

Enthymema XXIV 2019



L'insidioso fascino di narrare l'eroticismo della Cina imperiale: un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* (*Il tappeto da preghiera di carne*), XVII secolo

Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

Università di Catania – SDS Ragusa

Abstract – Il *Rouputuan* è un romanzo erotico cinese del XVII secolo, pubblicato sotto pseudonimo ma tradizionalmente attribuito – non senza contestazioni – al poliedrico letterato, poeta, editore, saggista, pittore, nonché autore e impresario teatrale, Li Yu (1610-1680). Il romanzo si distingue anche per la raffinatezza dello stile, l'eccellenza della struttura narrativa e l'acume che lo permea – in bilico precario ma sofisticatamente ambiguo tra sarcastica ironia e fedele adesione al credo buddhista. A lungo bandito dalla censura governativa durante l'ultima dinastia imperiale e tendenzialmente giudicato un'opera pornografica, perché priva di un'esplicita denuncia sociale verso i costumi corrotti dell'epoca – così come si ritrova in altri romanzi erotici come il *Jinpingmei* – il *Rouputuan* è un'opera letteraria che sembra essere detentrica di un doppio codice comunicativo: da una parte, la scelta lessicale derivata dalla lingua vernacolare, legata alla tradizione orale e quindi più facilmente veicolabile; dall'altra parte l'elemento figurativo, proteso a conferire maggiore enfasi ed efficacia al soggetto descritto, in un contesto sociale come quello cinese che ha visto sin dall'antichità una simbiotica connessione tra calligrafia, poesia e pittura. Questo contributo a due voci intende prendere in esame le problematiche relative alla traduzione dei contenuti scabrosi del romanzo anche in riferimento al suo apparato iconografico, per riflettere sulle scelte estetiche e letterarie di definire i confini (culturali) nella Cina tardo imperiale tra lecito ed illecito, eros e pornografia, repressione moralista ed evasione, volgarità e aspirazione artistica, ortodossia ed eterodossia.

Parole chiave – *Rouputuan*; erotismo; traduzione; illustrazioni; Li Yu.

Abstract – *Rouputuan* is a 17th-century Chinese erotic novel published under a pseudonym but traditionally attributed (though not without dispute) to the versatile writer, poet, publisher, essayist, painter, as well as author and theatrical impresario, Li Yu (1610-1680). The novel is remarkable also for its refined style, its beautiful narrative structure, and its alternance between the uses of an ambiguous and sarcastic irony and a faithful adherence to the Buddhist belief and doctrine. *Rouputuan* has long been the object of censorship by government censorship during the last

imperial dynasty, and it is mostly considered a pornographic work because it doesn't seem to offer an explicit denunciation of the corrupt customs of the time, as it is found in other erotic novels such as the *Jinpingmei*. The *Rouputuan* seems to have created a peculiar system of ideological values that is conveyed by a double code of communication: on the one hand, it uses the vernacular language, linked to the oral tradition, and therefore more easily conveyed; on the other hand it has an important figurative apparatus, aimed at giving greater emphasis and effectiveness to the described subject. This is strictly linked to the Chinese social context that encouraged a symbiotic connection between calligraphy, poetry and painting which was one of the basic characteristics of the literati formation. This two-part contribution intends to examine the problems related to the translation of the novel also in reference to its iconographic apparatus, to reflect on the aesthetic and literary choices to define the (cultural) boundaries in late imperial China between licit and illicit, eros and pornography, moralistic repression and evasion, vulgarity and artistic aspiration, orthodoxy and heterodoxy.

Keywords – *Rouputuan*; eroticism; translation; illustrations; Li Yu.

Benedetti, Lavinia e Marco Meccarelli. "L'insidioso fascino di narrare l'erotismo della Cina imperiale: un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* (*Il tappeto da preghiera di carne*), XVII secolo". *Enthymema*, n. XXIV, 2019, pp. 311-330.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/12049>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

L'insidioso fascino di narrare l'erotismo
della Cina imperiale.
Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* (Il
tappeto da preghiera di carne, XVII secolo)*

Lavinia Benedetti
Marco Meccarelli

Università di Catania – SDS Ragusa

1. Introduzione

爰采唐矣、沫之鄉矣。
云誰之思、美孟姜矣。
期我乎桑中、要我乎上宮、送我乎淇之上矣。
(*Shijing, I Guofeng, IV Yongfeng* 48)

“Dove si coglie la cuscuta? / Nel villaggio di Mei! / Sai a chi sto pensando? / Sto pensando alla dolce Meng Jian / Mi sta aspettando nel boschetto delle more di gelso / Mi vuole eccitato lungo tutta la strada fino al tempio / E poi verrà con me sulle rive del torrente Qi.” I versi alludono a un incontro amoroso dalle chiare tinte passionali e rintracciano le origini della letteratura erotica cinese in quelle della corrispettiva tradizione lirica, se si considera che tali versi sono contenuti nell'opera considerata la più antica raccolta poetica della Cina, lo *Shijing* 詩經 (*Classico delle odi*), costituito da materiali databili approssimativamente tra il X e il VI sec. a.C. ed elevato al rango di “classico” (*jing* 經) durante la prima fase della dinastia Han (206 a.C. - 221 d.C.)¹.

L'erotismo cinese ha tratto fonte di ispirazione sia dal pensiero autoctono taoista, sia dalla tradizione cortigiana sviluppatasi all'interno delle corti imperiali. Nella Cina taoista il sesso fu recepito come uno degli aspetti imprescindibili dell'esistenza umana, all'interno di una visione del mondo che considerava una sana vita sessuale come garante di felicità, buona salute e longevità. Nel fare “nuvola e pioggia” (*yun he yu* 雲和雨),² ovvero nell'atto sessuale, la donna e l'uomo rappresentavano gli opposti e complementari che permettevano l'indispensabile interazione tra l'energia maschile attiva (*yang* 陽) e quella femminile passiva (*yin* 陰).

Si narra che, in rituali occasionali di divertimento come durante le *chunjie* 春節 (feste di primavera), giovani fanciulli e fanciulle si prodigavano a trascorrere le giornate in campagna,

* Introduzione, conclusione e paragrafo 5 di Marco Meccarelli; paragrafi 2, 3 e 4 di Lavinia Benedetti.

¹ I più antichi testi che trattano tematiche sessuali in maniera esplicita, soprattutto da un punto di vista clinico, sono tradizionalmente riferibili a quelli rinvenuti nella tomba n.3 di Mawangdui (Hunan), databile al 168 a.C. (Fang, Furuan 2).

² Le nubi simboleggiano il temporale dell'essenza femminile, mentre la pioggia si riferisce all'eiaculazione del seme maschile. (Jiang, Xiaoyuan 7).

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan*
Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

disposti gli uni di fronte alle altre e separati soltanto da un torrente, mentre intonavano maliziose canzonette d'amore (Leed 10-11). È in relazione a questo antico rituale che la letteratura cinese si riferisce al sesso libero e spensierato usando il carattere di *chun* 春, ovvero "primavera", ma quando le pratiche amorose divennero parti integranti della cultura della Cina imperiale, si aggiunse il carattere *gong* 宮 (palazzo), con riferimento alla dimora e ai quartieri riservati alle donne dell'imperatore: da qui nacque la definizione *chungong hua* 春宮畫 (dipinti del palazzo di primavera, Fukuda Kazuhiko 5), utilizzata per indicare la produzione artistica cinese di tipo erotico che raggiunse l'apice in epoca Ming (1368-1644).

Tali testimonianze attestano non solamente la soddisfazione del desiderio tra uomo e donna, ma anche la complicità, il gioco, l'umorismo e la tenerezza tra due individui che condividevano l'intimità e sembravano voler eccellere nei segreti celati e tramandati da quelli che sono passati alla storia come i trattati "sull'arte della camera da letto" (*fangzhong shu* 房中術) (Yimen 20), la cui "arte" costituisce il culmine delle passioni umane (Reid 301). Pur essendo concepita come una lezione illustrativa per giovani inesperti, il genere erotico si è prefissato anche di celebrare la bellezza e i piaceri in tutte le loro forme, attraverso la circolazione di album illustrati, dipinti, ventagli, pannelli e ceramiche a carattere esplicitamente sessuale.

Al di là delle varie interpretazioni, la letteratura erotica cinese pare sia stata particolarmente vincolata, sin dall'antichità, all'aspetto iconografico, configurandosi originariamente in poesie di solito rappresentate con immagini dipinte e poi in seguito anche in racconti e successivamente in romanzi (*xiaoshuo* 小說), in diversi casi arricchiti da illustrazioni attraverso cui la tematica sessuale, più o meno esplicita, veniva veicolata di volta in volta tramite il contenuto letterario e il corrispettivo contributo visivo.

L'interesse verso le arti sessuali entrò in conflitto con la vena moralizzatrice dell'ortodossia confuciana, soprattutto con l'ascesa della dinastia Qing (1644-1911), quando l'argomento divenne un vero e proprio tabù, oggetto di una forte censura letteraria, al punto tale da aver indotto molti studiosi, anche in tempi recenti, a relativizzare se non negare persino l'effettiva importanza che la Cina antica ha conferito alla sessualità e alle sue arti di seduzione (Van Gulik 88).

