

## **Erotismo, escrezione ed esecrazione: lettura diacronica de “El más allá erótico”**

Nicola Palladino  
Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”

Octavio Paz in un famoso saggio sull’erotismo afferma “Las pasiones son naturales. Abolirlas es imposible; reprimirlas es mutilarnos o provocar estallidos más destructores” (Paz, 163) e questo è ciò che accade nella quinta novella della seconda giornata del *Decameron*, quella narrata da Madonna Fiammetta, quando i desideri erotici del giovane e improvvido Andreuccio da Perugia precipitano rovinosamente tra i maleodorantissimi liquami del “chiassetto,” la latrina sospesa tra due case, quella situazione che Boccaccio, pratico dei costumi e delle strade napoletane<sup>1</sup>, descrive al lettore: “Egli era in un chiassetto stretto, come spesso tra due case veggiamo; sopra due travicelli tra l’una casa e l’altra posti, alcune tavole erano confitte, ed il luogo da seder posto; delle quali tavole quella che con lui cadde era l’una (Boccaccio, 107-108).” Fracassano così, finendo nella bruttura della fogna urbana di “vico Malpertugio” -il nome della strada è un non velato rinvio a una situazione di promiscuità sessuale- della Ruga catalana, l’ingenuità e le ambizioni erotiche di “un giovane il cui nome era Andreuccio di Pietro, cozzone di cavalli, il quale, avendo inteso che a Napoli era buon mercato di cavalli messi in borsa cinquecento fiorin d’oro, non essendo mai più fuori di casa stato, con altri mercatanti là se n’andò (Boccaccio, 101-102).” La giovane prostituta siciliana e la sua anziana manutengola ordiscono un complotto per impossessarsi della borsa, e mandano una “fanticella” a chiedere un abboccamento al giovane, inesperto Andreuccio che crede che la “gentil donna” gli voglia confessare il suo amore: “Il quale veggendola, tutto postosi mente e parendogli essere un bel fante della persona s’avvisò questa donna dover di lui essere innamorata, quasi altro bel giovane che egli non si trovasse allora in Napoli (Boccaccio, 103).” Dalla caduta nel liquame la novella smette di essere disgraziata ricerca erotica per trasformarsi in fortunato percorso di formazione poiché, come ricorda Benedetto Croce: “Il Boccaccio accetta la vita nella sua varietà e nelle sue infinite gradazioni, che dalle passioni più alte scendono alle più basse, dal santo giù fino alla bestia, e che, via via scapitando nella qualità, guadagnano nell’estensione, e s’incorporano nella grande maggioranza degli uomini, che è plebe (Croce, 62).”

Lo scivolone negli escrementi trasforma la ricerca sensuale, erotica di Andreuccio in percorso iniziatico<sup>2</sup> e: “Fa di Andreuccio, nel corso di poche ore, un ingannato e un ingannatore, un derubato e un derubante, un mercante che va a comperare cavalli e un ladro che invece s’arricchisce di gemme; e, col condurlo a un precipizio, gli salva la vita; col metterlo a rischio di morte imminente, gli ridà il denaro perduto (Croce, 64).”

L’escremento mette in salvo Andreuccio, lo rende intoccabile, “proibito” e lo aiuta e guida nel suo cammino di riscatto e perfezionamento tanto da “intenerire” i due furfanti che stanno andando a spogliare il cadavere dell’appena inumato Arcivescovo di Napoli

---

<sup>1</sup> Cf. Croce.

