

## L'architettura del Deccan tra il XIV e il XVI secolo

Incontri, sincretismi e costruzioni identitarie

Sara Mondini

### 3 Il patrocinio dei Bahmani

**Sommario** 3.1 Dalle fonti testuali alle fonti visuali. – 3.2 Modelli, tra interazioni e assimilazioni. – 3.3 La creazione del nuovo vocabolario artistico deccanese.

#### 3.1 Dalle fonti testuali alle fonti visuali

Sin dalla loro ascesa al potere, oltre a impegnarsi nella difesa dell'indipendenza conquistata e nell'estensione dei confini del loro regno, i sovrani bahmani si distinsero per le numerose opere architettoniche patrocinate e per lo straordinario livello artistico raggiunto. Ad oggi è possibile identificare la produzione numericamente più consistente e generalmente di maggiore pregio nelle due capitali del sultanato, Gulbarga e Bidar, e in diversi centri minori nelle loro immediate vicinanze. Basti pensare a Firuzabad, Sultanpur, Holkonda o Sagar, non lontani da Gulbarga, o ancora Ashtur, alle porte di Bidar.

Lo studio esaustivo e la piena comprensione della produzione architettonica bahmani incontrano tuttavia diversi ostacoli. La scarsità o inattendibilità delle fonti – che peraltro raramente si soffermano su aspetti legati al patrocinio architettonico – unitamente alle rare o perdute informazioni provenienti da apparati iscrivitori sugli edifici stessi, rendono spesso complesso ascrivere con certezza gli edifici ad un committente e proporre una datazione di massima. Questo rende ovviamente difficile circoscrivere la produzione dinastica e giungere ad una catalogazione completa ed esaustiva. Da ultimo, inoltre, la profonda condizione di degrado e abbandono in cui versano la maggior parte delle strutture di Gulbarga e molte di quelle di Bidar, rende talvolta impossibile persino una *survey* preliminare dei siti.

Sono principalmente le fonti a fornirci le informazioni concernenti gli eventi che interessarono il sultanato dei Bahmani, la successione dei sovrani al potere, le loro attitudini politiche ed i loro rapporti con la classe religiosa. Pochi però sono gli storici che hanno trattato ampiamente le vicende della dinastia. Tra questi, l'opera di Muhammad Ferishta costituisce senza dubbio una delle cronache fondamentali (2006). Il resoconto più importante da lui stilato, relativo alle vicende dei sovrani e dei regni musulmani in India, sarebbe stato però concluso solo entro la prima decade del XVII secolo (Briggs 1829, 347). Malgrado l'opera di Ferishta sia

spesso criticata e considerata scarsamente attendibile a causa della frequente commistione dei fatti con elementi fantasiosi o dell'imprecisione nel datare gli eventi, il suo lavoro, probabilmente per la sua unicità e per la ricchezza di dettagli, è tra i maggiormente utilizzati nello studio della società deccanese (Hardy 2003). Alla luce dei problemi che la sua testimonianza presenta, appare indispensabile il confronto con altre fonti che hanno in parte ridotto la 'dipendenza da Ferishta' degli studi sul Deccan.

Fonti utili ai fini di una verifica dei dati storici sono principalmente: 'Ali b. 'Aziz Allah Tabataba'i e Mawlana 'Isami. L'opera *Burhan-i Ma'athir* sarebbe stata conclusa da Tabataba'i intorno al 1594 e, oggi pubblicata in traduzione, costituisce una buona risorsa per verificare le informazioni fornite da Ferishta e individuarne gli errori. Il lavoro di 'Isami, *Futūḥu's Salāṭīn o Shāh Nāmāh-i Hind*, redatto presumibilmente tra il 1349 ed il 1350, risulta invece fondamentale poiché costituisce l'unica opera coeva agli eventi e composta nella regione deccanese ('Isami 1967; Sherwani 1985, 34). La sua attendibilità deriva dalla presunta partecipazione dell'autore agli eventi, conferendo dunque una maggiore credibilità ai fatti narrati (Sherwani 1985, 33), pur avendo il limite di riportare soltanto i primissimi anni del regno bahmani.

Di supporto è infine il lavoro di Barani, storico alla corte del sultanato di Delhi, la cui opera, scritta tra il 1351 e il 1357, presenta il medesimo limite temporale riscontrato nel lavoro di 'Isami. La sua testimonianza, tuttavia, può risultare utile nella ricostruzione delle vicende storiche immediatamente precedenti l'indipendenza bahmani.

Nel delineare il contesto sociale e religioso del sultanato di Delhi e del nuovo regno, anche *tazkirāt* (agiografie) e *malfūzāt* (dialoghi, discorsi) si rivelano risorse importanti, malgrado utilizzabili soltanto se accuratamente confrontate con le altre fonti disponibili. Una loro analisi critica, infatti, si rende necessaria al fine di riconoscere elementi mitici, leggendari e *topoi* che spesso le arricchiscono (Green 2004a, 123-48; Green 2004b, 221-42).

### 3.2 Modelli, tra interazioni e assimilazioni

Si è già menzionato come la produzione architettonica bahmani sia riconoscibile quale una prima fase di sperimentazione di forme e modelli per lo sviluppo dei più tardi stili regionali deccanesi. Nonostante l'impossibilità di identificare e ascrivere a questo periodo una cospicua produzione di oggetti d'arte, l'alto numero di edifici patrocinati unitamente agli alti livelli estetici raggiunti suppliscono in parte a questa mancanza. Malgrado l'assenza di studi esaustivi e sistematici su questa produzione, infatti, il numero rimarchevole di monumenti permette almeno un approccio comparativo, utile a stabilire datazioni ipotetiche e definire trend e mutamenti di stile, gusto e tecniche che, diversamente sarebbe impensabile. L'analisi

sistematica dei monumenti ascrivibili al patrocinio dei diversi sovrani nelle due capitali, Gulbarga e Bidar, permette di tracciare le fasi indicative dell'espansione urbana e dello sviluppo del nuovo vocabolario artistico creato dalla dinastia. L'affermazione e lo sviluppo di elementi decorativi ricorrenti, forme specifiche, o finiture caratterizzanti è riconducibile alla diffusione di modelli architettonici e artistici che, assimilati nella regione in maniera più o meno evidente, hanno condizionato lo sviluppo tanto strutturale quanto concettuale degli edifici.

Le dinamiche stesse di penetrazione e conquista del subcontinente indiano da parte dei musulmani e quella netta contrapposizione alla maggioranza hindu di cui si è discusso in apertura, hanno spesso indotto molti storici dell'arte a teorizzare una distruzione sistematica dei templi locali ed un conseguente sistematico reimpiego di materiali nella costruzione dei nuovi monumenti.<sup>1</sup> Malgrado nei territori deccanesi si registrino interessanti peculiarità nell'erezione dei primi edifici 'islamici', né i monumenti di Gulbarga né quelli di Bidar, sembrano riportare tracce evidenti in grado di attestare un reimpiego di materiali di spoglio su vasta scala.<sup>2</sup>

A colpire è piuttosto la straordinaria ricchezza di modelli confluiti nel vocabolario artistico bahmani che hanno avuto un ruolo chiave nello sviluppo architettonico e artistico. Legati inequivocabilmente alla complessa articolazione sociale descritta e che ha contraddistinto la storia del sultanato, i modelli assimilati sembrano essere intervenuti direttamente a modificare tanto tecniche strutturali e apparati decorativi, quanto la stessa concezione degli edifici e il loro ruolo nel contesto urbano.