In questo contributo sarà interessante indagare sulle modalità traduttive scelte per il romanzo erotico *Rouputuan* 肉蒲團 (*Il tappeto da preghiera di carne*), conosciuto anche come *Huiquanbao* 迴圈報 (*Il ciclo carnico*) o *Juebouchan* 覺後禪 (*Chan dopo il risveglio*) del XVII secolo, per constatare in che modo la tematica sessuale sia stata resa in altri contesti sociali e culturali, dovendosi altresì adattare ai tabù, alle imposizioni morali e al senso del pudore di civiltà differenti da quella originaria cinese. In ultima istanza si vuole anche prendere in esame la traduzione di quella parte del testo letterario che faceva ricorso a sostanze espressive di tipo visivo, in quanto ha tenuto conto delle problematiche scaturite dal riadattamento o dall'omissione dell'apparato illustrativo dall'alto contenuto erotico che si suppone in origine possa aver fatto da accompagnamento al testo scritto. La scelta editoriale di volta in volta ha indotto i curatori e i traduttori anche a originali proposte che hanno messo in luce diverse problematiche relative all'adattamento del testo originario, confermandone e rinvigorendone in alcuni casi anche lo spirito paratestuale.

L'approccio semiologico allo studio delle traduzioni del *Rouputuan* permetterà di prendere in considerazione la resa in differenti contesti culturali e linguistici di quel dialogo tra visivo e letterario (anche quando è omissivo) presente con una certa frequenza nelle riedizioni cinesi del romanzo almeno dal XIX secolo, analizzando il piano delle forme adoperate dai differenti linguaggi in questione. Le immagini saranno quindi intese non come la traduzione intersemiotica del testo scritto ma come portatrici di potenziali significazioni che vanno a completare la parte testuale del romanzo cinese. Come il testo scritto anche le immagini che lo accompagnano possiedono due livelli di lettura: quello propriamente connotativo, ovvero la

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan*
Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

rappresentazione dei fatti narrati; e quello visivo di tipo denotativo, legato al fatto che l'immagine, come il segno scritto, rimanda a qualcos'altro. Tutti aspetti di cui il traduttore, di volta in volta, dovrebbe tenere in considerazione. È doveroso precisare che le edizioni più antiche del romanzo, finora ritrovate, sembrano non presentare alcun apparato illustrativo, ma le problematiche sociali in cui il testo fu pubblicato, tra cui la gogna della censura, così come la particolare predilezione della tradizione cinese verso il connubio tra opere letterarie e immagini dipinte, ma anche i numerosi riferimenti alle immagini erotiche dipinte all'interno del romanzo, e infine l'attività di editore di testi illustrati che svolgeva il probabile autore possono comunque indurre ad ipotizzare che le più antiche edizioni corroborate da illustrazioni siano andate perdute oppure non sono ancora state trovate.

2. Il contesto storico e sociale del *Rouputuan*

Già dal XI secolo, grazie all'espansione del commercio locale e internazionale e a seguito di un considerevole processo di urbanizzazione, l'impero cinese fu coinvolto in una serie di radicali trasformazioni sociali e culturali che colpirono anche il mondo della letteratura e dell'editoria. A tal proposito, per rispondere in maniera efficace ai cambiamenti in atto, si affiancò alla solenne letteratura tradizionale (*wenyan wen* 文言文) una produzione scritta in un idioma semplificato (*baihua wenxue* 白話文學), il cui stile era stato modellato a partire dalla lingua parlata. Giudicata immorale, futile, sediziosa e soprattutto priva di alcun principio educativo, come invece era previsto per le opere del passato, tale letteratura vernacolare si configurò come il primo vero tentativo da parte dei letterati di adattare la propria *verve* narrativa alle esigenze dell'emergente mercato editoriale.

Si deve alla dinastia Ming la nascita della grande tradizione dei romanzi cinesi in vernacolo (*xiaoshuo* 小說) così come l'exploit della produzione artistica e letteraria di genere erotizzante in tutte le sue forme di espressione. La descrizione della società del periodo, infatti, si arricchì di molte sfumature, manifestando sempre il profondo dissidio alimentato dall'ancestrale salvaguardia delle antiche radici culturali e il ribaltamento dei tradizionali valori etici per l'inarrestabile e incontrollabile corruzione sociale che di lì a poco avrebbe condotto all'inesorabile epilogo (1644) della dinastia cinese a favore dell'invasione mancese dei Qing. Si era inoltre consolidata una rampante classe media mercantile che aveva rotto con l'antica gerarchia confuciana, nonostante gli strenui e ciclici tentativi di reitlarla del potere centrale attraverso le leggi suntuarie (Brook 73).

L'accrescimento della popolazione cinese, che aveva coinciso con l'estensione della scolarizzazione, coinvolse anche la classe mercantile, sempre più ambiziosa di appartenere agli strati più alti della società. Per sentirsi legittimati a infiltrarsi tra l'élite culturale, i commercianti rafforzarono i propri legami col raffinato mondo degli eruditi, bisognosi di appoggi economici e di intensificare sempre più la propria attività editoriale. Si registra una maggiore richiesta di trattati che includevano cataloghi dell'antichità per collezionisti, guide per eleganti soggiorni e "romanzi di buone maniere" che, anche quando erano incentrati su perversi intrighi amorosi, ai limiti della pornografia, come il *Jinpingmei* 金瓶梅, non si esimevano nel riportare sempre dettagliate descrizioni di oggetti di lusso e di elogiare le virtù morali (*Il romanzo* 52-82). Con il forte sviluppo della stampa, sia in termini di volumi sia di varietà di contenuti, l'offerta di questo tipo di letteratura fu senza precedenti, permettendo a un numero sempre più consistente di intellettuali di apprendere le norme etiche e le informazioni che fino ad allora erano state diffuse solo oralmente dagli appartenenti alle classi privilegiate.

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

Contenenti informazioni dettagliate sul valore, sulla collezione, sulla descrizione e sull'uso consono al moralismo nobiliare, molti di questi trattati affrontarono anche aspetti riferibili alla cultura materiale³, dal cibo, bevande e vestiti, agli utensili adeguati per il viaggio e per la medicina, ma anche all'arte dei giardini, fino ad arrivare anche ai piacevoli racconti erotici. Gli autori di questi testi erano di solito appartenenti a famiglie altolocate, e spesso erano considerati dei letterati, scrittori e/o collezionisti. I romanzieri erano interessati da un lato a identificarsi come individui distaccati e indifferenti agli affari mondani e desiderosi di promulgare le "buone maniere", secondo un'integerrima condotta da emulare, onde evitare di commettere errori di forma; dall'altro lato, facendo sovente uso di pseudonimi per sfuggire alla gogna della censura, gli stessi romanzieri si dilettavano anche nell'esatto opposto, ovvero in pubblicazioni "commerciali" di successo, talora dalle tematiche scabrose, dissacranti, eccessive ma anche intimamente ironiche, satiriche, senza rinunciare comunque a un approccio profondamente moralista nella trama e a un sofisticato stile letterario (Clunas 12). Quasi tutti questi scrittori erano perciò strettamente integrati con le alte sfere di potere ma soprattutto con il mondo del commercio.

Il probabile autore del *Rouputuan*, Li Yu 李漁 (1611-1680) rientra perfettamente in questo artificiosamente virtuoso e dissacrante clima culturale: poco interessato alla carriera ufficiale, si distinse come poeta, narratore, pittore, editore, uomo di teatro, saggista e si dilettò spesso alla stesura di rappresentazioni inscenate dalla sua compagnia teatrale, composta anche da donne. Si deve a lui l'edizione ma anche la prefazione del 1679 del famoso *Manuale del giardino grande come un granello di senape* (*Jieziyuan Huaqihuan* 芥子園畫傳), fondamentale trattato di pittura, corroborato da numerose illustrazioni, alcune delle quali a colori, che ottenne grande successo non solamente in Cina ma anche in Giappone (Mai-mai Sze 14).

La paternità dell'opera non è del tutto certa (Hegel "Review" 180-82), anche se il sinologo Patrick Hanan l'ha ravvisata in Li Yu, per il tipico temperamento istrionico dell'autore che trapela nell'immaginazione irriverente del romanzo (Chang e Chang 234-38). Più cauto ma in linea con Hanan è Andre Levy che identifica l'autore "probabilmente" in Li Yu (Nienhauser 459), così come Wilt Idema e Lloyd Haft (194: "spesso considerato Li Yu").

Composta di venti capitoli (*hui* 回), a loro volta suddivisi in quattro libri o rotoli (*juan* 卷) relativi alle stagioni (cinque capitoli per stagione), l'opera contiene all'incirca centomila caratteri e fu scritta rispettando i canoni stilistici della narrativa cinese: al suo interno sono incluse nove ballate (*ci* 詞) e ventidue poesie (*shi* 詩) e l'ambientazione si riferisce a un'epoca antecedente a quando il romanzo fu pubblicato, precisamente durante la dominazione straniera dei mongoli della dinastia Yuan (1271-1368).

Ricalcando la narrazione in prosa tradizionale, il romanzo è introdotto da una lunga glossa esplicativa sull'utilità delle novelle erotiche, aggiungendo un commentario moralistico alla fine di ogni capitolo e introducendo numerosi passaggi formulari («si narra dunque» 卻說; «recita la poesia» 詩曰; etc.) e metanarrativi («anche se voi spettatori avete fretta e non vi interessa» 觀者雖有急事，亦不暇理) mutuati dalla narrativa orale.

