

## 4 Giochi di parole e traduzione

---

Come evidenziano opportunamente Regattin e Pano Alamán (2017, XIII):

Ampiamente trattato dalla linguistica e dalla filosofia del linguaggio, quello di 'gioco di parole' è un concetto complesso, che fa riferimento a pratiche e fenomeni linguistici e culturali diversi tra loro e, apparentemente, inconciliabili [...] Inoltre [...] il gioco di parole può essere considerato allo stesso tempo un fatto *linguistico*, nella misura in cui è intimamente legato alle caratteristiche formali di ogni singolo idioma, e un fatto *culturale*, poiché poggia frequentemente sul complesso delle manifestazioni della vita materiale e sociale di una determinata comunità. Ma non solo: ogni lingua ha un modo proprio di 'giocare': lo fa in base a determinate tradizioni discorsive o testuali, all'apprezzamento di cui gode il fenomeno in una cultura data e, in molte occasioni, alle proprie caratteristiche formali, che impongono in un certo senso la predilezione locale per certi giochi rispetto ad altri.

In questo capitolo dedicato ai giochi di parole in *Los ladrones somos gente honrada* e alle questioni traduttive che essi, in maggiore o minore misura, sollevano, sono state incluse tutte quelle chiavi del comico di parola che si basano, in primo luogo, su meccanismi linguistici, in particolare sulla polisemia, sul doppio senso, ma anche (in qualche caso) sulla somiglianza fonetica tra due termini e sull'associazione di idee o concetti che ha lo scopo di provocare l'effetto umoristico; talvolta, il gioco di parole si fonda invece sulla presenza di elementi culturale-specifici. Come si vedrà, non mancano casi in cui nella creazione di questi effetti concorrono più fattori simultaneamente, e in cui in qualche misura si possono rintracciare alcuni degli elementi propri dell'uso ludico della lingua, già commentati nel capitolo precedente, come la ripetizione o la falsa interpretazione dell'enunciato. Infine, dato che l'umorismo verbale e situazionale spesso sono strettamente correlati, si segnala che il commento dei punti del testo analizzati seguirà l'andamento della trama, evitando così dei bruschi salti che avrebbero reso la contestualizzazione di ogni caso più farraginoso.

Il primo esempio di gioco di parole appare nel *prólogo* e si basa sulla dilogia. I ladri stanno ripassando i dettagli del piano e Daniel vuole assicurarsi che, prima di passare all'azione, siano tutti preparati rispetto alle loro mansioni:

DANIEL ¡Chist! No arméis ruido. ¿Tú no *descuidarás* tu misión, *Pelirrojo*?

PELIRROJO No pases cuidado. Como nadie sospecha de mí, después de dos meses de servir a conciencia en la casa, ya sé que mientras dure la cosa, yo, ¡quieto! Y que en cuanto que se oiga el ruido de los coches, huyendo de la fachada de atrás, a entrar en el salón, disimulando y preguntando azorao: «Pero ¿qué ha pasao aquí...? Pero ¿qué ha pasao aquí?...» Con la mayor cara de idiota que me sea posible...

Tío que es mucha. (Jardiel Poncela 2000, 195)

Il capo della banda ricorda quindi al Pelirrojo i suoi compiti, e lo fa ricordando alla doppia accezione di *descuidar*, che come indicano Valls e Roas, qui si impegna come sinonimo di 'olvidar' e 'distraer', poiché:

En el atraco que pretenden realizar, el *Pelirrojo* desempeña la función de 'descuidero', es decir, la persona que distrae la atención mientras sus compañeros roban; es por eso que Daniel le advierte de que no debe olvidarse de distraer la atención de las gentes de la casa que van a atracar. (in Jardiel Poncela 2000, 195 nota 10)

Dato che l'italiano non dispone di un equivalente in grado di riprodurre questo meccanismo polisemico, in traduzione si è utilizzata una tecnica di amplificazione:

DANIEL Ssh! Non fate rumore. E tu, *Roscio*, non distrarti dal distrarre gli ospiti.

IL ROSCIO Non temere. Qui nessuno sospetta di me, dopo due mesi di onorato servizio nella casa. Voi fate quello che dovete fare e io me ne sto buono. Poi, appena sento il rumore delle auto che fuggono dal retro, entro in salotto con aria confusa e dico: «Che è successo?... Ma che è successo?...» Con l'espressione più idiota che riesco a fare...

LO ZIO ...non dovrai sforzarti molto.

Come si può notare, il gioco di parole non è più costituito dalla dilogia, ma piuttosto dalla ripetizione, che rende anche più esplicito il doppio senso del prototesto, creando un effetto di *enredo* linguistico che, come già detto, non è infrequente nel dialogo comico jardiellesco, risultando in ultima analisi coerente rispetto alle tecniche generalmente impiegate dall'autore.

Il secondo caso ci proietta con un salto in avanti nel primo atto, che presenta la casistica di giochi di parole più abbondante e varia:

([...] *Por el foro aparece EVELIO, un mozo de comedor, con platos y bandejas con restos de comida. Va de muy mal humor.*)

EVELIO ¡Vaya una manera de comer! Después de seis platos y de tres postres de no dejar nada, ahora del queso de Roquefort no sobra más que el papel de estaño, y del de Gruyère, los ojos. ¡Mira pa qué me sirven a mí los ojos! (*Al hacer mutis por el segundo derecha, se tropieza con ANTÓN, otro criado bastante bien parecido, que viene leyendo un papel.*)

ANTÓN ¡Cuidado!

EVELIO ¡Ahí va eso!

ANTÓN ¿Para qué te sirven a ti los ojos?

EVELIO Pa na. Eso es lo que venía diciendo. (*Se va segundo derecha.*) (Jardiel Poncela 2000, 214)

Siamo all'inizio dell'azione e, come già detto, El Tío e Castelar spiano dal loro nascondiglio gli altri personaggi che si alternano sulla scena; in questo frammento, fanno la loro comparsa due domestici, Antón ed Evelio che, contrariato dal fatto che gli invitati alla festa di matrimonio non abbiano lasciato avanzi, come indicano Valls e Roas «se queja de que se han comido todo el queso de gruyère y sólo han dejado los ojos o agujeros, es decir, nada, por lo que no ha quedado ningún resto que él pueda comer» (Jardiel Poncela 2000, 214 nota 14). Come si può notare, poco dopo, cioè quando i due camerieri, assorti nei loro pensieri, si urtano, il riferimento agli «ojos» del formaggio serve a Jardiel per la creazione di un *chiste*; in questo caso, non è stato necessario alcun adattamento giacché, anche in italiano, il termine *occhi* può indicare i buchi ti-

pici di alcuni formaggi, causati dalle bolle di gas che si sviluppano per fermentazione:

([...] *Dal fondo appare EVELIO, un cameriere, con piatti e vassoi con avanzi di cibo. È di pessimo umore.*)

EVELIO Che modo di mangiare è mai questo! Dopo aver spazzolato sei portate e tre dolci, del Roquefort resta solo la carta stagnola e del Groviera solo gli occhi. Che me ne faccio io degli occhi! (*Mentre esce di scena dalla seconda quinta destra, si scontra con ANTÓN, un altro cameriere dall'aspetto simile, che sta leggendo un biglietto.*)

ANTÓN Attento!