<sup>2</sup> Le tre prove iniziatiche che vedono protagonista l’inesperto Andreuccio, “apprendista” del “vivere” cittadino, rappresentano il percorso alchemico del protagonista. La caduta nel liquame, nella nera e puzzolente materia escrementizia, è il confronto con la *Nigredo*, “l’opera al nero”: la morte del vecchio e la rinascita a nuova vita, quella dell’“inciucio” con i nuovi “scaraboni” o “compagnoni.” (Croce) La caduta-fuga nel pozzo rappresenta lo stadio della *Blanchedo*, “l’opera al bianco”: il giovane è rinato, adolescente “pícaro,” alla sua vita nuova. È la *Rubedo*, l’ultimo e perfetto stadio della trasformazione alchemica, a rappresentare lo stadio della maturità del percorso, con il pieno successo, l’*Opus Magnum*, della sottrazione del rubino, elemento mercuriale, al defunto Arcivescovo.

Filippo Minutolo: “Consigliatisi alquanto gli dissero: «Vedi, a noi è presa compassion di te, e per ciò, dove tu vogli con noi essere a fare alcuna cosa la quale a fare andiamo, egli ci pare esser molto certi che in parte ti toccherà il valere di troppo più che è perduto non hai (Boccaccio, 110).”

La caduta nel “chiassuolo” è, dunque, punto di svolta propulsore della novella, causa principale del successo finale di Andreuccio; il giovane forestiero che, complice la sua inesperienza, non poteva essere altro che preda dei “multi... latrunculi, ruptores stratarum, portitores armorum, predones, rixosi, malefici viri nequam per quos brige fiunt, dissidia surrepunt et in publico scandala suscitanturche (Croce, 73)” che di giorno come di notte, bighellonavano per la città. Il richiamo agli escrementi, alla loro sostanza viene sottolineato dall’autore quando descrive il povero Andreuccio che, nel tentativo di sottrarsi ai due loschi figuri, finisce col rifugiarsi nel medesimo casolare dove i due ricoverano per prepararsi all’impresa truffaldina della spoliazione del cadavere dell’arcivescovo:

Ma costoro, quasi come a quello proprio luogo invitati andassero, in quel medesimo casolare se n’entrarono; e quivi l’un di loro, scaricati certi ferramenti che in collo avea, con l’altro insieme gl’incominciò a guardare, varie cose sopra quegli ragionando. E mentre parlavano, disse l’uno: “che vuol dir questo? Io sento il maggior puzzo che mai mi paresse sentire”. E questo detto, alzata alquanto la lanterna, ebber veduto il cattivel d’Andreuccio, e stupefatti domandar: “chi è là?”. Andreuccio taceva; ma essi, avvicinatigli con lume, li domandarono che quivi così brutto facesse; alli quali Andreuccio ciò che avvenuto gli era narrò interamente (Boccaccio, 110).

Ambedue gli eventi -la caduta nel chiassuolo e l’incontro con i due comparivano ampia e meticolosa “descrizione” nell’adattamento cinematografico che Pier Paolo Pasolini (1971) fa della novella che per sottolinearne il fascino nonché per ragioni scaramantiche, apre la trasposizione cinematografica dell’opera di Boccaccio. Ciò che colpisce lo spettatore della scena della caduta di Andreuccio-Davoli nell’enorme latrina, è che essa è profonda e ricolma all’inverosimile di liquami. Altra scena emblematica della versione cinematografica del racconto è quella dell’incontro-scoperta di Andreuccio da parte dei due delinquenti: una scena che rimarca la trasformazione del protagonista in escremento: il giovane lordo e maleodorante rannicchiato in una tinozza. La conclusione della novella è nota: la disgraziata peripezia di Andreuccio si trasforma in “grazia,” esaudita, e il giovane non solo recupera il suo gruzzolo, ma lo accresce portando a casa il famoso rubino arcivescovile. La sessualità frustrata, un presunto incesto evitato, il corpo alieno che si trasfigura in *secretum*, nella quintessenza, la natura intima e ultima della materia che il corpo secerne e non si può non essere d’accordo con Octavio Paz quando afferma che: “Nuestros actos y nuestras abstenciones, lo que llamamos virtud son imperceptibles movimientos de la materia. La naturaleza no es sino unión, dispersión y reunión de elementos, perpetua combinación y separación de sustancias. no hay vida o muerte. Tampoco reposo (Paz, 159).”

