

2 **Questioni linguistiche e traduttive generali**

Sommario 2.1 Il linguaggio colloquiale e l'argot della delinquenza. – 2.2 La traduzione dei soprannomi. – 2.3 Il ricorso a *hablas ininteligibles*.

2.1 Il linguaggio colloquiale e l'argot della delinquenza

Nella produzione di Jardiel Poncela, il dialogo teatrale rappresenta il banco di prova privilegiato per la creazione di espedienti umoristici e offre un ampio ventaglio di soluzioni comiche che si manifestano tramite qualsiasi tipo di alterazione del codice a diversi livelli della lingua.¹

Naturalmente, nell'analisi linguistica e nelle riflessioni traduttologiche che seguono si terrà sempre conto del carattere peculiare del testo drammatico, della sua doppia dimensione, quella letteraria e quella relativa alla rappresentazione, e della necessità della «representabilidad de la traducción», giacché il destinatario del testo tra-

1 In particolare, la commedia analizzata spicca per la presenza di una cospicua varietà di procedimenti del comico di parola, per cui, si cercherà di proporre alcune riflessioni su questi aspetti e sulle possibilità di trasposizione che essi presentano e che, in parte, prendono le mosse da due contributi precedenti (Paratore 2019a; 2020) in cui la commedia qui esaminata era già stata oggetto di alcune considerazioni.

dotto per il teatro «ha de comprender y reaccionar [...] de modo inmediato a la recepción de la traducción» (Hurtado Albir 2016, 69), fattore che ovviamente condiziona le scelte traduttive. Infatti, sia che la traduzione sia destinata alla lettura sia che sia pensata per la messa in scena, il rispetto del genere a cui il testo appartiene (la commedia) e la finalità con cui è stato composto (suscitare l'ilarità dello spettatore) non possono in ogni caso essere traditi o distorti.

In primo luogo, è opportuno segnalare alcune questioni linguistiche essenziali che si ripercuotono sulle dinamiche umoristiche del testo a livello generale. Occorre infatti evidenziare che il linguaggio usato dai *raterillos* della commedia è fortemente connotato a livello diastratico, sociolettale, mediante espedienti abbastanza tipici che, in qualche caso, accomunano i ladri ai membri della servitù e ad altri personaggi secondari.²

Si fa riferimento a fenomeni come il rilassamento articolatorio della consonante implosiva in posizione interna, come nei casi di «afezte», «azuase», «afezto» (Jardiel Poncela 2000, 193-4, 252), la perdita della consonante implosiva in posizione finale, come in «usté» (219-20, 262), «oportunidad» (252), «verdá» (255, 262), il bisillabo che si trasforma in monosillabo tramite apocope: *para* > «pa» (194, 196, 210-11, 216, 218), *tienes* > «tiés» (195), *nada* > «na» (196, 216, 218); la caduta della /d/ intervocalica;³ l'uso improprio dei tempi verbali, in particolare, quando l'indicativo presente sostituisce modi e tempi verbali adeguati nelle ipotetiche:

TÍO ¿Y cómo habríamos entrao entonces? Si no nos colamos aprovechando el descuidillo de esta tarde, no nos colamos. (Jardiel Poncela 2000, 211)

CASTELAR [...] Porque al verle merodear por el jardín he pensao que era el asesino frustraio de Felipe, he sacao la pistola, y si al tirar del gatillo ne me doy cuenta que era él, lo afeito en seco. (Jardiel Poncela 2000, 288)

o quando l'infinito rimpiazza la seconda persona plurale dell'imperativo. Inoltre, segnaliamo la presenza della cosiddetta «sintaxis coloquial»⁴

² Anche il personaggio del poliziotto Menéndez che, come già detto, prima di rivelare la sua vera identità si fa passare per un «detective chapucero [...] para ganarse la confianza de la familia» (Jardiel Poncela 2000, 62); nel secondo atto, in particolare, la parlata del poliziotto attinge a piene mani a espressioni colloquiali e termini argotici e riproduce molti dei tratti che caratterizzano quella dei *mangantes*.

