

Di altre stragi: i corpi in guerra di Samaniego

Anita Fabiani
Università di Catania

A mio padre, maestro di umorismo

Gli studi pionieristici di Iris M.^a Zavala, autrice di *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII* (1978), e Mario Di Pinto, che firma invece *L'osceno borghese*, così come i più recenti contributi di Emilio Palacios Fernández,¹ hanno ridefinito le istanze letterarie del XVIII secolo spagnolo, dimostrando al contempo l'esistenza sommersa di una produzione libertina di ridotta circolazione, perché interdetta,² ma di ampio consenso, attestato non soltanto da una consistente produzione autoctona, in buona parte ancora oggi inedita, di opere *verdes*, ma anche dal fatto che in Spagna si conoscevano, nonostante i divieti inquisitoriali, testi quali i *Capriccia macaronica* (1636) di Cesare Orsini, in arte Magistri Stopini, la cui lettura José Cadalso suggeriva dalle pagine del suo *Los eruditos a la violeta* a quanti volessero essere veramente *a la page*.³

Tale produzione libertina è direttamente imparentata, a livello di codificazione testuale e temi, con la letteratura erotico-burlesca⁴ del

¹ In particolare *Félix María de Samaniego y la literatura de la ilustración*, ed. E. Palacios Fernández, Biblioteca Nueva, Madrid 2002.

² A questa, nello stesso periodo e in parte con uno stesso obiettivo eversivo, si affianca una nutrita serie di *piezas* clandestine che si caratterizzano, oltre che per la scoperta satira politica, per il particolare linguaggio adottato, non di rado, come osservato da Orteu Berrocal, prossimo «[...] a caer en la vulgaridad y la obscenidad», M. Orteu Berrocal, «La literatura clandestina en la España de Carlos IV», p. 73.

³ Cadalso consiglia soprattutto quella «[...] que lleva el título de *Malitiis Puttanarum, Macarronea Prima*», perché a chi dovesse leggerla potrebbero «[...] serle útiles sus instrucciones», J. Cadalso, *Obras*, I, p. 276.

⁴ Per la definizione di letteratura erotica seguo Alexandrian, dal quale mutuo il concetto di condivisione delle funzioni descrittive della pornografia e dell'erotismo: «Tutto quello che è erotico è di necessità pornografico, con qualcosa in più. Molto più importante è distinguere tra erotico e osceno. In tal caso, si considera erotico tutto ciò che rende desiderabile la carne, presentandola nel suo splendore o nel suo fiorente sviluppo, destando

Barocco e, attraverso questa, con la tradizione oscena giullaresca del *desabillage*. Chi si inoltra nelle zone d'ombra del *Siglo de las Luces*, e legge testi diversi per intenzioni di scrittura quali, per esempio, *El fuero de la conciencia* (1708) di Fray Valentín de la Madre de Dios, o il *Jardín de Venus* di Samaniego –oggetto di questo studio–, scopre che in ognuno di essi protagonista unico è il corpo nonché i tabù ad esso legati, in particolare quelli inerenti alla sessualità. A questo primo dato se ne va ad aggiungere un altro, relativo al rapporto scrittura-Stato (dove *Stato* è sinonimo di *custos morum* e di *censura*), che attesta come il corpo da oggetto di repressione o neutra materia di canto, nel corso del XVIII secolo si connota sempre più come oggetto sociale, convertendosi così in fatto discorsivo permanente da gestire in modo che possa essere inserito, come indica chiaramente Foucault, in «sistemi di utilità»⁵ e, al contempo, controllato.

Mi riferisco, ovviamente, all'antinomia del «corpo attraente», il *corpo in guerra* o, se si preferisce, «corpo repellente»,⁶ quello che rende operativa la «[...] logica paranoide della censura»⁷ e contro il quale si scagliano i moralisti perché, citando Antonio Arbiol, autore de *Estragos de la luxuria, y sus remedios* (1786), è devastato da questo «[...] abominable y feo vicio ..., que tanto mancha y ensucia a las criaturas».⁸ Il corpo in guerra, se rivelato come *basso* di diverso segno, può divenire perciò potenziale elemento di rottura dell'ordine morale e sociale sul quale si fonda l'*establishment* e, rinnegando *tout court* l'ontologia dignificante trobadorica, può irrompere con piena tridimensionalità nel testo letterario rinunciando all'adorno retorico mistificatorio, alle ellissi linguistiche, per assumere una signicatività positiva e, in quanto tale, eversiva che ridefinisce così da una parte le possibilità/modalità d'espressione letteraria del corpo stesso e, dall'altra, i suoi nuovi valori/confini sociali.

Un'occhiata retrospettiva alla storia della letteratura europea e, in particolare, alla lirica d'arte nonché ai modelli imposti dalla tradizione

un'impressione di salute, bellezza, diletto; mentre dall'osceno la carne è svilata, messa a contatto con sozzure, infermità, scherzi scatologici, parole sconce», Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, p. 6.

⁵ M. Foucault, *La volontà di sapere*, p. 26.

⁶ Cfr.: M. G. Profeti, «Il corpo attraente –il corpo repellente», pp. 95-115.

⁷ J. M. Coetzee, *Pornografia e censura*, p. 15.

