

Premessa e nota del traduttore

Ho sentito il bisogno (non trovo parola migliore) di tradurre l'autobiografia di Charlotte Charke prima ancora di aver finito di leggerla la prima volta in inglese. Stavo lavorando sulle biografie teatrali del Sei-Settecento ed esplorando i modi in cui veniva costruita o rafforzata (o ferocemente attaccata) sulla pagina la personalità dell'attore famoso, e sono rimasta affascinata da molti di questi testi, non tanto per quello che dicevano sulla "celebrità", quanto per la morbosa curiosità che segnalavano nel pubblico che li acquistava e li leggeva. Questa curiosità, allora come adesso, si percepiva spesso come un desiderio fortissimo, voyeuristico e violento al tempo stesso, di guardare dentro le vite degli attori, immaginarsi nei loro panni, appropriarsi dei loro segreti e infine ritornare, un po' più compiaciuti di prima, alla normalità. *A Narrative of the Life of Mrs Charlotte Charke* mostra una straordinaria consapevolezza di questo meccanismo di lettura, ma (ed è infinitamente più commovente) ne rivela l'aspetto economicamente più significativo: "noi che viviamo per dar piacere", nelle parole che scrisse Samuel Johnson per l'attore David Garrick nel 1748, "dobbiamo piacere per poter vivere"¹.

Charlotte Charke, nella sua frenetica e camaleontica esistenza, interpretò molti ruoli per poter vivere, o anche solo sopravvivere, sulle scene e per le strade della città di Londra, ma se dovessi indicare la caratteristica che preferisco di questa attrice che si vestì da uomo per quasi tutta la vita, sceglierei senz'altro l'entusiasmo infantile con cui si rialza dopo ogni spettacolare colpo di sfortuna, la singolare destrezza e il vigore con cui affronta la quotidiana danza dell'umiliazione e la determinazione con cui fa apparire comico ogni successivo fallimento, persino quell'ultimo desiderato risarcimento sentimentale del perdono paterno, che tanto sembra meritare e che non avrà mai. Se molte biografie teatrali del

¹ Johnson 1977: 56.

tempo raccontavano il progresso dell'attore dalle più umili origini alla più alta notorietà, la carriera di Charlotte Charke disegna il percorso opposto e comincia con una bambina ricca e riverita per finire con una donna povera ed emarginata. Ma è una donna che si è divertita e non ha perso il ricordo delle risate.

Il testo che è stato tradotto è quello della prima delle due edizioni (entrambe del 1755) della *Narrative*, nella versione pubblicata da Pickering & Chatto nel 1999, con note e introduzione di Robert Rehder. Rehder ha “minimally modernised” il testo dell'autobiografia² e io, da parte mia, ho cautamente anticato l'italiano, ma soprattutto ho cercato di seguire il ritmo delle varie voci e dei toni che Charlotte Charke alterna nel suo racconto. L'autobiografia elenca minuziosamente i ruoli interpretati sulla scena del teatro (ufficiale e non), stratificandoli con quei ruoli e quei mutamenti di genere che d'abitudine l'attrice adottava nella vita quotidiana, e complicando ulteriormente la lettura attraverso le numerosissime allusioni a testi e ruoli drammatici che punteggiano la sua storia e che indicano, ora in modo serio ora ironico, possibili letture. Attraverso questo fitto tessuto di rappresentazioni l'autrice, da attrice, mira indubbiamente a sottolineare come l'identità sessuale stessa sia rappresentabile e frutto di rappresentazione. Nella traduzione ho voluto dare maggior rilievo a questa idea, marcando i momenti in cui Charlotte è travestita e optando, quando l'attrice ad esempio parla di sé come “sausage higgler”, “pastry cook”, “hog farmer”, “proof reader”³, per il genere verbale maschile, dove il più opaco, meno marcato, inglese permette invece d'immaginare un femminile nascosto, quasi susunto dal maschile.

Attraverso tutta la sua carriera di scrittrice, Charke tende a comporre frasi-paragrafo lunghissime, che esasperano la già invasiva punteggiatura retorica dell'epoca; i periodi corrono, insistentemente coordinati, indefessamente subordinati, e alla fine si arriva quasi senza fiato. Altri paragrafi, invece (v'erano infatti poche convenzioni tipografiche in questo senso) sono inspiegabilmente brevi e suonano ora come fulminei ripensamenti, ora come amare considerazioni; possono essere affondi sarcastici, ma

² Rehder 1999: lxix.

