



UNIVERSITÀ DELLA
CALABRIA

UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in

Studi Umanistici

CICLO

XXXVII


LA TRADUTTRICE SI RACCONTA:

VOCI FEMMINILI DELLA PRIMA ETÀ MODERNA INGLESE TRA TEORIA E PRATICA

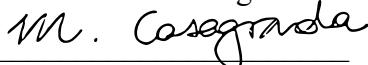
Settore Scientifico Disciplinare ANGL-01/C Lingua, Traduzione e Linguistica Inglese

[L-LIN/12 Lingua e Traduzione (Lingua Inglese)]

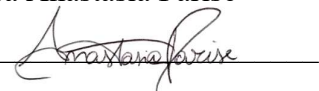
Coordinatore: Ch.mo Prof. Raffaele Perrelli

Firma  RAFFAELE PERRELLI
28.04.2025 14:41:38
GMT+02:00

Supervisore/Tutor: Ch.mo Prof. Mirko Casagrande

Firma 

Dottoranda: Dott.ssa Anastasia Parise

Firma 

INDICE

Introduzione.....	3
Capitolo 1: Traduzione e questioni di genere nella prima età moderna inglese.....	11
1.1. La condizione della donna	11
1.2. Prospettive di genere nei <i>translation studies</i>	19
1.3. La traduzione in Gran Bretagna tra Medioevo e Rinascimento	28
1.4. Teorie della traduzione nel XVII secolo	35
1.5. Teorie della traduzione nel XVIII secolo	47
Capitolo 2: Approcci e metodi	57
2.1. Approccio riflessivo alla traduzione	57
2.2. Paratesto e traduzione	62
2.3. Classificazione e funzioni del paratesto	80
2.4. Stilistica e paratesto.....	86
Capitolo 3: Paratesti, metatesti, metadiscorsi.....	96
3.1. Analisi dei paratesti.....	96
3.2. Katherine Philips: la critica (o il critico?) della traduzione	98
3.3. Aphra Behn: il <i>génie</i> delle lingue.....	137
3.4. Eliza Haywood: la performance traduttiva	152
3.5. Elizabeth Griffith: la libertà nel tradurre.....	160
3.6. Helen Maria Williams: la cultura in traduzione	171
Capitolo 4: Traduzione e riflessività	181
4.1. Analisi traduttologica	181
4.2. Katherine Philips tra canzoni e commentario	182
4.3. Aphra Behn alla ricerca dell'accuratezza.....	196
4.4. Eliza Haywood riscrittrice del testo	208
4.5. Elizabeth Griffith e la libertà dei chiarimenti	215
4.6. Helen Maria Williams agente e paziente degli interventi traduttivi	224
Capitolo 5: Per una teoria della traduzione al femminile.....	235
5.1. Voci al femminile tra teoria e pratica.....	235

5.2. Traduttrici e traduttori in dialogo	250
5.3. Ulteriori sviluppi della ricerca	256
Conclusioni.....	261
Bibliografia.....	264

INTRODUZIONE

Durante la prima età moderna, la scrittura era principalmente appannaggio degli uomini e le donne erano relegate ai margini della cultura letteraria, comparendovi quasi esclusivamente come traduttrici. Molto spesso, infatti, l'atto traduttivo era l'unico spazio in cui la creatività delle donne poteva manifestarsi lavorando tra gli interstizi del testo nel suo passaggio da una lingua all'altra. In alcuni casi, l'attività traduttiva era affiancata da una sempre maggiore autonomia letteraria, anche se inizialmente confinata ad alcuni generi testuali ritenuti prettamente femminili. In altri, invece, la produzione di alcune autrici si presentava come una vera e propria riflessione sulla traduzione e/o sul ruolo delle donne all'interno dei discorsi culturali dell'epoca. Gli studi sulla figura della donna scrittrice e traduttrice in età moderna hanno una lunga e consolidata tradizione che risale agli anni Novanta del secolo scorso. In ambito anglofono, Tina Krontiris (1992) riprende i *conduct books* secenteschi, in cui veniva indicato il comportamento più adeguato al genere femminile, che doveva essere "ammirato e non ascoltato", per giungere al momento in cui la traduzione, in primo luogo di testi religiosi, diventa l'attività privilegiata delle donne per entrare a far parte di ambienti letterari normalmente destinati agli uomini. Tale attività, secondo Sherry Simon (1996), viene svolta senza sfidare apertamente il controllo maschile sulla produzione culturale. La studiosa, inoltre, nota come la scelta delle opere da tradurre e la pratica traduttiva stessa contribuiscano significativamente alla vita intellettuale dell'epoca. La traduzione diventa un mezzo attraverso cui le donne possono gradualmente esprimere la propria voce. A tale proposito, Mirella Agorni (1998, 2014) sottolinea che il potere interventista delle traduttrici non è celato solo nella scelta del testo, ma anche nell'aggiunta di elementi paratestuali, come prefazioni o postfazioni – spesso con il ruolo di vere e proprie apologie.

L'utilizzo di prefazioni e note a piè di pagina è una delle strategie femministe individuate da Luise von Flotow (1991). In età moderna, tali elementi paratestuali consentono alle donne di articolare le proprie teorie e riflessioni ribaltando la dicotomia originale/copia, secondo cui la teoria è declinata innanzitutto al maschile e solo in seguito applicata, nella pratica, dalle traduttrici. In questi testi, invece, sono queste ultime a offrire una teorizzazione indipendente dall'intervento maschile. Attraverso una prospettiva diacronica che vuole recuperare un canone ancora marginale, si intende, quindi,

analizzare sia l'evoluzione del ruolo delle traduttrici nella prima età moderna che l'articolazione del loro contributo teorico alle teorie della traduzione. A tal fine, sono state individuate cinque intellettuali, il cui studio dimostra non solo la partecipazione femminile attiva al dibattito sulla traduzione del tempo, ma anche come le loro voci si connettono e rispecchiano anche in maniera diacronica, in quanto il periodo storico su cui si è basata la ricerca comprende il XVII e il XVIII secolo. Per ciascuna è stata selezionata la traduzione che presenta il paratesto più significativo dal punto di vista traduttologico: *La mort de Pompée* (1643) di Pierre Corneille, tradotto nel 1663 da Katherine Philips; *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) di Bernard le Bovier de Fontenelle, tradotto nel 1688 da Aphra Behn; *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* (1709) di Edme Boursault, tradotto nel 1720 da Eliza Haywood; *Naufrage et aventures de M. Pierre Viaud. Natif de Rochefort, capitaine de Navire* (1770) di Jean-Gaspard Dubois-Fontenelle, tradotto nel 1771 da Elizabeth Griffith; e *Paul et Virginie* (1788) di Bernardin de Saint-Pierre, tradotto nel 1793 da Helen Maria Williams.

Si è scelto di partire dalla traduzione di Philips pubblicata nella seconda metà del Seicento in quanto è la prima in cui sono stati rinvenuti commenti più ampi sia sulla propria pratica di traduttrice che su strategie traduttive altrui. La traduzione fornisce alle donne un accesso alla cultura letteraria e intellettuale inglese già dal Cinquecento, soprattutto se connesse all'aristocrazia: la regina Elisabetta I era una nota traduttrice, così come la contessa di Pembroke – Mary Sidney Herbert (1564-1621) – o le sorelle Cooke, figlie del precettore di Edoardo VI. I loro contributi sono stati esclusi non perché meno importanti ma a causa della scarsità delle loro riflessioni sulla traduzione o della lingua di partenza dei testi tradotti (nel caso di traduzioni religiose, prevalenti nel XVI secolo, si partiva principalmente dal latino – altro motivo per cui erano in genere ad opera di nobildonne che potevano conoscere la lingua). Il criterio di selezione principale riguarda la presenza di commenti metatestuali e/o metadiscorsivi che permettano di effettuare un'analisi di tipo riflessivo. A questo si aggiunge un limite linguistico, in quanto i testi di partenza devono essere scritti in italiano, francese o spagnolo per poter effettuare qui un'analisi contrastiva con i testi di arrivo. Rispettando questi principi, tra tutti i testi tradotti con relativi paratesti consultati durante la ricerca d'archivio, i suddetti di Philips, Behn, Haywood, Griffith e Williams si sono distinti come quelli che possono

maggiormente sintetizzare in una prospettiva anche diacronica la teoria e pratica delle traduttrici della prima età moderna inglese.

Non ci si vuole limitare al contributo delle traduttrici alla pratica della traduzione, ma anche alla sua teorizzazione attraverso una riflessione che si potrebbe definire ‘metatraduttiva’ e che può essere sviluppata dalla prospettiva critica dei *reflexive translation studies*. Tale consapevolezza teorica entra in dialogo (e talvolta in conflitto) con i discorsi di matrice patriarcale, i quali declinano la traduzione attraverso una serie di metafore che la identificano con il femminile e la passività, e si offre agli occhi dello studioso contemporaneo come una forma di *counter-discourse* profemminista di rivendicazione del proprio ruolo di intellettuale. Lo studio e l’analisi delle fonti privilegia un approccio riflessivo, così come recentemente teorizzato, tra gli altri, da Silvia Kadiu in *Reflexive Translation Studies* (2019), volume in cui viene delineata una teoria della traduzione che, imprescindibile dall’analisi della sua pratica, si fonda sulla riflessione, anche da parte di chi traduce, delle scelte traduttive e dei modelli teorici di riferimento.

La presenza di riflessioni sulle proprie traduzioni da parte delle traduttrici negli elementi paratestuali delle loro traduzioni rende particolarmente appropriata questa metodologia nello studio dei loro contributi. Il metodo riflessivo si fonda sull’idea di origine austiniana secondo cui attraverso la parola si compiono atti che hanno un effetto concreto sul mondo reale: «[t]he reflexive method in translation is performative in that it proposes to enact the source text by simultaneously doing and saying what it says/does. Saying and doing, word and spirit, form and content are co-dependent in this approach. [...] the medium of expression (translation) is enmeshed with the object of the discourse (translation)» (Kadiu, 2019: 4). Tale analisi è qui condotta a partire dal materiale paratestuale, uno spazio attraverso cui può emergere la voce di chi traduce e può concretizzarsi quella che Henri Meschonnic (1999) definisce “pratique théorique”, uno spazio in cui l’alterità diventa nucleo fondante dell’atto traduttivo. Il metodo riflessivo è, quindi, applicato ai metatesti e/o metadiscorsi delle traduttrici della prima età moderna, concetti proposti da Kathryn Batchelor (2018) per indicare rispettivamente i paratesti in cui sono presenti riflessioni sull’attività traduttiva praticata specificamente nel testo cui si riferiscono oppure sulla traduzione in generale.

Questo studio si propone, dunque, come tentativo di rinegoziare il ruolo delle donne nella storia della traduzione, concettualizzandone e contestualizzandone i contributi sia

teorici che pratici, in quanto «tout traducteur est en position de parler *de* la traduction, à une place qui n'est rien moins que seconde ou secondaire» (Derrida, 1985: 227). L'approccio riflessivo è applicato comparando la pratica traduttiva delle traduttrici con i loro commenti metatestuali e/o metadiscorsivi. La pratica viene analizzata tramite una comparazione del testo tradotto con la sua fonte, al fine di rivelare il possibile divario tra i due a livello semantico e contenutistico. Le strutture dei paratesti e le loro funzioni sono classificate secondo la terminologia proposta da Batchelor (2018), che supera lo strutturalismo genettiano per formulare un framework paratestuale pensato specificamente per gli studi sulla traduzione. A ciò si aggiunge l'analisi delle strategie di *foregrounding*, dei sistemi modali e della transitività condotta attraverso gli strumenti della stilistica. Lo studio delle funzioni consente di comprendere quali fossero le finalità per cui si utilizzavano gli elementi paratestuali. L'approccio stilistico, invece, permette di rispondere ad alcune *research question* relative alla riflessione delle traduttrici sul loro ruolo e sulla loro pratica: come si auto-rappresentano? Quali strategie retoriche utilizzano e come si manifestano a livello stilistico? Come descrivono il testo tradotto e come definiscono l'attività traduttiva? Nelle riflessioni sulla loro pratica, presentano delle strategie traduttive?

I risultati dei singoli casi di studio sono raccolti e confrontati unendo teoria e pratica, al fine di formulare una teorizzazione della traduzione al femminile della prima età moderna inglese, confrontandola poi con le teorie egemoniche dell'epoca. Come notano Raffaella Baccolini e Valeria Illuminati (2018: 533),

[l]a riscoperta e la riabilitazione di voci femminili nascoste e 'silenziate' nel corso della storia possono essere considerate una forma di "recupero [...] di una tradizione", simile al lavoro svolto dalla critica femminista nel (ri)costruire una genealogia letteraria femminile e un canone letterario femminile (Baccolini 2005: 33). Tale attività non solo ha fatto emergere la presenza di traduttrici anche nel passato, ma ha anche evidenziato il ruolo svolto dalle traduttrici nella trasmissione e nella diffusione di nuove conoscenze e di idee liberali, e dunque il loro contributo all'innovazione culturale della società.

Il recupero delle traduttrici della prima età moderna è, dunque, fondamentale per portare alla luce il loro contributo a ogni aspetto della sfera intellettuale, come ai dibattiti sulla traduzione dell'epoca. Recentemente, Hilary Brown (2022) ha affermato che «traditional interpretations of women's translation practices tell only part of the story» (p. 138) e «[c]ritics' statements about strategy are sometimes based on a translator's commentary (e.g., in prefaces) but this does not necessarily reflect what he or she has done in practice» (p. 143). L'unione delle metodologie introdotte in questo studio porta la traduttrice stessa a raccontare la propria storia, unendo teoria e pratica proprio per evitare di analizzare solo «parte della storia». Brown prosegue dichiarando che «the 'how'? of translation may not have been a central preoccupation for Early Moderns in the way that it is for contemporary scholars. It is possible that most translators in the period did not give their actual practice much thought» (p. 186). Tuttavia, i contributi raccolti dimostrano una forte tendenza a riflettere sulla propria attività traduttiva e sulla traduzione in generale. In particolare, questo studio cerca di mettere in risalto non solo quella che si può definire una teorizzazione della traduzione al femminile, ma anche la modalità dialogica attraverso cui questa prende forma.

Il Capitolo 1, «Traduzione e questioni di genere nella prima età moderna inglese», si concentra sul contesto storico-culturale. In un primo momento, ci si focalizza sulla condizione della donna tra il XVII e il XVIII secolo in Gran Bretagna (cfr. Fissell, 2017; Heinzelman, 1990; Read, 2015). Questa prima contestualizzazione serve per comprendere la valenza dell'attività intellettuale delle traduttrici e scrittrici che operavano in questo periodo, riuscendo a ritagliarsi uno spazio spesso centrale nel campo culturale di una società che tendeva a relegarle ai margini. Nella seconda parte del capitolo si discute dello stato dell'arte sull'intersezione tra studi di genere e di traduzione. Si parte dalle prime accademiche femministe che hanno maturato la consapevolezza della necessità di recuperare i contributi delle intellettuali che le hanno precedute (cfr. Simon, 1996; von Flotow, 1997; Wallace, 2002). In particolare, ci si sofferma sul modo in cui la traduzione si è presentata come un espediente socialmente accettabile di riflessione su temi in un primo momento prevalentemente religiosi e domestici, ma in seguito anche politici, scientifici, letterari e traduttologici (cfr. Belle, 2012; Clarke, 2011; Goodrich, 2014; Uman, 2012; Palusci, 2010, 2011). Al fine di mettere in evidenza il contributo femminile sia alla pratica che alla teoria della traduzione, si delineano infine le

teorizzazioni sulla traduzione prevalenti in Gran Bretagna nel XVII e nel XVIII secolo (cfr. Braden et al. 2010; Ellis, 2008; Gillespie e Hopkins, 2005; Robinson, 2014). Di derivazione principalmente francofona, a causa della forte influenza della cultura francese nell'Europa della prima età moderna, i traduttori secenteschi si dividono tra i sostenitori di un approccio letterale, secondo i dettami di Pierre Daniel Huet, e uno "licenzioso", seguendo l'esempio di Nicolas Perrot d'Ablancourt. La prima metà del Settecento favorisce quest'ultimo approccio, operando prevalentemente quella che in tempi odierni potremmo chiamare un "addomesticamento" del testo; mentre dalla seconda metà si iniziano a condannare le eccessive "libertà" dei traduttori rispetto ai testi di partenza.

Il Capitolo 2, "Approcci e metodi", è focalizzato sulle metodologie di analisi delle due tipologie testuali in questione, i testi tradotti e i loro elementi paratestuali. A tal fine, si tiene conto prima di tutto dell'imprescindibilità della teoria dalla pratica in traduzione (cfr. Bassnett, 2006; Berman, 1995; Derrida, 1985; Meschonnic, 2007; Pym, 2014; Tosi, 2023; Venuti, 2004), scegliendo così di adottare un approccio riflessivo che unisca entrambi gli aspetti. Ispirandosi alla metodologia recentemente proposta da Silvia Kadiu (2019), che traduce alcune teorie della traduzione per verificare se siano effettivamente applicabili come proposte, il confronto tra l'aspetto pratico e teorico si basa sui paratesti e le traduzioni delle traduttrici. Si presenta, quindi, lo stato dell'arte degli studi del paratesto e della traduzione, che partono dai contributi pioneristici di Gérard Genette (1982; 1987) e arrivano al suo superamento. Il paradigma genettiano ha bisogno di essere rivisitato in campo traduttologico (cfr. Armstrong, 2007; Elefante, 2013; Gil-Bardají et al. 2012; Gürçağlar, 2002; Kovala, 1996). In particolare, lo studio sistematico di Kathryn Batchelor (2018) fornisce la terminologia impiegata per la classificazione dei paratesti e delle loro funzioni. A questo si unisce un'analisi di impronta stilistica (cfr. Burke, 2014; Gibbons e Whiteley, 2018; Nørgaard et al. 2010; Sotirova, 2016), che si concentra sulle strategie di *foregrounding* (cfr. Douthwaite, 2000; Leech, 2008; van Peer, 2007), sui sistemi modali (cfr. Fowler, 1986; Neary, 2014; Simpson, 1993) e sulla transitività (cfr. Simpson e Canning, 2014) per indagare come le traduttrici rappresentano se stesse e le proprie traduzioni, quali retoriche utilizzano (cfr. Pender, 2012; Rhodes, 2011; Robinson, 1995) e come anche queste si presentano dal punto di vista della stilistica.

Nel Capitolo 3, "Paratesti, metatesti, metadiscorsi" e nel Capitolo 4, "Traduzioni e riflessività", si affrontano l'analisi rispettivamente dei paratesti e delle traduzioni. Per

quanto riguarda i paratesti, si prendono in considerazione le *Letters from Orinda to Poliarchus* (2018) scritte da Katherine Philips, in cui sono presenti commenti sulla sua traduzione di *La mort de Pompée* di Pierre Corneille; la prefazione di Aphra Behn alla sua traduzione di *Entretiens sur la pluralité des mondes* di Bernard le Bovier de Fontenelle; la prefazione di Eliza Haywood alla sua traduzione di *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* di Edme Boursault; la prefazione di Elizabeth Griffith alla sua traduzione di *Naufrage et Aventures de M. Pierre Viaud. Natif de Rochefort, Capitaine de Navire* di Jean-Gaspard Dubois-Fontenelle; e la prefazione di Helen Maria Williams alla sua traduzione di *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre. A parte le prefazioni di Griffith e Williams, che contengono solo elementi metatestuali, i paratesti sono sia metatesti che metadiscorsi, presentando così riflessioni sia sulla traduzione cui si riferiscono sia sull'attività traduttiva in generale. L'analisi degli elementi paratestuali comprende la loro classificazione secondo le categorie spaziale, temporale, pragmatica e funzionale per come proposte da Batchelor (2018), la disamina delle strategie di *foregrounding*, dei sistemi modali e della transitività e l'individuazione dell'uso delle retoriche. Si mettono soprattutto in rilievo le riflessioni delle traduttrici sulla traduzione, in modo da poter applicare l'approccio riflessivo all'analisi delle traduzioni nel Capitolo 4, dove i testi tradotti in inglese sono confrontati con i loro testi di partenza dal francese. Si riprendono le categorie di interventi che emergono dai loro stessi paratesti – omissioni, aggiunte e alterazioni, qui divise tra “cambiamenti” e “riscritture” – per verificare se presenti o meno per come dichiarato nelle lettere e nelle prefazioni. Prendere in esame teoria e pratica insieme permette di notare il divario tra le due in ogni caso di studio, in quanto le voci delle traduttrici sono più prominenti nel testo rispetto a quanto ammette sia chi sostiene di adottare strategie traduttive più letterali (come Philips) sia chi supporta un approccio più libero (come Haywood).

I risultati delle analisi sono presentati nel Capitolo 5, “Per una teoria della traduzione al femminile”. La prima sezione è dedicata alle *research question* sulle traduttrici (come si auto-rappresentano, quali strategie retoriche utilizzano e come si manifestano a livello stilistico) e sulle loro traduzioni (come viene definito il testo tradotto e l'attività traduttiva). In un primo momento, così, si discutono gli approcci alla traduzione delle singole traduttrici sia da un punto di vista teorico (ovvero, le riflessioni presenti nei paratesti) che nella pratica (ovvero, quali strategie traduttive adottano),

sottolineando come in tutte vi sia un maggiore o minore divario. In seguito, si ricostruisce una linea comune, con relative similarità e differenze, tra Philips, Behn, Haywood, Griffith e Williams. In questo modo, si delinea una teoria sulla traduzione al femminile per la prima età moderna inglese, caratterizzata da un approccio fortemente interventista, che deve essere contestualizzato nel periodo storico di riferimento. È proprio il confronto con le teorizzazioni prevalenti al tempo, da John Denham ad Alexander Fraser Tytler, che permette di rilevare alcuni elementi innovativi. In particolare, si riconosce un approccio che oggi si potrebbe definire “addomesticante” (Venuti, 2004) alla traduzione anche nei momenti – come dalla seconda metà del Settecento – in cui prevaleva una maggiore aderenza al testo di partenza.

La metodologia di analisi riflessiva applicata alle traduttrici della prima età moderna si rivela efficace per la ricostruzione di questa teorizzazione “al femminile”, in quanto trarre delle conclusioni analizzando separatamente i paratesti e le traduzioni comporta una serie di problematiche dovute al divario presente tra le dichiarazioni su come si sono rapportate al testo e la reale pratica traduttiva. In ultima istanza, dunque, si presentano delle ulteriori linee di ricerca che possono beneficiare di un tale approccio. Da un lato, sarebbe interessante completare lo sviluppo diacronico dei quasi due secoli che separano la prima traduttrice (Philips) dall’ultima (Williams) con contributi dei secoli successivi. Dall’altro, unire a questo una visione sincronica che tenga conto di testi tradotti da lingue di partenza diverse dal francese. Sebbene lo scambio culturale tra Francia e Gran Bretagna fosse particolarmente produttivo nel contesto storico di riferimento, si possono trovare delle riflessioni metatestuali e metadiscorsive anche nei paratesti relativi a traduzioni da altre lingue, soprattutto dal tedesco a partire dalle ultime decadi del XVIII secolo.

CAPITOLO 1:

TRADUZIONE E QUESTIONI DI GENERE NELLA PRIMA ETÀ MODERNA INGLESE

*I think, a Translation ought not to be used as Musicians do
a Ground, with all the Liberty of Descant, but as Painters when they copy*
(Philips, 2018: 83).

Questo capitolo si concentra sul contesto della prima età moderna inglese, in modo da poter collocare le traduttrici selezionate per l'analisi nel periodo storico in cui hanno operato. In primo luogo, si discute il ruolo della donna all'interno dei cambiamenti sociali e culturali avvenuti in Gran Bretagna tra il XVII e il XVIII secolo, evidenziando il contributo femminile al mondo intellettuale. Alla presentazione dello stato dell'arte sui *gender* e *translation studies*, segue una disamina delle teorie della traduzione prevalenti nella prima età moderna inglese, che servirà come base per il confronto con le teorizzazioni al femminile che emergono nello stesso periodo.

1.1. La condizione della donna

Tra il XVII e il XVIII secolo la Gran Bretagna subì numerosi cambiamenti dal punto di vista religioso, politico e sociale¹. Dalla nascita dell'Anglicanesimo all'Età elisabettiana, dalla Guerra civile (1642-1649) alla Restaurazione (1660), dalla Gloriosa Rivoluzione (1688-1689) all'Età augustea (1714-1760), vi furono importanti cambiamenti che hanno preparato alla Rivoluzione industriale, alla formazione di un moderno stato costituzionale e all'origine dell'Impero britannico. Se il regno di Elisabetta I fu caratterizzato da una vivace scena culturale, gli anni dalla Guerra civile alla Restaurazione coincisero con la maggiore popolarità del Puritanesimo e l'oppressione che ha comportato la chiusura dei

¹ Per maggiori approfondimenti cfr., tra gli altri, Ago e Vidotto (2004), Kümin (2014), Miller (2017) e Morton (1979).

teatri e la soppressione della libertà di stampa. La situazione migliorò con la licenza reale di Carlo II (1660) che permise al teatro di riaprire e riformarsi, dando inizio a una nuova stagione di libertà e fervida attività culturale. Una più forte opposizione agli ideali del Rinascimento e del moralismo puritano si ebbe durante l'Età augustea, fino ad arrivare al Romanticismo ottocentesco con un rinnovato interesse nei confronti della sfera sentimentale rispetto a quella razionale.

In questo lungo e instabile periodo, la condizione delle donne era legata a una complessa interconnessione di fattori sociali, culturali e legali, determinati soprattutto dalla loro classe sociale di appartenenza e dal loro stato civile. Come evidenzia Sara Read (2015), erano legalmente classificate come *maids* (nubili), *wives* (sposate) o *widows* (vedove). A parte la rara condizione di *femme sole*, in cui una donna nubile poteva prendersi cura dei propri affari, le prime due categorie le vedevano subordinate al padre o al marito (e per questo definite da Read come «non-persons», p. 15); solo da vedove potevano acquisire maggiore libertà sulla propria persona e sui propri beni materiali. La loro esistenza era strettamente legata e condizionata dal sistema patriarcale che le vedeva e voleva “angeli del focolare”, dedicate esclusivamente alla cura della casa e della prole. Non erano considerate individui a sé stanti ma mogli e madri, secondo una cultura del sacrificio che vedeva annullare la loro personalità a favore di una completa identificazione con la figura maschile di riferimento – il padre, il marito o i figli (su cui, tra l'altro, non avevano alcun potere giuridico, in quanto erano legalmente e socialmente considerati estensioni della figura paterna e non materna). Le *maids* erano più spesso spregiativamente definite *spinsters* (zitelle), a causa della mancata assolverza del loro compito “naturale”; mentre le vedove venivano maggiormente rispettate in quanto l'avevano già adempito.

La subordinazione femminile al marito e i diversi criteri di giudizio adottati per i due generi si possono ben comprendere attraverso la spiegazione di un “semplice” concetto legale: la *petty treason*², definita come «[t]he crime of murdering someone to

² Conosciuto anche come “petit treason”, quindi letteralmente “piccolo tradimento”, non esiste un equivalente esatto di questo crimine nel diritto italiano. Simile è il “diritto all'onore” (art. 587 codice penale; articolo abrogato dall'art. 1, della L. 5 agosto 1981, n. 442), che prevedeva pene ridotte nel caso di omicidio a seguito di infedeltà della moglie al marito. Tuttavia, in Italia si rivolgeva solo alla coppia moglie-marito, mentre in Inghilterra anche a servo-padrone e prelado-sacerdote.

whom the murderer owed allegiance, such as a master or husband» (*Oxford English Dictionary* online³). Susan Sage Heinzelman (1990: 90) nota che la mancanza di potere e credibilità femminile di fronte alla legge deriva esattamente dalla credenza popolare che quest'ultima sia neutrale e oggettiva. Se l'ordinamento giuridico non apporta distinzioni di genere, la rappresentazione del genere nel sistema deve essere anch'essa necessariamente neutrale, oggettiva, e, dunque, vera. Tuttavia, in questo caso il crimine è stato istituito dal Treason Act del 1351 (ed è rimasto in vigore fino alla prima metà del XIX secolo), in cui venivano regolate le forme più alte di tradimento, tra cui la "high treason" nei confronti del sovrano. Un marito che uccideva una moglie veniva processato per omicidio; invertendo i ruoli, si trattava invece di tradimento (punito con il rogo)⁴. Se ciò che viene considerato crimine rivela il paradigma ideologico alla base di una società (Ascari, 2016: 78), sembra evidente la condizione di sociale e legale inferiorità attribuita alle donne nella prima età moderna:

The fact that all women were considered to be descendants of Eve led to assumptions that, like their ancestress, women were necessarily more highly-sexed and less cerebral than men. As a result of their innate sinful nature, it was believed that women had to be ruled like children. The early modern social hierarchy placed God as the head of all, followed by his representative on earth, the monarch, who, as James I always stressed, was like a father to his nation, and this pattern was mirrored on a domestic level by the father or husband presiding over the other inhabitants within a household. This social order reveals why the killing of a husband was classed in law as petty-treason, rather than murder (Read, 2015: 265-266).

Il matrimonio era, dunque, centrale e fondamentale per fornire sicurezza economica e status sociale. Nobiltà, aristocrazia e alta borghesia si servivano di questa istituzione per consolidare alleanze politiche, ricchezza e potere, puntando a preservare ed espandere il

³ I riferimenti dell'Oxford English Dictionary online saranno indicati d'ora innanzi tramite la sigla *OED*.

⁴ Per approfondimenti sulla rappresentazione della *petty treason* in letteratura si rimanda a Betty S. Travitsky in *Husband-Murder and Petty Treason in English Renaissance Tragedy* (1990); Frances E. Dolan in *The Subordinate(s) Plot: Petty Treason and the Forms of Domestic Rebellion* (1992); e Stuart A. Kane in *Wives with Knives: Early Modern Murder Ballads and the Transgressive Commodity* (1996).

patrimonio familiare; le classi medio-basse necessitavano spesso del matrimonio per motivi economici, ma per le stesse ragioni le donne avevano più difficoltà a trovare un compagno basandosi su connessioni familiari e doti. Le differenze di classe erano spesso decisamente marcate ed erano il fattore principale di distinzione tra le donne di questo periodo storico inglese. Per quanto ci si propone di adottare un approccio intersezionale allo studio e alla presentazione delle traduttrici della prima età moderna inglese, non vi sono diverse etnie o confini geopolitici da prendere in considerazione. L'unica eccezione riguarda la scrittrice e traduttrice Katherine Philips, originaria del Galles e operativa anche in Inghilterra e in Irlanda. Con l'unico importante distinzione della classe di appartenenza, la categoria del genere diventa necessariamente punto di partenza dell'analisi qui condotta.

A prescindere dallo status sociale, ciò che accomunava tutte le donne era il proprio corpo. Secondo Read (2015: 20-22), la conoscenza di corpo e anima della società della prima età moderna differiva profondamente da quella odierna. Si credeva che il corpo funzionasse attraverso dei fluidi corporei chiamati "umori", che dovevano essere ben bilanciati per permettere il mantenimento di una buona salute. La teoria umorale⁵ può aiutare a comprendere il ruolo che il sistema riproduttivo femminile aveva nella loro vita. I quattro liquidi o umori principali erano presumibilmente collegati ai quattro elementi naturali: il sangue (umore sanguigno) era connesso all'aria e alla primavera; la bile gialla (umore collerico) al fuoco e all'estate; la bile nera (umore malinconico) alla terra e all'autunno; e la flegma (umore flemmatico) all'acqua e all'inverno. Il carattere e la personalità erano, dunque, connessi agli umori: una persona irritabile produceva troppa bile gialla; allo stesso modo, i sintomi di ciò che adesso è riconosciuta come depressione erano associati a un eccesso di bile nera. Inoltre, vi era anche una distinzione di genere, il corpo femminile era considerato come naturalmente più freddo e bagnato, mentre quello maschile caldo e asciutto. L'idea di base, ripresa da Galeno, era che gli organi riproduttivi femminili erano uguali a quelli maschili, ma posizionati all'interno, proprio a causa dei loro corpi più freddi. Tuttavia, non si credeva che i corpi femminili e maschili

⁵ Per ulteriori approfondimenti sull'evoluzione della teoria degli umori si rimanda in particolare al capitolo *The Legacy of the Hippocratic Treatise The Nature of Man: The Theory of the Four Humours* in *Greek Medicine from Hippocrates to Galen* (2012) di Jacques Jouanna.

funzionassero alla stessa maniera, ma che i primi fossero condizionati prevalentemente dall'utero. Read riporta una citazione di una lettera a Ippocrate, in cui si accusa l'utero di essere "causa di seicento afflizioni e innumerevoli calamità" (*Ivi*, p. 21). Una di queste era il cancro al seno, causato da uno sbilanciamento umorale connesso alla mancanza o all'irregolarità delle mestruazioni. Si credeva l'utero fosse connesso al seno attraverso una (inesistente) "vena mammillare", responsabile di mandare il sangue mestruale al seno, dove era trasformato in latte dopo il parto. Nel caso in cui la donna non producesse latte o non avesse le mestruazioni, la supposizione più comune era che il sangue salisse attraverso questo sistema, corrompendo il corpo e causando il cancro.

La possibilità di riproduzione sessuale era il maggiore attributo femminile in una società che le voleva necessariamente anche madri. Per constatare l'importanza di questo ruolo, basti pensare che, nel caso di molti crimini, tra cui la *petty treason*, la condanna veniva commutata o rimandata se era in corso una gravidanza in stato avanzato, in cui l'infante si trovava nell'utero ed era considerato un essere vivente con un'anima; spesso, inoltre, la madre riceveva il perdono dopo il parto (pos. 2724). Nonostante ciò, l'uso di uno stesso corpo veniva comunque differenziato in base alla classe sociale di appartenenza. L'esempio più significativo riguarda il cambiamento delle aspettative sociali su come una madre dovrebbe affrontare il periodo dell'allattamento. Normalmente, l'aristocrazia assumeva una balia per occuparsi di questo compito (pratica conosciuta come "wet-nursing"). Mary Fissell (2017: 124) nota che, nei manuali fino alla fine del XVII secolo, si offriva la scelta tra una buona e una cattiva balia, piuttosto che tra l'allattamento al seno e la balia. Soltanto qualche decade più tardi, invece, le madri che sceglievano di non allattare venivano condannate, in quanto gli attributi fisici che possedevano non potevano essere soltanto "ornamentali", ma dovevano avere una specifica funzione da assolvere (*Ivi*, p. 126). Ciò fa comprendere quanto al corpo femminile siano da sempre stati assegnati compiti, facoltà e giudizi non intrinseci, ma mutevoli con il passare del tempo e l'evoluzione della società stessa. Ad esempio, Fissell spiega che a partire dalla fine del XVII secolo veniva spesso descritto attraverso metafore commerciali, secondo cui «through the actions of men, acting as merchants, pilots, and dock-workers, a pregnant woman will deliver a valuable cargo that by implication represents a profit for its investors» (*Ivi*, p. 121). Il contesto economico inglese stava rapidamente cambiando (basti citare la fondazione della Bank of England nel 1694) e

l'apparato riproduttivo femminile diventa così analogia del generativismo del capitalismo stesso.

Lasciando sullo sfondo metafore e analogie, è interessante notare come le donne stesse fossero coinvolte nel campo medico, creando una rete di supporto mirata al passaggio di informazioni su tutto ciò che riguardava il proprio benessere fisico. Sebbene fossero connessi a una cultura popolare (che spesso le vedeva sospettate di stregoneria), A.S. Weber (2003: 359) specifica che i loro almanacchi non offrivano un'alternativa medica femminile "folklorista ed erboristica" contrapposta alla medicina maschile universitaria; piuttosto, i consigli medici condivisi in questa rete sono testimonianza di un profondo desiderio di sviluppare, organizzare e preservare un corpus di conoscenze mediche specificamente dedicate ai bisogni femminili. Insieme alle cosiddette "maternal legacies", ovvero gli insegnamenti che le madri lasciavano alla propria prole, questo tipo di letteratura medico-scientifica focalizzata sull'ostetricia è stato uno dei primi e principali generi cui le donne hanno dato un contributo significativo. Tuttavia, non era semplice per loro entrare in un ambito intellettuale dominato dal genere maschile nella prima età moderna (e oltre). In primo luogo, l'educazione era essenzialmente riservata a questi ultimi, mentre alle donne veniva tramandato l'insegnamento di attività considerate più adatte ai loro futuri ruoli di mogli e madri, come il lavoro di cucito. È necessario, tuttavia, distinguere nuovamente tra le classi alte e le medio-basse, in quanto le prime avevano un accesso più facilitato all'istruzione di lingue, musica, letteratura, filosofia. Per quanto riguarda le lingue, tuttavia, si prediligevano generalmente le moderne (soprattutto il francese) rispetto alle classiche, che erano previste, invece, in un curriculum "al maschile". Succedeva, però, che padri particolarmente illuminati richiedessero specificamente un'istruzione completa per le figlie, uguale a quella di fratelli e parenti, come nel caso delle sorelle Cooke (tra cui le più conosciute Elizabeth e Anne), figlie di Anthony Cooke, precettore di Edoardo VI. Nonostante fosse più raro, a volte – e sempre più con il passare dei secoli – anche donne delle classi meno abbienti riuscivano a prendere parte ai dibattiti intellettuali dell'epoca, diventando anche spesso figure rilevanti e controverse, come Aphra Behn. Ciononostante, nel momento in cui acquisivano una voce pubblica erano generalmente malviste e condannate a causa di una apparente ricerca dell'attenzione maschile. I *conduct books*, popolari soprattutto nel Seicento, erano libri usati anche per rappresentare la donna ideale. Nella spiegazione dei comportamenti da

adottare per soddisfare i canoni patriarcali dell'epoca, non mancavano di sottolineare apertamente l'inferiorità del genere femminile, professando come l'unica voce autorevole (e, in realtà, l'unica voce che si potesse far sentire) fosse quella maschile. In *The English gentlewoman* (1631), Richard Brathwaite dichiara che «what is spoken of Maids, may be properly applied by an vsefull consequence to all women: *They should be seene, and not heard: A Traueller sets himselfe best out by discourse, whereas their best setting out is silence*» (Brathwaite, 1631: 41). Evidenziando un atteggiamento fortemente maschilista, Brathwaite si concentra, come espresso nel titolo per intero dell'opera, su «expressing what habillements doe best attire her, what ornaments doe best adorne her, what complements doe best accomplish her».

Nonostante i limiti e le costrizioni che dovevano superare, il contributo delle donne al panorama culturale della prima età moderna è stato vasto. Dall'ultima decade del secolo scorso, il recupero degli scritti femminili è stato promosso da molte studiose, tra cui Luise von Flotow in *Translation and Gender* (1997). L'attuale canone patriarcale che favorisce i lavori della figura maschile dell'eterosessuale bianco ha comportato l'esclusione di molte autrici (e molti autori che non corrispondevano a questa descrizione). Questa problematica viene affrontata anche da Melissa Wallace (2002), che riprende il precedente lavoro di von Flotow e sottolinea che uno dei primi obiettivi del femminismo fu recuperare gli scritti “perduti” delle donne. L'obiettivo non era soltanto ampliare il canone, ma anche creare una solidarietà femminile portando alla luce, attraverso la scrittura e la traduzione, il loro contributo allo sviluppo di nazioni e tradizioni letterarie. Ancora oggi questo continua a essere un *work-in-progress*, grazie a ricerche d'archivio che continuano a scoprire e dare spazio a tutte le intellettuali relegate ai margini e a volumi come *A History of Early Modern Women's Writing* (2018) a cura di Patricia Phillippy e *World-Making Renaissance Women: Rethinking Early Modern Women's Place in Literature and Culture* (2022) a cura di Pamela Hammons e Brandie R. Siegfried. Lo scopo del primo è «to present a history that respects and acknowledges the multiplicity of women's writing while at the same time seeking grounds in the subject to support a unified narrative and to work against the unfeathered accretion of names and titles that can easily result in a disjointed account of unrelated textual events» (Phillippy, 2018b: 6). Il secondo si propone «not so much to delineate a new field for the study of women writers but to offer discrete, illustrative examples of female world-wrights who – in conversation

with other male and female writers of the period – had substantial influence on the shape of things to come» (Hammons and Siegfried, 2022b: 3). Soprattutto, il testo ripercorre «how several women developed forms of thought meant to replace or transform the epistemological girders sustaining philosophical, religious, political, or other cultural institutions of the day» (Ivi, p. 6).

Le donne sono state patrocinatrici di saloni letterari (da Lady Anne Conway a Mary Astell a Elizabeth Montagu) e sostenitrici della ricerca scientifica (dall'interesse di Margaret Cavendish per la filosofia naturale all'introduzione di Lady Mary Wortley Montagu di una cura ottomana per il vaiolo in Inghilterra), ma anche traduttrici e scrittrici spesso prolifiche. In *The First Feminists: British Women Writers, 1578-1779* (1985), Moira Ferguson cura un'antologia di ventotto scrittrici britanniche della prima età moderna, spiegando che si ferma alla fine del XVIII secolo, dove molte antologie moderne iniziano, in quanto «[i]t grows out of a search for origins» (Ferguson, 1985b: xi). I testi inclusi testimoniano lo sviluppo e l'evoluzione delle idee (proto)femministe, che includono la difesa e la lotta per i diritti delle donne così come l'attacco contro un sistema che voleva opprimerle e assoggettarle. La studiosa dimostra come nel periodo che si estende dal Rinascimento alla Rivoluzione francese, le (proto)femministe si occupavano di deprivazioni e rivendicavano diritti. Ferguson nota un'evoluzione di come si manifestava la resistenza alla loro condizione sociale: da un iniziale “contro-attacco” nei confronti di una cultura maschilista al sostegno di altre lotte (come l'abolizione della schiavitù), attraverso un'identificazione con altri gruppi sociali considerati “secondari”, fino al rifiuto dei ruoli tradizionali di sottomissione, emancipandosi deliberatamente e volontariamente attraverso attività professionali, educative, intellettuali. La presa della Bastiglia comportò poi l'inizio di una nuova epoca, caratterizzata da una maggiore consapevolezza storica e sociale femminile, in cui si iniziò a teorizzare «the liberation of women» (Ferguson, 1985c: 36), grazie a scrittrici come Mary Wollstonecraft con il suo *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Queste scrittrici profemministe, dunque, «collectively pointed the way out of political abyss and impasse by insisting on the importance of writing and action as paths to freedom» (Ivi, p. 37). Prima di sviluppare una tale consapevolezza, le forme di rivendicazione intellettuale femminile potevano assumere diverse forme più o meno manifeste. Una delle attività più “sicure” in cui le donne potevano cimentarsi era la traduzione, che permetteva di celare la propria *agency*

negli interstizi del testo nel passaggio dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo e nei margini del testo tradotto, come i suoi elementi paratestuali.

1.2. Prospettive di genere nei *translation studies*

A partire dalla seconda metà del XX secolo, le accademiche femministe hanno riconosciuto la necessità di recuperare gli scritti delle donne «“lost” in patriarchy» (von Flotow, 1997: 30), in cui si includono sia testi “originali” da tradurre e riscoprire che traduzioni da analizzare e contestualizzare. Nel primo caso, chi traduce si configura come «“recuperato[r]” of lost voices, [seeking] to recover works which fill gaps in our knowledge – primarily historical and cultural – and to readjust our prejudices and pre-established notions of certain truths» (Wallace, 2002: 67). La seconda area di ricerca si è focalizzata sull’opportunità espressiva che la traduzione forniva alle traduttrici del passato, soprattutto durante la prima età moderna, notando che «[s]exual purity is linked to a woman’s speech. The quality of silence is not as universally required as chastity, but it is one of the principal virtues in dominant discourse» (Krontiris, 1992: 5). Tra quelle che Douglas Robinson (1995: 164) definisce «circuitous routes to a public voice» si situa la traduzione, soprattutto inizialmente di testi basati su temi religiosi o domestici. Tina Krontiris (1992) osserva che questi due ambiti erano considerati i più adatti per le donne, in quanto la religione non metteva a rischio la loro castità e le scene familiari erano il loro dominio. Nella traduzione, dunque, non si sarebbero dovuti travalicare questi confini letterari, né il tabù della pubblicazione a stampa che – rispetto alla manoscritta – era collegata a nozioni di sessualità, autorialità e inferiorità femminile. In questo modo, le donne si esponevano al giudizio pubblico ed erano accusate sia di licenziosità e di ricerca dello sguardo e dell’attenzione maschile sia di arroganza (ovvero, di ritenersi “degne” di apparire a stampa nonostante le capacità intellettuali presumibilmente inferiori). Pregiudizi nei confronti dell’attività intellettuale femminile si univano alla quasi totale assenza di modelli femminili che potessero giustificare il proprio lavoro, dovendo assicurare se stesse e il pubblico di poter produrre «art without fearing that [their] product might be categorized as second rate and [themselves] as whore[s], spinster[s], or anomalous creature[s]» (Krontiris, 1992: 18). Le intellettuali del periodo operavano una

ricerca di modelli – tratti dall'antichità classica e dalla Bibbia – legata alla posizione difensiva che dovevano adottare per non essere sospette di promiscuità sessuale. Questa ricerca si univa anche alla mancanza di un linguaggio adatto, in quanto la lingua delle donne era quella degli uomini e, dunque, intrinsecamente misogina, limitando e contraddicendo i tentativi di combattere gli stereotipi e creare nuove forme di espressione. Tra le strategie usate per avere accesso al campo intellettuale vi erano, dunque, il ricorso alla traduzione (così da mascherare le proprie opinioni dietro quelle di un altro autore) o a mecenati (che supportavano e giustificavano il loro lavoro). Sebbene non siano strategie esclusivamente femminili,

when used by female writers, such strategies acquire a different meaning because they are responses to an ideology and culture that denied women self-expression. Similarly, voicing opposition to dominant ideology is potentially more subversive in the case of a woman, because of the different position of the two sexes [...]. The point is not, therefore, that women's writing is different from men's, but that it has to be *read* differently (*Ivi*, p. 23).

Krontiris specifica fin dall'inizio che il divario tra teoria e pratica è spesso considerevole. Notare i pregiudizi e le restrizioni con cui dovevano rapportarsi le donne, non significa negare loro ogni tipo di *agency* o sostenere che scrivessero e traducessero soltanto testi religiosi o domestici. Al contrario, significa porre maggiore evidenza sui loro contributi tanto diversificati e sulle strategie utilizzate per dargli voce e ritagliarsi un ruolo nel contesto culturale e intellettuale del periodo. Sherry Simon (1996) riprende e amplia le tesi di Krontiris, ponendosi delle domande sul ruolo femminile nell'attività traduttiva: la traduzione le condannò ai margini della cultura o le salvò dal silenzio che veniva loro imposto? Rimase un'attività totalmente marginale, che non apportava niente di nuovo ai circoli intellettuali in cui veniva introdotta, o forniva loro una possibilità socialmente accettata di influenzerli? La studiosa conclude che l'attività traduttiva era socialmente e culturalmente significativa per le donne, offrendo loro un punto di accesso nel mondo letterario e permettendo loro di promuovere cause sociali ed estetiche. Mirella Agorni (1998: 182) nota a sua volta come le prefazioni offrirono uno spazio in cui trovare la propria voce pubblica e sviluppare nuovi mezzi di espressione, ma sottolinea anche che la «distinctive outspokenness of sixteenth- and seventeenth-century women translators

was not going to be matched by their eighteenth-century successor», dimostrando che la storia della traduzione – come la storia della letteratura – non è progressiva.

È stato notato spesso che le traduzioni femminili tendevano a essere più letterali rispetto a quelle dei loro contemporanei traduttori. Jaime Goodrich (2014) mette in evidenza che le traduttrici “fedeli” non erano necessariamente canali di trasmissione passivi delle idee del testo dell’autore di partenza. In molti aspetti, l’habitus (il “perché” e il “come” della produzione di testi tradotti) delle traduttrici era simile a quello dei traduttori, ma le prime dovevano tenere conto dei canoni contemporanei di virtù femminile, quali la castità, il silenzio e l’obbedienza. Soprattutto nel caso di testi religiosi (di cui si occupa Goodrich), il loro habitus è tipicamente più vicino alla fedeltà che alla libertà, a causa della percezione che il testo di partenza debba essere reso il più precisamente possibile per preservarne la dottrina. Tuttavia, vi possono essere casi localizzati di distanziamento dal testo di partenza, seppure più rari in quanto i testi di autorità religiosa richiedevano traduzioni più letterali. Le traduttrici assumevano una posizione autoriale sottomessa all’autore del testo di partenza, ma che, allo stesso tempo, forniva autorità a loro stesse. La studiosa dimostra l’impatto culturale delle traduzioni “fedeli” come agenti di cambiamento religioso e fonti di controversie politiche. Anziché semplicemente mettere in evidenza l’autore del testo di partenza, le strategie traduttive delle traduttrici spesso portavano avanti i propri fini culturali e religiosi. La traduzione di testi religiosi offriva loro un mezzo significativo attraverso cui contribuire ai dibattiti culturali dell’epoca. Goodrich conclude che «women were not simply relegated to the role of translators because translation itself was deemed secondary and therefore suitable for women. Nevertheless, translation clearly appealed to women because of the limitations imposed by contemporary gender stereotypes» (Goodrich, 2014: 186). Dopo la Guerra civile inglese (1642-1649), le donne iniziarono ad ampliare la scelta dei testi di partenza oltre i temi religiosi, sviluppando così nuovi modelli di autorialità; tuttavia, secondo la studiosa, la figura della traduttrice fedele continuò a conservare il suo “potere culturale” offrendosi come esempio da seguire. Goodrich cita a tal proposito la critica di Edward Denny nei confronti di Mary Wroth, accusata di essersi dedicata a un lavoro originale, *The Countess of Montgomery’s Urania* (1621), piuttosto che alla traduzione di libri religiosi come sua zia Mary Sidney Herbert.

La critica pone sempre maggiore attenzione sulla rivalutazione dello status della traduzione e delle traduttrici nella prima età moderna. Danielle Clarke (2011) sottolinea che la traduzione era alla base del programma educativo del Rinascimento e una forma altamente considerata di produzione letteraria. Marie-Alice Belle (2012) nota come spesso la ricerca di un approccio nettamente femminile alla traduzione abbia portato a una rappresentazione riduttiva delle traduttrici, considerate derivative e letterali e focalizzate su materiale religioso e su opere scritte nelle lingue moderne. In realtà, esse partecipavano ai dibattiti religiosi, politici e letterari dei loro tempi, oltre che a quelli sulla traduzione, soprattutto riguardanti la sua natura e le sue funzioni. Al riguardo, mettevano spesso in evidenza l'*utilitas* di questa attività che permetteva di accedere alla letteratura di altri paesi, per la cui fruizione era necessaria una mediazione linguistica. Ciononostante, come nota Deborah Uman (2012: 5), è evidente che la pratica permise alle donne di assumere un ruolo autoriale che era loro altrimenti (teoricamente) negato, «[f]or women, who were supposed to be defined in relation to their husbands, fathers, and sons, translation may have presented them not with a vehicle that facilitated clear self-expression but rather with a strategy of articulation that accurately mirrored their own complicated positions in the public and private spheres». Sebbene non necessariamente tutte le traduttrici e scrittrici fossero o esprimessero idee (proto)femministe, continua a essere proficuo e fondamentale leggere i loro scritti da una prospettiva di genere, che tenga conto delle difficoltà cui andavano incontro per superare o aggirare i limiti imposti dalla società per accedere al mondo intellettuale.

È evidente la necessità di studiare gli apporti delle traduttrici alla teoria e alla pratica della traduzione nella prima età moderna (e oltre), da cui sono derivati volumi come *Traduttrici. Questioni di gender nelle letterature in lingua inglese* (2010) e *Traduttrici. Female Voices across Languages* (2011), entrambi a cura di Oriana Palusci. Il primo è concentrato sulla lingua inglese, mentre il secondo si apre ad altri orizzonti linguistici, ma entrambi condividono il tentativo di mettere in primo piano la figura della traduttrice, «della *translatress* (o *translatrix*), un termine quest'ultimo in uso nel XVII secolo, ma poi dimenticato, come a voler sottolineare che il *translator* non può non essere che di sesso

maschile» (Palusci, 2010b: xi)⁶. Tuttavia, l'uso del termine nella prima età moderna conferma l'importanza di questa attività nel periodo, alla cui base vi è la convinzione che l'atto traduttivo non sia né "creativo" né "originale". Per molto tempo si è posta una distinzione tra la scrittura e la traduzione, considerando la prima attività come originale e "maschile" e la seconda come derivativa e "femminile", come suggerito da Lori Chamberlain nel pionieristico saggio *Gender and the Metaphorics of Translation* (1988). Questo è uno dei primi tentativi di ricostruzione e analisi delle più diffuse metafore riguardo la traduzione fino al XX secolo. Nel campo dello stato, la traduzione è rappresentata come equivalente letterario della colonizzazione finalizzato all'imposizione di un modello culturale. Si prefigura, dunque, come un modo funzionale alla politica delle nazioni in espansione per arricchire sia la propria lingua che la propria letteratura. Equiparando il successo in campo letterario con il successo in campo militare, l'attività traduttiva può espandere sia i confini letterari che politici. Il modello principale per questo uso della traduzione è l'Impero romano, che ha incorporato la cultura greca nella propria; «for the Romans, Nietzsche asserts, "translation was a form of conquest"» (Chamberlain, 1988: 460). Tuttavia, le metafore prevalenti sono connesse al campo della famiglia e al linguaggio patriarcale. La "fedeltà" dei testi tradotti è paragonata a quella di una donna: in entrambi i casi, la bellezza comporta infedeltà (*belles infidèles*). In questo modo, la traduzione/moglie infedele è condannata pubblicamente per crimini che l'originale/marito è giuridicamente incapace di commettere. Tale ragionamento rappresenta il legame di parentela patriarcale secondo cui è la paternità – e non la maternità – a legittimare la prole. Per garantire l'originalità del lavoro di chi traduce, necessaria in caso di paternità, il traduttore (declinato al maschile) deve usurpare il ruolo d'autore (di nuovo al maschile) per preservare la castità del testo (femminile). Così come il testo è rappresentato in termini femminili, allo stesso modo lo è il linguaggio: la traduzione presenta un problema di fedeltà alla "madre" lingua. Il traduttore, come un padre, deve essere fedele alla moglie/madre/lingua affinché la prole sia legittima. Chamberlain riconosce che le metafore di genere sulla traduzione sono solo un sintomo

⁶ I termini *translatress* e *translatrix* sono totalmente assenti da dizionari come il *Merriam Webster* online, il *Collins* online o il *Macmillan* online; presenti nell'*OED*, l'utilizzo di entrambi viene indicato come «[n]ow chiefly in historical contexts».

di un più grande problema della cultura occidentale, in quanto ciò che si autoproclama come un problema estetico è rappresentato in termini di genere, famiglia, stato. Ciò che è costantemente messo in discussione è il potere: «[t]he reason translation is so overcoded, so overregulated, is that it threatens to erase the difference between production and reproduction which is essential to the establishment of power. Translation can, in short, masquerade as originals, thereby short-circuiting the system» (Ivi, p. 466). Dunque, le donne *sono* traduzioni – gli stessi testi secondari “posseduti” prima da un autore/padre e poi da un traduttore/marito, entrambi declinati al maschile. È sicuramente notevole che, tuttavia, la traduzione venga considerata come una tipica attività femminile e che fosse un’arma usata dalle donne quando non avevano altro modo di esprimersi: anche nel caso di traduttrici, la metafora non cambia.

Più recentemente, Luise von Flotow e Carolyn Shread (2014) hanno proposto di andare oltre la concettualizzazione della traduzione in termini metaforici o metonimici secondo il modello di Chamberlain, riprendendo la critica femminista della psicoanalisi lacaniana di Bracha L. Ettinger (1999), che teorizza la soggettività matriciale (*matrixial subjectivity*) e propone il neologismo di metramorfosi (*metramorphosis*) per descrivere ed espandere i processi di trasformazione. Rispetto a questi ultimi, la metramorfosi pone il discorso in termini di coscienza, integrando la corporalità femminile come base dell’intersoggettività umana e delineando lo stato avanzato della gravidanza come una situazione comunicativa, di scambio e accettazione della differenza, cui uomini e donne possono accedere più in avanti nella vita nella soggettività matriciale. La matrice è un’alleata del fallo che va però oltre le sue limitazioni, riconoscendo e validando modalità di contatto e interrelazione alternative. La metramorfosi, così, offre nuovi strumenti per comprendere e accettare gli intimi processi di trasformazione coinvolti nella traduzione, superando l’approccio opposizionale di testo di arrivo e di partenza: l’“originale” non esiste, perché nell’utero non si inizia da un originale, ma si inizia insieme in una relazione di interdipendenza e scambio metramorfico tra un io parziale e un non-io (in opposizione alla scissione del sé/altro che caratterizza lo spazio fallico). Da questa prospettiva, continuano von Flotow e Shread, non si parte da un qui o un lì, da un sé o un altro, da una determinata madre lingua – ma insieme e, dunque, necessariamente in traduzione. Le

nostre stesse lingue portano già le tracce⁷ delle loro traduzioni; così, non si può fare altro che tradurre, secondo questo paradigma al femminile che offre una prospettiva della traduzione come «a threshold that unseats norms, and ultimately an economy of generosity and acceptance that works limits as such, rather than measuring them as losses» (von Flotow e Shread, 2014: 595).

Le proposte di pratiche traduttive femministe sono state numerose, tutte accomunate dal voler mettere in primo piano le traduttrici e condannare un linguaggio intrinsecamente maschilista, offrendo alternative originali e creative. Una particolarità dei metodi traduttivi femministi è che si distaccano da ciò che Lawrence Venuti critica in *The Translator's Invisibility* (1995): l'invisibilità di chi traduce, che si ottiene attenendosi al regime della "fluidità", che prevede una «self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status» (Venuti, 2004: 8). La traduttrice femminista, al contrario, vuole evidenziare il processo traduttivo e il suo apporto al nuovo (e originale) testo prodotto. Come spiega Hala Kamal (2008: 258), «[l]ooking at the translator's invisibility through a feminist lens, invisibility becomes unacceptable, since feminism, in theory and in practice, is concerned with restoring women from a history of marginalization, silencing, and obscurity». Tre principali pratiche e strategie traduttive femministe sono state individuate da Luise von Flotow (1991): *supplementing* (integrazione), sfruttamento del paratesto (in particolare, prefazioni e note a piè di pagina) e *hijacking* (dirottamento). La prima prevede l'arricchimento del testo attraverso degli elementi aggiuntivi; è spesso usata per perseguire il proprio programma politico tramite la compensazione di differenze linguistiche nella traduzione. Le prefazioni e le note a piè di pagina accentuano maggiormente la voce di chi traduce nella presentazione del testo; attraverso questi elementi paratestuali si rende visibile e si sottolinea la presenza della traduttrice. In questo modo, si supera la prospettiva dell'invisibilità, in quanto «she is more than a conventional translator; she is the author's accomplice who maintains the strangeness of the source text, and seeks at the same time to communicate its multiple meanings otherwise "lost in translation"» (von Flotow, 1991: 76). L'ultima strategia è la più politica, in quanto

⁷ Sul discorso della traccia in traduzione cfr., tra gli altri, Berman (1985) e Ricœur (2004).

prevede la rielaborazione e produzione di un nuovo testo a tutti gli effetti: il dirottamento. In questo caso, il testo viene alterato notevolmente, appropriandosene e rispecchiando le proprie intenzioni e ideologie politiche.

Le strategie descritte sono state inizialmente individuate nei lavori delle traduttrici femministe canadesi degli anni Settanta e Ottanta, che miravano ad andare contro e oltre un linguaggio che rappresenta i ruoli sociali in una forma eteronormativa e consolida il patriarcato come sistema sociale e culturale. Secondo von Flotow (1997), vi sono stati due approcci a questo tipo di problema linguistico: riformista, secondo cui il linguaggio convenzionale, patriarcale e sessista, rispecchia ed è il prodotto di una società patriarcale e sessista – dunque, può essere “curato” e riformato; radicale, secondo cui il linguaggio convenzionale è la causa dell’oppressione femminile e la ragione per cui loro stesse si autorappresentano spesso in termini dispregiativi e diminutivi – dunque, va sovvertito sfidandone la sintassi e sovvertendo i generi letterari. Paradossalmente, la posizione di marginalità delle donne consente loro maggiore libertà creativa contro il fallo- e androcentrismo. Si sviluppa, così, ciò che Hélène Cixous (1975) definì *écriture féminine*, collocata in opposizione al linguaggio dominato dal simbolismo maschile (il fallo) e dal logos maschile (ovvero, il modo maschile e maschilista di usare il linguaggio per creare e controllare la rappresentazione del mondo). Questa nuova forma di scrittura – spesso associata a concetti di liquidità, fluidità e al corpo femminile – può sovvertire la stabilità della società patriarcale attraverso il linguaggio. Le prime forme di resistenza al linguaggio maschilista in ambito traduttologico si svilupparono in Canada, in quanto la divisione del paese tra le lingue e culture che lo hanno “fondato” ha favorito più che altrove una riflessione sulla traduzione e auto-traduzione. Le scrittrici femministe quebecchesi vivevano una doppia forma di marginalità, in quanto donne e in quanto parlanti francesi. Le accademiche femministe bilingue francofone e anglofone collaborarono e scambiarono idee su cultura, linguaggio, traduzione, femminismo, *écriture féminine*, sviluppando così una disciplina focalizzata su *gender* e *translation*. Da questo punto di vista, vi sono stati numerosi sviluppi nella ricerca, tra cui Castro ed Ergun (2017), Frank *et al.* (2004), Federici (2011), Federici e Leonardi (2013), Federici e

Santaemilia (2022), Godayol (2000), Holmes e Meyerhoff (2003), Larkosh (2011), Santaemilia (2005), Taronna (2006), von Flotow (2011), von Flotow e Kamal (2020)⁸.

In particolare, tra gli ultimi apporti, l'introduzione a *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender* (2020) a cura di Luise von Flotow e Hala Kamal è costituita da una tavola rotonda sulla traduzione femminista cui hanno preso parte Emek Ergun, Denise Kripper, Siobhan Meï, Sandra Joy Russell, Sara Rutkowski, Carolyn Shread e Ida Hove Solberg. Le studiose hanno riflettuto su come la traduzione possa sovvertire, riscrivere o mettere in discussione le definizioni egemoniche dell'autorialità e come possa interrompere o demolire regimi di potere. Le discipline coinvolte in queste discussioni sono gli studi femministi, letterari e traduttologici, portando a un'esaminazione approfondita dei concetti di potere e resistenza in relazione alle donne in quanto autrici, traduttrici e attiviste. La traduzione femminista viene vista come un approccio creativo ed *empowering*, in cui si crea un nuovo testo attraverso una "mis-traduzione", con strategie che variano «from impeding communication by refusing to translate to overshadowing the original by mistranslating it, attempting to resist regimes of power such as the hegemony of English, patriarchy and male-dominated spaces, and even the very reign of the original» (Ergun *et al.*, 2020: 10). La traduzione femminista ha come fine ultimo quello di agire contro la riproduzione delle oppressioni e gli abusi di potere e aiutare a creare connessioni di solidarietà che vadano oltre le differenze e le gerarchie. Diventa fondamentale, dunque, l'intersezionalità, agendo sull'eurocentrismo nelle teorie traduttologiche – focalizzato soltanto sulla categoria del *gender* – attraverso l'integrazione del femminismo di colore, queer e del "terzo mondo"⁹. Ogni traduzione che tenga conto soltanto dell'ingiustizia di genere può riprodurre altre forme di oppressione basate su differenze di razza, etnia, sessualità, nazionalità, geopolitica. Traduttrici e traduttori femministe/i devono perseguire l'intersezionalità per non

⁸ A questi si affiancano gli studi che incorporano il tema del queer e della queerness nella teoria degli studi di genere applicata alla traduzione, tra cui Baer (2021), Baer e Kaindl (2017), Epstein e Gillet (2017).

⁹ Il femminismo del "terzo mondo" in traduttologia riconosce e denuncia il modo in cui, come afferma Nagendra Bhandari (2020: 79) «[t]ranslation of the Third World literature into the First World language [...] reinforces the concept of 'othering'», rendendo necessario sviluppare strategie di resistenza nei confronti di queste "mis-traduzioni" culturali e linguistiche. Per maggiori approfondimenti, cfr., tra gli altri, Benmessaoud (2013; 2020), Bhandari (2020), Dingwaney (1995).

riprodurre le stesse strutture di potere che intendono distruggere. La traduzione, continuano Ergun *et al.*, defamiliarizza le (mezze)verità e i preconcetti accogliendo ciò che sembra minacciare il sé e rivelando così gap semiotici, habitus interpretativi, illusioni epistemiche, imperfezioni soggettive. Questa presunta minaccia costituisce esattamente il modo in cui la traduzione crea ed è creata: «it lures the self into a vulnerable state of hosting the other and becoming anew *with them*» (Ergun *et al.*, 2020: 12). La traduzione ci permette di andare oltre lo spazio in cui le lingue che parliamo possono portarci, creando una dimensione di ospitalità, vulnerabilità, pluralità e solidarietà in cui si impara a coesistere con le differenze dell'altro e crescere insieme. In questo senso, le studiose definiscono la traduzione femminista come utopica.

1.3. La traduzione in Gran Bretagna tra Medioevo e Rinascimento

La traduzione è stata fondamentale per lo sviluppo culturale, socioeconomico e politico della Gran Bretagna fin dal Medioevo. Uno dei progetti traduttivi più importanti fu portato avanti nel IX secolo da Alfredo il Grande¹⁰, attraverso il passaggio dal latino all'inglese di una serie di testi, come la *Historia Ecclesiastica* di Beda o il *De Consolatione Philosophiae* di Boezio, che divennero fondamentali per i primi passi dell'istituzione di una cultura scritta inglese che iniziò a legittimare l'utilizzo del vernacolo. Tuttavia, come spiega John Burrow (2008), l'inglese fu prima considerato come “secondario” in rapporto con il latino e dopo in rapporto sia con il latino che con il francese, così da formare una gerarchia trilingue che durò fino al XV secolo. Fino all'XI secolo gli esempi di traduzione tra i due vernacoli sono pochi, in quanto il latino rimane unica lingua internazionale della cultura in Europa almeno fino all'XI secolo, quando si inizia ad affiancare al francese, il cui prestigio culturale non fece che aumentare nel corso dei secoli, riflettendo i cambiamenti che avvenivano nel continente. L'affermazione dell'inglese moderno è, dunque, fortemente influenzata dal rapporto tra queste tre lingue

¹⁰ Per ulteriori approfondimenti sulle traduzioni alfrediane, cfr., tra gli altri, Davis (2000), Discenza (2005), Stanley (1988), Stanton (2002; 2008).

(cfr., tra gli altri, Catto, 2003 e Clanchy, 2013). Ciò si manifesta necessariamente anche in campo traduttivo con un maggiore numero di opere tradotte dal latino e dal francese e con una profonda consapevolezza di stare così contribuendo alla formazione di una nuova lingua letteraria (anche e in gran misura) attraverso la traduzione. Come nota Nicholas Watson (2008: 89), «the English language self-consciously invents itself in these texts». Di pari passo con la lingua sembra procedere la formazione di una letteratura nazionale, per quanto Warren Boutcher (2015: 30) sostiene che se la sistematica produzione dei lavori completi degli autori classici in vernacolo sia un indicatore chiave di una letteratura nazionale emergente, l'Inghilterra non raggiunge i livelli di Francia e Italia fino al XVII secolo.

Watson (2008) ripercorre la teoria della traduzione nel Medioevo, costituita principalmente dalla distinzione tra traduzione “parola per parola” (*ad litteram*) e “senso per senso” (*ad sensum*), derivante dall'*Ars Poetica* di Orazio e dai Padri della Chiesa, Sant'Agostino e San Girolamo in particolare (quest'ultimo diventato protettore dei traduttori grazie alle sue traduzioni bibliche). Tutto il periodo è costituito dalla preoccupazione che la traduzione potesse essere inefficace, soprattutto a causa di una lingua ancora inadatta a una resa adeguata dei concetti da trasporre – sentimento che pervade il materiale paratestuale dal Medioevo fino alla prima età moderna, come già visto con il concetto di *status anxiety* in Rhodes (2011). L'atto traduttivo è difficile ma costruttivo allo stesso tempo e chi lo esercita è conscio di creare un testo e rinnovare una lingua. Le prefazioni che accompagnano i testi tradotti sono accomunate generalmente dal “linguaggio dell'impegno” (*language of effort*) e dal “linguaggio dell'umiltà” (*language of humility*). Il primo riguarda le difficoltà con cui si confrontano nella creazione di questo nuovo linguaggio letterario e il secondo la dichiarata umiltà con cui affrontano ed eseguono il lavoro riconoscendo lo status secondario della lingua e della cultura in cui si posizionano. In definitiva,

[w]hatever the stress of translation for medieval translators, and however they represent themselves ‘as a blynde man in the wey blondryng’, authenticity lies, for them, not in the linguistic medium itself, imperfect as they often declare that to be, but in the *sentence* of the source text their translation into that medium always claims to have preserved (Watson, 2008: 89).

Come afferma Ellis (2008), l'attività traduttiva tardo-medievale si costituì come importante e pionieristica eredità per chi si occuperà di traduzione nel XV e XVI secolo, dando vita a un fermento traduttivo dall'avvento della stampa con William Caxton (1476) fino alla fine del Cinquecento e ben oltre. Gordon Braden (2010a) identifica il trentennio 1570-1600 come il più produttivo di opere tradotte, con un lieve calo durante la Guerra Civile e un nuovo aumento nel decennio ad essa successivo. Danielle Clarke (2010: 22) afferma che «[i]t is no coincidence that the historical period in which the vocabulary of English expands most rapidly is also the one in which translation can be seen as a dominant and influential literary mode, both culturally and statistically». La studiosa analizza l'effetto dell'ampia percentuale di traduzioni sullo sviluppo del lessico inglese, notando un'espansione senza precedenti di rapidità e quantità. Molti prestiti, tuttavia, erano dovuti a motivi stilistici o letterari anziché a una funzionalità o economia linguistica, cosicché uscirono dai dizionari con la stessa velocità con cui vi erano entrati. Come già nel Medioevo, anche nella prima età moderna la traduzione continua ad essere fondamentale per l'evoluzione del linguaggio e veniva spesso utilizzata proprio come esercizio linguistico.

Tuttavia, Braden (2010a) nota come cambino le circostanze: se nel Medioevo si occupavano di traduzione principalmente membri della Chiesa o studiosi isolati nei chiostri, tra la fine del XVI e la fine del XVII secolo i traduttori iniziano a lavorare in contesti più mondani, pur rimanendo l'argomento religioso al centro di una gran parte degli sforzi traduttivi. Le traduzioni venivano spesso commissionate da membri dell'aristocrazia o dai librai; se proposti dallo stesso traduttore, egli doveva occuparsi di convincere il libraio che il testo si sarebbe ben inserito sul mercato. Brenda Hosington (2010) sottolinea che anche il grande output di traduzioni al tempo non era dovuto soltanto alla richiesta di nuove conoscenze ma a motivi commerciali. La produzione di libri era costosa ed era più sicuro stampare testi che avevano già avuto successo all'estero piuttosto che testi originali. In un simile contesto, il mecenatismo favoriva sia chi stampava che chi traduceva i libri, rendendo la pratica comune ed estesa. La dedica a un mecenate serviva a proteggere dalle eventuali critiche, mostrando di aver ricevuto l'appoggio di un determinato membro dell'alta società, che in cambio veniva ampiamente elogiato. Più raramente, l'elogio veniva scritto e pubblicato senza consenso, sperando nell'approvazione del destinatario o della destinataria ma ottenendo a volte l'effetto

contrario. Inoltre, gentiluomini e, sempre più, gentildonne si occupavano spesso anche della stessa attività traduttiva, oltre che del suo patrocinio. Questa non era utilizzata soltanto per colmare le ore di tempo libero a disposizione (“translating at leisure”, cfr. Wright, 2010), ma anche per fini pedagogici. Come nota, tra gli altri, Louis Kelly (2010), le lingue classiche erano al centro degli studi umanistici e la loro comprensione era, dunque, essenziale sia come fine che come mezzo. A tal proposito, il latino era al centro dei curricula e della vita intellettuale dell’aristocrazia, ma lingue moderne come il francese, l’italiano e lo spagnolo iniziano ad avere sempre più peso. Riguardo il periodo 1550-1660, Braden (2010a: 9) riporta che la lingua di partenza del 30% delle traduzioni era il francese, del 10% l’italiano e del 7% lo spagnolo, con il restante 53% costituito quasi unicamente dal latino.

Gli interessi dei traduttori e la diversità della loro produzione erano vasti, ma presentavano frequentemente un motivo comune nelle loro prefazioni, quella che Braden chiama «colourful defensiveness» (*Ivi*, p. 5) riguardo le possibili critiche spietate cui si esponevano a stampa. Cosicché, i paratesti si configuravano spesso come una «pre-emptive reaction to the terrors of the open market» (*Ibidem*). Gli elementi paratestuali delle traduzioni del periodo sono al centro di uno studio di A.E.B. Coldiron (2010) in cui ne analizza le metafore e i topoi comuni, in quanto sono uno spazio che «provide[s] the most obvious opportunity for constructing an image of the translator as well as presenting the work itself» (Coldiron, 2010: 110). Da un lato, i traduttori confessano l’inadeguatezza e la mediocrità del lavoro svolto e/o un’insufficiente conoscenza della lingua di partenza e specificano che la traduzione è frutto di una commissione, spostando così la responsabilità dei possibili errori sul mecenate. Dall’altro lato, utilizzano spesso metafore che caratterizzano il testo di arrivo come superiore o pari al testo di partenza e focalizzano l’attenzione sull’arte della traduzione e sulla sua difficoltà, aumentandone così il valore. Coldiron individua diversi campi semantici su cui si basano le metafore sulla traduzione: economia, digestione, abbigliamento, cittadinanza, nazione, genere, servitù e servizio, famiglia. Le immagini utilizzate possono rivelare cosa intendessero i traduttori per imitazione, traduzioni, prestiti lessicali: metafore riguardanti scambi ed economia, ad esempio, vengono utilizzate in discussioni di prestiti e formazioni di parole (“tesori”, “arricchimento”), mentre le metafore digestive in casi di imitazione più che di traduzione (rendere un testo proprio “divorandolo”). Altre immagini che vedono la traduzione come

un processo connesso al corpo riguardano l'abbigliamento, più superficiale rispetto alla digestione in quanto non richiede un vero e proprio assorbimento ma rimane esteriore al corpo. Questa metafora si contrappone a quella digestiva; laddove quest'ultima impone un cambiamento della sostanza stessa del testo di partenza, gli indumenti si indossano, cambiando solo l'apparenza ma non la sostanza del testo. Inoltre, porta anche a discussioni sullo stile e sulle preferenze di diverse lingue e un diverso pubblico, così come sulla mutevolezza delle mode, che può richiedere un cambio di guardaroba così come nuove traduzioni.

Le metafore riguardanti la cittadinanza, invece, configurano il modo in cui il testo di arrivo si situa in un nuovo contesto sociopolitico, personificando spesso le traduzioni come stranieri che entrano in Inghilterra. Non cambia l'essenza del testo ma il suo senso di appartenenza, conferendo potere al pubblico, alla cultura di arrivo che può accettarlo e, dunque, legittimarlo o meno. Le relazioni di potere sono al centro di tutte le immagini riguardanti nazioni, imperi, scoperte, conquiste, servitù, genere. Nelle metafore imperiali chi traduce scopre, conquista e porta il testo in maniera trionfante in Inghilterra, diventando così un altro modo di arricchire l'impero. Allo stesso modo, le metafore sul genere presentano relazioni di potere fortemente sbilanciate, cosicché chi traduce o il suo prodotto (la traduzione) vengono rappresentati in termini femminili in una posizione sottomessa e subordinata rispetto all'autore o al testo stesso di partenza rappresentati invece in termini maschili. Anche le metafore sulla servitù rappresentano il testo di partenza e quello di arrivo con questa verticalità, in quanto chi traduce si configura al servizio di figure quali l'autore di partenza o del pubblico del contesto di arrivo, il mecenate che ha commissionato il suo lavoro e così via. Questo tipo di metafore sono state preponderanti durante il Medioevo, ma continuano ad essere utilizzate per tutte le età e la prima età moderna, connettendosi a volte ai topoi di umiltà, modestia e fedeltà al testo di partenza. Le metafore riguardanti la famiglia sono allo stesso modo connesse sia al genere che alla servitù, continuando a connettere la fedeltà e il senso di dovere che chi traduce prova verso la sua fonte alla fedeltà e il senso di dovere che la prole dovrebbe avere verso i genitori.

Sebbene queste siano le più frequenti metafore per rappresentare le traduzioni al tempo, vi sono numerose altre immagini con meno occorrenze, come l'idea di ripercorrere le orme dell'autore del testo di partenza o di far parlare una nuova lingua (l'inglese) alle

Muse. Durante tutta la prima età moderna si nota una connessione tra le metafore utilizzate per descrivere le traduzioni e gli aspetti culturali più prominenti in un determinato periodo. Ad esempio, metafore riguardanti l'economia abbondano in momenti di espansione mercantili, metafore riguardanti le scoperte in momenti caratterizzati da viaggi nel nuovo mondo oltre Oceano, metafore riguardanti la cittadinanza in un momento di forte immigrazione. In questo modo, conclude Coldiron, i traduttori connettevano la loro pratica traduttiva con le principali preoccupazioni della vita politica e culturale del Paese.

Le metafore utilizzate per la descrizione della traduzione possono rivelare come essa veniva concepita e praticata, spaziando dalla fedeltà ad una pratica parola per parola a casi di più propria imitazione. È difficile parlare di vere e proprie teorie o linee comuni per la traduzione al tempo. Albrecht Classen (2022: 12) nota che la maggior parte della letteratura medioevale è in maggiore o minore misura il risultato di traduzioni ma che il termine si deve intendere in una accezione più ampia, in quanto ognuno utilizzava ognuno si avvicinava all'attività in maniera diversa e con un diverso grado di fedeltà o libertà. La stessa eterogeneità di approcci si ritrova nella prima età moderna, in cui, «[t]aken in its etymological broad sense of 'transfer', translation crosses over into and [...] often merges with other intertextual phenomena such as adaptation and imitation» (Sansone e Vuillemin, 2022: 18). Dunque, è fondamentale prendere in considerazione l'*ecologia* di una traduzione (Cave, 2015), in quanto la scelta di un determinato approccio dipendeva spesso dagli scopi per cui ci si dedicava all'attività traduttiva, che potevano essere rivelati nei paratesti che accompagnavano i manoscritti o le stampe, o dall'*auctoritas* dell'autore del testo di partenza. Esemplicative sono le traduzioni di testi religiosi, rispetto alle quali vi sono alcuni studi che ne sottolineano la fedeltà (cfr. Goodrich, 2014) e altri che ne mettono in evidenza le piccole ma importanti manipolazioni (cfr. Baddeley, 2022). Nel primo caso, si tratta principalmente di casi in cui ci si dedica a testi che rispecchiano la propria fede; nel secondo, in cui ci si confronta con religioni diverse (dal cattolicesimo al protestantesimo, o, più raramente, il contrario) e si interpretano testi «produced by the enemy camp on one's own terms» (Baddeley, 2022: 118).

Nel Seicento e Settecento l'attività traduttiva rimane fondamentale nello sviluppo della cultura inglese. Stuart Gillespie (2000) analizza gli effetti della traduzione sulla formazione del canone letterario sia della cultura di partenza che di arrivo. Nel caso della

prima, la scelta di tradurre un determinato testo può non solo riflettere il suo status ma aiutare a stabilirlo (anche nel caso in cui una traduzione fosse già presente, in quanto una seconda può porlo in una luce diversa). Per quanto riguarda la cultura di arrivo, le traduzioni possono entrare a far parte del suo stesso canone, la cui formazione era spesso dipendente dall'appropriazione del prestigio dei classici. Insieme a Robin Sowerby, Gillespie ribadisce che «[t]he consequences translations have for 'native' writing could be seen as the single most important aspect of the body of English literary translation» (Gillespie e Sowerby, 2000: 21). I due studiosi notano che la traduzione ha influenzato la scrittura inglese nel XVII e XVIII secolo senza limitarsi ad assimilare testi stranieri in un nuovo contesto con una lingua esistente, ma espandendo i confini di quella stessa lingua il cui sviluppo – mezzo e fine del processo traduttivo – continua ad essere influenzato principalmente dal latino e dal francese. In particolare, nel corso del Seicento il francese supera il latino diventando la principale lingua di cultura europea e, dunque, lingua di partenza del maggior numero di traduzioni inglesi¹¹. Come sottolinea Lawrence Venuti (2000: 63), la grande influenza della lingua e della letteratura francese sui generi e le tradizioni letterarie inglesi riguardò anche la teoria e pratica della traduzione, assimilate tramite le traduzioni e prefazioni di autori come d'Ablancourt. Quando *Principles of Translation* di Charles Batteux, il primo trattato francese sulla traduzione, fu tradotto in inglese, le idee lì contenute erano già indistinguibili, continua Venuti, da quelle prevalenti nelle discussioni inglesi. I contributi francesi di maggior rilievo vennero da tre autori e traduttori: Nicolas Perrot d'Ablancourt, Pierre Daniel Huet, Charles Batteux.

¹¹ Cfr., tra gli altri, la sezione sulla lettura francese in *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 3. 1660-1790* (2005) a cura di Stuart Gillespie e David Hopkins, che è la più lunga del volume dedicata a un'unica lingua e include i seguenti approfondimenti: "Poetry" di Peter France, "Drama" di Paulina Kewes, "Prose Fiction: Excluding Romance" di Stephen Ahern, "Prose Fiction: Courtly and Popular Romance" di Jennifer Birkett, "Fairy Tales, Fables, and Children's Literature" di Penelope Brown, "Moralists and Philosophers" di Peter France, "Literary Criticism" di Philip Smallwood, "Voltaire and Rousseau" di Peter France.

1.4. Teorie della traduzione nel XVII secolo

Nicolas Perrot D’Ablancourt (1606-1664) è stato un traduttore estremamente influente in Gran Bretagna, passato alla storia per il suo approccio libero. Nel 1654, Gilles Ménage descrive le sue traduzioni come “belle ma infedeli”¹², coniando un’espressione (*belles infidèles*) ormai rinomata negli studi traduttologici. Jean Delisle e Judith Woodsworth (1995) riassumono le qualità che un testo doveva avere secondo il traduttore in “chiarezza, concisione, eleganza”: «reviennent souvent les mots “pour l’éclaircissement”, “pour éviter l’obscurité”, “pour la clarté du raisonnement”, justifiant des explicitations. Enfin, c’est par souci d’élégance (on fit alors “embellissement”) qu’il articule ses phrases, qu’il crée des symétries et des antithèses leur donnant force de maximes, qu’il se préoccupe de rythme et d’euphonie» (Delisle e Woodsworth, 1995: 53). Le sue traduzioni dei classici greci e latini gli hanno portato tanta fama quante critiche per l’eccessiva licenziosità, tanto che – come riporta Douglas Robinson (2014: 157) – gli fu chiesto perché non scrivesse opere “originali” piuttosto che “far finta” di tradurre. D’Ablancourt rispose che tutti i cosiddetti scritti “originali” francesi non erano altro che traduzioni sotto mentite spoglie e che il paese avrebbe giovato più dalla traduzione di autori di valore che dalla pubblicazione di nuovi libri che raramente contenevano davvero qualcosa di nuovo. Il suo pensiero in merito alla libertà traduttiva si può ritrovare in alcuni elementi paratestuali presenti in alcune sue traduzioni. La traduzione di Luciano (1654) presenta una dedica a Valentin Conrart, definito da Robinson (2014: 157) il più famoso “tiranno” della lingua francese ai suoi tempi. Il testo si apre con la retorica del mecenatismo (cfr. Robinson, 1995), per cui d’Ablancourt gli richiede protezione dai “mostri” con cui la traduzione avrebbe dovuto sicuramente scontrarsi dopo la sua pubblicazione e gli fornisce delle “armi” per proteggere entrambi dalle calunnie. Il traduttore sostiene che sarebbe stato attaccato sia da chi crede che l’autore del testo di partenza non avrebbe dovuto essere stato affatto tradotto sia da chi crede che avrebbe dovuto essere stato tradotto diversamente. Il primo caso si deve alla reputazione di Luciano di autore “immorale”, il

¹² L’episodio viene ripreso da Robinson (2014: 156); cfr. anche Mounin (1955), Nergaard (2013a), Scotto (2019).

secondo alla reputazione di d'Ablancourt di traduttore infedele. La difesa dell'autore greco non si esprime tramite le lodi esagerate di un panegirico. Il traduttore sostiene che Luciano era una delle menti più argute del suo secolo, esaltando la chiarezza e l'eleganza del suo stile e le sue riflessioni sull'animo umano, paragonate a un bouquet di fiori composto dalle considerazioni più nobili dell'antichità. Allo stesso tempo, tuttavia, d'Ablancourt è consapevole del carattere potenzialmente controverso del suo autore. Le "armi" per affrontare i due attacchi previsti, si fondono: nonostante Luciano abbia tanti meriti, ha anche richiesto si utilizzasse una traduzione più libera per abbreviare o imbellire i passaggi più volgari.

Questa prima giustificazione del suo approccio deliberatamente interventista introduce un discorso incentrato sull'attività traduttiva. Convinto dei benefici della lettura dell'autore per il pubblico, d'Ablancourt dichiara inizialmente di non averne alterato le opinioni, "in quanto altrimenti non si potrebbe chiamare traduzione". Tuttavia, continua notando che i giochi di parole e gli scherzi, caratterizzanti il testo di partenza, sono diversi in ogni lingua e non permettono di tradurre "regolarmente". Allo stesso modo, Luciano presenta passaggi intraducibili, similitudini moralmente inaccettabili, citazioni pedantesche, miti abusati, proverbi antiquati: tutto ciò deve essere modificato in traduzione francese, secondo il traduttore, perché altrimenti non sarebbe Luciano. Dal punto di vista dello stile, ciò che è gradevole in una lingua è intollerabile in un'altra; dal punto di vista del contenuto, sarebbe impossibile la perfezione anche negli autori migliori. D'Ablancourt utilizza sia una metafora corporale, spiegando che anche i volti più belli presentano dei difetti che si vorrebbe eliminare, sia l'immagine dell'abbigliamento, sostenendo che un testo deve vestirsi dello stile e del raziocino tipico del paese in cui si inserisce senza essere vincolato dal testo di partenza. «Les divers temps veulent non seulement des paroles, mais des pensées différentes» (d'Ablancourt, 1664: n.p.), afferma, ammettendo poi che in questo modo non si tratta davvero di traduzione, ma che è lo stesso modo in cui hanno operato gli antichi e ha più valore. D'Ablancourt sostiene poi di non aver preso le stesse "libertà" ovunque e che in molti casi ha tradotto parola per parola («pour le moins autant qu'on le peut faire dans une Traduction élégante», *Ibidem*), ma in molti altri ha preferito "ciò che doveva esser detto o che poteva dire a ciò che era stato detto". In conclusione, ribadisce di essersi "trattenuto" quasi ovunque, ma di essere

consapevole che il suo approccio non sarà accettato da tutti, soprattutto da chi “idolatra ogni parola e pensiero degli antichi”.

