

“Canone inverso” .
Amore cortese e pornografia
nella letteratura del Rinascimento
di *Carla Perugini*

Fra le tante accezioni del termine “canone”, quella pertinente al linguaggio musicale mi offre lo spunto per misurarmi con un più ampio campo semantico, a cui farò riferimento per affrontare il tema dell’erotismo nella letteratura rinascimentale.

S’intende per canone una composizione polifonica, in cui «tutte le voci (o parti) concorrenti sono esattamente le stesse, sia dal punto di vista melodico sia dal punto di vista ritmico [...] ma entrano successivamente [...] a breve distanza di tempo»¹. Nell’ambito di un sistema condiviso, e quasi per gioco, i musicisti fiamminghi del Quattrocento invitavano i colleghi a scoprire, nell’esecuzione di un brano, delle melodie apparentemente identiche, in realtà di movimento contrario, con intervalli ripetuti in senso inverso, per “moto contrario”, per “diminuzione” o per “aumento”, che i cantori riconoscevano solo grazie a laconiche e occultate note di avvertimento². Questa premessa ci conduce, *mutatis mutandis*, a una concezione del singolo fenomeno artistico come manifestazione di un complesso più vasto, inteso come una “rete”, come un polisistema in cui interagiscono tante componenti eterogenee, tutte concorrenti, fra tensioni e movimenti, a formare quel che chiamiamo “cultura”, dentro la quale, dunque, non ha più senso parlare di canonico e non canonico, ma piuttosto di centro e di periferia del sistema, in perpetuo contatto e conflitto fra loro. Essi producono, tramite successivi spostamenti e interferenze, una dinamica di processi di canonizzazione, in cui «el canon necesita de lo no canónico, del caos correlativo para definirse»³. In questo senso, dunque, anche la letteratura, grazie alle teorie sistemiche di Jurij Lotman, Pierre Bourdieu o Itamar Even-Zohardi, con i necessari rinvii alla scuola di Praga e ai formalisti russi, parteciperà del concetto di “complessità”, che, insieme a quello di “rete”, definisce la nostra moderna visione del mondo.

Già Jurij Tynjanov, nel 1924, parlando dell’opera letteraria la definiva «un insieme dinamico in sviluppo; i suoi elementi non sono collegati dal segno statico dell’uguaglianza e dell’addizione, ma da quello di-

namico della correlazione e dell'integrazione»⁴. Allargando le teorie di Tynjanov e di Šklovskij, Lotman ha sviluppato la teoria delle "frontiere" nella "semiosfera", in cui ogni cultura crea non soltanto la propria organizzazione interna, ma anche il proprio tipo di disorganizzazione esterna⁵: «In forza del fatto che la cultura non vive unicamente dell'opposizione delle sfere esterna e interna ma anche del passaggio da una sfera all'altra, essa non solo combatte contro il "caos" esterno, ma ha anche bisogno di questo, non solo lo distrugge, ma lo crea costantemente»⁶. Tuttavia giunge per ogni cultura un momento di autocoscienza, in cui essa «crea su proprio modelo, que define su fisonomía unificada, artificialmente esquematizada, elevada al nivel de unidad estructural»⁷. Per quanto riguarda l'Italia, questo momento giunse con «il processo di canonizzazione avviato da Pietro Bembo (1470-1547) nelle *Prose della volgar lingua* (1525), che hanno portato all'esclusione dal canone di Dante, tanto il poeta che il teorico della lingua, e alla consacrazione di Francesco Petrarca [...] e Giovanni Boccaccio, in nome di una "gravità" e "piacevolezza", insomma di quel "sublime medio" o "medietà sublime" [...], che costituiranno per secoli il nucleo profondo del canone letterario italiano»⁸. E se è vero che, come scrive Fausto Curi, tali scelte corrispondono ai gusti della classe dominante, ossia quella delle corti italiane⁹, è anche vero che Bembo, pur escludendo il plurilinguismo e fissando dei modelli insuperati, creerà uno spazio dell'imitazione che finirà per coinvolgere non solo i petrarchisti dichiarati, ma anche coloro che da quei modelli prendevano le distanze, distorcendoli, parodiandoli o sbeffeggiandoli, ovvero, in ultima istanza, rimandando pur sempre a essi, per cui, come scrive Stefano Jossa, da quel momento nell'Italia letteraria «tutto è petrarchismo»¹⁰. Il repertorio lessicale e semantico degli antipetrarchisti attinse, con volontà derisoria, agli identici stilemi di cui si abusò in tutte le letterature europee, senza considerare che, molto spesso, quegli stessi autori che se ne facevano beffe nelle loro opere festive vi si adeguavano senza scrupoli di sorta in quelle gravi. Varrà un esempio per tutti: l'Aretino, sommo "flagello" delle nostre lettere, ai violentissimi *Sonetti lussuriosi* o ai procaici dialoghi dei *Ragionamenti*, accompagnò una produzione agiografica e devota, alla dissacrazione unì la pietà religiosa. Si potrebbe quindi pensare a un gioco intellettualistico, complicitamente condiviso da quel gruppo di sodali, selezionati detentori del sapere, frequentatori dei medesimi circoli e palazzi (in cui l'elemento ecclesiastico e curiale ebbe non poca parte), che si scambiavano epistole e manoscritti, si dedicavano libri, si dilettaevano delle stesse letture e per i quali, come nella co-

