

MECCANISMI DELL'UMORISMO VERBALE IN *CUATRO CORAZONES CON FRENO Y MARCHA ATRÁS* DI E. JARDIEL PONCELA: I GIOCHI DI PAROLE

CARLOTTA PARATORE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE

Abstract – The aim of this paper is to examine one of the essential mechanisms in the verbal humour of Enrique Jardiel Poncela's theatrical works, specifically focusing on one of his plays: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936). In this text, the use of the pun is almost always present and it is often the basis upon which misunderstanding is produced by exploiting the language polysemous potentialities. In some cases, this strategy results as self-sufficient with respect to the action; in others, it unfolds along with the events, thus highlighting their effects.

Keywords: Enrique Jardiel Poncela; verbal humour; pun; Spanish theatre of 20th century; *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*.

1. Introduzione

Il 2 maggio del 1936, con la Guerra Civile ormai alle porte, viene messa in scena una delle commedie più riuscite di Enrique Jardiel Poncela:¹ *Cuatro corazones con freno y*

¹ Alás-Brun (1995, p. 58) ci ricorda che “La opinión que Jardiel tenía de *Cuatro corazones* no podía ser más elevada”. Questa considerazione è stata generalmente condivisa dalla critica, che insieme a *Un marido de ida y vuelta*, ha riconosciuto nella commedia “la más lograda encarnación del ‘teatro de lo inverosímil’ jardielesco”, anche in virtù del fatto che in essa “se reúnen algunas de las características que Ortega atribuía al ‘arte nuevo’” (Alás-Brun 1995, p. 59). Sulla positività della ricezione critica della commedia, si vedano – tra gli altri – Ruiz Ramón (1977, p. 269), secondo il quale in *Cuatro corazones* “la dramaturgia de Jardiel alcanza su primer punto de madurez interna, constituyendo la primera muestra de ese teatro de lo inverosímil que desde el comienzo había venido persiguiendo”; Escudero (1981, p. 69), che delle tre opere che lo stesso Jardiel aveva definito come “farsas” (*El cadáver del señor García*, *Un marido de ida y vuelta* e *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*), considera la commedia esaminata “la más fantástica y disparatada”; Conde Guerri (1998, p. 88), per la quale “Sin lugar a dudas los efectos más conseguidos se encuentran en *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) y *Un marido de ida y vuelta* (1939)”, che “reúnen las mayores dosis de imaginación, libertad creativa y acumulación objetual”; Ariza Viguera (1974, pp. 75-76) che riferendosi all’alta stima di Jardiel per la sua opera, considerata da lui “perfecta”, precisa che in effetti *Cuatro corazones* “lo es, según su estética teatral”, poiché si tratta di “una comedia deshumanizada”; il più recente volume di González Grano de Oro (2005), secondo il quale *Cuatro corazones* – annoverata dallo studioso tra i “títulos fundamentales [...] para todo el teatro español” (González Grano de Oro 2005, p. 292) – “es [...] hasta el momento de su estreno, la mejor pieza teatral de Jardiel y, por supuesto, la más ‘nueva’ [...] porque en su escritura no hay el menor asomo de desmayo o de cansancio, a pesar de su tono apresurado y su ritmo trepidante, nunca superado o igualado hasta entonces en la producción del autor” (González Grano de Oro 2005, p. 303). Infine, segnaliamo che Marquerie (1945, pp. 19-20), uno dei critici contemporanei di Jardiel che più sostenne l’opera del drammaturgo, affermava che – come in *Un marido de ida y vuelta* – l’azione di *Cuatro corazones* si colloca “en un plano de teatro realmente

marcha atrás. Destinata ad ottenere un notevole successo di pubblico, come testimonierebbero le numerose rappresentazioni,² lo stesso autore considerava la pièce:

una obra excepcional en su género, nutrida de fantasía, sostenida a fuerza de ingenio y de riqueza incidental, y de tan alta calidad con respecto a la restante producción cómica contemporánea, que –sin caer en la injuria– no admite parangón con ella ni igualdad de trato posible. (Jardiel Poncela 1960, pp. 870-871)

Come già accaduto per *Angelina o el honor de un brigadier* (1934) e per *Un adulterio decente* (1935), e come avverrà negli anni successivi per altre commedie di Jardiel, l'opera viene rappresentata presso il teatro Infanta Isabel di Madrid.³ In principio fu portata in scena con il titolo cambiato in *Morirse es un error*, poiché l'impresario Arturo Serrano aveva ritenuto quello scelto dal drammaturgo troppo esteso; solo due anni dopo il debutto, la pièce verrà riproposta con il titolo originale e definitivo di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*.

La genesi di questa “farsa humorística”, come lo stesso autore la definì, è anche uno degli elementi che la caratterizzano, poiché l'idea della trama viene abbozzata da Jardiel nel 1926, quando compone una prima versione dell'atto iniziale. Nel 1929, Jardiel consegna al caricaturista *K-Hito* (pseudonimo di Ricardo García López) il primo atto della commedia scritto nel 26, che – tre anni più tardi (1932) – quest'ultimo pubblicherà a puntate su sette numeri della rivista *Gutiérrez*, di cui allora era direttore, designandola come *La sin título*.⁴ Nel 1935 l'autore decide di riprendere il filo dell'opera inconclusa, spinto dalla richiesta dell'amico e maestro Gregorio Martínez Sierra di comporre una commedia per un impresario americano.⁵ Ripensando agli avvenimenti connessi all'elaborazione della pièce, Jardiel confessa:

Entre los cuatro o cinco temas que brujuleaban en mi interior pugnando por convertirse en algo tangible, había uno cuya singularidad le hacía descollar sobre todos, pero que se resistía, tenaz, a la realización. [...] Fue en 1926 [...] la primera vez que la imaginación me brindó el asunto, tan esquemático e incompleto como siempre suele acontecerme, y, merced a aquel impulso inicial, emprendí el primer acto [...] Pero una vez terminado, me pareció flojísimo, y además me hallé ante dificultades insuperables para continuar. Mis recursos artísticos eran aún, por entonces, muy deficientes, y la magnitud de la obra, en total,

mágico, arbitrario y disparatado” con “efectos y situaciones sorprendentes” come quella “de los viejos hijos que riñen a sus jóvenes padres” nel III atto.

² In merito agli esordi di *Cuatro corazones* sulla scena teatrale dell'epoca, Jardiel (1960, pp. 874-875) ci segnala che la commedia “se representó con éxito constante” a Madrid, e successivamente a Barcellona “con el mismo éxito que en Madrid”. I due anni che intercorsero tra il debutto (1936) e la *reprise* (1938-39), prima a San Sebastián e poi di nuovo a Madrid, non riuscirono a ridimensionarne il successo; al contrario “Dos años largos de pausa no habían hecho sino aumentar, si cabe, el impulso de la comedia, que obtuvo un éxito definitivo en todas partes”. Il drammaturgo indica infine che, solo presso il teatro Infanta Isabel, *Cuatro corazones* fu rappresentata per ben 156 volte.

³ Per una rassegna cronologica, esaustiva e puntuale, della produzione di Jardiel, con indicazioni concrete relative alla messa in scena delle sue commedie e ai teatri in cui furono rappresentate, si veda Ariza Viguera (1974, pp. 21-42).

⁴ Questa prima versione del primo atto della commedia uscì sui numeri della rivista pubblicati nelle seguenti date: 15 e 22 ottobre 1932; 5, 12, 19 e 26 novembre 1932; 3 dicembre 1932. Abbiamo consultato la copia digitale degli esemplari della rivista conservati nella Biblioteca Nacional de España al sito della Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.

⁵ Per un approfondimento sulle fasi di gestazione dell'opera si veda il prologo di Jardiel Poncela (1960) a *Cuatro corazones*, o la sintesi dettagliata che ne fa García Pavón (1966).

desproporcionada con mis fuerzas. De manera que cerré el manuscrito, lo guardé en un cajón y allí se cubrió de polvo por espacio de tres años. (Jardiel Poncela 1960, p. 856)

Il nodo centrale della commedia e i suoi possibili sviluppi comportavano all'autore problemi non trascurabili, poiché in essa la "inverosimilitud" che fino a quel momento aveva caratterizzato la scrittura teatrale di Jardiel "había llegado al extremo al imaginar *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*". Secondo lo stesso autore, infatti, per la prima volta sulla scena spagnola si affrontava un tema "tan absolutamente imposible como ese de los mortales convertidos en inmortales y transformados luego en 'jóvenes progresivos'" (Jardiel Poncela 1960, pp. 863-864).⁶

Quando nel 35 Martínez Sierra chiede a Jardiel una sinossi della commedia da inviare al *producer* Chappell, il drammaturgo – a distanza di quasi dieci anni da quel primo tentativo mancato e "ahora [...] en plena posesión de recursos" – riesce finalmente a dare un seguito a quel primo abbozzo della pièce, componendo la sinossi "con sólo cuatro o cinco días de trabajo" (Jardiel Poncela 1960, p. 858). Jardiel riscrisse quindi il primo atto di *Cuatro corazones* sulla base della prima versione e compose il secondo; il progetto americano, tuttavia, sfumò ben presto per mere ragioni economiche (Jardiel non ricevette l'anticipo previsto) e quando – pochi mesi dopo – Serrano chiese allo scrittore una commedia da portare in scena in breve tempo, l'autore recuperò i due atti già scritti, pensati "para los teatros de Broadway", riadattandoli al gusto del "nervioso público de España" (Jardiel Poncela 1960, p. 862) con notevoli soppressioni.

