



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

Tradurre la memoria traumatica: quando chi narra la storia è una donna

FRANCA CAVAGNOLI

Università degli Studi di Milano

franca.cavagnoli3@gmail.com

Abstract. In translating J.M. Coetzee's novels related to the category of trauma, one is confronted with stylistic peculiarities such as fragmentary passages, repetitions, elliptical constructions, and structural deviations, which are typical of traumatic memory at both the collective level – the experience of slavery and apartheid – and the individual level. This is particularly evident in *In the Heart of the Country* (1978), where the story is told by a woman and trauma is intertwined with specific aspects of her position in South African society. If, on one hand, preserving traumatic memories means avoiding a rationalizing tendency in the course of translation, on the other hand it means respecting the silences that pervade the pages and not filling them just to make the text more coherent. Such a translation project may mean coming into conflict with the publishing house, which tends to normalize the text in the belief that readers may not easily understand.

Keywords: translation, postcolonial literature, woman, trauma, apartheid.

Riassunto. Nel tradurre i romanzi di J.M. Coetzee legati alla categoria del trauma ci si trova ad affrontare particolarità stilistiche quali passi frammentari, ripetizioni, costruzioni ellittiche, devianze strutturali, tipici della memoria traumatica a livello sia collettivo – l'esperienza dello schiavismo e dell'apartheid – sia individuale. Questo è evidente in *Nel cuore del paese* (1978), dove la storia è narrata da una donna e il trauma si intreccia con aspetti specifici della sua posizione nella società sudafricana. Se da una parte conservare la memoria traumatica significa sottrarsi a una tendenza razionalizzante nel corso della traduzione, dall'altra vuol dire rispettare i silenzi che pervadono le pagine e non riempirli per rendere il testo più coeso. Un progetto di traduzione simile può significare entrare in conflitto con l'editore, che tende a normalizzare il testo nella convinzione che chi legge possa non comprenderlo facilmente.

Parole chiave: traduzione, letteratura postcoloniale, donna, trauma, apartheid.

Tradurre la memoria traumatica: quando chi narra la storia è una donna

Se il concetto di trauma comporta «l'idea di una breccia inferta» nella barriera che respinge gli stimoli dannosi, sono traumatici «quegli eccitamenti che provengono dall'esterno e sono abbastanza forti da spezzare lo scudo protettivo».¹ Nel caso di Magda, la protagonista di *In the Heart of the Country*, il romanzo di J.M. Coetzee pubblicato nel 1978 in Sudafrica e uscito nella mia traduzione per Einaudi nel 2004 con il titolo *Nel cuore del paese*, gli eccitamenti dall'esterno sono di duplice natura. Formato da brevi passi numerati (266 in tutto), il romanzo rivela subito grazie alla sua struttura frammentaria, che è una delle caratteristiche della memoria traumatica, uno sconvolgimento psichico sia individuale – quello di Magda, la protagonista e voce narrante – sia collettivo, ossia la vita nel Sudafrica dell'apartheid alla metà del secolo scorso. Magda è una donna intelligente e molto sola, che vive in una fattoria isolata del Karoo, nella Provincia del Capo, ignorata da un padre indifferente, disprezzata e temuta dalla servitù indigena, scivolata da tempo nella depressione e in preda a una disperazione profonda. Vive ormai in una realtà che si confonde con le sue ansie più profonde, con desideri inespressi, visioni, sogni e sogni a occhi aperti, ma vive anche in una realtà in cui le tensioni fra colonizzatore e colonizzato si fanno sempre più marcate. Una vicenda familiare in una delle zone più desertiche del Sudafrica diventa così uno specchio dell'esperienza coloniale. Per questa situazione particolare, Magda vive in uno stato permanente di angoscia, intesa come una «situazione che può essere definita di attesa del pericolo e di preparazione allo stesso»,² un pericolo che può anche essere sconosciuto. Quella vissuta dalla protagonista è una situazione, cioè, spesso di paura, per la quale è necessario un oggetto di cui si ha timore, o di spavento, quando la donna si trova di fronte a un pericolo senza esservi preparata. Paura e spavento, e le conseguenti turbe psichiche, si riflettono nel linguaggio con cui Magda annota sul diario quanto accade.

Nelle prime righe del romanzo il disagio di Magda affiora subito in modo impercettibile:

Today my father brought home his new bride. They came clip-clop across the flats in a dog-cart drawn by a horse with an ostrich-plume waving on its forehead, dusty after the long haul.³

¹ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. di A.M. Marietti e R. Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 175-176.