Da un punto di vista stilistico, nelle produzioni architettoniche delle due capitali si riconoscono quelle che potremmo definire tre fonti principali di ispirazione che nel corso del primo secolo di storia del sultanato bahmani hanno rivestito un ruolo cruciale nel fornire spunti e modelli, seppur ognuna con una diversa incidenza.

Un primo fondamentale ruolo fu indubbiamente rivestito dalla produzione artistica e architettonica del sultanato di Delhi. In questo caso più che di modelli è forse opportuno parlare di un vero e proprio stile, i cui elementi salienti furono copiati e applicati alla nuova produzione. È logico supporre infatti che la migrazione delle forme sino ad allora utilizzate

1 Diversi studi hanno recentemente messo in discussione simili teorie attraverso una rilettura delle fonti e una rilettura delle evidenze archeologiche e architettoniche, dimostrando come la distruzione di templi rappresenti spesso un *topos* ricorrente, utilizzato nelle fonti musulmane al fine di costruire l'identità dei sovrani. Una sintesi esaustiva sull'argomento è offerta da Kumar (2008). Davis d'altra parte dimostra come la distruzione e il saccheggio di templi non fossero prerogativa esclusiva di conquistatori musulmani e dunque non siano fenomeni esclusivamente riconducibili a contrapposizioni religiose (1993).

2 Un esempio dell'uso di materiali di spoglio a Gulbarga è rappresentato dalla moschea delle donne all'interno del forte, dove le colonne sono chiaramente riconoscibili come reimpieghi.

nell'India settentrionale sia stata naturale conseguenza dell'estensione dei domini tughluq e del trasferimento della capitale e dei sudditi a Daulatabad (1327). La produzione coeva tughluq a sua volta era il risultato dell'assimilazione di modelli centro asiatici – principalmente, ma non esclusivamente, Ilkhanidi – già giunti nel subcontinente e rielaborati dalle diverse dinastie succedutesi al potere (Welch, Crane 1983; Welch 1993, 1996; Wagoner 2001). Durante le primissime fasi della loro produzione architettonica, i Bahmani dunque sembrano inizialmente aver accolto e mantenuto quei modelli e quei linguaggi applicati a Delhi e nell'architettura patrocinata nella nuova capitale Daulatabad (Alfieri 1994, 45-55; Merklinger 2005, 35-46). Per questo motivo, le prime architetture deccanesi di patrocinio bahmani sembrano aderire fedelmente al modello tughluq, nella tipologia – piante ed elevati –, come nelle scelte decorative.

Malgrado in questa migrazione di forme si sia letta talvolta una sorta di contraddizione intrinseca alla prima produzione deccanese, essa inevitabilmente costituì la prima base sulla quale andarono ad innestarsi i modelli adottati nel corso delle decadi successive e che fu, solo in seguito, messa in discussione. Il sentimento forte di indipendenza e le correnti anti-Tughluq accesesi nella regione, potrebbero indurre, infatti, a supporre un possibile rifiuto delle forme importate dai 'dominatori'. Tuttavia, alla luce della composizione sociale del nuovo regno bahmani, il vocabolario architettonico tughluq risultò sicuramente – almeno in una fase iniziale – il migliore ai fini di una rappresentazione simbolica dell'identità della dinastia, ma soprattutto in quanto bagaglio di forme familiari, già note e apprezzate dalla committenza. Si può dunque supporre che, dopo aver risposto alle prime esigenze di fortificazione del regno, sia apparso conveniente ed efficace ai primi sovrani guardare alle produzioni tughluq in cerca dei modelli per la nuova architettura di patrocinio regale.

Una seconda fonte di ispirazione che ha rivestito un ruolo cruciale nella formazione del nuovo vocabolario artistico deccanese è rappresentata dal centro Asia. Un nuovo afflusso di modelli ed elementi tanto strutturali quanto decorativi si inserì nel contesto regionale con un ruolo preponderante, condizionando la conformazione e l'aspetto degli edifici nell'ultima produzione patrocinata a Gulbarga, ma soprattutto dopo il trasferimento della capitale a Bidar.<sup>3</sup>

Fino ad ora gli storici dell'arte, teorizzando le dinamiche che avrebbero condizionato l'acquisizione o il rifiuto di modelli artistici intervenuti nella formazione dell'architettura deccanese, hanno sempre attribuito il passaggio dalle prime influenze tughluq ai nuovi modelli centro asiatici,

<sup>3</sup> A differenza di Gulbarga, Bidar è stata oggetto di *survey* più accurate e la catalogazione prodotta da Yazdani costituisce un ottimo punto di partenza per un'analisi dello sviluppo artistico bahmani e delle dinamiche di patrocinio; già Yazdani nel suo lavoro ha notato il ruolo dei modelli assimilati dal centro Asia (1995).

alla presenza ingombrante dei mongoli lungo i confini del subcontinente, e a chiusure e riaperture condizionate dalla devastante incursione di Tamerlano nell'India settentrionale (1398). Tuttavia, alla luce delle conferme ottenute dalle fonti, dagli scavi archeologici e dallo studio accurato delle relazioni diplomatiche del sultanato, sembra necessario mutare punto di vista, conferendo maggiore peso al nuovo mondo apertosi oltreoceano e al crescente proiettarsi del sultanato verso di esso grazie al controllo di porti importanti.<sup>4</sup>

Il crescente ruolo della regione deccanese, il consolidarsi delle rotte commerciali attraverso l'Oceano Indiano e, non ultimo, l'interesse di Firuz Shah (r. 1399-1422) nel patrocinare la cultura e le arti, portarono ad un crescente afflusso di genti straniere provenienti proprio dal centro Asia (*āfāqī* o *ghayr-mulkī*) che si installarono in Deccan e nelle capitali bahmani. Con il susseguirsi di queste ondate di migrazione, provenienti prevalentemente dalla zona iranica, si diffuse largamente anche la dottrina sciita e accrebbero, come descritto, le tensioni per la conquista del potere tra la classe sunnita dei vecchi coloni giunti dal nord, i *dakhnī* (o *mulkī*), e la nuova emergente classe di stranieri provenienti dal centro Asia, gli *āfāqī* (Coslovi 1991, 97-121). Tuttavia, il consolidarsi di questa nuova classe aristocratica, e di conseguenza l'arrivo a corte di uomini di cultura, artisti e sapienti, ebbe un peso considerevole nel condizionare anche la produzione artistica e architettonica del regno. A confermare il nuovo 'ruolo centro asiatico' fu il consolidarsi di queste dinamiche sociali e politiche durante quella che potremmo definire come una seconda fase della produzione architettonica bahmani, apertasi con il trasferimento a Bidar, e con l'adozione di nuove forme in una rinnovata e crescente sperimentazione artistica. Simbolo di questo nuovo periodo, furono figure chiave come quella del Primo Ministro Mahmud Gawan (Eaton 2005, 59-77). Sebbene le politiche promosse dalla nuova classe dirigente e il feroce scontro e la competizione tra *āfāqī* e *dakhnī* avrebbero condotto al declino rovinoso del sultanato, questa fase è spesso riconosciuta come l'apice culturale ed artistico della dinastia bahmani. Malgrado non tutti gli storici e gli storici dell'arte siano concordi nell'accettare questo ritratto, alcune fonti descrivono la Bidar di quest'epoca come il maggiore centro dell'Hindustan (Kirchner 1946; Riasanovsky 1961; Nikitin 2003, 79-85; Eaton 2011, 1-20), in grado di competere con i grandi centri del medio oriente per la sua apertura e per il clima di crescente vitalità culturale ed artistica. È tuttavia sullo sfondo di Bidar che la spaccatura sul piano sociale, politico, ma soprattutto culturale, sembra manifestarsi in tutta la sua drammaticità e con importantissime ripercussioni anche sulla produzione artistica. Comparando infatti le produzioni

4 Tra i lavori utili a ricostruire le relazioni esterne del sultanato bahmani e in generale della regione deccanese si ricordano tra gli altri Nayeem (1974; 1975), e Joshi e Nayeem (1975).

architettoniche delle due capitali, lo spostamento verso modelli e linguaggi differenti emerge in modo evidente: se già nella tarda produzione di Gulbarga era riscontrabile un progressivo abbandono degli elementi salienti della produzione tughluq, nella prima architettura di Bidar emerge in modo inequivocabile una rinnovata dipendenza dai modelli centro asiatici (Philon 2012, 68-102; Alfieri 1994, 131).