³ Si vedano: «atrasao», «encantaos» (Jardiel Poncela 2000, 194-5), «azorao», «pasao» (195, 211), «demasiao» (196), «lao» (196), «invitao», «entrao» (211), «comprobao» (213) ecc.

⁴ Come indica Briz (2001, 68-71), la sintassi colloquiale risponde all'assenza di pianificazione del discorso, «al escaso control de la producción del mensaje» che determina

che spesso si manifesta per elissi, seguendo un «procedimiento de organización económica del discurso» (Vigara Tauste 2005, 204) che si adegua a un principio di comodità molto frequente nella comunicazione spontanea.

Tutti gli elementi citati, oltre a caratterizzare certi personaggi per il loro livello sociale e culturale, manifestano una mimesi dell'oralità nella scrittura e, sebbene spesso non si possano riprodurre in traduzione, impongono il mantenimento con altre strategie del registro impiegato; a tale proposito, occorre specificare che, benché nella traduzione teatrale si faccia largo uso della variazione come tecnica di trasposizione, in cui «se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos [...] que afectan a aspectos de la variación lingüística», tra cui il «dialecto social» o geografico, con la «introducción o cambios de marcas dialectales para la caracterización de personajes» (Hurtado Albir 2016, 271), nella proposta di traduzione della commedia e nelle considerazioni da essa scaturite questa opzione è stata esclusa per offrire un metatesto che non alterasse con un addomesticamento (linguistico e culturale) le coordinate del testo originale.

Si segnala, inoltre, che l'impiego caratterizzante di un registro volgare si palesa anche grazie alla presenza costante di termini argotici⁵ o di registro familiare⁶ e di innumerevoli locuzioni colloquiali⁷ e

una sintassi «no convencional» e «concatenada», in opposizione alla «sintaxis incrustada del modo escrito y del registro formal». Come conseguenza «de la concatenación y acumulación de enunciados, el modo de glosar se presenta parcelado», con il ricorso frequente a un «rodeo explicativo» che causa effetti di ridondanza, in cui la rielaborazione e, soprattutto, la ripetizione si trasforma in «un recurso de cohesión». In sostanza, sempre secondo Briz (2010, 40), «la sintaxis coloquial no responde al orden lineal basado principalmente en la sucesión de una serie de constituyentes formales, sino que más bien tales constituyentes se sitúan estratégicamente a lo largo del discurso en un orden jerárquico semántico-pragmático».

5 Come ricorda Gómez Yebra, nel suo linguaggio umoristico Jardiel «no se olvida, desde luego, del argot (puesto en boca de sus maleantes de diverso pelaje)» (Jardiel Poncela 1995, 46). Allo stesso modo, Conde Guerri (1993, 94) segnala che tra i pilastri fondamentali dei suoi dialoghi umoristici, Jardiel contempla «el uso reiterado de las llamadas hablas marginales -vulgarismos, regionalismos, argot»; in un precedente contributo (Conde Guerri 1981, 38), la studiosa aveva indicato che nelle sue commedie «de misterio» il lessico impiegato dal drammaturgo «se mantiene dentro de un repertorio de expresiones de raíz flamenca y gitana [...] que juegan bien con el contexto general». In *Los ladrones*, si vedano termini come: «pintarrias» (Jardiel Poncela 2000, 193), «trabajar» (200, 201, 248, 254) come sinonimo di 'robar', «afanar» (211, 247-8), «tela» (243, 249), «fetén» (244, 278), «mangantes» (246), «trincar» (252), «bofia» (252, 287), «gachó» (253), «guipar» (264) ecc.

6 Si vedano: «barullo» (Jardiel Poncela 2000, 195, 213), «bollo» (231, 253), «mandamás» (211), «chivato» (211), «hincharse» (211), «empaparse» (234), «planchazo» (263), «chufia» (303) ecc.

