

AI CRINALI DELLA STORIA.
PADRE MATTEO RICCI
(1552-1610)
FRA ROMA E PECHINO

A CURA DI
ANTONIO PAOLUCCI
E GIOVANNI MORELLO

UMBERTO ALLEMANDI & C.
TORINO - LONDRA - VENEZIA - NEW YORK

2009

Immagini religiose ed emblematica nella missione cinese

EUGENIO MENEGON

Department of History, Boston University, USA

LE FUNZIONI DELLE IMMAGINI EUROPEE DI CONTENUTO RELIGIOSO E MORALE IN CINA

L'importante ruolo delle immagini nella diffusione del cristianesimo in Cina, spesso brevemente menzionato dagli studiosi delle relazioni culturali tra l'Europa e la Cina, in realtà è stato per lo più marginalizzato da discussioni sull'influsso artistico delle tecniche pittoriche europee (dal chiaroscuro alla prospettiva lineare) sulla tradizione pittorica cinese. Non si può negare che i missionari gesuiti abbiano usato dipinti a olio e stampe europee per impressionare con l'artificio prospettico i letterati delle province e la corte imperiale, e, specialmente nel periodo Qing, che alcune convenzioni pittoriche europee abbiano esercitato una limitata influenza sulla pittura cinese, specialmente a corte.

Non si deve dimenticare, tuttavia, che le immagini religiose ebbero anche una funzione cruciale nella propagazione della fede cristiana. I missionari portarono con sé dipinti, stampe e libri illustrati europei di tema religioso per usarli nei loro tour di predicazione come materiale visivo, per distribuirli tra i cristiani come oggetti di venerazione privata, e per porli nelle chiese e cappelle adibite al culto. Essi commissionarono pure ad artisti cinesi in loco dipinti e stampe su matrici di legno (xilografie) ispirati a modelli europei. Queste pratiche erano comuni in tutta la missione, ma particolarmente vivaci nelle aree più culturalmente ed economicamente sviluppate delle antiche province di Jiangnan e Fujian.

Oggi assai poco rimane di questa produzione visiva di soggetti religiosi, per lo più conservatasi in alcuni testi illustrati. I migliori esempi sono contenuti nel *Tianzhu chuxiang jingjie* («Spiegazioni illustrate dell'incarnazione del Signore del Cielo») di Giulio Aleni (Fujian, 1637) e nel *Jincheng shuxiang* («Testo illustrato offerto a Sua Maestà Imperiale») di Adam Schall (Pechino, 1640). Ma qual è il contesto in cui le immagini religiose dipinte e a stampa circolavano? Possiamo identificare almeno tre importanti funzioni delle immagini quali: strumenti catechetici; oggetti di sostegno alla devozione e meditazione; amuleti miracolosi.

La funzione di strumento catechetico derivava dalla natura intrinsecamente didattica delle immagini, che necessitavano di spiegazione. I simboli e i personaggi dell'iconografia cristiana familiari in Europa, infatti, erano totalmente sconosciuti al pubblico cinese non-cristiano, come l'esperienza di alcuni letterati convertiti al confine tra le province del Fujian e dello Jiangxi nel 1645 suggerisce: «Nella sala principale e più importante della casa, [un funzionario cristiano locale] preparò un altare, vi pose una santa immagine del Salvatore, e molti andarono ad ammirarla. Due cristiani, rispettati per la loro dignità, erano presenti per spiegare il significato della santa immagine, dando a tutti la novella della Legge di Dio»¹. In questo caso, l'immagine veniva fruita per lo più attraverso la spiegazione di interpreti cinesi educati nel significato delle storie sacre e dei personaggi dell'iconografia cristiana. I cicli pittorici nelle chiese di Pechino e Hangzhou (nello Zhejiang) erano altri esempi della catechetica delle immagini, e fungevano da eccellenti introduzioni ai contenuti della fede cristiana per i visitatori, anche i più distratti e casuali. Il gesuita Charles Le Gobien (1653-1708), nella sua descrizione dei dipinti della chiesa di Hangzhou, per esempio, indica chiaramente la funzione di «muta predicazione» del dipinto e delle iscrizioni esplicative ad esso connesse:

Era la chiesa senza contraddizione la più bella e la meglio intesa in tutta la Cina. [...] Ma il più bello di quella chiesa, e quel che traeva un mondo di gente a vederla, era il gran numero delle pitture, ond'era adorna. Un dipintore cinese cristiano l'havea copiate da gli originali d'Europa, e benché assai contraffatte, a cinesi però gradivano molto, e le havean per cose rare, e d'ottima mano [...]. Leggevasi a piè d'ogni quadro la spiegazione del mistero ch'eravi figurato, composta in dettatura sublime, e scritta a caratteri cinesi sopra vernice bianca. E ciò partoriva un ottimo effetto: perché ogni pittura era come un predicatore, che annunciava, a chiunque la vedesse, la verità del Vangelo, in maniera acconcia alla capacità di tutti, e alla forza del loro intendimento. Ognun ne traeva qualche insegnamento: il popolo rozzo dalle stesse figure che vi vedea, e i letterati dalla spiegazione, che v'era appesa. Quindi un gentile, che volesse dar qualche tempo alla considerazione de' quadri l'un dopo l'altro, usciva di chiesa mezzanamente instrutto; e se non riportavane un desiderio di conversione sincera, partivasi almeno pien d'alta stima della religione cristiana².

Leggiamo in una lettera del gesuita siciliano Prospero Intorcetta (1642-1696), che quei dipinti commissionò, altri particolari sull'origine del ciclo pittorico di Hangzhou, che non solo confermano la versione di Le Gobien, ma che pure rivelano come a ispirare il ciclo fossero immagini a stampa:

Però né l'oro, né l'ornato di proportionati colori, né il modello [della fabbrica della chiesa], nuovo in questa Cina, tanto attrae e chiama la infinita moltitudine di gente d'ogni conditione et sexo a vedere et ammirare, quanto l'ornato delle sacre immagini, molte di numero, e di ottimo pennello, e tali che non si distinguono dalle *buone pitture europee impresse, che corrono per il mondo*; e questo mio pittore christiano cinese ha ottenuto per favore del cielo l'arte perfetta di *ritrattarle al vivo*, con sue ombre, scorci ed altre vivezze della pittura europea³.

Qui l'Intorcetta chiarisce che il modello per i grandi dipinti della chiesa di Hangzhou sono stampe europee («pitture europee impresse»), e che un pittore cristiano della comunità locale ha ricevuto la commissione di ispirarsi a tali immagini a stampa per creare dipinti di grandi dimensioni a colori, sicuramente con materiali e pigmenti cinesi. Intorcetta aggiunge alla fine della sua missiva una nota che rivela come egli, similmente al Le Gobien, sia ben conscio del ruolo catechetico del ciclo: «Le sopradette 72 sacre immagini quasi tutte stanno accompagnate con proprij elogij e breve eplicatione con lettere cinesi. Hor se si fa riflessione, si vederà che tutte le feste del calendario stanno espote in questa chiesa con tutti i misterij principali di nostra santa fede»⁴.

Oltre a essere strumenti di catechesi, le immagini religiose venivano distribuite a individui e confraternite quali oggetti di devozione e aiuti alla meditazione e preghiera. Per esempio, il gesuita portoghese Francisco Furtado (1589-1653) donò nel 1636 un'immagine «assai devota» della crocifissione alla Confraternita della Passione di Hangzhou, che si riuniva mensilmente per partecipare alla messa, ascoltare sermoni e dedicarsi a pratiche ascetiche in una cappella dove si conservava il dipinto. In un'altra occasione, il gesuita fiammingo François de Rougemont (1624-1676) commissionò a incisori cinesi dei ritratti di san Francesco Saverio in diverse taglie, e «li distribuì in tutte le direzioni, in tutte le chiese dei cristiani, nei palazzi, e nelle case dei poveri»⁵. Inoltre, dalla sua stazione di Changzhou nello Jiangnan inviò pure una stampa colorata della Vergine con un bambino Gesù dormiente alla famosa benefattrice Candida Xu a Shanghai, «così che essa potesse comandare ai propri dolori di assopirsi assieme al Signore, e così che nel Gesù addormentato potesse contemplare [...] il Signore a guardia della sua salvezza»⁶. In questi casi, le immagini erano da usare per contemplazione e preghiera, individuale o di gruppo.