munità musicale fiamminga di un secolo prima, un'allusione piccante o un capovolgimento di senso venivano immediatamente compresi e benignamente accolti. Il polimorfismo e la complessità del Cinquecento furono tali che, come notava Eugenio Battisti nel suo straordinario lavoro sull'*Antirinascimento*, «il sacro e il profano sono interscambiabili: una Venere del Parmigianino può essere trasformata in una Madonna con minimi interventi»¹¹. Al di là dell'immagine convenzionale di un Rinascimento classicista e formalmente ineccepibile nel suo culto per le proporzioni vitruviane e l'armonia estetica, Battisti ci porta una messe inesauribile di testimonianze sugli ineludibili aspetti, uguali e contrari, di una società aperta a ben altre curiosità: «la sensualità e l'eroticismo; la magia e il demonico, un *revival* della superstizione, dell'astrologia e dell'alchimia»¹². Questo è il secolo dei sublimi filosofi della *Scuola d'Atene* di Raffaello e della brulicante umanità dei dipinti di Bruegel e di Bosch con i loro mostri enigmatici, della perfetta armonia delle architetture michelangelolesche e del gusto per l'orrido e il mostruoso delle prime *Wunderkammern* o dei parchi di Bomarzo e di Pratolino, del misticismo e delle streghe. Si potrebbe allora piuttosto parlare di due componenti nell'ambito dello stesso sistema, una popolare e l'altra colta, come ci suggerisce la loro compresenza dentro la produzione di uno stesso artista. È assimilare alla prima l'uso del registro comico, basso, spesso irriverente e caricaturale, sempre in bilico fra beffa e oscenità, fra canzonatorio e irreligioso, sfacciatamente anticlericale. Nella sua carica eversiva, il linguaggio del comico è stato spesso assimilato all'antiautoritario, ma non lasciamoci deviare da visioni anacronistiche, dettate dalla nostra lettura *a posteriori*: il potere lascia correre in campo erotico e satirico (per lo meno fino all'istituzione dei primi Indici a metà secolo), quando addirittura non partecipa alla burla, solo però fino a quando il bersaglio non diventi politico, investendo nella fattispecie la figura del pontefice: a Venezia Niccolò Franco potrà pubblicare la sua oscena silloge poetica della *Priapea*, ma sarà inquisito e impiccato per una poesia contro Paolo IV, così come Ferrante Pallavicino potrà dare il suo contributo alla casistica amorosa della disinvolta raccolta di vari autori intitolata *Cento novelle amoroze*, prima d'essere decapitato per i suoi scritti antipapali¹³.

L'appartenenza delle due componenti di cui dicevo a un medesimo sistema culturale può essere suffragata dalla presenza dell'intertestualità, che – come afferma Cesare Segre – «entra in gioco anche nelle imitazioni o citazioni allusive da parte di altri poeti, incluse le parodie»¹⁴. Intertestualità che, analizzando testi di diversa provenienza, italiana e spa-

gnola, ci mostrerà come petrarchisti e antipetrarchisti smontino e rimontino specularmente i pezzi, limitati e ripetitivi, di un inesauribile puzzle in cui gli anelli della catena di trasmissione posteriori al poeta aretino hanno forse più importanza del modello ottimo¹⁵ (penso, per esempio, alla secolare fortuna della quattrocentesca raccolta de *La bella mano* di Giusto de' Conti per la diffusione di un *topos* del *Canzoniere*: «O bella man che mi dstringi 'l core», *RVF*, CXCIX).