EVELIO Accidenti!

ANTÓN Ma non ce li hai, gli occhi?

EVELIO Ne ho quanti ne vuoi, guarda. (*Se ne va dalla seconda quinta destra.*)

La ripresa della formula usata da Antón («¿Para qué te sirven a ti los ojos?») su cui si basa l'ironia di Evelio («Pa na») manifesta un doppio senso e al contempo una falsa interpretazione dell'enunciato, che viene mantenuta, di fatto, con una traduzione meno vincolata al TO in chiusura della sequenza, con una sorta di modulazione, di cambio apparente del punto di vista («Ne ho quanti ne vuoi, guarda») che, tuttavia, non altera il senso della battuta finale del domestico.

Poco dopo, Evelio diventa la vittima della furia del Pelirrojo, quando quest'ultimo scopre che il cameriere, che sta per servire agli ospiti il gelato, ci ha infilato dentro le dita per assaggiarlo, occultando poi il misfatto con delle fragole decorative:

PELIRROJO Pues andando. (*EVELIO inicia el mutis foro centro.*) ¡Ah!

Un momento... (*Con ademán de que se acerque.*) Please...

EVELIO (*Volviendo. Aparte.*) ¿Será capaz de notarlo?

PELIRROJO A ver ese helado, *s'il vous plaît.*

EVELIO (*Aparte.*) Lo nota.

PELIRROJO (*Después de examinar el helado.*) ¿Cómo has tenido la poca vergüenza de meter aquí el dedo?

EVELIO ¿Yo, señor Peter?

PELIRROJO Tú. Siete veces.

EVELIO (*Aparte.*) Lo ha notao. (*Alto.*) Pero ¿pa qué iba yo a meter el dedo en el helao?

PELIRROJO Pa chupártelo. Pero como yo no me lo chupo, sé que esas siete fresas aburridas, que hacen de adorno, las has puesto tú para tapar los agujeros del dedo. ¿Lo niegas?

EVELIO No, señor. Yo a usted ya no le niego na.

PELIRROJO Pues si vuelve a ocurrir, ya sabes por dónde se va a la calle...

EVELIO Sí, señor.

PELIRROJO Sólo que tú te irías bastante más caliente que el helado. ¿Comprendes?

EVELIO Sí, señor. (Jardiel Poncela 2000, 216)

Oltre all'impiego di forestierismi («please», «s'il vous plaît») che, come già detto, denotano l'intenzione del personaggio di darsi un tono, producendo un contrasto comico rispetto al registro volgare da lui impiegato, qui si sfrutta la fraseologia per gettare le basi del doppio senso. Infatti, l'espressione *chuparse el dedo* si usa nel primo caso nella sua accezione letterale, nel secondo, con quella figurata di 'parcer ingenuo'; con questo secondo significato, può essere tradotta in italiano con «essere nato ieri» (Arqués, Padoan 2012), soluzione che, tuttavia, non soddisfa le necessità di mantenimento della dilogia.

In un precedente contributo (Paratore 2019a) si era segnalata la possibilità di adottare una soluzione piuttosto letterale, in cui la voce onomatopeica *ciucciare* e l'espressione *ciucciarsi il dito* (per estensione, 'non essere più un bambino') avrebbero consentito la comprensione generale dello scambio;<sup>1</sup> tuttavia, come si indica nel contributo sopracitato, la locuzione italiana *mangiare la foglia*, cioè «intuire un inganno, un'allusione, un tranello» (Zingarelli 2009, 899-900), equivalente dell'espressione spagnola *olerse la tostada*, non consente solo il mantenimento di un meccanismo analogo (si conserva la ripresa del termine con altra accezione) ma anche la componente fraseologica del gioco di parole originale, confermandosi dunque come soluzione più idonea:

IL ROSCIO Fila! (EVELIO *si appresta a uscire dal fondo centrale.*) Ah!

Un momento... (*Gli fa cenno di avvicinarsi.*) Please...

EVELIO (*Torna indietro. Tra sé.*) Se ne accorgerà?

IL ROSCIO Vediamo questo gelato, *s'il vous plaît*.

EVELIO (*Tra sé.*) Se ne accorge.

IL ROSCIO (*Dopo aver esaminato il gelato.*) Con che faccia tosta hai messo il dito qui dentro?

EVELIO Io, signor Peter?

IL ROSCIO Proprio tu. Sette volte.

EVELIO (*Tra sé.*) Se n'è accorto. (*A voce alta.*) E perché mai avrei dovuto mettere il dito nel gelato?

IL ROSCIO Per mangiarcelo. Io invece ho mangiato la foglia, quindi so benissimo che queste sette misere fragole di decorazione le hai messe tu per coprire i buchi del dito. Vorresti negarlo?

EVELIO No, signore. A lei non nego niente.

**1** La soluzione in questione avrebbe comportato un'inevitabile amplificazione e la perdita del carattere idiomatico del gioco di parole: «EVELIO [...] E perché mai avrei dovuto mettere il dito nel gelato? | PEL DI CAROTA Per ciucciartelo. Ma visto che io il dito non me lo ciuccio più da tempo, so perfettamente che queste sette misere fragole le hai messe tu a decorazione per coprire i buchi del dito» (Paratore 2019a, 97).

In chiusura della stessa sequenza, il gioco polisemico sembra basarsi sul senso figurato dell'aggettivo *caliente* che, anche in questo caso, si deve interpretare sia nella sua accezione letterale (in contrapposizione al freddo del gelato) sia, probabilmente, in quella figurata di 'en caliente', cioè, «Inmediatamente, sin reflexionar y, por lo general, de forma vehemente y un tanto violenta» (Buitrago 2016, 259). Inoltre, non è del tutto peregrina una possibile relazione con una delle accezioni colloquiali del verbo *calentar*, cioè «Dar azotes a alguien» (DLE) e, per estensione, 'pegar'; più in generale, come indica Buitrago (2016, 259), si pensi alle «connotaciones de nerviosismo o tensión que tienen en español palabras y expresiones relacionadas con el calor».

