

dente chiarezza espositiva, costantemente e apertamente ricercata dall'autore: questa impostazione asciutta e sistematica sicuramente risponde ai criteri che informano l'intera serie di *Arcadia de las Letras*, una storia della letteratura *sui generis*, dal taglio innovativo, che abborda i diversi argomenti seguendo linee tematiche spesso inedite o comunque poco frequentate dalla manualistica tradizionale (citiamo qualche altro titolo che renda conto di questa angolazione originale: *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*; *La imprenta en los Siglos de Oro*) e che professa una vocazione eminentemente didattica senza per questo peccare di superficialità o semplificazione indebita della materia trattata. È necessario infatti ribadire come il tipo di approccio semplice, diretto e ben scandito adottato da Alonso non vada assolutamente a detrimento dello spessore critico del saggio, bensì contribuisca a *spiegare* (nel senso etimologico del termine) il materiale studiato, presentandolo in maniera estremamente razionale e facilitando la fissazione dei punti cardine del discorso: è pertanto da segnalare l'efficace ruolo educativo che quest'opera può rivestire *a latere* del suo intrinseco valore critico. Per la sua stessa struttura inoltre essa si presta ad una doppia possibilità di sfruttamento: oltre ad una lettura orizzontale e complessiva infatti è estremamente agevole consultare singolarmente le brevi sezioni dedicate ai diversi autori, il che fa di *La poesía italianista* uno strumento di approfondimento e di *reference* caratterizzato da una spiccata versatilità di utilizzo.

Marco Pannarale

Alexander R. Selimov, *De la Ilustración al Modernismo: la poética de la cultura romántica en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, 132 pp.

Il lavoro di Selimov è un apporto meritevole alla riflessione su un'autrice, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), intorno alla quale sta crescendo l'interesse, ma che ancora non trova posto adeguato nei manuali e repertori, dove tra l'altro viene ricordata soprattutto per le opere poetiche e teatrali. Di qui che sia un pregio il prenderne organicamente in esame la narrativa.

Nel cap. I, Selimov osserva che la Avellaneda si studia di solito nel contesto della sua traiettoria esistenziale, il che crea problemi "cuando el interés por la personalidad y la biografía del autor se impone y opaca el aspecto artístico de su obra" (p. 13). Ciò porta a relegare il suo contributo alla rappresentazione della femminilità nell'ambito di uno stereotipo sentimentale ottocentesco. L'opera dell'autrice è certo condizionata dal suo genere, ma "en ningún momento, su lenguaje exaltado, y en particular, la textualización de la sensibilidad lacrimosa, pueden ser considerados como el producto de la efusión espontánea de un supuesto sentimentalismo innato, porque se trata de una técnica literaria usada igualmente por escritores románticos de ambos sexos" (p. 15). Nonostante gli elementi autobiografici e la stessa presenza testuale dell'io dell'autrice (in digressioni e commenti della voce narrante), non si tratta di

una scrittura spontanea e irrazionale, bensì di materiali accuratamente filtrati e rielaborati, secondo una cosciente logica artistica. La traiettoria della Avellaneda, come quella di molti altri scrittori a cavallo tra neoclassicismo e romanticismo, incorpora l'evoluzione della tecnica sentimentale settecentesca, espandendo al contempo le possibilità espressive del linguaggio per renderlo adeguato a situazioni patetiche e personaggi sventurati. Ma i romantici dovevano anche instaurare un patto di fiducia con il lettore, convincendolo che i fatti esposti con tanto poetico fervore potevano essere associati al mondo reale e all'esperienza concreta. Solo così sarebbe stato possibile comunicare il loro messaggio liberale, commuovendo un pubblico ancora avvezzo all'illuministica imitazione della natura: "la verosimilitud es, por tanto, un artificio, cuya función es salvar las distancias entre el emisor, el texto y el receptor" (p. 26). Per questo l'autrice inserisce nelle sue narrazioni luoghi reali, personaggi storici, descrizione dettagliata degli spazi. Ma soprattutto, "para establecer la ilusión de verdad, Avellaneda escamotea el proceso de creación artística fingiendo que no hace sino reproducir lo que ha visto u oído" (p. 27), com'è evidente fin dai sottotitoli. Allo stesso effetto di verosimiglianza tendono gli episodi costumbristi presenti nei suoi romanzi, che non rispondono a un interesse per l'elemento locale o pittoresco, perché la sua visione resta emotiva e soggettiva. Quando lo spazio romanzesco è sconosciuto al lettore, la Avellaneda ricorre ad altri "procedimientos de