Fragile linea quella di delimitazione tra erotismo e virtù, azione e rinuncia, natura e cultura. Le grazie e le disgrazie dello scatologico erotico e dei “casi” artistici a esso legati non si fermano al propizio avvenimento che coinvolge Andreuccio, un ampio campionario di grazie e di disgrazie che riguardano la parte inferiore del corpo umano e della sua produzione ci vengono elencate anche da quel genio della letteratura barocca che è Francisco de Quevedo nel suo *Gracias y desgracias del ojo del culo* (Quevedo 2016). La famosa, entusiasta e ironica apologia quevediana colpisce non solo per quanto afferma ma per ciò che tace, trascura. Già la dedicatoria inusuale dell’opera che più di

tante altre è ossequiante fino all'estremo richiama e posiziona il testo (l'autore?) nella seconda bolgia dell'ottavo cerchio infernale - quello destinato agli adulatori la cui pena di contrappasso è quella di essere immersi negli escrementi - dove Dante<sup>3</sup> incontra ruffiani, seduttori, come Giasone e la prostituta Taide. Nella dedicatoria all'opera Quevedo scrive:

Quien tanto se precia de servidor de vuesa merced, ¿qué le podrá ofrecer sino cosas del culo? Aunque vuesa merced le tiene tal, que nos lo puede prestar a todos. Si este tratado le pareciere de entretenimiento, léale y pásele muy despacio y a raíz del paladar. Si le pareciere sucio, límpiese con él, y béseme muy apretadamente. De mi celda. Etc. (Quevedo 2016, 15)

Una dedica quella del breve *corpus* artistico a un improbabile e anonimo “vuesa merced” ricca di doppi sensi, falsa, erotica e provocante nell'intenzione e che, probabilmente, serve fin da subito a definire e disciplinare la “materia.” L'universo artistico dell'opuscolo quevediano è totalmente capovolto e lo sguardo, obliquo, dell'artista sulla società barocca rinvia a quel *desengaño*, alla disillusione epocale che segna le arti, la vita. Infatti, la dedica principale, quella reale delle “gracias y desgracias” catalogate nel libro quevediano, è contenuta nel sottotitolo erotico-burlesco del componimento ed è indirizzata a quel corpo sovrabbondante, corpo barocco di donna che risponde al nome di Juana: “Dirigidas a Doña Juana mucha, montón de carne, mujer gorda por arrobas.” La Musa, sovrabbondante ed eccessiva, evocata da Quevedo ha come compito quello di presentare l'inusuale e moderno (della prima modernità) canone “concettuale” dell'artista madrilenio. L'eroticismo contenuto nell'immagine di presentazione del testo e del tema quevediano richiama alla memoria “postmoderna” quello ironico fisico della sequenza riguardante dell'incontro “amoroso” tra il manovale catanese Carmelo Mardocheo tradito nell'onore (Giancarlo Giannini) e Amalia Finocchiaro (Elena Fiore) donna anch'ella ingannata dal marito, in la con gli anni e molto in carne, del noto film *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (Italia 1972) della regista romana Lina Wertmuller. La regista includerà anche nel suo *Pasqualino Settebellezze* (Italia 1975) scene con donne in carne che divengono oggetti erotici di uomini con secondi fini, come a esempio le scene d'amore tra il protagonista della pellicola, Pasqualino Settebellezze (Giancarlo Giannini) appunto, e l'imponente e spietata comandante nazista (Shirley Stoler). Non si può non citare, parlando di questo capolavoro cinematografico e in riferimento al tema di questo contributo, il tuffo nell'enorme latrina del campo di concentramento con il quale si toglie la vita lo stanco internato Pedro (Fernando Rey). Alla luce di quanto detto va a confermare quanto afferma Paz tra erotismo e sessualità:

La sociedad somete el instinto sexual a una reglamentación y así confisca y utiliza su energía [...]. No hay diferencia esencial entre erotismo y sexualidad: el erotismo es sexualidad: el erotismo es sexualidad socializada, sometida a las necesidades del grupo, fuerza vital expropiada por la sociedad. Inclusive en sus manifestaciones destructoras -La orgia, los sacrificios humanos, las mutilaciones rituales, la castidad obligatoria- el erotismo se inserta en la sociedad y afirma sus fines y principios [...]; lo que distingue a un acto sexual de un acto erótico es que en el primero la naturaleza se sirve de una especie mientras que en el segundo la especie, la sociedad humana, se sirve de la naturaleza. (Paz, 153)

---

<sup>3</sup> Cfr. Alighieri 1975.

Necessità del gruppo e necessità del singolo coincidono quando, come nel caso citato, l'energia sessuale serve a veicolare, veicola la conservazione del gruppo. L'artista sa, da sempre, di essere un privilegiato, sa di poter scrivere o riscrivere -non senza rischiare personalmente- la regola, sa di poter definire e ridefinire l'*Habitus*, lo spazio sociale, e con esso il suo universo erotico; questo è proprio ciò che accade o dovrebbe accadere con la pubblicazione *Gracias y desgracias* di Quevedo un singolare *pamphlet* che scatenò non poche polemiche<sup>4</sup>. Già nell'esordio, con le grazie, *las gracias*, dell'occhio del posteriore si rintracciano due temi, due canoni letterari invertiti, canzonatori nella sostanza ma autentici nella forma: la rassicurazione che tutto ciò che viene presentato non sia materia vile, poiché ha un suo nobile fondamento e il fatto che la brutta fama di cui gode il deretano non è di vera indecenza ma relazionata alla gelosia, a "los celos", un tema caro a scrittori e poeti del barocco spagnolo e non solo:

No se espantarán de que el culo sea tan desgraciado los que supieren que todas las cosas aventajadas en nobleza y virtud, corren esta fortuna de ser despreciadas della, y él en particular por tener más imperio y veneración que los demás miembros del cuerpo; mirado bien es el más perfecto y bien colocado dél, y más favorecido de la Naturaleza, pues su forma es circular, como la esfera, y dividido en un diámetro o zodiaco como ella (Quevedo 2016, 16-17).

Poi la distaccata rigidità con la quale l'artista tratta la "materia" si fa compromessa passionalità: "su tacto es blando [...]. Y así, como cosa tan necesaria, preciosa y hermosa, lo traemos tan guardado y en lo más seguro del cuerpo (Quevedo 2016, 17)," fino ad arrivare, in crescendo, a una colta-trivialità:

Y así, como cosa tan necesaria, preciosa y hermosa, lo traemos tan guardado y en lo más seguro del cuerpo, pringado entre dos murallas de nalgas, amortajado en una camisa, envuelto en unos dominguillos, envainado en unos gregüescos, abahado en una capa, y por eso se dijo: "Bésame donde no me da el sol" (Quevedo 2016, 17).

La parte inferiore e posteriore del corpo è a vario titolo "seducente" e contende il primato poetico al viso. L'occhio della parte oscura, non conosce solo un trattamento erotico-burlesco, ma viene utilizzato da Quevedo anche per schernire e ingiuriare i propri detrattori, i propri avversari artistici<sup>5</sup>, come bene sa Gongora che è tra gli i rivali artistici quello più vilipeso dalla Musa quevediana. In questo caso l'occhio "inferiore" non ha l'orbita vuota ma piena, così come nella quartina di un famosissimo sonetto.

Que tiene ojo de culo es evidente,  
y manajo de llaves tu sol rojo  
y que tiene por niña en aquel ojo  
atezado mojón duro y caliente (Quevedo 2014, 53).