Un altro elemento paratestuale che presenta riflessioni sulla traduzione è la prefazione¹³ alla traduzione di Tucidide (1662), in cui risalta soprattutto l’attenzione alla chiarezza notata da Delisle e Woodsworth (1995). D’Ablancourt mette in evidenza il maggior difetto dello storico ateniese, ovvero la sua “oscurità” stilistica, caratterizzata – secondo il traduttore – da un flusso di pensieri con salti tra diversi argomenti e dall’utilizzo di termini e strutture sintattiche che aumentano l’espressività dei periodi ma ne riducono la chiarezza. Questo modo di scrivere non rispecchia né lo stile di d’Ablancourt in particolare né della sua epoca in generale, cosicché spiega di aver «pris quelque liberté pour éclaircir ces tenebres» (d’Ablancourt, 1662: n.p.), utilizzando un gioco di luce e oscurità che si incarnano in una traduzione libera e letterale rispettivamente. Quest’ultima, sostiene il traduttore, sarebbe risultata nella ridicolizzazione di Tucidide («*le Thucydide ridicule*», *Ibidem*), in quanto avrebbe rispecchiato soltanto i suoi difetti e non le sue virtù. Al contrario, ciò che egli presenta non è una immagine del suo autore di partenza ma l’autore stesso in un altro corpo, attraverso una sorta di “metempsicosi”, ovvero, trasmigrazione dell’anima da un corpo a un altro. Utilizza, così, una metafora corporale collegata anche alla morte e alla mostruosità prodotte dalle traduzioni letterali. D’Ablancourt risponde alle accuse di altri intellettuali – riferendosi probabilmente a Pierre Daniel Huet – affermando che chi pratica una traduzione letterale trasforma un essere vivente in carcassa e un miracolo in mostro. Inoltre, accetta pubblicamente il ruolo di leader dei «Traducteurs vn peu libres» (*Ibidem*) assegnatogli da Huet – o meglio, come scrive il traduttore, “da un certo intellettuale che ultimamente si è arrogato il compito di condannare” questo approccio *infedele* alla traduzione, per riprendere Ménage. D’Ablancourt spiega abbastanza dettagliatamente i suoi interventi nella traduzione, come le omissioni di ripetizioni e dettagli di scarsa importanza o la riorganizzazione di periodi interi per rendere il contenuto più scorrevole. Concisione ed eleganza, le altre due qualità individuate da Delisle e Woodsworth (1995) insieme alla chiarezza, sono i motivi con cui si conclude la prefazione, che mette in risalto

¹³ Consultata attraverso la traduzione inglese di David G. Ross in Robinson (2014: 159-161).

l'eloquenza, l'eleganza e l'armonia di un testo – quello di arrivo – in cui “non poteva essere tollerato alcun difetto”.

Pierre Daniel Huet (1630-1721) era uno degli intellettuali più preminenti al tempo di d'Ablancourt e si situa in netta contrapposizione a quest'ultimo nel dibattito sulla traduzione del tempo. Antonella Del Prete (2015: 194) nota che Huet polemizza contro due tipi diversi di traduttori “infedeli”: da un lato, coloro che, come d'Ablancourt, propongono un testo *à la mode*, sovrapponendo il proprio stile e il gusto della propria epoca a quello dell'autore del testo di partenza; dall'altro lato, coloro che tradiscono lo stile dell'autore del testo di partenza in nome di «un idéal figé d'Antiquité classique et de belle écriture» (*Ibidem*) rappresentato dallo stile ciceroniano. La sua critica alla traduzione *ad sensum* si trova in *De interpretatione* (1661), un trattato sulla teoria della traduzione in cui difende la pratica *ad litteram*. Scritto in latino, il testo si presenta come un dialogo ciceroniano in cui Huet si personifica nel personaggio di Casaubonus, l'erudito che spiega le regole della traduzione ai suoi due interlocutori, Fronto e Thuanus – espedienti narrativi per permettere alla conversazione di andare avanti e all'argomento di essere approfondito. Casaubonus parte dalla definizione stessa del termine “traduzione” (*interpretatio*), affermando che abbracci «*Sermo omnis quo fit ut res minime intellecta percipiatur*» (Huet, 1684: 11; “ogni struttura discorsiva attraverso cui accade che una cosa non conosciuta diventa conosciuta”). Il termine non include, dunque, soltanto la traduzione da una lingua a un'altra, ma commenti, glosse, scolie¹⁴, metabole¹⁵, parafrasi, metafrasi, espressioni e riformulazioni omoglosse e alloglotte e, infine, la spiegazione di qualsiasi “area oscura del sapere” – ad esempio, la soluzione di enigmi, l'interpretazione dei sogni e delle profezie degli oracoli, la soluzione di problemi confusi, la chiarificazione di qualsiasi tipo di cosa incompresa. Tuttavia, il significato più stretto del termine indica il passaggio di qualche tipo di discorso in un'altra lingua («*Sermonis alicujus in alteram*

¹⁴ «Commento, breve spiegazione scritta da un lettore in margine al manoscritto di un testo classico (dal gr. σχολή, “occupazione, studio”))» (*Enciclopedia Treccani* online).

¹⁵ «[dal gr. μεταβολή, der. di μεταβάλλω «gettare oltre»]. – Propr., mutamento, trasferimento, variazione. Il termine è stato usato, nel linguaggio letter., con varî sign. particolari: passaggio da uno ad altro concetto mediante una trasposizione di parole, o cambiamento di periodo, di ritmo, nella retorica classica; mutamento improvviso di carattere in un personaggio tragico (con riferimento alla tragedia greca), ecc.» (*Vocabolario Treccani* online).

linguam conversu», *Ivi*, p. 12). La prima ragione per cui può avvenire questo passaggio è la necessità di imparare una lingua e limare il proprio stile.

La seconda va a costituire l'accezione che Huet darà al termine per tutto il trattato: «*Sermo lingua notiore expressus sermonem linguâ minùs notâ expressum referen ac repræsentans*» (*Ibidem*; “discorso espresso in una lingua più conosciuta che offre e riproduce un discorso espresso in una lingua meno conosciuta”). Questo modo di *interpretatio* viene a sua volta diviso in due tipi. Il primo avviene quando il traduttore (*Interpres*) non si interessa soltanto dell'autore del testo di partenza e del contenuto che questo vuole esprimere, ma piuttosto si preoccupa del piacere del pubblico del testo di arrivo o dell'inclusione della propria personalità nel testo. Il secondo tipo è praticato da chi si interessa di un solo autore e tutta le proprie facoltà e attenzioni si concentrano sulla presentazione più accurata possibile di questo autore. Huet non si occupa del primo tipo (esemplificato nel metodo traduttivo assimilativo della cultura greco da parte dei romani), in quanto sostiene che la traduzione migliore si ottiene quando chi traduce aderisce strettamente prima al significato dell'autore e poi alle parole con cui questo è espresso – se le due lingue lo permettono – e infine allo stile dell'autore – per quanto possibile –, concentrandosi soltanto sulla sua fedele riproduzione, senza omissioni o aggiunte di alcun tipo, presentandolo «*sed integrum, suique omni ex parte simillimum perquam fideliter exhibeat*» (*Ivi*, p. 16; “piuttosto, integro e uguale a se stesso in ogni parte”). Huet utilizza la metafora del ritratto per spiegare che l'eccellenza si trova in quella traduzione che dipinge l'autore con i suoi colori reali, permettendo che sia elogiato per le sue virtù o deriso per i suoi vizi o difetti, ma non correggendo questi ultimi per proporre un'immagine esteticamente migliore ma lontana dalla realtà. Riferendosi probabilmente alla traduzione di d'Ablancourt, Huet riporta l'esempio di una traduzione di Tucidide che chiarifica le sue espressioni ermetiche e rende più elegante e scorrevole il suo stile. In questo modo, chi traduce sta traendo in inganno chi legge, presentando non l'autore così com'è ma come si vuole che sia. Al contrario, «*Proteo denique similis fiat interpres, seséque in omnia rerum miracula convertat, & objectos colores omnes, chamæleonte ipso mutab ilior, transferat in se ac combibat*» (*Ivi*, p. 19). Una traduzione dovrebbe, quindi, comportarsi come Proteo, una divinità marina idolatrata dagli antichi greci, capace di prevedere il futuro ma disposto a rivelarlo solo dopo aver vanificato tutti i propri tentativi di fuga in cui prendeva la forma di diversi esemplari di flora e fauna. Allo stesso modo,

il testo tradotto dovrebbe essere più mutevole di un camaleonte e infondersi di tutti i colori esterni, ovvero di tutte le caratteristiche intrinseche del testo di partenza. Qualunque tipo diverso di traduzione è attribuibile alla “φιλαυτία”, termine coniato dai greci per indicare l’amore eccessivo di sé (*Vocabolario Treccani* online¹⁶) che porta il traduttore a voler inserire necessariamente la propria personalità nel testo di arrivo ottenendo un risultato che, secondo Huet, non può essere definito “traduzione”.

Il messaggio di *De interpretatione* si può riassumere con la seguente asserzione: «verbum de verbo exprimendum, & vocum etiam collocationem retinendam esse pronuntio, id modò per linguæ, qua utitur Interpres, facultatem liceat» (*Ivi*, p. 21; “una parola dovrebbe essere espressa con una parola e la collocazione delle parole dovrebbe essere rispettata fin quanto la lingua di chi traduce lo permette”). Huet è un forte promotore della traduzione *ad litteram*, ma allo stesso tempo ammette eccezioni in casi di differenze insormontabili tra le lingue, come spiega in seguito nel trattato, in cui organizza tutto secondo gerarchie. Il rispetto per l’autore passa prima per le sue idee, poi per la scelta dei suoi vocaboli e poi per il suo stile, cosicché se si deve rinunciare a qualcosa si procede per l’inverso (stile – vocaboli – idee). Una buona traduzione deve essere chiara, elegante, naturale; se ciò non dovesse essere possibile, si dovrà rinunciare prima alla naturalezza, poi all’eleganza, poi alla chiarezza. Ogni testo dovrebbe essere tradotto letteralmente, ma anche nei generi testuali stabilisce una gerarchia di importanza: le Sacre Scritture, gli scritti dei Padri della Chiesa e dei teologi, gli scritti che riguardano temi tecnici e scientifici (in cui include la metafisica, la matematica, la medicina, l’astronomia, la grammatica), i racconti storici, le opere letterarie (al cui interno situa un’ulteriore gerarchia tra la poesia e la prosa).

Gli approcci contrapposti alla traduzione di d’Ablancourt e Huet hanno avuto entrambi il proprio seguito nel XVII secolo e oltre, ponendo le basi per due diverse scuole di pensiero. Secondo Robinson (2014: 162), il trattato del secondo era considerato “l’ultima parola” nel dibattito dalla Francia del Seicento. Al contrario, João Domingues (2000) sostiene che la traduzione letterale non ebbe seguito al tempo e che il successo spettò invece al metodo traduttivo di d’Ablancourt, primo tra «ces traducteurs libres [...]»

¹⁶ I riferimenti del *Vocabolario Treccani* online saranno indicati d’ora innanzi come *Treccani*.

[qui] ne traduisaient pas en philologues doctes, mais lisaient leurs auteurs anciens et les traduisaient en vrais humanistes» (*Ivi*, p. 45). La maggiore influenza di quest'ultimo sul continente trova conferma in Lawrence Venuti (2000), secondo cui le maggiori influenze sui traduttori inglesi al tempo furono le strategie traduttive "addomesticanti" dei loro contemporanei francesi e la raccomandazione di Orazio di tradurre senso per senso. «[N]ec verbo verbum curabis redder fidus / interpres» (*Epistulae II, 3 (Ars poetica)*, 133-134), scrive il poeta romano denigrando i traduttori fedeli (*fidus interpres*) ed esortando invece a rendere proprio il testo, per quanto ne riconosca la difficoltà («Difficile est proprie communia dicere», *Epistulae II, 3 (Ars Poetica)*, 128). Anche David Hopkins (2005) nota che d'Ablancourt influenzò fortemente scrittori come John Denham (1615-1669) e Abraham Cowley (1618-1667) durante il loro soggiorno in Francia. Lo studioso afferma che il traduttore francese faceva parte dei «founding fathers of English thinking about translation» (Hopkins, 2005: 56) secondo i contemporanei di Dryden.

John Denham è stato uno dei poeti più celebrati nell'Inghilterra del Seicento, non solo per le sue opere originali ma anche per la traduzione dell'*Eneide*. Le sue riflessioni sulla traduzione sono contenute principalmente nel commento a una traduzione di Richard Fanshawe (il *Pastor Fido* di Giovanni Battista Guarini) e nella prefazione alla propria traduzione di Virgilio. Il primo è scritto in versi e inserito come elemento peritestuale del testo tradotto da Fanshawe per elogiare il «new and nobler» (Denham, 1964: 6) metodo traduttivo che ha adottato. Denham disdegna il "percorso servile" della traduzione "parola per parola e rigo per rigo" che è prodotto dalle doglie («laboured births», «pains», *Ibidem*) di menti pedissequae che non possono far altro che preservare le ceneri di un testo. Al contrario, Fanshawe è capace di conservare la sua fiamma rimanendo fedele al senso senza confinarlo alla metrica, donandogli una nuova veste («new dressings», *Ibidem*) e alterando qualche scena e qualche personaggio. Il traduttore ripristina, così, «whatsoever grace / It lost by change of times, or tongues, or place» (*Ibidem*) con una penna libera e audace. Gli stessi argomenti e la stessa metafora dell'abbigliamento sono approfonditi in nella prefazione alla traduzione di Virgilio (1656). Il paratesto si apre con una celebrazione del poeta latino che manifesta la *status anxiety* discussa da Rhodes (2011), in quanto porta il traduttore ad affermare che "ciò che più è eccellente più è inimitabile" e a meditare su quanto sia impossibile rendere giustizia ai grandi maestri. L'unico modo per provare a farlo è «this new way of translating»

(Denham, 2014: 156) che si oppone alla figura di *fidus interpretes*, spiega Denham citando l'*Ars poetica*. Il traduttore distingue tra i generi letterali affermando che una traduzione letterale può essere concessa soltanto a chi si occupa di testi religiosi e non è applicabile alla poesia, il cui spirito è destinato a evaporare nel passaggio da una lingua all'altra se non si aggiunge uno nuovo – quello della lingua di arrivo – nella trasfusione. Viene qui introdotta una metafora corporale, utilizzando un termine medico, con cui si mostra l'influenza della lingua di arrivo sulla vera essenza del testo di partenza. Secondo Denham, ogni lingua dona vita ed energia propria alle parole, donazione esemplificata di fatto dalla trasfusione di sangue da un organismo all'altro. Senza questa, continua il traduttore impiegando un'altra metafora, la traduzione avrà la stessa sfortuna di un viaggiatore che torna in patria avendo perso la competenza linguistica della propria lingua e non avendola acquistata della lingua straniera. Per non perdere l'eleganza sia della lingua di partenza che di arrivo si deve evitare del tutto il tentativo di traduzione letterale. Il testo di arrivo deve vestirsi non solo con le peculiarità della lingua in sé ma della lingua di una determinata epoca, continua Denham attraverso la metafora dell'abbigliamento, cosicché «if Virgil must needs speak English, it were fit he should speak not only as a man of this nation, but as a man of this age» (*Ibidem*).

La stessa linea di pensiero era condivisa da Abraham Cowley, anche lui poeta e traduttore come Denham, ammirato al tempo per il suo contributo a entrambe le arti. La prefazione che scrive per la sua traduzione delle *Pindarique Odes* (1656) inizia affermando che una traduzione parola per parola di Pindaro avrebbe dato l'impressione che un folle («*Mad man*», Cowley, 1668: 155) ne stesse traducendo un altro. Il traduttore non ammette eccezioni che possano giustificare la stretta aderenza al testo di partenza, in quanto è impossibile da mantenere tendendo in considerazione le diverse circostanze culturali in cui si inserisce il testo tradotto, il cambio di luogo, tempo, religioni, costumi, luoghi, persone, modi. Cowley utilizza la metafora della pittura e il campo semantico della musica attraverso le sineddochi di occhi e orecchie. Quest'ultima viene introdotta per spiegare che bisogna prestare attenzione anche alla metrica nelle scelte linguistiche e sintattiche, in quanto l'inglese – o meglio, le orecchie degli inglesi – non si presta alla struttura ritmica greca («our Ears are strangers to the Musick of his *Numbers*», *Ibidem*). La pittura e i suoi colori cangianti prima esemplificano il passare del tempo con i cambiamenti che comporta e poi vengono usati come termine di paragone con la

traduzione letteraria, in quanto Cowley dichiara di non aver mai visto una copia migliore dell'originale, che si tratti di componimenti o di dipinti. Tentando di imitare *ad litteram* il testo di partenza non si può produrre niente di buono o nobile, ma solo una «unworthy kind of *Servitude*» (*Ivi*, p. 156), continua il traduttore, riprendendo lo stesso tema della servitù utilizzato già da Denham nella dedica a Fanshawe. Pur specificando di non “disertare” il contenuto, Cowley esorta ad aggiungere o cambiare il testo seguendo il proprio *wit*, come dichiara di aver fatto lui stesso con le odi pindariche in cui “ha mantenuto, omesso o aggiunto ciò che preferiva”. Il traduttore non è sicuro di poter essere considerato tale con questa sua «libertine way of rendering foreign authors» (*Ibidem*), ma ammette che la sua pratica potrebbe essere chiamata «*Imitating* (or what other Title they please)» (*Ibidem*). Allo stesso tempo, non è assolutamente apologetico, in quanto convinto che l'unico modo di restituire “l'eccellenza” di un autore straniero e “rendergli onore” sia sperimentare come apparirà con vesti inglesi, concludendo così la prefazione con una metafora sull'abbigliamento.

Nella prefazione alla traduzione di *Ovid's Epistles* (1680), John Dryden riflette sulle strategie traduttive di John Denham e Abraham Cowley, sperando di non “oltraggiare il ricordo” di questi due “grandi uomini” che ha “amato da vivi e venerato da morti”. Accenna spesso alla loro pratica di “imitazione” (riprendendo il termine usato dal secondo, *imitation*), descrivendola come più moderata nel primo (di cui cita anche dei passaggi della dedica a Fanshawe) – che traduce in modo molto meno “libero” di quello che consiglia di fare in teoria. Dryden disapprova la traduzione “libertina” di Cowley, riprendendo la sua stessa definizione e chiedendosi «what mischief may arise hereafter from the example of such an innovation» (Dryden, 1776: n.p.). Il suo approccio interventista, caratterizzato da numerose aggiunte e omissioni, non dovrebbe presentarsi come esempio da seguire; al contrario, dovrebbe essere concesso soltanto a lui e soltanto per le odi pindariche – in quanto solo il suo *génie* poteva confrontarsi con quello di Pindaro ed essere capace di emendarlo e “fargli parlare inglese”. Denham e Cowley sono quindi esemplificazioni di imitazione, uno dei termini della divisione tripartita che Dryden offre per discutere le strategie traduttive. L'imitazione è l'approccio alla traduzione più libero, in cui ci si allontana non solo dalle parole ma anche dal significato per la creazione di un nuovo testo. A tal proposito, Cowley scriveva: «I am not so much enamoured of the *Name Translator*, as not to wish rather to be *Something Better*, though

it want yet a *Name*» (Cowley, 1668: 156). Come il collega, Dryden dubita che nel caso dell'imitazione si possa ancora parlare di “traduttore” («the translator (if now he has not lost that name)», Dryden, 1776: n.p.) ma non propone un'alternativa. Secondo lo studioso, l'imitazione vede il testo di partenza soltanto come un modello da riadattare al proprio contesto socioculturale per creare qualcosa di nuovo. “Un'altra mano” diventa così creatrice, motivo per cui chi legge sarà deluso se sperava di approcciarsi all'autore del testo di partenza. Da un lato, questo è il modo migliore in cui un traduttore può mostrare se stesso, dall'altro è il più grande oltraggio che si può fare al ricordo e alla reputazione degli antichi.

Opposta a questo approccio è invece la metafrasi, ovvero la traduzione parola per parola. Dryden riprende le parole di Orazio nell'*Ars poetica* per mettere in guardia dall'utilizzo di una strategia che si rivelerebbe soltanto “servile” e “pedante”, in quanto “è quasi impossibile tradurre letteralmente e bene allo stesso tempo”. Il “copista letterale” (*verbal copier*) dovrebbe affrontare troppi ostacoli contemporaneamente per poterli superare tutti, dovendo rendere il pensiero dell'autore e le sue parole e cercare l'esatta corrispondenza in un'altra lingua con la stessa struttura metrica. Tutto ciò comporterebbe necessariamente la perdita dell'eleganza e dell'armonia del testo; dunque, conclude il traduttore, «'[t]is much like dancing on ropes with fettered legs [...], 'tis but a foolish task; for no sober man would put himself into a danger for the applause of escaping without breaking his neck» (*Ibidem*). Per questo motivo il traduttore consiglia di evitare i due estremi e mettere in pratica, invece, una “parafrasi”, in cui non si seguono pedissequamente le parole del testo di partenza ma si resta fedeli al suo significato, che può essere intensificato ma non alterato. Una conoscenza approfondita di entrambe le lingue è necessaria per questo approccio, ma deve essere accompagnata da una padronanza dello stile dell'autore del testo di partenza, delle caratteristiche che lo rendono tale e lo distinguono da tutti gli altri scrittori. Il *génie* del traduttore deve, dunque, allinearsi a quello del suo autore per riuscire a restituire lo stesso testo, variando eventualmente soltanto il vestito in cui si presenta ma non la sua sostanza. L'attenzione all'“abbigliamento”, allo stile e alle parole con cui si veste la traduzione è fondamentale perché ogni lingua ha un'eleganza propria che non può essere trasmessa letteralmente. Sarebbe “irragionevole” limitare un traduttore alle parole del suo autore, deve avere quella libertà di azione che gli permette di trasfondere il suo spirito senza perderlo. Ciò

che rimane “sacro e inviolabile” è il senso del testo. Usando la metafora della pittura, Dryden spiega che il traduttore dovrebbe comportarsi come un pittore che dipinge qualcosa di reale e alla realtà deve, quindi, attenersi senza poterla abbellire o alterare. Le uniche difficoltà possono sorgere nel caso di pensieri particolarmente triviali o disonesti, casi in cui non dovrebbero essere tradotti, continua il traduttore citando Orazio come autorità al riguardo («et quae / desperat tractata nitescere posse, relinquit», *Epistulae II, 3 (Ars poetica)*, 149-150). Tuttavia, conclude ammettendo di aver trasgredito le stesse regole che ha stabilito e di aver “preso più libertà” di quanto sarebbe concesso da una traduzione (o meglio, da una parafrasi, applicando la sua terminologia).

Nella dedica della traduzione dell'*Eneide* (1697) continua sulla stessa linea, mostrandosi ancora più moderato nell'adozione di un approccio che si configura come un punto d'incontro tra gli estremi di imitazione e metafrasi. Dryden dichiara di essere restato quanto più vicino possibile alle parole di Virgilio tranne nei casi in cui si sarebbe persa l'armonia del testo di arrivo e di aver cercato di far sì che «Virgil speak such English as he would himself have spoken, if he had been born in England, and in this present age» (Dryden, 1810: 88-89). Tuttavia, il traduttore riconosce più volte la difficoltà dell'attività traduttiva e ammette di non essere riuscito a praticarla come avrebbe voluto. Chi traduce – il «wretched translator» (*Ivi*, p. 94) – è confinato al senso del suo autore come uno schiavo che lavora nella piantagione di qualcun altro, coltivando un vigneto il cui vino sarà del proprietario; così, sarà colpevole di un terreno arido ma non sarà ringraziato per un terreno fertile perché avrà solo svolto il suo compito. Questo compito, tuttavia, è più difficile di quello dello stesso autore, cui è concesso di scegliere quale musica donare ai suoi versi. A questo si aggiunge il problema che il latino possiede una «beauty of sound [...] wholly lost in any modern language» (*Ibidem*). Ci sono dei problemi specifici della traduzione del latino, dati dalla percezione dell'inferiorità dell'inglese rispetto alle lingue classiche – manifestando così la *status anxiety* della lingua (Rhodes, 2011). Le parole non sono coniate con la stessa facilità del denaro, spiega Dryden, e questa difficoltà lo ha portato a commettere un “crimine” nella sua traduzione di Virgilio, ovvero un'eccessiva “latinizzazione”. Quest'ultima viene giustificata dalla diversa percezione delle due lingue, cosicché quella di arrivo deve essere “arricchita” da quella di partenza per provare a rendere la stessa magnificenza e lo stesso splendore del testo latino (per quanto

l'inferiorità dell'inglese si ripresenta anche in conclusione tra le ragioni per cui la traduzione non è riuscita a cogliere pienamente l'essenza del testo virgiliano).

Denham, Cowley e Dryden erano sicuramente i maggiori punti di riferimento sulla traduzione nell'Inghilterra del XVII secolo, ma diversi altri poeti contribuirono al vivace dibattito del tempo. Thomas Shadwell (1642-1692), ad esempio, nemico di Dryden – contro cui scrisse *The medal of John Bayes, a satire against folly and knavery* (1683) –, si oppose al suo “arrogante” approccio traduttivo. Nella dedica della traduzione della decima satira di Giovenale (1687), Shadwell dichiara di aver provato a restare il più possibile vicino alle parole del suo autore e non aver omesso, alterato o aggiunto niente se non delle esplicazioni necessarie per il lettore inglese. «I will not say as a *Cock Translator* does of *Lucretius* and *Virgil*», continua, «that he has added nothing but what he is confident the Authors would themselves were they now Living, by which arrogant saying he would insinuate that his *Genius* is much like theirs, or equal with them» (n.p.). John Oldham (1653-1683) ammette, invece, di essere colpevole di questa stessa “presunzione” di cui Shadwell accusa Dryden. Nell'*Advertisement* prefisso a *Horace: His Art of Poetry, Imitated in English* (1683), il traduttore rivela di aver donato a Orazio «a more modern dress, than hitherto he has appeared in, that is by making him speak, as if he were living, and writing now» (Oldham, 1684: n.p.). Oldham ha spostato la narrazione da Roma a Londra e usato nomi inglesi per persone, luoghi e usanze per rendere il testo più adeguato ai tempi moderni – applicando, di fatto, l’“imitazione” che Dryden disapprova. Il traduttore di Orazio spiega di non essersi attenuto alle parole del suo autore e di essere restato rigorosamente fedele al suo senso; tuttavia, indica subito dopo di aver alterato anche quest'ultimo quando necessario per i suoi intenti, ma solo in uno o due brevi passaggi, motivo per cui è sicuro che sarebbe stato perdonato da Orazio stesso se fosse vivo.

Un testo al tempo molto citato è l'*Essay on Translated Verse* (1684) di Wentworth Dillon (1637-1685), meglio conosciuto come conte di Roscommon. Il traduttore evidenzia la complessità dell'arte della traduzione, in quanto «both your *fancy* and your *Hands* are bound» (Dillon, 1684: 5). Per questo motivo, consiglia di scegliere un autore come si sceglierebbe un amico e formare con lui un legame simpatetico in cui pensieri, parole, stili e anime possano concordare, così da diventare «No Longer his *Interpreter*, but *He*» (Ivi, p. 7). Affinché avvenga questo *embodiment*, è fondamentale la

comprensione di un significato che può a volte essere oscuro nei testi latini, ma deve esser ben chiaro a chi traduce perché altrimenti rischia di confondere il lettore, così Roscommon consiglia: «Take pains the *genuine* Meaning to explore» (*Ivi*, p. 12). La resa del significato non deve però sfociare nella “eccessiva fedeltà” alle parole, in quanto differenti lingue richiedono altrettante soluzioni per mantenere l’armonia del testo, punto su cui insiste con fermezza. All’inizio del poemetto, tra l’altro, il traduttore commenta ed elogia la pratica dei colleghi francesi, meritevoli di essere stati da esempio per tutta l’Europa con la loro pratica. Tenendo in considerazione la sua propensione per la traduzione *ad sensum*, è probabile si riferisse a d’Ablancourt. In generale, sicuramente quest’ultimo e Huet furono le voci più influenti nel dibattito sulla traduzione francese ed europeo del Seicento.

1.5. Teorie della traduzione nel XVIII secolo

Uno dei maggiori intellettuali francesi del Settecento fu Charles Batteux (1715-1780), che articola le sue teorie sulla traduzione nel *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature* (1747-1748). La quarta sezione del quarto tomo del Corso è dedicata ai *Principes de la Traduction*, affrontati perché questa attività viene subito identificata come il ponte più breve per la conoscenza dei classici e della loro lingua. Il trattato di Batteux si divide tra come una traduzione dovrebbe essere idealmente e come è di fatto praticabile, cosicché afferma subito «qu’une traduction doit représenter exactement l’original; qu’elle ne doit être ni trop libre, ni servile; qu’elle ne doit ni s’égarer dans de longues périphrases, qui affoiblissent les idées, ni s’attacher trop à la lettre, qui éteint le sentiment. Mais comme ces principes vagues & généraux nous sont d’un foible secours, quand il s’agit d’exécuter» (Batteux, 1753: 292). La differenza tra teoria e pratica viene esplicitata dallo studioso e traduttore che mette in risalto la complessità dell’atto traduttivo, argomento che apre e che chiude l’intera sezione. Batteux nota che le difficoltà non risiedono nella comprensione del contenuto ma nel rendere “le cose così come sono”, senza aggiunte, omissioni, alterazioni, ma piuttosto restituendo al pubblico di arrivo gli stessi colori, le stesse sfumature, lo stesso spirito del testo di partenza. Raggiungere questo risultato richiederebbe un *génie* maggiore di quello necessario per produrre composizioni “originali”. Chi traduce è obbligato a seguire il proprio autore, «n’est maître de rien» (*Ivi*,

p. 293), eppure per restituire gli stessi sentimenti infusi in un testo dovrebbe averli provati a sua volta e per utilizzare le stesse parole dovrebbe sconvolgere la propria lingua, quindi si ritrova a dover provare di ottenere i migliori risultati con i mezzi che possiede.

Il testo dedica ampio spazio a riflessione linguistiche su *la Construction Latine* (Ivi, pp. 296-318) e *la Construction Française* (Ivi, pp. 318-347) al fine di mostrare la superiorità della prima lingua sulla seconda, prima di illustrare i principi generali delle *Regles de l'art de traduire*. Batteux sostiene che le lingue sono come gli esseri umani, caratterizzate da una natura comune che le unisce e peculiarità che le separa. In particolare, individua tre ragioni per cui il francese può essere costretto a deviare dal latino, ovvero a causa del significato stesso, della chiarezza espressiva o dell'armonia. Il traduttore, dunque, dovrà attenersi al latino se non in questi casi, in cui potrebbe altrimenti commettere dei latinismi o gallicismi, descritti come delle interferenze di una lingua sull'altra soprattutto a livello sintattico e strutturale della frase. Lo studioso arriva così alla conclusione che il primo principio della traduzione è «*De laisser les tours tels qu'ils sont dans l'auteur, quand les deux langues s'y prêtent également*» (Ivi, p. 350), formulando da questo dodici regole dell'arte della traduzione. Inizialmente, queste sembrano promuovere una traduzione letterale, aprendosi con la prima che recita: «*Qu'on ne doit point toucher à l'ordre des choses, soit faits, soit raisonnemens; puisque cet ordre est le même dans toutes les langues: & qu'il tient à la nature de l'homme, plutôt qu'au génie particulier des nations*» (Ivi, p. 352). Batteux mette in risalto più volte la fedeltà al testo di partenza, affermando che i periodi dovrebbero avere la stessa lunghezza, la simmetria del testo dovrebbe rimanere invariata, i pensieri dovrebbero essere espressi attraverso circa lo stesso numero di parole e non si dovrebbe cambiare la loro forma «*parce quel es pensées sont les mêmes dans tous les esprits*» (Ivi, p. 357). Tuttavia, le regole iniziano a discostarsi sempre più dall'assidua fedeltà al testo di partenza. Il traduttore sottolinea che spesso è necessario trovare delle equivalenze, come nel caso di metafore, giochi di parole, proverbi. La parafrasi è *vicieuse* ed è una forma di commento più che di traduzione; tuttavia, a volte è inevitabile per esprimere determinati concetti. Il passaggio a una pratica più libera diventa chiaro con l'undicesima regola che, di fatto, viene indicata come il secondo principio generale della traduzione: «*Qu'il faut entièrement abandonner la maniere du texte qu'on traduit, quand le sens l'exige, pour la clarté, our le sentiment pour la vivacité, ou l'harmonie pour l'agrément*» (Ivi, p. 359).

Questa viene completata dall'ultima, in cui sostiene che vi sono diversi modi per presentare una stessa idea e le alterazioni del testo di partenza sono concesse purché si mantenga lo stesso contenuto «& la même vie» (*Ivi*, p. 360). Chi traduce si comporterà come un viaggiatore, costretto a scambiare una moneta d'oro per tante di argento o tante di argento per una d'oro, a seconda del contesto. Fondamentale è mantenere l'*harmonie oratoire*, un concetto che ricorre spesso nel trattato e che si può ottenere soprattutto grazie alla chiarezza, in quanto «[u]ne phrase qui présente avec netteté un beau sens, plaît toujours à l'oreille» (*Ivi*, p. 362).

Batteux si occupa poi nel dettaglio della traduzione di tre generi letterari: la storiografia, in cui si deve unire il *génie* della storia a quello dell'autore che la racconta per non produrre una parodia del testo di partenza; l'orazione, in cui si deve presentare l'anima, l'estro, l'ardore del discorso di chi vuole persuadere; la poesia, in cui si devono unire i tratti dell'orazione alla resa di immagini e metafore. Affrontando la poesia, il traduttore differenzia esplicitamente la traduzione *ad litteram* da quella *ad sensum*, concludendo che «la première sorte de traduction es impossible pour le poëtes; soit qu'on l'essaie en vers, ou en prose» (*Ivi*, p. 366). Articola così l'*impossibilità* di tradurre letteralmente, aiutandosi con la metafora della pittura: un pittore può riprodurre un quadro usando gli stessi colori dell'originale, senza bisogno di altro che di "occhi intelligenti" e di una "buona mano". Tuttavia, lo stesso non basta a chi traduce perché sarà la sua stessa lingua ad opporre resistenza per assumere gli stessi colori, a causa delle sillabe, dei suoni, delle costruzioni a lei specifiche. Per questo motivo non si può tradurre perfettamente la poesia, ma ci si può avvicinare per la prosa seguendo tre principi: fedeltà alle idee, alla disposizione delle proposizioni, alla resa parola per parola mantenendo finanche la stessa punteggiatura. «Mais», continua il traduttore, «cette maniere de traduire est impossible» (*Ivi*, p. 370): è impossibile rendere parola per parola – parola corta o lunga, sonoro o sordo, difficile o facile per un'altra che abbia esattamente le stesse caratteristiche; è impossibile rendere lo stesso fuoco, la stessa vivacità, le stesse immagini di un testo, perché ogni lingua ha modi diversi di esprimerlo; è impossibile, dunque, rendere una traduzione che sia in tutto e per tutto uguale al testo di partenza. Tutto ciò che si può e si deve rendere in traduzione è l'*esprit* di un testo, il suo spirito e la sua essenza che in teoria è uguale in ogni lingua ma in pratica si esprime in modo diverso; proprio nel ricongiungere questo divario, conclude Batteux, si trova la difficoltà della traduzione.

Le teorizzazioni francesi continuano a influenzare più di ogni altro contributo europeo la scena inglese, cosicché la traduzione *ad sensum* e il regime della *fluency* hanno un seguito importante anche nell’Inghilterra settecentesca. Come nota Venuti (2000), i traduttori puntavano a una raffinatezza stilistica che spesso implicava una riscrittura totale del testo di partenza, pur cercando di nasconderla. In tal modo, erano capaci di raggiungere un’estrema leggibilità e chiarezza che sembrava produrre una composizione originale – obiettivo particolarmente difficile soprattutto perché praticato spesso non in prosa ma nel distico eroico. Lo studioso osserva che «the overriding project in translation at this time was to make the foreign recognizably, even spendidly English» (Venuti, 2000: 55). A tal fine, il testo di arrivo si permeava del programma politico e culturale inglese, adoperando strategie che potremmo adesso chiamare “addomesticanti”. Testimone del livello di originalità presente nelle traduzioni è la legge sul copyright emersa da *Burnet v. Chetwood* (1721), caso in cui Thomas Burnet accusò William Chetwood per avere pubblicato una traduzione in inglese dal latino del suo *Archæologia Philosophicæ*. La sentenza riporta che una traduzione di un libro in un’altra lingua potrebbe essere definita un nuovo libro e il traduttore potrebbe essere definito l’autore fintantoché non si tratti meramente di un’“arte meccanica”. Al contrario, è necessario che sia stata richiesta una particolare competenza linguistica e che «the translator dresses it up and clothes the sense in his own style and expressions, and at least puts it into a different form from the original, and *forma dat esse rei*» (*Burnet v. Chetwood*, 1721: 441). La pubblicazione di una traduzione, così, non corrisponde a una ripubblicazione del testo di partenza «on account that the translator has bestowed his care and pains upon it» (*Ibidem*). Il caso è significativo sia per il verdetto sia per la sua espressione, in cui vengono utilizzate metafore e retoriche comuni agli stessi traduttori, come il testo che *si veste* di un’altra modalità espressiva e che ha richiesto una grande cura e impegno.

Le riflessioni sulla traduzione dell’Inghilterra settecentesca si trovano in articoli, prefazioni o dediche di intellettuali prominenti quali Joseph Addison (1672-1719), Alexander Pope (1688-1744), Samuel Johnson (1709-1784). Ad esempio, il 3 aprile del 1711 usciva un articolo del primo su *The Spectator*, il periodico che curava insieme a Richard Steele, su “Italian Recitative – Absurdities of the Opera Dresses” (no. 29). Addison commenta la diversa melodia che caratterizza ogni lingua e che richiede che il recitativo, le canzoni e le arie si adattino ai suoni della lingua in cui vengono tradotti,

perché non potrebbero altrimenti esprimere la stessa passione dell'originale. Per questa ragione, i compositori inglesi non devono seguire l'italiano "troppo servilmente", ma dovrebbero impiegare delle "gentili deviazioni" per adattarsi al loro pubblico e, in particolare, al «genius of the people, the humour of their language, and the prejudiced ears» (Addison, 1845: 57). Un simile argomento viene usato anche da Pope rispetto ad alcune costruzioni dei testi classici che possono essere adatte "alle orecchie del tempo" ma non alle moderne. Il poeta si dedica alla traduzione dell'*Iliade* proprio sotto consiglio di Addison, come rivela nella prefazione (cfr. Pope, 1760: liv). Il suo Omero è stato definito "non-omerico"¹⁷, ma il traduttore spiega nel paratesto che è necessario rendere in primis lo spirito dell'originale, rappresentato più volte come ardore, "fuoco" (*fire*). Un approccio letterale può scaturire in una servile e tediosa aderenza al testo e può distruggere la purezza della lingua di arrivo. Pope offre numerosi consigli a chi vuole avvicinarsi alla traduzione di Omero per mantenere vivo «that spirit and fire which makes his chief character» (*Ivi*, p. lii): seguire il significato più "convincente e poetico" nei passaggi più vaghi; copiare tutte le variazioni dello stile e modulazioni della metrica; preservare l'ardore e la levatura dei passaggi più attivi o descrittivi, la chiarezza e solennità dei più calmi o narrativi, la ricchezza e sagacia dei discorsi, la brevità e gravità delle frasi; non trascurare nessun minimo suono o gioco di parole, né a volte la stessa sintassi dei periodi; non omettere o confondere riti e costumi dell'antichità; tradurre più brevemente di quanto sia stato fino a quel momento fatto da altri; studiare l'autore dal testo stesso e non dai commentari; paragonare Omero a Milton tra i moderni e Virgilio tra gli antichi – come, di fatto, fa Pope stesso nel commento che precede la sua riflessione sulla traduzione¹⁸.

¹⁷ «Pope's Homer has been attacked as unhomeric, and certainly it sounds more like Pope, and generally like an eighteenth-century Englishman, than it does like an ancient Greek; but as Ezra Pound wrote of him in 1916, "out of fashion though he is, he has at least the merit of translating Homer into something" – that is, into a highly stylized and personalized idiom that is grounded in its own era, as opposed to the bland, inoffensive translationese some translators prefer» (Robinson, 2014: 192).

¹⁸ Approfondendo lo spirito e l'ardore del poeta greco, ad esempio, Pope afferma che «[t]his *Fire* is discerned in *Virgil*, but discerned as through a glass, reflected from *Homer*, more shining than fierce, but every where equal and constant: [...] in *Milton* it glows like a furnace kept up to an uncommon ardor by the force of art: [...] but in *Homer*, and in him only, it burns every where clearly, and every where irresistibly» (Pope, 1760: vii).

L'attenta riflessione sul testo e la grande ammirazione per il suo autore gli permisero di produrre una traduzione che, per quanto criticata dai sostenitori dell'approccio *ad litteram*, continua a essere elogiata grazie alla sua rigida ricerca del "decoro", con cui ha prodotto un testo coeso e ricco di chiarezza espressiva e forza immaginativa nella rappresentazione dei temi greci (cfr. Sowerby, 2004). Tra i suoi contemporanei, in "The Life of Pope" (nelle *Lives of the English Poets*, 1779-1781), Samuel Johnson afferma che l'Omero di Pope potrebbe aver "accordato" (*tune*) la lingua inglese: «[s]uch a series of lines so elaborately corrected, and so sweetly modulated, took possession of the public ear; the vulgar was enamoured of the poem, and the learned wondered at the translation» (Johnson, 1885: 231). Riconosce che le opinioni al riguardo saranno sempre discordanti (citando chi parla della traduzione come "non-omerica" (*not Homeric*)), cui replica semplicemente che «*necessitas quod cogit defendit*» (*Ibidem*), in quanto Pope ha scritto per il suo tempo e per la sua nazione. Riflessioni sulla traduzione più ampie e generiche erano già state illustrate da Johnson qualche anno prima in due saggi del 1759 raccolto nel *The Idler* sulla "History of translations" (no. 68-69). Lo studioso ripercorre la storia dell'arte della traduzione, presentandola come specificamente moderna (contrapposta a tutti gli altri generi letterari ereditati dagli antichi) e particolarmente rilevante in Inghilterra – basti pensare, nota Johnson, al fatto che il primo libro stampato da William Caxton, primo tipografo inglese, era il suo *The auncient historie, of the destruction of Troy* (1474) tradotto da *Recoeil des histoires de Troyes* (1464) di Raoul Lefèvre. La prima vera svolta si ebbe durante l'età elisabettiana, quando si comprese che era necessaria una maggiore libertà traduttiva per produrre un testo elegante e l'eleganza era a sua volta necessaria per migliorarne la ricezione. Tuttavia, la "vecchia maniera" era ancora praticata e fu solo durante la Restaurazione che si abbandonò la «servile closeness» (Johnson, 1787: 277). La traduzione si rese più facile per gli scrittori e più piacevole per i lettori, cosicché queste «paraphrastic liberties» (*Ivi*, p. 278) furono quasi universalmente accettate. In conclusione, Johnson cita Dryden come esempio da seguire, avendo egli compreso che la fedeltà era il miglior modo di rendere il senso di un autore e la libertà di rendere il suo spirito; «he, therefore, will deserve the highest praise, who can give a representation at once faithful and pleasing, who can convey the same thoughts with the same graces, and who, when he translates, changes nothing but the language» (*Ibidem*).

Altri scrittori e traduttori si espressero sulla traduzione; John Ozell (d. 1743), ad esempio, nella dedica alla sua traduzione de *Le Lutrin* di Nicolas Boileau (1708) scrive che una buona pratica è lo studio approfondito del *génie* dell'autore, cercando di copiare il suo «*Tour and Air*» (Ozell, 1708: n.p.), ovvero la sua armonia, piuttosto che le minuzie delle sue frasi. Thomas Francklin (1721-1784) riassume i diversi approcci traduttivi in *Translation; a poem* (1753) come segue:

There are, who timid line by line pursue, / Anxious to keep th'Original in view; / Who mark each footstep where their master trod, / And after all their pains have mist the road. / There are, an author's sense who boldly quit, / As if ashamed to own the debt of wit; / Who leave their fellow-trav'ler on the shore, / Launch in the deep, and part to meet no more. / Some from reflection catch the weaken'd ray, / And scarce a gleam of doubtful sense convey, / Present a picture's picture to your view, / Where not a line is just or feature true; / Thus Greece and Rome, in modern dress array'd, / Is but antiquity in masquerade (Francklin, 1753: 5-6).

In tutto il poemetto, Francklin non sembra favorire l'uno o l'altro approccio, portando degli esempi negativi di entrambi e ponendosi, così, nella via di mezzo più moderata consigliata da Johnson in conclusione del *The Idler* (no. 69). Come nota Louis Kelly (2005), verso la metà del Settecento la teoria e pratica della traduzione iniziava a spostarsi verso quella che Dryden aveva chiamato “metafrasi”, una strategia traduttiva che riduceva al minimo la libertà del traduttore. Alla fine del secolo vengono pubblicati anche i due trattati sulla traduzione finora più estesi in lingua inglese, l'introduzione ai *Four Gospels* (1789) di George Campbell (1719-1796) e l'*Essay on the Principles of Translation* (1791) di Alexander Tytler (1747-1813), i primi paragonabili per estensione a Huet e Batteux. Entrambi derivano dalla scuola della “common sense philosophy”¹⁹ che durante l'Illuminismo scozzese cercò di mediare tra ragione e sentimento ed entrambi sono contrari alle traduzioni eccessivamente libere prodotte dalla maggior parte dei loro colleghi.

¹⁹ Per maggiori approfondimenti al riguardo, cfr., tra gli altri, Bow (2018).

Campbell afferma in primis che «[t]o translate well is, however, in my opinion, a task of more difficulty than is commonly imagined» (Campbell, 1839: 323), spiegando che chi traduce deve tenere in considerazione tre principi di base. Il primo è la resa del senso; il secondo è la riproduzione dello stile dell'autore, della sua stessa essenza, per quanto permesso dal *génie* della lingua di arrivo; il terzo è la restituzione di una traduzione che sia scorrevole quanto l'originale. Questi sono in ordine di importanza, in quanto spesso si è costretti a rinunciare all'ultimo o agli ultimi due per mantenere il primo, dal quale non si può prescindere. Il traduttore dei Vangeli accenna anche ai due “estremi” di pratica traduttiva, notando che in genere la “libera” (*free*) viene preferita per argomenti “umani” e la “accurata” (*close*) per argomenti religiosi. Tuttavia, afferma che una buona traduzione dovrebbe avere entrambe le qualità; per questo propone di riferirsi agli estremi come “letterale” (*literal*) e “licenziosa” (*loose*, specificando che si riferisce non alla libertà ma alla licenziosità). La prima strategia comporta uno «slavish attachment to the letter» (*Ivi*, p. 330) che non è consigliato neanche per la Bibbia, in quanto non soddisfa il primo e principale principio di una buona traduzione. Il senso può essere restituito in maniera diversa, cambiando se necessario anche lo stile del testo di partenza e presentandolo «in a homely dress» (*Ivi*, p. 331). Anche un approccio licenzioso dovrebbe essere evitato perché finisce per non rendere né il senso né lo stile di un autore, così da non poter meritare la definizione di “traduzione” ma di “parodia” (*travesty*).

Simili idee sono presenti nell'*Essay* di Tytler, definito come il primo studio sistematico sulla traduzione in lingua inglese (cfr. Bassnett, 2002: 69), in quanto, sebbene pubblicato un paio di anni dopo i *Gospels* di Campbell, è un trattato a sé stante e non prefisso a un testo tradotto. Come il connazionale, Tytler spiega fin da subito che l'attività traduttiva sarebbe facile solo se il *génie* di tutte le lingue fosse lo stesso e chi traduce non dovesse fare altro che prestare attenzione a rimanere fedele al testo di partenza. La complessità dell'atto ha portato a sviluppare due opinioni contrastanti sulle strategie da adottare, due estremi da evitare per trovare il “punto di perfezione” nel mezzo. Una “buona traduzione” viene definita come «*That, in which the merit of the original work is so completely transfused into another language, as to be as distinctly apprehended, and as strongly felt, by a native of the country to which that language belongs, as it is by those who speak the language of the original work*» (Tytler, 1907: 8-9). Da questa definizione deduce le tre “leggi” fondamentali della traduzione, uguali ai principi di Campbell. La

prima regola è che una traduzione dovrebbe fornire una trascrizione completa delle idee del testo originale. Tytler specifica, tuttavia, che non si dovrebbero imitare le ambiguità né fornire più di un significato. La “libertà” di aggiungere o eliminare idee del testo di partenza dovrebbe essere usata con cautela. Le aggiunte, solo nel caso in cui siano collegate e rafforzino i pensieri espressi dall’autore; le omissioni, solo di pensieri marginali o ridondanti. In generale, più libertà sono concesse nella traduzione della poesia rispetto alla prosa, in quanto la “fedeltà rigida” al testo di partenza non funzionerebbe, dovendo restituire in qualche modo anche l’armonia e la musicalità dei passaggi. Fondamentale è, dunque, il “buono” – o addirittura “superiore” – senso estetico del traduttore che può anche produrre un testo più armonico dell’originale, pur ricordando che è sempre un errore aggiungere qualcosa che non concordi con il pensiero o lo stile dell’autore.

La seconda regola prevede il rispetto dello stile dell’autore, pur limitato dalla diversa natura o *génie* delle lingue (ad esempio, il latino è caratterizzato da una concisione difficilmente raggiungibile in inglese). Chi traduce dovrebbe sempre identificarsi con l’autore, in modo da esprimersi come egli avrebbe fatto se avesse scritto nella lingua di arrivo. Questo diventa particolarmente difficile nella traduzione della poesia in prosa (soprattutto in alcuni generi come la poesia lirica), tanto da portare Tytler ad affermare che sia *impossibile* rendere giustizia a una poesia in prosa e che solo un poeta può tradurre un poeta. La terza e ultima regola generale prevede che un testo tradotto sia scorrevole quanto una composizione originale. Si riprende qui la metafora della pittura in termini simili a quelli utilizzati da Batteux al fine di provare che la traduzione sia più difficile, perché si pretende la stessa forza espressiva dell’originale senza potere usare gli stessi colori (ovvero, la stessa lingua). Per questo motivo, il traduttore deve adottare la stessa anima del suo autore, parlando attraverso gli stessi organi, presupponendo così una totale identificazione tra le due figure. Allo stesso tempo, ci si deve sempre ben destreggiare tra l’eccessiva fedeltà che farebbe perdere scorrevolezza e l’eccessiva libertà con cui si rinunciarebbe al senso. A riprova dell’ultimo caso vi sono le traduzioni di d’Ablancourt, traduttore che dà la priorità alla chiarezza e all’eleganza sacrificando per queste il senso dell’originale. In generale, è ammissibile una maggiore libertà nella traduzione della poesia perché sarebbe altrimenti più facile essere costretti a rinunciare alla chiarezza e scorrevolezza del componimento. Ciononostante, si deve evitare la licenziosità – per

quanto possa diventare difficile distinguere tra licenziosità e libertà – perché il testo cesserebbe di essere definibile come traduzione. Tytler si sofferma poi molto sulla resa delle espressioni idiomatiche, l'elemento che più vira verso la licenziosità. Sono presentate come la più grande difficoltà di un traduttore, in quanto esclusivamente proprie a ogni lingua. La traduzione è "perfetta" quando si trova il perfetto corrispondente del testo di partenza. Se tale corrispondenza non dovesse esistere, si dovrebbe parafrasare il significato; non è tollerabile una traduzione letterale di un'espressione idiomatica. L'eccessiva licenziosità, in generale, è però sempre da evitare perché porterebbe a una «burlesque translation, or Travesty» (*Ivi*, p. 197). Questa modalità di scrittura si allontana tanto dal testo cui è ispirata da non poter essere giudicata dalle leggi della traduzione; non trasmette né il senso del testo né il suo stile, ma diventa una caricatura di entrambi. La comprensione del testo è fondamentale per la sua giusta resa ed è anche il motivo per cui il miglior traduttore dovrebbe possedere un *génie* affine a quello del suo autore ed esser maestro del genere di cui si occupa.

CAPITOLO 2: APPROCCI E METODI

The public will, perhaps, receive with indulgence a work written under such peculiar circumstances; not composed in the calm of literary leisure, or in pursuit of literary fame, but amidst the turbulence of the most cruel sensations
(Williams, 1795: 8).

In questo capitolo si presentano le teorie e metodologie utilizzate nello studio dei paratesti e delle traduzioni di Katherine Philips, Aphra Behn, Eliza Haywood, Elizabeth Griffith e Helen Maria Williams. Le loro stesse riflessioni sulla propria attività traduttiva negli elementi paratestuali hanno reso particolarmente appropriata l'applicazione di un approccio riflessivo alle traduzioni. I paratesti sono analizzati attraverso un approccio post-genettiano che comprende la loro classificazione e la rilevazione delle funzioni che assolvono, cui si aggiunge la disamina delle strategie stilistiche e retoriche utilizzate.

2.1. Approccio riflessivo alla traduzione

Il metodo riflessivo nasce dalla «reception of anti-essentialist approaches from philosophy, most prominently deconstruction, and sociology (sociology of translation), where the Bourdieusian approach has been influential [and] has foregrounded the importance of reflexivity in Translation Studies» (Dizdar, 2012: 57). Gli scritti di Jacques Derrida (1973, 1978, 1997) e Pierre Bourdieu (2003) sono, invero, i punti di partenza per lo sviluppo di un metodo riflessivo che mette in discussione il testo stesso cui si applica e utilizza la scienza come metodo d'analisi della scienza stessa – nel caso di traduttologia, ad esempio, la traduzione diventa metodo e oggetto di analisi.

La metodologia presentata da Silvia Kadiu in *Reflexive Translation Studies* (2019) si ispira in primo luogo all'approccio decostruzionista che Derrida pratica in *Des Tours de Babel* (1985), in cui discute e riproduce alcuni elementi del saggio *The Task of the Translator* (2002) di Walter Benjamin, sviluppando così la sua filosofia traduttologica.

Secondo il filosofo francese, la traduzione è allo stesso tempo necessaria e impossibile, in quanto diventa «la loi, le devoir et la dette mais de la dette on ne peut plus s'acquitter. Telle insolvabilité se trouve marquée à même le nom de Babel: qui à la fois se traduit et ne se traduit pas, appartient sans appartenir à une langue et s'endette auprès de lui-même d'une dette insolvable, auprès de lui-même comme autre» (Derrida, 1985: 218). L'approccio proposto da Kadiu ha le sue basi anche nel concetto di performatività di J.L. Austin (1962), secondo cui ogni enunciazione esegue degli atti linguistici: «[t]he reflexive method in translation is performative in that it proposes to enact the source text by simultaneously doing and saying what it says/does. Saying and doing, word and spirit, form and content are co-dependent in this approach» (Kadiu, 2019: 4). Kadiu nota che negli studi di traduzione è ampiamente diffusa l'idea che la forma e il contenuto siano inseparabili, soprattutto nel caso della poesia; ma nella traduzione di testi teorici si è soprattutto evidenziata la resa dei concetti, piuttosto che come la forma e il contenuto interagiscono nel processo di trasferimento da un contesto all'altro. Partendo dall'idea che la forma e il contenuto, il dire e il fare, il testo e il metatesto siano tutti interconnessi nella traduzione, Kadiu offre un'analisi delle peculiari operazioni di riflessività coinvolte nella traduzione delle teorie traduttologiche, cosicché il mezzo di espressione (la traduzione) si intreccia con l'oggetto del discorso (la traduzione). Nella traduzione delle teorie traduttologiche, chi traduce segue la teoria discussa nel testo di partenza stesso, rispecchiando così la pratica descritta nei testi che sta traducendo. Le idee espresse nel testo di partenza tendono a dettare il modo in cui il testo dovrebbe essere tradotto, costringendo apparentemente chi traduce a operare riflessivamente, provando ad applicare la visione del testo al testo stesso. In questa prospettiva, il metodo riflessivo offre un esempio pratico dell'applicazione di un approccio decostruzionista alla traduzione. Secondo la studiosa, gli scritti di Derrida sono stati estremamente influenti negli studi di traduzione, ma sono stati spesso richiamati per avvalorare la nozione di intraducibilità, piuttosto che manifestare la necessità della traduzione, non considerando così che la decostruzione stessa è un'operazione di traduzione e trasformazione. In *Reflexive Translation Studies*, Kadiu esplora il metodo riflessivo come possibile applicazione di un approccio decostruzionista alla traduzione, basandosi sulla nozione derridiana che la filosofia decostruzionista non è immaginabile senza una pratica traduttiva creativa e sperimentale.

Il metodo viene applicato dalla studiosa con lo scopo di verificare se determinate teorie che promuovono una maggiore riflessività nella traduzione siano realmente applicabili nella pratica. Kadiu si concentra così su alcuni concetti teorizzati da Lawrence Venuti, Susan Bassnett, Henri Meschonnic e Antoine Berman. In *The Translator's Invisibility* (2004), Lawrence Venuti afferma che la concreta realizzazione di una pratica traduttiva etica richiede una maggiore visibilità di chi traduce e consapevolezza delle condizioni di produzione della traduzione. L'attività traduttiva implica una minore o maggiore violenza etnocentrica che tende a eliminare la specificità culturale del testo di partenza. Per Venuti, dunque, una traduzione è etica quando evidenzia il proprio status di traduzione, in quanto sposta l'attenzione sull'alterità del testo importato nella cultura di arrivo. In *Writing and Translating* (2006), Bassnett si focalizza sulla questione della creatività, in quanto intende la traduzione come una forma di scrittura conscia e riflessiva che innesca un'interazione dialogica tra la scrittrice o lo scrittore del testo di partenza e la traduttrice o il traduttore, in cui questi ultimi diventano consapevoli della propria voce creativa. La riflessività non è manifesta nella visibilità dello status della traduzione, ma negli impulsi stimolanti e creativi che vengono dalla traduzione. In *Ethics and Politics of Translating* (2007), anche Meschonnic insiste sull'aspetto creativo della traduzione, vista come un'attività poetica e trasformativa in cui il linguaggio e la vita interagiscono. Dal suo punto di vista, teoria e pratica non possono essere separate, in quanto la traduzione richiede sempre un processo decisionale riflessivo che manifesta la relazione di chi traduce con il linguaggio e con la traduzione. Tranne quando è automatizzata (*machine translation*), la traduzione esprime sempre un posizionamento teorico e ideologico, ovvero la percezione del linguaggio e la concezione del mondo di traduttrici e traduttori. In *Pour une critique des traductions* (1995), Antoine Berman sostiene che chi traduce e chi si occupa di traduzione dovrebbe riflettere su di essa unendo le considerazioni teoriche all'esperienza pratica. Riflettere sull'atto traduttivo e sviluppare una teoria autoriflessiva della traduzione diventa fondamentale per liberarla dai suoi impulsi etnocentrici e dallo status secondario di cui ha sofferto in passato. Per Berman un approccio etico alla traduzione è inseparabile da uno studio riflessivo della traduzione, ovvero da una autoriflessività disciplinare.

Kadiu sottolinea come ognuna di queste teorie suggerisca, in modi diversi, che la autoconsapevolezza sia necessaria per una pratica etica della traduzione. La studiosa e gli

studiosi coinvolti mirano a diminuire la violenza etnocentrica della traduzione promuovendo la visibilità di chi traduce (Venuti), a superare le pretese di fedeltà concentrandosi sulla creatività dell'attività traduttiva (Bassnett), a contrastare la rappresentazione meccanica del linguaggio mostrando la superiorità della traduzione umana (Meschonnic) e a prendere le distanze dalla dipendenza da altre discipline attraverso uno studio autonomo della traduzione (Berman). Cosicché, «[i]n championing reflexivity, their ultimate aim is to empower translation, both as a professional practice and as an academic discipline. The purpose of this book is to explore whether reflexivity, as presented by each of these scholars can bring about the empowerment that they seek» (Kadiu, 2019: 2). Secondo Kadiu, i risultati mostrano che, nella pratica, la distinzione tra riflessività e non-riflessività è più instabile e ambigua di quanto queste teorie suggeriscano, in quanto nella traduzione la visibilità produce invisibilità, la risposta di chi traduce costituisce un nuovo indirizzo, la meccanicità si intreccia con l'indeterminatezza e la autocoscienza include consapevolezza dell'opacità del sé. Tutte e quattro le teorie mirano a stabilire un approccio riflessivo che permetterebbe a traduttrici e traduttori di accogliere l'Altro come Altro, attraverso strategie di *foreignization*, *intimate dialogue*, *creative poetics* o *retranslation*. Cionondimeno, anziché ricercare un'apertura etica verso l'Altro, questi sistemi riflessivi finiscono per portare a un ritorno circolare al Sé, attraverso l'autoreferenzialità, la scoperta del sé, l'autoriflessività, o la coscienza del sé. Sebbene non sia riconosciuta o teorizzata come tale, la riflessività si presenta inseparabile dall'autoriflessività. Il metodo riflessivo ha evidenziato quanto sia difficile – e allo stesso tempo necessario – distinguere le due e che niente può realmente assicurare una pratica etica della traduzione.

La studiosa nota che gli studi di traduzione sono sempre più focalizzati sull'etica della pratica traduttiva, indicando la riflessività come mezzo per comprendere ed evidenziare soprattutto le relazioni di potere in gioco (ad esempio, tra lingue “minori” e “dominanti”) rendendo visibile la dimensione trasformativa della traduzione stessa. L'assunto su cui è basata questa linea di pensiero è che la ricerca deve essere riflessiva e focalizzata sulle condizioni di produzione del testo stesso per poterne evidenziare eventuali manipolazioni, come una possibile rappresentazione stereotipica della cultura di partenza. La selezione e l'interpretazione di concetti, metafore e teorie non è determinata soltanto dalla loro applicabilità oggettiva ed empirica, ma è anche influenzata

dalle ideologie e dagli scopi personali della ricercatrice o del ricercatore. Un approccio riflessivo permette di riconoscere le pressioni ideologiche e sociali che subiscono sia il soggetto che l'oggetto della ricerca e identificare il dovere etico di agire su questi limiti (che possono essere dati da luogo, soggetti, processo, contesto teorico, dati e così via).

In questo studio, la metodologia riflessiva è impiegata attraverso la comparazione delle riflessioni metatestuali e metadiscorsive delle traduttrici rinvenibili nei paratesti e la loro pratica traduttiva, analizzata tramite un'analisi contrastiva del testo di partenza e del testo di arrivo. I *reflexive translation studies* sono particolarmente utili nello studio delle traduttrici della prima età moderna in quanto le loro riflessioni sulla traduzione venivano formulati a volte nel corso dell'atto traduttivo (come nel caso delle lettere) e più spesso in maniera retrospettiva (nel caso delle prefazioni), ma raramente prima della pratica stessa. Teoria e pratica sono intrinsecamente connesse, ma è necessario comprovare se le traduttrici abbiano realmente seguito ed eseguito ciò che dichiarano nei paratesti o meno per identificare la loro linea teorica. Si individua una frequente necessità di sminuire il loro reale contributo al testo di arrivo, attribuendo tutto il merito allo scrittore (sempre uomo) del testo di partenza, in modo da poter legittimare il proprio lavoro e limitare le eventuali conseguenze date dal contenuto dei testi (soprattutto nel caso includano riflessioni scientifiche e politiche). Tuttavia, le loro esplicite dichiarazioni non corrispondono necessariamente alla loro pratica traduttiva. Come dichiara Anthony Pym (2014: 1), «[t]ranslators are [...] not only constantly theorizing, but they are doing it in various kinds of conceptual scenes. This private, internal theorizing becomes public when translators discuss what they do»; in questo caso, la teorizzazione “pubblica” avviene negli elementi metatestuali e metadiscorsivi dei paratesti presi in considerazione. L'unione di pubblico e privato, di teoria e pratica permette di individuare il possibile divario tra l'una e l'altra, consentendo di formulare una teoria della traduzione al femminile della prima età moderna inglese che tenga conto di entrambe le tipologie di contributo (pratico e teorico).

2.2. Paratesto e traduzione

L'uso del paratesto, identificato da von Flotow (1991) come pratica di traduzione femminista, attraverso cui rendere visibile il proprio ruolo di traduttrice, è fondamentale anche nella prima età moderna. Le traduttrici si servivano spesso degli elementi paratestuali per esprimere i propri giudizi e le proprie opinioni sul tema trattato o anche commentare la propria traduzione e le strategie utilizzate. È stata già riconosciuta la necessità di implementare un modello di analisi che tenesse conto di questo spazio in cui emergono più esplicitamente le loro voci. Seppur non riferendosi specificamente al contesto storico della prima età moderna, in *The Translator's Voice in Translated Narrative* (1996) Theo Hermans riconosce che

[w]hat is needed, rather, is a model of translated narrative which accounts for the way in which the translator's voice insinuates itself into the discourse and adjusts to the displacement which the translation brings about. The model, that is, needs to incorporate the translator as constantly co-producing the discourse, shadowing, mimicking and, as it were, counterfeiting the Narrator's words, but occasionally – caught in the text's disparities and interstices; and paratextually – emerging into the open as a separate discursive presence (Hermans, 1996: 43).

Analizzare questa “presenza discorsiva distaccata dal testo” diventa fondamentale per avere una visione d'insieme della voce della traduttrice, svelandone spesso contraddizioni e incongruenze. Lo studio del paratesto, in generale, è ormai consolidato grazie ai primi fondamentali lavori dello strutturalista francese Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982) e *Seuils* (1987). In particolare, quest'ultimo è stato il primo studio sistematico sul paratesto, in cui l'autore esplora le diverse tipologie e funzioni di queste “soglie” che contribuiscono a dare forma al testo, aprendolo a diversi livelli interpretativi. L'introduzione dell'oggetto di analisi, delle zone di transizione/transazione che rendono un libro tale e ne influenzano la lettura, avviene nella prima sezione del libro, ovvero la «seuil du seuil» (Genette, 1987: pos. 266). La categorizzazione iniziale di questi elementi parte dalle *question words* (Dove? Quando? Come? Da chi? A chi? Con quale scopo?). L'ubicazione distingue principalmente tra

“peritesto” ed “epitesto”; nella prima categoria rientra tutto ciò che è situato nel volume stesso (come prefazioni e note), mentre nella seconda tutto ciò che è esterno ma a esso è riferito (ad esempio, lettere o interviste). La differenziazione temporale si riferisce alla produzione del paratesto rispetto alla prima edizione del testo cui si riferisce, cosicché può essere anteriore, originale (ovvero contemporanea al testo) o posteriore (“postume” o “antume” rispetto alla morte dell’autore). Il “come?” risponde alla distinzione tra elementi testuali, iconici, materiali o fattuali; mentre “da chi?” e “a chi?” costituiscono lo status pragmatico del testo, che identifica diversi destinatari e destinatari. L’ultima domanda, “a quale scopo?”, si occupa dell’aspetto considerato di maggiore rilevanza da Genette: la funzionalità. Secondo lo studioso, «le paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d’autre chose qui constitue sa raison d’être, et qui est le texte» (*Ivi*, pos. 212). Sebbene non sia autonomo, può assolvere a numerose funzioni contemporaneamente da identificare caso per caso, come lo studioso farà nel corso della sua classificazione delle diverse categorie di paratesto. Genette affronta meticolosamente numerosi elementi paratestuali, dal peritesto editoriale (come frontespizi e copertine) a dediche, prefazioni, note, epitesto privato (corrispondenze, diari). Nonostante l’estesa e minuziosa presentazione, il testo non ha pretese di esaustività e l’autore ne riconosce lacune e limiti. Tra questi, dichiara di aver lasciato da parte

trois pratiques dont la pertinence paratextuelle me paraît indéniable. La première est la *traduction*, en particulier lorsqu’elle est plus ou moins revue ou contrôlée par l’auteur, comme fit Gide, avec Grøethuysen, pour la version allemande des *Nourritures terrestres*, et à plus forte raison lorsqu’elle est entièrement assurée par lui, selon l’usage constant d’un écrivain bilingue comme Beckett, dont chaque traduction doit, d’une manière ou d’une autre, faire commentaire au texte original (*Ivi*, pos. 9.461).

Come si evince da queste parole, Genette intende la traduzione come paratesto e commento del suo testo di partenza, negandole dunque autonomia. Pur non soffermandovici, tutti i passaggi in cui l’autore parla di pratiche traduttive (di cui la maggior parte si trovano nelle note a piè di pagina) dipingono nel complesso un panorama ambiguo e contraddittorio. Il primo caso è dedicato alla traduzione dei titoli (*Ivi*, pos.

2.201), in cui si mette in rilievo in una nota l'abitudine di modificarli nel passaggio da una lingua all'altra. Gli esempi riportati sono le traduzioni inglesi di due romanzi dello scrittore francese André Malraux, *Condition humaine* (1933) e *Espoir* (1937), resi rispettivamente da Haakon Chevalier (non citato da Genette) come *Man's Fate* e *Man's Hope*, suggerendo una simmetria tra le due opere non presente in francese. L'argomento viene poi chiuso auspicando un futuro studio che si occupi più specificamente di questa pratica. Ciononostante, nelle note si commentano occasionalmente le traduzioni dei titoli di alcune opere: da un lato, Charles Baudelaire rende *The Philosophy of Composition* (1846) di Edgar Allan Poe in maniera «più eloquente dell'originale» con *Genèse d'un poème* (*Ivi*, pos. 8.590), dall'altro, Louise Servicen (non citata da Genette) rende *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949) di Thomas Mann con il titolo «un peu trompeur» *Genèse du Docteur Faustus* (*Ibidem*). Nel caso delle dediche (*Ivi*, pos. 2.906), si contesta la semplice assunzione che siano sempre a opera dell'autore, riconoscendo la possibilità che alcune traduzioni siano dedicate dal traduttore; gli esempi riguardano le traduzioni francesi di Joseph Conrad, *Youth* (1898) e *Typhoon* (1902): la prima è dedicata da Georges Jean-Aubry a Paul Valéry, la seconda da André Gide a André Ruyters. Per quanto riguarda le prefazioni delle traduzioni, si classificano come “ulteriori” (*Ivi*, pos. 3.917), ovvero non apparse nella prima edizione del testo (di partenza), oppure “allografe” (*Ivi*, pos. 5.961-5.970), ovvero non scritte dall'autore del testo (di partenza). Cionondimeno, in nota si specifica che «[l]e traducteur-préfacier peut éventuellement commenter, entre autres, sa propre traduction; sur ce point et en ce sens, sa préface cesse alors d'être allographe» (*Ivi*, pos. 6.663). Nella discussione delle funzioni delle prefazioni, la traduzione viene citata nel caso della raccomandazione (*Ivi*, pos. 6.090), assolta se il traduttore è più conosciuto dell'autore nella cultura di arrivo, e dell'indicazione delle eventuali correzioni nel testo (*Ivi*, pos. 6.377). Un'altra categoria di peritesto in cui si accenna brevemente alla traduzione sono le note a piè di pagina, che, nel caso di una citazione, possono contenere il testo di partenza se la citazione è tradotta nel testo o il testo di arrivo se non è tradotta (*Ivi*, pos. 7.482; 7.670).

Sebbene Genette dichiari di aver lasciato da parte la pratica traduttiva, se ne occupa brevemente in più occasioni. Poiché la traduzione è considerata un elemento paratestuale del testo di partenza, il suo paratesto non può essere “originale”, ma non è neanche “allografo” se commenta la traduzione stessa. A causa di queste ambiguità, un modello

di questo tipo non può essere utilizzato negli studi di traduttologia, cosicché si è riconosciuta la necessità di un modello che potesse essere impiegato nella disciplina superando le ambiguità di quello genettiano. In *Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure* (1996), Urpo Kovala riconosce l'importanza della ricerca di Genette per aver posto l'attenzione su aspetti fino a quel momento considerati triviali e marginali, provandone invece la centralità in questioni riguardanti la testualità e la ricezione. Tuttavia, sottolinea anche che gli elementi paratestuali della letteratura tradotta andrebbero analizzati attraverso altri criteri, avendo delle proprie caratteristiche specifiche. Lo studioso trova interessante i paratesti delle traduzioni non per la loro posizione "intorno" al testo, che spesso si accorda alle convenzioni della cultura di arrivo¹, ma per il loro specifico ruolo di mediatori tra testo e lettori e per la potenziale influenza che possono avere sulla lettura e ricezione del testo. Kovala pone l'accento sull'aspetto ideologico del paratesto, che dovrebbe essere sempre analizzato calandolo nel suo contesto socioculturale, in quanto la selezione stessa dei testi da tradurre costituisce un importante mezzo attraverso cui controllare cosa viene ricevuto dalla cultura di arrivo.

Il saggio si concentra su paratesti di traduzioni angloamericane in Finlandia nel periodo 1890-1939, sottolineandone l'ideologia religiosa-conservatrice. Rispetto al suo corpus, individua quattro tipi di paratesti, alcuni emergenti e altri che stavano diventando più obsoleti. A partire da quest'ultimi, vi sono i paratesti "modesti", comprendenti solo gli elementi necessari, quali titolo, nome dell'autore e a volte il prezzo sulla quarta di copertina. I paratesti "commerciali", presenti soprattutto in libri per bambini e adolescenti, il cui compito principale era di pubblicizzare altri libri dell'editore, cosicché vi si trovano sempre inserti pubblicitari nella quarta di copertina, a volte anche in alcune pagine alla fine del libro e, in qualche caso, in fogli separati tra le pagine in mezzo al volume. I paratesti "informativi" – formati da lunghe prefazioni, note e quarte di copertina testuali – finalizzati a descrivere e concettualizzare il testo stesso. Infine, i paratesti "illustrativi" si distinguono per le ricche illustrazioni sulla copertina, sulla quarta di copertina e spesso anche nel testo stesso. I diversi tipi di paratesti, dichiara Kovala,

¹ Ci si riferisce alle convenzioni editoriali, per cui alcune case editrici o editori vietano l'utilizzo di note a piè di pagina, altre preferiscono le postfazioni alle prefazioni e così via.

comportano diverse scelte di *soglie* con altrettante “micro-funzioni”, di cui nove sono identificabili nel corpus analizzato: identificazione, metatestualità, contestualizzazione, fornire informazioni di base, illustrazione, riferimento al lettore, pubblicizzare e le funzioni artistica e legale/bibliografica. Alcuni elementi paratestuali (come la prefazione o la quarta di copertina) possono assolvere a più funzioni contemporaneamente, mentre altri (come le illustrazioni) hanno una funzione prevalente. In generale, la funzione dei paratesti delle traduzioni maggiormente accentuata dallo studioso è quella di diminuire la distanza tra il testo e i lettori. Il saggio si chiude con l’augurio che la ricerca sul paratesto possa concentrarsi su due aspetti in particolare: «firstly, on a more careful analysis of the way ideology – implicitly or explicitly – makes itself present in paratextual discourse, and secondly, on what research on paratextuality can tell us about cultural organization – the various handles or interfaces by means of which we approach and comprehend the world – including translations» (Kovala, 1996: 141-142).

Richard Watts (2000) specifica che i paratesti sono strumenti di traduzione culturale: «the paratext to the work of a perceived Other typically functions as an apparatus of cultural translation by evoking the work’s (or its author’s) difference while rendering that difference familiar or knowable» (Watts, 2000: 32). Occupandosi di *Cahier d’un retour au pays natal* (1939) di Aimé Césaire, lo studioso ritiene che il paratesto della sua prima versione – composto dai disegni del pittore cubano Wilfredo Lam e da una prefazione del poeta surrealista francese Benjamin Peret – costituisce uno dei più riusciti esempi di traduzione culturale che comunica la comparsa di una coscienza diasporica nei Caraibi. Le opere di Lam situano il testo nei Caraibi, connettendolo ai contemporanei movimenti di afro-cubanismo e negrismo popolari sull’isola, mentre la prefazione di Peret situa il libro nei Caraibi ma lo rende rilevante anche per gli eventi che accadevano in Europa al tempo; gli elementi paratestuali insieme evidenziano lo stato di *cultural in-betweenness* del testo.

L’indagine del contesto socioculturale in cui le traduzioni vengono prodotte e ricevute si trova anche alla base della ricerca di Sehnaz Tahir Gürçağlar in *What Texts Don’t Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research* (2002). Specificando che la contestualizzazione richiede una metodologia che tenga conto sia dei testi tradotti sia del meta-discorso sulla traduzione, lo studio si concentra sul modo in cui il materiale extratestuale (ivi definito come il meta-discorso sulla traduzione che circola

indipendentemente dai testi tradotti) e il materiale paratestuale (ivi definito come ciò che accompagna i testi tradotti) possono essere usati per rivelare fenomeni traduttologici che sono assenti o impliciti negli stessi testi tradotti. Gürçağlar nota che un progetto sulla storia della traduzione che intenda andare oltre ciò che Anthony Pym definisce “archeologia della traduzione” (che esplora perché i reperti archeologici si formano in un determinato cronotopo e come sono collegati ai cambiamenti sociali, Pym, 1998: 5-6) deve ideare un modello che possa contestualizzare i fenomeni traduttologici. L’analisi delle norme nei testi tradotti sarà insufficiente a contestualizzare questi testi nel sistema culturale generale. I limiti di un focus esclusivo sulla traduzione diventeranno evidenti prima ancora che si inizi l’analisi delle traduzioni, in quanto si dovranno stabilire determinati criteri su cosa definire traduzione prima di poter formare il suo corpus – la scelta di questi criteri, inoltre, dovrà basarsi non solo sulle definizioni vigenti di traduzione, ma anche su quelli operativi nel periodo preso in analisi. La studiosa invita, dunque, ricercatrici e ricercatori a espandere il proprio materiale e introdurre testi generalmente considerati “secondari” in cui sia presente un meta-discorso sulla traduzione che aiuti a cogliere i fattori socioculturali che hanno dato vita alle traduzioni. Lo studio di ciò che è ivi definito come “extratesto” e “paratesto” offre numerosi e utili spunti per comprendere non solo come la traduzione veniva definita, ma anche le condizioni in cui i testi tradotti venivano prodotti e ricevuti. Il peritesto, in particolare, può fornire informazioni sulla visione della traduzione che avevano editori e traduttori – diventando ancora più rilevante nel caso in cui extratesti ed epitesti siano rari. Gürçağlar evidenzia già l’importanza di unire teoria e pratica, in quanto ciò che viene illustrato in peritesti, epitesti ed extratesti completa le descrizioni e le analisi dei testi tradotti e può portare a rivedere e modificare le conclusioni raggiunte attraverso tali analisi.

L’importanza di questa analisi può far comprendere la ragione per cui nei *translation studies* la traduzione non possa essere considerata, secondo il modello genettiano, come un’attività derivativa sempre basata su un altro testo cronologicamente anteriore – ovvero come un commento sul testo “originale”, un elemento paratestuale che lo presenta. Considerare le traduzioni come “paratesti”, spiega Gürçağlar, introduce una relazione gerarchica tra il testo di partenza e il testo di arrivo, in quanto Genette ritiene che il paratesto sia sempre al servizio del testo cui si riferisce. Ciò significherebbe che la traduzione sia esclusivamente al servizio del suo “originale” e di nient’altro – non dei

lettori della cultura di arrivo, non del sistema letterario di arrivo che potrebbe esserne tanto influenzato da portare ad altre traduzioni di testi simili, non della traduttrice che potrebbe beneficiare della reputazione ottenuta per la traduzione di uno specifico testo, non dell'editore che potrebbe guadagnare un'elevata somma grazie a esso, non del testo di partenza stesso la cui immortalità è garantita grazie alla traduzione. Il concetto genettiano di traduzione come "paratesto" è in dissonanza sia con la prospettiva di Gideon Toury (1995) – che ritiene le traduzioni abbiano l'obiettivo di colmare una mancanza della cultura di arrivo – sia con la prospettiva degli studi postcoloniali delineata da Tejaswini Niranjana (1992) – che dimostra la traduzione possa essere usata come strumento di "educazione" per "civilizzare" il popolo colonizzato e per creare una determinata immagine del popolo colonizzatore. Inoltre, continua Gürçağlar, la stessa idea di testo letterario è statica in Genette, che non tiene conto della relazione dialogica che si può creare tra testo e paratesto, in cui quest'ultimo può arrivare ad alterare il primo. Seppur contempli che i paratesti possano influenzare la ricezione del testo, lo strutturalista francese trascura i casi in cui possono realmente portare a un cambiamento delle sue caratteristiche testuali. Le traduzioni possono avere un grande impatto sia nel sistema letterario di arrivo che negli autori stessi del testo di partenza. Gürçağlar porta l'esempio di scrittori in lingue non-occidentali o "minori", la cui fama internazionale è dovuta principalmente alla traduzione (come nel caso del romanziere turco Orhan Pamuk).

In sintesi, considerare le traduzioni come paratesti non è funzionale alla più ampia visione della traduzione basata sulla simultanea analisi di elementi testuali, funzioni, ricezioni ed effetti dei testi tradotti, oltre che della relazione tra i fenomeni traduttologici e gli altri elementi del sistema culturale in generale. Ciononostante, la studiosa riconosce che il concetto genettiano di paratesto potrebbe essere utilizzato da progetti di storia della traduzione per la raccolta di dati e informazioni, in quanto offre utili informazioni sulla presentazione e la ricezione dei testi tradotti stessi. Ad esempio, Guyda Armstrong in *Paratexts and Their Functions in Seventeenth-Century English 'Decameron's'* (2007) sottolinea che l'analisi dei paratesti è una «invaluable key» (Armstrong, 2007: 40) per comprendere la ricezione di una determinata autrice o autore, rivelando le percezioni contemporanee del suo status e permettendo di trarre conclusioni sul suo pubblico. Il significato, specifica la studiosa, si costruisce non solo nel testo tradotto stesso, ma anche in tutti gli elementi paratestuali che sono a esso riferiti. Per la sua analisi delle traduzioni

inglesi del *Decamerone*, Armstrong distingue tra “paratesti discorsivi” – che comprendono “paratesti autoriali” (tradotti dal testo di partenza) e “paratesti editoriali” (scritti da traduttori o editori); “paratesti organizzativi” (frontespizio, indici, numeri delle novelle); e “paratesti visuali” (xilografie, lettere decorative, ornamenti tipografici).

Come si può notare, gli studi sul paratesto si iniziano gradualmente a intersecare con gli studi sulla traduzione, ma, nell'introduzione a *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation* (2012), Anna Gil-Bardají, Pilar Orero e Sara Rovira-Esteva notano come il rapporto tra i due non sia ancora abbastanza esplorato. Le autrici specificano che le analisi paratestuali possono fornire numerosi spunti di considerazione in diverse aree di ricerca traduttologica, come nel caso della storia della traduzione, la traduzione letteraria, la traduzione audiovisiva e l'analisi delle ideologie nella traduzione o della auto-traduzione. La scarsità di questi studi ha portato l'Universitat Autònoma de Barcelona a centrare il *VII Convegno Internazionale sulla Traduzione* del 2010 sul tema “Paratextual Elements in Translation”, sui cui interventi sono basati i casi di studio dei saggi presenti nel volume. Il punto di partenza di tutte le analisi è che nello stesso modo in cui una città non può essere compresa o definita senza prenderne in considerazione le zone circostanti (le varie ‘periferie’), una comprensione approfondita dei testi richiede una loro visione completa che vada oltre i testi stessi, prendendo in considerazione tutti quegli elementi che, seppur separati, li accompagnano e definiscono (Gil-Bardají, Orero e Rovira-Esteva, 2012: 7). Un altro volume collettaneo che si occupa di paratesto e traduzione è a cura di Valerie Pellatt, *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation* (2013), in cui si considera “paratesto” ogni tipo di materiale aggiuntivo, apposto o esterno al testo principale che abbia la funzione di spiegare, definire, istruire, supportare, informare. Gli elementi paratestuali più evidenti, spiega la studiosa nella sua introduzione, sono le note a piè di pagina, le prefazioni, le introduzioni, gli epiloghi; ugualmente importanti, tuttavia, sono indici, titoli e sottotitoli, sommari dei capitoli. Inoltre, molti testi contengono paratesti non-verbali, quali illustrazioni, foto, tabelle, grafici, diagrammi; ma sono da considerare anche i font e i layout delle pagine: tutti questi elementi influenzano la lettura di un libro. I casi di studio analizzati si occupano principalmente dei paratesti tradotti – piuttosto che dei paratesti apposti da chi traduce alle traduzioni – oppure delle traduzioni come paratesto, partendo da due fondamentali domande: quali sono le funzioni e i risultati ottenuti dal paratesto del testo di partenza?

Quanto sono necessarie e rilevanti queste funzioni ed effetti nella traduzione? Traduttrici e traduttori vengono considerati innanzitutto come lettrici e lettori che interpretano il testo e, dunque, traducono seguendo e trasmettendo la sua interpretazione: ogni frammento di testo di partenza trasposto nel testo di arrivo costituisce, secondo Pellatt, una spiegazione, una riformulazione e una ristrutturazione: «[t]he zone of transition is between source and target language and between source and target culture. The zone of transaction is tripartite, between source writer, translator and target reader» (Pellatt, 2013b: 3).

Una monografia più completa, in cui si parte dagli studi genettiani per illustrare in maniera più dettagliata come si ridefiniscono nel campo della traduzione, è a opera di Chiara Elefante in *Traduzione e Paratesto* (2013). Genette viene elogiato per aver posto l'attenzione su questi spazi liminali fino a quel momento considerati prevalentemente come marginali, evidenziando il ruolo che possono avere nella ricezione, interpretazione e fruizione del testo. Tuttavia, come già specificato, Genette ha scelto di non occuparsi specificamente della traduzione, campo in cui gli elementi paratestuali assumono fondamentale importanza «perché, nella loro pluralità, sono spazi ibridi, soglie che, al pari del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera» (Elefante, 2013: 11). Gli studi dello strutturalista francese hanno dettagliatamente definito e scomposto gli spazi paratestuali, sottolineandone la dimensione pragmatica e la rilevanza nel più ampio contesto culturale. Elefante individua tre ragioni per cui questi spazi diventano particolarmente rilevanti in traduttologia: permettono di individuare norme e tendenze traduttive di un determinato contesto storico e geografico; consentono a traduttrici e traduttori di avere uno spazio in cui esprimersi e assumere apertamente il loro ruolo di mediatori; coinvolgono traduttrici e traduttori nel patto editoriale. Quest'ultimo, nel caso di una traduzione, coinvolge le figure di autore, editore, traduttore, eventuale prefatore (se non corrisponda con una delle precedenti figure) e lettore – che, dunque, accetta la lettura di un'opera mediata da diverse figure che interagiscono in maniera sempre diversa e spesso gerarchica. Ad esempio, la scelta di inserire una prefazione o delle note a piè di pagina (che sono gli elementi paratestuali su cui la studiosa si sofferma maggiormente) coinvolge tutte le figure del patto editoriale. La prefazione assume un ruolo e una valenza decisiva quando scritta appositamente per un testo tradotto; allo stesso tempo, le note (il cui inserto è spesso vietato dalle case editrici) rappresentano un'intrusione di chi traduce nello stesso corpo del testo, interrompendo la linearità della

lettura e “svelando” continuamente la natura del testo come traduzione (Venuti, 2004). L’invisibilità di traduttrici e traduttori viene, dunque, sconfessata negli elementi paratestuali. La studiosa riprende l’ipotesi della traduttologa Siri Nergaard (2004: 54), secondo la quale «il paratesto [viene] a costruire un tutt’uno con la traduzione vera e propria, tale da far sì che sia l’insieme degli aspetti testuali e paratestuali a costituire la traduzione e a creare l’effetto complessivo esercitato sul lettore».