Come indicato in Paratore (2019a, 97), la nostra lingua contempla voci che possono rimandare a concetti analoghi, creando una bi-isotopia simile; si pensi, tra gli altri, al verbo *liquidare* e alle sue accezioni figurate ('sbarazzarsi di qualcosa o qualcuno', 'licenziare'), oppure al verbo pronominale colloquiale *squagliarsi/squagliarsela* ('svignarsela'). Entrambe le soluzioni, senza alcune accortezze, darebbero luogo, tuttavia, a traduzioni poco scorrevoli e dal carattere leggermente forzato;<sup>2</sup> nel caso del verbo *squagliarsi*, ad esempio, si manterrebbe solo uno dei significati della battuta originale, cioè quello di 'andarsene in fretta', producendo un problema di aderenza al contesto, dato che quella di *squagliarsela* è un'azione che il soggetto compie volontariamente e di nascosto per evitare i suoi obblighi o un problema.

Durante il processo di traduzione integrale della commedia, si era presa in considerazione una soluzione che sembrava avere un grado di ricevibilità maggiore («Solo che il tuo contratto si scioglierebbe molto più in fretta del gelato»); il riferimento allo scioglimento del contratto avrebbe forse consentito una traduzione più fluida, collegandosi con più naturalezza all'immagine del gelato, usato come termine di paragone per chiarire a Evelio quale sarà la sua sorte se continua a fare il furbo. Questa traduzione, tuttavia, è apparsa eccessivamente arbitraria rispetto al testo originale; si è scelto quindi di mantenere la traduzione proposta in Paratore (2019a, 98), in cui si era ipotizzata una soluzione di compromesso («Solo che ti liquiderei molto prima che ti si sciogla il gelato. Intesi?»). Poiché la ri-

**2** Come quella che, a titolo di esempio, è commentata in Paratore (2019a, 97): «PEL DI CAROTA Se succede di nuovo, sai dov'è la porta... | EVELIO Sì, Signore. | PEL DI CAROTA Solo che tu finiresti per squagliarti molto più in fretta del gelato. Intesi?». Sappiamo che esistono casi in cui la traduzione «adolece de cierta ambigüedad u opacidad» e che talvolta il traduttore «cuenta con que el receptor descodifique el significado ayudándose del contexto» (Trujillo-González 2014, 353). Nel caso del teatro, oltre che dal contesto, l'interpretazione può essere agevolata dalla gestualità e dall'espressività dell'attore; sebbene queste riflessioni non si basino su un adattamento per la scena, ma su una traduzione editoriale, destinata alla lettura, non va dimenticato che, come sostiene Di Pinto (1995, 109) «La distinzione che suole farsi fra teatro-testo e teatro rappresentato» è, in fondo, «irrilevante, già che anche quando il teatro sia letto solo come testo, la decodificazione del lettore suggerisce sempre uno spazio di tipo teatrale, mai uno spazio reale».

cevitabilità del doppio senso e, in generale, dei meccanismi umoristici, costituisce la dominante della traduzione, la soluzione in parte risolve l'ambiguità del prototesto, pur mantenendo il carattere allusivo dell'affermazione del Pelirrojo, la sua aggressività e il riferimento al «helado», che continua a funzionare come pretesto per sottolineare la rapidità del licenziamento del domestico.

Subito dopo, nella stessa sequenza, El Pelirrojo se la prende con un altro cameriere, Benito, comparso in scena con un vassoio su cui ha sistemato un servizio da caffè che richiama l'attenzione del sagace maggiordomo:

PELIRROJO (A BENITO.) ¿Y eso?

BENITO El café, señor Peter. Que quería preguntarle a usted dónde se sirve.

PELIRROJO En el saloncito verde. Pero acércame el servicio un momento...

[...]

PELIRROJO (Examinando la bandeja de BENITO.) ¿Medio terrón de azúcar por taza?

BENITO Ya sabe usted, señor Peter, que el azúcar está un poco escaso ahora...

PELIRROJO (Examinando un terrón.) ¿Y porque está escaso hay que cortar los terrones con los dientes? (Después de una pausa. Muy serio.) Vengan los otros medios terrones que te has echado al bolsillo. (Le saca terrones del bolsillo y se los guarda.) Y quedas advertido: si quieres pasar un rato amargo, no tienes más que volver a coger azúcar... All right y en marcha. (Jardiel Poncela 2000, 216-17)

In questo caso, il gioco si basa su un'associazione di idee, che dà luogo a un enunciato ironico con funzione intimidatoria: l'allusione all'amarezza che attende Benito se ruberà ancora le zollette (data dalla variazione dell'espressione *pasar un mal rato*, cioè «passar un rato amargo»), per opposizione, si collega alla dolcezza dello zucchero, rendendo ancora una volta le strategie comunicative adottate dal personaggio fortemente connotate a livello di registro e di forza espressiva. La traduzione, come si vede, ha potuto conservare un meccanismo decisamente affine:

IL ROSCIO (A BENITO.) E questo cos'è?

BENITO Il caffè, signor Peter. Volevo chiederle dove devo servirlo.

IL ROSCIO Nel salottino verde. Ma prima fammi dare un'occhiata...

[...]

IL ROSCIO (Esaminando il vassoio di BENITO.) Mezza zolletta di zucchero a tazza?

BENITO Come sa, signor Peter, lo zucchero adesso scarseggia...

IL ROSCIO (*Esaminando una zolletta.*) E visto che scarseggia, ci mettiamo a dividere in due le zollette coi denti? (*Dopo una pausa. Molto serio.*) Fuori le mezze zollette che ti sei messo in tasca. (*Gli prende dalle tasche le zollette e le mette da parte.*) Sei avvisato: ruba un'altra volta lo zucchero e ci penso io a renderti la vita amara... *All right* e fuori dai piedi.

Dopo la lavata di capo del Pelirrojo ai suoi sottoposti, entra in scena Eulalia, che rivela al maggiordomo-ladro una serie di vicende che iniziano a complicare la fitta rete dei sospetti e della trama; El Pelirrojo ha già intuito a inizio atto che qualcuno sta cercando di aprire la cassaforte, ma ora la cameriera confessa anche di aver visto Herminia parlare di nascosto con quello che lei crede essere il fantasma di doña Andrea, la governante morta all'improvviso mesi prima, aggiungendo di aver trovato un pezzettino di una lettera data a Herminia dal fantasma su cui, secondo lei, sarebbe stata appuntata una data. El Pelirrojo, scaltro, capisce che in realtà si tratta della combinazione della cassaforte e, informato Daniel sui fatti, si lancia poi in illazioni sui presunti autori dei tentativi di manomissione della cassaforte:

PELIRROJO (*Volviendo junto a Daniel.*) [...] En dos palabras: desde que empezó la cena alguien anda intentando forzar la caja.

DANIEL ¿Qué dices?

PELIRROJO Y el que sea tiene que estar dentro de la casa, porque los timbres de alarma funcionan bien. Pienso yo, Daniel, si alguno de tus invitados al banquete...

