

3 **Strategie del comico di parola e dell'uso ludico della lingua**

Sommario 3.1 Uморismo e ironia nelle didascalie. – 3.2 Espressioni metaforiche. – 3.3 Comparazioni umoristiche. – 3.4 Il paradossso. – 3.5 Falsa interpretazione dell'enunciato. – 3.6 La ripetizione.

3.1 Uморismo e ironia nelle didascalie

Come indicato in Paratore (2021), tra le strategie che Jardiel utilizza nel processo di creazione del suo teatro comico, sia a livello letterario, come un esercizio di stile, sia a livello scenico-descrittivo, si annovera la presenza della soggettività autoriale nelle didascalie. Secondo Abuín González (1994, 200), ciò rivelerebbe una incapacità «de contenerse», un «narcisimo literario» che spinge l'autore a fare uso delle «acotaciones como vehículo de expresión propia, como una ilustración más de su elevado arte humorístico y verbal».¹

Questa tendenza si manifesta anche in *Los ladrones somos gente honrada* come ulteriore espressione della comicità e dell'ironia e sembra collegarsi, in particolare, alle caratteristiche di certi perso-

1 È doveroso citare in tal senso il precedente valleincliniano, in cui il testo teatrale «pasa a formar parte del medio expresivo de la persona narrativa» (Rojas Yedra 2016, 322). Sulle peculiarità delle *acotaciones* dell'autore gallego si vedano, tra gli altri, Calero Heras 1971; 1980; Palenque 1983; Segura Corvasí 1988; Urrutia 1987.

naggi che si distinguono per le loro funzioni comiche. In primo luogo, naturalmente, tra questi ci sono El Tío del Gabán e Castelar, la cui entrata in scena è preceduta dalle seguenti descrizioni:

(Por la derecha, por la franja de césped, aparece el ilustre personaje conocido por el TÍO DEL GABÁN. Es efectivamente, un pinta de edad indefinida, vestido con una ropa indescriptible, color de ala de mosca. También la gorra que luce ha debido de ser premiada en varias exposiciones.) (Jardiel Poncela 2000, 193)

(Por la derecha surge el CASTELAR, otro pinta como el TÍO, con un gran aire de pasmado, pero que, en realidad, no tiene de pasmado más que el aire. Da la sensación de que habla en rumano.) (Jardiel Poncela 2000, 194)

In primo luogo, a livello linguistico si può osservare una sorta di adeguamento dell'autore al registro che caratterizza i ladri, con l'uso di termini colloquiali come «pinta», cioè, «Sinvergüenza, desaprensivo» (DLE) e «pasmado», 'tonto'. L'aggettivo «ilustre» è impiegato con un'evidente funzione ironica, giacché la descrizione che segue allude all'aspetto dimesso del Tío del Gabán, al suo abbigliamento trascurato che ne denuncia le modeste condizioni; il «color de ala de mosca», ossia, «Negro, que tira a pardo o verduzco» (DLE) rimanda al tono degli abiti del ladro, sbiaditi per l'usura, e anche la «gorra que luce», che come indica Jardiel con un ironico giro di parole «ha debido de ser premiada en varias exposiciones», sottolinea l'aspetto consunto e logoro del personaggio.

La didascalia che introduce l'entrata in scena di Castelar, con l'anafora e la disposizione chiasmica degli elementi («con un gran aire de pasmado, pero que, en realidad, no tiene de pasmado más que el aire») e con l'indicazione relativa al suo difetto linguistico («Da la sensación de que habla en rumano»), lungi dal limitarsi alla descrizione fine a se stessa, apporta al testo una beffarda nota di colore che strizza l'occhio al lettore, destinatario privilegiato di quelle che Issacharoff (cit. in Abuín González 1994, 199) definisce «acotaciones autónomas».

Nella didascalia che apre il secondo atto, anche Monchita, una delle invitate alla festa di matrimonio di Herminia e Daniel, e i suoi congiunti sono oggetto di una canzonatoria descrizione; non a caso, la donna fa parte dei personaggi secondari che possiedono caratteristiche umoristiche e non ha altra funzione che quella di creare un ulteriore effetto comico con la sua penosa esibizione canora in onore dei novelli sposi:²

² Inoltre, come indicano Valls e Roas (in Jardiel Poncela 2000, 261 nota 3), va precisato che le due romanze che intona Monchita nel secondo atto sono anche il riflesso dell'avversione di Jardiel per «las ambientaciones musicales tópicas, propias del teatro 'asqueroso'»

MONCHITA, *que es una señora de cuarenta años muy corridos, pertenece a esa clase de mujeres que han perdido la memoria respecto al paso de los años, y vive, se viste, acciona y actúa como si tuviese quince o dieciséis. MARITÉ, su hija, es una chica bastante mona y bastante sosa, que no tiene otra cosa de particular que el hallarse en relaciones formales con su novio. Este novio es MUGURUZA, un pollo que, a su vez, no tiene de saliente sino el ser novio de MARITÉ. LAREDO es un caballero de unos cincuenta años, con cara de aburrido, lo que se explica uno en el acto, al saber que es padre de MARITÉ, futuro suegro de MUGURUZA y marido de MONCHITA.* (Jardiel Poncela 2000, 259)

Qui, la «proliferación de juicios de valor» che Abuín González rintraccia nelle didascalie del teatro di Jardiel sembra avere una finalità doppia: se da un lato si offre una doverosa descrizione dei personaggi, dall'altro lo si fa tramite un procedere più connotativo che meramente descrittivo; in particolare, il giro di parole di cui si serve l'autore, in fin dei conti, sembra voler mettere l'accento sugli aspetti più risibili, cosa che una descrizione nuda e cruda, priva di tratti soggettivi,³ avrebbe reso meno efficace.

