

# SUPERREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

RENATA LONDERO – *Università di Udine*

Il contributo prende spunto dal personale rapporto che José Martínez Ruiz/Azorín (1873-1964) intrattene con le avanguardie storiche, per analizzarne in prospettiva traduttiva la peculiare rivisitazione del surrealismo nel suo romanzo più sperimentale, *Superrealismo. Prenovela* (1929). Infatti, pur scrivendo un testo a-narrativo ed embrionale, dominato dall'ellissi e dalle libere associazioni di pensieri e sensazioni, Azorín non pratica affatto la scrittura automatica né l'onirismo dei surrealisti. A seguire si offrono una serie di brani tratti dal prologo e da alcuni fra i capitoli più originali del libro, cui si accompagnano le rispettive proposte di versione italiana. Nel commento si sottolinea come nel tradurre questi testi si sia mirato a restituire i caratteri precipui dello stile azoriniano (brevità, linearità, ricchezza del lessico), sfrondandone talvolta la tendenza all'iterazione, ma rispettando la cura per l'eufonia e la figuratività come pure la tendenza all'innovazione e alla commistione fra le arti che lo avvicina alle modalità espressive del Modernismo.

This article starts from the personal relationship that José Martínez Ruiz/Azorín (1873-1967) had with avant-garde movements, in order to analyze the author's peculiar interpretation of Surrealism in his most experimental novel, *Superrealismo. Prenovela* (1929), as regards its translation into Italian. Indeed, although Azorín's text is non-narrative and embryonic and it is marked by ellipsis and free associations of thoughts and sensations, Azorín doesn't practise any surrealist automatic writing or onirism at all. Below, a series of passages from the preface and the most original chapters of the book are quoted and translated into Italian. In the commentary we underline that our translation aims at respecting the main characteristics of Azorín's style (brevity, clarity, lexical richness): even though we have trimmed a sometimes excessive repetitiveness, we have tried to maintain not only the use of musical and visual imagery but also the tendency towards novelty and artistic mixture, which are close to the expressiveness of Modernism.

## I AZORÍN, UNO SPIRITO ALL'AVANGUARDIA

Spinta innovativa e rispetto della tradizione, pensoso ripiegamento su sé stesso e lucida osservazione di quanto e quanti lo circondavano. Questi i due poli tra cui si è mossa costantemente la produzione di Azorín, lungo i fertillissimi settant'anni della sua traiettoria creativa. La cifra di tale peculiarità è compresa nella definizione che di lui ha dato Ramón Pérez de Ayala nel 1964, tre anni prima della scomparsa del grande amico alicantino: «desde sus primeros rasguños de pluma fue el vanguardista de sí mismo» («fin dai suoi primi tratti di penna fu l'avanguardista di sé stesso»)<sup>1</sup>. L'infaticabile sperimentatore di temi e stili, sempre fedele, però, alle direttrici portanti del proprio pensiero e al culto del patrimonio letterario ispanico ed europeo, era descritto così appena due anni dopo anche da Ramón Menéndez Pidal, allora

<sup>1</sup> RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva 1964, p. 142.

direttore della Real Academia Española, mentre ne caldeggiava la candidatura al premio internazionale “Antonio Feltrinelli” per l’anno 1966-1967, in una missiva del 15 dicembre 1966 rivolta al direttore dell’Accademia dei Lincei, Angelo Monteverdi. Secondo l’insigne filologo galego, il merito precipuo dell’opera azoriniana consisteva nella sua «ansia de constante renovación».<sup>2</sup>

Uno slancio verso il nuovo e il diverso, che l’autore non si stancò di far convivere con la sua personale idea del mondo, delle lettere e della scrittura. Azorín seppe dare forma alle continue variazioni narrative di una questione per lui centrale: il controverso rapporto fra realtà e finzione artistica – di indefettibile stampo decadentista, *fin de siècle* o modernista che dir si voglia –, che espresse in uno stile asciutto, raffinato, dalla straordinaria ricchezza e precisione lessicale affidata a una sintassi fratta ed ellittica, spesso vicina ai principi costitutivi del linguaggio lirico.

All’insegna della predilezione per l’arte rispetto alla vita, nella seconda metà degli anni Venti del Novecento Azorín interpreta anche l’esaltante stagione delle avanguardie, con uno speciale riguardo verso due correnti più affini alla sostanza del suo scrivere: il cubismo e il surrealismo.<sup>3</sup> Nel considerarle, parte da un assunto per lui fondamentale fin dal 1902, fin dal tempo, cioè, in cui stava pubblicando il suo romanzo-saggio fondativo, *La voluntad*, dove, in compagnia di Unamuno, Pío Baroja e Valle-Inclán, aveva scardinato il canone diegetico ottocentesco, aprendo la narrativa spagnola alla modernità europea.<sup>4</sup> Se già il co-protagonista de *La voluntad*, il maestro Yuste, insegna al discepolo Antonio Azorín che «la imagen lo es todo»,<sup>5</sup> sostenendo la supremazia dell’immagine artistica sulla concretezza del reale, durante la campagna per lo svecchiamento del teatro contemporaneo condotta sulla stampa madrilenica e bonaerense nel 1926-1927, Azorín dichiara: «¿Qué es Superrealismo? [...]. Lo cierto es que nos apartamos, en arte, de la realidad». («Cos’è il superrealismo? [...] Non v’è dubbio che nell’opera artistica ci stacciamo dalla realtà»)<sup>6</sup> E qualche mese prima, in un’intervista a Luis Calvo apparsa su «ABC» il 31 marzo 1927, affermava: «Yo creo en la resolución futura de estos dos estados, en apariencias tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad» («Ho fede che in futuro il conflitto fra due stati in apparenza

<sup>2</sup> Il premio fu poi concesso non ad Azorín, ma a John Dos Passos. La lettera fa parte di un breve carteggio inedito, intercorso fra Menéndez Pidal e Monteverdi fra il 15 dicembre 1966 e il 18 gennaio 1967, e riportato in appendice nella mia tesi dottorale: cfr. RENATA LONDERO, *Azorín narratore: i romanzi della maturità (1928-1944)*, Università degli Studi di Bologna, A.A. 1993-1994.

<sup>3</sup> Sulla relazione che lo scrittore istituì con questi due movimenti artistici, mi permetto di rinviare a RENATA LONDERO, *Azorín romanziere e le avanguardie francesi: dal cubismo al surrealismo*, in *Francia e Spagna a confronto*, a cura di STEFANO TORRESI, Macerata, EUM 2010, pp. 277-292.

<sup>4</sup> Sulla forza dirompente dei quattro romanzi del 1902 nel panorama letterario ispanico – *Sonata de otoño* di Valle-Inclán, *Camino de perfección* di Baroja, *Amor y pedagogía* di Unamuno, e *La voluntad* di Azorín, cfr., per esempio, FRANCISCO JOSÉ MARTÍN (a cura di), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva 2003.