Chiara Elefante enfatizza anche il legame tra la riflessione teorica e la prassi della traduzione, auspicando una possibile riconciliazione tra le due discipline, che possono solo guadagnare dalla loro unione – come si intende in questo studio sulle traduttrici inglesi della prima età moderna. I paratesti sono «“luoghi” che possono dire molto sulle principali tendenze attuali della prassi traduttiva. [...] Possono “parlare” del processo traduttivo e delle sue varie rappresentazioni con le quali, anche in quanto lettori, ci confrontiamo» (Elefante, 2013: 151). Anche in questo senso si sottolinea la valenza delle analisi paratestuali per gli studi di genere volti all’indagine e al recupero delle voci delle traduttrici: da un punto di vista diacronico, si considera il paratesto come spazio in cui potevano rendere pubblica la propria voce; da un punto di vista sincronico, questi elementi costituiscono una presa di posizione politica e femminista (cfr. ad. es. von Flotow, 1991). Elefante afferma, così, che

[q]uesta visione della traduzione come presa di parola profondamente politica, così lontana dalle prime riflessioni che consideravano il tradurre un atto principalmente linguistico, sono un’ulteriore, finale conferma, dell’apertura interdisciplinare adottata sia dagli studi sul paratesto che da quelli sulla traduzione, e, a maggior ragione, da quelli sul paratesto in traduzione (Elefante, 2013: 58).

Per quanto riguarda gli studi sugli elementi paratestuali della prima età moderna, due volumi collettanei sono particolarmente efficaci per offrire un compendio dell’argomento: *Renaissance Paratexts* (2011), curato da Helen Smith e Louise Wilson; e *Thresholds of Translation. Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)* (2018), curato da Marie-Alice Belle e Brenda M. Hosington. Il primo, che viene spesso ripreso anche da Belle e Hosington nella loro introduzione, si configura come risposta e ampliamento di *Seuil*, poiché il testo genettiano non è da loro

considerato adattabile a diversi periodi storico-sociali. Come punto di partenza, si prendono in considerazione i libri come oggetti visibili e leggibili, la cui fisicità viene costruita dai processi e dalle operazioni delle case editrici. Nella prima età moderna, questi differivano per diversi aspetti dai libri moderni. Nell'introduzione Smith e Wilson tracciano il lungo percorso di fabbricazione di un libro², che portava molti paratesti del periodo a essere autoriflessivi, commentando la qualità della stampa del libro stesso o i processi e gli eventuali errori di produzione. I paratesti della prima età moderna avevano numerose funzioni e suggerivano diverse letture, alcune letterarie o ermeneutiche, altre pratiche e fisiche. Molte autrici e autori di elementi paratestuali sembravano essere coscienti del fatto che i margini e gli strumenti con cui si incorniciava un volume erano allo stesso tempo ciò che lo rendeva *libro* (e non un testo o un frammento) e ciò che permetteva loro di presentarsi o annunciarsi come tale. Il paratesto influiva la ricezione del testo, non solo durante il primo approccio ma su tutto il processo di lettura, offrendo numerosi spunti interpretativi. Il volume si propone di confutare l'affermazione frequente di Genette secondo cui significato e funzione del paratesto sono determinati da autrici e autori, ed esso serva esattamente per stabilire e salvaguardare i loro scopi. Non si include soltanto l'analisi di rilegature, collezioni, annotazioni manoscritte – che sarebbero escluse dalla categorizzazione genettiana; ma si riprendono studi recenti che mettono in dubbio l'autorità del ruolo degli autori e il loro reale coinvolgimento nelle decisioni paratestuali, sostenendo che la produzione di testi fosse un processo molto più collaborativo di quanto

² «Working from a manuscript copy, a compositor would pick letters from the upper and lower cases before him, and arrange them in a composing stick, from which they were transferred to a wooden frame. Another worker used leather-covered balls to coat the finished form with ink. It was then placed in the bed of the press, and the paper was pulled on to it to create an impression. The completed sheets were dried in the printer's warehouse, and stacked. They were then folded: once to make a large-format folio, twice to make a smaller quarto, and three times to produce an octavo. Some books were even smaller [...]. Some paratexts, like printers' flowers (small type ornaments) and running titles, were an essential part of the printing process, locked into a skeleton form to frame the text they accompanied. Composing sticks had moveable 'checks' which could be adjusted to create space for printed marginal annotations. Others, including dedications, addresses to the reader, indices, and errata notices, were generally printed separately and added to the work at the end. [...] Printers sometimes employed their own binders, while on other occasions books were sold unbound, and the purchaser took the loose sheets to a binder. The binder relied heavily on paratexts, particularly the signatures and catchwords that appear at the foot of early modern pages, to guide him or her in constructing the book. [...] Book purchasers could choose to have their books bound individually or to have a number of texts collected into one volume, along topical, generic, or material lines, meaning that each text became a new peritext to its companions» (Smith e Wilson, 2011b: 3-4).

stimato dalle nozioni post-romantiche di genio solitario. Si sottolinea quanto le decisioni sulla pubblicazione e sul paratesto spesso spettassero soprattutto ai tipografi. La loro relativa autonomia nella prima età moderna permette di confutare l'idea genettiana secondo cui gli editori sono necessariamente "alleati" dell'autore. Inoltre, si supporta l'ipotesi di Stephen Orgel in *Margins of Truth* (2000), secondo cui i libri della prima età moderna fossero incompleti anche nella loro forma stampata; «[t]he sense of early modern paratexts as an *expanding* and ongoing category of *engagement* is central to this volume, and poses a vigorous challenge to Genette's restrictive definitions» (Smith e Wilson, 2011b: 10; corsivo mio).

Ai fini di questa ricerca, l'articolo di Neil Rhodes, *Status anxiety and English Renaissance translation* (2011), è particolarmente rilevante. Lo studioso pone l'attenzione sulla traduzione, pratica centrale nella società rinascimentale inglese, e, allo stesso tempo, strettamente legata a ciò che definisce *status anxiety*, manifesta negli elementi paratestuali che accompagnavano i testi tradotti. Egli individua tre tipi principali di preoccupazioni espresse nelle prefazioni: in primo luogo, tutte le traduzioni sono necessariamente rendimenti inadeguati dei propri testi di partenza; secondariamente, i testi venivano tradotti in una lingua (l'inglese) che non era considerata idonea alle espressioni letterarie; infine, rendere i testi più accessibili li macchiava inesorabilmente di ordinarità. L'esempio su cui Rhodes si sofferma maggiormente è la celebre prefazione di John Florio alla sua traduzione di Montaigne (1603), in cui si possono individuare diversi tipi di *status anxiety* (cfr. Rhodes, 2011: 117-120). Se in questo studio si discuterà di queste preoccupazioni e del topos della modestia, al contrario non verrà da qui ripresa una classificazione ambigua, secondo cui – partendo da Genette – le traduzioni si considerano "metatesti" «in the sense that they represent something of a second-order kind» (Ivi, p. 109).

Come esplicitato dal titolo *Thresholds of Translation Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)* (2018), il volume a cura di Belle e Hosington si occupa specificamente di traduzione e paratesti nella prima età moderna, quando questi spazi erano fondamentali per negoziazioni di tipo autoriale, sociale e culturale. In primo luogo, anche in questo caso le studiose nella loro introduzione offrono un commento dello strutturalismo genettiano, non applicabile al periodo storico trattato a causa della rigida tassonomia, dell'approccio lineare alla lettura di un libro e della

concezione unidirezionale delle funzioni del paratesto come strumento di controllo da parte (principalmente) di autrici e autori. Le nette distinzioni tra testo e paratesto e tra interventi “autoriali” e “allografici” non prendono in considerazione la relazione complessa vigente tra traduzione, autorialità e altri tipi di produzione testuale, né la plasticità dei confini materiali e interpretativi di testi/paratesti dell’epoca. Le traduzioni e i paratesti della prima età moderna sicuramente non rientrano nella categorizzazione di Genette, secondo cui le traduzioni sono paratesti del loro testo di partenza, ma sono testi autonomi. In un contesto in cui il mercato letterario si stava rapidamente espandendo e specializzando, il paratesto offriva la possibilità alle figure di scrittori, editori e traduttori di valorizzare e pubblicizzare il proprio lavoro e di guidare la ricezione del testo da parte del pubblico. Questi obiettivi venivano raggiunti servendosi di codici interpretativi spesso inerenti in tradizioni testuali, letterarie ed ermeneutiche, ma anche di nuovi modi di ricognizione sociale. I paratesti, invero, erano anche luoghi in cui si definiva una comunità di lettrici e lettori attraverso strategie di inclusione o – più frequentemente – di esclusione, in quanto si isolava il “gentle reader” dal resto del pubblico comune. Definendo la traduzione come un «‘imaginative engagement’ with ancient or foreign texts» (Belle e Hosington, 2018b: 4), lo scopo del volume è la disamina dei diversi modi in cui i paratesti contribuivano a questi incontri linguistici, culturali e materiali nella prima età moderna. La plasticità dello spazio paratestuale nel periodo riflette le molteplici strategie editoriali rese possibili dalla stampa. Tuttavia, più che rappresentare meri strumenti di controllo editoriale o traduttologico, le varie – e spesso manipolative – strategie utilizzate negli spazi liminali delle traduzioni «offer a striking illustration of the shifting boundaries, both material and conceptual, of the early modern printed paratext» (*Ibidem*). Ripercorrendo gli studi sul campo, Belle e Hosington notano che una prima rivalutazione ha riguardato le prefazioni e le dediche delle traduzioni, che erano state a lungo considerate come testi utilizzati meramente per esprimere strategie retoriche mirate a guadagnare la benevolenza di eventuali benefattrici/benefattori e lettrici/lettori.

La critica adesso riconosce questi spazi come «complex discursive engagements» (*Ivi*, p. 5) centrati su questioni di tipo linguistico, letterario, sociale e politico. In particolare, gli elementi paratestuali forniscono informazioni rilevanti sulla concezione dello status e della natura delle attività traduttive, riguardanti sia le insicurezze sociali e culturali di traduttrici e traduttori che l’esplicita discussione delle proprie strategie

traduttive. La valorizzazione dei paratesti ha portato anche a una maggiore attenzione al ruolo della traduzione stessa nel contesto della progressiva affermazione della stampa. Invero, il primo tipografo inglese, William Caxton, era un traduttore; Belle e Hosington ipotizzano che le sue traduzioni – spesso corredate da un apparato di prefazioni, dediche, didascalie, illustrazioni, colophon – abbiano creato uno standard per la stampa inglese della prima età moderna³. Una preoccupazione tipica di traduttrici/traduttori ed editori del periodo era la convenienza economica della stampa, in quanto vi era ancora una ricca cultura manoscritta. In determinati casi (ad. es. traduzioni dei classici), le traduzioni a stampa erano chiaramente ispirate alle pratiche manoscritte medievali e umaniste – inserendo note e commenti ai margini. Coloro che preferivano la stampa come mezzo di pubblicazione spesso ne difendevano la scelta nel paratesto, discutendo del proprio rapporto con la cultura manoscritta in termini spesso competitivi. Il paratesto aveva, dunque, un ruolo cruciale nella crescita del mercato delle traduzioni a stampa, inquadrando il testo sia materialmente che ermeneuticamente. Inoltre, contribuiva alle strategie linguistiche e culturali di “anglicizzazione” dei testi, aiutando a guidarne la ricezione – obiettivo che diventava ancora più importante nel caso si trattasse di materiale controverso. Lo studio congiunto di peritesti e contesti può rivelare come traduttrici e traduttori si rapportavano (o meno) con i dibattiti politici e ideologici dell’epoca. Questo approccio, adottato anche nella presente ricerca, è particolarmente utile nell’analisi delle traduzioni femminili della prima età moderna, in cui si evidenziano prese di posizione ideologiche, politiche e religiose: «[p]refaces and dedications, for instance, could serve to carve out a discursive and authorial space for women, and to mark their place in translational communities of readers, based on shared cultural, ideological, or religious concerns, and in which the circulation of printed translations played an important part» (Ivi, p. 8).

La sovrastruttura paratestuale delle traduzioni, continuano Belle e Hosington, riflette le complesse – e spesso contraddittorie – dinamiche di scambio culturale del periodo. Da un lato, elementi come titoli e dediche servivano come mezzo di “addomesticamento” linguistico, materiale e culturale; dall’altro, l’utilizzo strategico di

³ Per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra stampa e *translation studies* cfr. anche Belle e Hosington (2016).

titoli, font, layout e illustrazioni donava un effetto cosmopolita alle traduzioni a stampa – in un contesto in cui la Gran Bretagna era ancora marginale sul mercato dei libri europeo e vari scrittori ne lamentavano l'arretratezza culturale rispetto ad altri paesi. Si comprende, dunque, che l'analisi di paratesti e traduzioni permette di occuparsi di questioni di trasmissione testuale, grazie all'apparato linguistico, e materiale, grazie alla sua diffusione tipografica. Allo stesso tempo, lo studio di questi spazi liminali aiuta a comprendere le costruzioni del «cultural self» (*Ivi*, p. 9) britannico – in relazione dinamica con il passato e con le contemporanee culture intellettuali e materiali europee; cosicché le soglie delle traduzioni del periodo forniscono un'interessante prospettiva sulla formazione culturale della Gran Bretagna, attraverso scambi testuali e materiali. La loro dimensione meta-discorsiva, o meta-culturale, ci invita a esaminare più attentamente i codici e i linguaggi coinvolti nei paratesti delle traduzioni della prima età moderna inglese. Dunque, «[b]y approaching early modern print culture from the combined perspectives of translation and paratextual practices, this collection challenges the 'marginal' place long afforded to both activities in scholarly accounts of early modern literary culture» (*Ivi*, p. 13).

Allo stesso modo, anche in questa ricerca ci si propone di mettere in evidenza la centralità di spazi marginali quali traduzioni e paratesti, cui si aggiunge il focus su una terza dimensione di marginalità, ovvero il genere. Questa breve discussione di studi sul paratesto consente di comprendere, da un lato, quanto questo spazio sia stato valorizzato dalla critica a partire da Genette; dall'altro, quanto sia necessario impiegare metodologie che superino il paradigma dello strutturalista francese, risolvendo le sue ambiguità soprattutto nel caso dello studio di paratesti di traduzioni. Gli elementi paratestuali delle traduttrici trattate saranno analizzati, quindi, con la metodologia delineata da Kathryn Batchelor in *Translation and Paratexts* (2018) – che rappresenta «the first in-depth attempt to explore Genette's concept and its importance for translation studies research» (Batchelor, 2018: 2). Sebbene sia stato evidenziato più volte che il modello genettiano non è applicabile agli studi della traduzione, non era stata ancora offerta un'alternativa così esaustiva ed efficiente. La studiosa spiega che Genette ha avuto il merito di mostrare che un testo non si legge mai isolato dal paratesto che lo circonda, in quanto lettrici e lettori entrano in possesso di un libro piuttosto che di un testo, che circola in un contesto che influisce sulla sua stessa ricezione. Allo stesso tempo, il critico francese era

consapevole dei limiti del suo studio che, in questo campo, sono particolarmente problematici. La categorizzazione delle prefazioni delle traduzioni come “successive” anziché “originali” fa sì che le traduzioni stesse siano considerate versioni successive di un testo originario, anziché nuovi testi. Inoltre, autrici e autori del testo di partenza sono considerati autrici e autori della traduzione: a chi traduce, nota Batchelor, non è riconosciuto nessun tipo di autorialità se non quando commenta la sua stessa traduzione – suggerendo che sia autore del processo traduttivo ma non del prodotto finale. Tale visione è fortemente in contrasto con la concezione della traduzione come un processo creativo di riscrittura. L’uso del paradigma genettiano negli studi di traduzione è definito come prevalentemente pragmatico; ovvero, la studiosa sfrutta gli aspetti che possono essere facilmente adattati nelle analisi della disciplina senza sostanziali modifiche. Tuttavia, gli approcci più recenti, come quello adottato in questo studio, si distanziano dalla nozione di traduzione come paratesto per considerarla, invece, un testo a tutti gli effetti con dei propri elementi paratestuali.

Alla critica del paradigma genettiano segue una discussione di come è stato implementato negli studi di traduzione, distinguendo vari settori di ricerca che spesso si sovrappongono e si intersecano. Il primo riguarda i paratesti come fonti documentarie per la ricerca storica, mirato principalmente a produrre antologie di teoria della traduzione che comprendano i paratesti (spesso prefazioni) più antichi che si riescono a recuperare. Gli elementi paratestuali si sono dimostrati estremamente utili anche per la storiografia letteraria, consentendo la ricostruzione della storia editoriale di determinati testi e autrici/autori; in questo senso, può essere cruciale la valutazione di caratteristiche tipografiche e decorative. Il secondo settore analizza i paratesti come spazi di eventuale visibilità della traduzione e di traduttrici/traduttori. La studiosa parte dagli studi di Theo Hermans, tra i primi a relazionare il termine “paratesto” con i testi in traduzione in *The Translator’s Voice in Translated Narrative* (1996), dove afferma che chi traduce è sempre discorsivamente presente nel testo tradotto. In successive pubblicazioni, come *The Conference of the Tongues* (2007), Hermans approfondisce come la voce di traduttrici e traduttori possa manifestarsi sia nel testo che nel paratesto, specificando che quando quest’ultimo è utilizzato per discutere delle proprie strategie traduttive, diventa luogo in cui l’autoreferenzialità inerente alla traduzione si trasforma in autoriflessività:

Self-reference accompanies, in latent form, all translation. It is raised to metatranslative self-reflection when translation observes its own operations and the factors conditioning those operations. This observing reveals the observer's – that is, the translator's – subject-position in the text. Self-reference may be raised to self-reflexiveness in paratexts, in discursive interventions by translators breaking into the texts they are transmitting and in translators' defiantly unconventional choices, but it is also there in everyday conventional choices [...] which fall in with or diverge from prevailing patterns and expectations. The self-reference of translation brings into view a metadimension where translation speaks about itself (Hermans, 2007: 51).

Batchelor (2018) nota che l'obiettivo principale di Hermans nella sua ricerca paratestuale è dimostrare la necessaria e costante presenza di traduttrici e traduttori, piuttosto che auspicarne una presenza più marcata come fanno altri teorici riprendendo *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2004) di Lawrence Venuti, tra cui José Yuste Frías (2012), Siri Nergaard (2013b), ed Ellen McRae (2012). Al contrario, Isabelle Bilodeau (2013) nota che la scarsa visibilità di traduttrici e traduttori non è un fenomeno universale, portando l'esempio delle convenzioni editoriali giapponesi in cui il nome di traduttrici e traduttori viene evidenziato e centralizzato; altri studi (cfr. Wardle, 2012; Woods, 2012) si focalizzano specificamente sui casi in cui la traduttrice o il traduttore è particolarmente visibile nella cultura di arrivo; e altri ancora sui casi in cui la visibilità di traduttrici e traduttori è connessa a questioni di dinamiche di potere in rapporti interculturali (cfr. Hassen, 2012; Simon, 2000b). Un altro settore di indagine riguarda i contesti socioculturali e le conseguenze delle traduzioni, in quanto traduttrici e traduttori utilizzano i paratesti per esprimere un proprio posizionamento ideologico. Questa fruttuosa intersezione tra studi paratestuali e ricerche che connettono la traduzione con i contesti socioculturali e ideologici affronta anche di questioni di genere – i cui studi si ramificano in due gruppi principali. Il primo esplora i modi in cui le traduttrici utilizzano i paratesti come luogo in cui far sentire la propria voce e affermare la propria identità (spesso in contesti storici e culturali che le silenziano); in questo gruppo si situa anche la presente ricerca (per gli esempi indicati da Batchelor, cfr. Malay, 2006; Martin, 2011). Il secondo, continua la studiosa, mostra come i paratesti sono spesso stati utilizzati per disseminare le prevalenti idee misogine e limitare gli scritti femminili a generi e

argomenti considerati accettabili per loro (cfr. Henitiuk 2011), che si può ricollegare all'identificazione della prefazione come strategia traduttiva femminista (von Flotow, 1991).

Un altro aspetto che spesso si interconnette agli studi di genere riguarda il modo in cui i paratesti vengono utilizzati per influenzare la ricezione della cultura o dell'autore di partenza da parte della cultura di arrivo (cfr. Linn, 2003; Susam-Sarajeva, 2006). Ricerche di questo tipo spesso analizzano anche il modo in cui la traduzione trasmette o rafforza stereotipi su una determinata cultura; nella maggioranza dei casi si tratta di testi occidentalizzati (cfr. Kung, 2013; Watts, 2005), ma a volte anche di traduzioni tra due culture occidentali (cfr. Frank, 2007; Gerber, 2012; O'Sullivan, 2005) – mostrando come la stereotipizzazione culturale che avviene attraverso i paratesti è spesso una strategia di marketing comune per le traduzioni, piuttosto che essere riservata a culture “esotiche” e distanti. L'ultimo settore di ricerca riguarda le problematiche relative alla *agency* degli individui coinvolti nella produzione del testo tradotto, in quanto spesso traduttrici e traduttori sono esclusi dalle decisioni editoriali (cfr. Nergaard, 2013b; Yuste Frías, 2012).

Batchelor riassume, inoltre, i principali temi e i metodi di analisi post-genettiani in traduttologia, distinguendo principalmente tra *product-oriented* e *process-oriented research*. La prima si focalizza sui paratesti in quanto prodotti ed è normalmente utilizzata per tracciare un determinato periodo storico o culturale, attraverso due (sovrapponibili) categorie di analisi che vedono i paratesti come fine o come mezzo per analizzare qualcos'altro. La seconda si riferisce a un “altro” che può essere il testo tradotto, il passato, o il presente. È particolarmente pertinente la connessione con le traduzioni: «[p]aratextual analysis is above all helpful when trying to answer ‘who’ and ‘why’ questions, such as: ‘Who is responsible for the translation decisions that we see in the translated text?’, ‘Why was this translation produced?’, ‘Why was this key term translated in this way?’» (Batchelor, 2018: 170). In questo tipo di ricerca, alla definizione del corpus segue un'analisi che, specifica Batchelor, non deve essere puramente descrittiva e volta alla categorizzazione degli elementi paratestuali. Al contrario, ha necessità di integrare una contestualizzazione e una critica che le permettano di identificare quali siano, in un determinato contesto storico-culturale, le convenzioni paratestuali o lo status della traduzione. La studiosa specifica che le regole basilari applicate generalmente all'analisi delle fonti debbano essere tenute in considerazione anche nel caso dei paratesti. In

particolare, bisogna mettere in discussione la natura e l'affidabilità dei paratesti identificando l'autenticità della fonte e contestualizzandone la lettura, tenendo conto dei risultati che vogliono raggiungere e degli eventuali impedimenti e limiti presenti. Sembra così necessario porsi tre principali domande: chi è il pubblico cui è destinato il paratesto? Quali sono gli obiettivi del paratesto? Quali sono le convenzioni culturali che influenzano il contenuto e il registro del paratesto?

Ciononostante, anche nel caso in cui gli elementi paratestuali sembrano fornire risposte dirette ai nostri quesiti, si devono considerare le differenti funzioni cui possono adempiere. Batchelor porta l'esempio qui pertinente di una prefazione di una traduzione in cui la traduttrice o il traduttore commenta le proprie strategie, che si può immediatamente collegare alla volontà di spiegare il proprio processo traduttivo. Le spiegazioni presenti in questo tipo di paratesti, tuttavia, potrebbero essere introdotte per sottolineare l'affidabilità della traduzione, aumentare le possibilità che venga ben ricevuta nella cultura di arrivo, inserirsi in una determinata scuola di pensiero e così via. La *process-oriented research* rientra principalmente nel campo di studi di *cognitive translation process research* delineato da Andrew Chesterman in *The Name and Nature of Translator Studies* (2009). Si tratta, dunque, degli studi che mirano a identificare come il materiale paratestuale del testo di partenza influenzi traduttrici e traduttori sia a livello dell'approccio al processo traduttivo e delle singole decisioni prese in esso, sia a livello del posizionamento emotivo nei confronti del materiale da tradurre; allo stesso tempo, possono aiutare sia a comprendere quali elementi paratestuali siano considerati parte del testo di partenza e quali siano ritenuti elementi esterni, sia quali processi cognitivi guidano la creazione di nuovi elementi paratestuali per il testo di arrivo.

2.3. Classificazione e funzioni del paratesto

La classificazione dei paratesti e lo studio delle loro funzioni tiene qui conto dei contributi post-genettiani al settore, adottando la metodologia di analisi proposta da Batchelor (2018), che rivisita le teorie di Genette per renderle applicabili agli studi di traduzione evitando ogni possibile ambiguità. In primo luogo, la studiosa si occupa della terminologia, in quanto l'adattamento di una teoria a un nuovo contesto disciplinare

comporta scegliere se usare gli stessi termini o coniarne alternativi. Lo stesso termine “paratesto” non è impiegato in maniera unanime⁴, ma è – secondo Batchelor – preferibile ad altre alternative per una ragione puramente pragmatica, avendo ormai una tradizione consolidata in varie discipline che si intersecano anche con gli studi di traduzione. Tuttavia, la definizione del termine è da ridefinire, sostituendola con una funzionale: «[a] paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received» (Batchelor, 2018: 142). Il “testo”, in questo caso, include ogni insieme coeso di parole scritte o pronunciate; soprattutto, può essere nella sua lingua di partenza o tradotto: un testo tradotto diventa, dunque, a sé stante (piuttosto che un paratesto del suo testo di partenza, come lo considerava Genette) e può avere dei propri paratesti. Questa definizione non specifica chi debba essere la creatrice o il creatore del paratesto, né in termini assoluti né in relazione alla creatrice del testo cui si riferisce; in questo modo, si includono traduttrici/traduttori e altri eventuali agenti nella creazione del paratesto. Due importanti termini si affiancano poi al paratesto: metatesto e metadiscorso. Il concetto di metatestualità fu introdotto già da Genette in *Introduction à l'architexte* (1979), modellato sulla distinzione tra linguaggio e metalinguaggio (ovvero, il linguaggio che commenta il linguaggio). Un testo diventa metatesto in termini relazionali rispetto al testo che commenta, ma ciò comporta che i termini “paratesto” e “metatesto” spesso si sovrappongano. Batchelor spiega che alcuni paratesti sono metatestuali, ovvero commentano il testo; alcuni metatesti sono paratestuali, ovvero sono soglie consapevolmente ideate per il testo; nel caso di sovrapposizione, il termine da utilizzare dipenderà dalla prospettiva assunta nello studio. In questa ricerca, i paratesti presi in considerazione saranno definiti anche metatesti nel caso in cui commentino la traduzione di riferimento. Nel caso in cui, invece, non commentino lo specifico testo tradotto cui sono apposti o cui si riferiscono, ma contengano dei commenti sulla traduzione in generale sono chiamati “metadiscorsi”. Batchelor riprende questa idea da Ädel e Mauranen (2010), adattandola agli studi di traduzione, nei quali si riferisce alle

⁴ Numerose alternative sono state proposte, tra cui Batchelor cita “rilegature” (*bindings*, Harvey, 2003), “materiale extratestuale” (*extratextual material*, Susam-Sarajeva, 2006), “caratteristiche macrostrutturali” (*macro-structural features*, Lambert e van Gorp, 2014); e, in altre discipline, “paracontenuti” (*paracontent*, Bhaskar, 2011) o “incorniciature” come termine generico, dove “paratesto” si riferisce a una piccola parte all’interno di esso (*framings*, Rockenberger, 2014).

discussioni che contribuiscono al discorso generale sulla traduzione stessa (cosa si intende per traduzione, come dovrebbe essere eseguita e così via). Un paratesto, dunque, può essere metatesto e/o metadiscorso, come si noterà più avanti con i casi di studio analizzati.

Dopo aver definito la tipologia di paratesto, Batchelor ridefinisce e riadatta le categorie genettiane in modo da renderle applicabili agli studi della traduzione, in particolare la categoria spaziale, sostanziale, temporale, pragmatica e funzionale. La principale distinzione spaziale riscontrabile in Genette riguarda “peritesto” ed “epitesto”, che non sono tuttavia applicabili per testi digitali e audiovisivi. Seppur citando delle alternative (Stewart, 2010; McCracken, 2013; Dunne, 2016), la studiosa non suggerisce di sostituire la coppia genettiana con altre, ma piuttosto di utilizzare i termini che siano più adatti di caso in caso in relazione alle discipline con cui gli studi di traduzione si intersecano nella ricerca. Ad esempio, anche se nel caso dei videogames si può utilizzare la terminologia offerta da Daniel Dunne (2016) di “in-game”, “in-system” o “in-world”, per i testi a stampa si possono mantenere le distinzioni genettiane. Il presente studio rientra in quest’ultimo caso, in quanto sono presenti vari peritesti (prefazioni e occasionalmente alcune dediche) e un epitesto (lettere). La categoria sostanziale distingue, invece, il modo di espressione del paratesto (parole o immagini), il mezzo di espressione del paratesto e il mezzo di espressione del testo (digitale o a stampa), il mezzo attraverso cui si è consultato il testo (libri a stampa o dispositivi di lettura di ebook), il mezzo attraverso cui è stato individuato il testo (siti, cataloghi, motori di ricerca).

Una delle revisioni più rilevanti nel nostro caso riguarda il tempo. Nel paradigma genettiano, i paratesti delle traduzioni erano indicati come “successivi”, in quanto le traduzioni stesse figuravano come paratesti dei loro testi di partenza. Considerando i testi tradotti come indipendenti, dunque, i loro paratesti dovrebbero essere classificati come “originali”; tuttavia, l’utilizzo di quest’ultimo termine genera ambiguità negli studi della traduzione, in quanto spesso viene ancora usato come sinonimo di “testo di partenza”. Batchelor propone, dunque, una terminologia che distingue quando il paratesto è stato creato rispetto al testo tradotto di riferimento: pre-TP; con TP; post-TP; pre-TA; con TA;

post-TA (dove “TP” sta per “testo di partenza” e “TA” per “testo di arrivo”)⁵. Ad esempio, un paratesto pre-TP è stato consapevolmente ideato per il testo di partenza, e, anche se scritto prima del testo di arrivo, non è stato pensato per esso e quindi non sarà pre-TA; allo stesso tempo, seppur la maggior parte dei paratesti ideati per il testo di arrivo appaiano dopo il testo di partenza, non saranno classificati come post-TP, ma come pre-TA, con TA, o post-TA in base ai singoli casi. Le sei variabili, inoltre, possono intersecarsi e interagire tra loro, cosicché un paratesto può presentare più di una classificazione temporale.

La teoria pragmatica di Genette, continua Kathryn Batchelor, tiene conto di varie situazioni comunicative, ma non permette di distinguere specificamente né tra traduttrici/traduttori e altri mittenti né tra destinatarie/destinatari della cultura di partenza e della cultura di arrivo. Nel caso dei mittenti, numerose studiose e studiosi nei *translation studies* hanno già manifestato la necessità di assegnare a traduttrici e traduttori una categoria diversa dall’“allografica” di Genette. Riprendendo Jonathan Gray (2010), Batchelor distingue tra coloro che sono autorizzati a produrre paratesti per i testi di riferimento (“*industry-created paratexts*”) e coloro che li producono indipendentemente (“*viewer-”* o “*audience-created paratexts*”). Trattandosi qui di paratesti scritti da traduttrici, rientrerebbero nella prima categoria di paratesti autorizzati; la definizione è problematica soltanto nel caso delle lettere di Katherine Philips. Le lettere non possono essere considerate “autorizzate” perché, seppur scritte dalla traduttrice, non sono state specificamente pensate come elemento paratestuale della traduzione. Allo stesso tempo, non sarebbe corretto farle rientrare nella categoria di paratesti prodotti indipendentemente, in quanto non si tratta di *viewers/audiences-created*. Dunque, le lettere in questione – che presentano numerosi elementi metatestuali e metadiscorsivi – sono qui considerate epitesto della traduzione analizzata; e, poiché sono firmate dalla stessa traduttrice, rientrerebbero nella categoria di paratesti autorizzati. Batchelor stessa specifica più volte che il paradigma da lei fornito per l’analisi paratestuale potrebbe dover essere rivisto e riadattato nei singoli casi di studio.

⁵ “TP” e “TA”, riferiti al testo di partenza e di arrivo, saranno utilizzati anche nelle analisi delle traduzioni dei prossimi capitoli.

Un'alternativa è individuata nello studio di Cees Koster (2008) che suggerisce di sostituire “mittente” con “funzione-mittente” (*sender-function*). La stessa distinzione, continua Batchelor, potrebbe essere applicata a destinatarie e destinatari, in quanto distinguere tra cultura di partenza e di arrivo potrebbe non essere abbastanza. Riferirsi a *una* cultura di partenza e *una* di arrivo non include la possibilità che i testi siano in circolazione e abbiano lettrici e lettori di diverse culture, soprattutto nel caso in cui siano scritti o tradotti in lingue parlate a livello globale. Inoltre, la natura composita della traduzione rende compositi anche destinatarie e destinatari; nel caso di una prefazione tradotta dal testo di partenza, ad esempio, l'autrice o l'autore aveva in mente la cultura di partenza, ma, grazie alla mediazione della traduzione, raggiunge anche la cultura di arrivo. Ci sono altre variabili da tenere in considerazione e la studiosa suggerisce di distinguere – come nel modello genettiano – tra i paratesti che si rivolgono a tutte le possibili lettrici/lettori, quelli che si rivolgono a un gruppo specifico di lettrici/lettori e quelli che parlano a lettrici/lettori reali. Tuttavia, la stessa definizione di “lettrice/lettore” è problematica e deve essere adattata ai singoli contesti.

Per quanto riguarda l'aspetto funzionale, Batchelor riporta che Dorothee Birke e Birte Christ (2013) criticano la vaghezza di Genette al riguardo, suggerendo che le funzioni dei paratesti possono rientrare in uno o più dei seguenti aspetti: interpretativo, commerciale, navigazionale. Altre studiose e studiosi hanno sviluppato liste di funzioni specifiche, come il già citato Urpo Kovala (1996). In particolare, Batchelor riprende il modello che Annika Rockenberger sviluppa in *Video Game Framings* (2014). Sebbene fosse stato ideato nel contesto dei videogiochi, presenta delle funzioni che possono essere facilmente applicate negli studi della traduzione, in quanto utilizzano una terminologia utilizzata in letteratura. Batchelor (2018: 160-161; qui in traduzione) adatta la lista di Rockenberger con minori alterazioni:

- 1) Referenziale: identifica il lavoro, stabilisce la sua impronta legale e discorsiva;
- 2) Auto-referenziale: porta l'attenzione sul paratesto o i suoi elementi;
- 3) Ornamentale: decora e abbellisce il testo;
- 4) Generica: categorizza il lavoro, indicandone il genere, stabilendo un “patto generico” riguardo l'appropriata ricezione del testo; include la categorizzazione come traduzione;

- 5) Meta-comunicativa: si riferisce esplicitamente alle condizioni e ai limiti della comunicazione mediata in generale e del posizionamento del lavoro in particolare; include le riflessioni sulla traduzione e/o sulle difficoltà del processo traduttivo;
- 6) Informativa: media dati empirici reali, rivela esplicitamente intenzioni, rimuove ostacoli epistemici per la comprensione di lettrici e lettori; include, nei contesti di traduzione, la chiarificazione di riferimenti culturalmente specifici per un nuovo pubblico; si riferisce ad altre informazioni o servizi utili;
- 7) Ermeneutica: offre determinati inquadramenti cognitivi, dirige l'attenzione, rivela determinati aspetti o qualità, media contesti rilevanti, guida la comprensione o l'interpretazione – ovvero, la spiegazione delle caratteristiche del testo come risultato delle decisioni e azioni autoriali – e, dunque, espande o limita le opzioni interpretative;
- 8) Ideologica: promuove un determinato punto di vista; prende le distanze dal posizionamento ideologico del testo oppure, in particolare nei contesti di traduzione, dell'autrice/autore o della cultura di partenza;
- 9) Valutativa: reclama o richiede valore e importanza culturale;
- 10) Commerciale: pubblicizza, elogia, vende; attrae e dirige l'attenzione degli acquirenti; si occupa delle necessità; si riferisce a e consiglia altri prodotti;
- 11) Legale: (a) informativa (fornisce informazioni su diritti legali), (b) illocutiva (stabilisce simbolicamente diritti e obblighi legali, contratti e garanzie formali o informali);
- 12) Pedagogica: stabilisce degli standard di comportamento;
- 13) Istruttiva, operativa: facilita e guida la ricezione e l'uso del prodotto, offre orientamento, suggerisce, organizza e struttura possibili approcci al prodotto, raccomanda azioni; include paratesti navigazionali;
- 14) Personalizzazione: applicabile soltanto ai paratesti interattivi – adatta temporaneamente gli elementi ai bisogni personali.

Batchelor sottolinea che la maggior parte degli elementi paratestuali svolgono più di una funzione e che, come nel modello genettiano, potrebbe essere utile unire la lista delle funzioni a una lista di tematiche. Nella presente ricerca, l'analisi delle funzioni serve per capire come e con quale scopo le traduttrici si servono del paratesto, mentre le tematiche

riguardano principalmente le *research question* dell'analisi stilistica, cui si aggiungono i temi affrontati di volta in volta dalle traduttrici in base al testo tradotto.

2.4. Stilistica e paratesto

In *Key Terms in Stylistics* (2010), Nina Nørgaard, Rocío Montoro e Beatrix Busse definiscono la stilistica come lo studio dei vari modi in cui il linguaggio dà forma al significato sia in letteratura che in altri tipi di testi. Studiose e studiosi di stilistica utilizzano modelli, teorie e paradigmi linguistici come strumenti analitici per descrivere e spiegare come e perché un testo funziona in una determinata maniera. Le analisi – qualitative o quantitative – sono normalmente focalizzate sulle caratteristiche fonologiche, lessicali, grammaticali, semantiche e/o pragmatiche dei testi, o anche sugli aspetti cognitivi attraverso cui lettrici e lettori processano queste caratteristiche. L'approccio della stilistica è spesso considerato più oggettivo rispetto ad altre forme di critica letteraria, grazie alla natura “scientifica” della linguistica; ma nessuna analisi stilistica può essere completamente oggettiva, in quanto sarà sempre influenzata da diversi fattori – come le preferenze individuali e il focus di studiose e studiosi coinvolte/i e il paradigma linguistico o la metodologia adottata. Ciononostante, la stilistica ha sicuramente fornito strumenti e metodologie utili per le analisi sul significato.

Storicamente, si potrebbe far risalire la stilistica allo studio dello stile orale nella retorica, seguendo la tradizione aristotelica, secondo cui «[s]i definisce allora la retorica come la facoltà di contemplare cosa può essere persuasivo a proposito di qualsiasi argomento» (Arist. *Rhet.* I, 2, 1355b 25-26; secondo la traduzione di Fabio Cannavò, 2014). Tuttavia, il reale sviluppo della disciplina – continuano Nørgaard, Montoro e Busse – avvenne negli anni Sessanta in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, grazie al lavoro dei formalisti russi, tra cui Roman Jakobson. Gli appartenenti a questa scuola miravano a rendere l'indagine letteraria più “scientifica”, basandola rigorosamente su osservazioni esplicite sulle caratteristiche formali del linguaggio dei testi analizzati. Particolarmente interessati alla “letterarietà” del linguaggio, dedicavano i loro studi stilistici alle forme e strutture fonologiche, lessicali e grammatiche – come i parallelismi e le deviazioni linguistiche che renderebbero un testo “poetico” (erano interessati

principalmente al genere della poesia). Sebbene fossero elogiati per la loro devozione agli aspetti linguistici coinvolti nella creazione del significato letterario e per la natura sistematica e rigorosa del loro lavoro, studiosi e studiose della stilistica formalista furono criticati per la loro esclusiva attenzione alla forma linguistica a discapito delle funzioni e degli effetti che questa comporta e per la loro tendenza a ignorare l'importanza degli aspetti contestuali – pragmatici, sociali, storici – dei testi in analisi. Tuttavia, in questi primi anni molti consideravano la stilistica come una sub-disciplina della critica letteraria, a causa del suo focus sulla letteratura in generale – e sulla poesia in particolare – e del suo carattere interdisciplinare. Inoltre, ci si chiedeva se potesse essere considerata più di una metodologia e se fosse realmente fondata su basi ideologiche o teoriche. A partire dagli anni Settanta vi fu una svolta funzionale, al cui centro vi era il modello linguistico di Michael A.K. Halliday, focalizzato sul linguaggio come “semiotica sociale” – ovvero, un modello che intende il significato come un fenomeno sociale generato, influenzato da e influente su il contesto in cui ha luogo. Ogni scelta linguistica viene considerata funzionale e chi si occupa dell'analisi – che siano esperti di linguistica o stilistica – deve, quindi, esaminare le diverse funzioni del linguaggio (ideativa, interpersonale, testuale)⁶ in un determinato contesto. L'approccio funzionale, inoltre, si applicava a testi più lunghi, fornendo strumenti di analisi a studiosi e studiose interessate/i ad altri generi oltre la poesia, come la narrativa o le opere teatrali. Grazie alla sua focalizzazione su contesto sociale, registri linguistici, generi e ideologie, l'approccio sistemico-funzionale di Halliday fu particolarmente utilizzato nei settori della stilistica interessati alla manifestazione discorsiva delle ideologie – come la stilistica femminista e la stilistica critica. La prima analizza i modi in cui si realizzano e mantengono le ineguaglianze di genere attraverso il linguaggio e potrebbe essere vista come una variante della seconda,

⁶ Partendo da un modello che vede il linguaggio come forma di interazione tra gli esseri umani, Halliday (1978: 187-189) distingue tre macro-componenti funzionali. La funzione ideazionale è relativa alla trasmissione dell'informazione, sia rispetto al contenuto (funzione ideazionale esperienziale) sia rispetto alla forma (funzione ideazionale logica); la funzione interpersonale esprime le relazioni tra i parlanti; la funzione testuale riguarda la capacità del linguaggio di creare testi e relazionarsi sia con il contesto situazionale che con ciò che è stato precedentemente detto.

che si concentra su come il linguaggio renda manifeste ineguaglianze sociali, gerarchie di potere, e, in generale, ideologie⁷.

Nonostante emerse già negli anni Sessanta, tra gli anni Ottanta e Novanta iniziò ad affermarsi anche la stilistica pragmatica, che – come la funzionale – si occupa del linguaggio in uso e di come gli aspetti contestuali (linguistici, sociali, culturali, autoriali) influiscano su di esso. Il suo focus principale sono gli scambi comunicativi, con una particolare attenzione agli atti linguistici teorizzati da Austin (1962), ai principi di cooperazione riconosciuti da Paul Grice (1975) e alla logica della cortesia studiata da Penelope Brown e Stephen C. Levinson (1978; 1987); ciò la rende particolarmente adatta per le analisi di opere teatrali e altre tipologie testuali caratterizzate da una forte presenza dialogica. In seguito, lo sviluppo della linguistica cognitiva portò a una conseguente svolta nella stilistica con uno specifico interesse nel ruolo della cognizione umana nella creazione del significato. Considerando il significato come prodotto sia del testo che della concettualizzazione umana, la stilistica cognitiva attribuisce la stessa importanza al testo e alla lettrice/lettore. Un altro sviluppo recente è la stilistica dei corpora, che utilizza i software per ricercare ed evidenziare vari fenomeni linguistici in grandi quantità di testi, rendendo così possibile identificare lo stile di alcuni testi, autori o generi⁸. Ciò permette di confermare o meno le iniziali intuizioni di studiosi e studiosi di stilistica e, in alcuni casi, di permettergli di notare alcune caratteristiche lessicali o grammaticali che avrebbero altrimenti ignorato. Più recente è la branca della stilistica multimodale, in cui si prendono in considerazione diversi aspetti semiotici coinvolti nella creazione del significato (oltre alle parole che formano un testo): tipografia, layout, colori, immagini. Alcune ramificazioni della stilistica, inoltre, utilizzano metodi e tecniche di più ambiti. Ad esempio, la stilistica storica riprende concetti e metodologie dalla stilistica cognitiva, pragmatica e dei corpora con la finalità di esaminare come le caratteristiche linguistiche dello stile cambiano o rimangono inalterate nel tempo. Infine, Nørgaard, Montoro e Busse (2010: 6) notano che

⁷ Per ulteriori informazioni sulla stilistica femminista, cfr. Mills (1995; 2006), Page (2006), Wales (1994); per ulteriori informazioni sulla stilistica critica, cfr. Fowler (1986), Jeffries (2010; 2016), Simpson (1993).

⁸ Per ulteriori informazioni sulla stilistica dei corpora, cfr. Biber (2011), McIntyre e Walker (2019).

[a] metaphor often used to describe stylistics is that of the ‘tool kit’ or ‘tool box’. This metaphor reflects a conception of the field as a big tool box which contains a broad range of linguistic tools available to critics who wish to anchor their analysis of literature and other types of text firmly in the actual language of these texts. As new linguistic paradigms emerge, new compartments and new tools are added to the tool box.

A prescindere dagli strumenti utilizzati⁹, qualsiasi tipo di analisi stilistica, secondo Paul Simpson (2004: 3-4), deve soddisfare le cosiddette “tre R”: rigore (*rigor*), recuperabilità (*retrievability*) e replicabilità (*replicability*). Simpson spiega che le analisi stilistiche sono rigorose perché basate su una determinata metodologia analitica; recuperabili perché strutturate su esplicite condizioni e criteri generalmente condivisi da esperti del settore; replicabili perché abbastanza trasparenti da permettere di essere verificate o applicate ad altri casi di studio. Questo principio è ripreso da anche Alison Gibbons and Sara Whiteley in *Contemporary Stylistics: Language, Cognition, Interpretation* (2018), le quali mettono in risalto la soggettività delle analisi stilistiche, in quanto richiedono una connessione emotiva con le proprie reazioni al testo, le proprie intuizioni sui suoi effetti e significati e le proprie osservazioni sul suo ruolo nel sistema culturale di riferimento.

A questo proposito, gli strumenti della stilistica servono in questo studio per rispondere alle *research question* che si intende indirizzare nell’analisi stilistica dei paratesti presi in considerazione, relative alle traduttrici e alle loro traduzioni. Nel caso delle traduttrici, l’obiettivo è di analizzare come si riferiscono a se stesse (*translator/translatress*) e di quali strategie stilistiche o retoriche si servono. Rispetto a quest’ultime, sono state selezionate le più utilizzate durante la prima età moderna, ovvero la retorica della modestia, del mecenatismo, dell’amore cortese e della moralità. In *Early Modern Women’s Writing and the Rhetoric of Modesty* (2012), Patricia Pender presenta i numerosi modi in cui le donne si servivano della prima dalla fine del Medioevo fino al

⁹ Nørgaard, Montoro e Busse (2010) offrono chiare spiegazioni sui principali strumenti di analisi stilistica. Da questo punto di vista, è altrettanto utile *A Dictionary of Stylistics* (2014) di Katie Wales, descritto come un «discursive handbook of stylistics ‘in action’; or of ‘How to do things with stylistics’» (Wales, 2014: vii), con un richiamo a *How to Do Things with Words* (1962) di J.L. Austin. Per ulteriori approfondimenti sulla disciplina si rimanda a *The Routledge Handbook of Stylistics* (2014) a cura di Michael Burke, *The Cambridge Handbook of Stylistics* (2014) a cura di Peter Stockwell e Sara Whiteley e *The Bloomsbury Companion to Stylistics* (2016) a cura di Violeta Sotirova.

XVIII secolo. Il più comune era la negazione della propria funzione di agente-autrice, qui estesa all'agente-traduttrice, ovvero la negazione del proprio eventuale approccio interventista ai testi tradotti. In maggior misura di quanto avvenisse per le loro controparti maschili, nota Pender, i tropi della modestia utilizzati dalle scrittrici della prima età moderna portavano a forte "auto-cancellazione", motivo per cui sono stati studiati a lungo per documentare l'oppressione patriarcale nel periodo. Tuttavia, la studiosa sostiene che letture letterali di questi tropi non prendono in considerazione la loro particolarità formale, specificità storica e funzione letteraria, così da riprodurre una narrativa di oppressione di genere. Al contrario,

[t]he modesty tropes explored in this book function as 'authorial alibis' in the sense that they provide 'an excuse, a pretext, a plea of innocence' to early modern strictures against women's authorship (*OED*). Early modern women often circumvented the charges of impropriety or indecency entailed in assuming the mantle of authorship by denying that they were authors at all. [...] I read women's modesty tropes both as product of and an intervention in early modern discourses of gender (Pender, 2012: 3).

Nella prima età moderna, le donne dovevano astenersi dalla pubblicazione delle loro opere e l'apparizione del nome di un'autrice a stampa poteva attribuire una valutazione negativa all'opera a prescindere dal suo valore intrinseco (cfr. ad. es. Krontiris, 1992). L'impatto degli studi sulle restrizioni e gli ostacoli affrontati dalle scrittrici ha spostato l'attenzione sui modi in cui riuscivano ad aggirarli. I tropi della modestia utilizzati nel periodo provengono da una lunga tradizione classica che si è dimostrata particolarmente appropriata ed efficace per le donne e che, riprendendo Kevin Dunn (1994), era implicitamente intervenzionista. Il tropo della modestia, continua Pender, è in sé una forma di prevenzione verso una prevista risposta ostile e leggerlo come una fedele rappresentazione dei sentimenti delle scrittrici ignora le ansie della prima età moderna sull'innata duplicità femminile – che si manifestano nella preoccupazione e diffidenza nei confronti delle loro capacità retoriche e letterarie. Nella presentazione dei loro scritti, autrici e traduttrici ricorrono a vari espedienti retorici per modulare la ricezione del testo riconoscendo in maniera più o meno manifesta la loro presunta "inferiorità". In particolare, una prima forma le vede riluttanti alla pubblicazione, cui hanno ceduto contro

la propria volontà perché esortate o “costrette” da protettori e mecenati. La seconda è specifica dei testi tradotti, nelle cui prefazioni spesso dichiarano di aver soltanto riportato passivamente parole o idee altrui.

In *Theorizing in a Woman's Voice: Subversions of the Rhetoric of Patronage, Courtly Love, and Modesty by Early Modern Women Translators* (1995), Douglas Robinson, si propone di analizzare le strategie retoriche femminili che permettevano loro di trovare la propria voce oltre i confini della domesticità, agendo su e trasformando rappresentazioni remissive in potenti mezzi di espressione che continuavano, in ogni caso, a rassicurare i “guardiani della sfera pubblica” (maschili) attraverso gesti stilizzati di obbedienza. In particolare, lo studioso identifica tre retoriche che gli uomini utilizzavano già nei secoli precedenti per mostrare la propria subordinazione a membri di una classe sociale superiore (aristocrazia, famiglia reale, funzionari di alto rango della chiesa) o alle stesse donne: la retorica del mecenatismo, dell'amore cortese e della moralità. Le prime due hanno numerosi elementi in comune, in quanto presentano un parlante sotto la veste di un umile supplicante che richiede qualche tipo di favore professionale o sessuale/amoroso; entrambe implicano una eccessiva lode della destinataria o del destinatario in cambio della loro benevolenza. La retorica dell'amore cortese non era il solo campo in cui gli uomini si ponevano in una posizione di subordinazione nei confronti delle donne, in quanto accadeva spesso anche nella retorica del mecenatismo, in cui uno scrittore di una classe sociale inferiore supplicava una aristocratica per ottenere il suo supporto artistico. Entrambe le retoriche non influiscono soltanto su questioni di genere e potere sociale ma anche di sfera pubblica e privata, compromettendo la convenzionale gerarchia patriarcale secondo cui il genere maschile è intrinsecamente superiore al femminile, in quanto la persona cui viene richiesta benevolenza è posta in una relazione di dipendenza nei confronti del richiedente, poiché le convenzioni sociali non le permettono di iniziare la transazione. I membri dell'aristocrazia che si offrivano di pagare qualcuno per tessere le proprie lodi erano percepiti nello stesso modo in cui lo erano le donne che sceglievano di offrirsi a un uomo, ovvero come prostitute. Le retoriche del mecenatismo e dell'amore cortese, dunque, esaltano e limitano le facoltà delle destinatarie o dei destinatari che, pur possedendo ricchezze e potere, sono costretti ad aspettare più o meno passivamente le richieste di favori. La retorica della moralità, invece, funziona in maniera differente, in quanto la sua

autorità deriva da Dio e dalla Chiesa, imponendo una superiorità retoricamente fondata sull'umiltà. Nel XVI e XVII secolo la borghesia acquistò maggiore prominenza e potere sociale, assimilando i valori della moralità cristiana. Questo processo poteva fornire una voce autoritaria alle donne del ceto medio, che si avvalevano del loro ruolo di mogli e madri per svolgere un compito di educatrici e trasmettere a marito e prole valori etici e morali. La loro funzione nella famiglia le proiettava nella società, così da poter assumere spesso una voce pubblica (cfr. Coles, 2008; Douglas, 1977; Poska, Couchman e McIver, 2013).

Il secondo topos di analisi stilistica riguarda la traduzione, per cui ci si propone di analizzare la presentazione del testo tradotto, la definizione dell'attività traduttiva (descritta, ad esempio, attraverso il lessico di obblighi e sofferenze) e la possibile presenza di strategie traduttive discusse negli elementi metatestuali o teorie sulla traduzione in quelli metadiscorsivi. La problematica della *status anxiety* è discussa da Neil Rhodes in *Status anxiety and English Renaissance translation* (2011), in cui nota quanto la pratica traduttiva nella prima età moderna sia caratterizzata da questo timore. Questo diventa evidente nel materiale paratestuale che accompagna le traduzioni, dove se ne distinguono tre tipologie principali: le traduzioni sono percepite come necessariamente inadeguate rispetto ai testi di partenza; l'inglese è una lingua non adatta a scopi letterari (rispetto alle lingue classiche o a lingue romanze quali il francese o l'italiano); rendendo i testi accessibili si rendono anche meno elitari. Sebbene Rhodes esamini soltanto paratesti "al maschile", simili preoccupazioni si possono ritrovare anche nei paratesti delle traduttrici della prima età moderna. Per quanto riguarda la descrizione della traduzione, si prenderanno in considerazione sia la terminologia ricorrente che le metafore utilizzate¹⁰.

Rispetto alle categorie di analisi stilistica introdotte anche da Gibbons e Whiteley (2018), in questo studio sono prese in considerazione le strategie di *foregrounding*, la modalità e la transitività, in quanto permettono sia di rispondere alle *research question*

¹⁰ Uno studio approfondito delle metafore va oltre lo scopo della presente indagine, in cui ci si limita a evidenziare quali sono impiegate e se riprendono le più comuni al tempo negli stessi termini o meno, in quanto il fine ultimo è di far emergere le strategie traduttive presenti nei paratesti. Considerando che le metafore «are structured by the projection or mapping of structure from a source domain to a target domain» (Evans e Green, 2006: 280), ci interessa qui capire quali *source domain* sono utilizzati per descrivere il *target domain* della traduzione. Per ulteriori approfondimenti sulla metafora, cfr., tra gli altri, Gibbs (2008), Lakoff e Johnson (1980), Punter (2007).

sia di individuare come si manifestano a livello stilistico le diverse retoriche. Il primo concetto riguarda il modo in cui alcuni aspetti di un testo vengono evidenziati rispetto ad altri attraverso delle strategie testuali che guidano l'attenzione delle lettrici e dei lettori (cfr. Douthwaite, 2000; Leech, 2008; van Peer, 2007). Come tecnica stilistica, il *foregrounding* si può ottenere attraverso la ripetizione o la rottura di alcuni pattern nel testo. Nel primo caso si tratta del fenomeno del parallelismo, che può manifestarsi nella ripetizione di una singola parola o di un'intera struttura e invita lettrici e lettori a considerare il rapporto semantico vigente tra di esse e interpretare il testo in base a questo. Al contrario, la rottura dei pattern, chiamata deviazione, porta l'attenzione su ciò che è fuori dall'ordinarietà del testo; la deviazione esterna comprende la violazione delle norme del linguaggio comune, mentre quella interna l'interruzione dei pattern costruiti nel testo anche attraverso ripetizioni e parallelismi. Particolarmente interessante è il meccanismo della negazione, che può aver luogo a livello sintattico, morfologico e semantico (cfr. Gabbay e Wansing, 1999; Hidalgo Downing, 2004; Horn, 2001). Come variabile linguistica, la negazione si crea in rapporto con le costruzioni affermative ed è considerata come marcata, in quanto è necessaria ulteriore materiale linguistico aggiuntiva per la sua creazione. In termini cognitivi, quindi, si tratta di un meccanismo di *foregrounding* poiché rende alcuni aspetti del testo più prominenti rispetto ad altri. Esperimenti psicolinguistici dimostrano che le proposizioni negative richiedono più tempo per essere processate, in quanto devono essere concepite prima come polarità positive per poi essere trasformate in negative, richiedendo almeno due spazi mentali: nel primo, la controparte positiva è realizzata; nel secondo, la proposizione positiva è negata. Riprendendo due lavori pionieristici di Peter Stockwell (2002; 2009), inoltre, si nota che i testi presentano degli *attractors* (attrattori), ovvero degli elementi stilistici su cui si focalizza l'attenzione, che possono manifestarsi come: elementi di novità appena introdotti; agenti nelle frasi (frasi nominali attive rispetto alle passive); topicalizzazione (dunque, il soggetto rispetto all'oggetto); identificazione empatica con entità umane o senzienti (rispetto alle inanimate); frasi nominali definite (rispetto alle indefinite); descrizioni contenenti verbi, sostantivi o aggettivi denotanti attività, luminosità, pienezza, larghezza, altezza, rumorosità, deviazione estetica dalle norme. Riguardo l'ultimo punto, è qui particolarmente interessante notare come aggettivi e avverbi vengono usati come pre- o post- modificatori per attirare l'attenzione sul termine al quale si riferiscono.

I sistemi modali sono funzionali alla comunicazione di attitudini e atteggiamenti attraverso il linguaggio (cfr. Neary, 2014). Roger Fowler (1986) nota come la modalità possa essere espressa in inglese attraverso verbi ausiliari e modali (come *must, might, may, shall*, etc.), avverbi o frasi modali (come *probably, maybe, perhaps, certainly*, etc.), verbi lessicali di conoscenza, predizione o valutazione (come *know, think, believe, seem*, etc.), aggettivi e avverbi valutativi (come *regrettably, luckily, fortunate, inconvenient*, etc.), o frasi generiche che esprimono (presunte) verità universali. Questi strumenti linguistici possono essere utilizzati per esprimere tre principali atteggiamenti – obbligo o costrizione, desiderio o stima e incertezza – che si rappresentano attraverso quattro sistemi modali, noti come deontico, bolemaico, epistemico e percettivo. Secondo Paul Simpson (1993), la modalità deontica rappresenta il sistema del dovere (da permessi a obblighi a esigenze), espresso in inglese attraverso: verbi modali ausiliari come *should, must, may*; costruzioni “*be... that*” quali *it is necessary/possible that*; costruzioni “*be... to*” quali *is permitted/allowed/obliged/forbidden to*. La modalità bolemaica rappresenta il sistema del desiderio, espresso in inglese attraverso: verbi lessicali modali come *hope, wish, regret, love*; costruzioni “*be... that*” e “*be... to*” quali *it is hoped/good that*; avverbi modali come *regrettably, hopefully*. La modalità epistemica rappresenta la in/sicurezza del parlante della veridicità di una proposizione, espressa in inglese attraverso: verbi ausiliari modali come *could, may, might, must* (come si può notare, possono essere questi usati per esprimere più sistemi modali); aggettivi nelle costruzioni “*be... that*” e “*be... to*” quali *sure to, doubtful that*; avverbi modali come *allegedly, arguably, certainly*; verbi lessicali come *think, believe, know*. La modalità percettiva, subcategoria della modalità epistemica, rappresenta nuovamente la in/sicurezza del parlante della veridicità di una proposizione – basandosi, in questo caso, non sulle proprie conoscenze teoriche, ma sulle proprie facoltà percettive (visuali, uditive). Questa modalità viene espressa in inglese attraverso: avverbi modali come *obviously, clearly, apparently*; aggettivi nelle costruzioni “*be... that*” quali *obvious that, clear that, apparent that*; verbi come *see, hear* (non tutti i verbi che esprimono processi percettivi sono necessariamente modali).

In base alla prevalenza di uno (o più) sistemi modali, Simpson distingue anche tre tipi di *modal shading*. Il primo, *positive shading*, è caratterizzato da una predominanza di modalità deontica e bolemaica (con una focalizzazione, dunque, su doveri e desideri), una

minima parte di modalità epistemica e un lessico che denota sentimenti, pensieri, percezioni, valutazioni; il mittente esprime diverse opinioni cooperando spesso con una/un destinataria/o. Al contrario, il *negative shading* presenta una maggioranza di modalità epistemica e percettiva (trattando verità, conoscenze, credenze); il mittente può apparire estraniato, distante, confuso. Il *neutral shading*, invece, contiene prevalentemente asserzioni categoriche con un'assenza – o una minima parte – di sistemi modali; il mittente sembra imparziale e passivo.

Per quanto riguarda il concetto di transitività, esso si riferisce alle scelte linguistiche utilizzate dai parlanti nella formazione di proposizioni e frasi, con una particolare attenzione ai verbi e le parole che li accompagnano (cfr. Simpson e Canning, 2014). Le analisi sulla transitività sono basate sul modello funzionale del linguaggio di Halliday, in cui si mette in risalto la connessione tra la struttura grammaticale di un'espressione linguistica e la funzione che assolve. I verbi sono classificati in cinque categorie principali, che ne riflettono i processi e i partecipanti: processi materiali (in cui accade o si svolge un'azione); processi mentali (che si riferiscono a ciò che avviene nella psiche umana); processi comportamentali (che rappresentano comportamenti materiali e mentali); processi verbali (in cui rientrano le formulazioni linguistiche); processi relazionali (che identificano e classificano determinate funzioni).

CAPITOLO 3: PARATESTI, METATESTI, METADISCORSI

*I know a Character of the Book will be expected from me,
And I am obliged to give it to satisfie my self for being at the pains to translate it*
(Behn, 1688: n.p.).

3.1. Analisi dei paratesti

Il concetto di riflessività (cfr. Lucy, 1999; Lynch, 2000) è fondamentale per l'applicazione di un metodo che tenga in considerazione sia la teoria che la pratica della traduzione come quello proposto da Kadiu (2019). In questo studio, si applica affiancando l'analisi delle traduzioni all'analisi dei contributi teorici presenti nei paratesti¹. Le traduttrici selezionate sono Katherine Philips, Aphra Behn, Eliza Haywood, Elizabeth Griffith e Helen Maria Williams, i cui contributi presentano ampie riflessioni sulla propria attività traduttiva e, spesso, sulla traduzione in generale, permettendo così di sintetizzare l'evoluzione di un pensiero “al femminile” sulla traduzione nella prima età moderna inglese.

Gli elementi paratestuali saranno studiati attraverso un approccio post-strutturalista che tiene in conto delle diverse revisioni in campo traduttologico apportate al paradigma genettiano (cfr., tra gli altri, Elefante, 2013; Gil-Bardají et al. 2012; Gürçağlar, 2002).

¹ Prima della presentazione delle analisi, è necessario inserire una piccola avvertenza sull'ortografia. Il francese e l'inglese da cui si cita afferiscono alla prima età moderna, dunque – pur avendo standardizzato alcuni caratteri (le “j”, moderne “s”) – si sono lasciate invariate caratteristiche ortografiche tipiche del tempo. Ad esempio, rispetto al francese contemporaneo, nei testi di partenza molti accenti sono mancanti, spesso si interpone la “ç” dove non dovrebbe esservi (come “sçavons” anziché “savons”) o si cambiano i dittonghi (come “connoissance” anziché “connaissance”); rispetto all'inglese contemporaneo, si trova spesso il dittongo “ie” al posto della “y” (come “satisfie” anziché “satisfy”), si tronca la finale “ed” (come “fix'd” anziché “fixed”) o si inverte la finale “-re” (come “scepters” anziché “sceptres”). Altre piccole variazioni sono presenti in entrambe le lingue, come doppie mancate o lettere interposte. Queste differenze saranno segnalate tramite [*sic*] solo quando fraintendibili per errori di battitura, altrimenti si riportano i termini per come presenti nei testi. In ultima istanza, si segnala anche che, dopo aver indicato le edizioni di riferimento, le citazioni dai testi di partenza e di arrivo si indicheranno con “TP + numero pagina” e “TA + numero pagina” e dai paratesti con “*Lettere Philips, Prefazione Behn/Haywood/Griffith/Williams*, + numero pagina”. Gli estratti dei paratesti saranno divisi in periodi numerati.

Nell'analisi si adotta la terminologia proposta da Batchelor (2018), distinguendo tra “paratesto”, “metatesto” e “metadiscorso” e tra le categorie spaziale, temporale, pragmatica e funzionale. La categoria sostanziale non si applicherà ai singoli casi di studio. In ognuno di loro, il modo di espressione del paratesto sono le parole e il mezzo di espressione sia di testo che di paratesto è a stampa; il mezzo attraverso cui è stato consultato il testo varia da caso in caso da testi a stampa a versioni digitalizzate, ma non è una distinzione particolarmente rilevante in questo studio. Il mezzo attraverso cui sono stati individuati i testi sono principalmente i cataloghi delle biblioteche dell'Università di Cambridge e di Oxford. Rispetto alla categoria pragmatica, verrà presa in considerazione solo la funzione-destinatario, in quanto le mittenti dei paratesti in analisi sono sempre le traduttrici. La funzione generica e la funzione metacomunicativa della categoria funzionale non saranno necessariamente indicate nelle analisi, in quanto sono presenti in tutti i paratesti proposti e la loro presenza ha costituito un prerequisito selettivo. La prima riguarda il riconoscimento delle traduzioni come tali, mentre la seconda l'inserimento di commenti riguardo le traduzioni cui si riferiscono i paratesti o la traduzione in generale come pratica. L'individuazione delle funzioni² presenti è finalizzata a comprendere gli scopi e le modalità con cui le traduttrici si servivano degli elementi paratestuali delle traduzioni. L'analisi stilistica³, invece, è ispirata a simili studi di Daniele Borgogni su testi della prima età moderna (cfr., ad. es., Borgogni, 2016). Rispetto alle numerose categorie cui si può applicare l'analisi stilistica (cfr., tra gli altri, Burke, 2014; Gibbons e Whiteley, 2018; Sotirova, 2016), si prendono in considerazione le strategie di *foregrounding* (come parallelismo, deviazione, negazione), i sistemi modali (deontico, bolomaico, epistemico, percettivo) e la transitività (ovvero, le funzioni che assolvono le espressioni linguistiche, come processi materiali, mentali, comportamentali, verbali, relazionali), in quanto particolarmente utili per esaminare come si presentano le traduttrici, quali retoriche utilizzano (e come anche queste si manifestano dal punto di vista stilistico), come definiscono le traduzioni.

² Le funzioni nel testo possono essere indicate con l'abbreviazione “f. + nome funzione”.

³ Si è scelto per questo studio di preferire un approccio qualitativo a un'analisi basata sui metodi computazionali offerti dalla stilistica dei corpora, in quanto si presta meglio a questa metodologia riflessiva che unisce lo studio dei paratesti e delle traduzioni.

3.2. Katherine Philips: la critica (o il critico?) della traduzione

Katherine Philips (1632-1664) è stata una poetessa e traduttrice britannica, definita «the first English woman to make a name for herself in poetry» (Buckingham, 1902: 296). La sua poesia si concentra soprattutto su temi di amicizia e amore platonico, ma affronta anche questioni di moralità e politica. Il suo *nom de plume* è stato associato a numerosi aggettivi: “The Matchless/Excellent/Incomparable/Virtuous/Chaste Orinda”. Philips riuscì a mantenere la sua “castità” letteraria, pur approfittando di ogni occasione per scrivere, grazie alla doppia natura della sua persona, come nota Claudia Limbert (1991): una Philips «lived the unexceptional life of a wife and mother» mentre l’altra «had been writing poetry since childhood» (Limbert, 1991: 27). In questo modo, riuscì a superare «the restrictions imposed on her by seventeenth-century society on a personal level as a woman and on a professional level as a writer handicapped by her sex» (Ivi, p. 28). Un aspetto fondamentale che le permise di mantenere questo equilibrio fu la decisione di far circolare i suoi cosiddetti «trifles»⁴ in forma manoscritta anziché a stampa. Marie-Louise Coolahan (2003) sottolinea che nel XVII secolo era più appropriato per una scrittrice presentarsi come poetessa occasionale attraverso manoscritti che circolassero nella sua stessa *coterie*, così le composizioni di Philips sono marcate dall’occasionalità, indicando precisi eventi della sua vita, anche se spesso artificiali o anacronistici. Ad esempio, Coolahan nota che la poesia “Lucasia, Rosania & Orinda, parting at a Fountain. July 1663” è storicamente inaccurata secondo un’analisi della biografia della scrittrice, «its historicity is, nevertheless, insisted upon. Its fictive occasion provides a concrete justification for the poet to write on the consequences of absence» (Coolahan, 2003: 20).

Altro elemento fondamentale per il mantenimento della sua reputazione fu la *coterie* che aveva fondato, la *Society of Friendship*, circolo sociale e letterario (“*coterie*”) che formava ciò che Sarah Prescott (2014) definisce un arcipelago tra il Galles (Cardigan), l’Inghilterra (Londra) e l’Irlanda (Dublino). All’interno di questa triangolazione, Philips acquisisce il luogo di “bardo arcipelagico”, cosicché non è mai realmente relegata alle

⁴ Philips definisce ripetutamente i suoi scritti «trifles» nelle *Letters from Orinda to Poliarchus* (2018): lettera IX, p. 34; lettera XIV, p. 61; lettera XXI, p. 95; lettera XXV, p. 111; lettera XXVII, p. 118; lettera XXVIII, p. 123; lettera XXXII, p. 143; lettera XLVI, p. 210.

«Rocks and Mountains» (*Lettere Philips*, p. 139) di cui parla nelle sue corrispondenze, ma piuttosto agisce «simultaneously on a number of different sociospatial scales and geographical locations» (Prescott, 2014: 64) grazie alla sua coterie. I rapporti tra i membri della *Society* si rivelano nella corrispondenza con Charles Cotterell – maestro delle cerimonie alla rinnovata corte di Carlo II, chiamato “Poliarco” (dall’*Argenis* di John Barclay, romanzo allegorico pubblicato nel 1621). Le lettere presentano sia problemi triviali e quotidiani sia discussioni letterarie e sulla traduzione. In particolare, in questo studio si considerano epiteti di un testo tradotto da Philips. Il paratesto di riferimento della sua traduzione de *La mort de Pompée* di Pierre Corneille è composto da numerosi passaggi individuabili nelle quarantanove *Letters from Orinda to Poliarchus*⁵, scritte tra 1661 e il 1664. Sebbene la corrispondenza personale tra protetta e mecenate presenti necessariamente le caratteristiche stilistiche tipiche dell’epoca⁶, le lettere costituiscono una testimonianza senza precedenti delle difficoltà e dei compromessi affrontati da una traduttrice di metà XVII secolo. *La mort de Pompée* è un argomento ricorrente nelle lettere, dove la traduzione di *Pompey* viene discussa tanto frequentemente da portar Robinson (1995: 163) a definire la corrispondenza come un “libro sulla traduzione”, pur consapevole che sia una descrizione impropria, in quanto

[i]n the first place, she didn’t exactly write *Letters from Orinda to Poliarchus* as a book; it was a collection of actual letters written to her patron Sir Charles Cotterell published after her death. In the second, the book is not exactly “about” translation – certainly it is not a theoretical treatise on translation such

⁵ Edizione di riferimento: Philips, Katherine. 2018 [1721]. *Letters from Orinda to Poliarchus. The Second Edition, with Additions*. Farmington Hills (MI): Gale ECCO Print Editions.

⁶ Come nota Robinson (1995: 164), «her tone is not markedly different from that adopted by other seventeenth-century writers cajoling their patrons and patroness». Si individuano affettazione del linguaggio (nonostante nella prefazione editoriale postuma si elogi Philips per aver evitato i due estremi di incorretta licenziosità e formale affettazione, cfr. *Lettere Philips*, p. vii), ostentazione di umiltà e modestia, sminuimento delle proprie capacità, frequenti e copiosi elogi del protettore. Tuttavia, Robinson nota anche una atipicità: «[i]t may seem to us that her sycophantic, self-effacing tone is precisely that required of a woman by a male-dominated society; but in fact it was not until the nineteenth century, two centuries after Philips wrote, that women gained relatively easy access to such epistolary self-effacement. In the seventeenth century, at least in the semi-public letters that served as newspapers and novels, this tone was reserved not for women but for socially inferior men. Women may have used this subservient rhetoric in private, in speech with their husbands, but were silent in public. At least they were supposed to be» (*Ibidem*). Dunque, l’affettazione nello stile si rivela essere in realtà rivoluzionaria per la sua epoca e per il suo genere.

as few men in her days were beginning to publish. Still, it was – or the letters from which it was compiled were – written by a translator, through the epistolary voice of a translator, and revolves around the practical problems she faces, emotional and technical, in translating into English Corneille’s *La mort de Pompée* (1643) (*Ibidem*).

Nella raccolta non troviamo soltanto la genesi del suo testo, ma anche opinioni e critiche su un’altra concomitante traduzione dello stesso dramma da parte dei cosiddetti “Intellettuali” (*Wits*) dell’epoca, che portano a riflessioni sulla traduzione in generale. Dunque, la raccolta è classificabile sia come metatesto che come metadiscorso. Le lettere di Philips non soddisfano la definizione di Batchelor (2018) di “paratesto” (che dovrebbe essere “consciously crafted” per il testo a cui si riferisce). Tenendo conto che la stessa studiosa ammette che il suo paradigma può necessitare delle modifiche, la definizione di paratesto è qui più aperta per includere anche le lettere, seppur non *consapevolmente* ideate come “soglia” della traduzione. Seguendo invece la classificazione spaziale, la raccolta è l’unico esempio di epitesto presente in questo studio. Per quanto riguarda la classificazione temporale, le lettere sono pre-TA e post-TA, in quanto sono state scritte sia prima che dopo la pubblicazione della traduzione, seguendo tutta l’evoluzione dell’opera. Non sono classificabili, invece, con-TA in quanto non sono state pubblicate con la traduzione stessa. Dal punto di vista pragmatico, la funzione-destinatario è rivolta a un lettore reale, poiché le lettere – di cui si presentano soltanto degli estratti – sono indirizzate specificamente a Sir Charles Cotterell:

Lettera XIV (pp. 58-63)

- [1] **By some Accident or another my Scene of POMPEY fell into** his [i.e. Lord Orrery’s] hands, **and he was pleas’d to like it so well**, that he sent me the *French* Original; **and** the next time **I saw him, so earnestly importun’d me** to pursue that Translation, that to avoid the Shame of seeing him who had **so lately** commanded a Kingdom, become a **Petitioner** to me for **such a Trifle, I obey’d him** so far as **to finish the Act** in which that Scene is; so that the whole third Act is now *English*.
- [2] This I the rather did, **hoping to undeceive him** in the partial Opinion he had of my Capacity for such an Undertaking; and **not doubting** but he would have dispens’d with my farther **Trouble** therein.

- [3] **But he no sooner** had it, than (**I think to punish me** for having done it so ill) **he enjoin'd me** to go on; and not only so, but **brib'd me** to be contented with the **Pains**, by sending me an excellent Copy of Verses, which, were I not conscious of my own Unworthiness, would make me rather forget the Subject, than disbelieve the Compliments of his Lordship's Muse. [...]
- [4] You will wonder at my Lord's **Obstinacy** in this Desire to have me translate POMPEY, as well because of **my Incapacity to perform it**, as that so many others have undertaken it.
- [5] But all I can say or do is to no purpose, for **he persists** in his Request, and will not be refus'd.

La traduzione de *La mort di Pompée* viene per la prima volta menzionata da Philips subito dopo aver introdotto una sua nuova conoscenza: Roger Boyle, il primo conte di Orrery. Nella prima frase in [1], la traduttrice spiega che una scena da lei tradotta è finita per caso nelle mani del conte, topicalizzando a inizio frase proprio l'elemento di casualità "by some accident or another". Nella frase si distingue un *neutral shading*, in quanto non si individua un sistema modale specifico; piuttosto, Philips racconta un evento (Orrery che legge una sua traduzione) attraverso un tipo di processo materiale, detto *material action event* (Gibbons e Whiteley, 2018: 125): si descrive una situazione che è fuori il controllo di un agente animato, che può essere completamente assente o il cui ruolo è sminuito nella descrizione, mentre l'agente è inanimato. In questo caso, Philips è presente solo come traduttrice/scrittrice ("*my Scene*", sottolineandone l'autorialità) e l'agente inanimato che diventa soggetto e protagonista – spostando, quindi, l'attenzione da Philips – è la scena stessa. Nonostante sia introdotta da una congiunzione ("and"), [1] continua con una subordinata in cui il soggetto è il conte di Orrery, che non si è limitato ad apprezzare il lavoro della traduttrice, ma lo ha apprezzato *tanto* da mandarle tutta l'opera originale. Il sintagma verbale è composto da una testa doppia ("to please" + "to like") e da due post-modificatori avverbiali ("so well") che aumentano la valenza positiva complessiva per introdurre alla fine la coordinata sul testo francese.

Il lungo periodo continua con un'altra frase introdotta nuovamente dalla congiunzione "and" per sottolineare sia la casualità che la continuità temporale e presenta nuovamente un cambio di prospettiva, in quanto il soggetto stavolta diventa Philips stessa.

In tutto [1] (come anche in [2]) la maggior parte di soggetti e oggetti è costituita da deittici riferiti a Philips, a Orrery, alla traduzione; soltanto in [3] e [4] ritornano “Lordship”, “Lord” e “Pompey”, nonostante siano in ogni caso maggiormente presenti i deittici. La frase principale si trova quasi verso la fine (“I obey’d him so far as to finish the Act in which that Scene is”), preceduta da una serie di frasi coordinate e subordinate che formano un’accumulazione che crea un effetto di aspettativa della frase principale. Allo stesso tempo, si percepiscono come giustificazioni del suo intraprendere la traduzione. Il processo materiale del finire l’atto non è descritto semplicemente da una forma attiva (“I finished the Act”). Al contrario, il momento in cui Philips diventa soggetto attivo è preceduto da una *material action intention* in cui l’intenzione è dovuta ad altri (“I obeyed him”, si ubbidisce a qualcuno, il complemento di termine è qui fondamentale). Questo è importante perché, come afferma Lesley Jeffries (2016: 164), un *text producer* può rappresentare qualcuno o qualcosa come più o meno responsabile delle proprie azioni tramite i diversi tipi di transitività. Inoltre, questa si lega alla unica precedente forma attiva dell’“io” (“I saw him”), costituendo un parallelismo (si ricorda, strategia di *foregrounding*) e rafforzando l’effetto finale: I saw him *and* I obeyed him. Tutto ciò che si trova in mezzo a questo *and* serve solo a caratterizzare il conte e legittimare così la deferenza di Philips nei suoi riguardi. La traduttrice non può che cedere alla richiesta di colui che ha comandato un intero regno e che l’ha fatto, tra l’altro, così di recente, aggiungendo nuovamente dei modificatori avverbiali composti da “so + avverbio” (stavolta in posizione prepositiva) che sottolineano la vicinanza temporale. Philips crea un parallelismo tra due recenti avvenimenti: il conte che dà ordini a un intero regno e il conte che dà ordini a lei. In quest’ultimo caso, si trasmette un’immagine del conte più patetica, in quanto diventa un uomo che *so earnestly* (di nuovo, stessa costruzione in posizione prepositiva) importuna la traduttrice e ne diventa addirittura *petitioner* per un qualcosa che è una sciocchezza (“trifle”, aumentato dall’avverbio pre-modificatore “such”) se paragonato agli altri eventi che lo hanno recentemente visto protagonista. Dato che *non* obbedirgli avrebbe portato Philips a intaccare la reputazione *di lui*, traduce tutto il terzo atto. Secondo Robinson (1995: 165), descrivendo l’insistenza del conte, Philips «is toying with the rhetoric of courtly love: Orrery and Poliarchus are both her suitors, begging her for favors, favors that are in fact *textual* but in tone *sexual*».

[2] viene introdotto direttamente con la secca affermazione della frase principale, seguita da due coordinate introdotte da forme verbali non-finite (*-ing forms*, “hoping, not doubting”): la prima appartiene al sistema bolomaico del desiderio e la seconda all’epistemico della in/sicurezza della veridicità di una proposizione, creando così un perfetto bilanciamento di *neutral* (frase principale), *positive* (prima coordinata) e *negative* (seconda coordinata) *shading*. Dal punto di vista semantico, nella prima coordinata è interessante la scelta del verbo “undeceive”, formato dalla negazione morfologica data dal prefisso negativo (“un-”)⁷ + il verbo “to deceive” (“ingannare”), che è negativamente denotato. La negazione costituisce, dunque, un elemento importante tanto in questa frase come nella successiva, dove quello che poteva essere un “believing/thinking that...” viene espresso invece con la negazione sintattica “not doubting”, dove “not” si configura come pre-modificatore del verbo “to doubt”. Il meccanismo della negazione è una strategia di *foregrounding* che attira l’attenzione su ciò che viene negato. La negazione rende una frase marcata, richiedendo uno spazio mentale maggiore per essere processata, in cui esiste prima quello che la Text World Theory⁸ chiama “negative text-world”, una dimensione in cui l’affermazione negata esiste: Philips cerca di ingannare Orrery con le sue abilità e dubita che non le avrebbe chiesto di continuare.

Subito dopo, [3] inizia con una congiunzione coordinativa avversativa che, di fatto, ribalta il periodo precedente e, in un certo senso, rende veridica la sua “negative text-world”. Nella frase principale Philips riporta che Orrery la ha esortata a continuare la traduzione. Questa non è solo preceduta dalla coordinata introdotta da “but” (in cui si sottolinea di nuovo il carattere esortativo del conte attraverso la negazione, “he no sooner had it” anziché “as soon as he had it”), ma anche da una frase parentetica tra parentesi in cui Philips diventa soggetto di una frase modale epistemica in cui esprime un processo mentale con un *verbum sentiendi* (“I think”) cui segue un processo materiale (“to punish”)

⁷ Uno studio approfondito degli affissi negativi si può trovare in Horn (2001).

⁸ La Text World Theory è un modello di linguistica cognitiva fondato sulla costruzione dei testi come “discorsi”, ponendo particolare attenzione al contesto in cui sono situati. Come spiega Joanna Gavins (2007), cui si rimanda per maggiori approfondimenti, ogni discorso viene separato in due livelli concettuali distinti. Il primo è il *discourse-world*, focalizzato sull’aspetto situazionale reale della comunicazione. Il secondo è il *text-world*, ovvero le rappresentazioni mentali di come il linguaggio viene concettualizzato e compreso; spesso queste strutture concettuali possono essere molto complesse, come nel caso del *negative text-world*.

in cui lei è invece oggetto. A prescindere dalla veridicità dell'affermazione, che rientra nella retorica della modestia tanto quanto il definire la sua traduzione un "trifle" in [1] e le seguenti affermazioni in [3], si può notare che è la prima e unica volta in questa lettera in cui la costruzione "so + avverbio" presenta una connotazione negativa. Il parallelismo tra "enjoy'd me" e il successivo e coordinato "brib'd me" mette in risalto la connessione semantica tra i due verbi, che evidenzia il rapporto tra il soggetto agente (Orrery) e l'oggetto paziente (Philips). La traduttrice è passiva e subisce le esortazioni del conte, sottolineando come non sia una sua idea proseguire nella traduzione del dramma. Questa resta una tematica comune in tutta la lettera: [3] continua con delle subordinate che riflettono la stessa retorica della modestia che si trova anche dopo (e, in generale, nel corso di tutte le lettere): Philips chiama la sua traduzione una sciocchezza [1], sostiene di non essere capace di continuarla [2 e 4] e di essere consapevole di essere indegna di complimenti [3]. Tuttavia, il conte continua a essere fermo nella sua richiesta [4] che non gli può, dunque, essere negata [5].

In questi passaggi, la traduzione viene inizialmente definita "trifle" e "trouble", termini collegati sia dall'assonanza dei suoni (occlusiva alveolare sorda [t] + vibrante alveolare [r] in posizione iniziale, schwa [ə] e laterale alveolare [l] in posizione finale) che dalla metrica ("such|a|tri|fle"/"far|ther|trou|ble"). Inoltre, viene descritta come un'attività che richiede grande impegno ("pains"). Tutti e tre i termini non sono positivi dal punto di vista semantico, ma in un certo senso si auto-negano: "trifle" descrive l'attività come una sciocchezza, ma "trouble" e "pains" sottolineano quanto impegno vi serva per portarla a termine. La stessa retorica della modestia va a riprova di ciò: Philips si descrive come incapace e indegna di un compito simile, dunque non può più essere un "trifle". Sebbene rimangano le accezioni negative di "trouble" e "pains", che non sono termini neutri, queste si possono ricollegare alla rappresentazione che la traduttrice vuole dare di sé, secondo cui si dedica alla traduzione contro voglia e solo per soddisfare Orrery.

Lettera XVII (pp. 70-73)

[1] ARTABAN will soon bring you my Translation of POMPEY, which **I fear** will not be deem'd **worthy** to breathe in a place where **so many** of the **greatest** Wits have **so long** clubb'd for another of the same Play.

[2] **I long to know** your Opinion of it, which **I am sure** you will give me with all the Freedom and Sincerity of true Friendship, wherein you will oblige beyond Expression, &c.

Dopo qualche lettera, Philips riprende l'argomento della traduzione. Tutti i verbi espressi in prima persona in [1] e [2] esprimono processi mentali ("I fear", "I long", "I am sure"). Il secondo si riconnette al sistema bolomaico, mentre il primo e l'ultimo al sistema epistemico, creando così un effetto di *negative shading* che riflette l'insicurezza di Philips sulla ricezione della sua traduzione. Nella scorsa lettera era lei stessa a parlare della sua *unworthiness*, in questa la forma base dello stesso termine ("worthy") [1] si associa invece ad altri attraverso una costruzione passiva ("[it] will not be deem'd worthy") in cui è assente il complemento di specificazione (da chi?), ma non è sicuramente più Philips. Da un lato, si può notare l'uso della negazione sempre come strategia di *foregrounding* (che passa da morfologica con "unworthiness" a sintattica) che mette in risalto, per la seconda volta, il campo semantico della dignità, creando una coesione lessicale tra due lettere. Dall'altro lato, è indicativa anche la scelta del verbo "I fear", in quanto è ivi usato come sinonimo di "I think/I believe", ma esprime ancora di più sia l'incertezza che la vera e propria paura che la seguente affermazione possa essere vera.