Il sinologo Robert E. Hegel sostiene che il romanzo abbia avuto lo scopo di presentare sia una satira sul sistema degli esami imperiali, sia una caricatura dell'eccessivo manierismo

³ Ad esempio *Zun sheng ba jian* 遵生八箋 (Otto discorsi sopra l'arte di vivere, 1591) di Gao Lian 高濂, *Qing bi cang* 清閔藏 (Raccolta di cose pure e arcane, 1595) di Zhang Yingwen 張應文, e *Zhang wu zhi* 長物誌 (Trattato sulle cose superflue, 1615-1625) di Wen Zhengheng 文震亨 (1585-1645), così come le edizioni regolarmente ripubblicate su un'opera precedente come il *Ge gu yaolun* 格古要論 (Criteri essenziali dell'antichità) (1388) di Cao Zhao 曹昭.

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

del *caizi jiaren* 才子佳人 (letterati talentuosi e graziose donzelle), un genere narrativo molto popolare tra la tarda dinastia Ming e la prima Qing, in cui si narravano storie d'amore tra un giovane erudito e una bella fanciulla (Hegel *The Novel* 166-87). In realtà, la *verve* critica di Li Yu sembra essere di più ampio respiro, e rivolgersi, più o meno esplicitamente, a quel puritanesimo deliberatamente assunto nonché all'insistente meticolosità nell'insegnamento dell'etica pubblica, che sembra essere la cifra del suo tempo. Adotta infatti un tono derisorio sin dalle primissime pagine del romanzo, in cui la voce narrante scredita sia l'atteggiamento puritano dei letterati - che definisce "letterati bigotti" (*junu* 拘儒) - sia dei saggi taoisti e buddhisti, cosiddetti "gli arrivati" (*dazhe* 達者), ovvero coloro che *dovrebbero* aver compreso la vera essenza della vita.

Il protagonista del romanzo è Wei Yangsheng 未央生 (studente di prima della mezzanotte), presentato come una personalità intelligente, affascinante, brillante, e destinata per vocazione a farsi monaco sebbene sia profondamente attratto dai piaceri della carne. Un eremita cerca di dissuaderlo dalle tentazioni anticipandogli una profezia: "getta il sacco della fuga dal mondo, vai a sederti sul tappeto da preghiera di carne, se verrà tardi l'ora del pentimento, non lamentarti se troverai una bara chiusa" (請拋皮布袋, 去坐肉蒲團。須及生時悔, 休嗟已蓋棺。). Nonostante tutto Wei decide di abbandonare la moglie Yuxiang, preferendo piuttosto lasciarsi sublimare dai piaceri passionali e seducendo mogli e figlie altrui. Mentre il protagonista è assorto nella sua insaziabile ricerca di piacere, tanto da farsi sostituire il proprio organo genitale con strisce di pene di cane, sua moglie cerca la compagnia di altri uomini per reprimere il desiderio originato dal marito. La giovane moglie rimane incinta del proprio servo - a sua volta tradito dalla moglie per colpa di Wei - quindi finisce per essere ceduta a una casa di piacere dove diviene una famosa cortigiana e ne approfitta per prestarsi ai mariti delle donne che Wei ha collezionato. All'oscuro della vera identità della prostituta e convinto di essere vedovo perché suo suocero non aveva avuto il coraggio di confessargli la fuga della figlia, Wei Yangsheng si reca al bordello per giacere con lei: alla vista del marito la bella Yuxiang, sopraffatta dalla vergogna, ma anche dalla paura delle leggi contro l'adulterio, si toglie la vita. Alcuni suoi ammiratori linciano Wei Yangsheng che, sconvolto dalla tragedia e afflitto per il pestaggio subito, prende consapevolezza dei propri errori commessi e si ritira definitivamente dal mondo delle passioni: si converte al buddhismo ma continuando a essere tormentato dal ricordo dei piaceri vissuti, nottetempo decide di dare un drastico epilogo a tutta la vicenda, evirandosi con un coltello da cucina; e dopo alcuni anni di austerità e meditazione, raggiunge il Nirvana.

L'autore anche se imposta l'intera vicenda come l'inesorabile epilogo della punizione o retribuzione karmica (*baoying* 報應) a causa dell'eccessiva lussuria, in realtà non condanna i suoi personaggi, anzi sembra provare persino una sorta di compiacimento nei confronti della lussuria. Al di là infatti della componente buddhista che aleggia per tutto il racconto a partire dai vari titoli con cui l'opera è conosciuta, prevale nel romanzo soprattutto la constatazione dell'impossibilità di condurre una vita sociale corretta per l'attrazione verso il desiderio amoroso e l'istinto sessuale. La morale non sembra più risolutiva ma anzi ingabbierebbe i personaggi all'interno di una società fittizia, portandoli a drammatici epiloghi, come attesta il suicidio per vergogna o per paura di Yuxiang e il dissidio interiore con tanto di evirazione di Wei Yangsheng anche dopo il ritiro buddhista. L'organo genitale torna più volte all'interno del romanzo per scandire le conversioni cruciali del protagonista fino ad ergersi quale simbolo allegorico delle più alte passioni umane: l'organo genitale di Wei Yangsheng, prima sostituito e poi alla fine amputato, segnala infatti la doppia sublimazione della carne e dello spirito in quanto nella logica della narrazione l'indulgenza sensuale diventa in fin dei conti il mezzo per raggiungere la definitiva illuminazione che vede nell'evirazione finale la sua completa risoluzione prima di raggiungere il Nirvana. Eppure i riferimenti all'organo genitale sembrano es-

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

sere anche un espediente provocatorio dell'ironia grottesca dell'autore tanto da raggiungere il parossismo quando viene introdotto l'elemento fantastico della sostituzione con le strisce di pene di cane. La sottile e costante ironia con cui è pervasa l'opera è riscontrabile a partire dai nomi scelti di alcuni personaggi. Il monaco che profetizza viene chiamato Zhengyi 正義, traducibile in "giustizia vera", mentre Yuxiang 玉香 significa "profumo di giada". Il mago taoista che migliora chirurgicamente l'organo genitale del protagonista, applicandovi strisce di pene di cane, è Tianji Zhenren 天際真人 vale a dire "vero uomo tra cielo e terra" mentre il servo tradito che vende Yuxiang al postribolo, per poi pentirsi convertendosi al Buddismo, è Quan Laoshi 權老實, "colui che sprona alla calma".

3. La traduzione del *Rouputuan*

La traduzione entra in un campo particolarmente minato quando si veicola un contenuto dall'esplicito carattere sessuale perché, al di là delle competenze linguistiche, si dovrebbe mantenere la qualità letteraria dell'opera senza urtare i tabù, la morale e il senso del pudore appartenenti ad un contesto sociale differente dalla cultura e dalla lingua di origine. Dopo essersi occupato della struttura e dei sistemi linguistici, ogni traduttore deve confrontarsi con la libertà creativa che è consentita nel testo di destinazione, sperando di ottenere un equilibrio tra il rigore delle regole linguistiche e una certa creatività interpretativa. Allo stesso tempo deve fare uso di un linguaggio il cui grado di erotismo è comunque influenzato dagli atteggiamenti e/o sentimenti verso concettualizzazioni esistenti di genere e di identità sessuali, assieme ai comportamenti sessuali e alle norme morali così come sono state concepite dalla società a cui appartiene la lingua di arrivo (Santaemilia 104-10). La scelta delle parole non si basa esclusivamente su una valutazione lessicale, ma comprende anche l'aspetto emotivo, o ciò che Robinson (1991) ha definito "the somatic response", che è ideologicamente motivato e controllato perché legato ai valori e alle norme da comunicare così come sono state istillate dalla famiglia e dall'ambiente sociale di appartenenza del traduttore. Poiché egli opera nella società anche come mediatore o rappresentante culturale, è assolutamente doveroso riconoscere l'effetto che l'educazione, la cultura, e quindi anche le convenzioni sociali e religiose, hanno trasmesso al suo lavoro. Allo stesso modo, il traduttore deve mantenere una certa familiarità con la cultura di partenza attraverso la compenetrazione o l'immersione in quella cultura. In altre parole, i traduttori dovrebbero possedere una conoscenza approfondita della lingua di partenza, la versatilità nella lingua di arrivo, e delle culture di origine e di destinazione (Liang 1-20).

Le diverse traduzioni del *Rouputuan* che verranno prese in esame risultano particolarmente significative perché oltre a presentare ognuna una differente proposta di adattamento letterario della tematica erotica in un altro contesto sociale, si sono altresì dovute relazionare con la trasmutazione, o l'omissione, dei segni non linguistici in considerazione di come la prosa e il corrispettivo supporto illustrativo siano stati spesso concepiti nella tradizione cinese quali sublimi espressioni delle arti della lussuria. Per quanto concerne l'ambito traduttologico, si è creduto opportuno fornire una definizione che fosse rappresentativa della scelta editoriale attuata da ogni singolo traduttore, in base all'ordine cronologico delle rispettive pubblicazioni, in maniera tale da considerare, volta per volta, quali sono stati gli intenti che hanno spinto i vari traduttori e curatori non solamente ad adottare uno stile letterario consono alla lingua di arrivo ma anche ad adattare il contenuto alle esigenze sociali e ai principi morali della cultura di arrivo.

