



L'aforisma

scelto da: Gino Ruozzi

Spesso mi mandano libri con la dedica. Io strappo la pagina della dedica e butto via il libro. Ho una collezione di dediche favolose.

Serge Gainsbourg, *Je t'aime... moi non plus*, Firenze, Clichy, 2017

Letteratura

IL DIBATTITO

I traduttori sono autori?

Se si avrebbero diritto alle royalties. Ma fino a che punto il loro talento è unico? Anche se la questione è controversa serve un compenso degno

di Tim Parks

Un traduttore è o non è coautore di un testo? Se sì, ha o non ha diritto a ricevere delle royalties come accade per gli autori? Dopo una presentazione a Berlino ne discuto con due traduttori esperti, Ulrike Becker e Ruth Keen. In Germania gli editori sono tenuti a concedere le royalties ai traduttori, ma nonostante ciò a Ruth è successo solo una volta di ricevere somme significative, in seguito all'inaspettato decollo di un libro su Napoleone: 10.000 euro. A Ulrike invece è toccato qualche migliaio di euro quando un romanzo si è imposto tra i bestseller. Altrimenti, spiccioli.

Perché? In quasi tutti i paesi i traduttori vengono remunerati con una tariffa a pagina, che, in presenza di royalty, è considerato un anticipo sugli eventuali guadagni. Se un traduttore statunitense, per esempio, viene pagato 8 mila dollari per una traduzione e gli è riconosciuta una royalty dell'1% su un prezzo di copertina di 20 dollari, il libro deve vendere 40 mila copie prima che incassi qualcosa di più. E 40 mila sono tante.

In Germania però la legge stabilisce che il compenso iniziale non sia da considerarsi un anticipo. Al massimo gli editori possono fissare una soglia, solitamente a 5 mila o 8 mila copie, sotto la quale non vengono pagate le royalties, che qui si aggirano intorno allo 0,8 per cento. Dato che in Germania i libri tradotti che vendono più di 8 mila copie sono pochi, non sono molti i traduttori che beneficiano di questi accordi.

Ma anche un solo colpo di fortuna sarà meglio di niente, potremmo dire. O forse no. Ulrike mi racconta la storia di Karin Krieger, ex traduttrice di Baricco. Quando negli anni Novanta Baricco iniziò a vendere bene in Germania, Krieger cercò di convincere la casa editrice a onorare una clausola contrattuale che le garantiva «una giusta quota dei profitti» (ai tempi le royalties non erano obbligatorie). La casa editrice reagì facendo ritardare i libri di Baricco da qualunque altro con un contratto a loro più favorevole.

Questa mossa fa riflettere. Piper non potrebbe mai privare Baricco delle sue royalties, dato che senza di lui non ci sarebbero stati né libri né vendite. Ma, per quanto fossero buone le traduzioni della Krieger, l'editore credeva di poter ottenere lo stesso risultato commerciale con un altro traduttore. Non che tradurre sia facile, ma raramente richiede un talento unico.

Gli argomenti a sostegno della lotta dei tra-



TRACCE | A sinistra, cilindro d'argilla con iscrizione cuneiforme risalente al 605-562 A.C. in cui Nabucodonosor II descrive i lavori di ristrutturazione di Babilonia evocando anche la grande ziggurat (la Torre di Babele); sopra un'immagine in cui il nome del dio falco Montu è presente sia in alfabeto geroglifico sia in ieratico. Le due opere sono in mostra alla Fondazione Martin Bodmer di Cologny

duatori per il diritto alle royalties sono due. Il primo è di natura pratica: dato che gli editori sono sempre restii a concedere ai traduttori una paga consona alle loro competenze professionali e alle tante ore di lavoro, la royalty garantisce, quantomeno nel caso di un bestseller, di godere di una parte dei profitti. Il secondo è di natura concettuale: ogni traduzione è diversa e richiede una certa creatività, quindi la traduzione è una "proprietà intellettuale" alla stregua dell'originale.

Il problema con il primo argomento è evidente. Se prendiamo due traduttori con lo stesso livello di qualità e mettiamo il caso che uno traduca *Cinquant'anni di solitudine* e l'altro i racconti di uno scrittore polacco sconosciuto, il primo guadagnerà una fortuna e l'altro qualche spicciolo. Si potrebbe obiettare che lo stesso vale per gli autori, ma in quel caso sono loro che decidono cosa scrivere; si esprimono come vogliono, sapendo benissimo come funziona il mercato.

