Su alcuni aspetti della traduzione italiana di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) di Enrique Jardiel Poncela

CARLOTTA PARATORE
Università degli Studi Roma Tre

Riassunto
L'articolo propone un'analisi delle possibilità di resa in italiano di alcuni elementi della comicità verbale in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* di Jardiel Poncela. Poiché tradurre l'umorismo significa mettere in contatto tra loro non solo due lingue, ma anche differenti forme del comico, indagarne gli esiti e le potenzialità risulta di particolare interesse, sia per il peculiare statuto del testo teatrale rispetto ad altri generi sia –nel caso di Jardiel– per l'assenza di traduzioni italiane del teatro del drammaturgo spagnolo.

Some Notes on the Italian Translation of *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) by Enrique Jardiel Poncela

Abstract
This article analyses the possibilities of rendering in Italian some elements of verbal comedy in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* by Jardiel Poncela. Since translating humor means putting in contact not only two languages, but also two different forms of comicity, investigating its outcomes and its potential is of particular interest, both for the peculiar status of the theatrical text with respect to other genres and —in Jardiel's case— for the absence of Italian translations of the Spanish playwright's theater.

Resumen
El artículo propone una reflexión sobre la traducción italiana de algunos elementos de la comicidad verbal en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* de Jardiel Poncela. Ya que traducir el humorismo no solo significa poner en contacto dos lenguas, sino también diferentes formas de comicidad, resulta de particular interés investigar las posibilidades de esta operación, más aún si se considera el estatuto peculiar del texto teatral con respecto a otros géneros y –en el caso de Jardiel– la ausencia de traducciones italianas del teatro del dramaturgo español.

1. INTRODUZIONE

Questo articolo prende le mosse da un lavoro di ricerca sulle strategie di sperimentazione linguistica e letteraria nel teatro di Jardiel Poncela e, nel caso specifico, dalla traduzione (ancora inedita) di una delle sue commedie più note: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, pièce in tre atti portata in scena nel 1936, basata sulle vicende paradossali di due coppie e di un postino, i quali assumono un filtro dell'immortalità messo a punto da uno dei protagonisti.

Prima di esaminare e commentare i casi scelti, che hanno sollecitato particolari riflessioni nel processo traduttivo, bisogna segnalare alcuni elementi rilevanti. Il primo riguarda l'assenza di traduzioni italiane del teatro di Jardiel e, in generale, la collocazione del drammaturgo

Carlotta PARATORE, "Su alcuni aspetti della traduzione italiana di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) di Enrique Jardiel Poncela", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 47-64.
Ricevuto il 13/02/2018 · Accettato il 23/12/2018

in una sorta di "purgatorio" (Ruiz Ramón, 1993), che la critica ha ricondotto a diversi fattori, intrinsechi al suo modo di fare teatro da un lato, e dall'altro indipendenti da esso[1].

Jardiel inizia la sua prima tappa come autore di commedie nella data emblematica del 1927[2] e sulla scia dell'impeto avanguardista –veicolato dai precetti di Ortega y Gasset[3] e dal modello di Gómez de la Serna, maestro indiscusso degli *humoristas* della cosiddetta "Otra generación del 27" a cui Jardiel si ascrive– si propone un intento di trasformazione del panorama teatrale spagnolo dell'epoca, definito da lui stesso "asqueroso" e "mugriento" (Valls e Roas, 2000: 9). Di questo intento la critica non ha mai riconosciuto in modo unanime l'effettività, e quello di Jardiel è stato spesso designato –specie dopo la guerra civile– con la formula liquidatoria di "teatro de evasión", in opposizione a una lettura positiva che invece lo ha definito un esempio di "teatro de lo inverosímil" (Ruiz Ramón, 1993: 29) [4].

A questo si aggiunga che Jardiel fa parte di quegli intellettuali che –con convinzione più o meno autentica– aderirono al regime franchista. Il che non lo rese esente dalla censura, che spesso intervenne, anche in maniera importante, nell'approvazione e quindi nella messa in

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

[1] Ruiz Ramón (1993: 15-16) riassume in tre punti fondamentali le critiche mosse al teatro di Jardiel: in primo luogo la sua "vocación de éxito" lo portò a rinunciare in parte a una "rigurosa dramaturgia de lo inverosímil"; in secondo luogo, si è rimproverata a Jardiel la mancanza di un atteggiamento critico nei confronti della sua epoca, tanto che per alcuni il suo teatro "quedó en el aire, como una divertida prueba desenraizada y descomprometida". Infine, Jardiel non si sarebbe mai distanziato completamente dalle "formas teatrales aceptadas del teatro público de su tiempo", limitandosi a 'ritoccarne' alcuni tratti. A tale proposito, Ruiz Ramón (1993: 17) ci segnala che Enrique Díez-Canedo, in una recensione a *Una noche de primavera sin sueño* (1927) apparsa su *El Sol*, non riconobbe nella commedia alcun intento di rinnovamento, assegnandole la definizione di "juguete cómico".

[2] Occorre ricordare che le prime pièce teatrali di Jardiel, scritte in collaborazione con Serafín Adame, avevano come modello "el sainete y los dramas amorosos" (Conde Guerri, 1998: 84). Questa prima fase termina con il rifiuto dello scrittore delle opere composte con Adame e con il debutto di *Una noche de primavera sin sueño* (1927). Come già detto, Jardiel cambia rotta in virtù di un intento di rinnovamento, "propósito [...] loable porque renovar la cartelera española a la altura de los años veinte era una empresa difícil". Infatti, come ci ricorda Conde Guerri (1998: 84), "El tipo de obras con mayor auge es de ambiente burgués o festivo lo que deja muy poco lugar a los escritores considerados como comprometidos o innovadores [...] o a aquellos otros que habían intentado alterar los parámetros de la escena realista".

[3] Come segnala Alás-Brun (1995: 61) "Con la inverosimilitud como bandera, Jardiel sigue la consigna lanzada por Ortega de perseguir «la purificación del arte», que llevará a una eliminación de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista".

[4] Sulla ricezione critica del teatro di Jardiel, Ruiz Ramón (1993: 29-30) distingue due tappe essenziali: la prima –divisa in due dalla guerra civile– va dal 1927 al 1936 e dal 1939 al 1951 e si caratterizza per l'affermarsi di due tendenze contrarie. La prima vede nel teatro del drammaturgo precedente al 36 un proposito di rottura e trasformazione rispetto ai canoni dell'epoca, la seconda (dal 1939) –come già detto– vede opporsi due correnti di pensiero: una negativa che critica la "falta de compromiso con los problemas [...] de la sociedad española de postguerra", una positiva che pone l'accento sulla "estética del juego, del ingenio y de lo gratuito, considerada autosuficiente y valiosa en sí misma". La seconda tappa va dal 1952 al 1975 e si estende fino all'epoca post-franchista: essa sarebbe caratterizzata dapprima da un atteggiamento critico "más conciliatorio y más dialéctico" che vede in Jardiel e nel suo "teatro de lo inverosímil" una "forma de disidencia con el teatro triunfalista montada sobre el hueco de la ausencia de crítica directa", assenza che deve interpretarsi come un "silencio que dice su impotencia sin nombrarla". Secondo Ruiz Ramón questa lettura condurrà "a no pocos malentendidos" sulla drammaturgia dell'autore, dando vita a un filone che lo vuole precursore del teatro dell'assurdo, puntualizzando poi che "en general, la recepción crítica posterior a la muerte de Jardiel nunca confundió el «teatro de lo inverosímil» con el «teatro de lo absurdo», ni vio en aquel el precursor o el anuncio de éste". Secondo Alás-Brun (1995: 40), al contrario, "en muchos aspectos la comedia de humor, desarrollada por Jardiel y el grupo de Mihura (principalmente de 1939 a 1946, aunque con precedentes en los años treinta)", come nel caso di *Cuatro corazones* per Jardiel o di *Tres sombreros de copa* (scritta nel 32) per Mihura, "se anticipa al teatro del absurdo, desarrollado principalmente en los años cincuenta y sesenta"; i tratti di raccordo consisterebbero nella "ruptura de la lógica y la suspensión de las asunciones del espectador [...] la mentalidad prelógica, infantil, que pone al descubierto, por la vía del ridículo, el vacío de las convenciones sociales, los formulismos y los clichés".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

scena delle sue pièce[5]; d'altro canto questa adesione fu determinante nella sua valutazione artistica e personale, sia in vita[6], sia *post mortem*.

Questi aspetti, almeno in parte, potrebbero aver determinato la relegazione del drammaturgo, se non nell'oblio, in una sorta di 'limbo letterario' e aver causato inoltre la sua scarsa fortuna italiana, forse dovuta anche all'enorme eco di alcune figure del panorama letterario spagnolo del Novecento in Italia, 'colpevoli' di aver offuscato l'immagine di altri contemporanei (Nuria Pérez, 2003). Tuttavia, non bisogna dimenticare che dal 1933-34[7] fino alla fine degli anni 40 Jardiel ottiene pressoché costantemente, se non sempre quello della critica, un notevole successo di pubblico, che –croce e delizia del drammaturgo– non gli avrebbe consentito però una completa rottura con le forme teatrali codificate dell'epoca (Ruiz Ramón, 1993: 15-16).

