Nel 1597 venne fondato il collegio di San Girolamo per i soli seminaristi, onde confluivano anche i novizi della diocesi di Daman.³²³ Tra i domenicani si distingueva invece il convento di San Domenico, specializzato nella formazione teologica in quanto unico ente a conferire il titolo di dottore in teologia. A questo si aggiunse il convento di Santa Barbara, dedicato nel 1580 a San Tommaso. Anche gli agostiniani fondarono propri istituti educativi; il collegio di Nostra Signora del Popolo nel 1602, il seminario di San Giovanni Evangelista nel 1622, riservato al clero di estrazione locale e ai catecumeni di casta alta, e il collegio di San Guglielmo nel 1623, riservato ai soli portoghesi. Sicuramente furono i gesuiti i religiosi che riservarono maggior attenzione alle pratiche educative; il loro collegio di San Paolo divenne la maggiore istituzione educativa dell'Asia cattolica, la prima sede di insegnamento delle lingue locali indiane. Altre scuole catecumenali vennero aperte a Rachol e Chorão negli anni Settanta del secolo XVI.³²⁴

Nell'ambito delle istituzioni assistenziali i francescani si distinsero nel campo ospedaliero, gli agostiniani in quello della tutela della popolazione femminile. Nel campo giudiziario furono invece i domenicani a ricoprire il ruolo di maggior rilievo. Ad essi infatti era riservata la carica permanente di Secondo Inquisitore. L'inquisizione entrò formalmente in vigore a Goa nel 1560. Questo istituto giudiziario, chiamato a disciplinare i comportamenti sociali in conformità alla morale cattolica, possedeva un'organizzazione interna ancora una volta ibrida, a metà tra il potere laico e quello religioso. Dall'analisi dei suoi vertici emerge che essi furono prevalentemente occupati da personalità laiche legate alla nobiltà, al mondo giuridico o da un ecclesiastico secolare. Tuttavia, la maggioranza dei tribuni rimase sempre di estrazione regolare, soprattutto domenicani e gesuiti. Anche i francescani ricoprirono un ruolo permanente specie come periti nel comitato di censura.³²⁵

Oltre a queste attività, gli ordini officiavano il culto negli edifici da loro amministrati ed altre attività di conforto spirituale. Il servizio liturgico andava a completare il quadro di pratiche votate

³²³ Per uno studio estensivo degli istituti educativi e delle pratiche conoscitive dei francescani si veda il capitolo 'Franciscan Orientalism' in Zupanov, Xavier 2014a.

³²⁴ Gomes 2003.

³²⁵ Gomes 2003, pp. 226-246

all'evangelizzazione. In queste rintracciamo la riproduzione di un modello ideologico, declinato in formule diverse, ma aderente agli stessi principi ortodossi. Un modello di controllo sociale pervadente, poiché frazionato nei molteplici aspetti dell'assistenza sociale, della trasmissione culturale, della normazione della morale collettiva, e pensato a fini emulativi.

7.2 Il ruolo delle arti nel progetto controriformista, con riguardo all'India portoghese.

Concludiamo questa analisi del contesto storico con una disamina del ruolo delle arti nell'azione di governo portoghese e nella coincidente opera dei missionari. Il punto di partenza per qualsiasi riflessione sull'arte tardo-cinquecentesca e seicentesca in ambito cattolico è il Concilio di Trento. L'ultima sessione dello stesso fu infatti dedicata al ruolo delle arti nel progetto di riforma dell'ideologia cattolica (sessione XXV, 3-4 dicembre 1563). In opposizione alla retorica iconoclasta luterana, le autorità cattoliche ribadirono la centralità del culto delle immagini nel percorso escatologico della salvezza. Questi assunti si tradussero nel controllo e nella riformulazione delle iconografie secondo canoni uniformi e autorizzati, in accordo con la tendenza verticistica e gerarchica della riforma delle istituzioni nel suo complesso. Le disposizioni finali del Concilio diedero avvio ad una nuova stagione artistica, successivamente etichettata come 'barocco'.³²⁶

L'arte smetteva di essere indagine della natura fisica e metafisica dal momento che nuove scienze andavano prendendo questo ruolo, concludendo definitivamente la stagione neo-platonica rinascimentale, successivamente evolutasi nel concettualismo manierista votato all'astrazione e al capriccio. Dal tronco ludico e autoreferenziale del manierismo, prendeva corpo un'idea di arte come esperienza autonoma, pura teoria della comunicazione, destinata all'esaltazione dell'immaginazione in cui i canoni del razionalismo e quelli del suo superamento (l'assurdo, l'irrazionalismo mistico), potessero coesistere grazie a formule puramente realiste usate in contesti trascendenti. Una concezione dell'arte 'totale', nel senso che abbracciava tutti i campi dell'esperienza artistica, tra loro speculari, dalla musica all'architettura, dalla scultura alla pittura, dalla letteratura al teatro. Questa celebrazione del potere immaginifico trovava coerenza in ambito soteriologico, come tensione al superamento dei vincoli contingenti della realtà mondana; una realtà all'interno della quale erano consacrate le gerarchie di potere come strumenti necessari per la salvezza spirituale, individuale e collettiva. L'esperienza artistica era quindi pensata come strumento di persuasione politica non più rivolta ad una cerchia ristretta di eruditi, ma fruita dalle masse in una molteplicità di letture a seconda della posizione sociale del destinatario finale. La

³²⁶ Mâle 1984.

società per ceti diventava infatti più interconnessa, così come la sua razionalizzazione nella politica delle monarchie nazionali. Per questa ragione potremmo sostenere che l'arte barocca fu il primo esperimento di creazione di una cultura popolare di massa diretta dai vertici di potere.³²⁷ Come per le capitali europee, anche nell'India portoghese questo processo si tradusse in una rinnovata considerazione della monumentalità. Nelle colonie di epoca manuelina gli esempi di architettura monumentale celebravano la dignità monarchica attraverso edifici di carattere militare. Con Giovanni III si diede l'avvio alla fase dei grandi cantieri civici e religiosi, la maggior parte dei quali destinati agli ordini regolari.³²⁸ La monumentalità rientrava in quel processo di 'spettacolarizzazione' dell'arte barocca attraverso formule 'totali' che comprendevano la sintesi di più esperienze artistiche. Questa tendenza non riguardava il solo campo delle arti visuali ma anche quelle performative. Un esempio di particolare rilievo è il dibattito gesuita sul ricorso (legittimo o meno) alla danza, al teatro e la musica locale durante le cerimonie liturgiche e nelle processioni religiose a Goa.³²⁹ O l'insegnamento della musica nei collegi agostiniani, una pratica di propaganda religiosa di particolare persuasività, che andava ad inserirsi nel servizio liturgico.³³⁰ Nella sua analisi dell'architettura gesuita goanese, Cristina Osswald ha delineato la demarcazione tra due fasi di evoluzione; una fase iniziale contraddistinta dall'adozione di modelli italiani metropolitani di puro carattere controriformista, e una fase successiva di adattamento degli stessi a canoni di derivazione locale.³³¹ Questa pratica di adattamento, visibile a Goa nell'intaglio ligneo e nella scultura, consisteva nell'incorporazione di tre fattori tra loro interconnessi: materiali, maestranze e formule stilistiche locali. Il ricorso a materiali di origine locale implicava il fatto che fossero lavorati da specifiche classi artigiane familiari con il loro utilizzo, che a loro volta influenzarono le scelte della committenza attraverso il proprio bagaglio culturale. È all'interno di questa dinamica che dobbiamo situare lo sviluppo di una tradizione di intaglio eburneo cattolico sotto la direttiva degli ordini missionari.

La tendenza comune in queste pratiche di adattamento culturale è nella sovrapposizione dell'opera missionaria al tessuto artistico-culturale preesistente. Già osservando l'evangelizzazione della colonia goanese ci rendiamo conto di come essa coincidesse con la geografia culturale locale, per esempio nella realizzazione di santuari mariani in luoghi precedentemente consacrati a divinità femminili.³³² La conversione delle tradizioni religiose implicava la cooptazione delle caste artigiane, secondo un parallelo con lo stesso processo di

³²⁷ Argan 1986.

³²⁸ Moreira 1995.

³²⁹ Wicki 1975, p. 735.

³³⁰ Gomes 2003, pp. 191-92.

³³¹ Osswald 2011.

³³² Xavier 2008b, pp. 264, 277-331, 324.

selezione e conversione dei gruppi sociali culturalmente determinanti verificatosi nei confronti delle élite sacerdotali, e che tratteremo analiticamente al paragrafo 8.2.1. Tra il 1559 e il 1560 è testimoniata la conversione degli orefici e dei pittori goanesi per opera dei gesuiti.³³³ L'impiego di muratori e carpentieri nei cantieri di questo ordine suggerisce la possibilità della loro conversione. Abbiamo visto al paragrafo 4.2 che le affinità tecniche tra l'intaglio ligneo e quello eburneo potrebbero ricondurre il secondo nell'alveo del primo, con molta probabilità rientrando nelle dinamiche di evangelizzazione. La conversione delle caste artigiane segna un momento di cesura con la precedente attitudine contraddistinta dall'interdizione sociale dei nativi e dalla distruzione del patrimonio artistico indigeno. In linea con la nuova legislazione sociale, assistiamo ad un processo di normazione delle coscienze attraverso la conversione dei modelli di riproduzione dei codici culturali. Curiosamente, l'unica fonte a nostra conoscenza a parlare in modo esplicito dell'uso delle statuette del Buon Pastore nelle pratiche di conversione deriva non dall'India ma da una missione dei padri Ambrozio dos Anjos e Pedro dos Santos condotta nel 1627 da Isfahan, in Persia, alla Georgia. Così nelle parole dei missionari:

*“e isto fora outras peças que levão os padres particulares que cada hum adquirio por industria propria, por tenção de las aplicarem a missão; como são muitos mininos pastores de marfim”*³³⁴

La dinamica dell'adattamento culturale recava importanti ragioni di ordine economico, fondamentali per comprendere anche il contesto artistico. L'evangelizzazione stimolò la formazione di una moltitudine di confraternite e delle *fabricas* attraverso cui i gruppi di neo-convertiti si auto-organizzavano. Questi istituti seguivano il tracciato dei precedenti modelli organizzativi locali, le cosiddette *mazanias*, e servivano al sostentamento dei luoghi di culto di recente formazione³³⁵; sostentamento economico che passava per forme di auto-tassazione, rendite agricole e commerciali, incluse quelle derivanti dalla produzione artigianale locale.

³³³ Souza F. 1979, p. 157.

³³⁴ “*Relação da Jornada que fizeram o Padre Ambrozio dos Anjos e o Irmão Fr. Pedro do Santos de Aspão até ao Georgistão e os Successos que tiverão nella*” (1627), in Rego 1996, vol. XII, p. 233. Una delle statuette eburnee appartenenti al lascito di Papa Pio IX riporta una nota autografa del pontefice che ne documenta il ritrovamento a Baghdad nel 1861, confermando il commercio dei manufatti nella rotta tra l'India occidentale e il Medio Oriente (Morey 1936, p. 90).

³³⁵ Pereira 1981.

8 *La Rocca del Buon Pastore come strumento della politica missionaria.*

8.1 Corrispondenze tra *Il Giardino dei Pastori* di Miguel de Almeida e l'iconografia del Buon Pastore: l'interpretazione pedagogica e auto-referenziale dell'iconografia.

La tendenza più comune tra gli storici dell'arte che hanno indagato la scultura eburnea indo-portoghese è stata quella di ricercare i modelli iconografici nel repertorio della contemporanea incisione di ambito cattolico.³³⁶ Abbiamo visto al paragrafo 5.1 come questo approccio si sia rivelato utile nell'identificare i modelli iconografici di riferimento, tuttavia, larga parte dell'interpretazione delle iconografie rimane inaccessibile dalla sola analisi dei modelli. Ciò si rivela particolarmente vero nel caso del Buon Pastore, soggetto originale e, al contempo, povero di fonti circa le dinamiche di committenza e di fruizione.

Uno dei campi più interessanti, ma ancora non sufficientemente studiati dagli storici dell'arte coloniale, è la letteratura religiosa prodotta dai missionari nelle lingue locali. In essa sono contenute tutte quelle istanze intellettuali che i missionari si trovarono a fronteggiare nel contesto prettamente locale delle colonie. Le missioni furono infatti un'importante frontiera del dibattito dottrinale entro cui emersero nuove interpretazioni veicolate in formule originali. La prima metà del secolo XVII vide lo sviluppo della letteratura missionaria, specie gesuita e francescana, in alcune delle lingue del Subcontinente (*konkanī, tamil, marāthi*, persiano, sanscrito e *malayalam*). Se inizialmente ci si limitava alle sole grammatiche e studi linguistici,³³⁷ tra la fine del secolo XVI e la prima metà del secolo XVII vennero prodotte numerose opere a soggetto dottrinale e filosofico. Questa tendenza fu inaugurata dalle disposizioni di Trento in materia missionaria, e implementata dai Concili Provinciali nell'ottica di una migliore formazione del clero locale ai fini dell'evangelizzazione.

In questo paragrafo ci concentreremo su una fonte specifica: *Il Giardino dei Pastori* (*Vanvālyāncā Malā*) del gesuita Miguel de Almeida (1607 – 1683), compendio dottrinale in lingua *konkanī* pubblicato a Goa nel 1658. L'opera offre un dettagliato resoconto di interpretazioni dottrinali attraverso immagini pastorali circolanti nel contesto delle missioni indiane, e che in larga misura

³³⁶ Per una prospettiva generale applicata alla tradizione artistica indo-portoghese nel suo complesso si veda: Moreira, Curvelo 1998, pp. 550-51; per un'analisi specifica dei modelli usati dalla scuola di intaglio eburneo: Sousa 2013, pp. 26-42.

³³⁷ Una recente storia comparata della letteratura missionaria di tipo linguistico in India, e delle sue implicazioni politiche, è contenuta nel capitolo 'Portuguese Linguistic Empire: Translation and Conversion' in Zupanov, Xavier 2014a.

coincide e illumina il senso dell'iconografia in esame.

Le corrispondenze fra testo e iconografia dimostrano il carattere pedagogico dei manufatti, ideati per rappresentare il ruolo storico e spirituale del clero missionario. Secondo questa lettura le statuette rappresentavano il modello morale del Cristo Pastore incarnato dal clero missionario e dalle istituzioni cattoliche secolari.

Un accenno a questa interpretazione lo troviamo già in alcune tarde fonti amministrative di ambito gesuita analizzate da Rui Oliveira Lopes nell'Historical Archives di Panjim, a Goa.³³⁸ Tra le voci di spesa compare di frequente la menzione a “*figuras em marfim para os prémios de Santo Inácio de Loyola*”. Questi premi erano assegnati ai seminaristi più meritevoli del Collegio di San Paolo. I premi venivano distribuiti sulla base delle diverse classi organizzate dall'istituzione: dottrina cristiana, retorica, prosa, poesia greca e latina. Le statuette erano a loro volta acquistate da facoltosi benefattori locali che non mancavano di essere menzionati pubblicamente durante la cerimonia di assegnazione dei premi.

La pratica della distribuzione di premi era già presente nelle *Constitutiones* di Loyola (1558), e venne definitivamente sistematizzata all'interno della *Ratio Studiorum*, opera a contenuto pedagogico che uniformò le pratiche educative gesuite nel 1599.³³⁹ L'usanza era rivolta a stimolare il senso emulazione degli alunni meno meritevoli nei confronti di quelli più preparati. La cerimonia serviva inoltre a rinsaldare quei legami clientelari che univano i notabili locali alla Compagnia. Nonostante le fonti non citino espressamente la denominazione iconografica delle statuette, Lopes ritiene che solo l'iconografia del Buon Pastore possiede quei riferimenti alla natura pedagogica del premio, espressione del concetto dell'*imitatio Christi* a cui si dovevano ispirare i seminaristi. Secondo questa linea di interpretazione le statuette volevano rappresentare la missione e il modello ideale dei sacerdoti venturi.

Torniamo a rivolgerci alla letteratura missionaria in lingue locali. Qui l'allegoria del pastore come rappresentazione del clero era già largamente usata. Tra i maggiori autori impegnati su questi temi ricordiamo il francescano Gaspar de São Miguel (1595-1647) e il gesuita António de Saldanha (1598 – 1663).³⁴⁰ *Il Giardino dei Pastori* di Miguel de Almida rappresenta l'esempio più compiuto di sistematizzazione del discorso pastorale all'interno di questo filone letterario.

Il Giardino dei Pastori è un voluminoso compendio dottrinale in cinque volumi, scritto in lingua

³³⁸ Lopes 2011, p. 199.

³³⁹ Miranda 2009.

³⁴⁰ Per esempi da Gaspar de São Miguel si veda “*Das estacões que os parochos devem fazer as suas ovelhas, em que se ensinam od Mystérios da Nossa Santa Fe e se explicam os sete Sacramentos e preceitos do Decalogo*” e “*Baculus Pastoralis*”; per Antonio de Saldanha: “*Prasse Pastoral, modo breve de catechizar os catecumenos adultos que se hão de bautizar e outra varia doutrina sobre os sacramentos de Santa Madre Igreja*” and “*Baculo Pastoral*”. Entrambi sono trattati in Gomes 1999, pp. 110-11.

konkanī traslitterata in caratteri latini. Il testo è strutturato in una sequenza di sermoni che seguono le celebrazioni del calendario cattolico. In origine l'opera era pensata per coadiuvare la predicazione dei missionari durante la funzione domenicale. Dei cinque volumi originali solo una copia del terzo e una del quinto sono stati identificati, il primo presso la National Library di Panjim, il secondo nella biblioteca della SOAS a Londra. Il volume I fu ritrovato nel 1916 da Francisco Xavier Vaz, parroco di Anjuna (Goa), che lo inviò allo storico delle missioni Henry Hosten a Calcutta per indagini di attribuzione. Hosten riconobbe l'identità del volume di cui pubblicò una traduzione di passi scelti nel 1922, ma dopo di essa, nessuna informazione si ha avuta delle sorti del testo.³⁴¹ Fra le sezioni tradotte da Hosten, il prologo dell'opera merita un'attenzione particolare. Esso rappresenta la cornice interpretativa dell'intera opera letteraria, ed è in essa che troviamo le affinità più interessanti con l'iconografia in esame. Da qui in avanti mi riferirò direttamente alla traduzione di Hosten contenuta nello studio di Prabhudesai per citare i passaggi e i riferimenti contenuti nel testo.³⁴²

Almeida introduce la sua opera creando una progressione di quattro dimensioni allegoriche, tra loro speculari, rappresentate attraverso l'immagine del giardino. Ad ogni giardino corrispondono altrettanti greggi, pasture e pastori. Il primo dei giardini è il paradiso celeste: "*creavit Deus coelum*" (Gen.1).³⁴³ Gli angeli e gli spiriti beati del paradiso sono le piante e i fiori di questo giardino. Tra gli infiniti lumi di cui splende, una riluce su tutte, si tratta della *Divina Torcia del Sacro Cuore*, commentata con il passo giovanneo: "*lucerna eius est agnus*" (Apo. 21:23).³⁴⁴ La pastura di questo giardino è rappresentata dall'essenza stessa di Dio, i pastori sono i nove cori di angeli che siedono al suo trono.³⁴⁵ Dio Padre, il pastore supremo, li conduce così come detto da San Paolo nella Lettera agli Ebrei (13:20): "*pastorem magnum ovium, in sanguine testamenti aeterni*".³⁴⁶

Il secondo giardino è il paradiso terrestre tramandato dalla Genesi: "*plantaverat Dominus Deus paradisum voluptatis a principio*" (2:9).³⁴⁷ *L'Albero della Conoscenza* si erge al centro della lussureggiante vegetazione. Adamo è il giardiniere e pastore delle creature terrestri, simboleggianti il gregge. Esse si cibano dell'eterno nutrimento del giardino dato loro gratuitamente. Almeida corrobora la lettura di questi passaggi citando ampiamente la Genesi

³⁴¹ Hosten 1922.

³⁴² Prabhudesai, 1974.

³⁴³ Prabhudesai, 1974, p. 97.

³⁴⁴ Prabhudesai 1974, p. 98.

³⁴⁵ In questo passo Almeida spiega che gli angeli sono missionari poiché ambasciatori di Dio riferendosi all'etimologia latina "*missi*", "mandati" (Prabhudesai 1974, p. 98).

³⁴⁶ Prabhudesai 1974, p. 98.

³⁴⁷ Prabhudesai 1974, p. 97.

(2:10, 16-17, 21).³⁴⁸

Il terzo giardino, piantato da Dio stesso e innaffiato dal suo sangue, è la Chiesa Cattolica: “*quem acquisivit sanguine suo*” (Atti 20:28).³⁴⁹ Questo giardino è in tutto simile a quello celeste, così come scrisse Sant’Agostino nel suo commento al quarto canto del Cantico: “*emissiones tuae Paradisus*”.³⁵⁰ Il pastore di questo giardino è Gesù Cristo, così come egli stesso dichiara nel vangelo di Giovanni (10:11) “*ego sum pastor bonus*”, e così come visto dalla Maddalena nel giorno della resurrezione: “*existimans quia hortelanus esset*” (Giovanni 20:15).³⁵¹ Il nutrimento del terzo giardino è “il sacramento più benedetto”³⁵² un probabile riferimento al battesimo. Almeida cita Isaia per descrivere il giardino della Chiesa, “*erit sicut ortus irriguus et sicut fons quem non deseruit aqua*”.³⁵³ Essa durerà in eterno e riscatterà il paradiso perduto delle origini, e la caduta degli angeli dal paradiso celeste. L’autore chiude la descrizione con un’elaborata serie di metafore per descrivere i santi, piante e fiori del giardino: l’alto cedro libanese per gli apostoli, il garofano purpureo per i martiri, la rosa bianca per la Vergine. Tra questi trova posto la figura del sacerdote, definita come “il confessore”, e rappresentata tramite l’allegoria del fiore.³⁵⁴

Il quarto giardino è l’opera letteraria stessa, compendio delle tre dimensioni pastorali precedenti. I sermoni rappresentano le piante, le rose e gli alberi, e per questa ragione la conoscenza della dottrina cristiana diventa la pastura stessa del giardino, l’eterno nutrimento simboleggiato dall’albero della vita. L’allegoria è corroborata da un passo di Tertulliano: “*qui nutriti fuerint gratia, et doctrina in oeternum uiuent*”.³⁵⁵ Così come i dodici frutti del sempiterno albero della Genesi, l’albero della dottrina germoglia delle dodici maggiori celebrazioni del calendario cattolico relative a Gesù, la Vergine e gli apostoli, così come enunciato da Procopio “*hortus consitus sancti spiritus plantis uberrimus fructibus, onustis*”.³⁵⁶ Esse corrispondono infatti alle quattro stagioni dell’anno, secondo una corrispondenza tra mito e rito, in cui il secondo ricrea l’ordine temporale delle origini.

Come possiamo notare, la cornice allegorica costruita da Almeida offre una spiegazione coerente delle diverse componenti iconografiche delle statuette, che finora erano state comprese solo in parte. La distribuzione dei pastori, delle pasture e del gregge in diverse dimensioni allegoriche,

³⁴⁸ Prabhudesai 1974, p. 98.

³⁴⁹ Prabhudesai 1974, p. 97.

³⁵⁰ Prabhudesai 1974, p. 98.

³⁵¹ Prabhudesai 1974, p. 99.

³⁵² Prabhudesai 1974, p. 98.

³⁵³ Il testo cita Isa. 28 ma il passo corrisponde a Isa. 58;11 (Prabhudesai 1974, p. 99).

³⁵⁴ Prabhudesai 1974, p. 99.

³⁵⁵ Prabhudesai 1974, p. 101.

³⁵⁶ Prabhudesai 1974, p. 101.

tra loro speculari, combacia con lo schema iconografico in una rete di riferimenti interconnessi. In ognuna delle dimensioni allegoriche troviamo un elemento centrale che combacia con le diverse componenti delle statuette. La rocca corrisponde alla dimensione del quarto giardino, con i santi e i personaggi evangelici a formare un compendio dottrinale, il Sacro Cuore è allegoria dell'agnello dell'Apocalisse, il Cristo è pastore del giardino della Chiesa, i rami dell'albero coincidono con l'allegoria della Genesi, riproposta anche come allegoria della dottrina, e infine, la placchetta di Dio Padre corrisponde ai cieli del primo giardino.

Oltre agli elementi centrali, altre citazioni del testo aiutano a identificare il significato dei contenuti iconografici. Così la visione della Maddalena in Giovanni 20:15, spiega la caratteristica posizione della santa all'interno dell'iconografia, che sembra quasi propagarsi come in una visione mistica dalla base delle statuette. In questo passaggio evangelico, la Maddalena confonde Gesù, appena risorto, per il guardiano del giardino in cui si trovava il sepolcro (*hortolanus*). L'interessante citazione da Isaia offre una prova per l'interpretazione battesimale della *Fonte della Vita* nel terzo registro della rocca, e che trova riscontro nell'iscrizione che accompagna la statuetta al n. 18 del catalogo, anch'essa da Isaia sul tema della fioritura del deserto.

Almeida propone una progressione retorica di immagini in cui affida alla Chiesa il compito messianico di restaurare il giardino terrestre delle origini e quello celeste, decaduto per causa della rivolta degli angeli. La citazione da Agostino ci riconduce al dibattito patristico in cui il passaggio in esame era stato ampiamente commentato come allegoria dei santi e della Chiesa, l'albero fruttifero contrapposto all'albero secco della Sinagoga.³⁵⁷ Vista da questa prospettiva le opere offrono una rappresentazione didattica del ruolo escatologico della Chiesa attraverso l'esempio morale del Cristo, incarnato dal sacerdozio. In ogni giardino del libro, i pastori sono allegorie del clero missionario. Si veda per esempio la spiegazione etimologica degli angeli nel giardino celeste, o ancora, la citazione dagli Atti nel terzo. In questo significativo episodio San Paolo esorta gli anziani della comunità cristiana di Efeso a sorvegliare il gregge ed "essere pastori della chiesa di Dio". Un'iconografia auto-referenziale quindi, destinata a rappresentare i membri delle istituzioni ecclesiastiche e degli ordini regolari.

8.1.1 Ulteriori indagini: *tòpoi* allegorici e compositivi, ipotesi di fruizione e questioni cronologiche.

Oltre ai riferimenti testuali, l'opera letteraria e l'iconografia condividono la medesima strutturazione e intenti antologici. Entrambi si pongono come compendi dottrinali strutturati in una cornice pastorale. I temi agiografici della penitenza e della natività nei registri inferiori, i

³⁵⁷ Gallo 2007, p. 47.

personaggi evangelici e i patroni missionari nelle parti superiori, i soggetti trinitari, vanno a comporre la rappresentazione intagliata di un compendio dottrinale.

Allegorie vegetali per rappresentare la dottrina erano già state usate nella letteratura missionaria in lingue indiane. Si prenda ad esempio il vasto genere dei *Flos Sanctorum*, compendi agiografici di origine tardo-medievale, che divennero tra i più comuni nella letteratura iberica della prima età moderna, anche nelle versioni locali delle Indie portoghesi.³⁵⁸ Questi testi sfruttavano l'allegoria del fiore per rappresentare le virtù dei santi in una lingua semplice e accessibile al volgo. Altri esempi letterari simili sono: *Fruitos da Arvore da Vida*³⁵⁹ e *Rosas e Boninhas Deleitozas do Ameno Rozal de Maria e Rozaito*, di António de Saldanha.³⁶⁰ In queste opere l'autore ricorreva all'allegoria dell'albero per strutturare i contenuti dottrinali di soggetto mariano. Queste opere ci conducono ai *Quindici Misteri del Rosario*, una serie di incisioni di soggetto mariano eseguite da Hyeronimus Wierix prima del 1604 (fig.97). Le incisioni raffigurano un albero contenente una serie di medaglioni in cui compaiono scene narrative tratte dalla vita della Vergine e del Cristo. Ognuno dei medaglioni è racchiuso all'interno di una rosa; le rose sono a loro volta connesse dai grani di un rosario. L'albero, raffigurato in una triplice versione (gaudioso, pietoso, glorioso) influenza il repertorio narrativo, e ospita l'icona centrale della Vergine all'interno del ramo centrale biforcuto. Sappiamo dal bassorilievo in stucco del *retablo delle Virtù* della cattedrale di Goa, che le incisioni in esame raggiunsero l'India portoghese, e con essa la formula iconografica dell'albero come compendio morale (fig.98).

La corrispondenza tra modelli visuali e letteratura dottrinale permette di riaprire il dibattito sulla trasmissione iconografica analizzato al paragrafo 5.1. Grazie all'opera di Almeida possiamo finalmente situare i modelli iconografici di Goltzius e Wierix all'interno del discorso missionario che circolava nelle colonie indiane. La sorprendente coincidenza fra il testo e l'iconografia manifesta quel nesso tra visualità, testualità e oralità che, ancora nella prima epoca moderna, caratterizzava le dinamiche di trasmissione della cultura, specie nel peculiare contesto delle missioni dove l'assenza di una lingua (e di un codice culturale comune) rendeva necessario il ricorso a strategie ibride di comunicazione. Fernando Bouza ha mostrato come l'introduzione della stampa non soppiantò, ma, al contrario, si integrò a quelle forme della comunicazione pubblica in cui le immagini (pittura, incisione, scultura), i discorsi (sermoni e celebrazioni) e i testi (trattati dottrinali) interagivano fra loro.³⁶¹ *Il Giardino dei Pastori* doveva fungere da manuale di formazione del clero missionario, e, conseguentemente, come strumento della

³⁵⁸ Greenhood 2018.

³⁵⁹ *'Fruitos da Arvore da Vida e Nossa Almas e Corpos Salutiferos'* SOAS Library (Mardsen Collection), Ms. n. 12175.

³⁶⁰ Saradesaya 2000, pp. 53-55.

³⁶¹ Bouza 2002.

predicazione. Dobbiamo immaginare la circolazione del testo connessa alle formule dell'oralità, durante i sermoni e nelle ricorrenze religiose, a loro volta legate a doppio filo con la propaganda visuale; attraverso incisioni, pitture, e forse anche le statuette in avorio.

Il testo suggerisce anche altre possibili letture concernenti le dinamiche di fruizione dell'iconografia. All'interno dell'indice del primo volume troviamo due capitoli interamente dedicati al potere redentivo delle indulgenze garantite "a coloro che ascoltano e coloro che insegnano la Sacra Dottrina",³⁶² seguite dalla bolla papale relativa a tale disposizione. Stabilendo un parallelismo tra il testo e le statuette possiamo immaginare che la stessa remissione temporale era garantita dalla fruizione delle opere. Si è già accennato alle ipotesi di fruizione devozionale delle statuette come strumento per visualizzare e meditare sui temi dottrinali,³⁶³ un'ipotesi confermata anche dalla presenza degli oratori lignei che in origine custodivano le opere. L'ideologia delle indulgenze potrebbe avere avuto un ruolo nella formulazione iconografica del soggetto, il quale rappresenta un percorso soteriologico che comincia nel peccato e tramite la penitenza conduce alle acque salvifiche della fonte nel terzo registro della rocca. L'esempio morale offerto dalla dottrina, dalle virtù dei santi e dalla figura del Cristo Pastore accompagna il fedele in questo cammino di espiazione.

Nella parte conclusiva del prologo Almeida apre un'interessante *captatio benevolentiae* della sua opera, la quale, afferma, non pretende di accontentare le istanze di tutti allo stesso modo.³⁶⁴ L'autore informa che "il quarto giardino" offre una varietà di fiori che ognuno potrà cogliere a seconda delle proprie inclinazioni personali. Introduce così una serie di metafore in cui contrappone immagini floreali riferite ai religiosi, a immagini di natura militare indirizzate all'alta aristocrazia del tempo. L'autore spiega che per molti che sono "ben piantati" le armi sono più piacevoli della letteratura, alcuni amano le gioie di palazzo più di quelle offerte dal giardino, altri ancora preferiscono la porpora al bianco, per alcuni, infine, la polvere da sparo è più dolce della fragranza delle rose. Dobbiamo leggere questa serie di metafore come un tentativo di includere l'*ethos* delle classi nobiliari nell'opera dottrinale dell'autore. Esempi classici di questa retorica inclusiva in cui i valori militari erano speculari a quelli religiosi, sono visibili in alcuni classici della letteratura coloniale del tempo: *Desenganhos e Perdidos* del francescano Gaspar Leão (1573), *O Soldado Pratico* di Diogo do Couto (1610), *Primor e Honra da Vida Soldatesca no Estado da Índia* di Antonio Freye (1630, costui da soldato era entrato a far parte degli agostiniani), e trovano corrispondenze con il carattere militare dei nuovi ordini militanti, specie i gesuiti.

Di certo l'interrogativo più complesso sollevato dal *Giardino dei Pastori* riguarda la discrepanza

³⁶² Prabhudesai 1974, p. 102.

³⁶³ Olson 2007, pp. 120-134.

