



**UN JOVEN FAUNO ROBUSTO Y VIOLENTO. RICERCA SULLA POESIA PANICA DI  
SALVADOR RUEDA\***

Anna Marras  
(Università di Roma «La Sapienza»)

**Riassunto.** Salvador Rueda può essere definito, secondo dati cronologici accertati, il primo modernista spagnolo nonché la figura più importante tra quelle che si distinsero nel decennio degli ottanta; ciò malgrado le molteplici riserve che la critica aveva avanzato nei confronti della sua opera. Da giovane aveva viaggiato per terre ispanoamericane nelle quali stava germogliando il seme di questo nuovo movimento letterario. Rubén Darío, primo vero modernista, se si considera la produzione letteraria da un punto di vista esclusivamente qualitativo, aveva introdotto con un «Pórtico» il libro *En tropel* di Rueda, del quale riconosceva generosamente le qualità espressive. Ma se all'affermazione del modernismo in Spagna ha contribuito soprattutto Darío, tale contributo era stato preparato dalla sensibilità e dalla popolarità di Rueda. Questo studio si propone di ricercare le corrispondenze, i simboli, le metafore cui Rueda fa ricorso per trasmetterci sensazioni per lo più corporee; quelle stesse sensazioni che invece la migliore stagione modernista, dal Darío di *Prosas Profanas* al Juan Ramón Jiménez di *Alma de violeta*, si sforzerà di sublimare in una poetica della bellezza, ora folgorata dagli impulsi dell'eros, ora rappresa in un crepuscolarismo soprattutto tonale.

**Abstract.** The Malagean writer Salvador Rueda was the first Spanish modernist. He had traveled from his youth to the Hispano-American lands in which germinates the seed of this new literary movement. Rubén Darío, the first true modernist considering the literary production from a purely qualitative point of view, had introduced with a «Pórtico» the book *En Tropel* by Rueda, which generously acknowledged the expressive qualities. But if Darío contributed to the Modernism in Spain, that contribution had been prepared by sensitivity and popularity of Rueda. This study aims to find the correspondences, symbols, metaphors which Rueda uses to show the bodily sensations; those same feelings that were shown during the best modernist season, from *Prosas Profanas* by Darío to *Alma de violeta* by Juan Ramón Jiménez. Rueda will try to create a poetic beauty with the Eros impulses and a crepuscular tone.

**Parole Chiave.** Modernismo, Salvador Rueda, Rubén Darío, Precursores

**Keywords.** Modernism, Salvador Rueda, Rubén Darío, Precursors

\* Articolo pubblicato in formato cartaceo nei *Fascicoli di studi e ricerche*, L'Aquila, Japadre Editore, 1983, pp. 5-26.

*Hay fragmentos de poesía escrita, olvidada o perdida que los poetas más grandes usurparon. Dante, Saint-John Perse, García Lorca, entre ellos, entraron a saco en el espacio espectral de la retórica infinita.*

*Carlos Edmundo de Ory*

### *1. Limiti di una «rivendicazione»*

Il modernismo, e in ciò si conferma il suo diretto rispecchiamento da movimenti europei coevi, ha un particolare modo di avvicinarsi alla *res extensa*. È una natura, quella modernista, oppostamente sentita, così nei referenti paesaggistici, come in quelli umani, rispetto a quella che aveva occupato la letteratura naturalistica. È bensì vero che ci sono zone del decadentismo europeo, in cui l'incontro con certe frange periferiche della scuola zoliana è evidente, ma il problema è anche qui quello della «traduzione» letteraria della natura, cioè del modo in cui il poeta, il romanziere, il «dilettante» di itinerari deputati, vivono l'ambiente e ne fanno struttura della loro arte.

Nel modernismo spagnolo, il caso certamente più eclatante per abbondanza di messaggi ricavati dal mondo arboreo, montano, acquatico, faunescò, è costituito dall'opera di Salvador Rueda, figura che si può definire senza dubbio la più importante tra quelle che si distinsero nel decennio degli Ottanta e, malgrado le molteplici riserve che la critica ha avanzato nei confronti della sua opera, una delle più interessanti fucine poetiche contemporanee. Se ci riferiamo alla cronologia del movimento letterario, piuttosto che alla qualità della sua produzione, non v'è dubbio che Rueda sia stato il primo modernista spagnolo, benché da parte nostra non si condividano le ragioni che lui stesso invocò in difesa di tale priorità. Rivendicazioni che, com'è noto, si trascinarono in una rumorosa polemica, alla quale, peraltro, prese parte più il Malaghegno che non Rubén Darío (primo vero modernista se si considera la produzione letteraria da un punto di vista esclusivamente qualitativo). Questi, anzi, aveva introdotto con un «Pórtico» *En tropel* di Rueda, del quale riconosceva generosamente le qualità espressive:

Joven homérida, un día su tierra  
viole que alzaba soberbio estandarte,  
buen capitán de la lírica guerra,  
regio cruzado del reino del arte (Darío, 1972: 83).

Solo più tardi, dimesso il tono «protettivo» dello stesso «Pórtico», il Nicaraguense, sarà tentato dalla controversia, dalla giusta pretesa di mettere le

cose a posto. L'uno e l'altro animati da uno spirito innovatore e ribelle alle convenzioni letterarie del tempo, arrivano, ciascuno per proprio conto a risultati che si possono armonizzare e che di certo convergono nell'area dell'estetica modernista benché, come vedremo, in misura notevolmente diversa. Sarà utile e giusto riconoscere che, se all'affermazione del modernismo in Spagna ha contribuito soprattutto Darío, tale contributo era stato preparato dalla sensibilità e dalla popolarità di Rueda.

Andrés González Blanco, che a Rueda dedicò un amorevole studio, non sorretto purtroppo né dalle necessarie ragioni filologiche, né da un'obiettività che ne raccomandasse i contenuti, disseminò tuttavia il suo corposo libro, di giudizi che vanno in parte condivisi, dopo essersi districati dalla verbosa selva di aggettivi e di similitudini magniloquenti che formano il grosso di un volume che siamo stati tra i pochi ad avere consultato. Ciò non per merito nostro, ma perché la fortuna ci ha messo sulle piste di una copia del libro ormai introvabile e che contiene, dicevamo, delle verità inoppugnabili. Per esempio, quando scrive:

Le corresponde a Salvador Rueda el primer puesto, porque así lo exige el riguroso orden cronológico, que debe guardar un historiador veraz y documentado. Con esto nada pierde el nombre del insigne Rubén Darío y se hace justicia al padre espiritual de todos los nuevos poetas: al gran Salvador, que nos ha abierto el camino, querámoslo o no, limpiándolo de escorias clásicas y desbrozando las rancias malezas (González Blanco, 1908: 194).

Non ha torto. Infatti nessuno potrà negare una precedenza temporale alla poesia del Malaghegno; nessuno potrà desumere da tale precedenza un'asserita superiorità dello spagnolo sull'americano, nessuno, infine, potrà controbattere che, in effetti, la poesia spagnola degli ultimi anni in cui Rueda cominciò a scrivere, era come soffocata da un eccesso di sterpaglia cosiddetta «clásica» e sopraffatta dalla flora ormai sterile dell'ultimo eclettismo. Ma questo, ancora una volta, è un giocare con parametri puramente esterni, un volersi disinteressare dei valori intrinseci della poesia, svincolandone la mera stesura versificatoria, il materiale verbale, insomma, dal necessario messaggio che la poesia e soprattutto quella modernista deve possedere. In gran parte, intendiamoci, il discorso su Rueda vale per altri autori impropriamente adunati sotto le capaci ali del modernismo e in realtà, più frequentatori della sua «provincia» che autentici possessori del suo segreto. Ricordiamo solo un altro esempio di copiosità quasi mai premiata dalla vera poesia: Francisco Villaespesa.