DANIEL ¿Mis invitados? ¿Son todos compañeros nuestros, Pedro!

PELIRROJO Por eso lo digo; porque nuestros compañeros, el que no ha cumplido doce años en Alcalá es porque ha cumplido catorce en Ocaña. Y como ninguno de ellos, que yo sepa, se ha contagiado aún de esto de la honradez... Te prevengo que antes de entrar he tenido que cachearlos a todos en el guardarropa. (Daniel Poncela 2000, 222)

Ancora una volta, il personaggio fa uso del giro di parole e dell'allusione, ricorrendo a riferimenti propri dell'ambito della delinquenza, giacché per esprimere i suoi sospetti sugli ex comparati invitati alla festa di nozze, El Pelirrojo menziona ironicamente «Alcalá» e «Ocaña», cioè, due carceri che si trovano nelle località omonime vicine a Madrid e a Toledo; il gioco allusivo, quindi, in questo caso si basa su elementi culturo-specifici che, in traduzione, sono stati filtrati da un processo di neutralizzazione, qui necessaria per ragioni di intelligibilità:

IL ROSCIO (*Raggiunge di nuovo DANIEL.*) [...] In due parole: da quando è iniziata la cena, qualcuno cerca di forzare la cassaforte.



DANIEL Che dici?

IL ROSCIO E il colpevole deve stare dentro casa, perché gli allarmi funzionano bene. Magari, Daniel, qualcuno dei tuoi invitati...

DANIEL I miei invitati? Sono tutti amici nostri, Pedro!

IL ROSCIO Per questo lo dico... proprio perché, dei nostri amici, chi non si è fatto dodici anni in prigione è perché se n'è fatti quattordici in galera. E visto che nessuno di loro, che io sappia, è stato ancora contagiato dal virus dell'onestà... Ti dico anche che, prima di farli entrare, ho dovuto perquisirli tutti nel guardaroba.

La variazione sinonimica «prigione»/«galera» ha consentito di riprodurre il gioco del prototesto, evitando un'inneccessaria opacità, pur portando alla luce in modo diretto il meccanismo di sottintesi che soggiace alla battuta originale.

Dopo aver assistito di nascosto alla condotta equivoca degli abitanti della casa degli Arévalo, in una delle sequenze già menzionate in relazione ai meccanismi del comico, El Tío e Castelar commentano quello che hanno visto e sentito fino a quel momento, facendo anche una specie di ricapitolazione di quanto accaduto in scena:

TÍO (*Saliendo de debajo de la escalera, seguido de CASTELAR.*) Tenía razón el crio aquel, *Castelar*. En esta casa hay mucho tomate...

CASTELAR Hombre, esto es la huerta de Murcia [...] quedarse en esta casa es como ir al cine. De un lado, por lo que hemos visto, ¿la mujer de Daniel está clara?

TÍO Está *Mahou*.

CASTELAR De otro lado, ¿el suegro no es pa escamarse?

TÍO Es pa escamarse.

CASTELAR Y la mujer del suegro, ¿no tiene lo suyo?

TÍO Y me parece que aspira a tener lo de los demás. (Jardiel Poncela 2000, 227-9)

Riguardo alle espressioni impiegate nella prima parte del dialogo, come indicano Valls e Roas, nel primo caso («En esta casa hay mucho tomate») «Jardiel recurre al humorismo fácil de los personajes vulgares», poiché «la abundancia de 'tomate' (lío) asemeja la casa a la huerta murciana» (in Jardiel Poncela 2000, 227 nota 23); si sfrutta quindi il doppio senso del termine *tomate*, che nel linguaggio colloquiale può essere sinonimo di «Barullo, embrollo o enredo oculto» (DLE),<sup>3</sup> messo poi in relazione nel commento di Castelar con la fama della regione di

**3** È interessante segnalare ciò che riferiscono Dal Maso e Sartor (2014, 85) rispetto alla locuzione *haber tomate*, «cuya fijación en el español peninsular parece remontarse a la década de los 30 del siglo pasado» e di cui «en el *Heraldo de Madrid* (29/09/1933, p. 10) se encuentra una de sus primeras atestiguaciones». Dal Maso e Sartor aggiungono che «tres años más tarde, el fraseologismo en cuestión conforma el título del cho-

Murcia, conosciuta proverbialmente come 'la huerta de España'. L'elemento su cui si gioca la comicità dello scambio si trasforma dunque in una chiave ironica con funzione enfatica che, in questo caso, implica un riferimento culturale e un meccanismo di falsa interpretazione.

Per quanto riguarda il secondo caso («Está Mahou») Valls e Rosas segnalano che l'espressione non è documentata nell'uso, ma che «quizá con la mención de esa marca de cerveza, el personaje pueda referirse, por el color de dicha bebida, a que hay algo turbio en la mujer de Daniel por contraposición a la expresión anterior» (Jardiel Poncela 2000, 229 nota 28), cioè, «está clara», in cui l'aggettivo *clara* (oltre a rimandare per opposizione alla birra scura, giacché la *clara* è la birra bionda) deve interpretarsi nel senso figurato di 'limpia', 'honrada'. Nei casi analizzati si ricorre dunque a elementi fraseologici e culturo-specifici più o meno impliciti per creare l'effetto umoristico, effetto che il lettore/spettatore italiano non sarebbe in grado di percepire con facilità, il che rende necessario un processo di riformulazione e di compensazione.

Per quanto riguarda il primo caso, la soluzione proposta nella traduzione offerta è la seguente:

LO ZIO (*Uscendo da sotto la scala, seguito da CASTELAR.*) Quel cameriere aveva ragione, *Castelar*. Qui gatta ci cova...

CASTELAR Altroché! Sembra una colonia felina.

In questo modo, da un lato si mantiene la colloquialità del modismo del prototesto, tradotto con «gatta ci cova», locuzione che, come il suo equivalente spagnolo (*aquí hay gato encerrado*) indica «Haber causa o razón oculta o secreta, o manejos ocultos» (DLE); dall'altro lato, nella traduzione della risposta di Castelar il riferimento alla «colonia felina» consente di mantenere il doppio livello di interpretazione (letterale e figurato), l'intenzione ironica e il tono allusivo che sono alla base della falsa interpretazione dell'enunciato, oltre a compiere la stessa funzione intensiva.