Alla fine della stessa didascalia, Jardiel torna a descrivere El Tío e Castelar con una certa carica espressiva:

El Tío y CASTELAR son los únicos que han cambiado de indumento, pues van vestidos de etiqueta, con ropas que denuncian claramente que el difunto era mayor; ambos se sacuden con frecuencia grandes latigazos de coñac y se están fumando unos puros imponentes, con sortija y todo. (Jardiel Poncela 2000, 260)

Qui si usa di nuovo un lessico colloquiale («latigazo») e si fa ricorso all'immagine iperbolica dei «puros imponentes» per sottolineare la ridicolezza della circostanza, con un'attenzione per certi particolari (si veda il riferimento alla «sortija» che i due ladruncoli si sono messi

de su época». Come lui, anche Mihura aveva impiegato «las romanzas y la música cursi en general» in *Tres sombreros de copa* con lo stesso intento derisorio; i due curatori ci ricordano anche che in quegli anni, sulla rivista *La Codorniz* «aparecieron [...] varias reseñas de revistas musicales donde se ridiculizaban sin piedad todas las convenciones del género».

3 Si veda anche qui l'uso di termini colloquiali, come «pollo», cioè, 'mocito', che ha anche «un cierto matiz despectivo», come suggeriscono Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 259 nota 1). Le connotazioni soggettive e umoristiche nelle descrizioni si evidenziano anche nella seguente didascalia, che risalta ancora una volta la rusticità dei *ladrones-graciosos*, in opposizione alla formalità dell'ambiente alto-borghese in cui si trovano catapultati nel secondo atto: «Tío. (A LAREDO, con quien sigue en la derecha, copazo va copazo viene, y entre chupada y chupada de puro.)» (Jardiel Poncela 2000, 267); qui si può sottolineare un uso ironico della suffissazione («copazo») con funzione aumentativa ed enfatica, e la costruzione colloquiale «...va, ...viene» con cui, anche in questo caso, l'autore si adatta al registro dei *ladrones*.

al dito per darsi un tono) che fanno parte di quella «gran cantidad de información sobre el personaje» nelle indicazioni del drammaturgo «que se perdería en la puesta en escena»⁴ (Abuín González 1994, 200). Anche l'espressione «el difunto era mayor», usata per indicare «quien lleva una prenda de vestir mayor [...] de lo que requiere su cuerpo» (DLE), dal tono colloquiale e, in questo caso, ironico, sposta l'esigenza concreta della descrizione su un piano soggettivo-espressivo.

3.2 Espressioni metaforiche

Tra gli espedienti di cui nel dialogo umoristico di Jardiel si fa ampio uso vi sono le espressioni metaforiche, che apportano una nota di colore al testo teatrale e che, nel caso analizzato, si relazionano al linguaggio allusivo impiegato con frequenza dai *graciosos* della commedia. Quando, all'inizio del primo atto, dopo essersi introdotti furtivamente in casa del suocero di Daniel, El Tío e Castelar vedono frustrati i loro primi tentativi di aprire la cassaforte per via degli allarmi e del Pelirrojo, ora maggiordomo della casa, i due commentano la situazione dal loro nascondiglio impiegando un linguaggio fortemente espressivo, che in questo caso svolge una funzione intensiva:

TÍO [...] ¿Pues no estás viendo que en cuanto se toca una ventana o una puerta suenan timbres?

CASTELAR Y estoy esperando que, al tocar la caja de caudales, suene un pasodoble. Esto ha sido cosa del *Melancólico*. (Jardiel Poncela 2000, 211)

Inoltre, nella stessa sequenza iniziale, i due *ladrones* hanno appena assistito alla brusca scenata del Pelirrojo alla servitù, e quindi in tono canzonatorio ne commentano l'apparente compostezza, subito smentita dai modi rozzi che, sebbene l'ex ladro voglia darsi un tono, affiorano con veemenza nei confronti dei suoi sottoposti quando non eseguono i suoi ordini. Infine, anche il risentimento dei due *raterillos* nei confronti dei loro ex complici diventa un'occasione per manifestare, ora con amara ironia, un uso metaforico-espressivo della lingua:

TÍO Como que no hay hueso más duro que querer *afanar* en casa de uno del oficio, y peor aún cuando el del oficio es un ladrón de altura que se casa con una rica..., y peor todavía cuando está de mandamás en la casa un último mono de la profesión, como pasa aquí con el *Pelirrojo*, que, protegido de Daniel, de cria-

⁴ Si tratta di un altro aspetto controverso abbondantemente presente nelle *acotaciones* valleincliniane, in cui il gusto per i dettagli rivela una visione cinematografica applicata alla drammaturgia. Su questo aspetto si veda Calero Heras 1980.

do chivato ha pasao a mayordomo. Y a la servidumbre la trae de cabeza, pa que no pueda sacar los pies del plato. Y así se da el pote que se da. ¿Has visto los cordones que lleva? ¿Y te has fijado que ahora se llama Peter?

CASTELAR Calla, hombre, que cuando daba órdenes mezclaba el inglés, el francés y alguna que otra frase de Cabestreros; pa no reírme he tenido que pensar en la cadena perpetua.