La promozione delle opere del Petrarca fu favorita nel Cinquecento dall'altissimo incremento delle opere a stampa, che diffusero la sua produzione sia latina sia volgare, e dei relativi commenti¹⁶, nonché dalla vasta circolazione di raccolte di poesie sul modello del *Canzoniere*, che, nel decennio 1520-30, il cosiddetto “decennio del canone”, ne omogeneizza non solo i contenuti ma addirittura la veste formale, «modellata sul volume di poesia di piccolo formato (l'8°) di derivazione aldina. [...] Quasi a rispecchiare la nuova “misura” tipografica, i titoli si stabilizzano assumendo denominazioni e dimensioni più equilibrate (appunto canoniche): se Bembo opererà per *Rime*, il *Canzoniere* sarà, nel pieno Cinquecento, antonomasticamente il *Petrarca*»¹⁷. Data da allora la cifra inconfondibile della nostra poesia lirica che è stata – rileva Marco Santagata – «essenzialmente poesia d'amore [e che] ha assunto le forme e la lingua del Petrarca»¹⁸.

Eccomi giunta al termine chiave del mio intervento, quello su cui, citando un autore dei nostri tempi, mi chiederei: «Di cosa parliamo quando parliamo d'amore?»¹⁹; ovvero come scoprire la polisemia più contraddittoria nel termine più abusato del linguaggio umano. Contraddizioni che permangono anche nel titolo di questo mio lavoro, se è vero che di amore cortese e di pornografia si sono date molteplici e contrarie definizioni, senza che ci si sia accordati sul senso da attribuire ai due concetti, apparentemente opposti, eppure coincidenti nella comune genealogia, che li rimanda al più vasto ambito semantico dell'erotismo. Se non vogliamo scherzosamente accettare che, come scrive Robbe-Grillet, «la pornografia è l'erotismo degli altri», ovvero che «la pornografia di oggi non è che l'erotismo di domani»²⁰, dovremo cercare delle definizioni un po' meno sfuggenti per questi gemelli siamesi, che pur anelano a non mischiarsi e a non dichiararsi parenti. È un dato di fatto che questo, come tutti i concetti fondanti della psicologia e della mitologia dell'umanità, va sottoposto al vaglio dello storicismo, che ne metterà in rilievo le metamorfosi subite nel corso del tempo. Non esiste, infatti, una “realtà” pornografica, ma un discorso che la identifica²¹, così come estremamente labile è il confine che la divide dall'erotismo. Ancora nel 1894, il tribunale supremo di New York censurò co-

me letteratura pornografica *Le mille e una notte*, *L'arte d'amare* di Ovidio, il *Decameron*, *Gargantua e Pantagruel*, *Tom Jones*, *Le confessioni* di Rousseau e persino certi passi delle sacre scritture²².

Nell'ambito della critica di stampo femminista, Maria Grazia Profeti ha proposto uno schema riassuntivo delle varie casistiche erotiche in letteratura: «a) *Literatura amatoria*: sublimación de la atracción del cuerpo. b) *Literatura erótica*: propuesta directa de la atracción del cuerpo. b') *Literatura pornográfica*: propuesta comercial de la atracción del cuerpo. c) *Literatura caricaturesco-burlesca*: propuesta jocosa de la repulsión del cuerpo. d) *Literatura obsceno-satírica*: utilización moralista de la repulsión del cuerpo»²³. Come si deduce da questo tentativo di tassonomia di una materia inafferrabile, fondamentale in questa tipologia di letteratura è la presenza del pubblico, giacché essa presuppone nel lettore l'accettazione di un certo grado di *voyeurismo* e nello scrittore di un certo grado di esibizionismo, stretti i due contraenti in una sorta di “patto erotico”²⁴. Ma da chi era composto questo pubblico? Dato per scontato che i destinatari privilegiati erano, come s'è detto, quegli stessi intellettuali impegnati ora in prove di letteratura grave o devota, ora maliziosa o sconcia, e che un primo livello di ricezione si debba rinvenire all'interno di un circolo di uditori, piuttosto che di lettori, si deve pur prevedere che la diffusione della stampa facesse giungere queste opere a un più vasto e compiacente pubblico, in cui parte non piccola avevano le donne, il che denuncia ancora una volta, se mai ce ne fosse bisogno, come lo stereotipo femminile trådito da una secolare modellizzazione di origine cortese e poi stilnovista e infine petrarchesca fosse la mera proiezione dell'immaginario maschile della classe alta e media in preda a quella che Henry Rey-Flaud ha chiamato *La nevrosi cortese*²⁵.