Quando il buon paladino González Blanco si sforza di isolare frammenti in cui poter individuare il come e il dove del discorso lirico di Rueda, i risultati che ne ricava, confermano purtroppo quanto abbiamo appena detto e quanto altri hanno ripetuto, spesso è vero, senza prendersi la pena di leggere l'autore. Si veda a titolo di esempio quanto González Blanco scrive dopo aver riportato questi versi:

Los que buscáis, llagados por la vida,  
brisas para la frente enardecida  
como en el Sahara el fresco de las palmas,  
venid con vuestras penas y dolores,  
y en mi lago de luz y resplandores  
hundid los pechos y bañad las almas (Rueda, 1908: 157).

Secondo il critico, con questo «Lago ideal», siamo dinanzi a una delle cime della vantata interiorità ruediana. C'è di più:

Esta evolución *hacia adentro* de la poesía moderna ha encontrado eco en España [...] desde la época en que Rueda *Imperator Augustus* de la lírica española especialmente a partir de 1900, época en que la personalidad de Rueda se afianza, se consolida y se engrandece (González Blanco, 1908: 158).

È evidente, a una semplice scorsa, che il prosaismo di quella «frente enardecida» cui succede l'inevitabile oasi in mezzo al deserto sahariano, sia la logica premessa all'ultima terzina in cui pene e dolori, petti ed anime sono invitati ad affondare e a bagnarsi in un lago di luci e di splendori. E ci si meraviglia, e con ciò vorremmo momentaneamente mettere da parte González Blanco, come a questi non siano ignote, anzi siano da lui citate con cognizione di causa, le normative baudelairiane de *L'art romantique*. L'autore cita infatti Baudelaire, quando parla della natura come di un dizionario dalle cui parole possono cavarsi significati e accezioni molteplici, tanti quanti ne permette il registro dei suoni e dei contesti particolari; ma invece di dedurre giustamente la limitatezza del poetismo del suo autore, del suo mero copiare i segni empirici del reale, lo esalta proprio in virtù di questa elementarità da amanuense. Non rendendosi conto che in questa operazione, per così dire, «riproduttiva» del paesaggio e delle cose, c'è il maggior tradimento, vuoi del *dictionnaire* invocato, vuoi dello spirito simbolista, vuoi in fondo della stessa peculiarità del movimento ispanico. Non è infatti nell'estrinseca fedeltà alla parvenza delle

cose, dei colori e degli esterni, che si evince la nuova militanza poetica, bensì dal suggerire le nascoste relazioni, le implicite analogie che, tra quelle cose, quei colori e quei suoni, vengono a stabilirsi.

E in ciò il paragone con il poeta americano non può che risolversi con la penosa sconfitta di Rueda. Ma questo non limita né smentisce la capacità di invenzione, il sovente indovinato abbinamento dei registri tematici e cromatici, la spontaneità tutta autodidattica della sua scrittura.

## *2. Istinto poetico e difficoltà selettiva*

Rueda comincia a scrivere nel 1883 e, fino al trionfo del modernismo e alla comparsa dei suoi grandi poeti, è la figura più nota della poesia spagnola. Le sue innovazioni sommuovono i repertori consunti di tanta poesia dell'ultimo '800 e segnano l'inizio di una volenterosa rivoluzione:

Pareció que él representaba en España lo mismo que los precursores de América, y cuando Rubén Darío llegó a España en 1882 todo el mundo creyó, incluso ellos mismos, que ambos simbolizaban, en los dos lados del Atlántico, idéntica revolución literaria (Onís, 1934: 95).

La formazione culturale di questo autore è rudimentale, sono scarse le risorse letterarie del suo ambiente. Nasce a Benasque (Málaga) il 3 ottobre 1857, figlio di poveri contadini. Lascia il suo villaggio verso i quindici anni, trasferendosi a Málaga, dove comincia a operarsi in lui una rapida metamorfosi culturale.

Entra nel mondo della poesia grazie a un'innata vocazione che gli consente di ovviare in parte alle sue carenze di base. Pubblica alcuni lavori nella rivista malaghegna «Mediodía»; con la mediazione di Núñez de Arce, riesce ad ottenere un posto nella «Gaceta» trasferendosi pertanto a Madrid; è redattore capo del «Globo», direttore dell'«Imparcial» e della «Gran Vía». Viaggia per le terre ispanoamericane nelle quali germoglia già il seme di un nuovo movimento letterario, il modernismo per l'appunto, verso cui Rueda è ormai sensibilizzato e dai contatti epistolari con poeti di quelle terre e dalla natura, attraverso l'interpretazione dei segni di cui essa è ricettacolo. Sono, come si vede, elementi nei quali il parnassianesimo, con la sua vocazione plastica, portata fino ai limiti del manierismo, ma nel trattamento della quale è raccomandata l'assenza di *pathos*, s'incontra, integrandosi con la lezione che ai simbolisti deriva da Baudelaire.

Sono più di quaranta i volumi in cui è disseminata la produzione poetica, drammatica e romanzesca di Rueda.

Citiamo i suoi primi lavori: *Renglones cortos* del 1880; *Noventa estrofas*; *Cuadros de Andalucía*; *Don Ramiro* sono del 1883 e denunciano l'influenza esercitata dal suo protettore e amico Núñez de Arce, nonché dai rappresentanti dell'eclettismo e del tardo romanticismo spagnoli Zorrilla e Campoamor.

Con *Sinfonía del año* del 1888, in cui la critica moderna ha rintracciato qualche novità rispetto alla produzione del momento, si cominciano forse ad intravedere le mete dell'artista e su questo torneremo.

In *Estrellas errantes* (1889) apparirà un componimento a suo modo dottrinario, «Lo que no muere», nel quale sono esposte le doglianze per il fraintendimento del messaggio poetico nella cultura contemporanea e per l'attribuzione alla poesia, di fini ad essa completamente alieni.

Nel 1890, fa scalpore, data una certa «audacia» di temi, *Himno a la carne*, che presenta il tema erotico e la glorificazione della vita sensuale, più tardi abbondantemente richiamati nella poetica modernista. Valera esprime una dura critica su questo lavoro di Rueda, accusandolo di mimetizzarsi in correnti straniere moderne e di improduttivo staccarsi dal tradizionale: «Salvador Rueda acierta cuando se fía de su propio sentir y pensar, no imitando a nadie [...] y no buscando lo nuevo y lo inaudito en lo exótico [...] sino en lo natural y propio de su íntimo ser» (Valera, 1902: 233).

Segue *Cantos de la vendimia* (1891) in cui Rueda si propone di attaccare la maniera ripetitiva nel versificare degli imitatori e seguaci della poesia politico-sociale di Quintana. E qui vale la pena di citare alcuni passi dell'articolo che Rueda scrisse in replica alle dichiarazioni che Clarín faceva circa le pretese riformiste di alcune sue poesie, tra cui quelle di *Cantos de la vendimia*:

Ser poeta [...] han creído hasta hace poco [...] que era escribir varias odas a los temas siguientes: [...] al mar; [...] al Dos de Mayo; [...] al siglo XIX, poesía de alto vuelo [...] a mi madre [...]. Todos estos temas presentan la novedad de engarzar exactamente los mismo ripios, de mostrar las mismas transiciones, idénticos arrebatos, igual indigencia de sentimiento y de idea (Rueda, 1981: 3).

