

5 Conclusioni

In questo studio introduttivo sull'umorismo verbale in *Los ladrones somos gente honrada* e sulle questioni traduttive a esso legate si è cercato di offrire un panorama delle diverse manifestazioni dell'uso ludico della lingua nella commedia e di far emergere alcune delle problematiche che il traduttore deve affrontare, a partire dalla frequente necessità di un'operazione di ri-creazione delle chiavi del comico di parola.

Si è anche cercato di tenere sempre presenti le questioni di base che riguardano la traduzione per il teatro, la distinzione (non sempre proficua) tra testo drammaturgico e testo scenico, l'impossibilità di ignorare che, pure se si sta traducendo per la lettura, il metatesto dovrebbe mantenere le condizioni di recitabilità e di 'felicità' dell'atto linguistico originali, proiettandosi nella dimensione di «imminenza dell'*hic et nunc*» che «agisce nel teatro come un formidabile catalizzatore di energie e decisioni necessarie» nella trasposizione (Boselli 2006, 632).

Nel caso oggetto di questo studio, inoltre, si è evidenziata la necessità di attingere ai registri della lingua parlata, giacché i personaggi

comici della pièce ne sono fortemente influenzati; e qui si innesta uno dei problemi traduttologici principali che pone il testo, poiché tradurre una lingua parlata, come sottolinea Osimo (2011, 192), è un'operazione altamente complessa, in quanto «l'attenzione filologica qui si sposta rapidamente dalla parola alla frase, e dalla frase all'idioletto o aura lessicale del personaggio». In presenza di gerghi (come quello della delinquenza, nel nostro caso)¹ o più in generale di un registro colloquiale, l'equilibrio da mantenere può essere spesso minacciato da un'istintiva tendenza all'addomesticamento, che può causare effetti stranianti nel destinatario della traduzione, ad esempio «un effetto comico indesiderato» (Osimo 2011, 193), laddove esso non sia atteso.²

Inoltre, in nome del mantenimento della dominante propria del genere testuale, cioè, delle finalità di intrattenimento della commedia, un livellamento degli elementi culturali del testo fonte, spesso necessario, rischia però di corromperne eccessivamente la natura, facendo perdere ogni traccia della cultura emittente in cui esso si è generato. Questo conduce il traduttore a porsi continui interrogativi sul peso delle perdite semantico-culturali nel metatesto, che non riguardano solo gli aspetti linguistici da cui scaturisce la comicità, ma anche il substrato profondo che la fertilizza. In tal senso, è bene ricordare che il teatro di Jardiel attinge ad alcuni precedenti a lui prossimi, di cui si è già parlato nella prima parte di questo studio, ma che è anche debitore di una tradizione più antica, che connette i meccanismi dell'umorismo verbale del teatro del nostro autore a quelli impiegati nel teatro del Siglo de Oro e nella commedia burlesca. Non a caso, Ariza Viguera (1974, 201-12), oltre a menzionare i riecheggiamenti astracaneschi nella drammaturgia di Jardiel e, tra le altre, a ricordare l'influenza di umoristi stranieri, come Pitigrilli, Cami e Mosca (soprattutto nella produzione romanzesca dell'autore), sottolinea che il commediografo «está [...] cerca del espíritu crítico, apasionado, de Quevedo», e che «muchos conceptos, juegos de palabras, etc., nos lo recuerdan».³

1 Benché, riprendendo quanto commentato da Casares (1950, 276-7), nel nostro caso si tratti di una «germania moderna» che, a differenza di quella che lo studioso definisce «histórica», è costituita da una «nueva terminología usual entre vagabundos, ladrones y demás delincuentes» che «no tiene la pretensión de ser secreta, puesto que la manejan por igual los policías, los carceleros y los maleantes».

2 In questo senso, non va dimenticato che in italiano il registro colloquiale presenta un uso più ristretto rispetto allo spagnolo, e che nella nostra lingua, come sottolinea Pérez Vicente (2021, 61), «buena parte de las exigencias de habla cotidiana y expresividad se cubren gracias a los dialectos», senza contare che «lo coloquial penetra con mayor soltura en el lenguaje literario español». Per un approfondimento sulle caratteristiche e sull'uso del registro colloquiale in spagnolo e in italiano e sulle ripercussioni delle rispettive differenze in traduzione, si veda Zamora Muñoz 2021.