⁸ A. Arbiol, *Estragos de la luxuria, y sus remedios, conforme a las Divinas Escrituras, y Santos Padres de la Iglesia*, p. 218.

occidentale testimonianza che dal più remoto medioevo al petrarchismo è un susseguirsi ininterrotto di divieti, sanzioni e/o sublimazioni inerenti alla *carne* e alla *carnalità* che, quando non sono del tutto eluse o timidamente evocate, per figurare con pieno diritto di cittadinanza tra le maglie del discorso poetico debbono prima convertirsi in citazione classica o nascondersi in raffinati giochi concettisti. Secoli, dunque, di interdizione del corpo in guerra a favore dell'assoluto dominio dell'anima che neanche l'Illuminismo, con le sue arcadie ritrovate, la sua programmatica felicità di Stato, il suo razionalismo dichiarato e la sua morale progressista, contrasterà. La *carne* e la *carnalità*, a meno che non si considerino queste oggetto di una *scientia sexualis* che riscrive «[...] gli ostacoli morali, [...], le paure tradizionali [...] in un vocabolario dalla consonanza scientifica»,⁹ devono insomma essere tenute lontane dalla pagina letteraria e bandite dalla poesia d'arte. Certo, Boccaccio, l'Aretino, gli autori delle *cantigas d'escarnho e de maldizer*, Francisco Delicado con la sua *Lozana andalusa* ed altri ancora, tra scrittori e poeti, avevano sfidato i divieti morali e le convenzioni imposte dal canone popolandolo i loro mondi immaginari di vitalissimi esemplari di clitoridee Afroditi e di *homo gaudens* materico, votato e asservito ai cinque sensi, ma su di loro, su queste opere e su questi gaudenti graverà la censura inquisitoriale.

Quanti si lasceranno tentare dal corpo, dalle sue pulsioni e dai suoi bisogni, dal dare a tutto ciò una espressione letteraria, dovranno farlo in segreto –dando così vita a un fiorente e sempre vitale filone in bilico tra l'erotismo e la pornografia che accompagna, in modo parallelo ma clandestino, la letteratura ufficiale– o, in caso contrario, adottando alcune strategie discorsive dai forti effetti stranianti, mirate a incuneare i significati profondi negli interstizi della parola per non incorrere nel furore censorio. Samaniego, lo stesso autore che in pieno Settecento con le sue *Fábulas* si dà a conoscere quale letterato di attestata moralità, nonché convinto sostenitore dei principî dell'Illuminismo, a giudicare dal postumo *Jardín de Venus* questa tentazione, pur se vissuta nel chiuso delle *tertulias* e, stando a quanto riferiscono alcuni suoi biografi, rinnegata in punto di morte,¹⁰ se la concede.

⁹ Marcella Ciceri, «Livelli di trasgressione (dal riso all'insulto) nei canzonieri spagnoli», p. 5.

¹⁰ Cfr.: «[...] cuando iba a morir, en agosto de 1801, mandó quemar sus composiciones lúbricas y burlescas. O tal información es invención piadosa de quienes quieren conservar la imagen de un Samaniego fabulista moral y arrepentido, o los cuentos habían adquirido tal fama que corrían en múltiples copias que hicieron inútiles los efectos

Dopo una riproduzione parziale nei *Cuentos y poesías más que picantes* pubblicati a Barcellona (1899) da Foulché-Delbosc, i testi *lúbricos*¹¹ di Samaniego vengono unitariamente raccolti nel 1921 nell'edizione curata da Joaquín López Barbadillo,¹² al quale si deve anche la scelta del titolo col quale, ancora oggi, vengono pubblicati. Nei 68 *cuentos*–poesie giunti fino a noi i volumi del corpo, la sua anatomia, le sue più remote cavità e i giochi d'incastro di queste mai devono scendere a patti con una lingua epurata, semplicemente allusiva. Al contrario, sin dai primi versi chiara è l'intenzione dell'autore d'intervenire proprio sul piano enunciativo in modo eterodosso, rendendo visibili e palpabili tutti i perimetri corporei, cogliendo, con compiaciuti indugi il cui effetto a livello testuale è quello di una fedele resa plastica, le vibrazioni delle membra. Pellegrini nel paese di *Siempre-meta*, patria immaginaria di quanti coscientemente e senza esitazioni contravvengono al sesto comandamento o al *dictat* del coito matrimonial-riproduttivo, i lettori del *Jardín de Venus* si trasformano, loro malgrado, in *voyeurs* sotto i cui occhi sfilano, spesso *en cueros*, agguerrite schiere di corpi che, per effetto di un irresistibile magnetismo sessuale, finiscono inevitabilmente per congiungersi.

In nessuno di questi testi l'autore tenta mai di offrirci un vero e proprio personaggio, giacché funzionale al conseguimento della sua intenzione di scrittura è la creazione di un tipo fisso sulla falsariga del Don Juan, del quale però si azzerà la primigenia natura luciferina e si potenzia, invece, l'elemento priapico fino a farlo divenire tratto psicofisico connotante. Instancabile podista del sesso, il tipo creato da Samaniego si risolve nell'immediata fisicità, vissuta, ostentata e goduta in assenza di una morale borghese o meglio, nella piena coscienza e volontà di una continua violazione di questa. L'universo femminile del *Jardín* risponde ad analoghi presupposti creativi; anche la donna, infatti, è caratterizzata da una

del fuego devastador», F. M.^a de Samaniego, *El jardín de Venus*. Estudio introductorio de E. Palacios Fernández, A-Z, Madrid 1991, p. 9. Mi rifaccio sempre a questa edizione, indicando nel testo tra parentesi tonde il numero relativo alla pagina ed ai versi citati.