TÍO ¡Nos lo tienen que pagar! Lo que han hecho con nosotros nos lo tienen que pagar... Suspende el golpe de este verano, que era hincharse, *Castelar*, pa acabar el uno, casándose con la niña de la casa, y el otro, quedándose de mayordomo internacional: tú y yo, navegando por el Pacífico... y por el Paseo de Ronda... ¡Eso nos lo pagan! (Jardiel Poncela 2000, 211-12)

In questo caso, a richiamare l'attenzione è innanzitutto il termine «Cabestreros», con cui i due ladri si riferiscono «al habla bravucóna de los habitantes del barrio madrileño de ese nombre, en el que se establecieron los cabestreros, conductores de reses mediante cabestros o bueyes mansos», alludendo «burlonamente a que el *Pelirrojo*, queriendo dársela de educado y culto, mezcla palabras en varios idiomas con las bastas expresiones propias de los conductores de ganado» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 211 nota 7). Il termine in questione rappresenterebbe, quindi, una sorta di culturema, che aggiunge al commento di Castelar un elemento altamente espressivo che, tuttavia, in traduzione non è stato possibile mantenere per ragioni di ricevitività della battuta; dunque, si è optato per una soluzione in cui il riferimento culturale lasciasse il posto a un'espressione più generica che conservasse, in ogni caso, un punto di contatto con l'originale, nel registro e nella funzione:

CASTELAR Non me ne parlare. Quando dava ordini mischiava l'inglese e il francese con espressioni da scaricatore di porto; per non ridere mi sono messo a pensare all'ergastolo.

L'espressione «da scaricatore di porto», usata spesso nella nostra lingua per indicare una persona che si esprime in modo sgarbato e villano, è sembrata idonea per conservare un legame con l'immagine a cui rimanda il termine presente nel TO, mantenendo una certa espressività che altre soluzioni alternative ('buzurro', 'zotico' e simili) avrebbero attenuato.

Nel secondo caso esaminato, come già detto, l'allusione serve a sottolineare il risentimento del Tío, che pone l'accento sulla diversa sorte che è toccata a lui e a Castelar rispetto a Daniel e al Pelirrojo, i quali, a differenza loro, conducono ora una vita agiata e priva di preoccupazioni. Le due espressioni utilizzate per illustrare la condizione avversa dei due *ladrones* («tú y yo, navegando por el Pacífi-

co... y por el Paseo de Ronda...»), come indicano Valls e Roas «tienen el mismo sentido: vagando de un lado al otro sin hacer nada» (in Jardiel Poncela 2000, 212 nota 9); anche in questo caso, per esplicitarne con immediatezza la funzione è risultato opportuno allontanarsi dalla letteralità del testo spagnolo:

LO ZIO Ce la pagheranno! La devono pagare per quello che ci hanno fatto... Mandare a monte il piano di questa estate, che sarebbe stato un vero colpaccio, *Castelar*, e tutto perché Daniel si è sposato con la figlia dei padroni e l'altro si è messo a fare il maggiordomo internazionale. Noi, invece, alla deriva... e con una mano davanti e l'altra dietro... Questa ce la pagano!

Nel primo caso («navigando por el Pacífico») si è scelta un'espressione di uso figurato («alla deriva») che richiama l'immagine della navigazione che, come già segnalato, nel TO allude all'inoperosità dei *raterillos* e quindi forse, per estensione, alle loro 'peregrinazioni' in cerca di fortuna; nel secondo caso («y por el Paseo de Ronda»), rimanendo nel campo semantico della cattiva sorte, si è impiegata un'espressione dal sapore decisamente colloquiale in italiano («e con una mano davanti e l'altra dietro») che ha consentito di aggirare l'ostacolo alla comprensione rappresentato dalla presenza del toponimo e di compensare il carattere evocativo del riferimento culturale con l'uso di una soluzione connotata a livello metaforico e di registro.

È opportuno menzionare in questa sezione anche la presenza di aforismi che in Jardiel «Sirven para dar un tono culto y erudito a sus personajes, aparte del humor que encierran» (Gallud Jardiel 2011, 155) e che si collegano idealmente al principio della *greguería* del maestro Gómez de la Serna.⁵ In *Los ladrones* il gusto per la frase senten-

⁵ Escudero (1981, 46-7) sottolinea che il teatro di Jardiel non mostra «una gran similitud con el de otros dramaturgos de su tiempo» e che «el tono peculiar de su producción sólo resulta conectable con el de otro gran humorista español contemporáneo que, aunque escribió teatro, no destacó precisamente por su labor teatral: Ramón Gómez de la Serna». Di fatto, «leyendo el teatro de Jardiel son miles los momentos en los que las réplicas dadas por los personajes resultan perfectas greguerías, formas que también emplea en el resto de su producción». Conde Guerri (1993, 95), d'altro canto, ricorda che una delle novità più significative della comicità di Jardiel consiste nel passaggio da un umorismo linguistico a un umorismo «de raíz ideológica, evolucionando desde el chiste verbal al chiste de ideas»; questo processo evolutivo si manifesta, in prima battuta, «en comparaciones y metáforas» plasmate sulla base di una «asociación de elementos dispares, en la conexión de seres y objetos cuyas claves de contacto responden a un juego imaginativo». L'influenza del saggio sulla *Deshumanización del arte*, già segnalata nell'introduzione, fu decisiva in questo modo di procedere alla creazione della metafora, di cui Ortega y Gasset aveva indicato il ruolo fondamentale «en el arte nuevo»; Conde Guerri, tuttavia, menziona anche il riferimento a Gómez de la Serna, giacché «su influencia volvió a hacerse notar, ahora en el plano lingüístico» in Jardiel che, pur non raggiungendo «la profundidad ideológica de la greguería [...] manejó el humorismo aproximándose a la metáfora como un modo de sentir la realidad», processo che trova