³⁶⁴ Prabhudesai 1974, p. 101.

cronologica fra testo e iconografia, e la possibile ipotesi di una datazione comune. Si è visto come i contenuti allegorici e dottrinali del testo fossero già parte del vocabolario culturale delle missioni indiane. In questo senso la composizione del *Giardino dei Pastori* si pone come una sistematizzazione di immagini pastorali già largamente presenti nel discorso missionario locale e nello scenario artistico. L'iconografia del Cristo come pastore fanciullo era già stata formulata nelle missioni srilankesi alla fine del secolo XVI, sulla base dei coevi modelli fiamminghi. Gli storici dell'arte hanno convenzionalmente datato il soggetto in esame al XVII secolo, tuttavia, la prima fonte a menzionare l'iconografia completa dell'*Albero della Vita* in composizione al *Cristo Pastore* risale solo al 1688.³⁶⁵ Le poche fonti risalenti a prima del 1658 (data di pubblicazione del primo volume del *Giardino dei Pastori*) menzionano il soggetto con le espressioni: “*minimos pastoris*”,³⁶⁶ e “*um menino Jesus de marfim sobre um coração*”.³⁶⁷ Ciò potrebbe indurci a sostenere che l'iconografia di Gesù bambino pastore seduto sul cuore mistico era stata formulata in Sri Lanka agli esordi del secolo XVII, e che solo dopo la pubblicazione dell'opera di Almeida il soggetto fu integrato con le altre componenti iconografiche. La tesi del ‘testo-radice’ necessita di ulteriori conferme documentali che solo lo studio delle fonti primarie potrà dare. In ogni caso, le corrispondenze riscontrate tra la dimensione letteraria e quella artistica dimostrano l'evoluzione parallela degli stessi temi, con necessarie influenze reciproche.

8.2 Letture sacramentali.

8.2.1 L'iconografia del battesimo in relazione alla società locale: appartenenza etnica, confessione religiosa e lealtà politica.

Il battesimo rappresentava la manifestazione ultima nel processo di conversione religiosa delle comunità locali, principale scopo delle missioni cattoliche nelle colonie portoghesi. Nella società coloniale, le implicazioni del battesimo ricoprivano un ruolo peculiare, intimamente legato all'eterogenea composizione culturale della società, diverso quindi dal più uniforme contesto europeo. In esso venivano a trovarsi le istanze del clero missionario e quelle della società locale che abbracciava l'ideologia cattolica, in un significativo momento di congiunzione nelle relazioni socio-culturali tra questi gruppi sociali; uno snodo in cui appartenenza etnica, identità religiosa e lealtà politica si intersecavano in diversi modi.

³⁶⁵ *Inventario dos Bens de D. Josè de Menezes, Bispo do Algarve*, ENA Ms. 54-17(52).

³⁶⁶ “*Relação da Jornada que fizerão o Padre Ambrozio dos Anjos e o Irmão Fr. Pedro do Santos de Aspão até ao Georgistão e os Successos que tiverão nella*” (1627), in Rego 1996, vol. XII, p. 233.

³⁶⁷ BNL, Reservados, Ms. 1486 fl 9.

Nel merito della Rocca del Buon Pastore bisognerà dire che l'interpretazione battesimale dell'iconografia non appare esplicita in tutti gli esemplari. Tuttavia, evidenze iconografiche e documentali lasciano desumere che la fonte della vita nel terzo registro comprendeva anche questa valenza iconografica. Le prove più evidenti derivano dalla classe di statuette che abbiamo identificato come 'officina del Battista', e che presentano proprio questo personaggio evangelico nella composizione del terzo registro. Nei paragrafi al punto 2.3 e 2.4.4 abbiamo analizzato la tradizione giovannea sul significato profetico della fonte nell'Apocalisse, e la narrazione evangelica che parla dell'avvento di Gesù come agnello del sacrificio per voce di Giovanni Battista. Le altre versioni della scena battesimale, il modello italiano col Battista ad aspergere il capo del Cristo (cat.19), si ritrovano nelle sezioni superiori della Rocca, in accordo quindi con il percorso soteriologico suggerito dalla rocca simbolica. Il Battista fa la sua apparizione in un'altra versione canonica; in posizione seduta mentre abbevera un agnello per mezzo di una coppa, e che troviamo sempre in accordo con il tema delle acque della salvezza eterna nel grottino centrale del primo registro (inv.94), o al centro del registro mediano (cat.18). Le evidenze testuali fornite del *Giardino dei Pastori* e dell'iscrizione nella statuetta al n.18 del catalogo (entrambe citazioni da Isaia), confermano il significato messianico dell'acqua della vita eterna.

La prima circostanza in cui le comunità locali entrarono nell'orbita dell'azione imperiale fu durante il governatorato di Alfonso de Albuquerque (1510-1515), tuttavia la loro conversione non si configurò come una priorità nell'agenda politica manuelina. Agli esordi dell'espansione, i rapporti con le popolazioni locali erano ancora regolati da un regime di autonomia giuridica in cui le comunità indigene godevano del diritto a poter mantenere il proprio credo e i propri costumi in quanto non sudditi diretti ma semplici vassalli dell'Impero. Questo sistema implicava la separazione fisica della popolazione, suddivisa in altrettanti insediamenti, e in istituzioni particolari che amministravano il diritto privato da comunità a comunità secondo i propri canoni consuetudinari.³⁶⁸ In tale contesto giuridico, la costituzione di una comunità coloniale permanente passò per una politica di assimilazione etnica attraverso la promozione di matrimoni misti tra i coloni portoghesi e donne locali convertite al cristianesimo. I coloni acquisivano quindi lo *status* di *casados moradores*, ed erano remunerati attraverso la concessione di terre, secondo un parallelo tra proprietà terriera e autorità familiare di origini già romane. Lo storico João de Barros giustificò tale modello citando proprio l'episodio del ratto delle sabine in funzione paradigmatica.³⁶⁹

I due processi (separazione e ibridizzazione etnica), apparentemente opposti, trovavano invece coerenza nel clima culturale tardo-medioevale. Qui, l'identità giuridica dei sudditi in virtù di appartenenze particolari, legittimava l'allargamento della base comunitaria portoghese attraverso

³⁶⁸ Thomaz 1994, pp. 245-89

³⁶⁹ Xavier 2008a, p. 717.

la politica di assimilazione etnica, in cui era il padre a trasmettere lo *status* identitario alla discendenza. La trasmissione dell'identità giuridica dipendeva infatti da due marcatori sociali; la *generatio*, la nascita (determinata dalla sola discendenza paterna), e la *regeneratio*, ovvero il battesimo, la conversione al cristianesimo considerata come una seconda venuta al mondo. L'azione di governo di Albuquerque e Manuele I privilegiò il primo criterio nell'ottica di promuovere una presenza coloniale stabile. Questa politica, ancora tipicamente feudale negli intenti e nelle pratiche, si basava su quella distinzione qualitativa tra centro e periferia del nascente Impero. L'ibridizzazione sociale rientrava quindi in un quadro di distinzione tra la purezza del regno e l'impurità delle colonie dove le contaminazioni etniche erano autorizzate.³⁷⁰

La riqualificazione delle colonie come specchio del potere imperiale attraversò in modo determinante il rapporto con le comunità locali. La tensione verso l'uniformità culturale espressa durante il regno di Giovanni III aveva motivazioni sia di tipo economico, date dall'allargamento della comunità dei sudditi in favore di un maggiore imponibile fiscale, e di tipo politico, visto che la conversione religiosa sanciva la lealtà politica dei sudditi. In questo modo si impose una politica di assimilazione ideologico-culturale che dismetteva la precedente strategia dell'assimilazione etnica.³⁷¹

Se le prime misure adottate rispecchiavano ancora una politica essenzialmente repressiva in cui l'obiettivo principale era la cancellazione dei segni visibili della cultura preesistente (distruzione dei templi ed esilio delle caste sacerdotali), le direttive successive mostrano, al contrario, lo specifico intento a cooptare le élite locali attraverso un'attitudine bifronte in cui coesistono tutela e norme repressive. In opposizione alla narrazione del cristianesimo come rifugio dei deboli e degli oppressi, le missioni si concentrarono invece sulle élite locali, timorose di perdere la propria posizione di privilegio nella gerarchia sociale.

Nel 1542 un decreto reale di Giovanni III per primo sancirà la parificazione dei sudditi neo-convertiti ai sudditi portoghesi. Parallelamente venne sviluppata una legislazione sociale (*leis a favor da christianedade*) che da un lato ostracizzava le popolazioni che rifiutavano la conversione limitandone l'azione economica e religiosa, e dall'altro favoriva coloro che si convertivano al cattolicesimo per mezzo di sgravi fiscali e canali preferenziali nella concessione di uffici e licenze. Questo clima di compartimentazione sociale fu favorito da un regime di 'discriminazione positiva' riservato ai neo-convertiti; attraverso cariche rappresentative separate, quote di distribuzione degli uffici pubblici e nella partecipazione ai rituali sociali.³⁷²

³⁷⁰ Zupanov, Xavier 2014b.

³⁷¹ Xavier 2008a.

³⁷² Queste misure comprendevano anche la comunità portoghese dal momento che disciplinavano l'interazione sociale tra i nativi e i coloni, i convertiti e non convertiti, in una casistica dettagliata che andava dal ricorso alla medicina locale

Le disposizioni ecclesiastiche dei Concili Provinciali mostrano con maggior intensità questa tensione verso l'uniformità culturale, in cui non erano più gli aspetti esteriori dell'esperienza sociale ad essere normati, quanto piuttosto le coscienze stesse. Fino ad allora dobbiamo immaginare innumerevoli casi di conversione che rimanevano atti puramente formali. Notiamo la tendenza opposta nell'esplicito divieto a perpetuare conversioni forzate, o di minori e degli schiavi, e in tutte quelle misure pedagogiche rivolte alla catechesi; l'obbligo a seguire le funzioni per i gruppi non convertiti, la formazione obbligatoria dei catecumeni prima del battesimo, l'incremento delle predicazioni in lingua locale e la rinnovata preparazione dottrinale a cui era sottoposto il clero.³⁷³ Queste disposizioni mostrano, inoltre, un atteggiamento di particolare tutela verso la specificità culturale dei neo-convertiti. Un esempio interessante è la proibizione ad insistere su pratiche rituali in contrasto con le norme alimentari hindu, dato che durante la cerimonia battesimale veniva spesso eseguito dal catecumeno un atto impuro, come cibarsi di vacca o bere da una coppa usata da un cristiano, per decretare l'abbandono della fede precedente e l'ingresso della nuova comunità.³⁷⁴

Diverse cronache del tempo informano sul pomposo allestimento dei battesimi, cerimonie altamente codificate a cui prendevano parte le massime autorità civili e spirituali. La cerimonia battesimale doveva rispecchiare il prestigio dei partecipanti, ancora una volta nell'ottica dell'effetto emulativo che avrebbe suscitato su coloro che ancora non si erano convertiti. Queste cerimonie non riguardavano quasi mai casi individuali, al contrario, comprendevano intere comunità, intese come gruppi familiari e di casta. La decisione sul convertirsi (o, in alternativa, abbandonare il territorio) era infatti presa collettivamente dalle assemblee di villaggio sulla base delle opportunità di inclusione sociale che essa comportava.³⁷⁵ La ricezione di queste pratiche di acculturazione non deve essere vista come una tattica di inclusività passiva. Le élite locali produssero diversi esempi di rilettura dottrinale in cui sottolineavano il proprio primato all'interno della cornice ideologica del cattolicesimo. Esempi interessanti sono alcuni testi prodotti da clerici e brahmani indigeni in cui era spiegata l'anticipazione dei temi cristiani nelle religioni del Subcontinente prima dell'avvento dei portoghesi.³⁷⁶

Bisogna aggiungere che l'equiparazione dei neo-convertiti se, da un lato, garantiva lo *status* di sudditi *de iure*, dall'altro non permetteva una facile osmosi sociale con l'élite portoghese residente

fino alla gestione della servitù (Xavier 2008a). Fra queste disposizioni rientravano anche le misure contro il mercato di immagini e manufatti cristiani eseguiti da artisti non convertiti di cui si è parlato al paragrafo 4.2 sulle maestranze.

³⁷³ Souza 2002.

³⁷⁴ Gomes 2003, p.298.

³⁷⁵ Mendonça 2002, pp. 221-248; Olivinho 1987.

³⁷⁶ Si veda il capitolo 'Orientalists from Within: Indian Genealogists, Philologists, and Historians' in Zupanov, Xavier 2014a.

nelle colonie, fosse essa *reinol* o *indiaca* (originaria del regno o delle colonie orientali). Le classi di neo-convertiti finirono per costituire un corpo sociale separato, discriminato *de facto* dai vettori della razza (o meglio sarebbe dire ‘del sangue’, della discendenza), poiché questa continuava a costituire un fattore di privilegio all’interno del mercato matrimoniale, e quindi nella mobilità e nella gerarchia sociale in cui la nobiltà portoghese occupava ancora il vertice.³⁷⁷ La questione ‘del sangue’ trovava dei paralleli nella sensibilità culturale hindu, specie tra le élite. Attraverso questa convergenza culturale furono strutturati i rapporti di esclusione reciproca tra i colonizzatori e i colonizzati.³⁷⁸

Da questo quadro emergono alcuni elementi che è possibile relazionare con il nostro soggetto iconografico. Da una parte la formazione dottrinale, elemento imprescindibile che cominciò a contrassegnare il processo di assimilazione culturale delle comunità locali nell’orbita cattolica; passaggio obbligato nel percorso di conversione dei catecumeni. Questa ‘catechesi diffusa’ doveva essere presente in tutte le pratiche che distinguevano l’opera missionaria, e trova senso nell’iconografia del Buon Pastore intesa come compendio dottrinale. E ancora, la tendenza all’esemplarità, componente fondamentale delle pratiche missionarie tese a suscitare l’emulazione dei comportamenti sociali in chiave cristiana. Imitazione del modello morale di Cristo da parte dei missionari, e attraverso loro dei neo-convertiti, secondo quello schema ideologico che garantiva la salvezza ‘a coloro che insegnano e coloro che apprendono la dottrina’. Senza la platea dei convertiti l’opera missionaria perdeva di significato, la loro inclusione nel progetto escatologico era quindi necessaria. La presenza del gregge e della coppia di uccelli ai lati della fonte della vita vuole significare proprio la compartecipazione della comunità dei fedeli; missionari e convertiti uniti nella stessa parabola morale.

Possiamo sostenere quindi che nell’iconografia della rocca, l’acqua battesimale rappresenti il passaggio ultimo nel cammino della redenzione; un percorso che combacia con il senso dell’evangelizzazione, e identifica proprio la missione del clero regolare, i continuatori ed imitatori del messaggio pastorale del Cristo per la redenzione universale dell’umanità e l’avvento del Regno dei Cieli.

8.2.2 L’iconografia della Maddalena penitente in relazione alle categorie sociali marginali.

L’altro grande elemento tematico proposto dall’iconografia del Buon Pastore è quello relativo al sacramento della penitenza, altrimenti detta ‘confessione’. Il Concilio di Trento segnò un

³⁷⁷ Xavier 2008a.

³⁷⁸ Xavier 2007; 2011.

momento decisivo nell'elaborazione dottrinale di tale sacramento (sessione XIV, 25 Novembre 1551), visto che lo scisma protestante aveva avuto origine dal complesso tema della riconciliazione dal peccato nella critica rivolta da Lutero al mercato delle indulgenze. L'indulgenza rimase una pratica in uso, sebbene i riformatori tridentini ne avessero ridimensionato il ricorso traslando la remunerazione pecuniaria ad una dimensione confessionale. Lo stesso fenomeno di 'riduzione alla coscienza' si verifica nella riformulazione del sacramento della penitenza, che perse definitivamente i connotati di atto pubblico e assunse una forma privata, amministrata dal sacerdote nel segreto del suo ufficio. In questo periodo la penitenza diventa una prerogativa esclusiva del sacerdozio, atto identificativo del suo ruolo dottrinale.³⁷⁹

Nell'iconografia del Buon Pastore questo tema si declina nella versione penitente dei soggetti agiografici proposti nel registro inferiore della rocca: San Girolamo, San Pietro e la Maddalena. Certamente è quest'ultimo personaggio a ricoprire una posizione di rilievo, sia in termini iconografici (la Maddalena è il personaggio che più di frequente compare all'interno della nicchia centrale), sia in termini quantitativi, poiché appare in tutte le classi iconografiche identificate. La Maddalena è anche il personaggio femminile più rappresentato all'interno dell'intero repertorio artistico indo-portoghese (soprattutto in quello eburneo), seconda solo alla Vergine. Dallo studio della realtà sociale delle colonie emergono i riferimenti ideologici di cui questo personaggio era forniere; riferimenti prossimi ai gruppi sociali marginali che in questo periodo le forze del disciplinamento sociale cercheranno di ricondurre all'interno del modello morale autorizzato. In queste pagine investigheremo quindi il nesso tra l'iconografia e il suo uso nel contesto locale.

All'interno del repertorio eburneo rintracciamo due tipologie di manufatti rappresentanti la Maddalena penitente: statuette a tutto tondo e placche lavorate a bassorilievo. Nell'ordine della prima tipologia si annoverano due versioni: in posizione seduta e in posizione stesa (che abbiamo definito 'egiziaca' in quanto riconducibile alla leggenda agiografica della Maddalena eremita d'Egitto, fig.99).

Negli esemplari in posizione seduta, la Santa è raffigurata in posa meditativa, seduta su una roccia, col teschio posto tra il gomito e la gamba destra, il capo reclinato sulla mano destra, nella mano sinistra il rosario (fig.100). La posa seduta presenta un'ulteriore variazione, con le mani intrecciate sul ginocchio, e che troviamo nella raffigurazione della Santa nel registro inferiore della rocca in alcuni rari esemplari del Buon Pastore (cat.9). Questa variazione trae origine da un modello ad incisione attribuito a Hieronymus Wierix. Osserviamo la santa dalla capigliatura disciolta reggere il ginocchio destro con entrambe le mani mentre erompe in un pianto copioso, il vasetto di profumi è in tutto identico a quello raffigurato negli esemplari eburnei (fig.101). L'iconografia dell'egiziaca, stesa all'interno della grotta, ricorre in placche, cassettoni (vedi

³⁷⁹ Rouillard 2005.

paragrafo 2.4.3) e in diverse statuette eburnee a tuttotondo poste di sovente ai piedi dei calvari, una collocazione affine con l'iconografia del Buon Pastore. La rappresentazione della Maddalena stesa doveva essere stata veicolata anch'essa da modelli ad incisione, come confermano alcune copie pittoriche di scuola awadhi, deccani e mughal.³⁸⁰

Le placche eburnee a bassorilievo mostrano in modo esemplificativo il significato di cui l'iconografia era foriera. Un esemplare di particolare pregio è la placca oggi appartenente ad una collezione privata (fig.102). Qui la Maddalena è raffigurata secondo un coevo modello italiano che la vuole seminuda ed emaciata, coperta dalla capigliatura sciolta, in posizione di preghiera. La scena è ulteriormente drammatizzata dalla presenza sullo sfondo del crocifisso, la selvatichezza del paesaggio e dagli attributi canonici della penitenza: il teschio, la boccetta di profumo, la frusta e il libro aperto. La placca presenta due eloquenti iscrizioni; "*Verum Speculum Penitentia*", sul margine superiore, e "*Ne Desperetis Vos Qui Peccare Soletis Exemplo Que Meo Vos Prepare Deo*", "non disperate voi che siete soliti peccare che attraverso il mio esempio vi preparate a Dio" sul bordo della cornice. Il medesimo soggetto, ma in una diversa resa iconografica, è testimoniato in un altro esemplare a bassorilievo oggi conservato al Palazzo di Ajuda in Lisbona (fig.103). La placca mostra la Maddalena nel momento della conversione. La Santa, riccamente vestita alla moda del secolo XVII, rivolge uno sguardo estatico al cielo mentre con la destra allontana una serie di oggetti preziosi, simboli delle vanità mondane: piattini e cofanetti d'argento, un pettine, due anelli, collanine d'oro, uno specchio, una lettera e un piccolo ritratto, allegoria dell'amor profano, e un serpentello attorcigliato, simboleggiante la tentazione del diavolo. Con la mano destra si libera di una collana di perle, sul punto di spezzarsi. La placca è una copia fedele (meno che per l'ordine invertito della raffigurazione, testimoniante la copia *ad speculum*) di un'incisione di Adamsz Schelte Bolswert (1586-1659) datata 1625 su disegno di Rubens (fig.104). Questi elementi confermano ancora una volta il legame tra il repertorio cattolico di scuola fiamminga e la letteratura dottrinale circolante tra i missionari.

La parabola morale della Maddalena fu ampiamente usata nella prima epoca moderna per nominare una serie di istituti femminili atti alla riqualificazione delle donne fuori dal modello familiare autorizzato, il più delle volte prostitute. Questi istituti si propagarono in tutti i Paesi cattolici aderenti alle disposizioni tridentine, tra cui il regno di Portogallo che, tra la fine del secolo XVI e il successivo, fondò case del genere a Lisbona, Evora, Braga, Castelo Branco, ma anche nelle colonie, a Goa, Macao e nel Sud-Est asiatico. Durante il regno di Sebastiano si assiste infatti all'implementazione di una serie di misure sociali volte a disciplinare la morale femminile attraverso certificati di moralità, programmi educativi (lettura e ricamo) e segregazione della

³⁸⁰ Vollmer, Weis 2015, pp. 32-35, 38, 60.

prostituzione.³⁸¹ La nascita di questi istituti coincideva inoltre con lo sviluppo dei movimenti mistici di ambito femminile, secondo una linea di continuità tra reclusione sociale ed escatologia della salvezza.³⁸² La legislazione sociale fu accompagnata da una fiorente letteratura trattatistica concernente il matrimonio, l'educazione della prole e il modello ideale della consorte cristiana.³⁸³ All'interno di questo filone si distingue l'opera di Pedro Malon de Chaide (1530-1589) dedicata alla figura della Maddalena penitente.³⁸⁴ Gli esempi letterari trovano dei paralleli nella pittura iberica, testimoniati dalla versione definitiva di Murillo.³⁸⁵ Il modello in questione giunse anche a Goa, come testimoniato da uno delle tele esposte nella sagrestia della basilica del *Bom Jesus*. Anche a Goa riscontriamo lo stesso processo disciplinante. La crescente presenza di una comunità coloniale stabile aveva aperto numerose istanze relative alla tutela della popolazione femminile. Quest'ultima recava un significativo interesse economico dato dal mercato delle doti. Anche per questo motivo gli ordini religiosi si prodigarono per ritagliarsi un ruolo all'interno del mercato matrimoniale. L'ordine maggiormente impegnato nel campo della tutela femminile furono gli agostiniani, specie nella figura dell'energico arcivescovo Aleixo de Menezes (1559-1617), che si impegnò per la creazione del primo convento femminile d'Asia, quello di Santa Monica, inaugurato nel 1606. Intorno alla fine del secolo XVI fondò anche il *Ritiro della Nostra Signora della Montagna* riservato a sole donne laiche, cattoliche e di discendenza nobile. Costoro erano vedove, orfane,³⁸⁶ donne abbandonate o lasciate temporaneamente in tutela del ritiro in attesa del ritorno dei familiari. Pochi anni più tardi, nel 1609, l'arcivescovo fondò un secondo ritiro, quello della Maddalena, di stessa gestione ma rivolto ad una platea socialmente diversa.³⁸⁷ L'istituto era costituito sul modello dei corrispettivi portoghesi e accettava donne dalla compromessa reputazione che avevano fatto voto di penitenza e conversione. Nella maggior parte dei casi doveva trattarsi di ex-prostitute cadute in disgrazia o cooptate ad abbandonare la professione, ma dobbiamo immaginare che al suo interno trovasse posto una serie di altre figure femminili in difficoltà economiche, sole e non allineate al modello familiare tradizionale. Le attività che si svolgevano all'interno di questi istituti ruotavano attorno alla preghiera, l'insegnamento della

³⁸¹ Coates 2001, pp. 137-140; Sá 1994.

³⁸² Tavares 1996.

³⁸³ Si vedano, già nel solo contesto iberico: Juan Luis Vives, *Instrucción de la Mujer Cristiana*, 1555; Luis de Leon, *La Perfecta Casada*, 1583; Cristovão da Costa, *Tratados en Loor de las Mujeres*, 1591; Diogo de Paiva de Andrade, *Casamiento Perfeito*, 1630; Francisco Manuel de Mello, *Carta de Guia de Casados*, 1651; Alexandre de Gusmão, *Arte de Crear Bem os Filhos na Idade da Puericia*, 1685.

³⁸⁴ *Libro de la conversión de la Magdalena, en que se ponen los tres estados que tuvo de pecadora, y de penitente, y de gracia, y fundado sobre el Evangelio que pone la Iglesia en su fiesta* (1588).

³⁸⁵ Inv. P001008, MdP - Madrid.

³⁸⁶ Secondo la legge portoghese anche coloro che avevano perso il solo padre erano considerate orfane.

³⁸⁷ Boxer 1975, pp. 70-71.

lettura e delle attività femminili utili all'economia familiare. È interessante notare come in questo periodo uno dei soggetti femminili più diffusi nella scuola d'intaglio eburneo fosse proprio l'*Educazione della Vergine* (fig.105). Questa iconografia, con Sant'Anna seduta mentre illustra un libro di letture alla giovane Maria, in piedi sul fianco destro, emerse proprio in ambito cattolico in un'ottica di idealizzazione della scena familiare e domesticazione dell'istruzione femminile. Questa infatti, sebbene propugnata nelle pratiche della Controriforma, era ammessa a soli fini devozionali e nel ristretto ambito delle mura domestiche.³⁸⁸

Questi istituti educativi erano finalizzati alla reintegrazione delle ospiti nel corpo sociale attraverso la stipula di matrimoni con i notabili delle colonie. Nel caso delle 'pentite' della Maddalena il rango dei mariti doveva essere necessariamente inferiore. Dallo studio delle Case della Maddalena nel *network* imperiale, osserviamo la consuetudine di inviare le ospiti nelle colonie che difettavano di donne dalla 'moralità certificata'. Ciò accadde anche nel ritiro goanese, che fornì le proprie accolte alle colonie di Luanda, Colombo, Malacca e del Brasile. Questa strategia trova dei corrispettivi nella politica dell'invio di orfane portoghesi sotto tutela regia (*Orfãs del Rey*) nelle colonie al fine di stipulare matrimoni con i notabili portoghesi locali.³⁸⁹ Una strategia che trova senso in quel processo di compartimentazione della società accennato nel paragrafo precedente, e che si tradusse in un graduale 'sbiancamento sociale'. Dalla metà del XVI secolo in avanti, la Corona mostrerà un'ingerenza concreta nella composizione sociale delle colonie, suddivise per gradi di purezza razziale, ai cui vertici rimaneva salda l'élite di discendenza portoghese verso cui i gruppi locali tendevano a imparentarsi nell'ottica della scalata sociale.³⁹⁰ Nel suo studio *Mary and Mysogyny*, C.R. Boxer per primo ha sottolineato la coesistenza di celebrazione delle virtù femminili e discriminazione patriarcale all'interno dell'Impero portoghese. Lo studio della realtà sociale rende evidente in che modo l'iconografia della Maddalena penitente articolava il disciplinamento delle categorie femminili marginali. Non a caso questo personaggio trova posto all'interno dell'iconografia del Buon Pastore; la Maddalena è posta alla base delle statuette, nel *locus* di propagazione dell'iconografia. Insieme al battesimo, l'iconografia della penitenza compone quel binomio di atti sacramentali che sanciscono il percorso di conversione del fedele. La conversione distingueva la missione del sacerdote che Almeida definisce per l'appunto come "confessore" nella sua opera dottrinale. La rocca del Buon Pastore delinea quindi un percorso di integrazione degli elementi ai margini della vita morale fino all'epicentro del discorso egemone. Questa dinamica ideologica era legittimata dall'idea per cui gli ultimi e gli oppressi incarnassero l'esempio morale utile per la redenzione della società nel

³⁸⁸ Taggard 1999, p. 32; Bergmann 2011.

³⁸⁹ Coates 2001, pp. 165-66

³⁹⁰ Guedes 1995.

suo complesso. La Maddalena, peccatrice e redenta, diventa la prima degli evangelisti, la prima a cui Cristo si manifesta da risorto e a cui affida la diffusione del messaggio evangelico.

9 Conclusioni: paradigmi di interpretazione.

9.1 Soteriologie coincidenti.

Nel corso di questa ricerca abbiamo alternativamente spostato la nostra attenzione tra due poli prospettici; da una parte le pratiche di acculturazione perpetuate dai gruppi dominanti (clero missionario ed élite coloniale), le *fazioni egemoniche*, dall'altra, la loro ricezione da parte dei gruppi locali, *marginali e subalterni*. Usiamo 'egemonico' e 'subalterno' nella loro accezione gramsciana riscoperta dalle recenti scienze storiche e sociali, ovvero: egemonia come visione dei gruppi dominanti imposta secondo un processo di 'naturalizzazione' dell'ordine socio-politico, e subalternità come dinamica di incorporazione della narrazione di potere egemone, in questo caso l'ideologia cattolica controriformista.

Come si è visto, operare una separazione netta fra queste dimensioni rischia di essere fuorviante per via delle numerose sfumature e contaminazioni reciproche che regolano il rapporto tra gli interlocutori del discorso socio-ideologico. In questo senso si situa il concetto di *agency* dei nativi, ovvero quella capacità di rinegoziare la propria condizione partendo da uno stato di minorità, muovendosi all'interno dei vincoli strutturali dell'ordine coloniale. Il paradigma dell'*agency* può essere applicato anche alle opere artistiche, in quanto convettori di significati plurimi e stratificati, generatisi dalle vocazioni egemoniche di Chiesa e Impero, ma non confinati in essi.³⁹¹ Inoltre, come ricorda Serge Gruzinski, nello spazio coloniale non possiamo parlare di blocchi culturali unitari e coesi, ma 'frammenti' d'Europa e 'frammenti' delle comunità locali, spesso eterogenei al loro interno, che entrano in interazione.³⁹²

Non è compito di questa tesi stabilire un giudizio critico su fino a che punto l'egemonia cattolica-coloniale fu pervasiva tanto da creare una vera condizione di subalternità dei locali. Il dibattito storiografico contemporaneo è ancora animato da interpretazioni divergenti, alcune più prossime alla prospettiva egemonica e altre schierate sull'idea di un tipo di dominazione senza egemonia.³⁹³ La nostra attenzione va invece alla Rocca del Buon Pastore ed è questo il campo discorsivo che proveremo a spiegare con un'interpretazione critica complessiva. Dall'analisi dell'iconografia calata nel suo contesto di formazione emergono due nuclei concettuali tra loro interconnessi

³⁹¹ Krass 2017a, pp. 9-18.

³⁹² Gruzinski 1999.

³⁹³ Aranha 2014.

intorno al tema dell'autorappresentazione del clero missionario; le allegorie pastorali che vertono sul concetto di *imitatio Christi* quale richiamo simbolico al sacerdozio, allineate alla complessiva riformulazione pastorale della Chiesa tridentina, e quelle sacramentali del battesimo e della penitenza, connesse all'evangelizzazione dei gruppi locali, e che anch'esse identificavano il ruolo storico e spirituale delle missioni.

Questi corpi tematici trovano senso comune nella dottrina soteriologica della Chiesa cattolica post-tridentina. Luke Clossey ha fatto notare che la coerenza tra i vari aspetti della Controriforma non fu tanto istituzionale, visto che la Chiesa dell'epoca si trovava divisa in una moltitudine di conflitti interni ed esterni, quanto invece dottrinale. Il suo concetto di "*global salvific Catholicism*" tende a spiegare la centralità dei temi soteriologici ed escatologici alla luce del nuovo orizzonte globale, di cui le missioni rappresentavano l'avanguardia intellettuale.³⁹⁴

Nella sua analisi dell'ordine gesuita, Clossey ha sottolineato il profilo psicologico e le motivazioni profonde che animavano i gesuiti, cogliendo tutta una serie di angosciosi interrogativi che tormentavano i missionari circa la valenza da attribuire alla loro opera di salvezza.³⁹⁵ Questa era interpretata prima di tutto come salvezza individuale, poiché solo attraverso di essa si realizzava la salvezza dei popoli convertiti. I due percorsi soteriologici erano quindi complementari, senza quello dei missionari non si poteva realizzare l'altro e viceversa. Nel nostro soggetto, essi appaiono integrati attraverso un'iconografia raffigurante un cammino soteriologico sancito da tappe sacramentali e ispirato al modello morale del Cristo, in tensione verso la salvezza dell'anima; la mistica contemplazione delle acque salvifiche della vita eterna, dell'albero perenne e dei cieli dell'Onnipotente. Un percorso di devozione individuale che diventa al contempo progetto escatologico per la salvezza collettiva.

Alla luce di queste implicazioni dottrinali torniamo ad interpretare l'iconografia in termini storico-politici. La rappresentazione dell'identità del clero va a coincidere con quella dei gruppi subalterni sul tracciato dell'egemonia gramsciana. Piuttosto che semplice portavoce delle istanze marginali, il clero missionario sfrutta la parabola umana dei subalterni per delineare la propria visione storico-spirituale, funzionale alla conservazione delle gerarchie di potere. Gli ordini religiosi si arrogano la carica di delegati delle istanze dal basso, ma attraverso una dinamica di spoliatura e appropriazione dell'iniziativa dei subalterni. In questo consiste l'egemonia degli ordini missionari, quell'*auctoritas*, autorità che è autorialità, capacità di essere autori della rappresentazione sociale, e, nel nostro caso, della rappresentazione artistica. La visione egemonica si impone come unico paradigma autorizzato in forza di categorie trascendenti (il ruolo messianico dell'evangelizzazione) ma che in verità sono il risultato storico (e arbitrario) di

³⁹⁴ Clossey 2008, pp. 238-58.