acreditación" (p. 34), come nel romanzo *Guatimozín*, dove offre un ponte per il lettore verso il Messico della conquista, permettendogli l'identificazione con aztechi che si comportano come europei colti. L'autrice vuole "promover una actitud de simpatía hacia los mexicanos, y para lograr su objetivo los provee de características reconocibles para el público europeo" (*ivi*). Contemporaneamente, fa uso di note erudite per dimostrare d'essersi documentata e convalidare la veridicità del racconto.

Nei capitoli II e III, Selimov rintraccia la viva presenza, nella narrativa della cubano-spagnola, della teoria aristotelica, della precettistica di Luzán e di vari aspetti della pratica letteraria neoclassica (il lavoro di lima, l'interesse per la storia, l'idealizzazione di certi personaggi, nonché l'idea di armonia tra l'imitazione e l'originalità, da cui derivano le sue riscritture di modelli letterari tradizionali). Il critico si inserisce così in un'ottica, di cui è autorevole rappresentante il suo maestro Russell P. Sebold, che vede neoclassicismo e romanticismo come non incompatibili né successivi, anzi contemporanei. Suggestivo un esempio da lui scelto, quello del quadro dipinto da Huberto, protagonista dell'ultimo romanzo della Avellaneda, *El artista barquero*, che riproduce perfettamente un luogo edenico cubano nostalgicamente desiderato dal committente, della cui figlia il pittore è innamorato. Huberto attribuisce romanticamente all'amore la capacità di riscattare quel perduto paesaggio dagli occhi dell'amata. Veniamo però a sapere che uno dei suoi condiscipoli era cubano e gli

ha procurato uno schizzo su cui basarsi, tracciato da un architetto dell'isola.

Nel cap. IV, sulla scorta di letture come quella di Susan Kirkpatrick, Selimov studia i modi con cui la Avellaneda dissente dal discorso egemonico romantico, maschile e patriarcale, che non estende la libertà che predica al più numeroso gruppo emarginato, le donne. A volte l'autrice dà alle sue eroine tratti e attitudini tradizionalmente maschili, come in *La dama de Amboto*, dove oltretutto il fratricidio è spiegato con l'ingiustizia subita dalla protagonista in quanto donna. Altre volte, ad esempio in *Dos mujeres*, la Avellaneda accoglie forme canoniche della letteratura femminile, ma con fini sovversivi anziché moralistici. Selimov sottolinea la doppia emarginazione della scrittrice, dovuta ai rappresentanti maschili del movimento romantico, che attribuivano alla sua scrittura un'origine istintiva e non intellettuale.

Nel cap. V, nonostante quanto ha affermato poco prima, Selimov fa ampio uso del fascino del carteggio e delle dichiarazioni autobiografiche dell'autrice per tratteggiarne l'ideologia, che resta comunque alquanto sfumata. Al centro si colloca un'inquietudine etica, al punto che la lotta "de un individuo virtuoso con el ambiente hostil es el elemento argumental predominante en la narrativa avellanedina" (p. 84). Il passo più intrigante è quello in cui il critico nota come in *Sab* (romanzo antischiavista proibito a Cuba, sorte toccata anche a *Dos mujeres*) la schiavitù non sia descritta tramite circostanze esistenziali, bensì in qualche modo astratta e correlata a ogni tipo di oppressione: Sab è soprat-

tutto schiavo d'amore, lo schiavo e la donna hanno una sensibilità parallela e meritano ugualmente libertà e rispetto.