Infine, dipinti e stampe erano considerati amuleti di grande efficacia taumaturgica, con il potere di ottenere miracoli e di proteggere i singoli cristiani, le loro famiglie e le loro comunità da malattie e disgrazie. Le *Litterae Annuae* della missione gesuita riportano numerosi casi, nel linguaggio agiografico e mirabolante tipico di tali fonti, e purtuttavia fedele riflesso della percezione devota, di specifici fatti straordinari di guarigione o di scampato pericolo nella vita quotidiana delle comunità cristiane. Per esempio, nel 1636 un monaco buddista, che stava celebrando un rito funebre «superstizioso» nella casa di un cristiano, venne fulminato dalla forte luce proveniente da un'immagine del Cristo appesa all'altare domestico, e dovette desistere dal completare il rito dopo che una croce luminosa lo colpì per ben due volte, tramortendolo⁷. A Fuzhou, capitale della provincia di Fujian, un maestro di scuola confinato a letto da una grave malattia appese a casa un'immagine dell'angelo custode ricevuta da un missionario, per ottenere la guarigione. Quando l'uomo rivolse una preghiera all'angelo, l'immagine si animò e gli rispose, convincendolo a convertirsi. Questo gli riacquistò anche la salute⁸. Nella stessa città, un'icona della Vergine brandita dal missionario e dai cristiani per proteggere la chiesa da un incendio che stava divorando il vicinato evitò il disastro. La relazione narra che il vento incominciò a soffiare nella direzione opposta e così, non solo la chiesa, ma l'intera zona vennero risparmiate. In segno di gratitudine, il funzionario locale visitò la chiesa e si prostrò nel rituale del *kowtow* di fronte alla miracolosa immagine⁹. Questi resoconti di eventi miracolosi, tipiche espressioni della religiosità popolare che missionari e convertiti condividevano, mostrano il ruolo fondamentale delle immagini nella vita quotidiana delle comunità cattoliche cinesi. Il paesaggio soprannaturale cinese era popolato da una miriade di entità divine, spiriti e demoni, e guarigioni e fatti miracolosi erano all'ordine del giorno. Le immagini dotate di poteri magici non erano una novità, ma si iscrivevano in una preesistente sensibilità religiosa, su cui i missionari e i fedeli cinesi potevano contare nell'introdurre la simbologia e i rituali cristiani.