Anche al vincolo contraddittorio con il pubblico, al cui gusto l'autore dovette in parte cedere per affermarsi, si può ricollegare uno degli aspetti su cui la critica ha messo l'accento con più insistenza, quello che vedrebbe nel comico di situazione l'elemento più innovativo della drammaturgia dell'autore, mentre il comico di parola, per via del debito con la tradizione e i suoi mezzi d'espressione, è stato relegato in secondo piano e considerato da molti scarsamente originale[8]. Lungi dal voler aprire un dibattito sulla questione, certo è che –in generale– come ci suggerisce Bergson (2017: 66), gli effetti comici si producono "grazie alla mediazione del linguaggio" e che "la comicità verbale segue da vicino il comico di situazione" (Bergson, 2017: 79).

Occupandoci ora della traduzione e delle difficoltà che si incontrano nel trasporre il comico da una lingua all'altra, nel nostro caso la questione è complicata dal fatto che il teatro di Jardiel è fortemente vincolato all'epoca in cui si inserisce[9], e dalla sfida costante che implica la trasposizione di un testo la cui comicità è sottoposta al rischio di un inesorabile invecchiamento. Si è cercato quindi di trovare una giusta misura che potesse conservare il gusto dell'epoca, lo stile dell'autore e al contempo –pensando non solo all'edizione italiana di *Cuatro corazones* ma anche a un possibile allestimento della commedia– si è tentato di attuare

[5] Su questo argomento si veda Muñoz Cáliz (2001a; 2001b). In tal senso è significativo quanto segnalato da Monleón (1971: 20) sul paradosso per cui "De un lado, Jardiel se declaraba totalmente partidario de la situación establecida; paralelamente, su teatro, por buscar lo inverosímil, por su libertad imaginativa, resultaba cada vez más agresivo". Questa apparente contraddizione si spiega, secondo Alás-Brun (1995: 47), nel "propósito de renovación estética" costante di Jardiel, "razón última de su enfrentamiento con lo establecido". Adolfo Prego (1966: 51) parla di "actitud de rebeldía" di Jardiel, e in linea con Alás-Brun, afferma che "la guerra personal de Jardiel contra la sociedad se libró solamente a cuenta de un arte, del arte de escribir comedias que se pareciesen, lo menos posible, a las comedias que ya estaban escritas".

[6] Si pensi ad esempio che nel 1944, durante una tournée in Sudamerica con la Compañía de Comedias Cómicas, il debutto a Montevideo fu interrotto dall'irruzione nel Teatro Artigas di un gruppo di esiliati spagnoli che videro in Jardiel "un embajador del franquismo" (Valls e Roas, 2000: 21). L'incidente costrinse Jardiel a interrompere la tournée e rappresentò un grosso danno –economico e morale– per il drammaturgo.

[7] Cioè dal successo ottenuto con *Margarita, Armando y su padre*, poi consacrato dal debutto di *Angelina o el honor de un brigadier* con un "éxito franco y creciente" (Jardiel, 1960: 389). Per una rassegna sulla riuscita delle commedie di Jardiel, si vedano i prologhi dello stesso autore, nei quali si danno resoconti puntuali sulla ricezione di pubblico e critica delle singole pièce.

[8] Si discosta da questa opinione Alás-Brun (1995: 39), sostenendo, ad esempio, che rispetto all'*astracán* –sebbene Jardiel e Mihura manifestassero la loro ammirazione per i creatori del genere– nella "comedia de humor" dei due drammaturghi "encontramos ahora verdadera renovación lingüística, no basada en el retruécano o el equívoco, ni tampoco en el uso del lenguaje vulgar o regional, como en los sainetes andalucistas o madrileñistas".

[9] Si vedano i numerosi riferimenti in *Cuatro corazones* a fatti e figure del tempo o della storia recente (per esempio nel dialogo tra Emiliano e Bremón all'inizio del II atto) e persino a prodotti in voga all'epoca, elementi generalmente mantenuti nella versione italiana per evitare una "acronizzazione" o uno stravolgimento delle "coordinate culturali"del testo, innecessari in una traduzione che non sia (anche) un adattamento per la scena.

delle strategie traduttive per far percepire con immediatezza l'effetto comico al lettore/spettatore della cultura ricevente[10]. Tuttavia, sulla traducibilità del comico occorre citare ancora una volta Bergson (2017: 66), che opera una distinzione "tra la comicità che il linguaggio esprime e la comicità che esso crea". Per il filosofo francese:

> La prima, a rigore, potrebbe essere tradotta da una lingua all'altra, salvo perdere gran parte della sua peculiarità trovandosi così trasposta in una nuova società, diversa per i suoi costumi, la sua letteratura, e soprattutto per le sue associazioni di idee. Ma la seconda è generalmente intraducibile. Deve il suo essere alla struttura della frase o alla scelta delle parole [...] Sottolinea le distrazioni del linguaggio stesso. È il linguaggio stesso, in tal caso, a diventare comico. (Bergson, 2017: 66)

Inoltre, si è considerato che tutte le scelte linguistiche della traduzione teatrale devono aspirare al costante mantenimento della tensione della performance, agevolando la cosiddetta "felicità" dell'atto linguistico[11].

Tra i tanti aspetti che possono determinare problemi nella traduzione del prototesto (che vanno dalla presenza della neologia, di termini culturo-specifici, sino ai casi più complessi, legati all'inserimento del verso con fini umoristici, all'impiego di termini polisemici o con doppia personalità semantico-grammaticale) gli esempi estratti dalla commedia dovrebbero mostrare alcuni dei passaggi più interessanti, e riguardano questioni legate al ritmo, alla presenza di metalogismi, di giochi di parole, del sopracitato inserimento del verso e della neologia[12].

2. QUESTIONI TRADUTTIVE: L'IMPORTANZA DEL RITMO

Il primo esempio proposto si colloca all'inizio del primo atto, che si svolge nel 1860 in una "mansión madrileña decimonónica" (Conde Guerri, 1992: XXVI): un postino (Emiliano) è da ore in attesa di essere ricevuto per consegnare al padrone di casa una raccomandata. Dopo aver tentato inutilmente di interrogare le domestiche, che entrano ed escono di scena senza sosta, il postino riesce finalmente a intercettare una delle "doncellas de servicio":

Es. 1 (Jardiel, 2000: 87)

MARÍA. (*Que iba hacia la derecha, deteniéndose.*) ¡Hola, buenas! ¡Loca vengo!... ¡Sin respiración vengo!... ¡Sin saber por dónde piso vengo!...	MARÍA. *(Mentre si dirige verso destra, si trattiene.)* Buonasera! Ecco, mi sembro matta!... Ecco, mi manca il fiato!... Ecco, non so neanche cosa faccio!...
EMILIANO. *(Hablando para sí.)* Ésta se va a explicar.	EMILIANO. *(Tra sé.)* Questa me la darà una spiegazione.

[10] Con un'attenzione al conseguimento del cosiddetto "effetto equivalente" (Boselli, 2005: 632), pur consci del fatto che sul concetto di equivalenza che si stabilisce tra testo originale e traduzione, come segnala Bertozzi (1999: 101), incide il "carattere relativo" di quest'ultimo "che risiede non solo [...] nel fatto che sempre nuova e unica è la fisionomia di ogni testo [...] ma ancor di più nel fatto che è il traduttore a riconoscere quel testo nella sua singolarità, a coglierne i valori, la rete di invarianti su cui si gioca l'equivalenza della sua traduzione, a individuare le soluzioni per realizzarla nel testo finale: è il traduttore la fonte prima della relatività dell'equivalenza". Inoltre –pur tenendo conto della differenza non trascurabile tra traduzione editoriale e per la scena, che non ammette "la possibilità di relegare le perplessità in nota" (Boselli, 2005: 632)– in virtù del principio di "pronunciabilità" ("The first law in translating for the theater is that everything must be speakable", Corrigan, 1961: 100) ci si è prefissati di non trascurare quella che per Corrigan (1961: 100) è una delle priorità del traduttore del testo teatrale: "it is necessary at all times for the translator to hear the actor speaking in his mind's ear. He must be conscious of the gestures of the voice that speaks".

[11] Sulle condizioni di felicità, che nel testo drammatico sono costitutive dell'azione, si veda Delli Castelli (2006).