Molto spesso nella letteratura erotica la voce femminile sembra essere dotata di una consapevolezza del proprio desiderio e della propria soggettività senz'altro sconcertante rispetto all'uniformità di quella “infelicità senza desideri” che nella letteratura cortese pare coprire la figura della donna di un'identica cappa di leziosità, disdegno immotivato o subordinazione acritica ai dettami maschili. Una differenza fondamentale rispetto al modello petrarchesco è il superamento della frantumazione della donna in parti del corpo, di volta in volta elogiati nella loro perfezione gerarchica (si va dall'esaltazione della testa giù giù fino al petto) o negati dall'interdetto che pesa da Laura in poi su tutte le amate, al momento di celebrarne le parti vergognose. Nella letteratura spagnola un esempio in positivo è dato dalla protagonista della *Lozana andaluza* di Francisco Delicado, prostituta dedita, come tutti i personaggi del li-

bro invero, al conseguimento del piacere personale e al godimento di quella dolce vita che la Roma rinascimentale sembrava assicurare a tutti gli strati della popolazione, dal papa all'ultimo fannullone. Nel cantare questi oggetti feticci che, da Petrarca in poi, nei poeti della sua scuola hanno fatto le veci della persona integrale, si opera uno spostamento significativo dall'io femminile alla sua sostituzione metonimica, che è stato visto come un tentativo di distanziamento dal potenziale pericolo rappresentato dal corpo della donna, su cui viene riconfermato il controllo autoritario del maschio²⁶. Per mettere a confronto le due visioni (che pure sono state accusate, da parte della critica femminista, di ridursi in fin dei conti a un'identica colonizzazione del corpo femminile²⁷), presenterò dei testimoni dell'una e dell'altra corrente.

I primi testi, in ambito italiano, sono, specularmente orientati, la versione aretinesca (contenuta nella seconda giornata dei *Dialoghi della Pip-pa e della Nanna*) e il ritratto modellico petrarchesco:

Gentil mia donna, i' veggio
 Nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
 che mi mostra la via ch'al ciel conduce;
 et per lungo costume,
 dentro là dove sol con Amor seggio,
 quasi visibilmente il cor traluce.
 Questa è la vista ch'a ben far m'induce,
 et che mi scorge al glorioso fine;
 questa sola dal vulgo m'allontana:
 né già mai lingua humana
 contar poria quel che le due divine
 luci sentir mi fanno,
 e quando 'l verno sparge le pruine,
 et quando poi ringiovenisce l'anno
 qual era al tempo del mio primo affanno (RVF, LXXII).

* * *

Per tutto l'or del mondo,
 donna, in lodarvi non direi menzogna,
 perché a me e a voi farei vergogna.
 Per Dio che non direi
 che in bocca abbiate odor d'Indi o Sabei,
 né che i vostri capelli
 de l'oro sien più belli,
 né che negli occhi vostri alberghi Amore,

né che da quelli il sol toglie splendore,
né che le labbra e i denti
sien bianche perle e bei rubini ardenti, né che i vostri costumi
faccino nel bordello andare i fiumi:
io dirò ben che buona robba sète,
più che donna che sia;
e che tal grazia avete
che a farvelo, un romito scapparìa.
Ma non vo' dir che voi siate divina,
non pisciando acqua lanfa per orina.

I codici a specchio di membri riconducibili alla stessa scuola, alle stesse letture, sono evidenti in questi altri sonetti, uno di Bembo, l'altro di Francesco Berni, che certificano la relazione uomo-donna nel registro sublime e in quello volgare:

Moderati desiri, immenso ardore,
speme, voce, color cangiati spesso,
veder, ove si miri, un volto impresso,
e viver pur del cibo, onde si more,

mostrar a duo begli occhi aperto il core,
far de le voglie altrui legge a se stesso,
con la lingua e lo stil lunge e da presso
gir procacciando a la sua donna onore,

sdegni di vetro, adamantina fede,
sofferenza lo schermo e di pensieri
alti lo stral e 'l segno opra divina,

e meritar e non chieder mercede,
fanno 'l mio stato, e son cagion ch'io spero
grazie, ch'a pochi il ciel largo destina.