² *Ivi*, p. 151.

³ J.M. Coetzee, *In the Heart of the Country*, Johannesburg, Ravan Press, 1978, p. 1, d'ora in avanti HC.

Oggi mio padre ha portato a casa la nuova sposa. Sono arrivati, clip-clop, dalla piana su un carro trainato da un cavallo con una piuma di struzzo ondeggiante sulla fronte, impolverati dopo il lungo tragitto.⁴

Che cos'è quel «clip-clop»? Una onomatopea? Un avverbio? Nemmeno due righe e troviamo già, dal punto di vista traduttivo, il primo ostacolo. In questo libro il linguaggio non è meno sperimentale del trattamento riservato alla voce narrante. Come Coetzee ha osservato in una intervista a David Atwell, sia Franz Kafka sia Gerrit Achterberg, un poeta olandese contemporaneo di Kafka, spingono in là i confini del linguaggio sicché, se si spera di seguirne le orme, bisogna spingere in là i confini delle discipline linguistiche.⁵ Ed è esattamente ciò che Coetzee fa sin dall'inizio. Nella mia traduzione ho cercato di lasciare la stessa ambivalenza in italiano: ho aggiunto soltanto due virgole, una prima e una dopo «clip-clop», ma l'ho fatto soprattutto per la redazione di Einaudi, non per il mio lettore modello: temevo che non accettassero la mia traduzione, che pretendessero qualcosa come 'a passo di trotto' o qualche altra perifrasi, temevo cioè che preferissero una traduzione dalla marcata tendenza razionalizzante.⁶ E razionalizzare è proprio ciò che, quando si traduce il linguaggio di Magda, non si deve fare.

Una delle difficoltà maggiori nel tradurre le parole di Magda è dovuta al fatto che lei vive in una foschia permanente di immaginazione, fantasmagorie e stati d'animo molto diversi tra loro, e spesso simultanei, come un'adolescente. La sua è una vita sospesa, per così dire. Vive in un eterno presente ed è preda delle sue passioni, che non sa governare, il che la rende una narratrice inaffidabile.⁷ «Magda sarà anche pazza ma io, dietro di lei, sono solo passionale» dice Coetzee in un'altra intervista.⁸ E poco oltre aggiunge: «Credo che la mia prosa sia piuttosto aspra e asciutta, ma dentro di me mi sento continuamente stratonare, spin-tonare verso l'elaborazione sensuale – verso la sinfonia tardo-romantica».⁹ La traduttrice dietro l'autore deve essere consapevole di tradurre le parole distorte dalle passioni di Magda, che la rendono incapace di colmare la lacuna tra il razionale e l'irrazionale, ed essere nel contempo sensibile alla «elaborazione sensuale» dell'autore. E questo perché

⁴ J.M. Coetzee, *Nel cuore del paese*, trad. it. di F. Cavagnoli, Torino, Einaudi, 2004, p. 3, d'ora in avanti *CP*.

⁵ J.M. Coetzee, *Doubling the point. Essays and Interviews*, ed. D. Atwell, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992, p. 197.

⁶ A. Berman, *Translation and the Trials of the Foreign*, in *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, New York and London, Routledge, 2002, pp. 280-281.

⁷ D. Attridge, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2004, p. 23.

⁸ J.M. Coetzee, *Doubling the point* cit., p. 61.

⁹ *Ivi*, p. 208.

Magda è più a suo agio con ciò che Musil chiama in modo vago «l'altra condizione», ossia l'inconscio, l'irrazionale represso e rimosso.¹⁰

Per tornare all'incipit e a quel «clip-clop» iniziale, nelle prime pagine Magda lo ripete altre due volte. La prima all'inizio del frammento n. 27:

I ask myself: Why, since the moment she came clip-clop across the flats in the dog-cart drawn by a horse with ostrich-plumes in its harness, dusty after the long haul, in her wide-brimmed hat, have I refused speech with her, stubbornly exerting myself to preserve the monologue of my life? (*HC*, p. 12)

Mi chiedo: perché, sin da quando è arrivata, clip-clop, dalla piana sul carro trainato da un cavallo con piume di struzzo nei finimenti, impolverata dopo il lungo tragitto, con il cappello a tesa larga, mi sono rifiutata di rivolgerle la parola, sforzandomi testardamente di conservare il monologo della mia vita? (*CP*, p. 19)