La prima edizione in lingua occidentale del *Rouputuan* va fatta risalire al 1959, ad opera di Franz Kuhn, dal titolo *Jou Pu Tuan: ein erotisch-moralischer Roman aus der Ming-Zeit mit 62 chinesische Holzschnitten*. Questa versione tedesca sembra essere ampiamente basata su una ristampa

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan*
Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

cinese del 1943, anche se, all'interno del testo, viene segnalata quella che a quei tempi era considerata la versione più antica: la traduzione giapponese del 1705.

Lo stile traduttivo di Kuhn potrebbe essere definito “esotico-didattico”, per il quale si è dovuto, per certi versi, stravolgere la struttura del testo originario. Il traduttore infatti: ha eliminato la suddivisione in stagioni dei volumi e ha scardinato l'ordine dei capitoli, iniziando col secondo e finendo con il primo. Kuhn inoltre ha omesso molte poesie contenute nell'edizione cinese mentre da un punto di vista stilistico ha enfatizzato l'aspetto narrativo diretto, seppur sempre in chiave letteraria, e ha cancellato e condensato, o al contrario, incorporato alcune spiegazioni nella traduzione rimaneggiando quei punti del racconto che potevano confondere il lettore occidentale, in maniera tale da rendere la narrazione più coinvolgente e fluida. Infine nel rendere l'opera ancor più accattivante e il contenuto più comprensibile anche per un profano di cultura cinese, il traduttore ha accentuato l'aspetto esotico, ad esempio introducendo spontaneamente riferimenti espliciti alla tradizione culturale e spirituale della Cina, come il Confucianesimo e il Taoismo, anche laddove nel testo originario non venivano menzionati o venivano dati per impliciti. Secondo il traduttore il romanzo intendeva trasmettere un messaggio moralistico in veste erotico-pornografica.

La seconda traduzione dell'opera è quella in francese del 1962 ad opera di Pierre Klossowski, famoso scrittore ma non esperto sinologo, e intitolata *Jéou-P'ou-Touan ou La Chair comme tapis de prière*. Nel libro viene precisato non solamente che la traduzione è completa sebbene siano state omesse le poesie che originariamente aprivano ogni capitolo, ma anche che la fonte da cui è tratta la traduzione deriva da una versione inserita nel *Catalogo dei romanzi popolari cinesi* (*Zhongguo tongshu xiaoshuo shumu* 中國通俗小說書目) a cura di Sun Kaidi 孫楷第 (1898-1989), una riedizione antologica tarda (e talvolta rimaneggiata) degli antichi romanzi cinesi, cui prima edizione risale al 1932 (Qiao Mo 186). Viene per altro precisato che il romanzo è stato scritto intorno al 1640 (senza citare la fonte cinese) e la traduzione sarebbe stata compiuta assieme a un sinologo non menzionato⁴ – è probabile che si tratti di Jacques Pimpaneau – che avrebbe confrontato “parola per parola” l'edizione cinese con la traduzione tedesca di Kuhn del 1959 (Levy 164-165).

Questa versione in un certo senso potrebbe essere definita “censurata” in quanto i riferimenti espliciti agli organi genitali (*yangwu* 陽物, “oggetto luminoso”, e *yinhu* 陰戶, “porta dell'oscurità”) non sono stati tradotti ma mantenuti con i caratteri cinesi presenti nel testo originale e stampati in rosso. Lo stesso espediente è stato utilizzato per quei termini che nel romanzo alludevano – forse – agli attributi sessuali, come ad esempio *benqian* 本錢 (capitale), seppur l'allusione erotica non sia in alcun modo esplicitata neanche nel testo originale. L'operazione potrebbe anche rientrare in ciò che André Lévy ha definito come il «degré zéro de la traduction», ovvero un diretto trasporto del testo di partenza, senza una vera e propria ricollocazione semantica e stilistica nella lingua di arrivo (164-65).

In altri casi Klossowski ha preferito tradurre i passaggi erotizzanti utilizzando termini più evocativi ma con significato affine.

Il sinologo Jacques Pimpaneau, ipotetico aiutante della traduzione, nella sua antologia sulla letteratura classica cinese del 2004 ha aggiunto una nota agli estratti dei capitoli III (47-9) e XX (289-91), in cui ha spiegato la ragione di questo particolare accorgimento, accreditandolo all'editore per evitare un'eventuale limitazione delle vendite:

⁴ Etiemble: «Or le Jeou p'ou-touan, dont la traduction française, œuvre conjointe d'un sinologue et de Pierre Klossowski, est à la fois sûre et belle [...] Le tapis de prière en chair (note sur l'érotique chinoise)» (Etiemble 117).

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

A l'époque où cette traduction fut publiée, certains mots crus comme bite entraînaient l'interdiction de vendre le livre aux mineurs, de l'exposer; il devait être gardé sous clé et vendu seulement sur demande précise, d'où, pour éviter la censure, l'idée de l'éditeur de remplacer les deux mots directs pour le sexe masculin et pour le sexe féminin par les caractères chinois correspondants, ici transcrits en pinyin (906-11).

In questa antologia di Pimpaneau, gli originali caratteri cinesi non tradotti, ovvero 陽物 e 陰戶, presenti nella versione di Klossowski sono sostituiti dalla corrispettiva trascrizione fonetica *pinyin*, ovvero “*yangwu*” e “*yinhu*”, e, sebbene non venga giustificata la scomparsa di altri termini come *benqian*, ciò darebbe conferma del coinvolgimento del sinologo francese durante la fase traduttiva.

Particolarmente interessante è la riedizione della traduzione di Klossowski nella versione di lusso risalente al 1971 (Kaser) per i tipi Paris, Editions de l'Odéon, André Vial, con copie numerate limitate (1150) che presentano al loro interno stampe cinesi assieme ad altre realizzate dall'illustratore francese Raymond Brenot (1913-1998). In questo caso viene fatta una scelta editoriale assai interessante, mirata, forse, a stimolare la fascinazione per l'esotico del lettore occidentale, scegliendo di gravare sulla copertina sia il titolo in cinese, ovvero 肉蒲團, sia i caratteri cinesi riferiti agli organi genitali 陽物 e 陰戶 che compaiono in rosso anche all'interno del volume stesso. Nondimeno, la peculiarità di questa edizione sta nel recupero dell'aspetto illustrativo, che era stato completamente omissivo in tutte le altre versioni.

Dal 1991 si è affiancata alla versione di Klossowski anche un'altra traduzione francese ad opera di Christine Corniot su commissione di Philippe Picquier. In questo caso viene adottato un titolo accattivante, ovvero *De la chair à l'extase*, e la traduttrice pare rendere giustizia al testo originale cinese, da un lato reintroducendo le poesie precedentemente eliminate a causa dello scarso «valeur poétique», dall'altro lato abbandonando gli inserti dei caratteri cinesi stampati in rosso, traducendoli con termini francesi relativamente osceni. L'operazione svolta dalla Corniot non sembra far comunque riferimento ad alcun approccio scientifico adottato per la traduzione, ma ciò non ha scalfito minimamente il considerevole successo editoriale, se si considera che l'editore di Arles ha proposto diverse riedizioni (1991, 1994, 1996), continuando a diffondere l'opera anche in formato tascabile.

Per quanto concerne le traduzioni anglosassoni vanno segnalate due fondamentali versioni. La prima, pubblicata nel 1963 col titolo *Jou Pu Tuan (The Prayer Mat of Flesh)*, è opera di Richard Martin, che si è attenuto alla versione tedesca di Kuhn. La seconda invece risale al 1990 per i tipi di Ballantine, ristampata nel 1996 dalla University of Hawaii Press col titolo *The Carnal Prayer Mat*, ed è ad opera del sinologo Patrick Hanan che ha tradotto direttamente dall'originale cinese, consultando un testo ritrovato in Giappone datato al 1657 e quindi riferibile agli anni in cui l'opera fu scritta. Secondo Hanan, infatti, il copista di questa edizione avrebbe usato la versione più completa del manoscritto dell'edizione originale di Li Yu (18). Al di là della scoperta, l'operazione di Hanan è fondamentale in quanto: ordina i capitoli secondo l'originale, includendo i commenti; ripropone lo humor del romanzo cinese e adatta le poesie alle rime inglesi; traduce alcuni nomi cercando di conservare la valenza semantica del carattere cinese e le peculiarità dei nomi propri occidentali (ad esempio, il nome del protagonista Wei Yansheng, ovvero “studente di prima della mezzanotte”, diventa *Vesperus*); inserisce l'introduzione e le note; recupera l'aspetto letterario originario privandolo dell'elemento esotico; enfatizza lo stile irriverente dell'autore a discapito dell'aspetto moralista (versione di Kuhn). Infine Hanan incomincia l'introduzione riportando una citazione di Li Yu: «Broadly speaking, everything I have ever written was intended to make people laugh» (5) con cui ribadisce che l'intento dell'autore del romanzo era quello di ridicolizzare le convenzioni della letteratura cinese romantica.