Matteo Ricci fu tra i primi a comprendere l'importanza delle immagini per fare propaganda religiosa, e sovente scrisse dell'importanza di avere un buon pittore tra i missionari e di ottenere dipinti a olio di qualità, che si fece inviare come doni per i suoi patroni e la corte imperiale. Di gran lunga più facile per i missionari era il trasporto e la diffusione delle stampe illustrate, ed è su questa categoria di immagini che intendo soffermarmi. Nel 1605, in una lettera al Generale dell'ordine Claudio Acquaviva (1543-1615), Ricci tesseva le lodi del volume illustrato *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) di Jeronimo Nadal (1507-1580), osservando come una copia fosse già in circolazione nella missione, e che altre sarebbero state utilissime: «Lo libro delle *Imagini* del p. Natale ritenne per le sue case il p. Manoel Diaz rettor di esse; scrivo al p. Lodovico Maselli che ne procuri un altro per questa casa, perchè più utile è anco quel libro che questo della Bibbia per adesso; poichè con quello dichiariamo, anzi poniamo avanti agli occhi quello che alle volte con parole non possiamo dichiarare»¹⁰. Ricci sicuramente aveva a disposizione stampe che mostrava ai suoi interlocutori cinesi e faceva circolare o addirittura donava, e alcune, probabilmente a sua insaputa, giunsero nelle mani di Cheng Dayue, un fabbricante di panni d'inchiostro ed editore d'arte che pubblicò a Pechino nel 1605 una prima edizione della raccolta di immagini e motivi decorativi *Cheng shi mo yuan* («Il giardino d'inchiostro della familia Cheng»). Cheng incluse in una sezione dedicata all'arte religiosa buddista e taoista anche tre stampe religiose europee distribuite dalla missione cattolica che si era procurato probabilmente attraverso conoscenti, e che vennero fedelmente copiate da un incisore cinese su matrice di legno per il volume. In seguito, probabilmente nel 1606, Ricci ricevette la visita di Cheng, che gli venne presentato dall'amico letterato Zhu Shilin. Cheng chiese al Ricci di fornire spiegazioni in cinese e in «lettere occidentali» da aggiungere alle immagini già pubblicate, per una nuova edizione del volume che avrebbe visto la luce nel 1610. A tal fine Ricci compose le *adnotationes* come richiesto, e donò pure una quarta immagine. Le quattro immagini («La pesca miracolosa»; «I discepoli di Emmaus»; «Lot e la distruzione dei cittadini di Sodoma»; «Nostra Signora de la Antigua») erano di diversa provenienza: le prime due erano copie di stampe fiamminghe su disegno di Maarten de Vos (1532-1603), incise da Antoine Wierix III (1555/1559? - 1604) della famosa famiglia di stampatori anversani; la terza era originariamente opera dell'artista-incisore olandese Crispijn van de Passe I (c. 1656-1637); l'ultima era probabilmente la riproduzione prodotta nella missione cattolica giapponese di una versione di un famoso affresco nella cattedrale di Siviglia, raffigurante la Vergine Maria, conosciuta come «Virgen de la Antigua»¹¹. Se per Cheng Dayue queste immagini rappresentavano un interessante esempio di esoticismo artistico occidentale, Ricci vide nella richiesta estemporanea dei suoi conoscenti cinesi una occasione di trasmettere contenuti religiosi a un più vasto pubblico. In particolare, le spiegazioni in cinese sottolineavano l'importanza della fede e del rigetto delle vanità nella sequela di Cristo (le prime due stampe) e la retribuzione dei malvagi nella terza. L'ultima stampa serviva a introdurre il concetto di «Signore del Cielo» (*Tianzhu*) e dell'incarnazione del Dio cristiano attraverso la Vergine. Qui mi preme sottolineare che incisioni europee, per lo più di provenienza fiamminga, erano all'origine di questa «proliferazione delle immagini», solo in parte direttamente programmata dai missionari. Come i testi cattolici cinesi circolavano dove i missionari non avevano mai messo piede, così avveniva delle stampe, fossero esse originali o copie locali.

In alcuni casi, anche quando le immagini non circolavano da sé, descrizioni narrative di immagini ottenevano un effetto di propaganda religiosa egualmente efficace. Tra le fonti cinesi che descrivono i temi e le forme di diffusione delle stampe europee a carattere religioso troviamo un libro eccezionale, il *Kouduo richao* («Diario degli ammonimenti giornalieri», c. 1640). Compilato da un circolo di letterati cristiani cinesi della provincia meridionale del Fujian, il «Diario» riflette le attività di predicazione e gli incontri del gesuita Giulio Aleni (1582-1649) e di altri suoi confratelli con un gran numero di personaggi del tardo periodo Ming, per lo più convertiti di estrazione sociale medio-bassa, membri delle élites locali educati nel sistema degli esami imperiali di matrice confuciana. Il testo menziona a più riprese come i missionari circolassero o mostrassero ai convertiti stampe o libri illustrati a carattere morale e religioso, un fatto confermato anche da altre fonti. Sappiamo che la maggior parte di queste stampe era ancora una volta di provenienza fiamminga, come la corrispondenza privata dei missionari indica di frequente. François de Rougemont, come già menzionato, in una missiva riferisce di una stampa colorata della Vergine, che il missionario inviò in dono alla benefattrice Candida Xu a Shanghai. La stampa apparteneva al corpus prodotto sotto la direzione di un altro gesuita fiammingo, Antoine Sucquet (1574-1626), ben noto per il suo volume didattico *Via Vitae Aeternae* (Anversa, 1620), arricchito da immagini allegoriche sulla via della salvezza. In un'altra lettera del 1658, Rougemont addirittura arrivava a suggerire che il procuratore gesuita dell'India sponsorizzasse una ristampa delle *Evangelicae Historiae Imagines* del Nadal a opera della stamperia della famiglia Galle ad Anversa, a vantaggio