[12] Gli esempi sono stati inseriti in tabella e numerati in ordine progressivo. Ogni caso esaminato è affiancato da una proposta di traduzione, rispetto alla quale –talvolta– si indicano nel testo possibili alternative.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

MARÍA. ¡Vaya un día!... ¡Menudo día!... ¡Dios mío, qué día! EMILIANO. Mal día, ¿eh? MARÍA. ¡Uf!... ¡Qué día! ¡¡Qué día!!... Pero y usted, ¿qué hace aquí todo el día? EMILIANO. Pues ya lo ve usted; pasando el día. Ni he conseguido que me firmen el certificado ni enterarme de lo que ocurre en la casa.	MARÍA. Che giornata!... Che giornataccia!... Oddio che giornata! EMILIANO. Brutta giornata, eh? MARÍA. Uff!... Che giornata! Che giornata!!... Ma, lei che ci fa ancora qui? EMILIANO. Non vede? Sto passando la giornata. Non sono riuscito né a farmi firmare la raccomandata né a capire cosa succede in questa casa.
MARÍA. ¡Flojo es lo que ocurre en la casa!... EMILIANO. Oiga usted: ¿y qué es lo que ocurre? MARÍA. ¿Que qué ocurre? Mentira parece lo que ocurre. Espérese usted, que voy a ver si ha ocurrido algo más.	MARÍA. Eh... Se sapesse cosa succede in questa casa!... EMILIANO. Scusi, ma che succede? MARÍA. Che succede? Non sembra vero quello che succede. Anzi aspetti, che vado a vedere se è successo qualcos'altro.

Nel rapidissimo scambio di battute si sfrutta uno dei meccanismi più produttivi nella commedia[13], la ripetizione, che nel caso in esame dà luogo a uno scambio ai limiti dell'inverosimile. L'agitazione crescente è segnata dalla triplice reiterazione, dapprima di *vengo* (sempre in ultima posizione), che spezza in tre unità il ritmo della battuta[14], e poi del sostantivo *día*[15] che permette a Emiliano di chiudere lo scambio, interrompendo ironicamente la catena della ripetizione. Nel caso in esame la funzione ritmica sembra determinante, e per mantenerne almeno in parte l'essenza si è scelto di tradurre il verbo (*vengo*) con un'interiezione dal valore enfatico (*Ecco*), che –inevitabilmente anticipata rispetto alla disposizione del prototesto– non altera la misura sillabica dell'elemento del TO e, oltretutto, ha con quest'ultimo un legame di assonanza. Per quanto riguarda la seconda battuta di María, si mantiene la variazione sinonimica delle tre esclamazioni ("Che giornata!... Che giornataccia!... Oddio che giornata!"); mentre nella terza, poiché l'alterazione della misura sillabica è inevitabile in traduzione (*día-giornata*), per non appesantire il testo tradotto, rallentandone eccessivamente la cadenza, si è scelto di omettere un tassello della catena della ripetizione ("Ma, lei che ci fa ancora qui?") senza compromettere né il senso né, in fin dei conti, il carattere concitato dello scambio.

Alla prima serie anaforica ne segue una seconda, meno estesa, che chiude definitivamente il paradossale dialogo e che stavolta poggia sulla ripetizione del verbo *ocurrir*, ovviamente riprodotta nel TA. È interessante segnalare, per quanto concerne la traduzione, la presenza di un'espressione ("¡Flojo es lo que ocurre en la casa!") che sembra sfruttare il ricorso all'antifrasi: ovvero si usa una formula attenuativa ("Flojo es"), di senso opposto a quello letterale, con un valore rafforzativo (e ironico). In base ai riscontri effettuati, l'espressione non appare in altre commedie di Jardiel[16] né risulta d'uso comune. Dunque, la traduzione proposta ("Eh... Se sapesse cosa succede in questa casa!") mantiene il senso del messaggio, anche se attenua il

[13] Valls e Roas (2000: 87, nota 12) segnalano che "estos «líos de palabras», como los llama Jardiel, eran un procedimiento típico de la alta comedia", che l'autore sfrutta tanto in *Cuatro corazones* quanto nel resto della sua produzione, inclusa quella romanzesca.

[14] Si noti l'informalità del registro, qui sottolineata anche dall'uso dell'espressione figurata e colloquiale "(no) saber alguien donde pisa".

[15] Oltre alla disposizione tripartita delle battute di María, si noti il climax ascendente che segna il flusso delle esclamazioni.

[16] Tuttavia, si notino le possibili analogie tra questa battuta e la seguente, tratta da *El cadáver del señor García*, in cui Jardiel sembra sfruttare un meccanismo decisamente affine: "MIRABEAU. Pero, ¿qué le pasaría a este señor en la calle de Espoz y Mina para que maye de esta manera? [...] EL FORENSE. *(Asustado sólo de recordarlo.)* ¿Lo de?... ¡Casi nada fué lo de la calle de Espoz y Mina! Si les contase a ustedes lo que me pasó a mí con un suicida de la calle Espoz y Mina, no dormirían ustedes en tres noches..." (Jardiel, 1960: 265). Oltre all'antifrasi ("¡Casi nada fué"), si evidenzia un procedimento analogo anche nella costruzione della frase, con il ricorso alla dislocazione.

carattere colloquiale del TO e la connotazione enfatica che l'espressione sembra possedere; questa connotazione potrebbe essere restituita nel metatesto con una soluzione come: "Diciamo pure: cosa non sta succedendo in questa casa!", affidando all'intonazione il compito di rimarcare il meccanismo antifrastico e quindi l'ironia amara della battuta di María.

2.1 Metalogismi

Dopo una serie di equivoci, Emiliano viene finalmente a sapere che il problema della casa riguarda l'eredità che il giovane padrone, Ricardo Cifuentes, ha avuto dal ricco zio, il quale però ha disposto nel testamento che il nipote entri in possesso del cospicuo lascito solo dopo sessant'anni. La soluzione arriva dal dottor Bremón, una sorta di scienziato pazzo che risolverà le difficoltà dell'ereditiero con l'invenzione dei sali dell'immortalità, facendo sì che il passare del tempo non rappresenti un ostacolo. L'abbondanza di situazioni assurde nella commedia va spesso di pari passo con l'impiego di metalogismi e il sottile superamento dei limiti del verosimile, con fini espressivi e allo stesso tempo ironici, è marcato in più occasioni dalla presenza dell'iperbole[17].
Le immagini iperboliche, non di rado, si rintracciano nelle battute di Ricardo e sono associabili all'entusiasmo delirante che quest'ultimo prova nei confronti del dottore e della sua sensazionale scoperta. Queste immagini, talvolta, sfruttano l'idea della verticalità e danno vita a espressioni non lessicalizzate, possibile segno di un'intenzione di sperimentazione sul piano linguistico da parte dell'autore:

Es. 2 (Jardiel, 2000: 114)

RICARDO. *(A Luisa.)* Déjeme... ¿Dónde está ese fenómeno? ¿Dónde está Bremón? *(Cruza la escena como una tromba, sin preocuparse de Valentina ni de nadie.)* ¡Bremón!... ¡Coloso!... ¡Pirámide!...	RICARDO. *(A Luisa.)* Mi lasci... Dov'è quel fenomeno? Dov'è Bremón? *(Attraversa la scena come un fulmine, senza badare a Valentina e agli altri.)* Bremón! Colosso! Piramide!
BREMÓN. ¡Hola!	BREMÓN. Salve!
RICARDO. Catedral empalmada... Río puesto de pie...	RICARDO. Monumento vivente... Vetta inarrivabile...

Il caso in esame è particolarmente interessante: in primo luogo occorre soffermarsi sul climax, sull'intensità crescente delle immagini e delle espressioni (*coloso* – *pirámide* – "catedral empalmada" – "río puesto de pie") che a livello semantico e sintattico aumentano di complessità (dalla singola unità lessicale al sintagma). Si osservi poi la valenza metaforica delle espressioni "catedr*al* emp*al*mada" e "río puesto de pie", che oltre all'idea dell'altezza sfrutta la personificazione dell'elemento inanimato e, pur non essendo fissata nell'uso, si ritrova in altri testi letterari, come, ad esempio, in un verso de "La monja gitana" di Lorca[18]. L'espressione, inoltre, è attestata in alcune fonti della metà dell'Ottocento e fa riferimento all'inaugurazione della Fuente de San Bernardo di Madrid, che per via dell'imponente getto d'acqua si guadagnò l'epiteto di "río puesto de pie" (o "río vertical")[19]. Tenendo in considerazione la

[17] Valls e Roas (2000: 346) ci ricordano che "Un procedimiento fecundo para lograr la comicidad de un enunciado es utilizar términos o expresiones hiperbólicas que resaltan el carácter desproporcionado o exagerado de una escena".
[18] La poesia citata è inclusa nel *Romancero gitano* (1928) e i versi in questione recitano: "¡Qué ríos puestos de pie / vislumbra su fantasía!" (García Lorca, 1997: 242). Non è da escludere un'allusione a Lorca, benché questa suggestione non sia supportata, al momento, da ulteriori riscontri testuali.
[19] Su questo aneddoto si veda Félix Boix Merino (1925: 24): "Las aguas ascendieron a gran altura, motivando la gráfica frase, que por entonces se hizo célebre, de que el inmenso surtidor era "el río Lozoya puesto de pie".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

data in cui si svolge l'azione del I atto (1860) e il carattere proverbiale che pare avesse acquisito l'espressione, non è da escludere che qui ve ne sia un richiamo.

La traduzione, in questo caso, pur tenendo conto della singolarità delle espressioni e delle attestazioni citate, ha privilegiato il mantenimento parziale dei due elementi costitutivi (*Catedral-Monumento/río-vetta*), usando un'espressione codificata nel primo caso ("Monumento vivente") e nel secondo un'espressione figurata che conserva l'idea della verticalità e la presenza di un elemento naturale, in alternativa all'iniziale ipotesi di una traduzione più letterale (fiume levato in piedi/fiume che s'innalza al cielo), la cui mancata adozione si deve a questioni di fruibilità scenica.