In quanto al secondo caso, in Paratore (2020, 406) si era proposto l'uso in traduzione dell'aggettivo *pulita*, equivalente semantico di *clara* nella sua accezione figurata di 'leal', 'onesta', e di mantenere il riferimento alla mancanza di purezza, alla 'torbidezza' di Herminia nella risposta del Tío mediante la similitudine «come l'acqua sporca»; nella traduzione offerta in questo volume, invece, si è scelto di conservare un legame più stretto con il TO, ricorrendo a una sorta di traduzione esplicativa, a uno scioglimento del *realia*, anche alla luce dell'espressività della battuta originale, in cui ancora una volta risalta l'informalità del tono usato dai *graciosos*:

---

tis ¡*Aquí hay tomate!*, pieza musical de la zarzuela en dos actos *Las de armas tomar* [...] estrenada el 8 de marzo de 1935 en el Teatro Martín de Madrid».

CASTELAR Eh, già... se non fosse per quello, te l'avrei proposto io; anche perché questa casa è come un cinematografo. Per prima cosa, la moglie di Daniel ti sembra limpida?

LO ZIO Come una birra scura.

Alla fine della sequenza analizzata, è sempre la falsa interpretazione a costituire il nucleo del gioco di parole; la locuzione pronominale colloquiale «lo suyo», probabilmente usata da Castelar nella sua accezione di 'lo que le interesa' per riferirsi ai loschi fini della suocera di Daniel, è subito ripresa dal compare in senso letterale per alludere alla brama di Germana di appropriarsi del contenuto della cassaforte. Questo doppio binario di interpretazione è stato risolto in traduzione con l'espressione *mettenci del proprio*, ossia, 'dare il proprio apporto per realizzare qualcosa' che, in questo contesto, ovviamente, assume connotazioni negative e che si presta per la ripresa nella replica del Tío, in cui il verbo *prender* crea un'opposizione allusiva rispetto a *mettere* e quindi esplicita in modo piuttosto immediato il rimando alla sottrazione illecita che Germana sta tentando di portare a termine; il gioco per opposizione, inoltre, è corroborato da una resa abbastanza fedele del meccanismo del TO («no tiene lo suyo» / «me parece que aspira a tener lo de los demás») che, come si vede, è riproposta con un processo simile nella versione italiana («ci mette del suo» / «per prendersi quello degli altri»):

CASTELAR Poi prendi il suocero, te la racconta giusta a te?

LO ZIO No che non me la racconta giusta!

CASTELAR E la moglie del suocero ci mette del suo, eh?

LO ZIO Sì, per prendersi quello degli altri.

Come già detto, alla fine del primo atto, mentre cercano di aprire la cassaforte, El Tío e Castelar sono colti sul fatto da Daniel che, furioso per la loro condotta, cerca di cacciarli di casa. Tuttavia, in quel frangente, compare in scena Felipe, il suocero di Daniel, il quale, indotto in errore dal soprannome «Tío», prende i due ladruncoli per parenti poveri di suo genero e insiste per ospitarli in casa sua:

DANIEL ¡A la calle! (*Por el primero derecha aparece FELIPE, que queda un instante en la puerta sin que le vean.*) Que sólo hablaros me avergüenza y no sois dignos ya de tratar conmigo. Como si no nos hubiéramos conocido nunca; como si nunca hubiéramos tenido nada que ver. A la calle. Y tú, el primero, Tío. (*Al oír esto último, FELIPE avanza y se interpone entre ellos.*)

FELIPE ¡No, Juan!

DANIEL ¿Eh?

TÍO (*Aparte.*) ¡Arrea! ¡El barbas! (*Inicia el mutis con CASTELAR.*)

FELIPE (*Conteniéndoles.*) ¡Chist! ¡Ustedes, quietos, amigos míos!  
(A DANIEL.) Eso no, Juan. Eso no...

DANIEL ¿Qué dice usted, Arévalo?

FELIPE Que tu tío no se va de aquí. Que tu familia, por humilde que sea, no se merece esto [...] Si tú has logrado triunfar de la vida en América, elevándote sobre el pasado, y si ellos no han tenido esa suerte y vienen ahora a ampararse en tu posición social, hay que ampararlos. Es deber tuyo y mío.

DANIEL Pero...

FELIPE Vistiéndoles, equipándoles, instalándolos con nosotros, como de la familia que son. Tu tío se queda a vivir aquí por ahora.

TÍO Muchísimas gracias. No encuentro palabras más...

FELIPE (A CASTELAR.) Y usted, también. ¿Qué es usted de Juan?

CASTELAR Primo.

FELIPE (A DANIEL.) ¿Y ésta es toda tu familia?

TÍO No tiene más que a nosotros en el mundo, don Felipe.

FELIPE ¿Qué es eso de don? Trátame con confianza. Llámeme Arévalo. O Felipe a secas. Así como así, el corazón me dice que usted y yo simpatizaremos e intimaremos pronto, y que, juntos, vamos a pasar muy buenos ratos. ¿Qué tal maña se da usted para el *robby*?

TÍO (*Alarmado.*) ¡Cómo!

FELIPE Le pregunto si juega al *robby*.

TÍO (*Tranquilizándose.*) ¡Ah! Es un juego... Es que la palabra me ha chocado. Pues... no lo juego, pero me suena.

FELIPE Es muy fácil. Yo lo juego muy bien; se lo enseñaré, y en un mes me comprometo a hacer de usted un profesional del *robby*.

TÍO Eso antes de un mes. (Jardiel Poncela 2000, 249-50)

In questo caso, il malinteso si basa sul termine «robby» (gioco di carte che dovrebbe corrispondere al *rubber bridge*) che, per via della sua ignoranza e della sua malafede, mette in allerta El Tío per la somiglianza fonetica con il sostantivo *robo*. Per ovvie ragioni, è impossibile riprodurre l'equivoco in italiano con una traduzione fedele all'originale, considerando che, per esempio, impiegare il nome di un gioco di carte italiano capace di generare l'equivoco risulterebbe un'operazione del tutto inappropriata, poiché costringerebbe a rimandare a giochi molto popolari o infantili, che stridrebbero con la classe sociale di Felipe e con la circostanza dell'azione. Dunque, nel caso analizzato, si è resa necessaria una riformulazione quasi totale:

FELIPE [...] Per il momento, tuo zio resta a vivere qui.

LO ZIO Grazie di cuore. Non trovo le parole per...

FELIPE (A CASTELAR.) E anche lei. Che parentela ha con Juan?

CASTELAR Sono il cugino.

FELIPE (A DANIEL.) E questa è tutta la tua famiglia?

LO ZIO Non ha che noi al mondo, signor Felipe.

FELIPE Signore? Niente 'signore'. Mi chiami Arévalo. O semplicemente, Felipe. Il cuore mi dice che io e lei faremo subito amici e che, insieme, ci divertiremo moltissimo. Che ne dice di organizzarci per un paio di colpi?

LO ZIO (*Allarmato.*) Come dice?!

FELIPE Dico se le va di battere qualche colpo a tennis.

LO ZIO (*Si tranquillizza.*) Ah! A tennis... È che la parola mi ha stupito. Beh... non ci so giocare, ma per i colpi credo di essere portato.