Già nella lettera precedentemente analizzata aveva anticipato che altri si erano o si stavano dedicando alla traduzione del suo stesso testo di partenza ("so many others have undertaken it"); adesso specifica che si tratta dei *Wits*. Il *wit* è «"spirito, arguzia" ma anche "acume" e "forza intellettuale"» (Folena, 2000: 209), ed è una delle caratteristiche considerata imprescindibile negli intellettuali del Seicento, tanto importante da dare il nome a un gruppo di scrittori del XVI secolo, i cosiddetti *University Wits*. Intellettuali stimati e apprezzati, tra i più famosi si annoverano Christopher Marlowe, rinomato in primo luogo per il suo *Doctor Faustus* (1589) o Thomas Lodge, ricordato soprattutto per la sua *Defence of Poetry, Music and Stage Plays* (1579). Tuttavia, il termine precedentemente usato per indicare un gruppo definito di scrittori del periodo elisabettiano che «vantano studi di retorica, la conoscenza delle lingue classiche e non raramente una infarinatura di altre lingue nazionali (francese e italiano, soprattutto)» (Coronato, 2009: 33), si estende oltre questi stessi, finendo per indicare chi, anche in epoche successive, possedeva le stesse conoscenze e la stessa stima. Dunque, "Wits" è un termine che contiene già un grande bagaglio storico-culturale e Philips decide di

rafforzarlo con l'uso dell'aggettivo superlativo in posizione prepositiva (“greatest Wits”). Si può notare la contrapposizione con la lettera precedente dove la traduzione era un “trifle”, mentre adesso viene associata ai migliori intellettuali del tempo cui vi si sono dedicati per molto – rafforzando il concetto di nuovo con l'uso della costruzione “so + avverbio (“long”)” in posizione prepositiva. Inoltre, i riferimenti alla traduzione degli Intellettuali soddisfano anche la funzione referenziale, in quanto caratterizzano il contesto culturale in cui si inserisce il lavoro di Philips.

Lettera XVIII (pp. 74-77)

[1] **I long to hear** your Opinion of it, for **I fear** that **I** have murther'd him more barbarously here, than **ACHILLES** did in *Egypt*, and that my Lord **ORRERY**'s Commands to me, have prov'd no less fatal to him, than the Orders that **PTOLEMY** gave to that Assassin.

In questo passaggio della lettera successiva si ritrova per la seconda volta il parallelismo di “I long”/“I fear”, ma allo stesso tempo anche una deviazione. La prima frase riprende la stessa struttura presenta in [2] nella Lettera XVII (“I long to know/hear your Opinion of it”), cambiando solo il sistema modale del verbo in posizione oggetto da epistemico (“know”) a percettivo (“hear”). Nella seconda frase, tuttavia, “I fear” introduce una deviazione rispetto alla lettera precedente. Laddove in quella introduceva una costruzione passiva che non rappresentava un giudizio della traduttrice (“[it] will not be deem'd worthy”), adesso è Philips stessa che rimane soggetto (“I have murther'd him”) di un periodo metaforico in cui la traduttrice si associa a uno dei consiglieri del re Tolomeo. Tuttavia, proprio questa metafora è di nuovo indicativa della responsabilità di Orrery nelle azioni di Philips. Così come nella Lettera XIV si mette in evidenza che la scelta di tradurre non è stata sua ma del conte, lo stesso avviene qui. Nel dramma, la responsabilità più grande dell'assassinio di Pompeo cade su Tolomeo che ha dato l'ordine finale e non su chi lo ha eseguito. Allo stesso tempo, è interessante che si auto-associ con un personaggio furbo e che ha tirato le fila da dietro le quinte (insieme all'altro consigliere, Potino) per convincere Tolomeo dei benefici che avrebbe portato l'uccisione. Ricordando il “by some accident or another” topicalizzato a inizio frase della Lettera XIV, questa associazione contribuisce a mettere in dubbio la rimarcata mancanza di *agency* della traduttrice.

Lettera XIX (pp. 78-86)

- [1] **I promis'd you** in my last to give you some of my Thoughts of the new POMPEY, (as much as I have seen of it) and I do it the more freely, because **you know me too well** to accuse me of any Envy to Persons so much above it and me; and **you love me too well**, to disclose my Impertinencys in this or any other kind, to any Eye but your own.
- [2] **I must** then tell you, that Mr. WALLER's own Act is not free in my **poor** Opinion from **just** Exceptions.
- [3] The word *Roman Blade* shocks me very much, his frequent double Rhymes in an heroic Poem, his calling Pompey a Consul, when that was not in the Original, or the History, both the Consults being with him at *Pharsalia*; *Pharsalian Kites* for *les Vautours de Pharsale*; I cannot relish his englishing *le dernier prevue de leur Amitie*, *their new Friendship*, and many Additions and Omissions of the Author's Sense.
- [4] Then in the second and fourth Acts, (which are all I have) unless the Parts acted were much reform'd from this Copy, there are as **many** Faults as ever I saw in a good Poem; which, were I near you, I could much better ask you opinion of · only let me now inquire what you think of these Words,
- [5] *Ne me parlez donc plus de Tage
& de Gange,
Je connoy ma portée, & ne prends
point de Change.*
- [6] Which they have English'd thus,
- [7] *Talk not to me of Tagus, nor of
Ganges,
I know my Right, and care not for
your Changes.*
- [8] And the calling Juba, Scipio, and Pompey's Sons, (for a Rhyme too) *daring Sprights*, making Cleopatra say she *courts* Cæsar, and adding ten or twelve Lines of *Rome's* becoming a Monarchy, for which, as there is no ground in *Corneille*, so I see not how it would have been proper for her to say at that time, when Cæsar had just refused a Crown, being *pique d'honneur*, not to be thought *Rome's* Sovereign, tho he was her Master.

- [9] **I think**, a Translation **ought not to be used** as Musicians do a Ground, with all the Liberty of Descant, but as Painters when they copy; **and the Rule** that I understood of Translations, till these Gentlemen inform'd me better, was to write CORNEILLE's Sense, as it is to be suppos'd Corneille would have done, if he had been an *Englishman* not confin'd to his Lines, nor his Numbers, (unless we can do it happily) but always to his Meaning; **or to say all**, to translate as the Temple of Death is translated, where the Original appears in its own true undisfigured Proportion, and yet beautify'd with all the Riches of another Tongue.
- [10] **But** after all this, let me assure you, that what I have said of these Gentlemens [*sic*] Translation, is to engage you to tell my your Opinion, rather than to speak mine, which yet is, that all together is an **excellent** Piece, **and** done with **great** Spirit, and **great** Happiness; **and** whosoever shall attack it, must shew themselves either very envious, or idle.
- [11] The former I disclaim, but the latter I must own; and yet with this Belief, that the Poets will always have infinite advantage of whoever shall undertake to be the Criticks.

Dopo aver chiesto le opinioni di Cotterell nella scorsa lettera, in questa è Philips a dare delle sue sulla traduzione degli Intellettuali. In [1], la frase principale introduce immediatamente l'argomento, ma la prima persona soggetto esprime un processo verbale ("I promis'd you") messo in primo piano per sottolineare che i suoi pareri sono stati richiesti e non vengono offerti spontaneamente. "In my last", inoltre, fa riferimento a una precedente lettera della traduttrice, presentando qui per la prima (ma non ultima) volta la funzione auto-referenziale. Le due subordinate sono formate da costruzioni parallele (strategia di *foregrounding*): "you know me too well"/"you love me too well" + "to accuse me"/"to disclose my impertinencys in this or any other kind" + "to persons so much above it and me"/"to any eye but your own". I verbi "to know" e "to love" esprimono processi mentali, che nel primo caso riguardano processi mentali cognitivi (*mental cognition processes*) e nel secondo processi mentali reattivi (*mental reaction processes*). Cotterell non può agire contro Philips per due motivi che appellano sia alla sua parte razionale ("you know me") che emotiva ("you love me"), enfatizzandole entrambe attraverso lo stesso doppio avverbio post-modificatore ("too well"). Utilizzare termini relativi al campo semantico dell'amore rientra nuovamente nella retorica dell'amore cortese. Al

riguardo, è rilevante accennare all'utilizzo del termine "valentine", sebbene non si trovi negli estratti oggetto di analisi. La formula di chiusura della Lettera IX è «Your faithful Valentine» (*Lettere Philips*, p. 35) e nelle Lettere XLVII e XLVIII – scritte nel periodo successivo a S. Valentino – Philips scrive rispettivamente: «you will still have me for your Valentine» (*Ivi*, p. 218) e «to be troubled with your Valentine's ill Company there» (*Ivi*, p. 221). Già dal 1477 "Valentine" ha il significato di «[a] person chosen, drawn by lot, or otherwise determined, on St. Valentine's day, as a sweetheart, lover, or special friend for the ensuing year» (*OED*), cosicché la traduttrice gioca con la sottile linea tra "lover" e "special friend" nella descrizione di Cotterell.

Assicuratasi, dunque, il silenzio del suo interlocutore, la traduttrice *deve* rivelargli la sua opinione ("I *must* then tell you", esprimendo l'atteggiamento di obbligo del sistema deontico con una costruzione piuttosto comune nella prima età moderna, "sb must do sth"). In questa frase [2], le due coppie di aggettivo + sostantivo si scontrano e finiscono per creare un effetto ambiguo: "poor opinion" e "just exceptions". Sebbene Philips minimizzi la sua opinione, le eccezioni di cui poi parla sono oggettivamente giuste. In [3] inizia la lista degli errori trovati nell'atto tradotto da Edmund Waller e si possono trovare le prime considerazioni metatestuali delle lettere (seppur non su una sua traduzione): "[...] that was not in the original", "I cannot relish [...] many additions and omissions of the author's sense", che si connettono a [5] "[...] as there is no ground in Corneille, so I see not how it would have been proper for her to say at that time". Tutte rimandano a una pratica traduttiva che non si discosta dal testo di partenza. La critica comprende più periodi [4-8], in cui Philips si dimostra attenta e precisa nel sottolineare le *molte* inesattezze ("many faults", usando l'aggettivo rafforzativo in posizione prepositiva) degli unici atti di cui è in possesso, specificato tramite una frase parentetica tra parentesi [4]. La traduttrice cita anche un distico [5] specifico in cui Cleopatra parla della sua ambizione. Seppur non commentando se non nella richiesta di conoscere il parere di Cotterell al riguardo, è indicativo che la sua versione è decisamente diversa da quella da lei ivi citata [7]: «T'upbraid me with those bounds there is no need, / I know my reach, and shall not that exceed» (TA 305). La funzione informativa è presente nelle riflessioni di questi periodi, in quanto Philips chiarisce dei riferimenti culturali del testo di partenza interpretati incorrettamente dagli Intellettuali che non possono essere giustificati non solo

perché non concordi con il testo di partenza, ma anche con la vera e propria storia (“not in the original, or the history”).

Segue poi un lungo periodo [9] contenente le prime considerazioni metadiscorsive delle lettere, che inizia con “I think”: è il terzo periodo che inizia con la prima persona singolare, seguendo [1] (“I promised you”) e [2] (“I must then tell you”). I due processi verbali espressi da “to promise” e “to tell” (quest’ultimo rafforzato dal modale “must”) vengono adesso sostituiti con il processo mentale espresso da “to think”. I primi due verbi sono biargomentali (“one promises sth to sb”/“one tells sth to sb”), il terzo è monoargomentale (“one thinks sth”). Eliminando il secondo argomento si elimina anche la seconda persona (che in entrambi i casi era Cotterell), cosicché l’io è messo ancora più in rilievo in un enunciato in cui Philips esprime come si dovrebbe approcciare l’attività traduttiva. La traduttrice utilizza poi il sistema modale deontico (“ought not to”), che è particolarmente interessante perché il verbo che appoggia è “to use”. La seconda definizione del verbo sull’*OED*⁹ riporta: «[t]o put (an instrument, implement, etc.) to practical use; *esp.* to make use of (a device designed for the purpose) in accomplishing a task». Philips descrive la traduzione come qualcosa che *si usa*, sottintendendo (anche inconsciamente) che vi sia un fine. Pensare che sia per lei soltanto un mezzo per conquistare la benevolenza del conte Orrery e di Cotterell può essere vero ma riduttivo. A riprova di ciò, l’analisi della traduzione rivela una sua presenza piuttosto prominente nel testo tradotto. Appropriata in questo contesto è la quinta definizione del *Merriam Webster* online¹⁰, «to carry out a purpose or action by means of: UTILIZE / *also*: MANIPULATE». Mentre sull’*OED* “manipulate” viene usato soltanto in riferimento alle persone¹¹, qui non si specifica un complemento oggetto animato ma si rimanda alla definizione 2b del verbo: «to control or play upon by artful, unfair, or insidious means especially to one’s own advantage» (*Merriam Webster*). Gli aggettivi ivi associati a “means” sono altrettanto appropriati per l’attività traduttiva, che necessita sicuramente di una certa arte o abilità per essere eseguita (*Merriam Webster*), può essere caratterizzata

⁹ Si esclude a priori la pertinenza della prima definizione perché è di carattere religioso e non si ritiene applicabile al contesto: «To celebrate, keep, or observe (a religious rite); *spec.* to partake of or receive (the Eucharist). Now *rare* (chiefly *historical*)» (*OED*).

¹⁰ I riferimenti del *Merriam Webster* online saranno indicati d’ora innanzi come *Merriam Webster*.

¹¹ Definizione II.14.c: «To exploit (a person); to treat (a person) as a means to an end; to manipulate» (*OED*).

da ingiustizia, parzialità o addirittura inganno¹² (*Merriam Webster*) e, soprattutto, può essere *insidiosa* in entrambe le accezioni principali offerte dal *Merriam Webster*: «having a gradual and cumulative effect: SUBTLE»; «awaiting a chance to entrap: TREACHEROUS». Queste ultime due rimandano ad altri due aggettivi – “subtle” e “treacherous” – spesso associati alla traduzione e particolarmente adeguati alla descrizione della pratica delle traduttrici di questo studio. Si può notare una manipolazione del testo di partenza in maniera più o meno manifesta che ci permette di porre Philips, Behn, Haywood, Griffith e Williams su una retta dove la *x* è una pratica più *subtle* e la *y* più apertamente *treacherous* (come si vedrà nel Capitolo 5).

Philips utilizza poi una metafora che associa l’attività traduttiva all’imitazione in pittura piuttosto che a un adattamento musicale. La metafora della pittura viene comunemente attribuita a John Dryden, che nella prefazione alla traduzione delle epistole di Ovidio scrive:

When a *Painter* copies from the Life, I suppose he has no Privilege to alter Features and Lineaments, under Pretence that his Picture will look better; perhaps the Face which he has drawn would be more exact, if the Eyes or Nose were altered, but it is his Business to make it resemble the Original. In two Cases only there may a seeming Difficulty arise, that is, if the Thought be notoriously trivial or dishonest: But the same Answer will serve for both, that then they ought not to be Translated (Dryden, 1680: n.p.).

Nonostante l’argomento sarà più ampiamente discusso nel Capitolo 5, si può già notare che la stessa metafora è utilizzata da Philips circa un ventennio prima. La metafora inserita nelle lettere è più complessa di quella presente in questo estratto della prefazione, in quanto possiede uno stesso *target domain*, la traduzione, ma combina due *source domains* a confronto, la pittura e la musica. Il *domain* della musica è messo in primo piano perché topicalizzato, ma anche perché negato, aggiungendo un ulteriore livello di

¹² L’associazione che si fa di questi aggettivi all’attività traduttiva non deve essere pensata soltanto all’attività di Philips o delle traduttrici qui trattate ma in maniera più ampia. Non è lo scopo di questo studio approfondire l’argomento, ma riguardo “unfair”, si pensi ad. es. alla manipolazione di testi tradotti o alla scelta di non tradurre determinati testi in contesti coloniali.

complessità alla metafora e sottolineando, tramite due strategie di *foregrounding*, come *non* dovrebbe comportarsi chi traduce. Philips sottolinea di nuovo la fedeltà al testo di partenza, inserendo inoltre una frase parentetica (“till these gentlemen inform’d me better”) in cui ironizza per antifrasi sulla traduzione degli Intellettuali. L’assunto di base è che chi traduce deve scrivere come avrebbe fatto Corneille se fosse stato inglese e questo viene rafforzato tramite il paragone con la traduzione di *Temple of Death* che, come rinvenibile da altre lettere (cfr. Lettere XIV e XVIII), è a cura dello stesso Cotterell. La retorica del mecenatismo e della *captatio benevolentiae* del protettore è presente nel corso di tutte le lettere in maniera più o meno manifesta. In questo caso, un lavoro di Cotterell viene usato per esemplificare la traduzione perfetta, ottenendo così un duplice fine: da un lato, si complimenta – e ci si ingrazia – il traduttore; dall’altro, si avvalora la propria tesi secondo cui il testo di partenza deve essere trasposto nella lingua di arrivo non deturpato ma adornato da una nuova ricchezza linguistica. Il periodo [9] è molto lungo, composto da coordinate che avrebbero potuto formare nuovi periodi e da varie subordinate incise anche tra parentesi, dando l’impressione di un flusso di pensieri (“I think... and the rule... or to say all...”) mirato ad esprimere il più possibile il prima possibile.

Il periodo [10] inizia con un’avversativa (“but”) in cui si minimizza tutto il contributo precedente su due fronti. In primo luogo, Philips sostiene di aver espresso la propria opinione solo per spronare Cotterell a dare la sua; in secondo luogo, specifica che la sua – al contrario di ciò che si inferisce dai periodi precedenti – è che la traduzione degli Intellettuali è *eccellente*. Non solo l’aggettivo in posizione prepositiva (“excellent piece”) è di per sé un rafforzativo di “good”, ma vi sono più elementi post-modificatori introdotti dall’anafora di “and”: “and done with *great* spirit, *and great* happiness; *and* whosoever shall attack it...”. Nell’ultimo periodo [11] riprende poi nuovamente la retorica della modestia (“the poets will always have infinite advantage of whoever shall undertake to be the critics”) ponendosi dalla parte dei *critics* piuttosto che dei *poets*.

Lettera XX (pp. 87-92)

[1] I am **very** impatient to know whether you have receiv’d what I sent you by ARTABAN, with the true reason why it dar’d to present itself to you in **so ill** a Dress. [...]

[2] I mean, you will pardon the **most imperfect Labours** of your Friend, and either **correct or conceal** their Faults. [...]

- [3] I could send you too a jolly Ballad of my own, but I have not time now, nor indeed Cruelty enough to be **eternally tormenting** you, especially till I have heard your Thoughts of POMPEY, where I desire you, if your think fit, to change the last Lines of PHOTINUS's Speech in the second Act for these:
- [4] *Boasts are but Air, but he revenges best
That acts his braver Thoughts, and talks the least.*
- [5] But this and all the rest of it is intirely **submitted to your Judgment**.
- [6] And had you been near me, my Lord ORRERY should not have seen one Line of it, before it had pass'd your File; for till then I can entertain none but **distrustful** Thoughts of it.

In questa lettera si trova il primo aspetto metatestuale riferito alla sua stessa traduzione e il primo esempio di ciò che Paul Trolander e Zaynep Tenger (2004: 372-373) definiscono “amendment criticism”: «any effort undertaken by authors and their associates to free texts of “errors” and ready them for circulation beyond their immediate social circle». Si può individuare, dunque, la funzione ermeneutica che accompagna tutti i passaggi delle lettere di questo tipo, in cui si spiega il processo decisionale della traduttrice. [1] si trova quasi in apertura della lettera e vede Philips *molto* impaziente di ricevere un riscontro da Cotterell, ma soltanto perché consapevole che la sua traduzione (nonostante nella lettera precedente abbia criticato quella degli Intellettuali) si presenta in un abito molto riprovevole (elemento pre-modificatore avverbio + aggettivo, “so ill”). Per quanto riguarda la metafora, stavolta lo stesso *target domain* (la traduzione) viene rappresentato tramite un altro *source domain* (dopo la musica e la pittura), ovvero l’abbigliamento. La traduttrice continua in [2] la discussione sui “most imperfect labours” – riprendendo il campo semantico presente nella Lettera XIV “pains”/“labours”, qui rafforzato dall’aggettivo superlativo in posizione prepositiva – chiedendo al corrispondente di correggere o nascondere (mettendo in risalto i due termini tramite l’allitterazione, “correct or conceal”) le imperfezioni nel suo lavoro. Tutto il sintagma “most imperfect labours of your friend” è interessante, in quanto vi sono elementi sia pre- che post-modificatori. Specificare “of your friend”, anziché proporre un aggettivo possessivo (“my most imperfect labours”), è sintomatico di una determinata rappresentazione di sé che vuole dare la traduttrice, associandosi più direttamente a Cotterell stesso.

L'esortazione a conoscere le opinioni di Cotterell sulla traduzione torna in [3], dove è interessante notare la contrapposizione con la poesia che ritiene possa "eternamente tormentare" il ricevente mentre, nella pratica, lo sta "tormentando" per la traduzione. Nel campo traduttivo si sente legittimata a mostrarsi impaziente, come visto già in precedenza con "I long to know/hear your opinion". Nonostante aspetti la sua opinione, Philips nel frattempo chiede di cambiare un distico nella copia che ha Cotterell. I versi di riferimento del testo di partenza sono «Les bravades enfin sont des discours frivoles, / Et qui songe aux effets neglige les paroles» (TP 301), e, sebbene non sia disponibile la prima versione manoscritta che Philips chiede di correggere, si può notare che nella stampa finale la traduzione figura come «Boasts are but Air, and he revenges best, / Who acts his braver Thoughts, yet talks the least» (TA 302). Le differenze sono minime ma presenti (but/and, that/who, and/yet), non è chiaro se si possano far risalire a questa prima versione manoscritta che Cotterell non corregge oppure a correzioni successive non discusse apertamente. Gli ultimi due periodi [5, 6] riprendono di nuovo la retorica della modestia, sottomettendo ogni proprio possibile giudizio a quello di Cotterell (e rappresentando i propri pensieri addirittura come "distrustful"), ricordando molto la struttura di [10] nella Lettera XIX.

Lettera XXI (pp. 93-96)

- [1] In yours of the 22d of last Month, which I receiv'd the 28th, I found so many things, that **I must not** call Truths, and **dare not** think barely Complements, that I am at a loss how to understand them aright.
- [2] For tho' none has a **greater** Deference for your **Judgement** in other things, yet when the Competition comes to be betwixt that and your Friendship and Kindness for me, you must give me leave to believe the first of them to be a little blinded by the latter; and therefore I will say, you read the two first Acts of POMPEY with so favourable a Prepossession, as would not give you leave to form a right **Judgment** of them.
- [3] But by this time you have gone thro' the whole Translation; and if you have not discover'd in it too many Errors for any Correction to redress, **you will much oblige me** to consider it with more Severity of the Critick, and let it receive the **last finishing** Strokes from your **excellent** Pen, that it may be a **tolerable** Offering to be laid at the Feet of that great Person for whom I design'd it. [...]

- [4] But if this **Trifle** be at all presented, **the sooner**, I think, the better.
- [5] For in spite of all I could do to prevent it, so many Copies are already abroad, that the particular Respect intended to the Dutchess, will be lost by a little **Delay**.
- [6] Besides, the other Translation, done by so many eminent Hands, will otherwise appear first, and throw this into **everlasting** Obscurity; unless it get as much the start of that in **Time**, as it comes behind it in Merit.
- [7] But **I refer it wholly to you**.

Il passaggio [1] apre la lettera da cui è estratto, che inizia menzionando subito ciò che Philips non può chiamare verità, ma non può credere siano meri complimenti. Usando la negazione per due volte, mette in risalto quanto le manchino le parole (letteralmente, “I am at a loss”) per descrivere e comprendere gli elogi di Cotterell. Tuttavia, spiega che questi sono sicuramente parziali. Il termine chiave è “judgment” in [2], ripetuto a inizio e fine periodo per esprimere due concetti opposti. Da un lato, la traduttrice sottolinea il rispetto (“*greater* deference”, usando anche un aggettivo comparativo pre-modificatore) per il giudizio del protettore, mentre dall’altro ne mette in dubbio la fondatezza. Pur contestandoli, la prolungata discussione sui complimenti di Cotterell non fa altro che metterli in rilievo, soprattutto a causa dell’effetto di anticipazione che crea ponendo l’oggetto di questi (i primi due atti della traduzione) soltanto alla fine di [2]. A causa della forte prevalenza della retorica della modestia, la maggior parte dei passaggi nelle lettere in cui Philips riporta complimenti *et similia* sembrano seguire strategie di *foregrounding* che, in un modo o nell’altro, avvalorano le lodi ricevute. D’altronde, se Cotterell o il conte Orrery o gli Intellettuali superano davvero Philips in quanto a intelletto e doti creative – come da lei sostenuto, i loro elogi non possono essere erronei né mere lusinghe. Lei stessa mostra più e più volte di meritargli, in quanto la maggior parte dei passaggi autocritici sono seguiti prontamente da sagaci osservazioni sulla letteratura e sulla traduzione.

Il concetto di “amendment criticism” risalta di nuovo in [3], immerso nel sistema modale deontico (“you will much oblige me”). Il campo semantico prevalente nelle lettere è strettamente correlato a termini che fanno riferimento a ringraziamenti e favori: 30 occorrenze tra “thanks” e “thank you” (grazie); 9 di “acknowledgment/s” (ringraziamenti); 35 di “favour/s” (favori); 13 di “to oblige” (omaggiare). In particolare, la radice “oblig-” è presente 67 volte nelle lettere, nelle sue varie occorrenze: 2

“obligements”; 12 “oblige/s”; 14 “(dis-/)obliging”; 17 “obligation/s”; 22 “oblig’d/obliged”. Rientrando a pieno nella retorica del mecenatismo, gli *obligements* sono i doveri (soprattutto morali, per tutti i favori ricevuti) che Philips ha nei confronti di Cotterell, ma anche gli stessi favori che hanno dato luogo a quegli obblighi morali. In questo caso, il favore è la correzione della traduzione, in cui il mecenate deve avere la severità di un critico, adottando il ruolo che aveva avuto la traduttrice nella Lettera XIX. Tuttavia, poiché il lavoro della traduttrice è tanto “imperfetto” ([2] nella Lettera XX), i “last finishing strokes” dalla “excellent pen” di Cotterell possono renderlo solo una “tolerable offering” per la Duchessa di York cui è dedicato, Anne Hyde [3]. Ogni sostantivo (“stroke, pen, offering”) è preceduto da uno o due aggettivi in posizione prepositiva. “Last” e “finishing” (quest’ultimo formato da verbo + suffisso) ricalcano lo stesso concetto di finalità discordante con il resto delle lettere, in quanto gli *amendment* alla traduzione non si concludono qui. “Excellent” associato alla penna di Cotterell (che ne rappresenta metonimicamente le sue doti creative) è un aggettivo che è di per sé superlativo dal punto di vista semantico: «[o]f a person or thing: That excels or surpasses in any respect; preëminent, superior, supreme. Of qualities: Existing in a greater, or an exceptionally great, degree» (*OED*); dunque, continua a riconnettersi alla retorica del mecenatismo. È indicativo anche che, seppur sia eccelso, Cotterell non possa far altro che rendere la traduzione “tollerabile”, come se si presagisse che non si tratterà delle ultime correzioni che Philips stessa dovrà apportare a quello che, nuovamente, chiama “trifle” [4].

In seguito, la traduttrice si contraddice tra [4] e [6]. Da un lato, commenta la pubblicazione della traduzione come un evento che ha cercato di prevenire; dall’altro, sollecita Cotterell a presentarla alla Duchessa il prima possibile ben tre volte (“the sooner the better” [4], “the respect will be lost by a little delay” [5], “it has to get the start of the other in time” [6]) non solo per rispetto, ma anche perché altrimenti cadrebbe in “everlasting obscurity” (drammatizzando il concetto attraverso l’elemento pre-modificatore che non prevede rimedio con il riferimento all’eternità). Probabilmente proprio per mitigare l’effetto drammatico, il passaggio si conclude con l’avversativa di [7] che lascia il potere decisionale soltanto al mecenate. Il “potere” è un concetto chiave, in quanto si rivela essere un campo lessicale importante nelle lettere. Sebbene non sia

presente negli estratti selezionati, la parola “power” è presente sette volte¹³ nella raccolta con riferimento a ciò che Philips è in grado di fare e alle sue capacità, rivelandosi un motivo ricorrente. È significativo che, in queste occorrenze, il *power* di Philips sembra quasi sempre non appartenere a lei: si può distinguere tra i momenti in cui è suo, ma viene messo esclusivamente al servizio di altri piuttosto che al suo stesso e momenti in cui non è realmente suo, perché le viene piuttosto concesso da altri. In [7] non è presente il sostantivo esplicitato, ma si sottintende un potere cui lei rinuncia in favore di Cotterell.

Lettera XXII (pp. 97-100)

- [1] **I am oblig'd to you** for examining POMPEY with **so much** Care, as to have found **one** Fault, **though I believe** you might still find many.
- [2] I had it once in my mind to tell you, that I was loth to use the Word *Effort*, **but** not having Language enough to find any other Rhyme without **losing** all the Spirit and Force of the next Line, and **knowing** that it has been naturaliz'd at least these twelve Years; besides, that it was not us'd in that place in the *French*, I ventur'd to let it pass.
- [3] But **I know** you are better able to correct that Passage than myself, and **I hope** you will yet do it.

Gli ultimi ritocchi di cui si parla nella Lettera XXI non sono davvero conclusivi. Dopo una frase iniziale, la lettera si apre con [1] in cui torna il sistema deontico e l'uso di “to (be) oblige(d)” relativo di nuovo allo studio della traduzione, portato avanti con “*so much care*” (enfaticizzato da avverbio + aggettivo “so much” in posizione prepositiva). L'attenzione che adesso Cotterell ha dedicato al testo tradotto si pone in contrapposizione con la cecità e i pregiudizi positivi visti nella lettera precedente, così da permettergli di trovare un errore. La subordinata avversativa finale, introdotta da “*though*”, presenta il sistema modale epistemico (“I believe”) che commenta la possibilità che ci siano altri errori sfuggiti al mecenate. Il processo materiale (l'errore trovato) si scontra con il processo mentale (la convinzione che non sia il solo), ottenendo l'effetto di mettere in risalto il fatto che lo stimato Cotterell abbia trovato soltanto *un* errore (“one fault”).

¹³ Lettera III; IX; XIV; XXIV; XXX; XXXVII; XLIV.

Inoltre, si tratta di un possibile errore cui Philips stessa aveva pensato, come dichiara in [2].

La costruzione del periodo è interessante perché in un primo momento la traduttrice sembra mettere sullo stesso piano le proprie capacità critiche e quelle di Cotterell, dichiarando di essere stata già restia a usare la parola “effort” con un processo mentale che non diviene mai materiale (ovvero, aveva in mente di farlo ma non lo ha fatto). La maggior parte del periodo è un inciso (“I had it once in my mind to tell you that I was loth to use the word *effort*, but [...] I ventur’d to let it pass”), ed è proprio l’inciso tra “but” e “I ventured”, in cui vi sono due coordinate composte da verbi non finiti (*-ing forms*) e una subordinata, che spiega il motivo per cui Philips ha lasciato inalterata la parola. L’avversativa sembra introdurre immediatamente la retorica della modestia, spiegando di non avere abbastanza capacità linguistiche per trovare un’altra rima; ed è l’unica frase negativa, così da essere subito messa in rilievo. In realtà, proprio la conoscenza della lingua le permette di giudicare che non vi sia altra rima che non faccia perdere lo spirito e la forza del verso successivo. In aggiunta a ciò, Philips cita altre due ragioni per l’inserimento della parola, per poi finire in [3] tornando sui suoi passi (caratteristica tipica di questo genere di passaggi nelle lettere, come già notato) e affermando che Cotterell sarà capace di correggere il verso (sistema epistemico e retorica della modestia, “I *know* you are better able to correct that Passage”) e che spera che lo faccia (sistema bolomaico, “I *hope* you will yet do it”).

Lettera XXIII (pp. 101-103)

- [1] **I am overjoy’d that you assure me** with all the Sincerity of a Friend, that you can **endure** the reading of my Translation, and **that you believe** it will pass the Test with others as well as yourself.
- [2] ’Tis now about to be expos’d to all the Criticks of ALGIER, and what will become of it **I know not**, unless you will please to be its Champion, and **persuade** her Royal Highness to favour it with her Protection; and then **I need not** fear the Severity of all that have had a hand in the other Translation, nor of the united Forces of all their Party, or whoever else will shew their Skill in censuring my **innocent and well-meaning** Performance.

[1] inizia con il processo mentale reattivo (che rappresenta le emozioni che si provano) più positivo finora espresso (“to be overjoyed”), la cui ragione si spiega con le due complete (“that you assure me...” + subordinata della completa “that you can endure...” e “that you believe...”) espresse con il sistema modale epistemico. In questo periodo si possono sottolineare due elementi rilevanti. Il primo è il verbo “to endure”, in quanto si riconnette a “pains” e “trouble” della Lettera XIV e “labours” della Lettera XX: tutti termini usati per descrivere l’attività traduttiva, la traduzione, continuando così sullo stesso campo semantico anche in una frase iniziata con un verbo tanto positivo. Il secondo è il passaggio da “I believe you might still find many [faults in the translation]” della lettera precedente a “you believe it will pass the test with others as well as yourself”. Lo stesso verbo, lo stesso processo mentale, lo stesso sistema epistemico di in/sicurezza caratterizza prima Philips e poi Cotterell su versanti opposti, passando dai possibili errori che teme la traduttrice al superamento delle varie esaminazioni secondo l’opinione di chi “conta” davvero.

Il secondo periodo esplicita quale sia il “test” da passare: la traduzione starà per essere esposta a tutti i critici di Algeri, ovvero starà per essere pubblicata. L’espressione “critics of Algier” potrebbe essere un’espressione idiomatica corrispondente a “sotto gli occhi di tutti”, ma non si è riuscito a risalire alla sua origine. Non si può pensare sia dovuta a una correlazione con il francese (ovvero, la resa della lingua di partenza in traduzione), in quanto la colonizzazione francese in Algeria non iniziò prima del XIX secolo. Non è chiaro a cosa si riferisse Philips e non sembrano esserci altre testimonianze di questo tipo. Si potrebbe ipotizzare che sia un gruppo di persone specifico cui la traduttrice ha assegnato questo nome (pratica comune nella sua *coterie*) e, dunque, lo stesso che ha criticato con durezza l’altra traduzione (degli Intellettuali), come si legge più avanti. Tutto il periodo è collegato al processo mentale della frase principale (“I know not what will become of it”), cui si riferiscono le diverse subordinate. Questa è messa in rilievo anche dalla presenza della negazione, in quanto evidenzia la connessione con l’altro verbo in prima persona: “I know not”/“I need not”. Nonostante si sia mostrata in precedenza contraria alla sua pubblicazione (“I could not prevent it”, Lettera XXI, implicando che abbia provato), è evidente l’apprensione per il futuro del suo lavoro. Cotterell deve *persuadere* la Duchessa di York ad accogliere la traduzione nelle proprie grazie per evitare possibili critiche. Si nota l’utilizzo del verbo “to persuade”, che rappresenta al

meglio il concetto di performatività di Austin e ciò che si può, letteralmente, *fare* attraverso il linguaggio. Persuadere esprime un processo materiale (*material action intention*), in cui vi è un *actor* (Cotterell) e un *goal* (la persuasione della Duchessa). Interessante è anche la descrizione della traduzione come “performance”, termine che assume l’accezione di “rappresentazione” proprio nel XVII secolo, ma ancora scarsamente utilizzato con questo significato al tempo. Piuttosto, Philips si riferisce a una “performance” come «[t]he accomplishment or carrying out of something commanded or undertaken; the doing of an action or operation», o ancora, «[t]he carrying out, discharge, or fulfilment of a command, duty, promise, purpose, responsibility, etc.» (*OED*): termine chiave in entrambe le definizioni è “commanded/command”. Nel momento in cui la traduzione si espone al giudizio altrui se ne sottolinea, da un lato, l’innocenza (attraverso ben due aggettivi in posizione prepositiva, “innocent and well-meaning”) e, dall’altro, che sia una “performance” ordinata da colui che ha “commanded a kingdom” ([1] nella Lettera XIV) ed è divenuto suo “petitioner” ([1] nella Lettera XIV) per la traduzione del dramma, reindirizzando così l’oggetto di ogni eventuale critica.

Lettera XXIV (pp. 104-109)

- [1] Sir, let me return you my Acknowledgements for all the **Trouble** you have given yourself about POMPEY. [...]
- [2] But you have drawn upon her one **Trouble** more, for I was so **puff’d up** with the Honour of her Protection, that **I have ventur’d to** lengthen the Play by adding Songs in the Intervals of each Act, which they flatter me here are not amiss.
- [3] And indeed, **if I may be allow’d to** say any thing of my own Compositions, **I do think** them **not inferior** to any thing I ever writ. [...]
- [4] I have, I fear, done ill to raise your Expectation by commending them myself, but you know that all I write aims at no higher an Ambition than to receive the **last Correction** from your **Hand**; so that whatever my Thoughts of them are, I submit them wholly to your better **Judgment**, either **to correct** them, if you think they deserve it, or otherwise **to suppress** them for ever. [...]
- [5] But I will give you no more trouble concerning them till next Post, for I must now thank you extremely for altering the Word *Effort*, had I thought

on the Turn you have given that Expression, you may be sure I would have us'd no other.

[6] I hope you have corrected it in her Highness's Copy.

[7] As for the words *Heaven* and *Power*, I am of your opinion too, especially as to the latter; for the other may, I think, be sometimes so plac'd, as not to offend the Ear, when it is us'd in two Syllables.

[8] **I long to hear** what becomes of the other Translation of POMPEY, and what Opinion the Town and Court have of it; **I have laid out** several ways to get a Copy, but cannot yet procure one, except only the first Act that was done by Mr. WALLER.

[9] Sir EDWARD FILMORE did one, Sir CHARLES SEDLEY another, and my Lord BUCKHURST another; but who the fifth, I cannot learn, **pray inform yourself** as soon as you can, and **let me know it**.

La lettera inizia con i ringraziamenti di Philips nei confronti di Cotterell. Si nota sia il campo semantico già evidenziato di ringraziamenti e favori sia l'uso del termine "trouble" in riferimento a qualcosa che abbia a che fare con la traduzione (la prima nella Lettera XIV), che torna anche in [2] (e viene ripetuto ben tre volte negli estratti riportati). Qui la traduttrice menziona per la prima volta una grande aggiunta che ha fatto nella traduzione, ovvero delle sue canzoni originali inserite tra gli atti. Inizialmente si nota una deviazione con il cambio di registro di "to be puffed up" (sentirsi piena di sé) è informale e si contrappone su un piano materiale con l'onore della protezione della Duchessa e sul piano lessicale con il suo stile abituale, che torna nel successivo sintagma verbale ("I have ventured to"). È una delle pochissime istanze in cui si dimostra apertamente fiera di un suo scritto, come continua anche in [3], dove la costruzione passiva con cui si apre la frase ("if I may be allowed to") tenta di seguire una retorica della modestia che contrasta con il periodo precedente e in qualche modo continua con la principale a fine frase. Seppur il processo mentale descritto sia più schietto ("I think" in ogni caso che sia o meno "allowed to" esprimerlo), Philips sceglie di descrivere le sue composizioni come "not inferior" e anziché "superior" o "equal". La negazione è qui interessante, non solo come tecnica di *foregrounding* in sé (come in altri esempi), ma anche nella sua stessa costruzione, in quanto non è sul verbo ("I do *not* think them") ma sull'aggettivo così da mettere in risalto entrambi. Il verbo "to think" è valorizzato dalla presenza del "do"

rafforzativo e dalla posizione della particella negativa “not” che frena la frase portando così più attenzione su se stessa, sul verbo precedente e sull’aggettivo successivo.

La struttura sintattica e lessicale di [4] riprende due periodi già esaminati in lettere precedenti, [2] nella Lettera XX e [3] nella Lettera XXI. Torna l’*amendment criticism* seguendo lo stesso schema di chiedere a Cotterell di correggere il testo oppure disfarsene. È qui presente il termine sia in forma nominale (“correction”) che in forma verbale (“to correct”), mettendolo così in evidenza. Il parallelismo con gli altri periodi evidenziati riguarda “correct or conceal” della Lettera XX, ripreso con una deviazione “correct or suppress” e “if you have not discovered in it too many errors for any correction to redress, you will much oblige me to consider it with more severity of the critick, and let it receive the last finishing strokes from your excellent pen” della Lettera XXI. Il primo parallelismo qui è tra “the last finishing strokes”/“the last correction”, in cui ritorna l’idea di finalità applicata alla revisione della traduzione; si può notare anche un cambio della metonimia con “pen” alla sineddoche con “hand”. Il secondo è meno esplicito, in quanto riguarda il rinvio di “judgment” a “severity of the critick”, proprio perché ciò che fa un critico è *giudicare*. Sia nella Lettera XX che nella XXI, qui riprese, si ritrova più volte lo stesso termine (“this and all the rest of it is intirely submitted to your *judgment*”, in [5] nella Lettera XX; “none has a greater deference for your *judgment*” e “to form a right *judgment* of them” in [2] nella Lettera XXI).

In seguito [5-7], Philips presenta altre considerazioni metatestuali nuovamente sull’utilizzo di “effort” (visto nella Lettera XXII come unico errore che il mecenate ha trovato nella traduzione), cui si aggiungono “heaven” e “power”, su cui menziona solo di condividere il parere di Cotterell e accenna all’uso della prima in due sillabe, senza entrare ulteriormente in dettagli. In entrambi i casi, retorica della modestia e del mecenatismo si intersecano come spesso accade, tra ringraziamenti e complimenti (“had I thought on the turn you have given that expression, you may be sure I would have used no other”). Un’altra costruzione ripetuta è “I long to know/hear sth” [8], usata nelle Lettere XVII e XVIII (rispettivamente in [2] e [1]) riferito all’opinione di Cotterell, mentre qui si estende all’opinione della città e della corte. Questo sintagma verbale esprime un processo mentale che entra in contrasto con il successivo sintagma “I have laid out several ways to get a copy”, in cui Philips esprime un processo materiale. Si mette in rilievo, dunque, la volontà di poter avere un termine di paragone con la traduzione a opera degli Intellettuali.

La maggior parte dei verbi retti dalla prima persona esprimono processi mentali e non materiali, di cui Philips si rende raramente protagonista come fa in questo caso. “I long to hear” in [8] e “pray inform yourself” e “let me know it” in [9] mirano tutti a rafforzare la resa della forte curiosità della traduttrice.

Lettera XXV (pp. 110-112)

- [1] **I Threatned** [*sic*] you last Post, and now keep my Word, that **I would** send you the inclos'd Songs, that I made for the Intervals of the Acts of POMPEY; and if all who have seen them here do not flatter me very much, **I may** send them you with less Confusion than ever I could yet anything of the like nature.
- [2] But I have so constant a Distrust of my own Performances, and so much Reason for it, that I should not dare to desire you to present them to the Dutchess, did I not know you to be so much my Friend as to suppress the Errors that are past your Correction, but what you can make pardonable in them, be pleas'd to offer to her Highness, as a **Production** of her own Favour, and a Tribute for it. [...]
- [3] I writ [*sic*] to you last time to know how she likes POMPEY after reading, and what Judgment the Town makes of the other Translation, all which I would fain hear.

Si riprende in questa lettera l'argomento delle canzoni aperto nella precedente, il cui invio viene descritto come una minaccia attraverso l'uso del verbo “to threaten” che rientra nello stesso campo semantico utilizzato nella Lettera XX quando scrive di non voler eternamente tormentare (“eternally tormenting” in [3]) il suo destinatario. Nel commento alla precedente lettera si è notato che Philips tende a utilizzare maggiormente verbi che esprimono processi mentali. È interessante notare come lo stesso verbo che descrive un processo materiale (“to send”) viene ivi utilizzato due volte in [1] mitigato da due modali, “would” prima e “may” dopo, in quanto sembra essere un'altra strategia spesso utilizzata per velare la sua *agency* e fornire una determinata immagine di sé che incarna la virtù della modestia richiesta dal genere femminile.

Nel secondo periodo torna sia il campo semantico delle correzioni e degli errori (“to suppress the errors that are past your corrections”) rivisto anche nella lettera precedente che l'idea di *performance* di cui si è discusso nel commento alla Lettera XXIII, avvalorato

qui dall'ulteriore descrizione delle canzoni come “*production of her own favour*” – riferito stavolta al patrocinio della Duchessa di York e non del conte Orrery, che di fatto offre maggiore legittimità e protezione in quanto di rango superiore. Il terzo e ultimo periodo estratto da questa lettera riprende poi [9] della lettera precedente, non avendo evidentemente ricevuto ancora notizie sulla ricezione della traduzione degli Intellettuali. Le lettere sono datate a distanza di pochi giorni (10 gennaio 1663 la XXIV e 14 gennaio 1663 la XXV), quindi è probabile che Cotterell non avesse avuto il tempo di rispondere o che la sua risposta fosse ancora in viaggio da Londra a Dublino. Philips chiedeva prima l'opinione di città e corte, mentre la reiterazione in questa lettera riguarda solo la prima. Potendo supporre che il giudizio della corte era (o doveva essere) di maggior interesse, si può ipotizzare che abbia ricevuto novità al riguardo da altri corrispondenti oppure che sia comunque sottinteso nella richiesta attuale, cosicché il non detto diventi l'elemento di maggior rilievo in questo parallelismo.

Lettera XXVI (pp. 113-117)

- [1] The Friendship that you profess and I expect, ought to engage you to lay aside the Courtier, and tell me **frankly** your **real Thoughts** of my **weak Performances**.
- [2] I freely forgive what is past, but on condition that I may prevail with you to banish all Flattery for the future.
- [3] I sent you the Songs I made for Pompey, and cannot indeed expect that you should be as **barbarously** severe to those **unworthy** Productions as an *Algerine*, **because you** were the occasion of **my** daring to trouble the World with any thing more on that Subject, by the Encouragement **I** receiv'd from **you** of the Dutchess's Approbation, the Bishop of WORCESTER's, and Mr. ROSE's, but especially of **your** own; for which reason you are bound either **to suppress or support and protect** them, like a true Knight Errant, against all the Pirates you wot of.
- [4] I am sure I have cause to wish I had never made any of them; for I think they have been the **chief** reason that has made my Lord ORRERY resolve to have POMPEY acted here, which, notwithstanding **all** my Intreaties to the contrary, he is going on with, and has advanc'd a hundred Pounds towards the Expence of buying *Roman* and *Egyptian* Habits.

- [5] All the other Persons of Quality here are also very earnest to bring it upon the Stage, and seem resolv'd to **endure the Penance** of seeing it play'd on *Tuesday* come sevensnight, which day is appointed for the first time of acting it.
- [6] My Lord ROSCOMON has made a Prologue for it, and Sir EDWARD DERING an Epilogue.
- [7] **Several other Hands** have likewise oblig'd me with both Prologues and Epilogues; but those I first mention'd will be only repeated; for they are the best writ that ever I read any thing of that kind.
- [8] You shall have them by the next Post.
- [9] The Songs are set by several Hands; the first and fifth admirably well by PHILASTER, the third by Doctor PETT; one LE GRAND a *Frenchman*, belonging to the Dutchess of ORMOND, has, by her Order, set the fourth; and a *Frenchman* of my Lord ORRERY's the second; so that all is ready, and poor I condemn'd to be expos'd, unless some Accident, which **I heartily wish**, but cannot foresee, kindly intervene to my Relief.
- [10] Had not the Duke himself, and all the considerable Persons here hasten'd its being acted, **I might have had** hopes of preventing it, or at least have delay'd it till I was gone hence; but there was no resisting the Stream, and so it must e'en take its Fortune.

Il primo estratto della Lettera XXVI vede l'amicizia come soggetto ed elemento di maggior e immediato rilievo per sottolineare sempre il rapporto che vi è (o dovrebbe esserci) tra Philips e Cotterell. Di fatto, il loro è un rapporto di mecenatismo e protettorato che ben si distanzia dai rapporti di amicizia che la traduttrice celebra nelle sue poesie¹⁴, ma che vuole intenzionalmente assimilare a quelli e distinguere così l'amico dal cortigiano ("friend"/"courtier"). Solo un amico può essere sincero e trasformare un processo mentale ("to think") in verbale ("to tell") senza alcun filtraggio tra i due, così da esprimere francamente ("frankly") i suoi pensieri (rimarcati di nuovo dall'aggettivo in

¹⁴ Katherine Philips è più conosciuta dalla critica proprio come poetessa dedicata prevalentemente (ma non solo) a rapporti di amicizia spesso considerati omoerotici, facendole guadagnare l'appellativo di "The English Sappho". Per approfondimenti al riguardo, cfr., tra gli altri, i contributi di Andreadis (1989; 2006), Hutson (2003), Loscocco (1993; 2003), Mintz (1998).

posizione prepositiva, “real”). Per la terza volta Philips utilizza il termine “performance”, preceduto in questo caso dall’aggettivo “weak”. Nella Lettera XXIII, il termine era riferito alla traduzione, descritta come “innocent and well-meaning” [2]; nella Lettera XXV alla composizione delle canzoni, “distrusted” (“distrust of my own performances” [2]); in questa lettera sia alla traduzione che alle canzoni, definite adesso come “weak”. Utilizzando una strategia già evidenziata, il periodo successivo [2] ribalta la caratterizzazione delle “performances” come “weak” in quanto si implica che Cotterell le abbia ampiamente celebrate: “to banish all flattery for the future” sottintende che vi sia già stata.

Così come si mettono velatamente in evidenza i complimenti ricevuti proprio attraverso la loro negazione e il loro rifiuto, allo stesso modo si ritrova un’altra strategia spesso usata dalla traduttrice, ovvero sottolineare sempre che le sue performance siano state richieste, sollecitate e approvate da persone cui non potevano essere negate (che si tratti del conte Orrery, della Duchessa di York, di Cotterell stesso o dei nuovi personaggi citati ivi). La prima subordinata del lungo periodo [3] è dedicata proprio a rimarcare questo concetto, introducendo con una congiunzione casuale la ragione per cui Cotterell non può sottrarsi dal suo patrocinio. I pronomi (personali soggetto, complemento e possessivi) sono rilevanti nell’immediata descrizione del rapporto di subordinazione tra Philips e il mecenate (“you were the occasion of my daring”) e nella continua reiterazione della responsabilità di quest’ultimo (“the encouragement I received from you of [others’ approbation] but especially of your own”). Questo è il motivo per cui Cotterell non può essere troppo severo (l’aggettivo è rafforzato dall’avverbio pre-modificatore, “barbarously severe” – associato invece agli algerini, riprendendo il riferimento in [2] nella Lettera XXIII) verso le canzoni, definite qui come “unworthy productions”. Il concetto di valore, sempre presentato al negativo morfologicamente o sintatticamente, viene utilizzato qui per la terza volta. Si è già visto nella Lettera XIV in cui la traduttrice parla della propria “unworthiness” [3] e nella XVII in cui teme che la traduzione “will not be deemed worthy” [1], manifestando così la *status anxiety* teorizzata da Rhodes.

Verso la fine del periodo si riprende anche un altro termine precedentemente usato in riferimento alle canzoni “to suppress”. Nelle lettere precedenti, il verbo era stato utilizzato nel campo semantico delle correzioni, come conseguenza per una loro eventuale mancanza: “to correct them [...] or otherwise suppress them for ever” ([4] nella Lettera

XXIV) e “to suppress the errors that are past your correction” ([2] nella Lettera XXV). Si crea, dunque, una deviazione dal pattern finora proposto. Il termine viene evidenziato per l’assonanza della sibilante [s] (“suppress or support”), ma nella frase vi è un’aggiunta inaspettata del terzo verbo (“to suppress or support *and protect* them”) che rende il secondo centrale in ben due costrutti (“suppress”/“support” + “support”/“protect”), cosicché sembra che Philips voglia mettere in risalto maggiormente il verbo – e il concetto espresso da – “to support”. A riprova di ciò si trova l’immagine del cavaliere errante e dei pirati, che pertiene a un linguaggio metaforico raramente usato da Philips in prosa e che rientra, dunque, nella deviazione come strategia di *foregrounding*.

Riprendendo sempre la struttura di critica e umiltà rispetto alle proprie produzioni seguita da una prova della loro eccezionalità, in [4] le canzoni sono la ragione principale (“the chief reason”) per cui il conte decide di mettere in scena la sua traduzione di *Pompée*. Inoltre, sottolinea in [5] che *tutte* (“all”) le altre persone d’alto rango concordano con il conte. Sebbene riprenda il campo semantico della sofferenza (come con i precedenti “pains”, “trouble”, “labours”, “torment”) con il sintagma verbale “to endure a penance”, questo stesso si offre come occasione per informare Cotterell sulla data della rappresentazione. Philips aggiorna il protettore anche su prologhi, epiloghi e musiche composte per la sua traduzione e le sue canzoni, avendo anche questo l’effetto di enfatizzare l’impatto del suo lavoro in quanto in entrambi i casi (sia per prologhi ed epiloghi che per musiche) si parla di “several [other] hands” ([7] e [9]), la cui quantità e qualità portano maggior valore al lavoro cui sono dedicate. Infine, in chiusura di [9] e in [10] la traduttrice rimarca la sua innocenza, la sua non-*agency* nella messa in scena fortemente voluta da altri. Se nella Lettera XIV scriveva di “some accident or another” [1] che ha portato la sua prima traduzione nelle mani del conte Orrery, adesso “some accident [heartily wished but not foreseen]” in [9] dovrebbe prevenirne la rappresentazione. Il sistema bolomaico del desiderio si ritrova in “I heartily wish”, ma anche in “I might have had hopes” [10]; cosicché desideri e speranze sembrano essere connessi alla prevenzione della condanna di essere esposta. Per la seconda volta nella lettera (dopo [3]) si utilizza poi un linguaggio metaforico sulla corrente e la fortuna.

Lettera XXVII (pp. 118-120)

[1] I have sent you a Packet of printed POMPEYS to dispose of as **you** think fit.

- [2] Be pleas'd to get one bound and present it to the Dutchess · and if you think the King would allow such a **Trifle** a Place in his Closet, let him have another but before you part with any, pray mend these two Lines, Act 5. Scene 2.
- [3] *If Heaven, which does persecute me still,
Had made my Power equal to my Will.*
- [4] My Objection to them is, that the Words *Heaven* and *Power* are us'd as two Syllables each, but to find fault with them is much easier to me, than to correct them.
- [5] I would fain have made use of your Correction, and thrown away the word *Effort*, but my Lord ORRERY would **absolutely** have it continu'd, and so it is, to please his Humour, tho' **against** my Will and Judgment too.
- [6] You will find the Prologue in print much improv'd since 'twas sent you in writing, and indeed I am proud that your Judgment concurr'd so much with mine in the Approbation of that and the Epilogue I have had many Letters and Copies of Verses sent me, some from my Acquaintance, and some from Strangers, to compliment me upon POMPEY, which, **were I capable** of Vanity, would even surfeit me with it; for they are so full of Flattery, that I have not the Confidence to send them to you.
- [7] One of them, who pretends to be a Woman, writes very well, but I cannot imagine who the Author is, nor by any Inquiry I can make, have hitherto been able to discover.
- [8] I intend to keep that Copy by me, to shew it you when next we meet.

Nonostante si presenti sempre come restia a far circolare i suoi scritti o rappresentare i suoi drammi, in questa lettera Philips informa Cotterell di avergli volontariamente (non vi è nessun accenno a richieste precedenti) mandato un pacco di stampe della sua traduzione. Da un lato, il mecenate può disporre di queste sciocchezze (si ripete “trifle”, come già visto in [1] nella Lettera XIV e [4] nella Lettera XXI) come meglio crede (“to dispose of as you think fit” [1]), dall’altro la traduttrice specifica anche due destinatari di alto rango, la Duchessa e persino il Re Carlo II – implicando che ne abbia già ricevuto una copia (“let him have another” [2]).

Philips riprende qui i commenti metatestuali su un passaggio già citato brevemente nella Lettera XXIV riguardo la traduzione di “heaven” e “power” in un distico che qui

cita in [3] e traduce il francese «Si le Ciel qui vous traite avec trop de rigueur / M'en eust donné la force, ausi-bien que le cœur» (TP 384). Sebbene presenti un'alterazione da «which does persecute *me* still» a «which does persecute *you* still» (TA 385; corsivo mio) nel testo a stampa, i due termini su cui si richiede correzione restano invariati. Nel periodo successivo [5], inoltre, continua anche il discorso su “effort” (già presente in [2] nella Lettera XXII e [5] nella Lettera XXIV). È interessante qui notare, seguendo anche Trolander e Tenger (2004), che l'*amendment criticism* diventa una forma di collaborazione e scambio sociale, cosicché tra due consigli opposti Philips sceglie in base al rango di chi li formula. In questo caso, “vince” il conte Orrery che richiedeva la parola non fosse eliminata dalla traduzione (rimarcando il concetto con l'avverbio “absolutely”). Scrivendo allo “sconfitto”, tuttavia, ci tiene a specificare non solo di aver mantenuto la parola “to please [Orrery’s] humour”, ma anche e soprattutto “against [her] will and judgement too”. Questa lettera si configura come demarcazione tra le correzioni apportate/apportabili e quelle non più presenti nella stampa finale della traduzione. La prima pubblicazione di *Pompey* (datata 1663) deve essere avvenuta proprio tra la Lettera XXVI del 31 gennaio 1663, in cui Philips discute ancora delle canzoni, e la Lettera XXVII dell'8 aprile 1663, con cui invia a Cotterell delle copie in allegato.

Gli estratti restanti [6-8] sono rilevanti sia dal punto di vista stilistico, perché riprendono considerazioni già viste sulla retorica della modestia (anche più esplicita, “were I capable of vanity” [6], ma anche perché introducono un personaggio estremamente interessante “who pretends to be a woman” [7]. Le uniche certezze su questa scrittrice, che si firma con il nome parlante di “Philo-Philippa” (dal prefisso greco φιλo-, “amante di Philippa”, ovvero Philips), sono il suo genere, il fatto che sia contemporanea di Philips e che sia irlandese – tutto deducibile dai suoi versi. James Biester (1993) analizza approfonditamente *To the Excellent Orinda* di Philo-Philippa, notando come presenti la traduttrice sia come eccellente di per sé sia come eccellente dimostrazione delle capacità del genere femminile, mettendo in discussione l'esclusione femminile dall'intelligenza. Se i contemporanei di Philips si dividevano tra chi lodava la sua scrittura per le caratteristiche “maschili” (a causa dei temi di amicizia di cui si è abilmente appropriata) e chi per quelle “femminili” (una presunta eccessiva semplicità), Philo-Philippa contesta la dicotomia maschile/femminile, considerando le qualità che elogia di Philips come universali. Sebbene tutti i versi del lungo componimento siano

interessanti come esempio manifesto di profemminismo, si notino qui le considerazioni su *Pompey*:

A Woman translate *Pompey*! Which the fam'd / *Corneille* with such Art and Labour fram'd! / To whose close Version the Wits club their Sense? / And a new Lay poetick *SMEC* springs thence! / Yes, that bold Work a Woman dares Translate, / Not to provoke, nor yet to fear Mens Hate. / [...] *Pompey*, who greater than himself's become, / Now in your Poem, than before in *Rome*; / [...] He thanks false *Egypt* for its Treachery / Since that his Ruin is so sung by thee; / And so again wou'd perish, if withal, / *Orinda* wou'd but celebrate his Fall / [...] *Pompey* wou'd lye less stately in that Herse [*sic*], / That he doth now, *Orinda*, in thy Verse: / This makes *Cornelia* for her *Pompey* vow, / Her Hand shall plant his Laurel on thy Brow: / [...] In the *French Rock Cornelia* first did shine, / But shin'd not like her self 'till she was thine: / Poems, like Gems, translated from the Place / Where they first grew, receive another Grace. / Dress'd by thy Hand, and polish'd by thy Pen, / She glitters now a Star, but Jewel then: / No Flaws remains, no Cloud, all now is Light, / Transparent as the Day, bright parts more bright. / *Corneille*, now made *English*, so doth thrive, / As Trees transplanted do much lustier live. / [...] But the *French Wines*, in their own Vessel rare, / Pour'd into ours, by thy hand, Spirits are; / So high in Taste, and so delicious, / Before his own *Corneille* thine wou'd chuse. / He finds himself inlightned here, where Shade / Of dark Expression his own Words had made: / That what he wou'd have said, he sees so writ, / As generously, to just Decorum fit. / When in more Words than his you please to flow, / Like a spread Flood, enriching all below, / To the Advantage of his well-meant Sense, / He gains by you another Excellence. / To render Word for Word, at the old rate, / Is only but to Construe, not to Translate: / In your own Fancy free, to his Sense true, / We read *Corneille*, and *Orinda* too: / And yet ye both are so the very same, / As when two Tapers join'd make one bright Flame. / And sure the Copier's Honour is not small, / When Artists doubt which is Original (Philo-Philippa, 2010: n.p.).

Nonostante non possiamo risalire alla sua identità, è chiaro che anche Philo-Philippa è ben informata sul dibattito sulla traduzione dell'epoca. Elogi a parte, si possono notare interessanti considerazioni sull'arricchimento che la traduzione può portare a un testo,

trasformandolo da gioiello a vera e propria stella, usando la stessa metafora il cui campo lessicale si trova sia nel passaggio su Cornelia (da “In the *French Rock Cornelia* first did shine” a “Transparent as the Day, bright parts more bright”) che in altri versi (“He finds himself *enlightned*”, “As when two tapers join’d make one *bright flame*”). L’anonima poetessa parla anche della traduzione *ad litteram* come superata, cosicché si può descrivere l’approccio di Philips secondo Philo-Philippa come “in her own fancy free, to his sense true”. Sebbene professi diffidenze verso la scrittrice del componimento (che *pretende* di essere donna), si può ipotizzare che Philips abbia apprezzato la solidarietà femminile tanto da voler tenere per sé la copia di versi [8].

Lettera XXVIII (pp. 121-123)

- [1] But I must **beg** the Favour of you **to correct** it before it goes to the Press, particularly the two Lines I writ to you of last Post, and those where the word *Effort* was us’d, which I desire may be alter’d as you once advis’d.
- [2] And unless you will take the **trouble** upon you of **correcting** the Proofs, I am sure it will be as false printed as was my Copy of Verses to the Queen.

In questa lettera Philips cita i versi su “heaven” e “power” ([3] nella Lettera XXVII) e riprende per l’ultima volta la discussione sul termine “effort” (presente in [2] nella Lettera XXII, [5] nella Lettera XXIV e [5] nella Lettera XXVII). Nell’ultimo passaggio in cui ne discute, la traduttrice informa Cotterell che seguirà le indicazioni del conte Orrery di lasciare il termine invariato, mentre torna qui sui suoi passi dichiarando di voler seguire il consiglio del suo corrispondente. Si è individuato il seguente distico come probabile riferimento di questo dibattito, in quanto è l’unico in cui la parola “effort” è necessaria per la rima: «And lending his Despair a kind Effort, / It should the stagg’ring Universe support» (TA 257), traduzione di «Et dans son desespoir à la fin se meslant / Pourra prester l’épaule au Monde chancelant» (TP 256). Come si può notare, nella versione mandata a stampa il termine tanto dibattuto è rimasto invariato; si è già notato che la lettera di demarcazione è la precedente, risalente a solo qualche giorno prima di questa datata il 15 aprile. Nonostante non si possa risalire alle correzioni proposte e mai apportate, si capisce l’importanza che Philips dava all’accuratezza del testo tradotto. È rilevante il verbo che esprime il processo verbale che comunica non una semplice richiesta ma una vera e propria implorazione (“to beg” [1]) di modificare il testo prima

che vada a stampa. La richiesta viene reiterata e presentata come impellente attraverso la presentazione di un precedente in [2] (alcuni suoi versi presentati alla regina Catherine di Braganza), dove si ripete il verbo “to correct” per la seconda volta in due frasi contigue (e il termine “trouble” riferito a qualcosa che riguarda la traduzione).

Lettera XXX (pp. 131-135)

- [1] As for the reprinting of POMPEY, I leave it **wholly** to you to do what you will in it; be pleas'd only to correct it where it most needs.
- [2] **I am told** I was mistaken in giving ACHOREUS the Quality of Cleopatra's Gentleman-Usher, he being an *Egyptian* Priest.
- [3] **If** it be an Error, the *French* **led me** into it, by calling him *Ecuyer de la Reine*, and therefore I bestow'd that Title on him in the Names of the Persons represented.
- [4] After the third Act I have us'd an Expression which I take to be improper; *Recitative Air*.
- [5] **I desire** it may be made *Recitative Musick*.
- [6] And as to the rest, let all the Corrections in the Copy I sent to your self be observ'd.

Il tema delle correzioni e delle osservazioni metatestuali torna anche in questa lettera, in cui Philips non si mostra più preoccupata sulla (ri)pubblicazione della traduzione. Al contrario, lascia il potere decisionale totalmente (avverbio rafforzativo pre-modificatore, “wholly” [1]) nelle mani di Cotterell, chiedendogli però di correggere il testo dove più necessario. Alcuni esempi sono riportati dalla traduttrice nella lettera (“gentleman-usher” [2], “recitative air” [4]), ma rimangono inalterati nella versione finale. Philips cita anche una copia manoscritta di *Pompey* [6] contenente altre correzioni non pervenuteci. Sono rilevanti le costruzioni che utilizza per spiegare i suoi errori. Per quanto riguarda la carica di Achoreus, le è stato fatto notare da terzi di aver errato (come descritto tramite il processo verbale “I am told” [2]), dunque ne dubita la veridicità da un lato (attraverso la congiunzione condizionale, “If it be an error” [3]) e si giustifica dall'altro lato. Scrivendo “the French led me into it”, Philips pone il francese come soggetto attivo (*actor*) di un processo materiale (“to lead”) e se stessa come complemento oggetto (*goal*). La frase non presenta un costrutto passivo (“I was led into it by the French”), perché preferisce porre l'attenzione sulla lingua topicalizzandola. “Recitative air”, invece, non è un errore ma

un'espressione impropria notata dalla traduttrice stessa. Senza spiegazioni né bisogno di riscattarsi, Philips utilizza semplicemente una concisa frase caratterizzata dal sistema bolomaico ("I desire..." [5]).

Lettera XXXIII (pp. 146-150)

- [1] **I am vex'd** you meet with so much Trouble about the printing of POMPEY, certainly it was conceiv'd in an angry Hour; the Players fell out about it here, and so, it seems, the Printers do at *London*.
- [2] If CROOK will reprint it, he ought to give me some Copied; if he will not, why should he quarrel with one that will?
- [3] The best on't is, between 'em both it may perhaps be never made more publick than it is.
- [4] I am sure it had been more to my Advantage had it never been printed, than the selling it will be to either of them. [...]
- [5] Sir EDWARD DERING **has desired me** to ask your opinion concerning these two Lines in the last Scene of the Play:
- [6] *I know I gain another Diadem,
For which none can be blam'd but Heav'n and him.*
- [7] His Objection is, that *him* is scarce Grammar; he says it should be *he*.
- [8] I am **not Critick enough** to resolve this Doubt, and therefore leave it wholly to your Determination.

Gli estratti di questa lettera possono essere divisi in due sezioni: [1-4], [5-8]. Nella prima sezione, Philips si dichiara infastidita dai problemi che Cotterell sta incontrando per la ristampa del testo, in una rara occasione in cui il processo mentale presente nella frase esprime un'emozione ("I am vexed" [1]). Nel dibattito sulla ristampa del testo si possono notare la funzione commerciale e legale, seguendo la definizione di Batchelor (2018) che include anche contratti e garanzie formali o informali – in questo caso, ricevere alcune copie gratuite della ristampa. Nella lettera successiva (la XXXIV) Philips scrive: «if CROOK does not intend to reprint it, I know not what Right he can pretend to hinder HERRINGMAN, whom, I think, you may safely warrant in the printing it, if he be willing to pursue his first Intentions» (*Lettere Philips*, p. 154-155). Non è chiaro a chi sia stata affidata la seconda ristampa tra John Crook ed Henry Herringman, perché se il frontespizio della prima specificava «Printed for *John Crooke*, at the Sign of the Ship in

S^t *Paul's Church-yard*», in seguito vi è un semplice «Printed in the Year 1710». Nella lettera precedente (la XXXII), la traduttrice scrive sulla ristampa «let the Bookseller say something in relation to his reprinting it» (*Lettere Philips*, p. 145). Poiché si mantiene lo stesso messaggio «From the Printer to the Reader» presente nella prima stampa, si può ipotizzare si tratti di nuovo di Crook.

La seconda sezione presenta una richiesta (attraverso il sistema bolomaico) da parte di Edward Dering (lo stesso che le aveva fatto notare l'errore su Achoreus?) sull'uso del pronome "him"/"he" nella traduzione del distico «Je sçay que j'en reçois un nouveau Diademe, / Qu'on n'en peut accuser que les Dieux, & luy mesme» (TP 402). Ancora una volta, il passaggio – che è l'ultima istanza metatestuale presene nelle lettere – rimane invariato nella versione a stampa. L'elemento di maggior rilievo della sezione si trova in [8], dove Philips scrive "I am not critick enough". Il processo relazionale è, in particolare, *relational intensive*, ovvero collega una persona o cosa con una determinata caratteristica o qualità con un tipo di relazione "X è Y" (cfr. Gibbons e Whiteley, 2018: 126). Tuttavia, nell'equazione si trova un elemento aggiuntivo causato dalla negazione: "X non è Y". La negazione viene utilizzata come strategia di *foregrounding* e rende la frase marcata, ma l'aggettivo in posizione pospositiva complica ulteriormente il costruito a livello concettuale. La frase reale "X non è Y" comporta l'esistenza di una dimensione in cui "X è Y" che viene negata solo successivamente; in questo caso, vi è un successivo passaggio. Si legge "X non è Y", si elabora "X è Y", si nega "X non è Y", si aggiunge infine "X è Y, ma non abbastanza". Questo discorso sarà ripreso nell'analisi della prossima lettera selezionata.

Lettera XXXVII (pp. 161-168)

- [1] Let me not forget to tell you before I conclude, that I have seen the second and fourth Acts of POMPEY that was translated by the Wits, and have read and consider'd them **very impartially**; the Expressions are some of them great and noble, and the Verses smooth; yet there is room in several places for an **ordinary** Critick to shew **his** Skill.
- [2] But I cannot but be surpriz'd at the great Liberty they have taken in adding, omitting and altering the Original as they please themselves.
- [3] This I take to be a Liberty **not** pardonable in Translators, and unbecoming the Modesty of that Attempt.

- [4] For since the different ways of writing ought to be observ'd with their several Proprieties, this way of garbling Authors is fitter for a Paraphrase than a Translation; but having assum'd so great a Licence, I wonder their Verses are any where either flat or rough, which you will observe them not seldom to be; besides, their Rhymes are frequently very bad: but what chiefly **disgusts** me, is, that the Sense most commonly languishes through three or four Lines, and then ends in the middle of the fifth.
- [5] For I am of opinion, that the Sense ought always to be confin'd to the Couplet, otherwise the Lines must needs be spiritless and dull.
- [6] I wish you could procure me the third and fifth Acts, for I long to see them, especially the third, which I take to be the most noble and best written in *French*.
- [7] I am impatient likewise to hear your Thoughts of that Translation.
- [8] You know me as far from Envy, as those Gentlemen are above it, and therefore will not impute the Freedom I have taken in these Remarks to that or any other Passion, but purely to my Opinion, and the Liberty I take of telling it to so intimate a Friend as POLIARCHUS; for after all I really think the worst of their Lines equal to the best in my Translation.

Gli estratti qui riportati comprendono tutta la parte finale (ad eccezione della frase conclusiva) della Lettera XXXVII. L'apertura ("Let me not forget to tell you before I conclude" [1]) sembra indicare una piccola annotazione, mentre introduce la seconda critica alla traduzione degli Intellettuali (o «Confederate Translators», *Lettere Philips*, p. 149) che offre l'opportunità di formulare anche alcune riflessioni metadiscorsive. Philips spiega di aver letto altri due atti da loro tradotti e di averli analizzati con un occhio neutrale. Il doppio avverbio rafforzativo in posizione pospositiva ("very impartially") serve a trasmettere l'immagine che la traduttrice vuole dare di sé e si riconnette a [8], in cui il concetto viene rimarcato con la descrizione di se stessa come lontana da qualsiasi invidia. Ciononostante, si può riportare che qualche lettera più tardi sia affranta per la sua «poor Translation of POMPEY, since the Lustre of the other obscur'd it» (*Lettere Philips*, p. 185) mentre, ancora dopo, metta in risalto di aver ricevuto una lettera dal conte Orrery «wherein he is so partial as to speak of my Translation of Pompey with Preference to the other» (*Ivi*, p. 206).

Se nella scorsa lettera analizzata la traduttrice affermava di “I am not critick enough”, qui si smentisce dichiarando che “there is room in several places for an ordinary critick to show *his* skill”, passando da non aver abbastanza capacità critiche a essere un critico qualunque. La scelta dell’aggettivo in posizione propositiva “ordinary” è indicativa perché sembra rientrare nella retorica della modestia (“potrebbe farlo chiunque”) mentre la pone su un livello superiore rispetto agli Intellettuali: se chiunque potesse rendersi conto dei loro errori, non avrebbero neanche dovuto commetterli in primo luogo, specialmente loro che dovrebbero essere i più istruite e stimati nel campo. Nella pratica, invece, loro commettono degli errori “non perdonabili” (“not pardonable” [3]) e Philips ha ragione di essere “disgustata” (“what chiefly disgusts me...” [4]) dalla loro traduzione. Elemento di fondamentale importanza è poi la scelta del pronome “his”: scrivendo poesie e traducendo un dramma politico, Philips è una traduttrice che si occupa di argomenti prettamente maschili; ma nel momento in cui si dedica alla critica di una traduzione altrui *lei* diventa esplicitamente un *lui*, appropriandosi del campo d’azione lasciato finora ai suoi corrispondenti o ai cosiddetti algerini.

Questa è la seconda lettera in cui la traduttrice si occupa della critica della traduzione degli Intellettuali e presenta una struttura molto simile alla Lettera XIX:

Lettera XIX	Lettera XXXVII	Tem
[1; 10-11]	[1; 8]	1) Difesa dalle possibili accuse di invidia
[3-8]	[2-4]	2) Considerazioni metatestuali
[9]	[2-5]	3) Riflessioni metadiscorsive
[10]	[7]	4) Esortazione del destinatario a esprimere la sua opinione
[8]	[10]	5) Elogio conclusivo della traduzione criticata

La differenza principale è che qui non vi è una distinzione netta tra i periodi che affrontano le considerazioni metatestuali e le riflessioni metadiscorsive. In entrambi i casi, sono le prime a dare luogo alle seconde; ma nella Lettera XXXVII sono più generiche rispetto alla XIX, dove la traduttrice prendeva molti esempi concreti. In questa istanza, Philips critica aggiunte, omissioni e alterazioni del testo di partenza che sarebbero più adatte a una parafrasi piuttosto che a una traduzione. Inoltre, si sofferma specificamente sulla

traduzione di versi, portando a un discorso più tecnico secondo cui il significato si debba confinare in un distico. Si può notare anche che la traduttrice utilizza il distico eroico in *Pompey*, configurandosi come predecessora dell'uso estensivo di questo verso nel dramma inglese, generalmente fatto risalire ad Alexander Pope e John Dryden.

In sintesi, le lettere di Philips sono un epitesto pre-TA e post-TA rivolto a un lettore specifico e che contiene sia commenti metatestuali che riflessioni metadiscorsive. A partire da queste ultime, si evince una concezione della traduzione che privilegia la fedeltà al testo di partenza e la trasmissione del suo senso senza alterazioni, seppur riconosca la necessità di adattarsi a una metrica differente, trattandosi di una traduzione in versi. È presente la *status anxiety*, manifesta nella continua ricerca di approvazione da parte dei suoi protettori e nell'uso di termini che denotano un senso di inadeguatezza e di preoccupazione sui meriti della propria attività traduttiva. Per simili ragioni, sono state individuate anche la retorica della modestia, del mecenatismo e dell'amore cortese. Nel corso delle lettere si riconoscono numerose funzioni, quali la referenziale, l'auto-referenziale, la meta-comunicativa, l'informativa, la valutativa, la commerciale e la legale. Dal punto di vista stilistico, sono state discusse le strategie di *foregrounding* (parallelismi e deviazioni, meccanismo della negazione, uso di aggettivi e avverbi in posizione prepositiva), i sistemi modali (deontico, bolomaico, epistemico e percettivo) e la transitività (processi materiali, mentali e verbali).

3.3. Aphra Behn: il *génie* delle lingue

Alla fine del XVII secolo, Aphra Behn (1640-1689) inizia a rappresentare un nuovo modello femminile di accesso alla letteratura, difendendo dai pregiudizi dell'epoca e dichiarando fieramente di essere «forced to write for Bread and not ashamed to owne it» (Behn, 1678: n.p.). Giada Cacciavilni (2010: 4) nota come Behn «allow[ed] women to desire and highlight[ed] how the repression of women can be compared to colonization. [Her] women are anything but modest; they are scandalous, active, and willing». Consapevole delle accuse di licenziosità della società inglese, la scrittrice sente la necessità di difendersi soltanto quando queste accuse ostacolano il buon risultato (si legga: incasso) dell'opera. Nel caso della commedia *The Dutch Lover* (1673), scrive una

lunga lettera al “Good, Sweet, Honey, Sugar-candied Reader” in cui dichiara di aver già ampiamente dimostrato di essere adatta alla scrittura drammaturgica, elencandone le ragioni e criticando la scena contemporanea, fino ad arrivare a un’apologia delle donne e una denuncia della loro inadeguata educazione:

For waving this examination, [w]hy women having equal education with men, were not as capable of knowledge, of whatever sort as well as they: I'l [sic] only say as I have touch'd before, that Plays have no great room for that which is mens great advantage over women, that is Learning [...]. I dare to say I know of none that write as such a formidable rate, but that a woman may well hope to reach [Shakespeare's and Johnson's] greatest hights. [...] They are enough intelligible, and as practible [sic] by a woman (n.p.).

La sua fu una carriera proficua; viene adesso riconosciuta come la prima scrittrice professionale inglese, una delle prime profemministe e la prima novellista britannica grazie a *Oroonoko, or the Royal Slave* (1688), romanzo breve che presenta visioni innovative contro la schiavitù e lo sfruttamento. Secondo Backscheider e Richetti (1996: x), «[t]he success of Aphra Behn rivalled or even surpassed that of all of her contemporaries except John Dryden by any measure – quality, popularity, longevity». La sua figura è oggi considerata un simbolo di emancipazione femminile e intellettuale. Ciononostante, le sue traduzioni sono spesso state trascurate dalla critica e necessitano una rivalutazione – da unire allo studio dei relativi paratesti. Abituata alla pubblicazione di opere originali, quando inizia a dedicarsi alla traduzione per motivi economici si avvale del paratesto per esprimere giudizi e opinioni. Line Cottegnies (2006) precisa che, soltanto perché pensate inizialmente per il loro valore commerciale, i testi tradotti da Behn non “scadono” nella derivatività. Al contrario, «[h]er incredible creativity proceeds from acts of ventriloquism and this is probably why she found translation so congenial a task» (Cottegnies, 2006: 225).

Un ottimo esempio dell’uso del paratesto da parte di Behn è la prefazione della traduzione di *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686)¹⁵ di Fontenelle, basato su una

¹⁵ Edizione di riferimento di partenza: Fontenelle, Bernard le Bovier de. 1686. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Une Œuvre du Domaine Public. Kindle.

serie di dialoghi in cui un uomo spiega il funzionamento dell'universo e dei pianeti a una donna. A distanza di due anni dalla sua uscita, la traduttrice pubblica *A Discovery of New Worlds* (1688)¹⁶, «To which is prefixed a PREFACE, by way of ESSAY on Translated PROSE; wherein the Arguments of Father *Tacquet*, and others, against the System of *Copernicus* (as to the Motion of the Earth) are likewise considered, and answered: Wholly new», come recita il frontespizio. Si può già notare la funzione auto-referenziale¹⁷, in quanto il sottotitolo si riferisce alla prefazione come “Saggio sulla traduzione della prosa”, richiamando l'attenzione sul paratesto e assegnando immediatamente una rimarchevole importanza a questo spazio. La lunga prefazione¹⁸ è un peritesto con-TA, in quanto scritta per e apparsa nella prima pubblicazione del testo, ed è rivolta a tutte le possibili lettrici o lettori di una sola cultura di arrivo. Inoltre, è classificabile come paratesto, metadiscorso e metatesto, come si può notare da una possibile suddivisione in tre parti in base al principale argomento trattato: (1) traduzione e lingue; (2) *philosophia naturalis* (astronomia) e religione; (3) traduzione di *Entretiens*.

È necessario evidenziare che, a causa del suo genere, non era ritenuto appropriato per lei occuparsi dell'argomento scientifico del testo di partenza. Ciononostante, sia nel paratesto che nella traduzione stessa, Behn mette in discussione questo pregiudizio patriarcale. Prima del saggio si trova la dedica al conte di Drumlangrig, in cui il suo genere è usato per giustificare eventuali errori nel testo: «if it is not done with that exactness it merits, I hope your Lordship will pardon it in a *Woman*» (*Dedica Behn*, n.p.). L'uso di questa strategia retorica auto-deprecatoria è tanto comune per le donne della prima età moderna quanto è anomalo per Behn, provando così, come nota Sarah Goodfellow (1996: 230), «that she was not only aware of her anomalous presence as a learned lady in a masculine discipline, but was also adept at manipulating her perceived gender status». La traduttrice probabilmente utilizza questo espediente per guadagnare il supporto del pubblico. Ciò potrebbe essere confermato dall'aggiunta nella traduzione del «time lost in [...] *Verses and Dedications* one presents to Princes» (TA 58; corsivo mio) tra la lista

¹⁶ Edizione di riferimento del testo di arrivo: Fontenelle, Bernard le Bovier de. 1688. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Tradotto da Aphra Behn. Londra: William Canning.

¹⁷ Riguardo la funzione auto-referenziale, nella prefazione sono presenti anche due rimandi a «this Preface» e «this Essay» (*Prefazione Behn*, n.p.).

¹⁸ Behn, Aphra. 1688. “The Translator’s Preface.” In *Entretiens sur la pluralité des mondes* di Bernard le Bovier de Fontenelle, tradotto da Aphra Behn, n.p. Londra: William Canning.

delle cose perse sulla terra che si possono trovare sulla luna¹⁹: questo potrebbe essere un riferimento al tempo che lei stessa ha perso scrivendo questa dedica. Cionondimeno, Behn approfitta di questo contesto per condannare l'educazione femminile dei suoi tempi: il conte deve perdonare i suoi errori perché, in quanto donna «[she was] not supposed to be well versed in the Terms of Philosophy, being but a new beginner in that Science» (*Dedica Behn*, n.p.). Sebbene la funzione generica sia presente nei paratesti qui analizzati perché riconoscono lo status di traduzione del proprio testo, in questo caso si aggiunge anche la categorizzazione del genere scientifico del testo di partenza e, dunque, di arrivo.

La traduttrice dimostra un atteggiamento, al contrario, non apologetico all'inizio della prefazione, in cui, prima ancora di passare al discorso su traduzione/lingue, spiega perché si sente legittimata a dedicarsi alla traduzione di un testo scientifico:

- [1] The General Applause this little Book of the Plurality of Worlds has met with, both in *France* and *England* in the Original, made me attempt to translate it into English.
- [2] The Reputation of the Author, (who is the same, who writ the Dialogues of the Dead) the Novelty of the Subject in vulgar Languages, and the Authors introducing a Woman as one of the speakers in these five Discourses, were further Motives for me to undertake this little work; for **I thought** an *English* Woman might adventure to translate any thing, a *French* Woman may be supposed to have spoken.
- [3] But when **I had made** a Tryal, **I found** the Task not so easie as **I believed** at first.
- [4] Therefore, before **I say** any thing, either of the Design of the Author, or of the Book it self, give me leave to say something of Translation of Prose in general.

¹⁹ Fontenelle riprende l'episodio di Astolfo sulla luna dell'*Orlando furioso* di Ariosto, citando un paio di versi («*qui montera aux cieux, ma belle, pour en rapporter l'esprit que vos charmes m'ont fait perdre? ... etc.*», TP pos. 509) che Behn espande: «That I ought to cause one to mount the Heavens, my fair one, to make me recover the Sense your Charms have made me lose, yet I will not complain of this Loss, provided it does not go too far, but if there be a Necessity that your Cruelties must continue, as they have begun, I have no more to do but to expect just such a Fate as *Orlando's*; however I do not believe, that to recover my Senses 'tis requisite I go through the Air to the Moon; my Soul does not lodge so high; it wanders about your fair Eyes, and Mouth; and if you will be pleas'd to give me leave to take it, permit me to recover it with my Lips» (TA 52).

- [5] As for Translation of Verse, nothing can be added to that **Incomparable** Essay of the late Earl of *Roscommon*, the nearer the Idioms or turn of the Phrase of two Languages agree, 'tis the easier to translate one into the other. [...]
- [6] The *French*, as it is most remote from the *Latin*, so the Phrase and Accent differ most from the *English*.
- [7] **It may be**, it is more agreeable with the *Welsh*, which is near a-kin to the *Basbritton* and *Biscagne* Languages, which is derived from the old *Celtick* Tongue, the first that was spoken amongst the Ancient *Gauls*, who descended from the *Celts*.
- [8] The *French* therefore is of all the hardest to translate into *English*.
- [9] For Proof of this, there are other Reasons also.
- [10] And first, the nearer the Genius [*sic*] and Humour of two Nations agree, the Idioms of their Speech are the nearer; and **every Body knows** there is more Affinity between the *English* and *Italian* People, than the *English* and the *French*, as to their Humours; and for that Reason, and for what I have said before, it is very difficult to translate *Spanish* into *French*; and **I believe** hardly possible to translate *French* into *Dutch*.
- [11] The second Reason is, the *Italian* Language is the same now it was some hundred of Years ago, so is the *Spanish*, not only as to the Phrase, but even as to the Words and Orthography; whereas the *French* Language has suffered more Changes this hundred Years past, since *Francis* the first, than the Fashions of their Cloths and Ribbons, in Phrase, Words and Orthography. [...]
- [12] A third Reason is as **I said** before, that the *French* being a Corruption of the *Latin*, *French* Authors take a liberty to borrow whatever Word they want from the *Latin*, without farther Ceremony, especially when they treat of Sciences.
- [13] This the *English* do not do, but at second hand from the *French*.
- [14] It is Modish **to Ape** the *French* in every thing.
- [15] Therefore, **we** not only naturalize their words, but words they steal from other Languages.
- [16] **I wish** in this and several other things, **we** had a little more of the *Italian* and *Spanish* Humour, and did not chop and change **our** Language, as **we** do our Cloths, at the Pleasure of every *French* Tailor.