7 In tal senso, si potrebbero citare un'infinità di esempi; si riportano dunque solo alcuni casi: «traer de cabeza» (Jardiel Poncela 2000, 211), «sacar los pies del plato» (211), «darse el pote» (211), «en un Jesús» (212), «traerse líos» (213), «hacerse un lío» (220), «dar en la nariz» (228, 252), «salirse con la suya» (248), «dejar bizco a alguien»

che alcuni dei termini gergali che provengono dal linguaggio speciale della delinquenza, talvolta, diventano veri e propri tecnicismi del mestiere. In tal senso, si vedano termini ed espressioni come «palanqueteros» (Jardiel Poncela 2000, 246), cioè, «ladrones que utilizan una palanca para forzar puertas o cerraduras» (246 nota 42), o «tomador del dos» (Jardiel Poncela 2000, 247), sinonimo di 'carterista', che indica «todos los ladrones que roban (o toman) utilizando sólo dos dedos de la mano» (247 nota 43), o come «ser carne de quincena» (Jardiel Poncela 2000, 248), espressione dispregiativa che rimanda alla «condena de quince días» (248 nota 46). I termini e le espressioni citati sono tutti impiegati da Daniel per apostrofare El Tío e Castelar quando li sorprende a rubare a casa sua nel primo atto e, a livello traduttivo, hanno richiesto alcune accortezze:

DANIEL Traidores... ¿Esto es lo que yo puedo esperar de vosotros?

¡Mangantes! ¡Chorizos! ¡Palanqueteros...!

TÍO Eso no, Daniel...

DANIEL Eso sí. ¡Y nada más que eso!

TÍO Hemos venido a por la caja, pero sin palanqueta. Con el tanteador... Yo manejo el tanteador...

DANIEL Tú qué vas a manejar, desgraciado... Si has nacido para «tomador del dos» y no has pasado de ahí... [...]

DANIEL Cuando se es como vosotros, no se presume; cuando se es carne de Comisaría y de quincena...

TÍO Daniel, yo he cumplido seis años en Ocaña.

CASTELAR Y yo tres en Santoña. (Jardiel Poncela 2000, 246-8)

Per «palanqueteros» è sembrato opportuno ricorrere a un'amplificazione («Ladruncoli buoni solo a maneggiare il piede di porco...!») per l'assenza di un equivalente che riproducesse il neologismo (il termine non è contemplato nel DLE) creato mediante il suffisso *-ero* che «En sustantivos, indica oficio, ocupación, profesión o cargo» (DLE); per «tomador del dos»,⁸ al posto di un generico 'borsaiolo', privo di connotazioni, ci si è avvalsi di un termine gergale italiano incluso nei repertori lessicografici specifici, «forbice» (Ferrero 1991, 145), che indica proprio «una tecnica di borseggio che consiste nell'introdurre nella tasca o nel taschino l'indice e il medio, tenuti come una forbice aperta»:

(262), «no ver tres en un burro» (290), «partirse el pecho por alguien» (291), «pasar las moradas» (291) ecc. In certi casi, la presenza di locuzioni colloquiali si manifesta anche nelle didascalie dell'autore: «asomar la gaita» (234), «soltar el trapo» (248) ecc.

⁸ Espressioni simili si ritrovano in illustri precedenti letterari, come in «Rinconete y Cortadillo» (*Novelas ejemplares*) in cui Cortadillo, riferendosi alle sue abilità di ladro, afferma: «sé la treta que dicen mete dos y saca cinco» (Cervantes 2007, 215), o come in *El Buscón* (Quevedo 1996, 68): «mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros».

LO ZIO Siamo venuti per la cassaforte, ma senza piede di porco.

Con lo stetoscopio... Io uso lo stetoscopio...

DANIEL Ma quale stetoscopio, disgraziato che non sei altro... Se sei capace solo a fare la «forbice» e nient'altro...

Infine, per la traduzione di «quincena», che in italiano corrisponderebbe alla «custodia cautelare di quindici giorni» (Arqués, Padoan 2012), si è invece scelta un'espressione più generica («ladri da due soldi») che consentisse di evitare l'eccessiva amplificazione che, in caso contrario, si sarebbe dovuta adottare, incidendo negativamente sulla fluidità del testo:

DANIEL Quando uno è come voi, non c'è da vantarsi; quando si ha a che fare con ladri da due soldi...

LO ZIO Daniel, io mi sono fatto sei anni di galera.

CASTELAR E io tre.