L'identità religiosa dei patrocinatori di cui abbiamo notizia e le stesse modalità di formazione dello stile bahmani hanno consolidato la percezione della prima produzione deccanese come profondamente e irrimediabilmente 'islamica' - malgrado i problemi legati all'uso di tale definizione di cui si è discusso - contrapponendola, in quanto distante e inconciliabile, ad una produzione 'hindu' autoctona. Tuttavia questa percezione trascura indubbiamente il contesto sociale e la profonda compenetrazione delle realtà islamiche e non-islamiche nella regione (Sherwani 1985, 98). La dinastia bahmani, come le dinastie che la seguirono, si trovarono infatti come menzionato a regnare su di una popolazione la cui maggioranza non era di fede musulmana. Inoltre è oramai assodato che nelle realtà sultanaliali, come nel più tardo periodo moghul, i patrocinatori si appoggiassero molto spesso alla comunità di artigiani locali che dunque possedeva una diversa sensibilità e familiarità con vocabolari artistici indubbiamente non-islamici. Questo genere di collaborazioni, interazioni e la fusione di tecniche e stili sono state ampiamente dimostrate e riconosciute in altre regioni indiane. Basti pensare ad esempio ad alcune moschee del Tamil Nadu, dove lo stile adottato per la sala di preghiera è riconducibile a quello dei *maṇḍapa* dei templi hindu;<sup>5</sup> o ancora al Gujarat, dove lo stile noto come Maru-Gurjara, sviluppatosi tra l'XI e il XII secolo come una sintesi dei precedenti stili applicati nelle aree del Rajasthan e del Gujarat, fu reinventato quale morfema dei nuovi edifici 'islamici' gujarati. Esso infatti non trovò mera applicazione quale nuovo vocabolario eletto dalla dinastia locale in quanto già noto ed efficace, fu piuttosto sviluppato assecondando le nuove esigenze rituali ed espressive dei patrocinatori musulmani con cui gli artigiani locali andavano guadagnando familiarità (Patel 2004a, 82-3; Patel 2004b, 7-18).

Seppure le fonti deccanesi fino ad ora si siano dimostrate poche informazioni in merito alle dinamiche di patrocinio artistico e la stessa produzione architettonica e artistica deccanese non appaia così marcatamente 'indiana' come quella gujarati, è logico immaginare dinamiche del tutto simili. A conferma di questa ipotesi è indubbiamente il profilarsi della terza fonte importantissima di ispirazione per la produzione archi-

5 Nonostante numerosi aspetti della produzione architettonica islamica dell'India meridionale rimangano ancora da studiare approfonditamente un ottimo lavoro è quello Shokoohy (2003) che si concentra appunto anche sulla compenetrazione di stili diversi e sulla fusione di linguaggi artistici 'indiani' e 'islamici'.

tettonica bahmani, rappresentata appunto dalla componente autoctona non-musulmana e dai suoi vocabolari artistici.

Nell'interpretare il rivolgersi dei sovrani musulmani alle produzioni indiane alla ricerca di modelli artistici da assimilare, diversi studiosi hanno spesso proposto motivazioni storico-politiche specifiche. Goetz (1940, 255) e Eaton (2008, 95-7), prendendo in esame la produzione architettonica patrocinata a Bijapur dai sovrani 'Adil Shahi (1490-1686), hanno interpretato le fasi di apertura nei confronti dei modelli locali come il risultato di un isolamento dal centro Asia safavide e di un blocco di quel flusso di modelli provenienti dal mondo islamico vicino e medio orientale. Essi hanno riconosciuto, infatti, la presenza portoghese nell'Oceano Indiano e il controllo della costa di Konkan come la causa dei ridotti contatti tra la regione deccanese e il Golfo Persico, mentre l'affermarsi del potere moghul nell'India settentrionale riduceva scambi e contatti lungo le vie di terra, giustificando così il crescente isolamento della regione da quella fucina di modelli che il centro Asia aveva rappresentato sino ad ora. Questo isolamento, che avrebbe contribuito al declino del potere degli *āfāqī*, avrebbe anche diminuito il ruolo e il peso dei modelli artistici centro asiatici inducendo i patrocinatori a rivolgere lo sguardo alla produzione locale in cerca di ispirazione. Come proposto da Goetz, poi, una seconda possibile causa di questa apertura sarebbe da identificarsi nella migrazione verso Bijapur di una cospicua fetta della popolazione di Vijayanagara, a seguito dalla distruzione della capitale hindu e della sconfitta inflitta al regno tra il 1565 e il 1567 dai sultanati deccanesi (Goetz 1940, 252-5).

Tuttavia, malgrado entrambe le teorie formulate nell'analisi delle produzioni di Bijapur paiano plausibili, il caso bahmani, che presenta un'analogia apertura ai modelli locali cronologicamente anteriore all'instaurarsi del potere moghul e al controllo portoghese sull'Oceano Indiano, mette a mio avviso in crisi la loro applicabilità. Simili atteggiamenti e dinamiche sono infatti riscontrabili in altri contesti tanto precedenti quanto posteriori il caso di Bijapur, basti pensare ancora al regno dell'imperatore moghul Akbar (r. 1556-1605), anch'esso dominato in ambito artistico da una forte indianizzazione dei vocabolari artistico-architettonici (Koch 2002, 43-69). Emerge dunque come costante la necessità di comprendere l'indianizzazione delle corti quale possibile conseguenza del tentativo di creare una società coesa. La reciproca accettazione, integrazione, e collaborazione ai fini della coesistenza devono aver al contempo favorito anche uno scambio artistico e culturale. Indagando le circostanze storiche di queste aperture, le dinamiche politiche e religiose che le avrebbero accompagnate nei diversi contesti sultaniali e imperiali islamico-indiani, emerge come esse siano più probabilmente da ricondursi a cause concorrenti e a fasi di sperimentazione artistica condizionate - o meglio, favorite - dalle contemporanee tendenze culturali e politiche, così come dai profili e dalle attitudini dei singoli sovrani patrocinatori. Ibrahim II 'Adil Shahi (r. 1580-1627) a

Bijapur, ad esempio, si distinse per un instancabile patrocinio e per la qualità artistica delle opere prodotte durante il suo regno, caratterizzate da un sincretismo di forme frutto di quella apertura culturale e inclinazione liberale che lo caratterizzarono. Analogamente, sin dagli esordi della dinastia bahmani si assistette ad una crescente indianizzazione della corte, che tuttavia raggiunse il suo apice durante il regno di Firuz Shah (r. 1397-1422). L'affidamento di cariche politiche importanti anche a membri delle alte caste hindu, o i matrimoni contratti dallo stesso sovrano con donne presumibilmente provenienti anche da caste più basse, devono senza dubbio aver favorito l'integrazione tra musulmani e non-musulmani. Inoltre i frequenti rapporti con la vicina Vijayanagara, quel confine così permeabile e quella fluidità, in un clima di reciproca imitazione e contaminazione, unitamente all'impiego di manodopera locale per la realizzazione dei progetti, ha spesso conferito un'elegante perfezione all'esecuzione degli elementi frutto delle fusioni artistiche.