- [17] In translating *French* into *English*, **most People** are very cautious and unwilling to print a *French* Word at first out of a new Book, till Use has rendered it more familiar to **us**; and therefore it runs a little rough in *English*, to express one *French* Word, by two or three of **ours**; and thus much, as to the Ease and Difficulty of translating these Languages in general. [...]
- [18] But as the *French* do not value a plain Suit without a **Garniture**, they are **not satisfied** with the Advantages they have, but **confound** their own Language with **needless** Repetitions and Tautologies; and by a certain Rhetorical Figure, peculiar to themselves, imply twenty Lines, to express what an *English* Man would say, with more Ease and Sense in five; and this is the **great** Misfortune of translating *French* into *English*.
- [19] **If one endeavours** to make it *English* Standard, it is no Translation.
- [20] **If one** follows their Flourishes and Embroideries, it is worse than *French* Tinsel.
- [21] But these defects are only comparatively, in respect of *English*.
- [22] And **I do not say** this so much, to condemn the *French*, as to praise **our** own Mother-Tongue, for what we think a Deformity, they may think a Perfection; as the *Negroes* of *Guinney* think **us** as ugly, as **we** think them.
- [23] But to return to my present Translation.
- [24] **I have endeavoured** to give you the **true** meaning of the Author, and **have kept** as near his Words **as was possible**; **I was necessitated** to add a little in some places, otherwise the Book could not have been understood.
- [25] **I have used** all along the *Latin* Word *Axis*, which is *Axle-tree* in *English*, which **I did not think** so proper a Word in a Treatise of this nature; but 'tis what is generally understood by every Body.
- [26] There is another Word in the two last *Nights*, which **was very uneasie to me**, and the more so for that it was so often repeated, which is *Tourbillion*, which signifies commonly a *Whirl-wind*; but Monsieur *Des Chartes* understands it in a more general sense, and **I call it** a *Whirling*; the Author hath given a very good Definition of it, and **I need say** no more, but that **I retain** the Word unwillingly, in regard of what **I have said** in the beginning of this Preface.

Nell'apertura della prefazione (o del "saggio") [1], Behn spiega che il testo di partenza ha avuto successo sia in Inghilterra che in Francia, identificando così il contesto in cui si situerà la traduzione (f. referenziale). La fama di *Entretiens* viene proposta come uno dei motivi che la portano a tradurlo (come si è già notato, la traduttrice si è rivolta all'attività traduttiva per motivi economici). Gli altri due motivi sono la reputazione di Fontenelle e la scelta dell'autore di inserire una donna tra i due protagonisti della storia. Questa è l'unico breve accenno al genere nella prefazione, che sembra essere una semplice affermazione piuttosto che una giustificazione. Come nota Robinson (1995: 171), «[i]f you can read a novel, you can read philosophy (especially such philosophy as this, which is more like science fiction than Aristotle); if I can do it, you can too. These are the propositions by which Behn demystifies masculine learning for the new ranks of educated middle-class women in her day». Dopo questa concisa introduzione, inizia il vero e proprio "saggio". Secondo la divisione proposta, la prima parte tratta di "traduzione e lingue"; contiene un'elevata presenza di elementi metadiscorsivi (come si presagisce dal suo titolo), ma alla fine sono presenti anche commenti metatestuali. Confrontando i testi prefissi alla traduzione delle *Maximes* di François de La Rochefoucauld nel 1685 e a *Entretiens*, Roberta Falcone (2010: 26) nota che

[n]el primo [...] la scrittrice si firma "Astrea", dichiarando, dunque, che il traduttore è appunto una donna; in *The Translator's Preface* si definisce, al contrario, un traduttore, pur essendo la parola *translatress* già entrata nell'Oxford Dictionary (1638) [...]. Nascondendosi dietro a un traduttore asessuato, ella vuole forse dare autorevolezza alla sua parola per potersi porre sullo stesso piano di Roscommon: l'autore inglese ha trattato esaustivamente della traduzione in versi, mentre lei si assume il compito di farlo per la prosa.

Come indica Falcone, Behn presenta la sua prefazione – il suo "saggio" – come naturale sviluppo di *An Essay on Translated Verse* (1684) del conte di Roscommon, Wentworth Dillon. Nominando il poeta e il suo "*incomparable essay*" [5] (si può leggere una forma di *captatio benevolentiae* nell'uso di questo aggettivo pre-modificatore), Behn si colloca immediatamente, volontariamente e pubblicamente nel più ampio contesto a lei contemporaneo di riflessioni sulla traduzione. La funzione valutativa si può notare sia nella presentazione del testo di partenza come già acclamato (portando così

necessariamente valore anche al testo di arrivo) sia nella spiegazione della difficoltà della traduzione, per cui la traduttrice presenta delle considerazioni filologiche spesso discutibili per il lettore moderno. Evitando di riportare tutte le pagine della lunga prefazione, si sono selezionati i periodi più pertinenti che riguardano in particolare il francese, in quanto si tratta della lingua di partenza di *Entretiens*. Nell'estratto omissso tra [5] e [6], Behn definisce italiano, spagnolo e francese come corruzioni del latino cui si uniscono elementi di gotico, arabo e gallese. Tra queste, l'italiano è la lingua più vicina al latino e, di conseguenza, all'inglese. Le due lingue sono facilmente apprese dai rispettivi parlanti in quanto l'italiano è formato da una commistione di latino, gotico, vandalo e altre lingue nordiche tra cui, soprattutto, il teutonico con i suoi dialetti, tra cui si trova l'inglese. Per tali ragioni, sia le espressioni che l'accento delle due lingue sono simili. Seguendo un simile ragionamento, lo spagnolo (unione di gotico e vandalo con la lingua dei Mori) è la seconda lingua più vicina all'inglese.

Al contrario, come spiega in [5-20], il francese è la lingua più difficile da tradurre in inglese sia per motivazioni di carattere linguistico sia perché il *génie* delle due lingue differisce (stessa ragione per cui, inoltre, è difficile tradurre dallo spagnolo al francese e quasi impossibile dal francese all'olandese). Queste sono presentate come le ragioni più prominenti, ma non le uniche. L'italiano e lo spagnolo sono rimasti invariati nei secoli, mentre il francese è cambiato tanto che un parlante nativo avrebbe le stesse possibilità di comprendere la sua lingua a distanza di centinaia di anni quanto di capire l'arabo. Il francese adotta numerosi prestiti dal latino, influenzando così anche l'inglese che tende però a resistere ai prestiti francesi. Sebbene ammetta alcuni lati positivi della lingua (tutti derivati dal latino)²⁰, questi non portano agevolazioni nella traduzione perché gli autori

²⁰ Tra [17] e [18]: «But, as to the *French* in particular, it has as many Advantages of the *English*, as to the Sound, as ours has of the *French*, as to the Signification; which is another Argument of the different Genius of the two Nations. Almost all the Relatives, Articles, and Pronouns in the *French* Language, end in Vowels, and are written with two or three Letters. Many of their words begin with Vowels; so, that when a word after a Relative, Pronoun or Article, ends with a Vowel, and begins with another, they admit of their beloved Figure *Apostrophe*, and cut off the first Vowel. This they do to shun an ill sound; and they are so musical as to that, that they will go against all the Rules of Sense and Grammar, rather than fail; as for Example, speaking of a Man's Wife they say, *son Epouse*; whereas in Grammar, it ought to be *sa Epouse*; but this would throw a *French-Man* into a Fit of a Fever, to hear one say, by way of *Apostrophe* *S'Epouse*, as this makes their Language to run smoother, so by this they express several Words shortly, as *qu'entend je*, in *English*, what do I hear? In this Example, three words have the Sound but of one, for Sound prevails with them in the beginning, middle and end. Secondly, their words generally end in Vowels, or if they do not, they do not pronounce the Consonant, for the most part, unless there be two together, or that the next

francesi non se ne servono; al contrario, rendono la loro lingua ancora più complicata con superflue ripetizioni e tautologie e una “certa figura retorica” per cui spiegano in venti righe ciò che in inglese ne occuperebbe solo cinque. Tutto ciò porta Behn a concludere con la più grande sfortuna del tradurre il francese in inglese espressa tramite un parallelismo strutturale (dato dalla ripetizione di “if one”): “if one endeavours to make it English standard, it is no translation. If one follows their flourishes and embroideries, it is worse than French tinsel” [19-20]. Specifica poi che tutti i difetti del francese si notano solo se messo a confronto con l’inglese, ma che il suo discorso non mira a condannare il francese quanto più a elogiare la sua lingua madre.

Senza entrare nel merito della (in)correttezza delle considerazioni linguistiche, si può notare che i periodi in cui Behn presenta questo tipo di riflessioni sono caratterizzati da un’assenza quasi totale di sistemi modali, ovvero da *neutral shading*. La prima persona viene usata in poche occasioni in cui si esprimono processi mentali cognitivi (“I thought” [2], “I believe” [3; 10], “I wish” [16]) o processi verbali (“I say” [4], “I said” [12], “I do not say” [21]), con l’unica eccezione dei verbi di [3]: “I had made a trial” (ovvero, “I tried”) potrebbe essere classificato come un tentativo di processo materiale e “I found (it difficult)” come un processo mentale percettivo. I sistemi modali espressi dai verbi in prima persona sono quindi diversi (bolomaico, epistemico e percettivo), ma oltre questi casi Behn scrive con uno stile neutrale, perché presenta degli argomenti fattuali sulle lingue e sulla traduzione. Si mette in dubbio soltanto in [7], dove si trova il sistema modale epistemico con “It may be”; per il resto, presenta asserzioni categoriche e anche apparentemente condivise (“everybody knows” [10]; “most people” [17]).

Per quanto si percepisca la volontà di mantenere il discorso neutro, la rappresentazione cambia quando la traduttrice inizia a concentrarsi sul francese. In particolare, ciò avviene da quando dichiara che va di moda “scimmiottare” i francesi in ogni cosa in [14], dove è significativa anche la scelta del verbo “to ape” che è marcato rispetto al più neutrale “to copy/imitate” e costituisce una deviazione dal registro più formale del resto della prefazione. L’*OED* fa risalire al 1634 i primi usi del verbo con

word begins with a Vowel Thirdly, by the help of their Relatives, they can shortly, and with ease resume a long Preceeding [*sic*] Sentence, in two or three short words; these are the Advantages of the *French* Tongue, all which they borrow from the *Latin*» (*Prefazione Behn*, n.p.).

un'accezione neutrale adesso rara, mentre dal 1640 viene più comunemente usato per descrivere un tipo di imitazione "pretenziosa, irrazionale o assurda" (*OED*). L'uso del verbo trasmette, così, il giudizio di Behn. L'inglese come lingua e gli inglesi come parlanti passano dall'essere descritti in maniera distaccata come tali ("the English") a diventare un simbolo di appartenenza. Tra [15] e [22] vi sono 5 "we", 2 "us" e 3 "our/ours", creando una polarizzazione "us" vs "them" che culmina con la menzione della lingua madre come simbolo cardine di identità e la similitudine con gli abitanti della Guinea che rafforza maggiormente l'idea di contrasto. Lo sguardo della traduttrice è presente anche nei periodi in cui non scrive con la prima persona plurale [17-21], in quanto sono caratterizzati da un linguaggio marcato che trasmette le sue impressioni (e ciò non avviene pre-[14]) attraverso metafore ("the French do not value a plain suit without a garniture" [18]), verbi ("they are not satisfied", "they confound their own language" [18]), sostantivi e aggettivi pre-modificatori ("needless repetitions and tautologies" [18], "great misfortune" [18], "flourishes and embroideries" [20]). Tra questi vi sono due periodi [19-20] in cui utilizza la costruzione impersonale tramite il pronome "one" ("If one endeavours..." [19], "If one follows..." [20]), sostituendo un soggetto specifico per rendere universale il commento sull'attività traduttiva che viene messo in evidenza tramite l'anafora.

Questa prima sezione [23-26] si chiude con considerazioni metatestuali, dunque riferite non più alla traduzione dal francese all'inglese in generale ma dal testo di partenza a quello di arrivo. La prima persona singolare diventa prominente e attiva in ogni periodo a riprova dell'*agency* di Behn nel testo: "I have endeavoured" [24], "(I) have kept" [24], "I was necessitated" [24], "I have used" [25], "I did not think" [25], "I call it" [26], "I need say" [26], "I retain" [26], "I have said" [26]. L'unico caso di costruzione passiva è "(it) was very uneasy to me" [26]; potrebbe essere significativo che è lo stesso in cui ammette una difficoltà, come se volesse distaccarsi da questa non usando la prima persona. Nel passaggio metatestuale, la traduttrice spiega di aver provato a rendere il "vero senso" dell'autore cercando di restare vicina anche alle sue parole quando possibile; ovvero, di aver prediletto in primo luogo una traduzione *ad sensum* pur cercando di non discostarsi dalla *litteram*. La prima frase di [24] è interessante per la presenza del verbo "to endeavour" e dell'aggettivo "true". Lo stesso verbo usato solo a distanza di qualche riga fa riconnettere subito la frase a [19], rivelando così a quale pratica Behn si avvicina

di più tra le due proposte in [19] e [20], che in tempi moderni potremmo indicare come *domestication* e *foreignization* (seguendo la distinzione di Friedrich Schleiermacher ripresa poi da Venuti in *The Translator's Invisibility*, 2004). A riprova della sua scelta del primo metodo, la stessa traduttrice continua notificando chi legge di alcune (non specificate) aggiunte rese necessarie per la corretta comprensione del testo. Le scelte semantiche sono indicative anche in questo caso, in quanto Behn trasmette un'idea di costrizione (“I was *necessitated* to” [24]) attraverso il sistema deontico quando rivela il suo primo intervento nella traduzione.

Per quanto riguarda “true”, l'aggettivo pre-modificatore di “meaning” dovrebbe indicare qualcosa di chiaro e oggettivo; tuttavia, chi stabilisce quale sia questo “vero significato”? Tenendo in considerazione le successive critiche e correzioni della traduttrice al testo di partenza, è difficile sostenere l'oggettività della traduttrice. Si può anche notare che lo stesso aggettivo è stato usato da Katherine Philips nella Lettera XIX (“...the original appears in its own *true* undisfigured proportion...” [9]) per esprimere un simile concetto. Infine, Behn spiega la selezione di determinati prestiti e termini nella traduzione (f. informativa), “axis” e “whirling”. Le scelte vengono dettate da una maggiore attenzione al pubblico del testo di arrivo (“’tis what is generally understood by every body”) e dalla loro accuratezza scientifica (giustificata tramite la menzione di Cartesio e Fontenelle stesso), nonostante in entrambi i casi la traduttrice fosse restia al loro utilizzo. Come per tutte le traduttrici, le riflessioni metatestuali (e metadiscorsive) saranno riprese per l'analisi della traduzione nel capitolo successivo.

[27] **I know** a Character of the Book will **be expected** from me, and **I am obliged** to give it to satisfie my self for being at the **pains** to translate it, but **I wish** with all my heart **I could** forbear it; for I have that Value for the ingenious *French* Author, that **I am sorry I must** write what some may understand to be a Satyr against him.

[28] The Design of the Author is to treat of this part of Natural Philosophy in a more familiar Way than any other hath done, and to make every body understand him.

[29] For this End, he introduceth a Woman of Quality as one of the Speakers in these five Discourses, whom he feigns never to have heard of any such things as Philosophy before.

- [30] How well he hath performed his Vndertaking **you** will best judge when **you** have perused the Book.
- [31] But if you would know before-hand my Thoughts, I must tell you freely, he hath failed in his Design; for endeavouring to render this part of Natural Philosophy familiar, he hath turned it into Ridicule; he hath pushed his wild Notion of the *Plurality of Worlds* to that heighth [*sic*] of Extravagancy, that he most certainly will confound those Readers, who have not Iudgment and Wit to distinguish between what is truly solid (or, at least, probable) and what is trifling and airy: and there is no less Skill and Vnderstanding required in this, than in comprehending the whole Subject he treats of.
- [32] And for his Lady *Marquiese*, he makes her say a great many very silly things, tho' sometimes she makes Observations so learned, that the greatest Philosophers in *Europe* could make no better.
- [33] His way of Arguing is extreamly [*sic*] fine, and his Examples and Comparisons are for the most part extraordinary, just, natural, and lofty, if he had not concluded with that of a *Rose*, which is very irregular.
- [34] The whole Book is very unequal; the first, fourth, and the beginning of the fifth Discourses are incomparably the best. [...]
- [35] And therefore, **I hope** my Readers will be so just as to think, I intend no Reflection on Religion by this Essay; which being no Matter of Faith, is free for every one to believe, or not believe, as they please.
- [36] I have adventur'd to say nothing, but from good Authority.

In seguito alle prime considerazioni metatestuali viste alla fine della prima sezione, Behn si occupa dell'argomento del testo tradotto, trattando specificamente *philosophia naturalis* (astronomia) e religione. In [27] la traduttrice rivela la consapevolezza che dovrà occuparsi di questi temi perché chi legge se lo aspetta, cosicché il sistema epistemico iniziale (“to know”) diventa deontico (da “to be expected” a “I am obliged”). La contrapposizione tra sistema bolomaico e deontico è poi evidente nel passaggio da “I wish... I could” a “I am sorry I must”. Tramite queste costruzioni (e non solo), Behn spera di schermarsi dalle accuse di supponenza e arroganza che preveniva di subire per essere entrata nel merito di questioni scientifiche. In un estratto omesso dichiara di poter difendere il sistema copernicano solo «as far as a Woman's Reasoning can go»

(*Prefazione Behn*, n.p.). Allo stesso tempo, sembra voler riscattare il testo proprio come donna e per le donne, come si può inferire dai periodi [28-32] in cui spiega quanto sia incostante la caratterizzazione del personaggio femminile. Se da un lato il commento è giustificato perché altri se lo aspettano, dall'altro è anche una soddisfazione personale “for being at the pains to translate it” [27]. Si può notare qui lo stesso campo semantico (e lo stesso termine) rilevato più volte nelle lettere di Katherine Philips (dove si trovano termini come “pains, trouble, torment, labours” connessi alla traduzione).

Se nelle lettere Philips si riferiva ovviamente a un lettore reale e preciso, nelle prefazioni il pronome di seconda persona plurale (“you”) si riferisce al pubblico aperto del testo tradotto, cosicché la retorica del mecenatismo passa da un singolo specifico ai molti indefiniti. Behn si rivolge direttamente a chi legge soprattutto in [30-31], creando un effetto più intimo – e, quindi, paradossalmente meno pubblico pur rivolgendosi al pubblico, giocando sul pronome che può essere sia singolare che plurale – prima di passare al commento del libro e alla critica di Fontenelle. Quest'ultima viene ben bilanciata con apprezzamenti e complimenti all'autore; come nota Cottagnies (2003: 27), «the dual strategy employed in this preface has the effect of giving the *Entretiens* an aura of respectability, while granting that, in the detail of the text, some specific points need to be qualified». Per ragioni di spazio tra [34] e [35] sono state omesse pagine e pagine non essenziali per l'analisi qui proposta, ma interessanti perché testimoniano l'attento e minuzioso studio di Behn (e presentano la funzione ideologica). La traduttrice riconosce l'adesione al sistema copernicano come principale merito di Fontenelle e tenta di riconciliare questo con la Bibbia, utilizzando così la retorica della moralità. La critica più significativa verso l'autore del testo è proprio la mancata inclusione della religione nel testo, così rimedia dedicandogli un'ampia parte della sua prefazione. La lunga riflessione esorta il pubblico a evitare di interpretare letteralmente le Scritture, in quanto non intendono istruire sull'astronomia, sulla geometria, sulla matematica o sulla cronologia. Al contrario, il loro carattere allegorico è più che chiaro (“most plain”, *Prefazione Behn*, n.p.), come dimostrato dai diversi passaggi specifici che cita rivelando alcune incongruenze. Nel suo modernissimo discorso è interessante anche l'attenzione alla Bibbia come solo una versione, un testo tradotto che può essere, quindi, fallace. Behn cita gli estratti «according to our Translation in *English*» (*Ibidem*) e nota anche una differenza in una frase tra «the above-named Edition of the *English Bible*» (*Ibidem*) e la frase ebraica

che si trova nei margini che è invece «most agreeable to the new System of *Copernicus*» (*Ibidem*). La traduttrice (qui bibliista?) decostruisce le Scritture e cita dei precedenti per conferire autorevolezza al suo discorso, come esplicita lei stessa infine in [36], dopo aver specificato che con il suo saggio non intende proporre alcuna riflessione sulla religione come *spera* (“I hope”, sistema bolomaico) che chi legge capisca [35].

[37] **I** shall conclude therefore with some few Lines, as to my present Translation.

[38] **I** have laid the Scene at *Paris*, where the Original was writ; and **[I]** have translated the Book near the Words of the Author.

[39] **I have made bold** to correct a Fault of the *French* Copy, as to the heighth [*sic*] of our Air or Sphere of Activity of the Earth, which the *French* Copy makes twenty or thirty Leagues, **I** call it two or three, because sure this was a Fault of the Printer, and not a mistake of the Author.

[40] For Monsieur *Des Cartes*, and Monsieur *Rohalt*, both assert it to be but two or three Leagues.

[41] **I** thought *Paris* and St. *Denis* fitter to be made use of as Examples, to compare the Earth and the Moon to, than *London* and *Greenwich*; because St. *Denis* having several Steeples and Walls, is more like *Paris*, than *Greenwich* is to *London*.

[42] *Greenwich* has no Walls, and but one very low Steeple, not to be seen from the Monument without a Prospective Glass.

[43] And **I** resolv'd either to give you the *French* Book into *English*, or to give you the subject quite changed and made my own; but having neither health nor leisure for the last **I** offer you the first such as it is.

L'ultima sezione della prefazione contiene la maggioranza delle riflessioni metatestuali, cui si dedica consapevolmente uno spazio preciso (come specifica in [37]). Behn spiega di aver ambientato i discorsi a Parigi, dove fu scritto il testo di partenza e di non essersi discostata dalle parole dell'autore. Riprende così una precedente dichiarazione (“have kept as near his words as was possible” [24]), ma elimina l'attenuazione ivi data dalla costruzione “as was possible”, conferendo maggiore rigidità all'affermazione attuale. Contrariamente a quanto accade nella discussione delle Scritture, dove *spera* di non essere

giudicata «too bold» (*Prefazione Behn*, n.p.)²¹, confessa qui di aver avuto “l’audacia” di correggere un errore della copia francese [39], ma prosegue rivelandone due (f. ermeneutica). Il primo riguarda l’altezza dell’atmosfera terrestre, indicata da Fontenelle come di 20 o 30 leghe e da lei come di 2 o 3 (una lega corrisponde a 2,2 km); come nella discussione della religione, anche qui cita dei precedenti autorevoli per giustificare e valorizzare le sue opinioni. Secondo le conoscenze attuali, entrambe le opzioni potrebbero essere considerate corrette, ma indicano diversi strati; l’altezza indicata dall’autore risalirebbe alla stratosfera o alla mesosfera e quella della traduttrice alla troposfera. La seconda correzione riguarda l’esempio usato per confrontare la superficie della luna e quella della terra.

Rispetto alle precedenti, in questa sezione vi è una forte prevalenza della prima persona singolare, vicina soltanto a [24-26], dove vi sono le altre considerazioni metatestuali. Behn sembra insistere e mettere in risalto la propria *agency* nella traduzione tramite un “I” presente ben 7 volte in 7 periodi (in apertura della maggior parte di essi, eccetto [40] e [42] che motivano le affermazioni precedenti). Allo stesso tempo, è chiaro che la traduttrice vuole che il testo tradotto sia percepito dal pubblico come una resa fedele del testo di partenza. Diverse sono le dichiarazioni di fedeltà alle parole di Fontenelle, anche se sono tutte seguite da spiegazioni del suo approccio interventista: due esempi di aggiunte nella prima sezione e due riscritture/correzioni nell’ultima. Inoltre, mitiga sempre le critiche al suo autore, come si nota anche in [39] in cui gli toglie la responsabilità dell’errore. Tuttavia, nell’ultimo periodo della prefazione – messo in risalto dalla sua posizione – Behn sottolinea la fedeltà al testo di partenza senza poi “annullarla” con correzioni esplicitate successivamente. Le ultime parole su cui si sofferma la lettura sono proprio “I offer you the first such as it is” [43], dove “the first” è semplicemente il libro francese reso in inglese senza alcuna appropriazione da parte della traduttrice.

In sintesi, la prefazione di Behn è un peritesto con-TA rivolto a una sola cultura di arrivo e contenente sia commenti metatestuali che riflessioni metadiscorsive. Ponendosi come controparte dell’*Essay on Translated Verse* (1684) del conte di Roscommon, Behn articola un pensiero sulla traduzione profondamente consapevole delle difficoltà

²¹ «I hope none will think my Vndertaking too bold, in making so much use of the Scripture, on such an Occasion» (*Prefazione Behn*, n.p.).

linguistiche e culturali che l'attività comporta. La traduttrice mette in risalto la "fedeltà" al testo di partenza, ma riconosce anche alcune aggiunte e correzioni. Si è discusso della retorica della moralità e del mecenatismo (quest'ultima rivolta adesso al pubblico piuttosto che a un singolo). Sono state individuate la funzione referenziale, auto-referenziale, generica, meta-comunicativa, informativa, ermeneutica, ideologica, valutativa e commerciale. Dal punto di vista della stilistica, si è discusso di strategie di *foregrounding* (parallelismi e deviazioni, aggettivi pre-modificatori), dei sistemi modali (bolomaico, deontico, epistemico e percettivo) e della transitività (processi materiali, mentali, verbali).

3.4. Eliza Haywood: la performance traduttiva

Eliza Haywood (1693?-1756) è stata una drammaturga, attrice e scrittrice e inglese che contribuì significativamente allo sviluppo del romanzo moderno. Spesso ricordata come la più produttiva del XVIII secolo con circa settanta pubblicazioni che riportano la sua firma, si trovava al centro di una scena letteraria londinese che comprendeva nomi da Henry Fielding – della cui compagnia teatrale al Little Theatre (o Haymarket Theatre) fece parte dal 1730 al 1737²² – ad Alexander Pope. È noto l'attacco che subì da Pope in *The Dunciad* (1735: vv. 149-182) – definito da Valerie Rumbold (2001: 524) «a *locus classicus* of male antagonism to female publication» – fondato su caratteristiche personali piuttosto che sulla qualità dei suoi scritti, che servì piuttosto ad aumentare la sua popolarità. Kirsten T. Saxton (2000: 3) la rinomina «feminist foremother» grazie alla sua attenzione alla sessualità femminile²³, ai complicati rapporti eterosessuali, al vincolo

²² Nel 1737 è stato istituito, a partire dal 24 giugno, il Licensing Act (cfr. Pickering, 1765: 140-143) proprio per censurare gli attacchi satirici messi in scena da Fielding contro Walpole e George II. Per ulteriori informazioni, cfr. Avery e Scouten (1968), Crean (1938), Lockwood (1987), Thomas *et al.* (2007). La stessa Haywood sarà arrestata dopo circa un decennio per i suoi libelli giacobiti nel 1750, trascorrendo qualche settimana in prigione (cfr. Haywood, Eliza. In *Orlando*).

²³ Come approfondisce anche Mancini (2010: 50), «nei suoi romanzi Haywood pone in evidenza che per essere virtuosa una donna non dovesse affatto reprimere i propri istinti; anzi, le sue eroine sembrano sottoposte alla stessa spinta erotica che il dramma della Restaurazione accordava ai libertini, dando vita a personaggi femminili molto più sfaccettati e credibili di quelli normalmente rinvenibili nei romanzi a lei contemporanei. [...] [E]lla associava direttamente l'amore col desiderio, con la passione e con l'eccesso,

matrimoniale, all'indipendenza economica femminile, ma anche perché si rivolge espressamente a un pubblico femminile per cui crea «a space for active, if dangerous, female appetite» (*Ivi*, p. 4). Non solo nei suoi scritti inseriva personaggi femminili complessi che sfidano le convenzioni sociali e i limiti imposti alle donne, ma tra il 1744 e il 1746 curò il primo periodico, *The Female Spectator*, pensato specificamente per un pubblico femminile.

La data precisa della sua nascita è incerta, la paternità dei suoi figli dubbia, ma è indiscutibile la sua vasta produzione artistica e letteraria da scrittrice di opere teatrali e di romanzi, traduttrice, editrice, giornalista, attrice. Nella dedica al suo *Secret Histories, Novels, and poems* (1732), il poeta irlandese James Sterling conia un'espressione che sarà spesso richiamata per descrivere lei e altre due intellettuali dell'epoca, Aphra Behn e Delarivier Manley: «Read, proud Usurper, read with conscious Shame, / Pathetic Behn, or Manley's greater Name; / Forget their Sex, and own when Haywood writ, / She clos'd the fair Triumvirate of Wit; / Born to delight as to reform the Age, / She paints Example thro' the shining Page» (n.p.). Behn e Haywood non solo sono associate nel "Fair Triumvirate of Wit", ma P.R. Backscheider (1999) ipotizza che la prima possa aver anche influenzato la scrittura della seconda²⁴. Un elemento che senza dubbio le accomuna è che entrambe si sono rivolte alla traduzione per motivi economici. In una lettera conservata negli Archivi di Stato (UK) (SP 35/22/54), Haywood scrive: «Sir, The Stage not answering my Expectation, and the averseness of my Relations to it, has made me Turn my Genius another Way; I [...] have now Ventur'd on a Translation to be done by Subscription, the Proposals whereof I take the Liberty to send You» (in Whicher, 1915:

senza che degli impulsi fisiologici 'naturali' nell'essere umano, senza alcuna differenza di *gender* (o genere sessuale), venissero demonizzati».

²⁴ «Haywood's fiction makes it clear that all kinds of behaviours – violent, vicious, gentle, loving, self-sacrificing, impulsive, and, of course, erotic – are possible. It could be argued that a strong, unidentified influence on Haywood is Aphra Behn, who late in her career published a number of short fictions in the southern European nouvelle tradition. Some were close to their sources in every way while others were original creations. Certainly the obsessive erotic drives, sudden outburst of fiendish behaviour, and sustained villainous conduct of many of the male protagonists in both Behn's and Haywood's texts were common to these stories, as were the seduced heroines whose grief, rage, pathos, and despair created a repertory of conventional behavior such as hair- and ruffle-tearing. What Haywood did that was original was find a ground between the extremes of the southern European stories and the subtle panoply of carefully nuanced emotions in French fiction. Combined with her increasing use of London or other familiar and "realistically" rendered settings and props and her developed use of doubles, this middle ground delivered the "pleasures" of the other forms but also some of the experiences that we associate with the modern novel's power to create immediacy and even identification» (Backscheider, 1999: xxiii-xxiv).

10-11). La scrittrice si riferisce alla traduzione di *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* (1709) di Edme Boursault, punto di svolta fondamentale nella sua carriera sia perché sarà la prima di tante attività traduttive sia perché influenzerà anche la sua prosa. Come sottolineano sia George Frisbie Whicher che Mary Ann Schofield, la traduzione di Boursault si configura come «[o]ne of her first attempts, also, to find her proper vein as an author» (Whicher, 1915: 132) e da questo momento in poi «Haywood's career was interlaced with her translating efforts. [...] it was this work that helped her learn her craft» (Schofield, 1985: 36).

La traduzione di Boursault contiene anche un interessante paratesto, comprendente una prefazione e un saggio finale con una diversa impaginazione intitolato *Discourses Concerning Writings of this Nature*, interessante dal punto di vista letterario ma non rilevante per l'analisi in questo contesto. La prefazione²⁵ è invece interessante per i suoi riferimenti metatestuali e metadiscorsivi, classificandosi così come peritesto, metatesto e metadiscorso. Sebbene l'edizione di riferimento della traduzione²⁶ sia datata 1721, si può ipotizzare che sia solo una ristampa piuttosto che un'edizione differente (che avrebbe generalmente riportato la dicitura "The Second [o Third, etc.] Edition"). Al riguardo, si possono portare avanti due ipotesi basate sulla biografia di Haywood presente nel database di *Orlando: Women's Writing in the British Isles from the Beginnings to the Present*. Da un lato, si indica il 26 dicembre 1720 come data di pubblicazione, ma, poiché è "by subscription" ("via abbonamento", una pratica comune nel XVIII secolo²⁷) con una lista di 309 abbonati, è possibile che le prime stampe siano state effettuate nel 26 dicembre per continuare fino a gennaio. Dall'altro lato, *Orlando* segnala anche che «EH worked on this during summer 1720. The title-page said "1721", and bore her name», rendendo ipotizzabile che già le prime stampe indicassero 1721 in quanto avvenute a fine anno 1720. In entrambi i casi, sembra si possa affermare che la prefazione sia con-TA e sia rivolto a tutte le possibili lettrici o lettori in una sola cultura di arrivo.

²⁵ Haywood, Eliza. 1721 [1720]. "The Preface." In *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* di Edme Boursault, tradotto da Eliza Haywood, pp. iii-vi. Londra: William Chetwood.

²⁶ Boursault, Edme. 1721 [1720]. *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*. Tradotto da Eliza Haywood. Londra: William Chetwood.

²⁷ Per ulteriori approfondimenti sulla pratica della pubblicazione per abbonamento, cfr. Clapp (1931).

La prefazione di Haywood – così come quelle di Griffith e Williams – è riportata per intero, poiché è permesso dalla lunghezza del testo:

- [1] The **Rush of Winds**, which shake **the aspiring Cedar**, spare **the humble Reed**.
- [2] I am **too safe**, in an **insignificant Lowness**, to fear the **Blasts of Envy**, if the unquestionable Judgement of those Persons, who encourag'd me to undertake the Translation of the following Sheets, were not a sufficient Protection from whatever Malice or Ill-Nature might suggest; and **I should not have troubled** my Reader, with offering any thing in my own Defence, if the liberty I have taken, in many Places, of *adding*, and in others of *diminishing* (where **I thought** so doing would render the whole more entertaining) had not made it **highly necessary**.
- [3] **I am very sensible** that, to those who consult the *French*, what I have done will appear to be more properly call'd a Paraphrase than a Translation; and perhaps, may be judg'd rather to proceed from a want of a true Knowledge of my Author, than any Amendment I could propose by making Alterations: but **I hope** that **Curiosity**, which leads them to such an Examination, will be accompany'd with an impartial **Consideration**, that I have, in every Letter, kept close to the *Business* of the Original, and that I have made it my **Care** not to exceed the *Meaning*, wherever I have heighten'd the *Expression*, as well as not to retrench any thing but what was entirely *superfluous*.
- [4] In Attempts of this kind the End seldom answers the **Pains**; People are, generally speaking, either so **great** Admirers of the **past**, or so **little** inclinable to favour the **present**, that all the **Beauties**, if there are any, are ascrib'd to the **Original**, and only the **Imperfections** fall to the share of the **Translator**.
- [5] But **I am not of a Humour** to make myself very **unhappy** by such a Reflection.
- [6] If those few **I wish to** please are satisfy'd, **I shall not ask** the Question, whether it be with *mine* or the *French Author's* part of the **Performance**; any more than I shall be solicitous [*sic*] what Opinion the rest of the World may have of it altogether.

La prefazione di Haywood è la più breve tra quelle selezionate per questo studio, formata da soli sei periodi relativamente lunghi (solo [1] e [5] sono composti da una frase, gli altri sono caratterizzati da più coordinate e subordinate, soprattutto nel caso dei più lunghi [2] e [3]). La prefazione si apre con un linguaggio metaforico e un registro alto, creando delle aspettative sul testo che non vengono necessariamente soddisfatte, in quanto il primo sembra essere relegato a [1]. Il registro, invece, viene mantenuto per tutto il testo, in cui viene impiegato uno stile elevato, soprattutto in [1], nelle prime frasi di [2] e in [4]. [1] presenta una metafora con il *source domain* della natura. Il suo *target domain*, l'invidia nei confronti della traduttrice, viene spiegato poi in [2], trovando così una struttura chiastica e parallela i due periodi che associa “the rush of winds”/“the blasts of envy” e “the humble reed”/“I” (Haywood). La traduttrice si identifica con l'umile giunco, una comune pianta palustre ben lontana da un cedro vigoroso. In questa correlazione si può ritrovare, dunque, la retorica della modestia: la sua posizione viene espressa attraverso un processo relazionale intensivo rafforzato dall'avverbio pre-modificatore dell'aggettivo (“I am *too* safe” [2]), categoria della transitività che esprime il collegamento di una persona o cosa con un particolare attributo o qualità (Gibbons e Whiteley, 2018: 126). Proprio questo attributo – questa sua bassezza letterale/metaforica (come giunco) e figurata, accentuata dall'aggettivo in posizione prepositiva *insignificant* – serve a tutelarla da attacchi di invidia altrui, ovvero dalle critiche (“whatever malice or ill-nature might suggest” [2]) che avrebbe potuto ricevere per la traduzione di un testo di carattere amoroso e passionale incentrato su una relazione extraconiugale. In questo modo, Haywood delinea il contesto in cui la traduzione si sarebbe situata (f. referenziale), ovvero in un XVIII secolo dove il carattere scandaloso che avrebbe contraddistinto tutta la sua carriera letteraria (almeno fino alla conversione degli ultimi anni ad argomenti e valori più modesti) non era ben accolta e la rendeva di fatto il membro più apertamente attaccato del *fair triumvirate*. Ciononostante, Haywood afferma di non essere particolarmente preoccupata per i temi del testo perché protetta dai suoi abbonati che la hanno incoraggiata a questa attività di traduzione. Attraverso il sistema deontico (“I should not have...”) dichiara che non avrebbe dovuto né voluto scrivere alcuna apologia, se non si fosse resa necessaria per ragioni di carattere traduttologico (“*highly* necessary” con l'avverbio pre-modificatore che rafforza il concetto).

Le riflessioni metatestuali e metadiscorsive sono prevalenti in tutta la prefazione, presenti in quasi tutti i periodi ad eccezione del breve [1], cosicché si nota una forte predominanza delle funzioni meta-comunicativa ed ermeneutica. Haywood rivela il suo approccio interventista nella traduzione, caratterizzata da aggiunte e omissioni in [2]. Il periodo presenta costruzioni e terminologie che ricordano alcune già viste in Philips e Behn; in entrambe è presente l'idea di "prendere delle libertà" ([2] nella Lettera XXXVII per la prima e [12] per la seconda) e l'idea di "aggiungere" qualcosa al testo di arrivo (stesso periodo e stessa lettera per la prima e [24] per la seconda). L'inciso parentetico in [2] contiene un processo mentale ("I thought") che esprime il sistema modale epistemico la ragione dei suoi interventi nel testo tradotto. L'*agency* della traduttrice è particolarmente notevole perché non vi sono giustificazioni "esterne" che concorrono alla sua modifica del testo, ma solo una prima persona singolare che è prevalente in tutta la prefazione e spiega ciò che la traduttrice crede sia appropriato (in questo caso, ciò che crede avrebbe reso il testo più intrigante). Da un lato, le parentesi mettono in risalto la frase e il processo decisionale che include; dall'altro, la relegano in uno spazio subordinato e secondario. L'effetto conseguente è considerare la spiegazione come un dato di fatto su cui non è necessario dilungarsi, svelando così un approccio apertamente "libero", appunto, all'attività traduttiva che non richiede scusanti.

Tuttavia, continua in [3] ammettendo di essere consapevole che il suo testo potrebbe più propriamente definirsi una "parafrasi", attraverso un altro processo relazionale intensivo ("I am very sensible"), in cui anche questa volta l'aggettivo qualificativo viene rafforzato dall'avverbio in posizione prepositiva. Haywood dimostra di essere a conoscenza del dibattito sulla traduzione del periodo e della sua terminologia e distinzioni, utilizzando una fraseologia che sembra rimandare alla distinzione bipartita trovata in Philips ("this way of garbling authors is fitter for a paraphrase than a translation", [4] nella Lettera XXXVII) piuttosto che alla distinzione tripartita di Dryden tra metafrasi (traduzione parola per parola), parafrasi (traduzione senso per senso) e imitazione (traduzione discostata dal testo di partenza). Sia Philips che Haywood sembrano usare i termini con accezioni diverse da quelle drydiane, così da accostare la loro parafrasi alla sua imitazione e la loro traduzione alla sua parafrasi – il terzo elemento, la traduzione letterale, non sembra essere neanche contemplato. In questo terzo periodo, la traduttrice abbandona il pragmatismo della costruzione parentetica del precedente e

cerca, invece, di legittimare il suo approccio e prevenire eventuali critiche. “Curiosity/consideration/care” sono sostantivi centrali e collegati foneticamente dall’allitterazione e semanticamente dalla loro auspicata relazione di significato, espressa dal sistema bolomaico del desiderio (“I hope”). La considerazione del testo tradotto, causata dalla curiosità di chi legge, deve tenere conto della cura di chi ha tradotto e solo così può essere imparziale (come sottolineato dall’aggettivo in posizione prepositiva).

Dopo aver accennato ad aggiunte e omissioni in [2], in [3] Haywood presenta un’idea ossimorica che ricorda le riflessioni metatestuali della prefazione di Behn, secondo cui il testo tradotto è caratterizzato da “alterazioni” ma rimane vicino al significato del testo di partenza. Le aggiunte non eccedono il significato, ma lo stile viene elevato e ciò che è superfluo eliminato. In questa prefazione è interessante notare anche le scelte tipografiche, in quanto era comune al tempo usare il corsivo per nomi propri di persone o città o lingue (come si è visto in Behn e Philips, che usava anche il maiuscoletto), ma in questo caso – oltre al “French” di [3] – vi sono dei termini specifici evidenziati da questo stile di carattere (o, più propriamente, dalla sua assenza, costituendo così una deviazione dal resto del testo a stampa che è tutto in corsivo) che riguardano tutti la traduzione: “adding” e “diminishing” in [2], “business”, “expression” e “superfluous” in [3], “mine” e “French author” in [6]. La prima coppia riguarda il tipo di interventi inizialmente dichiarato, il secondo trio su cosa avvengono gli interventi e la terza coppia il loro risultato – ovvero, il difficile discernimento di cosa sia da attribuire all’autore e cosa alla traduttrice. In [4], Haywood discute della diversa considerazione generalmente attribuita ai testi di partenza e di arrivo, secondo cui tutti i lati positivi vengono attribuiti al primo e i negativi al secondo. In questo modo, implica la sua contrarietà a questa visione, assegnando in tal modo anche un valore maggiore alla sua traduzione (f. valutativa). Questo periodo è stato già indicato, inoltre, tra quelli con lo stile più elevato e condivide con [1] l’assenza della prima persona singolare prevalente negli altri. È evidente il gioco di contrapposizioni e associazioni tra “great”/“little”, “past”/“present”, “beauties”/“imperfections”, “original”/“translat[ion]” che mette così in risalto sia gli aggettivi che i sostantivi cui si riferiscono creando questi parallelismi. [4] presenta anche il termine “pains” – presente sia in Philips ([3] nella Lettera XIV) che in Behn ([27]) – che riporta nuovamente al campo semantico dello sforzo e della sofferenza connesso alla traduzione, cui si mette un punto in [5] con il rafforzamento dato da una doppia negazione

sintattica nel terzo caso di processo relazionale intensivo (“I am *not* of a humour”) e morfologica in un altro attributo a questo riferito (“unhappy”).

La prefazione si conclude con un quesito in realtà *non* posto (“I shall *not* ask the question” [6]), ma la sua negazione porta esattamente a chiedersi ciò che la traduttrice non vuole domandare, ovvero quanto nel testo sia attribuibile al suo *génie* e quanto a quello di Boursault. La contrapposizione tra i due viene aumentata, come già detto, anche a livello tipografico con il tondo (distaccato rispetto al corsivo del resto del testo) su “mine” e “French author”. Haywood discute delle poche persone che desidera accontentare tramite il sistema bolomaico (“I wish to please”), le stesse che in [2] la incoraggiarono a intraprendere la traduzione: la retorica del mecenatismo si applica qui agli abbonati piuttosto che a una singola persona. Infine, la traduttrice utilizza il termine “performance”, usato un paio di volte anche da Philips ([2] nella Lettera XXIII e [1] nella Lettera XXVI). Lo stesso discorso affrontato per quest’ultima vale anche per Haywood. Non sembra casuale che il termine si trovi dopo l’accento agli abbonati, come se volesse ricordare in chiusura che la sua non è altro che una *performance* richiesta – e, quindi, legittimata a prescindere.

In sintesi, la prefazione di Haywood è un peritesto con-TA rivolto a una sola cultura di arrivo e presenta sia commenti metatestuali che riflessioni metadiscorsive. La traduttrice si dimostra consapevole del dibattito sulla traduzione a lei contemporaneo ammettendo che il suo testo tradotto potrebbe essere definito da alcuni una “parafrasi” e mantiene una visione dell’attività traduttiva basata sulla creatività di chi traduce, che può intervenire sul testo per renderlo più piacevole per il pubblico di arrivo. Sono state individuate la retorica della modestia e del mecenatismo e le funzioni meta-comunicativa, ermeneutica, referenziale e valutativa. Dal punto di vista della stilistica, si è discusso di alcune strategie di *foregrounding* (parallelismi e deviazioni, meccanismo della negazione, avverbi pre-modificatori), dei sistemi modali (bolomaico, deontico ed epistemico) e della transitività (processi relazionali e mentali).

3.5. Elizabeth Griffith: la libertà nel tradurre

Elizabeth Griffith (1727-1793) ha scritto romanzi, commedie, lettere ed è stata attrice, editrice e traduttrice. Nata in Galles, si è trasferita da bambina a Dublino, dove è cresciuta prima di lasciare il paese per cercare maggiori opportunità di carriera a Londra. Il suo debutto da attrice, tuttavia, è avvenuto proprio in Irlanda allo Smock Alley, il teatro la cui stagione inaugurale comprese – quasi un secolo prima – la messa in scena della traduzione de *La mort de Pompée* a cura di Katherine Philips. Se per Philips si è discusso del suo ruolo di “bardo arcipelagico” tra Galles, Irlanda e Inghilterra, le origini gallesi di Griffith non hanno inciso sulla sua vita e produzione letteraria, non avendo mai né vissuto né avuto relazioni con il paese. Amy Prendergast (2020: 185) nota piuttosto che «Griffith’s career also highlights the connections and cultural exchanges taking place between France, Britain, and Ireland. The writer positioned herself as cultural intermediary as well as female literary editor, foregrounding both Anglo-French and Franco-Irish connections». La traduttrice imparò il francese da bambina da fonti sia scritte che orali, che influenzarono il suo stile tanto da essere paragonato dal suo futuro marito a quello di pochi altri autori francesi²⁸.

Le lettere scambiate con il marito, pubblicate in sei volumi con gli pseudonimi di Henry e Frances, presentano il ritratto di una intellettuale sensibile e riflessiva, devota a temi come l’educazione femminile e la parità di genere, interessata ai dibattiti letterari attuali, pronta ad affrontare discorsi che spaziano dalla religione alla linguistica. Il linguaggio e i temi della dedica *To MY SEX*, che Griffith scrive per la seconda edizione del primo volume, sembrano riprendere la stessa retorica usata da Philips a fine XVII secolo. “Frances” associa al genere femminile una «natural modesty and timidity» (Griffith e Griffith, 1767: n.p.) di cui lei stessa si fa portavoce. A riprova di ciò, riporta una lettera in cui si dichiara «always alarmed at the apprehension of seeing [her] own [writings] appear in print», avendo sempre avuto «so humble an opinion of [her] own

²⁸ «I sincerely think that, vain as you are, you do not know your own merit or value. Your writing, particularly, I really do not know any thing in English equal to, for delicacy of sentiment, or turn of expression. There are some faint traces of your point, and stile, in a few of the polite French authors, almost to persuade one they were imitations, if there were not such strong lines, in yours, of an original» (Griffith e Griffith, 1767: 111).

sense and talents» (*Ibidem*). La dedica si chiude spiegando di aver preservato la lettera citata proprio per avere «a voucher in my possession, to justify myself, to some particular friends, from obtruding my weak and artless lines upon the publick, out of any vanity, or self-sufficiency about them» (*Ibidem*). L'analisi delle lettere va oltre gli scopi del presente studio, in quanto non si possono considerare come epitesto della traduzione presa in considerazione, poiché non viene mai discussa o nominata. Allo stesso tempo, però, offrono interessanti spunti di riflessione sulla lenta evoluzione dell'approccio femminile al mondo intellettuale pubblico. A distanza di un secolo, si possono trovare in questa dedica gli stessi riferimenti di Philips alla modestia, all'umiltà, alla necessità di una giustificazione per apparire a stampa. Tuttavia, per quanto vadano tenuti in considerazione i diversi destinatari (mecenate/protettore in un caso e amato/marito nell'altro), l'atteggiamento dimostrato nelle lettere stesse è completamente differente. Se la traduttrice di Corneille è costantemente devota alla impeccabile immagine che vuole dare di sé e della propria femminilità, Griffith sembra riservare questa rappresentazione solo alla dedica scritta appositamente per la pubblicazione. Nelle lettere il suo atteggiamento è provocatorio e irriverente, sempre pronto a contraddire e richiamare il suo "Henry", come quando – in risposta a un commento infelice – apre la Lettera XXXIX chiedendogli: «Dost thou expect to live, after all this prophane sarcasm against women?» (*Ivi*, p. 44). La domanda retorica inaugura due lettere incentrate sulla difesa delle donne e delle loro capacità intellettive, che si unisce inevitabilmente alla critica della scarsa e insufficiente educazione femminile²⁹, così concludendo l'argomento e la Lettera XL: «out then, ye vile usurpers of our natural rights and liberties; and oh! for an army of Amazons to vindicate our wrongs» (*Ivi*, p. 48).

Senza attendere l'esercito di amazzoni, Griffith si è impegnata come editrice in un processo di riscoperta e rivalutazione delle sue colleghe scrittrici in *A Collection of Novels* (1777), in cui ha selezionato «some of the best Novels now extant» (Griffith, 1777a: n.p.), includendo lavori di Aphra Behn, Eliza Haywood, Penelope Aubin e Madame de La

²⁹ «Thus un educated, and unimproved; or, what is worse, condemned to a wrong education; it is as unfair to censure us for the weakness of our understandings, as it would be to blame the Chinese women for little feet; for neither is owing to the imperfection of nature, but to the constraint of custom. [...] the false byass of female education [...] directs us to wrong means of happiness; and, instead of being censured for our error, we ought to be pitied for not being rendered capable of judging right» (Griffith e Griffith, 1767: 47).

Fayette. Se si è prima associata al nome di Philips, è interessante notare un rapporto più diretto con altre due traduttrici presenti in questo studio. Griffith si presenta come studiosa di Behn e Haywood, occupandosi di *Oroonoko* e *The Fruitless Enquiry* rispettivamente, introducendo brevemente sia i testi che le autrici. La diversa trattazione delle due autrici è il riflesso dei testi che sceglie di inserire, in quanto nella *Editor's Preface* afferma che non vi è posto nella raccolta per scritti che tendano all'immoralità o all'indecenza, cosicché del romanzo di Haywood possono essere riportati solo estratti e di lei scrive che «she wrote a number of loose tales, and dealt a good deal in personal slander» (Griffith, 1777b: 161)³⁰. Al contrario, sottolinea la «respectable family» (Griffith, 1777a: 199) di Behn per dare maggiore valore al suo testo. Anziché dilungarsi sul valore letterario dell'opera in sé, nel commento di *Oroonoko* Griffith sceglie di soffermarsi su ciò che rappresenta e sui problemi sociali che pone, includendo una critica della politica schiavista inglese³¹. L'uso degli elementi paratestuali della raccolta (ovvero, le introduzioni ai singoli romanzi) evidenzia, secondo Prendergast (2020: 198), il modo in cui una donna ha abbracciato un ruolo di editrice esplicitamente al femminile, configuratosi in un mezzo di espressione e di costruzione di una voce narrative autoritaria che le ha permesso di autorappresentarsi come una accademica letteraria esperta e influente.

Da un lato, Griffith ha sempre mostrato la passione per la letteratura e la cultura tout court, discutendo nelle lettere di scrittori e filosofi da François de La Rochefoucauld a Edmund Burke, di pubblicazioni di quotidiani come *The Spectator* (fondato da Joseph Addison) e di cristianesimo, interessandosi anche a questioni etimologiche (come

³⁰ Allo stesso tempo, Griffith spiega l'importanza di non ignorare il contributo di Haywood in quanto «[t]he idea on which this piece is founded, has a good deal of merit in it; as tending to abate envy, and conciliate content; by shewing, in a variety of instances, that appearances are frequently fallacious; that perfect or permanent happiness is not the lot of mortal life; and that peace of mind and rational enjoyment are only to be found in bosoms free from guilt, and from intimate connection with the guilty» (Griffith, 1777b: 162).

³¹ «I should hope, for the honour of human nature in general, and of our countrymen in particular, that the author has a good deal exaggerated the cruelties which she reportes to have been exercised upon the gallant Moor who is the subject of the piece. From the adventures of this unfortunate Prince we may deduce this humiliating reflection: That Europeans, though enlightened by Christianity, have, in this, and many other instances, shewn less regard to the laws of truth and humanity, than the most ignorant savages; whom we boldly traduce by stiling them barbarians, at the same time that we practise their most atrocious vices, and appear to be too frequently deficient in their natural virtues» (Griffith, 1777a: 200).

l'origine del verbo "to babble"³²). Dall'altro lato, il suo rapporto con la scrittura è sempre stato dettato anche da ragioni economiche; come scrive nelle lettere: «"No Hireling she, no Prostitute for Praise." The last Part is true, but not the first» (Griffith e Griffith, 1786b: 30)³³. La stessa motivazione la ha avvicinata alla traduzione, ma la corrispondenza con Richard rivela che non era considerata un'attività meramente lucrativa, in quanto cercava anche di rendere giustizia al testo letterario. Ricordando nuovamente la retorica di Philips, Griffith afferma: «I am no Translator, by Profession» (*Ivi*, p. 28), procedendo in seguito a criticare le pratiche di alcuni traduttori del tempo:

Now I have seen some of these *able-hand* Productions, which, at the best, had always two Faults: Merely a *Dictionary* Knowledge of the French or Italian they translated from, and a vulgar Ignorance of the English Language. A Gentleman told me, that in some of the blind Alleys of the City of London, he has seen such Labels as this stuck up. — *Here lives A.B. Scrivener, and Translator from the Foreign Languages*. These Hackneys are paid so much *per Sheet* for translating Poems, Plays, or *Modeles des Conversations*, as they are for copying out *Bills* or *Actions* in Chancery. — What horrid Stuff must they give us! And yet there is no helping one's self; for should any Person be every Way capable of executing such a Work to Advantage, he would never be able to sell off the smallest Impression of it. — The Book has been in every one's Hands already, and there are but few People nice enough to go to the Expence of a good Edition, after having paid for a bad one. And as for the Generality of Readers, a Story is a Story, a Translation a Translation, and few are capable of judging between a good and a bad (*Ivi*, pp. 29-30).

Con un'iniziale sottile ironia Griffith spiega che le produzioni di queste *able-hands* (paragonabili ai *wits* di Philips) hanno sempre almeno due difetti: una conoscenza

³² «It is natural, I suppose, for Persons bred among Mountains to speak in *Alt*: Their Language, I believe, was formed at the Building of *Babel*, when the Workmen were obliged to scream from the Top to the Bottom of the Tower: From whence *babelling*, vulgarly spelt *babbling*, may have been derived» (Griffith e Griffith, 1786c: 209).

³³ In un altro passaggio afferma anche: «if I ever had any talent for writing, it is intirely worn out; and I set about it with as much reluctance as I do eating, when I have no appetite; merely because I know it is necessary to my supporting life» (Griffith e Griffith, 1767: 193).

puramente enciclopedica della lingua del testo di partenza e una ignoranza volgare dell'inglese stesso. Sebbene alla base della critica vi sia un motivo economico (non sarebbe stato proficuo dedicarsi a una traduzione già pubblicata), rimane interessante la distinzione tra una cattiva e una buona traduzione. Quest'ultima non si può ottenere con una semplice copia, come nel caso della trascrizione di leggi o azioni in cancelleria, ovvero con una eccessiva aderenza al testo di partenza. Al contrario, la traduttrice non sembra preoccuparsi di una supposta dovuta "fedeltà", come si legge nella lode a un'altra traduzione:

I have met with *Cicero's* Letters here, and am much entertained with them. I like them much better than *Pliny's*: They are not so stiff. I am reading them in *Melmoth's* Translation, which I think a very good one – I mean the Stile and Language; for I must leave it to others to determine whether it is a just one, or no – Or, is that at all material? I think not – Whether *Tully* or *Melmoth* pleases me? I would rather it was the latter, for he may write again (Griffith e Griffith, 1786a: 247).

La distinzione tra una buona o cattiva traduzione è qui esplicitamente basata sullo stile e il linguaggio del testo di arrivo, piuttosto che sulla sua correttezza in relazione al testo di partenza. Griffith dichiara persino che non ha importanza se sia l'autore del testo di partenza o di arrivo a piacerle – al contrario, preferirebbe la seconda possibilità poiché le permetterebbe di leggere altri suoi scritti. Qualche lettera più tardi, inoltre, informa Richard di star ancora proseguendo nella lettura di Melmoth³⁴ (*Ivi*, p. 255), assegnando così proprio a quest'ultimo la paternità del testo (tradotto).

L'approccio traduttivo che Griffith rivela nelle lettere si riflette anche nella sua pratica, come conferma la traduzione di *Naufage et Aventures de M. Pierre Viaud. Natif*

³⁴ William Melmoth Jr., traduttore di Plinio il Giovane e Cicerone (cfr. Melmoth, William, the younger. In *Oxford Dictionary of National Biography*).

de Rochefort, Capitaine de Navire (1770)³⁵, la cui prefazione³⁶ contiene riflessioni metatestuali. Il racconto narra la presunta storia vera vissuta e riportata dal francese Pierre Viaud, che si ritrova ad affrontare una serie di peripezie in alcune innominate e selvagge isole americane prima di riuscire a tornare in patria. Sebbene all'epoca in molti credessero alla veridicità del racconto, la critica sembra ormai concordare che si tratti di finzione a opera di Jean-Gaspard Dubois-Fontenelle (cfr. ad. es. Mayo, 1962). Non è stato possibile consultare la prima pubblicazione della traduzione (1771), ma si può supporre che la ristampa del 1774³⁷ non contenga variazioni, in quanto non è indicata sul frontespizio una nuova edizione del testo; in tal caso, il peritesto e metatesto sarebbe con-TA. *Naufrage et Aventures* non è la prima traduzione a opera di Griffith, in quanto si era già dedicata a *Ninon de L'Enclos* (1761) e *Les Souvenirs de Madame de Caylus* (1770). Se il frontespizio di *Ninon* viene firmato «By a Lady» e quello di *Souvenirs* «By the translator of the life and writings of Ninon de l'Enclos», la traduzione di Dubois-Fontenelle è la prima in cui figura «Mrs. Griffith. Author of Henry and Frances». Non solo viene adesso esplicitamente associata a una penna femminile, ma questa stessa rimanda a un'autorialità e autorità che non è data più da un'altra traduzione (come nel caso di *Souvenirs*), ma piuttosto da una produzione “originale”. Si può notare, dunque, l'evoluzione del modo in cui la traduttrice si autorappresenta e presenta al pubblico di tutte le possibili lettrici e lettori di una sola cultura di arrivo, guadagnando una nuova consapevolezza con *Naufrage et Aventures*, che è anche l'unico caso qui presente in cui la traduttrice si firma come “The Translator”:

[1] The Work here offered to the public is **certainly** the most incredible story that ever was **authenticated**; and yet that the facts are **undoubtedly true** every intelligent reader must be **sufficiently assured**, on the perusal of

³⁵ Edizione di riferimento del testo di partenza: Dubois-Fontenelle, Jean-Gaspard. 1780 [1770]. *Naufrage et Aventures de M. Pierre Viaud. Natif de Rochefort, Capitaine de Navire*. Bordeaux-Paris: Chez les Frères Labottiere et Chez Lejay.

³⁶ Griffith, Elizabeth. 1774 [1771]. “Preface, by Mrs. Griffith.” In *Naufrage et Aventures de M. Pierre Viaud. Natif de Rochefort, Capitaine de Navire* di Jean-Gaspard Dubois-Fontenelle, tradotto da Elizabeth Griffith, pp. ix-x. Philadelphia: Robert Bell.

³⁷ Edizione di riferimento del testo di arrivo: Dubois-Fontenelle, Jean-Gaspard. 1774 [1771]. *Naufrage et Aventures de M. Pierre Viaud. Natif de Rochefort, Capitaine de Navire*. Tradotto da Elizabeth Griffith. Philadelphia: Robert Bell.

the whole; for, independent of the opinion which one must be led to conceive of the Writer's **veracity**, from the ingeniousness of his stile [*sic*], there are **concurrent and corroborating circumstances** enough, which the Author had no manner of power over, to evince the **truth** of his narrative.

- [2] No book can be worth reading that does not afford some subject matter for reflection; and, **I think, I may venture to say**, that the following pages must necessarily inspire the most timid and desponding mind, with a thorough reliance upon Providence, from the almost visible interposition of its divine care in the preservation of these three persons lives; while their amazing deliverance amounts almost to a proof, that patience, resolution, and perseverance, are a match for **difficulty and danger**, and are sometimes able to comb[at] death itself.
- [3] The original of this work ran through several editions in France, where it was universally received not as a romance, but as a series of **surprising, interesting, and extraordinary** facts, and was bought up with so much avidity, that the gentleman who was so obliging to lend the book to me could not procure another for himself.
- [4] There appear to be **some** mistakes in the original, with regard to the rank or station of Monsieur Viaud.
- [5] He speaks of himself as setting out a first mate only.
- [6] He is stiled, in the certificate, a Sea-captain, and also an officer in the blues; and, in the Editor's Preface, he is said to have been acknowledged or enrolled as a Sea captain, by the board of admiralty at Marennes in France.
- [7] Now how this same captain could belong both to the sea and land-service, or be an officer in the navy, and a mate of trading vessel, at the same time, I leave to those who are versed in the French military and marine to reconcile; and, as to Monsieur Viaud's own expression, where he calls himself *Capitaine en second*, which I have taken the liberty to translate into *First Mate*, perhaps it may signify a superior rank in the French navy, though we have no such distinction [*sic*] in ours.
- [8] **But** this being a matter relative merely [*sic*] to Monsieur Viaud himself, and having nothing to do with the circumstances of his story, is of no manner of consequence, whether it be cleared up or no.

- [9] I have used **the same freedom** with this work, as with my former translations, of throwing in a few reflections, which naturally occurred in some passages of the narrative.
- [10] This serves to relieve the dullness of the talk – but at the same time I have endeavoured to keep as close to the simplicity and frankness of the author’s stile as the difference of our languages would permit.
- [11] If the recital of Monsieur Viaud’s adventures meets with as favorable a reception in this country, as he did himself from our countrymen in the New World, it will afford me the highest pleasure to have introduced him in an **English dress** to the Public, to whom I have the honour to be
- [12] A much obliged,
 And most obedient servant,
 The Translator.

Griffith inizia la prefazione con un elogio del testo di partenza (f. valutativa), di cui sembra voler mettere in risalto l’autenticità attraverso l’uso del sistema modale epistemico prevalente in [1]. Si possono individuare gli avverbi “certainly”, “undoubtedly” e “sufficiently”, aggettivi che esprimono sicurezza nelle costruzioni “to be... authenticated”, “to be... true” e “must be... assured” (rafforzato dal verbo ausiliare modale “must”), ma anche sostantivi quali “veracity” e “truth” e soprattutto il costrutto “concurrent and corroborating circumstances” che viene messo in evidenza dalla tripla allitterazione. Tutte le scelte lessicali del periodo mirano a fornire una descrizione oggettiva del libro di Dubois-Fontenelle, come si nota dall’assenza della prima persona singolare che viene inserita poi in maniera prominente in [2]. Sebbene il primo sia parte del sistema modale epistemico e il secondo del deontico, “I think” e “I may venture to say” insieme vertono verso l’incertezza, l’esitazione a esprimersi data da un processo mentale che *potrebbe* trasformarsi in processo verbale. Secondo la traduttrice, dalla narrazione si possono ricavare importanti lezioni sulla fede e sulla provvidenza. Come visto per *A Collection of Novels*, dunque, anche qui mostra un particolare interesse per l’aspetto morale, rientrando così nella retorica della moralità. In questi due primi periodi non vi è accenno al fatto che il testo presentato sia una traduzione – che si introduce in [3] con “the original of this work” – perché si vuole commentare l’argomento in generale, sottolineando l’importanza della provvidenza che premia pazienza, risoluzione e

perseveranza contro ogni difficoltà e pericolo (accentuati nuovamente dall'allitterazione "difficulty and danger" [2]).

In [3], Griffith commenta il successo del testo in Francia, continuando a valorizzare il libro nominando le diverse edizioni cui è stato già sottoposto, evidenziando la scarsità di copie ancora disponibili e, nuovamente, la veridicità degli eventi raccontati. Anche in questo caso, questi sono accompagnati da una lista di aggettivi in posizione prepositiva che rinforza il concetto, "surprising, interesting, and extraordinary facts". Katie Wales (2014: 7) indica che utilizzare più di due aggettivi pre-modificatori è abbastanza raro nel linguaggio ordinario, confermando così che la traduttrice utilizza volontariamente degli espedienti stilistici per mettere in evidenza determinate qualità. Una volta riconosciuto il genere del testo come traduzione, la traduttrice segnala subito alcuni errori nel testo di partenza ("some mistakes" [4], nonostante discuta soltanto del rango di Viaud), alla cui discussione dedica quasi metà della prefazione. La meticolosa spiegazione dello stato del protagonista presenta la funzione informativa e testimonia la volontà di discostarsi da un possibile errore che diminuirebbe la fattualità del testo messa in evidenza finora. Per lo stesso motivo, in [8] conclude l'argomento con un periodo avversativo che mitiga l'importanza dei precedenti.

Particolarmente interessanti sono i passaggi in cui Griffith spiega il suo *modus operandi* nella traduzione, in cui si trova la funzione ermeneutica. Il primo di questi la vede usare un'espressione, "to take a liberty" [7], già trovata in tutte e tre le traduttrici di cui si è discusso (Philips [2] nella Lettera XXXVII, Behn [12], Haywood [2]). Il concetto di "libertà" in traduzione torna in [9], dove la traduttrice informa il pubblico di aver inserito delle riflessioni, anche quella delle aggiunte è una tendenza che dimostrano tutte e quattro le traduttrici (Philips con le canzoni [2] nella Lettera XXIV, Behn per rendere il testo più chiaro [24], Haywood a scopo di intrattenimento). Griffith inserisce, inoltre, anche un inciso in cui specifica di aver adottato una pratica traduttiva già utilizzata in altre occasioni. La pausa derivata dall'inciso parentetico serve a mettere in evidenza questa frase, stabilendo un precedente autorevole come traduttrice già affermata. Il suo primo approccio alla traduzione con *Ninon* viene descritto come innovativo sia da Richard

nelle lettere³⁸ che da lei stessa nella prefazione, dove accenna a un “nuovo” metodo di tradurre posto in contrapposizione con la traduzione letterale:

I must premise a hint, that if any one should take the trouble of comparing these pages with the original ones, they may, perhaps, discover a method of translating, quite new; about which I beg to have the opinion of the *Literati*. Chance or necessity have sometimes produced good things; among which, very possibly, this may happen to be one; that not being perfect *mistress* of the French idiom, I was obliged to read the letters frequently over, in order to catch the spirit of the writers; which I have endeavoured to convey to the readers, in such a free manner as one tells a story, or repeats a conversation; by imitating the humour, or expressing the sentiment, though not in the same literal way they received it. Need I make any apology for leaving out passages, that I did not think would entertain; or for bringing two sentences together, which were separate in the original, when I imagined they might reflect mutual light on each other, by being joined in the same paragraph? (Griffith, 1776: xi-xii).

Se in questo estratto sembra adottare la retorica della modestia (ovvero, dichiara di non essere abbastanza fluente nella lingua francese) per poi negarla (ovvero, non le sembra necessario scusarsi per i propri interventi), nella prefazione a *True Voyages and Adventures* in un certo senso inverte le proposizioni. Un approccio dichiaratamente interventista viene in seguito mitigato in [10], dove la traduttrice sostiene di aver provato a mantenere il più possibile la semplicità e la franchezza che caratterizzano lo stile dell'autore che traduce. Il costrutto utilizzato, “to keep close to”, è lo stesso che si trova anche nella prefazione di Haywood (“I have [...] kept close to the business of the original” [3]); l'unica differenza è che Griffith si riferisce allo stile e Haywood al contenuto. È interessante che sia utilizzato dalle due traduttrici che discutono più apertamente un

³⁸ «In [Denham's] Preface, and in his Lines to Sir *John Fanshaw*, on his Translation of *Pastor Fido*, you will find Arguments sufficient to support your free and unconstrained Translation of *Ninon de l'Enclos*. In short, the very Method in which that Work has been performed, is perfectly agreeable to the Rules there laid down; which are, as far as have met with, pursued in your Work only» (Griffith e Griffith, 1786a : 21-22).

approccio libero e interventista alla traduzione. Bisogna notare, tuttavia, che in entrambe viene in qualche modo modulato: nella prima viene seguito dalla dichiarazione di due interventi (elevazione dello stile e omissioni del superfluo), nella seconda dalla frase precauzionale con cui conclude il periodo: vicina allo stile dell'autore, ma solo finché permesso dalle differenze linguistiche dovute al passaggio dal francese all'inglese.

L'ultimo periodo della prefazione si connette a [3], in cui accennava alle diverse edizioni del testo di partenza in Francia; qua, allo stesso modo, Griffith si augura che il testo in Inghilterra sia accolto con la stessa disposizione e premura con cui il protagonista del libro è stato accolto dagli inglesi in America. La traduttrice scrive di aver introdotto Viaud "in an English dress", la cui immagine metaforica della traduzione (*target domain*) presentata come "vestito" (*source domain*) era già stata utilizzata da Philips (in [1] nella Lettera XX si scusava con Cotterell di avergli inviato il testo in "so ill a dress"). È forte anche la presenza e l'attenzione verso il pubblico, che permette di notare la diversa espressione della retorica del mecenatismo dal singolo di Philips (Cotterell), ai molti indefiniti di Behn ("you" indefinito³⁹), ai molti definiti di Haywood (gli abbonati), al pubblico di Griffith. Questo viene messo in evidenza per la sua posizione sia in apertura in [1] che in chiusura in [11], dove la traduttrice dichiara di avergli fornito il testo "in an English dress", utilizzando la metafora dell'abbigliamento.

In sintesi, la prefazione di Griffith è un peritesto con-TA rivolto al pubblico di una sola cultura di arrivo e presenta commenti metatestuali. Da questi, emerge una concezione della traduzione come attività che non deve limitarsi all'aderenza al testo di partenza, ma piuttosto privilegiare l'adattamento alla lingua e al contesto di arrivo. Le strategie retoriche individuate riguardano la moralità e il mecenatismo; mentre le funzioni presenti sono la meta-comunicativa, l'informativa, l'ermeneutica e la valutativa. Dal punto di vista della stilistica, sono state analizzate alcune strategie di *foregrounding* (uso di aggettivi pre-modificatori), i sistemi modali (epistemico e deontico) e la transitività (processi verbali).

³⁹ L'uso della seconda persona plurale indefinita per rivolgersi al pubblico è la forma prevalente in Behn, ma si segnala anche un'unica volta in cui nomina il pubblico stesso, non presente negli estratti riportati: «I may hereafter venture to publish somewhat may be more useful to the Publick» (*Prefazione Behn*, n.p.).

3.6. Helen Maria Williams: la cultura in traduzione

Helen Maria Williams (1761-1827) fu una scrittrice e poetessa inglese che trascorse la maggior parte della sua vita in Francia all'epoca della Rivoluzione francese, dichiarando in più occasioni di non aver mai «concealed [her] admiration of the great and exalted principles in favor of the human race which the revolution was destined to establish» (Williams, 1803a: xxiv). La scrittrice credeva pienamente negli ideali di *liberté, égalité, fraternité*, professando la pace e supportando i movimenti abolizionisti come la *Société des amis des Noirs*⁴⁰ e non disertando la sua causa neanche nel corso della prigionia che subì durante il Regime del Terrore di Robespierre. Tuttavia, il lungo tempo vissuto in un paese rivale e idealmente opposto all'Inghilterra conservatrice del periodo la portarono ad avere una reputazione controversa e problematica nel suo paese natio. Come spiega Yi-Cheng Weng (2019: 358), invero, «[a]midst her comments on politics and events in France there lies an emergent sense of national consciousness and an earnest desire to reform British society». Un suo commento all'appello di un membro della *Société des amis des Noirs* all'Assemblea Nazionale nel 1790 riporta:

Mons. Mirabeau has another very powerful claim on my partiality: he is the professed friend (and I must and will love him for being so) of the African race. He has proposed the abolition of the slave trade to the National Assembly, and, [...] perhaps, if our senators continue to doze over this affair as they have hitherto done, the French will have the glory of setting us an example, which it will then be our humble employment to follow. But I trust the period will never come, when England will submit to be taught by another nation the lesson of humanity. I trust an English House of Commons will never persist in thinking, that what is morally wrong, can be politically right; that the virtue and the prosperity of a people are things at variance with each other; and that a country which abounds with so many sources of wealth, cannot afford to close one polluted channel, which is stained with the blood our fellow-creatures (Williams, 1791: 48-49).

⁴⁰ Cfr., ad esempio, le poesie “Ode to Peace” e “On the Bill which was passed in England for Regulating the Slave-Trade; A Short Time before its Abolition” in Williams (1823).

Questo estratto ricorda i commenti di Elizabeth Griffith su *Oroonoko*, così da dimostrare che le battaglie sociali si muovono spesso insieme, in quanto tre delle traduttrici qui affrontate che hanno maggiormente incarnato idee e atteggiamenti protofemministi – Behn, Griffith e Williams – si sono espresse anche contro una pratica che negava i diritti umani come la schiavitù. Williams commenta la politica inglese in maniera sottile ma fin troppo tagliente per i gusti di quella stessa House of Commons che avrebbe dovuto seguire l'esempio francese in quanto a umanità. Seppur considerata troppo radicale in Inghilterra e non abbastanza in Francia, la scrittrice divenne sicuramente più moderata con il passare del tempo, provando ad adottare una visione degli eventi storici contemporanei più obiettiva. Ad esempio, nella prefazione alla sua traduzione delle lettere di Luigi XVI avverte che «we must guard against the slavish panegyrist, who views in [Louis XVI] no error but that of relaxing the slightest rein of authority, and the intemperate demagogue, who, considering the kingly office as a crime, deems the punishment of the holder an indispensable expiation. With those extremes truth holds no association» (Williams, 1803a: xii-xiii).

L'impegno politico di Williams si riflette profondamente nella sua opera letteraria. Ne sono prova gli otto volumi di lettere fittizie che pubblicò tra il 1790 e il 1796 (in cui si trova il succitato passaggio che riporta l'appello all'Assemblea), che offrono al pubblico una visione diretta e personale dei cambiamenti in atto durante la Rivoluzione. Il genere epistolare le permise di servirsi di sfera privata e pubblica allo stesso tempo, grazie a una scrittura canonicamente personale e confidenziale che si focalizza però su temi politici e sociali. Williams sembra applicare questa fusione tra pubblico e privato in diversi aspetti della sua vita. La sua stessa casa divenne un salone letterario che ospitava figure eminenti del tempo, configurandosi come un «meeting-ground of the old and the new: of an eighteenth-century salon society which imagined few barriers between public and private, home and history; and a nineteenth-century romanticism which sought refuge from the public eye in domestic, feminine interiors» (Favret, 1993: 275).

Sebbene avesse già tradotto *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau nel 1790, è dalla prigionia che Williams sembra aver iniziato a comprendere l'importanza della traduzione per il perseguimento della sua agenda politica, occupandosi successivamente di testi quali *Rapport sur les principes de morale politique qui doivent*

guider la Convention nationale dans l'administration intérieure de la République di Robespierre (1794) e la *Correspondance Politique et Confidentielle, inédite de Louis XVI* (1803). In particolare, per quest'ultimo la traduttrice scrive una lunga prefazione e delle cosiddette "osservazioni" successive alla traduzione di ogni singola lettera. Il testo non è oggetto di analisi in quanto non contiene commenti metatestuali o metadiscorsivi, ma è rilevante evidenziare l'uso del paratesto per la creazione di un'edizione critica. Successivamente Williams si dedicò anche alla traduzione di testi di Alexander de Humboldt, tra cui *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, mostrando, dunque, un particolare interesse per argomenti politici o scientifico-antropologici. Come commenta Paula Yurss Lasanta (2017: 60), «[b]eing a woman, society denied her a space in politics on account of her gender and she chose to use writing as her tool to commit herself with the revolutionary cause. Likewise, she used translation to participate in the circulation of political and scientific knowledge between Britain and the continent».

Helen Maria Williams ha tradotto *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre nel 1793, nel corso della sua prigionia durante il Regno del Terrore in Francia, seguendo il consiglio di uno dei protagonisti del libro: «au milieu de tant de passions qui nous agitent, notre raison se trouble et s'obscurcit; mais il est des phares où nous pouvons en rallumer le flambeau: ces sont les lettres» (TP 198-199). Il romanzo pastorale si focalizza sulla vita di Paul e Virginie, cresciuti su un'isola con le loro madri socialmente emarginate, per motivi diversi: Marguerite scelse l'esilio per sottrarsi ai giudizi e le critiche che avrebbe affrontato per essere rimasta incinta di un uomo da cui era stata ingannata, mentre Madame de la Tour amò e sposò un uomo di umili origini e si ritrovò bloccata sull'isola dopo la sua morte. La piccola *société* che fondarono si basava sulla simmetria di tre coppie: le due madri – unite da una relazione di amicizia platonica, i loro figli – cresciuti con un amore fraterno che si trasformerà in romantico, i loro servitori – Marie e Domingue, sposati poco dopo essersi conosciuti. La loro storia è inserita in una cornice narrativa in cui un uomo europeo arriva sull'isola e incontra un *vieillard* che gli racconta la storia di coloro che abitarono l'isola e che incarnano il concetto di "homme naissant" di Rousseau: «telle fut la vie d'un animal borné d'abord aux pures sensations, et profitant à peine des dons que lui offrait la nature, loin de songer à lui rien arracher» (Rousseau, 2014: pos. 1054). La filosofia rousseauiana secondo cui gli esseri umani possono essere

realmente se stessi solo nella natura incontaminata è alla base del romanzo. Il *vieillard* narra l'esistenza idillica della famiglia, che viene perturbata quando i giovani iniziano a provare dei sentimenti reciproci. La vergogna e l'imbarazzo che sente Virginia la portano a trasferirsi per due anni e mezzo in Francia dalla zia di Madame de la Tour, con la promessa di ereditarne la fortuna e tornare a prendersi cura della piccola società. Tuttavia, viene disconosciuta e rimandata all'isola durante la stagione degli uragani, perché rifiuta di sposare un uomo ricco, restando fedele a Paul. Virginia muore vicino alla riva dell'isola, non volendo togliersi i vestiti in pubblico neanche per salvarsi la vita. Dopo un periodo di lutto, alla sua morte seguono quelle di tutti i protagonisti, portando al collasso della piccola società.

Sebbene inizialmente il romanzo pastorale possa sembrare "innocuo", una attenta lettura di testo di partenza e di arrivo rivela una circostanza più complessa da collocare nel contesto sociopolitico di riferimento, evidenziato fortemente nel paratesto della traduttrice. Il paratesto⁴¹ si classifica sia con-TA che post-TA, in quanto si trova prefisso nella prima pubblicazione del testo, ma questa avviene due anni dopo la detenzione (1795). La prefazione potrebbe essere divisa in due parti, seppure elementi della prima sconfinano nella seconda e viceversa: la prima si occupa specificamente del contesto in cui si inserisce la traduzione; la seconda si focalizza sul testo tradotto, cosicché si tratta di un peritesto e metatesto. La categoria pragmatica è particolarmente rilevante nel caso di questa prefazione, in quanto è rivolta a tutte le possibili lettrici e lettori di una sola cultura di arrivo come le altre prefazioni analizzate, ma Williams mette particolarmente in rilievo il suo pubblico e vi si rivolge apertamente.

[1] The following translation of 'Paul and Virginia', was written at Paris, amidst the horrors of Robespierre's tyranny.

[2] During that **gloomy** epocha it was difficult to find occupations which might cheat the days of calamity of their weary length.

⁴¹ Williams, Helen Maria. 1819 [1795]. "Preface." In *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre, tradotto da Helen Maria Williams, pp. v-viii. Londra: G. and W. B. Whittaker.

- [3] Society had vanished; and, amidst the minute vexations of jacobinical despotism, which, while it **murdered** in *mass*, **persecuted** in detail, the resources of **writing**, and even **reading**, were encompassed with danger.
- [4] The researches of domiciliary visits had already compelled me to commit to the flames a manuscript volume, where I had traced the political scenes of which I had been a witness, with the colouring of their first impressions on my mind, with those fresh tints that fade from recollection: and since my pen, accustomed to follow the impulse of my feelings, could only have drawn, at that fatal period, those images of **desolation and despair** which haunted my imagination, and dwelt upon my heart, writing was forbidden employment.
- [5] Even reading had its perils; for books had sometimes aristocratical insignia, and sometimes counter revolutionary allusions: and when the administrators of police happened to think the writer a conspirator, they punished the reader as his accomplice.
- [6] In this situation I gave myself the task of employing a few hours every day in **translating** the **charming little** novel of Bernardin St. Pierre, entitled ‘Paul and Virginia;’ and I found the **most soothing** relief in **wandering** from my own **gloomy** reflections to those **enchanted** scenes of the Mauritius, which he has **so admirably** described.
- [7] I also composed a few Sonnets adapted to the peculiar productions of that part of the globe, which are interspersed in the work.
- [8] Some, indeed, are lost, as well as a part of the translation, which I have since supplied, having been sent to the Municipality of Paris, in order to be examined as English papers; where they still remain, mingled with revolutionary placard, motions, and harangues; and are not likely to be restored to my possession.

La prima parte della prefazione fornisce quella che vuole essere un’accurata descrizione del periodo del Terrore di Robespierre. Lo stile elevato, paragonabile soltanto ad alcuni periodi della prefazione di Haywood, costituisce una deviazione dal tipo generalmente usato nelle istanze prefative. Si possono individuare le funzioni referenziale e informativa nei riferimenti al contesto in cui la traduttrice ha lavorato, ovvero, la prigionia avvenuta durante il despotismo giacobino, da cui prende le distanze – soddisfacendo così anche la funzione ideologica. Proprio la presenza di quest’ultima funzione, in realtà, rivela uno

sguardo personale e non oggettivo e cronachistico, confermato anche dalle scelte lessicali. Come indica Peter Stockwell (2014: 361), l'atmosfera di un luogo non è una qualità inerente al luogo stesso, ma piuttosto una qualità *esperenziale*. Nei testi, dunque, è una qualità volontariamente assegnata. La prefazione è caratterizzata da sostantivi, verbi e diversi aggettivi pre-modificatori accuratamente selezionati per una descrizione fortemente connotata del tempo:

Aggettivi	Sostantivi	Verbi
“gloomy [epocha]” [2],	“horrors” [1], “tyranny”	“[society] had vanished”
“fatal [period]” [4],	[1], “vexations” [3],	[3], “murdered” [3],
“gloomy [reflections]”	“[jacobinical] despotism”	“persecuted” [3],
[6], “cruel [sensations]”	[3], “danger” [3],	“haunted” [4], “punished”
[13], “overwhelming	“desolation” [4],	[5], “escape” [13]
[misery]” [13]	“despair” [4], “perils” [5],	
	“conspirator” [5], “arms”	
	[12], “turbulence” [13],	
	“misery” [13]	

Come si può notare, la prima parte della prefazione (e qualche istanza negli ultimi due periodi della seconda) dipinge un quadro abitato proprio da quelle immagini di “desolation and despair” da cui Williams ammette di esser perseguitata in [4], evidenziando la coppia di sostantivi tramite l'allitterazione. Come spiega Wales (2014: 15), come strategia fonologica intenzionale, l'allitterazione si associa soprattutto al linguaggio letterario e poetico, ma può essere utilizzata per mettere in evidenza (*foregrounding*) e dare enfasi a dei suoni e alle rispettive parole in cui si trovano. L'attività intellettuale è centrale in entrambe le parti del testo; si è detto che la seconda è prevalentemente dedicata al testo tradotto, ma anche nella prima vi sono riferimenti alla scrittura, alla lettura e alla traduzione stessa. Quest'ultima viene introdotta proprio per l'assenza delle prime due, come spiega in [6]. “To write” e “to read”, che si trovano per la prima volta in [3], si pongono in contrapposizione (formando così un parallelismo) con la prima coppia di verbi nel periodo, “to murder” e “to persecute”, proprio perché la presenza di questi ultimi annulla i primi. Per quanto si tratti di quattro verbi che, dal punto di vista della transitività, esprimono tutti processi materiali, i primi due si riferiscono ad

azioni pacifiche e i secondi violente. Tuttavia, il contrasto che dovrebbe normalmente esserci tra queste coppie viene qua mitigato, perché scrivere e leggere sono “encompassed with danger” [3]; la scrittura un “forbidden employment” [4] e la lettura “had its perils” [5]. L’aspetto sociale e quello intellettuale sono quindi strettamente interconnessi, soprattutto nel lavoro di una scrittrice politicamente impegnata in un momento in cui la libertà di parola viene a mancare, come dimostra l’uso dello stesso aggettivo, “gloomy”, in posizione prepositiva sia nel caso di “epocha” in [2] che di “reflections” in [6].

Il tono cambia quando Williams discute della traduzione di Saint-Pierre. Si può notare che è l’unica traduttrice qui presente ad aver nominato apertamente sia il titolo del libro che dell’autore del testo di partenza. In [6], descrive *Paul and Virginia* come una “charming little novel” con “enchanting scenes” che l’autore ha “so admirably described”: gli aggettivi e gli avverbi pre-modificatori di questo periodo creano un effetto opposto alla tetra atmosfera presentata precedentemente. La traduttrice passa dall’essere perseguitata da immagini di desolazione e disperazione [4] a riuscire a scappare da queste, trovando così un “soothing relief” [6] (altro caso di aggettivo rafforzativo in posizione prepositiva). La carica possibilmente politica del romanzo pastorale viene consapevolmente mitigata da Williams. De Saint-Pierre pubblicò l’opera agli albori della Rivoluzione, dimostrando la perfezione dello stile di vita puro in contatto con la natura anche attraverso il confronto con le mode e i vizi europei e, in particolare, francesi. In un testo apparentemente innocuo si può celare una critica sociale fondata sulle teorie di un filosofo, Rousseau, che furono alla base della Rivoluzione, e che viene maggiormente evidenziata dagli interventi di Williams in un testo che si trova «embroiled in the politics of its own near future, proving, through the subtleties of translation, implicit commentary upon the politico-military violence ongoing between Britain and France» (Sigler, 2012: 577). In [7] la traduttrice dichiara di aver scritto e inserito dei sonetti nel testo come se fossero scritti da una delle protagoniste del romanzo, Madame de la Tour. L’esplicitazione della propria maternità dei sonetti presenta la funzione istruttiva, offrendo – secondo Batchelor (2018) – una chiave di lettura del testo. Alcuni sonetti vengono però censurati, insieme a parte della traduzione, confermando una lettura politica del testo che si associa a “revolutionary placard, motions, and harangues” [8].

[9] **With respect to** the translation, **I can only hope** to deserve the **humble** merit of **not** having deformed the beauty of the original.

- [10] I have, indeed, taken **one** liberty with my author, which it is **fit I should acknowledge**, that of omitting several pages of general observations, which, however excellent in themselves, would be passed over with impatience by the English reader, when they interrupt the pathetic narrative.
- [11] In this respect, the two nations seem to change characters; and while the **serious and reflecting** Englishman requires, in novel-writing, as well as on the theatre, a rapid succession of incidents, much bustle and stage effect, without suffering the author to appear himself, and stop the progress of the story; the **gay and restless** Frenchman listens attentively to long philosophical reflections, while the catastrophe of the drama bangs in suspense.
- [12] My last poetical productions, (the Sonnets which are interspersed in this work), may perhaps be found **even more imperfect** than my earlier compositions; since, after a long exile from England, **I can scarcely flatter myself** that my ear is become more attuned to the harmony of a language, with the sounds of which it is seldom gladdened; or that my poetical taste is improved by living in a country where arts have given place to **arms**.
- [13] But **the public will**, perhaps, receive with indulgence a work written under such peculiar circumstances; not composed in the calm of literary leisure, or in pursuit of literary fame, but amidst the turbulence of the most cruel sensations, and in order to **escape** awhile from overwhelming misery.