Si noti che nel TO i due ladri ribattono all'insulto di Daniel dicendo di essere stati «seis años en Ocaña» e «tres en Santoña»,⁹ alludendo alla loro permanenza in carcere che, come indicano Valls e Roas, «supone penas mucho más largas» (Jardiel Poncela 2000, 248 nota 46) rispetto alla «quincena», precisazione che, per i due *raterillos*, serve a difendersi dal trattamento denigratorio e svilente del loro ex capo.

L'uso di termini argotici pone un altro problema interessante nell'ultimo atto, quando Menéndez, prima di rivelare la sua identità, ricorre a una particolare strategia: mentre continua a farsi credere un poliziotto sprovveduto, allo stesso tempo anticipa al Tío e a Castelar i risultati delle sue indagini:

MENÉNDEZ [...] Vine esta mañana un momento; me puse de acuerdo con las dos doncellas para empezar las investigaciones esta noche, mezclándome con la servidumbre, y no hice más que llegar y presentarme a los dueños de la casa, como ustedes vieron, y ya me tiré la primera plancha.

TÍO ¿Pues qué plancha fue ésa?

MENÉNDEZ Que al presentarme y verles a ustedes echar a correr cuando yo dije que era policía, me creí que eran ustedes dos *chorizos*.

TÍO y CASTELAR ¿Cómo?

MENÉNDEZ Bueno; quiero decir dos rateros; es que en nuestro argot a los rateros se les llama *chorizos*. (Jardiel Poncela 2000, 288-98)

⁹ Come si può notare, il riferimento geografico all'ubicazione delle due prigioni, che per il destinatario della traduzione sarebbe risultato privo di senso, è stato eliminato.

In primo luogo, il caso in esame risulta interessante poiché l'argot diventa oggetto del discorso; va detto che il termine «chorizo» si ripete spesso nel testo con un valore peggiorativo, soprattutto nel primo atto quando Daniel sorprende El Tío e Castelar a forzare la casaforte e inveisce contro di loro definendoli, appunto, due «chorizos vulgares» (Jardiel Poncela 2000, 248).

In questo caso, il poliziotto usa un termine proprio della delinquenza che, come si deduce, è stato assimilato dal gergo delle forze dell'ordine, configurandosi dunque come una parola trasversale. Nei principali dizionari bilingui, *ratero* e *chorizo* si considerano sinonimi e si traducono entrambi con 'ladruncolo', termine che può veicolare efficacemente il senso di 'ladrón que hurta cosas de poco valor', ma che non è in grado di trasmettere il carattere argotico del lemma su cui si focalizza la puntualizzazione di Menéndez.

Uno dei possibili sinonimi (colloquiali) di 'ladruncolo' è il sostantivo composto 'rubagalline', soluzione che potrebbe funzionare nella sequenza sopramenzionata, in cui Daniel, per offendere i suoi ex compagni, usa il termine *chorizos* in un contesto caratterizzato da un registro volutamente basso; tuttavia, visto che qui il personaggio del poliziotto rimanda a un uso criptico della lingua (la sua auto correzione, di fatto, indica che il termine può causare l'incomprensione degli interlocutori), la variante sinonimica 'rubagalline' non riuscirebbe a veicolare la presunta opacità del gergo e quindi sarebbe inadatta a giustificare la spiegazione del personaggio.

Per sondare le possibilità di traduzione del caso in questione, si potrebbe ricorrere a strumenti alternativi, come i dizionari dei gerghi italiani, cercando un equivalente che pur essendo, per esempio, di origine dialettale, possa considerarsi una «parola a lunga durata»¹⁰ che si sia diffusa nell'uso linguistico a livello sovraregionale. In Ferrero (1991), come sinonimi di 'ladruncolo' si contemplano voci come «afano» (6), di origine settentrionale, che forse proviene proprio dallo spagnolo *afanar* ('robar'), «perciavèrtole», usato in particolare nel Sud Italia (252), «gratta» (derivato da *grattare*, cioè, 'rubare') (169), «gatto», voce che come indica Ferrero (158) è diffusa in tutte le regioni italiane, «mariolo» (210-11), cioè, 'canalla', 'granuja', voce più diffusa rispetto alle altre che, tuttavia, si usa spesso con intenzione giocosa e affettuosa.