Prima di analizzare i meccanismi e la funzione del gioco di parole, che costituisce uno degli elementi essenziali per la costruzione del dialogo umoristico nella commedia,⁷ risulta opportuno riassumerne le vicende, al fine di comprenderne con maggiore chiarezza lo sviluppo e, di conseguenza, contestualizzare con più precisione i casi esposti in questa sede, che seguiranno il filo della narrazione poiché ad essa sono spesso strettamente collegati.

Il primo atto si svolge a Madrid nel 1860, ed è introdotto *in medias res* dalla presenza in scena di un postino (Emiliano), che da ore attende di essere ricevuto e consegnare al padrone di casa (Ricardo Cifuentes) una raccomandata. Incuriosito dall'agitazione dei personaggi in scena, Emiliano tenta invano di interrogare le domestiche, finché non viene informato che il giovane Ricardo è disperato perché, dopo aver atteso la morte dello zio per ereditarne i beni e sposare la fidanzata Valentina, ha scoperto che potrà ricevere l'eredità solo dopo sessant'anni. Tuttavia, il dottor Bremón sembra aver trovato un rimedio e, una volta in scena, rivela in gran segreto la scoperta dei sali della vita eterna, che permetterà ai protagonisti di ottenere i loro scopi, senza preoccuparsi del trascorrere tempo. Emiliano, che minaccia di diffondere il segreto se

⁶ A tale proposito, Alás-Brun (1995, p. 61) ci segnala che "El mismo Jardiel confesó que la obra planteaba 'muchos problemas de técnica escénica' por lo atrevido de su planteamiento y el extremo de inverosimilitud del tema [...] que resultaba difícil de mantener con éxito durante los tres actos; especialmente el último, donde la dificultad 'llegaba al grado sumo'". Per la studiosa, in effetti, la commedia "supuso un reto para la habilidad teatral de su autor por la audacia de la situación base, que va 'in crescendo' a partir de la idea inicial [...] Se trataba de rematar adecuadamente, 'de modo que sorprendiese y no defraudase' un conflicto de solución casi infinita".

⁷ Può risultare opportuno ricordare che "Uno de los tipos de textos que con mayor frecuencia se crean a partir de secuencias ambiguas es el de los juegos de palabras" (Simarro Vázquez 2017, p. 621) il cui impiego si estende a diversi ambiti, anche lontani da quello strettamente letterario. Sull'ambiguità lessicale nel gioco di parole e sull'estensione dei suoi usi, rimando al citato articolo di Simarro Vázquez (2017).

escluso dall'esperimento, assume anch'egli la pozione dell'immortalità e, scaltramente, propone la stipula di un'assicurazione sulla vita da riscuotere settantacinque anni dopo.

Sessant'anni più tardi (1920), i protagonisti sono sull'isola deserta di Stanley, la colonia statunitense nel Pacifico che fa da sfondo all'azione del II atto: l'indolenza e la monotonia segnano le esistenze dei personaggi, che mal sopportano una vita senza fine. Ad acuire la sofferenza è il contrasto tra la loro giovinezza senza tempo e l'invecchiare dei propri cari, specie se si tratta dei figli, come nel caso di Ricardo e Valentina. L'arrivo di un gruppo di marinai americani, incaricati di allontanare gli occupanti dall'isola, mette fine ai loro ragionamenti e all'azione, non prima però che Bremón annunci ai compagni di aver trovato la formula che consentirà di rimettere in moto i loro "corazones con freno" con un antidoto che porrà fine alla vita eterna, grazie a un ringiovanimento graduale, destinato a concludersi con il transito dall'infanzia alla morte.

Il terzo atto trascorre a Madrid nel 1935, nella casa dei figli di Ricardo e Valentina, e si fonda sugli inconvenienti del ringiovanimento dei genitori: i due sono diventati infatti due "chavales juerguistas" (Jardiel Poncela 2000, p. 165) e passano il tempo a divertirsi, mentre i figli Federico ed Elisa sono in preda all'indignazione e alla nevrosi. Al paradossale rovesciamento della logica si accompagna il problema della gelosia: Margarita, figlia di Federico, sospetta che il marito Fernando sia innamorato di sua nonna. I sospetti si confermano alla fine dell'atto, ma la confessione di Fernando è subito scalzata da quella di Valentina, la quale – apparentemente adolescente ma in realtà ultracentenaria – rivela di aspettare un figlio. La lieta notizia è oscurata dalla preoccupazione per la sorte del nascituro, poiché i genitori vivono una vita al contrario, destinata a concludersi con una "muerte a plazo fijo" (Jardiel Poncela 2000, p. 158). Tuttavia, dato che in natura nulla muore, Bremón si chiede se "al cumplir el último segundo de vida", i protagonisti non inizieranno "a cumplir el primero otra vez" (Jardiel Poncela 2000, p. 187), ridestando in loro la speranza.

2. Analisi del gioco di parole in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*

Al di là dell'umorismo situazionale, considerato uno dei punti più originali della drammaturgia dell'autore, la comicità nel teatro di Jardiel è ricercata anche attraverso una "explotación exhaustiva de las posibilidades humorísticas del lenguaje" (Jardiel Poncela 1992, p. XXIV).⁸ Tenendo conto che nel testo la manipolazione del linguaggio è pressoché costante e operata a vari livelli, che oltretutto spesso si intersecano in uno stesso passaggio⁹ e che "el término técnico 'juego de palabras' ya no es tal término técnico, sino un cajón de sastre" (Spang 1984, p. 295), in questa sede – anche per ovvie esigenze di sintesi – sono stati selezionati i casi ritenuti più rappresentativi per la loro

⁸ A tale proposito, Conde Guerri segnala che in *Cuatro Corazones* "Jardiel echa mano de chistes verbales basados en repeticiones, equívocos, exageraciones y juegos de palabras, así como de comparaciones y metáforas inspiradas en las greguerías de Gómez de la Serna" (Jardiel Poncela 1992, p. XXIV).

⁹ Vedremo che in una stessa battuta/sequenza possiamo individuare il ricorso alla ripetizione, l'interpretazione letterale di un enunciato, la relazione polisemica, il gioco semantico-grammaticale ecc.

funzione¹⁰ nel testo e, in qualche caso, nell'azione e/o in base al grado di ambivalenza semantica che li caratterizza, poiché:

Juego de palabras es producto polisenso de interferencia(s) semántica(s) entre dos o más unidades léxicas que se superponen una(s) a otra(s) en el plano de significante y/o de significado al establecerse entre ellas relaciones asociativas y/o referenciales sugeridas mediante alguna operación formal a nivel de significante(s). (Budor 1988, p. 18)

Benché il ricorso all'umorismo verbale non sia esclusivo del teatro di Jardiel, e prenda le mosse dalla comicità tradizionale precedente alla sua produzione, come ci viene indicato da buona parte della critica,¹¹ è opportuno sottolineare, in primo luogo, l'uso ponderato e consapevole che l'autore sembra fare di certi mezzi espressivi. Di conseguenza, questi meccanismi contribuiscono a caratterizzare, in modo tutt'altro che indiscriminato, solo alcuni dei molti personaggi che intervengono nella pièce, segno di una ricercatezza nella tipizzazione (anche a livello linguistico) di alcune figure del teatro di Jardiel e della "dosificación de la comicidad en el lenguaje" (Gallud Jardiel 2011, p. 153) che l'autore si proponeva tra i suoi obiettivi in fase di scrittura. Si noti, ad esempio, che nel I atto le battute di Bremón e Hortensia sono per lo più esenti da giochi di parole e che, a livello linguistico e stilistico, questi personaggi si caratterizzano diversamente. Il primo sembra tendere all'impiego di domande retoriche e dell'enumerazione (generalmente tripartita), in accordo con le qualità del personaggio e con l'andamento della vicenda.¹² La seconda

¹⁰ Sulle funzioni del messaggio umoristico in generale, da un punto di vista "sintáctico-funcional" e "semántico-pragmático" rimando all'interessante saggio di Núñez Ramos (1999).