Da ultimo, a consolidare la prossimità e l'integrazione di vocabolari artistici islamici e non-islamici, si aggiunse spesso nel contesto deccanese una condivisione degli spazi sacri, ancora oggi testimoniata dalla frequentazione delle numerose *dargāh* da parte delle diverse comunità religiose, o da sincretismi che prevedono ritualità condivise, come avviene presumibilmente da secoli tra musulmani e Vīraśaivas (Yazdani 1947, 115-16; Mondini 2015, 129-42).

Accanto a queste tre fonti predominanti che condizionarono profondamente la produzione architettonica bahmani, altre fonti 'minori', seppur più difficili da identificare, ebbero un ruolo importante. Nella produzione più matura bahmani di Gulbarga, infatti, si scorgono elementi tanto strutturali quanto decorativi probabilmente provenienti dall'area anatolica e consolidatisi nel corso delle successive ondate migratorie. Al contempo, si ha testimonianza del crescente ruolo della componente abissina giunta anch'essa attraverso le rotte oceaniche e si prefigura, ancora in attesa di indagini approfondite, il ruolo di una componente yemenita.

### 3.3 La creazione del nuovo vocabolario artistico deccanese

Il ruolo delle componenti sin qui identificate e i modelli assimilati si tradussero concretamente negli elementi che caratterizzarono la produzione architettonica bahmani di Gulbarga e Bidar.

Le primissime fasi del sultanato Bahmani, ed in particolare il regno del fondatore della dinastia, 'Ala'uddin Hasan Bahman Shah (r. 1347-1358), non sembrano contraddistinguersi per una produzione architettonica significativa, probabilmente a causa della primaria necessità di pacificare e stabilizzare il regno. Tuttavia, negli edifici attribuiti ai sovrani successivi, Muhammad I (r. 1358-1375) e Muhammad II (r. 1378-1397), emersero ri-



correnti le caratteristiche stilistiche tipiche della produzione indo-islamica settentrionale e in particolare della dinastia tughluq (1320-1393). I primi edifici di Gulbarga presentano, infatti, un carattere ostentatamente militaresco, derivato in ambito tughluq, forse, dall'abitudine ad una necessità di difesa. Le esigenze e le ambizioni di espansione del primo sultanato di Delhi avevano probabilmente indotto a fortificare i primissimi edifici, comportando cambi stilistici e concettuali che avevano investito anche i monumenti religiosi. A questo proposito basti pensare ad alcune moschee della capitale come la moschea Khirki, databile alla seconda metà del XIV secolo, o a complessi funerari emblematicamente rappresentati dalla tomba di Ghiyathuddin Tughluq (r. 1320-1325) (Alfieri 1994, 46, 51-2; Merklinger 2005, 35-6, 42-5). In questi edifici le stesse mura perimetrali o cinte ulteriori di protezione, appaiono notevolmente rastremate, come fossero vere e proprie fortificazioni - seppur in questi casi fittizie - spesso dotate di torrioni angolari, anch'essi rastremati, e camminamenti di ronda coronati da merlature-parapetto, posti ad incorniciare le massicce cupole (fig. 1). Se l'abitudine costante alla fortificazione tipica dei Tughluq sembra essere stata parzialmente abbandonata, alcuni dei caratteri salienti della loro produzione architettonica ritornano nelle prime strutture bahmani. Nei primi edifici di Gulbarga le pareti perimetrali appaiono visibilmente rastremate, costanti sono le merlature dal profilo ancora estremamente semplice, poste a coronamento delle possenti mura e contenute agli angoli dalle *guldasta* (Merklinger 1981, 59, 63-9) (fig. 1). La provenienza delle *guldasta* nella loro forma di base appare tuttavia incerta. Essi sono sempre presenti a coronamento degli edifici della prima capitale bahmani, in una forma estremamente semplice, caratterizzata dalla presenza di scanalature lungo il fusto cilindrico e coperte da cupolette semisferiche. Nell'architettura tughluq la loro presenza non appare ancora sistematica come in Deccan, mentre le *guldasta* saranno frequentemente presenti sulle successive strutture lodi (1451-1526), anche in forme maggiormente elaborate, proprio come nelle produzioni architettoniche delle dinastie deccanesi più tarde.

Gli apparati decorativi dei primi monumenti di Gulbarga sono contenuti, concentrati nelle zone di maggiore rilievo degli edifici. La linearità delle pareti è inizialmente movimentata soltanto dall'utilizzo di archi a sesto acuto leggermente inflessi in chiave che recedono su più piani di profondità e da sobrie modanature, entrambi elementi già applicati nell'India settentrionale (Merklinger 1981, 71-7). Le proporzioni delle strutture rimangono imponenti, talvolta poco slanciate, ulteriormente appesantite dai profili delle cupole di copertura ancora pieni e ribassati.

Tuttavia l'architettura bahmani apparve via via in grado di declinare questo vocabolario adattandolo alle proprie necessità e al proprio gusto. A scapito del frequente utilizzo di una massiccia muratura a sacco - che spesso continua a nascondere all'interno scale di accesso ai piani superiori

o alle coperture - si riscontra una riduzione della pesantezza del corpo delle strutture. Nei materiali si rileva anche l'assenza dell'arenaria, probabilmente dovuta alla sua scarsa reperibilità nella regione deccanese: questo porta alla perdita delle alternanze di colori create attraverso l'accostamento di materiali diversi e utilizzate come elemento decorativo nel sultanato di Delhi. I Bahmani sembrano preferire una semplice tessitura muraria in mattoni ricoperta da intonaco, alla quale si aggiungeranno gradualmente elementi decorativi quali inserti eseguiti a stucco o *jālī*, eleganti grate traforate (Merklinger 1981, 93-102). Da un punto di vista strutturale, infine, è in questo periodo che il Deccan vede la piena introduzione ed armonizzazione di alcune delle forme architettoniche che diverranno abituali: l'arco Tudor, che aveva segnato la decisiva trasformazione dell'arco a conci di pietra, ancora presente a Delhi nel mausoleo di Iltutmish (r. 1211-1236) e del figlio, e l'arco a quattro centri che, già ampiamente utilizzato in Persia e presente in Multan, è ora impiegato con sicurezza.