Occorre precisare che i termini menzionati risultano poco comprensibili, a meno che non si ricorra alla nota del traduttore, sebbene in questo caso sia il dialogo stesso a chiarire il senso del termine; inoltre, possiedono tutti un carattere marcatamente dialettale che

¹⁰ Definizione che rimanda a «termini [...] tramandati di generazione in generazione e tuttora in uso» (Sobrero 1992, 50). Sobrero si riferisce, in particolare, al gergo giovanile, ma a livello generale lo stesso principio può essere valido per gli usi linguistici di origine argotica.

ci induce a scartarli in traduzione. Alla luce di ciò, si è optato per il termine «tagliaborse», registrato in Arqués e Padoan (2012) come equivalente di ‘carterista’, che sembra rappresentare una soluzione intermedia che consente di rispettare il registro senza risultare eccessivamente ostico per la comprensione; l’uso non comune del sostantivo permette infatti di mantenere quel minimo grado di opacità necessario per giustificare l’autocorrezione del poliziotto:

MENÉNDEZ [...] Sono passato qui stamattina, mi sono accordato con le domestiche per iniziare le indagini stasera, mescolato tra la servitù, e appena sono arrivato e mi sono presentato ai padroni, come sapete, ho preso subito il primo granchio.

LO ZIO Di che parla?

MENÉNDEZ Quando mi sono presentato e vi siete messi a correre quando ho detto che ero un poliziotto, ho pensato che foste due *tagliaborse*.

LO ZIO e CASTELAR Come?

MENÉNDEZ Scusate, volevo dire due ladruncoli; è che nel nostro gergo i ladruncoli li chiamiamo così.

In ultimo, si segnala in questo paragrafo un altro aspetto del testo che si collega, di fatto, all’uso del linguaggio colloquiale, cioè, quello relativo al cambio di registro. Nella costruzione del dialogo comico in *Los ladrones somos gente honrada*, l’autore impiega questo espediente che, ancora una volta, ha a che fare con il livello socio-culturale dei *graciosos*, in particolare, del Pelirrojo che, dopo essersi fatto assumere come domestico nel *prólogo* per agevolare il colpo in casa degli Arévalo, nel primo atto, con il matrimonio di Daniel e Herminia, ha abbandonato anch’egli il mestiere del ladro ed è avanzato di grado. Infatti, l’ex compare di Daniel è ora diventato un maggiordomo poco indulgente che intimidisce i domestici con continui rimproveri allo scopo di tenerli sotto scacco ed evitare che contravvengano alle sue disposizioni. All’inizio del primo atto, dunque, El Pelirrojo compare in scena ostentando un atteggiamento raffinato che, tuttavia, presto cede il passo alla sua vera natura:

(Otra brevísima pausa, y por el foro aparece el PELIRROJO. Va de mayordomo. Vestido de toda gala y con un empaque fantástico. Avanza solemnemente en dirección a la escena, estirándose los guantes; baja los peldaños y se dirige al teléfono interior del segundo derecha. Descuelga y habla, levantando una ceja con pedantería atroz.)

PELIRROJO. ¡Oiga! ¡Alló! ¿Cocina? ¿Cuisine? ¿Office? Aquí es Peter, el mayordomo. Os llamo para rogaros encarecidamente que subáis al comedor, cuanto antes, el helado, porque los señores lo esperan desde hace tres minutos. *(Pausa.)* Yes. Sí. *(Pausa.)* Oui, oui: el helado, el *glacé*, el *ice cream*. *(Pausa.)* Eso es. *Très bien.*

All right. (Pausa.) ¡Oíd, boceras, no me hagáis bajar ahí, porque si bajo, os voy a partir la boca a todos! ¡Y ya está aquí el helado como las balas!, ¿eh? *(Pausa.)* ¡Ah, bueno!... Bien. *Parfaitement. ¡Okay!* (Jardiel Poncela 2000, 209)

Come si può osservare, l'uso di forestierismi nella prima parte della battuta del personaggio, che denunciano i suoi sforzi per assumere un sostenuto contegno e darsi importanza, e la presenza di un linguaggio formale («Os llamo para rogaros encarecidamente»), cozzano bruscamente con un improvviso abbassamento del registro, che provoca un contrasto comico di sicuro effetto, contrasto già insito, a ben vedere, nell'uso della seconda persona plurale rispetto alla formalità dell'espressione *rogar encarecidamente*.

