



**RICERCHE
INTERMEDIEVALI**

collana ideata e diretta da
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO

RICERCHE INTERMEDIEVALI

CONOSCERE IL MEDIOEVO ❖ ATTRAVERSO I MEDIOEVI

DIRETTORE

Francesco Mosetti Casaretto

COMITATO SCIENTIFICO

Stefano Asperti, Alberto Blecua, Massimo Bonafin, Rita Caprini, Stefano Carrai, Gioachino Chiarini, Giulio d'Onofrio, Edoardo D'Angelo, José Manuel Díaz de Bustamante, Vittoria Dolcetti Corazza, Lucie Doležalová, Peter Dronke, Johann Drumbl, Clara Fossati, Alessandro Fo, Enrico Giaccherini, Thomas Haye, Marcello Meli, Paolo Odorico, Veronica Orazi, Tiziano Pacchiarotti, Nicolò Pasero, Stefano Pittaluga, Pietro B. Rossi, Kurt Smolak, Francesco Stella, Federica Veratelli, Maurizio Vitale.

SEGRETERIA SCIENTIFICA

Michael P. Bachmann

REDAZIONE

Roberta Ciocca

redazione: <francesco.mosetticasaretto@unito.it>

PARAFRODITE

Amori irregolari
dagli Antichi ai Moderni

a cura di

Luca Bombardieri - Tommaso Braccini
Silvia Romani - Luigi Silvano



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino.

© 2017

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica a cura di BEAR (bibliotecnica.bear@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-766-0

INDICE

LUCA BOMBARDIERI - TOMMASO BRACCINI SILVIA ROMANI - LUIGI SILVANO Introduzione	p. VII
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO Postilla	XII
GIULIO GUIDORIZZI Paride	1
SERENA BUZZI « De virginibus»: tra amori negati e indicazioni terapeutiche	3
SIMONE BETA La dea nascosta. Afrodite nella commedia greca	29
MASSIMO MANCA Il «cornuto felice». Aspetti parafilici dell'adulterio a Roma	45
ANNA MARIA TARAGNA Scandali nel «Prato». Forma e linguaggio della trasgressione erotica nel Λειμών di Giovanni Mosco	69
RITA CAPRINI L'infelice Sigrid e i due Thorstein	97
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO Spazi mediolatini dell'«eros»	109
EDOARDO D'ANGELO Il Motivo della «fanciulla perseguitata» nell'agiografia latina	199
CLARA FOSSATI La «furiosa libido» di Ghismunda nel «De proverbiorum origine» di Antonio Cornazzano	243

TIZIANO PACCHIAROTTI	
Il «contratto erotico» nei «fabliaux»	263
VERONICA ORAZI	
L'«Arte de las putas» di Nicolás Fernández de Moratín: libertinaggio e sdoganamento della prostituzione nella Madrid «illustrada»	281
CHIARA LOMBARDI	
Le sopracciglia di Criseide. Tradimento, anomalia e trasformazioni di genere	309
FRANCESCA IURLARO	
In guerra e in amore non tutto è permesso: «bestialitas» e guerra giusta in Francisco de Vitoria e Francisco Suárez	337

L'«Arte de las putas» di Nicolás Fernández de Moratín: libertinaggio e sdoganamento della prostituzione nella Madrid «ilustrada»

di Veronica Orazi

Nicolás Fernández de Moratín (Madrid 1737-1780) può essere considerato il prototipo di intellettuale illuminista spagnolo¹: alto funzionario regio, docente di poetica al Colegio Imperial, sostenitore del conte di Aranda e della sua politica riformatrice², promotore della «tertulia» della Fonda de San Sebastián³, membro dell'Accademia degli Arcadi di Roma per più di venti anni (dagli inizi degli anni '60 del XVIII sec.) con lo pseudonimo Flumisbo Thermodonciano, socio onorario della Real Sociedad Económica de Madrid⁴, fautore dell'estetica del «buen gusto»⁵ e del teatro neoclassico, ferocemente critico nei confronti del teatro del *Siglo de oro*⁶, censore di libri per il Consejo de Castilla.

Questo però è solo uno dei due volti di don Nicolás, che ne presenta anche un altro, giocoso e trasgressivo, di erotomane e frequentatore di amanti e pro-

¹ Aribau ed. 1944-a; Fernández Nieto ed. 1977, pp. 24-47; Gies 1979, pp. 13-47; Moratín 1980.

² Pedro Pablo Abarca de Bolea, conte di Aranda (Siétamo, Huesca 1719 – Epila, Zaragoza 1798), nobile aragonese, amico di Voltaire e di d'Alambert, Gran Maestro della Massoneria, enciclopedista e assertore della laicità dello Stato. Nel 1765 diventa Presidente del Consejo de Castilla; all'inizio del 1792 sostituisce come Primo Ministro il conte di Floridablanca e alla fine dello stesso anno verrà sostituito nell'incarico da Godoy, evento che segnerà il suo definitivo declino (Olaechea Albisur-Ferrer Benimeli 1978).

³ *Tertulia* e circolo letterario che, a partire dai primi anni '70 del secolo, si afferma come centro intellettuale d'avanguardia, per iniziativa di don Nicolás – suo fondatore –, favorevole all'azione innovatrice di Carlo III e ai principi *ilustrados*.

⁴ Le *Sociedades Económicas de Amigos del País*, fondate a partire dal 1765, erano volte alla promozione dello sviluppo della Spagna nei diversi settori della vita del Paese, dall'agricoltura, al commercio, all'industria; promuovevano anche iniziative culturali (traduzione e diffusione di opere straniere) e filantropiche (tra cui l'educazione di giovani e donne indigenti).

⁵ Caso González 1980.

⁶ Il *Desengaño del teatro español* (1762-1763), la commedia *La petimetra* (1767), le tragedie *Lucrecia* (1763), *Guzmán el Bueno* (1777) e *Hormesinda* (1770). Cfr. Aribau ed. 1944-b.

stitute. Insomma, la personalità e l'opera di Moratín riflettono anche la componente oscura del secolo dei Lumi, di un'epoca che vede imporsi il razionalismo ma al contempo assiste alla fioritura del libertinaggio e di un ricco filone di letteratura erotica⁷: secondo la prospettiva libertina, l'individuo deve rivendicare il piacere fisico, perché il soddisfacimento sessuale è un modo per realizzarsi e smascherare l'ipocrisia morale dominante; di conseguenza, sono incoraggiati l'edonismo e un prepotente erotismo⁸.

La vita di Moratín riflette questa visione: don Nicolás si dedica per anni alla pratica del «cortejo»⁹, tipica dell'epoca, assieme a un gruppo esiguo di nobili e borghesi benestanti. Il fenomeno, di origine italiana, si radica in Spagna attorno alla metà del '700 e consiste nell'impegno da parte di un uomo e di una donna, estratti a sorte, a intrattenere una relazione per un anno, con mutuo scambio di componimenti¹⁰. Seguendo una altrettanto diffusa pratica illuministica, don Nicolás e suo figlio Leandro appuntano in un diario le spese e altri dati sugli incontri amorosi¹¹. In base a questa testimonianza autografa, si apprende che padre e figlio, oltre a dedicarsi al «cortejo», frequentano le prostitute madrilene (quelle dei bassifondi, quelle d'alto bordo e le «damas» altolocate disposte a vendersi o a concedersi) e che don Nicolás conduce una vita amorosa turbolenta fino alla morte prematura (sopraggiunta all'età di quarantadue anni, per una malattia imprecisata¹²).

⁷ Cfr. Vivanco 1972; Zavala 1984; Haidt 1995; Ruiz Pérez 1996; Haidt 1998; Gies 1999-a; Gies 1999-b; Guereña 1999.

⁸ Spinto anche oltre l'eterosessualità, poiché nessun freno deve essere tollerato in materia di desideri sessuali (Posada Kubissa 1994, pp. 15-21). Don Nicolás, al contrario, è rigorosamente eterosessuale nei suoi gusti e condanna nell'*Arte* gli atteggiamenti effeminati negli uomini, persino la cura eccessiva della persona, a suo avviso facilmente equivocabile (IV 298-307).

⁹ Martín Gaité 1972; Palacio Fernández 1980, pp. 22, 33.

¹⁰ Sul coinvolgimento dell'autore in questo genere di intrattenimenti cfr. Deacon 1979, specie alle pp. 86-87, che distingue i vari tipi di legame: *año* (a seguito del sorteggio, tra i due si stabiliva un rapporto di coppia per un anno), *estrecho* (rapporto di amicizia intima per un anno) e *santo* (il sorteggio era effettuato con nomi di santi). Sul *cortejo* nella Spagna *ilustrada* cfr. invece Martín Gaité 1972.

¹¹ Il diario autografo è trasmesso dal ms. Madrid, Biblioteca Nacional, 5617. Iniziato da don Nicolás l'1 Gennaio 1778, che lo porterà avanti fino al 4 Maggio 1780 (pochi giorni prima della morte, avvenuta l'11 Maggio), è continuato dal figlio Leandro, da Maggio dello stesso anno fino a Marzo del 1808. Il diario di Leandro è stato pubblicato (cfr. Andioc-Andioc ed. 1968) mentre quello del padre – contenuto nelle cc. 2r-9r del codice – è ancora inedito.

¹² Goldman 1985.

Così, la lirica neoclassica si apre all'erotismo, filone clandestino e diffuso in ambienti ristretti, e anche Moratín, autore di versi galanti e amorosi, scrive poesia erotica, come dimostra l'*Arte de las putas*¹³. Il testo, composto nel decennio 1767-1777 (più probabilmente tra il '67 e il '72), rimane a lungo inedito dopo la morte dell'autore, nonostante circolasse in forma manoscritta già durante la sua vita¹⁴. Apprezzato dalla cerchia di amici e di estimatori di don Nicolás, il poema fu in genere avversato, come dimostrano l'Editto inquisitoriale del 1777 e l'Indice del 1790, che ne vietano la lettura e la diffusione¹⁵. Non stupisce, allora, che sia rimasto nell'ombra a causa delle condanne e del muro di silenzio che lo ha sempre circondato: lo stesso Leandro, figlio dell'autore, nello scrivere la biografia del padre, non lo cita neppure. Censurato dalla critica ottocentesca, solo in anni relativamente recenti è stato riscoperto¹⁶.

Così, la prima notizia sull'*Arte de las putas* si rileva nell'*Edicto* inquisitoriale del 1777, che ne proibiva la lettura e la circolazione e riportava una sommaria descrizione del manoscritto:

¹³ Cfr. Helman 1970; Di Pinto 1980; Franco Rubio 2001; Orazi 2005; Orazi ed. 2012.