³⁹⁵ Clossey 2008, pp. 90-135.

relazioni di potere.

9.2 Il Buon Pastore come prodotto originale delle pratiche di ‘accomodazione’.

Il concetto di egemonia si rivela valido per l’interpretazione dell’iconografia in senso auto-referenziale, ma non basta a spiegare le ragioni che portarono a adottare una nuova formula iconografica. L’originalità del soggetto rimane inesa da una semplice considerazione degli aspetti egemonici che regolavano la committenza delle statuette. Se l’ideologia delle missioni era così pervasiva (quindi egemonica) perché tali istanze non si tradussero in una copia fedele di modelli preesistenti già largamente impiegati? Perché ricorrere ad una formula iconografica senza precedenti nella tradizione artistica di matrice europea?

Per dare una risposta bisognerà rifarsi a quella prassi intellettuale che contraddistinse l’opera missionaria, specie in ambito artistico, che la recente storiografia ha etichettato come metodo dell’*accomodatio*.³⁹⁶ Sebbene non esistano trattati dell’epoca che riportano tale categoria metodologica, la letteratura missionaria (gesuita soprattutto) del periodo in esame fa continuo riferimento alla necessità di ‘accomodare’ l’evangelizzazione ai costumi locali.

Con ‘*accomodatio*’ si definiscono infatti quelle pratiche di adattamento dei rituali, delle formule artistiche, del comportamento sociale, e anche di alcuni assunti dottrinali cattolici, ai canoni culturali delle comunità entro cui operavano i missionari. L’accomodazione è stata identificata come una delle peculiarità del metodo di evangelizzazione gesuita, ma trova dei corrispettivi nell’opera degli altri ordini concorrenti.³⁹⁷ Questo perché, in origine, il metodo dell’*accomodatio* andava a definire una pratica esegetica ortodossa che godeva di grande autorità e impiego nelle altre tradizioni regolari.³⁹⁸ Anche nella ‘controversia sui riti’ emersa nelle missioni della Cina e dell’India meridionale, gli altri ordini non criticarono i gesuiti per il ricorso al metodo in quanto tale, quanto piuttosto i margini della sua applicazione.

³⁹⁶ Per una recente analisi della letteratura sul tema si veda: Prieto 2017.

³⁹⁷ La tesi della ‘specificità’ gesuita è stata recentemente sostenuta da Evonne Levi (2013), per un’analisi comparata dei metodi di evangelizzazione: Pavone, Motta 2005.

³⁹⁸ In esegesi, il metodo dell’accomodazione consisteva nell’adattamento della rivelazione scritturale alle contingenze storiche. In questo senso l’esegesi entrava nella sfera dell’escatologia, in quanto decifrazione del progetto teleologico all’interno dell’orizzonte storico, indeterminato e mutevole. Spettava quindi alle istituzioni temporali disciplinare la società in accordo con la rivelazione adattata alle nuove condizioni storiche emerse. Nelle parole di Ines Zupanov l’*accomodatio* è quella “tensione tra indeterminatezza storica e verità ultime”. Nella storia della Chiesa questa tendenza era inizialmente emersa nell’età tardo-antica con l’adozione di pratiche greco-romane per agevolare la cristianizzazione dei pagani, ed è a questo periodo che i gesuiti si rifacevano per legittimare il loro metodo di evangelizzazione (Zupanov, Guezi 2010).

È interessante notare come questo atteggiamento intellettuale fosse stato ampiamente influenzato dall'opera di Niccolò Machiavelli (1469-1527) e di Giovanni Botero (1544-1617). La filosofia politica di Machiavelli, sebbene antitetica rispetto a quella controriformista nella scissione tra ordine religioso e ordine politico-sociale, promuoveva una cultura tattica della dissimulazione ai fini di opportunità politica. In ambito gesuita, tale metodo, applicato secondo formule diverse da prominenti studiosi come Ricci in Cina, Nobili in India e Valignano in Giappone, si era affinato specialmente nelle missioni dell'Estremo Oriente, laddove non persisteva una presenza coloniale capace di fornire protezione politica. La dissimulazione diventava quindi uno strumento di difesa necessario.³⁹⁹ Sebbene caratterizzata da una certa apertura culturale e da un atteggiamento antropologico ottimista, il metodo di accomodazione si iscriveva nel quadro di una tolleranza religiosa parziale contraddistinta dell'esclusivismo confessionale, a sua volta determinato dalla vocazione universalista del cattolicesimo missionario. Una cultura del compromesso quindi, temporaneo e calcolato per l'ottenimento di un risultato politico.

Questa attitudine culturale, e i suoi inediti risultati, si realizzava in uno spazio intellettuale intermedio tra le istanze egemoniche del clero missionario e le contro-strategie dei gruppi locali, che Joan-Pau Rubiés ha definito "interazione comunicativa" sulla scia degli studi di Standeart sulle missioni gesuite in Cina.⁴⁰⁰ L'interazione comunicativa è quello spazio dialogico compreso tra le pretese egemoniche dei colonizzatori, che tenderanno a replicare la loro cultura e identità sui popoli assoggettati, e la riformulazione creativa di queste istanze da parte dei colonizzati. L'*accomodatio* non è infatti un paradigma teorico formulato in Europa e forzatamente imposto ai contesti coloniali, ma una *praxis* di adattamento a quest'ultimi. Il metodo venne a costituirsi per diretto coinvolgimento degli agenti nativi (artisti, clero ed élite colta indigena, mercanti e patroni locali) che rappresentavano la controparte dialogica dei missionari. Costoro emergono nelle fonti (e nelle evidenze artistiche) non esplicitamente ma per "interferenza"; la loro identità appare sempre disorganica, non unitaria e, soprattutto, allusivamente camuffata sotto le foggie dell'identità egemone.⁴⁰¹

³⁹⁹ Rubiés 2012, pp. 55-58. È interessante notare come la doppiezza era lo stereotipo per eccellenza attribuito ai popoli asiatici, e, al contempo, tratto essenziale dell'attitudine stessa dei missionari. Quest'ultimi, ben consci della prossimità tra il proprio atteggiamento intellettuale e quello che criticavano, distinguevano la dissimulazione in una virtù e un peccato tra loro speculari: la prudenza e la malizia. "Vera prudenza" quando usata a scopi evangelici, "prudenza della carne" quando usata dai nativi per persistere nel loro errore morale. Citando le parole di Rubiés, per i missionari bisognò "lottare contro i nemici della fede con le stesse armi del Serpente: la dissimulazione, il segreto e la retorica" (Rubiés 2012, p. 60).

⁴⁰⁰ Rubiés 2012, p. 38. La prospettiva di Standeart era a sua volta modellata sulle teorie del linguaggio di Baktin riprese da Todorov nella sua analisi semiotica della conquista spagnola dell'America.

⁴⁰¹ Rubiés 2012, pp. 38-40.

Il metodo dell'accomodazione si basava sul riconoscimento, la selezione e l'incorporazione degli aspetti analogici tra la cultura cattolica e quelle indigene.⁴⁰² Riconoscimento inteso come studio approfondito degli statuti culturali locali, che, una volta compresi,⁴⁰³ erano selezionati sul grado di compatibilità con la dottrina cattolica e, infine, messi in comunicazione con essa. Il più delle volte si trattava di quegli aspetti di costume, non dottrinali quindi, che non andavano a ledere il *corpus* centrale dell'ideologia dominante.⁴⁰⁴ I. Zupanov e A.B. Xavier hanno rintracciato la distinzione tra i contenuti ideologici della 'religione' e le forme superficiali della 'civiltà' nella letteratura gesuita di questo periodo.⁴⁰⁵ Secondo le autrici, tale distinzione, legittimante le pratiche di accomodazione, era frutto della strategia dissimulatrice dei gesuiti piuttosto che i francescani per via delle missioni fuori dalla protezione coloniale in cui operavano maggiormente i primi. Grazie all'adozione di questi aspetti superficiali, i nativi potevano riconoscere sé stessi nell'ideologia cattolica e così professarla di buon grado. Il fine dell'*accomodatio* era infatti la conversione delle intensioni che muovevano l'agire dei neofiti. L'acquisizione di forme (apparentemente) superficiali come liturgie e modelli estetici era funzionale alla conversione di una dimensione religiosa più intima.⁴⁰⁶

Relativamente alla valenza di questa conversione delle intensioni, e alle sue implicazioni soteriologiche precedentemente trattate, vorrei tornare sull'eccentrico personaggio presente al centro del registro mediano della statuetta al n. 83 dell'inventario, e interpretato come integrazione di un'iconografia locale, forse uno *yogin*. L'opera, sebbene priva di dati relativi alla sua genesi, richiama un interessante episodio di evangelizzazione che vide protagonista proprio uno *yogin* del villaggio di Verna, nella contea di Salcette. Secondo una cronaca gesuita, un asceta particolarmente austero venne condotto dal prete locale per spiegare la ragione dei suoi esercizi.

⁴⁰² Rubiés 2012.

⁴⁰³ Non mancarono casi in cui questi statuti culturali venissero invece fraintesi. Secondo Gruzinski (1999) il fraintendimento fu uno degli stimoli essenziali nel contesto coloniale. La mancanza di una lingua e di un codice culturale comune imponeva un elevato grado di inventiva e improvvisazione sia da parte dei colonizzatori, sia dei colonizzati.

⁴⁰⁴ Tra i concetti più rischiosi e lesivi vi era l'idolatria, limite invalicabile dei gradi di accomodazione. Essa era posta come margine di discernimento tra il principio di ragione naturale che ispirava il sentimento religioso, insito in tutta l'umanità, e il suo decadimento in forme di pura devozione diabolica e irrazionale. L'idolatria si rivela un utile concetto in relazione alle dinamiche di committenza e fruizione artistica poiché dietro l'adozione di forme artistico-devozionali cattoliche, gli indigeni continuavano a professare i propri culti, aggirando il rischio di essere perseguitati come idolatri (Rubiés 2005; Zupanov 1996).

⁴⁰⁵ Le storiche hanno usato il termine '*civility*', indicante quella dimensione prossima al concetto di gentilismo con cui venivano definiti i popoli dell'Asia meridionale: si veda il capitolo 'Religion and Civility in 'Brahmanism': Jesuit Experiments (c. 16th-17th)' in Zupanov, Xavier 2014a.

⁴⁰⁶ Zupanov, Guezi, 2010.

Il prete parve convincere l'eremita che le sue pratiche trovavano senso nella teoria dell'espiazione dal peccato, tanto che lo *yogin* bruciò pubblicamente i suoi pochi averi e, dopo aver richiamato a sé la famiglia che viveva in una regione limitrofa, si stabilì nella colonia per vivere da cristiano.⁴⁰⁷ Prendendo con beneficio del dubbio la narrazione apologetica dell'episodio, la convergenza (superficiale) tra le pratiche dello *yogin* e la soteriologia cattolica, mostra il metodo di accomodazione dei missionari declinato sul tema della penitenza, che, come abbiamo visto, aveva un'importante valenza di inclusività dei marginali all'interno del progetto di evangelizzazione. La teoria dell'interazione comunicativa e l'uso dell'analogia sollevato da Joan-Pau Rubiés trova dei paralleli nell'analisi di Serge Gruzinski circa l'impiego di maestranze locali da parte degli spagnoli nella pittura parietale del Messico cinquecentesco. Lo storico francese aveva fatto notare come i pittori indigeni (*tlacuilos*) erano riusciti a iscrivere all'interno del repertorio autorizzato (di matrice biblica o classico-umanistica) la propria simbologia culturale in formule altamente sofisticate, che attraverso la dissimulazione aggiravano la censura imposta dagli spagnoli.⁴⁰⁸ Questa dinamica poteva realizzarsi poiché il genere delle *grotesche* in cui erano chiamati a esprimersi i *tlacuilos* presentava delle affinità con l'arte decorativa locale. Il gusto per l'illusionismo e la metamorfosi, tratti tipici del tardo-manierismo e del barocco seicentesco, riverberava nella memoria stilistica locale. Gli indigeni riproducevano così la propria mitologia sotto la foggia dei miti classici. L'antico diventava quindi uno spazio di mediazione tra il passato precolombiano e la storia coloniale, venendo a creare un'analogia col pensiero degli spagnoli, visto che le culture classiche erano state usate come lenti per la decifrazione dei costumi mesoamericani. Questa tipologia di produzione artistica implicava una stratificazione del significato, in accordo con la teoria dell'immagine 'totale' di epoca controriformista. Questa molteplicità di gradi di lettura era pensata come strumento di persuasione del pubblico suddiviso su più livelli di estrazione sociale. Tuttavia, solo alcuni degli stilemi prodotti dai *tlacuilos* potevano essere decifrati dagli spagnoli, altri rimanevano di stretto appannaggio della lettura indigena. Questa rete di rimandi, divergenze e affinità sanciva quello spazio d'incontro tra i due codici culturali, la via mediana tra acculturazione e deculturazione (o resistenza esplicita) *tout court*. L'*accomodatio* tendeva alla conversione delle intensioni profonde che animavano la devozione dei destinatari, ma l'adozione di forme estetiche locali non poteva lasciare inalterato il significato delle iconografie, che finirono per essere rimodulate in una molteplicità di livelli di interpretazione.

È questa forse la caratteristica tipica dell'ampio repertorio artistico della prima epoca moderna

⁴⁰⁷ Wicki 1968, vol. X, pp. 92-93.

⁴⁰⁸ Diversi casi specifici di questa tipologia di produzione artistica sono analizzati in Gruzinski 1988; 1992; un'analisi sistematica è approntata in Gruzinski 1999.

nato dal rapporto coloniale, all'interno del quale possiamo iscrivere la *Rocca del Buon Pastore*. Anche nel nostro soggetto osserviamo la tendenza a replicare le iconografie tradizionali nel contesto delle colonie, ma la dinamica interattiva di creazione del significato aveva finito per compromettere l'originaria valenza dei modelli formali, che andavano invece rivisti e riscritti sulla base della mediazione con 'l'altro': gli intagliatori locali. Questi ultimi avevano partecipato dialogicamente alla formulazione iconografica del soggetto in virtù della coincidenza soteriologica tra le istanze dei committenti e quelle dei locali. In questo campo di negoziazioni e compromessi gli effetti risultano quindi imprevedibili, originali, autonomi, e, come nel caso messicano, sovversivi. Almeno in relazione al Buon Pastore non sentiamo di poter applicare la lettura di Gruzinski, come se le maestranze indiane avessero voluto inoculare un significato altro rispetto all'iconografia imposta, in quanto gli intenti alla base della rappresentazione artistica appaiono di matrice essenzialmente missionaria. Ulteriori ricerche in merito alla realtà sociale delle maestranze potrebbero aiutare a svelare altri livelli di lettura.

In conclusione, vi è ancora un'altra domanda che si pone nella valutazione della tendenza alla contaminazione culturale veicolata dall'*accomodatio*: fino a che punto la commistione era voluta e calcolata dai missionari, o quanto, al contrario, risultante dalla negoziazione delle maestranze locali?

François Laplatine e Alexis Nouss in *Pensiero Meticcio* hanno operato un'interessante distinzione per gradi tra: *assemblage*, *métissage* e *syncretisme*. Il primo è definito come composizione di elementi eterogenei che però rimangono riconoscibili e irrelati tra loro. Il sincretismo è quel processo opposto di riduzione di elementi molteplici ad una unità di significato. Il meticcio si configura invece come *praxis* processuale di mediazione, difficilmente classificabile poiché i diversi termini del rapporto si trovano a contaminarsi vicendevolmente, dando spunto a configurazioni di significato innovative e autonome.⁴⁰⁹

Alla luce di questa tripartizione, tornando alla domanda iniziale, possiamo concludere che la risposta rimane prospettica. Concentrandoci su quegli aspetti egemonici, come il significato dei contenuti iconografici, la commistione alla base del Buon Pastore diventa un caso di sincretismo diretto dai committenti, sintesi del molteplice in unità dottrinale. Rivolgendoci invece alle caratteristiche incommensurabili e autonome del soggetto, come l'originale composizione iconografica, emergono invece le dinamiche 'eterodirette' fra le quali si manifestò il genio locale. L'adozione di uno stile d'intaglio prettamente locale resta l'elemento di maggiore problematicità poiché può essere alternativamente interpretato come gusto dell'esotico da parte dei committenti (espressione della loro vocazione universalistica), e manifestazione interferenziale dell'identità degli artisti, due termini del discorso tra loro complementari e inscindibili.

⁴⁰⁹ Laplatine, Nouss 1997.

Catalogo

1. *Buon Pastore*, inv. SIGA 000.396, A 20 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Al n. 13 dell'inventario (fig. 1a).

La statuetta rappresenta il giovane Cristo pastore in posa meditante, oggi scorporato dalla rocca simbolica che originariamente doveva ospitarlo. Il personaggio è raffigurato ad occhi chiusi, con la mano destra che sorregge aggraziatamente la tempia senza quasi toccarla, e la sinistra appoggiata su un agnello che riposa in grembo. Il pastorello non presenta l'agnello sulla spalla sinistra e la bisaccia, nonostante sia presente la fascia della tracolla. Le gambe, a differenza degli esemplari canonici, sono maggiormente incrociate, con la punta del piede sinistro rivolta verso il basso. Anche la veste appare più aderente rispetto alla rigidità della tunica conica negli esemplari convenzionali.

L'opera presenta un raffinato stile d'intaglio da cui traspaiono forti caratteri locali. Lo notiamo nella dettagliata cura rivolta alla fisionomia: gli occhi allungati, il naso sottile e leggermente arcuato, la corona di ricci che incornicia il volto. La stessa attenzione è dedicata ai dettagli decorativi: le frange della veste rivolte all'esterno, il decoro perlato che corre sulla superficie del fiasco (fig. 1b) e negli orli della tunica (anche all'interno della veste come vediamo nella manica destra), il doppio cordoncino che assicura la veste in vita, il gioco di nodi e fettucce con cui sono stati rappresentati i calzari. La superficie vellosa della veste è stata resa con una soluzione di scacchi intagliati in senso alternato che riproduce la stessa tecnica usata per la capigliatura (fig. 1c).

L'armonia dei volumi, la trattazione fisionomica e lo stile decorativo hanno subito fatto identificare l'esemplare come uno fra i casi più rappresentativi del carattere locale della scuola 'indo-portoghese'. Sono stati notati richiami alle tradizioni artistiche locali come per la posa meditante riconducibile all'iconografia buddhista o all'ambito krisnaita.⁴¹⁰ Dallo studio finora condotto non sono emersi prototipi convincenti all'interno di questi ambiti culturali nell'elaborazione iconografica, tuttavia lo stile impiegato riflette l'identità locale delle maestranze.

Bibl. Santos 1993, p. 64; 2002, p. 51; Gusella 2017, p. 114.

⁴¹⁰ Santos 1993, pp. 61-62.

2. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.), avorio, XVII sec. India portoghese, collezione privata.

Al n. 60 dell'inventario (fig.2).

L'opera è assimilabile ad un sottogruppo già documentato da Osswald e Raposo.⁴¹¹ In queste opere la base è realizzata nella forma di una rocca attorno a cui bruca il gregge pastorale. Nel caso in esame troviamo due registri circolari sui quali è stato intagliato il gregge. L'opera in oggetto presenta l'emblema della pecora che allatta sulla faccia frontale del registro inferiore della rocca, e per questo motivo l'abbiamo inclusa all'interno dell'omonimo gruppo nella lista dell'inventario. La pecora che allatta è affiancata da due coppie di pecore intente a brucare da tralci di fogliame nelle facce laterali. Nel secondo registro compaiono due pecore rivolte verso un cespuglio posto al centro della scena, e altre pecore intagliate nelle facce laterali. La rocca si conclude nella parte superiore con due pecorelle rivolte verso il Cristo. La figura del pastorello è di fattura particolarmente raffinata nelle proporzioni e nella cura rivolta al dettaglio. Il pastorello presenta inoltre tutti gli attributi canonici.

Possiamo immaginare la classe di oggetti in esame come una versione semplificata dell'iconografia canonica, realizzata per motivi contingenti dati dalle dimensioni ridotte del materiale.

Bibl. Osswald 1996, vol. II, p. XVIII.

3. *Rocca del Buon Pastore*, inv. FO-0994, A 29.5, avorio con tracce di policromia, XVII sec. India portoghese, Museu Oriente, Lisbona.

Al n. 28 dell'inventario (fig.3a).

L'opera è degna di menzione per via della completezza generale delle componenti iconografiche, specie l'albero della vita. La statuetta riflette uno schema compositivo secondo il quale nel registro inferiore incontriamo la nicchia della Maddalena penitente all'interno della grotta centrale, affiancata dai grottini con i due leoni in posizione di guardia. Le volte delle nicchie sono modellate in forma di conchiglia. Nel secondo registro incontriamo l'emblema dell'agnello addormentato affiancato da due pecore per lato. Il terzo registro presenta la fonte della vita eterna in forma di mascherone leonino da cui sgorga un getto d'acqua. Una coppia di uccelli si abbevera dalla fonte, adornata sullo sfondo da un motivo di fogliame (fig.3b).

⁴¹¹ Osswald 1996, vo. II, pp. 6-7, XVII-XIX; Raposo 1991, pp. 97-98.

Il Cristo pastore, recante stile e attributi canonici, siede al vertice della rocca simbolica. Alle sue spalle si propagano i nove rami dell'albero della vita (otto laterali ed uno assiale) di tipologia mobile e di forma merlata. I rami presentano tutte le foglie, anch'esse di tipologia mobile, nella loro collocazione originaria. Sulla sommità del ramo assiale troviamo la placchetta iconica con il Dio Padre in posa benedicente e la colomba dello Spirito Santo.

L'opera, grazie all'integrità di tutte le componenti, rende l'idea del percorso soteriologico suggerito dall'iconografia; dal registro inferiore simboleggiante il peccato e la penitenza (i leoni e la Maddalena) fino alla salvazione (la fonte della vita, l'albero, i cieli del Creatore) attraverso l'esempio morale del Cristo, pastore e agnello sacrificale. L'iconografia composta del soggetto si propone come una sorta di compendio dottrinale strutturato in una consecuzione di dimensioni morali: la realtà mondana, la dottrina cristiana e la salvezza eterna.

Bibl. Calvão, Pereira 2008; Gusella 2017, p. 113.

4. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1333-E545, A 16.2 - L 11.1 - P 9.0, avorio policromo con tracce di doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

Al n. 47 dell'inventario (fig.4a).

La statuetta poggia su una base circolare decorata da una fascia scanalata e teste d'angelo inframezzate da festoni. Nel primo registro assistiamo alla comparsa dei santi Pietro e Paolo (forse San Giacomo Maggiore il secondo) in forma iconica, rappresentati frontalmente in piedi e recanti gli attributi della chiave, del libro e del bastone (fig.4b, 4c). Queste iconografie rappresentano un *unicum* all'interno del repertorio analizzato. I due santi si interpongono tra la nicchia centrale della Maddalena e quelle laterali ospitanti i leoni guardiani. Al centro del registro mediano troviamo l'emblema della pecora che allatta, rappresentante la comunità dei fedeli, affiancata da due coppie di pecore intente a brucare. Il registro superiore offre una versione della fonte della vita in forma di colonnina alla quale si abbeverano due pavoni simboleggianti la compartecipazione dei fedeli alla salvezza eterna. La fonte è affiancata dalla Vergine San Giuseppe, rispettivamente a destra e a sinistra, entrambi in posizione di preghiera.

L'opera è riconducibile al gruppo della 'pecora che allatta', così denominato per via dell'emblema identificativo presente al centro del registro mediano. Segnaliamo infine la cura destinata all'intaglio di alcuni elementi (si veda la graziosa fontana lavorata a spirale

e munita di due vassoi decorati) e nell'uso della policromia applicata al dettaglio (gli occhi e la bocca dei personaggi).

Bibl. *Diálogos* 1991; Osswald 1996, vol. II, p. 37.

5. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1856, 0623.161, A 23 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, British Museum, Londra.

Al n. 73 dell'inventario (fig.5).

Come per l'opera precedente ci troviamo in presenza dello schema compositivo della 'pecora che allatta', come notiamo dall'emblema in posizione centrale del registro mediano. L'opera risponde al sottogruppo diverso dal precedente per la forma in cui è stata modellata la fonte della vita. In questo caso la fonte assume la forma di un mascherone leonino da cui erompe un getto d'acqua. Dallo studio comparato dei manufatti è stato possibile identificare un ulteriore sottogruppo iconografico che presenta le stesse caratteristiche dell'opera in oggetto con l'aggiunta dei genitori del Cristo nel registro superiore della rocca.

L'opera poggia su una base circolare decorata da una fascia a punta di diamante. Su di essa si sviluppa la rocca simbolica, suddivisa nei tre registri canonici: l'ordine dei santi penitenti con la Maddalena e i leoni guardiani, il registro mediano con la pecora che allatta e quello superiore con la fonte della vita eterna da cui si abbeverano due pavoni e due agnelli. La statuetta presenta un *unicum* iconografico dato che il secondo registro ospita non una ma tre pecore che allattano. Sopra la rocca troviamo il Cristo Pastore rappresentato secondo la posa e gli attributi canonici.

Bibl. *Europe in India* 1997.

6. *Rocca del Buon Pastore*, inv. A 58-1949, A 43 – L 15 cm, avorio e tracce di colorazione, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra.

Al n. 72 dell'inventario (fig.6a, 6b).

L'opera, che pure fa parte del gruppo 'della pecora che allatta', si differenzia dagli altri esempi per composizione, disposizione degli elementi iconografici e trattamento stilistico. La statuetta è tra le più grandi e complesse a noi giunte, dato che presenta tutte le componenti iconografiche mobili (base circolare, tre rami, piastrina iconica e pastorello). La base circolare mostra l'alternarsi del gregge e ciuffi d'erba, con la pecora dormiente che occupa la posizione centrale. Già la disposizione dei registri appare

eclettica, con un decoro bordato da scene di caccia ad occupare il primo registro. Qui una tigre, molto simile agli esemplari del Vaticano (inv.58), di Braga (inv.54) e di Napoli (inv.91; cat.11), insegue lepri e cerbiatti in corsa. Sempre in questa sezione fanno la loro apparizione una coppia di scimmie accovacciate e ciuffi di vegetazione fiorita. Immediatamente sopra troviamo il registro ospitante la nicchia della Maddalena in posizione centrale, affiancata da due grottini contenenti i cani da pastore, e da altri due ospitanti i leoni guardiani agli estremi laterali. Giungiamo quindi al terzo registro che propone l'emblema della pecora che allatta direttamente sotto la fonte della vita in forma di colonnina. La Vergine e San Giuseppe, rappresentati con grande perizia e in scala maggiore, affiancano la scena (fig.6c).

La raffinatezza dell'intaglio contraddistingue tutte le componenti dell'opera, dai dettagli della rocca ai rami dell'albero, dal pastorello fino alla placchetta del Padre benedicente. L'albero è tra i più preziosi a noi giunti. I due rami laterali e quello assiale sono stati resi secondo una formula sinuosa che richiama motivi floreali miniati. Fra i rami compaiono due uccelli e la colomba dello Spirito Santo sulla sommità di quello centrale, intagliata all'interno delle foglie disposte a raggiera, alla maniera di un ombrello protettivo. Il pastorello e il Dio Padre mostrano una marcata fisionomia locale; il secondo è rappresentato senza la mitra, come in una delle opere di Braga (inv.18).

Bibl. Theuerkauff 1984, pp. 224-25; Collin 1984, pp. 170-75; Osswald 1996, vol. II, p. 37; Snodin, Llewellyn 2009; Trusted 2013, p. 329.

7. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 64, A 56.9 - L 33 - P 8.9 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Adabe de Baçal, Bragança.

Al n. 56 dell'inventario (fig.7a).

L'opera si distingue per dimensioni, completezza e disposizione delle componenti iconografiche. La rocca simbolica è stata suddivisa in due sezioni. Contrariamente alla consuetudine che vuole la base circolare come un elemento decorativo e utile per migliorare la stabilità della statuetta, nell'opera in oggetto la base circolare integra il registro dei penitenti. Al centro troviamo la nicchia con la Maddalena distesa, a sua volta affiancata da due pecore e dai leoni in posizione semi-sdraiata. Il registro inferiore della rocca ospita un'ampia grotta dentro cui è stato ricavato il presepe secondo la formula canonica (fig.7b). Il bambinello è disteso su un pagliericcio al centro della scena, ai lati osserviamo la Vergine, San Giuseppe e due angeli inginocchiati. Sullo sfondo troviamo il bue e l'asino, mentre ai lati della scena si distinguono due pastorelli vestiti della stessa tunica del Cristo Pastore. Quello sulla destra regge un'offerta con entrambe le mani, forse

un vassoio di frutta, l'altro, al lato opposto, porta un agnello sulle spalle. La volta della grotta presenta l'intaglio decorativo di cirri e tre teste d'angelo sulla sommità. Nel registro successivo troviamo l'emblema della pecora che allatta affiancata dal gregge intento a brucare. Il registro superiore presenta infine la fonte della vita in forma di mascherone leonino da cui si abbevera una coppia di pavoni.

La rocca è sormontata dal cuore mistico su cui siede il Cristo Pastore, rappresentato nella posa e con gli attributi canonici. La statuetta è circondata dall'albero della vita, composto a sua volta da cinque rami di tipologia mobile e privi di fogliame (due infissi ai lati della rocca e uno verticale assiale dal quale si diramano altri due rametti). Il ramo assiale reca alla sommità la placchetta iconica del Padre benedice. L'intaglio della statuetta è molto raffinato, le componenti iconografiche si conservano quasi integralmente ad esclusione di alcune parti dell'albero della vita.

Bibl. Osswald 1996, vol. II, p. 57.

8. *Rocca del Buon Pastore*, A 98.5 – L 56 – P 29 (tot.), avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Diocesano, Agrigento.

Al numero 85 dell'inventario (fig.8a).

L'opera si presenta come uno degli esemplari meglio conservati giunto fino ai giorni nostri. In essa sono presenti: la base circolare, la rocca simbolica, il supporto in forma di cuore, il pastorello, l'albero di tipologia mobile completo di tutte le foglie (undici rami in totale, quattro infissi ai lati della rocca e sei inseriti nel corpo centrale del ramo assiale) e la placchetta iconica del Padre benedice.

La rocca presenta un'alta base circolare decorata dal motivo di teste d'angelo inframezzate da festoni. Il primo registro della rocca presenta la natività, così come l'abbiamo descritta nell'opera precedente. Al centro del registro mediano fa è raffigurato un angelo recante un festone tra le braccia; l'angelo è all'interno di una nicchia delimitata da due getti d'acqua provenienti dal registro superiore, ed è affiancato dalle pecore del gregge. L'ultimo registro ospita la consueta fonte della vita eterna, in forma di colonnina e affiancata dalla Vergine e da San Giuseppe (fig.8b).

La statuetta presenta interessanti affinità con l'opera precedente in termini di composizione, contenuti iconografici (il presepe nel registro inferiore) e stile dell'intaglio. Notiamo tuttavia alcuni peculiari tratti stilistici nell'impianto decorativo che suggeriscono un'affinità con l'opere successiva in catalogo, per esempio, la conformazione lineare della rocca, l'uso ricorrente dello stilema del mascherone leonino

per articolare alcuni snodi narrativi (il passaggio tra i registri tramite i getti d'acqua) e la decorazione uniforme su tutte le superfici con motivi vegetali (vedi cat.9).

Bibl. Ingaglio 2008.

9. *Rocca del Buon Pastore*, inv. MCM5914, avorio bruno, XVII sec. India portoghese, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.

Al numero 84 dell'inventario (fig.9).

Anche in questo caso l'opera presenta tutte le componenti iconografiche in posizione originaria, meno che l'albero della vita, incompleto per via dell'assenza di alcuni rami e del fogliame. L'opera si presenta come uno degli esempi più rappresentativi della classe 'dei santi penitenti', così denominata per via della preminenza data all'interpretazione sacramentale del soggetto.

La rocca poggia su un'alta base circolare decorata dal tipico motivo delle teste d'angelo. Il primo registro, più ampio rispetto agli altri esemplari, ospita nell'alta nicchia centrale la Maddalena in versione seduta, completa degli attributi iconografici riferiti al tema della penitenza (il libro, il teschio, il vaso con gli unguenti e il crocifisso). Ai lati si aprono le nicchie con i leoni guardiani.

Il secondo registro offre, in posizione centrale, la figura del Pietro penitente, identificato dagli attributi del libro e della colonnina sormontata dal gallo. La scena è incorniciata da tre mascheroni leonini posti sopra il personaggio, e altri due, di dimensioni più ampie, da cui sgorgano getti che vanno a riempire polle d'acqua da cui bevono coppie di pavoni. Il terzo registro presenta la fonte della vita eterna (in forma di colonnina anch'essa decorata dalle teste di leone) affiancata dalla Vergine e San Giuseppe. Coppie di pavoni e agnelli si abbeverano alla fonte.

Lo stile presenta un caratteristico iper-decorativismo con numerosi richiami al tema delle acque (getti, mascheroni leonini, conche) e della vegetazione, diffusa in modo uniforme su tutte le superfici. La stessa cura nell'intaglio è stata dedicata per realizzare il Cristo Pastore e le altre componenti iconografiche.

Bibl. Távora 1983, p. XIII.

10. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2011-01954, A 41 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museum of Asian Civilizations, Singapore.