2.2 La traduzione dei soprannomi

Un altro problema che si evidenzia fin dall'inizio del processo traduttivo della commedia è quello relativo alla resa degli *apodos* dei membri della banda di ladri. Come già accennato, per quanto riguarda El Tío del Gabán, poi nominato sempre nel testo nella forma abbreviata (El Tío), la traduzione è vincolata al fatto che il soprannome genera un equivoco alla fine del primo atto che si basa sul significato standard del termine, cioè quello di 'hermano de la madre o del padre', motivo per cui è stato tradotto letteralmente con «Lo Zio».

Risulta più complessa invece la resa italiana degli epiteti Pelirrojo e Castelar; nel primo caso, si tenga conto del fatto che l'appellativo in questione fu oggetto di un curioso processo di trasformazione, giacché in principio il personaggio si sarebbe dovuto chiamare El Chino, perché, come indicò Jardiel, «era así como denominábamos en la intimidad al entonces primer actor» del Teatro de la Comedia, Pepe Rivero (a cui era stato assegnato il ruolo del falso maggiordomo), «por su eterna *cara de póquer*, impasible e inalterable» (Jardiel Poncela 1970a, 171-2). Tuttavia, vista la rilevanza che nel secondo atto aveva acquisito il personaggio di Menéndez, inizialmente assegnato a Fernando Fernán-Gómez, Jardiel decise di scambiare i ruoli dei due attori, per cui «Fernangómez pasó a hacer el Chino, y Pepe Rivero se encargó del Menéndez». A quel punto, «la circunstancia de ser pelirrojo Fernangómez» spinse l'autore ad assegnare il nuovo *apodo* al maggiordomo-ladro, «con lo cual los actores que más tarde hicieron la comedia por provincias tuvieron que ponerse peluca, y al pasar la obra al cine, pintarse el pelo de amarillo» (Jardiel Poncela 1970a, 178).

In un precedente contributo (Paratore 2019a), per la traduzione del soprannome si era proposta la soluzione «Pel di Carota» che, tuttavia, a un'analisi più approfondita risulta poco funzionale, sia per la

lunghezza che, nell'economia del dialogo, inciderebbe negativamente sulla fluidità delle battute, sia per i richiami letterari che inevitabilmente evocherebbe nel lettore italiano (si pensi al romanzo di Renard) che contrasterebbero anche con la natura del personaggio, con la sua condizione di ladro di professione e con le sue caratteristiche sociolinguistiche. Per le ragioni indicate, si è scelto di adottare l'aggettivo «Roscio» per la traduzione di Pelirrojo; anche se si tratta di una voce propria dell'italiano regionale del Centro Italia, come segnala una nota della Treccani, il termine «ha anche attestazioni letterarie antiche, in testi che riproducono con intento mimetico-espressivo le parlate locali», e inoltre:

Usare *roscio* non compromette, oggi, la comprensione della parola da parte di un non romano o non centroitaliano, in quanto l'aggettivo è stato più volte adoperato in popolarissimi film [...] e in tv da comici e personaggi dello spettacolo. Certo, si può usare tranquillamente in una dimensione colloquiale, informale, familiare; oppure, se coerente al contesto, in letteratura o in un testo teatrale.¹¹

Sembra dunque che, in questo caso, il contesto consenta di impiegare la soluzione senza provocare stonature, giacché il personaggio a cui il soprannome è attribuito appartiene al mondo della delinquenza, riproducendone anche a livello linguistico alcuni tratti.