delle missioni asiatiche bisognose di tali libri illustrati. Christian Herdrich, S. J. (1625-1684), in una lettera scritta nel 1670 al confratello Philipp Miller (1613-1676) a Vienna, descriveva con una certa precisione un altro tipo di stampa che il tipico missionario in Cina avrebbe desiderato ricevere per il suo lavoro di evangelizzazione: «Quel che cerco soprattutto, e in gran numero, sono emblemi (*emblemata*), come quelli che stanno appesi nei corridoi dei nostri collegi. Vecchie e nuove, tutte le immagini [europee] qui piacciono enormemente, e sono da stimarsi per il favore che ci procurano con amici: pitture di tutti i tipi, non solo fatte a carboncino, ma anche quelle fatte al bulino su lastre di rame, che noi tedeschi chiamiamo *Kupferstich*»¹². Queste lettere indicano che, oltre a classici temi dalla vita di Cristo e dalla Bibbia, i missionari apprezzavano anche stampe emblematiche di tema morale non direttamente legate alla storia sacra.

L'EMBLEMATICA GESUITA IN CINA

La tradizione emblematica secolare, abbracciata nel XVI secolo dai gesuiti, e poi da essi sviluppata nella direzione della propaganda religiosa, divenne in effetti nelle loro mani uno strumento di penetrazione culturale assai efficace nell'attrarre l'attenzione visiva del pubblico, sia colto che popolare, e nel comunicare con immediatezza, ma anche in maniera intrigante, contenuti morali e religiosi. Gli studiosi della materia hanno identificato una vasta gamma di linguaggi artistici nell'emblematica gesuita. Mentre coltivavano il genere classico degli emblemi e imprese (vale a dire immagini simboliche che necessitavano di spiegazione, ed erano solitamente accompagnate da un motto) come quelli contenuti nell'elegante volume *Imago Primi Saeculi* (1640), pubblicato nelle Fiandre per celebrare il primo secolo di storia della Compagnia di Gesù, i gesuiti introdussero pure un nuovo, importante tipo di immagini allegoriche serializzate in sequenze narrative, sulla base del repertorio classico e cristiano già esistente. Queste serie narrative erano solitamente accompagnate da brevi iscrizioni o legende, intimamente legate alle immagini, a volte punteggiate da lettere dell'alfabeto o numeri a riferimento del testo scritto. Durante il corso del Seicento, tuttavia, testi in prosa assai estesi, chiamati *adnotationes* cominciarono ad accompagnare le immagini a spiegazione del contenuto visivo, ma spesso espandendone la rilevanza fino a sopraffare la parte visiva¹³. Queste serie narrative sia nel senso visuale che discorsivo potevano essere usate per meditare nella tradizione ignaziana degli *Esercizi Spirituali*, oppure utilizzate per fini catechetico-didattici, specialmente tra i giovani studenti dei collegi gesuiti e tra le classi popolari. La rappresentazione di personaggi divini o umani, e di figure simboliche, era fortemente moralistica: il bene e il male erano raffigurati come forze antagonistiche, e il risultato della lotta, consistente nella salvezza o dannazione delle anime, era reso in termini visuali espliciti. I gesuiti riconoscevano all'arte dei fini apertamente morali, come leggiamo perfino nelle loro opere in cinese. L'italiano Francesco Sambiasi, S. J. (1581-1649), per esempio, scrive in un suo trattato sulla percezione visiva, i sogni e la pittura intitolato, *Shui hua er da* («Risposte sul sonno e la pittura», 1629), che «dipingere qualcosa di malvagio rappresenta un avvertimento, mentre dipingere qualcosa di buono offre un esempio. Imparare che cosa sia buono corrisponde ad investigare che cosa sia cattivo, e dunque se si dipinge il primo, non si può ignorare il secondo. La natura intima dell'uomo deve essere in armonia con la sua forma esterna, per incoraggiarla a compiere il bene»¹⁴. Le narrative della tradizione emblematica gesuita suggerivano una via morale verso la perfezione in riferimento alla storia di un individuo ideale, oppure provocavano un'identificazione emotiva offrendo al lettore uno «specchio», una serie di immagini che riflettevano momenti successivi nello sviluppo morale di una persona, dal male verso la redenzione.