Durante le ultime decadi della fase bahmani di Gulbarga, in particolare nelle architetture databili al regno di Firuz Shah, si manifestò una progressiva diminuzione della rastremazione delle pareti e i modelli tughluq vennero adottati con una sempre maggiore selettività o definitivamente abbandonati. Il regno di Firuz Shah non solo si caratterizzò per una maggiore eleganza delle forme ed elaborazione degli apparati decorativi, ma costituì il momento di perfetta fusione tra le molteplici componenti e gli stili in via di assimilazione nella capitale bahmani. Dei primi elementi acquisiti provenienti dal sultanato di Delhi, alcuni raggiunsero una maturità e un'eleganza inattese, mentre altri iniziarono a cedere crescente spazio a fusioni tra forme locali e nuovi modelli provenienti dal centro Asia. Questi vennero via via assimilati ed elaborati con sempre maggiore maestria durante i regni successivi. La presenza di arcate cieche disposte su doppio ordine, l'utilizzo di modanature e gli elementi decorativi eseguiti a stucco divennero i motivi caratterizzanti dei nuovi monumenti (figg. 2, 3). Questi tuttavia, variarono in stile e raffinatezza conducendo rapidamente anche ad una maggiore leggerezza delle strutture ed una maggiore fantasia nell'articolazione degli apparati. Le cupole subirono un visibile innalzamento, abbandonando l'originale profilo schiacciato in favore di una forma semisferica più piena e di una maggiore enfasi data ai tamburi, preannunciando gli ulteriori innalzamenti e la bulbosità più tarda. Si riscontrano anche profili del tutto nuovi che troveranno applicazione sporadica in seguito, ma che sembrano confermare l'acquisizione di nuovi modelli e nuove sperimentazioni. È il caso della cupola a costoloni, visibile a Gulbarga all'interno del *chhatrī* che corona il *miḥrāb* nella Langar-ki *masjid*, nel mausoleo attribuito a Subhullah Husaiyni (ca. 1416) e in un altro mausoleo anonimo. Le modifiche investirono tutti gli elementi caratteristici del vocabolario architettonico di Gulbarga. Anche le *guldasta* divennero oggetto di una notevole sperimentazione e tanto i fusti quanto

le cupolette di copertura furono interessate da decorazioni e articolazioni. Sarà interessante seguire la loro evoluzione in sottili colonnine d'angolo nel contesto più tardo di Bidar, e successivamente la loro trasformazione in veri e propri minareti angolari a Bijapur.

Durante il regno di Firuz Shah gusto e tecniche di esecuzione raggiunsero piena maturità. Tra gli elementi che divennero parte integrante del linguaggio architettonico, una serie di dettagli strutturali e decorativi divenne simbolo inconfondibile della produzione dinastica di Gulbarga.

Le *jālī* vennero sempre più spesso utilizzate per chiudere le arcate pur consentendo ugualmente il passaggio della luce all'interno degli edifici (figg. 2, 3). Loro pregio, oltre al conferimento di una maggiore eleganza alla struttura, è consentire il passaggio della luce filtrata, conferendo un tono maggiormente suggestivo agli ambienti sacri. Anch'esse provenienti dall'esperienza delle dinastie del sultanato di Delhi e già largamente impiegate nell'India del nord, sembrano aver fatto la loro prima comparsa nelle architetture della dinastia Khalji (1290-1320), alla quale si attribuisce generalmente un notevole miglioramento delle tecniche murarie, della qualità di esecuzione e degli apparati decorativi (Alfieri 1994, 41-2).

A divenire elemento simbolo della produzione di Gulbarga, e più tardi deccanese, fu anche la presenza di coppie di medaglioni disposti simmetricamente sugli eserghi delle arcate. Per la loro originalità e la loro costante presenza anche nei monumenti patrocinati dalle dinastie che assunsero il potere dopo la caduta del sultanato bahmani, essi divennero uno degli elementi più interessanti dello schema decorativo regionale. Il loro utilizzo è riscontrabile anche nelle produzioni indo-islamiche dell'India settentrionale, malgrado il tratto deccanese sia sempre rimasto generalmente ben riconoscibile.

Le origini dell'uso di questi rosoni sembrano doversi cercare in ambito classico. I più antichi esempi nel contesto islamico ricorrono nei primi mausolei del centro Asia che li adottarono seppure in una forma ancora estremamente semplificata.<sup>6</sup> Anche i rosoni furono arricchiti di una notevole evoluzione nel corso dello sviluppo dell'architettura deccanese, che li vide interessate da pregiate decorazioni a stucco con motivi vegetali, calligrafici, o animali, quali elefanti e leoni finemente ritratti. Proprio questo sviluppo più tardo e la presenza di animali, confermerebbe la teoria di una fonte classica: qui il legame tra rosoni-clipei ed animali araldici potrebbe essere riconosciuto come una conseguenza della funzione simbolica delle *imagines clipeatae*, originariamente poste sugli archi trionfali classici (fig. 4). Inoltre, le indagini condotte sull'architettura civile deccanese, indurrebbero ad ipotizzare un utilizzo di simili animali araldici anche da parte delle dinastie

6 Si pensi in particolare al mausoleo di Isma'il il Samanide a Bukhara (anteriore al 943) e al mausoleo di Arab-Ata a Tim (ca. 977-978), due tra le prime strutture funerarie centro asiatiche a presentare rosoni sugli estradossi degli archi simili per concezione ai modelli deccanesi.

hindu locali. Il materiale rinvenuto nel corso degli scavi condotti nel forte di Warangal dimostrerebbe, infatti, un utilizzo di presunti simboli dinastici, concettualmente analoghi ai rosoni e dislocati sulle architetture. Si tratterebbe dunque di modelli solo formalmente differenti, ma da cui avrebbe preso vita una rielaborazione tutta islamica delle finiture e dei decori.<sup>7</sup>

Tra gli elementi decorativi caratterizzanti la produzione architettonica di quest'epoca e in particolare le strutture commissionate durante il regno di Firuz Shah, è da menzionare infine l'utilizzo di colonnine d'angolo che ebbero una larghissima applicazione nel Deccan e che avrebbero successivamente trovato largo impiego anche nella produzione architettonica moghul. Questo tipo di colonnine, eseguite in diversi materiali - in Deccan il materiale utilizzato per esse è generalmente il basalto - e dalle forme più svariate, sono di norma poste a marcare gli stipiti degli ingressi ai monumenti, le nicchie cieche al loro interno o i profili dei *mihrāb*. In questo senso, sono indubbiamente da menzionare gli esemplari posti a marcare gli ingressi e le nicchie interne nel mausoleo di Firuz Shah (figg. 3, 5). Malgrado uno studio delle differenti tipologie di colonnine d'angolo ancora non sia stato completato, si potrebbe ipotizzare una derivazione del modello dall'architettura tughluq, dove questo elemento, seppur in forma meno elegante, trovava già applicazione. Nel contesto moghul, Ebba Koch ha definito questo elemento decorativo «cypress-bodied baluster column», identificando le colonnine come uno degli elementi ricorrenti nel vocabolario architettonico di Shah Jahan (r. 1628-1657) (2002, 93; 1982, 251-62). Le origini degli esemplari moghul sarebbero state riconosciute nelle colonne di legno presenti negli *īwān* della Transoxania, mentre le colonne in pietra presenti nel Jahangiri Mahall di Akbar (r. 1556-1605), all'interno del forte di Agra, risultano esserne la prima eccellente interpretazione. Gli esempi più eleganti di queste «cypress-bodied baluster column» sono da identificare indubbiamente nel mausoleo di Safdarjang (1753) a Delhi. È da rimarcare anche una vicinanza ai modelli selgiuchidi: se dissimili nella forma, che sembra discostarsi notevolmente dai modelli moghul, colonnine concettualmente analoghe appaiono generalmente su alcuni edifici selgiuchidi e, in seguito, ottomani. È dunque evidente come tanto i modelli deccanesi quanto quelli moghul, formalmente differenti, ma concettualmente vicini, siano stati frutto di ispirazioni provenienti sia da nord e che da occidente. Essi sarebbero stati poi rielaborati e ulteriormente arricchiti da elementi provenienti dalle produzioni architettoniche

<sup>7</sup> È interessante notare come il leone in particolare sia ricorrente all'interno dei rosoni di Bidar, diverse ipotesi sono state formulate a proposito di questa particolare iconografia. Oltre alle analogie con i modelli iraniani posteriori, si rilevano forti somiglianze tanto con i modelli selgiuchidi - emblemi raffiguranti leoni appaiono sulle monete coniate a Konya - quanto con quelli locali dove il leone ha valenza di simbolo regale nel contesto hindu (Philon 2005, 1, 285).

locali buddiste e hindu - evidenti nei modelli deccanesi nella presenza di fiori di loto e la caratteristica articolazione in cubetti di basalto.