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

Anche per quanto concerne la traduzione in italiano esistono due versioni: la prima risale al 1973 per i tipi Bompiani col titolo *Il tappeto da preghiera di carne. Romanzo erotico-morale dell'epoca dei Ming*,⁵ ad opera di Anna Maria Greimel che attinge dall'edizione tedesca di Franz Kuhn. Nel titolo l'opera viene collocata all'epoca Ming mentre nell'edizione Mondadori del 1996 viene intitolata *Il tappeto da preghiera di carne. Racconto erotico cinese d'epoca Qing*. In questo caso la traduzione dal cinese è di Edi Bozza ma non viene specificata alcuna fonte primaria anche se viene fatto un riferimento alla stessa edizione del 1705 citata da Kuhn. A voler esser precisi, la traduzione sembra spesso richiamare la versione di Hanan, infatti i capitoli vengono riordinati, con l'aggiunta di alcune note ricalcate su quelle del sinologo neozelandese (seppur manchi l'introduzione); viene recuperata l'ironia dei nomi propri decidendo di tradurli alcuni in italiano; e vengono riproposti anche i commentari alla fine di ogni capitolo.

4. Un esempio di traduzioni a confronto

Al fine di comprendere le scelte traduttive finora analizzate, è opportuno confrontare un passo del *Rouputuan* con la sua traduzione in tedesco, in inglese e in italiano, per comprendere in che modo la tematica erotica sia stata resa nelle differenti versioni.

Nell'originale cinese è scritto “如名山學道者名根難淨。況且哪一處名山沒有燒香的女子隨喜的仕官?”, ovvero:

Se si va a studiare la dottrina su una montagna famosa è difficile mantenere la concentrazione. In quale montagna famosa non vi sono signore che bruciano incenso e gentiluomini che vengono a rendere grazie?⁶

Tale poetica allusione al desiderio carnale viene tradotta in tedesco da Kuhn (17) in questi termini:

Schon ein Scholar, ein lernbeflissener Kung tze-Jünger, der sich einen berühmten Berg zur Studierklausur erwählt, kommt ob der vielen Naturschönheiten ringsum nicht zu konzentriertem Studium, ein Tao-Jünger in der gleichen Umgebung kommt aus demselben Grunde nicht zur rechten Sammlung, die er braucht, wenn er über den Ursprung der Dinge nachdenken will. Um wieviel mehr gilt das von dem, der sich der Nachfolge Bud-dhas weihen möchte. Wie vielen Ablenkungen ist er auf so einem berühmten Wallfahrtsberg ausgesetzt! - Da sind die hübschen jungen Frauen und Mädchen, die fein geputzt und kokett lächelnd herangewallfahrtet kommen, um droben ihren Weihraum abzubrennen und ihre Andacht zu verrichten (Hightower 252-57).

Che in italiano sarebbe:

Persino uno studioso, un discepolo di Confucio desideroso di imparare, se sceglie una montagna famosa come eremo, non arriva a concentrarsi nello studio a causa delle molte bellezze naturali che lo circondano. Un discepolo taoista nello stesso ambiente non riesce a studiare per la stessa ragione, a quante distrazioni è esposto su una montagna così famosa per i pellegrini, con tutte le ragazze carine che, vestite elegantemente, sorridono e flirtano quando vengono per bruciare l'incenso al santuario e fare il loro culto.⁷

⁵ Nel 1977 viene ripubblicata nei Tascabili, n. 41 e nel 1993 ne I grandi tascabili, n. 261 con un'introduzione di Renata Pisu.

⁶ Traduzione a cura dell'autrice di questo contributo.

⁷ Come sopra.

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan*
Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

Il traduttore attua un'evidente operazione di espansione e di esplicitazione, introducendo chiari riferimenti al Confucianesimo e al Taoismo, che nella versione originale sono sottesi. Conferisce alla traduzione un approccio di evidente carattere didattico, da un lato per affievolire e rendere meno scabroso il riferimento erotico e dall'altro per contestualizzare e rendere più intelleggibili i rituali sociali cinesi al lettore occidentale poco avvezzo alle questioni culturali della Cina.

Nella versione inglese di Hanan lo stesso passo viene così tradotto:

That is why those who go up famous mountains to pursue their examination studies never finish them, and also why those who go there to master the doctrine find it so hard to purge their senses. Moreover, on every famous mountain there are women who come to pray and gentlemen who come to celebrate (37).

Hanan non applica come Kuhn un'espansione, ma adotta comunque una forma di addomesticazione per rendere più espliciti alcuni riferimenti al contesto sociale e culturale cinese, come attesta, ad esempio, la puntualizzazione rivolta agli esami imperiali che non erano menzionati nel romanzo di partenza. Rispetto alla versione decisamente più discorsiva di Kuhn, inoltre, viene escluso il riferimento alle correnti di pensiero ancestrali cinesi ma vengono comunque soppresse le sofisticate allusioni, probabilmente troppo ostiche per essere immediatamente recepite dal lettore occidentale, come il "bruciare l'incenso", che nell'originale sottende sia l'atto religioso sia quello sessuale. La traduzione di Hanan sembrerebbe aver evitato in questo caso quegli espedienti retorici che nel testo originale espandevano i significati, affiancando al contenuto linguistico (ma anche illustrativo) altre chiavi di lettura eroticamente allusive. Questi espedienti infatti rimandavano a universi culturali che sarebbero risultati incomprensibili per un lettore estraneo ai codici e ai sottocodici estetici della narrativa cinese dell'epoca.

Da un punto di vista prettamente linguistico, e in questo caso meno rilevante, si nota infine che nel passaggio analizzato, le traduzioni di Hanan e Kuhn non si attengono alla struttura originaria della frase interrogativa retorica, ma preferiscono parafrasarla onde evitare la sensazione di straniamento nel lettore. In questo si riconosce la consapevolezza delle scelte di entrambi i traduttori mirate a trasmutare il testo non da una lingua all'altra ma da un codice a un altro nel tentativo di recuperare per il lettore occidentale quei significati sottesi nell'originale, privando però di fatto la resa finale del carattere allusivo del testo cinese.

Nella traduzione italiana del 1996, che sembra affidarsi in particolare alla versione di Hanan, lo stesso passo viene riproposto come segue:

Se si va a studiare la dottrina su una montagna famosa si finisce per non combinare niente. Quelli che scelgono la montagna famosa trovano poi molto difficile mantenersi saldi nella fede perché in quei luoghi c'è una gran moltitudine di donne che vanno in pellegrinaggio e tantissimi signori con un gran seguito di amici e servi (16).

Va segnalato che quest'ultima versione, pur recuperando l'intenzione dell'originale e re-spingendo, su modello di Hanan, le aggiunte didattico-moraleggianti di Kuhn, viene comunque arricchita di un'enfasi di carattere religioso attraverso l'esplicito riferimento alla fede, in nessun modo puntualizzato nell'originale cinese. Forse anche in questo caso la traduttrice ha voluto scegliere di sostituire i realia sociali e culturali del romanzo cinese con l'adattamento a una "realtà" corrispondente nella cultura italiana, utile a giustificare l'adesione di stampo quasi religioso – sganciata però dalla fede nella trascendenza – del discepolo confuciano, che rifugge i piaceri sessuali per devozione verso lo studio della dottrina.

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

Le tre proposte traduttive su un passo dell'originale cinese evidenziano differenti modalità attraverso cui si intende veicolare la tematica erotica. Se Kuhn privilegia l'aspetto didattico-esotico, Hanan intende valorizzare l'equivalenza pragmatica nonostante la necessità di adattare il contenuto attraverso esplicitazioni e riduzioni, a sua volta riprese ma anche adattate nella traduzione della Bozza al contesto italiano. In tutte e tre le traduzioni non è stato considerato invece l'aspetto illustrativo che costituisce un elemento tutt'altro che secondario e che merita di essere adeguatamente esaminato.

5. La seduzione delle immagini

Le versioni finora analizzate hanno messo in luce alcune problematiche relative alla traduzione in lingua occidentale di questioni riguardanti gli ambiti letterari ed erotici del *Rouputuan* ma in nessun caso – se si eccettua la versione di lusso di Klossowski del 1971 – il testo cinese è stato riportato anche nella sua veste paratestuale e intersemiotica riferibile alla versione illustrata che conferma il simbiotico vincolo esistente, sin dalle origini della civiltà cinese, tra scrittura e immagine. La scrittura cinese, originariamente pittografica (*xiangxing* 象形字), ha mantenuto nel tempo una qualità figurativa veicolata attraverso i così detti “caratteri” (*zi* 字) che oltre ad essere, come la semiotica insegna, “segni del linguaggio scritto” si fanno anche portatori di valenze culturali che contestualmente visualizzano e trasmettono una complessa realtà sociale. Non si tratta di un alfabeto (ovvero di una lettera per ogni suono) che parte dalla pronuncia bensì di una visualizzazione grafica – spesso sganciata dal suono – di un'immagine ideata a partire da un concetto, da un oggetto o da una particella grammaticale che conserva una più o meno esplicita valenza figurativa anche quando si tratta di caratteri non direttamente riconducibili agli originali pittogrammi.⁸ In altre parole, la peculiarità della scrittura cinese che decifra la dinamica mentale autoctona, concepisce l'immagine come “figurazione” che si ha relativamente a una cosa o a un fenomeno, tanto da aver generato col tempo la profonda compenetrazione organica nello stile e nel concetto delle cosiddette “tre perfezioni” (*sanjue* 三絕), ovvero poesia, pittura e calligrafia, antico e indispensabile bagaglio culturale del letterato cinese.⁹ L'aspetto figurativo che in Cina codifica tanto il sistema di scrittura, anche nella sua veste calligrafica, quanto la pittura ha spinto gli artisti a utilizzare sovente un doppio codice per le proprie opere che combinasse la componente visiva con quella segnica, sottendendo una stretta complementarità tra le funzioni comunicative relative alle immagini e quelle relative alla trasmissione scritta e ancora tra l'aspetto estetico artistico e quello narrativo. Le “tre perfezioni” infatti condividono gli stessi strumenti definiti “i quattro tesori dello studio” del letterato (*wenfang sibao* 文房四寶), ovvero il pennello (*bi* 笔), l'inchiostro (*mo* 墨), la carta (*zhi* 紙) e la pietra per l'inchiostro (*yantai* 硯台), e l'espressione cinese usata per identificare la comprensione e la fruizione di un dipinto a inchiostro è “leg-