FELIPE È facilissimo. Io sono un esperto; le farò da maestro, e in un mese mi impegno a fare di lei un professionista nel battere colpi.

LO ZIO Per quello, anche prima.

Nella traduzione offerta, il malinteso, come si vede, si è basato sul termine *colpo*, che può essere sinonimo di 'furto', ma che in alcuni sport può riferirsi alla battuta, come nel tennis, considerato, se non altro in passato, uno sport elitario; in questo senso, naturalmente, la scelta non provoca stonature rispetto alla condizione sociale del suocero di Daniel. Inoltre, l'equivoco è agevolato dall'omissione del verbo *battere* nella domanda di Felipe («Che ne dice di organizzarci per un paio di colpi?»), la cui successiva esplicitazione offre al Tío la chiave di interpretazione corretta («Dico se le va di battere qualche colpo a tennis»); infine, la ripetizione del termine *colpo* da parte del ladro in chiusura della sequenza risulta utile per stabilire il doppio livello interpretativo («Beh... non ci so giocare, ma per i colpi credo di essere portato») palesando in modo piuttosto diretto l'ambiguità derisoria insita nella sua intenzione comunicativa.

Passiamo ad analizzare i casi di giochi di parole presenti nel secondo atto, che inizia *in medias res* con l'esibizione di Monchita, che rappresenta per i *graciosos* una proficua occasione di scherno.

Il primo esempio di umorismo verbale si colloca alla fine della prima strofa della romanza goffamente intonata dalla cantante improvvisata:

MONCHITA (*Cantando.*)

Yo soy la flor  
de suave olor  
que expande su perfume alrededor.

Yo soy la flor  
multicolor  
que nace y muere al ritmo del amor.

Yo soy la flor. Yo soy la flor.

TÍO (*Aparte a LAREDO.*) Qué tjeretazo tiene... (Jardiel Poncela 2000, 260-1)

Valls e Roas precisano che «por 'tijeretear' se entiende dar cortes con la tijera sin arte ni tino»; il termine «tijeretazo», tuttavia

Aplicado a la actuación de Monchita, quiere decir que ésta canta muy mal. Aunque la expresión también puede querer manifestar el deseo de que Monchita corte la flor de la que habla, o, lo que es lo mismo, que termine ya con la canción. (Jardiel Poncela 2000, 261 nota 4)

Quest'ultima possibile pista interpretativa è sembrata la più utile a creare una dilogia nel metatesto capace di esplicitare l'ironia del Tío e l'allusione che, nel prototesto, collegherebbe l'elemento principale della romanza («la flor») con il termine impiegato nell'affermazione del ladro, sciogliendone in traduzione l'ambiguità:

MONCHITA (*Cantando.*)

Io sono il fior  
dal soave odor  
che infonde il suo profumo in ogni cuor.

Io sono il fior  
multicolor  
che nasce e muore al ritmo dell'amor.

Io sono il fior. Io sono il fior.

LO ZIO (*A parte a LAREDO.*) Bisognerebbe darci un taglio a questo fiore...

La seconda strofa chiude la prima esibizione canora di Monchita, che ringrazia i presenti per gli applausi ricevuti:

MONCHITA (*Cantando.*)

Yo soy la flor  
que ama el calor  
y brilla ante el rocío mañanero.

Yo soy la flor  
que de dolor  
se muere si la olvida el jardinero.

¡La, la, la, la, la, la, la!

¡La floooooooooor! (*Todos aplauden.*)

PELIRROJO ¡Bravo!

FELIPE ¡Bravo!

GERMANA ¡Muy bien!

TÍO ¡Mucho!

CASTELAR ¡De nácar! ¡Le ha salido a usted de nácar!

MONCHITA (*Saludando a derecha e izquierda.*) Gracias.

CASTELAR De nácar.

Seguendo il tono canzonatorio del compare, Castelar impiega un'espressione che, se non altro in base ai riscontri effettuati, non risulta lessicalizzata (*salirle algo a alguien de nácar*), tanto che Valls e Roas precisano che qui «de nácar» è sinonimo di 'precioso' per via dell'implicito riferimento alla «apreciada concha de algunos moluscos» (in Jardiel Poncela 2000, 261 nota 5). Sembra evidente che Jardiel abbia scelto di utilizzare un'espressione non codificata per creare un altro effetto di umorismo verbale; infatti, l'espressione «de nácar» sostituisce la formula di cortesia *de nada* nella risposta di Castelar al ringraziamento di Monchita, in base a un principio di somiglianza fonetica:

MONCHITA (*Cantando.*)  
 Io sono il fior  
 che ama il calor  
 e la rugiada all'alba fa brillare.  
 Io sono il fior  
 che di dolor  
 perisce se nessun lo va a innaffiare.  
 La, la, la, la, la, la, la!  
 Il fioooooooooor! (*Applausi di tutti.*)  
 IL ROSCIO Brava!  
 FELIPE Brava!  
 GERMANA Bravissima!  
 LO ZIO Altroché!  
 CASTELAR Caspita! Un'esibizione mica da niente...  
 MONCHITA (*Saluta a destra e sinistra.*) Grazie.  
 CASTELAR Da niente.

Naturalmente, in traduzione si è dovuta impiegare una strategia di riformulazione che, come si può osservare, ha mirato a conservare il senso generale della battuta di Castelar che precede la chiusura della micro sequenza («Un'esibizione mica da niente»); l'avverbio di negazione *mica*, usato nel parlato e nel registro informale, benché normalmente impiegato per rafforzare la negazione della frase, qui acquista una sorta di funzione antifrastica, poiché se da un lato, nelle intenzioni del *gracioso*, vuole intensificare la reale finalità comunicativa, sottolineando lo scarso valore dell'esibizione, dall'altro si usa come litote per manifestare un giudizio positivo, un'ammirazione, in questo caso ironica e simulata. La locuzione preposizionale «da niente», sinonimo di 'cosa di poco conto, insignificante', si presta a riprodurre la ripetizione nell'ultima battuta di Castelar e l'alterazione della formula di cortesia.