In *En Tropel* (1892) cogliamo già uno degli apici del lavoro poetico ruediano: la paesaggistica e le note tipiche di ognuna delle regioni spagnole che ci sono presentate in questa raccolta, si arricchisce di colore e musicalità, tratti che rappresentano il meglio della produzione di Rueda.

*El ritmo* (1894) è una replica dell'estetica di Rueda, con l'aggiunta di articoli di critica veemente nei confronti della scrittura poetica più scontata: si fanno notare la durezza e il coraggio con cui Rueda si azzarda a combattere in favore della riforma poetica.

La *Sinfonía callejera* e la *Bacanal* del 1883, tratteranno il tema mitologico che ricorrerà ancora negli anni a venire.

*Camafeos* è del 1897, costituito da una raccolta di sonetti presi da libri già apparsi e in cui si rintracciano novità nel campo della metrica, ma dove si avvertono riflussi verso modelli campoamoriani. Vi compaiono lunghi poemi che contrastano con il resto dell'opera ruediana e con l'estetica che seguitava a proporre l'autore anche in questo medesimo periodo, animato costantemente dal suo desiderio innovatore.

Darío non manca di sottolineare tale ripiegamento poetico sui vecchi temi, allorché pubblica, di ritorno dal secondo viaggio in Spagna, un articolo sulla «Nación» di Buenos Aires che ferisce la sensibilità di Rueda:

Salvador Rueda, que inició su vida artística tan bellamente, padece hoy inexplicable decaimiento [...] los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea. Volvió a la manera que antes abominara: [...] se despeñó en un lamentable campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo. Yo, que soy su amigo y que le he criado poeta, tengo el derecho de hacer esta exposición de mi pensar (Díez Canedo, 1975: 218).

Suona quanto mai falsa e ingiusta l'affermazione che a ragione ferì Rueda: «Yo que le he criado poeta», anche se Darío in seguito tenterà di giustificare la sua ostentata presunzione, dicendo che trattavasi di una confusione ortografica fra «creído» e «criado». In ogni caso si noti però la perfidia dei due partecipi.

Nel 1900 seguono *Mármoles*, raccolta di sonetti nei quali si affaccia il tema classico e *Piedras preciosas*, cento sonetti che riprendono la tematica precedente. Questi sono anni duri per Rueda, il quale da una parte si scontra con l'accesa opposizione di certi critici, dall'altra entra in rivalità con coloro che credeva fossero i suoi migliori amici e ammiratori. La maggior parte della gioventù letteraria già si sente trascinata da *Prosas profanas* e abbandona, quando non dimentica, il Malaghegno. Effettivamente la sua feconda produzione si interrompe per riprendere soltanto nel 1906 con *Fuentes de Salud*.

*Trompetas de órgano* (1907) e *Lenguas de fuego* (1908) rappresentano, con *La Procesión de la Naturaleza* (1908) e *El poema a la mujer* (1910), il culmine della sua produzione poetica.

Escono ancora nello stesso anno le sue *Poesías completas*; seguono *Cantando por ambos mundos* (1914), *El milagro de América* (1929) e *El poema del beso* (1932).

Data la natura di quest'articolo, non ci soffermeremo sulla restante produzione di Rueda (prosa, romanzi e drammi), per la quale, così come per la parte su ricordata si rinvia a quanto ne hanno scritto Gabriel Ruiz de Almodóvar, Manuel Prados y López e Bienvenido de la Fuente.

### 3. Il paesaggio cosmico e le immagini

Accanto alla prolificità letteraria ruediana, troviamo una pari varietà tematica e, come già accennato nell'introduzione, il nostro studio si propone di ricercare le corrispondenze, i simboli, le metafore cui Rueda fa ricorso per trasmetterci sensazioni per lo più corporee; quelle stesse sensazioni che invece la migliore stagione modernista, dal Darío di *Prosas Profanas* al Juan Ramón Jiménez di *Alma de violeta*, si sforzerà di sublimare in una poetica della bellezza, ora folgorata dagli impulsi dell'eros, ora rappresa in un crepuscolarismo soprattutto tonale.

A Rueda, si diceva, tali sensazioni vengono dalla natura circostante e perlopiù non si librano sulla loro grezza essenza materica. Ciò è stato non a torto rimproverato al poeta malaghegno che, dinanzi al grande spettacolo dell'universo, di rado sa trascegliere sino a creare una vera gerarchia di spunti poetici. Ma vedremo più avanti alcuni esemplari di questa indiscriminata galleria di temi ruediani<sup>1</sup>.

Lo sforzo di originalità che anima Rueda non è presente, come già accennato, nelle sue prime composizioni, ma in *Cuadros de Andalucía* comincia ad osservarsi un graduale allontanamento dai motivi più datati della scuola cosiddetta eclettica e un'attenzione più perspicua a nuovi valori fonici e cromatici:

Tíñese el mar de azul y de escarlata;  
el sol alumbra su cristal sereno,

---

<sup>1</sup> Per il presente articolo ci serviamo dei testi raccolti, ma non cronologicamente ordinati, in Salvador Rueda, *Antología poética (1885-1930)*, nota preliminar de Federico Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1945. A tale volume faremo riferimento, d'ora in avanti e salvo indicazione diversa, con la sigla *Ant.*



y circulan los peces por su seno  
como ligeras góndolas de plata (Rueda, 1883: 17).

Si noti come non è il verso ad evolvere nella tecnica espressiva, non **sono** le valenze simboliche ad acquistare forza autonoma, che anzi l'uno e le altre si adagiano su canoni della più ovvia elementarità: la rima cade stanca, quasi *sonsonete* priva di quella forza di cui Verlaine aveva detto i pregi e i vizi (*les torts de la rime*); ma non è da negare come il contrasto cromatico indaco/scarlatta, sole/argento e il sovrapporsi delle parallele tonalità del pesce e della gondola d'argento, siano già una premessa a quella abbondante fioritura di immagini di cui tratteremo più avanti. Così tale tendenza andrà sempre più crescendo mano a mano che il contatto con le realtà grandi, ma perlopiù minime della sua terra, avvincerà il poeta nel suo lavoro preliminare. Offriamo un altro esempio che dimostra il cammino dell'autore:

Asunto, una fiesta alegre;  
lugar de la escena, Málaga;  
tapiz del suelo, la arena;  
y dosel, verde enramada (Rueda, 1908: 78).

Vedremo che da tale vocazione coloristica e regionale, si va profilando e affermando in Rueda il tema della natura cui dedica il maggior numero di poesie. È in questo particolare ambito che convince l'idea di una «transitorietà» di tale poeta rispetto al modernismo: la copiosità dei reperti giunge fino al cascame e al luogo comune, l'istinto versificatorio trova continuamente oggetti per una dinamica che, se raramente si esprime in forme liriche compiute, riesce a stanare, dove meno ce lo aspetteremmo, immagini altrimenti sviluppate nei contesti più vari. «Su obra, de espíritu ochocentista, en su conjunto caduca, merece una revisión, sobre todo en lo tocante a la invención metafórica. El diluvio, el torrente verbal de imágenes, a veces insólitas, consiguió que se le llamase *Monstruo de la imagen*» (De Ory, 1971: 424).

Riesce persino a fare della poesia, almeno così crede, ed in periodi più recenti della sua produzione, sugli elefanti africani che caracollano goffi su un orizzonte che possiamo immaginare remoto:

De un reino fabuloso de cíclopes potentes  
vienes, gran elefante de enorme arquitectura;  
un tempo primitivo parece tu figura  
andando con tus cuatro columnas relucientes (Rueda, 1908: 44).