3 Questa specifica ascendenza, per lo studioso, si espliciterebbe in modo molto diretto in due articoli di Jardiel pubblicati sulla rivista *Buen Humor* nel 1927, intitolati «La verdad de lo que es el infierno» e «Mi visita a los dominios de los demonios» (Ariza Viguera 1974, 202).

Per quanto riguarda le strategie di traduzione impiegate, si è potuto osservare come la presenza di termini polisemici abbia spesso indotto a uno scioglimento parziale dell'ambiguità del prototesto, talvolta per mezzo di integrazioni esplicative; quando il gioco si basa su un'identità di suoni, come nel caso dell'equivoco generato dal termine «robby», o in quello del gioco tra la locuzione «de nácar» e la formula di cortesia *de nada*, le strategie di riformulazione hanno condotto a un allontanamento più significativo, specie nel primo caso, mentre nel secondo la rielaborazione è stata meno invasiva.

Ciò detto, si è mirato a conservare sempre il senso generale dello scambio, a non alterare la dinamica umoristica del dialogo e le sue peculiarità diafasiche/diastratiche, e a mantenere la funzione comica del meccanismo linguistico; come si è potuto osservare, solo in un caso c'è stata una perdita totale del gioco allusivo, poiché l'assenza di traduttori dell'espressione proverbiale (*tener más orgullo que don Rodrigo en la horca*) e la necessità di conservare coerenza e continuità nello scambio dialogico hanno costretto a una neutralizzazione pressoché assoluta.

La generalizzazione è risultata proficua nei casi di giochi di parole basati su termini culturo-specifici, benché essa sia stata bilanciata da strategie compensative (si veda il ricorso alla sinonimia nella traduzione delle due località, Alcalá e Ocaña, in cui sono situate le carceri a cui allude El Pelirrojo in uno degli esempi commentati) e, ancora una volta, dal mantenimento del registro colloquiale, ove presente, e della funzione pragmatica dell'umorismo verbale che, come si è visto, punta spesso all'enfasi, specie quando il personaggio umoristico ribatte all'interlocutore per rincarare la dose della comicità, per spostare l'asse dello scambio sul piano allusivo-espressivo o per mostrare il suo atteggiamento furbesco.

La necessità dell'intelligibilità della traduzione per il suo (potenziale) destinatario (lettore o spettatore che sia), della fluidità del dialogo nella lingua d'arrivo, che non dovrebbe suscitare effetti stranianti (tanto per l'attore e per il pubblico, nel caso di una traduzione per la rappresentazione, quanto per il lettore), insieme ad altri fattori, determinano un'ulteriore complessità nella traduzione, «poiché il testo è solo un elemento rispetto alla totalità del discorso teatrale», infatti:

Dal momento che una commedia è scritta per delle voci, il testo letterario contiene anche un insieme di sistemi paralinguistici, in cui l'intensità, l'intonazione, la velocità di emissione, l'accento ecc., sono tutti significanti. Inoltre, il testo teatrale contiene al suo interno un sottotesto [...] che determina i movimenti che può fare un attore che reciti quel testo. Quindi non solo il contesto, ma anche la mimica codificata all'interno del linguaggio stesso contribuiscono a stabilire il lavoro dell'attore. Un traduttore, che ignori tutti questi sistemi esterni alla pura dimensione letteraria, corre seri rischi. (Bassnett-McGuire 1993, 162-3)

Se a queste complessità insite nella traduzione per il teatro si aggiunge la questione della trasposizione del comico di parola, con le sue sfide costanti, l'operazione traduttiva, come nel caso di *Los ladrones somos gente honrada* e, in generale, di tutta la produzione drammaturgica di Jardiel, costituisce un banco di prova esemplare, anche in ottica didattica, giacché la riflessione interlinguistica acquisisce un peso peculiare, estendendosi a una molteplicità di aspetti testuali.