ziosa si condensa in due momenti; il primo si colloca nel *prólogo* ed è Daniel a farsi veicolo di tale espediente quando, per distrarre Herminia e ricondurla nella villa affinché il furto possa compiersi, cerca di rendersi interessante ai suoi occhi: «Alguien ha dicho que la luna está tan pálida porque hace exclusivamente vida de noche» (Jardiel Poncela 2000, 198). Valls e Roas segnalano che l'aforisma utilizzato da Daniel compare anche in *Máximas mínimas* (Jardiel Poncela 2001b, 52), tanto che secondo i due curatori «ese alguien al que se refiere Daniel es, evidentemente, el propio Jardiel, a quien le gustaba autocitarse en sus obras para crear un guiño humorístico con el lector/espectador» (in Jardiel Poncela 2000, 198 nota 13).

Il secondo esempio di aforisma compare in una battuta di Castelar ed è forse più interessante, perché si basa su un doppio senso:

Tío A que me parece a mí que Daniel no se ha casao pa dar ningún golpe. Que se ha casao por mor del cariño y que se ha precipitao un poco al casarse, *Castelar...*

CASTELAR Todo el que se casa se precipita. (Jardiel Poncela 2000, 228)

In questa massima si condenserebbe «la negativa visión que tenía Jardiel del matrimonio» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 228 nota 25), che qui si manifesta grazie alla polisemia del verbo *precipitarse*, usato nella sua doppia accezione di 'obrar con precipitación' e di 'caer', 'arrojarse'.

3.3 Comparazioni umoristiche

Un altro aspetto relativo al comico di parola nel teatro di Jardiel è quello delle comparazioni umoristiche. In *Los ladrones* questo espediente è abbondantemente utilizzato, quasi sempre dai *graciosos* della commedia e con una finalità espressivo-allusiva.

Dopo aver assistito dal loro nascondiglio ai tentativi di Germana di aprire anche lei la cassaforte e ad altri comportamenti sospetti dei protagonisti, i due commentano gli accadimenti di cui sono stati involontari testimoni e, alla fine, Castelar chiude le riflessioni sue del suo compare nel seguente modo:

«en la estructura dialogada» il mezzo di espressione più congeniale ed efficace. Infine, a proposito dell'influenza di Gómez de la Serna sugli autori della *Otra generación del 27*, Llera (2001, 466) ricorda che la *greguería* «contagia a poetas y dramaturgos», ma che «múltiples ejemplos pueden localizarse asimismo entre prosistas como Benjamín Jarnés, Juan Chabás, Max Aub, José Bergamín, Antonio Espina o Antonio Botín Polanco».

CASTELAR Y ya habrás visto que, quitao Daniel, que se ha tirao pa la honradez como quien se tira a un pozo, el que más y el que menos sólo piensa en la caja de caudales. (Jardiel Poncela 2000, 229)

La comparazione, in questo caso, è giocata anche sul doppio senso, poiché il verbo *tirar* è usato nel primo caso come sinonimo di 'tomar una dirección' e, per estensione e a livello figurato, con l'accezione di «Tender, propender, inclinarse» (DLE); nel secondo, invece, è impiegato come sinonimo di 'lanzarse', alludendo al fatto che Daniel sembra l'unico a non avere un doppio fine e a comportarsi in maniera *honrada*, mentre i membri della rispettabile famiglia di cui ora fa parte, paradossalmente, non sembrano così virtuosi. Stando così le cose, per i due *ladrones* l'incondizionata rettitudine del loro ex capo, metaforicamente, ne offuscherebbe la ragione, conducendolo a una cieca 'caduta' in errore. Questa similitudine giocata sulla dilogia è stata resa nella proposta di traduzione con il verbo *buttarsi* che, come nel TO, riproduce la stessa ambiguità, visto che è interpretabile sia nell'accezione di 'tendere, volgersi a qualche cosa' sia in quella di 'lasciarsi cadere':

CASTELAR Insomma, avrai notato che, tranne Daniel, che si è buttato sull'onestà come chi si butta dalla finestra, chi più chi meno, pensano tutti alla cassaforte.

Tra i casi ascrivibili alla similitudine come manifestazione della comicità, si riporta un altro esempio estrapolato dal secondo atto; ancora una volta è uno dei due *chorizos*, in questo caso El Tío, a utilizzare questo espediente:

TÍO Pues entonces aguanta mecha, hija, y resígnate a perder el novio. (*Dispuesto a sacar de mentira verdad.*) Antón la prefiere a ti y la señora está loca por él...

ADELICISA (*Saltando.*) ¡Qué va a estar!

TÍO (*Apretando el tornillo.*) Lo quiere de veras; te digo yo que lo quiere de veras, Adelcisa.

ADELICISA ¡Mentira!

TÍO A ti te molesta oírlo, pero está por él que se monda. Por eso ha llegao a lo que ha llegao; porque para ella no hay en el mundo otro hombre más que Antón. [...]

ADELICISA (*Estallando al fin.*) ¡Ella ha llegado a lo que ha llegado porque necesitaba alguien que le ayudase a largarse con el dinero! [...] ¡Y cuando haya conseguido largarse con el dinero, a Antón le dará un puntapié!

TÍO (*Poniéndose de pie como electrizado.*) ¡¡Ya!!

ADELICISA (*Sorprendida.*) ¿Eh?