Sono evidenti le letture «asiatiche» di tardo riflesso flaubertiano in cui accanto alle figure del pachiderma, sorgono, con immediatezza tautologica, quelle del tempio primitivo e delle colonne non meno scontate, che fanno da zampe all'animale. Possiamo agevolmente figurarci una mediocre traduzione di *Salammbô*, pescata in qualche biblioteca circolante, donde lo sprigionarsi di una fantasia a tinte orientaleggianti che manca però della materia prima di cui si serviva Rubén Darío, cioè il contatto diretto col cosiddetto racconto del «*Mercure de France*», con Pierre Loti, con Mendés. D'altra parte, è stato recentemente notato, quanto nel gran bazar premodernista conti l'interesse per le civiltà vagamente asiatiche, da Cartagine al Giappone, quanto dall'architettura civile alla pittura pubblicitaria affiori in letterati non sempre scadenti, e qui pensiamo specialmente al Valera di *Morsamor*, non disattento, come sappiamo né al nascente modernismo, né tanto meno alle più stimolanti correnti della letteratura europea<sup>2</sup>.

*Sinfonía del año* è una raccolta in cui il tema della natura si afferma definitivamente: nel segnalare le componenti caratteristiche di ogni stagione, Rueda fa sfilare la variegata gamma di piante, fiori, frutti, uccelli e insetti:

El poeta recorre las estaciones del año y de cada estación coge unas cuantas notas características. Pero estas notas no son las corrientes [...] de frigidez en el invierno, florecencia en la primavera, siembra en el verano y recolección en el otoño. El poeta [...] va a tomar su inspiración en el círculo de seres microscópicos [...] ve la Naturaleza [...] por sus aspectos bizarros. (Onís, 1934: 97).

È un Rueda officiante dinanzi all'altare della Natura che ci appare in questa raccolta. Malgrado le innumerevoli debolezze della sua produzione, cui abbiamo qua e là accennato e che persistono in parte anche in questo lavoro, non possiamo fare a meno di sottolineare il sincero amore che il Malaghegno nutre per il creato. La «Natura» e l'«Andalusia» di Rueda, sono registri tematici che in certo modo meritano di essere strappati alle dimenticanze dei posteri. Offriamo qui degli esempi che, pur lasciando trasparire prosaicismi e debolezze (esteriorità, eccessivo descrittivismo, squilibrio metaforico) testimoniano anche quando appena si è detto.

De fimbrias vistosas recámase el prado;  
el lirio enarbola su hisopo morado;

---

<sup>2</sup> Vi si sofferma Lily Litvak, *Hacia los orígenes. El Renacimiento de las civilizaciones asiáticas en España (1870-1912)*. Relazione presentata all'VIII Congresso della Asociación Internacional de Hispanistas, Providence, 1983.

enredan las zarzas sus velos oscuros  
y las madre selvas van sobre los muros  
(Primavera VIII)

En el intenso rayo de tintas foscas  
bailan sus rigodones las pardas moscas;  
sacuden y apalean, batiendo el ala,  
los átomos que, viva, mueve la escala  
(Estío, XVIII)

Celebra la morcilla  
sus bodas con la llama  
en medio del hornillo  
y en noche de matanza;  
y entre el humazo negro  
retuércese y estallan  
los besos de la lumbre  
con besos de la grasa  
(Otoño, LII)

È una danza di colori della natura, la cui musica appare ora illuminata da raggi dalle fosche tinte, ora da fiamme che squarciano il buio della notte. Tali elementi oltre che esaltati da luci e colori, sono caratterizzati dagli odori pungenti del giglio primaverile e della fumata nera che rievoca un'atmosfera autunnale. I nostri sensi sono accattivati, ma invano si cercherebbe nel verso la presenza della vera poesia, quell'aura che va oltre il semplice accumulo delle parole. La riscoperta della natura e la poetizzazione del suo mondo bizzarro, continuano in un componimento che si intitola «la siesta»:

Esperando el descanso de la marea,  
paso en vela las horas del mediodía  
viendo el mundo de seres que burbujea  
en el campo esplendente de Andalucía (Rueda, 1908: 189).

Il poemetto esordisce con l'immagine di una regione splendente nelle prime ore del pomeriggio così predilette da Rueda per l'intensità di luci che le caratterizza. Il regionalismo e il colorismo, le migliori note della poetica del Malaghegno persistono anche in questo sonetto che appartiene alla maturità della sua produzione. Dalla luminosità della terra andalusa, si inizia il vagare, fino al perdersi in quell'amata natura, attraverso una scala di vite che qui parte

dal sole, dalle acque della roccia viva del regno minerale, arrivando ai boschi di bananeti del regno vegetale. Dal cielo trapassato dai raggi luminosi all'interminabile schiera del mondo degli insetti, tutto è sottoposto a un processo sublimativo che gli conferisce una dignità e una bellezza che a volte Rueda sa infondere grazie al suo amore profondo per tutto quanto quella «Matriz poliforme» sa generare:

Por los tallos menudos de ese calado,  
librándose del fuego que el cielo envía,  
atraviesa el desfile filigranado  
de mil vivos insectos de pedrería (Rueda, 1908: 190).

La sfilata comprende un notevole numero di insetti: si veda la mosca verde e velenosa che qui viene quasi spiritualizzata dalla trasparenza delle sue ali che al sole somigliano a *tisúes* da cui si sprigionano musicalità e forza cromatica:

Las moscas, componiendo leves escalas  
que cerdean cual fibras de un instrumento,  
con metálicas músicas tocan sus alas  
las danzas de colores que echan al viento (Rueda, 1908: 193).

E ancora la vespa, il tafano, l'ape, i moschini, i grilli che, nella dettagliata descrizione che ne è fatta, dicono quanta parte di vita ha trascorso Rueda nei campi, a contatto con tutto ciò di cui egli ha saputo riscoprire la poeticità.

Y la cigarra egregia, la gran cantora,  
ascua del sol caída, musa con alas;  
canta, de la áurea siesta dominadora,  
inflamando en su fuego frutos y galas (Rueda, 1908: 193).

Non poteva mancare l'insetto eletto di Rueda, la cicala che, dal suo canto monocorde, fa diramare un miscuglio di sensazioni: il rilassamento del proprio corpo, di cui solo la sensibilità visiva è desta nell'osservazione ammirata di una vita che continua nella frenetica attività degli insetti, al di fuori del potere dell'uomo, sotto l'egida della grande madre; e una curiosità sensuale per quegli amori ciechi che tale canto accende.

Girando en la candela del rubio día  
cual almas que salieran de abiertas rosas  
epilépticas trazan su geometría

como llamas errantes, las mariposas (Rueda, 1908: 191).

Se si scontano i prosaicismi: «girando», «epilépticas» e «geometría», è questa per noi, una delle più belle quartine del poemetto. Le farfalle sono paragonate ad anime che le rose schiuse sprigionano e lasciano emanare quali fiamme erranti. Se talvolta i versi scadono a mera descrittività, che ha più della *trouville* che della poesia, in altre il soffio lirico si riverbera in immagini di riuscita levità.

Nella tematica della natura, oltre agli insetti, molto ricorrenti sono gli uccelli, che accentuano il senso spiccato dell'acustico che circola nei versi di Rueda; vi ritroviamo così il grido stridente dei pavoni, i musicisti dell'aria, le tortore amanti, le bianche e fruscianti colombe. Allo stesso modo, i fiori, tanto evocati nella poesia del Malaghegno, servono a evidenziare i valori cromatici: dal calice bianco, giallo, di porpora dei garofani, alle rose color carne dell'Andalusia. Persino il mondo inanimato delle pietre ha vita ed è capace di suscitare sensazioni che lo rendono degno di poesia:

...Matriz poliforme: [...]  
desde el elefante al insecto, y del hombre  
a la piedra que piensa, desbordas (Rueda, 1908: 214).