Al numero 86 dell'inventario (fig. 10).

L'opera si distingue per la completezza delle componenti iconografiche. Una base circolare decorata dal motivo del gregge alternato ai ciuffi d'erba sorregge la rocca simbolica. La base reca la pecorella che allatta nella sezione frontale e ricorda lo stesso motivo presente in una delle opere della Fundação Oriente (inv.83) e di Bologna (inv.64). Il primo registro della rocca presenta la Maddalena distesa nella nicchia centrale, affiancata dai grottini dei leoni guardiani. Il registro mediano ospita San Pietro nella versione penitente circondato dal gregge, arrampicato su due piani successivi. Troviamo infine la fonte della vita affiancata dai genitori di Gesù.

La rocca è circondata da cinque rami dell'albero della vita, di stessa dimensione e forma. Il movimento dei rami ricorda dei motivi vegetali miniati anche per via della presenza di fiori di ibisco nel terminale di ogni ramificazione. Il ramo assiale, leggermente più ampio, reca sulla sommità la placchetta iconica priva di sfondo e bordata sul margine inferiore da un motivo di nuvole. Il Cristo Pastore è rappresentato secondo la formula canonica e presenta dei forti caratteri fisionomici locali (occhi allungati, naso sottile).

La statuetta presenta due iscrizioni; una sulla superficie inferiore della base "FR [...] VICENTE MAR [...]" forse riferita al nome del proprietario originario, possibilmente un ecclesiastico, e un'altra sotto il pastorello, nel punto di giunzione con la rocca, la seconda, sotto la rocca, "MONT." forse la denominazione del soggetto artistico.

Bibl. Chong 2015, p. 122.

11. *Rocca del Buon Pastore*, IGMN 11344, A 29 – L 11 – P 6.4 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.

Al n. 91 dell'inventario (fig. 11).

Lo schema compositivo dei registri presenta un'esatta corrispondenza col modello iconografico dell'officina 'del Battista', così denominato per via della presenza ricorrente di San Giovanni, comunemente nel terzo registro, connesso al tema del battesimo. La statuetta di Capodimonte presenta invece la Vergine e San Giuseppe ai lati della fonte della vita nel registro superiore (non convenzionale in questa classe di manufatti). L'opera presenta inoltre una fascia inferiore decorata da scene caccia con un leone in corsa in posizione centrale e cerbiatti in fuga. Il primo registro ospita le nicchie dei santi penitenti: Maddalena al centro, San Pietro sulla sinistra e San Girolamo sulla destra. Il registro mediano presenta il cane pastore, stilema identificativo di questa classe di opere, al centro, il gregge e coppie di uccelli intenti ad abbeverarsi tutt'attorno. Le scene che percorrono la rocca, popolate di animali ed elementi vegetali, sono rese con particolare vitalità. Specie per ciò che riguarda gli agnellini del gregge, i fiori e le piante, possiamo

riconoscere affinità stilistiche con le opere ai n. 13 e 14 in catalogo, e ai n. 93, 97, 99 dell'inventario. La struttura della rocca risulta più slanciata e rigida rispetto alla conformazione quasi naturalistica degli altri esemplari.

Il pastore presenta un'espressione grave e meditata, la posa è la stessa degli esemplari di Lisbona e Braga (cat.12 e 14), unici nel loro genere e accomunati dall'appartenenza allo stesso gruppo iconografico se non addirittura della stessa officina.

Bibl. D'Ottone, Moretti 2001, pp. 113-14.

12. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2403 Esc, A 26.4 - L 11 - P 6.2 cm, avorio policromo e doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.

Al n. 89 dell'inventario (fig.12).

Anche in questo caso l'opera in oggetto appartiene al gruppo dell'officina 'del Battista' in termini di schema iconografico, sebbene con alcune differenze. Nel primo registro osserviamo la nicchia centrale in forma di conchiglia con l'apostolo Pietro in versione penitente erroneamente identificato nella scheda museale col profeta Elia. Nella nicchia laterale destra troviamo un leone intento a sbranare una preda, nella sinistra un agnello in posa araldica. Le grotte sono simili a cupolette, caratteristica già presente in un'altra statuetta di provenienza privata.⁴¹² Il registro mediano presenta il cane pastore in posizione centrale sotto un triplice mascherone leonino; dalle bocche laterali partono getti d'acqua che riempiono due vaschette da cui quattro pecore si abbeverano. Il registro superiore presenta la sola fonte della vita eterna, sormontata dall'angelo, caratteristica peculiare in questa classe di manufatti.

Tutta la composizione è attraversata da elementi vegetali terminanti in frutti, forse indigeni, che ricordano la forma di pigne. Ritroviamo gli stessi elementi vegetali nell'opera appartenente alla provincia francescana portoghese (inv.99) e nella già menzionata statuetta documentata da Raposo. Il pastorello risalta in termini di trattamento stilistico e per la posizione seduta a gambe non incrociate, un dato eccezionale che ricorre solo in poche opere (cat.11 e 14). Evidenziamo infine il diffuso impiego del colore realizzato per esaltare alcuni dettagli della rocca, dei personaggi e del pastore.

Bibl. *Os Descobrimentos Portugueses* 1983; Osswald 1996, vol. II, p. 9; Sousa 2015, p. 80.

⁴¹² Raposo 1991, p. 99.

13. *Rocca del Buon Pastore*, inv. A 28-1984, A 25.5 - L 14 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra.

Ai n. 92 dell'inventario (fig. 13a).

La statuetta conserva solo la rocca simbolica leggermente danneggiata nelle sezioni superiori. La fascia inferiore della rocca presenta il tipico motivo delle teste d'angelo alternate dai festoni all'interno della sezione frontale modellata secondo un'inconsueta forma trapezoidale. Ai lati del decoro troviamo una scimmia, un maiale e un cervo.

Nel primo registro, la nicchia centrale, anch'essa intagliata con rigore geometrico, contiene la Maddalena penitente, particolarmente dettagliata nella descrizione degli attributi iconografici. Le nicchie laterali ospitano San Pietro e San Girolamo con il leone gerolimiano intento ad attaccare un cervo. Entrambe le nicchie agiografiche sono incorniciate da serpenti. La struttura delle grotte è decorata da scorpioni, lucertole, pesci e due uccelli che pescano ai lati della nicchia centrale (fig.13b). Questi animali, coerentemente con la comparsa nel registro dei penitenti, potrebbero rappresentare allegorie del peccato.

Nel secondo registro il cane pastore è affiancato da due pecore che allattano sotto il triplice mascherone leonino munito di corna. Da qui sgorgano getti d'acqua laterali che vanno a riempire due vasche anch'esse contrassegnate dal motivo del mascherone. Al lato destro della fontana, nel registro successivo, fa la sua apparizione San Domenico (la parte superiore del corpo è danneggiata, fig.13c) recante il crocefisso e il cane araldico munito di fiaccola. Alla sinistra troviamo il Battista in versione adulta con la mano destra protesa in alto per indicare il pastore. La mano sinistra impugna un oggetto oggi mancante, forse la verga pastorale o il libro. Ai lati del terzo registro incontriamo due trespoli di vegetazione fiorita su cui siedono due scimmie.

La vitalità e varietà del repertorio decorativo mostra chiare affinità con il gruppo di esemplari 'del Battista' appartenenti alla stessa officina (vedi cat.14), tuttavia l'opera londinese si differenzia per la strutturazione geometrica degli ordini narrativi. La significativa presenza di San Domenico Guzman in posizione onorifica del registro superiore potrebbe segnalare il coinvolgimento dei domenicani nell'elaborazione di questo particolare gruppo iconografico.⁴¹³ L'attribuzione all'ambito dei domenicani spiegherebbe anche l'uso del cane pastore nel registro mediano, simbolo araldico dell'ordine.

⁴¹³ Ritroviamo il santo anche in: Osswald 1996, vol. II, p. 12 cat.21; Raposo 1991, p. 99 cat.246.

Bibl. Távora 1983, p. 84; Osswald 1996, vol. II, p. 12; Trusted 2013, pp. 370-71.

14. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 264 MDS, A 31 - L 14.5 - P 8 cm, avorio e tracce di pigmento sul pastore (incarnato, capelli e doratura della veste) e doratura, XVII sec. India portoghese, Museu dos Biscainhos, Braga.

Al n. 90 dell'inventario (fig.14a).

L'opera di Braga presenta affinità stilistiche con le opere ai n. 91, 92, 93, 94, 97, 98, e 99 dell'inventario, per cui è possibile ipotizzare una paternità comune. Il complesso si distingue per la ricchezza decorativa e la conformazione naturalistica della rocca adornata da un gregge popoloso, da numerosi elementi floreali, da varie conformazioni rocciose ospitanti rivoli, conche e getti d'acqua.

La suddivisione dei registri e i contenuti iconografici riflettono lo schema dell'officina 'del Battista'. Nel primo registro troviamo la Maddalena all'interno dell'ampia nicchia centrale rappresentata secondo gli attributi canonici (crocifisso, libro, frusta e teschio, fig.14b). All'interno della nicchia si riscontra la significativa presenza di lucertole come per l'opera precedentemente descritta. All'angolo estremo dei grottini laterali osserviamo due leoni in combinazione con San Pietro e San Girolamo penitente (fig.14c, 14d). Il secondo registro mostra il cane pastore sotto un mascherone leonino, affiancato da due vasche d'acqua a cui si abbeverano due coppie di pavoni e un gregge popoloso. Nel registro superiore, al lato sinistro della fonte, troviamo il giovane San Giovanni Battista in posa benedicente. Lo sfondo presenta motivi vegetali con fiori di ibisco. Nel quarto registro, sotto il pastore, sono intagliati due ordini di pecore, sei delle quali schierate frontalmente e sei mentre brucano la vegetazione. Il pastore presenta la stessa fattura delle statuette al n.11 e 12 del catalogo (fig.14e).

Bibl. Osswald 1996, vol. II, p. 14.

15. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.), A 50 cm, avorio policromo (superstite solo sul pastorello), XVII sec. India portoghese, Diocesi di Evora.

Al n. 100 dell'inventario (fig.15).

L'opera presenta l'eccezionale susseguirsi di quattro nicchie attorno alla sezione inferiore del primo registro. Come per la successiva, troviamo l'episodio della leggendaria visita di Sant'Antonio Abate a San Paolo di Tebe detto l'eremita. Secondo la leggenda, il primo aveva visitato l'anziano eremita nel suo ritiro nel deserto della Tebaide. L'eremita Paolo era sopravvissuto grazie ad un corvo inviato dal Signore che ogni giorno portava un mezzo pane per sfamare il santo. La scena è ben rappresentata nelle nostre opere, con i

due santi vestiti dell'abito monacale (si noti la naturalezza con cui il rosario assicurato alla cintola ricade sulla pietra su cui siedono i santi), intenti a condividere il tozzo di pane, ed il corvo intagliato sulla volta della spelonca sopra i due personaggi. La scena vuole rappresentare la continuità della tradizione monacale dal suo precursore Paolo ad Antonio, colui che sistematizzò il monachesimo cristiano. In riferimento al nostro soggetto, la scena è connessa al tema della penitenza e della remunerazione divina, accentuata dal fatto che l'opera in oggetto mostra la scena in combinazione con la consueta triade dei santi penitenti nelle altre nicchie del primo registro. Colonnine sormontate da una testa d'angelo si alternano ai grottini.

Il secondo registro mostra la *Natività* nella versione canonica, ma resa con particolare cura da parte dell'intagliatore. Lo si nota nelle vesti e nei dettagliati attributi dei personaggi. La scena è incorniciata da un ricco festone di vite. Nel terzo registro troviamo i santi evangelisti Matteo e Marco accompagnati dai simboli evangelici, ai lati della sezione frontale su cui appare il battesimo di Cristo. La scena è resa secondo una formula cara alla pittura italiana del secolo XV, e che ritroviamo anche nell'opera di Vila Viçosa (cat.19). B. Távora ha documentato un altro esemplare ligneo recante questa stessa formula iconografica sul fronte della base.⁴¹⁴ Il Battista, eretto in piedi sulla destra, asperge il capo di Gesù semi-immerso nelle acque del Giordano mentre una colomba vola sulla scena. Si realizza così un tipo di battesimo che combina il metodo per aspersione con quello per immersione. Nel quarto registro, ai lati della fonte, troviamo San Francesco di Assisi (alla destra) e Sant'Antonio da Padova (alla sinistra), a loro volta affiancati da San Luca e Giovanni evangelista. Secondo i curatori del catalogo che ha documentato l'opera, invece di Sant'Antonio saremmo in presenza di San Domenico Guzman.⁴¹⁵ L'iconografia del volto e degli attributi dei due santi è molto simile, ma sentiamo di propendere per un'accezione francescana vista anche la corrispondenza con l'opera successiva, che mostra Sant'Antonio recante il libro su cui siede Gesù bambino. La rocca è infine sormontata dal pellicano eucaristico. Il pastorello, che in questo caso non porta l'agnello sulla spalla, presenta un decoro della tunica a scacchi accentuato dalla policromia superstita.

Bibl. Marcos 1984, vol. I, p. 250; Guedes 1994, p. 238; Osswald 1996, vol. II, p. 15.

⁴¹⁴ Távora 1983, p. 83.

⁴¹⁵ Guedes 1994, p. 238.

16. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1926,1007.1, A 31.4 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, British Museum, Londra.

Al n. 101 dell'inventario (fig.16, 27).

L'opera mostra una certa affinità stilistica e iconografica con la precedente, la quale tuttavia appare più matura e dettagliata. La base circolare presenta un motivo inconsueto, formato da un vaso centrale da cui fuoriescono elementi vegetali di cui le pecore del gregge si cibano. Questo elemento decorativo rappresenta un *unicum* all'interno del repertorio. Saviello ha fatto notare una certa somiglianza tra la composizione del vaso in oggetto e la forma canonica del *pūrṇaḡhaṭa*, contenitore rituale hindu usato per l'aspersione dell'acqua, simbolo d'auspicio che trova posto negli impianti decorativi dell'architettura sacra hindu, jaina e anche buddhista.⁴¹⁶

Il primo registro è suddiviso secondo la consueta tripartizione entro cui si impone, al centro, la scena della visita di Sant'Antonio Abate a San Paolo di Tebe. San Girolamo e San Pietro occupano le grotte laterali. Il secondo registro propone ancora una volta il presepe. Colpisce la precisione dell'intaglio con cui gli artisti hanno raffigurato i vari personaggi. I pastorelli adoranti che affiancano la santa parentela e il bambinello sono raffigurati secondo la moda del XVII secolo, vestiti della stessa tunica del Cristo Pastore e di lunghi stivali. Come per l'opera precedente, troviamo il giovane pastore recante l'agnello sulle spalle, reminiscenza del tema cristologico che dà il nome all'opera. Il pastore sulla destra reca in omaggio un cesto. La grotta del Natale è decorata da un ricco motivo di cirri e teste d'angelo.

Nel terzo registro troviamo la Maddalena stesa in versione canonica, affiancata da due polle d'acqua da cui si abbeverano uccelli ed agnelli. Le vaschette sono riempite dai getti d'acqua che provengono dal registro superiore per mezzo delle solite bocche di forma leonina. Come sappiamo la collocazione della Maddalena in questo registro è quanto mai inconsueta, e rappresenta un *unicum* iconografico. Ai lati della scena troviamo una coppia di Santi in posa iconica e recanti la palma, simbolo dei martiri. L'identificazione dei personaggi risulta dubbia dato che lo schema più frequente prevede la raffigurazione dei quattro evangelisti nelle sezioni superiori della rocca.

Nell'ultimo registro San Francesco di Assisi e Sant'Antonio da Padova affiancano la fonte, a loro volta accompagnati da due evangelisti. Anche in questo caso la rocca è sormontata dal pellicano eucaristico.

La presenza dei santi patroni francescani in posizione onorifica del registro superiore, e quella del presepe rappresentato secondo una formula di ambito francescano, potrebbe

⁴¹⁶Baumer 2003, pp. 443-47.

confermare il coinvolgimento dell'ordine nella committenza dell'opera londinese, così come per quella di Evora.

Bibl. *Europe in India* 1997; Saviello 2013, pp. 59-61.

17. *Rocca del Buon Pastore*, A 46 cm, avorio policromo, XVIII sec. India portoghese, Diocesi di Lisbona.

Al n. 102 dell'inventario (fig.17).

L'opera si distingue per la completezza delle componenti iconografiche e per la maestria dell'artefice che ha ben delineato i tratti fisiognomici, la decorazione delle vesti, i soggetti zoomorfi e naturali. La policromia appare invece successiva. L'opera presenta uno stile di intaglio alquanto prossimo alle più tarde evoluzioni del barocco-rococò, un dato che permette di identificare il periodo di fattura nel corso del secolo XVIII.

Sulla base circolare sottostante la rocca osserviamo il motivo di angeli intenti a srotolare una cartola (rappresentati nella loro interezza), fiori, vegetazione e il gregge. Nel primo registro troviamo la *Natività* secondo la formula canonica, con sfondo aggraziato di nuvole e due teste di angelo ad arricchire la volta della grotta. Nella nicchia laterale destra vi è San Girolamo e poco più in basso un leone, in quella sinistra troviamo San Pietro penitente. Il secondo registro si apre con una rappresentazione centrale del giovane Cristo Pastore intento a sorreggere la croce del sacrificio. La presenza di questo motivo è documentata anche in altre opere, assai rare, di ambito privato.⁴¹⁷ La scena è incorniciata da due getti d'acqua che vanno a riempire due conche da cui si abbeverano gli uccelli, e dagli evangelisti Matteo e Giovanni, rappresentati in posa iconica frontale. Nel terzo registro, in posizione centrale, troviamo la fonte della vita secondo la formula canonica. La fonte è affiancata alla sinistra dal Battista e alla destra da un angelo in versione benedicente. Alla destra e alla sinistra della scena, San Marco e San Luca completano la tetradè degli evangelisti. L'ultimo dei registri propone il pellicano eucaristico e due agnelli schierati frontalmente sotto il Cristo Pastore, raffigurato eccezionalmente ad occhi aperti.

L'albero della vita si compone di due rami laterali di tipo miniato completi di frutti, fiori e uccelli. Il ramo assiale, realizzato con la stessa tecnica, integra la medaglia iconica raffigurante il Padre benedicente secondo il modello canonico. Si distinguono due teste di angelo nel bordo inferiore della piastrina decorata da un motivo di cirri e due angeli

⁴¹⁷ Távora 1983, pp. 90-91.

che volano recando cesti d'uva. La scena è sormontata da una foglia modellata in forma di ombrello all'interno della quale è stata intagliata la colomba dello Spirito Santo.

Bibl. Pinto 2014 p. 264.

18. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.) avorio ed elementi metallici, XVII-XVIII sec. India portoghese, collezione privata.

Al n. 103 dell'inventario (fig.18).

La statuetta si differenzia all'interno del repertorio canonico per l'eclettico schema compositivo, la ricchezza dell'apparato narrativo, l'eterogeneità delle componenti mobili e per la trattazione iconografica di alcuni personaggi. L'opera poggia su di un basamento eburneo di forma trapezoidale sulla cui sezione frontale è stata applicata una placchetta metallica recante l'iscrizione: "*FLOREBIT SOLITUDO*", "il deserto fiorirà" (Isa 35:1). La rocca presenta una tripartizione dei registri narrativi che nella sezione superiore si incrociano seguendo uno schema a X, eccezione iconografica rispetto alla consueta segmentazione dei registri in piani orizzontali. Nel registro inferiore troviamo tre grotti; in quello centrale è raffigurata la visita di Sant'Antonio Abate a San Paolo eremita, nella grotta destra San Girolamo penitente, e in quella sinistra la Maddalena, anch'essa in posa penitente e seduta. I personaggi sono rappresentati con perizia, cura per gli attributi iconografici e le soluzioni decorative (si vedano i tralci di vegetazione fiorita che incorniciano le grotte).

Il secondo registro è occupato dalle due cavità laterali che vanno a congiungersi nell'emblema della pecora che allatta intagliata al centro dello schema a X. L'incavo destro ospita San Pietro nell'iconografia del pentimento, il sinistro propone un personaggio rappresentato secondo la stessa iconografia del Girolamo penitente: barba folta, sguardo estatico, braccia incrociate sul petto, in ginocchio davanti al crocifisso. L'unica differenza col tema gerolimiano è la veste di vello che copre l'enigmatico penitente dalla vita in giù.

Il terzo registro sostituisce il motivo della fonte della vita con un giovane Battista seduto all'interno dell'ampio incavo che occupa tutto lo spazio superiore. Gli attributi iconografici confermano l'identità del personaggio evangelico: la veste di pelle di cammello (recante la testa di leoncini alle estremità inferiori), il vessillo sormontato dalla croce, impugnato nella destra, e le scritte su cui poggia l'agnello nella mano sinistra. Il personaggio è rappresentato con straordinaria forza evocativa data dalla fiera dello sguardo e dai riferimenti messianici. Altre rare opere di ambito privato presentano lo

stesso personaggio, nella medesima posa, mentre abbevera con la mano sinistra un agnellino.⁴¹⁸

Il registro superiore si chiude con due teste d'angelo in posizione angolare, una caratteristica quasi architettonica che dona una certa monumentalità al complesso eburneo. Subito sopra di esso sono state inserite delle larghe foglie che circondano il globo su cui è stato infisso il pastore. Questo personaggio è rappresentato secondo una formula senza precedenti nel repertorio in esame. Il pastore bambino, dalle marcate fattezze orientali, si presenta in piedi, vestito di una lunga tunica (di tessuto, non di vello) assicurata in vita da un cinto. L'iconografia è prossima agli esemplari del *Salvatore del mondo*. Il Cristo regge con la mano destra un pastorale sormontato dalla croce e adornato da un vessillo biforcuto, con la destra una foglia di palma. L'esemplare è l'unico a vestire una corona metallica, stesso materiale utilizzato per gli altri attributi iconografici.

L'albero della vita presenta una vasta gamma di soluzioni tecniche e iconografiche. Troviamo due rami di tipologia miniata ai lati del registro inferiore, completi di fiori e passeri sulla sommità. Altri due rami si sviluppano ai lati del secondo registro della rocca. Sul corpo centrale, di tipologia traforata, sono state inserite foglioline mobili dai bordi merlati e con la parte terminale dal verso invertito. Il ramo assiale propone la placchetta iconica col Padre benedicente integrata al corpo traforato del ramo. La medaglietta è canonica in termini iconografici ma presenta una placca metallica su cui troviamo la seconda iscrizione dell'opera: "*FILIVS DILECTV*", riferimento interposto tra il Dio Padre e il Cristo Pastore. Alla sommità del ramo assiale, una raggiera di rami traforati e di rametti mobili incornicia il Creatore. Alle estremità dei rami più piccoli si trovano degli uccelli rappresentati secondo la formula dei pavoni che solitamente appaiono ai lati della fonte della vita eterna.

Bibl. Osswald 1996, vol. II, p. XXXII.

19. *Rocca del Buon Pastore*, A 72.5 cm, avorio rosso, XVII sec. India portoghese, Fundação Casa de Bragança, Paço Ducal, Vila Viçosa.

Al n. 104 dell'inventario (fig.19).

L'opera è infissa su una base circolare decorata da pastori e vignaioli ripetuti lungo tutta la superficie. Il riferimento più accurato sembra essere la parabola della vigna dal vangelo di Matteo (20, 1-16) in cui Dio, paragonato al padrone della vigna, impiega durante l'arco della giornata diversi gruppi di lavoratori che all'ora della paga riceveranno la stessa

⁴¹⁸ Távora 1983, pp. 89, 91, 93.

somma nonostante la differenza di tempo impiegato sul campo. La parabola vuole mostrare in prima istanza la preminenza dell'atto divino sull'azione umana nell'escatologia della salvezza, è infatti Dio a invitare i fedeli nella sua vigna. Ma il racconto mostra anche l'equanimità del Signore che non fa differenza tra i fedeli della prima ora e quelli "dell'undicesima", allegoria che nel contesto delle missioni doveva avere una significativa pertinenza nel rappresentare le istanze dei neo-convertiti.

Il senso di lettura delle scene procede da destra a sinistra, dal basso in alto, seguendo cronologicamente il racconto evangelico dall'annuncio all'ascensione al cielo. La rocca si apre con l'episodio dell'*Annunciazione*, ricavato in uno dei grottini laterali del registro inferiore. La scena si basa sull'episodio così come narrato nel vangelo di Luca (1:26-37), in cui Maria, intenta nella lettura delle scritture, viene interrotta dalla visita dell'angelo. La grotta centrale ospitante il presepe nella rappresentazione canonica. Il racconto evangelico dell'infanzia di Cristo prosegue nel registro superiore. Nella sezione centrale troviamo rappresentata l'*Adorazione dei Magi* (Matteo 2:1-12). Qui la Madonna è intagliata seduta sul lato sinistro, recante il bambinello sulle ginocchia. Due dei magi sono inginocchiati a capo scoperto, le corone poste al suolo in adorazione del bambino, il terzo (il giovane moro Baldassarre) è raffigurato in piedi sul lato destro, anch'esso in posa adorante.

A seguire, nella faccia laterale troviamo la *Fuga in Egitto* rappresentata secondo il modello che vuole la Vergine a dorso dell'asino e San Giuseppe a piedi. Nella nostra versione Giuseppe si disseta ad un fiasco di vino per darsi forza. L'episodio è connesso al precedente secondo il racconto di Matteo (2: 13-23), in quanto i Magi si erano prima recati alla corte di Erode e lì avevano esposto le osservazioni astronomiche che annunciavano la venuta del re dei giudei. Erode aveva comandato ai magi di rivelargli il luogo della nascita di ritorno dal pellegrinaggio in modo da poter omaggiare anche lui il neonato, ma questi, ammoniti da un sogno divino, avevano fatto ritorno in Oriente per altre vie scatenando in questo modo la persecuzione degli innocenti.

Nella faccia laterale destra si conclude il periodo dell'infanzia con l'episodio della *circoncisione di Gesù* (Luca 2:21), in cui troviamo San Giuseppe che assicura il bambinello su un altare al centro della scena, affiancato dal vecchio sacerdote seduto (affinché non risulti più alto del bambino), recante gli strumenti della circoncisione, e la Vergine al lato opposto. L'episodio riguarda l'usanza ebraica della *milah*, quando i bambini entrano a far parte della comunità religiosa attraverso l'imposizione del nome. La scena si riconnette quindi all'annuncio, dato che l'angelo aveva comandato a Maria di dar nome al bambino Gesù (che in aramaico significa "salvezza"). Il rito funge quindi da momento di consacrazione del ruolo salvifico di Cristo e momento premonitore

del suo sacrificio, dato che durante questa cerimonia fu versato per la prima volta il sangue del redentore. Tra XVI e XVII secolo, francescani, gesuiti e carmelitani erano soliti celebrare questa ricorrenza anche nell'Oriente Portoghese.⁴¹⁹

Nel registro superiore incontriamo al centro, al posto della consueta fonte della vita, la scena del battesimo di Gesù così come l'abbiamo già vista negli esemplari di Evora e del British (cat.15 e 16). L'episodio segna l'ingresso di Gesù nella fase della predicazione e della vita pubblica. Le scene laterali mostrano da una parte l'episodio della *conversazione tra Pietro e Gesù* sulle rive del mare di Tiberiade, dopo la resurrezione del Cristo (Giovanni 21:15-19), quando Gesù invita l'apostolo a "pascolare le sue pecore". La scena raffigura due uomini seduti sotto un albero e circondati da un gregge. La storia è un chiaro riferimento al ruolo apostolico della Chiesa di Roma, vicaria di Cristo in terra, e acquista ancor più significato nel contesto pastorale delle missioni orientali. Più in alto è rappresentata la *Resurrezione*, con Gesù denudato a mostrare i segni della passione, la mano destra in segno benedicente e la sinistra intenta a reggere la croce.

Nella nicchia opposta troviamo *l'invito all'evangelizzazione* (Matteo 28:19; Marco 16:15; Luca 24: 47) in congiunzione con *l'ascensione* (Marco 16:19; Luca 24:50-53; Atti 1:9-11). Gesù, vestito di una tunica (attributo che ci aiuta a distinguerlo dall'iconografia della resurrezione) ascende ai cieli mentre due apostoli in posa di preghiera lo guardano dal basso. La scena si consuma seguendo la narrazione evangelica proprio dopo la conversazione con Pietro. Le sezioni frontali degli ultimi due registri presentano inoltre quattro santi di ambito gesuita, collocati in posizione onorifica vicino agli episodi della vita pubblica di Gesù.

Il Cristo Pastore è unico nel suo genere per via dello strumento musicale a corde, simile a un liuto, che è intento a suonare e dalla raffinatissima qualità dell'intaglio. Saviello ha interpretato l'apparizione dello strumento come un legame all'iconografia śivaita del Vīṇādhara Dakṣiṇāmūrti, accomunata a quella del Buon Pastore sia in termini iconografici (data la presenza comune dello strumento, dell'albero, della montagna e della fauna) che di fruizione a fini iniziatici e soteriologici.

La placchetta iconica completa la narrazione evangelica presentando la crocifissione secondo l'iconografia del *Trono della Grazia*. In queste versioni Dio Padre sorregge con entrambe le mani la croce su cui è affisso il Cristo. L'iconografia prende il nome da un passo delle Lettere agli Ebrei (4:16). La rappresentazione vuole indicare l'unità delle tre persone divine, compartecipi singolarmente del sacrificio del Cristo. L'iconografia ebbe origine in ambito franco-fiammingo, quindi tedesco, del XII secolo, finendo per essere

⁴¹⁹ Osswald 1996, vol. I, p. 96.

riprodotta su un'ampissima varietà di *media* diversi. Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo venne definitivamente consacrata dalle celebri pale di Masaccio in Santa Maria Novella a Firenze e nell'*Adorazione della Santissima Trinità* di Dürer. Nel periodo della Controriforma l'iconografia del *Trono della Grazia*, reputata pericolosamente prossima al tema della predestinazione, subì un'opera di censura e riformulazione che portò a raffigurare il Dio Padre mentre regge il corpo morto del Cristo durante la deposizione.⁴²⁰ Nel nostro caso l'iconografia canonica si presenta in combinazione con l'immagine giovannea della vite (15:1-16), dato che il crocifisso è composto da due tralci di vite intrecciati e carichi di grappoli vicino ai quali svolazzano putti recanti cesti pieni d'uva. In questo episodio evangelico, Gesù, riallacciandosi al canone veterotestamentario in cui era presente la metafora della vite per indicare il popolo "trapiantato" di Israele (Isaia 5:1-7; 27:2-6; Ezechiele 15:1-8; 17:5-10; Salmi 80:9-17), paragona Dio padre al vignaiolo, sé stesso ad una vite e la comunità cristiana ai suoi tralci. Dio è fonte della vita, Gesù la sua opera incarnata, la comunità è emanazione fruttifera del messaggio. Volendo tracciare alcuni comuni denominatori all'interno dell'opera possiamo notare: i) La completezza della narrazione evangelica entro cui cogliamo una certa accezione messianica riferita al Cristo come *exemplum* morale, quindi alla Chiesa e all'evangelizzazione, ii) accezione che lascia trasparire il diretto coinvolgimento degli ordini missionari, la Compagnia di Gesù fra tutti, sia per le evidenze iconografiche (santi patroni) sia per i riferimenti testuali (episodio della circoncisione), iii) il ruolo della committenza missionaria è confermato dal fatto che l'opera fu ottenuta dalla copia di inconfondibili modelli iconografici derivati dalla stampa e dall'incisione, iv) l'aderenza ai modelli è stata resa con straordinaria qualità da un intagliatore erudito che aveva piena confidenza col soggetto artistico.

Bibl. Mendes 1980, pp. 78-79; *Os Descobrimentos Portugueses* 1983, p. 263; Raposo 1991, p. 101; Osswald 1996, vol. II, p. 40; Levenson 2007, p. 121; Bailey, Massing, Silva 2013, p. 54.

⁴²⁰ Pearman 1984.

Inventario

Pastori singoli

1. *Buon Pastore*, inv. VR951.71.8, avorio scurito, XVII sec. India Portoghese, Câmara Municipal, Gabinete de Numismática, Porto.

Proveniente dalla coll. Pedro Vitorino.

Si notano forti connotazioni locali nella lunga capigliatura e nella fisionomia. La veste è aderente, dalla superficie perlata, da notare il decoro dei calzari e nell'orlo delle vesti. L'oggetto mostra inoltre la conformazione della zanna da cui è stata ricavata la statuetta.

2. *Buon Pastore*, inv. MAS E 105, A 18 cm (senza supporto), avorio, XVII sec. India portoghese (supporto eburneo successivo lavorato al tornio, possibile XIX sec), Museu Alberto Sampaio, Guimarães.

Acquisito dal museo nel 1970.

Da notare la mancanza della bisaccia e dell'agnello sulla spalla destra.

3. *Buon Pastore*, inv. 2400 Esc, A 26,4 cm (senza supporto ligneo), avorio policromo, XVIII sec. India portoghese, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.

Legato Barros e Sá, 1981.

Il pastorello poggia su un supporto a forma di cuore assicurato a sua volta su di una base lignea con vago motivo vegetale e un grottino nella sezione inferiore frontale ospitante un leoncino. Canonico per posizione ed attributi ma eclettico in quanto al trattamento stilistico. Notiamo una raffigurazione degli agnelli molto realistica, capigliatura fluente e posizione assai rigida meno che per le gambe. Sottolineiamo anche il decoro della veste in foggia di pelliccia e la policromia dell'incarnato molto ben conservata.