¹¹ Molti hanno sottolineato l'antitesi tra l'impiego di certi espedienti classici e la volontà di rinnovamento e di rottura professata dall'autore. Si vedano, ad esempio, Valls e Roas che ci ricordano che "Jardiel apuesta [...] por un humor nuevo que deja atrás el astracán, conecta con la vanguardia y desemboca en la comedia del disparate. Aunque, a pesar de esta intención renovadora, también recurre en ocasiones a algunos de los componentes de la vieja comedia, entre los que destacan el humor basado en el equívoco [...] los juegos de palabras, las repeticiones, los retruécanos, los malentendidos, las exageraciones chuscas, las asociaciones de ideas, la desproporción causa-efecto, los cambios de categorías gramaticales, la interpretación literal de un enunciado proferido en sentido figurado, los tópicos, los vulgarismos..." (Jardiel Poncela 2000, p. 38). Oliva (1993, pp. 207-212), pur affermando che è proprio nel dialogo "en donde hallaremos buena parte de los recursos humorísticos más celebrados en Jardiel", ne sottolinea anche la scarsa originalità: "Jardiel parte del manejo de conocidas fórmulas [...] que en sus manos conducen a una 'asociación incorrecta de elementos lingüísticos [...] que desembocan siempre en el sinsentido', en palabras de Villalba García. Tales usos han hecho posible uno de los tópicos más manejados a propósito del autor, el del 'absurdo verbal'. En efecto, no pocas veces se ha dicho que Jardiel era poco menos que el inventor del absurdo en el teatro español, aunque [...] se trataba de un 'absurdo lógico'. Esa invención está más próxima a la situación ilógica o disparatada [...] que a la verbal, inmersa en la mejor tradición del humorismo español". Secondo Oliva le situazioni che caratterizzano il teatro di Jardiel costituiscono "el punto más interesante de la dramaturgia jardieleca"; infatti "Mientras que la palabra envejece con rapidez en este tipo de teatro, la manera de ofrecer situaciones con originales puntos de vista resulta mucho más moderna, colocando al autor en lugar preferente de la inventiva escénica española del siglo XX".

¹² Nei due atti successivi invece, nelle sue battute si possono rintracciare elementi colloquiali, la presenza di neologismi ("boumerangazo" [Jardiel Poncela 2000, p. 137]; "despicó" [Jardiel Poncela 2000, p. 172]), la falsa interpretazione di formule standard, che sorprende per l'affinità con certi espedienti che caratterizzano soprattutto la comicità di Emiliano ("MEIGHAN. Señores: por delegación mía, los cuarenta y ocho Estados de la Unión les saludan. BREMÓN. Cuarenta y ocho veces agradecidos, caballero", [Jardiel Poncela 2000, p. 144]) e in generale l'impiego dell'ironia, come nelle battute sarcastiche che il dottore – anch'egli vittima della monotonia della vita eterna – rivolge a Hortensia nel II atto, che sembra confermare in Bremón una sorta di assimilazione di alcune peculiarità del personaggio del postino.

si distingue per la sua tendenza declamatoria: le poesie di Hortensia, autrice di componimenti di scarso valore, segnano l'andamento degli eventi e rappresentano un ulteriore elemento di comicità, con un espediente che Jardiel sfrutta in buona parte delle sue commedie. Il personaggio, inoltre, sembra tendere all'uso di un linguaggio forzatamente enfatico, che contrasta con la sua sostanziale semplicità.¹³

Come vedremo, in *Cuatro corazones* è per bocca del *cartero* Emiliano che Jardiel usa più spesso il *calembour* e il gioco di parole,¹⁴ che – in generale – si basa in prevalenza sulla polisemia, e talvolta sull'omofonia e sull'omonimia. Non a caso, il personaggio è stato spesso associato alla figura del *gracioso* del teatro classico spagnolo, e si integra nella vasta galleria di tipi annoverabili nella categoria del 'servo buffone' che appaiono nelle commedie dell'autore.¹⁵ In effetti, le primissime battute del *cartero* sembrano volerne preannunciare la funzione nella pièce:

EMILIANO. Las siete de la tarde y entré aquí a las doce y media... Hoy es cuando me echan a mí del noble Cuerpo de Carteros, Peatonos y Similares, recientemente constituido. Pierdo el empleo como mi abuelo perdió el pelo y mi padre perdió a mi abuelo. (Jardiel Poncela 2000, p. 85)

¹³ In tal senso, questo contrasto comico è supportato dall'uso di espressioni che, per la loro natura aforistica, si possono considerare affini alla *greguería*. Si veda ad esempio una delle prime battute di Hortensia nel I atto: "La vida, por ejemplo, es amarga. Pero, en cambio, por ser amarga, nos abre las ganas de comer" (Jardiel Poncela 2000, p. 106), in cui – come ci segnala Escudero (1981, pp. 46-47) – "la comparación con un buen vino aperitivo da la nota ligera, liviana, si se quiere evasiva; sin embargo, la sentencia resulta al tiempo casi trágica", mostrandoci "un ejemplo perfecto de la esencia del humor". Oppure si veda l'uso di metafore basate – iperbolicamente – sulla similitudine ("Entonces está al caer, porque es puntual como una eclipse" [Jardiel Poncela 2000, p. 110]).

¹⁴ In merito alla "interferenza di due sistemi di idee nella stessa frase" e ai mezzi che consentono di "conferire [...] alla stessa frase due significati indipendenti che si sovrappongono", Bergson (1900, trad. it. p. 75) indica che "il meno rispettabile [...] è il *calembour*", poiché in esso "sembra proprio che la stessa frase presenti due significati indipendenti, ma è solo un'apparenza, e in realtà ci sono due frasi diverse, composte da parole diverse, che fingiamo di confondere tra loro approfittando del fatto che suonano nello stesso modo all'orecchio". Nel gioco di parole, al contrario, "i due sistemi di idee si sovrappongono realmente in una sola e unica frase e si è in presenza delle stesse parole; si approfitta semplicemente della diversità del senso che può essere assunto da una parola, soprattutto nel suo passaggio dal proprio al figurato". Il filosofo conclude la sua riflessione sulle peculiarità del gioco di parole vero e proprio sostenendo che quest'ultimo "ci fa [...] pensare a una trascuratezza del linguaggio, che per un istante dimentica la sua vera destinazione e pretende di adattare le cose a sé, invece di adattarsi a esse", facendo trasparire quindi "una momentanea *distrazione* del linguaggio".

¹⁵ In tal senso, Conde Guerri sostiene che, pur possedendo alcune delle caratteristiche del personaggio archetipico del *gracioso*, inizialmente "anclado en el cliché costumbrista [...] el arquetipo queda superado gracias a que el personaje evoluciona a lo largo de la obra: pierde progresivamente su tosquedad inicial, se integra como uno más en el conflicto que viven sus señores y acaba resultando mucho más sensato que sus amos, lo que, pese a ser un rasgo típico del gracioso lopesco, constituía toda una novedad en el teatro español de los años 30" (Jardiel Poncela 1992, p. XXII). Di diversa opinione sono Valls e Roas, che sostengono che gli elementi innovativi dell'umorismo di Jardiel in questa commedia sono in parte annullati dalla comicità tradizionale di cui Emiliano è il principale veicolo: "Él, las criadas [...] y Hortensia, la poetisa cursi, son los portavoces de la comicidad que apreciaba el espectador medio, acostumbrado a los chistes castizos, al humor trillado. Así, las continuas réplicas del cartero, su punto de vista, sus reacciones, son las del público mayoritario que mantenía las obras en cartel, al que Jardiel tenía que hacerle unas ciertas concesiones si quería triunfar en la taquilla", precisando poi che "En cierto sentido, Emiliano evoluciona a lo largo de la obra, pero, en cambio, no tiene la ambición vital suficiente para seguir el ritmo de los cuatro protagonistas en su búsqueda incesante de la felicidad" (Jardiel Poncela 2000, pp. 39-42).

Anche se in questo caso, a differenza degli esempi che si analizzeranno in seguito, il gioco verbale è basato più sull'aspetto fonetico che su quello semantico, tramite una condensazione di espedienti retorici (assonanza, allitterazione, ripetizione ecc.), questo *incipit* mette già in chiaro, attraverso dei meccanismi linguistici, le sostanziali peculiarità stilistiche del personaggio, oltre ad anticipare eventi che avranno luogo successivamente, con il ricorso alla prolessi che riscontriamo in ogni atto.