È nel «Diario» che troviamo la dettagliata descrizione di due serie emblematiche nella nuova tradizione narrativa sviluppata dai gesuiti. Dobbiamo queste descrizioni all'incontro a Fuzhou (Fujian) nel 1631 tra un gesuita polacco-lituano dalla salute cagionevole, Andrius Rudamina (1596-1632), e il letterato cinese cristiano Li Jiubiao. Rudamina si trovava nella missione cinese da cinque anni circa, con un'esperienza limitata della pastorale missionaria e della cultura cinese. Inoltre Rudamina soffriva di una malattia respiratoria che lo avrebbe portato alla morte nel 1632, e dunque non poteva intraprendere lunghi viaggi, rimanendo invece nella residenza della capitale provinciale. In quel contesto, Rudamina si dedicava alla catechesi attraverso incontri con i letterati locali e di passaggio, spiegando loro parabole evangeliche e dando lezioni di morale cristiana, e a volte utilizzando immagini come aiuto visivo al suo cinese probabilmente ancora non del tutto fluente. Le due serie di immagini che Rudamina mostrò ai suoi astanti nella primavera del 1631 rappresentano chiari esempi di quello «specchio morale» cui si riferiva più sopra. La prima serie era la famosa collezione di diciotto immagini di piccolo formato *Cor Jesu amanti sacrum* («Il cuore consacrato a Gesù amante») incisa ad Anversa da Anton II Wierix (? - 1604) probabilmente verso la fine del Cinquecento, e riprodotta innumerevoli volte in pubblicazioni edite dai

gesuiti e da altri religiosi tra gli inizi del Seicento e l'Ottocento. La serie, analizzata tra gli altri in un famoso saggio di Mario Praz, rappresentava il cuore del cristiano, all'interno del quale dimorava il bambino Gesù, quasi si trattasse di un casa bisognosa di riparazioni e pulizia. Le tavole, alcune dal sapore decisamente divertente agli occhi di un moderno (quale quella in cui Gesù si arma di scopa per ripulire il cuore dalle infestazioni del male), rappresentavano il progresso della vita morale del cristiano, attraverso le fasi conosciute come «purgativa», «illuminativa» e «unitiva», tipici passi nel cammino verso la salvezza ideati da san Bonaventura e più tardi adottati quale architettura degli esercizi ignaziani. In Cina, la tradizione confuciana dell'esame delle azioni virtuose e malvagie, fiorita specialmente nel periodo Ming, offriva un terreno adatto alla predicazione di tono morale dei gesuiti e all'introduzione delle idee cristiane di peccato ed esame di coscienza della «triplice via».

La seconda serie descritta nel «Diario» come appartenente a un libro «scritto in caratteri occidentali» offriva pure una lezione sulla crescita morale dell'individuo e la via della salvezza, ma con toni più severi e di natura più marcatamente allegorica. Il volume che Rudamina mostrò a Fuzhou si intitolava *Occasio Arrepta. Neglecta. Huius Commoda. Illius Incommoda* («L'opportunità colta e perduta. Vantaggi nel primo caso, danni nell'altro»). Il volume, con un totale di dodici illustrazioni, aveva visto la luce ad Anversa nel 1605, sulla base di un opuscolo del 1603 intitolato *Typus occasionis in quo receptae commoda neglectae verò incommoda personato schemate proponuntur* («Immagine dell'Opportunità, dove i vantaggi dell'opportunità colta e gli svantaggi di quella perduta sono illustrati da personificazioni»), contenente solo le tavole e le legende. L'idea del progetto era sorta al prolifico educatore e autore morale Jan David, S. J. (1546-1613) a uso degli studenti dei collegi gesuiti della provincia flandro-belgica, e David si era valso dell'artista incisore Theodore Galle per creare immagini a effetto: un giovane alato, con una falce e una clessidra nelle mani e una sfera armillare come copricapo, rappresentava il Tempo; una donna carica di doni materiali e spirituali, la cui capigliatura ne copriva il volto, mentre lasciava calva la zona della nuca, impersonava l'Opportunità, che doveva essere afferrata letteralmente «per i capelli» quando stava di fronte, mentre era perduta per sempre una volta avesse dato le spalle e offerto solo la testa calva. Alcuni giovani uomini ritratti nella serie venivano tentati dal demonio e dai piaceri del secolo, non coglievano le occasioni di avanzamento spirituale e materiale offerte dalla donna, e finivano nelle fiamme infernali; altri invece, diligenti, studiosi e probi, ottenevano il premio celeste. Rudamina, nel suo cinese orale forse approssimativo, ma riportato in buon mandarino scritto dai letterati cristiani nel «Diario», aveva così introdotto le dieci immagini che aveva scelto di presentare dal libro di David: «La vita dell'uomo in questo mondo trascorre in un lampo, e perciò dobbiamo esercitare ogni sforzo nel coltivare lo spirito, perché quando il tempo e l'opportunità sono perduti, non possono essere più colti. Ho alcune immagini da mostrarvi, e ve le posso spiegare, cosa ne dite?». Qui, ancora una volta, vediamo il ruolo cruciale dell'interprete del mondo visuale cristiano nella missione cinese. In questo caso, in particolare, le figure allegoriche di origine classica (Tempus e Occasio) sarebbero state totalmente incomprensibili a un osservatore cinese, senza una chiara spiegazione del loro ruolo¹⁵.