Ciò conferma, crediamo, quanto già indicato precedentemente: qualunque elemento naturale è degno della penna di Rueda, cosicché in tale tematica non appare una vera e propria scala di valori che ne giustifichi l'assunzione nel corpus poetico, ed è nel torrente incontrollato di immagini, nella loro mancata gerarchia, che trova facile campo la critica coeva e successiva. Tuttavia la riscoperta della natura per la ricerca dei temi e la sua trattazione poetica, sono significative della cultura modernista, infatti gran parte della sua produzione è stata sollecitata da questo tema; e non basta, anche molti anni più tardi, in García Lorca ritroveremo la galleria immaginativa cui Rueda per primo, in questo periodo, ha saputo far ricorso: la primavera evocata dal Malaghegno nei «floridos almendros cuando marzo los corona» rassomiglia certamente a quella che palpita luminosa nei versi del Granadino quando «con flores de calabaza, la nueva luz se corona» e ancora la «cigarra cálida», «la abeja», «el grillo», e le molteplici poesie dei due autori che portano lo stesso titolo: «La caracola», «Canción primaveral», «La guitarra», «El fondo del silencio» e «Elegía del silencio». Potremmo continuare ancora per molto, ma ci sembra il caso di cedere la parola a quanti hanno colto García Lorca mentre si muove a suo agio in mezzo all'abbondante materiale fornitogli dal nostro poeta: «La influencia de Salvador

Rueda no ha sido valorada en su verdadera importancia [...] hay en Rueda un desbordamiento vital, paganizante, pánico, que empalma con el sentido que de la naturaleza tiene el joven poeta» (Díaz Plaja, 1948: 419). «García Lorca hubiese incorporado a su poesía [...] a los animalillos y bichejos de menos tradición literaria [...]. Pero fue Rueda quien mostró la posibilidad poética de la mosca, la lagartija, la curiana» (Fernández Almagro, 1957-58: 420). Anche il critico-poeta per eccellenza, Juan Ramón Jiménez, ricorda che «la línea poética bien se ve dibujada: Zorrilla, Rueda, Villaespesa, Lorca» (Guerrero Ruiz, 1961: 420).

Nell'articolo di Carlos Edmundo de Ory, dal quale sono stati tratti i giudizi su riportati, l'autore stesso dice inoltre «Desespera un poco, [...] ver las mejores metáforas de un poeta como perlas de un estuche ajeno», ma aggiunge che gli «parece una buena costumbre, siempre que se ponga en el 'banquillo', a un gran ladrón de caminos» (De Ory, 1971: 417). Il che ovviamente nulla toglie alla trattazione assolutamente nuova, sui piani stilematici, che ne farà il Granadino: si tratta di un *repêchage* che si serve per pura strumentalità di quanto è già stato raccolto con le carenze selettive che abbiamo indicato.

#### 4. Religio epicurea

È ancora la natura, che con il suo inesauribile repertorio, risponde perfettamente alla ricerca di «bellezza», a muovere lo spirito immaginativo di Rueda, anche perché in essa si discoprono la verità divina e quella umana. Su questa accezione del «divino» vorremmo particolarmente intrattenerci se ce lo consentissero i limiti che ci siamo prefissi; basti qui soltanto ricordare come, l'idea di un dio naturalisticamente inteso, quasi annidato in ciascuna delle faccette dell'universo, si colga nei componimenti più ambiziosi del Malaghegno. A mezza strada tra il misticismo dei krausisti e il panteismo tipico degli ultimi due decenni del secolo, c'è talora un dio che riesce a farsi strada in poesie quali «Con el oído en tierra»:

¿Quién legisla en su fondo? ¿Quién labra  
las cuadrículas llenas de lógica  
de la poliforme virtud de la tierra ? [...]  
Y todo de ti se desprende. Y subiendo  
viene en mar de hermosuras ignotas,  
de signos, de trazos,  
de fisonomías extrañas que asombran [...]  
Eso, que es divino, viene del Ser Sumo,

de Ti, Germinal, Sementera de formas,  
Primavera sin Fin ni Principio,  
Dios, de que soy nota (Rueda, 1908: 213-214-216).

Non è ovviamente il Dio cattolico, non è quello neoprimitivisticamente pregato dal Rubén Darío «francescano» e angosciosamente interrogato ne «Lo fatal», ma un'imprescritta potenza che ricorda certi nostri poeti del postremo Ottocento, deambolanti tra libero pensiero e suprema entità che a tutto presiede. L'«essere sommo», è evidentemente, funzione di questa proteica e poliforme virtù della terra, ed è con coerenza che gli altri attributi di tipo panico-naturalistico, si saldano, nel nome dell'eroe zoliano dagli originari crismi palinogenetici, al semenzaio delle forme che rimandano a una primavera increata e non destinata a finire.

La «magna mater» da cui tutto promana e cui tutto ritorna, detta frammenti in cui, la vicinanza con Darío, sembrerebbe più confortare quanti hanno rivendicato il magistero di Rueda. Ci imbattiamo così in un mare di *hermosuras ignotas, de signos, de trazos, de fisonomías extrañas que asombran*.

Si riconoscono, benché labili, le orme del grande insegnamento rubendariano, in quell'intrecciarsi di bellezze sconosciute, segni e fisionomie ignote che atterriscono il testimone:

Il verso rubeniano ha un possente respiro cosmico [...] ogni cosa è immagine della cosa in sé, ne possiede l'anima, una scintilla di vita; tutte le cose ci guardano da angolazioni, che ci sembrano estranee [...]; ogni forma è un segnale, un simbolo, un mistero; ogni parte dell'universo [...] porta un lemma di cui sconosciamo il senso (Allegra, 1972: 172).

Di lì che la stessa terra è spontanea generatrice, come un «sommo poeta», cui vanno i ritmi del mondo, ambito di spazi sacrali (*trojes*), di una sacralità agraria e terrigna. In contiguità, la «mater» si gremisce di strofe che fioriscono prodigiosamente: terra e poesia sono tutt'uno se le rime «scaturiscono a «fiumi». Come figlio addossato al seno della madre, il poeta ascolta questo concerto multiforme e silente, quasi stretto a un'anfora opulenta di succhi. Il dio dell'ultima strofa è dunque entità deontologizzata, destituita di poteri trascendenti e, a ben vedere, persino priva di connotati creatori che i versi verbalmente gli attribuiscono e che la retorica domanda iniziale lascerebbe supporre. Ci si rivela un panteista che, dopo aver visto in Dio e nella sua forza germinale, l'origine del creato e l'artefice del «plan lineal del espíritu», gli

innalza un inno che, per il ricorso a certe combinazioni metaforiche, costituisce esso stesso, una esaltazione della natura che sola può spiegarci il mistero di chi in essa si riflette. Ma tale risposta agli interrogativi del poemetto, scontata e svuotata di contenuti, ancora una volta finisce, in un'exasperata ed esteriore ricerca luministica concentrata in: «trazados de luz portentosa», «planos puros», «prisiones de luz infinita», «flores de luz milagrosa». Ancora una volta il contingente prevale sui valori religiosi e filosofici che pure ci si annunciavano.