Il primo caso selezionato, pertinente alla categoria del gioco di parole esaminata in questa sede, si inserisce nel momento in cui fa la sua entrata in scena l'agente di assicurazioni sulla vita Elías Corujedo, che come Emiliano si ritrova ad attendere invano il padrone di casa, del quale il postino fa le veci, suo malgrado, al momento dell'ingresso dell'assicuratore. La battuta di Emiliano è giocata sul senso figurato di una formula standard di cortesia e quello letterale che il personaggio attribuisce all'espressione per via della circostanza in cui l'azione si svolge:

[es. 1]

EMILIANO. Con toda confianza. Está usted en su casa... El que no está en su casa soy yo, pero da igual. (Jardiel Poncela 2000, p. 88)

I due sono costretti a intrattenersi reciprocamente fino all'arrivo della portinaia Juana, il primo personaggio con cui riescono ad avere uno scambio e che, secondo il cliché della portiera impicciona, fornisce le prime informazioni sulle vicende della casa. Tuttavia, l'equivoco non tarda a manifestarsi, e la logica evoluzione degli eventi si vede ribaltata quando le *doncellas de servicio* si rivolgono al postino per ottenere delucidazioni sulla notizia della misteriosa eredità che sta sconvolgendo la quiete domestica. Questa volta il gioco linguistico si basa sull'etero-ripetizione, sulla ripresa del verbo *saber* nella battuta di Emiliano, che Juana impiega nell'espressione *no saber ni (una o media) palabra de algo* ("non sapere un accidente di qualcosa"):

[es. 2]

EMILIANO. Pero si las noticias del tío Roberto me las ha dado esta señora. (*Por Juana.*)

JUANA. Ahora que yo tampoco sé una palabra ... ¿eh?

EMILIANO. (*Indignado y furioso.*) Pero lo va usted a saber en seguida...

JUANA. ¿Cómo? (Jardiel Poncela 2000, p. 94)

L'esempio si può considerare affine al precedente poiché, anche in questo caso, abbiamo la falsa interpretazione dell'enunciato. L'ironia soggiacente alla falsa interpretazione, qui sembra avere una connotazione aggressiva e funzionare come 'pungolo' per ottenere le informazioni richieste da Emiliano; l'indicatore paralinguistico dell'ironia sembra dato principalmente dal tono, tanto che Juana – in prima battuta – sembra non capire l'intenzione comunicativa dell'esortazione, come si evincerebbe dall'interrogativa ("¿Cómo?") con cui ribatte al postino.¹⁶

¹⁶ Come segnala Alvarado Ortega (2006, p. 1) "la ironía quizás constituye [...] el fenómeno pragmático por excelencia". Negli studi sull'ironia, l'intonazione è spesso inclusa tra le cosiddette "cualidades primarias", che comprendono "los rasgos propios de cada persona como la voz, el timbre, la intensidad, el tono, el ritmo etc." e che "pueden mostrar a un enunciado como irónico" (Alvarado Ortega 2006, p. 5). Sull'argomento si veda, ad esempio, anche Torres Sánchez (1999, p. 32) quando afferma che "las características prosódicas y entonativas de los enunciados irónicos constituyen los aspectos claves para la adecuada interpretación del carácter irónico".

La notizia dell'arrivo della lettera del dottor Bremón richiama la curiosità dei personaggi, che nel frattempo si sono accumulati sulla scena, ed offre all'autore l'occasione per introdurre il terzo caso analizzato:

[es. 3]

VALENTINA. ¿Qué dice la carta? A ver, a ver, ¡Por Dios! (*Le arrebatata la carta a Luisa, disponiéndose a leer en voz alta.*)

EMILIANO. Atención, señor Corujedo. (*El cochero se echa sobre el grupo, impaciente.*). Cochero, no atropelle. (Jardiel Poncela 2000, p. 101)

Qui Jardiel, sempre per bocca di Emiliano, gioca con il significato del verbo *atropellar* ('investire' nella sua prima accezione, ma anche 'urtare', 'spingere'), dovuto al nesso dell'espressione con la professione del *cochero*.¹⁷ Si tratta di un gioco di parole estremamente semplice, che però – come in casi analoghi – rimarca un'azione fisica, in cui i movimenti "contribuyen al ritmo febril de algunas escenas" (Alás-Brun 1995, p. 107).¹⁸

Con l'espedito della lettera e attraverso la descrizione degli altri personaggi, Jardiel prepara l'entrata in scena di Bremón, che costituisce l'asse principale del I atto della commedia: il dottore, infatti, è il veicolo con cui si arriva all'epilogo di questa prima parte della pièce, e soprattutto è l'inventore dei sali dell'immortalità grazie ai quali le vicende si svilupperanno. Non a caso, i due esempi riportati di seguito sono entrambi riconducibili al medesimo campo semantico: nel primo si gioca sull'equivoco, suscitato dalla doppia valenza semantico-grammaticale del termine *sal* (che come sostantivo si riferisce alla pozione dell'immortalità, ma che è anche la seconda persona singolare dell'imperativo del verbo *salir*):

[es. 4]

EMILIANO. [...] Porque ustedes comprenderán que esto de poder tomar una cosa para no morir se 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!

BREMÓN. ¿Sal? (*Suenan unos golpecitos en la puerta del foro.*)

EMILIANO. ¡Sal! ¡Sal! ¡Sal!... Digo... entra... Es doña Luisa. (*Entran Luisa y María con el champagne y los pasteles, el agua y los vasos.*) (Jardiel Poncela 2000, p. 122)

¹⁷ Nell'intento di indicare alcune costanti nella scrittura di Jardiel (qui come in altri casi), si segnala che l'autore sembra sfruttare un meccanismo decisamente affine nel terzo atto di *Un adulterio decente* (1935): "MELECIO. (*Indignadísimo.*) ¡Se acabó! ¡Ya se está usted callando! (*Saca del bolsillo la llave inglesa.*) [...] ORTIGUEIRA. ¿Cómo dice? MELECIO. ¡Que a mí no me coloca usted más trolas! Si vuelve usted a abrir el pico le sacado en la cabeza con la llave. ORTIGUEIRA. (*Acoquinado.*) Pero... ¡pero esto es un atropello!... MELECIO. Lo mío... ¡¡Soy chófer!!" (Jardiel Poncela 1960, p. 727).

¹⁸ Come segnala Alás-Brun (1995, p. 107), alcuni personaggi secondari (come, a mio avviso, quello del *cochero* José della commedia esaminata) sono caratterizzati "casi esclusivamente por su aceleración física y verbal, con una finalidad puramente cómica". Questo ed altri espedienti legati ai movimenti scenici vanno messi in relazione con alcuni aspetti del cinema comico, che avrebbe ispirato in Jardiel e nel gruppo di Mihura il gusto per "la movilidad exagerada, con tendencia a la velocidad gestual y de movimientos y a la acumulación de personajes" (Alás-Brun 1995, p. 106). Per un approfondimento sulla relazione tra le tecniche cinematografiche proprie – ad esempio – di Buster Keaton e dei fratelli Marx e la "Generación de la Vanguardia" si veda Conde Guerri (1982). In rapporto al caso esaminato, mi pare calzante la definizione della studiosa, che qualifica le accelerazioni brusche nei movimenti di scena in Jardiel, "movimientos atropellados" (Conde Guerri 1982, p. 236).

Come si vede, il gioco si sviluppa grazie all'antitesi *salir/entrar*, ma va considerato che l'etero-ripetizione nella domanda di Bremón (“¿Sal?”) potrebbe indicare anche un fraintendimento da parte del dottore rispetto all'esortativa di Emiliano (“¡Venga sal!”), come se quest'ultima fosse riferita a lui. In questo caso il malinteso nascerebbe dalla discordanza tra la forma di cortesia con cui il postino si rivolge abitualmente allo scienziato e la forma familiare che qui sembrerebbe impiegare.

Nel secondo esempio, che si inserisce nel fatidico momento dell'assunzione dei sali della vita eterna alla fine del I atto, il gioco verbale è prodotto dall'uso metaforico e allusivo dell'aggettivo *soso* ('insipido', 'privo di sale'); esso sottolinea anche la tendenza all'accostamento paradossale e ridicolizzante di elementi ordinari che stride con la solennità della situazione o dell'oggetto a cui si associano:¹⁹

[es. 5]

BREMÓN. [...] (*Beben todos.*) Y ahora, la sal; tomen ustedes. (*Les da sendos vasos de agua y echa en cada uno de ellos un poquito de sal.*)

EMILIANO. Écheme a mí un poco más, doctor, que esto está soso. (Jardiel Poncela 2000, p. 123)

Si noti inoltre che qui, come in altri casi analizzati in seguito, l'elemento cinesico sembra determinante per la piena efficacia del gioco verbale, al quale immaginiamo accompagnarsi un gesto ostensivo con cui si indica il referente e la sua ubicazione nello spazio, come suggerisce la presenza del deittico *esto*.

L'impiego di giochi di parole, pur essendo preminente in Emiliano, non è esclusivo del personaggio, come dimostrano i casi seguenti: il primo (che è anche l'unico rilevato nelle battute di Valentina) oltre a essere basato sulla simmetria e sulla ripetizione, si gioca su un doppio livello, quello letterale dell'esortativa “que me den algo” e quello figurato della locuzione (colloquiale) *ir a dar algo* ('venire un colpo', 'stramazzare'):²⁰

[es. 6]

VALENTINA. Estoy como loca... Me parece que me va a dar algo.

LUISA. ¿Eh?