Questo non vale per il traduttore, per cui tradurre un mega bestseller con una royalty è una manna dal cielo. Non devono neanche imbarazzarsi per contenuti. Si racconta di un incontro in cui furono chiamati a raccolta i traduttori di Dan Brown per affidargli il romanzo *Inferno* e fornirgli qualche dritta su eventuali problemi traduttivi. I traduttori dei Paesi in cui gli editori sono costretti a concedere una royalty erano felicissimi. Agli altri invece non restava che l'amara riflessione per cui, quali che fossero le vendite, loro più di qualche migliaio di euro non avrebbero guadagnato.

Il secondo argomento è più interessante ma ugualmente problematico. Che la traduzione richieda creatività, è innegabile. Essendo io stesso un traduttore, non metterei mai in discussione la dignità del mestiere. Ma questo tipo di creatività può davvero essere considerato "autoriale"? Ecco tre versioni dell'incipit di *Memorie dal Sottosuolo* di Dostoevskij:

Sono un malato... Sono un malvagio. Sono un uomo odioso. Credo d'aver male al fegato. Del resto non sono un corno della mia malattia e non sono con precisione dove ho male. Non mi curo e non mi sono mai curato, sebbene tenga in gran conto la medicina e i medici. Inoltre sono estremamente superstizioso da tenere in gran conto la medicina. (Son colto quanto occorre per non essere superstizioso, ma lo sono). No, non voglio curarmi per malvagità. Ecco una cosa che certo voi non vi degnere di capire. Be', ma io la capisco.

Tommaso Landolfi 1962

Io sono un uomo malato... Un uomo cattivo, sono. Un brutto uomo, sono io. Credo di essere malato di fegato. Però non capisco una mazzetta, della mia malattia, e forse non so neanche cos'è che mi fa male. E non mi curo e non mi sono mai curato, anche se stimolo la medicina e i dottori. Oltretutto, sono superstizioso, moltissimo; be' perlomeno tanto da stimare la medicina (ho studiato abbastanza da non essere, superstizioso, però sono superstizioso). No, ve', io non voglio curarmi per cattiveria. E questo, probabilmente, è quello che non vi degnate di capire. Be', invece io lo capisco.

Paolo Nori, 2012

Sono un uomo malato... Sono un uomo cattivo. Un uomo sgradevole. Credo di avere mal di fegato. Del resto, non capisco un accidente del mio male e probabilmente non so di cosa soffro. Non mi curo e non mi sono mai curato, anche se rispetto la medicina e i dottori. Oltretutto sono anche estremamente superstizioso; be', almeno abbastanza da rispettare la medicina. (Sono abbastanza colto per non essere superstizioso, ma lo sono.) Nossignori, non voglio curarmi per cattiveria. Ecco, probabilmente voi questo non lo capirete. Be', io invece lo capisco.

Viviana Faranga 2015

Si possono fare mille considerazioni riguardo a queste traduzioni. Tre "sono" a inizio di frase per Landolfi, retoricamente molto forti; tre "sono" in posizioni diverse per Nori, suggerendo un atteggiamento più giocoso. Solo due "sono" per Faranga, in una versione più leggera. "Odioso", "brutto" e "sgradevole" rimandano a tre qualità diverse; quale tra queste è più fedele all'originale? La traduzione più moderna introduce l'antiquato "Nossignori" dove la più vecchia ha solo "No" e Nori invece il colloquiale regionale "No, ve'". Ecc.

Ma nonostante le infinite sfumature diverse, è innegabile che le principali strategie stilistiche di Dostoevskij emergono in tutte e tre queste versioni. Anzi, più traduzioni abbiamo, più ci rendiamo conto di chi è Dostoevskij.