4. *Buon Pastore prefigurante la passione*, inv. 2 – 0132, A 13.5, L 5.6, P 3.7 cm, avorio giallo, XVIII sec. India portoghese, Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal (fig.37a, 37b, 37c).

Proveniente dalla coll. Frederico de Freitas.

Supporto non convenzionale in foggia di gradoni e decorato con una superficie che richiama una roccia sui cui ad ogni blocco è inciso un punto. Alla base si segnalano due fori che assicuravano il seggio alla rocca simbolica o ad un altro supporto, forse un oratorio. Sul retro si evidenzia una scanalatura forse ricavata per lo stesso motivo. Il Pastore richiama l'iconografia della *prefigurazione della passione* per via del teschio

sotto il piede destro. La tunica presenta un colletto squadrato e decorato da un orlo a cerchietti. Gli agnelli e la fisionomia indicano un'evoluzione stilistica più tarda.

5. *Buon Pastore*, inv. 75 - H - 085, A 9 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz.
Acquisito dalla Società Archeologica Santos Rocha l'11/09/1906.
6. *Buon Pastore*, MMLT-000377, A 10.6 cm, avorio policromo e doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Municipal Leonel Trindade, Torres Vedras (fig.32).
Appartenuto alla confraternita di San Pietro e Giacomo, dell'omonima parrocchia e relativo al convento della Graça di Torres Vedras.
7. *Buon Pastore*, inv. 67, A 10 cm, avorio policromo, XVII sec. India portoghese, Museo delle Arti Applicate, Milano.
Legato Ponti 1895.
La statuetta si contraddistingue per l'intaglio raffinato, l'espressione malinconica e la posizione maggiormente raccolta. La veste è aderente, la superficie perlata, mancante della bisaccia. Interessate policromia rossa ben conservata sulle vesti. Il supporto ligneo sembra successivo.
8. *Buon Pastore*, inv. 185, A 11.4 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo delle Arti Applicate, Milano.
9. *Buon Pastore*, inv. 2011.576.7, A 6.7, L 3.2, P 2.5 cm, avorio giallo, XVIII sec. India portoghese, Metropolitan Museum, New York.
Donazione di Cynthia Hazen Polsky 2011.
10. *Buon Pastore*, inv. 1991.59.3, A 7.5 cm, avorio con tracce di doratura e pigmento, XVIII sec. India portoghese, Museum of Fine Arts, Boston.
Donazione di Birte Endicott Dedham, 25/09/1991.
11. *Buon Pastore*, inv. A 43-1928, A 16.5 cm, avorio policromo e tracce di doratura, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra.
Donazione di Miss D. Baldwin, 1928.
Seggio successivo di forma semicircolare. Importante policromia dei capelli e nei dettagli del volto. Mancante di bisaccia.

12. *Buon Pastore*, inv. SIGA 003.790, A 14.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
Coll. Lima Souza.
13. *Buon Pastore*, inv. SIGA 000.396, A 20 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
Coll. Lima Souza.
Al numero n. 1 del catalogo (fig.1a, 1b, 1c).
14. *Buon Pastore*, inv. CE14015, A 12.5 cm, avorio annerito, XVII sec. India portoghese, Museo de Artes Decorativas, Madrid.
Marcata espressività locale, fine intaglio della veste a pelliccia, negli orli ripiegati e nella decorazione della borraccia. Manca la bisaccia pur presentando la tracolla. Gli agnelli e gli arti inferiori sono mancanti a causa del danneggiamento della statuetta.
15. *Buon Pastore*, MN.MA.1.049 esc, A 29, L 14, P 11 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Diocesi di Evora.
16. *Buon Pastore*, avorio, XVII sec. India portoghese, Diocesi di Lamego (fig.40).

Albero della Vita e placchetta iconica

17. *Albero della Vita e placchetta iconica*, inv. 1333-E545 (accorpato ma diversa fattura), A 23.5 cm (albero); A 6 cm (placchetta), avorio, XVII sec. India Portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
Solo il ramo assiale, spoglio e terminante in triplice ramificazione, è superstite. Placchetta di forma pentagonale, forata ai bordi per introduzione di altri elementi, forse foglie, data la presenza di due superstiti. Sfondo della placchetta molto ben decorato in forma di cirri. Il bordo inferiore presenta lo stesso decoro.
18. *Albero della Vita e placchetta iconica*, (senza inv.), A 11,4 cm, L 6 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu dos Biscainhos, Braga.
L'iconografia della piastrina è eclettica, con il Padre benedicente avente ambo le braccia al cielo e mancante di mitra.

19. *Albero della Vita e placchetta iconica*, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Nazionale, Ravenna (fig.48).
Solo il ramo assiale è superstite, non completo, e presenta la tipologia traforata con rami uncinati e placchetta integrata al corpo centrale. Iconografia canonica con bordo inferiore decorato da ripetizione di teste d'angelo e raggi.
20. *Placchetta singola*, inv. 184, A 3.7 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo delle Arti Applicate, Milano.
Legato Parravicino 1927.
21. *Placchetta singola*, inv. A.1080-1910, A 5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra (fig.51).
Legato Murray, 1910.

Gruppo dell'agnello dormiente

22. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 7589-E547, A 17.8 - L5.5 - P 4.4 cm, avorio policromo e doratura (possibilmente successiva), XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
Acquistato da Costantino Guerra Lopes il 31/04/1940.
23. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1322-E546, A 34 - L 5.5- P 4.1 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (fig.28).
Segnaliamo i due rami laterali spogli e il ramo assiale inserito all'interno dell'ingegnoso supporto eburneo di forma conica e arcuata.
24. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1326-E550, A 33.2 - L 6.8 – P 5.6 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
25. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 153 Esc, A 15.3 cm, avorio e legno (solo la base) policromi con doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.
Incorporato nel 1894-96 all'interno del fondo antico di costituzione del museo, proveniente dal convento de Semide. Nell'inventario della suddetta incorporazione appare al numero 43.

La base lignea è posteriore all'opera eburnea, probabilmente del XVIII secolo per via del decoro in volute vegetali di stampo rococò.

26. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 168 Esc, A 18.5 - L 6 - P 4.8 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.
Incorporato nel 1896-99 dall'estinto convento del Paradiso di Evora. Appare al numero 36 della prima relazione del suddetto inventario.
27. *Rocca del Buon Pastore*, inv. F0-1199, avorio policromo, XVII sec. India portoghese, Museu Oriente, Lisbona.
Segnaliamo il supporto su cui siede il pastore in vaga forma di cuore con l'iscrizione 'IHS'. L'opera presenta un pregevole impianto cromatico ben conservato.
28. *Rocca del Buon Pastore*, inv. F0-0994, avorio con tracce di policromia, XVII sec. India portoghese, Museu Oriente, Lisbona.
Al n. 3 del catalogo (fig.3a, 3b).
29. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 335-5687, A 18 – L 12 – P 5.4 cm, avorio con rare tracce di pigmento rosso nei dettagli e di doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.
Legato Gaspar Natal dos Santos Ribeiro, 1981.
30. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2- 0134, A 21.5 – L 5.7 – P .5.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal (fig.29).
Proveniente dal fondo di costituzione del museo, coll. Frederico de Freitas.
Anche in questo esemplare si nota la presenza del peculiare supporto eburneo per l'inserimento del ramo assiale.
31. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2 – 0135, A 18.9 – L 6.3 – P 4.1 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal.
Coll. Federico das Freitas.
32. *Rocca del Buon Pastore*, inv. MMJF.6546, A 22.5 - L 7 - P 5 cm, avorio con rare tracce di doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Dr. José Formosinho, Lagos (fig.52).

Appartenuta ad António Pacheco Cruz, collezionista locale, come riferito nell'inventario di costituzione del museo redatto dall'ingegner Formosinho sulla base delle informazioni raccolte dal padre, fondatore del museo.

Lo schema compositivo ricalca in tutto quello del gruppo di appartenenza, meno che per l'emblema identificativo del registro mezzano. Al posto dell'agnello dormiente troviamo un leoncino accovacciato.

33. *Rocca del Buon Pastore*, inv. MV_70204_0_0, A 13 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

Passato ai Musei Vaticani dalla Biblioteca Apostolica Vaticana a norma del *Rescriptum* di Giovanni Paolo II il 1/8/1999.

34. *Rocca del Buon Pastore*, avorio con tracce doratura sulla fascia decorativa inferiore della base, XVII sec. India portoghese, Galleria Sabauda, Musei Reali, Torino.

Segnaliamo la presenza di due frecce che trafiggono il cuore su cui è inserito il pastorello. Quest'ultimo presenta anche la verga pastorale.

35. *Rocca del Buon Pastore*, inv. M.86.187, A 19.36 - L 6.35 - P 4.76 cm, avorio rosso, XVII sec. India portoghese, County Museum, Los Angeles.

Proveniente dalla coll. Christian Humann, incorporata all'interno dell'Asian Art Fund.

36. *Rocca del Buon Pastore*, inv. A 38-1921, A 24.6 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra.

La statuetta presenta tutte le componenti iconografiche nel *locus* di origine sebbene incomplete (l'albero è spoglio). Si distinguono nella placchetta iconica col Padre benedicente, la forma trapezoidale e il dettaglio del globo striato sorretto dal personaggio nella mano sinistra.

37. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1878-1101.47, A 10 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, British Museum, Londra.

Donata da Augustus W. H. Meyrick nel 1878.

38. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.754, A 19.5 cm, avorio, XVII – inizi XVIII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Coll. Lima Souza.

39. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.755, A 20.3, XVII – inizi XVIII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Coll. Lima Souza.

Stilisticamente il pastore è poco aggraziato, mostra una definizione delle gambe alquanto muscolosa, il trattamento dei dettagli fisionomici (capelli e volto) e della veste non corrisponde allo stile canonico. La rocca presenta un leoncino accovacciato nel *locus* centrale del secondo registro, come nell'opera di Lagos (cat. 32). Inoltre, il pastorello è assicurato alla base attraverso il tipico supporto che dovrebbe reggere il ramo assiale dell'albero. Da tutti questi elementi avanziamo dei dubbi sulla qualità e originalità dell'opera.

40. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.780, A 18 cm, avorio imbrunito con tracce di pigmentazione verde, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Coll. Lima Souza.

Si nota la lavorazione delle nicchie del registro inferiore, più ampie del solito, all'interno delle laterali compaiono due pecore al posto dei leoni canonici. Il pastore è lavorato secondo lo stile che vuole la veste raccolta e la superficie perlata.

41. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.787, A 17.5 cm, avorio rosso-giallastro policromo, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Coll. Lima Souza.

42. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.784, A 22.5 cm, avorio rosso-giallastro, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Coll. Lima Souza.

43. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.807, A 22.6 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Coll. Lima Souza.

44. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.785, A 21 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Coll. Lima Souza.

L'opera mostra il ramo assiale dell'albero della vita usato come supporto per l'inserimento del pastore.

45. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2017.4.1, A 22.5 - L 6.3 - P. 5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Musée de la Compagnie des Indes, Lorient (fig.39).
Acquisito dal museo il 17/05/2017.

Gruppo della pecora che allatta

46. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 12664-E544, A 24 – L 7.5 – P 6.2 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (fig.55).
Proveniente dal Monastero di Santa Clara a Coimbra.
La statuetta presenta la base circolare con un decoro formato da un mascherone leonino da cui si diramano due sottili tralci di vegetazione. L'opera si distingue per la ricchezza e la dettagliata fattura dell'intaglio.
47. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1333-E545, A 16.2 - L 11.1 - P 9.0, avorio policromo con tracce di doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
Al n. 4 del catalogo (fig.4a, 4b, 4c).
48. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1325-E452, A 25 - L 23 – P 4.1 cm, avorio policromo, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (fig.34).
L'opera si distingue per la presenza del cuore trafitto da due frecce su cui è inserito il pastorello. L'elemento conserva l'originale colorazione rosso intenso.
49. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 619 Esc, A 19 – L 5.5 - P 4.1 cm, avorio e legno, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.
Legato Augusto Rosa 1933.
50. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 425, A 9 – L 6 - P 4.2 cm, avorio rosso, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.
Legato Cristiano Augusto da Silva (Ponte do Lima) nel 1935, da qui passati al museo MNSdR nel 1940.
51. *Rocca del Buon Pastore*, inv. VR951.71.1, avorio, XVII sec. India portoghese, Câmara Municipal, Gabinete de Numismática, Porto.

- Coll. Vitorino Ribero.
52. *Rocca del Buon Pastore*, inv. VR951.71.2, avorio, XVII sec. India portoghese, Câmara Municipal, Gabinete de Numismática, Porto.
Coll. Vitorino Ribero.
53. *Rocca del Buon Pastore*, inv. VR951.71.2, avorio e doratura diffusa con tracce di pigmento color incarnato sul piede destro del pastore, XVII sec. India portoghese, Câmara Municipal, Gabinete de Numismática, Porto.
Coll. Vitorino Ribero.
54. *Rocca del Buon Pastore*, inv. M3396, A 23 – L 8.7 – P 6.7 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu dos Biscainhos, Braga (fig.31, 44a, 44b).
Incorporato il 09/12/74 tramite legato J.M. Costa Junior.
La base circolare presenta un motivo di caccia con una tigre in posizione centrale e quattro cervi in fuga, due per parte. Lo stesso motivo ritorna nelle nicchie laterali del registro inferiore dove troviamo due leoni intenti a sbranare pecore e gazzelle.
55. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1024, avorio con tracce di policromia, XVII sec. India portoghese, Museu Grão Vasco, Viseu.
Acquisito dal Museo nel 1952 attraverso la Junta Provincial.
56. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 64, A 56.9 - L 33 - P 8.9 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Adabe de Baçal, Bragança.
Facente parte del fondo di costituzione del museo datato 1915. La collezione originale era costituita dalle sezioni di numismatica, archeologia e dalle opere provenienti dal palazzo episcopale. Per questa ragione dobbiamo credere che l'opera fosse appartenuta originariamente alla collezione vescovile della città.
Al n. 7 del catalogo (fig.7a, 7b).
57. *Rocca del Buon Pastore*, inv. MQC 137, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Quinta das Cruzes, Funchal (fig.53).
Donazione di César Filipe Gomes nel 1946.
58. *Rocca del Buon Pastore*, inv. MV_73000_0_0, A 25.5 - L 11 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Musei Vaticani, Città del Vaticano (fig.54).

Nel 2015 l'opera è stata donata da Fausta Gualdi ai Musei Vaticani, già collezione Giulio Gualdi, acquistato nel 1938 sul mercato antiquario toscano.

L'opera presenta la base circolare decorata con una scena di caccia al centro della quale troviamo una tigre o un leone.

59. *Rocca del Buon Pastore*, inv. MV_62236_0_0, A 18.1 - L 6.5 - P 5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

Passato ai Musei Vaticani dalla Biblioteca Apostolica Vaticana a norma del *Rescriptum* di Giovanni Paolo II il 1/8/1999.

60. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.), avorio, XVII sec. India portoghese, collezione privata.

Al n. 2 del catalogo (fig.2).

61. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.), avorio, XVII sec. India portoghese, collezione privata.

La statuetta presenta una base circolare integrata alla rocca entro cui osserviamo un leoncino accovacciato al centro e due coppie di pecore che brucano ai lati. Nel primo registro i leoni dei grottini laterali sono raffigurati mentre sbranano pecore e cerbiatti. Degno di nota è l'albero della vita, realizzato secondo una combinazione di stilemi diversi. Il pastorello, di fattura raffinata, presenta ancora una piccola verga pastorale mobile. Infine, notiamo la placchetta iconica del Padre benedicente, mancante di fondale.

62. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.), avorio, XVII sec. India portoghese, collezione privata.

Come per l'esemplare precedente notiamo la complessità dell'albero, ben conservato, e la placchetta iconica mancante di fondale. La rocca presenta il cane accovacciato al centro del registro mezzano, sebbene lo schema compositivo ricalca quello della pecora dormiente.

63. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.), avorio, XVII sec. India portoghese, collezione privata.

L'albero e la placchetta riportano le stesse caratteristiche dei due esemplari sopra citati. Il pastore è stato raffigurato con insolita floridezza, più tondo rispetto agli esemplari canonici.

64. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 763, A 28.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Civico Medievale, Bologna.

L'opera presenta una base circolare lavorata a tutto tondo con un motivo di pecore addormentate inframezzate da ciuffi d'erba. Questa soluzione decorativa la ritroviamo anche in una delle opere oggi nel Museo della Fundação Oriente (inv.83) e di Singapore (inv.86, cat.10). Il pastorello, intagliato con cura, reca la verga pastorale.

65. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 88, A 23 – L 8 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Diocesano, Mantova.

Lascito Ciro Ferrari, Mantova. Dal 1985 al Museo Diocesano.

Da notare la cura decorativa con cui è stata fregiata la nicchia della Maddalena attraverso un festone vegetale, soluzione tipica negli esemplari del gruppo dei Santi Penitenti.

66. *Rocca del Buon Pastore*, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Nazionale, Ravenna. Si evidenzia uno stile d'intaglio alquanto raffinato nella trattazione dei volumi e dei dettagli. Presenza superstite della verga pastorale mobile.

67. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 17190297, A 22.5 cm, avorio policromo con doratura, XVII sec. India portoghese, Metropolitan Museum, New York.

Fino al 1917 di proprietà di J. Pierpont Morgan, quindi passato al museo.

68. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 71324, A 17.4 – L 6.8 - P 5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Walters Art Museum, Baltimora.

Proveniente dalla collezione romana di Marcello Massarenti, venduta ai fratelli Walters tra il 1894 e il 1902, venendo a formare il nucleo costitutivo del museo attuale.

69. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 30.155, A 22.5 - L 7.4 - P 6.6 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Fine Arts Museum, Boston (fig.56).

Donata da Edward Royall Tyler il 06/03/1930.

70. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2011.4.a-b, A 19.1 - L 5.7 - P 3.8 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Asian Art Museum, San Francisco.

Acquisita dal museo per tramite di Paul and Kathleen Bissinger presso la fiera antiquaria *Pacific Asian Art* nel 2001.

71. *Rocca del Buon Pastore*, inv. A. 27-1984, A 17.6 - L 6 cm, avorio policromo e doratura, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra (fig.33).
Donata dal Professor G. Evelyn Hutchinson nel 1984.
L'esemplare dimostra l'impianto cromatico particolarmente integro, si notino ad esempio alcuni punti di articolazione decorativa come la pittura superstite sulla veste.
72. *Rocca del Buon Pastore*, inv. A 58-1949, A 43 – L 15 cm, avorio e tracce di colorazione, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra.
Donato nel 1949 da W.L. Hildburgh.
Al n. 6 del catalogo (fig.6).
73. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1856, 0623.161, A 23 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, British Museum, Londra.
Acquisito da William Maskell nel 1856, quindi passato al museo insieme all'omonima collezione, uno dei nuclei collezionistici di arte eburnea tra i più grandi al mondo (259 opere).
74. *Rocca del Buon Pastore*, A 15 – L 5 cm, avorio policromo, XVII sec. India portoghese, Museum of Christian Art, Goa.
Proveniente dagli arredi della chiesa di San Filippo e Giacomo di Cortalim (Goa).
75. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.758, A 26 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
Coll. Souza Lima.
L'opera si differenzia dallo schema iconografico per l'apparizione del presepe all'interno della nicchia centrale del primo registro.
76. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 000.399, A 28 cm, avorio policromo e doratura (impiegata solo sul pastore), XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
Coll. Souza Lima.
L'opera mostra una dettagliata trattazione degli attributi iconografici (si veda la nicchia della Maddalena) e nell'uso del cromatismo, particolarmente raffinato in alcuni dettagli come i calzari rossi del pastorello. Evidenziamo inoltre la forma del supporto in forma di cuore, da cui si prolunga una spina sul lato inferiore destro, e la presenza del supporto conico per l'inserimento dell'albero della vita.

77. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.756, A 30.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
Coll. Souza Lima.
78. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.781, A 21.3 cm, avorio policromo, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
Coll. Souza Lima.
79. *Rocca del Buon Pastore*, inv. CE12535, A 11.5 - L 6.5 - P 4.4 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo de Artes Decorativas, Madrid.
80. *Rocca del Buon Pastore*, inv. [Kunstkammer] 8288, A 20.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Kunsthistorisches Museum, Vienna.
81. *Rocca del Buon Pastore*, inv. II 576- II577, A 23 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museum für Asiatische Kunst, Berlino.

Gruppo dei santi penitenti

82. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 779 Esc, A 44 – L 14 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.
Acquisito nel Novembre 1952 da Maria da Guia Albuquerque.
Il personaggio in posizione centrale del registro mezzano è stato erroneamente identificato con San Giovanni Battista nella scheda identificativa del museo, mentre sembra più probabile l'identificazione con il Pietro penitente. Si nota una notevole sproporzione nella rappresentazione dei personaggi, i quali assumono delle dimensioni quasi miniaturali. Il complesso ricalca fortemente la ricchezza decorativa barocca tipica dell'insieme di riferimento.
83. *Rocca del Buon Pastore*, inv. FO-0619, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Oriente, Lisbona (fig.57, particolare).
L'opera presenta un'ampia base circolare con il motivo ripetuto delle pecore addormentate. Il dettaglio iconografico di maggiore interesse è la figura centrale del

registro mediano, un *unicum* iconografico all'interno del repertorio analizzato. Troviamo infatti una figura in posa meditativa somigliante ad un *āsana* yogico.

84. *Rocca del Buon Pastore*, inv. MCM5914, avorio bruno, XVII sec. India portoghese, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.
Acquisito dal Museo nell'isola di São Miguel nel 1990.
Al numero 9 del catalogo (fig.9).
85. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.) A 98.5 – L 56 – P 29 (Tot.), avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Diocesano, Agrigento.
Facente parte del nucleo del tesoro della cattedrale di San Gerlando.
Al n. 8 del catalogo (fig.8a, 8b).
86. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2011-01954, A 41 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museum of Asian Civilizations, Singapore.
Acquisito da São Roque Antiquidades di Lisbona nel 2011.
Al numero 10 del catalogo (fig.10).
87. *Rocca del Buon Pastore*, avorio, XVII sec. India portoghese, Igreja Paroquial Leça de Palmeira, Matosinhos, Porto.

L'officina del Battista

88. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 5354-E548, A 30 – L 7 – P 4.4 cm, avorio ingiallito, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
Donata da Alfredo Loureiro nel 1936.
Per composizione la statuetta riflette lo schema iconografico dell'officina del Battista, ma la trattazione stilistica, sebbene particolareggiata, si discosta dal gruppo di riferimento. L'opera appare più semplice e schematica rispetto alla personalità delle altre statuette appartenenti allo stesso gruppo.
89. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2403 Esc, A 26.4 - L 11 - P 6.2 cm, avorio policromo e doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.
Legato Barros e Sá.
Al n. 12 del catalogo (fig.12).

90. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 264 MDS, A 31 - L 14.5 - P 8 cm, avorio e tracce di pigmento sul pastore (incarnato, capelli e doratura della veste) e doratura, XVII sec. India portoghese, Museu dos Biscainhos, Braga.
Incorporato nel gennaio 1984 all'interno del fondo di costituzione del museo. Proveniente dal fondo M. Diogo de Sousa.
Al n. 14 del catalogo (fig.14a, 14b, 14c, 14d, 14e).
91. *Rocca del Buon Pastore*, IGMN 11344, A 29 – L 11 – P 6.4 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.
Proveniente dalla collezione del cardinale Stefano Borgia, presente nell'inventario *post-mortem* del 1804, quindi passata al Regio Museo Borbonico tra il 1806 e il 1850.
Al n. 11 del catalogo (fig.11).
92. *Rocca del Buon Pastore*, inv. A 28-1984, A 25.5 - L 14 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra.
Donata dal Professor G. Evelyn Hutchinson nel 1984.
Al n. 13 del catalogo (fig.13a, 13b, 13c).
93. *Rocca del Buon Pastore*, inv. M-650, A 34 – L 11 - P 6 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu de Arte Sacra, Universidade Federal de Bahia, Salvador de Bahia (fig.63)
Acquisto dal museo presso la casa d'asta Moreira Bahia.
Anche questo esemplare presenta la conformazione della rocca assai naturalistica. La composizione iconografica è corrispondente allo schema identificato, col Battista ad affiancare la fonte nel registro superiore. La disposizione degli elementi decorativi e lo stile dell'intaglio ricorda fortemente l'opera dello stesso gruppo oggi a Braga (si veda l'intaglio delle pecore del gregge, cat.90). Il pastorello appare alquanto sproporzionato specie nella parte inferiore del corpo e in alcuni attributi iconografici (vedi l'otre) sebbene sia stato intagliato con cura nei dettagli. Segnaliamo inoltre la presenza del supporto in forma di cuore.
94. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.757, A21.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (fig.64).
Coll. Souza Lima.

Notiamo la presenza non convenzionale del giovane Battista seduto all'interno della nicchia centrale del primo registro, mentre raccoglie un fiotto d'acqua e abbevera una pecora. La grotta è decorata da due palmeti terminanti in ricciolo. La nicchia destra è occupata da San Girolamo, la sinistra da San Pietro. Tra la scena sulla destra e la nicchia centrale è stato ricavato un grottino con un leone in posizione uscente. Altra caratteristica non convenzionale è l'assenza dei due uccelli nel terzo registro, sostituiti dalla sola coppia di agnelli.

95. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.782, A 25.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Coll. Souza Lima.

Evidenziamo la tipologia squadrata degli ordini narrativi nelle cornici rettangolari delle grotte. Lo stilema della pecora addormentata è servito a inframezzare le nicchie del primo registro. Da notare l'assemblaggio del supporto in forma di cuore; il pastore siede sul cuore mistico che è inserito nel penultimo scalino della rocca. Il prolungamento della montagna serve da supporto per l'inserimento del ramo assiale. Difficile pensare ad un rimaneggiamento successivo data l'assenza del foro posteriore per l'inserimento del ramo assiale e per le esatte proporzioni di tutti gli elementi nella composizione della statuetta. L'opera, inoltre, è l'unica del gruppo in esame a presentare un ramo superstite dell'albero della vita.

96. *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 000.144, A 24.4 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Coll. Souza Lima.

97. *Rocca del Buon Pastore*, inv. CE01482, A 24 – L 10 – P 8.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo de Artes Decorativas, Madrid (fig.60).

Nel registro superiore il pellicano eucaristico e Giovanni Battista affiancano la fonte della vita. Il Battista, sulla sinistra, indica il pastore con il braccio levato. Perizia e stile dell'intaglio ascrivono l'opera tra gli esemplari più complessi e pregiati del gruppo.

98. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.), avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Diocesano, Sigüenza (fig.62).

Ampia rocca su cui è stato intagliato un gregge numeroso e diversi elementi vegetali. La conformazione della rocca e lo stile di intaglio rispondono alle caratteristiche identificate nello stile della scuola in oggetto. Nel registro inferiore appare la triade dei santi penitenti

con la Maddalena in posizione reclinata nel grottino centrale. Il secondo registro, recante il cane canonico, è decorato da un personaggio sofferente che sorregge a braccia spiegate la fonte della vita, un elemento senza repliche nel repertorio in esame. Il registro superiore propone la fonte canonica ma gli elementi che la affiancano sono poco riconoscibili per via del danneggiamento della statuetta.

99. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.), A 36 – L 15.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Província Franciscana Portuguesa, Lisbona (fig.42 particolare, 61 intera)

La Maddalena nel primo registro è in posizione seduta e reca tutti gli attributi iconografici. Nelle grotte laterali appaiono una gazzella e un cane, mentre la nicchia della Maddalena è decorata da due cobra che escono da fori speculari alla base, due lucertole e uno scorpione sul frontone. Il mascherone leonino che sormonta il cane pastore al centro del registro mezzano presenta anche in questo esemplare tre corna e dei ricci decorativi. Il cane è affiancato da enormi locuste e dal gregge intento a brucare arbusti assai voluminosi. Le composizioni vegetali presentano dei fori, forse per l'inserimento di elementi floreali mobili, e sono sormontati da uccelli rapaci. Nel registro superiore, alla destra appare San Giovanni Battista, recante l'agnello mistico, alla sinistra il pellicano eucaristico mentre nutre i pulcini (danneggiati). Il pastorello reca una veste decorata ai bordi e dalla superficie perlata.

Gruppo degli eclettici

100. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.), A 50 cm, avorio policromo (superstite solo sul pastorello), XVII sec. India portoghese, Diocesi di Evora.

Custodita presso la chiesa del Salvatore ma proveniente dal collegio gesuita di San Giacomo in Evora come da inventario del 1694.

Al numero 15 del catalogo (fig.15).

101. *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1926,1007.1, A 31.4 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, British Museum, Londra.

Legato H.J.W. Sargood, 1926.

Al n. 16 del catalogo (fig.16).

102. *Rocca del Buon Pastore*, A 46 cm, avorio policromo, XVIII sec. India portoghese, Diocesi di Lisbona.
Al numero 17 del catalogo (fig.17).
103. *Rocca del Buon Pastore*, (senza inv.) avorio ed elementi metallici, XVII-XVIII sec. India portoghese, collezione privata.
Al n. 18 del catalogo (fig.18).
104. *Rocca del Buon Pastore*, A 72.5 cm, avorio rosso, XVII sec. India portoghese, Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa, Evora.
Al n. 19 del catalogo (fig.19).

Lista delle figure

Catalogo

- 1) *Buon Pastore*, inv. SIGA 000.396, A 20 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (cat.1; inv.13).
1a: fronte.
1b: lato destro.
1c: retro.
- 2) *Rocca del Buon Pastore*, avorio, XVII sec. India portoghese, collezione privata (cat.2; inv.60).
- 3) *Rocca del Buon Pastore*, inv. FO-0994, avorio con tracce di policromia, XVII sec. India portoghese, Museu Oriente, Lisbona (cat.3; inv.28).
3a: fronte, intero.
3b: fronte, dettaglio della rocca.
- 4) *Rocca del Buon Pastore*, inv.1333-E545, A 16.2 - L 11.1 - P 9.0, avorio policromo con tracce di doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (cat.4; inv.47).
4a: fronte.
4b: dettaglio della nicchia laterale destra contenente S. Pietro.
4c: dettaglio della nicchia laterale sinistra contenente S. Paolo (?).
- 5) *Rocca del Buon Pastore*, inv.1856, 0623.161, A 23 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, British Museum, Londra (cat.5; inv.73).
- 6) *Rocca del Buon Pastore*, inv. A 58-1949, A 43 – L 15 cm, avorio e tracce di colorazione, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra (cat.6; inv.72).
6a: fronte.
6b: retro.
6c: dettaglio della rocca, frontale.
- 7) *Rocca del Buon Pastore*, inv.64, A 56.9 - L 33 - P 8.9 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Adabe de Baçal, Bragança (cat.7; inv.56).
7a: fronte.
7b: dettaglio della rocca, frontale.
- 8) *Rocca del Buon Pastore*, A 98.5 – L 56 – P 29 (tot.), avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Diocesano, Agrigento (cat.8; inv.85).
8a: fronte.
8b: dettaglio della rocca, frontale.

- 9) *Rocca del Buon Pastore*, inv.MCM5914, avorio bruno, XVII sec. India portoghese, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada (cat.9; inv.84).
- 10) *Rocca del Buon Pastore*, inv.2011-01954, A 41 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museum of Asian Civilizations, Singapore (cat.10; inv.86, figura tratta da Chong 2015, p. 122).
- 11) *Rocca del Buon Pastore*, IGMN 11344, A 29 – L 11 – P 6.4 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli (cat.11; inv.91).
- 12) *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2403 Esc, A 26.4 - L 11 - P 6.2 cm, avorio policromo e doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona (cat.12; inv.89).
- 13) *Rocca del Buon Pastore*, inv. A 28-1984, A 25.5 - L 14 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra (cat.13; inv.92).
- 13a: fronte, intero.
- 13b: dettaglio del primo registro della rocca con il grottino centrale della Maddalena penitente.
- 13c: dettaglio del registro superiore della rocca con S. Domenico.
- 14) *Rocca del Buon Pastore*, inv. 264 MDS, A 31 - L 14.5 - P 8 cm, avorio e tracce di pigmento sul pastore (incarnato, capelli e doratura della veste) e doratura, XVII sec. India portoghese, Museu dos Biscainhos, Braga (cat.14; inv.90).
- 14a: fronte, intero.
- 14b: dettaglio del registro inferiore con la nicchia centrale della Maddalena penitente.
- 14c: dettaglio della nicchia laterale destra del registro inferiore con S. Pietro penitente.
- 14d: dettaglio della nicchia laterale sinistra del registro inferiore con S. Girolamo penitente.
- 14e: dettaglio del Cristo pastore infante.
- 15) *Rocca del Buon Pastore*, A 50 cm, avorio policromo (superstite solo sul pastorello), XVII sec. India portoghese, Diocesi di Evora (cat.15; inv.100).
- 16) *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1926,1007.1, A 31.4 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, British Museum, Londra (cat.16; inv.101).
- 17) *Rocca del Buon Pastore*, A 46 cm, avorio policromo, XVIII sec. India portoghese, Diocesi di Lisbona (cat.17; inv.102).
- 18) *Rocca del Buon Pastore*, avorio ed elementi metallici, XVII-XVIII sec. India portoghese, collezione privata (cat.18; inv.103).
- 19) *Rocca del Buon Pastore*, A 72.5 cm, avorio rosso, XVII sec. India portoghese, Fundação Casa de Bragança, Paço Ducal, Vila Viçosa (cat.19; inv.104).