Tío (*Deslumbrado por su descubrimiento.*) ¡¡Visto!! ¡Ya no hace falta que hables más! Ya me has dicho lo que yo quería. ¡Un día me va a estallar la cabeza de tanto talento! ¡Un día se va a oír un ruido tremendo y va a ser que el talento me ha salido de pronto de la cabeza, como si fuera el chorro de un sifón! ¡Lo veo! ¡Lo veo todo claro...! Lo veo todo más claro que el caldo de un asilo... (Jardiel Poncela 2000, 277)

Calatosi totalmente nel ruolo di detective, El Tío cerca di ottenere dalla cameriera Adelcisa le informazioni mancanti per arrivare alla soluzione degli intrighi della casa; Antón, uno dei domestici e fidanzato di Adelcisa, come già detto, è in combutta con la padrona di casa, che, approfittando della sua posizione, esercita su di lui il suo fascino e lo sfrutta per portare a segno l'apertura della cassaforte per appropriarsi del suo contenuto. Quindi, per far parlare la cameriera, El Tío mette il dito nella piaga e alla fine ottiene da lei la conferma dei suoi sospetti, prorompendo in un'esaltata manifestazione di giubilo che anche qui si serve, umoristicamente, della comparazione per infondere al discorso una coloritura comico-espressiva, giacché la *claridad* con cui ora il personaggio vede il quadro della situazione è paragonata da lui al «caldo de un asilo», vale a dire, alla trasparenza di una brodaglia senza sostanza. L'effetto della comparazione, per di più, è acuito dalla precisazione comica «de un asilo», la quale si focalizza su un dettaglio apparentemente superfluo ma che, in realtà, rende più suggestiva e, allo stesso tempo, più concreta (nonché ironica e, per così dire, prosaica) l'immagine evocata dal personaggio.

Infine, è opportuno menzionare un altro caso di comparazione umoristica impiegata dal Tío per riferirsi a Eulalia, da lui soprannominata «la doncella llorique» (Jardiel Poncela 2000, 291) quando, sempre nel secondo atto, il ladro scopre che la governante è stata avvelenata con il *pantopón* che, come in italiano, è il nome commerciale di una miscela di alcaloidi dell'oppio con caratteristiche analoghe alla morfina, adoperata come tranquillante o come analgesico. Dopo aver appreso che Eulalia, come lei stessa confessa ignara, usa il farmaco in abbondanza per calmarsi quando è in preda alle sue crisi di pianto, El Tío presto capisce che l'assassino di doña Andrea deve averlo sottratto furtivamente dalla stanza della domestica, e che non può essere stata lei a commettere il crimine perché, come suggerisce la similitudine, «es más tonta que una 'kermesse'»:

Tío Esa chica tiene Pantopón pa despoblar Australia, pero no es posible que haya sido ella la que envenenó a doña Andrea, porque es más tonta que una «kermesse». (Jardiel Poncela 2000, 282)

Il termine sarebbe utilizzato qui come sinonimo di «fiesta popular al aire libre, con bailes, rifas, concursos, etc.» (Valls e Roas in Jardiel Pon-

cela 2000, 282 nota 19), accezione che d'altronde conserva anche in italiano, in cui talvolta si usa come sinonimo di 'sagra di paese', soluzione che è stata impiegata in traduzione per rendere il senso più accessibile.

3.4 Il paradosso

Un ulteriore elemento che spicca nel dialogo umoristico del nostro autore è quello che riguarda la presenza del paradosso, che conduce spesso a macroscopiche contraddizioni.⁶ In *Los ladrones* il principale veicolo di questo espediente è Castelar che, di pari passo con il suo *trastorno* linguistico, manifesta in alcune occasioni anche una sorta di confusione dei piani del reale, che si esplicita in particolare quando parla della sua famiglia:

GERMANA Dos..., veintitrés..., cincuenta y uno... (*Intenta abrir la caja sin conseguirlo. Furiosa.*) ¡No se abre! ¡¡Es falsa!! ¡También ésta es falsa! ¡¡Me ha engañado otra vez!! (*Corriendo la trampita y colocando el cuadro.*) ¡Con cien vidas no paga lo que yo estoy pasando! (*Va hacia el foro centro.*) ¡Ni con cien vidas! ¡Ni con cien vidas!... (*Se retoca la cara, hace un esfuerzo para adoptar un aire tranquilo y se va, foro centro.*)

TÍO (*Saliendo con Castelar.*) ¿Has visto?

CASTELAR ¿Y ésa quién es?

TÍO La dueña de la casa. La madre. La suegra del *Melancólico*.

CASTELAR ¿Y qué líos se trae?

TÍO ¡Cualquiera sabe!

CASTELAR Pues a mí sí me gustaría saberlo, porque estos barullos caseros me entusiasman; me viene de familia, porque como mis padres no se conocieron hasta cinco años después de nacer yo...

TÍO Bueno, deja en paz a tus padres y vamos con la caja. (Jardiel Poncela 2000, 212-13)

⁶ Come suggerisce Sánchez Castro (2006, 179), in Jardiel il paradosso è il «producto de una visión distorsionada de la realidad en que están inmersos los personajes», ha origine «del absurdo base» e contribuisce ad alimentare la «comicidad de la acción», precisando che, sebbene nelle commedie dell'autore il paradosso sia più frequentemente situazionale che linguistico, spesso «la contradicción tiene un evidente respaldo verbal. El humor que genera la contrariedad de pensamientos es un recurso muy fecundo en Jardiel pero sus paradojas resultan realmente cómicas porque no se trata de simples enfrentamientos entre opuestos»; di fatto, come sottolinea la studiosa, l'efficacia di questo espediente sta nel fatto che il grado di intensità delle contraddizioni del dialogo jardielesco, «al estar incluidas dentro de un marco inverosímil, [...] se ve reducido porque están regidas por una lógica interna impuesta por una nueva forma de ver la vida; de ahí que sólo resulten paradójicas si se comparan con la realidad del lector/espectador pero no respecto a la realidad de los personajes afectados». Sánchez Castro avverte che nella sua analisi di una selezione di commedie di Jardiel il paradosso è riconducibile a due tipologie: «las absurdas relativas y las absurdas totales».