¹⁴ Si ignora la data di composizione dell'*Arte*; in base a elementi interni, la critica ha ipotizzato che la sua redazione sia da collocare tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 del XVIII sec. Nel testo, infatti, compaiono riferimenti a personaggi ed eventi successivi all'arrivo a Madrid di don Nicolás, nel 1759; in un passo (III 245-255) Moratín si riferisce ai balli in maschera nel teatro Caños del Peral organizzati dal conte di Aranda dal 1767 (dal 1769 secondo Fernández Nieto ed., pp. 40-41 e Fernández Nieto 1980, p. 49) fino al 1773, come si legge in Moratín 1898, pp. 7-8; la datazione *ante* 1772 è la più plausibile, se la Dorisa che compare nell'esordio (I 11) è Isidora *alias* Francisca Ladvenant, attrice e amante dell'autore, che lascia la Capitale a causa di una malattia nel 1771 e muore a Valencia l'11 Aprile del 1772 all'età di ventidue anni (cfr. Gies 1979, p. 100 e Gies 1980, p. 320) e posto che mancano gli accenti di tristezza o dolore nel testo.

¹⁵ Cfr. Zavala 1983.

¹⁶ Secondo Menéndez y Pelayo (Menéndez y Pelayo 1986-1987, II, pp. 538-539) l'*Arte* farebbe parte di quella «poesía licenciosa, llaga secreta de aquel siglo (il XVIII n.d.r.) e indicio no de los menores de la descomposición interior que le trabajaba»; la letteratura erotica sarebbe costituita da «composiciones infandas» piene di «versos calculadamente lúbricos y libidinosos, «le quali sono» una de las manifestaciones más claras, repugnantes y vergonzosas del virus antisocial y antihumano que hervía en las entrañas de la filosofía empírica y sensualista, de la moral utilitaria y de la teoría del placer». L'opera circola manoscritta fino al 1898, quando appare la prima edizione madrilena.

19. Un papel, o Poema manuscrito en 106 páginas en cuarto, intitulado Arte de las putas, que tiene a continuación de este título varios versos de Ovidio en su obra de Arte (sic) amandi; y está dividido en cuatro Cantos, de los que el primero empieza Hermosa Venus, que al amor presides, y concluye el cuarto y último el dulce Moratín fue mi maestro¹⁷.

L'Indice del 1790 conferma quanto esposto nell'editto:

Arte de las putas. Poema ms. en 106 pagg., así intit. Se divide en 4. Cantos: el I. empieza: Hermosa Venus, que el amor presides; y el 4. acaba: El dulce Moratín fue mi maestro¹⁸.

Verosimilmente, come accadeva per questo genere di produzione, una o più versioni o copie manoscritte circolavano tra il pubblico ristretto che al tempo fruiva della letteratura erotica: di fatto, la proibizione contenuta nell'editto del 1777 e ribadita nell'Indice del 1790 dimostrano una certa diffusione dell'opera, circoscritta agli appassionati del genere¹⁹. Di questi testimoni, però, non si hanno ulteriori notizie. Per questo, è necessario procedere con cautela nel valutare dati vaghi e indiretti sull'ipotetica esistenza di manoscritti o edizioni a stampa, specie trattandosi di un genere come quello erotico, censurato, stigmatizzato, proibito: si pensi al problema della scrittura sotto pseudonimo, delle false attribuzioni e dei falsi dati editoriali, dell'anonimato imposto dalle circostanze, della circolazione limitata all'interno di cerchie ristrette²⁰.

L'*Arte*, trasmessa da tre testimoni manoscritti (di cui uno frammentario) e da una stampa ottocentesca²¹, è suddivisa in quattro canti²², per un totale di

¹⁷ *Edicto de Junio de 1777*, c. 3v; cfr. Fernández Nieto ed. 1977, pp. 13-14; Morilla Repegui 1978, p. 9; Deacon 1980, p. 107.

¹⁸ *Edicto de Junio de 1777*, 16a; Helman 1970, p. 233, n. 3.

¹⁹ Glendinning 1973, p. 38.

²⁰ Infantes 1989, pp. 25-26.

²¹ Orazi ed. 2012, pp. 23-31. Il poema è rimasto inedito fino al 1898, data della prima stampa madrilena che riproduce una copia manoscritta perduta del 1813. Dopo quasi un secolo, la critica inizia a interessarsi all'opera, il cui testo viene riprodotto di solito nella versione dell'edizione madrilena del 1898 o più di rado in quella manoscritta del codice F (Fernández Nieto ed. 1977, Morilla Repegui ed. 1978, Popof ed. 1978 e Velázquez ed. 1990 ripropongono il testo dell'edizione del 1898; Moratín 1995 pubblica il testo di F e ne emenda i guasti ricorrendo all'edizione ottocentesca); di recente ne è stata pubblicata l'edizione critica: Orazi ed. 2012. Sui problemi editoriali relativi ai testi erotici dell'epoca cfr. Infantes 1989 e, sull'*Arte* moratiniana, Orazi 2005 e Orazi ed. 2012, 1-29.

1.995 endecasillabi. La sua composizione si inserisce nell'ingente produzione erotica di quegli anni, ispirata alla cultura libertina, laica e anticlericale²³. E infatti in materia di relazioni con l'altro sesso, l'*Arte* scarta le soluzioni tradizionali del matrimonio e della continenza; Moratín è consapevole del potenziale dirompente della sua opera, che rifiuta il principio di autorità nelle questioni morali per proporre una visione edonistica del sesso e dei rapporti tra uomo e donna²⁴. Per questo il poema costituisce un'interessante testimonianza in ambito ispanico delle tendenze filosofiche (libertinaggio) e letterarie (produzione erotica) che sovvertono i valori ufficiali su cui si fonda il XVIII sec.²⁵. Tuttavia, l'*Arte* non è assimilabile *in toto* alla produzione francese, dalla quale si discosta per il tono ironico e scherzosamente grossolano, poiché nell'opera la componente erotica è affiancata da quella umoristica.

L'Editto inquisitoriale del '77 basa la descrizione del poema su un testimone perduto, che presentava l'indicazione del titolo, seguito da una citazione dell'*Ars amandi* di Ovidio²⁶; ciò nonostante, i due manoscritti e la stampa ottocentesca non conservano l'epigrafe e a un'analisi attenta il riecheggiamento del trattato ovidiano sembra ridursi alla riproposta di alcuni dettagli in termini burleschi²⁷. In sostanza, Moratín sembra adattare alcuni spunti dell'*Ars amandi* agli usi e ai costumi della Madrid settecentesca²⁸, deforman-

²² Ai vv. IV 447-450 l'autore invita il lettore e ricercare nell'inesistente Canto V i suggerimenti rivolti alle *cortesanans*: si tratta di un'allusione al terzo libro dell'*Ars amandi* ovidiana o – meno verosimilmente – della perdita di un intero canto alla fine del poema? Il testo inclinerebbe alla prima ipotesi, posto che l'epilogo del Canto IV non lascia presupporre un seguito e si presenta come una conclusione compiuta dell'opera.

²³ Di Pinto 1980, pp. 242-243.

²⁴ Gies 1979, pp. 103-104; Gies 1980, p. 322; Sánchez-Blanco Parody 1991, pp. 232 e n. 6; 243-244.

²⁵ Sánchez-Blanco Parody 1991, pp. 228-255; Posada Kubissa 1994, pp. 9-39.

²⁶ Come conferma il *Vejamen satírico* di Tomás de Iriarte: nel 1777 la *Sociedad Económica Matritense* concede un premio alle allieve più meritevoli; don Nicolás compone un *romance* per celebrare l'evento. L'anno successivo Iriarte redige il suo *Vejamen satírico*, in cui si prende gioco del *romance* e dell'autore, cui si deve anche l'*Arte de las putas*, in cui si cantano donne e doti ben diverse da quelle elogiate nel discorso per la premiazione. Nel *Vejamen* Iriarte afferma che «por maestro de un Arte / Muy semejante al de Ovidio / Ha visto immortalizados / Sus versos y su apellido / En las puertas de los templos / No menos que en un edicto», cioè l'editto inquisitoriale del 1777. Per il testo del *Vejamen* di Iriarte cfr. Cotarelo y Mori 1897, pp. 496-503; Aguilar Piñal 1980; Deacon 1980.

²⁷ Helman 1970, p. 225; Orazi ed. 2012, pp. 1-29.

²⁸ Cristóbal López 1986, p. 75; Cristóbal López 1989, pp. 175-178.

doli in modo grottesco e sovvertendoli: mentre Ovidio inizia il neofita al culto squisito dell'atto amoroso, don Nicolás suggerisce come soddisfare le necessità sessuali con «putas» di estrazione diversa, spendendo il meno possibile ed evitando pericoli per la salute²⁹. Così, lo studio del testo rivela un legame indiretto con il trattato del poeta latino e la tradizione ovidiana, mediato dal recupero realizzatone dalla letteratura erotica dell'epoca, concretizzatosi nella concezione settecentesca del piacere sessuale, che l'autore ricollega alla fortuna medievale di Ovidio in Spagna (si pensi al libero adattamento del *Pamphilus* nel trecentesco *Libro de buen amor* dell'Arciprete di Hita³⁰ e alla *Celestina* di Fernando de Rojas³¹ peraltro percorse da un ambiguo didascalismo, proprio come l'*Arte*).

A livello strutturale, l'*Arte* presenta una sovrastruttura utilitaristica, secondo la concezione dell'arte e di ogni attività intellettuale settecentesca, e un'infrastruttura erotico-burlesca³², sebbene talvolta e per certi aspetti sia stata considerata un testo serio, volto a combattere l'ignoranza sessuale ancora molto diffusa grazie alle descrizioni della fisiologia e della tecnica del coito³³. D'altra parte, lo studiato e giocoso altalenare fra didascalismo e componente ludica richiama alla mente antecedenti illustri, come i già citati *Libro de buen amor* o la *Celestina*, ma anche il XXI *mamotreto* della *Lozana andaluza*, con la sua carrellata di «putas» o la poesia oscena del *Siglo de Oro* e lo stesso poema didattico dell'autore intitolato *Diana o arte de la caza* (1765)³⁴, anche se stavolta si tratta di una Diana erotizzata e la caccia è di tipo ben diverso.