<sup>5</sup> JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, a cura di MARÍA MARTÍNEZ DEL PORTAL, Madrid, Cátedra 1997, p. 131.

<sup>6</sup> AZORÍN, *De las candilejas*, in «ABC», 15 settembre 1927.

SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

tanto contraddittori come il sogno e la realtà si scioglierà in una sorta di realtà assoluta, in una super-realtà»<sup>7</sup>).

Del resto, Azorín non solo ben conosceva e molto ammirava la pittura tanto di Cézanne, antesignano dei cubisti,<sup>8</sup> quanto dell'amico Daniel Vázquez Díaz, che nelle sue tele importò la lezione figurativa dei colleghi transpirenaici, ma aveva letto anche il primo *Manifeste du surréalisme* (1924) di André Breton, menzionato nella stessa intervista di Calvo e nell'articolo *El superrealismo es un hecho evidente* («ABC», 7 aprile 1927). Inoltre, Azorín cominciò ad apprezzare i pittori cubisti e surrealisti – fra cui Fernand Léger, Jean Metzinger, Marcel Duchamp, Juan Gris, María Blanchard, Braque e Picasso –, visitando varie mostre allestite a Madrid e a Barcellona, o comunque avendone sentore, nell'arco di quasi un decennio (1912-1920), ed entrò in contatto con gli scritti di autori come Apollinaire. Per esempio, un brano dei suoi *Les peintres cubistes* (1912) fu divulgato sulla rivista «España» di José Ortega y Gasset, il 21 novembre 1918. In quei quadri e su quelle pagine, pertanto, il nostro scrittore ritrova le proprie convinzioni sulla ricostruzione mentale della realtà in arte<sup>9</sup> e sull'imperativo di condensarla in un linguaggio dalla scarna essenzialità e dal potente portato metaforico.

Ecco, dunque, come in un clima culturale tanto fervido e appassionante, dal 1927 al 1930, vengono alla luce quelle che Azorín denomina «nuevas obras». Mi riferisco alle *pièces Judit* (1925-1930), *Old Spain!* (1926), *Brandy, mucho brandy* (1927), *Comedia del arte* (1927), *Angelita* (1930), *Cervantes, o la casa encantada* (1931), alla trilogia drammatica de *Lo invisible* (1930),<sup>10</sup> e a tre romanzi: *Félix Vargas* (1928), *Superrealismo* (1929) e *Pueblo* (1930). Tutti questi testi antimimetici sono accomunati da una serie di temi e motivi attinti alla temperie avanguardista del momento, ma soprattutto tipici della sensibilità di Azorín, radicata nella filosofia *finisecular* che nella Spagna (e in parte, anche nell'Isipanoamerica) del primo ventennio del ventesimo secolo informò le opere sia dei modernisti che dei 'novantottisti'. In effetti, essi ruotano attorno al primato dello sguardo intimo che l'artista getta sul reale, al fluire del tempo, alla coscienza dell'inanità umana di fronte a un mondo frammentario e inafferrabile, ai confini indistinti tra il vero e il falso. Le storie che si narrano, poi, sono poverissime di eventi e vengono interrotte senza posa da digressioni riflessive e descrittive, presentate attraverso un eloquio conciso, iterativo, paratattico e fortemente sincopato. Non è un caso che poco prima

---

<sup>7</sup> LUIS CALVO, *El superrealismo en el teatro*, in «ABC», 31 marzo 1927, *Páginas teatrales*, p. 10.

<sup>8</sup> Al riguardo, cfr. RENATA LONDERO, *Ut pictura fictio: trazas y trazos pictóricos en las últimas novelas de Azorín*, in *Azorín, renovador de géneros*, ed. MIGUEL ÁNGEL LÓZANO MARCO, Madrid, Biblioteca Nueva 2009, pp. 45-59. Circa le approfondite conoscenze pittoriche di Azorín e l'applicazione della tecnica ecfrastica al suo stile, cfr. GAYANA YURKEVICH, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ecphrasis*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses 1999, e JOSÉ LUIS BERNAL MUÑOZ, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante 2001.

<sup>9</sup> Ad esempio, nel citato primo manifesto surrealista, Breton afferma che «Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure» (ANDRÉ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard 1963, p. 37).

<sup>10</sup> Il teatro sperimentale azoriniano è stato studiato con acume da ANTONIO DíEZ MEDIÁVILLA, in *Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo 1991; e da MARGHERITA BERNARD, in *Sulla scena. Azorín e il teatro*, Viareggio, Mauro Baroni 2002.

di comporre queste opere, in un articolo edito su «ABC» il 2 novembre 1925, Azorín dedicasse alcune riflessioni a *El arte de Proust* che suonano particolarmente interessanti. Della *Recherche*, insomma, Azorín predilige «*el detallamiento indefinido*», «la labor de lo subconsciente» e «la sensación del tiempo» («l'indefinitezza dei dettagli», «il lavoro del subconscio», «il sentimento del tempo»<sup>11</sup>).

Che il grande prosista di Monóvar fosse sospinto da acuta curiosità e tensione innovatrice lo abbiamo già detto più volte. Eppure, come sottolinea fra gli altri Domingo Ródenas, non possiamo asserire che Azorín si sia mai messo «al servicio de una “transmutación de los valores”»<sup>12</sup> radicale, sovversiva, alla maniera di un Soupault, di un Buñuel, di un Marinetti. Quanto al surrealismo, per esempio, di libri davvero rubricabili tra quelli appartenenti alla corrente francese ne uscirono in quello scorcio di secolo in Spagna, seppure non in abbondanza: basti pensare ai racconti de *La flor de California* (1928) di José María Hinojosa, oppure ai romanzi *La túnica de Neso* (1929) di Juan José Domenchina, *Teoría del zumbel* (1930) di Benjamín Jarnés ed *El hijo surrealista* (1930) di Ramón Gómez de la Serna. Ma le opere azoriniane di quel periodo non rientrano affatto in questo ridotto regesto. In effetti, pur praticando sia un timido ermetismo nella scelta delle immagini sia la misura testuale bozzettistica e aforistica e un dettato eminentemente nominale (questi ultimi in linea con il suo culto per il non finito), Azorín rifugge dall'onirismo disarticolato e dalla rottura dei nessi logici e morfosintattici operati dalla scrittura automatica.