VALENTINA. Que me den algo, que si no me va a dar algo. (Jardiel Poncela 2000, p. 101)

Nel secondo caso – l'unico basato esclusivamente sull'identità di suono, con la conseguente rilevanza dell'aspetto prosodico – il gioco di parole si fonda sul rapporto di omofonia che si stabilisce tra la forma impersonale *hay (que)* e l'interiezione (“¡Ay!”), che qui segnala il momento in cui Ricardo perde i sensi a causa dell'eccessivo entusiasmo per l'arrivo di Bremón:

[es. 7]

¹⁹ Questa tendenza alla relazione inconsueta, giocata sul contrasto tra l'importanza della materia trattata ed elementi del quotidiano, privi di trascendenza, è riscontrabile in altri punti del testo. Ad esempio, nel racconto sulla fucilazione del padre in Venezuela nel I atto, Hortensia riceve in premio un *plátano* dal capo del plotone per il coraggio mostrato durante l'esecuzione del genitore. Alla fine del I atto, il commento di Ricardo ai ragionamenti scientifici di Bremón sulle proprietà conservative dei sali, rivela la stessa incongruenza associativa (“RICARDO. Véase el bacalao, la mojama...” [Jardiel Poncela 2000, p. 119]).

²⁰ Si segnala che nel I atto di *El cadáver del señor García* (1930) si rintraccia una battuta del tutto analoga: “HORTENSIA. ¡Qué me den algo! ¡Qué me den algo! Qué si no me dan algo, me va a dar algo!...” (Jardiel Poncela 1960, p. 238).

RICARDO. Abrazarlo y comérmelo es poco. Ante él hay que hincarse de rodillas, poner la frente en sus botas y rezarle un Credo...
 MUJERES. ¡Jesús!
 JOSÉ. Vaya blasfemia...
 VALENTINA. Ricardo...
 EMILIANO. Loco perdido.
 RICARDO. Ante ese genio, ante ese genio hay... ¡Ay!.. (*Se pone pálido y cierra los ojos.*)
 VALENTINA. ¡Dios mío!...
 LUISA. Otra vez el ataque. (Jardiel Poncela 2000, pp. 114-115)

L'ultimo esempio estrapolato dal I atto è basato, ancora una volta, sulla polisemia e si riallaccia all'elemento cardine (i sali) già rilevato negli esempi 4 e 5: l'aggettivo *salado* si riferisce, letteralmente, al contenuto della fiala (cioè i sali della vita eterna), ma in senso figurato ha il significato di 'Gracioso, agudo o chistoso':

[es. 8]

VALENTINA. ¿Ése tan chiquitín es el frasco de las sales?
 RICARDO. ¡Qué frasquito más salado!... (Jardiel Poncela 2000, p. 120)

All'inizio del II atto, che si svolge su un'isola (almeno apparentemente) deserta, dove i cinque protagonisti si sono ritirati per sfuggire alle difficoltà causate dall'immortalità, è sempre per bocca di Emiliano che Jardiel attinge al gioco di parole. Dopo aver ucciso il gallo che avrebbe dovuto fare da 'orologio' ai naufraghi, poiché incapace di svolgere correttamente la funzione assegnata, Emiliano decide di farne l'ingrediente principale per il pranzo:

[es. 9]

EMILIANO. [...] Con su permiso, voy a encender fuego para calentar agua y poder desplumar el reloj. (*Cogiendo el gallo.*) No digo que va a ser un almuerzo de los que den la hora, porque ya ha visto usted lo mal que la daba. Pero un arroz con gallo muerto siempre es una solución. (Jardiel Poncela 2000, p. 128)

Qui Emiliano richiama se stesso, riprendendo un'espressione che si registra in una sua battuta precedente²¹ e il gioco di parole si sviluppa sul doppio livello di significato della locuzione verbale *dar la hora* (letteralmente 'segnare/scoccare l'ora') che in senso figurato, riferita a persone o cose, può indicarne – positivamente – la perfezione, l'impeccabilità. Questa bi-isotopia stabilisce quindi un rapporto incongruo e paradossale tra la 'qualità' del pranzo che Emiliano si accinge a preparare e l'inefficienza del gallo nell'indicare correttamente l'ora con il suo canto. Si noti, inoltre, l'espressione "desplumar el reloj" – analoga a quella impiegata come incipit del II atto: "Ese gallo va atrasado" (Jardiel Poncela 2000, p. 127) – con cui Emiliano si riferisce all'animale, che ricorda il gusto per l'associazione di elementi meccanici ed animati presente già nel titolo della pièce.

Circa a metà del II atto, dopo una prima parte che potremmo definire meditativa, nella quale i protagonisti ragionano sulla loro condizione, l'andamento è spezzato dall'agitazione crescente che sfocia in un attacco a Bremón, considerato da Ricardo, Valentina e Hortensia il colpevole della loro sorte:

²¹ "y después que me he pasado dos años amaestrándole para que dé las horas cuando las señale el reloj de sol que usted fabricó, resulta que el día que amanece nublado y nos falla el reloj de sol, nos falla el gallo" (Jardiel Poncela 2000, p. 127).

[es. 10]

RICARDO. Y debías haber sospechado adónde podías conducirnos... (*Han acorralado a Bremón con las palabras y la actitud. Emiliano, que se había sentado a pelar el gallo, metiéndole previamente en el agua hirviendo, avanza y se interpone entre ellos, defendiendo al doctor.*)

EMILIANO. Bueno. ¡Esto se ha acabado!...

HORTENSIA/VALENTINA/RICARDO. ¿Eh?

EMILIANO. Que se han terminado las quejas y los gritos. (*Tremolando el gallo a medio desplumar.*) Que aquí no levanta el gallo nadie más que yo... Y ustedes no me acogotan a este hombre porque a mí no me da la gana, y porque sería injusto... Porque el doctor... (*Dentro suena un tiro; Emiliano se calla.*) (Jardiel Poncela 2000, pp. 143-144)

Come ci indica la didascalia, Emiliano si schiera dalla parte del dottore e prende la parola con decisione per riportare l'ordine, mentre stringe ancora in mano il gallo morto. La sua affermazione ("Que aquí nadie levanta el gallo más que yo") ha però, anche in questo caso, un doppio livello di significato: uno letterale che si riferisce alla situazione descritta, e uno figurato veicolato dalla locuzione colloquiale *levantar el gallo*, cioè, 'alzare la cresta'. Ancora una volta, se si pensa alla rappresentazione, è sempre l'elemento paralinguistico relativo alla gestualità che dovrebbe favorire la comprensione del gioco verbale.

All'apice della concitazione, l'isolamento dei protagonisti è interrotto dall'arrivo della delegazione americana, capeggiata da Meighan che, con l'incarico di riscuotere l'affitto dai "náufragos voluntarios" (Jardiel Poncela 2000, p. 144) per gli anni passati sull'isola, per poi cacciarli e trasformare il posto in meta turistica, costringerà i protagonisti al ritorno alla civiltà. Mentre è intento a far fronte all'indignazione dei suoi interlocutori, Meighan viene colpito da un *boumerang* – "el arma de Robinsón" secondo l'ex *cartero*²² – che Emiliano ha lanciato in precedenza e che ora piomba in scena, provvidenzialmente, per infliggere all'invasore il giusto castigo. Anche questo passaggio è suggellato dalla battuta di Emiliano:

[es. 11]

MEIGHAN. Y por el momento, señores, lo que espero es el pago del alquiler. Yo he venido a cobrar, y cobraré... (*Sale un boumerang por la derecha, y le da a Meighan, que casi se desmaya.*) ¡Oh!...

TODOS. ¿Eh?

BREMÓN. Señor Meighan...

EMILIANO. ¡Ya ha cobrado!... ¡El boumerang, el boumerang... de las diez y cuarto! ¡Ja, ja!
¡Lo ha hecho polvo!... ¡Ja, ja, ja! (*Todos le rodean.*) (Jardiel Poncela 2000, p. 147)

Anche in questo caso è il doppio livello di significato a dare luogo al gioco verbale: il primo basato sul senso letterale di *cobrar* ('riscuotere', 'incassare') e il secondo sull'uso colloquiale del verbo, che può designare l'inflizione di un castigo corporale (in questo caso il colpo ricevuto da Meighan).

Sempre sulla polisemia si basa l'ultimo gioco di parole estrapolato dal II atto. Come a voler confermare un uso più calibrato di questo meccanismo, il caso in esame si colloca nella fase conclusiva dell'azione, e si riscontra, ancora una volta, in Emiliano, che nella parte centrale della commedia diviene il veicolo quasi esclusivo di comicità verbale. La conferma della presenza sull'isola di un misterioso selvaggio, preannunciata inizialmente dall'ex postino (anche in questo caso notiamo il ricorso alla prolessi), e la

²² Anche se, come ci indicano Valls e Roas "El personaje de la novela de Defoe no utiliza nunca el *boumerang*" (Jardiel Poncela 2000, p. 136, nota 16).

scoperta che il selvaggio è in realtà Heliodoro, il primo marito di Hortensia, scomparso in un naufragio sessant'anni prima, provoca lo scompiglio generale e soprattutto la contrarietà del dottore, che si vede minacciato dalla comparsa del marito della moglie. La soluzione proposta da Emiliano per tenere lontano Heliodoro da Hortensia è quella di legarlo a un *cocotero*:

[es. 12]

EMILIANO –¡Quita, hombre! Qué perra ha cogido de pronto. Claro que vivir setenta años separado de la parienta es motivo para tener ganas de dedicarle un parrafillo; pero... Pero a usted, doctor, tiene que dolerle.