²⁹ Secondo Cristóbal López 1986, pp. 75-76, il didascalismo ovidiano si riflette su quello settecentesco, anche nei passi dal tono parodico e ironico, sebbene l'opera dello spagnolo sia più procace e ricorra a un linguaggio più informale e spedito. Inoltre Ovidio insegna come trovare un'amica a lungo termine (Cristóbal López 1986, pp. 76-79), mentre Moratín pensa a quelle occasionali. Il passo che si rivela più affine all'*Ars* ovidiana è quello (III 195-335) in cui l'autore si sofferma sui luoghi più adatti a trovare donne da sedurre, che costituirebbe un adattamento della prospettiva romana di Ovidio all'ambiente madrilenno del '700.

³⁰ Ciceri ed. 2002. Come si vedrà più oltre, la figura della mezzana Pepona (III 405-491) richiama la Trotaconventos dell'Arciprete.

³¹ Severin ed. 1991. La mezzana *Celestina* è citata nell'epilogo del Canto III (v. 474).

³² Deacon 1980, p. 107; Cristóbal López 1986, p. 73; Cristóbal López 1989, p. 176.

³³ Gies 1980, p. 321; Di Pinto 1980, p. 244.

³⁴ L'opera, in sei canti, è interessante per l'impiego della rarissima sesta rima, per il predominio dell'elemento ornamentale, fantastico-mitologico e storico, per la presenza di temi tipicamente illuministici, come l'interesse – anche scientifico – per la natura e l'alto valore attribuito all'amicizia come vincolo di unione tra gli spiriti liberi, il concetto di scienza contro la superstizione e il razionalismo.

Le fonti dell'*Arte*, dunque, rimandano a filoni diversi: dall'eroticismo ovidiano nelle sue continuazioni medievali e successive, alla satira classica, alla letteratura spagnola medievale dal didascalismo ambiguo o a quella cinquecentesca scabrosa e oscena, alla poesia erotica del *Siglo de Oro*, al pensiero e alla letteratura libertina.

Al di là delle fonti letterarie, però, il fiorire della produzione erotica, il riflesso di questioni relative al pensiero e all'ideologia dell'epoca (filosofia, scienza, fisiologia, *etc.*) si intrecciano nell'*Arte* con una precisa realtà: la folla di prostitute che popola la Madrid settecentesca, riflessa anche nei «romances de cordel», molto diffusi in quegli anni, che talvolta riportano veri e propri cataloghi di «putas»³⁵ proprio come l'opera di Moratín, cui forse saranno serviti da ispirazione. Ci si rende conto allora che, anche grazie a una significativa rete di reminiscenze letterarie, l'opera offre uno spaccato realistico degli usi, dei costumi, dei luoghi della Madrid neoclassica, frutto dell'esperienza personale dell'autore, presentato come testimone affidabile. Il tema centrale, infatti, è l'amore ma di tipo puramente fisico; un misto di passione e possibilità di soddisfarla che la Capitale può offrire, sia nei bassifondi sia nei salotti frequentati da dame e giovinette di buona famiglia.

L'autore afferma di voler combattere l'ignoranza in materia di questioni sessuali, ricorrendo a una serie di descrizioni fisiologiche, consigliando l'uso del profilattico e suggerendo alcuni accorgimenti per evitare il contagio di malattie veneree. E, per mettersi al riparo dalla censura dei bacchettoni, don Nicolás ribadisce l'illogicità della condanna di una pulsione del tutto naturale e insiste sull'innaturalità del celibato e della castità, condannando l'ipocrisia alla base di questi pregiudizi.

Nel poema Moratín offre una disamina interessante della prostituzione nella Madrid della sua epoca: nel '700 frequentare i bordelli è una pratica diffusa e i postriboli, pur proibiti da Filippo IV nel 1623, continuano la loro fiorente attività³⁶. Se le case chiuse fossero accessibili (cioè legali ed economicamente abordabili) e sicure (dal punto di vista igienico) – prosegue l'autore –, si otterrebbero numerosi vantaggi: scomparirebbe l'adulterio, le malattie veneree sarebbero debellate, cesserebbe lo scandalo della prostituzione in strada. Ed è proprio in questa prospettiva vantaggiosa per la società che «el daño menor debe sufrirse / por obviar mayores daños» (I 145-146)³⁷.

³⁵ Fernández Nieto ed. 1977, pp. 59-63; Fernández Nieto 1980, pp. 44-47.

³⁶ Caso González et al. 1959. Moratín afferma che «en Madrid hay más de cien burdeles / por no haber uno solo permitido» (II 317-318).

³⁷ Caldeggia la legalizzazione della prostituzione anche l'inglese Mandeville, con la

Siccome però i postriboli sono illegali, l'autore redige una lista di luoghi madrileni in cui è possibile trovare prostitute. Come si vedrà, don Nicolás si esprime in modo esplicito quando cita le vie battute da prostitute a poco prezzo, ma diventa reticente quando allude alle cortigiane e persino alle signore che si vendono come le «putas» comuni. Se alcune sono spinte alla prostituzione dalle ristrettezze economiche (IV 110-111), altre sembrano concedersi perché spinte da un'indole lussuriosa (cfr. III 116-118; ma anche II 97; III 49 e III 165)³⁸. In ogni caso le prestazioni dovrebbero essere gratuite³⁹: «¿por qué ha de costar dinero alguno / cuando los dos trabajan igualmente / y entrambos hacen una misma cosa?» (IV 295-297).

Accade anche che le prostitute siano parenti: sorelle (le due aragonesi, la Zurda e sua sorella, III 111 e 128-136), sorelle e cognata (la Cafetera e Vicenta Puti, le sue due sorelle e sua cognata, IV 150-160), madre e figlia (las Hueveras, III 24; Felipa con sua figlia, III 154-162); alcune vengono indicate con uno stesso cognome o soprannome, che dimostra un legame tra loro, anche se non sempre precisato (III 24-26: las Canteras). L'«arte» inoltre viene trasmessa, poiché si parla di «discepoli» (la Tadea è erede della Relata, III 129-131) ma, al di là di questi rapporti stretti, vige la più feroce rivalità, motivata dall'indigenza o dall'avidità, e le prostitute cercano di diffamarsi reciprocamente, diffondendo voci infamanti per sottrarsi clienti (III 70-73)⁴⁰.

Il poema, però, rispetto alle opere canoniche del filone erotico settecentesco, assume poco a poco il profilo di contributo dal tono giocoso, una sorta di lettura ludica – in alcuni passi grossolana – della morale del piacere,⁴¹ pur senza rinunciare alla componente «didascalica» che, basandosi sul rifiuto

sua *A Modest Defence of Public Stews* (1724), per proteggere le donne rispettabili dalle insidie degli uomini lascivi.

³⁸ Concetto che riappare anche nel racconto *La poca religión*, di Samaniego, compreso nella raccolta *Cuentos festivos* (Palacio Fernández ed. 1976, p. 111) e nella lirica *Ramera de caza de Forner* (ms. 3.751, della BNM, alla c. 46v).

³⁹ Si tratta di una posizione comune, rilevabile sia nella letteratura spagnola sia in quella italiana; la si legge già nella cinquecentesca *Carajicomedia* (Alonso ed. 1995, strofa 67), e nel *Diálogo de mujeres* di Cristóbal de Castillejo, della prima metà del XVI sec. (Reyes Cano ed. 1986, pp. 185-186), ma anche nella *Lettera sopra l'uso del pagar le puttane* di Ferrante Pallavicino, contenuta nel *Corriero svaligiato* del 1671 (Marchi ed. 1984, pp. 200-204).

⁴⁰ In ambito ispanico il motivo della rivalità tra prostitute compare già nella *Lozana andaluza* di Francisco Delicado (1528). Allaire ed. 1985, p. 382.

⁴¹ Ben rappresentata dall'*Art de jouir* (1751) di Julien Offray La Mettrie (1709-1751) (Onfray ed. 2007). Con la pubblicazione del trattato sono legittimati l'aspirazione al soddisfacimento delle pulsioni sessuali dell'individuo e gli interessi egoistici che ne

della morale convenzionale (la continenza) e dell'adulterio per preservare il rapporto matrimoniale (cioè per evitare lo scandalo e il danno economico, posto che ogni sfumatura morale è esclusa), suggerisce una soluzione pragmatica (frequentare le prostitute per soddisfare i desideri sessuali). A questo scopo, si rende necessaria la redazione di una guida, di un'«arte» appunto, che permetta di muoversi nell'ambiente in modo sicuro e consapevole (salvaguardando la salute ed evitando esborsi eccessivi). L'utilitarismo edonistico costituisce la base ideologica dei consigli profusi, improntati all'empirismo tipico dell'epoca, con un tocco di relativismo burlesco: la virtù consiste nel saper identificare ciò che è utile e benefico, appagandosi attraverso la pratica del «putear», in modo oculato e con dati alla mano, che l'*Arte* si propone di fornire al lettore. Insomma, l'autore in veste di maestro insegna come «putear» in tutta sicurezza, per la salute e per la tasca. L'accortezza economica si basa anche sull'inganno delle «putas», secondo un'ottica cinica e libertina. Così, l'umorismo e lo pseudo-didascalismo contribuiscono a contenere il carattere scabroso del poema, che all'apparenza si presta a una doppia lettura (oscena e seria).

Nell'*Arte* la pratica sessuale privilegiata è il coito vaginale, sebbene Moratín si riferisca anche ad alcune alternative, pur senza raggiungere la varietà di altri testi erotici dell'epoca, limitandosi a descrizioni sommarie e rapide. Ciò che preme all'autore è presentare l'elenco di prostitute che ha stilato e non offrire una lista di varianti dell'amplesso. Tuttavia, non mancano fugaci riferimenti al *voyerismo*: conseguenza della naturalezza dell'atto sessuale sarà l'incontenibile necessità di compierlo ed è incomprensibile che lo si nasconda, come dimostra il mondo animale (I 390-392). Al piacere di guardare Moratín fa riferimento nell'episodio della copula di Diogene, sotto gli occhi degli ateniesi (I 561-568), ricordando il *voyerismo* del marchese del Basto (I 586-589). Frequenti, poi, sono anche i momenti di contemplazione della nudità (seni: I 413-414; III 10-12 e 202-203; nudi di donne dormienti: III 174; persino figure artistiche: I 360-364); d'altra parte i bambini vedono i genitori «mullir un mismo tálamo» (I 393).