I termini della sua moderata adesione alle novità letterarie dell'epoca si condensano nel prologo al primo dei tre metaromanzi di fine anni Venti, *Félix Vargas. Etopeya*, redatto nell'estate del 1928 e pubblicato nello stesso anno a Madrid, da Biblioteca Nueva. A colloquio (unamuniano, pirandelliano) con l'autore del libro, lo scrittore protagonista propende per uno stile contraddistinto dalla sintesi e dalle libere associazioni: «la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapezio a trapezio» («l'ellissi nel tempo, nello spazio e nello spirito. L'annullamento dei passaggi o il salto da un trapezio all'altro»<sup>13</sup>). Ne consegue un testo che s'incentra sul travagliato, altalenante processo compositivo – di sé stesso e di altri testi – durante il suo svolgersi dentro la mente dell'artista: la *fabula* è esile quant'altre mai e l'impalcatura sintattica, laconica e asindetica, si costruisce su forme verbali all'infinito e catene di sostantivi e aggettivi.<sup>14</sup> Le coordinate formali di *Félix Vargas* permangono anche nel romanzo successivo, *Superrealismo. Prenovela*, scritto ed edito nel 1929, il cui intreccio, tuttavia, si ferma alla fase creativa pre-finzionale, come indica il suo stesso sottotitolo. Su

<sup>11</sup> AZORÍN, *El arte de Proust*, in ID., *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)*, Madrid, Páez 1929. Cito dalla seconda edizione della raccolta, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1959, pp. 90, 91 e 92.

<sup>12</sup> DOMINGO RÓDENAS, *Introducción*, in AZORÍN, *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, ed. D. RÓDENAS, Madrid, Cátedra 2001, p. 37.

<sup>13</sup> AZORÍN, *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, cit., p. 113.

<sup>14</sup> Per una estesa disamina di questo romanzo, cfr. DOMINGO RÓDENAS, *Introducción*, ivi, pp. 62-86, e, in precedenza, RENATA LONDERO, *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress 1997, pp. 17-36.

SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

quest'opera, che costituisce il più ardito tentativo azoriniano di scrittura sperimentale, verteranno le osservazioni a seguire, traduttive e non.

2 SUPERREALISMO, ROMANZO SURREALISTA SUI GENERIS:  
QUESTIONI E CAMPIONI DI TRADUZIONE

Alla vigilia della sua uscita, nel novembre del 1929, Azorín presenta così *Superrealismo*, parlando dal prestigioso proscenio della *Revista de Occidente*: «es una novela amorfa, en estado de formación, como una nebulosa de novela; prenovela, y no novela» («è un romanzo amorfo, in via di costituzione, una sorta di romanzo-nebulosa: un pre-romanzo, non un romanzo»).<sup>15</sup> Accostando il proprio romanzo ad altri coevi, riconducibili alla nuova estetica della nebulosa propugnata da Gómez de la Serna, quali *Margarita de niebla* (1927) di Jaime Torres Bodet e *Novela como nube* (1928) di Gilberto Owen, l'autore ne pone in risalto la natura pulviscolare ed embrionale. Di fatto vedremo che non sarà esattamente così, se si fa eccezione per la premessa e i primi fra i 49 capitoli del testo. Al di là di apparire un agglomerato di materiali preparatori alla redazione di un romanzo, esso presto si rivela, invece, un originale breviario di estetica. Mentre nei capitoli dal terzo al nono e poi 46-47 si scandagliano le folgorazioni e le titubanze di uno scrittore alle prese con le fasi alterne dell'ispirazione, raffigurata da un angelo, oltrepassando fitte digressioni descrittive ed erudite, nella seconda parte (capitoli 13-45), la rappresentazione delle bellezze paesaggistiche e delle peculiarità storico-etnografiche della terra d'origine di Azorín, il Levante alicantino,<sup>16</sup> cede il passo alla velata esposizione dei capisaldi poetici dell'autore. Che sono: la teoria e la prassi del *matiz* (la sfumatura), che presiede alla smaterializzazione del narrare, all'indefinitezza dei significati e alla labilità della frontiera tra finzione e realtà; la ricerca della concisione espressiva; la commistione dei generi.

Procediamo per ordine, però, e prendiamo l'avvio dal prologo, per il nostro viaggio analitico e traslativo fra le tappe principali di *Superrealismo*. In primo luogo, la metafora acquatica che domina l'*ouverture*, popolata da pesci policromi e altre creature marine, rimanda al moto libero e guizzante delle idee programmatiche e degli abbozzi narrativi nel liquido amniotico della pre-creazione, entro un discorso dalla fattura lirica, punteggiato di parallelismi, tropi e simmetrie eufoniche. Non v'è dubbio che Azorín prenda a prestito questa *imagerie* dalla psicanalisi di Freud, approdata in Spagna nel 1923 grazie alla traduzione della sua opera completa a cura di Luis López Ballesteros y de Torres. Come anche è probabile che ricordi il *poisson soluble* (1924) di Breton e che tenga presente, riguardo all'autonomia delle parole, il *Proclama futurista a los españoles*, diffuso da Marinetti nell'aprile del 1910 sulla rivista «Prometeo». Ciò nonostante, mentre il pesce di Breton si dissolve inabis-

---

<sup>15</sup> AZORÍN, *Superrealismo (Prenovela)*, in «Revista de Occidente», VII, LXXVII (1929), p. 145.

<sup>16</sup> Per questa ragione, nel 1947 Ángel Cruz Rueda, curatore delle *Obras completas* dell'autore edite in nove tomi per i tipi di Aguilar, propose di modificare il titolo da *Superrealismo* a *El libro de Levante*, nel volume V.

sandosi nel fondale dell'inconscio, i pesci variopinti di Azorín risalgono verso la superficie – il foglio – oppure scappano dall'acquario, percorrendo un limpido ruscello. A ben guardare, siamo lontani anni luce dall'eversione onirista e paroliberista di surrealisti e futuristi, perché, in definitiva, ciò a cui Azorín più aspira, nell'intero corso della sua parabola artistica, è la chiarezza, la semplicità, l'equilibrio degli opposti. Di conseguenza, la sua fulminea incursione nel magmatico universo delle avanguardie si limita a un uso per lui inedito del lessico e soprattutto della sintassi, a imitazione dei *collages* cubisti e surrealisti.<sup>17</sup> Prova inequivocabile ne sono i due paragrafi della prefazione, che riproduco qui sotto integralmente:

*Los peces de colores, que giran, tornan a girar, vuelven a dar la vuelta, se escabullen y aparecen. En el acuario de lo subconsciente. En el acuario de aguas oscuras donde hay también anémonas y actinias con sus filamentos sedosos, pulpos voraces, erizos, estrellas de mar. Una cara que quiere con sus ojos ávidos acercarse para ver lo que se mueve en el acuario; pero el acuario está cerrado. Un arroyito de agua clara, transparente, que surge del misterioso acuario. Corre susurrante el agua; entre sus linfas tersas espejea un pez rojo, otro pez amarillo, otro pez áureo. Se han escapado del acuario. Y hay quien se ríe –o por lo menos, sonríe– de los peces de colores; pero hay también –siempre los ha habido en el Arte– quienes los miran atentos, con simpatía.*

*Peces de colores y palabras autónomas. La autonomía de las palabras; la libertad de las palabras cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua. Vida profunda y bella de las palabras solas, independientes. Una sola palabra situada en su ambiente natural, expresa más vida, ella sola, única, que engarzada en largo y prolijo periodo. No tener miedo a libertar palabras. Conceder valientemente la libertad a las pobres palabras engarzadas, incrustadas, fosilizadas en la prolijidad de un estilo anacrónico. Que vivan las palabras su vida; hacer que cada palabra rinda el máximo de su vitalidad. Palabras que todavía no han desenvuelto toda su fuerza; deben ser colocadas en una atmósfera estética propicia a su pleno desarrollo. Palabras y peces de colores. Los peces, con el auxilio de las palabras, en plena autonomía, en plena libertad.<sup>18</sup>*

<sup>17</sup> Cfr. RENATA LONDERO, *La imagen surrealista en las novelas experimentales de Azorín*, in *Azorín et le surréalisme*, ed. CHRISTIAN MANSO, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Le Pont du Rôle, Éditions Fédérop 2001, pp. 259-268.