BREMÓN –Llévatelo... Donde yo no lo vea... Donde no sepa que existe.

EMILIANO –Sí, señor. Vamos a amarrarle a un cocotero, Ricardo.

RICARDO –Vamos. Echa aquí una mano, Valentina.

EMILIANO –Anda, Heliodoro, hijo; ven con nosotros. Vamos ahí, a partir cocos...

HELIODORO –¿Cocos?

EMILIANO –Sí, hijo, sí; y si te quedas aquí, el coco partido puede que sea el tuyo. (Jardiel Poncela 2000, p. 155)

L'asse attorno al quale si costruisce la battuta è rappresentato dal termine *coco* che, anche in questo caso, ha un senso letterale e figurato poiché, nel linguaggio colloquiale, può indicare la 'cabeza humana'. Ad amplificare l'effetto comico inoltre, ancora una volta, è il ricorso alla ripetizione ("HELIODORO. ¿Cocos?") – che qui manifesta l'incapacità del selvaggio di capire la sua lingua di origine a causa del lungo distacco dalla civiltà – a cui Emiliano si allaccia per dare luogo alla sua battuta di chiusura, servendosi anche della deissi spaziale (*ahí/aquí*) come elemento di contrasto.

Nel III atto – di nuovo ambientato a Madrid – il nodo del problema si sposta sul conflitto generazionale ribaltato che vede opporsi Federico ed Elisa, i figli ormai maturi di Ricardo e Valentina, ai loro genitori i quali, in virtù della regressione provocata dall'antidoto inventato da Bremón, sono ora due adolescenti scapestrati. È proprio questo contrasto paradossale a dare luogo al primo gioco di parole dell'ultimo atto; in esso la confusione generata dal sovvertimento della logica e del naturale rapporto genitori/figli, serve a scatenare a livello verbale una serie di fraintendimenti utili al conseguimento dell'effetto comico:

[es. 13]

FEDERICO. A eso conduce la vida ociosa y el no pensar más que en divertirse, y en coches de marca, y en *cabarets*... Se empieza por quitarle el dinero al hijo...

EMILIANO. Al padre.

FEDERICO. Al hijo, porque me lo han quitado a mí.

EMILIANO. Digo que se suele empezar por quitarle el dinero al padre...

FEDERICO. ¡Ah!... Sí..., claro... Eso es lo frecuente, y lo terrible de nuestro caso. Porque cuando son los hijos los que le quitan el dinero al padre, el padre mete en Santa Rita a los hijos. Pero ¿y yo? ¿Cómo meto yo en Santa Rita a mis padres?

EMILIANO. Sí; claro: no lo tolerarían los otros padres.

FEDERICO. ¿Los padres de quién?

EMILIANO. Los padres de Santa Rita. Los frailes, vamos... (Jardiel Poncela 2000, pp. 169-170)

Oltre al meccanismo della ripetizione e della simmetria (si veda la battuta di Federico e la disposizione degli elementi "hijos/padre"- "padre/hijos"), ancora una volta notiamo che è il carattere polisemico del termine sul quale si costruisce il gioco a rendere possibile l'equivoco, qui basato sulla doppia valenza semantica del termine *padres* ('genitori', 'sacerdoti').

Poco dopo, il ricorso alla polisemia si riscontra nella battuta allusiva di Federico, indignato dall'atteggiamento dei genitori e soprattutto dalla scoperta che questi ultimi hanno rubato dei soldi al figlio per finanziare la loro "vida de francachela" (Jardiel Poncela 2000, p. 167):

[es. 14]

VALENTINA. (*Tímidamente.*) ¿Se puede?

ELISA. Angelitos... Preguntan si pueden...

FEDERICO. Adelante... (*Entran Valentina y Ricardo. Parecen efectivamente dos muchachitos de dieciséis y diecisiete años, respectivamente. Se detienen en la puerta.*)

VALENTINA. Buenas tardes a todos...

RICARDO. Buenas tardes.

HORTENSIA. Valentina querida. (*Va con Bremón hacia ellos.*)

VALENTINA. Hortensia.

RICARDO. ¡Hola, Ceferino!

BREMÓN. ¡Hola, chaval!

VALENTINA. ¡Qué guapa y qué joven estás!

HORTENSIA. ¡Sí; puedes hablar tú, que eres una niña!

ELISA. ¡La verdad es, Federico, que da gusto verlos!... ¡Qué soles de padres!...

FEDERICO. Sí; muy ricos son los dos. ¡Muy ricos!... (*Valentina y Ricardo cesan en su conversación con Bremón y Hortensia, al oír la última frase de Federico.*) (Jardiel Poncela 2000, p. 175)

Come si vede, qui il carattere provocatorio dell'affermazione gira attorno all'aggettivo *rico* che, ironicamente, fa riferimento all'aspetto fisico dei genitori (poiché, nel linguaggio colloquiale, può essere sinonimo di 'guapo') e quindi si riallaccia alla battuta di Elisa, e in senso letterale (come sinonimo di 'adinerado') allude alla sottrazione illecita di denaro commessa da Ricardo e Valentina.

Il terzo caso inerente all'ultimo atto, per certi aspetti, si può considerare una deviazione rispetto alla norma: pur essendo basato anch'esso sulla polisemia, non dà origine a un'associazione immediata nel dialogo né alla concatenazione che si può riscontrare nella maggior parte dei casi, restando isolato e piuttosto enigmatico. Emiliano è l'unico dei cinque protagonisti a non aver assunto l'antidoto ai sali della vita eterna alla fine del II atto, poiché a suo avviso "morirse es un error" (Jardiel Poncela 2000, p. 177); ai suoi ragionamenti ribattono gli altri protagonisti della vicenda, e in particolare Bremón, che dopo aver manifestato il proprio entusiasmo all'idea del trapasso, sfruttando il ricorso all'antitesi vita/morte: "Morirse es un acierto estupendo... Morirse es vivir..." (Jardiel Poncela 2000, p. 177), espone le sue perplessità rispetto al futuro che attende Emiliano in una società segnata da tensioni e imminenti cambiamenti:

[es. 15]

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... (Jardiel Poncela 2000, p. 178)

La critica ci offre una chiave di lettura, suggerendo che l'autore qui potrebbe riferirsi "al reparto social más equitativo que prometían los partidos de izquierdas, en los que tan poco creía Jardiel" (Jardiel Poncela 2000, p. 178, nota 18);²³ tuttavia, per sottrarre

²³ A tale proposito, si veda anche Conde Gueri: "El año en que transcurre la acción del acto tercero, 1935, es en efecto una época de gran efervescencia política en toda Europa, donde se deja sentir la

gravità alla battuta dell'ex postino, il possibile riferimento sarebbe stato poi associato alla sua iniziale professione, dando così luogo al gioco di parole, senza alterare la consueta leggerezza del personaggio e, in generale, del tono della commedia. Effettivamente, se si pensa al nesso del termine *reparto* ('consegna', 'distribuzione') con la professione del *cartero*, questa interpretazione sembra ragionevole. Tuttavia, si potrebbe avanzare una seconda ipotesi: è possibile infatti che nel termine *reparto*, inteso come 'cast', si celi un'allusione metateatrale; in tal senso essa veicolerebbe la preoccupazione di Emiliano, seccato dall'ipotesi che nella ripartizione dei ruoli sia costretto a tornare a quello di postino sullo scenario della vita. Ad ogni modo, in questo caso Jardiel sembrerebbe allontanarsi dalla tendenza a rendere immediato l'effetto comico a beneficio del lettore/spettatore: se talvolta l'equivoco viene addirittura chiarito nel dialogo stesso (si vedano gli esempi 13 e 17), o palesato attraverso l'azione scenica (come negli esempi 5 e 10) in questo singolare frangente la percezione del meccanismo allusivo sembra affidata alla capacità del pubblico di cogliere un riferimento più sottile, che l'autore sembra lasciare volutamente aperto.

Quasi alla fine del III atto, fa la sua comparsa in scena – in una sorta di meccanismo circolare – l'agente di assicurazioni Bienvenido Corujedo, nipote del Corujedo del I atto, chiamato in causa al momento della riscossione del premio per le polizze stipulate dai cinque personaggi principali all'inizio della commedia. L'entrata del secondo Corujedo è segnata dallo stupore dei protagonisti, che ne osservano l'aspetto fisico, commentandone le somiglianze con il predecessore:

[es. 16]

FLORENCIA. Pase usted, caballero. (*En el foro aparece Corujedo. Es un hombre de 30 años, parecidísimo al Corujedo del primer acto; muy bien vestido. Florencia se va. Los personajes que están en escena miran fijamente a Corujedo.*)

BREMÓN. Sí, justo... Eso es... Pariente del otro.