¹¹ Per i dati relativi alla pubblicazione dei singoli *cuentos* in opere collettanee o riviste, e per le edizioni del *Jardín de Venus* finora pubblicate, si veda J. A. Cerezo, *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519–1936*, pp. 197-201.

¹² *Jardín de Venus*. Colección absolutamente íntegra de los graciosísimos cuentos libertinos del famoso don Félix María Samaniego. Manuscrito rarísimo y precioso, jamás impreso hasta ahora, que ha sido hallado por la buena fortuna de Joaquín López Barbadillo, Madrid, La Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos, 1921.

sessualità tutta genitale che viola ogni ipotesi di castità, riducendosi questa a una superabile esitazione che deve però tramutarsi in desiderio esperito e gioiosamente esperibile. Tutto ciò si combina al voluto schematismo ravvisabile nell'opera, ossia alla scelta operata dall'autore di avvalersi di un microaneddoto, una storia-canovaccio sulla quale via via imbastire varianti linguistiche, o meglio, *sessogrammi*,¹³ per garantirsi la possibilità di mostrare l'esibizione continua di membra –e membri– in movimento. E infatti il valore dell'opera è soprattutto nella lingua adottata, spesso prossima al grado zero barthesiano, volutamente ostentativa e visiva, che s'impone con la stessa forza di un'immagine erotica, quando non propriamente pornografica, in grado di soddisfare, con un minimo sforzo intellettuale addizionale, l'orizzonte d'attesa del suo lettore contemporaneo.¹⁴ E per far ciò Samaniego da una parte insiste nel ricorso alla ri-semantizzazione contestuale, all'accezione erotica secondaria codificata e alla falsa segmentazione morfologica,¹⁵ mentre dall'altra gioca con diversi principi metalinguistici, quali la «libertà di scrittura»¹⁶ concepita come oggetto speculare alla libertà di pensiero e la «retorica della verità»,¹⁷ propri della scrittura libertina, unitamente al principio linguistico sovversivo su cui si fonda la satira, con un possibile corollario di questo, la messa in scena di emozioni potenzialmente *disruptive*.¹⁸

Certo è che l'autore, anche quando raggiunge i suoi migliori risultati mimetici, si rivela ben lontano dal possedere un immaginario sessuale da convinto pornografo. L'etica orgiastica, l'inusitata pratica sessuale e i complessi grovigli umani di sadiana memoria o quelle che Foucault

¹³ I. M.^a Zavala, «Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía», p. 156.

¹⁴ Si veda L. E. Álvarez Henao, *Pornografía y Lenguaje*, Centro de Publicaciones de la Universidad del Quindío, Universidad del Quindío, Colombia 1990.

¹⁵ Utilizzo qui la terminologia proposta da Garrote Bernal: «Siguiendo a Reynal, Alonso distingue tres tipos de obscenidades: palabras que designan lo sexual; voces cuyo segundo sentido es erótico (lo que denominaré *acepción erótica secundaria*), y vocablos que, en ciertos hechos de habla, tienen un sentido erótico que no se ha generalizado (lo que aquí llamo *resignificación contextual*). La *falsa segmentación morfológica* [...] podría considerarse una variante de este tercer tipo», G. Garrote Bernal, «“Maestro/virtuoso, libertino, zurdo, diestro”: la erótica heterodoxia de Samaniego», p. 109, nota 64.

¹⁶ I. M.^a Zavala, «El libertinaje: la hora de la libertad», p. 176.

¹⁷ I. M.^a Zavala, «El libertinaje: la hora de la libertad», p. 173.

¹⁸ Si veda G. G. Gely, *El discurso satírico en la poesía del siglo XVIII*, p. 31.

definisce «sessualità periferiche»¹⁹ trovano poco spazio nelle pagine di Samaniego che, invece, sembra concepire, all'interno di un rapporto dual-consensuale e, salvo rarissime eccezioni, rigorosamente eterosessuale, poche combinazioni, prevedibili posizioni. Repertorio limitato, dunque, quello dello spagnolo che solo di rado azzarda sconfinamenti nelle inconfessabili zone d'ombra del desiderio umano o ipotizza trasgressioni dei più radicati tabù come, per esempio, l'incesto che può essere sì implicitamente alluso ma solo a patto di non costituire una reale e programmata infrazione del tabù e configurarsi piuttosto come involontario incidente del quale pentirsi, ma a pensarci bene neanche troppo, subito dopo, come nel caso di *A Roma por todo*:

– Allá voy, siguió el payo, suspirando;
pues, como iba contando,
una cama hay no más en esta pieza
para tantas personas; mi pobreza
no permite tampoco que tengamos
ninguna luz cuando nos acostamos,
y así yo, equivocado,
muchas veces a oscuras he topado
en vez de mi mujer, ¡ay!, con mi madre (p. 113).

In *A Roma por todo*, non diversamente da *Cualquier cosa*,²⁰ agenti inconsapevoli della violazione –uno, come visto, per errore, l'altro invece per troppa innocenza– sono rispettivamente un adulto e un bambino. I versi, che cito a continuazione, di *El sueño* confermano il principio della non premeditazione dei due *cuentos* precedenti anche se, questa volta e del tutto eccezionalmente, sarà una *muchacha* l'ignara protagonista di un tanto equivoco quanto involontario palpeggiamento dei genitali paterni:

¹⁹ M. Foucault, *La volontà di sapere*, p. 40.