2.2. La traduzione dei giochi di parole: perdite e compensazioni

L'impiego del gioco di parole è tra gli elementi dell'umorismo verbale più abbondanti nel testo. Nell' esempio che segue siamo alla fine del primo atto; dopo aver ascoltato in segreto la conversazione in cui Bremón annuncia ai protagonisti l'invenzione dei sali, Emiliano pretende di partecipare all'esperimento, con la minaccia di rivelare al mondo la scoperta del dottore. In questo caso il meccanismo si appoggia sulla doppia valenza semantico-grammaticale del termine cardine (*sal*) e, a livello retorico, sull'uso della dilogia e del polittoto:

Es. 3 (Jardiel, 2000: 122)

EMILIANO.[...] Porque ustedes comprenderán que esto de poder tomar una cosa para no morirse nunca no ocurre todos los jueves, y sería yo el cretino mayor del Reino si perdiera esta ocasión, que es lo que se dice una ganga... Así es que vayan preparando mi sal... ¡Venga sal!	EMILIANO. [...] Capirete bene che l'opportunità di prendere una cosa che rende immortali non capita tutti i giorni, e io sarei l'uomo più cretino del mondo se perdessi questa occasione, che, come si suol dire, è un affarone... quindi fuori i sali... Avanti, fuori!
BREMÓN. ¿Sal? *(Suenan unos golpecitos en la puerta del foro.)*	BREMÓN. Fuori dove? *(Dalla porta di mezzo si sente bussare.)*
EMILIANO. ¡Sal! ¡Sal! ¡Sal!... Digo... entra... Es doña Luisa. *(Entran Luisa y María con el champagne y los pasteles, el agua y los vasos.)*	EMILIANO. Fuori! Fuori! Fuori!... Cioè, voglio dire... dentro... è la signora Luisa. *(Entrano Luisa e María con lo champagne, i pasticcini, l'acqua e i bicchieri.)*

Poiché il verbo spagnolo *salir* è un falso amico, occorre rintracciare un espediente che in traduzione riproduca l'antitesi *salir/entrar* presente nel TO, il malinteso evidenziato dall'interrogativa di Bremón (*¿Sal?*), l'autocorrezione di Emiliano e il suo invito a entrare in scena riferito alla servitù. Tra le possibili soluzioni si può sfruttare la dicotomia *fuori/dentro*: in tal caso il termine *fuori*, con funzione interiettiva e per ellissi del verbo, può intimare di consegnare o mostrare qualcosa, e quindi appare funzionale per salvaguardare l'atteggiamento perentorio di Emiliano e la forza aggressiva dell'atto illocutorio (direttivo). L'avverbio *dentro*, comunemente opposto a *fuori* (anche in espressioni figurate d'uso comune) avrebbe una funzione speculare a quest'ultimo, sempre con il verbo (di moto, in questo caso) sottinteso. Inoltre, è apparso opportuno ricorrere ad un'amplificazione per aggiunzione nella resa dell'interrogativa ("Fuori dove?") per rendere più evidente in traduzione il meccanismo dell'equivoco.

Il secondo caso scelto si colloca alla fine del II atto. La parte centrale della commedia si svolge su un'isola deserta, unico rifugio possibile per i protagonisti che, dopo aver assunto la pozione della vita eterna, si sono visti costretti all'isolamento. Alla fine dell'azione, la scoperta di misteriose orme conduce al ritrovamento di Heliodoro, il primo marito di Hortensia –ora

moglie di Bremón– scomparso durante un naufragio sessanta anni prima. Benché Heliodoro sia ormai un selvaggio centenario, la sua comparsa suscita la gelosia del dottore; Emiliano propone quindi di separarlo da Hortensia legandolo a una palma da cocco:

Es. 4 (Jardiel, 2000: 155)

BREMÓN. Llévatelo... Donde yo no lo vea... Donde no sepa que existe.	BREMÓN. Portalo via... Dove non possa vederlo... Dove non sappia che esiste.
EMILIANO. Sí, señor, sí. Vamos a amarrarle a un cocotero, Ricardo.	EMILIANO. Sì, signore. Andiamo a legarlo a una palma, Ricardo.
RICARDO. Vamos. Echa aquí una mano, Valentina.	RICARDO. Sì, andiamo. Dacci una mano, Valentina.
EMILIANO. Anda, Heliodoro, hijo; ven con nosotros. Vamos ahí, a partir cocos...	EMILIANO. Forza, Heliodoro, vieni con noi. Andiamo là, a spaccare i cocchi...
HELIODORO. ¿Cocos?	HELIODORO. Cocchi?
EMILIANO. Sí, hijo, sí; y si te quedas aquí el coco partido puede que sea el tuyo.	EMILIANO. Sì, dai! Che se resti qui, invece del cocco, potrebbe spaccarsi una zucca, la tua...

Il problema è rappresentato dal termine *coco* che, nel linguaggio colloquiale, può indicare la "cabeza humana". Un'equivalenza funzionale si ritrova nel termine italiano "zucca" che conserverebbe, come nel TO, il doppio livello di significato, rispettando anche il riferimento metaforico al frutto e quindi, per somiglianza di forma, alla testa. Tuttavia, una sostituzione sistematica di *coco* con *zucca* in questo passaggio darebbe luogo a delle incoerenze e si rivelerebbe fuorviante rispetto alla circostanza descritta, soprattutto perché Emiliano suggerisce di legare il selvaggio a un *cocotero*. Una possibile soluzione potrebbe consistere nell'intervenire solo nell'ultima battuta di Emiliano, in modo da mantenere almeno parzialmente il gioco di parole del TO, ricorrendo di nuovo a un'amplificazione nel TA (si veda l'inciso assente nel testo fonte, che conduce all'opposizione cocco/zucca: "Sì, dai! Che se resti qui, invece del cocco, potrebbe spaccarsi una zucca, la tua").

Il terzo caso è forse il più interessante e controverso. Siamo quasi alla fine del III atto, che si svolge nel 1935 a Madrid, dove i protagonisti hanno fatto ritorno e ora vivono una vita "a marcha atrás", come ci suggerisce il titolo della commedia. Infatti –tranne Emiliano, secondo il quale "morirse es un error" (Jardiel, 2000: 177)– alla fine dell'atto precedente i protagonisti hanno assunto un antidoto che porrà fine al tedio e alle sofferenze dell'immortalità, permettendo loro di ottenere la morte, ma solo dopo aver vissuto a ritroso tutte le fasi della vita. Nel III atto, quindi, le due coppie ringiovaniscono gradualmente e si comportano come adolescenti; tuttavia, il caso in esame è slegato dall'azione e dall'assurdo di base e, in maniera inusuale nella commedia, presenta delle ambiguità. I curatori delle edizioni della pièce (Valls e Roas, 2000: 178, nota 18; Conde Guerri, 1992: 107, nota 5) ci suggeriscono che il *reparto* citato da Emiliano, inteso come "consegna"/"distribuzione" potrebbe riferirsi all'equa distribuzione della ricchezza promossa dai partiti di sinistra, e alla consegna della corrispondenza di cui Emiliano era incaricato quando era postino. La relazione polisemica, ancora una volta, sarebbe quindi il perno su cui costruire la battuta:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

Es. 5 (Jardiel, 2000: 178)

BREMÓN. No te envidiamos tu inmortalidad, Emiliano. ¿Qué vas a ver con los tiempos que corren en Europa, jaleos políticos?
EMILIANO. Pues no crea usted que no estoy interesado en eso. Lo único que me chincha es pensar que pueda llegar el reparto... porque como he sido cartero...

BREMÓN. Non invidiamo la tua immortalità, Emiliano. Con i tempi che corrono in Europa, chissà quante ne vedrai... disordini politici?
EMILIANO. Beh, non creda che la questione mi lasci indifferente. Mi scoccia solo il pensiero che la distribuzione della ricchezza venga imposta... dato che in Posta ci lavoravo...

In un precedente contributo (Paratore, 2018: 320) ho ipotizzato che nel termine *reparto*, inteso invece come 'cast', si nasconda un'allusione metateatrale: l'ex postino sarebbe scocciato all'idea che, in una futura spartizione dei ruoli, possa di nuovo toccargli quello di *cartero* sulla scena teatrale e della vita. Seguendo questa interpretazione, purtroppo non sembra possibile giungere a soluzioni soddisfacenti in traduzione. Poiché Bremón parla di "jaleos políticos" nella battuta precedente e il III atto si svolge nel 1935 –epoca in cui prendono piede l'espansionismo e l'estremismo ideologico che condurranno alla II Guerra Mondiale– una prima ipotesi è stata quella di sostituire il *reparto* con la *cartolina*, in riferimento alla 'cartolina precetto' che si riceveva quando si era chiamati alle armi, ma questa deviazione è stata poi considerata rischiosa e potenzialmente ambigua. Quindi –pur nell'impossibilità di rimanere fedeli al TO se si vuole produrre un effetto comico nel TA[20]– si è scelto di mantenere l'idea del "reparto de bienes" a cui alluderebbe Emiliano, con l'aggiunta di un'amplificazione che ne specifichi il senso ("della ricchezza"), per poi giocare con il verbo italiano *imporre* e conservare il nesso con l'antico lavoro del *cartero*, facendo riferimento non alla professione, bensì al luogo in cui questa si svolge. Come si può notare, la battuta, più che sulla polisemia, in traduzione sarebbe giocata sull'aspetto prosodico e sull'omofonia parziale prodotta dall'accostamento del participio (*imposta*) e del sintagma preposizionale ("in Posta").