Si rilevano anche rapidi accenni alla masturbazione: in I 597-617 l'autore si rivolge al lettore, il quale, eccitato da quanto annunciato nel Canto I, ha un'erezione incontrollata e don Nicolás lo invita a soddisfare quest'impellente improvvisa per poter proseguire la lettura. Si tratta in realtà di un tipico

guidano le azioni (Sánchez-Blanco Parody 1991, pp. 236; 242; 251). Si ricordi anche l'anonima *Art d'aimer* (1750), di chiara ascendenza ovidiana (Gouge de Cessièrè 1750).

della letteratura erotica settecentesca, non solo spagnola, secondo cui nell'esordio si concentrano i riferimenti all'eccitazione sessuale suscitata dall'intuizione di quanto verrà narrato di seguito⁴². In maniera speculare, a questo preambolo il testo oppone una sorta di semi-epilogo (IV 359-385), in cui viene narrata una masturbazione di gruppo (maschile e femminile), provocata dalla lettura di alcuni sonetti erotici, cui seguirà un'orgia⁴³. Anche altrove (III 121-127) si allude alla stessa pratica, considerata come preludio all'atto sessuale o come necessario soddisfacimento di desideri impellenti. Salvo in questi casi, l'onanismo pare ingiustificato ed è considerato un ripiego per chi non è in grado di soddisfarsi altrimenti⁴⁴.

La violenza nell'atto sessuale manca quasi del tutto, a differenza di quanto si rileva in altre opere⁴⁵: il comportamento brutale del frate nel Canto II (195-196) è isolato e non dettato da sadismo e il protagonista non trae alcun piacere dalla sofferenza inflitta alla donna. L'episodio è piuttosto espressione di una vena satirica anticlericale, per cui il frate superdotato, sul punto di accoppiarsi con una sconosciuta, decide di usare il cappuccio come profilattico, per evitare di contrarre malattie veneree. In questo modo si offre al lettore una comica versione dell'invenzione del preservativo (II 140-206), volta a suscitare ilarità più che rimandare ad atteggiamenti violenti durante il coito⁴⁶: nel poema non sono descritte pratiche sessuali caratterizzate da quella lieve violenza in grado di esaltare l'eccitazione e rendere il rapporto amoroso più intenso, come consigliato dai trattatisti francesi del tempo⁴⁷. Tuttavia, una fugace allusione nel Canto IV lascia intendere che simili comportamenti non sono sconosciuti: «a estas mujeres (le putas di ogni ceto e condizione) es pequeña burla / la violencia, pues no son de colegio / ningunas doncellitas», quindi «tú pillalas y embóscaselo luego» (IV 287-292).

⁴² Così anche Bretonne 1988-a.

⁴³ In cui appare l'immagine della vecchia che si masturba con una candela, presente anche nel racconto *El cabo de vela*, di Samaniego, contenuto nei suoi *Cuentos festivos* (Palacio Fernández ed. 1976, pp. 92-95).

⁴⁴ Non si tratta di un'opinione generalizzata: Meléndez Valdés considera questa pratica tipica delle giovinette; nella sua *Confesión de Flora* si legge, a proposito della masturbazione femminile: «pecadillo agradable y silencioso que las niñas, a solas, en la cama cometen a menudo» (Foulché-Delbosc 1894-a, p. 182).

⁴⁵ Restif de la Bretonne, nell'opera intitolata *Le pornographe*, afferma che gli spagnoli, per la loro ferocia naturale, commettono atti di violenza brutali nei confronti delle prostitute, cosa cui l'*Arte* non fa cenno (Bretonne 1988-b).

⁴⁶ Non compaiono i giochi amorosi un po' rudi presenti nelle odi di Meléndez Valdés (Foulché-Delbosc 1894-a, pp. 77, 80).

⁴⁷ Cfr. almeno Onfray ed. 2007.

La distribuzione interna dei contenuti rivela scelte compositive interessanti, tra cui spicca una curiosa struttura chiastica (Canti II e III):

Canto I: preambolo

Canto II: consigli per *putear* in economia – guida alla Madrid delle *putas* economiche

Canto III: guida alla Madrid delle *putas* costose – consigli per *putear* senza badare a spese

Canto IV: consigli finali ed epilogo

Il Canto I si apre con l'invocazione dell'autore alle sue Muse: Venere e Dorisa. La natura bifronte di Moratín è ribadita dal nome dell'amata, che compare anche in altri testi: Dorisa, anagramma di Isidora, rimanda sia alla sposa legittima (Isidora Cabo Conde) sia all'amante, l'attrice Isidora o Francisca Ladvenant⁴⁸, ma incarna anche una sorta di emblema delle donne con cui don Nicolás intrecciò relazioni sentimentali o schiettamente erotiche⁴⁹.

Il tono è in bilico tra ironia e accenti didascalici e Moratín ribadisce spesso che il suo intento, molto «ilustrado», è l'ammaestramento, con un'evidente sfumatura ludica se non addirittura burlesca. Il poema si presenta come modello di «buona condotta» per chi volesse dedicarsi all'«arte de las putas», pieno di preziose indicazioni che derivano dall'esperienza diretta. L'autore si prodiga in consigli per la salvaguardia della salute, soffermandosi con uguale frequenza sull'oculatezza che deve guidare le scelte dell'accorto «putañoero». L'opera sorprende per la franchezza, per l'umorismo impudico, per i temi scabrosi, per le descrizioni realistiche, per il lascito della letteratura castigliana precedente e per le tracce del vissuto personale, espressione di un erotismo incontenibile e solare, che sembra respirare il sensismo lockiano diffuso nel XVIII sec. L'apostrofe al lettore, poi, alimenta l'intenzionale ambiguità: l'autore non vuole essere maestro di «maldad», ma desidera fornire informazioni utili a chi intende soddisfare i desideri della carne e rendere edotti colo-

⁴⁸ La giovane (1750-1772), sorella della famosa attrice María Ladvenant, era amica di un'altra attrice, María Ignacia Ibáñez, amante di José Cadalso, che questi canta come Filis nei suoi versi (Foulché-Delbosc 1894-b). Sui rapporti tra le due coppie cfr. Cotarelo y Mori 1897, pp. 91-97 e sull'amicizia tra don Nicolás e Cadalso cfr. Aguilar Piñal 1980, pp. 135-150.

⁴⁹ È evidente che l'apostrofe a Dorisa all'inizio dell'*Arte* (I 11) si riferisce alla/alle amante/i e non alla consorte.

ro che vogliono conoscere il male per evitarlo, posto che si rischia di diventare facile preda di un nemico sconosciuto (I 28-35). Qui il «buen amor» è quello ricercato da chi si premunisce per evitare il contagio della sifilide, che gode del sesso ma con un occhio di riguardo all'economia e all'igiene ed è disposto a ingannare prostitute e mezzane (I 262-280). Segue la giustificazione dell'atto sessuale, con una serie di esempi tratti dalla storia, dalla mitologia e persino dalla Bibbia: ciò che la natura ispira non può essere condannabile, specie se dal soddisfacimento di simili necessità dipende la continuazione della specie (umana e animale I 75-90, 99-102, ma anche 394-397)⁵⁰; negare le pulsioni naturali porterebbe a conseguenze umoristicamente catastrofiche: «castidad, gran virtud que el cielo adora / virtud de toda especie destructora, / y si los brutos y las aves la observaran / comiéramos de viernes todo el año» (I 75-78). Si tratta di istinti spontanei per due i sessi (I 26-28), entrambi lussuriosi (I 167-168; IV 363-364 e 383), come dimostra la vivace descrizione dell'insorgere del desiderio nella donna (IV 188-197). Anche il fatto che l'atto sessuale si compia nella più assoluta riservatezza non è dovuto alla sua esecrabilità, ma al preciso intento di non essere disturbati dagli invidiosi (I 400-406). Dunque, trattandosi di un «male necessario», lo si compia almeno nel modo più opportuno (I 111-113): è per questo che Moratín, mettendo ironicamente a repentaglio la propria reputazione, si sobbarca l'onere di guidare le varie categorie di «putañeros» attraverso i segreti della Madrid postribolare settecentesca (I 177-178, ma anche I 211-216).

Per dimostrare la legittimità della fornicazione, don Nicolás accenna alle teorie filosofiche e scientifiche dell'epoca⁵¹ in termini semi-seri: si rifà all'importanza della pratica sperimentale, su cui si fonda la scienza moderna, rifiutando l'ipotesi e la speculazione. Di fatto, la sperimentazione suppone la negazione del principio di autorità, identificato col passato, con ciò che è superato (I 511-521) e il concetto di sperimentalismo è sfruttato per conferire credibilità alla testimonianza personale⁵²: l'autore si presenta come «mae-

⁵⁰ Cfr. le quart. 71-76 del LBA di Juan Ruiz, in cui l'attività sessuale è giustificata secondo la prospettiva dell'aristotelismo radicale, dibattuto nel XIII sec. nelle aule universitarie, ad esempio alla Sorbona: l'atto sessuale è necessario sia negli uomini che negli animali, trattandosi di un istinto naturale e dunque legittimo; anche Moratín afferma: «los brutos quieren ser despedazados / primero que ceder este derecho» (I 224-225), quindi «no hemos ser de menos que los brutos» (I 585). Riecheggiamenti di questo concetto si rilevano nei coevi trattati francesi sull'amore (Onfray ed. 2007, p. 153).

⁵¹ Velázquez ed. 1990, pp. 44-45; Arce, 1981, pp. 292-314.

⁵² Gies 1980, p. 322.

stro» perché ha sperimentato sul campo quanto afferma (IV 475) e per questo dispensa il resoconto delle proprie «experiencias» (IV 10); così, con un tocco umoristico cita i «sutilísimos ingleses», definiti «filósofos del siglo», per aver perfezionato il preservativo, rendendolo più sottile (II 207-211).