E, poco dopo, il frammento n. 38 inizia così:

Six months ago Hendrik brought home his new bride. They came clip-clop across the flats in the donkey-cart, dusty after the long haul from Armoede. (*HC*, p. 17)

Sei mesi fa Hendrik ha portato a casa la nuova sposa. Sono arrivati, clip-clop, dalla piana su un carro trainato da un asino, impolverati dopo il lungo tragitto da Armoede. (*CP*, p. 27)

La situazione è la stessa e al tempo stesso diversa: prima il padre con la nuova moglie poi il servo africano con la moglie. Siamo di fronte a una *repetitio con variatio*, ma il rovello implacabile della mente, generato dall'arrivo di queste due coppie, è lo stesso e ruota intorno ad alcune idee fisse e parole che alimentano il ritmo della narrazione. Nella vita psichica sembra agire una tendenza alla ripetizione indipendentemente dal principio di piacere e nel suo saggio Freud la esamina, oltre che nelle nevrosi di guerra e in un caso di attività ludica infantile, anche nei sogni traumatici, in cui i soggetti ripetono le situazioni traumatiche della loro infanzia. Ma comunque si voglia interpretare le parole di Magda – sogno, fantasia, dato di realtà – quel che importa a chi traduce è come il personaggio racconta un episodio simile.

In tutti e tre i casi ho sempre scritto «clip-clop» tra due virgole per mantenere la stessa ambivalenza del testo inglese: onomatopea o av-

¹⁰ *Ivi*, p. 235.

verbio? Per me conservare «clip-clop» era importante: evoca un suono, un suono duro, monotono, sempre non decrescente e sempre non crescente, come una funzione matematica, che si ripete identico. La prima traccia di decine di reiterazioni presenti nel testo, di devianze dalla lingua letteraria, che ho sempre conservato e che sono passate indenni dalle maglie della redazione sia in virtù di un promemoria per i revisori, sia per averlo ripetuto più volte durante le fasi successive di lavorazione del libro. Assecondare la marcata tendenza razionalizzante di una parte del sistema editoriale significherebbe in molti casi cancellare le tracce del trauma riposte nelle pieghe del testo fonte, ma anche infantilizzare chi legge, ritenendo che sia incapace di comprendere una situazione dolorosa, ed è pertanto necessario opporre una ferma resistenza.

Nel linguaggio di Magda sono presenti pure alterazioni sintattiche improvvise, imprevedibili, che calano come una scudisciata. Per esempio, il frammento n. 10 comincia con un'andatura piana, tranquilla, consapevole. E d'improvviso nelle due frasi successive il ritmo accelera con una doppia cancellazione della virgola prima di un'avversativa:

I live, I suffer, I am here. With cunning and treachery, if necessary, I fight against becoming one of the forgotten ones of history. I am a spinster with a locked diary but I am more than that. I am an uneasy consciousness but I am more than that too. (*HC*, pp. 3-4)

Vivo, soffro, sono qua. Con l'astuzia e con l'inganno, se necessario, lotto per non essere tra chi è stato dimenticato dalla Storia. Sono una zitella con un diario provvisto di lucchetto ma sono più di questo. Sono una coscienza inquieta ma sono anche più di questo. (*CP*, p. 7)

L'ansia di Magda, la paura di essere dimenticata dalla Storia, che trapela da questa accelerazione sotto forma di soppressione delle virgole che obbliga a leggere la frase tutta d'un fiato, altera di punto in bianco il ritmo della frase, che si fa concitato, obbligando chi legge a una duplice piccola apnea, a una duplice aritmia. Un'ansia che si è trasmessa anche a me fino alla pubblicazione, sempre nel timore che lo zelo di qualche correttore di bozze potesse aggiungere trionfante le virgole che io avevo diligentemente omesso.

A volte l'uso delle virgole è diametralmente opposto a questo: non sono omesse bensì moltiplicate, non è un processo di cancellazione ma di accumulazione – un singhiozzo, se vogliamo. Nel frammento n. 21 Magda descrive come prepara la tinozza per il bagno del padre quando rientra dal lavoro e come si ritira non appena il padre entra nella tinozza:

Tiptoeing out of the bathroom I would hear the wash of his entry, the sucking of the water under the armpits and between his buttocks, and inhale the sweet damp heavy miasma of soap and sweat. Later this duty ceased; but when I think of male flesh, white, heavy, dumb, whose flesh can it be but his? (*HC*, p. 9)