È interessante segnalare altri casi di inevitabile perdita in traduzione, esaminando un passaggio emblematico, in cui la dissimetria tra le due lingue genera un importante scarto nella resa del gioco di parole. Quando nel III atto i protagonisti sono intenti a osservare il nipote dell'assicuratore Corujedo del I atto, si soffermano sull'aspetto del naso del personaggio che –a detta di Emiliano– ricorda per la forma quello del suo avo:

Es. 6 (Jardiel, 2000: 179)

EMILIANO. ¿A ver? Y las mismas narices...
BREMÓN. No, perdona, Emiliano; pero las narices las tiene este señor menos puntiagudas.
CORUJEDO. ¿Eh?
EMILIANO. ¡Qué va!... Míreselas usted así, de perfil. Tan apinochadas como las del otro. *(Le da la vuelta a Corujedo como si fuera un mueble.)*
BREMÓN. *(Examinándole.)* ¡Pchs!... De perfil, sí; pero... Bájale la cabeza. *(Emiliano le baja la cabeza a Corujedo.)* Ahora súbesela... *(Emiliano se la sube.)* Sí, sí. Son las mismas narices.
EMILIANO. *(Triunfalmente soltando a Corujedo.)* Las mismas narices, hombre.
CORUJEDO. ¿Y puede saberse a qué narices viene esto?

EMILIANO. Vediamo un po'? E lo stesso naso...
BREMÓN. No, Emiliano. Scusa, ma il naso di questo signore è più appuntito.
CORUJEDO. Prego?
EMILIANO. Macché!... Lo guardi di profilo. Ce l'ha alla Pinocchio proprio come l'altro. *(Gira intorno a Corujedo come se fosse un mobile.)*
BREMÓN. *(Mentre lo esamina.)* Bah!... Di profilo, sì; però... Abbassagli la testa. *(Emiliano abbassa la testa a Corujedo.)* Adesso alzagliela... *(Emiliano gliela alza.)* Sì, sì. Lo stesso naso.
EMILIANO. *(Lascia andare Corujedo, con aria soddisfatta.)* Lo stesso naso, lo dicevo io!
CORUJEDO. Si può sapere di che diavolo parlate?

[20] Tenendo conto di quanto afferma Boselli (2005: 636) quando parla di "soluzioni [...] che si distacchino anche molto dall'originale ma che per essere considerate «traduzioni» dovranno cercare un punto di contatto".

Adottando l'espediente della ripetizione, che deve sfociare nella battuta finale di Corujedo, Jardiel sfrutta la doppia personalità semantico-grammaticale del lessema per ottenere l'effetto comico. Il termine *narices* (che in spagnolo rientra in numerose locuzioni colloquiali) viene ripreso nel finale con valore interiettivo e usato come rafforzativo dell'espressione nel sintagma interrogativo "a qué narices viene esto?", che esprime "una reacción adversa ante lo enunciado o realizado por el interlocutor" (del Barrio de la Rosa, 2015: 1017). In italiano non si ha un'esatta corrispondenza lessicale per riprodurre la funzione grammaticale dell'elemento, e la naturale traduzione di *narices* dev'essere ricercata in interiezioni come *diavolo! diamine! accidenti!* e affini. L'unico modo per mantenere il meccanismo di ripresa, in questo caso, sarebbe quello di stravolgere radicalmente la sequenza, adottando un nuovo termine di partenza capace di creare, in ultima battuta, un effetto analogo a quello del TO (ad esempio: denti /accidenti), oppure rielaborare la battuta finale di Corujedo in modo che si possa agganciare al termine cardine, con una soluzione come "Non mi starete mica prendendo per il naso?!"/"Mi sento preso per il naso!", ecc.

La dissimmetria gioca un ruolo decisivo anche nella resa di un altro gioco di parole. Prima di assumere i sali della vita eterna alla fine del I atto, i protagonisti osservano la fiala che li contiene; Valentina si sorprende delle piccole dimensioni della provetta e la sua osservazione viene commentata scherzosamente da Ricardo:

Es. 7 (Jardiel, 2000: 120)

RICARDO. Hay que brindar antes de tomarnos las sales.	RICARDO. Prima di prendere i sali dobbiamo brindare.
BREMÓN. Aquí están. *(Saca un frasquito del bolsillo.)*	BREMÓN. Eccoli qui. *(Tira fuori dalla tasca una boccetta.)*
VALENTINA. ¿Ése tan chiquitín es el frasco de las sales?	VALENTINA. Com'è piccola la boccetta dei sali!
RICARDO. ¡Qué frasquito más salado!...	RICARDO. Com'è fino questo sale!...
HORTENSIA. ¡Que en un sitio tan pequeño quepa una cosa tan grande!... *(Suenan unos golpes en el foro.)*	HORTENSIA. Una cosa così grande in una così piccola!... *(Dal fondo si sente bussare.)*

Come si può osservare, l'aggettivo *salado* qui si riveste della sua doppia accezione, quella letterale ("salato") e quella figurata di "spiritoso", "acuto". Anche in italiano l'aggettivo può avere un senso figurato (cioè quello di "costoso" o di "pungente"), ma non quello che possiede nel prototesto. Alla luce di ciò, è sembrato opportuno impiegare un termine diverso, che in italiano avesse un rapporto –seppur parziale– con quello del TO; infatti l'aggettivo *fino* stabilisce una relazione con il sale nella sua accezione standard di "raffinato", "puro" (in tal senso rientra comunemente in espressioni riferite all'elemento, come "sale fino") e come nel TO –nella sua accezione figurata di "acuto"– riesce a innescare il doppio senso, rivelando un legame semantico con l'elemento del testo spagnolo.

2.3 L'inserimento del verso

Come anticipato, l'inserimento di versi nella commedia[21] impone un ulteriore esercizio di trasposizione, non privo di qualche difficoltà, sebbene i brevi componimenti che appaiono

[21] Confessa Jardiel nella nota *Interviú del editor con el autor* che nelle sue commedie "más desatinadamente cómicas" ha sempre cercato di "infundir una corriente subterránea de poesía, sin la cual lo cómico toma fatalmente un aire lúgubre y descorazonado" (Jardiel, 1970: 1305). Ritengo che questa corrente sotterranea, che raggiunge l'apice con *Angelina o el honor de un brigadier* (scritta interamente in versi), sia da rintracciarsi anche nelle didascalie dell'autore.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

nella pièce non presentino complessità strutturali e linguistiche. In *Cuatro corazones* è Hortensia il tramite di uno degli espedienti comici più usati da Jardiel, e le sue poesie (tre nel I atto, due nel II), oltre a scandire l'andamento della vicenda, fanno da contraltare (per lei inconsapevolmente comico) alla solennità apparente di alcune circostanze dell'azione.

Seguendo lo svolgimento degli eventi, il primo caso è costituito dalla strofa che la donna declama poco dopo la sua entrata in scena nel I atto, ricordando il padre fucilato in Venezuela[22]:

Es. 8 (Jardiel, 2000: 107)

Papá Pancho, papá Pancho:	Papà Pancho, papà Pancho:
tú, que amabas las hamacas,	tu che le amache hai amato,
y el mate, y el sombrero ancho,	e il mate, e il sombrero ampio,
fuiste a morir, entre estacas,	sei morto sullo steccato
en un rancho de Caracas:	a Caracas, in un rancho:
¡en un rancho,	in un rancho,
papá Pancho, papá Pancho!...	papà Pancho, papà Pancho!

Il carattere ridicolo dei versi si evidenzia fin dal titolo, tanto che Emiliano non ne capisce il senso: "EMILIANO. ¿Papapancho? Eso será alguna fruta de allá..." (Jardiel, 2000: 107), malinteso forse giocato sul significato del termine *papa* (*patata* nello spagnolo americano) e sull'abuso dell'allitterazione che genera un effetto cacofonico. La strofa si compone di ottosillabi e un *pié quebrado* (verso 6) e segue lo schema rimico ababbaa; se dal punto di vista semantico non ci sono oscurità, l'aspetto fonetico risulta più elaborato, con la rima interna (imperfetta) e l'allitterazione al verso 2 (*ama*b*as*-h*amacas*), parzialmente ripresa al verso 3 (*ma*te), e l'anafora ai versi 5-6. In traduzione si mantengono integralmente tutti gli elementi culturo-specifici presenti (*mate*, *sombrero*, *rancho*), perfettamente riconoscibili per il lettore/spettatore italiano e, ovviamente, il nome della città di Caracas, la cui conservazione impone un problema di rima che si può risolvere con un'inversione ("a Caracas, in un rancho"), si riproducono agilmente l'allitterazione (*ama*che-*ama*to) e l'identità omofonica della rima interna del verso 2 con l'omoteleuto (*che* le ama*che*), che ricade su elementi diversi rispetto al TO.