Insomma, la mancanza di un buon maestro e di un buon manuale è una lacuna da sanare, per «común utilidad» e per evitare maggiori spropositi da parte di chi finisce per «putear» senza alcuna base conoscitiva: si tratta di un didascalismo burlesco, chiara deformazione del concetto di utilità dell'arte, tipico della mentalità illuministica (I 442-444). L'intento di parodiare lo scientismo settecentesco e la base didascalica dell'opera esprimono una forte carica umoristica: dopo aver descritto in termini pseudo-scientifici una potente erezione⁵³ e rilevato l'insostenibilità di un simile stato, Moratín si interroga su come si potrà soddisfare una tale impellenza: farlo nell'ambito delle relazioni canoniche e lecite – spiega – è inimmaginabile, poiché richiederebbe un'interminabile serie di atti formali (visite, corteggiamento, lacrime, sospiri, suppliche), spesso vanificati dall'onore o dalla mancanza di occasioni propizie (I 485-503). Tutto si risolve ricorrendo alla «putería» (I 504-505) e, siccome il principio di autorità è stato bandito dal pensiero pragmatico dei tempi, sarà la conoscenza precisa da parte dell'autore di nomi e luoghi a offrire una guida dettagliata (I 511-540). Dopo questo panegirico, don Nicolás invita il lettore a entrare nel mondo della «putería», che gli si apre davanti subito di seguito.⁵⁴

Il Canto II offre un primo catalogo di luoghi e *putas* di ceto medio-basso, assieme a una serie di consigli igienici. È a questo punto che ci si accorge che nell'«Arte» sono inseriti veri e propri elenchi, con indicazioni sui vari tipi di prostitute, sulle specifiche caratteristiche di ciascuna, sulle zone e sui quartieri della città in cui esercitano. Queste liste presentano un livello diverso di trasparenza o di reticenza, a seconda che vi si faccia riferimento a prostitute comuni, a «putas» d'alto bordo, a signore sposate, a dame altolocate e ad altre figure cui è consigliabile alludere con prudenza.

⁵³ «Enciéndese la sangre recaliente / (...) / y exprimiendo la pringue a los riñones, / baja por sutilísimas canales / a esponjar los pendientes compañeros, / los músculos flexibles extendiendo, / y el instrumento humano entumeciendo / hasta el ombligo se levanta hinchado, / del semen abundante retestado, / que, reventando por salir, comprueba / ser venenoso estando detenido, / según el docto Hipócrates decía» (I 472-484).

⁵⁴ L'invito è formulato in termini a dir poco espliciti: «desatácate y vamos empezando» (I 617, sbottonati i pantaloni).

Il primo catalogo (II 300-412) è dedicato alle prostitute più abordabili, le più adatte al lettore ideale del Canto II, il «putañero pobre» cioè chi dispone di scarsi mezzi per soddisfare le proprie necessità sessuali o non intende sperperare denaro (II 59-71). In questo caso, occorre aguzzare l'ingegno e ricorrere a una serie di stratagemmi: fingersi generosi al primo approccio, non incontrare più di due volte la stessa donna, lusingarla lodandone l'avvenenza e dichiararsi soggiogati dalla sua bellezza; ingannare la «puta» infatti è il modo migliore per ottenerne i favori senza pagare. Frequentando ambienti bassi, però, si deve fare attenzione al contagio delle malattie veneree e a questo proposito l'autore sfata credenze infondate e offre alcune indicazioni utili (II 130-138), come il consiglio di utilizzare il profilattico, seguito dalla comica storiella che ne racconta l'invenzione, ad opera di un frate lussurioso (II 139-206). Il preservativo è diffuso tra le prostitute londinesi, che ne offrono ai clienti e lo si può acquistare senza problemi in Francia, in botteghe ben fornite (II 207-219). Moratín poi invita a stare in guardia dalle mezzane, inaffidabili e dispendiose (II 240-242), sebbene più oltre consiglierà di ricorrervi, ma solo per contattare «putas» altolocate. Segue l'inizio del catalogo vero e proprio, che si apre con l'elenco dei luoghi migliori della Capitale dove procurarsi ciò che si cerca.

Si parte dalla «bodega» (cantina) del Chocante (II 302), per continuare con la «casa» (esercizio) di Jácome Roque (II 306-307), di cui non si indica l'ubicazione e che dovevano essere ben note all'epoca, se l'autore definisce la prima «famosa» e la seconda «gran casa». Si prosegue con i quartieri nei quali, di portone in portone, lungo le vie, nelle piazze, abbondano «mozas» disponibili: Barquillo, Laganitos, Lavapiés, Maravillas, zone popolari della Madrid dell'epoca (II 309-310). Anche altre vie sono menzionate come luoghi propizi: Recoletos, Arcas, la Fuente Castellana, la calle Angosta e la Ancha, Fuencarral, Jácome Trezo, la carrera Jerónimo el Magno, la Puerta del Sol (II 347-349, 375-388): ovunque pullulano «putas».

Alcuni riferimenti più dettagliati forniscono una doppia indicazione, segnalando il luogo e il nome della ragazza: la Morilla, la Mellada e Juanita presso la Real Panadería (il rimando alla bottega è solo topografico, II, 328-337), vicino alla piazza della Cebada e nelle vie circostanti vi sono le ragazze che vendono uva, nei pressi del ponte e della porta Toledana c'è la Gitana (II 344-346), lungo il paseo de las Delicias si trovano Rosuela e Caturria (II 354-360), al paseo del Prado vi sono Vicenta e Aguedilla (II 364-368). Insomma, la città offre a chi la percorre nottetempo portoni a non finire, dove gli inquilini sono soliti imbattersi in «cuatro patas a oscuras».

Una lista ancora più precisa associa il luogo, la «puta» e le sue caratteristiche: lungo il Camino de Hortaleza si trova la Perpiñana (specificità generica: abile, II 350-353); presso la piazza della Cebada vi è Ramona (specificità fisica: «grandes tetas», II 338-343), lungo il paseo de las Delicias la Medio-

Coño (specificità fisica: sesso stretto o privo delle labbra,⁵⁵ II 354-360), in calle Soto de Luzón si trova la Pelada (specificità fisica: depilata o con pelo pubico irregolare,⁵⁶ II 361-363), nella calle de la Montera vi sono la Calesera – che rivolta la gonna quando si è sporcata (specificità gesto-igiene: apparenza curata) – e Rita (specificità gesto sessuale-frode: palpa i testicoli del cliente per distrarlo e derubarlo, II 389-401). Le ragazze spesso sono indicate con un soprannome, che può riferirsi all'origine (la Perpiñana) o a caratteristiche fisiche naturali o prodotte (la Medio-Coño, la Pelada) oppure ad altri dati (la Calesera, che svolge la sua attività in calesse, al riparo da sguardi indiscreti). Queste ragazze modeste non rappresentano un'insidia dal punto di vista igienico, anzi spesso sono più sane di quelle sofisticate, perché non indossano biancheria di tela d'Olanda o di Cambray ed è proprio la semplicità dei loro indumenti e della loro vita a rivelarne le reali condizioni di salute (II 402-410).

Il lettore si trova di fronte a una mappa strategica di luoghi e i dati preziosi: l'indicazione generica dei posti migliori in cui trovare «mozas» sane ed esperte, i riferimenti a locali, strade e piazze, dove esercitano figure precise e ben note, riconoscibili dal soprannome. Le caratteristiche di queste «putas» rimandano di solito a specificità fisiche (il seno, il sesso) o ad atteggiamenti (mostrarsi pulite e in ordine, essere specializzate in pratiche sessuali particolari). Si tratta di un panorama di livello modesto ma, come assicura l'autore, è comunque possibile «pagar poco y comer bien», usando una metafora alimentare, facendo attenzione e prendendo alcune precauzioni elementari per evitare di contrarre malattie veneree, dalle quali comunque non si è indenni frequentando *putas* costose e addirittura signore dell'alta società, come si vedrà di seguito.

Oltre a ciò, i consigli per risparmiare denaro (II 68-114 e 238-299) sembrano tesi a trasformare il «putañero» in perfetto «burlador», cui si consiglia

⁵⁵ Le pratiche che consentivano un certo restringimento della vagina erano note da tempi immemorabili e prevedevano dal semplice uso di chiara d'uovo mista ad altre sostanze astringenti, fino a procedimenti pseudo-chirurgici di ricucitura, come si vedrà più oltre nel discorso della mezzana Pepona (per rimanere in ambito ispanico si pensi alle attività dell'arcinota Celestina di Rojas, citata dalla stessa Pepona). Si ricordi, comunque, che uno dei segni di un progresso contagio venereo era la perdita di una delle grandi labbra.

⁵⁶ La depilazione del sesso femminile, anche totale, è una pratica in uso sin dall'Antichità, in ogni cultura; si tenga presente, però, che la perdita parziale del pelo pubico era un altro dei segni del contagio venereo, anche in questo caso, in atto o progressivo.

di non accollarsi una mantenuta ma di frequentare donne diverse, fingersi generoso all'inizio, finendo per farsi mantenere, stare in guardia da quelle che si dichiarano disinteressate, godere più volte dei favori della stessa donna solo se si concede gratuitamente, affittare una camera per gli incontri (è più economico di una mezzana e più discreto), evitare prostitute ben vestite e ingioiellate (costano e spesso sono meno fresche), ingannare promettendo una relazione stabile.

L'altro versante del presunto didascalismo moratiniano è connesso con l'igiene e la salute del «putaño», tratto in cui alcuni critici hanno visto un intento di utilità sociale, per contrastare l'ignoranza e per diffondere l'informazione scientifica⁵⁷. Don Nicolás profonde altri ammonimenti (II 115-237 e IV 161-169): non dormire in letti sconosciuti, usare il preservativo, astenersi dai rapporti se si è contratta una malattia venerea – unico caso in cui la continenza è tollerata – (II 220-228) e, se necessario, rivolgersi a medici esperti. Siamo lontani dagli assunti di alcuni trattatisti francesi, che considerano l'astinenza un espediente per accrescere il desiderio e dunque il piacere (secondo una studiata ed efficace alternanza di delirio e calma sessuale). Sono questi gli unici spunti sui quali potrebbe basarsi l'ipotesi di didascalismo serio dell'opera, ma si tratta di un'illusione: dei 122 versi destinati a illustrare come evitare o curare malattie veneree, 77 contengono il già citato racconto burlesco e comicamente anticlericale dell'invenzione del preservativo ad opera di un frate incontente (II 139-206).

Il Canto III si apre con indicazioni sulle «cortezanas» e le «putas» più costose, assieme ai soliti moniti di carattere igienico, cui seguono notizie su dame licenziose disposte a vendersi: si profilano altre due liste, con rimandi ad altrettante tipologie di donne. Il secondo catalogo (III 1-194) elenca prostitute d'alto bordo che si spostano in carrozza, in portantina o in calesse: una categoria adatta ai benestanti, che non disdegnano di sborsare somme di denaro anche ingenti pur di assicurarsele, in un contesto socio-economico molto distante dalla semplicità del primo ambiente. L'autore avverte subito che esistono differenze precise nella tattica di avvicinamento: se le «putas» comuni vanno cercate in strada e nei «portales» che nottetempo a Madrid costituiscono la sede prediletta per l'esercizio della prostituzione a basso costo, quando si rivolge l'attenzione più in alto, il tipo giusto lo si troverà sotto tetti nobiliari, in case agiate e sarà molto diverso dalla «puta» ordinaria. Frequentando «putas» ricercate non è raro imbattersi in donne appartenenti a

⁵⁷ Helman 1970, p. 233; Fernández Nieto ed. 1977, p. 50; Velázquez ed. 1990, pp. 47-48.

famiglie importanti e proprio per questo il testo procede con cautela, limitandosi a fugaci accenni. In tal senso è interessante il caso di «Belica» (uno pseudonimo), ben nota all'epoca e citata anche da Jovellanos⁵⁸.