³ Venditore ambulante di salsicce, pasticciere, allevatore di maiali, correttore di bozze; sono solo alcune delle professioni che Charlotte Charke intraprese *en travesti*.

anche larvati avvertimenti ai suoi nemici. Nonostante la complessità delle strategie testuali adottate dalla scrittrice, la fretta (“ho avuto fretta dall’istante in cui sono nata”, 161) e spesso anche la rabbia fanno sì che l’originale inglese risulti a tratti confuso e persino sgrammaticato. In altri casi, invece, l’opacità è senz’altro un aspetto voluto di questa scrittura densa e capricciosa, che l’autrice astutamente sfrutta per inserire il massimo di verità nel minimo di spazio. L’espressione inglese che meglio descrive questa qualità è “blink and you miss it”, che si può qui tradurre come “distratti un attimo e hai perso il meglio”, e quest’aspetto di condensazione ha presentato forse le maggiori difficoltà nella traduzione, imponendo spesso di optare per la chiarezza immediata a scapito della complessità, contraddittorietà ed elusività che sono caratteristiche chiave della personalità di Charke. Laddove, però, sono rilevabili ragioni importanti che spingono la scrittrice a essere evasiva o difficilmente decifrabile ho cercato di rispettare maggiormente questo intento. Soprattutto perché la complessità sintattica in questi punti riflette anche una caratteristica cruciale del testo, che da una parte si presenta come l’invito rivolto da Charlotte Charke al pubblico a non fermarsi alle apparenze e agli scandali raccontati ma ad ascoltare la sua vera voce, e dall’altra rimane fino alla fine una promessa non mantenuta, “una spiegazione”, come scrive ambiguamente l’attrice, “della [sua] INSPIEGABILE vita” (80).

Poiché velocità e una certa conseguente illogicità (dettate dalle scadenze settimanali della composizione della *Narrative* ma anche indubbiamente dall’indole) sono qualità fondamentali dello stile di Charke, ho cercato di non appianare, sciogliere o eccessivamente semplificare ovunque, ma di lasciare, dove questi impulsi mi sembravano fortissimi, che questa qualità rimanesse nella traduzione e ho invece accorciato, modernizzato e reso più “drammatico” qualche altro passo per compensare e meglio illustrare la (quantomeno) doppia personalità scrittoria di Charlotte: da un lato l’eroina patetica, dall’altro la ragazza con la pistola.

L’altra operazione di “adattamento” che è stata compiuta riflette invece la naturale propensione di Charlotte Charke per il teatro e la radicata abitudine alla teatralizzazione del quotidiano, per cui, ad esempio, ho spesso fatto la scelta di sgravare i periodi troppo lunghi usando nel testo italiano le parentesi come degli “a parte”. Accorciare e alleggerire sono in ogni caso strategie giusti-

ficcate dal fatto, riconosciuto dagli studiosi di punteggiatura, che nei testi di questo periodo le frasi lunghe sono spesso null'altro che frasi brevi separate da un punto e virgola, e più in generale che si può applicare il principio per cui dove oggi avremmo un punto e virgola vi è una virgola, dove oggi avremmo un punto si trova il punto e virgola⁴. In un recente studio su Sarah Fielding, il cui stile è in certi momenti molto vicino a quello di Charke, Janine Barchas ha ricordato che la punteggiatura costituiva allora una guida visiva per i lettori piuttosto che una mappa sintattica. Non tanto elemento tipografico, ma, come insisteva Isaac Watts nel suo manuale *The Art of Reading* (1721), la punteggiatura doveva esser letta come “pausa per la voce”, una considerazione che Charke, con la sua formazione teatrale e le sue aspirazioni oratorie, non può non aver fatto⁵. Inserire queste spie di teatralità è una scelta che mi convince ancora perché, al di là della sensazione, molto forte in certi punti, che l'attrice/scrittrice stia recitando una parte, comunicano anche il frenetico lavorio della sua “testa matta”, una tendenza a guardare le cose da più punti di vista allo stesso tempo, una tendenza anche, però, allo sdoppiamento e al “vedersi vivere”.

Nella prima edizione, che viene qui tradotta, la *Narrative* presentava una notevole varietà di caratteri tipografici, soprattutto varie misure di maiuscole, che alcune edizioni successive hanno tralasciato ma che l'edizione moderna di Rehder ha reintrodotta (seppur usando una misura standard). È interessante notare che il sommo tentativo testuale di mettere ordine nella lingua inglese, il *Dictionary* di Samuel Johnson, e la confessione pubblica della “somma sconsideratezza” (73) dell'attrice Charlotte Charke hanno in comune la data di pubblicazione, il 1755. Oltre alle irregolarità nello *spelling* che il *Dictionary* contribuì ad eliminare, per ragioni di ordine, decoro ed eleganza tipografica sempre più chiaramente esplicitate sia dagli stampatori che dagli autori stessi, stava in questo periodo scemando anche l'uso delle maiuscole per i nomi comuni e del corsivo per i nomi propri, per l'enfasi retorica e per il discorso diretto. Prima che la leggibilità divenisse questione più squisitamente editoriale e visiva, il pubblico meno colto dipendeva fortemente dall'aiuto “per l'occhio” che queste

⁴ Vedi, per tutti, Honan 1969 e Bruthiaux 1995.