Introduzione

- 20) Strumenti di intaglio realizzati a mano dell'officina di Santosh Zó, Chimbél, Goa (fotografia dell'autore, febbraio 2018).
- 21) Disegni originali dell'intagliatore Vamona Zó conservati presso l'officina familiare di Chimbél, Goa (fotografia dell'autore, febbraio 2018).
 - 21a: studio di nudi femminili.
 - 22b: Śiva e Pārvatī (?).
- 22) Documenti autografi dell'intagliatore Vamona Zó (costi, commissioni e riferimenti a modelli iconografici) con fotografia dello stesso, a sinistra (fotografia dell'autore, febbraio 2018).
- 23) Modelli lignei abbozzati di un Santo Antonio da Padova e un San Francesco Saverio, realizzati dall'intagliatore Vamona Zó (fotografia dell'autore, febbraio 2018).
- 24) Abbozzo di un Gesù bambino eburneo realizzato dal maestro Vamona Zó (fotografia dell'autore, febbraio 2018).

Capitolo I

- 25) Schema anatomico della zanna di elefante (figura tratta da Espinoza, Mann 1999, p. 7)
- 26) Superficie inferiore della base della statuette n.14 del catalogo in cui è possibile vedere la sezione di dentina da cui è stata ricavata l'opera (fotografia dell'autore, novembre 2017).
- 27) Retro della statuette al n. 16 del catalogo.
- 28) *Albero della Vita con placchetta iconica*, inv.1322-E546, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro (inv.23, fotografia dell'autore, ottobre 2017).
- 29) *Rocca del Buon Pastore*, inv. 2- 0134, A 21.5 – L 5.7 – P .5.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal (inv.30, lato sinistro).
- 30) Gruppo di coroncine e aureole metalliche che originariamente venivano affisse sulla sommità delle statuette eburnee, collezione privata, Goa (fotografia dell'autore, febbraio 2018).
- 31) *Rocca del Buon Pastore*, inv. M3396, A 23 – L 8.7 – P 6.7 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu dos Biscainhos, Braga (inv.54, fotografia dell'autore, novembre 2017).
- 32) *Buon Pastore*, MMLT-000377, A 10.6 cm, avorio policromo e doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Municipal Leonel Trindade, Torres Vedras (inv.6).
- 33) *Rocca del Buon Pastore*, inv. A. 27-1984, A 17.6 - L 6 cm, avorio policromo e doratura, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra (inv.71).

- 34) *Rocca del Buon Pastore*, inv. 1325-E452, A 25 - L 23 – P 4.1 cm, avorio policromo, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (inv.48).
- 35) *Figurina del Buon Pastore*, inv. W-1475, A 8.2 cm, avorio, IV sec. d.C., Mediterraneo orientale, Hermitage Museum, San Pietroburgo.
- 36) *Lipsanoteca di Brescia*, A 22 – L 32 – P 25 cm, avorio, fine del IV sec. d.C. Italia settentrionale, Museo di Santa Giulia, Brescia.
- 37) *Buon Pastore prefigurante la passione*, inv. 2 – 0132, A 13.5, L 5.6, P 3.7 cm, avorio giallo, XVIII sec. India portoghese, Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal.
- 37a: fronte.
- 37b: retro.
- 37c: superficie inferiore.
- 38) Supporto in forma di cuore della statuetta al n. 8 del catalogo.
- 39) *Rocca del Buon Pastore*, inv.2017.4.1, A 22.5 - L 6.3 - P. 5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Musée de la Compagnie des Indes, Lorient.
- 40) *Buon Pastore*, avorio, XVII sec. India portoghese, Diocesi di Lamego.
- 41) Le sezioni laterali della statuetta al numero 14 del catalogo.
- 42) *Rocca del Buon Pastore*, A 36 – L 15.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Província Franciscana Portuguesa, Lisbona (inv.99, particolare della *Fonte della Vita* nel registro superiore della rocca).
- 43) *Lastra funebre*, marmo, V sec. Santa Maria in Trastevere, Roma (fotografia dell'autore).
- 44) *Rocca del Buon Pastore*, inv. M3396, A 23 – L 8.7 – P 6.7 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu dos Biscainhos, Braga (inv.54).
- 44a, 44b: particolare delle due nicchie laterali del registro inferiore contenenti i leoni intenti a sbranare cervi (fotografie dell'autore)
- 45) *Oratorio ligneo contenente statuetta eburnea dell'Albero di Jesse*, A 70.8 – L 39.8 – P 10.8, avorio e legno, XVII sec. India portoghese, coll. privata W. Cudell, Porto.
- 46) *Il cofanetto Robinson*, inv. IS.41-1980, A 13.7 – L 22.8 – P 12.7, pannelli in avorio, cerniere in argento, serratura in filigrana d'oro e maniglia con incastonatura di zaffiri, 1557 circa, Kotte, Victoria and Albert Museum, Londra (particolare del pannello laterale destro su cui è intagliato l'*Albero di Jesse*).
- 47) *Albero della Vita*, dalla statuetta al n. 8 del catalogo.
- 48) *Albero della Vita e placchetta iconica*, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Nazionale, Ravenna (inv.19).
- 49) Particolare del ramo sinistro della statuetta al n. 6 del catalogo.
- 50) *Altarolo*, avorio ed ebano, XVII secolo, Italia settentrionale, Museo Nazionale di Ravenna.

- 51) *Placchetta singola*, inv. A.1080-1910, A 5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra (inv.21).
- 52) *Rocca del Buon Pastore*, inv. MMJF.6546, A 22.5 - L 7 - P 5 cm, avorio con rare tracce di doratura, XVII sec. India portoghese, Museu Dr. José Formosinho, Lagos (inv.32).
- 53) *Rocca del Buon Pastore*, inv. MQC 137, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Quinta das Cruzes, Funchal (inv.57).
- 54) *Rocca del Buon Pastore*, inv. MV_73000_0_0, A 25.5 - L 11 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Musei Vaticani, Città del Vaticano (inv.58).
- 55) *Rocca del Buon Pastore*, inv. 12664-E544, A 24 – L 7.5 – P 6.2 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (inv.46).
- 56) *Rocca del Buon Pastore*, inv. 30.155, A 22.5 - L 7.4 - P 6.6 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Fine Arts Museum, Boston (inv.69).
- 57) *Rocca del Buon Pastore*, inv. F06-0619, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Oriente, Lisbona (inv.83).
- 58) *Arazzo*, inv. 112 Tec, A 202 – L 288 cm, tessuto, XVII sec. Bengala, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.
- 59) *Tabernacolo*, argento smaltato e inciso, XVII sec. Goa (?), Museum of Christian Art, Goa.
- 60) *Rocca del Buon Pastore*, inv. CE01482, A 24 – L 10 – P 8.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo de Artes Decorativas, Madrid (inv.97).
- 61) *Rocca del Buon Pastore*, A 36 – L 15.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Provincia Francescana portoghese, Lisbona (inv.99).
- 62) *Rocca del Buon Pastore*, avorio, XVII sec. India portoghese, Museo Diocesano, Sigüenza (inv.98, l'immagine presenta la figura con l'inversione di destra e sinistra rispetto all'originale).
- 63) *Rocca del Buon Pastore*, inv. M-650, A 34 – L 11 - P 6 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu de Arte Sacra, Universidade Federal de Bahia, Salvador de Bahia (inv.93).
- 64) *Rocca del Buon Pastore*, inv. SIGA 003.757, A21.5 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (inv.94).

Capitolo II

- 65) *Ventaglio a lamine circolari*, inv. KK 4751, ebano e avorio, 1542, Kotte, Kunsthistorische Museum, Vienna.
- 66) *Cofanetto eburneo di Alberto V di Baviera*, A 18 cm, pannelli in avorio e montatura in oro incastonata di rubini e zaffiri, 1542, Kotte, Residenz Museum, Monaco di Baviera.

- 67) Mappa politica di Sri Lanka alla frammentazione del regno di Kotte col sacco di Vijayabahu nel 1521.
- 68) *Buon Pastore*, inv. S50, A 12.8 cm, cristallo di rocca e montatura in filigrana d'oro incastonata di rubini, zaffiri e smeraldi, XVII sec. Kotte, Wallace collection, Londra.
- 69) *Buon Pastore*, A 21 cm, cristallo di rocca con applicazione di foglia d'oro e montatura in oro e rubini incastonati, base in filigrana d'oro, inizi XVII sec. Kotte, collezione privata (Crespo 2015, p. 192).
- 70) *Buon Pastore in oratorio ligneo*, A 25 – L 14 – P 9.5, ebano (oratorio), cristallo di rocca con montatura in oro e argento incastonata di rubini e zaffiri, tardo XVI sec. Kotte, collezione privata (Crespo 2015, pp. 186, 191)
- 70a: la statuetta all'interno dell'oratorio ligneo.
- 70b: dettaglio della statuetta.
- 71) *Buon Pastore in tempietto eburneo*, avorio traforato e intagliato, tardo XVI sec. Kotte, Monastero delle Scalze Reali, Madrid (da Sanz, Jordan 1998, pp. 38-39).
- 71a: l'oratorio eburneo in forma di tempio.
- 72b: dettaglio dello scompartimento superiore entro cui è posta la statuetta del Buon Pastore.
- 72) *Bambinello dormiente su globo*, avorio, XVII sec. Sri Lanka, collezione privata (da Távora 1983, p. 69)
- 73) *Buon Pastore*, A 23 cm, avorio policromo, XVII sec. Sri Lanka, collezione privata (da Bailey, Massing, Silva 2013, p. 210).
- 74) *Buon Pastore in oratorio ligneo*, A 16 cm (la sola statuetta), avorio policromo e pannelli lignei dipinti, XVII sec. Sri Lanka, collezione privata (da Bailey, Massing, Silva 2013, p. 135).
- 75) Mappa degli insediamenti portoghesi del Gujarat.
- 76) Mappa degli insediamenti portoghesi della costa sud-occidentale dell'Asia meridionale.
- 77) *Scrittoio*, inv. PNS3064, A 33 – L 43.5 – P 35, legno con intarsi d'avorio, XVII sec. India portoghese (Goa?), Palácio Nacional de Sintra.
- 78) *Cristo adulto come Buon Pastore*, avorio, XVII sec. India portoghese (Goa), collezione privata (da Távora 1983, p. 83).
- 79) *Gesù bambino dormiente*, L 17 cm, avorio, XVII sec. Thailandia (?), collezione privata (da Bailey, Massing, Silva 2013, p. 140).
- 80) *Gesù bambino dormiente*, L 11.5 cm, avorio, XVII sec. Thailandia (?), collezione privata (da Bailey, Massing, Silva 2013, p. 139).
- 81) *Gesù bambino dormiente*, L 14.5 cm, avorio con tracce di policromia, XVII sec. Thailandia (?), collezione privata (da Bailey, Massing, Silva 2013, p. 138).

- 82) *La Natività, dal ciclo della Piccola Passione*, inv. 1975.653.26, A 12.7 – L 9.8 cm, incisione, Albrecht Dürer, 1510 circa, Metropolitan Museum of Art, New York.
- 83) *Pisside*, inv. 1306, A 8.5 – L 12.2, avorio, 1500-1530, inizi XVI sec, cultura Sapi, Sierra Leone, Museu Grão Vasco, Viseu.
- 84) *Placca eburnea della Natività*, inv. 625esc, A 25 – L 18.2 – P 3 cm, avorio, seconda metà del XVI sec. Kotte, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.
- 85) *Exemplar Virtutum*, inv. 51.501.58, A 26.6 – L 19.7 cm, incisione, Hendrick Goltzius, 1578 circa, Metropolitan Museum of Art, New York.
- 85a: figura intera.
- 85b: particolare del pastorello contenuto all'interno del cuore.
- 85c: particolare dell'emblema *Fons Vitae* contenuto all'interno delle scene della cornice.
- 86) *Origo Castis Cordis*, inv. 1859,0709.3125, A 7 – L 4 cm, incisione, Hieronymus Wierix, 1586 circa, British Museum, Londra.
- 87) *Gesù bambino dormiente su cuore*, inv. 003.163, A 14.5 cm, avorio, XVIII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
- 88) *Gesù bambino dorme all'interno del cuore mentre infuria una tempesta*, inv. 1278.340-3, A 9.3 – L 5.8, incisione, Anton Wierix, fine XVI - inizi XVII sec., National Gallery of Victoria, Melbourne.
- 89) *Gesù bambino trasporta gli strumenti della passione all'interno del cuore mistico*, inv. 1278.332-3, A 9.5 – L 6.1, incisione, Anton Wierix, fine XVI - inizi XVII sec., National Gallery of Victoria, Melbourne.
- 90) *Gesù bambino trasporta gli strumenti della passione*, inv. 1327;E453, A 18 – L 8 – P 6.5 cm, avorio policromo, XVII sec. India portoghese, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
- 91) *Scultura di leone*, granito, XVI sec. Goa, Archeological State Museum, Goa.
- 92) *Kumar Paik*, bassorilievo su granito, XV sec. Goa (in Kerkar 2016, p. 127).
- 93) *Scultura rituale di una tigre*, granito, tempio di Solye, Quepem, Goa (immagine tratta da <http://missiongreengoa.blogspot.com> di Rajendra Kerkar).
- 94) *Scultura rituale di una tigre*, granito, tempio di Gaodongari, Canaconda, Goa. (immagine tratta da <http://missiongreengoa.blogspot.com> di Rajendra Kerkar).
- 95) *Gesù Bambino di Olinda*, terracotta, Agostinho da Piedade, 1640 circa, Monastero di S. Benedetto di Olinda, Salvador de Bahia.
- 96) *'Menino Jesus do Monte'*, terracotta policroma, tessuto ed elementi metallici, XVIII sec. Ritiro della Nostra Signora degli Umili, Salvador de Bahia, collezione privata (Silva 2009, p. 1740)

Capitolo III

- 97) *Rosario Gaudioso*, dalla serie *Quindici Misteri del Rosario*, inv. 1863,0509.647, A 14 – L 9 cm, incisione, Anton Wierix, 1604, British Museum, Londra.
- 98) *Retablo delle Virtù*, stucco, legno e marmo, XVII sec., Cattedrale di Goa (fotografia dell'autore, febbraio 2018).
- 99) *Maddalena penitente* (distesa sul fianco), inv. A.135-1929, A 4.8 – L 11.2 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra.
- 100) *Maddalena penitente* (seduta), inv. 001-138, A 14.7 cm, avorio bruno, XVII sec. India portoghese, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
- 101) *Maddalena penitente*, inv. 2231, incisione, Hieronymus Wierix, inizi del XVII sec., Biblioteca Nacional de Espana, Madrid.
- 102) *Bassorilievo della Maddalena penitente*, A 12.3 – L 8.2 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, collezione privata (da Bailey, Massing, Silva 2013, p. 221).
- 103) *Bassorilievo della conversione della Maddalena*, inv. 53110, A 14 – L 10.5 – P 1.2, avorio, XVII sec. India portoghese, Palácio Nacional da Ajuda, Lisbona.
- 104) *Conversione della Maddalena*, incisione, Schelte Adamsz. Bolswert su disegno di Peter Paul Rubens, 1625 (da Alamy.com).
- 105) *Educazione della Vergine*, inv. A.34-1940, A 7.5 – L 5.3 cm, avorio, XVII sec. India portoghese, Victoria and Albert Museum, Londra.

Bibliografia

i) Fonti primarie

Albuquerque, L. de, 1989, *Textos sobre o Estado da Índia. Cartas de Simão Botelho e Historia dos Cercos de Malaca*, Alfa, Lisboa.

Ames, G.J., 2009, *Em Nome de Deus; the Journal of the first Voyage of Vasco da Gama to India, 1497-1499*, Brill, Leiden-Boston.

Barbosa, D., 1944, *Livro em que dá Relação do que Viu o Ouviu no Oriente*, A. Reis Machado (ed.), Divisão de Publicações e Biblioteca, Agencia Geral das Colonias, Lisboa.

Bocarro, A., 1992, *Livro das Plantas e Todas as Fortalezas, Cidade e Povoações do Estado da Índia Oriental*, I. Cid (ed.), Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

Boletim da Fimoteca Ultramarina Portuguesa, Lisboa, 1955, vol. I.

Cortesão, A., Albuquerque, L. de, 1976, *Obras Completas de João de Castro*, Academia Internacional de Cultura Portuguesa, Coimbra.

Cortesão, A., 1978, *A Suma Oriental de Tomé Pires e o Livro de Francisco Rodrigues*, Coimbra.

Couto, D. do, 2009, *O Soldado Prático*, A.M. Garcia Martín (ed.), Angelus Novus, Lisboa.

Freire, A.B., 1920, *Noticias da Feitoria das Flandres*, Archivio Historico Portuquez, Lisboa.

Lino, R., Silveira, L. (ed.), 1972, *Documentos para a História da Arte em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, vol. XVII.

Orta, G., 1881, *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia*, Academia Real das Sciencias de Lisboa, Imprensa Nacional, Lisboa.

Paulinus a Sancto Bartholomeo, 1791, *Systema brahmanicum liturgicum, mythologicum, civile, ex monumentis indicis musei Borgiani Velitris dissertationibus historico-criticis illustratum*, Propaganda Fidae, Roma.

Pina, R., 1990, *Crónica de D. João II*, Publicações Alfa, Lisboa.

Pireira, A.B. de Bragança, 1937, *Arquivo Português Oriental*, Vol. I, Bastora, 1937.

Prabhudesai, V.B., 1974, *Vanvālyāncā Malā, Pādrī Migel de Almeida*, Nagpur Viddhyapit, Nagpur.

Rego, A. da Silva (ed.), 1996, *Documentos remetidos da Índia ou Livros das Monções*, vol. XII, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.

Rego, A. da Silva, Baxter, A., 1969, *Documentos sobre os portugueses em Moçambique e na África Central (1479-1840)*, Centro de Estudos Historicos Ultramarinos, Lisboa.

Ribeiro, J., 1989, *Fatalidade Historica da Ilha de Ceilão*, Alfa, Lisboa.

Rivara, J.H.C., Basto, A.M., 1944, *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, Livraria Civilização, Porto.

Souza, F., 1979, *Oriente Conquistado a Jesus Cristo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa (1710)*, Lello & Irmão, Porto.

Tavernier, J.B., 1989, *Travels in India*, W. Crook (ed.), Atlantic Publishers, New Delhi.

Wicki, J., 1968, *Documenta Indica*, vol. X, Monumenta Historica Soc. Iesu, Roma.

Wicki, J., 1975, *Documenta Indica*, vol. XIII, Monumenta Historica Soc. Iesu, Roma.

j) Fonti secondarie

Abu-Lughod, J.L., 1989, *Before European Hegemony, the World System 1250 – 1350*, Oxford University Press, Oxford.

Affergan F., 1987, *Exotisme et Altérité: essai sur les fondaments d'une critique de l'anthropologie*, Presses Univ. de France, Paris.

Alber, J.L., Bavoux, C., Watin, M., (eds) 1990, *Métissages: Linguistique et anthropologie*, L'Harmattan, Paris.

Albuquerque, L., 1991, 'A Historiografia dos Descobrimentos e da Expansão', *Ler Historia*, n. 21.

Albuquerque, L., Ferronha, A.L., Horta, J. da Silva, 1991, *O Confronto do Olhar: Encontro dos Povos na Epoca das Navegações Portuguesas, XV-XVI sec.*, Ed. Caminho, Lisboa.

Alencastro, L.F., 1996, 'The Apprenticeship of Colonization' in P. Manning, *Slave Trades, 1500-1800, Globalization and Forced Labour*, Variourum, Farnham.

Almeida, A.C.L. de, 2003, 'Entre o Atlântico e o Índico: notas para uma história interligada', in D. Loundo, M. Misse, *Diálogos tropicais Brasil e Índia*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro.

Alpers, E.A., 1975, *Ivory and Slaves in East Central Africa*, London.

Amaladas, A., Zupanov, I., 2014, *Intercultural Encounters and the Jesuit Mission in South Asia (16th – 18th century)*, Asian Trading Corporation, Bangalore.

Amaral, J.A. Lapa do, 2000, *A Bahia e a Carreira da Índia*, Campinas: Hucitec/ Unicamp, Salvador de Bahia.

- Amselle, J.L., 1990, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Payot, Paris.
- Andelković, J., Rogić, D., Nikolić, E., 2010, 'Peacock as a Sign in the Late Antique and Early Christian Art', *Archeology and Science*, vol. 6.
- Antunes, C.A.P., Polònia, A. (eds), 2016, *Beyond Empires; Global, Self-Organized, Cross-Imperial Networks, 1500-1800*, Brill, Leiden.
- Aranha, P., 2014, 'Early Modern Asian Catholicism and European Colonialism: Dominance, Hegemony and Native Agency in the Portuguese Estado da Índia', in K. Koschorke, A. Hermann (eds.), *Polycentric Structures in the History of World Christianity - Polyzentrische Strukturen in der Geschichte des Weltchristentums*, Harassowitz Verlag, Wiesbaden.
- Argan, G.C., 1986, *Immagine e Persuasione, saggi sul Barocco*, Feltrinelli, Milano.
- Asher, C.B., Metcalf, T., 1994, *Perceptions of South Asia's Visual Past*, American Institute for Indian Studies, New Delhi.
- Asher, C.B., Talbot, C., 2006, *India Before Europe*, Cambridge University Press, New York.
- Aubin, J., 1996, *Le Latin et l'Astrolabe: recherches sur le Portugal de la renaissance, son expansion en Asie et les relations Internationales*, Gulbenkian, Paris-Lisbonne.
- Aubin, J., 1990, *La Découverte, le Portugal et l'Europe*, PUF, Paris.
- Axelrod P., Fuerch M.A., 1996, 'Flight of Deities: Hindu Resistance in Portuguese Goa', *Modern Asian Studies*, vol. 30, n. 2.
- Axelrod P., Fuerch M.A., 1998, 'Portuguese Orientalism and the Making of Village Communities of Goa', *Ethnohistory*, vol. 45, n. 3.
- Azevedo, C. de, 1959, *Arte Cristã na Índia Portuguesa, Estudos, Ensaios e Documentos*, Junta de Investigação do Ultramar, Lisboa.
- Azevedo C. de, 1992, *A Arte de Goa, Damão e Diu*, Lisboa.
- Bailey, G.A., 1998, 'The Indian conquest of Catholic art: The Mughals, the Jesuits, and imperial mural painting', *Art Journal*, Vol. 57, n. 1.
- Bailey, G.A. (ed.), 1999, *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America (1542-1773)*, University of Toronto Press, Toronto.
- Bailey, G.A., Massing, J.M., Silva, N. Vassallo e (eds), 2013, *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Scribe, Lisboa.
- Bailey, K., 2015, *The Good Shepherd; a Thousand Year Journey from Pslam 23 to the New Testament*, SPCK, London.

- Barreto, L.F., 1984, *Descobrimentos e Renascimento: Forma de Ser e Pensar nos seculos XVI-XVII*, INCM, Lisboa.
- Baumer, B., 2003, *Arts. Kalātattvako, a Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts, Vol. II: Space and Time, Deśa – Kāla*, New Delhi.
- Bergmann, E.L., 2011, 'Learning at her Mother's Knees? Saint Anne, The Virgin Mary and the Iconography of Women Literacy' in A.J. Cruz, R. Hernandez (eds.), *Women Literacy in Early Modern Spain and the New World*, Ashgate Publishing, Washington.
- Bernabé, J., Chamoiseau, P., Confiante, R., 1989, *Éloge de la créolité*, Gallimard, Paris.
- Bethencourt, F., 1993, 'A Inquisição' in Y. Centano (ed.), *Portugal: Mitos Revisitados*, Edições Salamandra, Lisboa.
- Bethencourt, F., 1999, 'A Memória da Expansão', in F. Bettencourt, K. Chaudhuri (eds.), *História da Expansão Portuguesa, Último Império e Recentramento (1930-1998)*, vol. V. Círculo de Leitores, Lisboa.
- Bhabha, H., 2001, *I luoghi della cultura*, Meltemi Editore, Roma.
- Biedermann, Z., 2014, *The Portuguese in Sri Lanka and South India: Studies in the History of Diplomacy, Empire and Trade, 1500-1650*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.
- Biederman, Z., 2018, 'Diplomatic Ivories, Sri Lankan Caskets and Portuguese-Asian Exchange in the Sixteenth Century', in Z. Biedermann, A. Gerristen, G. Riello, *Global Gifts: The Material Culture and Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bireley, R., 2007, 'Redefining Catholicism: Trent and Beyond', in R. Po-Chia Hsia (ed.), *Reform and Expansion 1500-1660*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Borges, J.C., 1994, *The Economics of the Goa Jesuits, 1524-1759, an explanation of their rise and fall*, Concept Publishing, New Delhi.
- Bourdieu, P., 1988, *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, Guida, Napoli.
- Bouza, F., 2002, 'Comunicação, Conhecimento e Memória na Espanha dos Seculos XVI e XVII', *Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 14.
- Boxer, C.R., 1969, *The Portuguese Seaborne Empire*, Knopf, New York.
- Boxer, C.R., 1975, *Mary and Misogyny: Women in Iberian Expansion Overseas*, Duckworth, London.
- Boxer, C.R., 1980, *Portuguese in India in the Mid Seventeenth Century*, Oxford University Press, Delhi.
- Boxer, C.R., 1987, *A Igreja Militante e a Expansão Ibérica, 1440-1770*, São Paulo.
- Brown, R.E., 1982, *La comunità del discepolo prediletto*, Cittadella, Assisi.
- Burack, B., 1984, *Ivory and its Uses*, Charles E. Tuttle and Co., Vermont.

- Calvão, J., Pereira, F.A.B., 2008, *Presença portuguesa na Ásia: testemunhos, memórias, colecionismo*, Fundação Oriente, Lisboa.
- Carvalho, P.D. de Moura, 2003, 'Indo-Portuguese Furniture' (PhD Thesis), School of Oriental and African Studies, London.
- Cassanelli, R., 'I modi della trasmissione; dai tesori alto-medievali ai musei di arti applicate' in M. David, *Eburnea Diptycha, I Dittici d'Avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari, 2007.
- Castelo, C., 1998, "*O modo português de estar no mundo*": *o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa*, Edições Afrontamento, Porto.
- Cave, T., 2006, 'Locating the Early Modern', *Paragraph*, n. 29.
- Chaiklin, M., 2010, 'Ivory in World History; Early Modern Trade in Context', *History Compass*, n. 8/6.
- Chauduri, K.N., 1992, 'The Maritime Portuguese Empire, Trade and Society in the India Ocean During the Sixteenth Century' *Portuguese Studies*, vol. 8.
- Chicó, M.T., 1951, 'Aspectos de Arte Religiosa da Índia Portuguesa, a Arquitectura e a Talha Dourada', *Boletim Geral do Ultramar*, n. 318.
- Chittick, N., 1980, 'East Africa and the Orient: Ports and Trade before the Arrival of the Portuguese', in *Historical Relations across the Indian Ocean*, UNESCO, Paris.
- Chong, A., 2015, (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendor*, Asian Civilizations Museum, Singapore.
- Christian, D., 2010, 'The Return of Universal History', in *History and Theory*, n. 49.
- Cipolla, G. 2009, 'Il Tesoro della Cattedrale di Agrigento: capolavori di arte decorativa dal XII al XIX secolo' in G. Costantino, (ed.), *Il Museo della Cattedrale di Agrigento*, Palermo.
- Clifford, J., 1999, *Strade: Viaggio e Traduzione alla fine del XX secolo*, Bollati-Boringhieri, Torino.
- Clossey, L., 2007, 'Faith in Empire: Religious Sources of Legitimacy for Expansionist Early-Modern States', in C. Ocker, M. Printy, P. Starenko, P. Wallace (ed.) *Politics and Reformations: Communities, Politics, Nations, and Empires*, Brill, Leiden.
- Clossey, L., 2008, *Salvation and Globalization in the Early Jesuit Missions*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Coates, T.J., 2001, *Convicts and Orphans: Forced and State-sponsored Colonizers in the Portuguese Empire, 1550-1755*, Stanford University Press, Stanford.
- Collin, F., 1984, 'The Good Shepherd Ivory Carvings of Goa and their Symbolism', *Apollo*, n. 271.

Correira, A.J. (ed.), 1981, *Indo-Portuguese History, Sources and Problems*, Oxford University Press, Bombay.

Costa, J.P.O., 2000, 'A Diáspora Missionária' in F. Marques, A. Gouveia Comões (eds.), *Humanismo e Reforma*, vol 2, in C. Moreira de Azevedo, *Historia Religiosa de Portugal*, Circulo de Leitores, Lisboa.

Couto, D., 1998, 'Qualques observations sur le renégats portugais en Asie au XVI siècle', *Mare Liberum*, n. 16.

Crespo, H.M., 2015, 'Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia', in A. Jordan, K.J.P. Lowe, *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Paul Holberton publishing, London.

Crouzet, D., 2001, 'Circa 1533; Anxieties, Desires and Dreams', *Journal of Early Modern History*, n. 5.

Cruz, M.A. Lima, 1986, 'Exiles and Renegades in Early Sixteenth Century Portuguese Asia', *Indian Economic and Social History Review*, n.23.

Cruz, M.A. Lima, 1990, 'La vision de l'Indien chez les premiers chroniqueurs portugais de l'Asie: la fixation d'une image', in acta *La Decouverte, le Portugal et l'Europe*, FCG, Paris.

Cunha, M.S. da (a cura di), 1998, *Arte do Marfim*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Porto.

D'Ottone, A., Moretti, S. (ed.), 2001, *La Collezione Borgia; curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, Velletri.

Dalton, O.M., 1909, *British Museum: catalogue of the ivory carvings from the Christian era*, London.

Das, A.K., 2004, 'O Principe Salim e a Arte Christã', in N. Vassalo e Silva, J. Flores (eds), *Goa e o Grão Mogol*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

De Silva, K.M., 1981, *A History of Sri Lanka*, University of California Press, Los Angeles.

De Silva, K.M., 1996, "The Portuguese Impact on the Production and Trade of Sri Lanka Cinnamon" in M. Pearson (ed.), *Spices in the Indian Ocean World*, Ashgate publishing, Washington.

Diálogos; África, Índia, China e Japão, 1991, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

Dias P., 1998, *História da arte portuguesa no mundo (1415-1822).: O espaço do Índico*, Circulo de Litores, Lisboa.

Dias, P., 2002, *O Contador das Cenas Familiares: o Quotidiano dos Portugueses de Quinhentos na Índia Decoração dom Móvel Indo-Português*, Pedro Aguiar Branco, Porto.

Dias, P., 2004, *Arte do Marfim; o mundo onde os portugueses chegaram*, VOC Antiguidades, Porto.

- Dias, P., 2006, *Portugal e Ceilão: baluartes, marfim e pedraria*, Santader Totta, Lisboa.
- Dias P., 2009, *Arte Indo-Portuguesa*, Edições Almedina, Lisboa.
- Dias, P., 2011, *Thailand and Portugal: 500 years of a common past: the art legacy*, Távora Sequeira Pinto collection, Coimbra.
- Dias, P., 2013, *Mobiliário Indo-Português*, Modeira de Conegos, Coimbra.
- Dias, P., 2014, *A Talha Indo-Portuguesa*, Amigos do Museu Nacional Soares Dos Reis, Porto.
- Diffie, B.W., Winius, G.D., 1977, *Foundations of the Portuguese Empire, 1415-1580*, vol. I, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Disney, A.R., 1989, 'Smugglers and smuggling in the western part of Estado da Índia in the late Sixteenth and early Seventeenth centuries', *Indica*, vol. 26, n. 1-2.
- Disney, A.R., 2009, *A History of Portugal and the Portuguese Empire*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Dwivedi, V.P., 1976, *Indian Ivories*, Agam Prakashan, Delhi.
- Egbert, D.D., 1931, 'Baroque Ivories in the Museo Cristiano of the Vatican Library', *Art studies* Cambridge, 8/II.
- Espinoza, E.O., Mann, M.J., 1991, *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes*, CITIES - World Wildlife Fund and The Conservation Foundation.
- Europe in India; Indian paintings and their European prototypes*, 1997, The Burrell Collection, Glasgow.
- Ferreira, R., 2010, 'A arte de furtar: redes de comércio ilegal no mercado imperial ultramarino português (c.1690-c.1750)', in J. Fragoso, M. de F. Gouvea (ed.), *Na trama das redes. Política e negócios no Império Português, séculos XVI-XVIII*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Ferreira, M.E. de Oliveira, 2010, "Lisboa em Festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes e Materialização." Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa.
- Figueiredo, J., 1931, *L'Art Portugais de l'Époque des Grandes Découvertes au XX Siècle*, MM. Gauthier-Villars, Paris.
- Freeman, J., 2015, "The Good Shepherd and the Enthroned Ruler: a Reconsideration of the Imperial Iconography in the Early Church", in L.M. Jefferson, L.R. Jensen (ed.), *The Art of Empire; Christian Art in the Imperial Context*, Augsburg Fortress Publisher.
- Freyre, G., 1933, *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal*, Maia & Schmidt, Rio de Janeiro.
- Freyre, G., 1940, *O mundo que o português criou*, José Olympio, Rio de Janeiro.