Nell'esordio del secondo elenco, l'autore avvisa il «putañoero» che dovrà aggiustare il tiro se intende avvicinare queste donne, servendosi di una similitudine venatoria: le tecniche sono diverse, a seconda che si cacci un lupo o un'allodola e ciò vale anche per le «putas» d'alto bordo, di solito ricordate per nome (Marcela, Marina, Felisa, ecc.) o con un nomignolo (la Alquiladora, la Torre, la Giralda, la Caracolera), a dimostrazione della notorietà di cui godono.

Altre sono descritte meglio, con un aggettivo che ne rivela le specificità: tratti caratteriali (l'arguta Sinforosa, la serissima Cándida,⁵⁹ la scandalosa Policarpa, la focosa Bárbara), l'età (la giovanissima Liarta), la fama (la celebre Matea), l'aspetto in termini molto generici (la «majísima» – gagliarda – Nevera), l'origine (la gitana Narcisa, la catalana Carreterota, Isabel di Ceuta, la Giralda – una sivigliana) o piuttosto una predilezione (Paca la Cochera, allusione al luogo degli incontri: la carrozza).

È evidente, nella seconda lista, l'allontanamento dalla descrizione spicciamente fisica, come confermano i dettagli successivi, certo con le dovute eccezioni, come quando Moratín ricorda la Tola (che ha tra le gambe «un famoso rincón de apagar hachas», III 109-110). In alcune circostanze, la presentazione della «puta» si fa meno scarna e raggiunge una discreta articolazione. In questo elenco i tratti distintivi non sono più solo connessi con caratteristiche degli organi genitali o pratiche sessuali, ma riguardano anche l'avvenenza, lo sguardo, il carattere: si tratta di donne coinvolgenti e seducenti, oltre che di bell'aspetto o che presentano particolarità fisiche degne di nota.

Si parte dall'apprezzamento della fisicità della «puta»: Isidra col suo «gran mar de tetas» (III 7-13), la Roma dai «morros abultados» (grandi labbra rigonfie, sfruttando la polisemia del sostantivo, la cui valenza oscena è

⁵⁸ *Sátira* III 378 e sgg. (Polt ed. 1993).

⁵⁹ Il rapporto con Cándida, Coca e Paca la Cochera è descritto in termini metaforici; a proposito delle prime due si legge: «si quieres a la Coca o Paca la Cochera / con tu virilidad atragantarlas / la garganta de abajo boca arriba» (III 19-21), in cui non è da ravvisare un rapporto orale, perché la «garganta de abajo boca arriba» indica l'organo sessuale femminile nella posizione assunta durante il coito, quando i genitali della donna sono «boca arriba» cioè appunto rivolti verso l'alto. Allo stesso modo l'atto sessuale è adombrato nell'espressione «o bien si de la Cándida muy seria / te quieres arrastrar por la barriga» (III 22-23), con allusione allo sfregamento dei corpi dovuto al movimento ritmico durante la copula, in posizione canonica.

confermata dalla seconda caratteristica della donna) e «el esponjoso empeine muy peludo» (il soffice monte di Venere ricoperto da una folta peluria) (III 27-29); la già menzionata Tola, dal sesso in grado di «apagar hachas»; Benita dai seni disuguali; Jacinta dal «redondo culo»; per passare a note di fisicità smorzata, con accenni a dettagli più concreti (Alejandra, bei seni, bel sesso e bel viso, III 42-56; Beatriz, bel sesso, seni alti e pieni e occhi vivaci, III 111-127) o ancora a dettagli fisici e tecniche di adescamento (Margarita dal sesso – «chocho» – prominente, che inganna l'«indiano» – l'emigrante arricchito tornato in Spagna – facendogli credere di riservarsi solo per lui). L'attenzione si può concentrare anche su particolarità nell'atto sessuale, senza trascurare i consueti riferimenti alla fisicità: la Carrasca dal «galoppo» ritmato, di cui si elogia la capacità dell'organo sessuale, emblema delle «putas», con cosce forti e seni piccoli (III 37-41); la leggiadra Fausta, ora solo abilissima masturbatrice a causa delle brutte esperienze iniziali (III 111-127).

Alcuni dati rimandano a particolari atteggiamenti durante il coito, a una fisicità smorzata: la Poderosa, dal concitato movimento durante il coito, col suo sorriso di carminio; Gertrudis abilissima a letto e più bella di Venere (III 167-169); altre spiccano per caratteristiche che evocano una fisicità sfumata: Antonia dagli occhi neri e la famosa Sacristana col neo che le abbellisce la coscia; o un'indole seducente: la spiritosa Poneta dal dolce riso (III 86-91), paragonata a Dorisa per giovialità e brio (a conferma che quest'ultima non è la moglie ma l'amante dell'autore), la lussuriosa e disinteressata Fermina, l'arguta Antonietta dalla «hambrienta vulva», la lubrica Anastasia (III 164-165). C'è poi chi possiede ogni dote: parecchi versi sono dedicati a Belica, di cui si magnificano la grazia e la bellezza, il bel corpo, il monte di Venere prominente ricoperto di peluria scura, le carezze seducenti (III 66-85). Per contro, con un'iperbole comica, Moratín si domanda quante braccia sarà profondo il «coño» di Pepa la Larga, circondato da un ispido canneto di irsute setole («tosco cañaverl de ásperas cerdas», III 104-106); mentre di altre si ricordano gli stratagemmi per porre rimedio alle ricadute fisiche dell'intensa attività: Teresa Mané ha appena finito di «carenarse», cioè ripararsi (III 43-44), come la figlia di Felipa. Molte infine sono le «putas de elevado timbre», che in «altas casas» o sotto «dorados techos» soddisfano il proprio appetito sessuale con paggi, abati, corteggiatori, persino col parrucchiere o col maggiordomo (III 179-189). Don Nicolás afferma che, sebbene siano «damas» e girino in carrozza, «lo dan también como las otras mozas», persino al cappellano o al lacché (III 190-194).

Segue l'elenco dei luoghi in cui trovare le donne indicate: a teatro (con descrizione della strategia più efficace: disinteressarsi dello spettacolo e concentrarsi sulle potenziali prede, III 198-207), alla «corrida» (siedile accanto, applaudi con lei, regalale arance e offri bicchieri d'acqua: costa poco, III 208-239); ai balli in maschera (qui il vero «putañero» non invita, non spende,

non beve e non mangia: si mantiene lucido e fresco per approfittare della situazione quando tutti gli altri avranno speso, bevuto e mangiato e saranno fiaccati dal sonno e dalla stanchezza; egli si mostrerà generoso allora, quando servirà al suo gioco, puntando una preda e strappandole l'indirizzo, III 243-292); agli spettacoli di acrobati, al circo (III 293-298). Ogni festa, ogni manifestazione della Capitale, comprese quelle religiose, i balli di carnevale, i sermoni, le prediche quaresimali, le processioni, le fiere, i mercati (III 299-333) si rivelano preziosi per l'intraprendente «putañoero».

Ora l'attenzione per la fisicità concreta è accompagnata da indicazioni sull'avvenenza e sull'aspetto, formulate in termini più sfumati, ma anche dalla descrizione della capacità di sedurre di queste «putas» costose e intriganti. Si tratta di donne che spesso si vendono o si concedono per soddisfare i propri desideri sessuali e talvolta sono definite lussuose e disinteressate: cioè si danno per puro piacere. La loro condizione elevata, però, non le rende diverse dalle «putas» più modeste, poiché, come queste, si lasciano andare senza alcuna remora.

Il secondo catalogo si apre con l'elenco delle «putas», cui segue la descrizione dei luoghi in cui trovarle, a differenza di quanto si legge nel primo elenco – quello delle «putas» a buon mercato –, in cui i locali, i luoghi e le altre indicazioni topografiche precedono o si inframezzano nell'elenco di nomi delle ragazze e delle loro caratteristiche. Qui invece si rileva una separazione netta, per ragioni ben precise: essendo queste «putas» importanti, non solo professioniste ma anche signore altolocate, in nessun caso esercitano l'attività in locali deputati a un simile traffico e tantomeno in strada. Al contrario, sono i luoghi di ritrovo pubblico (teatri, «corridas»), le case private o le manifestazioni più diverse (feste, balli) a offrire l'occasione per abordarle.

Il terzo catalogo è più breve rispetto ai precedenti (III 344-404), cita solo dame dell'alta società che si vendono o si concedono per assecondare il proprio temperamento lussuoso e sono per questo molto difficili da contattare. L'elenco presenta alcuni nomi propri e per il resto riferimenti a figure anonime, essendo indispensabile mantenere la massima segretezza sull'identità di coloro che vi compaiono⁶⁰.

Con queste «putas» è indispensabile l'intervento di un intermediario, di una mezzana («alcahueta») e a questo proposito Moratín si mantiene su una posizione rigidissima: si mostra contrario a servirsene nel rapporto con le «mozas» di livello medio-basso (II 240-242), ma sottolinea quanto questa

⁶⁰ Garrote Bernal 1989.

figura sia necessaria per stabilire un contatto con «putas» di alto rango (III 350-354), come accade con alcune (Mariquita Cárdenas, l'«escatimosa» Pepa Guzmán che fa la preziosa, la «candeal» – nobile – Pitona, «doña» Joria, la nipote del priore Gutiérrez, designate per nome e dunque note) o con intere categorie di donne (la moglie del medico, del funzionario pubblico e del burocrate, la bella figlia del nobile squattrinato, ma anche attrici, cantanti, ballerine e, naturalmente, gran dame – III 353-373 –, che si incontrano con insospettabili amanti occasionali proprio a casa della mezzana – III 374-387). Anche i frati, all'occorrenza, possono svolgere un ottimo servizio di lenone, dietro compenso (III 388-404).