⁸ Si fa riferimento agli indicatori/ideogrammi/logogrammi semplici (*zhishi* 指事字), agli ideogrammi composti/logogrammi complessi/aggregati logici (*huiyi* 會意字), ai fono-pittogrammi/composti fonetici (*xingsheng* 形声字), ai caratteri “rebus”/ prestiti fonetici (*jiajie* 假借字) e ai caratteri etimologicamente connessi/estensione semantica/pseudo-sinonimi (*zhuanzhu* 轉注字). Si tratta delle sei categorie dei caratteri cinesi (*liushu* 六書) la cui prima formulazione viene fatta risalire al lessicografo Xu Shen 许慎 vissuto al tempo della dinastia degli Han Orientali (25-220 a.C.). Per approfondimenti sul dibattito critico cfr. Lewis 1999.

⁹ Per approfondimenti si invita alla lettura di Sullivan 1999.

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan*
Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

gere la pittura” (*dubua* 讀畫), così come si adoperava il verbo “scrivere” (*xie* 寫) per riferirsi sia alla calligrafia sia all'arte del dipingere.

In considerazione del vincolo indissolubile tra scrittura e pittura, è interessante indagare sulle modalità di rappresentazione della tematica erotica cinese a partire dai primi testi letterari dipinti le cui origini si possono far risalire almeno alla dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.), se si fa affidamento ad alcuni frammenti attribuiti al poeta e geofisico Zhang Heng 張衡 (78-139) in cui si narra di una sposa che, mentre si preparava per la prima notte di nozze denuodandosi, stendeva un rotolo illustrato vicino al guanciale (Minford e Lau 417). Un'altra poesia attribuita allo stesso autore descrive i piaceri nel fare l'amore con una bella fanciulla indicando le illustrazioni ed osservandone la loro sequenza (Van Gulik 73-6). Tali rotoli scritti e dipinti a mano sembrano riferirsi a qualche testo corroborato da immagini, come ad esempio il *Classico della donna pura* (*Sunü jing* 素女經), uno dei principali trattati “sull'arte della camera da letto”, redatto in una sorta di dialogo tra l'Imperatore Giallo (*Huangdi* 黃帝) e la Donna pura (Sunü 素女) su questioni riguardanti i rapporti sessuali e determinati comportamenti in base alle stagioni o ad altre condizioni.

A dare ulteriore conferma del connubio esistente tra tradizione letteraria e illustrata, sin dai primi pittori-autori su rotolo come Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 345-406) si protese verso la realizzazione di opere che combinassero assieme la sezione calligrafica, che solitamente riportava un celebre trattato letterario, con il corrispettivo modo di raccontare la trama contenuta attraverso l'immagine pittorica.¹⁰

Dal tardo periodo Ming una incontrollata esplosione di letteratura erotica ma anche pornografica invade l'arte dei romanzi, dei canti popolari, del teatro, della stampa e della pittura. La scrittura vivace e fantasiosa dell'epoca divenne un'inesauribile fonte di ispirazione a livello sociale e culturale verso ciò che può essere considerato “il culto del *qing* 情” (sentimento, amore, passione), come attesterebbe per altro lo sviluppo del coevo pensiero filosofico neoconfuciano.¹¹ Al 1617 infatti pare risalire la prima versione illustrata di un romanzo erotico e si tratterebbe di uno dei classici della letteratura cinese, il *Jingpingmei*, che fu di grande ispirazione per numerosi album d'epoca (Brunelli 72). Già da tempo circolavano sicuramente stampe riferibili al breve romanzo *La biografia del signore della soddisfazione perfetta* (*Ruyijun zhuan* 如意君傳), scritto all'inizio del XVI secolo e considerato il primo romanzo erotico esplicito che descrive in serie le dissolutezze dell'imperatrice Wu Zetian 武則天 con il suo amante Xue Aocao 薛敖曹 durante la gloriosa dinastia Tang (618-907). Nonostante tutto si deve alla comparsa nel tardo XVI secolo del *Jingpingmei*, che precede il *Rouputuan* come capolavoro erotico, l'avvio verso una grande ispirazione per numerosi album d'epoca.

La comparsa di tali romanzi, infatti, contribuì a rimodernare o persino a reinventare il genere artistico e letterario erotico, in quanto alcuni pittori e autori ripensarono e reimmaginarono il proprio genere compositivo.¹² Il rigoroso interesse rivolto verso l'illustrazione della trama, insieme alla nuova disponibilità di tecniche figurative e prospet-

¹⁰ I primi importanti esempi di iscrizioni associate a immagini dipinte risalgono tradizionalmente all'epoca Han (206 a.C.-220 d.C.) e rientrano nell'ambito dell'arte funeraria, mentre le prime testimonianze di iscrizioni ascrivibili al contesto pittorico in senso stretto risalgono all'epoca Jin (265-420) e sono costituite da alcuni famosi dipinti di Gu Kaizhi, noti grazie a copie di epoca Song (960-1279). Per una visione d'insieme sull'origine e sugli sviluppi della pittura cinese, cfr. Yang Xin et al., 1997.

¹¹ Gli sviluppi filosofici di Wang Yangming (1472–1529), dei suoi seguaci e del loro “apprendimento della mente-cuore” (*xinxue* 心學) possono essere visti come una conseguenza e come un contributo all'ansia culturale dell'epoca. Cfr. Luo.

¹² Per ulteriori approfondimenti cfr. Cahill.

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

che anche di derivazione straniera, sembrerebbe aver fornito l'ispirazione e le condizioni per la creazione di un "nuovo" genere di immagini dal contenuto erotico: la sempre più vivace predisposizione verso le descrizioni e le rappresentazioni dell'atto carnale o delle varie posizioni sessuali pare essersi uniformata alle conseguenziali allusioni psicologiche e alle corrispettive trame emotive dei romanzi pubblicati dalla fine dell'epoca Ming in poi. Sempre attraverso considerevoli interludi di narrativa o di descrizioni non legate esclusivamente al sesso, furono inoltre esposti in maniera piuttosto esplicita - ai confini della volgarità - i racconti delle copulazioni. Gli incontri erotici vennero ancor più contestualizzati e fu posta maggiore enfasi alle interazioni umane tra un cospicuo gruppo di personaggi coinvolti in amplessi amorosi, intrighi e passioni. Le scene esplicitamente erotiche sono solitamente intervallate da altre raffiguranti corteggiamenti e seduzioni, ma anche intermezzi romantici e scene di voyeurismo. Agli inizi del periodo Qing l'album sembra divenire la forma prescelta per queste tematiche erotiche, in quanto potevano ospitare molteplici e susseguenti immagini che ritraevano le varie posizioni e attività sessuali. Rispetto al rotolo orizzontale in cui le scene venivano presentate (quando non erano separate dal testo o da altri divisori) come se fossero tra loro vincolate, nell'album invece potevano essere trattate come immagini singole, dando avvio a una serie di accorgimenti compositivi finalizzati a valorizzare la qualità artistica, più che contenutistica, delle rappresentazioni.

Questo innovativo genere di album di immagini erotiche ha risposto, in pratica, a nuovi criteri di mobilitazione sociale che si registrava in Cina e sembra essere emerso soprattutto negli anni in cui fu pubblicato il *Rouputuan*.¹³ Anzi, il progressivo ritorno della dinastia all'ortodossia di stampo tradizionale, assieme alla conseguente censura di produzioni letterarie e artistiche a sfondo sessuale hanno sicuramente complicato ma non arrestato il commercio delle stampe illustrate di carattere erotico, in quanto diverse opere riuscirono a salvarsi e vennero conservate e tramandate persino dai confuciani più ortodossi, che pubblicamente si mostravano fautori della più stretta moralità e correttezza di costumi, ma che di certo, privatamente, ben conoscevano l'arte della camera da letto. E ancora, nei secoli successivi, la produzione delle illustrazioni ispirate all'enorme *corpus* letterario erotizzante sembra aver continuato a raffigurare personaggi, costumi e ambienti in puro stile Ming, mantenendo un sottile valore provocatorio attraverso cui criticare la dominazione straniera e mancese, richiamando piuttosto i costumi dell'"epoca d'oro" precedente, di stirpe cinese, la cui mentalità veniva considerata più aperta e la vita quotidiana senz'altro più godibile.