- Freyre, G., 1953, *Um brasileiro em terras portuguesas*. José Olympio, Rio de Janeiro.
- Freyre, G., 1958, *Integração portuguesa nos trópicos*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa.
- Freyre, G., 1960, *O luso e o trópico*, Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, Lisboa.
- Furber, H., 1976, *Rival Empires of Trade in the Orient, 1600-1800*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Gail, A.J., 2008, 'The Enlightened Buddha and the Preaching Siva. More Light on the Dakṣiṇāmūrti Icon' in E.M. Raven, (ed.), *South Asian Archaeology 1999*, Proceedings of the Fifteenth International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists, held at the Universiteit Leiden, Groningen.
- Gallo, M., 2007, 'Pseudorinascimento Senese: la predella della pala del Maestro dell'Osservanza' in M. Gallo (ed), *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia: La biblioteca del curioso*, Gangemi Editore, Roma.
- Geetha, M., 2012, 'Image of Siva Dakshinamurti in the Early Chola Temples – A Glance', *The Quarterly Journal of the Mythic Society*, vol. 103, n. 2.
- Giddens, A., 1990, *La Costruzione della Società. Lineamenti di teoria della strutturazione*, Edizioni di Comunità, Milano.
- Glissant, É., 1981, *Le discours antillais*, Seuil, Paris.
- Godinho, V.M., 1982, *Les Finances et L'état Portugais des Indes Orientales (1517-1635)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- Godinho, V.M., 1988, 'Redescobrir os descobrimentos e a expansão ultramarina' in A. Pinheiro Marques, *Guia de Historia dos Descobrimientos e Expansão Portuguesa*, Biblioteca Nacional, Lisboa.
- Goldstone, J.A., 1998, 'The Problem of the 'Early Modern' World', *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, n. 41.
- Goldstone, J.A., 2002, 'Efflorescences and Economic Growth in World History: Rethinking the 'Rise of the West' and the Industrial Revolution', *Journal of World History*, 13.2.
- Gomes, Olivinho J.F., 1987, *Village Goa, a study of Goan social structure and change*, S. Chand & Company, New Delhi.
- Gomes, Olivinho J.F., 1999, *Old Konkani Language and Literature; the Portuguese role*, Konkani Sorospot Prakashan, Chandor.
- Gomes, Olivinho J.F., 2003, *The Religious Orders in Goa, XVI-XVII centuries*, Konkani Sororspot Prakashan, Chandor.

- Gomes, M., Vasconcelos, J., 1883, *Exposição Districtal de Aveiro em 1882*, Aveiro.
- Gonçalves, F., 1986, 'A 'Árvore de Jessé' na arte portuguesa' *Revista da Faculdade de Letras*, Universidade Portucalensis, II Série, v. 3.
- Gonçalves, M. Pereira, 1989, 'A Presença Francescana na Índia do século XVI' in L. de Albuquerque (ed.), *Portugal no Mundo*, vol. III, Alfa Publicações, Lisboa.
- Gracia, J.M., 1993, 'Ordens ou Congregações Religiosas nos séculos XVI-XVII, *Mare Liberum*, n. 6.
- Gramsci, A., 2001, *Quaderni del Carcere*, Einaudi, Torino.
- Greenhood, J.E., 2018, 'Readable Flowers: global circulation and translation of Collected saints' lives', *Journal of Global History*, n. 13.
- Gruppi, L., 1972, *Il Concetto di Egemonia in Gramsci*, Editori Riuniti, Roma.
- Gruzinski, S., 1988, *La Colonisation de l'Imaginaire, Sociétés Indigènes et Occidentalisation dans le Mexique Espaniol XVI-XVIII siècle*, Gallimard, Paris.
- Gruzinski, S., 1992, *Visions Indienne, Visions Baroques, la Colonisation de l'Inconscient*, PUF, Paris.
- Gruzinski, S., 1999, *La Pensée Métisse*, Fayard, Paris.
- Gruzinski S., Bernand C., 2005, *Historia del Nuevo Mundo: Los Mestizajes 1550-1640*, Fondo de Cultura Economica, Mexico City.
- Guedes, A.I. Marques, 1995, 'Tentativas de Controle da Reprodução da População Colonial – As Orfãs del Rey' in A. Vicente (ed.), *O rosto feminino da expansão portuguesa*, Lisboa.
- Guedes, N. Correia, 1994, *Encontro de culturas: oito séculos de missão portuguesa: Mosteiro de S. Vicente de Fora*, Conferência Episcopal Portuguesa, Lisboa.
- Guérin, S., 2010, 'Avorio d'ogni ragione; the supply of elephant ivory in northern Europe in the Gothic era' *Journal of Medieval History*, vol. 36, n. 2.
- Gusella, F., 2017, 'Behind the Practice of Partnership: Seventeenth Century Portuguese Devotional Ivories of West India' in S. Babaie, M. Gibson (eds), *The Mercantile Effect on Art and Exchange in the Islamicate World*, Gingko Library, London.
- Haidar, N.N., Sardar, M. (eds), 2015, *Sultans of Deccan India, 1500-1700, Opulence and Fantasy*, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Hein, N., 1986, 'A Revolution in Kṛṣṇaism: The Cult of Gopāla", in *History of Religions*, vol. 25, n.4.
- Halikowsky Smith, S., 2007, *Portugal-Indico: Essays on the History of Portuguese Presence in South Asia in the Colonial Period*, Itinerario, Laiden.

Halikowsky Smith, S., 2011a, *Creolization and Diaspora in the Portuguese Indies, the Social World of Ayutthaya 1640-1720*, Brill, Laiden.

Halikowsky-Smith, S., 2011b, *Reinterpreting Indian Ocean Worlds: Essays in Honour of Professor Kirti N. Chauduri*, Cambridge Scholar Publisher, Cambridge.

Havik, P., Newitt, M., 2007, *Creole Societies in the Portuguese Colonial Empire*, University of Bristol Press, Bristol, London.

Holdrege, B.A. 2000, 'Mystical Cognition and Canonical Authority: the devotional mysticism of Bhagavata Purana', in S.T. Katz, *Mysticism and Sacred Scripture*, Oxford University Press, Oxford.

Holdrege, B.A. 2005, *Bhakti and Embodiment: Fashioning Divine Bodies and Devotional Bodies in Krsna Bhakti*, Routledge, New York.

Hosten, H., 1922, 'Father Miguel de Almeida Jardim de Pastores', *The Bombay Examiner*, vol. 73, n. 29.

Ingaglio, G. 2008, 'L'avorio di Goa nella Cattedrale di Agrigento: appunti per la conoscenza del collezionismo ecclesiastico in Sicilia' in F. Abbate, *Percorsi di conoscenza e tutela: studi in onore di Michele D'Elia*, Guida, Napoli.

Irwin, J., 1955, 'Reflection on Indo-Portuguese Art', *The Burlington Magazine*, vol. 97.

Jaffer, A., Jordan, A., 1999, 'A Group of Sixteenth-Century Ivory Caskets from Ceylon' *Apollo*, n. 144.

Jaffer, A., 2002, *Luxury Goods from India: The Art of the Indian Cabinet-Maker*, V&A, Harry N. Abrams, London.

Janssens, E.L., 2014, 'World of wickedness: a remarkable sixteenth-century print of the parable of the good shepherd', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 37, n. 3-4.

Jardim, M., 1995, *O Aleijadinho; uma síntese histórica*, Editore Stellarum, Belo Horizonte.

Jedin, H., 1946, *Katholische Reformation oder Gegenreformation?* Josef Stocker, Lucerne.

Jordan A., 1999, "Exotic Renaissance Accessories: Japanese, Indian and Sinhalese Fans at the Courts of Portugal and Spain", *Apollo*, n. 144.

Jordan, A., Perez Tudela, M., 2003, 'Exotica Habsburgica, La Casa de Austria y las Colecciones Exoticas en el Rinascimento Temprano', in *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Patrimonio Nacional, Madrid.

Kalidos, R., 1991, 'Buddhist Parallels in Hindu Iconography: A Case Study of Dakshinamurti', in R. Parimoo, *The Art of Ajanta. New Perspectives*, New Delhi, vol. 2.

Kandé, S. (ed.), 1999, *Discours sur le métissage, identités métisses*, L'Harmattan, Paris.

- Karl, B., 2016, *Embroided Histories, Indian Textiles for the Portuguese Market during the Sixteenth and Seventeenth centuries*, Bohlau Verlag, Wien.
- Keil, A.L., 1938, *Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do século XVI*, Lisboa.
- Keil, A.L., 1940, 'A Arte Portuguesa e a Arte Oriental', in *Congresso do Mundo Portugues*, vol. V, t. III, Lisboa.
- Kerkar, R., 2016, *Natural Heritage of Goa*, Broadway Publishing House, Panjim.
- Kieniewicz, J., 1984, 'Contact and Transformation: The European Pre-Colonial Expansion in the Indian Ocean World System during the Sixteenth - Seventeenth Centuries' *Itinerario*, vol. VII, n. 2.
- Kieniewicz, J., 1996, 'Pepper Gardens and Market in Pre-colonial Malabar' in M. Pearson, *Spices in the Indian Ocean World*, Routledge, New York.
- Krass, U. (ed.), 2017a, *Visualizing Portuguese Power; The Political Use of Images in Portugal and its Overseas Empire (16th-18th Century)*, Diaphanes, Zurich-Berlin.
- Krass, U., 2017b, 'Naked Bones, Empty Caskets, and a Faceless Bust: Christian Relics and Reliquaries between Europe and Asia during Early Modern Globalisation' in C. Göttler, M. Mochizuki (ed.), *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, Brill, Leiden.
- Laplantine, F., Nouss, A., 1997, *Le Métissage*, Flammarion, Paris.
- Lavenia, V., Pavone, S., 2015, *Missioni, saperi e adattamento tra Europa e imperi non cristiani*, EUM, Macerata.
- Leandro, S., 1997, 'A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola 1882: A Encenação de um Espaço', Dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa.
- Lee, J., 1993, 'The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia', *Artibus Asiae*, vol. 53, n. 3-4.
- Leitão, M.A. Bizarro Fernandes, 2001, 'A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955-1956: 'A Personalidade Artística do País'', Dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro, Universidade de Lisboa.
- Levi, E., 2004, *Propaganda and the Jesuit Baroque*. University of California Press, Berkeley.
- Levi, E., 2013, 'Early Modern Jesuit Arts and Jesuit Visual Culture: A View from the Twenty-First Century', *Journal of Jesuit Studies*, 1.
- Levenson, A.J. (ed.), 2007, *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th and 17th centuries*, Washington.

Lieberman, V., 1997, 'Transcending East-West Dichotomies: State and Culture Formation in Six Ostensibly Disparate Areas', *Modern Asian Studies*, 31.

Longhurst, M., 1929, *Victoria and Albert Museum, catalogue of carvings in ivory*, London.

Lopes, R. Oliveira, 2011, *Arte e Alteridade; Confluências da Arte Cristã na Índia, na China e no Japão, séc. XVI a XVIII*, (PhD Thesis) Universidade de Lisboa, Lisboa.

Lythall, A., 2005, *The development of Christianity in Sri Lanka and its political implications, AD 50 - AD 2005*, Concordia University, Montreal.

Maclagan, E., 1946, *Os Jesuitas e o Grão Mogol*, Livraria Civilização, Porto.

Mâle, E., 1984, *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Jaca Book, Milano.

Manning, P., 2003, *Navigating World History, a Guide for Researchers and Teachers*, Palgrave Mac Millan, New York.

Marcos, M.E., 1984, *La Escultura Barroca de Marfil en Espana, Escuelas Europeas y Coloniales*, Instituto Diego Velasquez, Madrid.

Marcos, M.E., 1997, *Ivories: from the Far Eastern Provinces of Spain and Portugal*, Moterray.

Marcos, M.E., 2002, 'Ivory Sculpture: Religious Figurines from the Far Eastern Colonies of Spain and Portugal', *Oriental Art*, vol. 68, n. 1.

Mare Luso-Indicum, etudes et documents sur l'histoire de l'Océan Indien et des pays riverains à l'époque de la domination portugaise, vol. I e II, Centre d'Etudes Islamiques et Orientales d'Histoire Comparée, Libraire Droz, Paris, 1971-1973.

Mare Luso-Indicum, l'Océan Indien, les pays riverains et les relations internationales XVI – XVIII siècles, vol.III e IV, Société d'Histoire de l'Orient, Libraire Droz, Paris, 1976-1981.

Martini, L., 2004, *La collezione degli oggetti in avorio e osso nel Museo Nazionale di Ravenna*, Roma.

Mathew, K.S., 1985, 'Indian Merchants and the Portuguese Trade on the Malabar Coast during the Sixteenth Century', in T. De Souza, *Indo-Portuguese History: Old Issues, New Questions*, New Delhi.

Matias, M.F., 2011, *Museu Indo-Português :Paço Episcopal, Cochim*, Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Mauquoy Hendrickx, M., 1979, *Les estampes de Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, vol. II, Biblioteca Real, Bruxelles.

McCully, M., 1972, 'The Indo-Portuguese Ivory Crucifix in the Yale University Art Gallery', *Yale University Bulletin*, vol. 34.

Mendoça, D. de, 2002, *Conversions and Citizenry: Goa Under Portugal, 1510-1610*, Concept Publishing Company, New Delhi.

Mendonça, I. Mayer Godinho, Correia, A.P. Rebelo, 2010, *As artes decorativas e a expansão portuguesa: imaginário e viagem*, Centro Científico e Cultural de Macau, Lisboa.

Michell, G., 1995, *Art and Architecture in Southern India; Vijayanagara and the Successor States 1350-1750*, Cambridge University Press, Cambridge.

Miranda, M. (ed), 2009, *Código Pedagógico dos Jesuítas; Ratio Studiorum da Companhia de Jesus*, Esfera do Caos, Coimbra.

Mitragotri, V.R., 1999, *A socio-cultural history of Goa from the Bhojas to the Vijayanagara*, Institute Menezes Braganza, Panaji.

Moreira, R., 1995, 'From Manueline to Renaissance in Portuguese India', *Mare Liberum*, n. 9.

Moreira, R., Curvelo, A., 1998, 'A circulação das formas. Artes portáteis, arquitectura e urbanismo' in F. Bethencourt, K. Chaudhuri (eds.), *História da Expansão Portuguesa*, vol.II, Círculo de Leitores, Lisboa.

Morey, C.R., 1936, *Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano.

Moscovici, S., 1989, 'Il fenomeno delle rappresentazioni sociali' in R.M. Farr, S. Moscovici, *Rappresentazioni sociali*, Il Mulino, Bologna.

Moura, L.M., 1996, *Do Sentido das Imagens*, Lisboa.

Muhana, A., 2003, 'Brasil: Índia Ocidental', *Revista USP*, n. 57.

Neuwirth, M., 2016, *Barock. Kunstgeschichte eines Wortes*, Innsbruck.

Newitt, M., 2005, *A History of the Portuguese Overseas Expansion, 1400-1668*, Routledge, New York.

O'Malley, J.W., 1999, *The Jesuits: Culture, Science and the Art, 1540-1773*, University of Toronto Press, Toronto.

Okada, A., 1998, 'Les Jesuits a la cort du Grand Moghol, modèles européens et influences artistiques XVIe-XVIIe siècles' in *La Route des Indes*, Musée des Arts Decoratifs, Bourdeaux.

Oliveira, M.H., 2010, *Arte oriental nas colecções do Museu de São Roque*, Santa Casa da Misericórdia, Lisboa.

Olson, M.G., 2007 'Jesus, Mary and All the Saints: Indo-Portuguese Ivory Statuettes and their Role as Mission Art in Seventeenth to Eighteenth Century Goa', (PhD thesis), University of Minnesota, Minneapolis.

Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, 1983, XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura, Mosteiro dos Geronimos, Lisboa.

- Osswald, M.C., 1994, 'Considerações Acerca um Oratório Indo-Português', *Museu*, n. 2.
- Osswald, M.C., 1996, *O Bom Pastor na Imaginaria Indo-Portuguesa em Marfim*, Universidade do Porto, vol. I-II.
- Osswald, M.C., 2005, 'O Cardeal Stefano Borgia (1731-1806) e o Orientalismo na Europa das Luzes', *Oriente*, n. 11.
- Osswald, M.C., 2011, 'Jesuit art in Goa between 1542 and 1655: from 'Modo Nostro' to 'Modo Goano'', in S.C. Halikowsky-Smith (ed.), *Reinterpreting Indian Ocean Worlds: Essays in Honor of Kirti N. Chaudhuri*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Osswald, M.C., 2017, 'God Bless Port Cities! The Ivory Sculpture of the Good Shepherd between East and West' in A. Polónia, C. Antunes (ed.), *Seaports in the First Global Age; Portuguese agents, networks and interactions (1500-1800)*, Universidade de Porto Edições, Porto.
- Paiva, J.P., 2000, 'A Igreja e o Poder' in F. Marques, A. Gouveia Comões (eds.), *Humanismo e Reforma*, vol 2, in C. Moreira de Azevedo, *Historia Religiosa de Portugal*, Circulo de Leitores, Lisboa.
- Palomo, F., 1997, 'Disciplina Christiana. Apuntes historiograficos en torno a la disciplina y el disciplinamento social como categorias de la historia religiosa de la alta edad moderna', *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 18.
- Pasquinelli, C., Mellino, M., 2010, *Cultura: Introduzione all'Antropologia*, Carrocci editore, Roma.
- Pavone, S., Motta, F., 2005, 'Per una storia comparativa degli ordini religiosi', *Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica*, n. 1.
- Pearman, S.G., 1984, 'The Iconographic Development of the Cruciform Throne of Grace from the Twelfth to the Sixteenth Century', (Ph.D. dissertation) University of Cleveland.
- Pearson, M., 1973, 'Indigenous Dominance in a Colonial Economy', *Mare Luso-Indicum*, vol.II.
- Pearson, M., 1976, *Merchants and Rulers in Gujarat: the response to the Portuguese in sixteenth century*, University of California Press, Berkley.
- Pearson, M., 1979, 'Corruption and Corsairs in Sixteenth Century Western India: a Functional Analysis', in M. Pearson, B.B. Kling (ed.), *The Age of Partnership: Europeans in Asia Before Dominion*, Honolulu.
- Pearson, M., Kling B.B. (ed.), 1979, *The Age of Partnership: Europeans in Asia before Dominion*, University Press of Hawaii, Honolulu.
- Pearson, M., 1988, *Before Colonialism: Theories in Asian-European Relations, 1500-1750*, Oxford University Press, New Delhi.
- Pearson, M., 2003, *The Indian Ocean*, Routledge, New York.

- Peiris, E., Meersman, A., 1972, 'Early Christianity in Ceylon - Chapters on Introduction of Christianity to Ceylon' P. de Trindade, F.F. Lopes (ed.), *Conquista Espiritual do Oriente*, Lisboa.
- Pereira, R., 1981, *Goa. Gaunkari, the Old Village Associations*, Goa.
- Perlin, F., 1980, 'Precolonial South Asia and Western Penetration; a Problem of Epistemological Status', *Review*, vol. IV, n. 2.
- Perlin, F., 1983, 'Proto-Industrialization and Pre-Colonial South Asia', *Past and Present*, n. 98.
- Peter, W.L.A., 1983, *Franciscans and Sri Lanka*, Evangel Press, Colombo.
- Pinto, C.A., 2014, 'A Coleção de Arte Colonial do Patriarcado de Lisboa. Proposta de estudo e musealização' (PhD Thesis), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova, Lisboa.
- Pinto, C.A., 2015a, 'Some notes on the production of Christian sculpted ivories in the Estado da Índia', in A. Jordan, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Paul Holberton publishing, London.
- Pinto, C.A., 2015b, 'Exposições Oitocentistas fora de Portas e o Contributo dos Objectos Coloniais para a Criação Imaginal do Império Português', *Revista Portuguesa de História*, n. 46.
- Pinto, C.A., 2016, 'A arte ao serviço do império e das colónias: o contributo de alguns programas expositivos e museológicos para o discurso de legitimação territorial', *Midas*, n. 6.
- Pinto, M.H. Mendes, 1980, *De Goa a Lisboa. Coleções do Museu Nacional de Arte Antiga*, MNAA, Lisboa.
- Pinto, M.H. Mendes, 1983, 'A arte na rota do Oriente' in *Os Descobrimentos Portugueses e a Arte do Renascimento*, Núcleo Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa.
- Pinto, M.H. Mendes, 1991, *De Goa à Lisboa, l'Art Indo-Portugais, XVIe – XVIIe siècles*, BBL, Bruxelles.
- Pinto, M.H. Mendes, 2003, *Museu de Arte Sacra Indo-Portuguesa de Rachol*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Po-Chia Hsia, R., 1989, *Social Discipline in the Reformation, Central Europe 1550-1750*, Routledge, London.
- Pomian, K., 2001, 'Una collezione al crepuscolo dei Lumi' in A. D'Ottone, S. Moretti, (ed.), *La Collezione Borgia; curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, Velletri.
- Prieto, A.I., 2017 – "The Perils of Accommodation: Jesuit Missionary Strategies in the Early Modern World", *Journal of Jesuit Studies*, vol. 4, n. 3.
- Queré, M., 1988, 'Christianity in the Kingdom of Kotte in the first years of Dharmapala's reign, 1551-1555', *Aquinas Journal*, vol. 5.

- Queré, M., 1989, 'Christianity in the Kingdom of Kotte during Dharmapala's reign, 1558-1597', *Aquinas Journal*, vol. 6.
- Ramsey, B., 1983, 'A Note on the Disappearance of the Good Shepherd in Art', *The Harvard Theological Review*, vol. 76, no. 3.
- Raposo, F.H., 1991, *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim: Catalogo da Exposição*, Fundação Calouste Gulbenkian, Comissão nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses, Lisboa.
- Ravichander, A., 1989, 'Costal society of Gujarat in the sixteenth century', *Studia*, n. 49.
- Reardon, B.M.G., 1981, *Religious thought in the Reformation*, Longman, New York.
- Reis, M., 2009, *O Retábulo Indo-Português e a Miscigenação Iconográfica*, Fress, Lisboa.
- Reinhard, W., 1994, "Disciplinamento sociale, confessionalizzazione, modernizzazione. Un discorso storiografico" in P. Prodi (ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna.
- Richards, J.F., 1997, 'Early Modern India and World History', *Journal of World History*, vol. 8, n. 2.
- Robinson, J.C., 1881, *Catalogue of the special loan exhibition of Spanish and Portuguese ornamental art*, South Kensington Museum, Chapman and Hall, London. 1881.
- Rodríguez de Ceballos, A. 1974, 'Las imágenes de la historia evangelica del P. Jeronimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma', *Traza y Baza*, no 5.
- Rouillard, P., 2005, *Storia della penitenza dalle origini ai nostri giorni*, Queriniana, Roma.
- Rubies J.P., 2004, *Travel and Ethnology in the Renaissance, South India through European Eyes, 1250-1625*, Past and Present Publications, Cambridge.
- Rubies J.P., 2005, 'The concept of cultural dialogue and the Jesuit method of accommodation: Between idolatry and civilization', *Archivium historicum societatis iesu*, Roma.
- Rubies J.P., 2012, '¿Diálogo religioso, mediación cultural, o cálculo maquiavélico? Una nueva mirada al método jesuita en Oriente, 1580-1640', in Coello A., Burrieza J., Moreno D., *Jesuitas e Imperios*, Sílex, Madrid.
- Sá, I. dos Guimarães, 1994, 'Entre Maria e Madalena: a mulher como sujeito e objecto de caridade em Portugal e nas colónias' in acta *O Rosto Feminino na Expansão Portuguesa*, Lisboa.
- Santos, C. Madeira, 1996, *Goa é a chave de toda a Índia: perfil politico da capital do Oriente portugues, formação e definição (1505-1570)*, FCSH, Lisboa.
- Santos, C. Madeira, 1998, 'Expansion y descubrimientos portugueses: problemáticas y líneas temáticas', *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 20.

- Santos, L.M., 1993, *Arte do Marfim, do Sagrado e da História na Coleção Souza Lima do Museu Histórico Nacional*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.
- Santos, L.M., 2002, *A Sagração do Marfim, Coleção do Museu Histórico Nacional de Rio de Janeiro*, Pinacoteca de São Paulo.
- Santos, R. dos, 1936, *A Influência do Império nas Artes*, Colonial, Agência Geral do Ultramar, Lisboa.
- Santos, R. dos, 1954, 'A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas. Belas-Artes', *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes* 2.^a série n. 7.
- Santos, J.M.A. dos, Guillot, C., Ptak, R., 2005, *Mirabilia Asiatica: Produtos raros no comércio marítimo, Produits rares dans le commerce maritime*, Harrossowitz Verlag - Fundação Oriente, Wiesbaden/Lisboa.
- Sanz, A.G., Jordan, A., 1998, 'Via Orientalis, Objectos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales', *Reales Sitios*, vol. 35, n.138.
- Saradesaya, M., 2000, *History of Konkani Literature, 1500-1992*, Sahitya Akademi, New Delhi.
- Saviello, A., 2012, 'Transzendenz in transkultureller Perspektive – Die indo-portugiesischen Elfenbeinfiguren des „Guten Hirten – teil I“, *Indo-Asiatische Zeitschrift*, n. 16.
- Saviello, A., 2013, 'Transzendenz in transkultureller Perspektive – Die indo-portugiesischen Elfenbeinfiguren des „Guten Hirten – teil II“, *Indo-Asiatische Zeitschrift*, n. 17.
- Scammel, G.V., 'Indigenous assistance and the survival of Estado da Índia', 1600-1700, *Studia*, n. 49.
- Scherer, B.E.S., 1931, *Die Braunschwaiger Elfenbein Sammlung*, Leipzig.
- Schilling, H., 1994, 'Chiese confessionali e disciplinamento sociale, un bilancio provvisorio della ricerca storica' in P. Prodi (ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna.
- Schurhammer, G.E., Voretzsche, E.A., 1928, *Ceylon zur Zeit des König Bhuvaneka Bahu und Franz Xavers, 1539-1552*, Verlag der Asia Major, Leipzig.
- Scott, J.C., 1990, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. Yale University Press, Boston.
- Scribner, R.W., 1981, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Serrão, V., 1994, 'A Pintura na Antiga Índia Portuguesa no sécs. XVI-XVII', *Oceanos*, n. 19/20.
- Silva, A.M.P., 1990, "Recepção do Concílio de Trento em Portugal: As normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos bispos do reino, em 1553", *Revista da Faculdade de Letras*, 7.

- Silva, E.C. Rodrigues, 2009, 'Influência da iconografia indo-portuguesa na representação do Menino Jesus do Monte' in Encontro da A.N.P.A.P., Salvador de Bahia.
- Silva, J.L. Matos, 2011, "Sagrado marfim. O Império português na Índia e as relações intracoloniais Goa e Bahia, século XVII: iconografias, interfaces e circulações", MA dissertation, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- Silvia, M.M. Cagigal e, 1966, *A Arte Indo-Portuguesa*, Edições Excelsior, Lisboa.
- Silva, N. Vassalo e, Flores, J. (ed.), 2004, *Goa e o Grão Mogol*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Shiner, L., 2010, *L'Invenzione dell'Arte, una storia culturale*, Einaudi, Torino.
- Snodin, M., Llewellyn, N., (eds), *Baroque 1620-1800; Style in the Age of Magnificence*, Victoria and Albert Museum Publishing, London.
- Sousa, M.C. Borges de, 2013, *Vita Christi: marfins luso-orientais*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
- Sousa, M.C. Borges de, 2015, 'Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka', in A. Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendor*, Asian Civilisations Museum, Singapore.
- Souza, M. de, 1994, *Tisvaddecheo Igorzo*, Thomas Stephens Kendriya, Panjim,
- Souza, T. de, Borges, J.C., 1992, *Jesuits in India: in historical perspective*, Instituto Cultural de Macau – Francis Xavier Research Center, Macau.
- Souza, T. de, 1985, *The Indo-Portuguese History, Old Issues New Questions*, Concept Publishing Company, New Delhi.
- Souza, T. de, 2002, 'The Council of Trent (1545-1563): Its Reception in Portuguese India', in K. Koschorke (ed.), *Transcontinental Links in the History of not Western Christianity*, Hassasowitz Verlag, Wiesbaden.
- Spivak, G.C., 1988, 'Can the subaltern speak?', in C. Nelson, L. Grossberg, *Marxism and Interpretation of Culture*, University of Illinois press, Urbana.
- Stallybrass, P., White A., 1986, *The politics and poetics of transgression*, Cornell University Press.
- Strathern, 2007, *Kingship e Conversion in Sixteenth century Colonial Sri Lanka; Portuguese Imperialism in a Buddhist Land*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Strzygowski, J., 1920, *Neue Tatsachen und Grundsätze der Kunstforschung; acht Vorträge der OlausPetri-Stiftung in Upsala*, Arbeiten des 1. Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, Leipzig.
- Subrahmanyam, S., 1994, 'O gentio indiano visto pelos portugueses no século XVI', *Oceanos*, n. 19-20.

Subrahmanyam, S., 1997, 'O romantico, o oriental e o exotico: notas sobre os portugueses em Goa', in R.M. Perez (ed.), *Historias de Goa*, Museu Nacional de Etnologia, Lisboa.

Subrahmanyam, S. 2001, 'Of Pagodas and Politics, Turupati as El-Dorado' in S. Subrahmanyam, *Penumbra Visions: Making Polities in Early Modern South India*, Oxford University Press, Delhi.

Subrahmanyam S., 2004, *Explorations in Connected History: From Tagus to Ganges*, Oxford University Press, New Delhi.

Subrahmanyam, S., 2012, *The Portuguese Empire in Asia, 1500-1700*, Wiley Blackwell, New York.

Subrahmanyam, S., 2014, *Mondi Connessi; la Storia oltre l'Eurocentrismo*, Carrocci Editore, Roma.

Taggard, M.N., 1999, 'Murillo's Saint Anne teaching the Virgin to Read and the Question of Female Literacy and Learning in Golden Age Spain' *Kunsthistorisk Tidkrift*, n. 68/1.

Tavares, P. Vilas Boas, 1996, 'Caminhos e Invenção da Santidade Feminina em Portugal nos seculos XII-XVIII', *Via Spiritus*, n. 3.

Távora, B. Ferrão de Tavares e, 1979, 'Meninos Jesus Cingalo-Portugueses e seus Prováveis Protótipos Flamengos', *Revista Universitas*, n.25.

Távora, B. Ferrão de Tavares e, 1981, 'O Significado Iconográfico e Mítico dos Bons Pastores Indo-Portuguese', in *Memoriam Ruben Andersen Leitão*, Porto.

Távora, B. Ferrão de Tavares e, 1983, *Imaginária Luso-Oriental*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

Theuerkauff, C., 1984, *Elfenbein Sammlung Reiner Winkler*, Munich.

Thomaz, L.F., 1994, *De Ceuta a Timor*, Difel, Lisbon.

Todorov, T., 1992, *La Conquista dell'America: il problema dell'altro*, Einaudi, Torino.

Tripati, S., Gaur Sundaresh, A.S., Vora, K.H., 2004, 'Shipwreck archaeology of Goa: Evidence of maritime contacts with other countries' *Current Science*, vol. 86, n. 9.

Trusted, M., 2013, *Baroque and Later Ivories*, Victoria and Albert Museum, London.

Veldman, I.M., 2006, *Images for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)*, Primavera Pers, Leiden.

Velho, S., 1985, *Goa, a Synthesis of Indo-Portuguese Cultural Relations*, Instituto de Investigacao Cientifica Tropical, Centro de Estudos de Cartografia Antiga, Lisboa.

Venditto, W., 2014, 'Meticciano', in S. Gianfaldoni, *Lessico Interculturale*, Franco Angeli Editore, Milano.

Villon, V., 2010, *O Mundo Português que Gilberto Freyre Criou - seguido de Diálogos com Edson Nery da Fonseca*, Vermelho Marinho, Rio de Janeiro.

Viterbo, S., *Arte Indo-Portuguesa, Exposição de Arte Ornamental, Notas ao Catálogo*, Lisboa, 1883.

Voet, L., 1969, *The Golden Compasses: a history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, vol. I, Amsterdam-London.

Vollmer, F.J., Weis, F., 2015, *Angels and Madonnas in Islam; Mughal and Other Oriental Miniatures in the Vollmer Collection*, Jörg Lehmann Verlag, Leipzig.

Warburg, A., 1998, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi.

Wallerstein, I., 1986, 'Incorporation of the Indian Subcontinent in the Capitalist World Economy', in *Economic and Political Weekly*, vol. 21, n. 4.

Winius, G., 1983, 'The Shadow Empire' of Goa in the Bay of Bengal', *Itinerario*, vol. 7, n.2.

Young, R.J.C., 1995, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, London.

Xavier, Â.B., 2000, 'Tendências da historiografia da expansão portuguesa nos últimos quinze anos. Os caminhos da História Social', *Penélope - Revista de História e Ciências Sociais*, n. 22.

Xavier, Â. B., 2003, 'Aparejo y disposición para criar un otro novo mundo. A conversão dos indianos e o projecto imperial joanino' in *Congresso D. João III* Lisboa: CEPCEP-Universidade Católica Portuguesa.

Xavier, Â.B., 2006, 'Itinerários Franciscanos na Índia Seiscentista, e Algumas Questões de História e de Método', *Lusitania Sacra*, n. 18.