Nel cap. VI, Selimov tocca infine i legami tra la cultura romantica e quella del modernismo ispanico, inserendo la Avellaneda nel processo di formazione della nuova sensibilità sorta alla fine del XIX sec., in cui la ricerca del bello si fa esperienza estetica e l'evasione risponde all'utilitarismo borghese. Al di là di un paragone tra *La ondina del lago azul* e una leggenda bécqueriana, le prove offerte sono l'antipositivismo, l'effettismo sensoriale nelle descrizioni paesaggistiche e la delicata attenzione agli ornamenti e alla decorazione. Il critico non vuole dare alla cubano-spagnola un ruolo determinante, bensì segnalare quanto ampia, dialettica e rivelatrice sia la sua partecipazione al processo culturale che va *de la Ilustración al Modernismo*.

Questo percorso di Selimov è assai stimolante e unitario, benché presenti qualche ripetizione, dovuta al suo nascere da articoli precedenti, uniti a due capitoli nuovi. Alcuni risultati critici sono cospicui, come l'analisi degli operatori di realismo attivi nel patto con il lettore e le nette differenze rispetto alla poetica costumbrista (nonostante la messe di soggetti che avrebbe potuto fornire all'autrice la natia Cuba, se quella fosse stata la sua ispirazione). Significativa è l'attenzione prestata a due titoli poco studiati come *Dos mujeres* e *El artista barquero*. Molti spunti felici di Selimov sviluppano, ci pare, precedenti perspicaci letture, come quella dello storico cubano José Antonio Portuondo, che in una

conferenza pronunciata nel centenario della morte dell'Avellaneda (1973) nella sua natia Camagüey, scrive che *Guatimozín* non soddisfa né messicani né spagnoli per la sua neutralità, definisce wertheriano e non connesso con la schiavitù il suicidio di Sab e cita "unos versos que parecen escritos por Rubén Darío", notando che la Avellaneda "se acerca al modernismo" con *La hija de las flores*, opera di "teatro rococó" imperniata sul desiderio di "evadirse de la realidad" (*Capítulos de literatura cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1981, pp. 220-221). Salutare, anche se non sempre originale, è l'insistenza da parte del critico sugli elementi neoclassici, già visti nei drammi dell'Avellaneda (dove è palese l'influsso alfieriano) da Menéndez y Pelayo. D'altronde apparenti "anomalie" come questa dureranno anche oltre, basti pensare a Juan Valera, gran ammiratore di doña Gertrudis. E non a caso grande oppositore del naturalismo, perché si ha l'impressione che certi intellettuali e artisti romantici di formazione neoclassica possano ricollegarsi con l'intimismo e psicologismo modernisti proprio perché eludono la stagione realista. Va detto che, nello slancio, Selimov sceglie talora bersagli facili, come le datate interpretazioni di Emilio Cotarelo y Mori, enfatizza il femminismo dell'autrice, che non era forse così radicale, e tende ad accorciare la distanza che a nostro avviso resta tra la cubano-spagnola e il simbolismo

e decadentismo di fine Ottocento. Sarebbe comunque auspicabile che dal livello del discorso (ispirazione, composizione, ideologia) Selimov passasse ora a quello del testo (linguaggio, stile), incarnando così nel vivo della pagina le acute osservazioni di storia della cultura e teoria letteraria qui esposte.

Danilo Manera

Kathleen M. Glenn e Lissette Rolón Collazo (a cura di), *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar / Never-ending story*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, 262 pp.

José Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos, 2003, 543 pp.

El cuento de nunca acabar è forse il titolo che meglio esprime l'istanza più profonda della narrativa di Carmen Martín Gaité: il bisogno di trasformare la propria vita, attimo per attimo, in materia di racconto, in dialogo incessante con un interlocutore che può apparire improvvisamente, "como liebre en el erial", nelle circostanze più disparate. Pubblicato per la prima volta nel 1983, *El cuento de nunca acabar* era frutto di un lungo processo compositivo, iniziato dieci anni prima e testimoniato dai molti appunti raccolti nei *Cuadernos de todo*¹, cioè i

¹ Una selezione dei materiali contenuti nei numerosi quaderni inediti lasciati dalla scrittrice alla sua morte è stata pubblicata postuma in *Cuadernos de todo*, a cura di M. V. Calvi, Madrid, Debate, 2002.