²⁰ Cfr.: «Así agachado, de su madre enfrente,/ asaba diligente/ una y otra castaña,/ cuando, la vista alzando descuidado,/ vio con admiración cierta montaña/ de pelo engrafillado,/ con que se coronaba y guarnecía/ un ojal que su madre allí tenía./ Con tal visión se puso/ el muchacho confuso;/ mas queriendo, curioso,/ saber si en aquel sitio tenebroso/ alguna trampantoja se escondía/ y qué hondura tenía,/ poquirrito a poco, aunque con miedo,/ se fue acercando, y ... ¡zas!, la metió el dedo» (p. 121).

[...] [el padre] luego enfadado
 por no haber el negocio consumado,
 fue a recoger sus hijos; y al meterlos
 en la cama queriendo componerlos,
 la muchacha, abrazándole llorosa,
 le tocó cierta cosa,
 y preguntó con mucho desenfado:
 –Padre, ¿qué es esto tieso que he tocado?
 –Es la mano del niño, replicóle:
 –No señor, que los dedos no le encuentro.
 –Suelta: los tiene vueltos hacia dentro
 porque el puño ha cerrado (pp. 150–51).

Un analogo presupposto, anch'esso rivelatore in ultima istanza di un cauto osare dell'autore, la ravvisiamo in quei testi del *Jardín* centrati sul racconto delle «sessualità periferiche», dai teologi aborrite più di altre perché considerate, com'è noto, contro natura. In due diverse occasioni l'autore allude a mancati rapporti omosessuali; ne *El piñón*, infatti, e ne *Al maestro cuchillada*²¹ gli artefici dei tentati e frustrati assalti all'«occhio del riposo» altrui, nell'ordine un robusto turco aiutato da «cuatro moros» (p. 48, v. 37) e un attempato cardinale dalle «flojas zanahorias» (p. 83, v. 95), saranno miseramente puniti. Nel mancato atto, oltre a ritrovarvi uno dei tanti stereotipi eurocentrici che, dal Medioevo fino al momento in cui Samaniego scrive, assegna all'orientale –in realtà all'arabo e, in generale, al musulmano– una serie di attributi negativi che vanno dal corrotto all'infido al lussurioso e, quale corollario di quest'ultimo, all'effeminato,²² avvertiamo una chiara impossibilità del corpo in guerra. Insomma, il dio Priapo, questa è la tesi sostenuta nel *Jardín*, è nume tutelare dei gaudenti e protettore delle «cópulas naturales» ma non degli «ataques sensuales/ de puerca sodomía» (p. 84, vv. 130-131), indicata nei due testi citati anche come profanazione («se dispone/ a profanarle», p. 48, vv. 62–63), «sucias

²¹ Cfr.: «¡Habrà mayor bellaquería!/ Sacrilega Eminencia,/ Eminencia endiablada,/ ¿quieres dar al maestro cuchillada?/ Sepas que es mi presencia/ la que tu miembro entona,/ porque soy el dios Priapo en persona:/ las cópulas protejo naturales,/ pero no los ataques sensuales/ de puerca sodomía/ y, pues gozar ojete es tu manía,/ quédese el tuyo viejo,/ que en sempiterna languidez lo dejo» (p. 84, vv. 122–34).

²² R. Prezzo – P. Redaelli, *America e Medio Oriente: luoghi del nostro immaginario*, p. 159 e ss.

mañas» (p. 84, v. 138) o «choque impuro» (p. 48, v. 68) e comunque, com'è deducibile dall'aggettivazione ad essa associata, da aborrire, tanto che qui viene meno quella divertita e complice accondiscendenza che solitamente caratterizza il narrare di Samaniego. Di stesso segno è l'aggettivazione che definisce l'onanismo: «vil treta» (p. 116, v. 23), «invención detestable de un hebreo» (*ivi*, v. 26), «sucios ejercicios» (p. 126, v. 7), «culpa ... liviana» (p. 130, v. 30) non sono che contati esempi di una più ricca gamma di soluzioni espressive che ritroviamo in varie poesie del *Jardín*. Pur non cambiando la signicITÀ, sicuramente diversa è l'intenzione che questa sottende, tanto più se consideriamo che si carica di una scoperta satira anticlericale. Tra le fila dei seguaci di Onan, infatti, oltre ad un candido contadinotto il quale non esita a dichiarare al proprio confessore che

[...] mi fortuna
hace que me divierta solamente,
cuando es un caso urgente,
con lo que me colgó Naturaleza,
y lo sé manejar con gran destreza (p. 116, vv. 7-14),

e ad un giovane innamorato attento alla «fama» della donna amata,²³ ritroviamo schiere di imberbi seminaristi e navigati padri spirituali che rinnegheranno l'autoerotismo, abitualmente praticato in gioventù, solo dopo aver scoperto «cierto agujero/ que tienen las mujeres» (p. 126, vv. 22-23). In questo caso ciò che in prima battuta sembra atteggiamento censorio diventa, per sviluppo diegetico, ammiccamento malizioso dell'autore, interessato più alla proclamazione dell'accusa, allo smascheramento ludico e comunque non cinico dei confessati vizi del clero che non alla dura reprimenda della «sessualità periferica». Addirittura disinvolto si dimostra poi Samaniego quando ipotizza tentazioni, assecondate e non, zoofile. Nel già ricordato *Al maestro cuchillada*, per esempio, riferisce un «caso extraordinario» (p. 82, v. 43) originato dall'influsso del «potente fornicario» (*ivi*, v. 41) Priapo sugli animali fino ad allora vissuti in pacifica convivenza con le monache i quali, improvvisamente, «sintieron los impulsos naturales/ del dios» (*ivi*, vv.