Le discutibili doti canore di Monchita offrono un'altra occasione al comico di parola di manifestarsi in un *aparte* del Tío, in cui, ancora una volta, l'assenza di un'equivalenza semantica porta a intervenire sulla struttura della sequenza comica in traduzione:

- MONCHITA Muchas gracias. (A ADELICISA, *que intenta levantarse del piano.*) Hijita, no se levante, que aún no he terminado...
- TÍO (A LAREDO.) ¡Arrea, pero si va a cantar más...!
- DANIEL (*Que se ha levantado y se ha acercado a MONCHITA.*) En esta romanza se ha superado usted, Monchita.
- HERMINIA (*Que se ha levantado y se ha acercado a MONCHITA con GERMANA, LUCÍA, DELFINA y RÍOS.*) Monchita se supera siempre, porque cuando canta lo siente.
- TÍO (*Aparte a LAREDO.*) Lo sentimos todos, ¿verdá, usté? (Jardiel Poncela 2000, 262)

Visto che la nostra lingua non condivide con lo spagnolo una delle accezioni del verbo *sentir*, cioè quella di ‘experimentar aflicción’, qui usata nella costruzione del doppio senso, si è resa necessaria una riformulazione basata sul livello letterale e figurato dello stesso verbo in italiano, ma che per sortire un effetto umoristico ha richiesto alcune integrazioni esplicative:

- MONCHITA Molte grazie. (A ADELICISA, *che cerca di alzarsi dal piano.*) Cara, stia seduta, non ho ancora finito...
- LO ZIO (A LAREDO.) Oddio! Mica vorrà cantare ancora?!
- DANIEL (*Che si è alzato per avvicinarsi a MONCHITA.*) Con questa romanza ha superato se stessa, Monchita.
- HERMINIA (*Che si è alzata per avvicinarsi a MONCHITA con GERMANA, LUCÍA, DELFINA e RÍOS.*) Monchita si supera sempre, perché il canto lo sente dentro.
- LO ZIO (*A parte a LAREDO.*) Il problema è che si sente anche fuori, è vero o no?!

A fronte di altre alternative, anch’esse relative al significato standard del verbo *sentir*, cioè quello di ‘percibir los sonidos’, già in Paratore (2019a, 99) si era commentata la maggiore efficacia della soluzione poi impiegata nella traduzione offerta in questo volume per la resa della battuta finale del Tío, poiché l’avverbio «fuori» suscita un contrasto comico ulteriore rispetto all’avverbio «dentro», usato nella traduzione della battuta di Herminia («il canto lo sente dentro») nella sua accezione figurata di ‘interiormente’, ‘nel profondo dell’anima’; in questo modo, si conferisce anche più immediatezza al senso che ha qui il verbo *sentire* e alla sua relazione con la presunta sensibilità artistica di Monchita.

Il penultimo caso di gioco di parole che merita di essere commentato in ottica traduttiva è decisamente il più controverso, giacché è quello che più interrogativi ha sollevato nella resa italiana e che ha condotto a una perdita maggiore dei livelli implicati nel prototesto. Tra la prima e la seconda esibizione di Monchita, El Tío e Castelar intrattengono una conversazione con il dottor Laredo che, come già segnalato, rivela loro alcune questioni chiave per lo sviluppo della vi-



cenda; tra queste, l'esistenza del misterioso testamento di don Rodrigo, collegato alla morte improvvisa della governante e agli altri avvenimenti che costituiscono i fili della trama poliziesca della commedia:

LAREDO [...] como aquí, a causa del testamento de don Rodrigo, había más de una persona interesada en la muerte de doña Andrea, según ustedes saben...

CASTELAR ¿Según nosotros sabemos?

LAREDO (*Recogiendo velas*). ¡Ah! Pero ¿es que no saben ustedes lo del testamento de don Rodrigo? Entonces, quizá he hecho mal diciéndoles...

TÍO ¡No, no! ¡Si lo sabemos!

CASTELAR ¿Cómo no vamos a saberlo?

TÍO ¿Lo del testamento de don Rodrigo? ¡Pero, hombre, señor Laredo!, ¿cómo no íbamos a saber nosotros lo del testamento de don Rodrigo? (*Aparte.*) Castelar de mi alma, ¿quién será don Rodrigo?

CASTELAR (*Aparte.*) A ver si es uno que acabó en la horca... (Jardiel Poncela 2000, 268)

Come si vede, i due ladri fingono di sapere del testamento per ottenere da Laredo qualche dettaglio in più, ma non si lasciano sfuggire l'occasione, sempre in un «*aparte en coloquio*» (García Barrientos 2012, 79), per manifestare l'atteggiamento furbesco che li caratterizza anche a livello linguistico e per espletare la loro funzione di *graciosos* nell'economia della pièce.

Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 268 nota 14) precisano che nella battuta finale di Castelar l'autore «se refiere a la expresión *tener más orgullo que don Rodrigo en la horca*», che come indica Néstor Luján (1984, 53-4) si usa in riferimento «a personas que son de una condición altiva, de un talante flemático y un tanto desdenoso». Buitrago (2016, 717) spiega che

El personaje al que se alude es don Rodrigo Calderón (1577-1621), Marqués de Siete Iglesias y Conde de Oliva. Este individuo fue favorito del rey Felipe III y de su valido, el Duque de Lerma. Al subir al trono Felipe IV, sufrió la persecución del Conde Duque de Olivares, que, enfrentándolo a la nobleza y con más de doscientas acusaciones, la mayoría con toda la apariencia de ser falacias, entre otras la de haber envenenado a la reina Margarita de Habsburgo, madre del rey, consiguió llevarlo al patíbulo el 21 de octubre de 1621. Cuentan las crónicas que don Rodrigo dio muestras de gran valor, orgullo y serenidad en el momento en que se iba a proceder a su ejecución, que, pese a lo que dice la frase, fue decapitación, como se hacía siempre con los nobles. Se dice, incluso, que pidió al verdugo que no lo decapitara por la espalda, des-

honra *reservada* a los traidores. Don Rodrigo se convirtió en una especie de héroe popular. La gente le lanzaba flores y pedía a gritos su indulto, y muchos llegaron, incluso, a adorar como reliquias sus ropas ensangrentadas.

Siamo quindi di fronte a un tipo di umorismo verbale che coinvolge la sfera della cultura popolare o, detto in altri termini, che si poggia sulla «Cultura linguística» in cui, tra gli altri aspetti, si includono (anche in ottica traduttiva) «los escollos culturales provocados por refranes, frases hechas y nombres propios con significado adicional [...] y los desencuentros generados por metáforas generalizadas y por las asociaciones simbólicas» (Molina 2006, 82); la totale assenza di un'equivalenza dell'espressione proverbiale spagnola in italiano e la necessità di mantenere il riferimento al personaggio «aludido» (García Barrientos 2012, 195)<sup>4</sup> a cui si riferisce l'adagio, cioè don Rodrigo, hanno condotto, come anticipato, a una perdita significativa, ma inevitabile in questo caso, dell'effetto provocato nel lettore/spettatore del testo originale:

LAREDO [...] visto che qui, per via del testamento del signor Rodrigo, c'era più di una persona a cui la morte della signora Andrea avrebbe fatto comodo, come voi ben sapete...

CASTELAR Come noi ben sappiamo?