Il tratto forse più significativo di questa terza lista è costituito dalla presenza della ruffiana, Pepona (III 405-491), icona dell'intera categoria, che riflette nell'atteggiamento e nelle parole tratti della Trotaconventos ruiziana e della Celestina di Rojas (III 405-491). In linea con l'anticlericalismo settecentesco, ma anche secondo la tradizione ispanica medievale, la mezzana è ritratta col rosario in mano, mentre afferma di essere solita recitare novene e ascoltare mille messe (III 351-352). Per propiziare la buona riuscita dell'incarico affidatole, si rivolge a sant'Antonio, assicurando – pur essendo una cattiva cristiana – di non perdersi una funzione religiosa, fatto che – come Pepona stessa afferma, anticipando la reazione del suo interlocutore e dei lettori – «no hay que echarlo a risas» (III 484-487). Don Nicolás tesse le lodi della vecchia, che inizia una perorazione prendendo spunto dal racconto di un'esperienza recente: Pepona cita alcuni luoghi dove è possibile trovare giovani appena arrivate nella Capitale (il Parador del Sol, di Zaragoza, di Barcelona, di Ocaña), lagnandosi però della scarsa qualità delle ragazze e imprecaando perché ormai le donne dabbene non si dedicano più al mestiere, a discapito della qualità del «género» (della «merce»). Per testimoniare la decadenza dei costumi, riferisce delle venti verginità ricostruite della Chocolatera, grazie a calce, chiara d'uovo e altre sostanze: diffusasi la notizia, nessuno la cerca più, perché in questo settore il buon nome è tutto. Pepona, infatti, serve da quarant'anni «Grandes de España», religiosi, signore, monache, senza il minimo danno per la loro reputazione, nonostante abbia subito «mitra, encierros, tronchos, burro y plumas» (pene riservate alle fattucchiere, ma anche alle mezzane, perché la distinzione tra le due attività non era sempre netta). Autrice di seimila verginità rifatte in tutta la città, in confronto a lei la stessa Celestina è una lattante (III 414-491).

Gli elenchi dettagliati riportati nell'*Arte* e il ruolo attribuito a Pepona richiamano le liste di «putas» che circolavano tra le «alcahuetas» dell'epo-

⁶¹ Liste cui allude anche Jovellanos: «Si algo más save, dévelo a la buena de doña Ana,

ca.⁶¹ Il realismo di fondo del testo, però, si riverbera anche nel riferimento al carcere in cui venivano condotte le prostitute arrestate (III 79-83; 169, 447-448), già noto nel '600 come «la Galera», e che attorno al 1750 si trovava nella calle di Atocha.⁶²

Il Canto IV, infine, offre il quarto e ultimo catalogo (IV 150-160): alcuni accenni alle mogli di ogni ceto sociale indotte a venderci dai mariti, cui segue una classificazione delle «putas» per luogo d'origine, con l'indicazione delle caratteristiche di ciascun gruppo. A questo punto don Nicolás informa il lettore che esiste persino una categoria di *cabrones* (cornuti) i quali, pur di vivere nell'agio, spingono la consorte a concedersi ad amanti più o meno occasionali, che si sdebitano con regali di vario genere. Questi uomini si allontanano da casa per lasciare campo libero alla moglie e si riuniscono alla Puerta del Sol per passare il tempo, in attesa di poter rientrare. Il vero «putañero» deve riconoscerli e, vistili in piazza, recarsi spesso a casa loro mentre sono assenti, nell'intento di sedurne la moglie, sempre facendo ben attenzione all'economia (niente regali, IV 17-70). Ricorda quindi di non disdegnare le mogli e le figlie dei domestici, le serve proprie e altrui, le venditrici ambulanti che vengono dalla campagna con la loro merce. Consiglia di frequentare scrivani e «alguaciles» – ufficiali giudiziari – che perseguitano le «putas» appena arrivate in città, per carpire loro nominativi preziosi (meglio preferire le inesperte, perché ancora sane e poco pretenziose, quelle in salute rispetto alle belle ed evitare nel modo più assoluto le sifilitiche, IV 71-160).

Seguono apprezzamenti sulle «putas» suddivise per regione di provenienza, di cui si descrivono le caratteristiche (IV 198-281), rinverdendo un tipico della letteratura «specializzata» secondo il quale una determinata categoria di prostitute o di donne (qui le spagnole) è universalmente reputata eccellente.⁶³ le due «Castillas» (Vecchia e Nuova) offrono giovinette avvenenti; l'Aragona ragazzotte robuste dagli appetiti sessuali feroci (non tutti gradiscono le rustiche femmine del nord). Le catalane sono «putas» d'ufficio, «manejan» quest'arte senza smancerie e, con spirito imprenditoriale, si sono offerte di rifornire l'intera Capitale di materia prima, a patto di ottenerne il monopolio, ma il Governo si è opposto, preferendo incoraggiare il libero mercato: si trat-

la flor de zurcidoras (...) ¡Quántos nombres, y cuáles, vido en su librete escritos! Allí leyó ... y allí también en torpe mescolanza vio de mil bellas las ilustres cifras» (Caso González e Demerson 1959, pp. 377-378; Lamo de Espinosa 1989, p. 155).

⁶² La reclusione nella *Galera* è descritta in termini di estremo rigore da don Nicolás, come confermano i dati raccolti da Domínguez Ortiz 1973.

⁶³ Così nella *Lozana andaluza* (Allaigre ed. 1985, pp. 275 e sgg.). Anche Restif de la Bretonne ne *Le pornographe* elogia le spagnole (Bretonne 1988-b).

ta della solita nota ironica, non priva stavolta di importanza a livello testuale.⁶⁴ Ma pare sia l'Andalusia a offrire le «niñas» migliori: argute, briose, lussuose, insomma, sembra sia da loro che si trae maggior piacere. In calce alla lista si ricorda, poi, che il vino e una certa violenza contenuta infiammano queste donne.

Così, Moratín, giunto alla conclusione, si augura che il degno «putañero» impari e segua con accortezza i suoi consigli, invitandolo a riconoscerlo suo maestro nell'«arte de las putas».

Ma cosa si evince da questi quattro cataloghi di prostitute madrilene della seconda metà del '700? Innanzi tutto, una questione di principio: è definita «puta» qualunque donna disposta a concedersi senza troppi problemi, a fini di lucro o per appagare le proprie brame sessuali. Tutte infatti sono dedite alla stessa pratica, a prescindere dalle motivazioni che ve le spingono, e tutte sono accomunabili. In secondo luogo, è evidente l'abbondanza di ragazze disponibili, di cui si offre una tassonomia volta a identificarne le caratteristiche specifiche.

L'autore dunque traccia la sua mappa organizzando gli elenchi contenuti nell'opera secondo una struttura speculare: il primo catalogo, dedicato alle «putas» comuni, si apre con una descrizione minuziosa dei luoghi migliori, per passare alla presentazione delle ragazze, identificate per nome e connotate ricordandone un tratto fisico o una caratteristica comportamentale. Talvolta, l'informazione fornita riunisce le tre coordinate: luogo in cui si può incontrare la «puta», nome e caratteristiche (di solito fisiche). La struttura si rovescia nel secondo catalogo, in cui compaiono le «putas» di categoria superiore, che si apre con la descrizione delle protagoniste, ricordate anche per l'avvenenza (begli occhi, bel viso, sguardo vivace) o l'indole (gioviali, argute, briose). Anche i luoghi d'incontro sono diversi e si tratta in genere di occasioni pubbliche o private (feste, balli, «corridas», processioni), comunque mai sulla strada o in modo scoperto. Il terzo catalogo è dedicato alle più difficili, di cui si può aver ragione solo ricorrendo a una mezzana, mentre l'ultima lista, la quarta, rimanda alla folta schiera di mogli istigate a concedersi dai mariti e raccoglie i moniti conclusivi dell'autore-maestro Moratín al discepolo «putañero».

Insomma, scorrendo i quasi duemila versi dell'opera prende vita davanti agli occhi del lettore un intrigante affresco della Madrid dell'epoca, affollata di «putas» di ogni genere. L'*Arte* riflette un quadro trasgressivo della città, che svela l'amore dell'autore per la Capitale, ritratta nei suoi splendori e

⁶⁴ Riferimento a un dato importante ai fini della datazione dell'opera (Colón Calderón-Garrote Bernal edd. 1995 1995, pp. 13-16).

nelle bassezze dei quartieri degradati, in termini realistici e senza alcuna smorzatura idealizzante: luoghi e figure reali, tanto che un soprannome o un nome sono sufficienti a identificare la ragazza, conosciuta tra i potenziali lettori, tanto che Moratín è costretto alla cautela quando allude a signore in vista.

Tutto ciò non dissipa l'interrogativo di fondo: l'autore parla seriamente, cioè scrive una sorta di manuale per il perfetto libertino in cerca di avventure con donne disponibili, sempre attento a salvaguardare la tasca e la salute, oppure in tono scherzoso per offrire un esempio di letteratura erotico-burlesca? L'ambiguità permane, perché ben presto ci si accorge che l'*Arte de las putas* è un'opera erotica in cui si strumentalizzano ironicamente certe modalità didascaliche, piegandole al particolare ammaestramento che si intende trasmettere, servendosi di una terminologia (pseudo) scientifica.

Il poema si caratterizza per l'appartenenza a una sorta di genere erotico pseudo-didascalico, percorso da una vena ironica e talvolta persino comica che non viene mai meno e anzi sostiene costantemente il dettato. Spiccano gli abbondanti riferimenti storico-sociali, una concezione del libertinaggio dissimile da quella francese, perché animata dalla componente umoristica, da spunti satirici⁶⁵, che non di rado sconfinano nel grottesco o, come ha affermato Gies⁶⁶, nella «carcajada cómica y repugnante». L'*Arte* però, coi suoi abbondanti riferimenti storici, costituisce anche un documento testimoniale di grande interesse e si profila come il primo poema urbano della letteratura spagnola, riflettendo un quadro neo-popolare, debitore dell'insegnamento medievale (*Libro de buen amor*, *Celestina*), della picaresca e della poesia civile del XVIII sec. Co-protagonista è la città di Madrid⁶⁷, ambiente ideale per ispirare la composizione di quest'«arte» fondata sulle esperienze personali dell'autore, del figlio Leandro e di tanti altri libertini contemporanei.

⁶⁵ Infantes 1989, pp. 21-23.

⁶⁶ Gies 1992, p. 124.

⁶⁷ Gies 1979, p. 98; Gies 1980, p. 321; Juárez Nissenberg 1986, p. 240; Moratín 1990, pp. 17-18; Helman 1970, p. 230.

SIGLE BIBLIOGRAFICHE

1. TESTI

Allaigre ed. 1985

F. Delicado, *La lozana andaluza*, C. Allaigre ed., Madrid 1985.

Alonso ed. 1995

Carajicomedia, A. Alonso ed., Archidona (Málaga) 1995.