Allora, royalties sì o no? E se no, come retribuirci degnamente i traduttori per il meraviglioso lavoro che svolgono? Per quanto mi riguarda, il problema è meno complesso di quanto non si pensi: non sarebbe, credo, impossibile mettere insieme un editore, un traduttore e, per così dire, un esperto nelle traduzioni di questa o quella lingua per stabilire quanto è impegnativo un testo, quanto tempo si richiede per tradurlo e quale sarebbe un compenso ragionevole. Forse le associazioni di traduttori farebbero meglio a concentrarsi su questo tipo di accordi, invece di impantanarsi nella controversa questione di autorialità e royalties.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

IN MOSTRA A GINEVRA

Da Babele alla Weltliteratur

La traduzione, in quanto intermediaria, è alla base della letteratura mondiale, scriveva nel 1944 Martin Bodmer, il collezionista svizzero che sull'idea di Weltliteratur, per usare il fortunato termine coniato da Goethe, ha modellato la sua ricchissima collezione che nutre una delle più belle biblioteche private contemporanee d'Europa (fondazione Bodmer.ch). Qui, dalla collina di Cologny che affaccia su Ginevra e sul lago, fino al 25 marzo si tiene una mostra dall'argomento insolito: «Les Routes de la Traduction. Babel à Genève», curata da Barbara Cassin e Nicolas Ducimetière. Tra gli oggetti esposti c'è un cilindro di terracotta (nella foto) con iscrizione cuneiforme risalente al 605-562 A.C. in cui Nabucodonosor II descrive i lavori di ristrutturazione di Babilonia evocando anche la grande ziggurat che probabilmente ispirò la leggenda della Torre di Babele (perché con l'autolesionismo che ci contraddistingue abbiamo fatto di una ricchezza, quella linguistica, una punizione biblica, osserva Daniele Petruccioli in *Le pagine nere*, appunti sulla traduzione dei romanzi, appena dato alle stampe da La Lepre). Si rimane incantati anche davanti a un manoscritto egiziano su papiro del III sec. che in greco riporta il V e VI canto dell'Iliade, forse ad uso scolastico o ad una lettera diplomatica su una tavoletta d'argilla in cui Akhenaton nel 1357 A.C. circa scrive a un suo vassallo, un principe del Nord di Canaan, in quello che Nicolas Ducimetière definisce il «globo» di allora, l'accadico, la lingua diplomatica del Vicino Oriente, e lo fa in caratteri cuneiformi non in geroglifici. «Un farosone potente come lui non poteva usare la sua lingua perché l'egiziano non fu esportato» spiega Ducimetière. «Un testo può avere portata internazionale, ma se vuole diffondersi oltre la civiltazione in cui è nato deve farsi tradurre - aggiunge poi -. La cultura egizia si diffuse poco perché poco fu tradotta». Al contrario molti testi greci che si credevano scomparsi con la biblioteca di Alessandria furono tradotti dai cristiani della Siria in siriano e poi in arabo a Baghdad e dal VI secolo dell'epoca della dominazione araba arrivarono in Spagna dove furono «riscoperti» e tradotti, in latino, per esempio da Gherardo da Cremona. Anche una testimonianza di questo viaggio si può ammirare a Cologny: è esposto un manoscritto di un testo di Aristotele del XIII secolo in uso allora all'Università di Sorbona e un manoscritto arabo come quello su cui lavorò Gherardo da Cremona. Il percorso di alcune opere nello spazio, nel tempo e attraverso le lingue si può seguire su <https://routes-traductions.huma-num.fr>. Per esempio quello delle Mille e una notte: si parte dall'India, nel VI secolo A.C., passando per la Persia e il mondo arabo per poi arrivare in Occidente nel medioevo e nel XVIII secolo, quando Antoine Galland gli diede forma e titolo definitivo.

- Lara Ricci

© RIPRODUZIONE RISERVATA

GIORGIO MONTEFOSCHI

Borghesia in luce radente

di Giuseppe Scaraffia

Da sempre i romanzieri sono stati attratti dalle classi e dai gruppi sociali in via di estinzione. Nessuno dei tanti studi specifici ci ha veramente svelato perché Verga sia stato attratto dal dissolversi della civiltà contadina e Proust dagli ultimi bagliori dell'aristocrazia. Cogliere i tratti più veri di un mondo alla luce radente della sua fine è una prerogativa dell'arte minuziosa dei grandi. Ben pochi contemporanei però, specie in Italia, si sono soffermati con altrettanto ostinata esaltazione dei dettagli sul tramonto della

borghesia. Ingiustamente identificata col capitalismo che la sta distruggendo, giustamente criticata per le sue meschinità e le sue ipocrisie, questa classe, in apparenza solida fino alla seconda guerra mondiale, si sta in Italia definitivamente sgretolando.