Il caso seguente rappresenta un unicum, poiché i versi di Hortensia sono recitati da Bremón, che conosce a memoria i componimenti della sua amata:

Es. 9 (Jardiel, 2000: 113)

Ni de que haga buen tiempo puede uno responder,	Nemmeno il tempo si può indovinare,
pues después de unos días de un sol casi de estío	dopo giorni di sole quasi estivo
de pronto viene el frío,	fa freddo all'improvviso,
se acumulan las nubes y empieza a llover.	s'addensan le nubi, inizia a diluviare.
¡Y es que el mundo es un lío, amigo mío.	Che pasticcio di mondo, caro amico!
¡Y qué se le va a hacer!	Che ci possiamo fare?

Sarebbero molti gli esempi in cui si riscontrano alcuni dei meccanismi propri dell'agire poetico nella descrizione dei personaggi, dei loro stati d'animo ecc., tendenza questa che meriterebbe, in altra sede, uno studio approfondito.

[22] Alás-Brun (1995: 65-67) menziona questi versi di Hortensia come "un ejemplo más elaborado de contrapunto", tecnica che –secondo la studiosa– ha in Jardiel "una finalidad exclusivamente cómica" (la stessa tecnica si riscontra in Mihura, che tuttavia ne fa un uso distinto rispetto a Jardiel) e consiste "en yuxtaponer una acción o comentario grotesco o ridículo a una situación o parlamento de tono solemne o trágico, anulando el efecto «serio» de éste"; in questo caso l'impiego del "contrapunto" si caratterizza per il fatto che "los personajes no perciben lo grotesco de la situación".

La strofa si compone di sei versi (con schema rimico abbaba), che ancora una volta mettono in risalto il predominio dell'aspetto fonetico (e ritmico) su quello semantico. Anche in questo caso è il secondo verso a mostrare la condensazione maggiore di espedienti retorici, con la doppia allitterazione (in "*pues* des*pués*" e in "*de*spués *de* unos *d*ías *de* un sol casi *de* estío") e con la ripetizione del fonema –*s*. Questi elementi sembrano creare effetti di ridondanza ed evidenziare lo scarso valore dei versi di Hortensia, qui sottolineato anche dalla rima interna del verso 5 (*lío-mío*) con l'impiego di un termine colloquiale (*lío*) e dell'allocutivo ("amigo mío"), dal tono informale e poco consoni al registro solitamente elevato della composizione poetica. Questa tendenza si conferma nell'esclamazione dell'ultimo verso, con l'uso di un'espressione che contribuisce ulteriormente all'abbassamento di tono e a determinare il carattere discorsivo e quasi colloquiale della chiusa.

La proposta di traduzione qui si è piegata alle differenze ritmiche dovute al verso ossitono nel TO (vv. 1-4-6) e all'inevitabile allungamento che una traduzione più letterale dei versi 1-2 avrebbe determinato (per altro innecessariamente, data l'impossibilità di riprodurre fedelmente la ripetizione di suoni nel TA, e quindi di rendere lo stesso effetto di ridondanza). La dominante, in questo caso, va ricercata nell'ottenimento di una nuova costante ritmica in traduzione, nella quale predomina il verso di 11 sillabe (con un'anomalia al v. 4) che si alterna con il settenario dei vv. 3-6; oltre a rispettare l'aspetto semantico, si è cercato anche di riprodurre la natura informale degli ultimi due versi, mantenendo il carattere colloquiale di *lío* e della forma allocutiva.

Nel terzo esempio l'assunzione dei sali di Bremón è preceduta dal brindisi dei protagonisti, suggellato dai versi improvvisati della "poetisa cursi" (Alás-Brun, 1995: 67):

Es. 10 (Jardiel, 2000: 123)

Por la burla cruel que a la muerte le hacemos; por la inmortalidad, que ya no tiene duda... Por el vivir eterno y dichoso... ¡Brindemos con *champagne* de la Viuda!	Alla burla crudele che alla morte facciamo; all'immortalità, che ormai è certa, lo so... Al vivere eterno e beato... Brindiamo con lo *champagne* della Vedova Clicquot!

La strofa si compone di quattro versi con rima alternata (abab) che si mantiene in traduzione con qualche piccolo espediente: la *Viuda* a cui allude Hortensia –come indicano Conde Guerri (1992: 45, nota 14) e Valls e Roas (2000: 123, nota 44)– è quella di Jean Clicquot, che lasciò in eredità alla giovane moglie la nota fabbrica di champagne. La traduzione letterale *viuda-vedova* comporterebbe due problemi: il primo legato al ritmo, alla differenza sillabica e alla diversa posizione dell'accento tonico, e il secondo alla rima *duda-viuda*, molto difficile da riprodurre in italiano. Dunque, se si può mantenere facilmente la rima tra il primo e il terzo verso e l'anafora presente nei primi tre, il caso dei versi 2 e 4 non è altrettanto semplice da risolvere. Nella proposta di traduzione quindi, il secondo emistichio del verso 2 si allunga, con l'aggiunta di una formula usata come inciso ("lo so") che sottolinea il concetto già espresso e dà un tono più discorsivo rispetto all'originale, ma consente la rima con l'ultimo verso (basata sull'identita dei suoni e non della grafia), che si ottiene grazie all'esplicitazione del riferimento del TO ("Vedova Clicquot").

Come già accennato, sono due le poesie che Hortensia recita nel II atto. Nel primo caso, la monotonia della vita eterna, scandita dalla reiterazione di gesti quotidiani e acuita dall'isolamento forzato dalla civiltà, per la donna si spezza solo grazie al comporre versi, ora accolti con insofferenza dagli altri personaggi, incluso Bremón, ormai stufo all'idea di una "eternidad poética" (Jardiel, 2000: 142):

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

Es. 11 (Jardiel, 2000: 141)

No se acostumbra uno a la afrenta	All'offesa non ci si può abituare
ni al duro hierro, ni al cruel palo.	né al duro ferro né al legno crudele.
Por más que el alma se violenta,	Per quanto l'anima si possa forzare,
no se acostumbra uno a lo malo.	non ci s'abitua mai al dispiacere.

La strofa di quattro versi con rima alternata (abab), con l'anafora (e il parallelismo sintattico) dei vv. 1 e 4 ("No se acostumbra uno a") e quella interna al v. 2 ("ni al duro hierro, ni al cruel palo") mettono di nuovo l'accento sull'importanza delle figure di suono (allitterazione) e di parola, specie per ripetizione (anafora)[23]. Difficile mantenere in traduzione la misura sillabica del TO, per via dell'inevitabile allungamento prodotto da *cruel*, *palo* e da *lo malo* ai vv. 2 e 4. A livello retorico, sia *hierro* sia *palo* indicano entrambi un colpo (concreto e metaforico al tempo) con un meccanismo metonimico; ritengo si possa mantenere la metafora, con una traduzione letterale nel primo caso e nel secondo con la resa di *palo* con *legno*, che in italiano può fare riferimento al bastone (si crea così nel TA un legame diretto tra *ferro* e *legno*, non del tutto presente nel TO). Per altro, la traduzione di "lo malo" con *dispiacere* offre un agevole aggancio per la rima con il verso 2 (*crudele-dispiacere*), che una resa più letterale ("al male") della costruzione spagnola avrebbe reso più difficoltosa, incidendo negativamente anche sull'aspetto ritmico, rallentandone la cadenza.

Quando alla fine del II atto i sentimenti di Bremón per Hortensia si riaccendono grazie al ritrovamento di Heliodoro e alla gelosia provocata in lui dagli atteggiamenti affettuosi del selvaggio, la donna torna a sottolineare la criticità del momento con i suoi versi:

Es. 12 (Jardiel, 2000: 156)

Cuando no hay rival ninguno,	Se non c'è rivale alcuno,
juzgamos inoportuno	riteniamo inopportuno
sentir celos, es verdad...	ingelosirsi di qualcuno...
Mas cuando hay rivalidad,	Ma se c'è competizione,
niños, jóvenes y abuelos:	vecchi, giovani ed infanti:
todo el mundo siente celos...	son gelosi tutti quanti...
¡Mira que es casualidad!...	Guarda che combinazione!...

In questo caso, abbiamo una strofa di sette ottonari, i primi sei accoppiati dalla rima gemella (aa-bb-cc), con l'ultimo verso sciolto che riprende la rima dei versi 3-4. Anche qui notiamo l'uso del parallelismo sintattico, stavolta giocato sull'opposizione ("Cuando no hay"-"Mas cuando hay"), un *encabalgamiento* (vv. 2-3) mantenuto in traduzione, una formula di inciso al v. 3 ("es verdad"), eliminata nella proposta di resa per ovviare al problema causato dal verso ossitono nel TO, che una traduzione letterale (ad esempio: "è vero", "in verità") avrebbe inevitabilmente alterato, creando problemi di tipo ritmico nel metatesto.