Le trasformazioni che progressivamente intervennero sugli edifici bahmani, legate a mutamenti formali e concettuali, oltre ad interessare gli elementi decorativi, riguardarono anche la pianta dei monumenti e l'introduzione nella regione di nuove tipologie architettoniche.

Nell'architettura funeraria di Gulbarga, ad affiancare l'indiscussa preferenza per la pianta quadrangolare coperta da cupola, largamente diffusa in tutto il mondo islamico e nel sultanato di Delhi, si rileva la comparsa di due varianti estremamente interessanti. La prima, incontrata nell'Haft Gunbad, vede lo sdoppiamento della camera funeraria, sormontata da una copertura a doppia cupola (fig. 11). Di probabile derivazione centro asiatica, malgrado la sicurezza e la maturità della realizzazione, simili strutture rimarranno un *unicum* nell'ambito deccanese e indiano, non trovando applicazione nelle produzioni dinastiche successive. La seconda variante si deve invece all'introduzione della pianta ottagonale per il mausoleo, apparentemente sconosciuta precedentemente in Deccan e che troverà comunque rare applicazioni. Questa tipologia di pianta era già nota alle dinastie del sultanato di Delhi e alle dinastie minori, spesso di origini afgane, che regnarono sull'India settentrionale.<sup>8</sup> Il suo utilizzo si rileva, infatti, in particolare, in alcune strutture della capitale del sultanato e in altri centri del nord: la tomba attribuita a Khan Telingani (m. 1386) sembra essere il primo mausoleo ottagonale di Delhi e fungere da prototipo per le più tarde strutture patrocinate dai Sayyid (1414-1451) e dai Lodi (1451-1526), fino al raggiungimento del massimo livello di perfezione nel mausoleo di Shar Shah Suri (1540-1545) a Sasaram (Michell, Zebrowsky 1999, 63-114; Asher 1977, 273-98; Mondini 2015, 196-217). Considerata le diversità tra i vari esempi citati e gli esemplari deccanesi, riscontrate in pianta ed in elevato, appare difficile oggi risalire alle origini e tracciare la storia della pianta ottagonale in Deccan. È presumibile che diversi modelli siano giunti durante diverse epoche storiche, adattati e interpretati secondo le esigenze e il gusto dei diversi committenti.

Già in queste modifiche che interessarono la pianta e la struttura degli edifici è possibile riconoscere il ruolo centro asiatico, confermato come descritto anche dall'evolversi del tessuto sociale e dalla situazione politica. La nuova apertura verso il centro Asia si sarebbe radicata notevolmente nella produzione della seconda capitale, Bidar, dove si sarebbe confermata l'adozione di piante ed apparati decorativi di chiara provenienza iranica. Numerosi sono gli esempi di questo nuovo orientamento stilistico. Tra questi è emblematico il caso della *madrasa* di Mahmud Gawan (1472) che, situata nel centro di Bidar, ricalca chiaramente la pianta a quattro *īwān*

8 Si pensi in particolare alle strutture funerarie patrocinate nella regione del Multan.

adottata dai più famosi esempi di questa tipologia di edificio a Samarcanda, Herat e Khargird (Yazdani 1947, 91-100; Hillenbrand 2000, 226-34; Alfieri 1994, 134-5) (fig. 6). Come la *madrassa* di Mahmud Gawan, poi, il mausoleo attribuito a 'Ala'uddin Ahmad II Shah Bahmani (r. 1436-1458) e la tomba di Kalilullah Kirmani, entrambi ad Ashtur, dovevano presentare originariamente una decorazione a maioliche dipinte, utilizzata quale rivestimento delle facciate e scandita da bordature realizzate in pietra scura (Yazdani 1947, 91-100; 130-2; 141-2) (figg. 6, 12). Una simile bordatura è presente anche sul mausoleo a pianta ottagonale nell'anomala *dargāh* di Holkonda, a nord di Gulbarga, che indurrebbe ad ipotizzare anche qui l'originale presenza del rivestimento a maioliche. Malgrado sfortunatamente di questi straordinari apparati decorativi, rarissimi nel subcontinente indiano, oggi rimangono solo pochissime tracce, essi costituiscono una prova inconfutabile della crescente adozione di modelli centro asiatici (Merklinger 1975, 187-97; Merklinger 1981, 102-5; Curatola 1991, 195-234). A questo si aggiungono il progressivo mutare dei profili delle cupole, ora meno schiacciate, semisferiche ed innestate su più alti tamburi, il ricorso alla doppia cupola e a coperture coniche nella realizzazione di alcuni monumenti di Bidar e Ashtur; o ancora la comparsa di veri e propri minareti - nella stessa *madrassa* di Mahmud Gawan e nei portali monumentali aggiunti alle *dargāh* dedicate a Sirajuddin Junaidi e Khwaja Bandanawaz Gisudaraz a Gulbarga - sin qui assenti dalle architetture bahmani (figg. 6, 8).

Anche la rete di canali sotterranei realizzata a Bidar per raccogliere, convogliare e distribuire le acque alle diverse zone della città appare essere di chiara derivazione centro asiatica. Collegati a cisterne e paragonabili ai successivi esempi rinvenuti a Bijapur, malgrado siano ancora oggetto di studio,<sup>9</sup> essi sono chiaramente assimilabili ai *kārēz* o *qanāt* centro asiatici (Yazdani 1995, 205-6; Mostafaeipour 2010, 61-80).

Un'ulteriore conferma di questo spostamento dai modelli sultaniali dell'India settentrionale a quelli centro asiatici e della crescente persianizzazione dei vocabolari artistici è poi fornita dagli apparati iscrittori

9 La rete di *kārēz* presenti a Bidar è oggetto di uno dei progetti di conservazione e restauro della Deccan Heritage Foundation. Sono al momento in corso studi volti a confrontare la rete con modelli tanto centro asiatici quanto indiani e vicino e medio orientali. Al contempo un'importantissima operazione di ripulitura ha già ripristinato diverse cisterne collegate alla rete e alcune porzioni dei canali sotterranei. Questo ha permesso, durante le ultime due stagioni monsoniche di raccogliere e convogliare acqua in zone della città da tempo alle prese con la siccità, mostrando dunque efficacia e funzionamento dell'antico sistema di irrigazione. Per una sintesi della storia di *qanāt* e *kārēz* si veda Dukhovny (2011). Rimane ancora da comprendere nel contesto di Gulbarga e Bidar il valore simbolico assegnato alla presenza dell'acqua in stretta relazione con l'architettura religiosa emerso nel corso delle *survey*. Numerose sono le pubblicazioni in merito che possono costituire un valido supporto per le indagini deccanesi, si segnalano tra queste il simposio *Rivers of Paradises, Water in Islamic Art and Culture*, i cui interventi sono raccolti nel volume curato da Blair e Bloom (2009) e il volume curato da Ali e Flatt (2012).

posti a decorazione degli edifici. Sebbene sia difficile completare un'analisi esaustiva dei materiali epigrafici della regione - anche a causa dello stato avanzato di degrado in cui spesso versano - essi confermerebbero in molti casi un crescente coinvolgimento di 'stranieri' nel patrocinio e nella realizzazione delle opere architettoniche e dei programmi decorativi (Shookohy 2003, 304; Firouzeh 2015, 187-214).