<sup>18</sup> AZORÍN, *Superrealismo. Prenovela*, cit., pp. 213-214.

SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

*Superrealismo* appartiene al consistente gruppo di opere azoriniane mai restituite finora in italiano,<sup>19</sup> mentre il fine azorinista francese Christian Manso lo ha volto al francese nel 1989.<sup>20</sup> In questa sede offro, quindi, alcune proposte traduttive dei brani a mio parere più significativi di questo singolare romanzo-saggio, armata della consapevolezza che, come dice Susanna Basso, «ogni traduzione, anche la più attenta, anche la più ispirata, non può che offrirsi al testo come desiderio del testo»,<sup>21</sup> o che, come chiosa Massimo Bocchiola, «tradurre significa cercare, anzi inseguire senza mai raggiungere».<sup>22</sup> Tale coscienza, oltretutto, si acuisce ancor più di fronte alla pagina di Azorín, persuaso che il segreto della scrittura più felice risiedesse nel suo incessante limarsi.

Tradurre Azorín, come ogni scrittore della sua levatura, significa innanzitutto mettersi sulla sua medesima linea d'onda. Ergo, rispettarne con scrupolo lo stile,<sup>23</sup> cioè «l'ordito lessicale (ma pure sintattico e fonologico) prezioso e suggestivo, tentando di recuperarne al meglio la densità metaforica, la cadenza ritmica e l'eufonica sonorità»,<sup>24</sup> e muovendosi «all'insegna della chiarezza, brevità e precisione»,<sup>25</sup> che egli sempre rincorse. L'osservanza della lettera di partenza, perfino nel caso di Azorín, certosino cesellatore di parole, non deve però prevaricare sull'adeguatezza al sistema linguistico e culturale di arrivo, poiché – si domanda Enrico Terrinoni – «come si può tradurre senza cambiare una singola parola del testo originario?».<sup>26</sup> Nel nostro caso non guasterà, allora, introdurre qualche inversione nell'ordine frastico o piccoli slittamenti semantici, mitigare talvolta l'eccesso di iteratività, oppure sfrondare un'interpunzione a tratti troppo insistita, secondo un intento lievemente esplicitante o alleggerente, come cercherò di esemplificare.

Di seguito riporto la mia versione del prologo, ma non corrodo né la prima né le prossime proposte traduttive di un commento interlinguistico circo-

---

<sup>19</sup> Se si tralasciano le scarse versioni italiane degli scritti di Azorín compiute fino agli anni Sessanta del Novecento, si constata con tristezza che quelle più recenti non si contano nemmeno sulle dita di una mano. Esse sono AZORÍN, *L'invisibile*, a cura di LUCIO BASALISCO, Verona, Libreria Universitaria Editrice 1988; AZORÍN, *Il politico*, a cura di LIA OGNO, Firenze, Le Lettere 2001; J. MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *La volontà*, a cura di LIA OGNO, Firenze, Le Lettere 2002; AZORÍN, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, a cura di RENATA LONDERO, Napoli, Liguori 2006.

<sup>20</sup> AZORÍN, *Surréalisme. Pré-roman*, ed. CHRISTIAN MANSO, Paris, José Corti 1989.

<sup>21</sup> SUSANNA BASSO, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano, Bruno Mondadori 2010, p. 21.

<sup>22</sup> MASSIMO BOCCHIOLA, *Mai più come ti ho visto. Gli occhi del traduttore e il tempo*, Torino, Einaudi 2015, p. 7.

<sup>23</sup> Franca Cavagnoli sostiene che tradurre un testo vuol dire «cercare di aderire non solo al senso di ciò che è stato scritto, bensì anche alla lettera, dunque allo stile dell'autore». (FRANCA CAVAGNOLI, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli 2012, p. 63).

<sup>24</sup> RENATA LONDERO, *Criteri di edizione e traduzione*, in AZORÍN, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, cit., p. 67.

<sup>25</sup> LIA OGNO, *Nota alla traduzione*, in AZORÍN, *Il politico*, cit., p. 15.

<sup>26</sup> ENRICO TERRINONI, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano, Il Saggiatore 2019, p. 82.

stanziato, che rischierebbe di diventare «foriero di noia infinita» per il lettore.<sup>27</sup> Dirò soltanto che mi sono sforzata di enfatizzare il contrasto fra libertà e costrizione su cui poggia questo testo di apertura, tendendo nel contempo a trasporre con efficacia almeno alcuni segni distintivi – tanto lessicali quanto fonici – di quella prosa «delle sensazioni»,<sup>28</sup> dalla matrice marcatamente modernista, che Azorín non smise mai di coltivare.

*I pesci colorati, che girano, continuano a girare, tornano a ruotare, sgusciano via e riappaiono. Nell'acquario del subconscio. Nell'acquario dalle acque scure dove nuotano anche anemoni e actinie dai fili setosi, polpi voraci, ricci, stelle marine. Un volto che con occhi avidi si avvicina per vedere cosa si muove nell'acquario: ma l'acquario è chiuso. Un ruscelletto di acqua chiara, trasparente, che sgorga dall'acquario misterioso. L'acqua scorre sussurrando; nella sua liquida purezza rifulge un pesce rosso, poi un pesce giallo, e poi ancora un pesce d'oro. Sono fuggiti dall'acquario. E c'è chi ride – o almeno sorride – dei pesci colorati, ma c'è anche chi – ce ne sono sempre stati nel mondo dell'arte – li guarda fisso, con simpatia.*

*Pesci colorati e parole autonome. L'autonomia delle parole, la libertà delle parole stanche della prigione cui le ha costrette la retorica antica. Vita bella e profonda delle parole sciolte, indipendenti. Una sola parola, soltanto lei, unica, inserita nel suo habitat naturale, esprime più vitalità di quando è incastonata in un periodo lungo e prolisso. Non avere timore di affrancare parole. Spingersi a concedere la libertà alle povere parole incastrate, incrostate, fossilizzate in uno stile prolisso, anacronistico. Che le parole vivano la loro vita; permettere a ogni parola di esprimere al massimo la sua vitalità. Parole che non hanno ancora sprigionato la propria forza: devono essere calate in un ambiente estetico propizio al loro pieno sviluppo. Parole e pesci colorati. I pesci, con l'ausilio delle parole, in piena autonomia, in piena libertà.<sup>29</sup>*

Dal fluido mulinare delle componenti testuali che corrisponde al concepimento dell'opera si passa nel primo capitolo allo stadio della *inventio*, durante cui una vaga istanza diegetica, messa in rilievo dall'impiego pervasivo dell'infinito e del gerundio, si dibatte tra due divergenti esordi romanzeschi: un'elegante sala da gioco e la spartana cella di un convento. Quando ne ho trasferito in italiano il paragrafo iniziale, mi sono soprattutto curata di trasmetterne il moto ondulatorio – che simboleggia il tentennamento creativo dello scrittore –, l'isotopia della luce connessa all'ispirazione, e l'equazione tra l'opera letteraria e un essere organico, vivente. Ciò ha comportato la messa in

<sup>27</sup> Ivi, p. 196.