Per quanto concerne il *Rouputuan* il vincolo tra il corpus letterario e l'illustrazione erotica risulta ancora più significativo a partire dall'ipotetico autore, che si distinse anche come editore del celebre *Manuale del giardino grande come un granello di senape*. Questo trattato di pittura, dall'approccio didattico, non solamente è ricco di illustrazioni, alcune delle quali a colori, ma nella prefazione Li Yu dichiara pubblicamente la sua viscerale passione verso la creazione di immagini artistiche (Mai-mai Sze 19), molte delle quali furono pubblicate grazie alla sua casa editrice. L'autore dimostra quindi di avere un rapporto particolarmente confidenziale se non passionale con le arti visive, come racconta all'interno del romanzo stesso quando Wei Yangsheng per liberare la propria moglie dai tabù sessuali decise di comprare

un libro illustrato dal titolo *L'amore sensuale*. Era del famoso artista Zhao Zian¹⁴ e conteneva trentasei figure che illustravano altrettante liriche scritte in epoca Tang: testi e dipinti erano di carattere fortemente erotico. Lo portò a casa con l'intenzione di guardare le figure del libro in-

¹³ Il dibattito sulla data di pubblicazione è ancora aperto. Tradizionalmente viene fatta risalire al 1657.

¹⁴ In trascrizione fonetica *pinyin* si tratterebbe di Zi'ang 子昂, il nome di cortesia del celebre pittore di epoca Yuan, Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322).

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

sieme con Yuxiang e farle capire che lui non era uno stravagante ricercatore di stranezze e variazioni nel modo di fare l'amore (34).

Vengono dedicate diverse pagine sull'aspetto lezioso del testo sfogliato con le varie illustrazioni, soffermandosi anche alla descrizione di cinque delle trentasei figure, già sufficienti per far esplodere la carica erotica della coppia:

Ogni figura teneva mezza pagina e sotto c'era il commento che spiegava il significato della scena raffigurata sopra e ne sottolineava il valore artistico. Wei Yangsheng le suggerì di osservarle attentamente per comprenderne bene lo spirito e il senso e poi cercare di imitare le loro pose. Intanto lui leggeva i testi (38).

Andando avanti nel romanzo, Huachen 花晨, una delle numerose amanti del protagonista pare possedere una collezione di diverse dozzine di questi album erotici, dando persino una breve lezione su quando e come dovessero essere guardati.

La particolare "ossessione" nel *Rouputuan* rivolta al testo illustrato sembra non solamente confermare la paternità dell'opera ma convaliderebbe anche l'elemento figurativo quale premessa imprescindibile per apprezzare appieno il contenuto, avvalorandone il vincolo tra letteratura e immagine erotica. I riferimenti a tali immagini testimoniano anche l'utilizzo che si faceva di questi rotoli e stampe tra le personalità colte dell'epoca, confermandone il loro valore anche altamente educativo oltreché lezioso.

Tale produzione di carattere erotico è da considerarsi come un'opera d'arte nella sua interezza: il sesso, pur costituendo il *fil rouge* delle illustrazioni, non viene mai presentato in maniera del tutto pornografica, bensì all'interno di un contesto particolarmente arricchito di finenze in cui la bellezza, il gioco, la sottile arte della seduzione e la cura quasi maniacale dei dettagli, contribuiscono a conferire alla composizione un senso di completezza, armonia ed equilibrio. Prevale una chiara tendenza narrativa delle illustrazioni, proprio perché vincolate al contenuto letterario, e non deve stupire che l'attenzione ai particolari potrebbe anche essere ascrivibile all'interesse verso le dettagliate descrizioni di oggetti di lusso presenti nei cataloghi dell'antichità per collezionisti, così come nelle guide per eleganti soggiorni, ma anche nei numerosi "romanzi di buone maniere" dell'epoca.

Nell'unica traduzione occidentale illustrata, ovvero quella di lusso di Pierre Klossowski (17 composizioni a colori, di cui 5 stampe cinesi del XVIII secolo della collezione Roger Peyrefitte), è possibile confrontare le stampe cinesi riprodotte nel testo con le immagini realizzate per l'occasione da Raymond Brenot: l'illustratore francese ha infatti privilegiato un impatto visivo incentrato più sull'aspetto passionale, erotizzante, altamente pittorico, concentrando l'attenzione esclusivamente sui corpi umani nei loro amplessi amorosi. In contrasto, le stampe erotiche cinesi contenute nel volume enfatizzano il contesto sociale e narrativo della scena ritratta, arricchendolo di dettagli che in genere conferiscono un valore simbolico alla natura, attraverso l'uso di elementi floreali quali il pino (longevità), il loto (purezza), il salice piangente (amore appassionato), le rocce *taihusi* 太湖石 (esemplificazione visiva dell'interazione di *yin* e *yang*), o ancora l'utilizzo di piante o elementi floreali quali indicatori dell'avvicinarsi delle stagioni: il salice in primavera, la peonia in estate, il crisantemo in autunno o il bambù innevato d'inverno (Yin, Dengguo *Zhongguo gudai qingse wenxue he chungong mixi tu* 14). Quest'ultimo aspetto (relativo alle stagioni) è tutt'altro che secondario se si considera che il testo cinese era inizialmente suddiviso in quattro libri o rotoli relativi alle stagioni, motivo per cui il riferimento all'elemento ciclico del tempo sembra essere originariamente un fattore di centrale importanza sia nella narrazione letteraria che nel suo corrispettivo iconografico, sebbene sia stato poco valorizzato anche nella versione illustrata di Klossowski.

La caratterizzazione in genere dei personaggi cinesi non prende corpo unicamente attraverso l'abbigliamento o l'acconciatura, perché anche l'atteggiamento, lo sguardo e la caratte-

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan* Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

rizzazione del *milieu* sociale e culturale di appartenenza rivestono un'importanza fondamentale. Lo studio del letterato, il tempio, la stanza da letto o il giardino, solo per citare alcune tipiche ambientazioni, presentano elementi di contorno quali rotoli dipinti di importanti pittori del passato,¹⁵ come una sorta di erudita citazione, assieme a libri illustrati dell'"arte del cuscino" (*Zhenbian wenxue* 枕邊文學), teiere e tazze da tè, strumenti musicali, recipienti per il vino e incensieri, materializzazione del piacere sessuale come di quello intellettuale, che nell'insieme conferiscono alla scena un'atmosfera di erotismo aulico, mai volgare (Yin, Dengguo. *Yue: Zhongguo gudai chungong mixi tu jiang* 25).

La versione solenne e passionale di Brenot, invece, risulta morbosamente carnale per la sua qualità pittorica e ricalca perfettamente i canoni estetici in tema erotico della tradizione occidentale; si pone enfasi, infatti, all'aspetto lezioso e scabroso che allude morbosamente all'atto sessuale. Non vi è alcuna traccia, invece, del gusto per il gioco e la tenerezza – considerati tradizionalmente dei deterrenti per il piacere occidentale – che pervadono le stampe erotiche cinesi, molte delle quali colpiscono piuttosto per la loro ilarità: essa viene concepita originariamente come un aspetto integrante ed intrigante dell'attività sessuale, proprio come nel contenuto letterario l'attenzione verso i preliminari, i rituali lussuriosi, i baci, i massaggi e le carezze si scontrano inaspettatamente con gli improvvisi ed espliciti riferimenti sessuali, che provocano spesso nel lettore poco avvezzo ai romanzi erotici della Cina un senso di disorientamento e stupore. Persino le illustrazioni di strani *ménage* o rocamboleschi accoppiamenti non si esentano da ciò: dell'amore "alla cinese" viene sempre raffigurato l'aspetto ludico, mentre altri sentimenti come la gelosia o l'invidia, così eroticamente allusivi in Brenot – che pur dovevano esistere in Cina – sembrano appena evocati.

La scelta dell'editore francese, inoltre, di mettere in copertina proprio i caratteri cinesi corrispondenti agli attributi genitali, se da un lato può sembrare un'operazione mirata a censurare i riferimenti sessuali attraverso l'uso di una scrittura fortemente decorativa e presumibilmente indecifrabile per il comune lettore occidentale, dall'altro lato definisce ed enfatizza quel gusto verso l'ignoto, il proibito, e quindi l'erotico, esplicitamente declamato nelle immagini all'interno del volume.

L'acuta operazione commerciale dell'edizione illustrata da Brenot pare recuperare probabilmente l'intento primario del *Rouputuan*: risultare accattivante e proibita sin dalla prima pagina, anche attraverso il suo apparato iconografico, pur non tradendo le velleità artistiche e letterarie che da sempre hanno caratterizzato questo genere di letteratura in Cina.

6. Conclusioni

L'analisi fin qui condotta sulle proposte traduttive del *Rouputuan* in alcune lingue occidentali permette di riflettere sulla complessità che si cela dietro ogni operazione finalizzata ad adattare e rendere accessibile i contenuti erotici in differenti e molteplici contesti sociali, al di là dei suoi aspetti esplicitamente scabrosi. Ogni traduzione presa qui in esame, infatti, ha posto in essere peculiari scelte mirate da un lato a conservare la qualità letteraria del romanzo originale, dall'altro a rendere decisamente più fruibile il suo contenuto, evitando di urtare le sensibilità di altre realtà culturali.

Se l'operazione svolta da Kuhn ha voluto enfatizzare sia l'aspetto esotico sia quello didattico moraleggiante probabilmente al fine di rendere il contenuto più accessibile, si deve ad

¹⁵ Come ad esempio i *Nove draghi* di Chen Rong del 1244 appena accennati nell'illustrazione della collezione Bertholet (Yimen 66) nel capitolo del romanzo in cui «Avendo causato la morte della moglie, Weiyang diventa un monaco».