Uscendo in punta di piedi dalla stanza da bagno sentivo lo sciabordio dell'acqua quando vi entrava, il risucchio sotto le ascelle e tra le natiche, e inalavo i dolci e pesanti miasmi umidi di sapone e sudore. Poi questo compito è cessato; ma quando penso alla carne dell'uomo, bianca, pesante, muta, quale carne può essere se non la sua? (*CP*, pp. 14-15)

Qui l'ultima frase è tutta giocata su uno staccato, su una esecuzione a note staccate – «quando penso alla carne dell'uomo, bianca, pesante, muta» – che altera profondamente il ritmo piano che il brano ha avuto fino a quel momento, con la tranquilla descrizione di gesti quotidiani – una figlia che prepara l'occorrente per il bagno del padre di rientro dal lavoro –, una descrizione tutta in legato, in note che devono eseguirsi in successione quanto più possibile senza interruzione di suono. «Legare in senso psicologico» la gran quantità di stimoli che hanno fatto irruzione nell'apparato psichico è ciò che poi consente di liberarsene. Ma chi soffre di una nevrosi, ci ricorda Freud, si comporta in modo infantile, dimostrando in questo modo che le tracce mnestiche rimosse dalle sue esperienze più remote non sono presenti in forma «legata». ¹¹ Al fatto di non essere legate, esse devono anche la loro capacità di formare, congiungendosi con i residui diurni, una fantasia di desiderio. Nel caso di Magda, quando i gesti quotidiani non si possono più compiere perché il compito passa a qualcun altro – verosimilmente la nuova moglie del padre o una delle domestiche africane – e rimane solo la memoria, il ricordo del padre che si immerge nella tinozza evoca in Magda il desiderio del corpo maschile, della «carne dell'uomo». E qui le note interrompono tre volte il suono, scandendo il ritmo: «bianca, pesante, muta», prima della domanda retorica che Magda fa a se stessa e che non può non richiamare alla mente il ricordo del corpo del padre, ossia «quale carne può essere se non la sua?». Pare che qui Magda sia indotta a ripetere il contenuto rimosso nella forma di un'esperienza attuale: aiutare il padre a fare il bagno. Queste riproduzioni che si presentano con una fedeltà indesiderata hanno sempre come oggetto una parte della vita sessuale infantile, ossia del complesso edipico e dei suoi esiti. ¹²

La coazione a ripetere, dunque, richiama in vita anche esperienze passate che escludono qualsiasi possibilità di piacere, «esperienze che

¹¹ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* cit., p. 185.

¹² *Ivi*, p. 160.

non possono aver procurato un soddisfacimento neanche in passato, nemmeno a moti pulsionali che da quel momento in avanti sono stati rimossi». ¹³ Basta l'evocazione del desiderio, però, perché nel frammento successivo Magda guardi il padre e la nuova moglie entrare in casa e scomparire alla vista, senza fretta. Ma siamo proprio certi che la donna guardi? Non potrebbe forse sognare? Non è forse vero che anche i sogni ubbidiscono alla coazione a ripetere – in cui si esprime la forza del rimosso – nell'intento di legare psichicamente le impressioni traumatiche? E non potrebbe forse solo immaginare, sognare a occhi aperti? Questi sogni, come ci insegna Freud, «cercano di padroneggiare gli stimoli retrospettivamente, sviluppando quell'angoscia la cui mancanza era stata la causa della nevrosi traumatica». ¹⁴

Subito dopo, nel frammento n. 23, guardando fuori dalla finestra, Magda si chiede: «What are pain, jealousy, loneliness doing in the African night (*HC*, p. 9)?» («Che ci fanno nella notte africana il dolore, la gelosia, la solitudine?», *CP*, p. 15). E dopo questa riflessione, ecco che subito «the wound in my chest slides open (la ferita nel petto si apre)» e inizia un periodo lungo, come accade sovente nel testo:

I am incomplete, I am a being with a hole inside me, I signify something, I do not know what, I am dumb, I stare out through a sheet of glass into a darkness that is complete, that lives in itself, bats, bushes, predators and all, that does not regard me, that is blind, that does not signify but merely is. (*HC*, p. 9)

Sono incompleta, sono un essere con un buco dentro, significo qualcosa, non so cosa, sono muta, da una lastra di vetro guardo fuori in un'oscurità completa, che ha una sua vita, pipistrelli, cespugli, predatori e tutto il resto, che non mi riguarda, che è cieca, che non ha significato ma si limita a essere. (*CP*, p. 15)

Un periodo tutto giocato sullo staccato, che crea una netta separazione, a volte brusca, tra quanto viene prima e quanto viene dopo. E in cui affiora uno degli aggettivi usati per la descrizione della carne dell'uomo poco sopra, «muta», e soprattutto l'essere «incompleta», un «essere con un buco dentro», «i predatori» che si annidano nell'oscurità, e l'ammissione di inconsapevolezza di sé: «significo qualcosa, non so cosa».