CONCLUSIONE

La circolazione e proliferazione delle immagini nella missione cinese furono grandemente facilitate dall'importazione di incisioni a carattere morale-religioso di provenienza per lo più fiamminga. Qui mi sono soffermato non solo sulle stampe di tema biblico-evangelico, ma anche su immagini appartenenti alla tradizione emblematica. Tuttavia, mentre le narrative visuali evangeliche vennero riprodotte con modalità tecniche cinesi (la xilografia) e con *adnotationes* in mandarino in pregevoli volumi quali quelli editi da Aleni e Schall, lo stesso non avvenne della produzione emblematica, ricca di simbologie allegoriche classiche. Piuttosto, la tradizione allegorica europea venne presentata in forma esplicita al pubblico cinese attraverso testi scritti e pubblicati in cinese. I gesuiti si resero conto che le capacità retoriche che avevano acquisito nel corso dei propri studi attraverso la lettura dell'oratoria classica, la pratica nei dibattiti filosofico-teologici e l'esercizio dell'*ars praedicandi*, in Cina erano solitamente espresse in testi scritti in cinese letterario, e mai nell'oratoria pubblica, come osservato da Li Sher-hsiueh. Nicolas Trigault, S. J. (1577-1628) e altri, dunque, tradussero favole classiche cristianizzate in cinese a fini di educazione morale, riportando in auge la tradizione medievale degli *exempla*. Ma le due serie esplicate da Rudamina erano probabilmente troppo «profane» e dense di significati allegorici di derivazione greco-romana ignoti al pubblico cinese per candidarle a un'edizione xilografica nella missione. Come abbiamo visto, la preferenza fu accordata a cicli sulle sacre scritture, mentre le storie allegoriche e fabulaiche della tradizione occidentale vennero espresse solamente come testi, e non visualmente¹⁶.

Dobbiamo all'incontro tra Rudamina e il convertito cinese Li Jiubiao la rara descrizione dell'uso pratico delle immagini emblematiche nella predicazione orale. Qui le immagini fungevano da strumento pedagogico nelle mani del predicatore. Eppure, come osservato da Dekoninck, gli emblemi offrivano pure una leva per iniziare un movimento dialettico tra il modello morale, la sua rappresentazione visiva e le emozioni dell'osservatore. Queste *images agentes* in effetti «agivano» sullo spettatore per trasformarlo e avviarlo all'imitazione di Cristo, a volte anche attraverso il timore¹⁷. Questa dimensione affettiva ed emotiva delle immagini emerge chiaramente nel commento di Li Jiubiao alla visione di alcune stampe con scene di dannati e beati: «Dopo aver sentito [la spiegazione di Rudamina sul fato delle anime in paradiso, purgatorio ed inferno], provai gran timore ed orrore, sospirando attonito e meditando la cosa a lungo. Me ne andai, e pensai tra me: "Ecco come sono la sofferenza eterna all'inferno, e il patimento temporaneo in purgatorio! Ma chi altri, se non un uomo moralmente perfetto, può accedere alla beatitudine del paradiso: Quando siamo nella carne, o veniamo protetti dall'angelo, o veniamo sedotti dal demonio. Ecco da dove deriva il bene ed il male nella natura umana. Si deve stare attenti, davvero attenti!"». Il commento sulle immagini del volume *Occasio* suscitò in Li emozioni simili: «Dopo aver ascoltato la spiegazione [di Rudamina] meditai ripetutamente sul suo significato». L'impatto emotivo delle immagini si traduceva in meditazione e riflessione. Forse al gesuita malato la storia illustrata dell'Opportunità e del Tempo rammentava la fine incipiente. Per Li Jiubiao la lezione era in tutta probabilità un'altra: la salvezza eterna e la crescita spirituale venivano prima del successo terreno nel competitivo sistema educativo e burocratico della Cina imperiale. Per altri cristiani cinesi del «popolo rozzo», le immagini cristiane rivelavano carattere catechetico o taumaturgico. Ma non vi è dubbio che nella storia del cristianesimo in Cina la diffusione di stampe europee e di copie xilografiche abbia rivestito un importante ruolo, che continua a essere confermato da nuove testimonianze documentarie in cinese e in lingue occidentali.