Siamo all'inizio del primo atto e i due *raterillos* hanno appena assistito al tentativo fallito di Germana di aprire la cassaforte e alla sua furia quando capisce che il marito, Felipe, le ha indicato una combinazione falsa. Come sempre, i due personaggi commentano l'accaduto e Castelar non perde occasione per manifestare quello che, secondo Valls e Roas (in Jardiel Poncela 2000, 213 nota 12), è un esempio di «humor disparatado que caracterizó a los escritores y dibujantes que colaboraron en la revista *La Codorniz*».⁷

Un caso analogo si ripete sempre nel primo atto in una delle sequenze in cui, ancora una volta, i due *graciosos* fanno un commento e, al contempo, una sorta di sintesi dei sospetti accadimenti di cui sono testimoni:

TÍO (*Saliendo de debajo de la escalera, seguido de CASTELAR.*) Tenía razón el criado aquel, *Castelar*. En esta casa hay mucho tomate...
 CASTELAR Hombre, esto es la huerta de Murcia. Pero a mí las familias así son las que me enamoran. Por algo mi abuelo paterno estuvo seis años creyendo que mi abuela era una señora, que luego resultó ser mi tía. Y si es mi abuelo materno, pues aquél...
 TÍO ¿Vas a dejar ahora en paz a tus abuelos?
 CASTELAR Nunca encuentras tú ocasión pa hablar de mi familia. ¿A qué viene ese mal humor, con la noche que nos estamos pegando y habiendo averiguao, pa postre, la combinación de la caja? (Jardiel Poncela 2000, 227-8)

Anche in questo caso, Castelar collega i misteri della casa degli Arévalo alle strambe vicende della sua famiglia, che lungi dall'essere presentate secondo la logica, generano ancora la contrarietà del suo compare, costituendo un altro esempio di «humor *codornicesco*» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 228 nota 24).⁸

È sempre Castelar, infine, a farsi veicolo di un altro paradosso che, in questo caso, è sia logico sia linguistico, giacché si basa anche su un'espressione il cui uso risulta inappropriato al contesto:

⁷ I due curatori segnalano, tra gli altri, un caso molto simile di *chiste* presente nell'autobiografia di Mihura, in cui l'autore afferma: «los primeros años de mi vida los pasé en casa de mis abuelitos [...], pues entonces no existía la costumbre -ahora tan generalizada- de tener padres, y los niños sólo teníamos abuelos» (Mihura 1998, 29).

⁸ Di cui, anche in questo caso, come segnalano Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 228 nota 24), si ritroverebbero esempi affini in Mihura, in particolare nella già citata autobiografia *Mis memorias*. Per quanto riguarda l'umorismo *codornicesco*, secondo Alás-Brun (1995, 91), esso rivela i suoi legami con il teatro dell'assurdo poiché prende di mira alcuni aspetti della società e la loro inautenticità, vale a dire: «el conformismo irreflexivo, la falsedad de las convenciones sociales, la cursilería, la trivialidad de las emociones, el sentimentalismo, la banalidad y falsedad sustancial de las relaciones humanas (especialmente a través del lenguaje, formado por clichés que han sido vaciados de su sentido); en el fondo, la falta de autenticidad del individuo bajo el peso aplastante de una sociedad inmovilista y excesivamente codificada».

Tío [...] es usted un tío grande, señor Laredo. (A LAREDO.) Usted seguro que cuando mate a un enfermo, va y dice: «Lo he matao». (A un gesto de LAREDO.) Bueno: no lo dice usted por mor de la cárcel, pero lo piensa, vamos; y no anda con la copla de que si el corazón no aguantó, o que si el hígado se declaró en huelga. Si no que dice: «Me lo he cargao yo por berzas». ¡Como debe ser!

CASTELAR Como debe ser, sí, señor. Y si el enfermo la ha diñado, pues culpa suya ha sido, por no llamar a otro médico más perito mecánico. (Jardiel Poncela 2000, 264)

Siamo all'inizio del secondo atto; El Tío e Castelar stanno conversando con il dottor Laredo, che suscita subito le simpatie dei due *ladrones*, e l'occasione diviene un pretesto per manifestare la visione negativa della medicina e dei medici che, con grande frequenza, si palesa nella produzione di Jardiel.⁹ Castelar chiude le riflessioni del compare alludendo all'assurdo postulato secondo il quale, se il paziente muore, la colpa è del malcapitato che si è rivolto a un medico poco capace, invece di affidarsi a «otro médico más perito mecánico»; l'immagine suscita una brusca contraddizione, che ha senz'altro uno scopo umoristico e che forse si riconduce anche all'ignoranza dei *graciosos* o, comunque, al gusto che manifestano per il linguaggio allusivo, già evidenziato nelle pagine precedenti. Come si vede, l'incompatibilità è qui generata dall'associazione tra la professione medica e l'espressione «perito mecánico», che, naturalmente, rimanda ad altre abilità e ad altri ambiti professionali.