⁵ Barchas 2003: 156; Watts 1813: 62.

variazioni tipografiche fornivano e l'uso delle maiuscole e del corsivo si legò dunque strettamente ad una tipologia di testualità più popolare⁶. Nella sua *Printer's Grammar*, anch'essa del 1755, James Smith distingue nettamente tra "il vecchio modo" e la nuova "procedura" che definisce "more neat"⁷, forse riferendosi già per la parola "neat" al significato che Johnson vi assegnò nel suo dizionario, e cioè "puro, non adulterato, non mescolato". Charlotte, che voleva raggiungere il più vasto pubblico possibile, naturalmente scelse il vecchio modo e abbracciò la mescolanza tipografica con gusto.

La *Narrative* è cronologicamente confusa. Pur essendo la ragione principale di questa confusione la fretta con cui fu composta (e alla quale l'attrice fa ripetuto ed esplicito riferimento) a tratti e su certi argomenti la confusione è così eclatante da sembrare una rimozione piuttosto che una incertezza mnemonica. Per sua stessa ammissione, tutto in Charlotte si ribella alla linearità (229), ma mentre è plausibile che l'attrice collochi nel punto sbagliato della sua autobiografia l'episodio in cui lavora alla taverna della signora Dorr a Marylebone, è implausibile che sbagli di sei anni la data del suo secondo matrimonio (165; 125). Se dal testo è assente ogni data precisa questo è in parte dovuto alla sua natura di "giustificazione": dal punto di vista dell'attrice/scrittrice la sua vita era già sin troppo nota, già davanti al pubblico, che ricordava bene le date delle sue apparizioni in scena, dei suoi litigi con le autorità teatrali, degli scandali collegati alla famiglia Cibber. È per *questo* pubblico che sta scrivendo, per spiegare, per riconquistarlo, per non morire di fame. Su molti aspetti della sua vita, nonostante le due eccellenti biografie di Fidelis Morgan (1988) e di Kathryn Shevelow (2005), rimangono enormi incertezze; queste riguardano ovviamente in primo luogo la natura esatta del suo rapporto con l'attrice che si faceva chiamare Mrs Brown, le ragioni della rottura con il padre, Colley Cibber, ma anche gli anni trascorsi come attrice itinerante nelle contee meridionali dell'Inghilterra (Charke menziona tappe in Berkshire, Gloucestershire, Wiltshire, Devonshire, Hampshire, in Galles e sull'Isola di Wight). Per queste ragioni ho preferito includere una cronologia (postuma e plausibile per così dire) che rico-

⁶ A questo proposito, vedi Wendorf 2003: 79 e Bronson 1958.

⁷ Smith 1755: 36.

struisce gli eventi della vita dell'attrice, le parti più importanti che recitò a teatro e gli snodi più significativi della complessa politica teatrale di quegli anni, limitando la mia introduzione a una lettura di altri aspetti della sua "strana carriera"⁸. Questa carriera, precocemente interrotta, si svolse durante l'affascinante e innovativo periodo compreso tra la prima di *The Beggar's Opera* di John Gay (1728) e il Licensing Act (1737). Un elenco il più possibile accurato e completo dei ruoli che Charlotte recitò nei teatri e nelle fiere di Londra si può trovare sotto la voce Charlotte Charke in *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800* (Highfill; Burnim; Langhans 1973), che è stato, insieme all'edizione della *Narrative* di Robert Rehder (1999), strumento essenziale per la compilazione delle note biografiche sui numerosi attori e personaggi dello spettacolo e della scena teatrale londinese che la scrittrice cita. Giocare a "sei gradi di separazione" con Charlotte Charke e con i Cibber è, per uno studioso di teatro inglese, esercizio molto soddisfacente.

Nelle note alla traduzione ho inoltre sentito il bisogno di dare un seppur minimo rilievo alla "geografia" della Londra di Charlotte, la città che percorreva *en cavalier* o dalla quale si nascondeva per sfuggire ai creditori, e di fornire qualche informazione aggiuntiva sui vari spazi teatrali che frequentò. Le numerose citazioni di testi drammatici presenti nella *Narrative*, ad eccezione di quelle Shakespeariane, sono tradotte da me, e in quasi tutti i casi accompagnate da una nota che riassume le scene da cui provengono o spiega gli aspetti salienti di una parte in relazione a opere teatrali oggi dimenticate o poco lette, ma che per l'attrice e i suoi lettori erano pane quotidiano.

La gratitudine, per Charlotte Charke, è somma virtù. Queste sono le persone che vorrei ringraziare per l'incoraggiamento e l'aiuto che mi hanno dato: Jennie Batchelor, Carla Dente, Roberto Fratini-Serafide, Neville Greenup, Paola Pugliatti, Paolo Rosa-Clot, Sara Santangelo, Sara Soncini, Gianluigi Simonetti, ma soprattutto Emma Rosa-Clot che mi ha amabilmente accompagnato in questo percorso e, qualche volta, persino confortato.

Sylvia Greenup

⁸ Morgan 1988: 124.