²³ Cfr.: «Un joven arriscado/ de una soltera estaba enamorado/ y el tiempo que a su lado estar podía/ el dedo la metía/ para saciar de amor su ardiente llama/ sin que pierda su fama,/ y ella, en tanto, la mano deslizándose/ por bajo de la capa/ [...] manejándole aquello, cariñosa,/ le sacaba la savia pegajosa» (p. 130, vv. 1-11).

54-55) e coi loro «virotos a lucir sacando/ tras de las monjas daban/ y, aunque corriesen, bien las alcanzaban» (*ivi*, vv. 62-64). Un'ipotesi, dicevo, che tale rimane, mancando a Samaniego quel coraggio d'invenzione che caratterizza l'*Asino d'oro*, e quindi la copula non si consumerà; solo in *La vieja y el gato* Samaniego si spinge oltre e, ricorrendo all'eufemismo, che definisce sul piano testuale efficaci isotopie semantiche coda/pene, offre al lettore lo spettacolo di «un manso gato» (p. 165, v. 6) che passeggia tra le gambe dell'anziana padrona toccandola «en cierta parte con la cola» (*ivi*, v. 10). Nella reazione della *vieja* che «muy contenta decía: –Peor es nada» (*ivi*, v. 12), oltre alla riproposta del topos misogino relativo allo sfrenato e inappagato–inappagabile desiderio sessuale femminile, ravvisiamo una concessione all'ampliamento dei confini delle sessualità periferiche esperibili, concessione confermata anche da *Las entradas de tortuga*, testo che ricorda la facezia CXII di Bracciolini, *Di uno che si fece la moglie malata guarendola*,²⁴ e nel quale l'elemento necrofilo si configura come il segno chiaro di una labilità, quando non assenza, di limiti del sesso esperibile. Una donna ridotta in fin di vita da una «fiebre malvada» (p. 40, v. 2) e data per morta dal suo medico curante, scatenerà la libido –non sublimata, anzi, più volte soddisfatta– del legittimo marito. All'interesse dell'autoimplicazione erotica per epifania del narratore onnisciente si aggiungono, in questo caso, interessanti spunti di riflessione a partire dall'intervento della voce narrante che segue la descrizione del primo dei cinque amplessi consumati: «¡Vive Dios que producen maravillas», leggiamo,

²⁴ Cfr.: «Qualcosa di simile accadde a Valenza, stando al racconto di un mio compaesano. Raccontò che una donna piuttosto giovane, sposa a un notaio, poco dopo il matrimonio cadde ammalata al punto che la si dava ormai per spacciata. I medici stessi scuotevano il capo; la fanciulla, priva della forza di parlare, ad occhi chiusi, pareva ormai senza vita. Era tormentato il notaio all'idea di una scomparsa tanto precoce: non l'aveva certo strapazzata e l'amava molto [...]. Decise di giocare con la moglie prima che questa morisse. Fece allontanare gli astanti [...], e possedette la donna. Quasi riportata a nuova vita, subito si riprese e cominciò a parlare schiudendo gli occhi, chiamando, seppur debolmente, il marito. Lui rispose all'appello, le portò da bere; quand'anche ebbe mangiato risanò. Tutto merito della pratica matrimoniale. Se ne ricava quanto giovi tale farmaco alle femminili affezioni», P. Bracciolini, *Facezie*, pp. 237–239. Diversi sono i *cuentos* di Samaniego nei quali è avvertibile la presenza del Bracciolini delle *Facezie*, come cercherò di dimostrare in un mio studio di prossima pubblicazione sulle fonti italiane del *Jardín de Venus*.

del masculino impulso las cosquillas
 según se prueba en el siguiente caso!,
 porque, lector, al paso
 que el marido empujaba,
 su mujer se animaba,
 y, cuando sintió el fuego
 del prolífico riego,
 abrió los ojos, medio suspirando,
 y abrazó a quien estaba culeando (p. 41, vv. 43-52).

Lo stato di morte apparente della donna, infatti, non sfuma il significato implicito dell'atto necrofilo perché, dal punto di vista esegetico, rilevante è solo ciò che il marito considera reale e il suo agire sulla base di quella realtà, contravvenendo in modo reiterato ad un intimizzato divieto morale. Inoltre, l'equazione blasfema *sexo-resurrezione* qui proposta e ribadita dall'esclamazione «¡milagro!»²⁵ di quanti vegliavano la donna, rimarca la «veridicità del sesso»²⁶ sulla quale si fonda questa scrittura che può anche sfiorare la coprolalia –pur se a volte attenuata dal ricorso alla rima di *cabo roto* (*El fraile y la monja*)²⁷ o all'insistito gioco eufonico (*Dora y Dido*)²⁸ – e collocarsi così in un diverso sistema segnico in virtù del quale «[...] tutto ciò che è nascosto e che gode ancora dell'interdetto sarà dissotterrato, restituito alla parola e all'evidenza».²⁹

²⁵ Cfr.: «[...] entraron las gentes/ de la enferma asistentes/ en el cuarto, y hallándola sentada,/ en brazos de su esposo reclinada,/ se admiraron y, ¡milagro! repitiendo,/ van a llamar al médico corriendo» (p. 41, vv. 55-60).