Infine, è opportuno soffermarsi sulla mancata traduzione dell'appellativo Castelar, che - come indicano Valls e Roas - possiede «un claro sentido humorístico», poiché «se refiere a Emilio Castelar (1832-1899), presidente de la Primera República y famoso por sus dotes de orador»; il contrasto comico deriva dal fatto che il Castelar della commedia possiede caratteristiche diametralmente opposte, giacché manifesta un serio disturbo del linguaggio quando si innervosisce, risolvendo il problema mettendosi dei sassolini in bocca che, come ricordano Valls e Roas (in Jardiel Poncela 2000, 193 nota 4), era «el mismo remedio utilizado por Demóstenes, otro célebre orador». In un primo momento, si era pensato di optare per una traduzione che mantenesse una qualche allusione, eliminando il riferimento culturo-specifico e scegliendo quindi una soluzione meno vincolata alla cultura del TO; in tal senso, uno dei possibili traduttori di Castelar sarebbe stato 'Cicerone', illustre oratore latino simbolo di eloquenza, ma il riferimento è apparso poi troppo elevato in rapporto al personaggio e quindi stridente rispetto al livello socioculturale dei *ladrones*; d'altro canto, una soluzione come 'Tartaglia', oltre a determinare la perdita del gioco allusivo, con una sostanziale esplicitazione del

¹¹ Si desumono le informazioni da https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/domande_e_risposte/grammatica/grammatica_693.html.

difetto linguistico che determina il soprannome di Castelar, avrebbe evocato nel lettore italiano la maschera della commedia dell'arte, provocando così scomode interferenze. Alla luce delle considerazioni menzionate, si è scelto di mantenere l'epiteto originale, anche per non alterare le coordinate culturali del testo spagnolo; tuttavia, in un eventuale adattamento per la scena, si potrebbe senz'altro riconsiderare la traduzione del soprannome del personaggio e orientarsi su una scelta che ne conservi la funzione comica.

2.3 Il ricorso a *hablas ininteligibles*

A proposito del disturbo linguistico di Castelar e, più in generale, dell'impiego di gerghi/linguaggi inintelligibili, che rappresenta un espediente «de dilatado uso en el ambiente teatral» (Gallud Jardiel 2011, 161), esso è frequente nella produzione di Jardiel come artificio umoristico. Comunemente denominato *camelo*, questo meccanismo consiste «en creaciones léxicas arbitrarias, carentes por completo de base etimológica y fundamentadas únicamente en el tono cómico de su sonido» (Gallud Jardiel 2011, 161); tuttavia, va precisato che, mentre in altre commedie dell'autore, in effetti, non è possibile identificare i processi derivativi negli enunciati dei personaggi caratterizzati dall'incomprensibilità del loro modo di esprimersi,¹² in questo caso, talvolta, i meccanismi di formazione (o, per meglio dire, di deformazione) dei termini impiegati si possono individuare, soprattutto quando El Tío, l'unico in grado di fare da interprete al suo compare, traduce le battute di Castelar a beneficio degli altri personaggi, del pubblico e del lettore. Si vedano gli esempi seguenti:

DANIEL ¿Y el Castelar?...

TÍO Se ha quedao ahí, metiéndose unas piedrecitas en la boca, pa ver si así consigue hablar claro contigo, porque hoy está incapaz.

PELIRROJO Aquí viene. (*Por la derecha surge el CASTELAR [...] Da la sensación de que habla en rumano.*)

CASTELAR Atarapaná maléfico.

TÍO Esto es que te saluda.

CASTELAR Tora de tarum picitas pormoción, pero trupemenerdio todo.

¹² Si pensi, ad esempio, al naufrago Heliodoro di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, nella cui parlata incomprensibile, causata dall'oblio della sua lingua materna, possiamo rintracciare una possibile imitazione delle lingue indigene precolombiane: «HELIODORO Atajú... Atajú... Agajula... Nitacau... Au Atajú [...] Cataxa butla... Nitacau» (Jardiel Poncela 2000, 152-3).

TÍO Dice que se ha tragado las piedrecitas y que se le traba la lengua de la emoción, pero que está dispuesto a todo.

PELIRROJO Oye... ¿Es que ahora le traduces lo que habla?

TÍO Sí. Pero cuando el párrafo es largo, le cobro una peseta.

[...]