Se come descritto, a livello sociale, il peso della componente locale non-islamica andò profilandosi soprattutto durante il regno di Firuz Shah, da un punto di vista artistico l'apporto locale e l'esito dell'incontro con i modelli e i vocabolari artistici propri dell'architettura hindu e jaina sono indubbiamente i più difficili da identificare. Anche a fronte della profonda distanza, sempre rimarcata dagli studi di ambito storico-artistico, tra le tradizioni estetico-figurative 'islamica' e 'hindu', la dinastia bahmani si dimostrò in grado di assimilare efficacemente una serie di elementi, soprattutto decorativi, rimodellarli e piegarli alle proprie esigenze espressive. È durante il regno di Firuz Shah, infatti, durante la più matura fase artistica di Gulbarga, che gli edifici iniziano a presentare sistematicamente elementi nuovi, frutto di incontri e fusioni che diverranno il tratto distintivo delle produzioni islamico-indiane. Si è visto come le colonnine d'angolo costituiscano un esempio emblematico dell'incontro di modelli di probabile derivazione centro asiatica con apparati decorativi e materiali locali. Frutto dello stesso processo di assimilazione e rielaborazione è l'introduzione di *chajjā*, pesanti mensole aggettanti posizionate sulle facciate degli edifici e sostenute da bracci sinuosi, e di *chhatrī*, piccoli padiglioni coperti da cupole sostenute da pilastri introdotti a completamento o a coronamento degli edifici. Basti pensare a questo proposito al mausoleo di Firuz Shah, all'interno dello Haft Gunbad a Gulbarga, dove le *chajja* appaiono in una forma già matura (fig. 2), o alla Langar-ki *masjid* sempre a Gulbarga, dove la zona del *miḥrāb* è enfatizzata all'esterno da un *chhattri* che si erge sul tetto della sala di preghiera.

Anche nell'elaborazione dei profili di porte, ingressi e nicchie emerge talvolta il ruolo dei modelli locali. Negli ambienti residenziali all'interno del forte di Bidar (fig. 7) gli apparati lignei, per elementi decorativi e stile, richiamano fortemente l'architettura templare attraverso capitelli, architravi, archi e soffitti che sono decorati con boccioli di loto rovesciati, motivi ornamentali e vegetali modellati secondo uno stile di chiara ispirazione 'hindu'. Anche nei profili di alcune nicchie cieche all'interno del mausoleo di Firuz Shah l'alto grado di assimilazione tra stili e vocabolari artistici emerge in modo lampante. Qui l'applicazione di un arco polilobato 'anomalo' sembra rivelare nuovamente la commistione di elementi propri del vocabolario islamico e forse della tradizione scultorea jaina (fig. 3).

Molte delle innovazioni introdotte durante il periodo bahmani, frutto delle dinamiche descritte, sono riscontrabili anche in altri stili regionali.

I musulmani d'India dimostrarono infatti di saper assimilare non soltanto forme e modelli, ma altresì quella straordinaria capacità di assimilazione e rielaborazione propria dell'India.

L'ulteriore componente menzionata, non meno importante, e il cui peso durante il periodo bahmani rimane da indagare a fondo, è quella abissina. Lo studio condotto sul contesto sociale ha aperto interessanti scenari sui flussi migratori attraverso l'Oceano Indiano e sulle loro ripercussioni nelle zone interessate dalle migrazioni (Subrahmanyam 1988; Hall 2008; Bhatt 2018). Solo in tempi relativamente recenti, infatti, l'ambiente accademico internazionale, e in particolare gli storici dell'arte islamica, hanno cominciato a considerare l'Oceano Indiano come un'unica entità, ampliando la prospettiva offerta dalle indagini sino ad ora concentrate sulle singole produzioni regionali. Ormai si ha prova del fatto che lungo le rotte commerciali marittime, consolidate secoli prima dell'avvento bahmani, non solo si spostarono merci e genti, ma anche modelli artistici e tendenze.

Si è menzionato come la presenza di *ḥabshī* nei ranghi dell'esercito, non abbia - almeno secondo quanto scoperto sino ad ora - apparentemente avuto modo di condizionare la prima produzione architettonica bahmani. Tuttavia, malgrado le informazioni di cui si dispone in merito alla questione siano estremamente scarse, è logico ritenere che nell'affrancarsi dalla loro posizione di schiavi, gli *ḥabshī* si siano ritrovati coinvolti nel contenzioso tra *āfāqī* e *dakhnī*. Considerata l'ortodossia sunnita abbracciata in genere dalla componente africana, è fortemente probabile che, nella lotta per il potere, essa si sia associata ai *dakhnī*, analogamente a quanto sarebbe avvenuto a Bijapur. Gli studi condotti sulle più tarde produzioni artistiche e architettoniche di Bijapur e Ahmadnagar hanno rivelato, infatti, l'importanza che la componente abissina avrebbe raggiunto nei nuovi scenari deccanesi, non solo ricoprendo cariche politiche importanti, ma altresì attraverso un ruolo di primo piano nel patrocinio di opere d'arte. Le produzioni architettoniche e miniaturistiche 'Adil Shahi (1490-1686) e Nizam Shahi (1496-1631) sono emblematiche in questo senso. Basti pensare tra gli altri ad esempio al mausoleo di Malik Ambar a Khuldabad o al mausoleo e la piccola moschea funeraria dedicate a Yaqut Dabuli a Bijapur. Il nome di Yaqut Dabuli appare anche nell'apparato iscrittorio dipinto sul *mihṛāb* della moschea congregazionale di Bijapur (1578),<sup>10</sup> che rimane un *unicum* nello scenario indiano (Rotzer 2006, 68-105; Mondini, in corso di stampa). Il ruolo di questi affrancati è inoltre confermato dalla produzione miniaturistica riconducibile alle corti di Bijapur, Ahmadnagar - e, di riflesso, moghul - dove i loro ritratti sono chiara testimonianza del ruolo sociale e politico raggiunto (Alderman 2006, 106-23).

10 La decorazione pittorica del *mihṛāb* della moschea congregazionale di Bijapur è ascrivibile al patrocinio di Muhammad 'Adil Shahi (r. 1627-1656) e databile al ca. 1636, lasciando dunque ipotizzare un suo coinvolgimento nello straordinario apparato pittorico (Mondini unpublished; Cousens 1996, 57-61; Hutton 2006, 28-9, 36-41).