Periodi di dissociazione fra il prima e il dopo, della scomparsa dei normali rapporti associativi delle idee, di evidenza dello stato di forte disagio psichico di Magda affiorano numerosi tra le pagine di *Nel cuore del paese*. E il deterioramento dei processi associativi cresce via via che

¹³ *Ivi*, p. 162.

¹⁴ *Ivi*, p. 180.

la narrazione si avvicina alla fine, rivelando un pensiero sempre più distorto, in cui diventa via via più difficile distinguere tra ciò che Magda vede realmente, ciò che crede di vedere, ciò che immagina e ciò che sogna. O, come dice lei stessa:

What I lack in experience I plainly make up for in vision. (*HC*, p. 42)

Quel che mi manca sul piano dell'esperienza è compensato dalla mia visionarietà. (*CP*, p. 62)

Via via che Magda percorre lo spazio interstiziale tra la sua vita cosciente e i suoi residui inconsci, i pensieri fluiscono a sbalzi senza nesso logico e spesso con devianze sintattiche. In una società che fa del vivere 'a parte', ossia della segregazione, la sua realtà quotidiana, ciò che nella vita Magda deve tenere separato, deve tenere 'a parte' – si pensi alla distanza che Magda deve frapporre fra sé, donna bianca e afrikaner, e la servitù africana –, nella sua mente si mescola, si confonde, dando origine a fantasie, fantasmagorie, visioni. E come nella vita politica del suo paese, il Sudafrica al tempo dell'apartheid, l'interregno è quel luogo in cui – come insegna Gramsci – si verificano i fenomeni morbosi più svariati,¹⁵ così l'interregno in cui si muove Magda è il luogo del perturbante, da cui prende origine la struttura desultoria del romanzo che riflette lo stato frammentario della coscienza in seguito al trauma.

Il linguaggio di Magda è difficile da tradurre per queste ragioni, perché ho dovuto arrendermi al processo grazie al quale il pensiero si esprime in metafore e similitudini. Per entrare nell'«altra condizione» a cui allude Musil bisogna abbandonare la logica a favore dell'analogia.¹⁶ Come succede quando si ha la febbre alta, le percezioni di Magda sono acute, se non intensificate all'eccesso, o sono confuse e sfocate. Uno dei problemi nel tradurre il linguaggio appassionato di Magda è la difficoltà di stare dietro alla sua narrazione sbilanciata, disarmonica, e di frenare la tentazione di smorzarne gli scoppi irrazionali e quindi di porre il linguaggio in termini razionali, smussandone gli angoli.

Lo stesso accade con i suoi silenzi: bisogna resistere all'impulso normalizzante di costruire un ponte tra le parole là dove non ce ne sono, o introdurre collegamenti tra frasi non legate tra loro. I frammenti in prosa di Magda, numerati in modo preciso come sono, indicano qualcosa che tra loro non esiste. Se queste brevi sequenze non fossero numerate, la loro posizione nella narrazione potrebbe essere invertita, anticipa-

¹⁵ A. Gramsci, *Passato e presente*, in Id., *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1974, p. 311.

¹⁶ J.M. Coetzee, *Doubling the point* cit., p. 235.

ta o posposta. Ma così come sono, costringono il lettore a leggerle in modalità consecutiva. A volte avrei voluto che fossero iscritte in cerchi – come le nuvolette dei graphic novel – e che occupassero posizioni diverse sulla pagina, in modo da essere percepite simultaneamente da chi legge. Le percezioni di Magda sono simultanee più che consecutive. Di nuovo, analogia e non logica.