Proprio a tal riguardo Barros Grela (175) segnala: "En estos versos se puede identificar perfectamente el uso que el poeta hace de la 'grotesquización' de elementos tradicionalmente 'puros': la niña de los ojos, la visión neoplatónica del amor, etc. Intertextualidad, parodia, risa: referentes humorísticos en la 'literatura popular'."

Se queste sono alcune tra le grazie riservate a questa parte ingiustamente vilipesa del corpo Quevedo ne elenca anche le disgrazie -diciassette per l'esattezza- che essa soffre. Quella che più delle altre elencate incuriosisce è proprio quella che Quevedo

<sup>4</sup> Cf. Alonso Veloso 2017, 523-540 e Alonso Veloso 2020. 603-630.

<sup>5</sup> Cf. Palladino, 113-120.

elenca come “última desgracia,” dove si fa riferimento alla condanna alla *hoguera*, al rogo, la pena comminata per “el pecado contra natura,”<sup>6</sup> che è lo scotto che paga il posteriore per potersi “allietare,” cosa che invece accade senza conseguenze per le altre parti del corpo:

Finalmente, tan desgraciado es el culo que siendo así que todos los miembros del cuerpo se han holgado y huelgan muchas veces, los ojos de la cara gozando de lo hermoso, las narices de los buenos olores, la boca de lo bien sazonado y besando lo que ama, la lengua retozando entre los dientes, deleitándose con el reír, conversar y con ser pródiga y una vez que quiso holgar el pobre culo le quemaron. (Quevedo 2016, 67)

Si consolida il principio secondo il quale nella *poiesi* artistica dell'altra faccia<sup>7</sup> e dell'altro occhio -quello de “el ojo de atrás”- non c'è posto per la pubblica e scontata esecrazione; l'artista sceglie, in deroga, l'oscena, grottesca e irriverente parodia e, in tal modo, fissa, un nuovo e condiviso principio sociale che si compone come contro-canone. Tale principio, norma erotica pubblica, oltre che contestualizzarsi nella società si forma e si fonde nella storia umana: “Humano, el erotismo es histórico. Cambia de sociedad a sociedad, de hombre a hombre, de instante a instante” e l'artista è sociale anche nella sua tendenziale misantropia. Se è vero come è vero che “El erotismo se despliega en la sociedad, en la historia (Paz, 154)” l'artista è interprete privilegiato dell'erotismo. E proprio valutando l'opera di un artista “discusso” come de Sade, Paz considera quanto sia difficile il compito dell'artista a comporre una materia -quella erotica- tanto complicata: “La obra de Sade es una tentativa sin paralelo por aislar y definir ese principio único que es la fuente del erotismo y de la vida misma. Empresa dudosa: si en verdad existe ese principio, se presenta como una pluralidad hostil a toda unidad (Paz, 157).” Paz individua nella singolarità e nella peculiarità della circostanza dell'esperienza la fonte dell'erotismo:

El erotismo no se deja reducir a un principio; su reino es el de la singularidad irreplicable; escapa continuamente a la razón y constituye un dominio ondulante, regido por la excepción y el capricho. Esta dificultad no lo detiene: si es incomprendible no es inmensurable; si no podemos definirlo, podemos describirlo. Buscábamos una explicación, tendremos una geografía o un catálogo. Tentativa no menos ilusoria: cada ejemplar es único y nuestra descripción está condenada a no terminar nunca. (Paz, 157)

De Sade è l'artista che più di tutti tenta di tracciare una quadro rigoroso dell'erotismo, un erotismo con “pluralidad de gustos e inclinaciones (Paz, 158)” che non obbedisce a leggi materiali o morali se non a quelle che scaturiscono da “segrete” e antiche “combinaciones naturales,” dalle “passioni” anche da quelle, segrete, che potrebbero essere definite ripugnanti e che vengono pubblicate, così come nell'intenzione del curatore dell'edizione del 1904, il dottor Eugène Dühren,<sup>8</sup> per scopi scientifici (solo?) come segnala nell'*Avant-proposal* all'edizione, dove, infatti, precisa: “J'espère que cette édition répondra à toutes les exigences des critiques philologues et scientifiques et qu'elle répondra à son but, qui est mettre à la portée du savant un ouvrage dont l'importance n'est pas douteuse pour l'étude de l'origine et des formes de la Psychopathia sexualis (Dühren, IV).”