Malgrado ad oggi non sia ancora stato possibile definire in modo esauritivo un eventuale ruolo *ḥabshī* nel patrocinio artistico bahmani, alcune evidenze provenienti da Bidar potrebbero supplire all'assenza di una produzione miniaturistica ascrivibile con certezza alla corte e le scarse informazioni testuali di cui disponiamo. Fuori le mura, su di una collina lungo la strada che dalla città conduce al villaggio di Ashtur, la presenza di Habshi Kot, o 'la fortezza degli abissini' nella seconda capitale, è un chiaro simbolo dell'importanza già raggiunta dalla componente africana nel sultanato bahmani. Ad oggi ciò che rimane di Habshi Kot sono i resti di diversi mausolei in pessime condizioni e difficili da esaminare visto i crolli e la vegetazione che li avvolge. Malgrado una datazione esatta sia al momento ardua, una preliminare analisi comparativa, unita alla descrizione del complesso fornita da Yazdani (1947, 180-1), permette di datare le strutture al tardo periodo bahmani, o più probabilmente al primo periodo Baridi (1504-1619), come proposto anche da Michell and Zebrowsky (1999, 80). Eventuali ulteriori ricerche condotte sul contesto sociale di Gulbarga e sull'evolversi del ruolo della componente abissina potrebbero aiutare a tracciare gli esordi e le modalità di una partecipazione alla vita di corte e al patrocinio artistico dei migranti africani e confermare o smentire la continuità con le successive tendenze che caratterizzarono i regni sorti in seguito alla frammentazione del primo sultanato.

È nella produzione riconducibile al patrocinio di Firuz Shah, e in particolare nelle tipologie architettoniche e nello stile impiegati a Firuzabad, che sembrano profilarsi invece contatti con la zona anatolica cui si è menzionato.

A Firuzabad, lungo il fiume Bhima, 30 km a sud di Gulbarga, nella cittadella che sarebbe stata eretta per volere dell'ottavo sovrano della dinastia sorgono infatti alcuni degli edifici che per primi hanno attirato l'attenzione degli storici dell'arte. Il sito, fondato probabilmente nei primi anni di regno del sovrano, consisteva secondo Ferishta in una nuova residenza di piacere per il sovrano e la sua corte, con strade, bazar ed edifici civili e religiosi, mentre Tabataba'i lo descrive come un avamposto militare (Philon 2005 1, 89; Michell, Zebrowsky 1999, 28-9). Malgrado della cittadella non rimangano che rovine, l'analisi svolta da Michell e Eaton fornisce un'accurata descrizione degli edifici perduti e notevolmente danneggiati tra i quali spiccano una moschea congregazionale, una sala per le udienze, il palazzo, una *dargāh* e sepolture minori, e un *ḥammām* (1992) (fig. 8).<sup>11</sup>

**11** Alla luce dell'avanzare del degrado della cittadella-avamposto di Firuzabad lo studio di Eaton e Michell si rivela fondamentale. Negli ultimi anni parte di ciò che rimaneva delle strutture documentate dagli studiosi è andato perduto da un lato a causa dall'utilizzo da parte degli abitanti del villaggio vicino dei materiali di spoglio, dall'altro a causa della totale assenza di provvedimenti messi in atto al fine di conservare ciò che rimane del sito.

In particolare la *dargāh* attribuita a Khalifat al-Rahman,<sup>12</sup> include una struttura internamente a pianta cruciforme con una sala centrale cupolata ed esternamente a pianta quadrangolare aperta sui quattro lati con *īwān* e *pīshṭāq*. Oltre alla presenza di *īwān* e *pīshṭāq* di derivazione centro asiatica, è la pianta cruciforme a richiamare modelli siriani e anatolici impiegati per la *madrassa* e per le sale cerimoniali. A confermare la presenza e il contributo di migranti provenienti dalla regione anatolica vi sarebbero poi alcune iscrizioni rinvenute tra le sepolture minori di Firuzabad, studiate e tradotte da Eaton (Michell, Eaton 1992, 94; Philon 2005, 1, 166-7, 243-5). Come proposto da Philon, l'unicità della pianta cruciforme nella regione e l'innovatività dei modelli applicati indurrebbero a supporre una nuova e più articolata rappresentazione simbolica del potere (2005, 166-7, 243-5).<sup>13</sup>

A Firuzabad anche la presenza dei bagni (*ḥammām*) appare rilevante ai fini del discorso formulato. Assenti nella regione deccanese e in generale rari nel subcontinente prima del periodo moghul, essi sembrano costituire il modello più antico riscontrabile nella zona (Koch 2002, 43, 61, 68, 92-3). Ciò che maggiormente sorprende sono le loro caratteristiche architettoniche, dove l'associazione tra coperture a cupola dai diversi profili e coperture coniche appare straordinaria (fig. 8). Gli *ḥammām* e le innovazioni messe in campo a Firuzabad costituirebbero dunque un'ulteriore conferma, non solo dell'articolata composizione sociale tratteggiata, ma altresì del ruolo attivo che le diverse componenti, acquistando un crescente peso all'interno della corte, avrebbero avuto nell'introdurre nuovi modelli architettonici. Queste considerazioni consentono ancora una volta di confermare il perfetto sincretismo di modelli e la fusione di vocabolari patrocinati da Firuz Shah.

Da ultimo, ma non meno interessante, sembra profilarsi nella produzione bahmani ormai matura il ruolo di un contatto con la regione yemenita. Mentre il peso di questa connessione sembra essere attestato nei sultanati deccanesi più tardi, per il periodo bahmani sembrano mancare conferme. Oltre alla vicinanza formale di alcuni elementi riscontrati nelle architet-

12 Siddiqi menziona lo shaykh Syed 'Abd al-Rahman (Khalifat ar-Rahman) insieme a Khwaja Bandanawaz Gisudaraz, come sufi installato a Gulbarga durante il regno di Firuz Shah (r. 1397-1422), ma le fonti non aiutano a delinearne un profilo maggiormente preciso. La sua *dargāh* sorge oggi in prossimità di Firuzabad ed è dunque ipotizzabile che il santo originariamente si sia stanziato qui per l'importanza che la cittadella rivestiva per il sovrano. La particolarità della struttura lascia inoltre supporre un ruolo importante del santo in associazione al potere temporale.

13 L'analisi che Philon propone rimane tuttavia da verificare. In merito alla rappresentazione e concezione del potere bahmani la studiosa propone altre tesi che riguardano l'interpretazione delle due moschee rispettivamente all'interno dei forti di Gulbarga e di Bidar come sale di udienze di derivazione persiana, anticipando dunque la più tarda conformazione delle sale di udienza moghul. Su queste teorie di Philon tuttavia - in assenza di prove ulteriori - si rimane scettici (Yazdani 1928; Koch 1994; Philon 2010, 34-55; Philon 2011, 188-203).

ture di Gulbarga e nei monumenti funerari dell'Hadramawt, è l'apparato pittorico della cupola del mausoleo attribuito ad Ahmad Shah Bahmani (r. 1432-1436) ad Ashtur a colpire per la vicinanza ai modelli yemeniti. Qui, infatti, tanto lo schema decorativo generale della cupola, quanto i motivi impiegati - l'utilizzo di bande epigrafiche concentriche e gli stili calligrafici - appaiono essere molto vicini a quelli ricorrenti nella regione d'oltreoceano, in particolare nella cupole della madrasa al-Ashrafiyya a Taizz, datata tra il 1296 e il 1297 (Finster 1992, 124-47) (fig. 9). L'impiego di bande concentriche a Gulbarga sembra riscontrabile già nei mausolei attribuiti a Firuz Shah e a Khwaja Bandanawaz Gisudaraz, malgrado non sia ad oggi stato possibile ancora concludere uno studio comparativo approfondito dei diversi apparati (fig. 10).