«L'infinito negli irrazionali è più grande dell'infinito nei razionali. In particolare, tra due razionali, per quanto vicini siano, c'è un insieme di irrazionali. Passare da un razionale all'altro è come attraversare un ponte i cui piloni sono uniti da qualcosa che non esiste veramente», come ci ricorda Coetzee il matematico.¹⁷ I silenzi della storia di Magda si raggruppano in insiemi: è stato necessario averne grande rispetto, rispetto per questa alterità testuale, questa *textuality*.¹⁸ Il libro è un artefatto verbale che parla di ciò che deve rimanere silente e mostra «come coinvolgere, mettere in scena, tenere a distanza, abbracciare, manifestare l'alterità nel simultaneo esibirsi e dubitare dell'autorialità. Responsabilità nei confronti di e per gli altri». ¹⁹ In breve, nella mia traduzione ho dovuto resistere alla tentazione di riempire il silenzio per rendere il testo più coeso – per esempio, alterando le devianze sintattiche e le discontinuità temporali o aggiungendo un connettivo logico all'inizio del frammento successivo, per creare il legato là dove c'è una successione di staccati.

Un'altra questione importante che emerge in questo romanzo è posta dai pronomi, in particolare quelli che Magda nel frammento n. 89 chiama «i pronomi dell'intimità»:

Perhaps, despite my black clothes and the steel in my heart (unless it is stone, who can tell when it is so far away), I am a conserver rather than a destroyer, perhaps my rage at my father is simply rage at the violations of the old language, the correct language, that take place when he exchanges kisses and the pronouns of intimacy with a girl who yesterday scrubbed the floors and today ought to be cleaning the windows. (*HC*, p. 43)

Forse, nonostante i vestiti neri e l'acciaio nel cuore (a meno che non sia pietra, chi può dirlo quando è tanto lontano), sono una conservatrice e non una distruttrice, forse la rabbia che nutro verso mio padre è solo rabbia per le violazioni di una lingua antica, la lingua corretta, ogni qualvolta lui scambia un bacio e i pronomi dell'intimità con una ragazza che ieri fregava i pavimenti e oggi dovrebbe lavare i vetri. (*CP*, p. 64)

¹⁷ *Ivi*, p. 234.

¹⁸ D. Attridge, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading* cit. p. 30.

¹⁹ *Ivi*, pp. 30-31.

Il problema con i pronomi in *Nel cuore del paese* è stato facilitato grazie all'edizione originaria del romanzo, quella stampata in Sudafrica. Sebbene per la traduzione abbia lavorato sull'edizione della Ravan Press, una casa editrice sudafricana, dove si usa l'afrikaans nei dialoghi e l'inglese nelle parti descrittive, nell'edizione italiana non ho potuto lasciare le sezioni in afrikaans – così come non erano state lasciate in afrikaans nell'edizione del Regno Unito circolata poi nel mondo intero – perché erano numerose. Ma ho notato che nelle sezioni in afrikaans, quando riporta le battute di dialogo tra suo padre e Klein-Anna, una domestica indigena, Magda usa il pronome *ju*, ossia la forma intima di *you* / tu, e non il pronome formale *u*. Così quando Magda riporta i dialoghi tra sé e Hendrik, il servo africano, il rapporto *I / you* è stato facile da risolvere ed è diventato io / tu, qualcosa che «riconosce la natura precaria della percezione dei ruoli padrone/servo». ²⁰ Poter lavorare sull'edizione originaria del romanzo mi ha consentito di non decidere in solitudine e di compiere una scelta che era quella fatta in primo luogo dall'autore. Ossia un uso dei pronomi a testimonianza di un rapporto iniquo che in Sudafrica non è cessato con la fine della colonizzazione ma è proseguito nel regime segregazionista dell'apartheid, il trauma collettivo alla base del Sudafrica contemporaneo. Per tornare al dramma personale di Magda, se «tradurre è il gesto con cui una madre e un padre portano per la prima volta la vita delle cose nel cuore di un bambino o di una bambina, il modo in cui gli rendono tollerabile il mondo e gli insegnano a curare la distanza fra la realtà esterna e quella psichica», ²¹ allora forse si potrà convenire che nessuno ha insegnato a Magda a rendere tollerabile il mondo e a prendersi cura di sé per coprire la distanza fra una realtà atroce, inumana, quella del Sudafrica al tempo dell'apartheid, e la sua realtà interiore. Nessuno ha saputo compiere per lei questo semplice e imprescindibile gesto di traduzione.

²⁰ S. Kossew, *Pen and Power. A Post-Colonial Reading of J. M. Coetzee and André Brink*, Amsterdam and Atlanta (GA), Rodopi, 1996, p. 72.

²¹ P. Cataldi, *La traduzione come gesto sociale*, in «Allegoria», 81, 2020, pp. 181-184; p. 184.