<sup>28</sup> Cito la calzante etichetta utilizzata da Giovanni Battista De Cesare, secondo cui «il modernismo è la letteratura delle sensazioni» (GIOVANNI BATTISTA DE CESARE, *Introduzione*, in RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Sonata di primavera*, a cura di GIOVANNI BATTISTA DE CESARE, Venezia, Marsilio 1995, p. 25).

<sup>29</sup> Questo passo in traduzione italiana, come gli altri che seguono, sono inediti.

*SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA*

atto di una pratica riformulativa fondata sulla ricategorizzazione e la modulazione, e improntata a rendere più chiaro e scorrevole un originale a volte appesantito dalla sovrabbondanza di formule nominali. Leggiamo il passo-fonte, con la sua traduzione:

Propósito de escribir una novela. Propósito que se está balanceando, dentro de la persona, en el tiempo, yendo el columpio de un día para otro. Para otro en que comenzará a ser escrita la novela. Y el deseo se va afirmando. Novela gaseiforme, amorfa; primera sensación de una novela. Primera, no; lo primero es el deseo. Después, en lontananza, como una luz, va surgiendo la sensación. Se afirman y definen las imágenes; brotan poco a poco los detalles. Dar la sensación de la novela en su estado predefinitivo. Cosa indistinta; con todo el atractivo de un sueño vago, confuso; pero que sentimos, profundamente. Lucha ahora de dos imágenes. El germen de la futura novela. Dos imágenes que giran, se acercan y se alejan. [...] Dos imágenes: la alfombra recia, silenciosa, y la debilísima luz del alba en un ventanal del fondo. Por otra parte, cuatro paredes blancas, lisas, recubiertas de cal, y una mesita de pino. La sala espléndida de juego –en la playa elegante–; y la celda en la hospedería de un convento de franciscanos. Oscilación de la mancha verde del tapete hacia el pino dorado de la mesita. [...] (I, «El lapicerito de oro»)<sup>30</sup>

Intenzione di scrivere un romanzo. Intenzione che sta oscillando, nella persona, nel tempo, come un'altalena che dondola da un giorno all'altro. Verso l'altro giorno in cui il romanzo comincerà a scriversi. Ecco, il disegno si va definendo. Romanzo gassiforme, amorfo: sensazione prima di un romanzo. Prima, no: prima viene il disegno. Poi, in lontananza, come una luce, la sensazione comincia a baluginare. Si precisano e si definiscono le immagini; poco a poco germogliano i dettagli. Dare la sensazione del romanzo in uno stadio intermedio. Qualcosa di indistinto, che ha tutto il fascino di un sogno vago, incerto, ma che sentiamo nel profondo. Lotta fra due immagini, ora. Il germe del romanzo futuro. Due immagini che fluttuano, si avvicinano e si allontanano. [...] Due immagini: il tappeto spesso, felpato, e il debolissimo chiarore dell'alba su una vetrata, sullo sfondo. Dalla parte opposta, quattro pareti bianche, lisce, stuccate da cima a fondo, e un tavolino di legno di pino. La splendida sala da gioco nell'elegante località di mare; e la cella nel dormitorio di un convento francescano. Dondolio della macchia verde del tappeto da gioco verso il pino dorato del tavolino. [...] (I, «L'astucetto d'oro»).

In talune occasioni, al contrario, a favore di una resa più snella e armoniosa, ho optato per la *reductio*, spingendo ulteriormente sul pedale della stringatezza. Così è stato per due frammenti desunti rispettivamente dai capitoli decimo («Manos» / «Mani») e ventiquattresimo («Sonríen» / «Sorridon»). Il primo dei due s'impenna su un fotogramma che viene replicato serialmente, alla maniera del cinema surrealista (si pensi alla paradigmatica scena del-

---

<sup>30</sup> AZORÍN, *Superrealismo. Prenovela*, cit., p. 215.

l'occhio sezionato dalla lama in *Un chien andalou* di Buñuel, 1929): si tratta di una mano vista da diverse angolazioni, attraverso cui Azorín dà la propria blanda variante del *corps morcelé*. Solo al termine di *Superrealismo* si capirà che quella mano appartiene al monaco intento a redigere la vicenda incastonata nel romanzo-cornice. Il capitolo XXIV, invece, mediante il suo intreccio di suggestioni visive, gustative e tattili, testimonia ancora una volta come il lirismo ereditato dal Modernismo nutra le radici dell'espressività azoriniana: di tale aspetto precipuo ho tenuto debito conto nel traghettarne l'*incipit* in italiano.

Infine, prima di citare i brani in questione accompagnandoli ai loro saggi traslativi, rinvio a un vezzo formale che in realtà caratterizza questi come tutti gli altri segmenti qui esaminati e tradotti, perché rappresentativo dello stile di Azorín. Consiste nell'uso assiduo della congiunzione copulativa «y» a inizio o a metà frase, che l'autore mutua da uno dei suoi massimi modelli di vita e scrittura, fray Luis de León, come ebbe a puntualizzare in un articolo del 1935:

Si cogéis *Los nombres de Cristo*, la más hermosa obra de fray Luis de León [...], os percataréis de un detalle curioso: casi todos los periodos comienzan con [...] la conjunción y. [...] Nosotros [...] hacemos lo que hacía el autor de *Los nombres de Cristo* [...] porque de ese modo expresamos mejor, con más exactitud, [...] con más energía, nuestro pensamiento.<sup>31</sup>

Lo sfruttamento di questo abito sintattico, tuttavia, può dar luogo a un'eccessiva ridondanza: in quei momenti, come si vedrà, ho sostituito il nostro «e» con l'avverbio icastico «ecco», oppure ho deciso di espungerlo del tutto.