3.5 Falsa interpretazione dell'enunciato

L'ambiguità potenziale che può manifestare un determinato contenuto proposizionale porta spesso, nel teatro di Jardiel, alla violazione delle massime conversazionali.¹⁰ È in questa ottica che deve in-

⁹ Secondo Escudero (1981, 40), «globalmente consideradas hay dos profesiones que siempre aparecen ridiculizadas» nella drammaturgia di Jardiel, quella dell'avvocato e del medico; sulla seconda, la studiosa segnala che l'autore «no tenía gran fe en los profesionales de la medicina y en su teatro aparece bien patente tal fobia». Gallud Jardiel (2011, 126), tuttavia, precisa che «su aversión por ellos es, digamos, una pose literaria», anche se «es cierto que los presenta siempre bajo una luz negativa», giacché «recalca su ignorancia y sus diagnósticos son siempre erróneos». Senza alcuna pretesa di esaustività sull'argomento, ci si limita a ricordare che quella del medico era una delle principali figure oggetto di satira nel Siglo de Oro; si pensi, ad esempio, a Quevedo e alla sua *galenofobia*.

¹⁰ Di fatto, come segnala Sánchez Castro (2006, 186), «siguiendo la teoría de las máximas conversacionales y el principio de cooperación de Grice, en las obras de Jardiel se hallan frecuentes violaciones de este principio y de estas máximas. Son diversas las ocasiones en que los personajes, en sus intervenciones dialogadas, no cumplen el principio de cooperación al ser más o menos cooperativos de lo requerido por la situación comunicativa, o violan una de las máximas de cantidad, cualidad, relación o modo». Sul

tendersi la presenza della falsa interpretazione dell'enunciato, che dà luogo a scambi in cui, per diverse ragioni e con distinte finalità, la comunicazione è interrotta, umoristicamente, da un'apparente insensatezza. È il caso del breve interrogatorio a cui El Pelirrojo sottopone Antón nel primo atto:

PELIRROJO (*Viendo el cuadro torcido.*) ¡¡¡Eh!!! ¿Y ese cuadro? ¿No has tocado tú ese cuadro hace un momento?

ANTÓN No, señor.

PELIRROJO (*Mirándolo fijo.*) ¡A ver!... Mírame fijo. Más... (*Lo mira muy fijamente.*) ¿Ese parpadeo es nervioso?

ANTÓN No, señor. Es de herencia. A mi hermana le da por guiñar un ojo, y todas las palizas que le atiza su marido son por culpa de eso.

PELIRROJO Respiras muy seguido.

ANTÓN Es que cuando dejo de respirar, me asfixio. (Jardiel Poncela 2000, 214-15)

L'incongruenza si manifesta in particolare nelle battute finali in cui, di fronte all'osservazione del maggiordomo («Respiras muy seguido»), la risposta del cameriere («Es que cuando dejo de respirar, me asfixio») sposta il piano dello scambio sull'aderenza al significato più immediato e la sua interpretazione, dunque, conduce all'ovvietà. L'aspettativa dell'interlocutore (e anche del lettore/spettatore) è quindi disattesa, poiché il commento del Pelirrojo, in questo contesto, avrebbe dovuto sollecitare una replica totalmente differente, rimandando, per esempio, alla tensione che può causare affanno.

Anche nel secondo esempio proposto la domanda ottiene una risposta non convenzionale, qui per esplicita intenzione da parte dell'interlocutore di evidenziare con amara ironia il suo fallimento. Infatti, siamo nel secondo atto e il poliziotto Menéndez offre un'immagine di sé poco edificante, affinché i due *raterillos* lo credano un inetto:¹¹

TÍO Sus investigaciones sobre doña Andrea, ¿cómo van?

MENÉNDEZ No van de ninguna manera. ¡Pero si he perdido la noche en tonterías! Aquí debía estar Beringola, a ver si seguía diciendo que yo sirvo para policía. (Jardiel Poncela 2000, 289)

ruolo della violazione dei principi conversazionali nell'ironia e nell'umorismo, si veda Ruiz Gurillo (2012, 140) che, tra le altre questioni, specifica che i due fenomeni sono entrambi «hechos pragmáticos», ma che «en la ironía se infringe primordialmente el principio de Cantidad; en el humor, el principio de Informatividad».

¹¹ Gallud Jardiel (2011, 134) commenta che «siendo frecuentes en Jardiel los delinquentes, la presencia de policías era una necesidad automática» e che «los policías jardielcos suelen ser sagaces, aunque disimulen su penetración con aire de despistados».

La replica attesa, in questo caso, presupporrebbe una semplice risposta affermativa o negativa, basata sul valore modale del «cómo» («¿cómo van?») e sull'accezione del verbo *ir* come sinonimo di 'progredir'; tuttavia, Méndez riprende il «van» dell'interrogativa del Tío («No van») e la ripetizione si fa dunque veicolo della rottura del meccanismo conversazionale e del normale andamento dello scambio dialogico.

3.6 La ripetizione

A metà strada tra la «repetición de estructuras» e le «precisiones cómicas», seguendo la classificazione di Sánchez Castro (2006, 170, 181), si collocano gli enunciati di alcuni personaggi in cui la reiterazione e la specularità svolgono una funzione comica, dando vita a effetti di *enredo* linguistico. Il primo esempio ci mostra l'entrata in scena di Eulalia, che nella commedia rappresenta il veicolo con cui l'autore ottiene «sus efectos cómicos incidentales» attraverso i suoi «tipos [...] casi siempre caracterizados por efectos externos, tics, manías y modos de hablar» (García Pavón 1966, 95):¹²

PELIRROJO ¿Eh? (*Se vuelve rápidamente hacia la izquierda, donde ha sonado la voz, pero le despista la presencia de EULALIA. Es una doncella que aparece por la puerta del foro izquierda superior; tiene veinte o veintidós años y un aire muy sentimental. Viene enjugándose los ojos con un pañuelo.*) ¡Eulalia! ¿Acabas tú de decir algo?