²⁶ J. Baudrillard, *Della seduzione*, p. 42.

²⁷ Cfr.: «Hallándose cortejando/ cierto fraile a una monjita,/ mientras que la requebraba/ le enseñaba su pi.../ su pipa con que fumaba.// La monja, como no era lega/ y profesaba al otoño,/ rabiaba por darle entrada/ y le enseñaba su co.../ su copo con que ella hilaba.// El fraile, como enojado,/ la dijo con disimulo:/ – No fuera malito, hermana,/ soplárselo junto al cu.../ al cubo que saca el agua.// La monja, como agraviada,/ le dijo sin agasajo:/ – Váyase el fraile a la mierda/ que le cortase el cara.../ el caracolito que rabia» (p. 172). Interamente costruite su tale rima sono anche le *Quintillas* (pp. 182-185).

²⁸ Cfr.: «Casóse Dora la bella/ con Dido, y Dido intentó,/ la noche que se casó,/ hacerle un hijo, hijo de ella.// Como pasó mala noche/ aquella en que fue casada,/ se levantó al otro día/ con toda la cara ajada.// Desde que le vio su padre/ con el semblante perdido,/ enojado le pregunta:/ –¿Quién te ha casado, hijo Dido?// Un hijo piden a Dora/ los de su casa cantando,/ y Dido le dice a Dora:/ –¿Hijo piden? Hijo damos.// Para pan y para aceite/ a Dora y Dido pidieron,/ y fueron tan liberales/ que con gran despejo dieron» (p. 179).

²⁹ J. Baudrillard, *Della seduzione*, p. 41.

Fin qui mi sono limitata a parlare del corpo in guerra fattivo, ossia di quello impegnato nella pratica di un'ininterrotta cinesi sessuale, ma questo non deve farci dimenticare un'altra realtà testuale legata agli umori del corpo, tanto presenti da far sospettare una particolare predilezione di Samaniego per la scatologia che, in questo, si dimostra debitore entusiasta, anche se interprete non sempre originale, della tradizione carnascialesca. Variamente e ripetutamente richiamato nel testo, spesso ricorrendo all'iperbole, è il liquido seminale nella cui fuoriuscita, per effetto di una perfetta simmetria di valenze concettuali previamente definite, si cifra la potenza virile, simmetria che viene meno solo quando l'intento è umoristico o caricaturale, come nel caso della «parte floja» (p. 53, v. 36) del vecchio cornuto de *El loro y la cotorra*, o delle «flojas zanahorias» (p. 83, v. 95) del prelado de *Al maestro, cuchillada*.

Formulizzata e sempre riferibile al macrocampo semantico-lessicale del *bagnato* che riduce il corpo della donna ad una sola zona erogena, la *sonrisa vertical*, è, invece, la descrizione dell'orgasmo femminile, nella quale unica variante viene ad essere l'elemento onomatopeico come, per esempio, ne *El loro y la cotorra* o *Las lavativas*, i cui rispettivi versi riporto di seguito e nei quali, grazie al fonosimbolismo di cui si carica l'interiezione “¡Ay!” ed ai punti di sospensione che danno al verso un ritmo sincopato, l'autore ricrea i tempi del piacere:

- ¿Te gusta, Mariquita?
- Sí, mucho; estoy muy contentita.
- ¿Entra bien de este modo?
- Sí, mi escribiente... ¡Métemelo todo!
- Pues menéate más..., que estoy perdido.
- Y yo... Que viene... ¡Ay ... (p. 52, vv. 23-28).

Ella en ... [su cama], en tanto,
 tuvo con su oficial lindo recreo,
 dándole al dengue tanto
 que a media voz, en dulce regodeo,
 suspiraba y decía:
 –¡Ay...! ¡Ay...! (p. 62, vv. 13-18).

Va segnalato fra l'altro che nel *Jardín* la donna, anche se non *cosificata* e degradata ad oggetto, per una chiara intenzione di scrittura è però un ricettacolo di umori vari, spesso combinati a patologie –quali il «mal di madre» o «flato histórico» (p. 75, v. 14)– non riconducibili a un valido principio eziologico in quanto ancora lascito misogino legato al corpo repellente. Non è un caso, infatti, che tali patologie facciano la loro comparsa insieme al sottotema del flusso mestruale, menzionato nell'opera due volte –in ambedue i casi associato alla vita monacale–, e se più diretto risulta il rimando ne *El reconocimiento*, grazie all'esplicita sequenza di versi «[...] las [...] monjas,/ [...], perdiendo el uso de sus esponjas,/ se fueron opilando» (p. 43, vv. 14-16), nella *Receta* l'autore preferisce risolverlo metaforicamente ricorrendo al sintagma «calendas purpúreas» (p. 75, v. 3).

Alla tipologia già codificata, e dalle ben note valenze, della (madonna) petomane e incontinente³⁰ attinge Samaniego per le sue flatulenti *mozas* –basti qui ricordare la *pobre aldehuera* de *El resfriado* che «solía soltar envenenados vientos» (p. 114, v. 6)–, talvolta prostrate da presunte «convulsiones aflictivas» (p. 62, v. 23), altre riprese con voluta morbosità descrittiva nell'atto di compiere «la diligencia/ menor» (p. 72, vv. 15-16) o nella simulazione di un «aprieto no decente» (p. 103, v. 76).