Al commento seguono adesso i testi, in spagnolo e nella nostra lingua:

La mano; la mano que emerge del condesijo de los recuerdos; la mano que surge de lo subconsciente; la mano que aparece en todas partes, en todos los momentos. Mano grande, inmensa; mano diminuta; mano de bronce colosal; mano chiquita, de marfil. Millares de esas manecitas que están esparcidas por el área de la sensibilidad. No poder olvidar la mano; echarla hacia dentro –dentro de lo confuso, dentro de lo olvidado– y repentinamente saltar ante los ojos la mano. Caos; espacio negro; ámbito en que se agitan confusamente recuerdos, emociones, imágenes, sentimientos. Como desde la puerta de una caverna, miramos esa negra aglomeración de nuestra conciencia; no de nuestra conciencia, sino de ese terreno indeterminado que se halla entre lo consciente y la sima de

<sup>31</sup> «Scorrendo *I nomi di Cristo*, l'opera più bella di fray Luis de León [...], vi noterete un dettaglio particolare: quasi tutti i periodi iniziano con [...] la congiunzione e. [...] Noi [...] seguiamo l'esempio dell'autore de *I nomi di Cristo* [...] perché così riusciamo a esprimere meglio il nostro pensiero, con più precisione, [...] con più forza». (AZORÍN, *Los misterios de la puntuación*, in «La Prensa», 13 ottobre 1935). Al riguardo, cfr. RENATA LONDERO, *Criteri di edizione e traduzione*, in AZORÍN, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, cit., pp. 69-70.

*SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA*

los inconsciente. Y allá dentro, una mano; una mano que se rebulle y que nos llama. [...] (X, «Manos»);<sup>32</sup>

La mano, la mano che emerge dal fondo dei ricordi, la mano che affiora dal subconscio, la mano che compare in ogni luogo, in ogni tempo. Mano grande, immensa; mano minuscola; mano di bronzo, colossale; mano piccina, d'avorio. Migliaia di manine sparse nello spazio della sensibilità. Non riuscire a dimenticare la mano; risospingerla dentro – verso l'indistinto, verso l'oblio – e d'un tratto la mano balzare agli occhi. Caos; fondo nero; ambito in cui confusamente si agitano ricordi, emozioni, immagini, sentimenti. Come dalla bocca di una caverna scorgiamo quel nero ammasso della nostra coscienza: non della nostra coscienza, ma di quel terreno indefinito che sta fra la coscienza e l'abisso dell'inconscio. Ecco, una mano, laggiù. Una mano che si anima e ci chiama. [...] (X, «Mani»).

Invierno u otoño; el girar en otoño, de las golosas avispas en torno a los melosos y frescos granos de uva y de la gotita de miel que tienen los higos en su centro. Avispas amarillas, de oro, en el ambiente de oro de la luz de Alicante. Invierno; el frío intenso del Guadarrama. El cierzo cortante del Guadarrama que rebaña las aceras de la calle de Alcalá. El cierzo, como una cuchilla. La cuchilla que baja hasta la ranura. El cierzo del Guadarrama, que es la cuchilla, y la calle de Alcalá, que es la ranura donde encaja, para cortar. Huir de esta hoja afilada. En lo más recio del invierno madrileño, tomar una mañana el tren de Alicante. La tierra alicantina, cálida, confortadora. [...] (XXIV, «Sonríen»);<sup>33</sup>

Inverno o autunno. In autunno, lo svolazzare delle vespe ghiotte attorno agli acini d'uva, dolcissimi e freschi, e sulla gocciolina di miele al centro del fico. Vespe gialle, dorate, nella luce dorata di Alicante. Inverno: il freddo intenso del Guadarrama. La tagliente tramontana del Guadarrama spazza i marciapiedi della calle de Alcalá. La tramontana, come una lama. La lama che s'infilza giù nella fessura. La tramontana del Guadarrama – la lama – e la calle de Alcalá – la fessura dove il vento s'insinua per tagliare. Scappare da questa lama affilata. Nel colmo dell'inverno madrileño prendere un mattino il treno per Alicante. La terra alicantina, rasserenante, calda. [...] (XXIV, «Sorrídon»).

Fra i punti cardinali dell'estetica di Azorín spicca la «compenetración»<sup>34</sup> che egli stabilisce tra lo scrivere e il dipingere, connotati entrambi da un cromatismo soffuso, astratto, congeniale all'indole speculativa dell'autore. In *Superrealismo*, entrambe queste caratteristiche sostanziano il capitolo trenta-

---

<sup>32</sup> AZORÍN, *Superrealismo. Prenoela*, cit., p. 237.

<sup>33</sup> Ivi, p. 273.

<sup>34</sup> AZORÍN, *Pintores y literatos*, in «La Vanguardia», 10 giugno 1913, ora in ID., *Pintar como querer*, ed. JOSÉ GARCÍA MERCADAL, Madrid, Biblioteca Nueva 1954, p. 96.

cinquesimo, dal titolo inequivocabile: «Olores, colores». Vediamo, ad esempio, in quali termini, sensuali (cioè, modernisti) e spirituali a un tempo, si descrive in apertura il distacco progressivo dalla dimensione sensibile verso le rarefatte altezze della meditazione, ricorrendo a immagini olfattivo-pittoriche:

Ante un escaparate; en una ciudad moderna –San Sebastián–; de pronto la vista, después de vagar de un objeto en otro, se detiene en la contemplación de una cajita. Cajita de pastillas para quemar; para perfumar las habitaciones. Larga y estrecha; en seis compartimentos, colocadas las pastillas; cada una de esas divisiones de la caja, corresponde a un color de la tapa. La tapa, en lo interior, a fajas de diversos colores. Seis colores. En el rojo pone: *Rose*. En el verde: *Pine*. En el amarillo: *Waterlily*. En el morado: *Violet*. En el ocre: *Sandalwood*. En el negro: *Musk*. Violentos los colores; la mirada que se agarra a esta escala de colores. Poco a poco, abstracción del mundo; el mundo exterior que desaparece. Complacencia; del fondo de lo consciente, sale como una neblina que se va concretando. [...] (XXXV, «Olores, colores»)<sup>35</sup>

Nella mia traduzione ho puntato soprattutto a serbare, e semmai ad accentuare leggermente, il crescendo di astrattismo che permea non solo questo capitolo ma tutto il romanzo. Dal momento che l'iconografia adottata da Azorín a tale scopo si appunta sul movimento ascensionale, al termine del paragrafo prescelto ho inteso rimarcarlo, a rischio di sembrare erronea nella resa di «sale» (letteralmente, «fuoriesce») con «risale»:

Davanti a una vetrina in una città moderna – San Sebastián –; dopo aver vagato da un oggetto all'altro a un tratto lo sguardo si posa a contemplare una scatolina. Scatolina di pastiglie da bruciare per profumare gli ambienti. Lunga e stretta; le pastiglie suddivise in sei scomparti; a ogni divisorio della scatola corrisponde un colore del coperchio. Al suo interno il coperchio ha fasce di colori diversi. Sei colori. Sulla fascia rossa c'è scritto *Rose*. Sulla verde *Pine*. Sulla gialla *Waterlily*. Sulla viola *Violet*. Sulla ocre *Sandalwood*. Sulla nera *Musk*. Violenti, i colori: lo sguardo si aggrappa a questa scala di colori. Astrarsi dal mondo, sempre di più: il mondo esterno sparisce. Appagamento: risale dal fondo della coscienza, come una nebbiolina che va prendendo forma. [...] (XXXV, «Profumi, colori»).