LAREDO (*Fa marcia indietro.*) Ah! Quindi voi non sapete del testamento del signor Rodrigo? Allora, avrei dovuto tacere...

LO ZIO No, no! Sappiamo tutto!

CASTELAR Le pare che non lo sappiamo?

LO ZIO Il testamento del signor Rodrigo? Ma certo, signor Laredo! Come potremmo non sapere del testamento del signor Rodrigo? (*A parte.*) Castelar mio, chi sarà questo signor Rodrigo?

CASTELAR (*A parte.*) Non lo so, ma mi sa che ha fatto una brutta fine pure lui...

Dell'espressione spagnola, come si può notare, si è conservato il senso primario a cui essa potrebbe rimandare nel dialogo; infatti, al di là

<sup>4</sup> In base alla tassonomia proposta dallo studioso, i livelli di rappresentazione dei personaggi nel teatro sono identificabili in tre categorie essenziali; la prima è quella de «los *ausentes* del 'aquí y ahora' de la acción dramática, personajes meramente 'aludidos', correspondientes a los espacios que llamamos autónomos». Ci sono poi i personaggi che «estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son 'meramente' pues 'están ahí' y podemos 'sentir' su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.), a los que denomino personajes *latentes*, es decir, más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos [...]». Infine, ci sono «los personajes *patentes*, que son los que venimos definiendo estrictamente como *dramáticos*, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor» (García Barrientos 2012, 193-5).

del gusto per il motto di spirito e per il gioco linguistico che si esplicita nella battuta su cui fa perno l'umorismo, a un livello più generale la frase proverbiale si riallaccerebbe alla trama, alla notizia del testamento che fa subito dedurre ai due *chorizos* che don Rodrigo, per forza di cose, dev'essere passato a miglior vita. Si segnala che nella prospettiva di una traduzione per un adattamento, si potrebbe acclimatare il riferimento culturale insito nell'espressione spagnola e, per esempio, rimandare al don Rodrigo manzoniano, con una traduzione della battuta di Castelar come «Magari è uno che è morto di peste»; tuttavia, c'è da dire che il riferimento letterario striderebbe con il livello culturale dei *graciosos* e si allontanerebbe comunque dal carattere popolare del *refrán*, provocando dunque delle perdite di altra natura.

In ultimo, alla fine della commedia appare un altro caso di gioco di parole interessante, in cui la dissimmetria gioca un ruolo decisivo nella trasposizione, e che si relaziona con l'impiego del linguaggio colloquiale. Siamo alle battute finali della pièce e, come già detto nell'introduzione, Beringola ha appena rivelato agli altri personaggi e al pubblico i tasselli mancanti per ricostruire il quadro dell'intricata vicenda della commedia, facendo ascoltare ai presenti le registrazioni incise su dei microfoni nascosti. In queste incisioni, a un tratto, si sente El Pelirrojo entrare sulla scena vuota e aprire la cassaforte, per cui tutti credono che sia stato lui a rubarne il contenuto; tuttavia, con un colpo di scena, in questa sequenza il gesto del maggiordomo-ladro rivela ciò che è accaduto in realtà:

PELIRROJO (*Que ha sacado unos sobres del reloj de pared. A HERMINIA.*) Aquí tiene usted su dinero y los documentos, señora...  
 HERMINIA Peter... ¿Lo escondiste en el reloj para dármelo?  
 MENÉNDEZ ¡Ah, vamos! Por eso el reloj se ha quedado en la media.  
 TÍO Y por eso nosotros nos quedamos sin los cuartos. (Jardiel Poncela 2000, 310)

Come si deduce, El Pelirrojo non ha fatto altro che nascondere il contenuto della cassaforte nell'orologio a parete, provocandone l'arresto, per metterlo al sicuro, sottraendolo alle grinfie di vari personaggi, e consegnarlo a Herminia, sua legittima proprietaria; da qui la constatazione amaramente ironica del Tío, in cui si sfrutta l'accezione colloquiale del sostantivo «cuartos», cioè, 'denaro', per replicare all'affermazione del poliziotto. Inoltre, il termine fa anche da contrappunto umoristico rispetto al sostantivo «media», che qui indica «la media hora posterior a una hora en punto consabida» (DLE).

Visto che l'omofono italiano di *cuarto* (quarto) non possiede il senso figurato del suo equivalente spagnolo, ancora una volta si è resa necessaria una riformulazione. Bisogna dire che, a una prima analisi, il termine *quattrini* potrebbe sembrare il traducevole più pros-

mo e più produttivo di «cuartos»; tuttavia, questa soluzione avrebbe obbligato a sostituire il primo elemento («la media») dando luogo a uno sfasamento del tempo dell'azione che ha indotto a scartare questa opzione. In tal senso, si tenga conto del fatto che nella didascalia che apre l'ultimo atto si precisa chiaramente che «El reloj de caja del foro aparece parado en la una y media» (Jardiel Poncela 2000, 259) e che successivamente, nel dialogo, si allude di nuovo all'orologio e al suo malfunzionamento.<sup>5</sup> Per di più, occorre ricordare che l'azione del secondo atto si sviluppa durante la festa di matrimonio tra Herminia e Daniel, per cui lo slittamento temporale che deriverebbe da una traduzione come la seguente sarebbe impensabile:

MENÉNDEZ Ah, ecco! Per questo l'orologio era fermo alle quattro.  
LO ZIO E per questo noi siamo rimasti senza il becco di un quattrino!

Ciò detto, la soluzione già proposta in Paratore (2019a, 100) si è confermata più convincente di altre:

IL ROSCIO *(Tira fuori delle carte dall'orologio a parete. A HERMINIA.)*  
Ecco a lei i suoi soldi e i documenti, signora...  
HERMINIA Peter... Hai nascosto tutto dentro l'orologio per darlo a me?  
MENÉNDEZ Ah, ecco! Per questo l'orologio non batteva più le ore.  
LO ZIO E per questo noi non si è battuto chiodo!

L'opzione traduttiva adottata, infatti, si è avvalsa del verbo *battere* come sinonimo di 'rintoccare', che ha consentito di generare il doppio senso grazie all'impiego della locuzione colloquiale *non battere chiodo* che, a livello figurato, ha l'accezione di 'non ottenere ciò che si vuole'. Qui come altrove, quindi, un approccio interpretativo-comunicativo<sup>6</sup> ha permesso di evitare l'alterazione del senso e delle finalità comunicative del TO e, in questo caso, anche di conservare l'informalità del registro.

<sup>5</sup> Nel ricordare al padre di prendere la medicina, Herminia lo informa che l'orologio è rotto: «Son cerca de las dos. No te fíes del reloj, que se ha parado» (Jardiel Poncela 2000, 280).

<sup>6</sup> Cioè, quel «método traductor que se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario» (Hurtado Albir 2016, 252).