### 5. *I cascami del Parnasse*

Ancora alla natura continuano a riferirsi i termini, un po' inflazionati nella poesia di Rueda, *belleza*, *hermosura*; persino i molteplici esemplari del mondo animale che secondo il giudizio comune non costituirebbero oggetto estetico, acquisiscono qui dignità inopinate:

Son unas vacas de ébano lustroso  
cuya lujosa túnica chorrea  
en gualdrapas de carne por el cuello  
que bajan como noble colgadura. [...]  
De repente una vaca esplendorosa,  
repleta de salud, traza en el viento  
una audaz cabriola y se desmanda  
en una sucesión de locos juegos  
de una hermosura bárbara y suprema [...]  
al traspasar la puerta del establo,  
un efluvio de aromas campesinos [...]  
se exhala del estiércol oloroso,  
hecho de avena y cálices silvestres (Rueda, 1908: 202).

La divaricazione tra natura dell'oggetto e sua presentazione in chiave poetica sortisce la necessità di una metamorfosi ottenuta per sublimazione degli attributi negativi. Qui in effetti è il luogo che più ci fa individuare la dipendenza parnassiana di Rueda, come hanno notato González Blanco e Bienvenido de la Fuente (Gonzalez Blanco, 1908; De la Fuente 1976).

Si ha infatti una manipolazione del mero oggetto nella sua originaria natura, mediante l'uso iterativo di aggettivi che ci allontanano dalla prima e grezza realtà: «efluvio», «aromas», «oloroso», «silvestres», «lustroso», «lujosa túnica».



È remoto, mediatissimo, il procedimento insegnato da Gautier e dai suoi seguaci che già dal 1850 incominciavano ad affermare la loro dottrina, privilegiante nell'arte la bellezza e non l'ideale, e per di più una bellezza riferita esclusivamente alla forma esteriore: luce, segni, colore, ritmo e musica, tali erano gli statuti della poesia gautieriana.

Anche in Rueda ogni cosa è risucchiata da un processo metamorfico a tinte estetizzanti, benché i risultati siano lontani da quelli che il Francese e i suoi seguaci raggiunsero.

In una poesia del Malaghegno, «Canción de mayo», si trovano tecniche pensate su quell'ideale poetico di «bellezza» cui abbiamo fatto riferimento:

...de la negra mariposa  
entraron más compañeras.  
como papeles de música  
abrieron las alas bellas,  
donde en notas de colores  
iba por la luz impresa  
la eterna canción de mayo [...]  
Así tocaron a coro  
las mariposas espléndidas  
hormigueando en los nervios  
de la sensible vihuela (Rueda, 1908: 25-26-27).

È palese la tendenza estetizzante per cui la natura ci viene trasmessa attraverso un miscuglio di sensazioni visive, cromatiche e musicali: le ali trasparenti delle farfalle fanno vibrare le note della viola, producendo una vaga impressione acustica che fa da sottofondo sonoro allo spettacolo primaverile. Tuttavia, anche nel rispetto dell'«immagine bella» e dell'accuratezza del verso, la poesia di Rueda risulta ancora carente di quanto nelle luci, nei segni, nei colori, implichi astrazione. I suoi interessi sono rivolti quasi sempre al mondo esterno; egli ha bisogno di sentire con il corpo la materialità di ciò che lo ispira; per questo la natura con i suoi elementi è il tema prediletto, dato che ad essa attribuisce, forse non a torto, una parte fondamentale nel processo di rinnovamento poetico; ed è proprio in essa che tenterà di attuare il suo ideale di bellezza, cercando di sfuggire al realismo dell'epoca e di sottrarre la sua poesia a qualunque problematica di sapore così empirico come morale. L'idealizzazione, l'elevazione estetica degli elementi della natura, qualunque sia l'area a cui appartengano, testimoniano questo tentativo; e González Blanco, premiando ancora una volta il suo autore, dice: «Los grandes artistas se conocen [...] al

tomar para sus poemas un asunto, por muy insignificante que este sea, [...] y lo adaptan a las condiciones en que vive la humanidad» (González Blanco, 1908: 165). Ma la bellezza di alcune immagini offerteci da Rueda si può percepire solamente con i sensi, contentandosi egli di colori, di suoni e di movimenti:

Tendieron las cañadas sobre el claro  
cristal de las albercas doseles de granadas;  
y rebosaron las lujosas cercas  
cálices con pistilos como ajorcas  
manzanas por el sol arreboladas  
penachos de mazorcas  
de hebras azafranadas  
pimientos en racimos  
como borlones de esmeraldas hermosos  
y duraznos opimos  
y sermenas sabrosas,  
y membrillos, del huerto gloria y gala (Rueda, 1908: 117).

Dove chiara appare l'attenzione alla riuscita estrinseca dell'immagine e quindi la percezione della natura, colta a livello esclusivamente sensoriale, fino ai limiti della mera grevità dei suoi elementi. Ha scritto giustamente Sobejano: «Desde luego, sea cualquiera la definición precisa que se entiende dar al modernismo, el origen, los medios y la finalidad de este movimiento pueden cifrarse en un solo concepto: la belleza» (Sobejano, 1970: 357). E forse in Rueda si può rintracciare, almeno come tentativo, questa peculiarità del modernismo. Il tardo Ottocento aveva impoverito il valore dell'oggetto, trasformandolo in funzione del proprio io e lo stesso Zorrilla, per la cui arte il mondo esterno aveva una funzione molto importante, interpretava la realtà corporea alla maniera romantica; al contrario, in Rueda, troviamo un'oggettivazione, una separazione dall'elemento poetato che forse si ispira a quelle descrizioni di quadri celebri che in *Emaux et Camées* sono «objetivas, elegantes, en las que el *distanciamiento* sentimental del poeta es, paradójicamente, una fuente de emociones para el lector» (Crespo, 1980: 17). E osserviamo inoltre «el cambio obrado en la relación sujeto-objeto» (De la Fuente, 1976: 89).

È chiaro infine che Rueda non s'immerge nella realtà del simbolo dell'oggetto poetato, ma nemmeno «fotografa» gli elementi e i fenomeni della natura, perché ce li restituisce attraverso il suo artificio, mediante un'operazione modicamente metaforica, dopo che il poeta stesso ha provato e quasi sperimentato quelle sensazioni.

Mele illuminate dai raggi del sole che filtrano attraverso le nubi al tramonto; pennacchi di spighe dalla chioma dorata color dello zafferano; peperoni in grappoli che sembrano tappeti di smeraldi... Continua il concerto opprimente dei colori e degli odori che la natura offre instancabile all'uomo e che solo il poeta ha la possibilità di percepire e trasmettere con procedimenti artistici dai lontani echi parnassiani:

Mas no pueden oírse sus sonidos  
pues de esas altas músicas el vuelo  
es sensible tan solo a los oídos  
aptos para la acústica del cielo (Rueda, 1908: 104).

Quella distanza intellettuale cui abbiamo accennato, quell'uso di parole fatte proprie più per il loro «colore» che per il loro significato, rendono vana ogni ricerca di reale, dolorosa o gaudiosa immedesimazione nell'oggetto cantato; difficile ogni interiorizzazione dei modelli ricavati dal paesaggio che si offre alla sua osservazione; solo di tanto in tanto qualche barlume, non futilmente definibile modernista, si fa strada nella foresta dei versi. Purtroppo non è questo il caso dell'amore: cantando una donna, Teresa, ispirato da imprecisato affetto, ma soprattutto, sembra, dalla comprensione per le amare esperienze di vita di lei, la idealizza attraverso un processo immaginativo che ricorre a metafore «universali», cancellando completamente la donna stessa e qualunque realtà che a lei si possa riferire. Teresa subisce lo stesso trattamento che in un tale procedimento meriterebbero una cicala, una farfalla, una pietra. Infatti in versi che pure non disdicono, essa è:

...limón de acritud, adelfa amarga,  
cicuta de dolor, cinel de llanto,  
ciprés que el sol, a extinguirse, alarga,  
hostia de acíbar, cáliz de quebranto... (Rueda, 1908: 162).