<sup>6</sup> Cf. Martín, 107-122.

<sup>7</sup> Cf. per questo Profeti e Martín.

<sup>8</sup> Dietro lo pseudonimo Eugen Dühren si nasconde il noto psichiatra tedesco Iwan Bloch.

Per il Libertino sadiano rappresentato da Paz il piacere e dolore “son una pareja extraña y sus relaciones son paradójica. A medida que crece y se hace más intenso el placer, roza la zona del dolor (Paz, 161).” Il linguaggio erotico subisce lo stesso trattamento, soffre la stessa distruzione, poiché: “las palabras no nos sirven para comunicarnos con el otro sino para abolirlo.” La materia, tutta la materia, di Sade sembra tendere al *Chaos* greco, “un movimiento contradictorio en expansión y contracción incesante (Paz, 159),” in attesa di definirsi e impossibile da risolversi nella sua essenza ultima.

Scatologico ed escatologico convivono nella misura in cui sono l’uno esercizio costante, continuo per l’altro. Il tema escrementizio in Sade riveste un posto fondamentale, a iniziare dal racconto de La Duclos, la narratrice della nona giornata:

Avec tout autre que vous, messieurs, dit cette aimable fille, je craindrais d’entamer le sujet des narrations qui va nous occuper toute cette semaine, mais quelque crapuleux qu’il soit, vos goûts me sont trop connus, pour qu’au lieu d’appréhender de vous déplaire je ne sois au contraire très persuadée de vous être agréable, vous allez, je vous en prévient entendre de saletés abominables, mais vos oreilles y sont faites, vos cœurs les aiment et les désirent et j’entre en détails sans plus de délais (Sade, 213).

Per il Divin Marchese -come lo definì il padre del Surrealismo Breton, riconoscendo in lui il teorico dell’erotismo moderno- escrezioni, liquidi organici e piacere sono indissolubilmente connessi e disciplinati con rigidissime regole e lubrifici rituali inflessibilmente e lungamente esercitati nel corso delle giornate, per l’assoluto piacere dei principi del male: il Duca di Blangis, il Vescovo -fratello minore del Duca-, il Presidente de Curval e il banchiere Durcet, i dispotici e ossessivi libertini. Paz avverte che l’erotismo di de Sade, il piacere supremo del libertino, non conosce regole morali e non riconosce l’altro in quanto suo pari:

En la esfera de la sensualidad la intensidad representa el mismo papel que la violencia en el mundo moral y el movimiento en el material. Los placeres supremos y, digamos la palabra, los más valiosos, son los placeres crueles, aquellos que provocan el dolor y confunden en un solo grito al gemido y el rugido. El monosílabo español ¡ay!, exclamación de pena pero también de gozo, expresa muy bien esta sensación: es la flecha verbal y el blanco en que se clava (Paz, 161).

Il *verbum*, la parola afrodisiaca, sadiana e la *actio* sessuale sono consequenziali, accuratamente pre-disposti dall’*elocutio* delle narratrici, Muse moderne e infauste di un dionisiaco rituale. Il discorso di de Sade viene raccontato in maniera intensa da un acuto Pasolini. Il suo de Sade (Pasolini 1975) inaugura l’incompiuta, discussa e infelice “trilogia della morte;” nella pellicola l’artista individua e sottolinea -in piena postmodernità<sup>9</sup>, in maniera provocatoria e coraggiosa- il legame tra erotismo e potere mostrando a un vasto pubblico la reale essenza del pensiero di de Sade.