EULALIA ¿Cómo, señor Peter?

PELIRROJO Que si acabas tú de decir algo. Que si has hablado sola hace un instante...

EULALIA ¡¡Que si he hablao sola!! ¡¡Seguro que he hablao sola!! (*Echándose a llorar.*) ¡¡Ay, qué desgracia más grande, que ya hablo sola!! (*Bajando a la escena.*) ¡Otro motivo pa llorar! Hay días que no da una abasto. ¡Y menos mal, señor Peter, que a mí llorar me alimenta y me deja los nervios tan a gusto, que hay

¹² Oliva (1993, 220-2) precisa che questo «catálogo de tipos» non è costituito da «grandes personajes»; si tratta, per lo più, di «ladrones buenas personas -que se equivocan al hablar cuando se ponen nerviosos» come nel caso di Castelar, o di «gentes que entran por las ventanas para solucionar la vida de otros, hasta criados de todos los moldes y gustos», tra i quali lo studioso annovera a titolo di esempio «el educadísimo Oshidori de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, o la marquesa Pepita, también criada en la misma obra, o Julia, lectora empedernida de folletines [...] en *Margarita, Armando y su padre*, o la olvidadiza Mónica de *Blanca por fuera y Rosa por dentro*, o lloronas» come la Eulalia di *Los ladrones somos gente honrada*. In questa nutrita «fauna» si trovano, dunque, «personajes cargados de elementos humorísticos, en sí mismos, portadores de chispeantes textos, inmersos en curiosas situaciones. Todo ello da, en palabras de Ramón Gómez de la Serna, 'otro tipo de teatro grotesco español, conglomerando conflictos más allá del conflicto'».

mañanas que hasta que no lloro un rato no puedo ni limpiar el polvo; porque está bien visto que yo, cuando no tengo un motivo pa llorar, es porque tengo dos; y cuando no tengo dos, es porque tengo tres! (*Se ha sentado en un sillón de la izquierda.*)

PELIRROJO ¿Y hoy, cuántos has tenido?

EULALIA Hoy he tenido siete. Ayer no tuve más que cuatro.

PELIRROJO Es que era martes.

EULALIA Pues el domingo tuve once.

PELIRROJO El domingo es siempre mejor día.

EULALIA ...y en el momento de acostarme no tenía ningún motivo pa llorar, pero de acordarme de los once que había tenido, se me saltaron las lágrimas y me resultó la docena.

PELIRROJO Vives como quieres, Eulalia. ¿Y eso te ocurre desde hace mucho?

EULALIA De niña ya era algo llorica; pero luego me ha ido creciendo con los años. Ahora que así, en gran escala, lo que se podría llamar el llanto navegable, ése no me ha empezado hasta que vine a servir a esta casa. Porque una no quiere decir na, y, a fuerza de emparar pañuelos y de escurrir pañuelos, va tirando; pero ¡en esta casa se ven cosas pa que la instalen a una grifos, señor Peter!... (*Lora.*) (Jardiel Poncela 2000, 217-18)

Come si può osservare, Eulalia rientra a pieno titolo in quella «variedad de neuróticos y maniáticos» (Gallud Jardiel 2011, 138) che popola la galleria di personaggi secondari nella drammaturgia di Jardiel, nel suo caso poiché anche l'evento più banale rappresenta un'occasione per piangere. Qui la ripetizione si interseca con l'intensità crescente degli elementi («porque está bien visto que yo, cuando no tengo un motivo pa llorar, es porque tengo dos; y cuando no tengo dos, es porque tengo tres!»); le successive puntualizzazioni di Eulalia, sollecitata dalle domande del Pelirrojo che, in tono burlone, l'asseconda nei suoi calcoli assurdi e puntigliosi per quantificare quante volte ha pianto negli ultimi giorni, amplificano l'effetto del meccanismo. Ciò avviene anche grazie alle osservazioni altrettanto paradossali del maggiordomo, con cui si mettono in relazione i giorni della settimana con un minore o maggiore livello di intensità e frequenza dell'iperbolico «llanto navegable» di Eulalia, soprannominata poco dopo dal Pelirrojo, in tono di scherno, «Doña Cañerías» (Jardiel Poncela 2000, 224).

Le continue entrate e uscite dei personaggi offrono l'occasione per inserire un altro meccanismo di reiterazione, stavolta per bocca del Tío che, sempre nel primo atto, sollecita Castelar ad approfittare della momentanea assenza di elementi di disturbo per portare a termine l'apertura della cassaforte:

tío (*Saliendo de la escalera.*) ¡Arrea, Castelar! Vamos a aprovechar mientras Daniel le entreviua al *Pelirrojo* por el lío de las ropas... ¡Arrea, antes de que salga otro, o entre una, o vengan dos, o crucen tres! (*Va hacia el foro derecha.*) (Jardiel Poncela 2000, 243)

Anche qui, la ripetizione della struttura è caratterizzata dall'intensità crescente degli elementi («otro», «una», «dos», «tres») e, in questo caso, dalla variazione sinonimica («salga», «entre», «vengan», «crucen»), creando un effetto di ridondanza con una finalità comica e intensiva.