La seconda parte della prefazione inizia con quello che sembra un cambio di argomento, “with respect to the translation” [9], continuando con un auspicio comune a chi si occupava di traduzione all’epoca, ovvero la speranza di non aver “deformato” il testo di partenza, espressa attraverso il sistema bolomaico. Con una costruzione sempre di alto tenore (“I can only hope to deserve”), Williams parla di “*humble merit*”, rientrando – sia con il costrutto verbale che con l’aggettivo in posizione prepositiva – nella retorica della modestia. Esibisce così anche la *status anxiety* che vedeva il testo di partenza come intrinsecamente migliore e che veniva criticata, invece, da Haywood in [9], dove lamenta che “all the beauties [in the translation], if there are any, are ascrib’d to the original”. Nel

periodo successivo ammette di aver preso una “libertà” con l’autore, cosicché questo costruito è stato utilizzato – per descrivere la propria attività traduttiva o quella di altri – da tutte e cinque le traduttrici prese in considerazione in questo studio. In questo caso, Williams rivela l’omissione di alcune pagine del testo di partenza, presentandola come l’unico intervento (“*one liberty*” [10]) nella traduzione. La traduttrice, così, rivela implicitamente di non considerare l’inserzione dei sonetti come “libertà” nei confronti di de Saint-Pierre, ne reclama semplicemente la maternità, sfumando così i contorni della dicotomia testo di partenza/originale e testo di arrivo/derivativo. Per quanto riguarda le omissioni, dimostra di aver dato la priorità a soddisfare il pubblico della cultura di arrivo, adottando la pratica che sarebbe adesso definita *domestication*. Come nota Luisa Calè (2007: 10), «she was attentive to national distinctions [and] eliminated the traits that she considered too specifically French». Il discorso che Behn affronta sul diverso *génie* di lingua inglese e francese viene qui applicato specificamente al carattere dei due paesi. Gli aggettivi pre-modificatori associati all’“Englishman” e al “Frenchman” in [11] sono antonimi, “serious”/“gay” e “reflecting”/“restless”, cosicché il primo ha bisogno di una “rapid succession of incidents, much bustle and stage effect”, mentre il secondo di “long philosophical reflections”.

La traduttrice ritorna sui sonetti nell’ultima sezione della prefazione, dove si ritrova nuovamente il topos della modestia che si rivela, adesso, politico come la maggior parte della sua produzione letteraria in generale. Le sue ultime composizioni sono definite “*even more imperfect*” [12] delle sue precedenti (con il doppio avverbio rafforzativo in posizione prepositiva) per due motivi: l’esilio dall’Inghilterra e la permanenza in un luogo (Parigi, al tempo del Terrore) dove l’arte ha lasciato il posto alla guerra (metonimicamente presente come “armi”). Nell’ultimo periodo, Williams si rivolge direttamente al pubblico e si auspica una buona ricezione del suo testo, cosicché la retorica del mecenatismo (riferita qui a un pubblico indefinito) è presente anche nell’ultima prefazione analizzata. Continua la giustificazione di eventuali mancanze a causa della condizione sociopolitica in cui la traduzione e i sonetti sono stati prodotti, dove la calma che servirebbe per comporre è stata rimpiazzata dall’agitazione del tempo, dalle circostanze che le richiedevano di fuggire altrove (che si connette allo stesso campo semantico utilizzato in [6] con “to wander”). Tutti i riferimenti sociopolitici nella prefazione, tuttavia, sembrano indicare che la traduttrice non abbia scelto di dedicarsi a

Paul et Virginie per scappare da questa travolgente miseria ma quanto più per poterla velatamente condannare. Sebbene le scelte lessicali tradiscano il punto di vista della traduttrice, la volontà di fornire un resoconto il più accurato possibile si intende dal fatto che la prefazione è caratterizzata da un raro *neutral shading*. Vi è quasi un'assenza di sistemi modali individuabili e, quando presenti, si riferiscono alla personale pratica traduttiva e non alla descrizione del contesto. Il sistema bolomaico in “I can only hope to deserve” [9], il sistema deontico in “I should acknowledge [the omission of...]” [10] e il sistema epistemico in “I can scarcely flatter myself” [12] sono eccezioni rispetto alla totalità del paratesto che, almeno dal punto di vista della modalità, prova a mantenersi neutrale.

In sintesi, la prefazione di Williams è un peritesto sia con-TA che post-TA rivolto a una cultura di arrivo e contenente riflessioni metatestuali. Da queste, emerge un pensiero sulla traduzione che privilegia l'adattamento al pubblico del testo di arrivo, omettendo così lunghe riflessioni filosofiche. Si è notata la presenza della *status anxiety*, così come della retorica della modestia e del mecenatismo. Le funzioni individuate sono la referenziale, l'informativa, l'ideologica, l'istruttiva e l'autoreferenziale. Dal punto di vista stilistico, si è discusso di alcune strategie di *foregrounding* (parallelismi, deviazioni, uso di avverbi e aggettivi pre-modificatori), dei sistemi modali (deontico, bolomaico, epistemico) e della transitività (processi materiali).

CAPITOLO 4: TRADUZIONE E RIFLESSIVITÀ

I have used the same freedom with this work, as with my former translations, of throwing in a few reflections, which naturally occurred
(Griffith, 1774: x).

4.1. Analisi traduttologica

La teoria e pratica della traduzione sono interdipendenti e non possono essere separate, come afferma Paola Tosi (2023), in quanto anche inconsciamente chi traduce mette sempre in atto processi riflessivi tramite processi di selezione e interpretazione dei testi. In questo studio, l'approccio riflessivo per come proposto da Kadiu (2019) sarà applicato analizzando l'attività traduttiva di Philips (*La mort de Pompée* di Corneille), Behn (*Entretiens sur la pluralité des mondes* di Fontenelle), Haywood (*Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* di Boursault), Griffith (*Naufrage et Aventures de M. Pierre Viaud* di Dubois-Fontenelle) e Williams (*Paul et Virginie* di de Saint-Pierre) con l'obiettivo di verificare se i commenti metatestuali e metadiscorsivi evidenziati nei loro paratesti nel capitolo precedente rispecchino la loro pratica. Per quanto riguarda l'analisi dei testi tradotti, i pionieristici studi sulle analisi contrastive di *Contrastive Functional Analysis* (1998) di Andrew Chesterman e *Contrastive Analysis* (1980) di Carl James (o anche più recenti considerazioni di Sukirmiyadi, 2018) si concentrano spesso sulla comparazione delle strutture sintattiche e grammaticali. Più che differenze strutturali, qui ci si propone di rilevare un eventuale divario semantico tra il testo di partenza e quello di arrivo, in quanto permette di individuare le tematiche su cui le traduttrici volevano (o meno) soffermarsi e in che modo. A tal fine, gli interventi nelle traduzioni sono distinti in quattro categorie, che riprendono i termini utilizzati da traduttori e traduttrici nella prima età moderna, come è emerso dalla discussione sulla teoria della traduzione e dalle analisi dei paratesti, in cui si dichiara spesso di avere o non avere "omitted, added, or altered sth":

- 1) *Omissioni* di parole, frasi o concetti senza strategie di compensazione;

- 2) *Aggiunte* di parole, frasi o concetti assenti dal testo di partenza;
- 3) *Cambiamenti* di parole, frasi o concetti;
- 4) *Riscritture* di parole, frasi o concetti.

Le “alterazioni” nel testo di arrivo sono state divise in due categorie. Per quanto la differenza sia spesso sottile tra queste, i cambiamenti vengono intesi come parole, frasi o concetti presenti nel testo di partenza ma espressi in maniera diversa (un cambio di registro o di punto di vista, ad esempio), mentre le riscritture sostituiscono parole, frasi o concetti presenti nel testo di partenza. Le singole traduzioni sono analizzate in questo capitolo seguendo questa categorizzazione, ove possibile (come si vedrà, vi è un solo caso – il testo di Haywood – in cui è stato difficile applicarla). L’analisi delle tendenze comuni e dei punti di incontro o di divergenza tra le teorie e la pratica di ogni traduttrice sarà affrontata nel Capitolo 5 (“Per una teoria della traduzione al femminile”).

4.2. Katherine Philips tra canzoni e commentario

Il paratesto analizzato per Katherine Philips riguarda la traduzione de *La mort de Pompée* di Pierre Corneille, un dramma sulla guerra civile romana ambientato in Egitto dopo l’assassinio di Pompeo, condottiero romano alleato con Cesare nel primo triumvirato e suo nemico successivamente. Ucciso a tradimento nella sua fuga verso l’Egitto dopo la sconfitta nella battaglia di Farsalo da parte del faraone Tolomeo, esortato dai suoi consiglieri Potino e Achilla, Pompeo non entra mai in scena ma resta protagonista dell’intera vicenda, grazie al ricordo della sua vedova Cornelia e il rispetto nutrito da Cesare, opposto alla sua uccisione che discorda dai valori di onore e ospitalità romani. Cesare si allea con Cleopatra, che sostituirà il fratello Tolomeo sul trono d’Egitto.

Sebbene l’analisi di tipo contrastivo metta in risalto la voce esplicita della traduttrice, anche le scelte tacite – e non solo quelle traduttive – sono fondamentali per una visione d’insieme più completa possibile; prima tra queste, il testo da tradurre. Philips dichiara nelle lettere che la sua traduzione di una scena di questo dramma finì “in qualche modo” tra le mani del conte di Orrery, che la esortò a procedere con le altre. È stato recentemente ipotizzato che la traduttrice fu dunque spinta a perseguire questo progetto contro la sua volontà, per perseguire gli interessi politici del conte (Roger Boyle) e del

duca di Ormond (James Butler)¹ (Brown, 2022: 201). Tuttavia, questa lettura priva Philips di uno dei meriti più grandi della sua carriera, ovvero essere riuscita a mantenere la sua reputazione di “Chaste Orinda” pur approfittando di ogni occasione per mettere alla prova il suo estro creativo sia nella scrittura che nella traduzione, affrontando anche temi politici. Sembra poco probabile che la scena fosse capitata per caso al cospetto di Boyle e appaiono molto più verosimili le diverse letture politiche del dramma date in precedenza, che assegnano più *agency* alla traduttrice e saranno trattate di seguito. Lungi dall’essere una mera pittrice, per riprendere la metafora che utilizza in una lettera a Cotterell, dall’analisi della traduzione emerge una chiara presa di posizione della traduttrice che condanna le azioni e il modo di governare di Tolomeo XIII e rappresenta invece Pompeo e Cleopatra con connotazioni più positive.

Previa l’esposizione dell’analisi tra testo di partenza e di arrivo², è necessario specificare che un’analisi quantitativa non è in questo caso molto produttiva. La traduzione della poesia comporta dettami diversi da quelli della prosa, dovendo preoccuparsi di ritmi, divisione in sillabe e rime. Precursora dell’assiduo utilizzo di questa forma poetica nel teatro inglese dei secoli successivi, Philips decise di tradurre il dramma in distico eroico, consistente in coppie di versi a rima baciata in pentametro giambico, formato da sequenze in cui si alterna una sillaba atona a una accentata. Dovendo rispettare tale versificazione, la traduzione si basa sulla resa del senso, seppur in maniera più vicina possibile al testo di partenza, come dichiarato dalla traduttrice nelle lettere. Non si può, dunque, tenere conto dell’aspetto puramente numerico del centinaio di interventi tra omissioni, aggiunte, riscritture e cambiamenti; tuttavia, si deve sottolineare che, tra le tante opzioni disponibili, spesso le soluzioni scelte non sembrano essere casuali. Prima tra tutte, come brevemente citato, l’aggiunta di canzoni originali in mezzo agli atti. Secondo l’analisi di Anne Russell (2010), si nota che queste complicano ulteriormente la

¹ Nelle lettere viene citata soltanto la duchessa, cfr. le lettere XX e XXVI.

² L’edizione di riferimento è la stessa sia per il TP che per il TA, in quanto è presente il testo a fronte: Corneille, Pierre. 2010 [1710]. “La mort de Pompée.” Con testo a fronte in inglese tradotto da Katherine Philips. In *Poems by the Most Deservedly Admired Mrs. Katherine Philips, the Matchless Orinda. To Which is Added Monsieur Corneille’s Tragedies of Pompey and Horace, with several other translations out of French* di Katherine Philips, pp. 254-407. Farmington Hills (MI): Gale ECCO Print Editions. Pur non trattandosi sicuramente della prima stampa della traduzione (1663), in quanto il frontespizio riporta «Printed in 1710», è probabile si tratti di una successiva ristampa della stessa edizione, in quanto non sono state trovate differenze con la versione del 1663 che si è consultata (cfr. Corneille, 1663).

lettura politica del dramma, evocando una melodrammatica ironia nell'implicare dei motivi non espliciti nell'opera originale, introducendo personaggi e articolando risposte allo stesso tempo idealistiche e scettiche riguardo gli eventi rappresentati. «Philips's original songs for the play indicate the depth of her intellectual engagement with the politics of the civil war and the Restoration» (Russell, 2010: 301), tendendo a evocare e distruggere allo stesso tempo le analogie tra la guerra civile romana e quella inglese. La complessità del commentario politico rivelato nelle canzoni potrebbe fornire una spiegazione al motivo per cui, nonostante l'iniziale entusiasmo per il lavoro di Philips a Dublino dove si trovava nel momento in cui traduceva, sembra che il dramma non sia stato popolare nella corte a Londra. Nel corso del terzo anno di una monarchia restaurata ma ancora instabile, la drammatica ironia introdotta dalla traduttrice nelle sue canzoni – continua Russell – sembra ricordare agli spettatori che i personaggi storici rappresentati non avevano modo di controllare gli effetti a lungo termine delle proprie decisioni. Katherine Philips, dichiaratamente monarchica, ha approvato la restaurazione degli Stuart, conclude la studiosa; ma la sua scettica e ironica analisi delle relazioni tra la monarchia e la repubblica nella storia romana è meno ideologica di quanto i suoi lettori aristocratici si sarebbero aspettati in un testo che scelse deliberatamente di far circolare a corte in un momento tanto delicato.

La prima canzone (TA 283) si colloca dopo la decisione di Tolomeo di uccidere Pompeo, dietro consiglio del suo consigliere Potino; così, i due ascoltano il coro ammettere che «A Crown wou'd appear / Too heavy to wear / And no Man wou'd govern the World / [...] The Business of Kings is angry and rough». Nella seconda canzone (TA 312-313) due nuovi personaggi, preti egiziani, giudicano la *hýbris* di Cesare («What Rival of the Gods is this / Who dare's do more than they? / Whose Feet the Fates themselves do kiss, / And Sea and Land obey. / [...] Rivers of Blood brings on the Land, / And Bulwarks on the Sea. / [...] If Justice be a thing divine, / The Gods should it maintain») e sentenziano infine che «[Ptolomy] must be wicked to be great, / Or, to be just, undone». Un nuovo personaggio è introdotto anche nella terza canzone (TA 342-343); laddove Pompeo non ha voce nel dramma di Corneille, Philips gli permette di prendere la parola tramite la canzone che il suo fantasma intona per Cornelia, assicurandole che «By Death my Glory I resume; / For 'twould have been a harsher Doom / T'outlive the Liberty of Rome». Inoltre, come i preti egiziani presagiscono il fato di Cesare citando la giustizia

divina, anche Pompeo riprende l'argomento dichiarando che «Nor shall my Vengeance be withstood, / Or unattended with a Flood, / Of Roman and Egyptian Blood. / Cæsar himself it shall pursue, / His Days shall troubled be and few, / And he shall fall by Treason too / [...] There none a guilty Crown shall wear, / Nor Cæsar be Dictator there, / Nor shall Cornelia shed a Tear». Come anticipato da Russell, le letture del dramma non sono dirette e trasparenti. Da un lato, la figura di Pompeo rimanda a Carlo I, poiché le due ignobili esecuzioni ritrovano entrambe gloria nella morte; dall'altro, Cesare si collega a Carlo II, che riceve in questa canzone un presagio di morte. L'analogia Cesare/Carlo II potrebbe essere il motivo per cui il dramma non fu ben accolto a corte, in quanto, come dimostrato dalla canzone, la lettura politica di Philips non è idealistica. Al contrario, la traduttrice dimostra di capire l'importanza di un buon governo, che è ciò che consiglia a Cesare/Carlo II attraverso l'enfasi sulla virtù della clemenza – individuata da Andrew Shifflett (1997) come la vera protagonista del dramma. Gli anni immediatamente successivi alla Restaurazione comportarono ardue decisioni riguardo chi meritava la morte, la perdita dei suoi possedimenti, o di essere escluso dalle attività pubbliche. Gli Stuart si servivano della clemenza come strumento di pubbliche relazioni per ingraziarsi il popolo, e, per quanto la sua applicazione fosse ben lontana dai principi dichiarati, Carlo concesse l'indulto generale ai suoi nemici con la Dichiarazione di Breda del 4 aprile 1660³. Shifflett nota che Katherine Philips nel tradurre *Pompey* «sought, rather, for reasons stemming from a natural desire to engage in the salient political controversy of the day, to criticize the notion of royal clemency itself and to rethink and refine the stoic rhetoric that could support it as an instrument of royal absolutism» (Shifflett, 1997: 107). L'accento viene posto sulla figura di Cornelia, colei che ascolta questa canzone e che rappresenta «the stoic and republic *libertas* of Cato» (Ivi, p. 112). Secondo lo studioso, il principale dibattito morale e politico nel dramma avviene tra Cornelia e Cesare; e l'originalità della traduzione di Philips risiede proprio nella sua interpretazione dell'ambigua statura morale di Cesare e dell'atteggiamento di Cornelia al riguardo.

³ Per consultare la Dichiarazione cfr. "House of Lords Journal Volume 11: 27 July 1660", in *Journal of the House of Lords: Volume 11, 1660-1666* (London: His Majesty's Stationery Office, 1767-1830), 107-109.

La protagonista della quarta canzone (TA 374-375) è Cleopatra, che ascolta un commentario sulla guerra e, in particolare, sulla situazione dell'Egitto: «Alas! in vain our Dangers call; / They care not for our Destiny, / Nor will they be concern'd at all, / If Egypt now, enslav'd, or free, / A Kingdom or a Province be». Queste osservazioni contribuiscono a dare adito alla lettura del dramma di Catharine Gray (2009), secondo la quale mentre Carlo II provava a restaurare la sua autorità monarchica nelle isole britanniche, Philips usava l'analisi delle relazioni tra Roma e l'Egitto del dramma originale per meditare sul ruolo dell'Irlanda nella nuova Britannia. Philips si trovava a Dublino durante la traduzione della tragedia⁴ e in *Pompey* si sofferma sulle relazioni del “marginale” regno d'Egitto con le guerre civili che caratterizzano questo tormentato periodo dell'Impero romano. Il dramma si sofferma sull'asimmetrica interdipendenza militare e politica di Roma e l'Egitto, sottolineando sia la natura interconnessa delle due culture che la forza determinante dell'Impero romano nel futuro dell'Egitto. In particolare, le aggiunte di Philips al testo di partenza di Corneille sottolineano la percezione degli egiziani che i loro interventi nei conflitti civili romani si sarebbero riflettuti sulla loro stessa storia e identità, dando potenzialmente la possibilità al trionfante Cesare di assorbire l'Egitto tra i suoi territori, come si evidenzia nella canzone che ascolta Cleopatra, in cui si riflette sul destino del paese. Tuttavia, Gray si concentra anche su come la dinamica tra centro imperiale e regno marginale si inverte per enfatizzare il considerevole impatto dell'Egitto sulla storia romana. Assegnando all'Egitto un ruolo principale nei momenti finali e decisivi delle guerre civili romane, sia il testo di Corneille che la traduzione di Philips studiano la centralità dei regni periferici nella guerra e nella formazione di un impero. Il dramma dimostra quanto, particolarmente in ambienti imperiali o proto-imperiali, dei regni che sembrano solo dipendenti, come l'Egitto e l'Irlanda, possono influenzare il destino militare e politico degli stati dominanti e possono anche diventare «powerful sites for the establishment of the political power of a cross-kingdom governing élite and the circulation of elevated courtly ideals of love, honor, and

⁴ La rappresentazione di *Pompey* a Dublino, tra l'altro, fu «the first by a woman to be performed on a British commercial stage and was in the vanguard of Restoration drama» (Russell, 2010: 299). Il teatro dove è stato messo in scena il dramma per la prima volta è lo Smock Alley; *Pompey* fu uno dei quattro spettacoli rappresentati nella prima stagione del teatro. Per approfondimenti al riguardo, cfr. *The Theatre Royal in 1662: Smock Alley's First Season* (2008) di Stephen Austin Kelly.

virtue that helps define them» (Gray, 2009: 571). Questi sono gli ideali attribuiti a Cleopatra, sia nella traduzione – come si noterà in seguito – sia in questa stessa canzone, che continua chiedendo

What is become of all they did? / And what of all they had design'd? / Now
 Death the busie Scene hath hid / [...] What angry God among them hurl'd /
 Ambition, to undoe the World? / [...] What is the Charm of being Great? /
 Which oft is gain'd and lost with Sin / [...] With Guiltless Steps, what do we
 win, / If Love and Honour fight within? / [...] Honour, the Brightness of the
 Mind! / And Love, her noblest Extasie / [...] And when thus Honour wins the
 Day, / Love overcomes the bravest way (TA 374-375).

La quinta e ultima canzone, cantata nuovamente dai due preti egiziani, delinea la caratterizzazione dei personaggi principali (TA 406-407):

Cleopatra	«Let the World adore / One, who ambition could withstand, / Subdue Revenge, and Love command, / On Honour's single score»
Pompeo	«Pompey should above you sit, / He must be Deifi'd. / For who like him e'er fought, or fell? / Or who so greatly dy'd?»
Cesare	«What cannot Glorious Cæsar do? / How nobly does he fight, and woo! / On Crowns how does he tread! / What Mercy to the weak he shews, / How fierce is he to living Foes? / How pious to the dead?»
Cornelia	«Cornelia yet would challenge Tears, / But that the Sorrow which she wears, / So charming is, and brave, / That it exalts her Honour more, / That is she all the Scepters [<i>sic</i>] bore, / Her Gen'rous Husband gave»

Infine, Philips conclude la tragedia augurando «Then, after all the Blood that's shed, /
 Let's right the living and the dead: / Temples to Pompey raise, / Set Cleopatra on the
 Throne; / Let Cæsar keep the World h'has won; / And sing Cornelia's Praise». La
 traduttrice premia così l'onore, l'amore e la clemenza, rappresentate da Cleopatra e

Cornelia; allo stesso tempo, condanna l'esecuzione di Pompeo e ne sottolinea ancora la nobiltà e augura a Cesare di non perdere ciò che ha conquistato, ricordandogli di mantenere sia nobiltà e fierezza che misericordia e pietà.

L'analisi della traduzione conferma queste letture – non sempre univoche – del dramma. Le omissioni più rilevanti riguardano principalmente Cesare e Cleopatra; il primo è spogliato di alcune connotazioni positive e la seconda di alcune “negative”:

Cesare	«Tout grand qu'il est» (TP 280)
	«Le grand Cesar» (TP 304)
	«Ce present» (TP 318)
	«Tout triste & pensif» (TP 318)
	«Ton cœur est sensible & qu'on peut le percer» (TP 346)
	«Et je n'aspirerois au bon heur de vous plaire / Qu'après avoir acquérir un droit si précieux» (TP 358)
Cleopatra	«Ce cœur, & cette main» (TP 288)
	«Qui voyez mes larmes» (TP 300)
	«Qui n'espere qu'en vous» (TP 323)

“Tout grand qu'il est” e “Le grand Cesar” diventano solo “Cesare” nella traduzione, perché questi aggettivi inequivocabilmente positivi sono affibbiati solo al nemico Pompeo. E, seppure dichiarati di non aver apprezzato l'assassinio di quest'ultimo, la tristezza viene eliminata dalla descrizione di Cesare come “tout triste & pensif” per la morte del rivale. D'altronde, la sensibilità del suo cuore viene eliminata anche in seguito (TP 346), facendolo rimanere solo penetrabile e, dunque, mostrandone la fragilità. Viene ommesso anche un intero distico in cui Cesare confessa a Cleopatra di non aspirare a niente più che a soddisfare la regina (TP 358), probabilmente per mettere in dubbio la veridicità di queste affermazioni. Per quanto riguarda quest'ultima, è interessante notare come sottolinei il suo potere seduttivo da un lato, ed elimini elementi amorosi dall'altro, come se volesse evidenziare che sia consapevole del primo e ne faccia la sua forza, riuscendo a rimanere razionale e pensare sempre al suo popolo senza cadere in sentimentalismi. Viene eliminato il cuore (TP 288), il pianto (TP 300) e la speranza in qualcuno che possa salvarla (TP 323).

Nel caso delle aggiunte, «Beauteous Queen» (TA 357) traduce «Reine» (TP 356), per sottolinearne la bellezza che diventa sua forza quando ben impiegata. Le restanti condannano l’uccisione di Pompeo e ne evidenziano la nobiltà d’animo:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«Pompée» (300)	« <i>Mighty Pompey</i> » (301)
«Sans que pas-un dentr’eux daigne de l’entretenir» (294)	«not a Word / to the <i>unhappy</i> Pompey they afford» (295)
«Ce present» (318)	« <i>horrid present</i> » (319)
«par vous-mesme» (376)	«by your self (<i>sad Object</i>)» (377)
«En est-ce desia fait, & nos bords malheureux / Sont-ils desia souillez d’un sang si genereux?» (290)	«What, is it done, and hath some <i>treacherous Hand</i> / With that rich Blood stain’d our <i>unhappy Strand</i> ?» (291)
«Pour luy rendre» (298)	«For that rich Pledge, <i>which Treason to them gave</i> » (299)
«Et sans attendre d’ordre en cette occasion» (328)	«Without your Leave, <i>and to my own Disgrace</i> » (329)
«Froided excuses» (328)	«weak Excuses, <i>as your Cause affords</i> » (329)

Il generale viene chiamato “mighty” o “unhappy” (inteso come sfortunato, in quanto secondo la traduttrice non meritava questo destino); la sua testa data in regalo a Cesare diventa un “horrid present” e la sua urna un “sad object”. La morte di Pompeo non è degna del grande uomo che fu, tanto da considerare l’atto come tradimento (termine che viene aggiunto in due occasioni, “treacherous hand” e “which treason to them gave”). Infine, nel dialogo tra Cesare e Potino, in cui quest’ultimo si scusa per non avere aspettato ordini su come gestire l’arrivo di Pompeo, Philips aggiunge “without your leave, *and to my own Disgrace*”; e tutte le giustificazioni date vengono definite da Cesare come “froided excuses”, cui Philips aggiunge “as your cause affords”, in quanto non vi è scusa adeguata a giustificare o perdonare il vile atto che hanno commesso.

I cambiamenti non saranno in questo caso citati, in quanto probabilmente dovuti soltanto al rispetto della metrica, ma vi sono delle riscritture non ascrivibili a ciò perché fortemente connotate, categorizzabili per personaggi: Potino e Achilla 5; Tolomeo 6;

Pompeo 4; Cornelia 4; Cleopatra 22. I primi due, consigliere e generale, sono fortemente condannati per l'assassinio di Pompeo e rappresentati nella traduzione con connotazioni più negative e sempre caratterizzate da un giudizio morale:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«Photin Achillas» (578)	«your <i>Sycophants</i> » (279)
«Percent à coups presses les flancs de ce grand homme» (294)	«Their <i>guilty Hands</i> in that heroick Blood» (295)
«Des assassins» (296)	«his <i>inhumane Foes</i> » (297)
«Leur audace» (370)	«their <i>Crime</i> » (371)

La caratterizzazione dei due personaggi presenta connotazioni più negativa nella traduzione che nel testo francese: sono chiamati “sycophants”⁵ (lacché, leccapiedi), le cui mani si sono macchiate e sono colpevoli del crimine che li ha resi disumani. La stessa rappresentazione è data di colui che si è lasciato convincere a dare l'ordine finale del vile assassinio di Pompeo, Tolomeo, di cui vengono messi in dubbio dignità e onore:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo ⁶
«Vostre esprit» (578)	«your <i>dark Policy</i> » (279)
«Chef» (322)	« <i>Person</i> » (323)
«Mais parlez, c'est trop estre interdit & confus» (324)	«But speak; <i>this Silence does encrease your Sin</i> » (325)
«Dignité» (330)	« <i>Rank</i> » (331)
«Incertaine foy» (338)	«uncertain <i>Honour</i> » (339)
«Le Diadème» (378)	«The Royal <i>Treachery</i> » (379)

Il re nasconde “dark policies” e viene ridotto da “chief” a una semplice persona, il cui silenzio non fa altro che aumentare i suoi peccati. L'unica cosa che gli resta è il suo rango, in quanto viene spogliato di ogni dignità e ha anche un onore incerto, tanto che anche la

⁵ Secondo l'OED, «[a]n informer, tale-bearer, malicious accuser; a calumniator, traducer, slanderer», «[a] mean, servile, cringing, or abject flatterer; a parasite, toady, lickspittle».

⁶ Corsivi miei.

sua corona diventa simbolo di tradimento. Al contrario, al “mighty” Pompey vengono assegnate qualità e connotazioni più specificamente positive nella traduzione:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo⁷
«Avec toute sa Cour le venoit recevoir» (292)	«With all his Court to meet <i>so brave a Friend</i> » (293)
«Percent à coups presses les flancs de ce grand homme» (294)	«Their guilty Hands in that <i>heroick Blood</i> » (295)
«Pour luy rendre, s’il peut, ce qu’aux morts on doit rendre, / Dans quelque urne chetive en ramasser la cendre» (298)	«That those <i>lov’d Bones</i> he <i>piously</i> might burn, / And give him one, <i>though an inglorious, Urn</i> » (299)
«Sacrifice» (328)	« <i>greatest Victim</i> » (329)

Come nel caso delle aggiunte, le riscritture che si riferiscono a Pompeo lo caratterizzano come coraggioso ed eroico, cosicché le sue amate spoglie devono essere maneggiate con pietà e devozione, conservate in un’urna che sarà necessariamente disonorevole per questa “greatest victim”. La vedova Cornelia, incarnazione della virtù della clemenza (secondo Shifflett, 1997), condivide la stessa rappresentazione positiva del generale:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo⁸
«Je suis Romaine» (336)	«Since I <i>the Roman Constancy profess</i> » (337)
«& sans vouloir qu’il tremble, ou s’humilie» (338)	«but think not <i>to subject my Will</i> » (339)
«C’est à dire un peu plus qu’on n’honore la Reine» (340)	«So honour her (<i>that is</i>) above a Queen» (341)
«Un grand cœur» (376)	« <i>great souls</i> » (377)

⁷ Corsivi miei.

⁸ Corsivi miei.

Cornelia crede fermamente nella virtù romana della costanza e non si arrende di fronte le difficoltà, così da essere considerata non al pari ma *più* di una regina che possiede un animo grande e nobile. Cleopatra, infine, si rivela il personaggio più complesso nella traduzione di Philips:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo ⁹
«Où ce peu de beauté que m'ont donné les Cieux / D'un assez vis éclat faisoit briller mes yeux» (276)	«When Nature had <i>supply'd</i> my Eyes with Darts / Already Active in <i>subduing</i> Hearts» (277)
«Pour me rendre une part de ce qu'il tint de moy» (578)	«A part of what <i>to my Beauty ow'd</i> » (279)
«Et si l'heureux Cesar a de l'amour pour elle» (280)	«And is <i>she</i> such <i>Victorious Charms</i> disperse» (281)
«Ses appas» (280)	«her Pow'r» (281)
«Mon cœur» (284)	«my <i>Inclination</i> » (285)
«Pour souffrir seulement le soupçon d'une faute» (284)	«But she that <i>scorns the Shadow of a Crime</i> » (285)
«Beaux feux» (286)	« <i>noble Passion</i> » (287)
«Mon cœur» (284)	«my <i>Inclination</i> » (285)
«Dans nos murailles» (288)	«from <i>me alone</i> » (289)
«Cet Hymen» (288)	«this <i>Alliance</i> » (289)
«Mon cœur sous son fardeau veut bien estre abatu» (288)	«It is the only <i>Sovereign</i> [<i>sic</i>] of my <i>Will</i> » (289)
«Mais Cesar à vos loix soumettant son courage» (304)	«But now your <i>Beauty</i> Cæsar's <i>Heart does wound</i> » (305)
«Je garderay pour vous l'honneur du Diadème» (304)	« <i>I'll remember that I am a Queen</i> » (305)
«Qui sôtient avec cœur & magnanimité» (314)	«Who with <i>Heroick Courage</i> does make good» (315)
«Reine adorable» (330)	« <i>bright</i> Princess» (331)
«Sa haine» (348)	«her <i>Resentment</i> » (349)

⁹ Corsivi miei.

«Mes passions secretes» (360)	«my <i>inward Thoughts</i> » (361)
«M'en eust donné la force, aussi-bien que le cœur» (384)	«Had made my Power equal to my <i>Will</i> » (385)
«Qu'aussi tost à mon cœur mon sang ne le reproche» (402)	«But my <i>Ambition</i> by my Blood is checkt» (403)

Come si può notare dagli esempi, la traduttrice mette in risalto il potere che deriva dal buon impiego del suo fascino, che viene usato come un'arma da non confondere con l'amore. La regina è consapevole di ciò che si deve alla sua bellezza (“to my beauty ow'd”) e la manipolazione di cui è capace nel campo sentimentale viene descritta attraverso il campo semantico della guerra: richiamando il dio alato dell'amore, i suoi occhi possiedono *freccie* capaci di *assoggettare* cuori e la sua bellezza *ferisce* il cuore di Cesare; inoltre, possiede degli “charms” vittoriosi, che possono rimandare sia nuovamente al suo fascino sia a degli incantesimi in grado di ammaliare il generale. Allo stesso tempo, il fascino viene anche sostituito da un più generico “potere”, per evidenziare che non è solo sessuale. Lo stesso sminuimento di un potere inizialmente connotato come solo sessuale si trova quando le passioni vengono nobilitate e innalzate dal semplice “beaux feaux” del testo di partenza (che diventa “noble passion”) oppure vengono razionalizzate (“inward thoughts”). Cleopatra non è solo “adorable” ma “bright”; il suo intelletto si dimostra proprio nell'utilizzare il suo aspetto come arma per perseguire i propri interessi politici. Il cuore, sineddoche dell'amore, non viene così tradotto, perché Philips vuole rappresentare una regina che antepone i bisogni e le necessità del suo paese ai suoi desideri personali. “Cœur” diventa, dunque, inclinazione, determinazione, forza di volontà, coraggio e ambizione. L'esempio forse più significativo al riguardo è il passaggio da “cet hymen” a “this alliance”. La relazione tra Cleopatra e Cesare viene descritta in termini di matrimonio nel testo di partenza, in quanto “hymen” veniva usato nel francese letterario come sinonimo di “matrimonio”. Ciononostante, i due termini non hanno esattamente le stesse connotazioni, in quanto il primo contiene riferimenti più sessuali del più neutrale “mariage”. Nel testo di arrivo sono state eliminate sia le connotazioni sessuali che romantiche, descrivendo piuttosto la relazione con il generale romano in termini di alleanza strategica.

Da un lato, Philips risalta il fascino e il potere sessuale della regina egizia, dall'altro ne sottolinea anche la nobiltà d'animo, avvicinandola così in traduzione al personaggio

di Cornelia. Cleopatra disprezza il crimine commesso dal fratello (“she that scorns the shadow of a crime”) e disdegna anche i comportamenti irrispettosi di quest’ultimo nei suoi riguardi, eppure non prova vero e proprio odio (“haine”), ma solo risentimento (che, sebbene appartenga allo stesso campo semantico, è un sentimento meno forte e totalizzante). La sua statura morale viene sottolineata e unita all’altezzosità tipica di una regina in due riscritture: “dans nos murailles” che diventa “from me alone” e “je garderay pour vous l’honneur du diadème” reso come “I’ll remember that I am a Queen”. Nel primo caso, Corneille esprime la sicurezza e la forza che trasmettono le mura della città, una protezione che deriva da fattori esterni (“murailles”) e da una collettività (“nos”), mentre la traduttrice sottolinea che Cleopatra non ha bisogno di cercare in altri conforto e coraggio perché basta a se stessa (“from me alone”). Allo stesso modo, nel secondo caso la regina dimostra maggiore consapevolezza del proprio status: non deve prendersi momentaneamente cura dell’onore della corona nelle veci del fratello, ma ricordare di essere lei stessa una regina.

Da questa disamina si intende che, pur avendo rispettato la teoria del significato da racchiudere in un distico, Katherine Philips dimostra spesso quella stessa “libertà di una musicista” – per riprendere le sue parole delle lettere – che critica ai *wits* dell’epoca, alterando in più casi anche il senso del testo che tanto professa di rispettare. La traduttrice fornisce la sua percezione dei personaggi cambiando o iperbolizzando la rappresentazione del testo di partenza. Bisogna ricordare la sua posizione ideologica di monarchica che, seppur sposata con un parlamentare, non ha rinunciato al suo posizionamento per allinearsi con il marito¹⁰. Esemplificativa del suo pensiero politico può diventare ciò che Pompeo proclama in una delle sue canzoni originali: «none a guilty Crown shall wear» (TA 343). La corona è simbolo del potere, ma non può essere indossata da chi ha le mani macchiate di peccato. Il dramma di Corneille presenta l’assassinio di Pompeo come il

¹⁰ Philips fu anche criticata per le sue affinità monarchiche, causando problemi al marito, come testimonia una poesia a lui dedicata, *To Antenor, on a Paper of mine which J.J. threatens to Philips to prejudice him*. Questa è una prova di quanto sia riuscita a tessere una reputazione quasi inattaccabile, tanto da essere ancora associata a un modello femminile di perfetta sottomissione e condiscendenza quando, invece, preferisce prendere la parola e difendere suo marito piuttosto che smettere di scrivere o cambiare le sue idee. Philips apre la poesia chiedendosi: «MUST then my Crimes become thy Scandal too? / Why, sure the Devil hath not much to do. / [...] this is mad Design, for who before / Lost his Repute upon anothers score?» (Philips, 2010: 60).

crimine e l'offesa cui i sopravvissuti devono rendere conto, ognuno in maniera diversa. Le possibili letture del dramma e della sua traduzione sono diverse ed è difficile delineare il perfetto parallelismo tra i personaggi e la contemporanea classe politica britannica. Tuttavia, si possono fare delle associazioni, tra cui la più plausibile vede Pompeo come un doppio di Carlo I. Le stesse immagini di assassini illegali, tradimenti, amici infedeli, nemici ignobili che caratterizzano la sua traduzione si possono ritrovare nelle sue poesie, in particolare in *Upon the double Murther of King CHARLES I. in Answer to a Libellous Copy of Rhimes by Vavasor Powell*¹¹. Tolomeo e i suoi lacchè sono, dunque, i nemici ignobili che hanno commesso il tradimento; in tempi moderni, i parlamentari che hanno decapitato il Re. Cesare è l'amico infedele nel nome del quale è stato commesso l'assassinio; il dramma e le canzoni presagiscono la sua caduta, così come il Commonwealth di Cromwell non è sopravvissuto alla sua morte. È più difficile associare i personaggi femminili a persone reali, in quanto sembrano agire più che altro da guide morali (Cornelia che incarna la clemenza) o da figure politiche quasi ideali (Cleopatra che antepone gli interessi del suo popolo a qualsiasi altra cosa). A prescindere da questo tipo di associazioni, emergono dall'analisi degli interventi che vanno oltre le semplici esigenze metriche e rivelano la volontà di plasmare la percezione dei personaggi da parte del pubblico. Pur dichiarando di attenersi al significato del testo di partenza, Philips si concede la libertà di celare le sue opinioni nelle scelte traduttive e nell'aggiunta delle canzoni.

¹¹ «I Think not on the State, nor am concern'd / Which way soever the great Helm is turn'd: / But as that Son, whose Father's Danger nigh, / Did force his Native Dumbness, and untie / The fetter'd Organs; so this is a Cause / That will excuse the Breach of Nature's Laws. / Silence were now a Sin, nay Passion now / Wise Men themselves for Merit would allow. / What noble Eye could see (and careless pass) / The dying Lion kick'd by ev'ry Ass? / Has Charles so broke God's Laws, he must not have / A quiet Crown, nor yet a quiet Grave? / Tombs have been Sanctuaries; Thieves lye there / Secure from all their Penalty and Fear. / Great Charles his double Misery was this, / Unfaithful Friends, ignoble Enemies. / Had any Heathen been this Prince's Foe, / He would have wept to see him injur'd so. / Hit Title was his Crime, they'd Reason good / To quarrel at the Right they had withstood. / He broke God's Laws, and therefore he must die; / And what shall then become of thee and I? / Slander must follow Treason; but yet stay, / Take not our Reason with our King away. / Tho' you have seiz'd upon all our Defence, Yet do not sequester our common Sense. / Christ will be King, but I ne'er understood / His Subjects built his Kingdom up with Blood, / Except their own; or that he would dispence / With his Command, tho' for his own Defence. / Oh! to what height of horror are they come / Who dare pull down a Crown, tear up a Tomb?» (Philips, 2010: 1-2).

4.3. Aphra Behn alla ricerca dell'accuratezza

La lunga prefazione(/saggio) relativa alla traduzione di *Entretiens sur la pluralité des mondes* è spesso stata interpretata letteralmente, portando ad affermare che «Behn's translation of Fontenelle is extremely literal, as Behn herself makes clear in her preface. She limits her interventions into the text to the few announced in her preface» (Agorni, 1998: 187). Come visto nel capitolo precedente, invero, gli interventi annunciati dalla traduttrice sono soltanto quattro e riguardano specificazioni e correzioni su argomenti scientifici. Nella prima parte della prefazione, Behn commenta due esempi, il primo dei quali è l'uso della parola latina "axis" al posto dell'inglese "axle-tree" per tradurre l'asse di rotazione dei pianeti; questa traduzione viene giustificata perché più consona a un trattato di natura scientifica, nonostante "axle-tree" sia più comprensibile per il pubblico comune. L'accezione di quest'ultimo termine come «imaginary or geometrical line which forms the axis of revolution of any body, e.g. the earth, a planet, the heavens» (*OED*) è indicata ormai come obsoleta, ma è stata usata nelle attestazioni scritte fino al 1633, anche con un precedente illustre in Shakespeare¹². Tuttavia, nonostante già nel 1550 vi sia la prima occorrenza letteraria di "axis" con lo stesso significato, si può supporre dalle affermazioni di Behn che i due termini abbiano coesistito per qualche decennio, finché "axle-tree" non sia diventato esclusivamente dominio del parlato fino a scomparire lasciando il posto al termine più accurato scelto dalla traduttrice (*OED*). Da questi riferimenti nella prefazione si deduce che Behn vuole offrire al pubblico un trattato scientificamente corretto, ma allo stesso fruibile; dunque, consapevole che un termine già all'epoca inesatto fosse ancora fortemente radicato nei parlanti, anziché usarlo e pregiudicare la traduzione, trova il compromesso di offrire una spiegazione nel paratesto. La stessa necessità si trova nel secondo esempio, che riguarda la traduzione di "tourbillon" con "whirling" anziché "whirl-wind", in quanto vuole seguire il precedente di Cartesio, seppur la seconda opzione rappresenterebbe il significato comune associato alla parola francese. Nell'ultima parte della traduzione, Behn corregge l'altezza dell'atmosfera terrestre, indicata nel testo di partenza come venti o trenta leghe anziché

¹² «1609. W. Shakespeare *Troilus & Cressida* i. iii. 65. Strong as the Axle-tree, (On which heauen rides)» (*OED*).

due o tre; anche in questo caso, cita la letteratura scientifica a suo favore (Cartesio e Rohalt) e specifica che la presenza di tali precedenti permette di attribuire l'errore a una svista del tipografo piuttosto che dell'autore. L'ultimo intervento riguarda l'esempio usato per fare un confronto delle superfici della terra e della luna; Fontenelle utilizza le città inglesi di Londra e Greenwich, mentre Behn le sostituisce con le francesi Parigi e Saint-Denis in quanto considerate modelli più adeguati.

La traduttrice dimostra, dunque, una forte volontà di presentare un testo accurato, a prescindere dalla fedeltà al testo di partenza. Nella traduzione, Behn non sembra essere particolarmente interessata a rispettare il dichiarato approccio letterale della prefazione. I due interventi più ovvi sono il cambiamento del titolo e l'omissione dei titoletti dei paragrafi (la quale non sembra essere altro che una scelta tipografica)¹³. *Entretiens sur la pluralité des mondes* pone l'attenzione sul genere e sull'organizzazione del libro, diviso in cinque notti costituite da discorsi indiretti tra il narratore e una marchesa; al contrario, *A Discovery of New Worlds* sposta l'attenzione dal genere all'argomento dei discorsi. Pur eliminando in ogni caso il riferimento agli *entretiens*, Behn offre anche una traduzione più letterale del titolo nella primissima frase della prefazione in cui parla di questo «little Book of the Plurality of Worlds» (*Ibidem*). Dunque, vi è una scelta consapevole nell'evidenziazione del titolo finale che si tratta di una scoperta di nuovi – e non soltanto “tanti” – mondi, probabilmente in riferimento alla scarsa educazione femminile, la maggior parte delle quali ignorava gli argomenti trattati. Questo discorso è affrontato anche da Fontenelle nella sua prefazione, in cui scrive

J'ai mis, dans ces Entretiens, une femme que l'on instruit, et qui n'a jamais ouï parler de ces choses-là. J'ai cru que cette fiction me servirait, et à rendre l'ouvrage plus susceptible d'agrément, et à encourager les dames par l'exemple d'une femme, qui, ne sortant jamais des bornes d'une personne qui n'a nulle teinte des sciences, ne laisse pas d'entendre ce qu'on lui dit, et de ranger dans sa tête, sans confusion, les tourbillons et les mondes. Pourquoi des

¹³ (1) Que la terre est une planète qui tourne sur elle-même, et autour du soleil; (2) Que la lune est une terre habitée; (3) Particularitez du monde de la lune. Que les autres planètes sont habitées aussi; (4) Particularitez des mondes de Venus, Mars, Jupiter et Saturne; (5) Que les étoiles fixes sont autant de soleils, dont chacun éclaire un monde.

femmes céderaient-elles à cette marquise imaginaire, qui ne conçoit que ce qu'elle ne peut se dispenser de concevoir? A la vérité, elle s'applique un peu; mais qu'est-ce ici que s'appliquer? Ce n'est pas pénétrer à force de méditation une chose obscure d'elle-même, ou expliquée obscurément; c'est seulement ne point lire sans se représenter nettement ce qu'on lit. Je ne demande aux dames, pour tout ce système de philosophie, que la même application qu'il faut donner à la *Princesse de Clèves*, si on veut en suivre bien l'intrigue, et en connaître toute la beauté. Il est vrai que les idées de ce livre-ci sont moins familières à la plupart des femmes que celles de la *Princesse de Clèves*; mais elles n'en sont pas plus obscures, et je suis sûr qu'à une seconde lecture, toute au plus, il ne leur en sera rien échappé (Fontenelle, 1852: 34-35)¹⁴.

Il passaggio maschilista dell'autore non è passato inosservato ad Aphra Behn, che ha dimostrato di essere all'altezza non solo di poter comprendere e tradurre questo testo, ma anche di poterlo ampiamente criticare, notando come «the whole Book is very unequal» (*Ibidem*). La traduttrice condanna, inoltre, proprio l'incoerenza del personaggio di «his Lady *Marquiese*, [because] he makes her say a great many very silly things, tho' sometimes she makes Observations so learned, that the greatest Philosophers in *Europe* could make no better» (*Prefazione*: n.p.). Segue questa linea anche nell'attività traduttiva, in quanto tra gli interventi nella traduzione non riconosciuti dalla prefazione vi sono alcuni esempi profemministi che mirano anche, in alcuni casi, a mitigare la naïveté della

¹⁴ Nel caso della prefazione di Fontenelle si è consultata un'edizione successiva alla prima, in quanto non presente in questa. La traduzione inglese di Behn: «In this Discourse I have introduced a fair Lady to be instructed in Philosophy, which, till now, never heard any speak of it; imagining, by this Fiction, I shall render my Work more agreeable, and to encourage the fair Sex (who lose so much time at their Toylets in a less charming Study) by the Example of a Lady who had no supernatural Character, and who never goes beyond the Bounds of a Person who has no Tincture of Learning, and yet understands all that is told her, and retains all the Notions of *Tourbillions* and Worlds, without Confusion: And why should this imaginary Lady have the Precedency of all the rest of her delicate Sex? Or do they believe they are not as capable of conceiving that which she learned with so much Facility? The truth is, Madam the *Marquiese* applies her self to this Knowledge; but what is this Application? It is not to penetrate by force of Meditation, into a thing that is obscure in it self, or any thing that is obscurely explained; 'tis only to read, and to represent to your selves at the same time what you read, and to form some Image of it that may be clear and free from perplexing Difficulties. I ask of the Ladies (for this System) but the same Attention that they must give the Princess of *Cleve*, if they would follow the Intrigue, and find out the Beauties of it; though the truth is, that the *Idea*'s of this Book are not so familiar to the most part of Ladies, as those of the Princess of *Cleve*; but they are not more obscure, than those of that Novel, and yet they need not think above twice at most, and they will be capable of taking a true Measure, and having a just Sense of the whole» (TA n.p.).

marchesa. Il primo esempio rilevante di questo tipo riguarda una riscrittura nella dedica di Fontenelle:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«D’avoir ouvert les yeux sur des livres; cela n’est rien, et bien des gens l’ont fait toute leur vie, à qui je refuserois, si j’osois, le nom de sçavans» (pos 20)	«Perhaps you will be apt to say, that her Sex must needs be wanting in those Perfections which adorn ours, because they do not read so much. But what signifies the reading of so many vast Volumes over, since there are a great many Men who have made that the Business of their whole Lives, to whom, if I durst, I wou’d scarce allow the Knowledge of any thing?» (n.p.)

Laddove Fontenelle discute il personaggio della marchesa in particolare, Behn sposta sineddoticamente l’attenzione dalla singola donna al genere femminile, “her sex”; contestualizzando la traduzione insieme alla prefazione e i precedenti scritti di Behn, questa potrebbe essere intesa come una critica alla (scarsa) educazione femminile del tempo. Ciononostante, una brevissima e quasi innocua omissione, un «repris-je» del narratore (TP pos. 175) fa sembrare che sia la marchesa ad aver commentato «Il n’y a plus icy d’embaras inutiles» (TP pos. 175) («There is in this System no more unnecessary difficulties», TA 22) nella traduzione, presentando un breve elogio sulla semplicità del sistema cartesiano e rendendola così più istruita di quanto sembrasse nel testo di partenza. In seguito, laddove Fontenelle cita le «belles circassiennes [...] qui ont un usage si particulier» (TP pos. 299), Behn aggiunge:

The fine *Circassian* Women, who have one so peculiar a Custom. That is, said I, their husbands, who finding so many charms in their embraces, as more than satisfy them, do freely abandon their fair wives to strangers. The women of our country, said the marquise, must be very ugly, if compar'd to the Circassians; for our husbands will part with nothing. That is the reason, said I, that the more is taken from 'em; whereas - No more of these fooleries, said the marquise, interrupting me (TA 36).

In questo modo, la traduttrice dà più spazio nel suo testo all'unica parte del libro in cui si accenna a degli aspetti interessanti riguardanti una comunità completamente femminile. La seconda volta in cui la traduttrice mette in risalto il genere femminile avviene con la traduzione di «des hommes» (TP pos. 529) con «men and women» (TA 61), che dimostra un rifiuto del maschile generico per introdurre realmente le donne nel discorso. Già nel Seicento Behn sembra prendere una posizione, tramite la traduzione, su un dibattito linguistico ancora attuale nel XXI secolo: «[t]hrough this political act, Behn in an absolutely unprecedented way makes women feature in the philosophical discourse on an equal footing with men – no mean feat for an author claiming she was only dabbling in philosophy» (Cottegnies, 2006: 228). Questi sono gli interventi più evidenti in cui il testo di arrivo sembra essere adattato alle idee protofemministe di Aphra Behn, che ha sostenuto in ogni suo scritto l'eguaglianza di genere.

Le ideologie anticonformiste di Behn risaltano anche nelle osservazioni sulla politica e nelle critiche alla società e ai valori contemporanei. Nel capitolo precedente si è già vista l'aggiunta del tempo sprecato a scrivere dediche ai principi tra ciò che è perso sulla terra e si trova sulla luna, in questa stessa lista aggiunge anche il «time lost in waiting and depending on promising states-men, or thrown away at play» (TA 57-58), confermando che gli interventi in questa lista non siano casuali, ma mirati a riflettere le sue opinioni sulla società e le sue frivole usanze. In seguito, quando Fontenelle presenta i paradossi dell'umanità che ha, tra gli altri, «tant d'ardeur pour la liberté, et tant d'inclination à la servitude» (TP pos. 536), Behn aggiunge «servitude *and Slavery*» (TA 62; corsivo mio). La traduttrice pone l'attenzione su quest'ultima per far trapelare discretamente le sue idee abolizioniste nel testo, come si può notare anche in un altro passaggio, in cui «il faudroit encore trouver le modele des visage de chaque famille» (TP pos. 820) diventa «Nay, there is a certain resemblance and Air of the Countenance peculiar to every Family or Race of Men» (TA 94), sottolineando ciò che ci accomuna rispetto a ciò che ci differenzia. Infine, vi è una lunga riscrittura sulla natura umana:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«Assurément si on a tant d'ardeur de s'agrandir, si on fait desseins sur	«And I admire why Mankind are so very fond of Power, so earnest after Grandure

desseins, si on se donne tant de peine, c'est que l'on ne connoist pas les tourbillons. Je pretens bien que ma paresse profite de mes nouvelles lumières» (pos. 1189)

[sic], laying design upon design, circumventing, betraying, flattering, and poorly lying, and are at all this mighty Pains to grasp a part of a World they neither know nor understand, nor any thing of these mighty *Tourbillions*: For me, I'll lazily contemn it, and my carelessness [sic] shall have this Advantage by my Knowledge» (135)

Nel testo di partenza si sottolinea che manie di grandezza, incessanti progetti e afflizioni si ridimensionano davanti all'insignificante posto che occupiamo nell'universo; nel testo di arrivo queste preoccupazioni terrestri sono raddoppiate. Di conseguenza, si palesa e si denuncia allo stesso tempo la natura umana (contemporanea), che può essere contrastata soltanto dall'istruzione, come professa nella prefazione. Un paio di brevi accenni alla religione sono presenti anche nella traduzione, dove in due passaggi correlati (TP pos. 488; TA 56) si ha il passaggio da «cardinal» a «a great church-man» e da «un grand pape» a «another great church-man», perdendo la specificità e la gerarchia dei membri della Chiesa.

Cionondimeno, gli interventi più numerosi nella traduzione non riguardano ideologie profemministe, abolizioniste, o sociopolitiche. Avendo Behn discusso nella prefazione delle cosiddette “libertà” che si è concessa con il testo di partenza riguardanti la filosofia della natura, si potrebbe dedurre che le quattro da lei citate sono le uniche correzioni e specificazioni di questo tipo apportate al testo di arrivo. Tuttavia, l'analisi della traduzione rivela una situazione ben lontana dal paratesto, con (almeno) altri cinquanta esempi che continuano a testimoniare la volontà della traduttrice di presentare un testo più chiaro e preciso possibile. Tra questi, vi sono sette omissioni, spesso di passaggi molto lunghi:

«Que les étoiles fixes qui seroient dans le plus grand cercle, où le mouvement est toujours le plus fort, parcourussent en un jour trois cens millions de lieiuës, et allassent plus loin que d'icy à la Chine, dans le temps qu'on pourroit prononcer ces mots, allez viste à la Chine? car il faut que tout cela arrive, si la terre ne tourne pas sur elle même en vingt-

quatre heures. En vérité, il est bien plus raisonnable qu'elle fasse ce tour, qui n'est tout au plus que de neuf mille lieuës. Vous voyez bien que neuf mille lieuës en comparaison de trois cens millions, ne sont qu'une bagatelle» (pos. 248)

«Et nous ne nous appercevons pas qu'elle est lumineuse, faute de nous pouvoir mettre à quelque distance d'elle» (pos. 378)

«L'illustre Monsieur Cassini, l'homme du monde à qui le ciel est mieux connu, a découvert sur la lune quelque chose qui se separe en deux, se réunit ensuite, et se va perdre dans une espee de puits. Nous pouvons nous flater avec bien de l'apparence que c'est une riviere» (pos. 478)

«Nous n'en sommes pas encore-là, parce que toute la terre n'est pas découverte, et qu'apparemment il faut que tout cela se fasse d'ordre. Quand nous aurons bien connu nostre habitation, il nous sera permis de connoistre celle de nos voisins, les gens de la lune» (pos. 603)

«Puisque nous habitons sur la surface de noster planette, ils pourroient bien n'habiter pas sur la surface de la leur» (pos. 745)

«Vous vous souvenez bien que les deux mouvemens, par lesquels la lune tourne sur elle mesme et autour de nous, estant égaux, l'un rend toûjours à nos yeux ce que l'autre leur devoit dérober, et qu'ainsi elle nous presente toûjours la même face. Il n'y a donc que cette moitié-là qui nous voye, et comme la lune doit estre censée ne tourner point sur son centre à nostre égard, cette moitié qui nous voit, nous voit toûjours, et toûjours attachez au mesme endroit du ciel. Quand elle est dans la nuit, et ces nuits là valent quinze de nos jours, elle voit d'abord un petit coin de la terre éclairé, ensuite un plus grand, et presque d'heure en heure la lumiere luy paroist se répandre sur la face de la terre jusqu'a-ce qu'enfin elle la couvre entiere, au lieu que ces mesmes changemens ne nous paroissent arriver sur la lune que d'une nuit à l'autre, parce que nous la perdons longtemps de veüë. Je voudrois bien pouvoir deviner les mauvais raisonnemens que font les philosophes de ce monde là, sur ce que nostre terre leur paroist immobile, lors que tous les autres corps célestes se levent et se couchent sur leurs testes en quinze jours. Ils attribuent apparemment cette immobilité à sa grosseur, car elle est quarante fois plus grosse que la lune, et quand les poëtes veulent loüer les princes oisifs, je ne doute pas qu'ils ne se servent de l'exemple de ce repos majestueux. Cependant voicy une difficulté. On voit fort sensiblement de dedans la lune, nostre terre tourner sur son centre. Representez-vous nostre Europe, nostre Asie, nostre Amerique, qui se presentoient à eux l'une après l'autre, en petit et différemment figurées, à peu près comme nous les voyons sur les cartes. Que ce spectacle doit paroistre nouveau aux voyageurs qui passent de la moitié

de la lune qui ne nous voit jamais, à celle qui nous voit toujours? Ah! Que l'on s'est bien gardé de croire les relations des premiers qui en ont parlé, lors qu'ils ont esté de retour en ce grand païs auquel nous sommes inconnus! Il me vient à l'esprit, dit la marquise, que de ce païs là dans l'autre, il se fait des espèces de pelerinages pour venire nous considérer, et qu'il y a des honneurs et des privileges pour ceux qui ont veu une fois en leur vie la grosse planete. Du moins, repris-je, ceux qui la voyent ont le privilege d'estre mieux éclairés pendant leurs nuits, l'habitation de l'autre moitié de la lune doit estre beaucoup moins commode à cet égard-là. Mains, madame, continuons le voyage que nous avons entrepris de faire de planete en planete, nous avons assez exactement visité la lune» (pos. 761)

«Quelquefois elles sont plus claires, quelquefois plus noires. Il y a des temps où l'on en voit beaucoup, il y en a d'autres, et mesme assez longs, où il n'en paroist aucune» (pos. 927)

Come negli altri casi di questo tipo, si può supporre che Behn abbia ommesso questi passaggi perché considerati superflui nel caso dei lunghi periodi del primo e del sesto esempio oppure inaccurati, come nel caso dei fiumi sulla luna del terzo esempio. Oltre a ciò, si possono commentare degli esempi di equivalenze. Il primo è «Chariot» che diventa l'ormai in disuso «Charles's-Wain», definito come «the asterism comprising the seven bright stars in Ursa Major; known also as the Plough» (*OED*), «or the constellation of the great bear», come aggiunge Behn (TP pos. 117; TA 15). In seguito, «satellites» diventa «guards» (TP pos. 955; TA 108), la cui accezione attribuibile dell'*OED*, ormai obsoleta, sarebbe di «the two stars of the constellation of the Lesser Bear known astronomically as Beta and Gamma respectively; also *guards of the pole*. Applied also to the two 'pointers' of the Great Bear» (*OED*). Tuttavia, in questo passaggio il riferimento non è nuovamente all'Orsa Maggiore, ma ai satelliti di Giove, per cui si dovrebbe usare la parola “satellite”, la cui prima attestazione con il significato di «a smaller or secondary celestial object orbiting a larger one, *esp.* a moon orbiting a planet» (*OED*) è del 1645, dunque anteriore alla traduzione di *Entretiens*. Non è chiara la ragione per cui Behn non abbia utilizzato questo termine, si possono soltanto fare delle supposizioni: seguendo la sua agenda politica contraria ai prestiti francesi, ha deciso volontariamente di non utilizzarlo (poiché si tratta di uno dei casi discussi nella prefazione in cui il francese prende un prestito dal latino e l'inglese dal francese, cfr. *OED*); non era ancora abbastanza diffuso (l'*OED*

riporta soltanto due occorrenze nel XVII secolo, 1645 e 1693). Un altro caso interessante riguarda la traduzione di “tourbillon”, di cui discute nella prefazione scrivendo di aver preferito “whirling” anziché “whirl-wind” poiché più accurato. Tuttavia, questa trasposizione non è omogenea, in quanto si trova anche «whirl-wind or a Hurricain» (TA 110), che traduce il più specifico «tourbillon de vent» (TP pos. 967); oppure casi in cui affianca le due parole inglese e francese «*Tourbillion, or Whirling of the Sun*» (TA 113), «Whirling, or *Tourbillon*» (TA 114), «*Tourbillon or Whirlings*» (TA 133; 134); o ancora in cui riporta soltanto «*Tourbillon*» (TA 135). Infine, vi è la traduzione di «phosphores» come «bodies» (TP pos. 1093; TA 124), seguito da «qui sont des phosphores naturels, et qui prennent pendant [...]» reso con «which are naturally of such a kind of substance as to receive [...]» (TP pos. 1094; TA 125). In questo caso, la prima occorrenza letteraria di “phosphorus” con significato di «a substance or organism that emits light spontaneously or after heating or other treatment» è solo del 1680 (*OED*), otto anni prima della pubblicazione della traduzione; di nuovo, non è chiaro se le fosse oscuro questo termine o se non fosse abbastanza comune da credere di poterlo utilizzare in un testo pensato per essere divulgativo. Ciononostante, sia per “phosphorus” che per “satellite” si potrebbe dedurre che se avesse conosciuto i termini ne avrebbe offerto una spiegazione nella prefazione per permettere a tutti di comprenderli; si può ipotizzare, dunque, che le fossero estranei.

Un altro tipo di interventi interessanti riguarda gli abitanti dei pianeti:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo ¹⁵
«Je ne croy point du tout qu'il y ait des hommes dans la lune» (pos. 525)	«I do not believe there are Men there, Madam, <i>but some other odd sort of Creatures</i> » (61)
«Comment sont faits les habitans de Venus» (pos. 871)	«what <i>kind of people</i> the inhabitants of <i>Venus</i> are» (99)
«Tout Jupiter» (pos. 1068)	«the rest of the <i>inhabitants</i> » (121)

¹⁵ Corsivi miei, tranne *Venus* (TA 99).

«Il faut qu'il ait pour ses nuits des ressources que nous ne sçavons pas» (pos. 1092)	«certainly, the <i>inhabitants</i> of that planet enjoy some other advantage, which supplied that defect» (124)
«Et en effet ne sont-ils pas presque aneantis par l'expression mesme dont vous estes obligé de vous servir en parlant d'eux?» (pos. 1185)	«and indeed you have annihilated 'em by the Expressions you made us of in speaking of 'em <i>and their Inhabitants</i> » (134)

Si può notare che nella traduzione vi siano riferimenti più espliciti a degli abitanti, creature o persone, sui tanti nuovi pianeti di cui si discute; come nota anche Cottagnies (2003: 34) analizzando i passaggi sugli abitanti lunari, «Behn, much more explicitly than Fontenelle, emphasizes the fact that the idea was deducted from utterly rational premises».

I restanti interventi su filosofia della natura/astronomia sono tutte correzioni o specificazioni del testo di partenza:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo ¹⁶
«Le fondement de l'astronomie» (pos. 119)	«these first Observations, <i>which have since been so well improved</i> » (15)
«Système» (pos. 152)	« <i>Ptolemy's System</i> » (19)
«Ainsi en vingt-quatre heures chaque partie de la terre perd le soleil, et le recouvre» (pos. 235)	«so that in that space of time, which is one natural Day, every point of the Earth (<i>which is not near the South or North-Poles</i>) loses and recovers the sight of the Sun» (29)
«La lumiere est composée de petites balles, qui bondissent sur ce qui est solide» (pos. 372)	«Light is compos'd for little Balls, which rebound upon any solid Body, <i>which is opaque, or obscure</i> » (44)
«Petites balles [...] qu'elles passent au travers de ce qui leur presente des ouvertures en ligne droite» (pos. 373)	«little Balls [...] whereas they pass through any thing that offers them an Opening, or

¹⁶ Corsivi miei; tranne: *Ptolemy* (TA 19), *opaque* (TA 44), *diaplanus* (TA 44) (corsivi nel TA, ma evidenziazione necessaria anche per l'analisi); *Tourbillon* (TA 113), *Iupiter* (TA 114) e (TA 120), *Saturn* (TA 122) (corsivi nel TA, evidenziazione non necessaria per l'analisi).

	Passage, in a streight Line; <i>which is Diaplanus, or clear</i> » (44)
«Compose sur le fondement des taches qu'elle nous montre» (pos. 390)	«We see compos'd of <i>these Spots, Lights and Shadows, which are the Surface of the Moon</i> » (46)
«Les premiers jours» (pos. 415)	«the first and the second» (49)
Par la chaleur» (pos. 634)	«by the heat of <i>the Sun</i> » (73-74)
«Cette lunette» (pos. 701)	«their Perspective-glasses, <i>which is their Air</i> » (81)
«La lune se haste» (pos. 751)	«the Moon made haste <i>to recover her Light again</i> » (88)
«[la lumiere due soleil] Se la renvoient les uns aux autres» (pos. 787)	«[the sunlight] which they send one to another <i>by Reflection</i> » (89-90)
«Pour observer le mouvement qu'il doit avoir sur son centre» (pos. 885)	«to observe the <i>Time in which he performs his Revolution upon his own Axis or Centre</i> » (100-101)
«Le soleil est donc un corps particulier, mais quelle sorte de corps?» (pos. 914)	«The Sun is therefore a Body of particular Substance; but what kind of Body, <i>or what kind of Substance</i> » (104)
«Etoiles fixes, tourne en rond, en important avec soy les planetes, les fait tourner toutes en un mesme sens autour du soleil» (pos. 970)	«the Sphere of the fixed Stars, turns round, and carries with it the Planets one way, <i>from East to West, round the Sun</i> » (110)
«[Les planetes, le fait tourner toutes en un mesme sense autour du soleil] mais en des temps plus ou moins longs, selon qu'elles en sont plus ou moins éloignées» (pos. 971)	«[the planets turn] in shorter or longer time, as they are distant or nearer the Centre, all things turn round, <i>even the Sun it self</i> » (110)
«Quand la terre seroit dans place où il est» (pos. 973)	«if the Earth were <i>in the middle of the Celestial Matter, as the Sun is</i> » (110)
«Mouvement general» (pos. 977)	«general Motion <i>round the Sun</i> » (111)
«Ce grand tourbillon, a differentes couches qui s'envelopent les unes les autres» (pos. 1001)	«the vast <i>Tourbillion, or Whirling of the Sun, is compos'd of different Coats, wrapp'd within one another, like an Onion</i> » (113)

«Il est vray que comme [Jupiter] tourne sur luy-mesme en dix heures, et que ses nuits par conséquent n'en durent que cinq» (pos. 1011)	« <i>Jupiter turns upon his own Axis in the space of ten Hours, his Nights are but four Hours long</i> » (114)
«Des pôles» (pos. 1014)	« <i>the South and North Poles</i> » (115)
«Mouvement» (pos. 1060)	« <i>Motion, or Revolution</i> » (120)
«On sçait dans Jupiter que nostre terre est au monde» (pos. 1061)	« <i>the Inhabitants of Jupiter know our Earth is a Planet and a World</i> » (120)
«Saturne avec les siennes [lunes]» (pos. 1074)	« <i>Saturn with the five [moons] that belong to him</i> » (122)
«[Saturne] les a aussi [les lunes], repliquay-je» (pos. 1081)	« <i>[Saturn] has so [his moons], said I, Madam, and two of the five are discover'd very lately</i> » (123)
«Après un trajet de cinquante millions de lieuës» (pos. 1159)	« <i>having passed through a hundred and fifty Millions of Miles of the Celestial Substance</i> » (131)
«Qui comprend nostre soleil et nos planetes» (pos. 1169)	« <i>wherein our Sun and Planets have their Revolution</i> » (133)
«Autant d'espaces pareils que d'etoiles fixes» (pos. 1171)	« <i>every fix'd Star must comprehend and govern an equal space with our Sun?</i> » (133)
«Leur monde» (pos. 1180)	« <i>its own Sphere or Activity</i> » (134)
«Je trouve que les etoiles fixes ressemblent à nostre soleil, je leur attribuë tout ce qu'il a» (pos. 1213)	« <i>therefore, I conclude they are Suns, and have Planets turning round about 'em</i> » (138)
«Soleils de nuit» (pos. 1123)	« <i>fix'd Start by Night</i> » (139)
«[Les cometes] avoient leur mouvement vers ses extremitez» (pos. 1294)	« <i>[The Comets] make their Course toward the Extremity, or Out-side of it</i> » (147)

Behn sottolinea immediatamente (TA 15) che la conoscenza sui principi astronomici è migliorata, rivelando possibilmente – attraverso questa aggiunta – che il testo di partenza non sarebbe stata la sua unica fonte di informazioni sull'argomento. La traduttrice corregge il testo, come nel caso della durata delle notti di Giove (TA 114) o nella specificazione che le stelle fisse non “somigliano” a dei soli, ma lo sono (TA 138). Tuttavia, gli interventi più frequenti sono chiarificazioni di ciò che nel testo di partenza è

dato per scontato, poiché il suo obiettivo primario è rendere il testo intellegibile per chi manca di conoscenze basilari sull'oggetto in questione. In definitiva, l'analisi dimostra che l'obiettivo principale di Aphra Behn è la presentazione di un testo quanto più scientificamente accurato, chiaro e accessibile al pubblico, anche a scapito della fedeltà al testo di partenza. Nella prefazione sottolinea più volte una traduzione letterale di Fontenelle e specifica soltanto quattro interventi nel testo. Tuttavia, queste affermazioni non riflettono la reale portata dei suoi interventi nella traduzione.

4.4. Eliza Haywood riscrittrice del testo

Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier si configura come una serie di lettere d'amore scambiate tra una gentildonna sposata e il suo amante cavaliere, affrontando tutte le gelosie e le peripezie che può comportare questo tipo di relazione. La sua traduzione a opera di Eliza Haywood – *Letters from a Lady of Quality to a Chevalier* – è stata più volte definita «a loose translation» (Whicher, 1915: 11), «a rather loose translation» (Schofield, 1985: 3), o anche «a translation, or more precisely a paraphrase» (Haywood in *Orlando*). La prefazione della traduttrice sembrava già anticipare un approccio interventista, rivelando la «liberty [she has] taken, in many Places, of adding, and in others of diminishing» (*Prefazione Haywood*, p. iv), nonostante affermi in seguito di non essersi eccessivamente discostata dal suo testo di partenza. Si è già discusso dell'edizione del testo di arrivo; per quanto riguarda il testo di partenza, invece, l'edizione di riferimento è del 1994, ma, come riportato dal colophon del libro, «[l]'édition de 1709 a servi à l'établissement du présent texte» (Boursault, 1994: n.p.). La prima edizione del testo, tuttavia, risale a nove anni prima, come specifica Bernard Bray nella *Note sur le texte* dell'edizione consultata:

[c]ette édition nous a paure préférable à celle de 1700, dont elle corrige quelques erreurs et certains archaïsmes typographiques. Ainsi l'édition de 1700, quoique fournissant les *Treize lettres*, mentionne encore, dans la lettre "A Madame***" et dans l'"Avis" liminaires, les "sept lettres" qui composaient le roman dans l'édition de 1697. Cette négligence est rectifiée en 1709. Dans le domaine typographique, l'usage abusif des majuscules se trouve

heureusement tempéré. Du reste, la mise en page des deux éditions est identique à quelques détails près, et la ponctuation n'est pas touchée (Bray 1994b: 27).

Nella prefazione, Bray traccia la storia tipografica del testo, ideato inizialmente come *Sept lettres*: cui si sono aggiunte successivamente le restanti sei (oltre a quattro *billets*): «[i]l est assez exceptionnel qu'un roman soit libré au public sous deux versions successives, dont la seconde, trois ans après la première, présente un nombre de pages presque triple. C'est le cas des *Treize lettres*» (Bray, 1994a: 10). La forma definitiva del romanzo, pubblicata dunque nel 1700, contiene sei lettere (e quattro *billets*) aggiunti. Come dichiara Bray, le differenze con l'edizione del 1709 sono minime, persino l'impaginazione resta la stessa. È difficile risalire al testo consultato da Haywood per la sua traduzione. La descrizione della lettera del 5 agosto 1720 conservata negli Archivi di Stato (UK) (SP 35/22/54) riporta: «[?Actress and author] Mrs Eliza Haywood to [unknown] seeking support for her translation of 'Monsieur [Edme] Boursault, Containing Ten Letters from a Lady of Quality to a Chevalier'». Vengono qui menzionate dieci lettere, che non possono essere associate né solo alle prime sette né solo alle ultime sei, ma potrebbero riferirsi alle ultime contando anche i quattro biglietti come lettere. In ogni caso, la versione finale della traduzione pubblicata a dicembre riporta poi tutte le tredici lettere e qualche biglietto aggiuntivo rispetto al testo di Boursault.

Prima di definirla come una traduzione libera, Whicher nota che «[i]n spite of the fact that "Translated from the French" appeared on the title-page, Mrs. Haywood has hitherto been accredited with the full authorship of these letters» (Whicher, 1915: 11). Mary Helen McMurrin (2009) ritiene sia rilevante a tal proposito che il frontespizio della traduzione riporti semplicemente «By Mrs. Haywood», senza il nome di Boursault. Secondo la studiosa, Haywood propone dei testi francesi in inglese che sono difficilmente etichettabili, restando in una zona grigia tra “traduzione” e “adattamento”, in quanto devia significativamente in alcuni passaggi mentre ne rende quasi letteralmente altri (McMurrin, 2009: 83). I suoi interventi, continua McMurrin, erano principalmente mirati a intensificare gli intrighi amorosi presenti nel racconto, spesso amplificando le passioni dei (o per i) personaggi femminili. L'analisi contrastiva del testo di partenza e di arrivo si allinea con questa visione, in quanto il testo inglese sembra essere caratterizzato da

emozioni e passioni più travolgenti e impetuose. Si prenda ad esempio un passaggio in cui la *dame* informa il *cavalier* di aver bruciato una sua lettera:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«Je l'ai brûlée; et en la brulant il me semblait que je brûlais avec elle» (55)	«I have burnt it; - yes, I have had Command enough over my Inclinations to commit it to the flames. – But while it consumed with it, and my <i>Soul</i> languished in severer Tortures than my <i>Body</i> could, if plunged in that Fire to which I condemned the insensible Paper» (10)

Nel testo di partenza Boursault scrive: “l’ho bruciata; e bruciandola mi è sembrato che bruciassi insieme a lei”, che rende in maniera concisa ma poetica l’ardore della nobildonna. Nel testo di arrivo, Haywood espande la seconda parte drammatizzandola ulteriormente; così, specifica che bruciando la lettera ha inflitto alla sua anima torture più atroci di quelle che avrebbe potuto sopportare il suo corpo se dato alle fiamme. Si può ipotizzare che la traduttrice voglia enfatizzare proprio la passione rispetto a un amore puro, come potrebbe essere confermato dalla traduzione del titolo: *Treize lettres amoureuses d’une dame à un cavalier* diventa *Letters from a Lady of Quality to a Chevalier*. Si nota subito il mancato riferimento al numero delle lettere (“treize”) e al loro contenuto (“amoureuses”). Se la prima omissione può essere una scelta semplicemente estetica, si può giustificare allo stesso modo la seconda? Il titolo è il primo approccio di chi legge con l’opera, che chiarifica subito il contenuto delle lettere nella versione francese, ma resta ambiguo in quella inglese. Si confronti la traduzione di un *billet*:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«Non, Monsieur, non; l’outrage que vous m’avez fait n’est point de ceux qu’on oublie, et quand vous ne seriez coupable que de m’avoir crue assez facile pour répondre à vos désirs, que je ne puis plus avoir de commerce innocent avec vous. Je vous tromperais, si je vous disais que je ne	«No, Monsieur, no; the Outrage you have done me is not of a nature to be pardoned. How wretched had I been this moment, if Fortune had not been as favourable to me, as your Inclinations were the contrary? And how much ought I to bless Mademoiselle de S — for her

vous aime plus: je vous ai trop aimé pour faire en si peu de temps un si grand effort: mais, avec la même sincérité que j'ai toujours eue, je vous avoue que jamais vous n'auriez été haï de moi, si vous-même vous n'aviez travaillé à l'être. Je ne prends pas assez d'intérêt à ce qui vous regarde, ni à ce qui regarde Mademoiselle de..., pour me soucier que vous la voyiez ou que vous ne la voyiez pas: il m'est indifférent qui vous amuse; et si vous avez quelque nouvel outrage à faire, j'aime autant que ce soit à elle qu'à une autre. Je demeure d'accord que je m'étais, pour ainsi dire, un peu trop jetée à votre tête, et que je ne vous avais pas assez coûté pour me croire une conquête de conséquence. Vous m'avez punie de m'être trop aisément rendue à votre mérite; et je vous aurai l'obligation de jamais ne me laisser surprendre par un autre. Le désespoir où vous me mandez que vous êtes, me serait sensible, sans le soin que vous avez pris de me détacher de vous: mais libre, ou, si je ne le suis pas encore, résolue à le devenir, je fais si peu d'attention à ce qui vous touche, que je vous renvoie votre lettre pour ne pas me donner la peine de la brûler. Je l'ai lue d'un bout à l'autre, avec une tranquillité dont je me suis applaudie; et tous les remords dont elle est pleine ne m'ont non plus émue, que si je ne vous connaissais pas. Je vous serai extrêmement redevable si dans tout ce qui me regardera vous avez la bonté de me faire la même grâce» (91-92)

seasonable Interruption? — Is it thus that you return a Passion so true, so tender, and so ardent as was mine? And is it by such means you think to preserve the Regard of a Woman of Honour? — But, I see my Error, in believing there was a possibility for one of your Sex to have Generosity enough to entertain any further View than the Gratification of your own Desires — Poor despicable Notion! — Base Degeneracy of Nature! How I disdain the Heart that harbours it! — I freely now release you of the Promise you made me, and which you had the Vanity to imagine merited the highest Reward — Visit Mademoiselle *de* —, or who you please; I shall not envy, but pity the unhappy Consequences of your Addresses. I desire no other favour of you, than if, as 'tis not impossible, you boast the Tenderness you have been able to inspire me with, you will also do me the justice to acknowledge, I retain'd it no longer than you continu'd worthy of it» (47-48)

Questo biglietto è un buon esempio della pratica traduttiva di Haywood: pur avendo alcuni elementi in comune, come la gelosia verso questa innominata Mademoiselle (“Madamoiselle” nel testo), il testo è quasi completamente riscritto (e presenta, anzi, più similarità con il testo di partenza rispetto a molte altre lettere). Il motivo per cui si è preso da esempio per spiegare il cambio del titolo riguarda un cambio tra le due versioni che si può immediatamente notare tra l’amore e la passione. La confessione iniziale del testo di partenza è: “Je vous tromperais, si je vous disais que je ne vous aime plus: je vous ai trop aimé pour faire en si peu de temps un si grand effort”. Qui si reitera per due volte il verbo *aimer*, che non è presente neanche una volta in tutto il biglietto inglese, il cui corrispondente diventa invece la passione: “Is it thus that you return a Passion so true, so tender, and so ardent as was mine?”.

Nel biglietto è presente anche un commento sul genere maschile: “I see my Error, in believing there was a possibility for one of your Sex to have Generosity enough to entertain any further View than the Gratification of your own Desires — Poor despicable Notion! — Base Degeneracy of Nature! How I disdain the Heart that harbours it!”. La nobildonna che scrive o Haywood stessa, in un gioco per cui diventa spesso difficile capire chi è l’interlocutore¹⁷, realizza di non poter associare qualità positive – come la generosità – al genere maschile, che è piuttosto caratterizzato dall’egoismo (“gratification of your own desires”). Il cuore, normalmente utilizzato come sineddoche dell’amore, diventa qui luogo ingannevole che porta a errare. Non si intende con questo affermare che non vi siano riferimenti all’amore, ma che spesso la passionalità viene preferita al romanticismo nella traduzione inglese.

Un altro passaggio in cui si comparano presunte (o stereotipiche) caratteristiche maschili e femminili è presente nella quinta lettera, dove si legge:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«est-ce parce que mon sexe est plus faible que le vôtre; ou ne serait-ce point parce que	«Is it because <i>our Sex</i> is the weaker, or because <i>yours</i> is less sensible, that the

¹⁷ Come nota McMurrin (2009: 89), l’assenza del nome di Boursault dal frontespizio fa sì che «Haywood’s name is thus associated directly with the “lady” writer of the letters and not their male author, directly linking the female narrator to the woman novelist and translator».

le vôtre est moins sensible que le mien? Est-il possible que l'on puisse avoir tant d'inquiétude dans l'indifférence où je veux toujours être pour vous? Que serait-ce donc si j'allais plus loin, et que malheureusement je ne pusse m'empêcher de vous aimer? J'en ai tant de peur, que je maudis quelquefois le premier moment où je vous ai vu; et l'instant d'après je suis au désespoir de ne vous avoir pas connu plus tôt. Il me semble qu'il n'y a point de plaisir égal à celui que j'aurais eu à vous aimer, si vous aviez été mon mari. Peut-être si vous l'étiez, ne serait-ce pas la même chose; et cette réflexion me console de ce que vous ne l'êtes pas. Que je suis folle de vous parler si ingénument! mais il ne dépend pas de moi d'être plus sage; et par je ne sais quel charme que je trouve à vous entretenir, je vous écris tout ce que je m'imagine, sans m'imaginer que je vous l'écris. Je vous ai déjà prié de brûler mes lettres, comme je brûle les vôtres; mais n'ayant pas les mêmes mesures à garder, j'ai bien peur que vous n'ayez pas la même exactitude. Si vous les conserviez, j'aurais un grand sujet de vous en vouloir du mal; mais j'aurais bien plus de peine à en venir à bout, que je n'en ai eu à vous vouloir du bien; et l'un me paraît bien plus naturel que l'autre. Toutes les précautions que je prends pour ne vous pas aimer font un effet contraire à celui que je me propose; et les efforts que je fais pour vous oublier me

Wishes of our Souls are more easily discovered? I fear the latter is the true Cause, and that the Reason why it is no difficult Task for you to *conceal* a Passion, is, that when you please, you know how to *vanquish* it. Would to God I could be so much the Mistress of my Inclinations, — how happy should I be to love you less!» (26-27)

font si bien souvenir de vous, que vous êtes
l'unique personne à qui je pense» (68-69)

Ancora una volta il testo di arrivo è notevolmente ridotto rispetto a quello di partenza, ed è qui presente un riferimento diretto all'amore ("how happy should I be to love you less!"), che riflette l'ultima frase di Boursault ("Toutes les précautions que je prends pour ne vous pas aimer font un effet contraire à celui que je me propose; et les efforts que je fais pour vous oublier me font si bien souvenir de vous, que vous êtes l'unique personne à qui je pense"). La traduzione è più concisa, come se quando parlasse di amore Haywood non ritenesse necessario dilungarsi, in quanto i sentimenti più forti (o più "entertaining", per citare la Prefazione) sono associati alla lussuria (si veda il precedente esempio del fuoco). In questo estratto, si contrappongono la nobildonna e il cavaliere per diverse caratteristiche: debolezza e sensibilità da un lato, forza e insensibilità (o meglio, mancanza di sensibilità) dall'altro. Nel testo francese si lascia la risposta in sospeso, sottintesa in una domanda retorica ("ne serait-ce point parce que le vôtre [sexe] est moins sensible que le mien?"), mentre in inglese viene esplicitata ("I fear the latter is the true Cause"), ponendo così maggiormente l'attenzione sul vero motivo per cui il genere maschile riesce più facilmente a nascondere ciò che prova. Inoltre, Haywood aggiunge anche la ragione per cui è predisposto in tal senso: "the Reason why it is no difficult Task for you to *conceal* a Passion, is, that when you please, you know how to *vanquish* it". Un paio di elementi sono particolarmente interessanti in questa aggiunta; il primo riguarda la presenza di *passion*, che si lega al discorso precedentemente affrontato passione/amore. Il secondo si riferisce all'associazione dell'incostanza con il genere maschile, in quanto è un aspetto caratteriale generalmente e stereotipicamente declinato al femminile. Spostare l'attenzione dalla debolezza femminile (il presunto "sesso debole") alla insensibilità maschile e associare a quest'ultimo anche l'incostanza potrebbero essere letti come degli interventi profemministi nella traduzione.

Come si può notare, nell'analisi della traduzione di *Letters from a Lady of Quality to a Cavalier* non sono state utilizzate le categorie utilizzate nel resto delle analisi (omissioni, aggiunte, cambiamenti, riscritture). Non è stato possibile applicarle perché il testo di Haywood presenta una quantità di interventi tali da non poter essere facilmente classificati. Si è provato inizialmente a utilizzare le quattro categorie, ma sia i cambi che le omissioni e le aggiunte sono stati presto sostituiti con le riscritture. I primi erano troppo

frequenti e difficilmente associabili a una precisa frase o periodo, mentre le seconde spesso erano compensate da aggiunte – cosicché un passaggio omesso e uno aggiunto comporta semplicemente una riscrittura. Sebbene si mantenga il significato generale delle lettere e vi siano alcuni esempi di traduzione più letterale (la lettera più simile tra francese e inglese è la undicesima, insieme al biglietto che la precede), si può concludere che le lettere scritte da Haywood siano una traduzione molto libera e approssimativa delle *Treize lettres amoureuses* di Boursault. D'altronde, la traduttrice stessa descrive nella prefazione le libertà che caratterizzano la sua pratica e che creano un «subtextual meaning [...] of rebellion» e formando così «[her] own testament to the female condition» (Schofield, 1985: 38).