Pur non rispettando lo schema rimico del TO, con una deviazione al verso 3 nel TA, si mantiene l'andamento cantilenante della strofa e –ancora una volta– il riposizionamento degli

[23] Come ci ricorda Mortara Garavelli (2002: 187) "la coazione a ripetere è stata considerata come una costante del discorso poetico: la attuano rime, assonanze, cadenze ritmiche, allitterazioni, e ogni altra manifestazione di parallelismo su tutti i livelli dell'organizzazione del testo". Nel caso di Jardiel, che sfrutta abbondantemente la ripetizione nel dialogo e manifesta la stessa tendenza nel verso, questa "coazione" risponde ad esigenze comico-parodiche e probabilmente a quelle dettate dalla rappresentazione e dall'immediatezza che la parola recitata in scena richiede: la reiterazione consente al pubblico di percepire con chiarezza le battute, permettendogli inoltre di 'fissarne' gli effetti nella memoria.

elementi del prototesto si rivela utile in traduzione, come mostra la proposta di resa del v. 5, benché la traduzione di *niños* con *infanti* possa risultare forzata, o comunque non equivalente in termini di registro al più comune *niños* (*bambini*). Un'osservazione analoga può valere anche nel caso di *abuelos* (per estensione "ancianos") che possiede una connotazione affettiva e colloquiale, ma che qui sembra preferito al più comune *viejos* per esigenze di rima (*abuelos-celos*), risolte nel metatesto con l'inversione già commentata, che mantiene il climax presente nel verso spagnolo (*niños/jóvenes/abuelos*), sebbene l'effetto di progressione sia modificato dall'ordine discendente degli elementi (*vecchi/giovani/infanti*).

2.4 Neologismi

La presenza della neologia si può considerare, in Jardiel, un ulteriore segnale di sperimentazione linguistica, che fa dell'alterazione lessicale il suo punto di forza. I casi rilevati nella commedia si condensano nel III atto, poiché è proprio nella parte finale della pièce che si concentra il paradosso dell'intera vicenda: il fatto di vivere una vita al contrario fa scaturire l'esigenza di trovare nuovi termini che esprimano fenomeni che la lingua comune non sarebbe in grado di definire.

Quando Emiliano ipotizza le future conseguenze per i figli di Ricardo e Valentina del progressivo ringiovanimento dei genitori, si chiede come reagiranno quando dovranno "asistir al desbautizo de los dos" (Jardiel, 2000: 166). Quando Hortensia dichiara che "lo de estar cada día más joven es una realidad" (Jardiel, 2000: 171), spiega la sua affermazione precisando: "El martes pasado, precisamente, fue mi descumpleaños" (Jardiel, 2000: 171). Il termine viene immediatamente ripreso da Elisa che si adatta all'istante alla nuova situazione comunicativa: "¿Y cuántos ha descumplido usted?" (Jardiel, 2000: 171) e subito dopo da Bremón: "yo los primeros que descumpla serán los treinta" (Jardiel, 2000: 171). Conclude la catena della reiterazione Elisa che, evidentemente inconsapevole dell'assurdità del dialogo, riprende con disinvoltura il nuovo termine, facendolo sembrare d'uso quotidiano:

> ¡Qué suerte tienen ustedes de descumplir tantos! ¡Cuando pienso que mis pobres padres han descumplido ya los dieciocho y los dieciséis, y que dentro de poco entrarán en la infancia!... (Jardiel, 2000: 171)

Inoltre, il ringiovanimento fa sì che i malanni si curino praticamente da soli, proprio in virtù del fatto che i protagonisti rivivono a ritroso la loro vita; ecco quindi che Bremón riferisce: "Y una muela que tenía picada se me despicó ayer" (Jardiel, 2000: 172). Infine, quando i personaggi commentano l'aspetto del naso di Corujedo, nipote dell'agente assicurativo che settantacinque anni prima ha stipulato loro le polizze sulla vita, Emiliano ricorre al termine "apinochado" (Jardiel, 2000: 179) per descriverne la forma appuntita.

Come si vede, la formazione dei neologismi ricorre, nella maggior parte dei casi, all'impiego del prefisso *des-*, che indica negazione o inversione del significato del termine che segue; in due occasioni questo meccanismo si può rendere in italiano impiegando la *s-* privativa (*descumpleaños/descumplir*: *scompleanno/scompiere*; *despicar*: *scariare*), mentre in un caso si è dovuto ricorrere a una soluzione più elaborata. Infatti, quando Emiliano parla di *desbautizo* si riferisce al fatto che, ripercorrendo la propria esistenza al contrario, Ricardo e Valentina rivivranno il rito del battesimo; tuttavia, questo non avrà luogo solamente per la seconda volta giacché, in un certo senso, la vita a ritroso 'annulla' gli eventi già vissuti (lo stesso principio vale, naturalmente, per *descumplir* e *despicar*). Com'è ovvio, l'uso della *s-* privativa qui potrebbe produrre "effetti indesiderati" (Boselli, 2005: 636), nonché fuorvianti, in traduzione (un letterale *sbattesimo* potrebbe essere erroneamente interpretato dal lettore/spettatore italiano, e istintivamente collegato al verbo *sbattere* e alle sue accezioni, letterali e figurate). Benché questa

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

possibile deviazione di senso possa essere sanata ricorrendo alla forma verbale (*sbattezzare*), questa, a sua volta, potrebbe richiamare la rinuncia volontaria al sacramento del battesimo, rivelandosi inadeguata rispetto all'assurdo processo a ritroso che caratterizza l'azione e alle sue conseguenze. Per rimandare all'idea di un evento che si ripete ed evitare fraintendimenti si è scelto di optare per la soluzione *ribattesimo* che, pur non corrispondendo pienamente alla forma del TO, non presenta controindicazioni dal punto di vista semantico[24].

Per quanto riguarda l'aggettivo *apinochado*, il prefisso *a-* in spagnolo "Interviene, sin significación precisa, en la formación de algunos derivados" (DRAE) e, in combinazione con il suffisso del participio, dà vita a un modello molto produttivo in spagnolo; per non creare deviazioni di senso, si può optare per la soluzione "alla Pinocchio", annullando –certo– la forza creativa del TO senza perdere però il riferimento al personaggio collodiano. In alternativa –se volessimo avvalerci di una soluzione più vicina al TO– si potrebbe ricorrere a una forma come "pinocchiuto", tenendo conto che il suffisso nominale –*uto* dà origine a derivati che esaltano la presenza, spesso appariscente, dell'elemento indicato dal termine di base, talora con una connotazione peggiorativa; questa connotazione, a ben vedere, non è del tutto assente nel TO, dato che il termine originale rimanda a una sproporzione fisica del personaggio descritto.

3. CONCLUSIONI

Partendo dal presupposto che

> Il teatro è [...] un sistema modellizzante secondario del tutto diverso dal testo narrativo [...] che ricorre alla fisicità degli attori, delle loro voci e gesti, dei loro costumi; alla fisicità del palcoscenico, del suo apparato, dei suoi fondali; alla fisicità stessa della durata, perché ciò a cui il pubblico assiste [...] si svolge nel tempo stesso degli enunciati che lo compongono, tempo non reversibile, analogo a quello vissuto. (Segre, 1984: 5)

si mostra di attuale interesse riflettere sull'approccio adottato da chi si confronta con il testo teatrale, e sul particolare rapporto che il teatro ha con la traduzione. Si tenga conto che gli studi traduttologici hanno dedicato un'attenzione modesta a questo genere testuale, relegandolo in secondo piano rispetto a quello narrativo e poetico; come sottolinea Susan Bassnett (1993: 148) "Negli studi sulla traduzione basati sui generi letterari il teatro, a differenza della poesia, rappresenta uno degli ambiti più trascurati"[25]. Bassnett mette l'accento su "l'uso della stessa metodologia" da parte dei traduttori "impiegata per affrontare i testi in prosa", sebbene il teatro presenti evidenti peculiarità che non possono essere trascurate, poiché "viene letto diversamente" ed è "nel momento della rappresentazione che si realizza la sua intera potenzialità" (Bassnett, 1993: 148-149). Questa essenziale prerogativa del testo teatrale obbliga il traduttore a "decidere se trattarlo come puro testo letterario o cercare di tradurlo nella sua *funzione*, come elemento di un altro sistema più complesso" (Bassnett, 1993: 149)[26].

---

[24] Si noti che la soluzione dà luogo a un neologismo a metà, poiché il verbo *ribattezzare* è contemplato in italiano, tuttavia la combinazione del prefisso (*ri-*) con il sostantivo (*battesimo*) forma una parola inesistente. Si tenga conto che anche in spagnolo esiste il verbo *desbautizarse*, ma il suo significato è esclusivamente colloquiale.

[25] In linea generale, la situazione non sembra radicalmente cambiata, come si evince dal più recente *Staging and Performing Translation* (Baines, Marinetti, Perteghella, 2011), in cui si evidenzia ancora la scarsa sistematicità con cui si è affrontato il rapporto traduzione/scrittura teatrale. Molte questioni, quindi, restano aperte e il campo di indagine si presenta perciò fertile e denso di notevoli spunti.