* * *

Un dirmi ch'io le presti e ch'io le dia
or la veste, or l'anello, or la catena,
e, per averla conosciuta appena,
volermi tutta tôr la roba mia;

un voler ch'io le facci compagnia,
che nell'inferno non è d'altra pena,

un darle desinare, albergo e cena,
come se l'uom facesse l'osteria;

un sospetto crudel del mal francese;
un tor danari e robe a interesse,
per darle, verbigrazia, un tanto il mese;

un dirmi ch'io vi torno troppo spesso;
un'eccellenza del signor marchese,
eterno onor del femineo sesso;

Un morbo, un puzzo, un cesso,
un non poter vederla né patilla
son le cagion' ch'io mi meno la rilla.

Si potrebbe altresì evocare, in questa visione frammentata della bellezza femminile, che accomuna il suo rovescio parodico alla descrizione sublimata delle singole parti del corpo, la voga dei blasoni, che nella Francia degli anni Trenta del Cinquecento prese inizio dall'invito esteso ai poeti in patria da Clément Marot, esule a Ferrara, a descrivere una parte dell'anatomia femminile, come aveva fatto lui sul particolare del *tétin*, blasono a cui fece seguire, in linea con quanto andiamo dicendo, un controblasono che descriveva lo stesso particolare nella maniera più laida possibile²⁸. E il frate benedettino Melchor de la Serna, a cui recenti studi hanno attribuito la paternità del *Jardín de Venus*, non si risparmia nessun particolare anatomico nel suo prolisso elogio in *redondillas* della bellezza femminile: *habla, risa, andar, estatura, cabeza, rostro, dedos, uñas, vientre, caderas, vello, natura* e così cantando, fino a dichiarare esplicitamente, nell'ottava che apre la raccolta, che la donna «lo mejor que tiene es lo del medio», col che l'etica aristotelica del giusto mezzo, nonché la sublime *medietas* elogiata dal Bembo, subiscono una radicale e grottesca inversione di senso.

C'è dunque da credere ad Alicia de Colombí-Monguió quando scrive che, da Berni in avanti, «la flecha satírica o caricaturesca, aunque dirigida en apariència a una dama fea (o no tan bella como la pintan) implícitamente va enderezada contra un poetizar, contra una retórica»²⁹, che quindi non mette in discussione i capolavori del passato ma la sclerotizzazione degli stessi, divenuti pasto indistinto di torme di poeti e poetastri di tutt'Europa.

Nel teatro, a cui dedico solo un accenno, si può rilevare una progressiva chiusura del discorso erotico, man mano che si passa dalla

commedia umanistica (che gli spagnoli imitarono dagli italiani) alle commedie del Siglo de Oro. Questo perché da una situazione di circolo seletto di ascoltatori a cui era rivolta la lettura del teatro rinascimentale, che trovavano diletto nel moltiplicarsi delle situazioni equivoche e nell'uso di un linguaggio mimetico, trasgressivo e burlesco, si passa al teatro rappresentato, in cui la mescolanza degli spettatori e la pubblicità dello stesso imponevano una censura previa allo scrittore, che infatti predilige il linguaggio metaforico, allusivo ed elusivo, là dove la generazione precedente enfatizzava senza problemi. A un progressivo allargamento della ricezione, dunque, corrisponde un restringimento dello spazio della libertà espressiva, che resta confinata alle *piezas breves*, a quelle messe in scena, cioè, che dovevano riempire gli intervalli fra un atto e l'altro delle lunghissime sessioni teatrali del tempo³⁰.

Di fronte all'abbondantissima messe di letteratura di stampo petrarchesco, dunque, che come un fiume dagli infiniti affluenti percorre l'Europa per secoli, dobbiamo chiederci se un'altrettanto cospicua produzione di modalità opposta non sia semplicemente sparita per volontà censorie o per una circolazione prevalentemente manoscritta; e se la superiorità schiacciante di testimoni a senso unico della letteratura erotica giunti fino a noi non abbia determinato l'imposizione del canone. Solo il proseguire degli studi e il ritorno alla luce di altri testi erotici potrà dirci se l'assenza di questo deuteronomio, rispetto al primo canone, si debba a un suo giusto (dal punto di vista del valore letterario) oblio, o non piuttosto alla repressione continuata della prima, e più profonda, trasgressione, quella dell'espressione³¹.