Dopo quanto detto credo si possa concludere che i corpi in guerra di Samaniego, svincolati dalle ingiunzioni morali, improduttivi sia dal punto di vista della meccanica biologico-riproduttiva che da quello capitalistico del lavoro, fuoriusciti insomma da qualsiasi «sistema di utilità», ben rispondono a un previo disegno eversivo che, anche quando non riesce ad essere tale fino in fondo, presuppone comunque la distruzione e progressiva dissoluzione, per dirla con Bataille, «[...] di quelle forme della vita sociale,

³⁰ Numerosissimi sono gli esempi, come quello offertoci dalla seguente contraffazione parodica anonima di un testo trobadoresco che riporto nella traduzione italiana G. Sansone: «Allor che soffia dal culo il peto,/ donde madonna fa loffe e caca,/ avverto come se io sentissi/ della pisciata sì gran fetore/ di quella vecchia smerdata che in ogni giorno di me si beffa,/ la qual di peti è assai più ricca/ di quanto ell'abbia maravedini:/ costei più caca in tre mattini/ di quanto un'altra non faccia in trenta», G. E. Sansone (a cura di), *I trovatori licenziosi*, p. 117. A riprova del fatto che il tema continua, anche se con significativi sviluppi argomentali e tematici, ricordo, fra i molti possibili, un testo a firma di Grosse Tonnnette, la belle Timbalière, *L'Art de péter ou Manuel de l'Artilleur sournois*, opera di difficile datazione che appare probabilmente per la prima volta nel XIX secolo e pubblicata come appendice al *Journal d'un Genie* di Salvador Dalí nelle Éditions de la Table Ronde.

disciplinata, che fondano l'ordine discontinuo delle individualità definite che noi siamo».³¹

Il gaudio, inteso come unica risposta dell'individuo alle sollecitazioni della carne che sempre «[...] hace dura guerra/ al interior»,³² la vibrazione continua del corpo, l'espropriazione/annullamento del sé definito conseguente alla fusione degli organi genitali, il desiderio di lasciarsi contagiare da quello che Menéndez Pelayo, riferendosi alla letteratura libertina, chiama il «virus antisocial»,³³ sono tutti segni del postulato dichiarato e sostenuto nell'opera di una società, se mi è consentito definirla così, orgasmicamente consapevole. Ed è proprio nel ribadire verso dopo verso tale consapevolezza, a dispetto di chi propugnava che «[...] no era tan grave la fornicación, pecado de la carne, como la intencionalidad del que lo cometía»,³⁴ così come nel dichiararsi pronti al «[...] trabajo/ que hacen diablos y dioses a destajo» (p. 96, vv. 83–84) di cui parla il Diogene samanieghino durante la sua discesa infernale e al quale un altro insospettabile *ilustrado*, Nicolás Fernández de Moratín, dedica sulla falsariga dell'*Ars amandi* di Ovidio il suo *Arte de las putas* (1769),³⁵ che si può cogliere il senso della sfida di Samaniego.

Certo, si potrebbe obiettare che l'evidente fallocentrismo e la tacita adozione di vaghe mitologie vaginal-lunari risolte nel *Jardín* con la proposta di innocue discendenti di Lilith potrebbero prefigurare un pericoloso residuo ideologico borghese dello scrittore ma, se ricollochiamo questi elementi nel quadro sinottico della cultura dominante che li ha prodotti e imposti tanto radicalmente da essere ancora oggi, a distanza di secoli, presenti nell'immaginario collettivo, non li possiamo ritenere sufficienti per sfumare l'istanza del discorso di Samaniego.

³¹ G. Bataille, *L'erotismo*, p. 19.

³² J. Vargas Ponce, *Lo que es y lo que será*, in *Poesía erótica de la Ilustración española*, p. 109.

³³ Cit. in M. Di Pinto, «L'osceno borghese. (Note sulla letteratura erotica spagnola del Settecento)», p. 187.

³⁴ H. Kamen, «Sexualidad e Inquisición», p. 75.

³⁵ Particolarmente eloquenti, in tal senso, i versi iniziali del *Canto primero*: «Hermosa Venus, que el amor presides,/ y sus deleites y contentos mides,/ dando a tus hijos con abiertas manos/ en este mundo bienes soberanos:// pues ves lo justo de mi noble intento,/ dele a mi canto tu favor aliento,/ para que sepa el orbe con cuál arte/ las gentes deberán solicitarte,/ cuando entiendan que enseña la voz mía// tan gran ciencia como es la putería», N. Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, p. 17.

L'*ars copulandi* dello spagnolo, quale essa viene teorizzata nei *cuentos*, ristabilisce «[...] la verità del desiderio che la civiltà tende a coprire»³⁶ non solo attraverso l'affermazione di una mistica ossimorica che ammette la santità lussuriosa³⁷ ma grazie anche ad una nuova retorica, una nuova pragmatica, coerentemente integrate da una nomenclatura sessuale liberata nella quale si re-iscrivono e si legittimano le stragi dionisiache, segno questo che il corpo in guerra si è riconciliato con se stesso ed ha finalmente trovato il proprio *jardín*, luogo non di perdizione e caduta ma, semplicemente e laicamente, di *deleite*.

³⁶ J. M. Coetzee, *Pornografía e censura*, op. cit., p. 55.