Xavier, Â. B., 2008a, 'Dissolver a Diferença - Conversão e Mestiçagem no Império Português' in M. Villaverde, K. Wall, S. Aboim, Sofia, F. Silva Carreira da (eds.), *Itinerários: A Investigação nos 25 Anos do ICS*, Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa.

Xavier, Â.B. 2008b, *A invenção de Goa. Poder imperial e conversões culturais nos séculos XVI e XVII*, Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa.

Xavier, Â.B., 2011, 'O lustre do seu sangue": bramanismo e tópicos de distinção no contexto português', *Tempo*, n. 30.

Xavier, Â.B., Santos, C.M., 2007, 'Nobreza per Geração. Os Descendentes dos Portugueses na Goa Seiscentista', *Cultura - História e Teoria das Ideias*, n. 25.

Zupanov, I., 1994, 'Proselytism et Pluralism Religieux, deux Experiences Missionaries en India XVIe et XVIIe siècle', in *Archives des Sciences Sociales des Religions*, n. 87.

Zupanov, I., 1996, 'La repli du religieux. Les Missionnaires Jésuites du XVII siècle entre la Théologie Chretienne et une Ethique Paienne', *Annales Historie Sciences Sociales*, vol. 51, n. 6.

Zupanov, I., Guezi C., 2010, "Accomodation" in *Dictionnaire des Fais Religieux*, PUF, Paris.

Zupanov, I., Lafevre, C., 2012, 'Cultural Dialogue in South Asia and Beyond, Narratives, Images and Community (16th – 19th century)', special issue of *Journal of Economic and Social History of the Orient*, Leiden.

Zupanov, I.G., Xavier, Â.B., 2014a, *Catholic Orientalism: Portuguese Empire, Indian Knowledge (16th-18th Centuries)*, Oxford University Press, Oxford.

Zupanov, I.G., Xavier, Â.B., 2014b, 'Quest for Permanence in the Tropics: Portuguese Bioprospecting in Asia (16th-18th Centuries)', *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, n. 57.

Zupanov, I., Flores, J., Lefevre C. (ed.), 2015, 'Cosmopolitismes en Asie du Sud, Sources, Itinéraires, Langues (XVIe – XVIIIe siècle)', *Purusharta*, n. 33, Editions EHESS.



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

La Rocca del Buon Pastore.

Arti creole e meticcio socio-culturale nelle colonie portoghesi dell'Asia
Meridionale, XVI - XVII secolo.

Figure

Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali
XXXI ciclo di dottorato in Civiltà dell'Asia e dell'Africa
curriculum Subcontinente indiano

Francesco Gusella
Matricola 16905

Relatore
Prof. Ciro Lo Muzio

A.A. 2015-2018

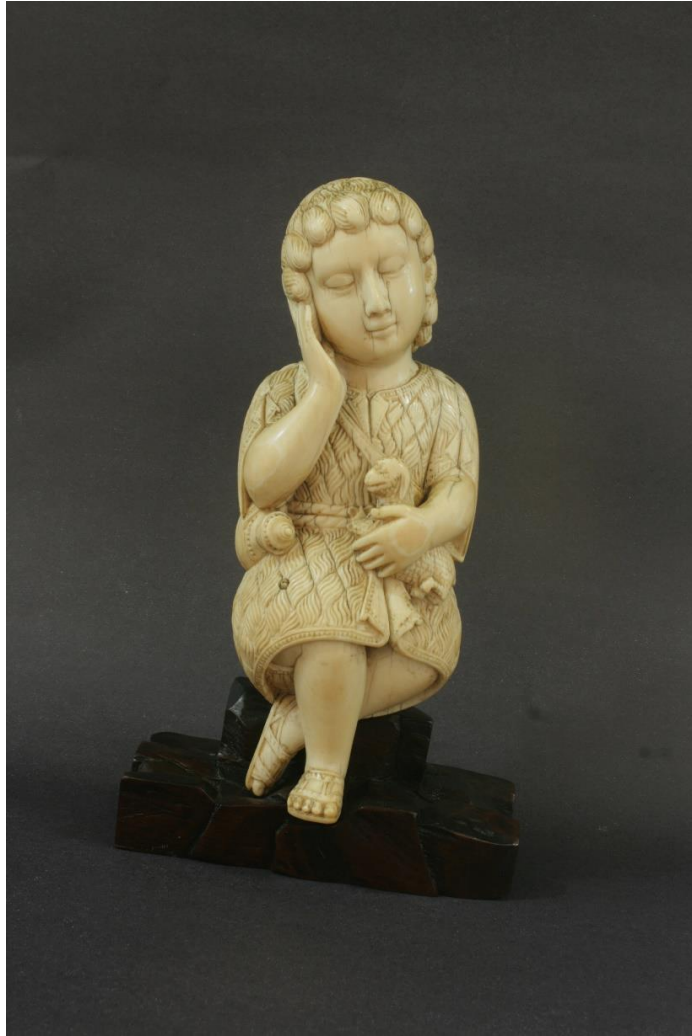


Fig. 1a: *Statuetta del Buon Pastore*, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Fig. 1b



Fig. 1c



Fig. 2: *Rocca del Buon Pastore*, collezione privata.



Fig. 3a: *Rocca del Buon Pastore*, Museu Oriente, Lisboa.



Fig. 3b: dettaglio della rocca e del pastore.



Fig. 4a: *Rocca del Buon Pastore*, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.



Fig. 4b: nicchia laterale destra con S. Pietro.



Fig. 4c: nicchia laterale sinistra con S. Paolo (?).



Fig. 5: *Rocca del Buon Pastore*, British Museum, Londra.



Fig. 6a: *Rocca del Buon Pastore*, Victoria and Albert Museum, Londra.



Fig. 6b



Fig. 6c



Fig. 7a: *Rocca del Buon Pastore*, Museu Abade de Baçal, Bragança.



Fig. 7b: dettaglio della rocca contenente la *Natività*.



Fig. 8a: *Rocca del Buon Pastore*, Museo Diocesano, Agrigento.



Fig. 8b



Fig. 9: *Rocca del Buon Pastore*, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.



Fig. 10: *Rocca del Buon Pastore*, Museum of Asian Civilizations, Singapore.

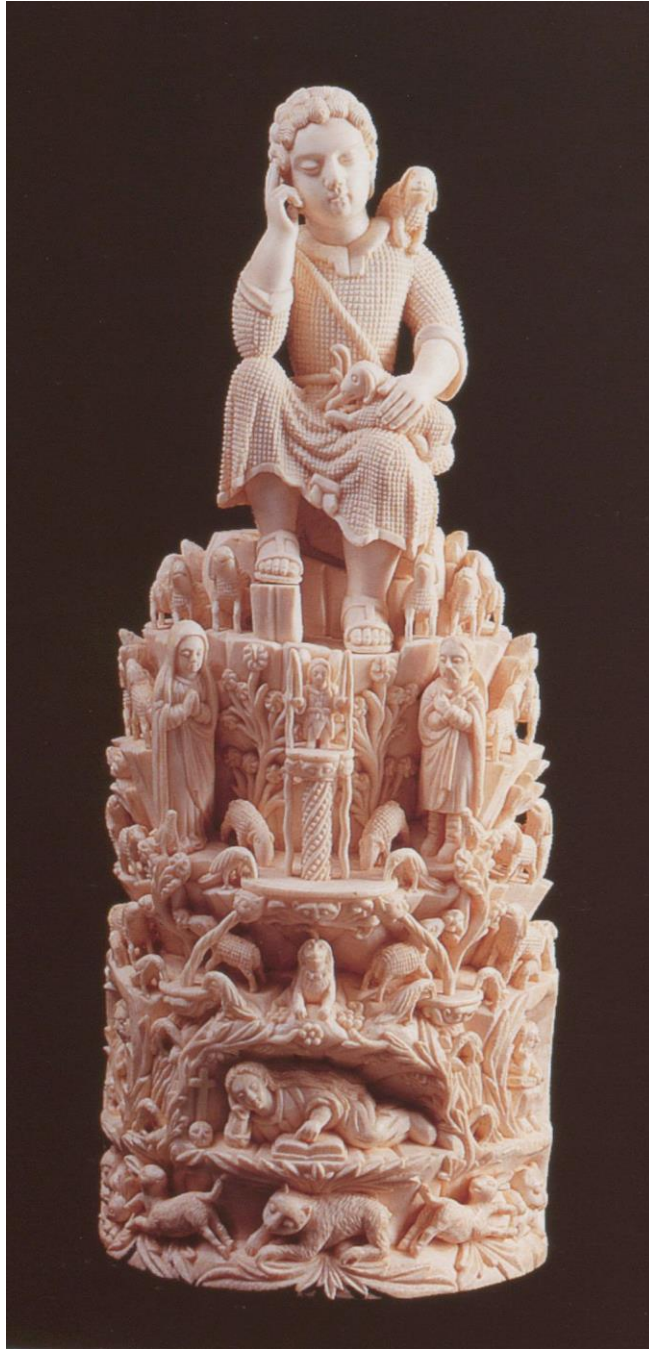


Fig. 11: *Rocca del Buon Pastore*, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.



Fig. 12: *Rocca del Buon Pastore*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Fig. 13a: *Rocca del Buon Pastore*, Victoria and Albert Museum, Londra.



Fig. 13b: dettaglio della nicchia contenente la Maddalena



Fig. 13c: dettaglio di San Domenico nel registro superiore.



Fig. 14a: *Rocca del Buon Pastore*, Museu dos Biscainhos, Braga.



Fig. 14b: dettaglio della nicchia con la Maddalena penitente.



Fig. 14c: dettaglio della nicchia laterale con S. Pietro penitente.



Fig. 14d: dettaglio della nicchia laterale con S. Girolamo penitente.



Fig. 14e: dettaglio del Cristo pastore infante.



Fig. 15: *Rocca del Buon Pastore*, diocesi di Evora.



Fig. 16: *Rocca del Buon Pastore*, British Museum, Londra.



Fig. 17: *Rocca del Buon Pastore*, Diocesi di Lisbona.



Fig. 18: *Rocca del Buon Pastore*, collezione privata.



© Museu-Biblioteca da Casa de Bra

Fig. 19: *Rocca del Buon Pastore*, Fundação Casa de Bragança, Paço Ducal, Vila Viçosa.



Fig. 20: strumenti per l'intaglio dell'officina di Santosh Zó, Chimbél, Goa.

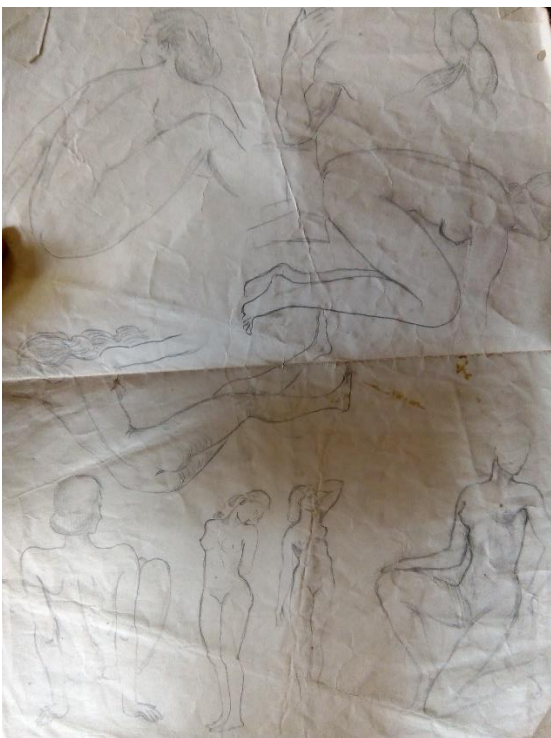


Fig. 21a: Disegni originali dell'intagliatore Vamona Zó, nudi femminili.



Fig. 21b: Disegni originali dell'intagliatore Vamona Zó, Śiva e Pārvatī (?).



Fig. 22: Documenti autografi e ritratto dell'intagliatore Vamona Zó.



Fig. 23: Modelli lignei abbozzati.



Fig. 24: Abbozzo di un Gesù bambino eburneo.

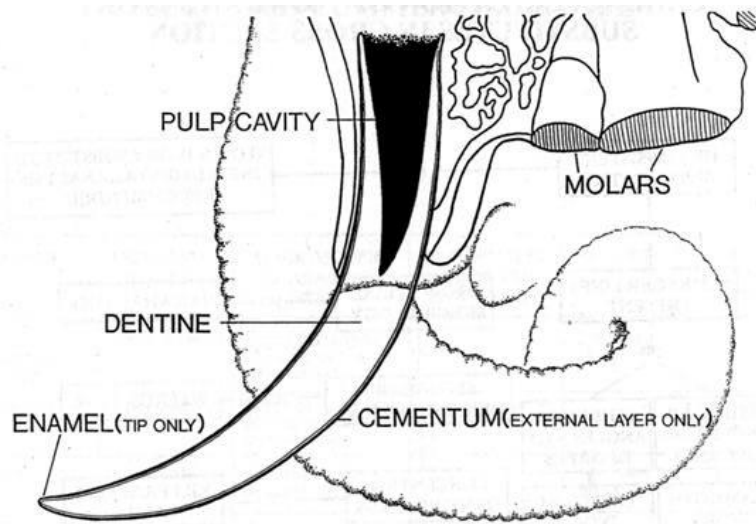


Fig. 25: schema anatomico della zanna d'elefante.



Fig. 26: superficie inferiore di una statuetta.



Fig. 27: il caratteristico decoro a scacchi presente sul retro delle statuette e andamento della zanna.

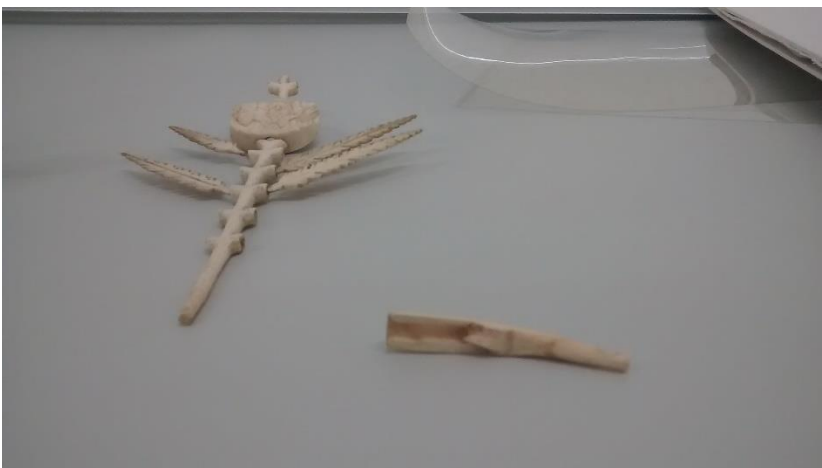


Fig. 28: supporto conico per l'inserimento dell'*Albero della Vita*.



Fig. 29: il supporto infisso sul retro della rocca.



Fig. 30: un gruppo di coroncine e aureole metalliche che originariamente venivano affisse sulla sommità delle statuette eburnee.



Fig. 31: il foro praticato sulla sommità della statuette per l'inserimento di elementi metallici.



Fig. 32: applicazione della doratura.



Fig. 33: uso canonico della policromia.



Fig. 34: una combinazione di policromia e doratura.



Fig. 35: figura del *Buon Pastore* in avorio, IV sec. d.C., Mediterraneo orientale.



Fig. 36: sezione del pannello frontale con la pericope del *Buon Pastore* nella Lipsanoteca di Brescia.



Fig. 37a: *Buon Pastore* infante nella prefigurazione della passione.



Fig. 37b



Fig. 37c



Fig. 38: seggio in forma di cuore per l'inserimento del pastore.

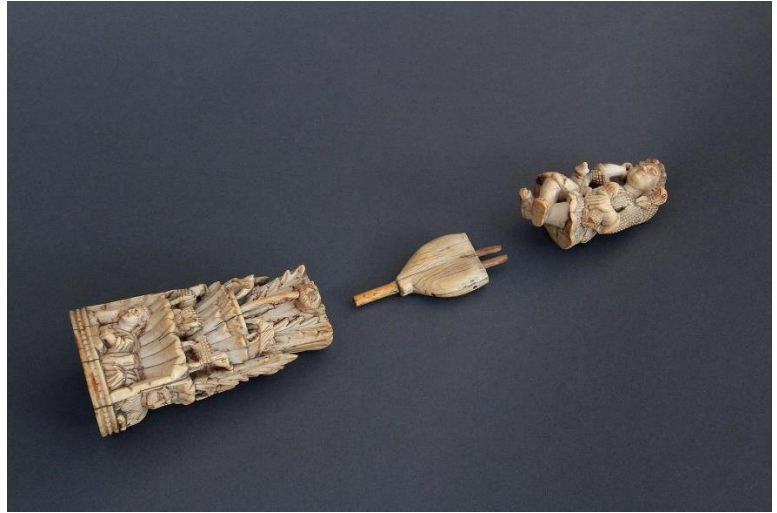


Fig. 39: assemblaggio delle componenti.



Fig. 40: statuette del pastore nella versione canonica.



Fig. 41a: sezioni laterali ospitanti il gregge.



Fig. 41b



Fig. 42: *la Fonte della Vita Eterna* nel registro superiore della rocca.



Fig. 43: Lastra funebre con coppia di pavoni attorno alla fonte della vita.



Fig. 44a: leoni in atteggiamento terrifico nelle nicchie laterali della rocca.



Fig. 44b



Fig. 45: oratorio ligneo contenente statuetta eburnea dell'Albero di Jesse.



Fig. 46: pannello laterale di un cofanetto eburneo singalo-portoghese recante l'iconografia dell'Albero di Jesse.



Fig. 47: Albero della Vita, tipologia con rami mobili.



Fig. 48: Albero della Vita, tipologia 'traforata'.

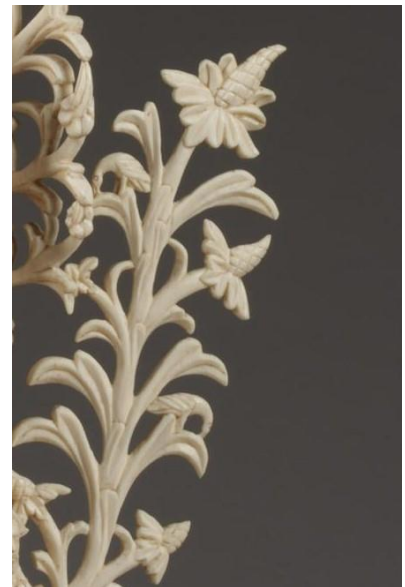


Fig. 49: Albero della Vita, tipologia 'miniata'.

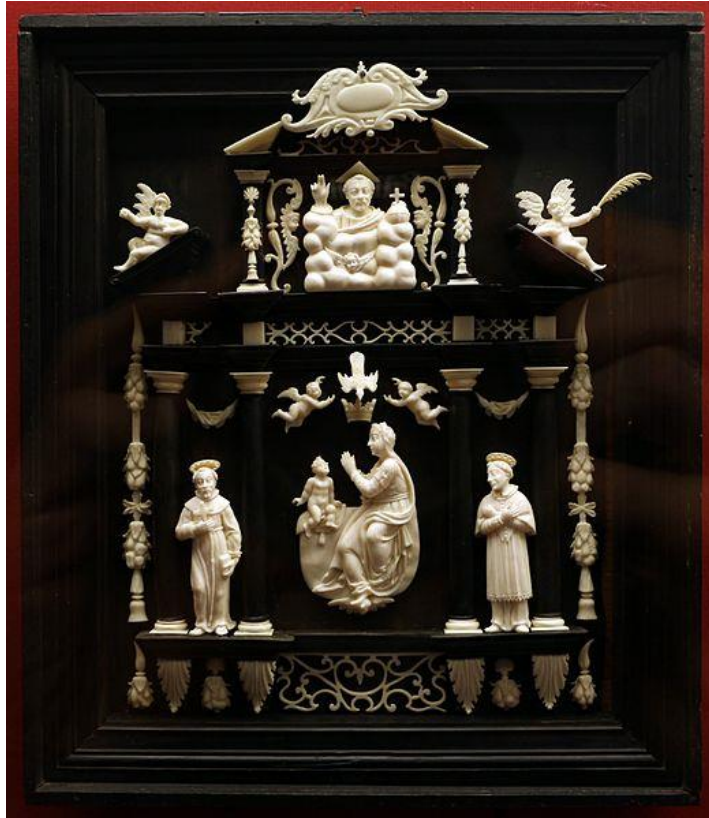


Fig. 50: altaro eburneo con rappresentazione del *Creatore benedicente*, XVII secolo, Italia settentrionale.



Fig. 51: placchetta iconica col Padre benedicente.



Fig. 52: eccezione iconografica col leoncino al centro del registro mediano della rocca.



Fig. 53: gruppo 'della pecora che allatta', modello 1A

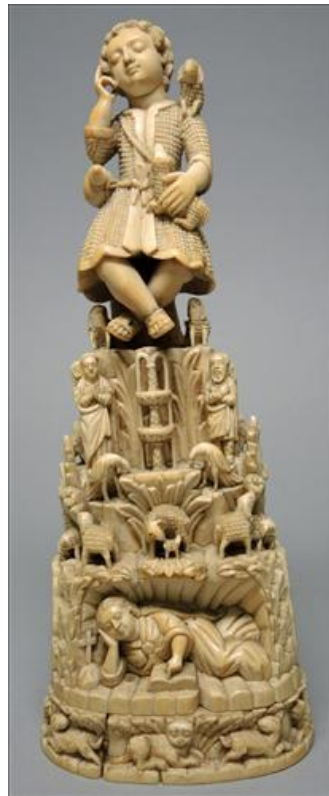


Fig. 54: gruppo 'della pecora che allatta', modello 2A.



Fig. 55: gruppo 'della pecora che allatta', modello 1B.



Fig. 56: gruppo 'della pecora che allatta', modello 2B.



Fig. 57: particolare del personaggio contenuto al centro del registro mediano della rocca.



Fig. 58: particolare del medaglione centrale di un arazzo entro cui è stato iscritto il pellicano eucaristico.



Fig. 59: tabernacolo in forma di pellicano eucaristico.



Fig. 60: esemplare 'dell'officina del Battista', MAD.



Fig. 61: esemplare 'dell'officina del Battista', PFP.



Fig. 62: esemplare 'dell'officina del Battista', MDS.



Fig. 63: esemplare 'dell'officina del Battista', MAS-UFBA.



Fig. 64: esemplare 'dell'officina del Battista', MHN.



Fig. 65: arte singalo-portoghese, ventaglio eburneo.



Fig. 66: arte singalo-portoghese, cofanetto eburneo.



Fig. 67: Mappa politica di Sri Lanka alla frammentazione del regno di Kotte nel 1521.



Fig. 68: prototipo del *Buon Pastore* in cristallo di rocca, Wallace Collection.



Fig. 69: prototipo del *Buon Pastore* in cristallo di rocca, collezione privata.



Fig. 70a: prototipo del *Buon Pastore* in cristallo di rocca con oratorio ligneo, collezione privata.

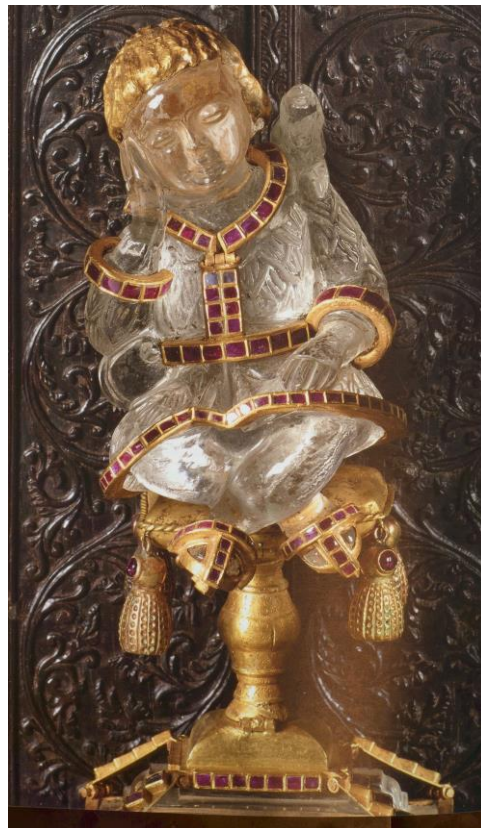


Fig. 70b



Fig. 71a: oratorio in forma di tempietto eburneo.



Fig. 71b: statuetta del *Buon Pastore* contenuta nel comparto superiore.

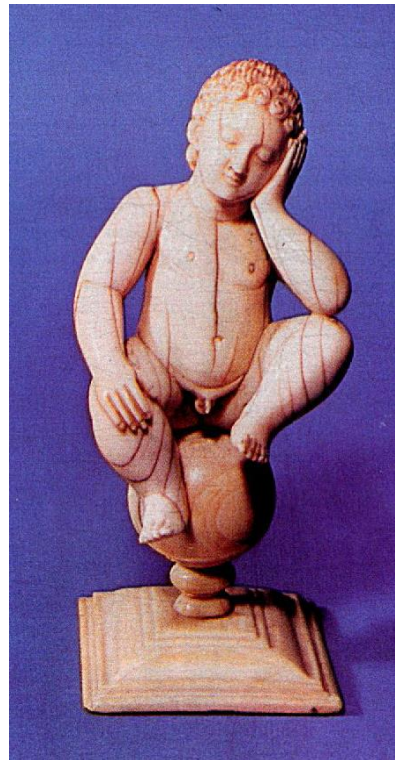


Fig. 72: *Bambinello dormiente su globo*.



Fig. 73: *Buon Pastore infante*.



Fig. 74: *Buon Pastore infante* all'interno di oratorio ligneo dipinto.



Fig. 75: insediamenti portoghesi nel Golfo di Cambay.



Fig. 76: insediamento portoghesi lungo la costa occidentale dell'India meridionale.



Fig. 77: particolare dei caratteristici intarsi in avorio in uno scrittoio.

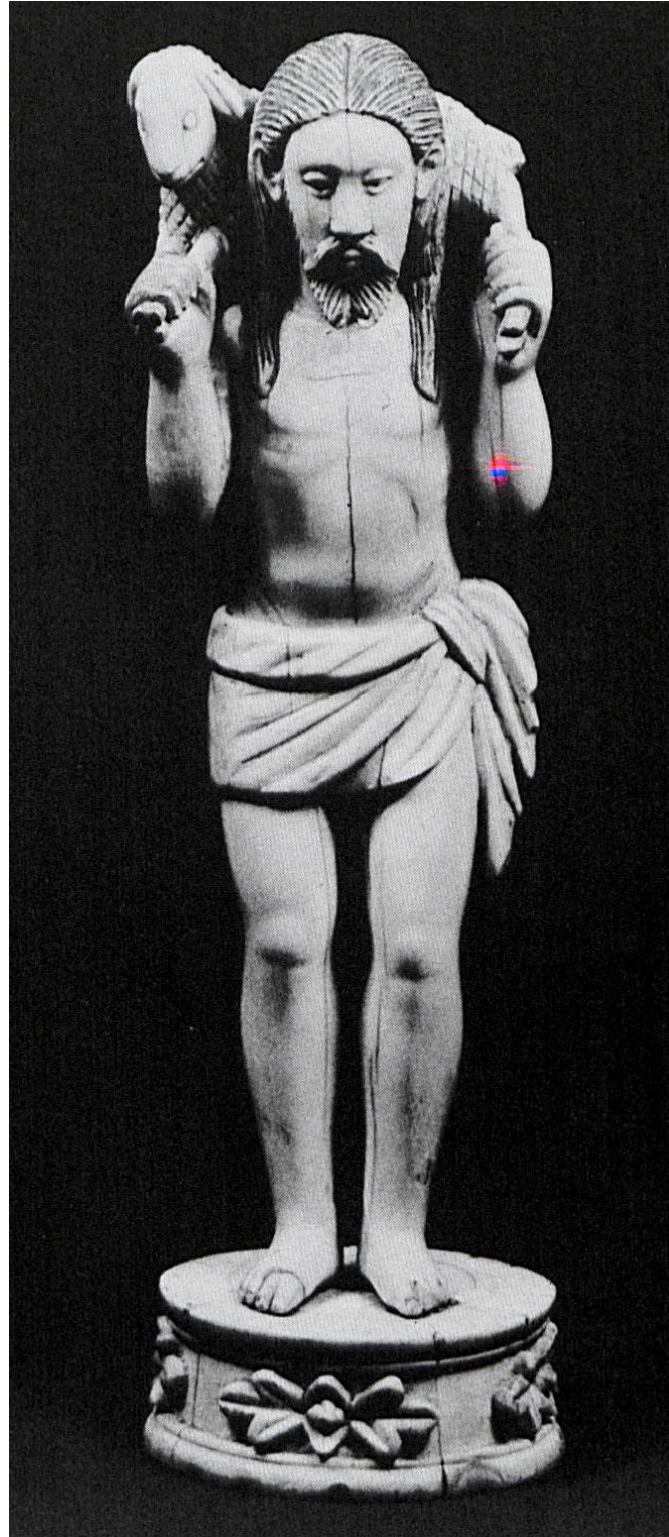


Fig. 78: statuette del *Cristo adulto come Buon Pastore*.



Fig. 79 *Gesù Bambino Dormiente*, collezione privata.



Fig. 80: *Gesù Bambino Dormiente*, collezione privata.



Fig. 81: *Gesù Bambino Dormiente*, collezione privata.



Fig. 82: *La Natività, dal ciclo della Piccola Passione, A. Dürer, 1510 circa.*



Fig. 83: particolare della *Natività* sulla superficie laterale di una pisside della cultura sapi, inizi XVI sec.



Fig. 84: *Placca eburnea della Natività, seconda metà del XVI sec. Kotte.*



Fig. 85a: *Exemplar Virtutum*, H. Goltzius, 1578 circa,



Fig. 85b: particolare del pastorello contenuto all'interno del cuore.



Fig. 85c: particolare dell'emblema *Fons Vitae* contenuto in una delle scene della cornice.



Fig. 86: *Origo Castis Cordis*, H. Wierix, 1586 circa.



Fig. 87: copia eburnea dell'incisione di Wierix.



Fig. 88: la successiva versione di A. Wierix, fine XVI - inizi XVII sec.



Fig. 89: iconografia degli strumenti della passione in un'incisione di A. Wierix, fine XVI - inizi XVII sec.



Fig. 90: il medesimo tema in una copia eburnea.



Fig. 91: *Leone*, XVI sec. Goa.



Fig. 92: *Kumar Paik*, XV sec. Goa.



Fig. 93: Scultura rituale di una tigre, Quepem.



Fig. 94: Scultura rituale di una tigre, Canaconda.



Fig. 95: *Gesù Bambino di Olinda*, Agostinho da Piedade, 1640 circa.

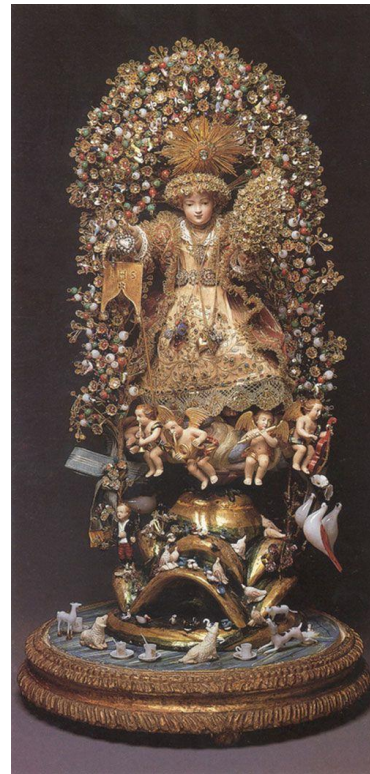


Fig. 96: *'Menino Jesus do Monte'*.



Fig. 97: *Rosario Gaudioso*, Anton Wierix, 1604.

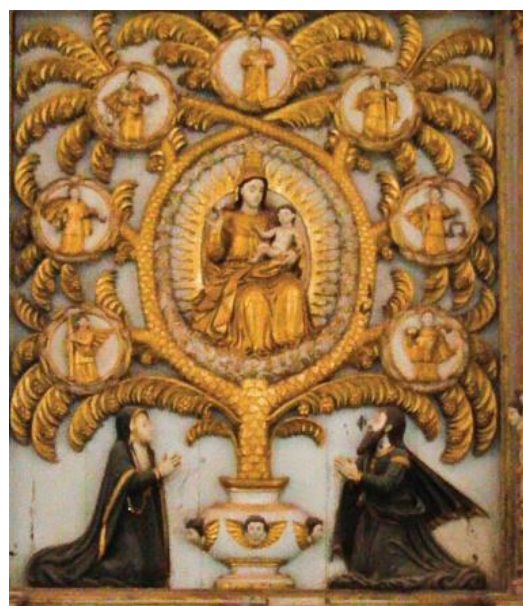


Fig. 98: *Retablo delle Virtù*, Cattedrale di Goa.



Fig. 99: *Maddalena penitente* nella versione stesa sul fianco.



Fig. 100: *Maddalena penitente* in versione seduta.



Fig. 101: *Maddalena penitente*, H. Wierix, inizi del XVII sec.



Fig. 102: bassorilievo della *Maddalena penitente*.



Fig. 103: bassorilievo della *conversione della Maddalena*.



Fig. 104: *Conversione della Maddalena*, S.A. Bolswert, 1625.



Fig. 105: *Educazione della Vergine.*