L’idea erotica di de Sade sembra essere stata condivisa da un giovane prima e maturo poi drammaturgo García Lorca; due le opere a cui faccio riferimento, dove i temi escrementizi si rivelano in maniera inequivoca procurando all’artista andaluso non pochi problemi. La prima è un’opera teatrale del 1920, *El maleficio de la mariposa* (García Lorca 1997a), nella quale il protagonista è uno scarafaggio, un insetto che l’immaginario umano accosta all’escremento e su questo tema si articolano le critiche

<sup>9</sup> Per questo rinvio a Lyotard.

che il giovanissimo Federico dovette subire.<sup>10</sup> La seconda opera risale al periodo maturo e post-nuovaiorchese di Federico ed è *El Público* (García Lorca 1997b). In quest'ultima *piece* del teatro "irrepresentabile" lorchiano l'*eros* si manifesta in un'incessante trasfigurazione amorosa che vede interpreti le "Figure" di Cascabeles e Pámpanos, nel "cuadro segundo" dell'opera:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca. (García Lorca 1997b, 289)

Il gioco erotico tra le due figure ha inizio con l'evocazione di un tema daliniano-bunueliano, la sequenza introduttiva di *Un chien andalou* (Buñuel, Dalí, 1929) il film che rivitalizzò il Surrealismo parigino ma che tanto offese Federico. Certo non si può non notare la presenza anche dell'analizzata relazione quevediana "occhio-culo."

Le metamorfosi amorose proseguono straziando i due amanti che sono vittime e carnefici in uno sfiancante rituale amoroso che genera dolore e porta, inevitabilmente, alla morte:

FIGURA DE CASCABELES. (Dejando de danzar). Pero ¿por qué?, ¿por qué me atormentas? ¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta donde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar, o en alga, y si quieres algo muy lejano, porque no deseas besarme, tú te convertirías en luna llena, ¡pero en cuchillo! Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte.

FIGURA DE PÁMPANOS. Cuando rondas el lecho y los objetos de la casa te sigo, pero no te sigo a los sitios adonde tú, lleno de sagacidad, pretendes llevarme. Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta, te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer. (García Lorca 1997b, 289-290)

Lo stesso anno in cui Federico era "impegnato" nel suo *tour* nuovaiorchese una "rappresentanza" surrealista faceva visita al giovane Dalí a Cadaqués; tra loro Paul Eluard e sua moglie Gala. Fu anche a causa di *Le jeu lugubre* (1929) -fu proprio Eluard a dare questo titolo all'opera dainiana- che Gala chiese a Salvador, a titolo personale e del gruppo, se gli elementi escrementizi presenti nella tela rappresentassero sue reali perversioni e fossero vere le accuse di coprofagia che gli venivano mosse.<sup>11</sup> Quanto accadde fra i tre è storia nota, fatta di profumi escrementizi ed eroticissimi *ménage*.<sup>12</sup>

Questo breve viaggio nell'esecrando erotico si conclude con il celebre, provocatorio e apotropaico "prodotto" di Piero Manzoni, i presunti escrementi inscatolati: *Merda d'artista. Contenuto netto gr. 30. Conservata al naturale. Prodotta ed inscatolata nel maggio 1961*, realizzati in 90 esemplari numerati tutti firmati dall'autore. Alla genesi e all'evoluzione dell'opera è dedicata una sezione del sito Web della Fondazione

<sup>10</sup> Cf. Gibson.

<sup>11</sup> Cf. Dalí.

<sup>12</sup> Cf. Dalí.