³⁷ La legittimazione di tale mistica la si può rinvenire ne *Loz gozos de los elegidos*, in cui gli attanti sono un *guardia de corporos* e una donna *santamente lujuriosa*: «Mientras los empujones,/ ella usaba de raras expresiones,/ diciendo: –¡Ay gloria pura!/ ¡Oh celestial ventura!/ ¡Deleites de mi amor apetecidos!/ ¡Ay, goces de los fieles elegidos!/ El guardia, que la oía/ y a su pesar la risa contenía,/ dijo: –Por fin, señora,/ no he malgastado el tiempo, pues ahora/ me son ya conocidos/ los goces de los fieles elegidos» (pp. 38-39, vv. 63-82).

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDRIAN, *Storia della letteratura erotica*, Milano, Rusconi, 1994 (tit. orig., *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989).
- ÁLVAREZ HENAO, Luis Eduardo, *Pornografía y Lenguaje*, Colombia, Centro de Publicaciones de la Universidad del Quindío, Universidad del Quindío, 1990.
- ARBIOL, Antonio, *Estragos de la luxuria, y sus remedios, conforme a las Divinas Escrituras, y Santos Padres de la Iglesia*. Obra póstuma del M. R. y V. P. Fr. Antonio Arbiol, Lector Jubilado, Escritor público, Calificador del Santo Oficio, Examinador Sinodal del Arzobispado de Zaragoza, Padre de las Provincias de Canarias, Burgos y Valencia, Ex-Provincial de la Santa Provincia de Aragón, y Obispo electo de Ciudad-Rodrigo. La saca a luz el R. P. Fr. Geronimo Garcia, Lector Jubilado, Calificador del Santo Oficio, Examinador Sinodal del Arzobispado, Ex-Difinidor, Ex-Guardian del Colegio de S. Diego, y Guardian actual del Convento de S. Francisco de Zaragoza. Y la dedica a Nuestra Señora del Pilar, Madrid, en la Imprenta de Alfonso López, 1786.
- BATAILLE, Georges, *L'erotismo*, Milano, Es, 1997 (tit. orig., *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957).
- BAUDRILLARD, Jean, *Della seduzione*, Milano, SE, 1997 (tit. orig., *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979).
- BERNAL GARROTE, Gaspar (2000), «“Maestro/virtuoso, libertino, zurdo, diestro”: la erótica heterodoxia de Samaniego», *Félix María de Samaniego y la literatura de la ilustración*, ed. de Emilio Palacios Fernández, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 81–127.
- BRACCIOLINI, Poggio, *Facezie*. Con un saggio di Eugenio Garin. Introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccuto. Testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 1994.
- CADALSO, José, *Obras*, 3 v., Madrid, Repulles, 1818.
- CEREZO, José Antonio, *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519–1936*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001.
- CICERI, Marcella, «Livelli di trasgressione (dal riso all'insulto) nei canzonieri spagnoli» (1980), *Codici della trasgressività in area ispanica*. Atti del convegno di Verona, 12-14 giugno 1980, Verona,

- Università degli Studi di Padova, Facoltà di Economia e Commercio, Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona.
- COETZEE, John Michael, *Pornografia e censura*, Roma, Donzelli, 1996 (tit. orig. *Taking offense; «Lady Chatterley's Lover»: the taint of the pornographic; The harms of pornography: Catherine MacKinnon*), Chicago, The University Chicago Press, 1996).
- DI PINTO, Mario (1980), «L'osceno borghese. (Note sulla letteratura erotica spagnola del Settecento)», *Codici della trasgressività in area iberica*. Atti del convegno di Verona, 12–14 giugno 1980, Verona, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Economia e Commercio, Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, pp. 177-192.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *Arte de las putas*, ed. de J. Garrote, Madrid, Mesta, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1996⁵ (tit. orig., *La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976).
- GELY, Gilda Giselda, *El discurso satírico en la poesía del siglo XVIII*, Illinois, University of Illinois, University Press, 1993.
- KAMEN, Henry, «Sexualidad e Inquisición», *Historia 16*, Especial 10.º aniversario, 1986, pp. 75–125.
- ORTEU BERROCAL, Manuel, «La literatura clandestina en la España de Carlos IV», *Cuadernos de historia moderna*, 17, 1996, pp. 71-104.
- Poesía erótica de la Ilustración española*, ed. de Rogelio Reyes Cano, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1989.
- PREZZO, Rosella – REDAELLI, Paola, *America e Medio Oriente: luoghi del nostro immaginario*, Milano, Mondadori, 2002.
- PROFETI, Maria Grazia, «Il corpo attraente – il corpo repellente» (1980), *Codici della trasgressività in area iberica*. Atti del convegno di Verona, 12-14 giugno 1980, Verona, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Economia e Commercio, Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, pp. 95-115.
- SAMANIEGO, Félix María de, *El jardín de Venus*. Estudio introductorio de Emilio Palacios Fernández, Madrid, A-Z, 1991.
- SANSONE, Giuseppe E. (a cura di), *I trovatori licenziosi*, Milano, ES, 1992.
- ZAVALA, Iris María (1992), «Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía», *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI–XX*, ed. de Myriam Díaz Diocaretz – Iris M.ª Zavala, Madrid, Ediciones Tuero, pp. 155-181.

- ZAVALA, Iris María (1992), *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1978.
- ZAVALA, Iris María (1992), «El libertinaje: la hora de la libertad» (1998), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid celebrado en Almería del 17 al 24 de julio de 1994, dirigido por Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, pp. 169-184.