Qui l'abbandono del soggettivo è però coerente con l'ideologia modernista: si va alla ricerca di un mondo che per quei poeti è lontanissimo dal loro quotidiano e la cui ricerca si attua nelle molteplici immagini esotiche che in Rueda sono tutt'uno con la natura stessa, fonte da cui attingere e in cui rinnovare il sogno della «bellezza».

## 6. *La natura e i sensi*

«¡Oh! ¡Quién pudiera percibir en el tacto, en los ojos, en el oído, en el olfato y en muchos más sentidos nuevos que se nos agregasen, toda la gran orquesta, todo el gran Himno!» (Rueda, 1894: 12).

Vorremmo qui soffermarci sulla «musica», sul «colore» della natura che il nostro poeta sa trasmetterci in un susseguirsi di sensazioni fisiche congelate in una versificazione imitata dai parnassiani e derivata dal gusto modernista dell'«eterna bellezza». Il colore è per il Malaghegno lo stile e la caratterizzazione delle cose: «El color y la música no son elementos externos; al contrario, nacen de lo más hondo y misterioso de las cosas y son su vida íntima y su alma» (Rueda, 1982: 182).

Mostriamo qui un esempio del ruolo che riveste il colore nella produzione ruediana:

Un país de felpa verde  
asturias se me figura  
y una altura y otra altura  
en ese color se pierde. [...]  
Desde el sulfato de cobre  
que es un azul –esmeralda,  
hasta el que lleva en su espalda  
el verdoso mar salobre,  
coloran valles y crestas  
todos los verdes distintos [...]  
Monótona sinfonía  
de color el campo escribe,  
y el ojo en su luz recibe  
la uniforme melodía;  
mas si la vista calcula  
los toros en que se quiebra,  
la melodía es culebra  
que gira, corre y ondula... (Rueda, 1982: 182).

È questa una «Sinfonía coloreada en verde mayor» (Rueda, 1908: 148), secondo il commento di González Blanco, da cui abbiamo preso il componimento. Il colore e il suono si collegano alla rima, scaturiscono felici le immagini in un susseguirsi raffigurante la terra asturiana che, se non è trascesa come certi paesaggi ellenici di Darío, pur non è estranea a una zona della poetica di frontiera tra naturalismo e decadentismo. Qui hanno veramente ragione

l'antimodernista Clarín e il lungimirante Valera: gli strumenti della sua poesia raggiungono toni egregi quando non si allontanano dagli orti conchiusi della regionalità e della quieta sequenza dei valori vernacoli.

Nell'espressione visuale di Rueda predominano i toni forti e vistosi; egli fa risaltare le qualità cromatiche focalizzanti l'oggetto e dalle quali è attratto più che dall'oggetto stesso. I colori non sono apportatori di nessun simbolo, per cui la natura si svuota dei suoi contenuti assumendo una gamma di tinte che appagano l'organo visuale.

Un altro esempio di variazioni cromatiche miranti a suggestionare i nostri sensi lo troviamo in questa tela di ragno che si trasformerà in un prezioso tessuto illuminato dai più bei colori della natura:

En su tela agrupa la flotante hamaca  
los bellos colores del vívido nácar;  
y si el toldo tiembla, la luz por él pasa  
rubí, perla y oro, azul, rosa y ámbar (Rueda, 1908: 350).

La luce al pari del colore è un elemento indispensabile nell'opera del nostro autore, quasi tutti i suoi versi sono proiettati in un ambiente fortemente illuminato che incornicia il lato esteriore delle cose rappresentate:

Alzados en tu mano deslumbradora  
en el ambiente pleno de luz y brío,  
tu belleza triunfante será la aurora  
que en alto puesto el cáliz vierte el rocío (Rueda, 1908: 76).

Esempio di luminosità un po'aberrante in verità, nella quale il poeta immerge i suoi prediletti *claveles* che fanno da ovvia corona al prodigioso bianco della scultura di una donna che li alza con mano, anch'essa, di luce accecante.

Di gusto esotico e di luminosità suggestiva si riveste un sonetto, contenuto nella raccolta *Lenguas de fuego*, nel quale, secondo noi, c'è il migliore risultato degli squarci poetici di Rueda:

Quietud, pereza, languidez, sosiego [...]  
un sol desencajado el suelo dora  
y a su valiente luz deslumbradora  
queda el que mira fascinado y ciego (Rueda, 1908: 297).

I nostri sensi sembrano rispondere appieno all'atmosfera evocata in questo sonetto. Ci immergiamo col poeta nella tranquillità, nel languore di un

caldo e luminoso pomeriggio andaluso. La luce meridiana di un sole estivo investe questa prima quartina, è una luce forte che serve a segnare bene i contorni delle immagini: il suolo, attraverso la figura di un sole strappato al cielo per illuminarlo, suggerisce una gamma di calde e languide sfumature cromatiche. Oltre alla luce che lo investe fortemente, il sonetto sembra pervaso da rumori lontani:

El mar latino y andaluz, y griego.  
suspira dejos de cadencia mora,  
y la jarra gentil que perlas llora  
se columpia en la siesta de oro y fuego (Rueda, 1908: 297).

Ci è disegnato un mare pregnantemente andaluso che, con il solo suo muoversi sotto la brezza, suscita al poeta il ricordo di antichi paesaggi. Ritroviamo l'evocazione della latinità, della Grecia, dell'arabismo nell'immagine orientaleggiante dell'altalena nella controra dorata.

Al rojo blanco la ciudad llamea;  
ni una brisa los árboles cimbrea  
arrancándoles lentas melodías.

Y sobre el tono de ascuas del ambiente,  
frescas descubren su carmín riente  
en sus rasgadas bocas las sandías (Rueda, 1908: 297).

Riuscita ci appare anche questa evocazione di una città muta che ha come protagonista soltanto la discreta natura; purtroppo il lirismo delle belle quartine viene scosso dalle «rasgadas bocas» delle fette dei rossi cocomeri, che immaginiamo sparse qua e là per quel suolo poco prima dorato dalla luce del sole e ora cosparso dagli avanzi di un'anguria che fa scadere i livelli di immagine racchiusi nel sonetto. Qui piuttosto rileviamo la parentela con certi pittori di casa propria, alcuni destinati a fortune non sempre meritate, e saremo portati a riconsiderare l'opera ruediana come fortemente legata a contemporanee esperienze artistiche. Su ciò, in altra occasione ci ripromettiamo di tornare.

Nei versi cui abbiamo fatto riferimento per sottolineare le sollecitazioni luminose dell'opera ruediana, si riscontra la ricchezza del lessico relativo: «luz», «blanco», «nácar», «ámbar», «día», «deslumbradora», «aurora», «doradas», «sol», «fuego», «oro», «rojo blanco», «carmín».

Non manca, a completare il concerto di colori e luci, la musica, il suono, che ormai sappiamo ricavati in Rueda dai rumori che la natura gli consente a volte di modulare, per onomatopea.

Oíd: «La unión es fuerza», cantando están las cañas [...]  
Un órgano de flautas de ritmo polifónico  
parecen, salmodiando su cántico sinfónico:  
una parece espíritu que lánguido se queja,  
otra parece el lírico zumbido de la abeja,  
otra a la fuente imita cuando desata el chorro  
y otra, a la lira errante del fúnebre abejorro (Rueda, 1908: 463).