Manzoni<sup>13</sup>. Ciò che passa inosservato, anche a causa della querelle scaturita dall'operazione artistica manzoniana, o che viene addirittura ignorato come ricorda Flaminio Gualdoni è che il giovane autore fissa il prezzo di ciascuna opera-scatoletta in 30 grammi d'oro. Ennesima provocazione, boutade, rivoluzionaria operazione avanguardista o semplice manovra di quotazione artistica degli escrementi dell'artista stabilita dallo stesso autore? Forse tutto quanto detto. Fatto sta che il materiale inscatolato rappresenta e testimonia un valore aggiunto, personale e segreto, all'opera d'arte e il proprietario dell'opera oltre a "possedere" geneticamente parte dell'autore, la sua reliquia musaica, potrebbe, eventualmente, "consumarla" compiendo un atto coprofagico, possibilità questa che proiettata di là nel tempo potrebbe trasformarlo in atto necrofilico. Possedere l'altro fino a poterlo divorare, un plurimo atto erotico che, come ebbe a sottolineare Dalì, il cristiano compie ritualmente durante l'eucarestia.

---

<sup>13</sup> Cf. <https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/text/> e <https://www.merdadartista.org/>

**Opere citate**

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Inferno*. Daniele Mattalia ed. Milano: Rizzoli, 1975. I vol.
- Alonso Veloso, María José. “Una invectiva inédita contra Gracias y desgracias del ojo del culo de Quevedo.” *Neophilologus* 101 (2017): 523-540.
- . “La transmisión impresa de Gracias y desgracias del ojo del culo de Quevedo: noticia sobre nuevos ejemplares y ediciones.” *RILCE* 36.2 (2020): 603-630.
- Barros Grela, Eduardo. “Intertextualidad, parodia, risa: referentes humorísticos en la ‘literatura popular’.” *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura* 14 (2008): 169-179.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Milano: Rizzoli, 1978. 2 vol.
- Croce, Benedetto. *Storie e leggende napoletane*. Milano: Adelphi, 2013.
- Dalí, Salvador. *La mia vita segreta*. Milano: Longanesi, 1982.
- Dühren, Eugène. “Avant-propos.” En Donatien Alphonse François, de Sade, *Les 120 journées de Sodome, ou L'école du libertinage*. Paris: Club de Bibliophiles, 1904.
- García Lorca, Federico. “El maleficio de la mariposa.” En Federico García Lorca, *Obras completas. Teatro*, Miguel García Posada ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997a. 282-327
- . “El Público.” En Federico García Lorca, *Obras completas. Teatro*. Miguel García Posada ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997b. 282-327
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Gualdoni, Flaminio. *Breve storia della ‘Merda d’artista’*. Milano: Skira, 2014.
- Liotard, Jean-François. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Carlo Formenti ed. Milano: Feltrinelli, 2014.
- Martín L., Adrienne. “Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo.” *La Perinola* 12 (2008): 107-122.
- Palladino, Nicola. “Una lettura postmoderna di Pere Gimferrer: Quevedo erotomane.” *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici* 8 (2021): 113-120.
- Paz, Octavio. “El más allá erótico.” En *Los signos en rotación*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1974. 152-170.
- Profeti, Maria Grazia. “La obsesión anal en la poesía de Quevedo”. En Giuseppe Bellini ed. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982. 837-845.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía satírica y burlesca*. Antonio García Ángel ed. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes–idartes, 2014.
- . *Gracias y desgracias del ojo del culo*. José Luis Cuerda ed. La Rioja: Pepita de Calabaza ed., 2016.
- Sade de, Donatien Alphonse François. *Les 120 journées de Sodome, ou L'école du libertinage*. Eugène Dühren ed. Paris, Club de Bibliophiles, 1904.

**Filmografia**

- Buñuel, Luis, Dalí, Salvador. *Un chien andalou*. Francia, 1929.
- Pasolini, Pier Paolo. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Italia, Francia, 1975.
- . *Il Decameron*. Italia, Francia, Germania Ovest, 1971.
- Wertmuller, Lina. *Mimì metallurgico ferito nell'onore*. Italia, 1972.

**Sitografia**

- <https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/text/> 13/03/2022.
- <https://www.merdadartista.org/> 13/03/2022.