Andioc-Andioc edd. 1968

L. Fernández de Moratín, *Diario (Mayo 1780 - Marzo 1808)*, R. Andioc - M. Andioc ed., Madrid 1968.

Aribau 1944-a

L. Fernández de Moratín, *Vida de don Nicolás Fernández de Moratín, Flumisbo Thermodonciano*, in *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*, B. C. Aribau ed., Madrid 1944, pp. VII-XIX.

Aribau 1944-b

L. Fernández de Moratín-N. Fernández de Moratín, *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*, B. C. Aribau ed., Madrid 1944.

Ciceri ed. 2002

J. Ruiz, *Libro de buen amor*, M. Ciceri ed., lemmario e indice dei nomi a cura di V. Orazi, Modena 2002.

Colón Calderón-

Fernández Nieto ed. 1977

N. Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, M. Fernández Nieto ed., Madrid 1977.

Garrote Bernal edd. 1995

N. Fernández de Moratín, *Arte de putear*, I. Colón Calderón - G. Garrote Bernal ed., Archidona (Málaga) 1995.

Gouge de Cessière 1750

F.-E. Gouge de Cessière, *L'art d'aimer. Nouveau poème en six chants*, Londra 1750.

Marchi ed. 1984

F. Pallavicino, *Il corriero svaligiato*, A. Marchi ed., Parma 1984.

Moratín 1898

N. Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, Madrid 1898 [rist. anast.: M. Fernández Nieto ed., Barcellona 1998].

Morilla Repegui ed. 1978

N. Fernández de Moratín *Poema titulado «Arte de las putas»*, L. Morilla Repegui ed., Madrid 1978.

Onfray ed. 2007

J. O. La Mettrie, *L'Art de jouir*, M. Onfray ed., Paris 2007.

Orazi ed. 2012

N. Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, V. Orazi ed., Alessandria 2012.

Palacio Fernández ed. 1976

F. M. de Samaniego, *El jardín de Venus*, E. Palacio Fernández ed., Madrid 1976.

Polt ed. 1993

G. M. de Jovellanos, *Poesía, teatro, prosa literaria*, J. H. R. Polt ed., Madrid 1993.

Popof ed. 1978

N. Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, A. Popof ed., Méjico 1978.

Reyes Cano ed. 1986

C. de Castillejo, *Diálogos de mujeres*, R. Reyes Cano ed., Madrid 1986.

Severin ed. 1991

F. de Rojas, *La Celestina*, D. S. Severin ed., Madrid 1991.

Velázquez ed. 1990

N. Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, E. Velázquez ed., Madrid 1990.

2. LETTERATURA CRITICA

Aguilar Piñal 1980

F. Aguilar Piñal, *Moratín y Cadalso*, in *Revista de Literatura*, 42 (1980), pp. 135-150.

Arce 1981

J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid 1981.

Bretonne 1988-a

R. de la Bretonne, *L'Anti-Justine ou les délices de l'amour*, Genève 1988.

Bretonne 1988-b

R. de la Bretonne, *Le pornographe*, Genève 1988.

Caso González 1980

J. M. Caso González, *De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín*, in *Revista de Literatura*, 42 (1980), pp. 5-18.

Caso González e Demerson 1959

J.M. Caso González, G. Demerson, *La sátira de Jovellanos sobre la mala educación de la nobleza (versión original corregida por Meléndez Valdés)*, in *Bulletin Hispanique*, 61 (1959), pp. 365-385.

Cotarelo y Mori 1897

E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid 1897.

Cristóbal López 1986

V. Cristóbal López, *Nicolás Fernández de Moratín, recreador del «Arte de amar»*, in *Dicenda*, 5 (1986), pp. 73-87.

Cristóbal López 1989

V. Cristóbal López, *Pervivencia de Ovidio con especial referencia a sus obra amatorias y a la literatura española*, in *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, Madrid 1989, pp. 175-178.

Deacon 1979

Ph. Deacon, *El cortejo y Nicolás Fernández de Moratín*, in *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 55 (1979), pp. 85-95.

Deacon 1979

Ph. Deacon, *Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación*, in *Revista de Literatura*, 42 (1979), pp. 99-120.

Di Pinto 1980

M. Di Pinto, *L'osceno borghese (note sulla letteratura erotica spagnola nel Settecento)*, in *I codici della trasgressività in area ispanica*, Verona 1980, pp. 177-192 [poi in spagnolo e in versione abbreviata: M. Di Pinto, *Lo obsceno burgués*, in *Historia y crítica de la literatura española. IV. Ilustración y Neoclasicismo*, Barcellona 1983, pp. 242-246].

Domínguez Ortiz 1973

A. Domínguez Ortiz, *La Galera o Cárcel de mujeres de Madrid a comienzos del siglo XVIII*, in *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 9 (1973), pp. 277-285.

Fernández Nieto 1980

M. Fernández Nieto, *Entre popularismo y erudición: la poesía erótica de Moratín*, in *Revista de Literatura*, 42 (1980), pp. 37-52.

Fernández Nieto 1998

M. Fernández Nieto, *El festín de Amor en la literatura dieciochesca*, in *Al margen de la Ilustración*, Amsterdam 1998, pp. 185-205.

Foulché-Delbosc 1894-a

R. Foulché-Delbosc, *Poesías inéditas de don José Meléndez Valdés*, in *Revue Hispanique*, 1 (1894), pp. 165-195.

Foulché-Delbosc 1894-b

R. Foulché-Delbosc, *Obras inéditas de don José Cadalso*, in *Revue Hispanique*, 1 (1894), pp. 329-335.

Franco Rubio 2001

G. Franco Rubio, *Nicolás Fernández de Moratín y el «Arte de las putas»*, in *Femenismo y misoginia en la literatura española*, Madrid 2001, pp. 97-122.

Garrote Bernal 1989

G. Garrote Bernal, *La «Sátira a las damas de Sevilla» de Espinel: del poema erótico al poema en clave*, in *Eros literario*, Madrid 1989, pp. 77-88.

Gies 1979

D. T. Gies, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston 1979.

Gies 1980

D. T. Gies, *El «Cantor de las doncellas» y las ramerías madrileñas: Nicolás Fernández de Moratín en «El arte de las putas»*, in *Actas del VI Congreso de la AIH*, Toronto 1980, pp. 320-323.

Gies 1992

D. T. Gies, *Moratín en el «Arte de las putas»*, in *Historia y crítica de la literatura española. IV. Ilustración y Neoclasicismo. Primer Suplemento*, Barcellona 1992, pp. 122-129.

- Gies 1999-a
D. T. Gies, *El XVIII porno*, in *Signoria di Parole. Studi offerti a M. Di Pinto*, Napoli 1999, pp. 299-310.
- Gies 1999-b
D. T. Gies *Sensibilidad y sensualismo en la poesía dieciohesca*, in *Ideas en su paisaje. Homenaje a R.P. Sebold*, Alicante 1999, pp. 215-224.
- Glendinning 1973
N. Glendinning, *El Siglo XVIII*, Barcellona 1973.
- Goldman 1985
P. B. Goldman, «*El arte de las putas*» and the Death of the elder Moratín: Charting the Borderland between Literature and Life, in *Kentucky Romance Quarterly*, 32 (1985), pp. 279-290.
- Guereña 1999
J.-L. Guereña, *De erotica hispanica*, in *De l'obscène e de la pornographie comme objets d'études*, monografía *Cahiers d'Histoire Culturelle*, 5 (1999), pp. 19-32.
- Haidt 1995
R. Haidt, «*Los besos de amor*» and «*La maja desnuda*»: the Fascination of the Senses in the Illustration, in *Revista de Estudios Hispánicos*, 29/3 (1995), pp. 477-503.
- Haidt 1998
R. Haidt, *Embodying Enlightenment. Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*, New York 1998.
- Helman 1970
E. Helman, *The Elder Moratín and Goya*, in *Hispanic Review*, 22 (1970), pp. 219-230.
- Infantes 1989
V. Infantes, *Por los senderos de Venus. Cuentos y recuentos del erotismo literario español*, in *Eros Literario*, Madrid 1989, pp. 19-30.
- Juárez Nissenberg 1986
G. Juárez Nissenberg, *Nicolás Fernández de Moratín. La teoría neoclásica y su aplicación práctica*, Michigan 1986.
- Lamo de Espinosa 1989
E. Lamo de Espinosa, *Delitos sin víctimas. Orden social y ambivalencia moral*, Madrid 1989.
- Martín Gaité 1972
C. Martín Gaité, *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid 1972.
- Menéndez y Pelayo 1986-1987
M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, 2 voll., Madrid 1986-1987.
- Moratín 1980
N. Fernández de Moratín, in *Revista de Literatura*, 84 (1980), número monográfico dedicado a N. Fernández de Moratín.

Olaechea Albisur-Ferrer Benimeli 1978

R. Olaechea Albisur, J.A. Ferrer Benimeli, *El conde de Aranda (Mito y realidad de un político aragonés)*, 2 voll., Zaragoza 1978.

Orazi 2005

V. Orazi, *La prostituzione nella letteratura spagnola illustrata: «El arte de las putas» di Nicolás Fernández de Moratín*, in *Esibire il nascosto. Testi e immagini dell'osceno*, monografia de *L'immagine riflessa*, 14/1-2 (2005), pp. 199-225.

Palacio Fernández 1980

E. Palacio Fernández, *La poesía amorosa de Nicolás Fernández de Moratín*, in *Revista de Literatura*, 42 (1980), pp. 19-35.

Posada Kubissa 1994

L. Posada Kubissa, *Un «gran reserva» francés contra el «vino de mesa» rousseauiano (Relectura feminista de la aristocrática revuelta libertina del siglo XVIII)*, in *Revista de Filosofía*, 9 (1994), pp. 9-39.

Ruiz Pérez 1996

P. Ruiz Pérez, *Nicolás Fernández de Moratín entre la Academia y el burdel*, in *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de Erótica Hispánica*, Madrid 1996, pp. 175-185.

Sánchez-Blanco Parody 1991

F. Sánchez-Blanco Parody, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid 1991.

Vivanco 1972

L. F. Vivanco, *El Moratín prohibido*, in *Moratín y la Ilustración mágica*, Madrid 1972, pp. 84-90.

Zavala 1983

I. M. Zavala, *Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias del siglo XVIII*, in *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 509-529.

Zavala 1984

I. M. Zavala, *Viaje a la cara oculta del Setecientos*, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33 (1984), pp. 4-33.