CASTELAR Atropó mistigale turliendo turliendo; con la pandalla del droguro caresto colupinas logran dar ler otros.

TÍO Venga la peseta. (CASTELAR *le da una peseta, que el Tío se guarda*. A DANIEL.) Ha dicho que él y tres hombres más de la pandilla de Isidro el *Inseguro* tienen su puesto en las cocinas. Y que, aprovechando el barullo, llegarán hasta el salón grande a ayudarte a ti y a los otros. (Jardiel Poncela 2000, 194-5)

DANIEL ¿Qué ocurre?

CASTELAR (*Precipitadamente*.) ¡Ta! ¡Ta! Mo tarutetes tetes, que se estiricio esperigó...

TÍO ¡Castelar, no empieces! ¡Habla claro! [...]

TÍO (*Arrancándose un botón del chaleco y dándose a CASTELAR*.) ¡Toma este botón! ¡Échatelo a la boca y desembucha!

CASTELAR (*Obedeciendo*.) Gracias. ¡Na! ¡Decía que no es na! Que no se astusten ustedes, que el que ha tirao he sido yo, pero que no pasa na. Ha sido una falsa alarma. (Jardiel Poncela 2000, 285)

Come si può osservare, negli esempi riportati si evidenziano l'agglutinazione di parti del sintagma o della parola («Isidro el *Inseguro*» che si trasforma in «droguro», «por la emoción» che si condensa in «pormoción»), l'elisione di parti della parola o del sintagma («piedrecitas» viene storpiato in «picitas»), la sostituzione della consonante iniziale, specialmente nei monosillabi: «Ta», cioè 'Na' (Nada) e «Mo», ossia, 'No', la ripetizione consecutiva di alcuni fonemi che sembra voler imitare difetti di pronuncia o gli effetti della balbuzie («tora de tarum», «tarutetes tetes»).

Fermo restando che, per lo più, in questo caso c'è bisogno di una creazione ex novo dei meccanismi di riproduzione dell'alterazione del linguaggio di cui soffre Castelar, in traduzione si è tenuto conto delle costanti segnalate nel processo di formazione e, nei casi in cui non sia stato possibile identificare una base semantica o fonetica, nella trasposizione si è cercato comunque di generare effetti comici o ridicoli giocando con i suoni, così come accade nel prototesto. Per esigenze di sintesi (sono ben nove i casi in cui nel testo si manifesta il *trastorno* di Castelar) si riporta a titolo di esempio la traduzione delle parti oggetto di analisi del primo frammento: il saluto di Castelar a Daniel («Atarapaná malífico») è stato tradotto con «Bonarà coconico», cioè 'Buonasera Malinconico', poiché si suppone che «malífico» rimandi a *Melancólico*, che è il soprannome del capo della banda. La battuta «Tora de tarum picitas pormoción, pero tru-

pemenerdio todo» è stata resa nel seguente modo: «Ho ‘ngompanato piruzze permozione, però sopposto tutto», con il ricorso all’agglutinazione di *ingoiato* e *impappinato* («‘ngompanato»), all’elisione di *pietruzze* («piruzze») e di nuovo all’agglutinazione del sintagma *per l’emozione* («permozione») e del sintagma *sono disposto* in «sopposto». Nell’ultima battuta («Atropó mistigale turliendo turliendo; con la pandalla del droguro caresto colupinas logran dar ler otros»), come in altri casi analoghi, non si è ritenuto necessario tradurre il disturbo linguistico del personaggio nella prima parte, giacché non si sono evidenziati i meccanismi di formazione del TO, e si segnala solo un adattamento grafico in «Atropò»; nella seconda parte, invece, si è riprodotta la deformazione del termine *pandilla* («pandalla» nel TO), tradotto con «combroccola», e l’agglutinazione impiegata nel TO in «droguro», reso con «drocuro» (cioè, Isidro l’*Insicuro*). L’agglutinazione è risultata di nuovo proficua nella rielaborazione della parte finale, con la contrazione del sintagma *che hanno il loro posto* in «caposto», di *cucina* e *confusione* in «cucisione» e del sintagma *potremo aiutare te* in «potarete».