RICARDO. No hay más que verle.

HORTENSIA. Basta verle.

VALENTINA. La misma cara.

EMILIANO. Idéntica... Idéntica...

CORUJEDO. (*Un poco extrañado.*) Buenas tardes.

BREMÓN. Y la misma voz.

HORTENSIA. La misma... (*Contemplándolo de cerca.*)

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 apinoadas 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? (Jardiel Poncela 2000, p. 179)

influenza de los totalitarismos de Alemania, Italia y la Unión Soviética. El expansionismo de esos países y los extremismos políticos e ideológicos de todo signo aumentaron la tensión bélica que hizo estallar la Segunda Guerra Mundial"; inoltre, il parere della studiosa coincide con quello di Valls e Roas quando afferma che in questo passaggio: "Emiliano parece aludir al reparto de la riqueza que propugnaban los socialistas y comunistas, pero sazona el comentario con un chiste alusivo al *reparto* de cartas que llevaba a cabo cuando era cartero" (Jardiel Poncela 1992, pp. 107-108, note 5 e 6).

In questo caso il meccanismo della concatenazione si dilata, in un crescendo polivoco caratterizzato da battute concise e dall'alternanza serrata del turno di parola, per sfociare infine nel gioco verbale basato sulla ripresa del termine *narices*. Come si può osservare, ancora una volta è la relazione polisemica il filo che unisce la trama del processo associativo: nella locuzione *¿a qué viene esto?*, l'inserimento del termine *narices* – con il valore interiettivo e rafforzativo di ‘diavolo!’, ‘diamine!’, ‘cavolo!’ – deve far trasparire l'irritazione del personaggio, e allo stesso tempo riallacciarsi alla circostanza descritta (i commenti dei protagonisti sulla forma del naso di Corujedo), chiudendo ad effetto la sequenza. Ancora una volta, inoltre, si rende manifesta la coesistenza di fattori linguistici, paralinguistici e cinesici nella produzione di una sequenza comica: si vedano le didascalie, che mettono l'accento sui movimenti di scena e sulla gestualità, o le istruzioni imperiose di Bremón a Emiliano (“Bájale la cabeza [...] Ahora súbesela”) che dilazionano l'esito comico ed accrescono il peso della funzione mimica.

Ascrivibili alla categoria dell'equivoco sono gli ultimi due esempi estratti dalla parte conclusiva della commedia. Anche in questo caso abbiamo una parola con due (o più) significati differenti, o la cui categoria grammaticale dipende dal contesto d'uso, in un frangente in cui l'interlocutore (e di conseguenza il lettore/spettatore) è invitato ad applicarli entrambi. Sulla stessa linea del caso analizzato in precedenza (l'equivoco generato dalla comparsa del nipote del Corujedo del I atto), si inserisce un altro esempio di gioco semantico-grammaticale, costruito sulla doppia valenza dell'esclamazione (“¡Mi madre!”), che ancora una volta, viene chiarito nel dialogo stesso, diventando oggetto di dibattito per i personaggi in scena:²⁴

[es. 17]

CORUJEDO. Lo que quiero yo saber, por ser de capital importancia, es a quién se referían ahora ustedes cuando hablaban de mis narices.

BREMÓN. Nos referíamos al agente que en 1860 contrató nuestros seguros...

CORUJEDO. Al agen...

EMILIANO. Y que también se llamaba Corujedo: Elías Corujedo.

CORUJEDO. ¡Mi madre!

EMILIANO. ¿Veis cómo os decía yo que eran parientes? Era su madre.

VALENTINA. ¿Pero cómo iba a ser su madre, Emiliano?

CORUJEDO. ¡Mi abuelo!

EMILIANO. Su abuelo. Era su abuelo. (Jardiel Poncela 2000, p. 180)

Nell'ultimo caso, è la natura equivoca di una parola ad autorizzarne la doppia interpretazione, qui con l'intento di far emergere la collera del personaggio di Margarita, la quale ha appena avuto conferma dei suoi timori iniziali (anche nel terzo atto riscontriamo il consueto ricorso alla prolessi): il marito Fernando le confessa infatti la sua attrazione per la nonna Valentina, scatenando lo scandalo che condurrà all'epilogo della vicenda:

[es. 18]

FERNANDO. Y si me gusta tu abuela, en último término, échate la culpa a ti misma, que no tienes la gracia de ella y su seducción y su frescura.

MARGARITA. Frescura... ésa es la palabra. (Jardiel Poncela 2000, p. 181)

²⁴ Si notino le forti analogie con questo passaggio del II atto di *Una noche de primavera sin sueño* (1927): “ALEJANDRA. (*Escuchando un rumor que debe venir de la parte de fuera.*) [...] ¡Mi madre! VALENTÍN. ¿Es una exclamación o es su madre en efecto? ALEJANDRA. ¡Es mi madre! ¡Mi madre, que viene! ¡Dios mío!” (Jardiel Poncela 1960, p. 188).

L'allusione pungente di Margarita si basa sul doppio livello semantico del sostantivo *frescura* ('viveza', 'espontaneidad', ma anche 'desvergüenza') e inoltre si serve del ricorso all'etero-ripetizione come collante per la resa della duplice interpretazione.

3. Conclusioni

Per quanto riguarda la frequenza dei giochi di parole all'interno di ogni atto, possiamo notare, innanzitutto, che nel primo l'abbondanza di questo espediente (otto casi analizzati) va di pari passo con il ritmo dell'azione scenica, che sembra costruirsi secondo i criteri di un teatro più tradizionale: la presenza di un personaggio, Emiliano, che, come fa il pubblico, cerca di capire i fatti che costituiscono l'intreccio della vicenda, le entrate e uscite dei personaggi e i movimenti di scena serrati che appaiono funzionali alla rivelazione finale, quella dei sali dell'immortalità.

Nel II atto che, come già detto, si può definire quello più incline alla riflessione, i giochi di parole sono meno frequenti (quattro casi analizzati) e sono affidati quasi esclusivamente a Emiliano, in accordo con il tono più meditativo della parte centrale della pièce. Di conseguenza, il dilatarsi del dialogo, specie nella prima fase dell'atto, e la minore presenza di azione e di personaggi in scena lasciano meno spazio per l'inserimento del meccanismo; più che altrove quindi, il gioco di parole stride con la solennità che assumono a tratti le riflessioni dei personaggi, contrasto che – in una certa misura – ne aumenta l'effetto.

Nel III atto la frequenza d'uso del procedimento esaminato torna ad aumentare (sei casi analizzati) ma sembra legata non tanto all'azione, quanto al presupposto paradossale da cui parte la situazione, che – come già detto – si basa sul totale stravolgimento del rapporto genitori/figli e sullo scompiglio che ha origine dall'assurdo di base.

Nel I atto i giochi di parole affidati ad Emiliano, inoltre, sembrano voler segnare dei momenti precisi dell'azione scenica (sia nel senso più 'fisico' a cui l'espressione rimanda sia per quanto riguarda le situazioni costitutive dell'atto): l'entrata di Corujedo (es. 1), l'equivoco con la servitù (es. 2), l'accumularsi dei personaggi quando viene letta la lettera di Bremón (es. 3), la richiesta perentoria di Emiliano di prendere parte alla scoperta dei sali con la minaccia di rivelarla al mondo (es. 4) e infine un gioco puramente verbale (es. 5) che sembra utile a sminuire la solennità della circostanza. Al contrario, i casi restanti affidati ad altri personaggi (es. 6, 7, 8), sembrano evidenziare un certo gusto per le potenzialità umoristiche del linguaggio, che talora si dimostra – per così dire – 'autosufficiente' rispetto all'azione.

Nel II atto, i pochi casi di giochi di parole sembrano avere una funzione demarcativa più evidente e segnano in modo calibrato i momenti chiave della vicenda: l'*incipit* (es. 9), il crescendo costituito dalle accese critiche rivolte a Bremón (es. 10), il "boumerangazo" (Jardiel Poncela 2000, p. 137) ricevuto da Meighan che mette fine alla polemica tra quest'ultimo e i protagonisti (es. 11), il ritrovamento di Heliodoro che suscita caos e gelosia (es. 12).

Nel III atto, l'assurdo di base dà luogo alla totalità dei giochi di parole (con l'unica eccezione dell'esempio 15 che, come già detto, rappresenta un *unicum*): la necessità dei figli di prendere provvedimenti per correggere il comportamento deviato dei genitori (es. 13), l'indignazione che questi ultimi causano a Federico, in virtù del sovvertimento del naturale rapporto familiare (es. 14), il paradosso che vede ricomparire in scena un secondo agente di assicurazioni, del tutto simile al primo, ma settantacinque

anni più tardi (es. 16) e l'equivoco che tale paradosso mette in moto (es. 17), lo sconcerto che Margarita – sempre come conseguenza tragicomica dell'assurdo di base – prova nello scoprire che il marito ama sua nonna (es. 18).