¹ A. DE GOUVEA, *Cartas ánuas da China*, a cura di H. Aratjo, Instituto Português do Oriente-Biblioteca Nacional, Macao-Lisbona 1998, p. 252.

² C. CAPIZZI, *La decorazione pittorica di una chiesa in Cina nella seconda metà del Seicento*, in «Studi e ricerche sull'Oriente Cristiano», 12, 1989, pp. 3-21 (9-10).

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ N. GOLVERS, *François de Rougemont, S. J., Missionary in Ch'ang-shu (Chiang-nan). A Study of his Account Book (1674-1676) and the Elogium*, Ferdinand Verbiest Foundation-Leuven University Press, Lovanio 1999, p. 469.

⁶ *Ibid.*, p. 473.

⁷ DE GOUVEA, *Cartas ánuas da China* cit., p. 82.

⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰ P. TACCHI VENTURI, *Opere Storiche del P. Matteo Ricci, S. I., Vol. 2, Le lettere dalla Cina (1580-1610)*, Giorgetti, Macerata 1911-1913, p. 284.

¹¹ La letteratura sulle quattro immagini occidentali nel *Cheng shi mo yuan* e le varie ipotesi riguardanti la loro produzione e riproduzione è vasta; per un riassunto cfr. LIN, LI-CHIANG, *The Proliferation of Images: The Ink-Stick Designs and the Printing of the Fang-Shih Mo-P'u and the Ch'eng-Shih Mo-Yuan*, dissertazione Ph.D., Princeton University, 1998, pp. 200-225. Qui non mi soffermo sui particolari dei contenuti e delle attribuzioni, già ampiamente noti in letteratura.

¹² GOLVERS, *François de Rougemont* cit., p. 468.

¹³ Per una discussione di questo fenomeno, cfr. R. DEKONINCK, *Ad Imaginem: statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Librairie Droz, Ginevra 2005, p. 377.

¹⁴ Tradotto in E. CORSI, «"Nuestra pequeña muerte cotidiana". Fisiología hipnica y fisiología en un tratado en chino de Francesco Sambiasi, S. J.», saggio non pubblicato, 2004; cfr. F. SAMBIASI, *Huada*, 1b (N. STANDAERT e A. DUDINK (a cura di), *Yeshui Luoma dang'anguan Ming-Qing Tianzhujiao wenxian Chinese Christian Texts from the Roman Archives of the Society of Jesus*, 12 voll., Taipei Ricci Institute, Taipei 2002, vol. 6, p. 390).

¹⁵ Per un trattamento più esteso di queste due serie, cfr. E. MENEGON, *Jesuit Emblematica in China. The Use of European Allegorical Images in Flemish Engravings Described in the Kouduo Richao (ca. 1640)*, in «Monumenta Serica», 55, 2007, pp. 389-437.

¹⁶ Sull'allegoria occidentale tradotta in cinese, cfr. LI, SHER-SHUEH, *Toward a Missionary Poetics in Late Ming China: The Jesuit Appropriation of «Greco-Roman» Lore through the Medieval Tradition of European Exempla*, dissertazione Ph.D. in Letterature comparate, University of Chicago, 1999; e LI, SHIXUE (SHER-SHUEH), *Zhongguo wan Ming yu Ouzhou wenxue: Mingmo Yeshui gudianxing zhengdao gushi kaoquan*, Zhongyang yanjiuyuan lianjiang chuban gongsi, Taipei 2005, pp. 232 e 377.

¹⁷ Cfr. DEKONINCK, *Ad Imaginem* cit., pp. 373-375.