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan*
Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

Hanan il tentativo più riuscito (ma esclusivamente a livello letterario) di aver conservato lo stile, la *verve*, l'irriverenza e l'intento derisorio dell'originale *Rouputuan* adattandolo, con precisione analitica e sublime capacità espositiva al palato e alla sensibilità del mondo anglosassone ma anche occidentale. Si deve invece alla versione di lusso di Klossowki il tentativo più audace, al di là della scelta censoria, di recuperare e valorizzare attraverso le illustrazioni cinesi e francesi anche l'aspetto visivo, completamente trascurato dalle altre versioni.

Il traduttore, nonché apprezzato scrittore, in questo caso ha imposto la propria personalità sull'opera in maniera evidente e ha deciso di creare un "nuovo" romanzo che, arricchito nel contenuto e nelle immagini lussuose, può essere considerato come un'opera "completa" della letteratura erotica mondiale, in grado di attirare l'attenzione (indipendentemente dall'ostacolo linguistico, anche grazie al suo variegato apparato illustrativo) sia del lettore occidentale sia di quello cinese. Anzi, Klossowki sembrerebbe essere andato oltre, perché pur adottando un raffinato escamotage editoriale attraverso cui ha "censurato" il contenuto scritto per i riferimenti troppo espliciti agli organi genitali, ha comunque valorizzato l'apparato illustrativo, curandone la veste grafica, più seducente, decorativa e assai evocativa ma sempre allusivamente erotica. Si rimanda inoltre alla sfera sessuale anche l'utilizzo del colore rosso per la resa dei caratteri cinesi lasciati in forma originale.

In questo modo la traduzione di Klossowki del *Rouputuan* ha reso giustizia al dialogo viscerale dell'"arte" erotica cinese tra scrittura e immagini, permettendo di oltrepassare i propri confini geografici e culturali, fino a divenire, col titolo *Jéou-P'ou-T'ouan ou La Chair comme tapis de prière*, un'opera condivisa e soprattutto fruibile "piacevolmente" a livello mondiale.

Bibliografia essenziale

- Brook, Timothy. *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*. University of California Press, 1998.
- Brunelli, Caterina. "Erotismo e Arte in Cina." *Vedere con altri occhi. La società del periodo Edo (1600-1868) nelle stampe erotiche giapponesi*, a cura di Alida Alabido. Andreina & Valneo Budai, 2011, pp. 69-77.
- Cahill, James. *Pictures for Use and Pleasure. Vernacular Painting in High Qing China*. University of California Press, 2010.
- Chang, Chun-shu-Chang, e Shelly Hsueh-lun. *Crisis and Transformation in Seventeenth-Century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yü's World*. Ann Arbor University of Michigan Press, 1991.
- Classical Chinese Literature: An Anthology of Translations*, eds. John Minford e Joseph S. M. Lau. Vol. 1. Chinese University Press, 2000.
- Clunas, Craig. *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*. University of Hawaii Press, 2004.
- Fang, Furuan. *Sex in China: Studies in Sexology in Chinese Culture*. Plenum Press, 1991.
- Fukuda, Kazuhiko. *Zhongguo chun gong hua 中國春宮畫 (Arte erotica della Cina)*. Haga shoten, 1982.
- Hegel, Robert E. *The Novel in Seventeenth-Century China*. Columbia University Press, 1981.
- . "Review of Crisis and Transformation in Seventeenth-Century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yü's World." *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*. 15, Dec. 1993, pp. 180-82.

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan*
Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

- Hightower, James R. "Franz Kuhn and his Translation of Jou P'ut'uan: Franz Kuhn (1884-1961) in memoriam." *Oriens Extremus*, vol. 8. n. 2, dezembro 1961, pp. 252-57.
- Idema, Wilt L., e Lloyd Haft. *A Guide to Chinese Literature. Michigan Monographs in Chinese Studies*, 74. Ann Arbor, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1997.
- Il romanzo*, 4 voll., a cura di Franco Moretti. Vol. III, *Storia e geografia*. Einaudi, 2005.
- Jiang, Xiaoyuan 江曉原. *Yun yu: xing zhang li xia de zhongguoren* 雲雨：性張力下的中國人 (*Nuvole e pioggia: la tensione sessuale dei cinesi*). Dongfang chubanshe zhongxin, 2006.
- Kaser, Pierre. *Roman chinois ancien et traduction*. Littératures, Aix Marseille Université, 2015, <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01736752/document>. Consultato il 5/5/2019.
- Leed, Cristina. *Storia dell'amore in Cina*. Poker d'Assi S.E.A. Società editoriale, 1966.
- Lewis, Mark Edwards. *Writing and Authority in Early China*. State University of New York Press, 1999.
- Lévy, André. "La passion de traduire." *De l'un au multiple. Traduction du chinois vers les langues européennes*, eds. Viviane Alleton e Michel Lackner, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, pp. 164-65.
- Li, Yu. *Rouputuan* 肉蒲團 (*Il tappeto da preghiera di carne*), Yiya chubanshe, 2018.
- . *The Carnal Prayer Mat*. Traduzione di Patrick Hanan, Ballantine, 1990. University of Hawaii Press, 1996.
- . *Il tappeto da preghiera di carne. Racconto erotico cinese d'epoca Qing*. Traduzione di Edi Bozza, Mondadori, 1996.
- . *De la chair à l'extase*. Traduzione di Christine Corniot, Editions Picquier, 1991.
- . *Il tappeto da preghiera di carne. Romanzo erotico-morale dell'epoca dei Ming*. Traduzione di Anna Maria Greimel, Bompiani, 1973.
- . *Jéou-P'ou-T'ouan ou La Chair comme tapis de prière*. Traduzione di Pierre Klossowski, prefazione di René Etiemble, illustrazioni di Raymond Brenot, Pauvert, 1962. Editions de l'Odéon, André Vial, 1971.
- . *Jou Pu Tuan (The Prayer Mat of Flesh)*. Traduzione di Richard Martin, Grove Press, 1963.
- . *Jou Pu Tuan: ein erotisch-moralischer Roman aus der Ming-Zeit mit 62 chinesische Holzschnitten*. Traduzione di Franz Kuhn, Verlage Die Waage, 1959.
- Liang, Wen-chun Wayne. "Translating Chinese Erotic Literature: A Case Study of the English Translations of Jin Ping Mei = 論中國豔情小說翻譯：以《金瓶梅》英譯本為例." *SPECTRUM: NCUE Studies in Language, Literature, Translation*, 15, n. 1, 2017, pp. 1-20.
- Luo Zongqiang 羅宗強. *Mingdai houqi shiren xintai yanjiu* 明代後期士人心態研究 (*Uno studio sulla mentalità dei letterati alla fine della dinastia Ming*). Nankai University Press, 2006.
- Mai-mai Sze. *The Tao of Painting: a Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting; with a Translation of the Chieh tzu yüan hua chuan*. Pantheon Books, 1956.
- Martin, Alice. "A translator's view of translation norms." *HES-The Electronic Journal of the Department of English at the University of Helsinki*. Ed. Ritva Leppihalme. 2001,

Un'analisi semiotica delle traduzioni del *Rouputuan*
Lavinia Benedetti e Marco Meccarelli

<https://blogs.helsinki.fi/hes-eng/volumes/volume-1-special-issue-on-translation-studies/a-translators-view-of-translation-norms-alice-martin/> Consultato il 5/5/2019

- Nienhauser, William H. *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Indiana University Press, 1986.
- Pimpaneau, Jacques. *Anthologie de la littérature chinoise classique*. Picquier, 2004.
- Qiao Mo 乔默, *Zhongguo ershi shiji wenxue yanjiu lunzhu tiyao 中國二十世紀文學研究論著提要 (Una sintesi degli studi letterari cinesi del XX secolo)*. Vol. 2, Studi letterari. Beijing University Press, 1994.
- Reid, Daniel. *Il tao del sesso, della salute e della longevità*. Edizioni Mediterranee, 2003.
- Santaemilia, José. "Sex and Translation: On Women, Men and Identities." *Women's Studies International Forum* 42, 2014, pp. 104-10.
- Sullivan, Michael. *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*. George Braziller, 1999.
- Sun Kaidi 孫楷第. *Zhongguo tongsu xiaoshuo shumu 中國通俗小說書目 (Catalogo dei romanzi popolari cinesi)*. Remin wenzue chubanshe, 1957.
- Three Thousand Years of Chinese Painting*. Eds. Yang Xin et al. Yale University Press/Foreign Languages Press, 1997.
- Van Gulik, Robert. *The Sexual Life of Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* Brill, 1961.
- Yimen Rev. *Dreams of Spring, Erotic Art in China from the Bertholet Collection*. The Pepin Press, 1997.
- Yin, Dengguo 殷登國. *Yue: Zhongguo gudai chungong mixi tu jiang 月: 中國古代春宮祕戲圖講 (La luna: discorsi sulle immagini erotiche della Cina antica)*. Duli zuojia, 2016.
- . *Zhongguo gudai qingse wenxue he chungong mixi tu 色: 中國古代情色文學和春宮祕戲圖 (La letteratura erotica cinese e le immagini segrete)*. Duli zuojia, 2015.