Da tanti anni Giorgio Montefoschi spia e registra dal suo osservatorio letterario e dai suoi romanzi la disgregazione della borghesia romana. La sua prosa apparentemente elementare, volutamente disadorna, riflette la levigata desolazione che permea, lucidandola con la sua ansia sottile, apparentemente tutelate e protette.

In quest'ultimo romanzo la decadenza della borghesia si riflette, dilatandosi, nel-

l'osservazione della decadenza personale, dovuta all'avanzare dell'età, dei protagonisti. Non bisogna pensare alle ansie delle più giovani borghesie americane, impegnate ad emergere o, con altrettanta se non maggiore tensione, a non retrocedere. Nessuno insidia la posizione sociale e le prebende di Giovanni, un tranquillo notaio del quartiere romano di Prati. Suo fratello Andrea gode ancora dei privilegi del giornalista di una volta, dallo stipendio al tempo libero. Serena, la moglie di Giovanni, lo è di nome e di fatto. Nessuno dei molteplici bovarismi che insidiano la quiete interiore ed esteriore delle donne della nostra epoca sembra averla scalfita. In compenso la sensuale Ilaria, la compagna di Andrea, concentra nella sua

tormentata personalità le contraddizioni di tante sue contemporanee. Appassionata e insicura, avventurosa e materna, Ilaria è una negoziante quarantenne che si inserisce nelle trame ben consolidate del rapporto che lega Giovanni, Andrea e Serena.

Nel ricostruire con tenace perizia l'evoluzione delle relazioni del quartetto, Montefoschi segue passo a passo i suoi anteroi in ogni momento delle loro giornate, studiando l'irrompere imprevisto della passione di Giovanni per Ilaria in un universo in cui tutto sembra seguire senza incertezze o slittamenti un ritmo consolidato e immutabile.

Ed è proprio l'imparzialità dello sguardo narrativo a consentirgli di affrontare la prova più difficile, spesso fatale ai narratori italiani contemporanei: l'eroticismo. Il sesso, questa ossessione del nostro tempo, sembra esigere da chi lo descrive un'abilità suprema che pochi posseggono. Invece la compattezza ostinata del racconto di Montefoschi, l'elegante grigiore della quotidianità dei personaggi, gli consentono di uscire indenne da questa prova. Anche perché implicitamente lo sguardo dello scrittore si identifica con quello del fratello maggiore, che, pur sbilanciato dalla passione, la disinnesca con la malinconia della vecchiaia che incombe.

Specularmente il fratello minore, passivo e depresso, pur continuando ad amare e a inseguire Ilaria, non rompe i rapporti con il fratello che gliel'ha sottratta. La famiglia, questa articolazione suprema della borghesia, regge anche a questa difficile prova. Ma non vogliamo anticipare il quieto colpo di scena finale. Ci limitiamo a osservare come l'architettura che regge l'equilibrio familiare sia la forte e paziente Serena. È lei la polena silenziosa e discreta dell'ultimo viaggio dell'eroe nei disordini della passione e della disillusione.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Giorgio Montefoschi, *Il corpo*, Mondadori, Milano, pagg. 220, € 19

Stefano Carrai, *La traversata del Gobi*, Aragno, Torino, pagg. 126, € 12

a cura di Paolo Febraro

POESIA D'OGGI

L'esplosione

Il giorno dell'esplosione le ombre puntavano verso la bocca del pozzo: il cumulo delle scorie dormiva nel sole.

Giù per il viottolo scendevano uomini con gli stivali tossendo fumo di pipa e discorsi affilati di bestemmie, scrollandosi di dosso la frescura del silenzio.

Uno si mise a rincorrere dei conigli; gli sfuggirono; ritornò con un nido di uova d'allodola; le mostrò agli altri e le depose con cura nell'erba.

Così padri e fratelli, soprannomi e risate attraversarono, con barbe e fustagno,

gli alti cancelli sempre aperti.

A mezzogiorno arrivò una scossa; le mucche smisero per un attimo di masticare; il sole, come avvolto nella foschia, si affievolì.