L'eccesso concatenativo delle rime non gioca qui a favore della poesia, si veda nei primi due versi come il ricavo specifico di ordine strettamente musicale, annuncia i successivi «queja» e «abeja», «chorro» e «abejorro», che, sebbene pertinenti al più generale ordine agreste, non giustificano l'immediatezza e l'esteriorità della desinenza; convincono invece le consonanze interne, evidentemente volute e non altrettanto facili da reperire («cántico», «lánguido», «espíritu», «lírico», «zumbido», «imita»). Il tutto realisticamente rappresentato, «descritto» e non simbolisticamente penetrato nei valori referenziali. A sostegno di quanto teorizzato da Rueda su «color y música» che sono «el alma, la vida íntima de las cosas», non è disdegnato, attraverso metafore ormai ben note, il ricorso a un lessico riferito alla musica e ai suoi strumenti, esasperato negli entusiasmi e nelle parole:

Todas como trompetas de un órgano sonoro  
forman acordonadas un misterioso coro,  
y con sus frescos labios la boca azul del viento,  
Las sopla, y trueca en grande,  
larguísimo instrumento (Rueda, 1908: 464).

Si capisce che gli strumenti in sé non suggeriscono emozioni poiché non evocano nessun concetto, servono unicamente ad abbellire gli oggetti che vi sono confrontati metaforicamente. Se sommiamo alle sensazioni visive e acustiche quelle dell'odorato e del gusto che pur non mancano nella produzione del poeta, sollecitate dalle piante, dai fiori e dai frutti, dobbiamo ribadire che c'è un coinvolgimento di tutti i sensi ma non una penetrazione di quel mondo intimo intravisto attraverso simboli e presentito attraverso emozioni ben più profonde di cui quegli organi sensori sono soltanto l'ultima ed epidermica manifestazione. E anche quando tali sensazioni vengono a complementarsi tra loro, culminando

in una sinestesia «tecnica», costruita, si può arrivare al massimo a una sensualità desbordante, non alla sinestesia capace di generare un vero messaggio lirico. Vediamo la differenza con cui lo stesso tema musicale è trattato da due poeti che nominalmente appartenerebbero al medesimo movimento, il nostro Rueda e Juan Ramón Jiménez:

Musical aroma  
iba repartiendo  
sobre cuantas vidas hallaba a su paso  
por los errabundos, trezados senderos ( Rueda, 1908: 406).

¡Oh música desnuda, que perfumas,  
blancamente, como un sabor, el cuerpo  
hecho alma, cual tú, por la armonía  
de la ola y la tarde! (Jiménez, 1970: 220).

In quelli del grande poeta di Moguer, risalta tutta l'essenzialità del migliore simbolismo, vicino a farsi poesia pura: «música desnuda», «cuerpo hecho alma», «armonía», «ola» e «tarde», si configurano senza gravità, come puri valori fonici, valenze algide di un immaginario in cui ogni grezza corporeità sembra esiliata, «corpo che si fa anima», appunto, a tutto vantaggio della conquista di una impalpabile e perciò suprema armonia. Qui la sinestesia è capace di evocare sentimenti che si emancipano dal movente «naturale», che invece rimane estrinsecamente collegato ai versi del Malaghegno, pur restando tra i suoi migliori. La natura di Rueda è un grande quadro materico, suggestivo e colorito, che però non tenta di promuovere sublimazioni nei contenuti, riuscendo a considerarne soltanto l'aspetto epicureo; la sua ricerca, l'amore per il bello sembrano escludere ogni preoccupazione per l'ethos, vi si professa insomma quel che Díaz-Plaza chiama un «puro estetismo sensualista», avvertendo in ciò la prevalenza de «lo acústico», sulla sostanza dei contenuti (Díaz Plaja, 1966: 186).

Nella brevità di questo approccio, abbiamo potuto osservare da vicino i vistosi limiti che una indiscriminata rivendicazione dell'opera di Salvador Rueda comporta. Limiti, si badi bene, che non riteniamo tali solo perché guidati dall'immediato paragone con quanto di lì a poco o in contemporaneità si sarebbe prodotto nel movimento poetico fiorito tra i due secoli, ma perché neppure ci convincono i ripetuti accostamenti con l'opera di Zorrilla, invocata da quanti vorrebbero giustificare la modestia dei risultati lirici ruediani. Proprio là dove il



terreno si fa più prossimo, nella sequenza immaginativa e nel lussureggiare di forme esteriori, si ha la maggiore precarietà e «datazione» del nostro autore.

Insomma, ogni paragone, quali che siano gli scopi che lo sorreggano, gli nuoce. Rueda è dunque da vedersi come fenomeno estemporaneo, immediato, torrenziale, quasi mai sorvegliato nei risultati; ma, oltre a quanto mostrato della sua prolifica sarchiatura nel campo in cui sarebbe fiorito il modernismo, ci sono in lui dei momenti, qua e là da noi lumeggiati, che ce lo tramandano come esemplare del frammentario e discontinuo. In queste note di frammentarietà e discontinuità che in altri poeti denoterebbero delle cadute, intravediamo invece, dei battiti d'ali che avrebbero potuto sortire una grande poesia. In tal senso non crediamo siano convenzionali né soltanto «amichevoli», gli apprezzamenti espressi da grandi poeti come Juan Ramón Jiménez, come lo stesso Darío (malgrado le ricordate riserve), e da «minori» che, simili a lui, sopravvissero alla loro opera e all'epoca in cui erano nati. Proprio a questa poesia del frammento ruediano è nostra intenzione tornare in avvenire, e offrire, con più sistematica ricerca, una monografia che, accanto al poeta malaghegno, visiti gli epigoni e i «marginali» della grande stagione letteraria cui tanto deve ancora la poesia spagnola del nostro secolo.

## BIBLIOGRAFÍA

Allegra Giovanni, *Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna*, Milano, Jaca Book, 1982.

Crespo Ángel (ed.), *Antología de la poesía modernista*, Tarragona, Tarraco, 1980.

Darío Rubén, «Pórtico» in *Prosas Profanas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

De la Fuente Bienvenido, *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt, Peter Lang, 1976.

Díaz-Plaja Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1966.

Díaz-Plaja Fernando, *Federico García Lorca*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948.

Díez Canedo, Enrique, *Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España*, Madrid, Taurus, 1975.

Fernández Almagro Melchor, «Salvador Rueda», en *Caracola* Nros. 62-63, 1957-58.

González Blanco, Andrés, *Los grandes maestros: Salvador Rueda y Rubén Darío. Estudio cíclico de la poesía española en los últimos tiempos*, Madrid, Gregorio Pueyo, 1908.

- Jiménez Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado*, Barcelona, Labor, 1970.
- Onís Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Prados y López Manuel, *Salvador Rueda, el poeta de la raza*, Madrid, Imprenta Zambrana, 1941.
- Rueda Salvador, «El copo», in *Cuadros de Andalucía*, Madrid, Manuel Rosado, 1883.
- Rueda Salvador, «Gatos y liebres» in *Madrid cómico*, XI, 438, 1891, p. 3.
- Rueda Salvador, *En tropel. Cantos españoles*, Madrid, Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández, 1892.
- Rueda Salvador, *El ritmo. Crítica contemporánea*, Madrid, Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández, 1894.
- Ruiz de Almodóvar Gabriel, *Salvador Rueda y sus obras*, Madrid, Manuel Ginés Hernández, 1891.
- Sobejano Gonzalo, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970.
- Valera Juan (ed.). *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902.