4.5. Elizabeth Griffith e la libertà dei chiarimenti

Una possibile problematica riguardo l'analisi di *The Surprizing yet Real and True Voyages and Adventures of Monsieur Pierre Viaud, A Native of Bourdeaux, and Captain of a Ship* riguarda l'edizione del testo di partenza, poiché si è consultata la versione del 1780 (successiva dieci anni alla prima pubblicazione), identificata nel frontespizio come «Nouvelle édition». Un “Avis du Libraire” spiega che «C'est par erreur qu'on avoit dit dans la premiere Édition de cet Ouvrage que le Sieur Viaud étoit narif de Bordeaux; il est natif de Rochefort» (Dubois-Fontenelle, 1780: n.p.), approfondendo nella prefazione:

C'est par erreur que dans la premiere Edition de son Naufrage on a dit qu'il étoit de Bordeaux: on a été trompé par une personne qui prétendoit être bien instruite. On ne pouvoit consulter M. Viaud qui étoit alors absent: il a écrit lui-même pour avertir de cette erreur peu importante sans doute, & facile à corriger. Qu'il nous soit permis d'ajouter un mot sur cette nouvelle Édition: on a lieu d'espérer qu'elle sera aussi-bien accueillie que la premiere: on en a retranché quelques répétitions; c'est à ces seules corrections qu'on a dû se borner. Ce n'est pas ici un Roman qu'on peut augmenter ou élaguer à sa volonté. Les faits ont dû rester tels qu'ils sont (*Ivi*, pp. viii-x).

L'edizione in questione non è sicuramente quella di cui si è servita Griffith per la sua traduzione anni prima, come confermato anche dal frontespizio in cui Viaud figura ancora come «A Native of *Bourdeaux* [*sic*]». Tuttavia, se i cambiamenti di questa nuova edizione si limitano realmente all'eliminazione di qualche ripetizione non portano particolari problemi ai fini di questo studio. In molte omissioni Griffith sembra essere più perentoria di Dubois-Fontenelle, riducendo ripetizioni o dettagli probabilmente considerati superflui, ma sono le meno rilevanti per l'analisi; alcuni esempi del genere sono «la crainte de la perdre & d'être privé de ce secours, nous garantit des précautions que je pris; je n'en négligeai aucune» (TP 106); «S'il vouloit changer de place, il étoit obligé de ramper & de se traîner sur le ventre» (TP 145-146); «Toutes ces plantes avoient changé de place» (TP 225). Allo stesso modo, vi sono anche delle aggiunte di poca nota che riguardano soltanto un termine, come:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«un état» (3)	«a situation and circumstances» (2)
«ordre» (3)	«order or method» (2)
«des flots» (21)	«of waves and wind» (10)
«des alarmes inexprimables» (21)	«the most inexpressible terror and alarms» (10)
«efforts infinis» (38)	«infinite labours and dangers» (18)
«sollicitations» (65)	«solicitation, promises, and threats» (31)
«sans accident» (97)	«without any other accident or misadventure» (43)
«couvertures» (106)	«coverlets or blankets» (47)
«Nos peines» (125)	«our wants and distresses» (56)
«mon trésor» (225)	«my treasure, my talisman» (105)

Più interessanti sono invece altri tipi di interventi a opera di Griffith, in quanto la traduttrice restituisce un testo in cui si nota la sua presenza in ogni scelta stilistica e traduttiva. Il suo operato non consiste in vere e proprie riscritture anche contenutistiche, come nel caso di Haywood e le sue *Letters from a Lady of Quality to a Chevalier*, ma piuttosto in numerosi e costanti cambiamenti nel testo che contraddicono la sua dichiarazione prefativa di aver cercato di mantenere lo stile dell'autore del testo di partenza. La penna di Griffith è riconoscibile in ogni periodo, tanto da chiedersi chi si stia

leggendo tra lei e Dubois-Fontenelle, riprendendo il suo stesso dubbio sul Plinio di Melmoth. Gli esempi al riguardo sono molti, mentre molto meno frequenti sono i casi di traduzione letterale. La traduttrice applica senza dubbio il “nuovo” metodo di tradurre identificato in *Ninon*, una “libertà” (“freedom”, come dichiara lei stessa nella prefazione) che non riguarda soltanto l’inserimento di alcune riflessioni ma della propria voce autoriale.

Riguardo le categorie finora utilizzate per l’analisi (omissioni, aggiunte, cambiamenti, riscritture), gli interventi più importanti di Griffith sono aggiunte e cambiamenti riguardo la rappresentazione delle emozioni e della moralità/fede. Nel primo caso, le emozioni sembrano aumentate e gli avvenimenti spettacolarizzati:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«la mer s’agitoit» (15)	«The sea grew boisterous» (8)
«l’eau nous gaignoit de plus en plus; le travail des Matelots les épouisoit avec de foibles succès» (18-19)	«The water forced itself thro’ the chinks of the vessel, more and more, and the strenght of our hands on board became less and less» (9)
«mais nous ne pûmes parvenir à les gagner» (21)	«were not able to atchieve [<i>sic</i>] even this desperate adventure» (10)
«Mon retour dans cette Isle le rappella [<i>sic</i>] à mon souvenir: je ne pus m’empêcher de donner encore quelques larmes à son sort» (265-266)	«my return to the very spot again, affected my mind so strongly towards him, that I let fall many tears to the dear boy’s memory» (124)

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«sans frémir» (2)	«without the severest shock» (2)
«la douleur» (4)	«the utmost sorrow» (2)
«sans avoir éprouvé aucun accident» (5)	«without being interrupted by the least disagreeable or untoward accident» (3)
«celle que je vous trace» (23)	«that which I am taking so much pains to trace out to you» (11)
«notre état» (28)	«our dismal situation» (13)
«de nous avoir conservés jusqu’à ce moment» (35)	«for having still preserved us alive, even in such a deplorable situation» (17)

«nouveaux gémissemens» (41)	«new outcries and desperate resolves in each» (19)
«elle nous fit faire des réflexions» (47)	«afforded us leisure for some melancholy reflections» (22)
«cette pierre si précieuse» (102)	«the precious talisman, which had redeemed us from destruction» (47)
«la lassitude» (135)	«grief, disappointment, and fatigue» (61)
	«Then pressing my hand between his, the tears starting from his eyes» (68)
«je les vis plus d'une fois prêts à s'évanouir» (176)	«I saw them several times faint quite away with fear, and called back again to life, by the howlings of the wolf, the churnings of the bear, the growlings of the tygar, or the roarings of the lion» (80)
	«In fine, we were now sunk to the lowest abyss of misery and despair» (112)

Si può notare un forte uso dell'aggettivazione (“*severest shock*”, “*utmost sorrow*”, “*dismal situation*”), cosicché sia le aggiunte più lunghe sia quelle di un singolo termine sono qui mirate ad aumentare la valenza emotiva delle descrizioni e sottolineare la tragicità degli eventi. Questo ha l'effetto di restituire un testo tradotto con un linguaggio più poetico, in cui vengono messe in evidenza lacrime versate, abissi di disperazione e scenari di terrore ancora più vividi a causa degli animali feroci sempre in agguato (alcuni dei quali, come tigri e leoni, mai nominati nel testo di partenza). Aggiunte e cambiamenti interessanti riguardano anche il tema etico e religioso:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«& d'élever vers lui nos mains suppliantes pour le conjurer d'achever son ouvrage» (35)	«and to raise up our suppliant hands in petition to Providence to complete its miracle» (17)
«nous entrâmes dans la pirogue» (118)	«we set our canoe afloat, said our prayers» (53)
«nous dirigeâmes nos pas vers la forêt» (188)	«directed our steps towards the forest, in further quest of Providence» (86)

	«But happily, in this instance, Providence kindly supplied the deficiency of my dulness [<i>sic</i>], in a way peculiar to itself, which often makes difficulties and misfortunes serve to quicken our apprehensions, and so provide relief to themselves» (96)
«Ils s'étoient emparés ensuite de leurs armes à feu, de leur poudre, & d'une petite pirogue» (284)	«they got possession of their fire, arms, ammunition, and canoe; but this they were strong enough to have done, without a murder. In despair, the exigence may, perhaps, – I speak with diffidence and contrition – both prompt and commit a crime. But, in an act of revenge, the motive doubles the guilt» (134)
«C'est à eux que je dois leur connoissance» (301)	«I reflect on my misfortunes, now, as blessings, since they have been the means of purchasing me the acquaintance and friendship of so many excellent persons» (143)

Nel primo esempio, il “lui” del francese si riferisce al cielo, che in inglese viene tradotto con “heaven” – metonimia comunemente utilizzata nella prima età moderna – in un primo momento e con l’aggiunta di “providence” in un secondo. L’aggiunta della provvidenza nella traduzione non è un caso isolato, bensì si manifesta in più occasioni attraverso una sua esplicita ricerca che, se dovesse andare a buon fine, porterebbe a una risoluzione e un sollievo (TA 86) oppure attraverso una sua personificazione che offre conforto e consolazione (TA 96). La religione resta un motivo fondamentale nel testo, tra le preghiere (TA 53) e l’atteggiamento moraleggiante che ne consegue e che si riconnette a temi religiosi come il senso di colpa (TA 134) e di sollievo nel riconoscere le sofferenze passate come benedizioni. Da questo punto di vista, è interessante anche un cambiamento che vede «je vois que le ciel ne veut pas que j’en sorte» (TP 243) diventare «I see that fate has opposed my farther progress» (TA 113), indicativo della volontà di non associare eventi negativi ciò che sarebbe stato altrimenti tradotto come “heaven”, ma piuttosto a un più laico fato.

L’attenzione alla moralità è individuabile in tutti gli scritti di Griffith, dalle lettere ad *A Collection of Novels* (1777), dove la associa agli inglesi, “naturalmente

caratterizzati” da «[d]ecency and good sense» (Griffith, 1777a: n.p.). Un sentimento nazionalistico si nota anche in *True Voyages and Adventures*, dove un accenno del testo di partenza alla generosità inglese apre un’aggiunta della traduttrice: «They are worth sons of a free and gallant nation; and it must ever be a vain attempt in any of their rival powers, to think of combating their fleets or armies, till they have first raised themselves to a level with their liberty and virtue» (TA 140). Catherine M. Jaffe e Elisa Martín-Valdepeñas Yagüe (2015) notano questa stessa caratterizzazione dell’Inghilterra anche in un’altra traduzione a opera di Griffith, *The School for Rakes* (1769), in cui la traduttrice suggerisce che il trionfo dell’eroina virtuosa e la redenzione del licenzioso aristocratico riflettano i veri valori inglesi (Jaffe e Martín-Valdepeñas Yagüe, 2015: 53). Questo stesso spirito patriota si trova in un piccolo cambiamento nella traduzione della frase «Vous vous retrouverez sans doute un jour avec des Européens; les occasions des vaisseaux qui retournent dans ma patrie, ne vous manqueront pas» (TP 244), presente nel testo di arrivo come «You will soon, I hope, be able to reach some spot where Europeans may be met with, from whence you may have the opportunity of vessels returning to France» (TA 114). Una differenza che potrebbe sembrare trascurabile ma che rivela il posizionamento ideologico della traduttrice è il passaggio da “patria” (*ma patrie*) a “Francia” (*France*). In questo punto della storia non è più necessario specificare che la patria del protagonista sia la Francia, dunque si può ipotizzare che Griffith abbia voluto distanziarsi – più o meno inconsapevolmente – dall’identificazione della Francia come patria.

Sebbene non inglese, il protagonista della storia sembra essere rappresentato in una luce più positiva rispetto al testo di partenza. Si prendano in considerazione le seguenti aggiunte:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
	«and self-defence justified any measure that might be necessary towards extricating us from our danger» (34)
«que la nécessité m’ordonnoit de le suivre» (150)	«cruel necessity urged me to comply, while humanity, compassion, and tenderness, opposed it» (69)

«Cependant l'idée de le laisser me désespéroit» (151)	«and yet the idea of abandoning him in so forlorn a situation, shocked my humanity, and suspended my resolve» (69)
«nos yeux se détournèrent avec effroi de ce corps sanglant, qui vivoit le moment d'auparavant» (197-198)	«our reason began to return, only to load our consciences with the most bitter reproaches. We then set down upon the ground, for some time, to recover ourselves a little, with our faces turned from the shocking spectacle deprived of life, in an instant, by our cruelty» (90)

Griffith sottolinea che la futura aggressione programmata da Viaud contro un altro personaggio sia legittima difesa e ne mette sempre in rilievo l'umanità attraverso l'associazione con caratteristiche positive (TA 69) oppure attraverso una più sentita descrizione della realizzazione delle sue azioni (TA 90). Nel caso dei due esempi in TA 69, il primo potrebbe essere una strategia di compenso più che un'aggiunta, in quanto al rigo successivo il testo di partenza riporta che Viaud è «[a]gité de mille mouvemens de compassion, de douleur & d'incertitude» (TP 150) che Griffith traduce come «[a]gitated by these different emotions» (TA 69). Tuttavia, l'umanità del protagonista viene nuovamente rimarcata poco più avanti (“shocked my humanity”), confermando così che la traduttrice vuole metterla in evidenza.

In ultimo luogo, la traduttrice tende a chiarificare degli elementi che potrebbero sembrare estranei al pubblico della sua traduzione, aggiungendo delle spiegazioni come «several casks of *tafia*, a sort of American liquor» (TA 23), in cui specifica cosa sia la *tafia*, oppure «some place of safety, on *terra firma*, as they call the continent» (TA 30), laddove nel testo di arrivo era solo «terre ferme» (TP 65). Più interessante è il lavoro di Griffith sulle note a piè di pagina, in quanto alcune del testo di partenza vengono inserite direttamente nel testo¹⁸, un paio completamente omesse¹⁹ e altre ancora aggiunte²⁰. Nel

¹⁸ Nota (a) (TP 6); nota (d) (TP 12); nota (e) (TP 28); nota (g) (TP 48); nota (m) (TP 54); nota (n) (TP 71); nota (q) (TP 292).

¹⁹ Nota (b) (TP 10-11); nota (f) (TP 43).

²⁰ Le note aggiunte non sono elencate con le lettere dell'alfabeto come quelle tradotte, ma indicate con asterischi o croci, e si trovano a p. 28; 77; 82; 97; 130-131.

primo caso, le note vengono spesso ridotte, prendendo così le informazioni considerate più utili che non vanno però a intaccare la scorrevolezza del testo. Nel secondo caso, le note sono superflue per la comprensione del testo. La nota (b) si riferisce a “petit Goave” e riporta «Ou *Gouave*; on distingue le grand & le petit. Le premier est à quatre lieues sous le vent de Léogane; le second est à une lieue du premier; on n’y mouille guères que dans cas de nécessité» (TP 10-11); mentre la nota (f) ad “arcasse”: «C’est un terme de marine, qui désigne toute la partie extérieure de la poupe d’un vaisseau» (TP 43). La (b) contiene un approfondimento non particolarmente rilevante, mentre la (f) una spiegazione su un tecnicismo nautico (la poppa di un’imbarcazione) tradotto in inglese come «stern» (TA 20). Le note aggiunte sono le seguenti:

Nota riferita a «armed each with a fusil» (TA 28)	«The passage in French is, “Tous armed d’un fusil, & d’un casse-tete;” but this last expression I am at a loss to guess the meaning of, in this place. It signifies <i>heady wine</i> , or any difficult study or business that puzzles or perplexes the mind. Were I to hazard a conjecture, I should translate it a <i>bludgeon</i> , a good <i>casse-tete</i> , break the head (TA 28).
Nota riferita a «The savage brutes, at [the approach of the day], retired into their dens, there to lye down and sleep till night should again set them at liberty to roam abroad for pray» (TA 77).	« <i>Thou makest darkness that it is night, wherein all the beast of the forest do creep forth. / The sun ariseth, they gather themselves together, and lay them down in their dens. PSALMS</i> » (TA 77).
Nota riferita a «[leaves of a] tree» (TA 82).	«The tendrils, or spring-shoots of trees, were the sustenance of St. John, in the wilderness, rendered <i>locusts</i> , in the English translation of the Bible; and thence mistaken for the insect of that name» (TA 82).
Nota riferita a «viaticum» (TA 97)	«Travelling provisions» (TA 97).
Nota riferita a «cayman» (TA 97).	«This animal is more generally known by the name of <i>Tacare</i> ; and breeds in the Brasils, as well as in America» (TA 97).

<p>Nota riferita a «We did not care to undeceive him, at that time» (TA 130)</p>	<p>«The writer seems to contradict himself, a little, in this place; for, just before, the invalid is said to have been surprised how they could have remained so long in the island, without returning to take some further care of him; so that he appears to have had a better notion of the interval, at first, than now. But, 'tis probable that Mr. Viaud might have only transposed these circumstances, in the hurry of his recital» (TA 130-131).</p>
---	--

Due note sono esplicative (entrambe in TA 77) e chiariscono il significato di termini “viatico” e “caimano”. In altre due è presente il motivo religioso, che guida alcuni degli interventi più frequenti nel testo. Griffith inserisce due versi dei Salmi (TA 77) e un breve approfondimento sui viticci di cui si cibano sia il protagonista della storia che san Giorgio (TA 82), aprendo una parentesi sulla traduzione del termine nella versione inglese della Bibbia, considerata errata in quanto riporta che il santo si cibò invece di locuste. Un commento più ampio sulla propria traduzione viene inserito nella prima nota aggiunta (28), in quanto Griffith omette «casse-tête» (TP 60) dal testo, in quanto non è sicura di come trasporlo correttamente nel contesto. Infine, la traduttrice nota un’incongruenza contenutistica attribuita alla fretta del protagonista nel raccontare le sue avventure e preferisce segnalarla in nota piuttosto che correggerla nel testo, probabilmente anche perché avrebbe comportato una riscrittura di un’ampia sezione. Come già notato, il lavoro traduttivo di Griffith non consiste in vere e proprie riscritture, sono piuttosto presenti altri tipi di interventi, come aggiunte, omissioni e riorganizzazione delle note. Da un lato, si attiene a ciò che scrive nella prefazione, in cui avvisa il lettore della sua traduzione libera. Dall’altro, nel paratesto nomina soltanto l’aggiunta di alcune riflessioni e dichiara di aver provato ad attenersi allo stile dell’autore, mentre la sua voce emerge in modo pervasivo in tutto il testo. La portata e la natura dei suoi interventi non sono, dunque, pienamente esplicitate dai commenti metatestuali del paratesto.

4.6. Helen Maria Williams agente e paziente degli interventi traduttivi

Prima di occuparsi dell'analisi della traduzione di Helen Maria Williams, è importante menzionare le edizioni di riferimento di testo di partenza e testo di arrivo, in quanto non è stato possibile consultare prime edizioni per nessuno dei due testi. L'edizione del 2019 di *Paul et Virginie* è una «Édition critique du texte de 1789, glossaire, chronologie synoptique, bibliographie, annexes», come cita il frontespizio; dunque, seppure non sia la prima (1788), non è da escludere che sia lo stesso testo di riferimento preso in considerazione da Williams due anni dopo. Per quanto riguarda il testo di arrivo, la stampa risale al 1819²¹; anche in questo caso non è la prima del 1795, come firmato dalla traduttrice nella prefazione, ma si potrebbe trattare della stessa edizione, non riportando “The Second [o Third, etc.] Edition”.

Nella prefazione di *Paul and Virginia*, Williams notifica il lettore di due interventi (seppure il primo non sia riconosciuto come tale): l'introduzione di proprie composizioni all'interno del testo e l'omissione di lunghi passaggi di riflessioni filosofiche. La traduttrice dichiara che alcuni sonetti pensati per il testo furono censurati, cosicché ne rimangono otto, dedicati a: l'amore, la delusione, la semplicità, la fragola, il chiurlo, la zona torrida, l'albero “calbassia”²², l'uccello bianco dei tropici²³. La maggior parte sembra riferirsi a temi pastorali, citando spesso flora e fauna del luogo: oltre a quelli presenti nei titoli, il tamarindo, gli alberi delle montagne, la liana blu, il lime, il cacao, la guava, il mirto, l'amandava. Sembra legittimo ipotizzare che i sonetti censurati riguardassero più esplicitamente una critica sociale; tuttavia, una lettura attenta dei componimenti restanti può rivelare possibili velati riferimenti anche in essi. Si prenda da esempio primario il “Sonetto alla delusione”:

²¹ De Saint-Pierre, Bernardin. 1819 [1795]. *Paul et Virginie*. Tradotto da Helen Maria Williams. Londra: John Sharpe.

²² L'albero “calbassia” viene così descritto da Williams: «Sublime Calbassia, luxuriant tree! / How soft the gloom thy bright-hued foliage throws, / While from thy pulp a healing balsam flows / [...] Beneath thy flow'ry white bells I repose» (TA 121). Potrebbe riferirsi all'albero conosciuto come *crescentia cujete*, noto anche come calbassa guiana.

²³ “L'uccello bianco dei tropici” è facilmente ricollegabile alla famiglia dei fentontidi (*phaethontidae*), conosciuti in inglese proprio come “tropicbirds”.

PALE Disappointment! at thy freezing name / Chill fears in ev'ry shiv'ring vein I prove; / My sinking pulse almost forgets to move, / And life almost forsakes my languid frame: / Yet thee, relentless nymph! no more I blame: / Why do my thoughts 'midst vain illusions rove? / Why gild the charms of friendship and of love / With the warm glow of fancy's purple flame? / When ruffling winds have some bright fane o'erthrown, / Which shone on painted clouds, or seem'd to shine, / Shall the fond gazer dream for him alone / Those clouds were stable, and at fate repine? / I feel, alas! the fault is all my own, / And, ah! the cruel punishment is mine! (TA 29).

I venti agitati che hanno depresso gloriosi templi potrebbero essere le azioni estreme del despotismo giacobino, che ha disonorato «the great and immortal principles of the French revolution» (Williams, 1803b: 81). Allo stesso tempo, delitto (*fault*) e castigo (*punishment*) della traduttrice potrebbero riferirsi alla sua partecipazione ai movimenti rivoluzionari e il conseguente arresto. Una simile interpretazione potrebbe essere data di almeno un paio di versi per ogni sonetto:

Sonnet to Love (TA 16)	«Ere yet I knew thy fatal pow'r, / Bright glow'd the colour of my youthful days / [...] But, ah! since Love has all my heart possest, / That desolated heart what sorrows tear! / Disturb'd, and wild as ocean's troubled breast, / When the hoarse tempest of the night is there! / Yet my complaining spirit asks no rest; / This bleeding bosom cherishes despair»
Sonnet to Simplicity (TA 44)	«On this lonely shore, / Simplicity, thy blessings still are mine, / And all thou can'st not give I pleas'd resign, / For all beside can soothe my soul no more. / [...] Yet joys, for which the race of Europe pine, / Ah! not for me your studied grandeur pour»
Sonnet to the Strawberry (TA 53)	«Plant of my native soil! / [...] But not, like thee, to fond remembrance bring / The vanish'd hours of life's enchanting spring; / Short calendar of joys for ever fled! / [...] But, ah! when thought would later years renew, / Alas! successive sorrows crowd the space»
Sonnet to the Curlew (TA 61)	«I love the ocean's broad expanse, when drest / In limpid clearness, or when tempests blow, / When the smooth currents

	on its placid breast / Flow calm, as my past moments us'd to flow; / Or when its troubled waves refuse to rest, / And seem the symbol of my present woe»
Sonnet to the Torrid Zone (TA 66)	«Nature's various wealth is all thy own. / But, ah! not thine is twilight's doubtful gloom, / Those mild gradations, mingling day with night; / Here instant darkness shrouds thy genial bloom, / Nor leaves my pensive soul that ling'ring light, / When musing mem'ry would each trace resume / Of fading pleasures in successive flight»
Sonnet to the Calbassia-Tree (TA 121)	«[Calbassia,] Whose power the suff'ring wretch from pain can free! / My pensive footsteps ever turn to thee! / Since oft, while musing on my lasting woes, / Beneath thy flow'ry white bells I repose / [...] Thus has friendship cast her soothing shade / O'er my unshelter'd bosom's keen distress: / Thus sought to heal the wounds which love has made, / And temper bleeding sorrow's sharp excess! / Ah! not in vain she lends her balmy aid: / The agonies she cannot cure, are less!»
Sonnet to the White Bird of the Tropic (TA 122)	«Drop those snowy feathers Indians twine / To crown the warrior's brow with honours gay. / [...] Yet thou again to that dear spot canst spring: / But I my long-lost home no more shall hail!»

Nei sonetti si legge una differenza tra sentimenti positivi passati che potrebbero essere associati ai primi momenti rivoluzionari (“colour of my youthful days”, “calm, as my past moments us'd to flow”) e i successivi dispiaceri del dispotismo (“calendar of joys for ever fled”, “successive sorrows”, “present woe”, “lasting woes”, “bleeding sorrow”, “incurable agonies”). Si potrebbe leggere il Terrore nel potere mortale (“fatal pow'r”), nella tempesta notturna (“tempest of the night”, “tempests blow”, “instant darkness”), nelle onde agitate (“troubled waves”) e nelle incerte tenebre del crepuscolo (“twilight's doubtful gloom”). Nel complesso, le descrizioni rappresentano un cuore desolato (“desolated heart”), un petto turbato, sanguinante o indifeso (“troubled breast”, “bleeding bosom”, “unshelter'd bosom”), uno spirito o una miserabile dolente (“complaining spirit”, “suff'ring wretch”), un animo o dei passi pensierosi (“pensive soul”, “pensive footsteps”). Si dipinge un'immagine generale di pena e afflizione per una casa da tempo

perduta (“long-lost home”), ovvero un’Europa che anela verso la serenità (“joys, for which the race of Europe pine”). Di conseguenza, la decisione di Williams di scrivere e inserire questi sonetti nel testo non sembra “innocente” né casuale; ed è ancora più sintomatico che non ve ne siano nell’ultima parte del testo, in cui si ritrovano anche la maggior parte delle omissioni “involontarie”.

Come nel caso dei sonetti, è importante distinguere, in generale, tra le omissioni di cui parla la traduttrice nel testo e le parti omesse dalla censura giacobina. Non si può affermare con certezza quali afferiscano all’una e quali all’altra categoria, ma si possono fare delle ipotesi. Vi sono alcune brevi omissioni che sembrano essere osservazioni filosofiche o morali, come «un mal n’arrive guère seul» (TP 147), «quand le cœur d’une fille est pris, son amant n’a plus rien à lui demander» (TP 158), «tout homme qui a eu beaucoup à se plaindre des hommes, cherche la solitude» (TP 180); in particolare, quest’ultima introduce una “lunga riflessione filosofica” sulla solitudine, che è il quinto dei dieci più lunghi passaggi omessi nella traduzione. Nella maggior parte di questi si può leggere una critica allo stile di vita europeo, che viene espressa esplicitamente o implicitamente grazie alla descrizione della purezza d’animo dei personaggi del romanzo. Il primo passaggio spiega lo stile di vita delle famiglie e il secondo i loro comportamenti:

«Elles avaient banni de leurs conversations, la médisance, qui, sous une apparence de justice, dispose nécessairement le cœur à la haine ou à la fausseté; car il est impossible de ne pas haïr les hommes, si on les croit méchants, et de vivre avec les méchants, si on ne leur cache sa haine sous de fausses apparences de bienveillance. Ainsi la médisance nous oblige d’être mal avec les autres ou avec nous-mêmes. Mais, sans juger les hommes en particulier, elles ne s’entretenaient que des moyens de faire du bien à tous en général, et quoiqu’elles n’en eussent pas le pouvoir, elles en avaient une volonté perpétuelle, qui les remplissait d’une bienveillance toujours prête à s’étendre au-dehors. En vivant donc dans la solitude, loin d’être sauvages, elles étaient devenues plus humaines. Si l’histoire scandaleuse de la société ne fournissait point de matière à leurs conversations, celle de la nature les remplissait de ravissement et de joie» (127)

«Il y venait des habitants riches, en palanquin, qui s’empressèrent plusieurs fois de faire la connaissance de ces familles si unies, et de les inviter à des parties de plaisir. Mais elles repoussèrent toujours leurs offres avec honnêteté et respect, persuadées que les gens puissants ne recherchent les faibles que pour avoir des complaisants, et qu’on ne peut

être complaisant qu'en flattant les passions d'autrui, bonnes et mauvaises. D'un autre côté, elles n'évitaient pas avec moins de soin, l'accointance des petits habitants, pour l'ordinaire jaloux, médisants et grossiers. Elles passèrent d'abord auprès des uns pour timides, et auprès des autres pour fières; mais leur conduite réservée était accompagnée de marques de politesse si obligeantes, surtout envers les misérables, qu'elles acquirent insensiblement le respect des riches et la confiance des pauvres» (137-138)

In queste descrizioni si risalta l'armonia della loro esistenza, fondata sulla cortesia e sull'aiuto del prossimo. Il terzo passaggio (TP 139) riguarda nuovamente la famiglia, ma è più probabile sia stato omesso volontariamente, in quanto contiene "soltanto" una descrizione di ciò che si può trovare nell'oceano, conseguente nell'elogio della bravura di Paul nella pesca e nella narrazione della paura di Virginia quando lui si arrischia eccessivamente. Il quarto passaggio, al contrario, è stato più probabilmente censurato: inizialmente si racconta i giorni più felici di Paul e Virginia, trascorsi a cucinare per gli abitanti del villaggio, prendersi cura dei poveri, soprattutto se comprendevano bambini malati (come nota Virginia, «on ne fait son bonheur [...] qu'en s'occupant de celui des autres», TP 142-143); in seguito, presenta una breve critica degli Europei, seguita dal confronto con l'"homme pur":

Vous autres Européens, dont l'esprit se remplit dès l'enfance de tant de préjugés contraires au bonheur, vous ne pouvez concevoir que la nature puisse donner tant de lumières et de plaisirs. Votre âme, circonscrite dans une petite sphère de connaissances humaines, atteint bientôt le terme de ses jouissances artificielles ; mais la nature et le cœur sont inépuisables (TP 143).

Après tout, qu'avaient besoin ces jeunes gens d'être riches et savants à notre manière ? leurs besoins et leur ignorance ajoutaient encore à leur félicité. Il n'y avait point de jour qu'ils ne se communiquassent quelques secours ou quelques lumières: oui, des lumières; et quand il s'y serait mêlé quelques erreurs, l'homme pur n'en a point de dangereuses à craindre (TP 144-145).

Così come primo e secondo, questo passaggio richiama la filosofia di Rousseau; la stessa cosa si ritrova nel quinto passaggio sulla solitudine (TP 180-183), in cui vi è nuovamente una denuncia dello stile di vita europeo, seppure non esplicitamente nominato. Il sesto

passaggio è formato da vari estratti di un dialogo in cui Paul viene consolato per l'assenza di Virginia; poiché l'amata si trova in Francia, il paese diventa oggetto di discussione. Tuttavia, l'unico riferimento che si trova nella traduzione avviene quanto Paul dichiara di volerla seguire ed è avvertito che, in quanto figlio illegittimo, non avrebbe futuro in questo paese²⁴. Da qui in avanti, sono presenti varie e lunghe omissioni nella conversazione, cosicché le 13 pagine del testo di partenza diventano soltanto 3 nel testo di arrivo, suggerendo una ricostruzione del dialogo da parte di Helen Maria Williams. Ciononostante, è più probabile che siano parti della traduzione censurate perché offrivano una critica dell'Europa e della Francia in particolare, radicata sempre nella filosofia di Rousseau: «il n'est pas possible à un homme élevé dans la nature, de comprendre les dépravations de la société» (TP 195); «la nature a tout balancé» (TP 196). La Francia è descritta come un luogo depravato e devoto solo alla ricchezza, dove la virtù è stata tanto soppressa da non poter più ricevere aiuto né dalla letteratura né da Dio (TP 187-200).

Il settimo passaggio omesso consiste in sole tre righe e ha luogo durante il naufragio in cui morirà anche Virginia, quando dei marinai «crièrent trois fois Vive le Roi! car c'est le cri des Français dans les dangers extrêmes ainsi que dans les grandes joies; comme si, dans les dangers, ils appelaient leur prince à leur secours, ou comme s'ils voulaient témoigner alors qu'ils sont prêts à périr pour lui» (TP 205): il riferimento alla Francia è esplicito ancora una volta. I restanti casi sono probabilmente omissioni della stessa traduttrice. L'ottavo passaggio (TP 219-226) consiste nuovamente nella riduzione di un dialogo in cui Paul viene confortato per la morte di Virginia; le 7 pagine del testo di partenza si riducono a 3 in un'eliminazione della maggior parte delle riflessioni teologiche. In questo caso, i commenti riguardano la virtù e Dio; alla fine, sarà la defunta Virginia a prendere la parola «j'ai traversé les mers pour obéir à mes parents; j'ai renoncé aux richesses pour conserver ma foi; et j'ai mieux aimé perdre la vie que de violer la pudeur» (TP 225). Nel nono passaggio (TP 227-229) vi è una riflessione sui sogni e nel decimo (TP 229-231) la spiegazione della morte della zia francese di Virginia.

²⁴ «Le défaut de naissance vous ferme en France le chemin aux grands emplois. Il y a plus; vous ne pouvez même être admis dans aucun corps distingué» (TP 187), tradotto come: «'Obscure birth,' I replied, 'in France, shuts out all access to great employments; nor can you even be received among any distinguished body of men'» (TA 126).

L'analisi riflessiva di traduzione e paratesto rivela che le dichiarate aggiunte e omissioni (sonetti e riflessioni filosofiche) non sono gli unici interventi presenti nel testo, senza prendere in considerazione i passaggi censurati. La stessa aggiunta dei sonetti provoca altre espansioni del testo, in quanto soltanto il "Sonetto alla semplicità" è introdotto da una frase, gli altri sono preceduti da (più o meno lunghi) paragrafi introduttori scritti da Williams per giustificare l'introduzione dei componimenti. Inoltre, la traduttrice si "prese la libertà" – per citare la prefazione – di aggiungere anche parole o frasi dove riteneva opportuno. La maggior parte delle volte si tratta di aggettivi mirati a rafforzare un concetto o un'emozione; i più ricorrenti sono "dear" e "beloved" anteposti a *frère* (2 volte), *mère* (1 volta), *ami* (4 volte)²⁵. Altri esempi sono:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo ²⁶
«Chérie» (103)	«cherished <i>and beloved</i> » (7)
«Violettes» (127)	« <i>modest violet</i> » (43)
«Le sentiment de l'amour» (171)	«the <i>powerful</i> sentiment of love» (107)
«Croyance» (179)	« <i>cruel</i> intelligence» (117)
«Pudeur» (210)	« <i>virgin</i> modesty» (148)

In altri casi, inserisce un'intera frase:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«Faiblesse» (103)	«mislead by the weakness of a tender heart» (7)
«Souvent elles les changeaient de lait» (109)	«sometimes changed the maternal bosom at which they received nourishment, as if to blend with the ties of friendship that instinctive affection which this act produces» (17).

²⁵ Vi sono anche due casi in cui "mon ami" diventa "my dear brother".

²⁶ Corsivi miei.

<p>«Jamais les leçons d'une triste morale ne les avaient remplis d'ennui» (111)</p>		<p>«their minds had never been wearied by lessons of morality, superfluous to bosoms unconscious of ill» (20-21)</p>
---	--	--

Questo tipo di espansioni allungano il testo, rimediando all'unica "libertà" che Williams ammette di aver preso. Ciononostante, le omissioni finora analizzate non sono le uniche presenti del testo; se ne possono individuare numerose altre. Le più comuni sono brevi frasi trascurabili, come «devant toute la famille rassemblée» (TP 115), «toute couverte de forêts» (TP 120), «chacun y employait son caractère particulier» (TP 137), «souvent, dès le lendemain» (TP 197), «cet homme ne revint que le soir» (TP 200), «pour entrer dans le port» (TP 231).

Tuttavia, vi sono casi in cui l'omissione di un termine non sembra essere casuale, come le cinque volte in cui non specifica *yolof* (1) o *maroon* (4) parlando di schiavi, nonostante vi siano anche occorrenze in cui usa «maroon negroes» (TA 41; 42; 42), rendendo poco comprensibile il motivo per cui lo traduce solo in determinati passaggi. Inoltre, vi è un caso significativo in cui omette *négresse* parlando di un personaggio: «fut la Négresse Marie» (TP 168) diventa soltanto «was Mary» (TA 102). A questo punto della storia, conosciamo il suo personaggio, il suo rapporto con la famiglia di Paul e Virginia e il suo ruolo nella "piccola società"; dunque, tenendo in considerazione il continuo supporto di Helen Maria Williams per i diritti civili dei neri, questa omissione può essere una piccola e velata forma di dimostrare che il colore della pelle non ha importanza e sottolinearlo non è né rilevante né necessario.

Oltre le aggiunte e le omissioni, nella traduzione di Williams vi sono numerosi cambiamenti e qualche riscrittura. Il primo importante esempio di riscrittura avviene nella primissima frase del romanzo, dove Bernardin de Saint-Pierre localizza la storia nell'Île de France, che la traduttrice chiama invece "Mauritius". Come nota David Sigler,

[t]he actual island of Mauritius, called Île de France as Williams was translating, would become a British holding in 1810; the British government would restore the Dutch name Mauritius in 1814. It is significant, then, that Williams sets the story in "Mauritius" so-called, while Bernardin sets it on the "Île de France": she thus accomplishes at the literary level what the British

government would achieve in actual fact some twenty years after (Sigler, 2012: 576).

La maggior parte di cambiamenti e riscritture possono essere categorizzati in tre temi principali: luoghi e persone; Dio, moralità, virtù; passioni e sentimenti. Oltre al nome dell'isole, altri esempi relativi alla prima categoria sono:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«habitation» e «terrain» (102; 106; 201; 202; 215; 216)	«plantation» (5; 11; 134; 136; 153; 154)
«habitant(/s)» (124; 206)	«planters» (40; 141)
«créoles» (142)	«natives» (65)
«noirs» (156)	«slaves» (84)
«société» (161)	«family circle» (91)
«en leur» (126)	«on those good white people» (43)
«favorable à la santé des Blancs» (218)	«favourable to the Europeans» (157)
«bâtard» (162)	«natural child» (93)
«habitants de l'île» (179)	«ill-natured persons» (117)

Si presenta lo stesso problema discusso per la traduzione di *yolof* e *maroon*, ovvero l'assenza di una evidente motivazione per cui la traduttrice sceglie questi termini piuttosto che altri più letterali (come “inhabitants” o “society”). L'unico caso costante e coerente avviene con la traduzione di *bâtard*, richiamato nella frase successiva con *mot de bâtard* (TP 162), tradotto con «this last expression» (TA 93).

Il primo esempio della categoria “Dio, moralità, virtù” è la stessa parola *Dieu*, che è tradotta per cinque volte sineddoticamente con “Heaven”, soluzione comune nella prima età moderna. Una frase interessante è pronunciata da Paul che descrive Virginia come «ma richesse, ma famille, ma naissance» (TP 166), tradotto con «riches, birth, family» (TA 99): Williams cambia l'ordine della lista, come se partisse dall'elemento meno importante fino al più importante, coerentemente con l'insegnamento di Rousseau seguito nel romanzo. Un esempio riguardante la virtù è *malheur qu'en m'écartant de la vertu* (TP 106), tradotto con «I have only known misfortune by wandering from virtue» (TA 12). Il punto di vista del testo qui cambia: in francese, la sfortuna la portò ad allontanarsi dalla

virtù; in inglese, la sfortuna è arrivata proprio perché si è allontanata dalla virtù. Altre occorrenze sono:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«fille sans vertu» (165)	«unhappy, that I am» (98)
«vertueuse» (213)	«amiable» (150)
«sage et malheureuse» (104)	«virtuous and unhappy» (8)

In particolare, la traduzione di *vertu/vertueuse* come “virtue/virtuous” (o anche altri aggettivi con la loro traduzione letterale o meno, come *sage*) non è condizionata da alcun valore intrinseco della parola, ma piuttosto dalla scelta della traduttrice di sottolineare o meno la possessione di una determinata qualità. Molti sono gli esempi in cui “passioni e sentimenti” – e correlati termini e concetti– sono cambiati; la maggior parte delle volte, Williams minimizza le passioni. Ad esempio, *et un feu dévorant la saisit* (TP 149) diventa «her imagination again grew disordered» (TA 74); la passione, rappresentata metaforicamente come un fuoco divoratore, si trasforma in una disordinata immaginazione. Altri esempi sono:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«ton amour» (158)	«your feelings» (88)
«passions» (162)	«sensations» (94)
«hors d’elle» (167) e «hors de lui» (168; 197)	«half distracted» (100), «distracted» (102), «his heart throbbing with delight» (130)
«âme est déchirée» (167)	«heart is broken» (101)
«qui plaisait à sa passion» (200)	«so dear to the wishes of his heart» (133)
«constance et de l’amour» (211)	«fidelity and tenderness» (148)
«sentit redoubler tous les symptômes de son mal» (148)	«restless and unhappy» (73)

Le emozioni e le passioni spesso sono presentate in termini meno totalizzanti dalla traduttrice, cosicché l’anima lacerata diventa un cuore spezzato o ciò che soddisfa una passione diventa caro al cuore. Come spiega Louise Joy (2011: 152), seppur discutendo di un’altra traduzione, «Helen Maria Williams explicitly refuses to accept that emotions

that cannot be explained could possibly be virtuous. [...] By replacing irrational passions with rational affections, she reintroduces moral intelligibility as the dominant criterion to be fulfilled by literary emotions». Cionondimeno, vi è un caso particolare e ricorrente in cui sembra sessualizzare il testo di partenza con l’inserzione della parola “bosom”:

Testo di Partenza	Testo di Arrivo
«cœur» (115)	«bosom» (26)
«en elles-mêmes et dans leurs enfants» (137)	«those women had unfolded in their own bosoms, and in those of their children» (59)
«chez nous» (160)	«in our own bosoms» (90)
«étroitement serrée» (166)	«pressed fast to his bosom» (98)
«sucé votre lait» (166)	«nourished at your bosom» (99)
«son cœur battre à coups redoublés» (167)	«his heart beat violently against his burning bosom» (100)

Nella maggior parte dei casi, il seno sostituisce il cuore come loco di sentimenti e passioni, rendendo una metonimia come sineddoche. Nel penultimo caso può essere associato alla sensazione di sicurezza e familiarità data dalla connessione a un elemento materno, in quanto Paul accusa la madre dell'imminente separazione che subirà da Virginia, ricordandole, tra le altre cose, che sono stati entrambi allattati al suo seno. Nell'ultimo esempio, il sostantivo viene associato a “burning” ed è connesso alla passione che Paul prova per Virginia, «[w]hen Williams does come close to representing passions, then, the passions she depicts belong to a male. In effect, she genders passions masculine» (Joy, 2011: 157). Gli interventi discussi non si limitano a quelli che la traduttrice dichiara nella prefazione. Da un lato, Williams rispetta il più possibile il gusto moralista inglese, cambiando il testo per adattarlo alla cultura di arrivo; dall'altro, piega il testo di partenza per rispecchiare velatamente le sue ideologie politiche e il suo vissuto personale, rivelando così una manipolazione che va oltre la semplice omissione di riflessioni filosofiche di de Saint-Pierre.

CAPITOLO 5:

PER UNA TEORIA DELLA TRADUZIONE AL FEMMINILE

People are [...] either so great Admirers of the past, or so little inclinable to favour the present, that all the Beauties, if there are any, are ascrib'd to the Original, and only the Imperfections fall to the share of the Translator
(Haywood, 1721: v).

In questo capitolo si presentano i risultati delle analisi di paratesti e traduzioni di Katherine Philips, Aphra Behn, Eliza Haywood, Elizabeth Griffith e Helen Maria Williams. In primo luogo, si risponderà alle *research question* relative alle traduttrici e alle traduzioni. Nel primo caso, si illustra come si auto-rappresentano, quali retoriche utilizzano e come queste vengono costruite dal punto di vista della stilistica; nel secondo, si tracciano le strategie traduttive e le metafore della traduzione utilizzate. Partendo da ciò, si individua una linea comune alle traduttrici, ricostruendo così una teorizzazione al femminile per la prima età moderna inglese, che è poi posta in dialogo con le teorie della traduzione prevalenti al tempo per evidenziare sia gli elementi in comune che le caratteristiche innovative.

5.1. Voci al femminile tra teoria e pratica

Secondo Margaret J.M. Ezell (2022: 222), lo studio dei paratesti è essenziale per comprendere il rapporto delle donne della prima età moderna con le norme letterarie del tempo¹. La studiosa si riferisce agli elementi paratestuali degli scritti femminili “originali”, in quanto possono rivelare le strategie tramite cui rivendicavano il loro status di scrittrici (*authorship*). Allo stesso modo, possono svelare anche la percezione che le traduttrici avevano del proprio ruolo e il loro rapporto con le norme traduttive prevalenti

¹ Cfr. anche Coldiron (2018), Ross (2012), Uman (2012).

al tempo. A conferma di ciò, i paratesti di Philips, Behn, Haywood, Griffith e Williams presentano numerosi punti in comune. A prescindere dalle classificazioni più strutturali², l'aspetto funzionale dell'analisi paratestuale è particolarmente interessante. Le funzioni generica e meta-comunicativa a volte non sono state messe in rilievo perché, come specificato, si trovano in tutti i paratesti. Riconoscere lo status di traduzione del testo tradotto a cui si riferiscono e includere delle riflessioni su di esso sono requisiti necessari per l'inclusione degli elementi paratestuali nell'analisi. A parte la funzione "personalizzazione", esclusa a priori perché applicabile solo a paratesti interattivi, solo due funzioni non sono state individuate in nessuna delle prefazioni e/o lettere, ovvero la pedagogica e l'ornamentale. In particolare, l'assenza di quest'ultima – unita al fatto che le funzioni ermeneutica e informativa sono presenti in tutti i paratesti (tranne la seconda nella prefazione di Haywood) – conferma che queste "soglie" vengono attivamente utilizzate dalle traduttrici per formulare qualche tipo di riflessione sui testi cui si riferiscono e sul proprio approccio al testo tradotto.

Le prime *research question* dell'analisi stilistica riguardano il modo in cui le traduttrici si auto-definiscono e le strategie stilistiche o retoriche che utilizzano. Philips, Behn, Haywood, Griffith e Williams riconoscono di essere delle traduttrici e di stare presentando i propri testi tradotti. Nei testi presi in considerazione, nessuna cerca di "appropriarsi" del testo di partenza tanto da annullarlo, come poteva accadere in altri casi. Ad esempio, *La Montre, or The Lover's Watch* (1686) di Behn e *Julia* (1790) di Williams non contengono alcuna indicazione del loro status di traduzione, sebbene il primo è stato tradotto da *La montre* (1666) di Balthazar de Bonnecorse e il secondo da *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761) di Rousseau. Al contrario, in tutti i paratesti analizzati sono necessariamente presenti dei riferimenti alla traduzione, cui si uniscono nella maggior parte dei casi anche dei commenti più o meno estesi sull'argomento del testo che hanno

² Le quattro prefazioni sono peritesti e le lettere epiteti, tutte rientranti nella definizione generale di "paratesto" (ampliandola per accogliere le lettere, anche se non *consciously crafted* come elemento paratestuale della traduzione de *La mort de Pompée*). L'epitesto è l'unico rivolto a un singolo destinatario, mentre tutti i peritesti sono pensati per il pubblico della cultura di arrivo. Tutti e cinque i paratesti sono anche "metatesti", ma solo quelli di Philips, Behn e Haywood sono allo stesso tempo "metadiscorsi". Nessuna delle traduttrici ha scritto il paratesto intendendolo come introduzione del testo di partenza, cosicché nessuno degli elementi paratestuali è "pre-TP", "con TP" o "post-TP". La più comune classificazione temporale è "con-TA", a cui si aggiunge il "pre-TA" di Philips e il "post-TA" di Williams.

scelto di tradurre. Behn si sofferma a lungo su questioni di carattere scientifico, cercando anche di mediare tra scienza e religione; Griffith definisce la storia di Viaud (di cui emenda il rango) come la più incredibile mai realmente avvenuta, sottolineando i buoni risultati ottenuti grazie alla fiducia nella Provvidenza; Williams ammette di essersi rifugiata negli incantevoli paesaggi delle Mauritius. Tuttavia, l'unica ad auto-definirsi esplicitamente come traduttrice è Griffith che si firma come “The Translator” (*Prefazione Griffith*, p. x). Si potrebbe aggiungere anche Behn, il cui *Essay on Translated Prose* figura come “Translator’s Preface”, ma si tratta probabilmente più di una necessità editoriale che di una auto-rappresentazione. Ciò non vuol dire che le altre traduttrici non si identifichino nel loro ruolo, in quanto tutte parlano di traduzione. Haywood, inoltre, protesta contro il giudizio generalmente assegnato dal pubblico alle opere tradotte, secondo cui i pregi sono dovuti a chi ha scritto il testo di partenza e i difetti a chi si è occupato della sua traduzione.

È interessante notare che nessuna di loro utilizza i termini “translatress” o “translatrix”. Si è già notata l’anomalia di incontrare non uno ma due *gendered terms* con lo stesso significato in una lingua in cui «the sounds of the gender difference are basically lost or flattened in the necessary repetition of the words *woman* or *female* or *she* and *her*» (Palusci, 2011: 12). L’inglese moderno e contemporaneo non fa parte delle lingue che possiedono il genere grammaticale, in quanto ha perso le classi di femminile, maschile e neutro dell’inglese antico. Tuttavia, presenta la categoria del genere lessicale, ovvero una proprietà extra-linguistica che trasmette semanticamente la caratterizzazione dei tratti [+female] o [+male]. Il genere lessicale si può formare in inglese tramite suffissazione (una forma di derivazione in cui si aggiunge un morfema, un suffisso appunto, alla fine della parola), come nel caso dei due sostantivi in analisi. Il suffisso *-trix* deriva dal latino e corrisponde al maschile *-tor*; l’*OED* riporta che «[it] has occasionally been loosely used to form nonce-feminines to agent-nouns in *-ter*, as *paintrix*, *n.* instead of the regular *paintress*. The commoner suffix in English is *-tress*» (*OED*). Lo stesso dizionario rimanda all’antecedente *translatress* nella ricerca dell’etimologia del termine. Marlis Hellinger (2001) lo include in una lista di suffissi femminili derivati dal francese nell’XI secolo, da cui furono coniate parole come “heroine”, “educatrix”, “majorette”. Tuttavia, «[t]hese patterns were usually short-lived as well as problematic: they never only denoted the female counterpart of a male referent, but generally carried additional negative

connotations derived from associations with their original sources» (Hellinger, 2001: 109). Lo stesso fenomeno di derogazione semantica e asimmetria con la loro controparte maschile si può notare con il suffisso più produttivo *-ess*, in quanto le parole spesso si caricano di connotazioni negative assenti nella loro forma base (ad esempio, “mister”/“mistress”). Una ricostruzione storica di tutte le occorrenze di *translatress* e *translatrix* sarebbe interessante per comprendere meglio l’utilizzo dei termini e le ragioni per cui sono quasi totalmente in disuso, ma va oltre gli obiettivi del presente studio. Tuttavia, una prima indagine³ sembra provare che le due varianti inglesi di “traduttrice” non sono state coniate per trasmettere lo stesso significato derogatorio che si può trovare in altri casi simili di derivazione. Il problema principale dei termini risiede nella loro marcatezza, ma questa non si perde con le loro alternative, in quanto il genere viene ancora specificato da “*woman translator*”. Il loro utilizzo sembra essere il più delle volte una questione di preferenza, in quanto non vi è un’espressione più marcata dell’altra, ma – soprattutto nell’analisi delle traduttrici della prima età moderna – la «*distancing and distinction in male and female translating [practices]*» (O’ Connor, 2017: 190) richiede spesso di essere riconosciuta e segnalata come tale.

Prima di passare all’oggetto della seconda *research question*, proprio queste pratiche traduttive che menziona O’Connor, si deve concludere la discussione sulla prima riguardo le traduttrici, delineando quali retoriche utilizzano e come queste si manifestano a livello stilistico. Le retoriche di cui si è parlato sono quattro: moralità (Behn, Griffith), amore cortese (Philips), mecenatismo (Philips, Behn, Haywood, Griffith, Williams) e modestia (Philips, Haywood, Williams)⁴. Per quanto riguarda la prima, come si è accennato durante l’analisi della sua prefazione, Behn dedica numerose pagine del paratesto al tentativo di riconciliare scienza e religione, utilizzando così la retorica della moralità. Queste non sono state incluse per intero per motivi di spazio, ma si riporta qui la frase che le introduce: «Therefore, with all due Reverence and Respect to the Word of God, I hope I may be allowed to say, that the design of the Bible was not to instruct

³ Sono state individuate sei occorrenze nel XVII secolo – di cui solo due in cui il termine viene usato con accezione negativa –, una (negativa) nel XVIII secolo e centinaia nel XIX e XX secolo, principalmente in riviste letterarie, le cui co-occorrenze comprendono spesso aggettivi qualificativi positivi riguardanti le capacità intellettuali o l’attività traduttiva delle traduttrici.

⁴ Per moralità, amore cortese e mecenatismo cfr. Robinson (1995); per modestia cfr. Pender (2012).

Mankind in Astronomy, Geometry, or Chronology, but in the Law of God» (*Prefazione Behn*, n.p.), la cui costruzione verbale si può paragonare con quella presente in [2] in Griffith: “I hope I may be allowed to say” (Behn) / “I think I may venture to say” (Griffith). In entrambi è presente la doppia prima persona singolare che pone l’attenzione proprio sul soggetto, riferita nel primo caso alla coppia di sistema bolomaico (“to hope”) e deontico (modale ausiliare *may*) e nel secondo alla coppia di sistema epistemico (“to think”) e deontico (modale ausiliare *may*). Entrambi i casi sono composti, quindi, da un processo mentale (“to hope”/“to think”) che esprime una maggiore o minore sicurezza rispetto alla proposizione oggettiva che reggono e che riguarda in entrambi i casi un processo verbale (“to say”). Si può in un primo momento pensare a una sostanziale differenza data dal verbo retto all’ausiliare, in quanto è in forma passiva in Behn e attiva in Griffith. Sembra che la prima abbia bisogno di una conferma esterna, mentre la seconda proceda anche senza. Tuttavia, questo viene controbilanciato nella frase di Griffith da due fattori, ovvero la presenza del precedente sistema epistemico che verte verso l’incertezza e il significato del verbo “to venture”. Quest’ultimo presuppone qualcosa di rischioso in tutti e tre le accezioni proposte dal Merriam-Webster: «to expose to hazard: risk, gamble»; «to undertake the risks and dangers of: brave»; «to offer at the risk of rebuff, rejection, or censure». L’esitazione ad esprimersi su argomenti religiosi può sembrare dissonante dal fatto che questi offrono nella prima età moderna la prima possibilità per le donne di ritagliarsi un proprio spazio nella scena culturale. Tuttavia, qui si cela anche la distinzione tra la traduzione di scritti religiosi e l’espressione di proprie opinioni sugli stessi, mostrando così lo status secondario dell’attività traduttiva. Per quanto questa godeva di una certa elevatezza come esercizio linguistico (come confermato dal fatto che era pratica da scrittori e poeti del calibro di Dryden o Pope), la sua pratica da parte delle traduttrici era giustificata proprio perché esse si ponevano in questo modo “solo” come tramite tra il testo di partenza e il testo di arrivo, riportando opinioni e ragionamenti altrui. Nel caso di queste prefazioni, Behn e Griffith possiedono l’autorità per riportare la parola di Dio e della Chiesa perché spetta a tutti i credenti, ma devono in qualche modo mitigare l’espressione di opinioni personali attraverso l’umiltà. Si può notare una costruzione simile quando Philips confessa a Cotterell l’inserimento delle sue canzoni originali nella sua traduzione di Corneille in [2] e [3] della Lettera XXIV (“I have ventur’d to lengthen the Play”, “if I may be allow’d to say any thing of my own Compositions”).

La retorica dell'amore cortese è presente solo in Philips, nelle cui lettere si fonde con la retorica del mecenatismo, come nota Robinson (1995: 162): «her patron becomes her courtier in two senses of the word, as the man who pays court to her (begs her to translate and to publish) and as her agent at court». Gli esempi sono molti di più di quelli presenti negli estratti riportati nell'analisi, ma già tramite essi si può comprendere come questa retorica viene costruita a livello stilistico. Si manifesta su due piani a seconda che il soggetto sia Philips stessa o il mecenate (Cotterell principalmente, ma anche Boyle). La differenza più notevole risiede nella transitività, in quanto i processi materiali della sottocategoria *material action intention* (il cui protagonista è un essere animato) si presentano in due modi. Quando il soggetto è Philips, questa "intenzione" è dovuta ad altri. Esempi come "I obeyed him" o "The encouragement I received from you" pongono al centro dell'attenzione il complemento di termine o il complemento d'agente; cosicché, nonostante Philips sia soggetto, il reale agente è il mecenate che ha ordinato qualcosa o dato un incoraggiamento. Il rapporto non si ribalta quando cambia il soggetto. In frasi quali "He enjoyed me to go on" o "He commands me", il soggetto maschile resta l'agente di cui Philips diventa complemento oggetto. A questo proposito, si può ricordare il discorso sul potere affrontato nell'analisi della Lettera XXI, in cui si è notato che sembra essere prevalentemente fuori dal suo controllo, in quanto lo possiede o perché concesso da altri o per metterlo al servizio di altri. Dal punto di vista della modalità, nelle lettere in generale vi è una netta prevalenza della modalità deontica, definita da Clara Neary (2014: 181) come «[...] integral to communicate strategies of social interaction, most notably strategies of persuasion and politeness». Philips esprime un obbligo *morale* attraverso l'ausiliare modale "must" o il frequente verbo "to be obliged/to oblige" (a seconda che il soggetto sia Philips o il mecenate): "I must now thank you extremely", "I am obliged to you", "you oblige me".

Rientrano nella retorica dell'amore cortese anche due tipi di parallelismi (strategia di *foregrounding*). Il primo riguarda la reiterazione di termini che sottolineano il fatto che sono i mecenati a richiedere alla traduttrice di mettere in pratica le sue doti, cosicché troviamo verbi come "to persist [in his request]" e "to importune [me to pursue that translation]" (preceduto inoltre dal doppio avverbio pre-modificatore "so earnestly" che ne rafforza la valenza), sostantivi come "obstinacy [in his desire to have me translate *Pompey*]" e "petitioner [to me for such a trifle, i.e. the translation]". Il secondo tipo di

parallelismi consiste in ripetizioni di parole come “love” e “Valentine”, di cui si è discusso nell’analisi, ma anche “friendship”, “flattery” e in generale parole connesse a questo campo semantico; a ciò si aggiungono le due volte in cui Philips stessa chiama Cotterell “courtier” ([1] in Lettera XXVI e un altro passaggio non riportato della stessa lettera in *Lettere Philips*, p. 117). La retorica dell’amore cortese e del mecenatismo sono strettamente connesse, fondendosi nelle lettere di Philips in tutte le istanze di *captatio benevolentiae* nei confronti di Cotterell. Si è affermato nell’analisi che questo tipo di retorica è presente in tutte e cinque le traduttrici, passando nei loro paratesti da avere come oggetto un singolo specifico (come il destinatario delle lettere in Philips) a una pluralità di persone. Il pubblico cui si rivolgono Behn, Griffith e Williams è indefinito, mentre per Haywood si aggiungono gli abbonati alla pubblicazione del testo tradotto. Con questo passaggio a destinatari multipli e per lo più ignoti, anche la costruzione della retorica cambia e la prevalenza del sistema deontico vista per Philips viene sostituita dal sistema bolomaico ed epistemico. Il primo riguarda il desiderio, o meglio l’auspicio, che il testo tradotto abbia una buona ricezione; il secondo esprime l’incertezza al riguardo. Il bolomaico si trova in Behn espresso attraverso il verbo lessicale modale “to hope”: «I hope it will not be unacceptable to my Readers» (*Prefazione Behn*, n.p.) e “I hope my readers will be so just as to think” in [35]; entrambe le frasi presentano poi un processo mentale di chi legge, ovvero “[the readers] judge sth” e “[the readers] think”. L’epistemico è presente nelle tre restanti traduttrici: Haywood, “if those few I wish to please are satisfied” [6]; Griffith, “if [the translation] meets with as favorable a reception” [10]; Williams, “the public will, perhaps, receive with indulgence [this] work” [13]. Nei primi due casi, la modalità è espressa dalla congiunzione “if” che trasmette l’incertezza delle subordinate che introduce; nell’ultimo, dall’avverbio “perhaps”. In tutte e tre le frasi il pubblico compie un processo mentale reattivo, ovvero esprime (o meno – l’incertezza sta proprio in questo) un gradimento: “[the public] is satisfied”, “[the public] gives a favourable reception” e “[the public] receives with indulgence”. Per conquistare la benevolenza di chi legge si utilizzano anche aggettivi e sostantivi pre-modificatori, come “unquestionable judgement [of the subscribers]” in [2] di Haywood e “intelligent reader” in [1] di Griffith. Inoltre, la prefazione di Griffith termina con una costruzione che ricorda le formule di chiusura delle lettere di Philips: “[...] the public, to whom I have the honour to be, a much obliged, and most obedient servant” [10]. Due elementi sono qui

particolarmente rilevanti, ovvero la presenza degli aggettivi in posizione prepositiva “obliged” (di cui si è discusso nell’analisi delle lettere) e “obedient” e, soprattutto, la rappresentazione della traduttrice come “servant”. L’utilizzo di termini afferenti al campo semantico della servitù era comune nel XVII e XVIII secolo per riferirsi alla pratica traduttiva *ad litteram*, trovandosi spesso in forma aggettivale come “servile translation” o “servile translator”. In questa chiusura, tuttavia, Griffith inverte quest’associazione presentandosi come “serva” non dell’autore o del testo di partenza ma del suo pubblico, implicando così necessariamente una traduzione *ad sensum*.

L’uso della retorica della modestia serviva a prevenire (o rispondere al)le critiche che si anticipava di avere riguardo la traduzione. Sebbene non fosse una pratica specificamente femminile, in quanto anche nelle prefazioni di traduttori si trovano simili espedienti retorici, nel caso delle traduttrici assume sempre la doppia valenza a causa del genere. Questa è fortemente presente in tutte le lettere di Philips, in molti più passaggi di quelli analizzati e in cui si è già evidenziata, in quanto è l’elemento che maggiormente le ha permesso di costruire una determinata immagine di sé che non minacciava la cultura maschilista del tempo, così da guadagnare gli epiteti di “Virtuous” e “Chaste” Orinda. Nell’analisi sono state discusse tutte le volte in cui Philips sminuisce i suoi scritti definendoli “sciocchezze” (*trifles*), sostantivo preceduto in due occorrenze da un avverbio pre-modificatore che ne rafforza il valore irrisorio (“such a trifle” in [1] nella Lettera XIV e in [2] nella Lettera XXVII). Gli esempi di questa retorica sono numerosi anche nei periodi riportati, tra cui “conscious of my own unworthiness” [3] e “my incapacity to perform it [i.e. to translate the text]” [4] nella Lettera XIV; “I know you are better able to correct that passage than myself” [3] nella Lettera XXII; “all I write aims at no higher an ambition than to receive the last correction from your pen” [4] nella Lettera XXIV; “I have so constant a distrust of my own performances” [1] nella Lettera XXV. Particolarmente rilevanti sono i sostantivi formati con dei pre-modificatori a livello morfologico, prefissi che costituiscono la negazione del concetto cui sono apposti: “unworthiness”, “in-capacity”, “dis-trust”. Tuttavia, la negazione funziona come tecnica di *foregrounding* in cui «expected or assumed proposition is brought to the foreground and challenged in some way» (Hidalgo Downing, 2004: 92). In questo modo, Philips utilizza la retorica della modestia ma allo stesso tempo pone in evidenza proprio i concetti che vuole negare; stesso discorso vale per il “no higher an ambition”. Nell’esempio della

Lettera XXII si utilizza, invece, la modalità epistemica per esprimere nuovamente quanto fosse sicura di non essere capace di compiere un'azione (prima la traduzione in generale, stavolta la correzione della traduzione), affidandola così a Cotterell. Si può notare come amore cortese, mecenatismo e modestia sono tutte e tre retoriche che si intersecano nelle lettere, a volte, come in questo caso (*captatio benevolentiae* del protettore), in uno stesso passaggio.

L'inizio della prefazione di Haywood è completamente ed esplicitamente guidato dalla retorica della modestia. In “the rush of winds, which shake the aspiring cedar, spare the humble reed” [1] e “I am too safe, in an insignificant lowness to fear the blasts of envy” [2] la traduttrice si auto-rappresenta come un umile giunco caratterizzato da una “bassezza” insignificante, giocando con l'altezza della pianta e l'inferiorità con riferimento al valore. Oltre al campo metaforico di cui si è parlato, la costruzione della retorica avviene tramite due coppie di aggettivo + sostantivo, “humble reed” e “insignificant lowness”. Da un lato, nel primo aggettivo è intrinseco un riferimento alla modestia; dall'altro, il secondo è messo in evidenza dallo stesso discorso succitato dei prefissi negativi (“in-significant”), ed interessante perché è proprio il sostantivo che modifica a permettere alla pianta di non essere scossa dal vento, quindi è in realtà essenziale. La frase di Williams è invece retta dal sistema bolomaico: “I can only hope to deserve the humble merit” [9]. Un elemento in comune con Haywood è la presenza della coppia aggettivo + sostantivo, il cui primo coincide con quello associato al giunco nella prefazione di quest'ultima. Nel caso di Williams, l'accento è posto sul valore della traduzione, espresso sia dal sostantivo sia dal verbo retto dal lessicale modale “to hope”; la principale accezione di “to deserve” è proprio «to be worthy of: merit» (*Merriam Webster*). Come emerso dall'analisi delle tre traduttrici, vi sono diversi modi in cui si può costruire la retorica della modestia a livello stilistico, tra cui sembra essere particolarmente rilevante l'utilizzo di aggettivi pre-modificatori come strategia di *foregrounding*.

La retorica della modestia è spesso strettamente legata a una problematica presentata specificamente nel caso della traduzione: la *status anxiety* (Rhodes, 2011). In Helen Maria Williams è presente nella stessa frase succitata, che per intero riporta: “I can only hope to deserve the humble merit of not having deformed the beauty of the original”, una preoccupazione – quella di non compromettere l'armonia del testo di partenza –

comune a chi si occupava di traduzione al tempo. Il sistema bolomaico viene, quindi, utilizzato per l'espressione di questo desiderio. Nelle lettere di Philips, la *status anxiety* si ritrova spesso in maniera implicita nelle varie occasioni in cui la traduttrice confronta la propria traduzione con quella degli Intellettuali, ma è manifesta in un passaggio della Lettera XVII in particolare: “[...] my translation of Pompey, which I fear will not be deemed worthy to breathe in a place where so many of the greatest wits have so long clubbed for another of the same play” [1]. In questo caso, non vi è il desiderio o l'auspicio che il testo tradotto sia meritevole, ma si enfatizza proprio la preoccupazione di come possa essere giudicato. Dal punto di vista della transitività, si tratta in entrambi i casi (“I hope” e “I fear”) di processi mentali reattivi, ma vengono espressi da due sistemi modali diversi, il bolomaico e l'epistemico, a causa della loro diversa valenza. La speranza è un «[s]entimento di aspettazione fiduciosa nella realizzazione, presente o futura, di quanto si desidera» (*Treccani*), mentre la paura uno «[s]tato emotivo consistente in un senso di insicurezza, di smarrimento e di ansia di fronte a un pericolo reale o immaginario o dinanzi a cosa o a fatto che sia o si creda dannoso» (*Treccani*). Il “pericolo” consiste nel paragone con un'altra traduzione dello stesso testo di partenza a opera di un gruppo di intellettuali dell'epoca che chiama “confederate translators”: Edmund Waller, Edward Filmore, Charles Sedley, Charles Sackvill (Lord Buckhurst). Questa paura non sarebbe stata infondata, secondo ciò che riporta la traduttrice in una delle lettere finali: «[...] Disgrace, as covers my poor Translation of POMPEY, since the Lustre of the other obscur'd it» (*Lettere Philips*, p. 185).

A prescindere dalla ricezione del testo tradotto, le riflessioni sia metatestuali che metadiscorsive nelle lettere sono occasionate principalmente dalla critica alla traduzione dei *Wits*. Il rapporto di Philips con il ruolo di critico è anch'esso calato nella retorica della modestia e nella necessità di *non* volersi auto-rappresentare come esperta di traduzione. Nella corrispondenza, la critica ha una valenza spesso negativa: la traduttrice chiede a Cotterell di giudicare *Pompey* “con più severità di un critico” [3] nella Lettera XXI e teme il giudizio dei cosiddetti “critici di Algeri”, infondendo al ruolo un'aura di rispettabilità e autorevolezza. Tuttavia, nel momento in cui è lei stessa a investirlo la rappresentazione diventa contraddittoria. Nella prima occorrenza di questo tipo nella Lettera XIX, Philips conclude la critica della traduzione degli intellettuali affermando che “the poets will always have infinite advantage of whoever shall undertake to be the critics” [11]. In

questo modo, include se stessa nella seconda categoria, di chi – invertendo la costruzione – ha un “infinite dis-advantage” rispetto ai poeti, stessa costruzione di aggettivo + sostantivo con un pre-modificatore negativo vista per la retorica della modestia. Ciononostante, la seconda volta in cui l’epiteto è riferito a sé nella Lettera XXXIII, Philips afferma “I am not critic enough” [8]. Oltre il discorso della negazione, affrontato nell’analisi della lettera, si nota che è presente di nuovo la retorica della modestia, in quanto dichiara di non possedere una determinata qualità; stavolta, tuttavia, il critico ha prestigio perché può apportare una correzione che lei non è capace di fare (intersecandosi così anche con la retorica del mecenatismo, in quanto chiede poi a Cotterell di intervenire). La terza e ultima volta in cui la traduttrice assume questo ruolo avviene nella Lettera XXXVIII, in cui scrive che la traduzione degli intellettuali consente a un “ordinary critic to show his skill” [1], contraddicendo così la precedente affermazione. Sebbene si noti la modestia nella scelta dell’aggettivo pre-modificatore dell’epiteto, la costruzione aggettivo + sostantivo conferisce alla scrittrice superiorità rispetto ai traduttori di cui critica la pratica, in quanto si auto-rappresenta come mediocre ma comunque migliore di coloro che hanno commesso tutti gli errori che segnala.

I commenti di Philips sulla traduzione sono numerosi nelle lettere, in quanto l’attività assume una valenza sociopolitica ponendola al centro di uno scambio di opinioni – e favori – tra diverse personalità, come Cotterell, Boyle, Dering. Le riflessioni metatestuali e metadiscorsive si intersecano e alternano anche negli stessi periodi, in quanto le seconde sono generate dalle prime. Attraverso la critica di una traduzione altrui, la traduttrice si pone come promotrice di una traduzione fedele all’autore e al testo di partenza, ma la sua prospettiva è in realtà più ambigua e complessa. Nella Lettera XIX, disdegna più volte omissioni e soprattutto aggiunte di ciò che non era nell’originale (“[...] when that was not in the original”, “many additions and omissions of the author’s sense” [3] e “as there is no ground in Corneille” [8]). Utilizza, inoltre, una metafora che pone la traduzione in relazione con la pittura e in contrasto con la musica; dichiarandosi, quindi, a favore della “copia”, della letteralità piuttosto che della libertà. Tuttavia, in questa prima istanza sembra suggerire di attenersi fedelmente soltanto al senso, promuovendo una pratica “naturalizzante” che deve portare l’autore francese a scrivere come se fosse stato inglese (“if he had been an Englishman” [9]), limitato solo dal suo stesso significato e non dai versi o dalla metrica. In questo modo, il testo originale appare in tutta la sua

essenza, ma adornato dalle caratteristiche peculiari di un'altra lingua. L'importanza della lingua di arrivo si inferisce anche dell'uso di "inglese" come verbo sinonimo di "tradurre" ("englishing" [3], "englished" [6]). La Lettera XIX e la XXXVII sono scritte a distanza di quasi un anno (la prima è firmata il 26 ottobre 1662 e la seconda il 17 settembre 1663), nel corso del quale Philips continua a chiedere opinioni sulla sua traduzione e rettificare più volte anche gli stessi passaggi, per emendare un testo che si era inizialmente presentato a Cotterell, come scrive nella Lettera XX, "in so ill a dress" [1] – utilizzando, così, anche il *source domain* dell'abbigliamento per riferirsi alla traduzione. L'attività traduttiva richiede un impegno più volte sottolineato da diversi termini – "pains", "trouble", "labour" – afferenti al campo semantico della sofferenza, come visto nell'analisi, e connessi ad altri – come "penance [to endure]" – indirettamente connessi alla traduzione (la traduttrice deve accettare, o "sopportare", suo malgrado che il dramma sia messo in scena secondo la sua traduzione).

Questo lavoro sul testo la porta anche ad essere più rigida nella seconda critica dei *wits* nella Lettera XXXVII, in cui si sorprende della "grande libertà" con cui sono intervenuti nel testo di partenza con aggiunte, omissioni e alterazioni. Secondo lei, questa deformazione degli autori sarebbe più adatta a una parafrasi (*paraphrase*) che a una traduzione (*translation*), in quanto queste licenziosità vanno contro la modestia che dovrebbe caratterizzare l'attività traduttiva e, nonostante ciò, non producono neanche un testo armonioso dal punto di vista metrico. Come nota Line Cottagnies (2015: 228),

for Philips the qualities of a good translation should be beauty (smoothness), modesty, and decorum, [...], incidentally, all these were considered essential qualities for a gentlewoman. Katherine Philips's theory of translation can thus be described as fundamentally gendered, as a way of revising what had largely been until then a male-dominated theoretical discourse.

La traduttrice articola, quindi, un'etica della traduzione fondata sulla modestia, intesa come una forma di decoro e di responsabilità nei confronti del testo di partenza, scrive la studiosa. Si presenta, così, come la traduttrice più dichiaratamente attenta alla fedeltà in teoria, anche se la sua pratica è comunque caratterizzata da una serie di interventi nel testo tradotto, come visto nell'analisi.

Nella prefazione a *Entretiens*, Aphra Behn giustifica le sue teorizzazioni sulla traduzione partendo da considerazioni di carattere linguistico. Alcune di queste sono chiaramente incorrette, come la presunta maggiore “vicinanza” del latino all’inglese e forte “lontananza” invece dal francese; in realtà, è proprio quest’ultima ad essere una lingua romanza (e, dunque, derivata dal latino), contro l’inglese che è germanica. A prescindere da ciò, la traduttrice se ne serve per sostenere che il francese è la lingua più difficile da tradurre in inglese, soprattutto a causa di “genius and humour” diversi [10]. Behn utilizza la metafora dell’abbigliamento per descrivere il modo di esprimersi dei francesi (“the French do not value a plain suit without a garniture” [18]) e mantiene lo stesso campo semantico per uno dei due estremi della traduzione (“if one follows their flourishes and embroideries, it is worse than French tinsel” [20]). Un approccio consiste, quindi, nel far emergere le differenze linguistiche tipiche della lingua di partenza nel testo di arrivo; il suo opposto prevede rendere il testo “inglese standard”. Nessuno dei due è apertamente favorito dalla traduttrice, che preferisce piuttosto restare neutrale e sbilanciarsi prima da un lato e poi dall’altro nelle diverse istanze in cui assicura chi legge di essere stata “fedele” a Fontenelle per poi rivelare degli interventi nel testo. Come evidenziato nell’analisi, solo nell’ultimo caso non si replica questa struttura di affermazione/negazione di letteralità, mettendo così in evidenza che la sua traduzione non si discosta dal testo di partenza, non è “resa propria”. Tuttavia, si è notato che nella prefazione vi sono dei parallelismi che riconducono a una pratica “addomesticante”, come l’uso del verbo “endeavour” in [19] e [24]. Allo stesso tempo, dall’analisi contrastiva di testo di partenza e di arrivo è emerso che gli interventi della traduttrice sono più di quelli rivelati nel paratesto. Come nota Venuti (2000: 58), «Behn’s translations were characteristic of prevailing English practices. They reveal a tendency towards paraphrase to secure easy readability, amplifying for the sake of clarity or literary effect». D’altronde, è la traduttrice stessa a dichiarare che quando si cerca di produrre una traduzione con una lingua “standard”, non si tratta più di una traduzione.

Maggiormente consapevole che la sua pratica in *Treize lettres amoureuses* potrebbe non essere propriamente definita come “traduzione” è Eliza Haywood che, di fatto, adotta l’approccio più “licenzioso” di tutte. Ciò che scrive Bruna Mancini (2010: 57) a proposito di un’altra sua traduzione vale anche in questo caso: «la voce della Traduttrice costella l’intero testo». Haywood rivela aggiunte, omissioni e alterazioni del testo di Boursault,

operando così una sorta di riscrittura delle lettere francesi – o “parafrasi”, come scrive lei stessa utilizzando il termine nell’accezione di Philips (che si avvicina all’imitazione di Dryden). In un primo momento presenta i suoi interventi senza sentire il bisogno di giustificarsi, spiegando semplicemente che il risultato sarebbe stato più piacevole per il pubblico inglese. In seguito, cerca di mitigare questa franchezza richiedendo che la traduzione sia esaminata con imparzialità. Chi legge dovrebbe, quindi, prendere in considerazione che la traduttrice ha sempre rispettato il senso del testo di partenza, intervenendo soltanto sull’innalzamento (o nobilitazione) della *litteram* e sull’omissione di ciò che era assolutamente superfluo. Tuttavia, non è stato possibile applicare un’analisi contrastiva del testo di partenza e di arrivo basata sulle quattro categorie proposte (omissioni, aggiunte, cambiamenti e riscritture). L’approccio di Haywood alla pratica della traduzione non è sicuramente guidato dalla necessità di non discostarsi dalle parole – o anche dal senso – di Boursault, o meglio dalla necessità “of keeping close to the business of the original”, per usare le sue parole. Al contrario, conclude sia meglio non chiedersi quanto del testo tradotto sia suo e quanto dell’autore. Riprendendo ciò che afferma nelle lettere a proposito di Melmoth, Griffith probabilmente rassicurerebbe la collega che non importa quanto sia da attribuire all’uno o all’altra e che, se proprio si dovesse determinare la paternità o maternità del testo tradotto, sarebbe auspicabile farlo risalire alla traduttrice che ha ancora la possibilità di scrivere.

Sebbene non alteri allo stesso modo il testo di partenza, anche l’approccio di Griffith non è letterale. Secondo Jennifer Birkett (2005: 346), un cinquantennio dopo la pubblicazione delle *lettres amoureuses*, «[t]ranslators [...] no longer produced the extremely free adaptations of Haywood’s day. However, increasingly conscious of the different expectations of their national target audience, they still allowed themselves some freedom to comment on or modify the source text, to conform to their notion of English taste». Il fatto che la traduzione si stesse muovendo su tendenze più letterali può essere il motivo per cui Griffith e il marito nella loro corrispondenza definiscono “nuova” la sua strategia traduttiva “libertina” – la stessa che ha usato per la traduzione di *Nauffrage et Aventures*, come dichiara nella prefazione (“I have used the same freedom with this work as with my former translations”). Il testo viene offerto al pubblico in “an English dress”, utilizzando la metafora dell’abbigliamento già vista in Philips e, indirettamente, anche in Behn. Comune a tre su cinque, si tratta della metafora più utilizzata dalle traduttrici in

questo studio, connessa al corpo ma comunque esterna ad esso. Implica un cambiamento esteriore (della *litteram*) ma non interiore (del *sensum*) e tiene in considerazione un diverso stile che si adatta a un diverso pubblico (Coldiron, 2010). È, dunque, una metafora che vede la traduzione come *target-oriented*. Il riferimento allo stile è fondamentale nel caso di Griffith, in quanto il suo innalzamento è proprio uno degli interventi maggiori nella traduzione, nonostante nella prefazione espliciti di non essersi distanziata dalla semplicità e franchezza dello stile dell'autore. In generale, la traduttrice non interviene solo nell'aggiunta di "alcune riflessioni" naturalmente scaturite dal racconto, ma rivela un approccio piuttosto libero ed è particolarmente attenta a chiarire ed esplicitare gli elementi specificamente culturali del testo di partenza che potrebbero non essere compresi dal pubblico cui è diretta la traduzione.

Helen Maria Williams parla a sua volta di "libertà", nonostante riconosca come tale solo l'omissione di alcune lunghe riflessioni filosofiche di de Saint-Pierre. Sebbene non vi siano riflessioni metadiscorsive nel paratesto, si può comunque inferire il suo pensiero sulla traduzione. Oltre l'esplicitazione delle omissioni, il fatto stesso di non considerare l'aggiunta di componimenti personali come un intervento rivela che la pratica implica per lei una certa dose di autonomia e distacco dal testo di partenza. Questo viene giustificato dalla necessità di far fede a ciò di cui ha bisogno il pubblico per cui è pensato il testo di arrivo, ben distinto da quello francese. Una tale attenzione alle differenze culturali si è trovata soltanto in Behn, per quanto focalizzata più sulla lingua che sui costumi. Williams afferma che l'"Englishman" ha bisogno di una narrativa dinamica; tuttavia, come si è visto nell'analisi, è particolarmente sensibile anche all'aspetto morale. Come discusso da Terry Hale (2000: 70), le traduzioni dal francese in questo periodo tenevano fortemente in considerazione «the moral sensibilities of their audience», a causa di sottostanti «anxieties about French revolutionary upheaval spreading to Britain». Contando la consapevolezza della traduttrice della propria posizione e reputazione, è comprensibile la sua mitigazione della passione e i suoi interventi più frequenti e numerosi di quelli che dichiara nella prefazione.

5.2. Traduttrici e traduttori in dialogo

In *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, la cui prima edizione risale al 1997, Douglas Robinson prova a colmare l'assenza di un'antologia il più possibile comprensiva della teoria della traduzione occidentale non focalizzata principalmente sul XX secolo, come dichiara nella prefazione. In questa include nove autrici su un totale di novanta, «none of whom has ever been included in an anthology of, or discussed in a history of, translation theory, and only three of whom have even been mentioned in extant bibliographies» (Robinson, 2014: xvii). Il curatore sostiene di essere stato “determinato” a includere teorizzazioni di traduttrici, ringraziando le ricerche delle studiose femministe di cui si è servito, ma ammettendo che tracciano una storia ancora necessariamente esigua e incompleta. Riprendendo Chamberlain (1988), Robinson identifica le similarità tra la scoperta delle teorizzazioni sulla traduzione e gli scritti delle donne, ambedue relegati a uno status secondario. Questo diventa “doppio” nel caso di teorizzazioni sulla traduzione al femminile, come confermato dalle difficoltà che ha incontrato e che ancora si incontrano nella loro riscoperta. Tra le traduttrici incluse in questa ricerca, solo Philips e Behn sono presenti nell'antologia, ma tutte e cinque hanno dimostrato un profondo interesse sia per la pratica che per la teoria della traduzione, preoccupandosi di commentare le proprie scelte e riflettere sulla traduzione in generale, in modo più o meno ampio negli elementi paratestuali.

Nella riflessione sugli aggettivi “subtle” e “treacherous”, durante l'analisi della Lettera XIX di Philips, si è affermato che la pratica delle cinque traduttrici presentate potrebbe essere spiegata come tendente all'uno o all'altro di questi due estremi. Tenendo conto sia delle loro riflessioni teoriche sia delle strategie traduttive, una rappresentazione di questo tipo porrebbe Behn dal lato più moderato ed Haywood dal più licenzioso. Quest'ultima è la traduttrice che più si discosta dal testo di partenza, consapevole che la sua pratica potrebbe essere chiamata “parafrasi” più che traduzione. Ciononostante, anche lei – come tutte e cinque – mitiga il suo approccio interventista nel paratesto. Se Griffith dichiara di essersi attenuta allo stile dell'autore, Haywood al senso; eppure, lo stile della prima è riconoscibile nel racconto di Viaud tanto quanto le idee della seconda nelle lettere spesso completamente riscritte della *dame*. La collocazione di Behn, Philips e Williams è meno definita rispetto alle colleghe più dichiaratamente “libertine”. L'analisi

contrastiva ha dimostrato in tutti e tre i casi che omissioni, aggiunte, cambiamenti e riscritture sono più numerose di quelle ammesse nei commenti metatestuali. In teoria, Philips è fautrice di un maggiore rispetto del testo di partenza in confronto a Behn, che si mostra invece più moderata volendo evitare i due estremi della *litteram* e del *sensum*. Quest'ultima è stata posta per prima sul versante meno interventista perché, tenendo conto sia della teoria che della pratica, già la sola interpolazione delle canzoni in mezzo agli atti di Philips ha più peso rispetto alle varie correzioni e alterazioni di Behn ed è più vicina all'aggiunta dei sonetti di Williams.

A prescindere dalla tendenza verso l'uno o l'altro estremo, che può servire come visualizzazione concettuale, è chiaro che in ogni caso la teorizzazione della traduzione "al femminile" è caratterizzata da un approccio interventista più o meno mitigato nei paratesti, ma sempre presente e sempre in qualche modo minimizzato negli elementi paratestuali. Le voci delle traduttrici emergono nei testi tradotti nelle caratterizzazioni dei personaggi, nell'aggiunta di canzoni o sonetti, nella correzione di errori dei testi di partenza, nella chiarificazione ed elevazione dello stile, nell'inserimento di una morale tutta inglese, nei piccoli cambiamenti che rivelano le loro visioni progressiste, nell'omissione di ciò che non sarebbe stato ben accolto dal pubblico cui si rivolgono. L'attenzione alla cultura di arrivo è proprio l'elemento fondamentale nella pratica traduttiva di tutte e cinque le traduttrici. Philips sostiene che il suo autore dovrebbe apparire naturalizzato in traduzione, "if he had been an Englishman", scrive in [9] nella Lettera XIX; Behn si dilunga sulle differenze linguistiche tra francese e inglese per giustificare le difficoltà traduttive; Haywood si preoccupa di rendere il testo più accattivante; Griffith sceglie di occuparsi di un testo che possa ispirare il pubblico; Williams indica le differenze di carattere tra francesi e i "serious and reflecting Englishmen" [11]. Se tra teoria e pratica si è notato un divario rispetto agli interventi, da questo punto di vista le preoccupazioni delle traduttrici sulla fruizione dei loro testi tradotti rispecchiano la loro pratica fortemente *target-oriented*.

Secondo Theo Hermans (2000), tradurre comporta anticipare, accomodare, calcolare e negoziare le aspettative altrui riguardo la traduzione intesa come categoria sociale. Il prodotto di chi traduce non è mai solo una traduzione ma un testo tradotto (un racconto tradotto, una poesia tradotta, un manuale tradotto e così via) e si relaziona con una rete di discussioni e relazioni sociali già esistente. Una traduzione sarà, quindi,

giudicata “corretta” se rispetta e rispecchia le norme adottate implicitamente o esplicitamente da una determinata comunità in un determinato contesto. Hermans pone l’accento su come diversi gruppi sociali adottano, promuovono o addirittura impongono dei modelli, una propria “poetica della traduzione” – ovvero, un insieme di principi, regole, esempi da seguire. Alcuni gruppi, inoltre, potrebbero fondare questa poetica sull’opposizione di altri già esistenti in una comunità. Per quanto riguarda le traduttrici della prima età moderna, si è tracciata una linea comune nelle loro teorizzazioni, ma non erano al tempo consapevolmente parte di un “gruppo” separato e/o opposto rispetto ai traduttori. Al contrario, il loro studio dimostra, come sostiene Robinson (2014: xx), che

the history of translation theory is at once far more complex and diverse and far more dialogically intertwined than is commonly thought. Translation theory does change significantly over the centuries, at once shaped by and helping shape specific historical contingencies and local ideological needs; but translation theorists are also all reading each other, arguing with each other, misreading each other in their attempts to make sense of what they’re doing and why, and of how both they and their work fit into larger social and aesthetic context.