I morti ci precedono, siedono consolati nella casa del Signore, e faccia a faccia li rivedremo tutti -

chiare come le iscrizioni nelle cappelle furono dette queste parole, e per un secondo le mogli videro gli uomini dell'esplosione

più grandi di quanto non riuscissero in vita - d'oro come sopra una moneta, o come

in cammino dal sole verso di loro,

uno mostrava le uova intatte.

tratto da *Finestre alte*, Einaudi 2002

PHILIP LARKIN & ENRICO TESTA

PHILIP LARKIN nasce a Coventry il 20 ottobre 1922. Studia a Oxford e intraprende l'attività di bibliotecario, dal 1955 presso l'università di Hull. Il primo dei suoi quattro libri di versi è il precoce *The North Ship* (1945), poi ripreso nel 1966 con una notevole introduzione di autore. Seguono due romanzi, *Jill* (1946) e *A Girl in Winter* (1947). Il 1955 vede la sua affermazione poetica col volume *The Less Deceived*, mentre l'anno successivo viene inserito nell'antologia *New Lines*, che segna la nascita del celebre Movement, costituito dai giovani poeti che reagiscono alle oscurità del modernismo. Il 1964 è l'anno del terzo libro, *The Whitsun Weddings*, mentre nel 1973 cura l'*Oxford Book of Twentieth-Century Verse*. Del '74 è *High Windows*, cui seguirono solo sporadici versi sparsi. Muore a Hull il 2 dicembre 1985. Nel 1988 escono i *Collected Poems* (Faber and Faber). In italiano esistono *Le nozze di Pentecoste* e altre poesie (Einaudi 1969), a cura di R. Oliva e C. Pennati, e *Fading*. Poesie scelte (Stampa della Arancio 1994), a cura di M. Fazzini. Enrico Testa (1956) ha curato fra l'altro un'antologia della nuova poesia italiana. Dopo la lirica (Einaudi 2005).

GLIAUTORI

Philip Larkin nasce a Coventry il 20 ottobre 1922. Studia a Oxford e intraprende l'attività di bibliotecario, dal 1955 presso l'università di Hull. Il primo dei suoi quattro libri di versi è il precoce *The North Ship* (1945), poi ripreso nel 1966 con una notevole introduzione di autore. Seguono due romanzi, *Jill* (1946) e *A Girl in Winter* (1947). Il 1955 vede la sua affermazione poetica col volume *The Less Deceived*, mentre l'anno successivo viene inserito nell'antologia *New Lines*, che segna la nascita del celebre Movement, costituito dai giovani poeti che reagiscono alle oscurità del modernismo. Il 1964 è l'anno del terzo libro, *The Whitsun Weddings*, mentre nel 1973 cura l'*Oxford Book of Twentieth-Century Verse*. Del '74 è *High Windows*, cui seguirono solo sporadici versi sparsi. Muore a Hull il 2 dicembre 1985. Nel 1988 escono i *Collected Poems* (Faber and Faber). In italiano esistono *Le nozze di Pentecoste* e altre poesie (Einaudi 1969), a cura di R. Oliva e C. Pennati, e *Fading*. Poesie scelte (Stampa della Arancio 1994), a cura di M. Fazzini. Enrico Testa (1956) ha curato fra l'altro un'antologia della nuova poesia italiana. Dopo la lirica (Einaudi 2005).

NOTA DI COMMENTO

Larkin racconta per cenni il giorno in cui alcuni minatori furono sorpresi ammantati da un'esplosione in miniera. Lo racconta illustrando la calma iniziale, il sole obliquo del mattino che spinge le ombre verso la bocca della miniera, quasi a monito silenzioso, la consueta avanzata dei lavoratori, fra colpi di tosse, risate e imprecazioni, con uno di loro che è vanamente distratto da alcuni conigli e torna in gruppo con un nido di uova di allodola, subito deposte nell'erba, con rude grazia. E poi l'esplosione di mezzogiorno, i fermi particolari delle sue conseguenze, quelle mucche che «smisero per un attimo di masticare», come a sottolineare l'appena incrinata indifferenza del paesaggio nei confronti di un disastro in fondo naturalissimo. Infine, la formula liturgica sui defunti, l'illuminazione luminosa che si produce nella mente delle vedove, e quelle uova intatte, ultima testimonianza dell'uomo sulla terra, dono paradossale di una natura, e forse di una memoria, ancora intatta. «Allodola» in inglese è «turk»; forse è un riferimento al cognome del poeta e alla poesia stessa, alla sua intangibile resistenza e vitalità, anche nel lutto.

© RIPRODUZIONE RISERVATA