In merito alle tipologie di costruzione del gioco di parole – come abbiamo avuto modo di osservare – nella maggior parte dei casi si rileva la tendenza all'impiego dell'auto o dell'etero ripetizione, che in generale dà luogo a un doppio livello di interpretazione. Spesso questa ripresa mette in moto un processo di concatenazione, più o meno prolungato, che conduce poi all'esito comico vero e proprio. Solo in un caso (es. 7) si è osservato il ricorso all'omofonia, e sempre in un solo caso (es. 15) si è rilevato l'apparente scollegamento del gioco polisemico in rapporto al dialogo e alla circostanza, nonché la controtendenza rispetto alla norma, orientata all'immediatezza dell'effetto umoristico.

In tutti i casi esaminati, qui ricondotti al gioco di parole in senso stretto, si rileva una specie di sdoppiamento basato su una bi-isotopia. Questa ambiguità può verificarsi – in generale – attraverso l'allusione, l'analogia ecc., o con l'uso di figure della ripetizione (diafora e antanaclasi in particolare) in cui il significante resta per lo più inalterato mentre cambia il significato. In qualche caso l'equivoco sembra diventare (con un effetto arguto, tendenzioso, intenzionale) una sorta di motto di spirito, più o meno aggressivo.

Il gioco di parole può assumere anche una funzione digressiva, portando a un allontanamento temporaneo dall'argomento trattato; questo “distacco dall'oggetto del discorso” (Lausberg 1949, trad. it. 1969, p. 242) si può ricondurre al fatto che il gioco di parole può fungere da contraltare di situazioni o stati d'animo che potrebbero assumere tratti eccessivamente solenni, e spesso conduce a un violento abbassamento di registro. Inoltre, si può collegare al principio di incongruenza, che rappresenta uno degli elementi costitutivi della creazione dell'effetto umoristico.²⁵

Si consideri infine che Jardiel “concibió sus obras para que fueran leídas, pero también – y sobre todo – como un espectáculo para ser representado” (Jardiel Poncela 2000, p. 12); in virtù di questa doppia natura dei suoi testi, che oscilla tra l'immediatezza della rappresentazione e la fissità della scrittura (l'edizione delle sue commedie), un'ultima considerazione può essere fatta in relazione al doppio destinatario (spettatore/lettore) al quale Jardiel si rivolge. Il gioco di parole riesce ad adempiere alla funzione comica in entrambi i casi (lettura/rappresentazione) ma di fatto quando è accompagnato da un'azione che ne esalta l'effetto, sembra prestarsi ad essere colto, in particolare, all'atto della messa in scena; anche alcune delle ripetizioni che contribuiscono alla costruzione del gioco verbale potrebbero essere spiegate in funzione dell'immediatezza con cui la battuta dev'essere percepita dal pubblico, che riuscirà così a coglierne più agevolmente l'essenza.

²⁵ Per un approfondimento sul ruolo dell'incongruenza nell'umorismo si veda Attardo (1994) e la sua teoria denominata *Setup-Incongruity-Resolution* (SIR). Sull'argomento si veda anche Llera (2004, p. 530) che rifacendosi alla “teoría de la relevancia” segnala che “el humor” è dato dalla “incongruencia que se provoca por la incompatibilidad de dos supuestos contradictorios”, conducendo così a quel “derrumbamiento de la lógica [...] ‘normal’, esperable, sensata y predecible” (Iglesias Casal 2000, p. 442) che abbiamo rilevato nelle intenzioni soggiacenti all'umorismo verbale di Jardiel.

Bionota: Carlotta Paratore si è addottorata all'Università La Sapienza con una tesi sulla variantistica d'autore in Juan Ramón Jiménez. È stata assegnista di ricerca presso l'Università di Roma Tre, portando avanti un progetto sulle strategie di sperimentazione linguistica e letteraria nel teatro di Jardiel Poncela. Insegna Lingua e Traduzione spagnola presso lo stesso ateneo e alla SSML Carlo Bo di Roma. I suoi interessi scientifici si sono concentrati sul Novecento spagnolo. Ha pubblicato la monografia *Il primo Juan Ramón Jiménez. Varianti d'autore e sviluppo dei testi* (Roma, Aracne 2014) e sta ultimando la prima traduzione italiana della commedia *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936).

Recapito autore/i: carlotta.paratore@uniroma3.it

Ringraziamenti: Questo articolo si inserisce nell'ambito di un progetto di ricerca annuale condotto presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Roma Tre. Ringrazio la prof.ssa Elena Marcello per le indispensabili indicazioni e il prof. Norbert von Prellwitz per i suoi generosi suggerimenti.

Bibliografía

- Alás-Brun M.M. 1995, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, PPU, Barcelona.
- Alvarado Ortega M.B 2006, *Las marcas de la ironía*, in "Interlingüística" 16, pp. 1-11.
- Ariza Viguera M. 1974, *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Fragua, Madrid.
- Attardo S. 1994, *Linguistic theories of humor*, Mouton de Gruyter, Berlin/New York.
- Bergson H. 1900, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Alcan, Paris; trad. it di Sossi F. 2017, *Il riso. Saggi sul significato del comico*, Feltrinelli, Milano.
- Budor K. 1988, *Aproximación lingüística a los juegos de palabras*, in "Studia Romanica et Anglica Zagabiensia" XXXIII, pp. 3-29.
- Conde Guerri M.J. 1982, *La kinesia en el teatro de humor: Eloisa está debajo de un almendro*, in "Segismundo" XVI, n° 35-36, pp. 225-237.
- Conde Guerri M.J. 1998, *El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela*, in Burguera Nadal M.L. e Fortuño Llorens S. (a cura di), *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, pp. 83-93.
- Escudero C. 1981, *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, Murcia.
- Gallud Jardiel E. 2011, *El teatro de Jardiel Poncela. El humor inverosímil*, Fundamentos, Madrid.
- García Pavón F. 1966, *Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela, Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, in *El teatro de humor en España*, Editora Nacional, Madrid.
- González Grano de Oro E. 2005, *Ocho humoristas en busca de un humor. La Otra Generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdigüero y Laiglesia*, Ediciones Polifemo, Madrid.
- Iglesias Casal I. 2000, *Sobre la anatomía de lo cómico: recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal*, in *¿Qué español enseñar?: norma y variación lingüística en la enseñanza del español a extranjeros*. Actas del XI Congreso Internacional ASELE, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 439-450.
- Jardiel Poncela E. 1932, *La sin título*, in "Gutiérrez" 15 de octubre, sn.
- Jardiel Poncela E. 1932, *La sin título*, in "Gutiérrez" 22 de octubre, sn.
- Jardiel Poncela E. 1932, *La sin título*, in "Gutiérrez" 5 de noviembre, sn.
- Jardiel Poncela E. 1932, *La sin título*, in "Gutiérrez" 12 de noviembre, sn.
- Jardiel Poncela E. 1932, *La sin título*, in "Gutiérrez" 19 de noviembre, sn.
- Jardiel Poncela E. 1932, *La sin título*, in "Gutiérrez" 26 de noviembre, sn.
- Jardiel Poncela E. 1932, *La sin título*, in "Gutiérrez" 3 de diciembre, sn.
- Jardiel Poncela E. 1960, *Obras completas*, vol. 1, AHR, México.
- Jardiel Poncela E. 1992, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, ed. di M.J. Conde Guerri, Vicens Vives, Barcelona.
- Jardiel Poncela E. 2000, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*, ed. di F. Valls y D. Roas, Austral, Barcelona.
- Lausberg H. 1949, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Hueber, München; trad. it di Ritter Santini L. 1969, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna.
- Llera J.A. 2004, *La investigación en torno al humor verbal*, in "Revista de Literatura" LXVI, 132, pp. 527-535.
- Marquerié A. 1945, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Conferencias y Ensayos, Bilbao.
- Núñez Ramos R. 1984, *Semiótica del mensaje humorístico*, in Garrido Gallardo M.Á. (a cura di), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo (Madrid, 20-25 de junio de 1983), CSIC, Madrid, vol. 1, pp. 269-275.
- Oliva C. 1993, *El lenguaje escénico de Jardiel Poncela*, in Cuevas García C. (a cura di), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Anthropos, Barcelona, pp. 195-223.
- Ruiz Ramón F. 1977, *Historia del teatro español. Siglo XX*, tercera edición, Cátedra, Madrid.
- Spang K. 1984, *Semiología del juego de palabras*, in Garrido Gallardo M.Á. (a cura di), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo (Madrid, 20-25 de junio de 1983), CSIC, Madrid, vol. 1, pp. 295-304.
- Simarro Vázquez M. 2017, *Humor verbal basado en la ambigüedad léxica y competencia léxico-semántica*, in "Pragmalingüística" 25, pp. 618-636.
- Torres Sánchez M.Á. 1999, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.