Il piccolo scrigno degli odori e dei colori – al pari dei paesaggi, delle case, degli abitanti del Levante natale elogiati da Azorín – racchiude il suo ideale estetico per eccellenza: il nitore, la naturalezza. A tale traguardo perviene perfino un romanzo tautologico e antiteleologico come questo, nell'ultimo capitolo, il quarantanovesimo, per l'appunto intitolato «Aurora». Così, il testo si conclude con il sorgere verginale del sole, occorrenza metaletteraria della germinalità assai cara allo scrittore: un modo di fare letteratura ormai desueto cede il passo a uno nuovo, in un clima di quiete speranzosa. Da qui

<sup>35</sup> AZORÍN, *Superrealismo. Prenovela*, cit., p. 303.

*SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA*

discende un epilogo dove il disordine primigenio, dai tratti variegati e pure ameni, confluisce in un candido luccichio uniforme, sconfinante nel rosa aurorale e nel celeste del firmamento. Un cielo a cui Azorín ha riservato pagine memorabili, come quelle del celebre racconto *Las nubes* della silloge *Castilla* (1912):

La escala de colores; la escala de la cajita de perfumes. Rojo, verde, amarillo, violeta, negro, ocre. Y el religioso que escribe en su celda. [...] Escala de colores que brilla de pronto. El contacto establecido; correspondencia entre los colores y las ideas. Colores y sensaciones; matices finísimos e irisaciones de la sensibilidad. [...] Confusión de colores. Rojo, amarillo, violeta, ocre, verde. Colores que van y vienen en revoltijo pintoresco; un color que avanza y anula al otro; y el otro que recobra su posición primera. El pensamiento elaborándose en el cerebro. Y sobre el cristal, fosforescente, suave, delicada, la iluminación de los colores. Un momento, de todos los matices, en el girar vertiginoso, no se percibe sino una nota confusa; después, el girar se hace lento; las fajas de color, los rondeles, los cuadrados de verde, de rojo, de amarillo, de violeta, van pasando lentos, despaciosos. Una luz blanca ilumina la placa toda. [...]; la pluma camina lenta sobre el papel. [...] Blancura espléndida. Blancura refulgente en el cristal. Blancura, en Oriente, del alba que nace. El alba y la aurora después. Una aurora con rosicler nunca visto por el religioso. Rosicler de oro, vivísimo; de resplandores célicos; de fulgores en que se han fundido todos los más claros diamantes del mundo. Y el religioso sonrío con una sonrisa inefable, divina. (XLIX, «Aurora»<sup>36</sup>).

Per trasportare il gran finale in italiano, ne ho privilegiato l'imperante dinamicità e luminosità sul versante lessicale e ne ho ammorbidito l'impalcatura sintattica quando diventava oltremodo spigolosa, alternando qualche taglio a minime aggiunte e sottili scambi sintagmatici, senza trascurarne peraltro la soave musicalità allitterante e paragrammatica. L'esito potrebbe essere il seguente:

La scala dei colori, la scala della scatola dei profumi. Rosso, verde, giallo, viola, nero, ocre. E il religioso mentre scrive nella sua cella. [...] Scala dei colori che d'un tratto inizia a brillare. Il contatto è stabilito: corrispondenza tra i colori e le idee. Colori e sensazioni: sfumature lievissime e iridescenze della sensibilità [...]. Miscuglio di colori. Rosso, giallo, viola, ocre, verde. Colori che vanno e vengono in un pittoresco parapiglia; un colore prevale e annulla l'altro, e l'altro riacquista il risalto di prima. Il pensiero in elaborazione nel cervello. Ecco: sul vetro, fosforescente, tenue, delicato, lo scintillio dei colori. Per un attimo, in quel vertiginoso vorticare di gradazioni non si percepisce che una tonalità indistinta; dopo, il turbinio rallenta; le fasce dei colori, i cerchi, i quadrati verdi, rossi, gialli, viola sfilano a ritmo lento, cadenzato. Una luce bianca illumina tutta la lastra. [...]; la penna avanza lenta sulla carta.

---

<sup>36</sup> Ivi, pp. 345-346.

[...] Candore splendido. Candore luccicante sul vetro. Candore, a Oriente, dell'alba che nasce. L'alba, e poi l'aurora. Un'aurora tinta di un rosa mai visto dal religioso. Un rosa dorato, vivissimo, dai riflessi celestiali, sfavillanti, in cui si è concentrata la luce di tutti i diamanti del mondo. Il religioso sorride con un sorriso ineffabile, divino. (XLIX, «Aurora»).

Poiché le pagine di *Superrealismo* sono inondate dalla luce, come abbiamo visto, chiudo le mie considerazioni citando la prima frase della prefazione che Domingo Ródenas antepone alla sua pregevole edizione di *Félix Vargas e Superrealismo*, edita nel 2001 per i tipi di Cátedra. Lo studioso esordisce con questa malinconica constatazione: «La estrella de Azorín languidece».<sup>37</sup> Effettivamente, è purtroppo vero che fra i grandi scrittori del Novantotto, oggi Azorín è il meno letto e tradotto, per una serie di motivi, non ultimo quello ideologico.<sup>38</sup> Pertanto, se la stella azoriniana è in declino, il modo migliore per far sì che continui a brillare – visto il suo incontestabile valore sia letterario che linguistico –, è rileggerla, reinterpretarla, rimetterla in circolo, facendone anche risaltare le indubbie cifre moderniste: pacata rottura con gli schemi formali del passato, cura minuziosa del linguaggio, contaminazione fra generi e arti.<sup>39</sup> A maggior ragione nel caso di *Superrealismo*, uno dei testi dell'autore meno fruiti dai lettori e meno sondati dalla critica. Quale attività, dunque, è più idonea del tradurre per mettere in atto quest'operazione salvifica?<sup>40</sup> In quello che a mio parere è il più bel romanzo dell'autore, *La isla sin aurora* (1944), tre scrittori approdano su un isolotto confinato in un angolo remoto del Pacifico, alla riscoperta dell'equilibrio. Per la sua inesausta ricerca dell'armonia verbale attraverso assidui ritocchi e riequilibrature, proprio l'esercizio traduttivo aiuta a comprendere appieno il messaggio letterario di un maestro della prosa spagnola come Azorín, impedendo che il suo bagliore tenue ma penetrante si affievolisca sempre di più.

<sup>37</sup> DOMINGO RÓDENAS, *Introducción*, in AZORÍN, *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, cit., p. 13.