[26] Mi sembra comunque interessante considerare quanto afferma Mario Di Pinto (1995: 109), il quale, pur riconoscendo che "La traduzione di un'opera teatrale, sia interlinguistica che endolinguistica, secondo lo schema jacobsoniano, ha un rapporto di trasmissione tutto particolare con il destinatario", precisa che a suo avviso "La

Inoltre, il caso particolare di Jardiel Poncela, con l'assenza di traduzioni italiane 'ufficiali' del suo teatro e quindi di studi dedicati al tema, evidenzia una lacuna totale, le cui ragioni sono state ipotizzate nell'introduzione.

Rivalutare l'opera del drammaturgo[27] non è solo un'operazione culturale o filologico-letteraria; focalizzarsi sulle possibilità di resa del teatro di Jardiel in italiano consente, infatti, una riflessione anche (e forse soprattutto) sul piano linguistico e traduttologico. Come gli esempi proposti hanno cercato di mostrare, la comicità verbale, per certi versi ingenua, della commedia esaminata presenta particolari difficoltà di trasposizione e in certi casi si trasforma in ostacolo, benché la vicinanza tra le due lingue spesso permetta di adottare soluzioni che –se non totalmente conformi– abbiano almeno un punto di contatto con l'originale.

Si veda il caso emblematico dei giochi di parole, la cui traduzione talvolta implica che alcuni elementi del prototesto non giungano a destinazione, costituendo il cosiddetto "residuo". Tuttavia, solo in due casi (es. 5 e 7) si è evidenziata l'esigenza di una "riscrittura", sebbene sia stata ipotizzata anche per l'esempio 6. In questo caso, benché la perdita sia inevitabilmente significativa, la scelta del traducente dipende dalla dominante che il traduttore riconosce nel passaggio in questione (e così in casi analoghi) e oscilla tra il rispetto della funzione grammaticale e pragmatica dell'elemento (*narices*) o dell'effetto complessivo che il traduttore ravvede nelle intenzioni dell'autore del prototesto. L'esempio 3, al contrario, ha mostrato come in certi casi la vicinanza tra le due lingue consenta –anche di fronte alla presenza di false affinità– di mantenere inalterata la tipologia di costruzione del gioco; l'esempio 4 ha invece illustrato come la resa possa avvelersi di piccoli inserimenti per agevolare l'effetto finale di una battuta giocata sul doppio senso.

Per quanto riguarda la resa italiana dei versi, si è rilevato come nei casi esaminati la forma sembri prevalere sul contenuto, che si configura come "mero pretexto para una forma" (García Yebra, 1983: 142-143); tuttavia, talvolta si è altresì evidenziato come "nel caso di lingue affini [...] sia il contenuto che la forma possono essere salvaguardati" (Selvaggini, 2010: 12):

> Considerando che in poesia ogni elemento formale è sottoposto a un processo di semantizzazione, è possibile ritenere che il tentativo di rispettare al massimo le strutture che costituiscono l'originale consenta, in sede di traduzione, anche una maggiore aderenza alla semantica generale del testo fonte, almeno per quanto riguarda le lingue geneticamente vicine. (Selvaggini, 2010: 13)

Pur nella necessità di "negoziare" la perdita di certi elementi, quando il loro mantenimento ne avrebbe pregiudicati altri ritenuti più rilevanti, in linea generale un approccio filologico (o parzialmente filologico) è sembrato il più funzionale e opportuno al mantenimento della cadenza, della musica del verso, che qui appaiono come veicolo principale della funzione comica della composizione.

---

distinzione che suole farsi fra teatro-testo e teatro rappresentato" è "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".

[27] E –in generale– dei rappresentanti del cosiddetto "humor nuevo español" (Alonso Feito, 2011). In Italia lo hanno fatto, in anni recenti, Chierichetti (2000) –che ha esaminato anche in che modo la comune collaborazione alle riviste umoristiche degli anni 20/30 abbia influito su questi autori (Chierichetti, 2001) e, nel caso specifico di Jardiel, le sue affinità con lo scrittore e aforista italiano Pitigrilli (Chierichetti, 1997-1998)– e Greco (2014), specialmente sul fronte della produzione romanzesca di Jardiel.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

Bibliografia

ALÁS-BRUN, María Montserrat (1995) *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU.

ALONSO FEITO, José Manuel (2011) "Aspectos del humor nuevo español", *Lingue e Linguaggi*, 6, 101-116.

BAINES, Roger, Cristina Marinetti e Manuela Perteghella, a cura di (2011) *Staging and performing translation: text and theatre practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan (1993) *La traduzione: teorie e pratica*, Milano, Bompiani.

BERGSON, Henri (2017) *Il riso. Saggi sul significato del comico*, trad. it di Federica Sossi, Milano, Feltrinelli.

BERTOZZI, Roberto (1999) *Equivalenza e sapere traduttivo*, Milano, LED.

BOIX MERINO, Félix (1925) "Fragmento de Crónica retrospectiva del canal de Isabel II", *Revista de obras públicas*, 73, tomo I (2420), pp. 23-25, http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1925/1925_tomoI_2420_06.pdf (12/01/2018).

BOSELLI, Stefano (2006) "La traduzione teatrale", in Franco Buffoni, a cura di, *Traduttologia: La teoria della traduzione letteraria*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, pp. 625-42.

CHIERICHETTI, Luisa (1997-1998) "Vergini di lusso e Dongiovanni in tournée: appunti per un confronto tra Pitigrilli e Jardiel Poncela", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 26, pp. 77-101.

——— (2000) *Narrazione e umorismo: López Rubio, Jardiel Poncela e Neville*, Roma, Bulzoni.

——— (2001) "Umorismo grafico e umorismo testuale nella rivista Gutiérrez (1927- 1934)", in Renata Londero, Antonella Cancellier, dir., *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*. Atti del XIX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, Padova, Unipress, pp. 179-187.

CONDE GUERRI, María José (1992), "Introducción", in Enrique Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, a cura di María José Conde Guerri e Miguel Tristán, Barcelona, Vicens Vives.

——— (1998) "El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela", in AA. VV., *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, María Luisa Burguera Nadal, Santiago Fortuño Llorens, a cura di, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 83-93.

CORRIGAN, Robert (1961) "Translating for actors", in William Arrowsmith e Roger Shattuck, a cura di, *The Craft and Context of Translation*, Austin, University of Texas Press, pp. 95-106.

DEL BARRIO DE LA ROSA, Florencio (2015) "La interrogación y la exclamación", in Félix San Vicente, dir., *GREIT. Gramática de referencia de español para italófonos*, vol. III, Bologna, CLUEB, pp. 1009-1045.

DELLI CASTELLI, Barbara (2006) "Traduzione teatrale e codici espressivi", *Traduttologia*, n. 2, 2006, pp. 55-70.

DI PINTO, Mario (1995) "La «refundición» come traduzione", in John Dodds e Ljljana Avirovic, a cura di, *La traduzione. Materiali II. Atti del convegno La traduzione va in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Roma, Ministero per i Beni Librari, le Istituzioni culturali e l'Editoria, pp. 109-119.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1983) *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos.

GARCÍA LORCA, Federico (1997) *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, a cura di Allen Josephs e Juan Caballero, Madrid, Cátedra.

GRECO, Barbara (2014) *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

JARDIEL PONCELA, Enrique (1960) *Obras completas*, vol. I., México, AHR.

—— (1970) *Obras completas*, vol. II, Barcelona, AHR.

—— (2000) *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*, a cura di Fernando Valls e David Roas, Barcelona, Austral.

MONLEÓN, José (1971) *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets.

MORTARA GARAVELLI, Bice (2002) *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2001a) "Jardiel, prohibido por la censura franquista", *ADE Teatro*, 86, pp. 94-98.

—— (2001b) "La censura en el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista", in Marieta Cantos Casenave e Alberto Romero Ferrer, a cura di, *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)* (Actas del II Congreso Internacional de Teatro de Humor), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Muñoz Seca, pp. 141-151.

PARATORE, Carlotta (2018) "Meccanismi dell'umorismo verbale in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* di E. Jardiel Poncela: i giochi di parole", in *Lingue e Linguaggi*, 26, pp. 307-325.

PÉREZ, Nuria (2003) "Panorama de la narrativa española del siglo XX publicada en Italia: algunas conclusiones", in AA. VV., *Tradurre dallo spagnolo*, Milano, LED, pp. 35-45.

PREGO, Adolfo (1966) "Jardiel ante la sociedad", in *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, pp. 45-61.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1993) "Jardiel Poncela: un dramaturgo en el purgatorio", in Cristóbal Cuevas García, a cura di, *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, pp. 15-32.

SEGRE, Cesare (1984) *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi.

SELVAGGINI, Luisa (2010) *La traduzione del testo poetico. Modelli di analisi comparata (spagnolo-italiano)*, Roma, Nuova Cultura.

VALLS, Fernando e David ROAS (2000) "Introducción", in Enrique Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*, a cura di Fernando Valls e David Roas, Barcelona, Austral.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X