Questo rapporto dialogico si può ben notare anche nel caso delle nostre traduttrici: nelle lettere, Philips discute di revisioni alla sua traduzione da parte di Cotterell stesso, Boyle e Dering e critica le pratiche traduttive di altri traduttori; Behn costruisce volontariamente la sua prefazione a *Entretiens* come controparte dell’*Essay* del conte di Roscommon; nel corso della corrispondenza con Richard, Griffith commenta le pratiche di alcuni traduttori – criticandone alcuni ed elogiandone altri – e in un’altra prefazione prega i *litterati* di darle un’opinione sul suo “nuovo” metodo traduttivo. Le loro teorizzazioni devono, dunque, essere contestualizzate e calate nel dibattito sulla traduzione del tempo.

Le teorizzazioni di Philips sono contrapposte ai suoi contemporanei, come Denham e Cowley, sbilanciati verso un’appropriazione totale del testo di partenza. Del resto, le sue formulazioni sono occasionate proprio dalla critica ad alcuni intellettuali, quali Edward Filmore, Charles Sedley, Charles Sackville, Edmund Waller, accusati di aver eccessivamente ed erroneamente alterato *La mort de Pompée*. Sebbene in teoria promuove una pratica più “modesta”, nella sua traduzione Philips si avvicina a quella

proposta da Dryden, la via di mezzo tra metafrasi e imitazione. Da qui sorge il problema di una terminologia su cui è evidente che non vi fosse ancora unanimità. Dryden riprende il secondo termine da Cowley; ambedue si chiedono se si possa con questo parlare ancora di “traduzione” e “traduttore” quando, di fatto, porta alla creazione di un nuovo testo. La stessa questione, non più come interrogazione ma come affermazione, si ritrova in Behn, secondo cui questa appropriazione “it is no translation” [19]. La divisione tripartita proposta da Dryden vede la “parafrasi” al centro, la strategia per cui si mantiene invariato il senso del testo di partenza, cambiando – se necessario – la *litteram*. Nelle lettere, Philips suddivide i metodi traduttivi in due soli estremi, traduzione e parafrasi; quest’ultima non ha il significato proposto dal collega, ma corrisponde alla sua “imitazione”. Il termine è sopravvissuto proprio nell’accezione proposta dalla traduttrice, così impiegato nel secolo successivo sia da Haywood in [3] che da Samuel Johnson.

Tra le cinque traduttrici, Philips è stata la più dichiaratamente attenta all’armonia del testo, a renderlo in modo tale da “not to offend the ear”, come scrive in [7] nella Lettera XXIV. Questo è comprensibile in quanto è l’unica che deve dar conto alla metrica e al suono. Una tale attenzione viene condivisa dalla maggior parte dei traduttori del periodo, in quanto focalizzati proprio sulla traduzione in versi, e la metonimia dell’orecchio è comunemente utilizzata. Ciò che sembra essere peculiare alla traduttrice è l’utilizzo di una metafora il cui *target domain* è la traduzione e il *source domain* la musica, presentata nella Lettera XIX; questa non è stata trovata in nessun altro dei testi consultati. Il periodo in cui viene utilizzata si riferisce in realtà allo stesso *target* con due *source domain*, la musica e la pittura. Quest’ultimo si attribuisce normalmente a Dryden, ma è già presente sia nelle lettere di Philips che in una prefazione di Cowley ancora prima. Possibilmente proprio Cowley, noto per la sua traduzione dal greco di Pindaro, si è imbattuto in questa metafora che deriva dal greco di Orazio – «Ut pictura poesis» (*Epistulae II, 3 (Ars poetica)*, 361). Una metafora più comune è, invece, quella dell’abbigliamento. Condivisa da Philips, Behn e Griffith, si trova anche in Denham, Cowley, Dryden, Oldham, Campbell – diventando così la più diffusa tra traduttrici e traduttori. Un’altra rappresentazione abbastanza ordinaria vede la traduzione connessa a delle “pains”, dove si gioca sul doppio significato del termine come “impegno, sforzo” e “sofferenza, tormento”; in diversi modi si può individuare in Philips, Behn, Haywood e Denham, Dryden, Roscommon. Altre immagini sono, invece, peculiari di pochi

traduttori; solo Roscommon e Tytler sembrano parlare di un vero e proprio *embodiment* con l'autore del testo di partenza, solo Dryden si riferisce a dei "crimini" nei confronti di questo e impiega anche la metafora della coltivazione. Quest'ultima si connette a un interessante campo semantico, secondo cui la traduzione letterale viene rappresentata come servile e lo stesso traduttore si paragona addirittura a uno schiavo. Variazioni di questo *source domain* sono presenti in Denham, Cowley, Dryden, Addison, Johnson e Campbell, a testimonianza che è ampiamente usato nel corso di tutta la prima età moderna. Tuttavia, non sembra essere stato impiegato da nessuna delle traduttrici. È difficile trarre conclusioni da ciò, servirebbe uno studio più approfondito e focalizzato specificamente su questo argomento per capire se si può trattare davvero di una differenza di genere, se le traduttrici – spesso portavoce di più battaglie sociali, come si è notato con Behn, Griffith e Williams – evitano consapevolmente di utilizzare un linguaggio e delle metafore che si connettono alla schiavitù.

Se Philips, quindi, si discosta dalle principali teorizzazioni a lei contemporanee (almeno in teoria), Behn protende proprio per quella via di mezzo favorita da Dryden, dato che critica sia l'uno che l'altro estremo, pur non riprendendo la sua terminologia. La traduttrice dichiara di essersi attenuta al "vero senso" dell'autore, aggiungendo qualcosa solo dove necessario ma senza "rendere proprio" il testo. Haywood utilizza un approccio decisamente più "licenzioso" tre decenni dopo, ma non si discosta dall'uso dei suoi contemporanei, con traduttori come Addison, Pope, Johnson, Ozell. *Voyages and Adventures* di Griffith è, invece, pubblicato 51 anni dopo *Letters from a Lady of Quality to a Chevalier*; tra i due trascorre, quindi, mezzo secolo – il più grande distacco qui presente (25 anni tra le traduzioni di Philips e Behn, 32 tra Behn e Haywood, 24 tra Griffith e Williams). Nel corso di questo tempo, gli approcci alla traduzione sono cambiati. Dalla metà del XVIII secolo iniziano a prevalere strategie traduttive che limitano la libertà di chi traduce. Tuttavia, seppure in misura diversa dalla riscrittura di Haywood, vi è una marcata presenza di Griffith nella sua traduzione. Questo è il motivo per cui si riferisce al suo metodo come "nuovo" nella corrispondenza con il marito. Sebbene utilizzato anche dalle altre traduttrici qui incluse, era effettivamente una novità per il suo pubblico e per il suo contesto; ecco perché è sempre fondamentale ricordare che paratesti, traduzioni e teorizzazioni sono «time-bound and context-driven» (Clarke, 2009: 175). Anche la voce di Williams è presente nella propria traduzione, ma in misura

minore rispetto Griffith, per quanto controbilanciata dall'inserzione dei sonetti. Nella teoria si mostra più moderata, non discostandosi dai contributi principali di Campbell e Tytler, in quanto sostiene di non voler deformare “the beauty of the original” [9], ma è allo stesso tempo pienamente consapevole della diversa indole di francesi e inglesi – che richiede, dunque, degli opportuni adattamenti al suo pubblico.

Il principale elemento che accomuna Philips, Behn, Haywood, Griffith e Williams è proprio l'attenzione al pubblico e alle differenze linguistiche e/o culturali tra testo di arrivo e testo di partenza, caratteristica propria anche della maggior parte dei traduttori che parlano spesso di *génie*⁵ proprio a una lingua o autore o di “spirito”⁶ di un testo. Questo approccio può essere descritto con una terminologia moderna come *domesticating* e *target-oriented*, ovvero orientato alla presentazione di un testo tradotto che si possa ben inserire nel contesto culturale di arrivo. Il divario tra teoria e pratica dimostra una mitigazione di questo approccio fortemente interventista. Tuttavia, anche nei paratesti le metafore e le immagini utilizzate – come la frequente idea di porre il testo di partenza “in un vestito inglese” – rivelano una maggiore attenzione alla fruizione della traduzione rispetto alla stretta aderenza al testo di partenza. Presente anche nelle traduttrici meno “libertine” come Philips e Behn, la metafora dell'abbigliamento era stata utilizzata anche da d'Ablancourt, il più conosciuto fautore di una pratica traduttiva licenziosa, proprio per avvalorare la sua tesi secondo cui il testo tradotto debba “vestirsi” dello stile, del carattere e delle preferenze della cultura di arrivo. La teoria al femminile per la prima età moderna si appropria di questo genere di approcci interventisti in maniera autonoma, al fine di celare più o meno velatamente le voci delle traduttrici negli interstizi del testo, anche nei periodi storici in cui a prevalere erano approcci più letterali al testo. In questo modo, l'attività traduttiva permetteva loro di esprimere una propria autorialità che, soprattutto all'inizio della prima età moderna, non riuscivano a ottenere facilmente in altri campi intellettuali sugli argomenti politici o scientifici cui si interessavano. Tuttavia, come nota anche Sherry Simon (2000a: 27-28), «[t]he fact that all these women combined their interest in translation with progressive social causes is more than coincidental; they understood that the transmission of significant literary texts was an essential, not

⁵ Termine ripreso solo da Behn (“genious” [10]).

⁶ Termine presente solo in Philips ([2] nella Lettera XXII e [5] nella Lettera LXXXVII).

accessory, cultural task». In questo contesto, dunque, gli elementi paratestuali si configurano come ulteriore spazio di riflessione sui temi dei testi, ma anche sul proprio ruolo di mediatrici culturali e sul proprio approccio a questa mediazione in traduzione.

5.3. Ulteriori sviluppi della ricerca

Un approccio riflessivo allo studio delle traduttrici della prima età moderna permette di comprenderne in maniera più integrale i contributi sia alla teoria che alla pratica della traduzione, ambiti che sono spesso ancora divisi nella ricerca. Tuttavia, non tenere in considerazione sia i paratesti che contengono elementi riflessivi e auto-riflessivi sulla traduzione sia i testi tradotti stessi è problematico quando le dichiarazioni su come si sono rapportate (o come avrebbero dovuto rapportarsi) all'attività traduttiva non corrispondono alla loro pratica. Questo tentativo di rinegoziare il contributo femminile alla storia della traduzione concettualizza e contestualizza, dunque, le voci delle traduttrici tra teoria e pratica. L'analisi della loro voce autoriale negli elementi paratestuali, inoltre, è stata supportata anche dagli strumenti della stilistica, che hanno permesso di portare alla luce le loro modalità espressive e la costruzione delle retoriche di cui si servivano. Da questo punto di vista, la ricerca può beneficiare di una integrazione di altre categorie di analisi stilistica; ad esempio, sarebbe interessante focalizzarsi più attentamente sulla costruzione delle metafore riferite alla traduzione.

Lo studio dello sviluppo di un pensiero al femminile sulla traduzione potrebbe continuare anche includendo traduzioni e relativi paratesti delle traduttrici del XIX e XX secolo per costruirne una più completa evoluzione diacronica. In questo modo, si può costruire una genealogia di traduttrici sempre più consapevolmente profemministe e femministe, riportando alla luce i contributi di chi inconsapevolmente si è posta come precedente storico per le strategie traduttive femministe che si sviluppano a partire dalla seconda metà del secolo scorso. Queste ultime evidenziano una «renewed sense of *agency* in translation» (Simon, 2000: 33) che, come dimostrato, era profondamente presente già nelle traduttrici della prima età moderna. Nell'indagine sulla loro attività si dovrebbero colmare anche dei limiti qui presenti dal punto di vista linguistico, in quanto tutti i testi di partenza sono francesi. Nonostante lo scambio culturale tra Inghilterra e Francia fosse

uno dei più prolifici del periodo, come si è discusso, vi sono indubbiamente contributi rilevanti nei paratesti delle traduzioni da altre lingue sia dal punto di vista traduttologico sia come apologie del loro ruolo di traduttrici. Sebbene i riferimenti strettamente relativi alla traduzione siano pochi, Margaret Tyler (1540?-1590?) traduce un romanzo cavalleresco dallo spagnolo, cui appone una prefazione le cui dichiarazioni profemministe vengono ancora celebrate. Utilizzando un sillogismo che può ricordare ciò scriverà Behn un secolo più tardi, Tyler giustifica la sua traduzione di un genere associato al campo maschile postulando che se gli scrittori dedicano le proprie opere alle donne, loro possono leggerle; se possono leggerle, possono anche tradurle:

And if men may and do bestow such of their trauailes vpon Gentlewomen, then may we women read such of their workes as they dedicate vnto vs, and if wée may read them, why not farther wade in them to the search of a truth. And then much more why not deale by translation in such arguments, especially this kinde of exercise, béeing a matter of more héede then of déepe inuention or exquisite learning (Tyler, 1580: n.p.).

Sebbene fosse più raro per le donne tradurre dalle lingue classiche, si possono trovare dei riferimenti alla traduzione anche in questo caso. Ad esempio, Elizabeth Carter (1717-1806) si dedica alla traduzione degli scritti di Epitteto dal greco. Come riporta Robinson (2014: 199), la sua erudizione era tanto leggendaria da portare Samuel Johnson a vantarsi di comprendere il greco meglio di chiunque suo altro conoscente, fatta eccezione per Carter. L'evoluzione del suo pensiero sulla traduzione si può notare nella corrispondenza con Catherine Talbot e Thomas Secker, vescovo di Oxford, che la incoraggiarono a intraprendere la traduzione. Nella prefazione con-TA (scritta per la prima pubblicazione del testo tradotto) del 1757 Carter afferma che solo un approccio letterale avrebbe potuto rendere la forza espressiva di Epitteto. Tuttavia, dalle lettere pre-TA (scritte prima della pubblicazione, durante il processo traduttivo) di quasi un decennio prima emerge che il suo iniziale approccio si poneva sul versante opposto. Per questo motivo, la traduttrice era stata rimproverata dal vescovo, da cui si difende portando avanti le ragioni per cui il libro si dovrebbe tradurre «in a paraphrastical way», facendolo apparire «natural and easy to those with whom he is taught to converse, rather than to retain any peculiar modes of his own country» (Carter, 1825: 166).

Le riflessioni metatestuali e metadiscorsivi nei paratesti dei testi tradotti dal tedesco sono più frequenti dalla seconda metà del XVIII secolo. Potrebbero beneficiare di un'analisi riflessiva le prefazioni di alcune traduzioni di Mary Collyer (1716-1763), Elizabeth Inchbald (1753-1821), Anne Plumptre (1760-1818), Rose Lawrence (1777-1857) e Sarah Austin (1793-1867). Alla luce anche dei cambiamenti socioculturali dell'epoca, la fine del secolo è testimone di un maggiore scambio di idee e, dunque, di traduzioni e di una sempre più presente consapevolezza (proto)femminista da parte delle donne che si dedicano alla traduzione. Allo stesso tempo, sarebbe proficuo comparare i risultati ottenuti anche con le analisi delle traduzioni che non contengono paratesti (o i cui paratesti non sono di carattere traduttologico, come Jemima Kindersley che dedica una lunga prefazione⁷ alla difesa dell'educazione femminile). Comprese quelle citate, sono state individuate novantaquattro traduttrici⁸ nella prima età moderna, attraverso

⁷ Prefazione alla traduzione di *Essai sur le caractere, les moeurs et l'esprit des femmes dans les différens siecles* (1772) di Antoine Léonard Thomas.

⁸ Le novantaquattro traduttrici sono di seguito elencate in ordine cronologico: Lady Margaret More Roper (1505-1544); Mary Tudor (1516-1558); Jane Saeger (1522-1585); Mary Roper Basset (1523-1585); Mildred Cooke Cecil (1526-1589); Elizabeth Cooke Hoby Russell (1528-1609); Anne Cooke Bacon (1528-1610); Anne Locke (1533-1590); Elizabeth Tudor (1533-1590); Jane Fitzalan, Lady Lumley (1537-1578); Dorcas Martin (1537-1599); Margaret Tyler (1540?-1590?); Mary Sidney Herbert (1564-1621); Isabella Whitney (1566-1600); Æmilia Lanier (1569-1645); Mary Percy (1570-1642); Pudentiana Elizabeth Deacon (1576-1645); Elizabeth Tanfield Cary (1585-1639); Lady Mary Wroth (1587-1652); Agnes More (1591-1656); Catherine Greenbury (1595-1642); Alexia Grey (1606-1640); Lucy Hutchinson (1620-1681); Anne Conway (1631-1679); Katherine Philips (1632-1664); Aphra Behn (1640-1689); Anna Hume (1629-1665); Anne Finch (1661-1720); Delarivier "Delia" Manley (1663-1724); Lucy Herbert (1669-1744); Elizabeth Singer Rowe (1674-1737); Mary Mock (1677?-1715); Penelope Aubin (1679-1738); Elizabeth Elstob (1683-1756); Mary Wortley Montagu (1689-1762); Eliza Haywood (1693?-1756); Elizabeth Tollet (1694-1754); Frances Seymour (1699-1754); Anna Williams (1706-1783); Sarah Fielding (1710-1768); Mary Collyer (1716-1763); Elizabeth Carter (1717-1806); Sarah Scott (1723-1795); Frances Brooke (1724-1789); Catherine M. Bury (1726-1851); Elizabeth Griffith (1727-1793); Clara Reeve (1729-1807); Radagunda Roberts (1730?-1788); Charlotte Lennox (1730-1804); Harriot Augusta Freeman (1731?-1815?); Ann Francis (1738-1800); Sunnah Dobson (1739-1795); Sophia (fl. 1739-1741); Jemima Kindersley (1741-1809); Hester Lynch Piozzi (1741-1821); Hannah Cowley (1743-1809); Hannah More (1745-1833); Charlotte Smith (1749-1806); Sophia Lee (1750-1824); Frances Burney (1752-1840); Frances Anne Head (1753?-1809?); Elizabeth Inchbald (1753-1821); Hannah Brand (1754-1821); Anne Grant (1755-1838); Mary Robinson (1756-1800); Ellis Cornelia Knight (1757-1837); Harriet Lee (1757-1851); Mary Wollstonecraft (1759-1797); Laetitia-Matilda Hawkins (1759-1835); Mary Hays (1759-1843); Charlotte Brooke (1760-1793); Anne Plumptre (1760-1818); Helen Maria Williams (1761-1827); Mariana Starke (1762-1838); Anne Bannerman (1765-1829); Maria Edgeworth (1768-1849); Barbarina Brand (1768-1854); Elizabeth Gunning (1769-1823); Sarah Green (1770-1825); Mary Julia Young (1775-1810); Elizabeth Ogilvy Bengier (1775-1827); Jane Porter (1775-1850); Mary Martha Sherwood (1775-1851); Mary Matilda Betham (1775-1852); Rose Lawrence (1777-1857); Mary Margaret Busk (1779-1863); Anna Maria Porter (1780-1832); Emily Frederick Clark (1780-1833); Lucy Aikin (1781-1864); Maria Callcott (1785-1842); Elizabeth Helme (1787-1814); Mary Russell Mitford (1787-1855); Felicia Dorothea Hemans (1793-1835); Sarah Austin (1793-1867).

ricerche di archivio effettuate presso le biblioteche delle Università di Cambridge (UK) e Oxford (UK) e attraverso gli archivi digitali presenti online. Più della metà sono nate nel XVIII secolo (il 59.57%, rispetto al 22.34% del XVI secolo e il 18.09% del XVII secolo): questo dato sembra rispecchiare i cambiamenti storico-culturali che offrirono gradualmente un maggior accesso all'istruzione e una più frequente firma delle proprie pubblicazioni. Tra l'altro, a questi nomi si aggiungono firme da cui non è stato possibile risalire a un nome completo, come "Lady Diderot" o "Mrs. Manley". Per la maggior parte di queste traduttrici è tuttora mancante un apparato scientifico di riferimento. Tuttavia, è almeno presente una (più o meno breve) biografia per quasi tutte nell'archivio di *Orlando: Women's Writing in the British Isles from the Beginnings to the Present* (<https://orlando.cambridge.org/>). È importante citare questo tipo progetti di *digital humanities* volti al recupero e alla divulgazione, spesso in open access, di biografie di intellettuali e di testi e traduzioni, tra cui anche:

- *Early English Books Online Collections* (EEBO) (<https://quod.lib.umich.edu/e/eebogroup/>);
- *Eighteenth Century Collections Online* (ECCO) (<https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/>);
- *WomenWriters* (<http://neww.huygens.knaw.nl/>);
- *The Perdita Project* (<https://www.perditamanuscripts.amdigital.co.uk/>);
- *Radical Translations* (<https://radicaltranslations.org/about/>).

Questi progetti afferiscono a centri di ricerca universitari – Università del Michigan (US) per EEBO ed ECCO; Università di Warwick (UK) per il Perdita Project – o interuniversitari – Università di Utrecht (NL) e Istituto Huygens per la storia dei Paesi Bassi (NL) finanziati da NWO (Dutch Organisation for Scientific Research) per *WomenWriters*; King's College London (UK), Università degli Studi di Milano-Bicocca (ITA) e Arts and Humanities Research Council (UK) per *Radical Translations*; e costituiscono una preziosa risorsa per la ricerca scientifica e lo studio di testi che sarebbero altrimenti di difficile consultazione.

Sia in archivi digitali che fisici di tutto il mondo, vi sono sicuramente altre traduttrici i cui contributi attendono di essere portati alla luce, nei quali si potrebbero leggere anche interessanti riflessioni metatestuali o metadiscorsive. Tra queste probabilmente molte figureranno come "Anon." (ovvero, anonime): Agorni (2014: 47),

tra gli altri, nota che era pratica comune non firmare le proprie traduzioni sia per il genere maschile che femminile. Questo rende la ricerca nel campo particolarmente ardua, soprattutto per chi non ha un corpus di scritti che permette di operare una comparazione stilistica per risalire alla loro identità, come nel caso di molte traduttrici della prima età moderna. È necessario, dunque, continuare a studiare e recuperare elementi, quali i paratesti e le traduzioni, finora rimasti ai margini del discorso culturale e intellettuale, rivalutando così il ruolo e il contributo femminile nella storia della traduzione e, più in generale, della trasmissione culturale di idee nella prima età moderna e oltre.

CONCLUSIONI

Questa ricerca è stata un tentativo di rinegoziazione del ruolo delle traduttrici nella prima età moderna inglese come intellettuali spesso profondamente consapevoli del loro ruolo di mediazione culturale, pronte a servirsi anche di retoriche mirate a mitigarlo (come la retorica della modestia o dell'amore cortese) pur di esercitarlo superando i limiti e le costrizioni sociali del contesto storico e sociale.

L'inquadramento della condizione femminile nella Gran Bretagna tra XVII e il XVIII secolo è stato il punto di partenza, in quanto rende possibile mettere in luce come scrittrici e traduttrici sono riuscite a rendersi spesso protagoniste di circoli letterari e intellettuali in un periodo storico che tendeva a escludere e silenziare le loro voci. Il processo di recupero dei loro contributi ha ormai una consolidata tradizione negli studi di genere e della traduzione, in cui si è evidenziata l'importanza di quest'ultima come mezzo legittimo di accesso al mondo intellettuale per esprimere le proprie idee attraverso gli interstizi del testo tradotto e dei relativi elementi paratestuali. Questi due elementi ai "margini" fisici e figurati dei testi e del loro studio sono diventati qui centrali per l'analisi della teoria e pratica traduttiva di Katherine Philips, Aphra Behn, Eliza Haywood, Elizabeth Griffith e Helen Maria Williams. La necessità di unione tra teoria e pratica, così come individuata da numerosi teorici e teoriche (cfr. Bassnett, 2006; Berman, 1995; Derrida, 1985; Meschonnic, 2007; Pym, 2014; Tosi, 2023; Venuti, 2004), è stata alla base di questa tesi. In particolare, il recente contributo di Silvia Kadiu (2019) offre una metodologia riflessiva applicabile, con le dovute revisioni, in questo contesto. Laddove la studiosa traduce alcune teorie della traduzione per verificarne l'applicabilità utilizzando un approccio che diventa anche auto-riflessivo, qui si parte invece dalle auto-riflessioni delle traduttrici stesse. I loro commenti metatestuali e metadiscorsivi presenti negli elementi paratestuali sono messi a confronto con la loro pratica traduttiva, in modo da individuare l'eventuale divario tra teoria e pratica.

La focalizzazione sulle funzioni dei paratesti ha messo in evidenza come non siano spazi neutri, ma piuttosto "soglie" quasi sempre consapevolmente utilizzate dalle traduttrici per riflettere sui temi del testo che introducono, sulle modalità di traduzione e sul proprio posizionamento ideologico. Gli strumenti della stilistica, inoltre, hanno permesso di valutare la presentazione di se stesse attraverso una serie di retoriche spesso

mirate a mitigare la quantità o la portata dei loro interventi e della loro *agency* nella traduzione. Tenendo in considerazione sia le loro riflessioni teoriche sia le strategie traduttive da loro applicate, emerge una teoria al femminile fortemente *target-oriented*, attenta in primis alla lingua e alla cultura di arrivo, anche nei momenti in cui erano prevalenti strategie letterali, come si è visto con Griffith e il suo “nuovo” metodo traduttivo. Sono stati discussi alcuni elementi innovativi, come la metafora della musica di Philips o la rappresentazione dell’attività traduttiva come “performance” sia in Philips che in Haywood. Soprattutto, si è evidenziato un rapporto fortemente dialogico tra traduttrici e traduttori. Sono stati presentati i principali riferimenti del dibattito sulla traduzione tra Gran Bretagna e Francia, in quanto le teorizzazioni della seconda influenzarono fortemente la prima. Sono assenti rilevanti voci europee, provenienti soprattutto dalla Germania dalla seconda metà del XVIII secolo. Tuttavia, l’inclusione di tutte le figure che hanno contribuito allo sviluppo degli studi sulla traduzione è oltre gli obiettivi di questo studio, in cui la discussione delle teorie prevalenti al tempo è servita come base di confronto per i risultati delle analisi e per lo sviluppo di una teorizzazione al femminile nel contesto della prima età moderna inglese. Secondo Kimberly Anne Cole (2008: 12),

[a]ssign[ing] a different place to women’s writing – at the centre rather than the margins of intellectual and literary exchange – revises the map by which we have been reading the culture of the early modern period. It does not merely include women in the diagram; it reveals that their absence has left gaps in our knowledge concerning crucial cultural developments.

Lo stesso discorso vale anche per la traduzione, in quanto «[it] provides a rich seam of evidence of women’s active participation, not only in the literary culture of the Renaissance, but in all aspects of culture» (Clarke, 2009: 177). È fondamentale mettere in evidenza e rivalutare il ruolo e il contributo delle traduttrici nello sviluppo sia della pratica che della teoria della traduzione. Il dibattito sulla traduzione nella prima età moderna era vivace e partecipato e spesso vi erano veri e propri scambi di opinioni, commenti, critiche e citazioni tra traduttrici e traduttori. L’inclusione delle prime in questa cornice è necessaria per tracciare una più accurata evoluzione diacronica della

storia della traduzione e sincronica della partecipazione femminile allo sviluppo culturale britannico.

BIBLIOGRAFIA

- Addison, Joseph. 1845. *The Works of Joseph Addison. Complete in Three Volumes. Embracing the Whole of the "Spectator," &c.* Vol. 1. New York: Harper & Brothers.
- Ädel, Annelie e Mauranen, Anna. 2010. "Metadiscourse: Diverse and Divided Perspectives." *Nordic Journal of English Studies*, vol. 9, no. 2: pp. 1-11.
- Ago, Renata e Vidotto, Vittorio. 2004. *Storia Moderna*. Roma: Laterza.
- Agorni, Mirella. 1998. "The voice of the 'Translatress': From Aphra Behn to Elizabeth Carter." *The Yearbook of English-Studies*, vol. 28: pp. 181-195.
- Agorni, Mirella. 2014. *Translating Italy for the Eighteenth Century. Women, Translation and Travel Writing*. 2^a ed. Londra: Routledge. Kindle.
- Andreadis, Harriette. 1989. "The Sapphic-Platonics of Katherine Philips." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 15, no. 1: pp. 34-60.
- Andreadis, Harriette. 2006. "Re-Configuring Early Modern Friendship: Katherine Philips and Homoerotic Desire." *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 46, no. 3: pp. 523-542.
- Archivi di Stato (UK), "SP 35/22/54". <https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/C15389111> [ultimo accesso 01/05/2024].
- Armstrong, Guyda. 2007. "Paratexts and Their Functions in Seventeenth-Century English 'Decamerons'." *The Modern Language Review*, vol. 102, no. 1: pp. 40-57.
- Ascari, Maurizio. 2016. "The Shades of a Shadow: Crime as the Dark Projection of Authority in Early Modern England." *Critical Survey*, vol. 28, no. 1: pp. 78-92.
- Austin, John Langshaw. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Avery, Emmett L. e Scouten A.H. 1968. "The Opposition to Sir Robert Walpole, 1737-1739." *The English Historical Review*, vol. 83, no. 327: pp. 331-336.
- Baccolini, Raffaella e Illuminati, Valeria. 2018. "Visibilità, co-creazione, identità: l'incontro." In *Donne in traduzione*, a cura di Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, pp. 521-556. Milano: Bompiani.

- Backscheider, P.R. 1999. "Introduction." In *Selected Fiction and Drama of Eliza Haywood*, a cura di P.R. Backscheider, pp. xiii-xliv. Oxford: Oxford University Press.
- Backscheider, P.R. e Richetti, John J. 1996. "Introduction." In *Popular Fiction by Women. 1660-1730*, a cura di P.R. Backscheider e John J. Richetti, pp. ix-xxiv. Oxford: Oxford University Press.
- Baddeley, Susan. 2022. "Writing Catholic, Translating Protestant. English Translations from French in the Sixteenth Century." In *Language, Commonality and Literary Communities in Early Modern England. Translation, Transmission, Transfer*, a cura di Laetitia Sansonetti e Rémi Vuillemin, pp. 103-122. Turnhout: Brepols.
- Baer, Brian James. 2021. *Queer Theory and Translation Studies. Language, Politics, Desire*. Londra: Routledge.
- Baer, Brian James e Kaindl, Klaus. (a cura di). 2017. *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. Londra: Routledge.
- Bassnett, Susan. 2002. *Translation Studies*. 3^a ed. Londra-New York: Routledge.
- Bassnett, Susan. 2006. "Writing and Translating." In *The Translator as Writer*, a cura di Susan Bassnett e Peter Bush, pp. 173-183. Londra: Continuum.
- Batchelor, Kathryn. 2018. *Translation and Paratexts*. Londra-New York: Routledge.
- Batteux, Charles. 1753. *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature. Nouvelle édition. Tome IV*. Parigi: Desaint&Saillant e Durand.
- Behn, Aphra. 1673. *The Dutch Lover a Comedy Acted at the Dykes Theatre. Written by Mrs. A. Behn*. Londra: Thomas Dring.
- Behn, Aphra. 1688. "The Translator's Preface." In *Entretiens sur la pluralité des mondes* di Bernard le Bovier de Fontenelle, tradotto da Aphra Behn, n.p. Londra: William Canning.
- Belle, Marie-Alice. 2012. "Locating Early Modern Women's Translations: Critical and Historiographical Issues." *Renaissance and Reformation*, vol. 35, no. 4: pp. 5-23.
- Belle, Marie-Alice e Hosington, Brenda M. 2016. "Translation, history and print: A model for the study of printed translations in early modern Britain." *Translation Studies*: pp. 1-20.

- Belle, Marie-Alice e Hosington, Brenda M. (a cura di). 2018a. *Thresholds of Translation. Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Belle, Marie-Alice e Hosington, Brenda M. 2018b. "Introduction." In *Thresholds of Translation. Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*, a cura di Marie-Alice Belle e Brenda M. Hosington, pp. 1-17. Londra: Palgrave Macmillan.
- Benjamin, Walter. 2002 [1995]. "The Task of the Translator." Tradotto da Harry Zohn. In *Walter Benjamin. Selected Writings. Volume 1. 1913-1926*, a cura di Marcus Bullock e Michael W. Jennings, pp. 253-263. Cambridge (MA)-Londra: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benmessaoud, Sanaa. 2013. "The Challenges of Translating Third World Women in a Transnational Context." *The Translator*, vol. 19, no. 2: pp. 183-205.
- Benmessaoud, Sanaa. 2020. "Maghrebi Women's Literature in Translation." In *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, a cura di Luise von Flotow e Hala Kamal, pp. 64-82. Londra: Routledge.
- Berman, Antoine. 1985. "La traduction comme épreuve de l'étranger." *Texte*, vol. 4: pp. 67-81.
- Berman, Antoine. 1995. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Parigi: Gallimard.
- Bhaskar, Michael. 2011. "Towards Paracontent: Marketing, Publishing and Cultural Form in a Digital Environment." *Logos*, vol. 22, no. 1: pp. 25-36.
- Biber, Douglas. 2011. "Corpus Linguistics and the Study of Literature." *Scientific Study of Literature*, vol. 1, no. 1: pp. 15-23.
- Biester, James. 1993. "Gender and Style in Seventeenth-Century Commendatory Verse." *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 33, no. 3: pp. 507-522.
- Bilodeau, Isabelle. 2013. "Discursive Visibility: Quantifying the Practice of Translation Commentary in Contemporary Japanese Publishing." In *Emerging Research in Translation Studies. Selected Papers of the CETRA Research Summer School 2012*, a cura di Gabriel González Núñez, Yasmine Khaled e Tanya Voinova, pp. 1-24. Antwerp: CETRA, Università di Lovanio.

- Birke, Dorothee e Christ, Birte. 2013. "Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field." *Narrative*, vol. 21, no. 1: pp. 65-87.
- Birkett, Jennifer. 2005. "Prose Fiction: Courtly and Popular Romance." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 3. 1660-1790*, a cura di Stuart Gillespie e David Hopkins, pp. 339-348. Oxford: Oxford University Press.
- Borgogni, Daniele. 2016. "Recanting Errors, Asserting Truths: Ideology and Modality in Abiezer Coppe's 'Copp's Return to the Wayes of Truth'." *Journal of Advances in Linguistics*, vol. 6, no. 2: pp. 977-993.
- Bourdieu, Pierre. 2003 [2001]. *Il mestiere di scienziato*. Tradotto da Alessandro Serra. Milano: Feltrinelli.
- Boursault, Edme. 1721 [1720]. *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*. Tradotto da Eliza Haywood. Londra: William Chetwood.
- Boursault, Edme. 1944 [1709]. *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*. Parigi: Les Editions Desjonquieres.
- Boutcher, Warren. 2015. "From Cultural Translation to Cultures of Translation? Early Modern Readers, Sellers and Patrons." In *The Cultures of Translation in Early Modern England and France, 1500-1660*, a cura di Tania Demetriou e Rowan Tomlinson, pp. 22-40. Londra: Palgrave Macmillan.
- Bow, Charles Bradford. (a cura di). 2018. *Common Sense in the Scottish Enlightenment*. Oxford: Oxford University Press.
- Braden, Gordon. 2010a. "An Overview." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 2. 1550-1660*, a cura di Gordon Braden, Robert Cummings e Stuart Gillespie, pp. 3-11. Oxford: Oxford University Press.
- Braden, Gordon. 2010b. "Translating Procedures in Theory and Practice." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 2. 1550-1660*, a cura di Gordon Braden, Robert Cummings e Stuart Gillespie, pp. 89-100. Oxford: Oxford University Press.
- Brathwaite, Richard. 1631. *The English Gentlewoman, Drawne out to the Full Body Expressing, what Habiliments Doe Best Attire Her, what Ornaments Doe Best Adorne Her, what Complements Doe Best Accomplish Her*. Londra: B. Alsop e T. Favvct per Michaell Sparke.

- Bray, Bernard. 1944a. "Préface." In *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* di Edme Boursault, pp. 7-25. Parigi: Les Editions Desjonquieres.
- Bray, Bernard. 1944b. "Note sur le texte." In *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* di Edme Boursault, pp. 27-28. Parigi: Les Editions Desjonquieres.
- Brown, Hilary. 2022. *Women and Early Modern Cultures of Translation. Beyond the Female Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, Penelope e Levinson, Stephen C. 1987. *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Penelope e Levinson, Stephen C. 1978. "Universals in language usage: Politeness phenomena." In *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*, a cura di Esther N. Goody, pp. 56-311. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buckingham, Elinor M. 1092. "The Matchless Orinda." *The Sewanee Review*, vol. 10, no. 3: pp. 269-284.
- Burke, Michael. (a cura di). 2014. *The Routledge Handbook of Stylistics*. New York: Routledge.
- "Burnet v. Chetwood, London (1721)." In *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, a cura di Lionel A.F. Bently e Martin Kretschmer. www.copyrighthistory.org. [ultimo accesso 06/10/2024].
- Burrow, John. "The Languages of Medieval England." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume I. To 1550*, a cura di Roger Ellis, pp. 7-28. Oxford: Oxford University Press.
- Cacciavilni, Giada. 2010. "Katherine Philips, Aphra Behn, and Sylvia Plath: 'a passionate journey' towards 'a revolution in female manners'." *Coolabah*, vol. 4: pp. 3-8.
- Calè, Luisa. 2007. "Sympathy in Translation: *Paul et Virginie* on the London Stage." *Romanticism on the Net*, no. 46: pp. 1-23. <https://www.erudit.org/fr/revues/ron/2007-n46-ron1782/016135ar/> [ultimo accesso 19/06/2024].
- Campbell, George. 1839. *The Four Gospels, Translated from the Greek, with Preliminary Dissertations, and Notes Critical and Explanatory*. Vol. 1. Londra: Thomas Tegg.
- Cannavò, Fabio. (a cura di). 2014. *Aristotele. Retorica*. Milano: Bompiani.
- Capern, Amanda L. 2019. "Introduction." In *The Routledge History of Women in Early Modern Europe*, a cura di Amanda Capern, pp. 1-26. Londra: Routledge.

- Fragments. Translated from the Original Greek, by Elizabeth Carter.* Farmington Hills (MI): Gale ECCO Print Editions.
- Carter, Elizabeth. 1825. "Mrs. Carter to the Bishop of Oxford." In *Memoirs of the Life of Mrs. Elizabeth Carter, with a New Edition of Her Poems; to which are added, some Miscellaneous Essays in Prose, together with her Notes of the Bible, and Answers to Objections concerning the Christian Religion*, a cura di Rev. Montagu Pennington, vol. 1, 4^a ed., pp. 165-166. Londra: James Cawthorn.
- Castro, Olga e Ergun, Emek. (a cura di). 2017. *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*. New York: Routledge.
- Catto, Jeremy. 2003. "Written English: The Making of the Language, 1370-1400." In *Past and Present*, no. 179: pp. 24-59.
- Cave, Terence. 2015. "Epilogue." In *The Cultures of Translation in Early Modern England and France, 1500-1660*, a cura di Tania Demetriou e Rowan Tomlinson, pp. 191-200. Londra: Palgrave Macmillan.
- Chamberlain, Lori. 1988. "Gender and the Metaphorics of Translation." *Signs*, vol. 13, no. 3: pp. 454-472.
- Chesterman, Andrew. 1998. *Contrastive Functional Analysis*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Chesterman, Andrew. 2009. "The Name and Nature of Translator Studies." *Hermes: Journal of Language and Communication Studies*, vol. 42: pp. 13-22.
- Cixous, Hélène. 2010 [1975]. *La rire de la Méduse et autres ironies*. Parigi: Galilée.
- Clanchy, M.T. 2013. *From Memory to Written Record. England 1066-1307*. 3^a ed. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Clapp, Sarah L.C. 1931. "The Beginnings of Subscription Publication in the Seventeenth Century." *Modern Philology*, vol. 29, no. 2: pp. 199-224.
- Clarke, Danielle. 2009. "Translation." In *The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*, a cura di Laura Lunger Knoppers, pp. 167-180. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clarke, Danielle. 2010. "Translation and the English Language." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 2. 1550-1660*, a cura di Gordon Braden, Robert Cummings e Stuart Gillespie, pp. 17-23. Oxford: Oxford University Press.

- Clarke, Danielle. 2011. *The Politics of Early Modern Women's Writing*. Edimburgo: Pearson Education Limited.
- Classen, Albrecht. 2022. "Introduction: An Essay on Language, Culture, and Identity: Medieval and Early Modern Perspectives on and Approaches to Communication, Translation, and Community." In *Communication, Translation, and Community in the Middle Ages and the Early Modern Period. New Cultural-Historical and Literary Perspectives*, a cura di Albrecht Classen, pp. 1-94. Berlino: De Gruyter.
- Coldiron, A.E.B. 2010. "Commonplaces and Metaphors." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 2. 1550-1660*, a cura di Gordon Braden, Robert Cummings e Stuart Gillespie, pp. 109-117. Oxford: Oxford University Press.
- Coldiron, A.E.B. 2018. "The Translator's Visibility in Early Printed Portrait-Images and the Ambiguous Example of Margaret More Roper." In *Thresholds of Translation. Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*, a cura di Marie-Alice Belle e Brenda M. Hosington, pp. 51-74. Londra: Palgrave Macmillan.
- Coles, Kimberly Anne. 2008. *Religion, Reform, and Women's Writing in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coolahan, Marie-Louise. 2003. "'We Live by Chance, and Slip into Events': Occasionality and the Manuscript Verse of Katherine Philips." *Eighteenth-Century Ireland/Iris an dá chultúr*, vol. 18: pp. 9-23.
- Corneille, Pierre. 1663. *La mort de Pompée*. Tradotto da Katherine Philips. Londra: John Crooke.
- Corneille, Pierre. 2010 [1710]. "La mort de Pompée." Con testo a fronte in inglese tradotto da Katherine Philips. In *Poems by the Most Deservedly Admired Mrs. Katherine Philips, the Matchless Orinda. To Which is Added Monsieur Corneille's Tragedies of Pompey and Horace, with several other translations out of French* di Katherine Philips, pp. 254-407. Farmington Hills (MI): Gale ECCO Print Editions.
- Coronato, Rocco. 2009. "I contemporanei di Shakespeare." In *Manuale di letteratura e cultura inglese*, a cura di Lilla Maria Crisafulli e Keir Elam, pp. 31-37. Bologna: Bononia University Press.

- Cottegnies, Line. 2003. "The Translator as Critic: Aphra Behn's Translation of Fontenelle's 'Discovery of New Worlds' (1688)." *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, vol. 27, no. 1: pp. 23-38.
- Cottegnies, Line. 2006 [2004]. "Aphra Behn's French Translations." In *The Cambridge Companion to Aphra Behn*, a cura di Derek Hughes e Janet Todd, pp. 221-234. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cottegnies, Line. 2015. "Katherine Philips's *Pompey* (1663); or the Importance of Being a Translator." In *Early Modern Cultures of Translation*, a cura di Karen Newman e Jane Tylus, pp. 221-235. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Cowley, Abraham. 1668 [1656]. *Pindarique Odes, Written in Imitation of the Stile and Manner of the Odes of Pindar*. Londra: Harry Herringman.
- Crean, P.J. 1938. "The Stage Licensing Act of 1737." *Modern Philology*, vol. 35, no. 3: pp. 239-255.
- d'Ablancourt, Nicolas Perrot. 1662. "Preface." In *La storia di Tucidide*, tradotto da Nicolas Perrot d'Ablancourt, n.p. Parigi: Avgvstin Covrbe.
- d'Ablancourt, Nicolas Perrot. 1664. "A Monsievr Conrart Conseiller et Secretaire dv Roy." In *Trattati e dialoghi di Luciano*, tradotti da Nicolas Perrot d'Ablancourt, n.p. Parigi: Thomas Iolly.
- Davis, Kathleen. 2000. "The Performance of Translation Theory in King Alfred's National Literary Program." In *Manuscript, Narrative, Lexicon. Essays on Literary and Cultural Transmission in Honor of Whitney F. Bolton*, a cura di Robert Boenig e Kathleen Davis, pp. 149-170. Londra: Associated University Presses.
- De Humboldt, Alexander. 1816. *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*. Parigi: Librairie Grecque-Latine-Allemande Rue des Fossés-Montmartre.
- De Saint-Pierre, Bernardin. 1819 [1795]. *Paul et Virginie*. Tradotto da Helen Maria Williams. Londra: John Sharpe.
- De Saint-Pierre, Bernardin. 2019 [1788]. *Paul et Virginie*. Parigi: Le Livre de Poche.
- Del Prete, Antonella. 2015. "Le *De interpretatione* de Pierre-Daniel Huet: Entre tradition humaniste et critique scripturaire." In *Le masque de l'écriture. Philosophie et traduction de la Renaissance aux Lumières*, a cura di Charles Le Blanc e Luisa Simonutti, pp. 187-202. Ginevra: Librairie Droz.

- Delisle, Jean e Woodsworth, Judith. (dir.). 1995. *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa-Parigi: Les Presses de l'Université d'Ottawa-Éditions Unesco.
- Denham, John. 2014 [2002]. "Preface to *The Destruction of Troy* (1656)." In *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche* 2^a ed., a cura di Douglas Robinson, p. 156. Londra: Routledge.
- Denham, John. 1964. "To the Authour of this Translation." In *A Critical Edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 Translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor Fido*, a cura di Walter F. Staton, Jr. e William E. Simeone, pp. 6-7. Oxford: Clarendon Press.
- Dering, Edward. 2010 [1721]. "Epilogue." In *Poems by the Most Deservedly Admired Mrs. Katherine Philips, the Matchless Orinda. To Which is Added Monsieur Corneille's Tragedies of Pompey and Horace, with several other translations out of French* di Katherine Philips, p. 408. Farmington Hills (MI): Gale ECCO Print Editions.
- Derrida, Jacques. 1973 [1967]. *Speech and Phenomena. And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Tradotto da David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques. 1978 [1967]. *Writing and Difference*. Tradotto da Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1985. "Des Tours de Babel." In *Difference in Translation*, a cura di Joseph F. Graham, pp. 209-248. Ithaca: Cornell University Press.
- Derrida, Jacques. 1997 [1967]. *Of Grammatology*. Tradotto da Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore-Londra: The John Hopkins University Press.
- Dillon, Wentworth (Conte di Roscommon). 1684. *An Essay on Translated Verse by the Earl of Roscomon*. Londra: Jacob Tonson.
- Dingwaney, Anuradha. 1995. "Introduction: Translating "Third World" Cultures." In *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-Cultural Texts*, a cura di Anuradha Dingwaney e Carol Maier, pp. 3-15. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Discenza, Nicole Guenther. 2005. *The King's English. Strategies of Translation in the Old English Boethius*. New York: State University of New York Press.

- Dizard, Dilek. 2012. "General Translation Theory." In *Handbook of Translation Studies*, vol. 3, a cura di Yves Gambier e Luc van Doorslaer, pp. 52-58. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Dolan, Frances E. 1992. "The Subordinate('s) Plot: Petty Treason and the Forms of Domestic Rebellion." *Shakespeare Quarterly*, vol. 43, no. 3: pp. 317-340.
- Domingues, João. 2000. "De Lucien à Lucien: histoire d'une trahison." *Cahiers d'études romanes* [online], no. 4: pp. 167-180. <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.3244>. [ultimo accesso 04/10/2024].
- Douglas, Ann. 1977. *The Feminization of American Culture*. New York: Knopf.
- Douthwaite, John. 2000. *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*. Torino: Edizioni dell'Orso.
- Dryden, John. 1776 [1680]. "The Preface by Mr. Dryden." In *Ovid's Epistles Translated by Several Hands*, n.p. Londra: Jacob Tonson.
- Dubois-Fontenelle, Jean-Gaspard. 1774 [1771]. *Naufnage et Aventures de M. Pierre Viaud. Natif de Rochefort, Capitaine de Navire*. Tradotto da Elizabeth Griffith. Philadelphia: Robert Bell.
- Dubois-Fontenelle, Jean-Gaspard. 1780 [1770]. *Naufnage et Aventures de M. Pierre Viaud. Natif de Rochefort, Capitaine de Navire*. Bordeaux-Parigi: Chez les Frères Labottiere et Chez Lejay.
- Dunn, Kevin. 1994. *Pretexts of Authority. The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface*. Stanford: Stanford University Press.
- Dunne, Daniel. 2016. "Paratext: The In-Between of Structure and Play." In *Contemporary Research on Intertextuality in Video Games*, a cura di Christophe Duret e Christian-Marie Pons, pp. 274-296. Hershey: IGI Global.
- Elefante, Chiara. 2013. *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- Ellis, Roger. 2008. "Introduction to The Translator." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume I. To 1550*, a cura di Roger Ellis, pp. 95-97. Oxford: Oxford University Press.
- Epstein, B.J. e Gillet, Robert. (a cura di). 2017. *Queer in Translation*. Londra: Routledge.
- Ergun, Emek, Kripper, Denise, Mei, Siobhan, Joy Russell, Sandra, Rutkowski, Sara, Shread, Carolyn e Hove Solberg, Ida. 2020. "Women (Re)Writing Authority: A Roundtable Discussion on Feminist Translation." In *The Routledge Handbook of*

- Translation, Feminism and Gender*, a cura di Luise von Flotow e Hala Kamal, pp. 5-14. Londra: Routledge.
- Ettinger, Bracha Lichtenberg. 1999. *Regard et Espace de Bord Matrixiels*. Bruxelles: Lettre Volée.
- Evans, Vyvyan e Green, Melanie. 2006. *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Ezell, Margaret J.M. 2022. "Teaching the Modesty Trope. Early Modern Women's Texts in a Twenty-First-Century Classroom." In *Feminist Formalism and Early Modern Women's Writing. Reading, Conversations, and Pedagogies*, a cura di Michelle M. Dowd e Lara Dodds, pp. 219-231. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Falcone, Roberta. 2010. "Aphra Behn: traduttore o traduttrice?." In *Traduttrici: Questioni di gender nelle letterature in lingua inglese*, a cura di Oriana Palusci, pp. 23-35. Napoli: Liguori.
- Favret, Mary A. 1993. "Spectratrice as Spectacle: Helen Maria Williams at Home in the Revolution." *Studies in Romanticism*, vol. 32, no. 2: pp. 273-295.
- Federici, Eleonora. (a cura di). 2011. *Translating Gender*. Berna: Peter Lang.
- Federici, Eleonora e Leonardi, Vanessa. (a cura di). 2013. *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Federici, Eleonora e Santaemilia, José. (a cura di). 2022. *New Perspectives on Gender and Translation. New Voices for Transnational Dialogues*. Londra-New York: Routledge.
- Ferguson, Moira. (a cura di). 1985a. *The First Feminists. British Women Writers, 1578-1799*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ferguson, Moira. 1985b. "Preface." In *The First Feminists. British Women Writers, 1578-1799*, a cura di Moira Ferguson, pp. xi-xviii. Bloomington: Indiana University Press.
- Ferguson, Moira. 1985c. "Introduction." *The First Feminists. British Women Writers, 1578-1799*, a cura di Moira Ferguson, pp. 1-50. Bloomington: Indiana University Press.
- Fissell, Mary. 2017. "Remaking the Maternal Body in England, 1680-1730." *Journal of the History of Sexuality*, vol. 26, no. 1: pp. 114-139.

- Folena, Lucia. 2000. "Il Seicento." In *Storia della letteratura inglese*, a cura di Paolo Bertinetti, pp. 207-285. Torino: Einaudi.
- Fontenelle, Bernard le Bovier de. 1686. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Une Œuvre du Domaine Public. Kindle.
- Fontenelle, Bernard le Bovier de. 1688. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Tradotto da Aphra Behn. Londra: William Canning.
- Fontenelle, Bernard le Bovier de. 1852. "Entretiens sur la pluralité des mondes." In *Œuvres de Fontenelle. Études sur sa vie et son esprit*, a cura di Voltaire, La Marquise de Lambert, Grimm, Garat, Sainte-Beuve e Arsène Houssaye, pp. 33-149. Parigi: Eugène Didier.
- Fowler, Roger. 1986. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Francklin, Thomas. 1753. *Translation; a Poem*. Londra: R. Francklin.
- Frank, Anke, Hoffman, Christiane e Strobel, Maria. 2004. *Gender Issues in Machine Translation*. Heidelberg: Lingenio GmbH.
- Frank, Helen T. 2007. *Cultural Encounters in Translated Children's Literature*. Manchester: St Jerome.
- Gabbay, Dov M. e Wansing, Heinrich. (a cura di). 1999. *What is Negation?*. Berlino: Springer.
- Gavins, Joanna. 2007. *Text World Theory. An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Genette, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Parigi: Seuil.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Parigi: Seuil.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Parigi: Seuil. Kindle.
- Gerber, Leah. 2012. "Marking the Text: Paratextual Features in German Translations of Australian Children's Fiction." In *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, a cura di Anna Gil-Bardají, Pilar Orero e Sara Rovira-Esteva, pp. 43-61. Berna: Peter Lang.
- Gibbons, Alison e Whiteley, Sara. 2018. *Contemporary Stylistics. Language, Cognition, Interpretation*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Gibbs, Raymond W. (a cura di). 2008. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Gil-Bardají, Anna, Orero, Pilar e Rovira-Esteva, Sara. (a cura di). 2012a. *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*. Berna: Peter Lang.
- Gil-Bardají, Anna, Orero, Pilar e Rovira-Esteva, Sara. 2012b. "Introduction: Translation Peripheries. The Paratextual Elements in Translation." In *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, a cura di Anna Gil-Bardají, Pilar Orero e Sara Rovira-Esteva, pp. 7-12. Berna: Peter Lang.
- Gillespie, Stuart. 2005. "Translation and Canon-Formation." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 3. 1660-1790*, a cura di Stuart Gillespie e David Hopkins, pp. 7-20. Oxford: Oxford University Press.
- Gillespie, Stuart e Sowerby, Robin. 2005. "Translation and Literary Innovation." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 3. 1660-1790*, a cura di Stuart Gillespie e David Hopkins, pp. 21-37. Oxford: Oxford University Press.
- Gillespie, Stuart e Wilson, Penelope. 2005. "The Publishing and Readership of Translation." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 3. 1660-1790*, a cura di Stuart Gillespie e David Hopkins, pp. 38-51. Oxford: Oxford University Press.
- Godayol, Pilar. 2000. *Espais de frontera. Genere i traducció*. Vic: Eumo Editorial.
- Goodfellow, Sarah. 1996. "'Such Masculine Strokes': Aphra Behn as Translator of 'A Discovery of New Worlds'." *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 28, no. 2: pp. 229-250.
- Goodrich, Jaime. 2014. *Faithful Translators. Authorship, Gender, and Religion in Early Modern England*. Evanston: Northwestern University Press.
- Gray, Catharine. 2009. "Katherine Philips in Ireland." *English Literary Renaissance*, vol. 39, no. 3: pp. 557-585.
- Gray, Jonathan. 2010. *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and other Media Paratexts*. Londra-New York: New York University Press.
- Grice, Paul. 1975. "Logic and Conversation." In *Syntax and semantics 3. Speech arts*, a cura di Peter Cole e Jerry L. Morgan, pp. 41-58. New York: Academic Press.
- Griffith, Elizabeth. In *Orlando: Women's Writing in the British Isles from the Beginnings to the Present*. <https://orlando.cambridge.org/profiles/grifel> [ultimo accesso 06/06/2024].

- Griffith, Elizabeth. 1774 [1771]. "Preface, by Mrs. Griffith." In *Naufrage et Aventures de M. Pierre Viaud. Natif de Rochefort, Capitaine de Navire* di Jean-Gaspard Dubois-Fontenelle, tradotto da Elizabeth Griffith, pp. ix-x. Philadelphia: Robert Bell.
- Griffith, Elizabeth. 1776. "The Introduction." In *The Memoirs of Ninon de l'Enclos: With Her Letters to Mons^r. De St. Evremond, and to the Marquis de Sevigné. Collected and Translated from the French, By a Lady.* vol 1., a cura di Elizabeth Griffith. Londra: J. Dodsley.
- Griffith, Elizabeth. 1777a. *A Collection of Novels, Selected and Revised by Mrs. Griffith.* vol. 1. Londra: G. Kearsly.
- Griffith, Elizabeth. 1777b. *A Collection of Novels, Selected and Revised by Mrs. Griffith.* vol. 2. Londra: G. Kearsly.
- Griffith, Elizabeth e Griffith, Richard. 1767. *A Series of Genuine Letters between Henry and Frances. The Third Edition, Revised, Corrected, Enlarged, and Improved, By the Authors.* vol. 1. Londra: W. Johnston.
- Griffith, Elizabeth e Griffith, Richard. 1786a. *A Series of Genuine Letters between Henry and Frances.* vol. 3. Londra: J. Bew.
- Griffith, Elizabeth e Griffith, Richard. 1786b. *A Series of Genuine Letters between Henry and Frances.* vol. 4. Londra: J. Bew.
- Griffith, Elizabeth e Griffith, Richard. 1786c. *A Series of Genuine Letters between Henry and Frances.* vol. 5. Londra: J. Bew.
- Gürçağlar, Sehnaz Tahir. 2002. "What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research." In *Crosscultural Transgression. Research Modes in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*, a cura di Theo Hermans, pp. 44-60. Manchester: St. Jerome.
- Hale, Terry. 2000. "Romanticism and the Victorian Age." In *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, a cura di Peter France, pp. 64-72. Oxford: Oxford University Press.
- Halliday, Michael. 1978. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning.* Londra: Edward Arnold.
- Hammons, Pamela e Siegfried, Brandie R. (a cura di). 2022a. *World-Making Renaissance Women. Rethinking Early Modern Women's Place in Literature and Culture.* Cambridge: Cambridge University Press.

- Hammons, Pamela e Siegfried, Brandie R. 2022b. "Introduction: The Literary Contours of Women's World-Making." In *World-Making Renaissance Women. Rethinking Early Modern Women's Place in Literature and Culture*, a cura di Pamela Hammons e Brandie R. Siegfried, pp. 1-13. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harvey, Keith. 2003. "'Events' and 'Horizons': Reading Ideology in the 'Bindings' of Translations." In *Apropos of Ideology*, a cura di María Calzada Pérez, pp. 43-69. Manchester: St Jerome.
- Hassen, Rim. 2012. "Online Paratexts and the Challenges of Translators' Visibility: A Case of Women Translators of the Quran." *New Voices in Translation Studies*, vol. 8: pp. 66-81.
- Haywood, Eliza. In *Orlando: Women's Writing in the British Isles from the Beginnings to the Present*. <https://orlando.cambridge.org/profiles/haywel> [ultimo accesso 01/06/2023].
- Haywood, Eliza. 1721 [1720]. "The Preface." In *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* di Edme Boursault, tradotto da Eliza Haywood, pp. iii-vi. Londra: William Chetwood.
- Haywood, Eliza. 1732. *Secret Histories, Novels, and Poems*. Vol 1. 3^a ed. Londra: A. Bettesworth e Hitch.
- Heinzelman, Susan Sage. 1990. "Women's Petty Treason: Feminism, Narrative, and the Law." *The Journal of Narrative Technique*, vol. 20, no. 2: pp. 89-106.
- Hellinger, Marlis. 2001. "English – Gender in a Global Language." In *Gender Across Languages. The Linguistic Representation of Women and Men*, a cura di Marlis Hellinger e Hadumond Bußman, pp. 105-114. Amsterdam: John Benjamins.
- Henitiuk, Valerie. 2011. "Prefacing Gender: Framing Sei Shônagon for a Western Audience, 1875-2006." In *Translating Women*, a cura di Luise von Flotow, pp. 239-261. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Hermans, Theo. 1996. "The Translator's Voice in Translated Narrative." *Target*, vol. 8, no. 1: pp. 23-48.
- Hermans, Theo. 2000. "Norms of Translation." In *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, a cura di Peter France, pp. 10-14. Oxford: Oxford University Press.

- Hermans, Theo. 2007. *The Conference of the Tongues*. Londra: Routledge.
- Hidalgo Downing, Laura. 2004. "Discourse, Culture and Cognition: The Role of Negation in the Creation of Coherence in Press and Advertising Discourse." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, vol. 49: pp. 87-102.
- Holmes, Janet e Meyerhoff, Miriam. (a cura di). 2003. *The Handbook of Language and Gender*. North Carolina: Blackwell Publishing Ltd.
- Hopkins, David. 2005. "Dryden and his Contemporaries." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 3. 1660-1790*, a cura di Stuart Gillespie e David Hopkins, pp. 55-66. Oxford: Oxford University Press.
- Horn, Laurence R. 2001. *A Natural History of Negation*. Stanford: CSLI Publications.
- Hosington, Brenda M. 2010. "Commerce, Printing, and Patronage." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 2. 1550-1660*, a cura di Gordon Braden, Robert Cummings e Stuart Gillespie, pp. 47-57. Oxford: Oxford University Press.
- "House of Lords Journal Volume 11: 27 July 1660." In *Journal of the House of Lords: Volume 11, 1660-1666* (London: His Majesty's Stationery Office, 1767-1830), pp. 107-109. <https://www.british-history.ac.uk/lords-jrnl/vol11/pp107-109> [ultimo accesso 06/06/2023].
- Hidalgo Downing, Laura. 2004. "Discourse, Culture and Cognition: The Role of Negation in the Creation of Coherence in Press and Advertising Discourse." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, vol. 49: pp. 87-102.
- Huet, Pierre Daniel. 1684 [1661]. *De interpretatione. Libri duo. Quorum prior est, de Optimo Genere Interpretandi. Alter de Claris Interpretibus. His accessit. De Fabularum Romanensium Origine Diatriba*. Londra: Abel Swalle.
- Hutson, Lorna. 2003. "The Body of the Friend and the Woman Writer: Katherine Philips's Absence from Alan Bray's *The Friend* (2003)." *Women's Writing*, vol. 14, no. 2: pp. 196-214.
- Jaffe, Catherine M. e Martín-Valdepeñas Yagüe, Elisa. 2015. "Gender, Translation, and Eighteenth-Century Women Dramatists: Elizabeth Griffith's 'The School for Rakes' (1769) and María Lorenza de los Ríos y Loyo's 'El Eugenio' (1801)." *The Eighteenth Century*, vol. 56, no. 1: pp. 41-57.
- James, Carl. 1980. *Contrastive Analysis*. Londra: Routledge.

- Jeffries, Lesley. 2010. *Critical Stylistics. The Power of English*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Jeffries, Lesley. 2016. "Critical Stylistics." In *The Bloomsbury companion to stylistics*, a cura di Violeta Sotirova, pp. 157-176. Londra: Bloomsbury Academic.
- Johnson, Samuel. 1787. *The Works of Samuel Johnson, LL.D. In Eleven Volumes. Vol. VIII. The Idler*. Londra: J. Buckland et al.
- Johnson, Samuel. 1885. "Life of Pope." In *Johnson: Lives of Dryden and Pope*, a cura di Alfred Milnes, pp. 123- 257. Oxford: Oxford University Press Warehouse.
- Jouanna, Jacques. 2012. *Greek Medicine from Hippocrates to Galen*. Leida: Brill.
- Joy, Louise. 2011. "Emotions in Translation: Helen Maria Williams and 'Beauties Peculiar to the English Language'." *Studies in Romanticism*, vol. 50, no. 1: pp. 145-171.
- Kadiu, Silvia. 2019. *Reflexive Translation Studies*. Londra: UCL.
- Kamal, Hala. 2008. "Translating Women and Gender: The Experience of Translating 'The Encyclopedia of Women and Islamic Cultures' into Arabic." *Women's Studies Quarterly*, vol. 36, no. 3/4: pp. 254-268.
- Kane, Stuart A. 1996. "Wives with Knives: Early Modern Murder Ballads and the Transgressive Commodity." *Criticism*, vol. 38, no. 2: pp. 219-237.
- Kelly, Louis. 2005. "The Eighteenth Century to Tytler." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 3. 1660-1790*, a cura di Stuart Gillespie e David Hopkins, pp. 67-78. Oxford: Oxford University Press.
- Kelly, Louis. 2010. "Translation and Religious Belief." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 2. 1550-1660*, a cura di Gordon Braden, Robert Cummings e Stuart Gillespie, pp. 24-31. Oxford: Oxford University Press.
- Kelly, Stephen Austin. 2008. "The Theatre Royal in 1662: Smock Alley's First Season." *Dublin Historical Record*, vol. 61, no. 2: pp. 201-218.
- Koster, Cees. 2008. "The Translator in Between Texts: On the Textual Presence of the Translator as an Issue in the Methodology of Comparative Translation Description." In *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*, a cura di Alessandra Riccardi, pp. 24-37. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kovala, Urpo. 1996. "Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure." *Target*, vol. 8, no. 1: pp. 119-147.

- Krontiris, Tina. 1992. *Oppositional Voices. Women as Writers and Translators of Literature in the English Renaissance*. Londra: Routledge.
- Kümin, Beat. 2014. *The European World 1500-1800. An Introduction to Early Modern History*. 2^a ed. Londra-New York: Routledge.
- Kung, Szu-Wen. 2013. "Paratext, an Alternative in Boundary Crossing: A Complementary Approach to Translation Analysis." In *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, a cura di Valerie Pellatt, pp. 49-68. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Lakoff, George e Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lambert, José e van Gorp, Hendrik. 2014. "On Describing Translations." In *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, a cura di Theo Herman, pp. 42-53. Abingdon-New York: Routledge.
- Larkosh, Christopher. (a cura di). 2011. *Re-Engendering Translation. Transcultural Practice, Gender/Sexuality and the Politics of Alterity*. Londra: Routledge.
- Lasanta, Paula Yurss. 2017. "Revolution and Exploration: The English Translations of Rousseau and Humboldt by Helen Maria Williams (1759-1827)." *Enthymema*, vol. 19: pp. 54-61.
- Leech, Geoffrey. 2008. *Language in Literature. Style and Foregrounding*. Edimburgo: Pearson Education Limited.
- Limbert, Claudia A. 1991. "Katherine Philips: Controlling a Life and Reputation." *South Atlantic Review*, vol. 56, no. 2: pp. 27-42.
- Linn, Stella. 2003. "Translation and the Authorial Image: The Case of Federico García Lorca's *Romancero gitano*." *TTR: traduction, terminologie, redaction*, vol. 16, no. 1: pp. 55-91.
- Lockwood, Thomas. 1987. "Fielding and the Licensing Act." *Huntington Library Quarterly*, vol. 50, no. 14: pp. 379-393.
- Loscocco, Paula. 1993. "'Manly Sweetness': Katherine Philips among the Neoclassicals." *Huntington Library Quarterly*, vol. 56, no. 3: pp. 259-279.
- Loscocco, Paula. 2003. "Inventing the English Sappho: Katherine Philips's Donnean Poetry." *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 102, no. 1: pp. 59-87.

- Lucy, John A. 1999. "Reflexivity." *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 9, no. 1/2: pp. 212-215.
- Lynch, Michael. 2000. "Against Reflexivity as an Academic Virtue and Source of Privileged Knowledge." *Theory, Culture & Society*, vol. 17, no. 3: pp. 26-54.
- Malay, Jessica L. 2006. "Elizabeth Russell's Textual Performances of Self." *Comitatus*, vol. 37: pp. 146-168.
- Mancini, Bruna Carmela. 2010. "La Traduttrice secondo Eliza Haywood." In *Traduttrici: Questioni di gender nelle letterature in lingua inglese*, pp. 49-60. Napoli: Liguori.
- Martin, Alison E. 2011. "The Voice of Nature: British Women Translating Botany in the Early Nineteenth Century." In *Translating Women*, a cura di Luise von Flotow, pp. 11-35. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Mayo, Robert. 1962. *The English Novel in the Magazines, 1740-1815*. Evanston: Northwestern University Press.
- Melmoth, William, the younger. In *Oxford Dictionary of National Biography*. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/18536> [ultimo accesso 02/07/2024].
- Meschonnic, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Parigi: Verdier.
- Meschonnic, Henri. 2007. *Éthique et politique du traduire*. Parigi: Verdier.
- Merriam Webster Dictionary online. <https://www.merriam-webster.com/>.
- McCracken, Ellen. 2013. "Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads." *Narrative*, vol. 21, no. 1: pp. 105-124.
- McIntyre, Dan e Walker, Brian. 2019. *Corpus Stylistics. Theory and Practice*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- McMurrin, Mary Helen. 2009. "Taking Liberties: Rendering Practices in Prose Fiction." In *The Spread of Novels. Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*, a cura di Mary Helen McMurrin, pp. 72-98. Princeton: Princeton University Press.
- McRae, Ellen. 2012. "The Role of Translators' Prefaces to Contemporary Literary Translations into English: An Empirical Study." In *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*, a cura di Anna Gil-Bardají, Pilar Orero e Sara Rovira-Esteva, pp. 63-82. Berna: Peter Lang.
- Miller, John. 2017. *Early Modern Britain, 1450-1750*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mills, Sara. 1995. *Feminist Stylistics*. Londra: Routledge.
- Mills, Sara. 2006. "Feminist Stylistics." In *Encyclopaedia of Language and Linguistics*, a cura di Keith Brown, pp. 221-223. Amsterdam: Elsevier Science.
- Mintz, Susannah B. "Katherine Philips and the Space of Friendship." *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, vol. 22, no. 2: pp. 62-78.
- Morton, Arthur Leslie. 1979 [1938]. *A People's History of England*. New York: International Publishers.
- Mounin, Georges. 1955. *Les belles infidèles*. Parigi: Les Cahiers du Sud.
- Neary, Clara. 2014. "Stylistics, Point of View and Modality." In *The Routledge Handbook of Stylistics*, a cura di Michael Burke, pp. 175-190. New York: Routledge.
- Nergaard, Siri. 2004. *La costruzione di una cultura. la letteratura norvegese in traduzione italiana*. Rimini: Guaraldi.
- Nergaard, Siri. (a cura di). 2013a. *La teoria della traduzione nella storia*. 2^a ed. Milano: Bompiani.
- Nergaard, Siri. 2013b. "The (In)Visible Publisher in Translations. The Publisher's Multiple Translational Voices." In *Authorial and Editorial Translation 2: Editorial and Publishing Practices*, a cura di Hanne Jansen e Anna Wegener, pp. 177-208. Quebec: Éditions québécoises de l'oeuvre.
- Niranjana, Tejaswini. 1992. *Siting Translation. History, Post-Structuralism and the Colonial Context*. Berkley: University of California Press.
- Nørgaard, Nina, Busse, Beatrix e Montoro, Rocío. 2010. *Key Terms in Stylistics*. Londra: Bloomsbury Publishing Plc.
- O' Connor, Anne. 2017. *Translation and Language in Nineteenth-Century Ireland*. Londra: Palgrave Macmillan.
- O' Sullivan, Carol. 2005. "Translation, Pseudotranslation and Paratext: The Presentation of Contemporary Crime Fiction Set in Italy." *EnterText*, vol. 4, no. 3: pp. 62-76.
- Oldham, John. 1684. *The Works of Mr. John Oldham, Together with His Remains*. Londra: Jo Hindmarsh.
- Orazio. 2007. "Epistolae II, 3 (Ars poetica)." In *Orazio. Tutte le opere*, a cura di Maria Pellegrini e Marco Beck, pp. 676-715. Milano: Mondadori.

- Orgel, Stephen. 2000. "Margins of Truth." In *The Renaissance Text. Theory, Editing, Textuality*, a cura di Andrew Murphy, pp. 91-107. Manchester: Manchester University Press.
- Oxford English Dictionary online. <https://www.oed.com/?tl=true>.
- Ozell, John. 1708. *Boileau's Lutrin. A Mock-Heroic Poem. In Six Canto's. Render'd into English Verse*. Londra: R. Burrough and J. Baker.
- Page, Ruth E. 2006. *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Palusci, Oriana. (a cura di). 2010a. *Traduttrici. Questioni di gender nelle letterature in lingua inglese*. Napoli: Liguori.
- Palusci, Oriana. 2010b. "Per una declinazione della voce della traduttrice." In *Traduttrici. Questioni di gender nelle letterature in lingua inglese*, pp. ix-xviii. Napoli: Liguori.
- Palusci, Oriana. (a cura di). 2011a. *Traduttrici. Female Voices across Languages*. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche.
- Palusci, Oriana. 2011b. "When the Translator is a Woman." In *Traduttrici. Female Voices across Languages*, a cura di Oriana Palusci, pp. 11-24. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche.
- Pellatt, Valerie. (a cura di). 2013a. *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Pellatt, Valerie. 2013b. "Introduction." In *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, a cura di Valerie Pellatt, pp. 1-6. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Pender, Patricia. 2012. *Early Modern Women's Writing and the Rhetoric of Modesty*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Philips, Katherine. 2010 [1710]. *Poems by the Most Deservedly Admired Mrs. Katherine Philips, the Matchless Orinda. To Which is Added Monsieur Corneille's Tragedies of Pompey and Horace, with several other translations out of French*. Farmington Hills (MI): Gale ECCO Print Editions.
- Philips, Katherine. 2018 [1721]. *Letters from Orinda to Poliarchus. The Second Edition, with Additions*. Farmington Hills (MI): Gale ECCO Print Editions.
- Phillippy, Patricia. (a cura di). 2018a. *A History of Early Modern Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Phillippy, Patricia. 2018b. "Introduction: Sparkling Multiplicity." In *A History of Early Modern Women's Writing*, a cura di Patricia Phillippy, pp. 1-24. Cambridge: Cambridge University Press.
- Philo-Philippa. 2010 [1721]. "To the *Excellent Orinda*." In *Poems by the Most Deservedly Admired Mrs. Katherine Philips, the Matchless Orinda. To Which is Added Monsieur Corneille's Tragedies of Pompey and Horace, with several other translations out of French* di Katherine Philips, n.p. Farmington Hills (MI): Gale ECCO Print Editions.
- Pickering, Danby. 1765. *The Statutes at Large, from the Ninth to the 15th Year of King George II. To Which is Prefixed, a Table Containing the Titles of all the Statutes during that Period*. vol. XVII. Cambridge: Joseph Bentham.
- Pope, Alexander. 1735 [1728]. *The Dunciad. With Notes Variorum, and the Prolegomena of Scriblerus. Written in the year, 1727*. Londra: Lawton Gilliver.
- Pope, Alexander. 1760 [1715]. "Preface." In *Iliade di Omero, tradotto da Alexander Pope*, pp. iii-lix. Londra: Charles Rivington.
- Poska, Allyson M., Couchman, Jane e McIver, Katherine A. (a cura di). 2013. *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*. Londra: Routledge.
- Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- Pym, Anthony. 2014 [2010]. *Exploring Translation Theories*. 2^a ed. Londra-New York: Routledge.
- Prendergast, Amy. 2020. "'Open[ing] the Flood-gate of literature to her own Sex': Elizabeth Griffith, translation, transmission, and cultural transfer." *Women's Writing*, vol. 27, no. 2: pp. 184-202.
- Prescott, Sarah. 2014. "Archipelagic Coterie Space: Katherine Philips and Welsh Women's Writing." *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 33, no. 2: pp. 51-76.
- Punter, David. 2007. *Metaphor*. Londra: Routledge.
- Read, Sara. 2015. *Maids, Wives, Widows: Exploring Early Modern Women's Lives 1540-1714*. Barnsley: Pen & Sword History. Kindle.
- Rhodes, Neil. 2011. "Status anxiety and English Renaissance translation." In *Renaissance Paratexts*, a cura di Helen Smith e Louise Wilson, pp. 107-120. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ricœur, Paul. 2004. *Sur la traduction*. Parigi: Bayard.
- Roberts, David. 2013. “‘Ranked Among the Best’: Translation and Cultural Agency in Restoration Translations of French Drama.” *The Modern Language Review*, vol. 108, no. 2: pp. 396-415.
- Robinson, Douglas. 1995. “Theorizing in a Woman’s Voice: Subversions of the Rhetoric of Patronage, Courtly Love, and Morality by Early Modern Women Translators.” *The Translator*, vol. 1, no. 2: pp. 153-175.
- Robinson, Douglas. (a cura di). 2014 [2002]. *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. 2^a ed. Londra: Routledge.
- Rockenberger, Annika. 2014. “Video Game Framings.” In *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*, a cura di Nadine Desrochers e Daniel Apollon, pp. 252-286. Hershey: IGI Global.
- Ross, Sarah CE. “Early Modern Women and the Apparatus of Authorship.” *Paregon*, vol. 29, no. 2: pp. 1-8.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1761. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Amsterdam: Marc-Michel Rey.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2014 [1755]. *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes*. Parigi: Folio essais. Kindle.
- Rumbold, Valerie. 2001. “Cut the Caterwauling: Women Writers (Not) in Pope’s Dunciads.” *The Review of English Studies*, vol. 52, no. 208: pp. 524-539.
- Russell, Anne. 2010. “Katherine Philips as Political Playwright: ‘The Songs Between the Acts’ in Pompey.” *Comparative Drama*, vol. 44, no. 3: pp. 299-323.
- Sansonetti, Laetitia e Vuillemin, Rémi. 2022. “Introduction.” In *Language, Commonality and Literary Communities in Early Modern England. Translation, Transmission, Transfer*, a cura di Laetitia Sansonetti e Rémi Vuillemin, pp. 13-30. Turnhout: Brepols.
- Santaemilia, José. (a cura di). 2005. *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Londra-New York: Routledge.
- Saxton, Kirsten T. 2000. “Introduction.” In *The Passionate Fictions of Eliza Haywood. Essays on Her Life and Work*, a cura di Kirsten T. Saxton e Rebecca P. Bocchicchio, pp. 1-18. Lexington: University of Kentucky Press.

- Schleiermacher, Friedrich. 1985. "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens." In *Etica e ermeneutica*, a cura di Giovanni Moretto, pp. 85-12. Bibliopolis: Napoli.
- Schofield, Mary Ann. 1985. *Eliza Haywood*. Boston: Twayne.
- Scotto, Fabio. 2019. "L'Émoi de l'Autre: traduire la poésie (Leopardi face à Bonnefoy, Jaccottet, Orcel)." *Studi Francesi*, vol. 63, no. 3: pp. 471-484.
- Shadwell, Thomas. 1687. *The Tenth Satyr of Juvenal, English and Latin the English by Tho Shadwell; with illustrations upon it*. Londra: D. Mallet.
- Shifflett, Andrew. 1997. "'How Many Virtues Must I Hate': Katherine Philips and the Politics of Clemency." *Studies in Philology*, vol. 94, no. 1: pp. 103-135.
- Sigler, David. 2012. "'The Ocean of Futurity, Which Has No Boundaries': The Deconstructive Politics of Helen Maria Williams's Translation of *Paul and Virginia*." *European Romantic Review*, vol. 23, no. 5: pp. 575-592.
- Simon, Sherry. 1996. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londra: Routledge.
- Simon, Sherry. 2000a. "Gender in Translation." In *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, a cura di Peter France, pp. 26-33. Oxford: Oxford University Press.
- Simon, Sherry. 2000b. "Quand la traductrice force la note: Gayatri Spivak traductrice de Mahasweta Devi." In *Paratexts: Etudes aux bords du texte*, a cura di Mireille Calle-Gruber e Elisabeth Zawisza, pp. 239-251. Parigi: L'Harmattan.
- Simpson, Paul. 1993. *Language, Ideology, and Point of View*. Londra: Routledge.
- Simpson, Paul. 2004. *Stylistics. A Resource Book for Students*. Londra-New York: Routledge.
- Simpson, Paul e Canning, Patricia. 2014. "Action and Event." In *The Cambridge Handbook of Stylistics*, a cura di Peter Stockwell e Sara Whiteley, pp. 281-299. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Helen e Wilson, Louise. (a cura di). 2011a. *Renaissance Paratexts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Helen e Wilson, Louise. 2011b. "Introduction." In *Renaissance Paratexts*, a cura di Helen Smith e Louise Wilson, pp. 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sotirova, Violeta. (a cura di). 2016. *The Bloomsbury Companion to Stylistics*. Londra: Bloomsbury Academic.

- Sowerby, Robin. 2004. "The Decorum of Pope's 'Iliad'." *Translation and Literature*, vol. 13, no. 1: pp. 49-79.
- Stanley, E.G. 1988. "King Alfred's Prefaces." *The Review of English Studies*, vol. 39, no. 155: pp. 349-364.
- Stanton, Robert. 2002. *The Culture of Translation in Anglo-Saxon England*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Stanton, Robert. 2008. "King Alfred." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume I. To 1550*, a cura di Roger Ellis, pp. 116-125. Oxford: Oxford University Press.
- Stewart, Gavin. 2010. "The Paratexts of Inanimate Alice: Thresholds, Genre Expectations and Status." *Convergence*, vol. 16, no. 1: pp. 57-74.
- Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics. An Introduction*. Londra: Routledge.
- Stockwell, Peter. 2009. *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Stockwell, Peter. 2014. "Atmosphere and Tone." In *The Cambridge Handbook of Stylistics*, a cura di Peter Stockwell e Sara Whiteley, pp. 360-374. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stockwell, Peter e Whiteley, Sara. (a cura di). 2014. *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sukirmiyadi. 2018. "The Role of Contrastive Analysis in Translation Study." *International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL)*, vol. 6, no. 9: pp. 30-34.
- Susam-Sarajeva, Şebnem. 2006. *Theories on the Move. Translation's Role in the Travels of Literary Theories*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Taronna, Annarita. 2006. *Pratiche traduttive e gender studies*. Roma: Aracne.
- Thomas, David, Carlton, David e Etienne, Anne. 2007. "Statutory Theatre Censorship, 1737-1892." In *Theatre Censorship. From Walpole to Wilson*, a cura di David Thomas, David Carlton e Anne Etienne, pp. 24-68. Oxford: Oxford University Press.
- Tosi, Paola. 2023. "Reflexivity in Translation: A Multi-layered, Dialogic, and Self-reflexive Process." *Discourses on Culture*, vol. 20, no. 1: pp. 109-128.

- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Travitsky, Betty S. 1990. "Husband-Murder and Petty Treason in English Renaissance Tragedy." *Renaissance Drama*, vol. 21: pp. 171-198.
- Trolander, Paul e Tenger, Zaynep. 2004. "Katherine Philips and Coterie Critical Practices." *Eighteenth-Century Studies*, vol. 37, no. 3: pp. 367-387.
- Tyler, Margaret. 1580. "M.T. to the Reader." In *Primera parte del Espejo de príncipes y caballeros* di Diego Ortúñez de Calahorra, tradotto da Margaret Tyler, n.p. Londra: By Thomas East.
- Tytler, Alexander Fraser. 1907. *Essay on the Principles of Translation*. Londra: J.M. Dent & Sons.
- Uman, Deborah. 2012. *Women as Translators in Early Modern England*. Newark: University of Delaware Press.
- van Peer, Willie. 2007. "Introduction to Foregrounding: A State of the Art." *Language and Literature*, vol. 16, no. 2: pp. 99-104.
- Vassallo, Helen. 2023. *Towards a Feminist Translator Studies. Intersectional Activism in Translation and Publishing*. Londra-New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 2000. "Neoclassicism and the Enlightenment." In *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, a cura di Peter France, pp. 55-63. Oxford: Oxford University Press.
- Venuti, Lawrence. 2004 [1995]. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londra: Routledge.
- Vocabolario Treccani online. <https://www.treccani.it/vocabolario/>.
- von Flotow, Luise. 1991. "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories." *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 4, no. 2: pp. 69-84.
- von Flotow, Luise. 1997. *Translation and Gender*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- von Flotow, Luise. (a cura di). 2011. *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- von Flotow, Luise e Kamal, Hala. (a cura di). 2020. *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. Londra: Routledge.

- von Flotow, Luise e Shread, Carolyn. 2014. "Metramorphosis in Translation: Refiguring the Intimacy of Translation beyond the Metaphysics of Loss." *Signs*, vol. 39, no. 3: pp. 592-596.
- Wales, Katie. (a cura di). 1994. *Feminist Linguistics in Literary Criticism*. Woodbridge: Boydell and Brewer.
- Wales, Katie. 2014 [2011]. *A Dictionary of Stylistics*. 3^a ed. Londra-New York: Routledge.
- Wallace, Melissa. 2002. "Writing the Wrongs of Literature: The Figure of the Feminist and Post-Colonialist Translator." *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 35, no. 2: pp. 65-74.
- Wardle, Mary Louise. 2012. "Alice in Busi-Land: The Reciprocal Relation between Text and Paratext." In *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, a cura di Anna Gil-Bardají, Pilar Orero e Sara Rovira-Esteva, pp. 27-42. Berna: Peter Lang.
- Watson, Nicholas. 2008. "Theories of Translation." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume I. To 1550*, a cura di Roger Ellis, pp. 71-91. Oxford: Oxford University Press.
- Watts, Richard. 2000. "Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*." *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 13, no. 2: pp. 29-45.
- Watts, Richard. 2005. *Packaging Post/Coloniality. The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*. Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford: Lexington Books.
- Weber, A.S. 2003. "Women's Early Modern Medical Almanacs in Historical Context." *English Literary Renaissance*, vol. 33, no. 3: pp. 358-402.
- Weng, Yi-Cheng. 2019. "An 'Englishwoman's Private Theatrical': Helen Maria Williams and the New Female Citizen." *EurAmerica*, vol. 49, no. 3: pp. 341-374.
- Whicher, George Frisbie. 1915. *The Life and Romances of Mrs. Eliza Haywood*. New York: Columbia University Press.
- Williams, Helen Maria. 1791. *Letters Written in France, in the Summer of 1790, to a Friend in England; Containing, Various Anecdotes Relative to the French Revolution; and Memoirs of Mons. and Madame Duf-*. 2^a ed. Londra: T. Cadell.

- Williams, Helen Maria. 1803a. "Preface." In *Correspondance politique et confidentielle inédite de Louis XVI avec ses frères et plusieurs personnes célèbres, pendant les dernières années de son règne*, a cura di François Babié de Bercenay, tradotto da Helen Maria Williams, pp. v-xxviii. New York: H. Caritat.
- Williams, Helen Maria. 1803b. "Observations on the Sixth Letter." In *Correspondance politique et confidentielle inédite de Louis XVI avec ses frères et plusieurs personnes célèbres, pendant les dernières années de son règne*, a cura di François Babié de Bercenay, tradotto da Helen Maria Williams, pp. 74-81. New York: H. Caritat.
- Williams, Helen Maria. 1819 [1795]. "Preface." In *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre, tradotto da Helen Maria Williams, pp. v-viii. Londra: G. and W. B. Whittaker.
- Woods, Michelle. 2012. "Framing Translation. Adolf Hoffmeister's Comic Strips, Travelogues, and Interviews as Introductions to Modernist Translations." *Translation and Interpreting Studies*, vol. 7, no. 1: pp. 1-18.
- Wright, Gillian. 2010. "Translating at Leisure: Gentlemen and Gentlewomen." In *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 2. 1550-1660*, a cura di Gordon Braden, Robert Cummings e Stuart Gillespie, pp. 58-67. Oxford: Oxford University Press.
- Yuste Frías, José. 2012. "Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children's Literature." In *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, a cura di Anna Gil-Bardají, Pilar Orero e Sara Rovira-Esteva, pp. 117-134. Berna: Peter Lang.