Note

1. G. Confalonieri, *Storia della musica*, Accademia, Milano 1975, p. 63, nota 1.
2. Ivi, pp. 77-8.
3. *A debate. El canon*, in “El Urogallo”, 118, marzo 1996, pp. 44-5.
4. J. Tynjanov, *Il concetto di costruzione*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, p. 122.
5. J. M^a. Pozuelo Yvancos, *J. Lotman y el canon literario*, in E. Sullà (comp.), *El canon literario*, Arco/Libros, Madrid 1998, p. 224.
6. J. Lotman et al., *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Pratiche, Parma 1980, cit. ivi, p. 225.
7. J. Lotman, B. Uspenski, *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura*, in J. Lotman, Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid 1979, p. 89, cit. ivi, p. 231.
8. M. Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 36. L'autore cita da F. Curri, *Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione*, in “Intersezioni”, XVII, dicembre 1997, pp. 495-511.

9. Ivi, p. 37.
10. S. Jossa, *L'Italia letteraria*, il Mulino, Bologna 2006, p. 53.
11. E. Battisti, *L'Antirinascimento* (1962), Aragno, Torino 2005, I, p. 17.
12. Ivi, p. XXV.
13. V. Boggione, *Introduzione* a V. Boggione, G. Casalegno, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore, eufemismi, trivialismi*, UTET, Torino 2000, p. XXIV.
14. C. Segre, *Il canone e la culturologia*, in Id., *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001, p. 281.
15. «(Le pétrarquisme) n'est point réductible à l'imitation de Pétrarque. En 1540 le maître était mort environ depuis deux siècles: on n'imite guère un modèle si lointain, ou si récent. Le pétrarquisme est généralement une imitation d'imitateurs. Une chaîne s'établit de Pétrarque a Maurice Scève, à Du Bellay, Ronsard, Desportes dont les intermédiaires ont plus d'importance que l'origine», R. Bray, *La préciosité et les précieux. De Thibaut de Champagne à Jean Giradoux*, Nizet, Paris 1948, p. 49, cit. in M^a. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Estudios de Literatura Española y Comparada, PPU, Barcelona 1990, p. 16, nota 11.
16. Uguali e contrari, si stamparono altresì commenti burleschi a opere licenziose, come il *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima ficata del padre Siceo*, di Annibal Caro (1538?), o il *Comento del Grappa nella Canzone del Firenzuola in lode della salsiccia* (1545).
17. P. Vecchi Galli, *Dalla Raccolta Aragonese alla Giuntina di Rime antiche: riflessioni sul canone lirico italiano fra Quattro e Cinquecento*, in A. Quondam (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Bulzoni, Roma 2002, p. 197.
18. M. Santagata, *La fondazione del canone e della biblioteca volgare*, in Quondam, *Il Canone e la Biblioteca*, cit., p. 3.
19. Il riferimento è, naturalmente, alla raccolta di racconti di R. Carver, *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, minimum fax, Roma 2001.
20. Cit. in J. I. Díez Fernández, *Asedios al concepto de literatura erótica*, in J. I. Díez Fernández, A. L. Martín, *Venus Venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, Editorial Complutense, Madrid 2006, p. 13, nota 11.
21. B. Talvacchia, *Taking Positions: on the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton University Press, Princeton 1993, p. 103, cit. in Díez Fernández, *Asedios al concepto de literatura erótica*, cit., p. 12.
22. Cfr. J. I. Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Laberinto, Madrid 2003, p. 23.
23. M. G. Profeti, *La escena erótica de los Siglos Aureos*, in M. Díaz-Diocaretz, I. M. Zavala (comp.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, Turo, Madrid 1992, p. 60.
24. C. Benoit Morinière, *Entre erotismo y pornografía. Los Sonetos Priapeos de Etienne Jodelle* (s. XVI), in *Amor y erotismo en la literatura*, Caja Duero, Salamanca 1999, p. 117, cit. in Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, cit., p. 15.
25. H. Rey-Flaud, *La nevrosi cortese*, Pratiche, Roma 1991.
26. V. M. C. Quintero, *La musa maculada de Fray Melchor de la Serna*, in "Canente. Revista Literaria", 5-6, 2003, p. 201.
27. Ivi, p. 210.
28. V. A. Saunders, "La beauté que femme doit avoir": la vision du corps dans les blasons anatomiques, in J. Céard, M. M. Fontaine, J.-C. Margolin (éds.), *Le corps à la Renaissance*, Aux Amateurs de Livres, Paris 1990, p. 39.
29. A. de Colombí-Monguió, *Los "ojos de perlas" de Dulcinea (Quijote, II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", XXXII, 2, 1983, p. 399.

30. Profeti, *La escena erótica de los Siglos Aureos*, cit., p. 71.

31. Cfr. C. Guillén, *La expresión total: literatura y obscenidad*, in *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona 1998, p. 234.