<sup>38</sup> Sull'accettazione del regime franchista (non priva di inquietudine) da parte di Azorín in seguito al rientro in patria dopo il volontario esilio parigino, che coincide con il corso della guerra civile spagnola, e sulle nefaste ripercussioni che tale atteggiamento, tiepido e intimista, ebbe sulla ricezione della sua opera per almeno un quarantennio, sono ancora attualissimi due lavori apparsi a metà anni Novanta del secolo scorso: EDWARD INMAN FOX, *Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda*, in «Anales azorinianos», 4 (1993), pp. 81-117; e JOSÉ PAYÁ BERNABÉ, *Nuevos datos sobre el exilio de Azorín*, in *Actes du deuxième Colloque International Azorín et la France*, Pau, J & D Éditions 1995, pp. 311-325.

<sup>39</sup> Susan Sontag dichiara in merito: «Circolare, per ragioni diverse e necessariamente impure, è nella natura stessa della letteratura così come la intendiamo oggi – correttamente, credo. La traduzione è il sistema circolatorio delle letterature del mondo». (SUSAN SONTAG, *Tradurre letteratura*, Milano, Archinto 2004, p. 66).

<sup>40</sup> Enrico Terrinoni assicura infatti che «l'unica morte possibile per un testo, come anche per un personaggio inventato, è quella di non esser rimesso in circolazione dalla lettura». E alla base del tradurre sta ovviamente il leggere, attento e paziente. (ENRICO TERRINONI, *Oltre abita il silenzio*, cit., p. 97).

SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AZORÍN, *Pintores y literatos* (1913), in ID., *Pintar como querer*, ed. JOSÉ GARCÍA MERCADAL, Madrid, Biblioteca Nueva 1954, pp. 93-99.

ID., *El arte de Proust* (1925), in ID., *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)* (1929), Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1959, pp. 89-93.

ID., *De las candilejas*, in «ABC», 15 settembre 1927.

ID., *Superrealismo (Prenovela)*, in «Revista de Occidente», VII, LXXVII (1929), pp. 145-157.

ID., *Los misterios de la puntuación*, in «La Prensa», 13 ottobre 1935.

ID., *L'invisible*, a cura di LUCIO BASALISCO, Verona, Libreria Universitaria Editrice 1988.

ID., *Surréalisme. Pré-roman*, ed. CHRISTIAN MANSO, Paris, José Corti 1989.

ID., *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, ed. DOMINGO RÓDENAS, Madrid, Cátedra 2001.

ID., *Il politico*, a cura di LIA OGNO, Firenze, Le Lettere 2001.

ID., *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, a cura di RENATA LONDERO, Napoli, Liguori 2006.

BASSO, SUSANNA, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano, Bruno Mondadori 2010.

BERNAL MUÑOZ, JOSÉ LUIS, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante 2001.

BERNARD, MARGHERITA, *Sulla scena. Azorín e il teatro*, Viareggio, Mauro Baroni 2002.

BOCCHIOLA, MASSIMO, *Mai più come ti ho visto. Gli occhi del traduttore e il tempo*, Torino, Einaudi 2015.

BRETON, ANDRÉ, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard 1963.

CALVO, LUIS, *El superrealismo en el teatro*, in «ABC», 31 marzo 1927, *Páginas teatrales*, p. 10.

CAVAGNOLI, FRANCA, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli 2012.

DE CESARE, GIOVANNI BATTISTA, *Introduzione*, in RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Sonata di primavera*, a cura di G. B. DE CESARE, Venezia, Marsilio 1995, pp. 9-28.

DÍEZ MEDIAVILLA, ANTONIO, *Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo 1991.

FOX, EDWARD INMAN, *Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda*, in «Anales azorinianos», 4 (1993), pp. 81-117.

LONDERO, RENATA, *Azorín narratore: i romanzi della maturità (1928-1944)*, tesi di Dottorato in Iberistica, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1993-1994.

EAD., *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress 1997.

EAD., *La imagen surrealista en las novelas experimentales de Azorín*, in *Azorín et le surréalisme*, ed. CHRISTIAN MANSO, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Le Pont du Rôle, Éditions Fédérop 2001, pp. 259-268.

EAD., *Criteri di edizione e traduzione*, in AZORÍN, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, a cura di R. LONDERO, Napoli, Liguori 2006, pp. 65-71.

EAD., *Ut pictura fictio: trazas y trazos pictóricos en las últimas novelas de Azorín*, in *Azorín, renovador de géneros*, ed. MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO, Madrid, Biblioteca Nueva 2009, pp. 45-59.

EAD., *Azorín romanziera e le avanguardie francesi: dal cubismo al surrealismo*, in *Francia e Spagna a confronto*, a cura di STEFANO TORRESI, Macerata, EUM 2010, pp. 277-292.

MARTÍN, FRANCISCO JOSÉ (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva 2003.

MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ, *La voluntad*, a cura di MARÍA MARTÍNEZ DEL PORTAL, Madrid, Cátedra 1997.

ID., *La volontà*, a cura di LIA OGNO, Firenze, Le Lettere 2002.

OGNO, LIA, *Nota alla traduzione*, in AZORÍN, *Il politico*, a cura di L. OGNO, Firenze, Le Lettere 2001, pp. 15-17.

PAYÁ BERNABÉ, JOSÉ, *Nuevos datos sobre el exilio de Azorín*, in *Actes du deuxième Colloque International Azorín et la France*, Pau, J & D Éditions 1995, pp. 311-325.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN, *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva 1964.

RÓDENAS, DOMINGO, *Introducción*, in AZORÍN, *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, ed. D. RÓDENAS, Madrid, Cátedra 2001, pp. 13-105.

SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

SONTAG, SUSAN, *The world as India*, in «Times Literary Supplement», 13 giugno 2003, trad. it. PAOLO DILONARDO, *Tradurre letteratura* (2003), Milano, Archinto 2004.

TERRINONI, ENRICO, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano, Il Saggiatore 2019.

YURKEVICH, GAYANA, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ecphrasis*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses 1999.



### PAROLE CHIAVE

Azorín; Surrealismo; Romanzo-saggio; Stile modernista; Traduzione



### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Renata Londero è professoressa ordinaria di Letteratura Spagnola all'Università di Udine. Si occupa di letteratura spagnola dei secoli XVII e XX-XXI. Tra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano le edizioni bilingui di: Azorín, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora* (Liguori 2006), l'antologia di Luis Cernuda, *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)* (Medusa Edizioni 2008), Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario/Cinque ore con Mario* (versione teatrale) (Marsilio 2017), José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas/Il lettore a ore* (ETS 2018). Ha in corso di stampa l'edizione critica della commedia secentesca *La corona del agravio* di Álvaro Cubillo de Aragón (Reichenberger). Partecipa a numerosi progetti di ricerca in Italia, Spagna e Francia; fa parte di diversi comitati scientifici di riviste internazionali e collane editoriali di tema letterario ispanico. Dal 1 gennaio 2022 dirige la rivista (fascia A) dell'Associazione Ispanisti Italiani, *Cuadernos AISPI*.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

RENATA LONDERO, *Superrealismo (1929), o la scrittura avanguardista secondo Azorín. Qualche proposta traduttiva*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022).



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli,

purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.