

Cristina Consiglio

Female Hamlets

Ritratti di attrici nel teatro americano del diciannovesimo secolo

Abstract

In the early decades of the 19th century, the character of Hamlet often exerted a strange, compelling force upon many actresses and the breeches roles escaped the serious public censure that displays of female flesh could provoke. The great age of the female Hamlet was the 19th century, when nearly every major actress tackled the role. Starting from the broader perspective of how a woman performing Hamlet was no impediment to the paradox of theatrical authenticity, the aim of this paper is to focus on how female Hamlets in the mid-1800s claimed their visible place in the public sphere, asserted a woman's right to experience and, in a few words, embodied a woman's right to education.

Nei primi decenni del diciannovesimo secolo il personaggio di Amleto ha esercitato un richiamo irresistibile nei confronti di molte attrici anche perché nei ruoli 'in calzamaglia' vi era la possibilità di sfuggire alla censura che l'esibizione del corpo femminile avrebbe provocato. La grande epoca di Amleto al femminile è stata il diciannovesimo secolo, durante il quale quasi tutte le grandi attrici del tempo si sono misurate con quel ruolo. A partire dalla prospettiva più ampia secondo cui una donna che interpreta Amleto non costituisce un paradosso ai fini dell'autenticità dello spettacolo teatrale, lo scopo del presente contributo è concentrarsi su come le interpreti femminili di Amleto, a metà dell'Ottocento tramite il suo personaggio, abbiano in realtà reclamato un posto nella sfera pubblica, affermato il proprio diritto all'esperienza e incarnato il diritto femminile all'educazione e alla formazione.

Keywords: *American theatre, Shakespeare, Female Hamlet*

Tra il 1802 e il 1899 circa cinquanta attrici professioniste interpretarono il personaggio del principe di Danimarca e un buon numero di loro scelse di portare Shakespeare sulle scene americane varcando i confini della tradizione teatrale inglese. L'epoca di 'Amleto al femminile' in America è stata senz'altro il diciannovesimo secolo, durante il quale quasi tutte le grandi attrici del tempo si misurarono con quel ruolo. Si pensi a Charlotte Cushman (1816-1876), Charlotte Crampton (1816-1875), Emma Waller (1815-1899), Julia Seaman (1837-1909), Alice

Marriott (1824-1900) e Anna Dickinson (1842-1932) tra le principali protagoniste di una simile operazione culturale. Facendo un passo indietro, è importante ricordare che sin dai tempi della Restaurazione le donne hanno interpretato personaggi shakespeariani maschili – un nome per tutti, quello di Sarah Siddons proprio nei panni di Amleto – riscuotendo un grande successo di pubblico. E quel che forse è ancor più importante sottolineare è che nelle recensioni alle loro interpretazioni si lodava l'eccellenza dei ritratti proposti, senza alcun riferimento al *gender cross-casting* (Garber 1997, 37). Nessuno, dunque, avrebbe considerato insolito o inappropriato che Sarah Bernhardt interpretasse Amleto o che Charlotte Cushman o Alice Marriott vestissero i panni di Iago. Sembra essere una questione di relativismo culturale, continua Garber, quella che definirebbe in modo riduttivo come 'sperimentale' la possibilità che un'attrice interpreti un personaggio maschile, ma non è in questi termini che l'interscambiabilità dei ruoli è stata intesa in principio. A partire da tale consapevolezza, è interessante soffermarsi su quanto portare in scena Amleto a metà del diciannovesimo secolo consentì alle sue interpreti di reclamare un posto nella sfera pubblica, affermare il diritto femminile all'esperienza e insieme incarnare il diritto femminile all'educazione e alla formazione.

In un volume del 1968 di William Ackerman Buell intitolato *The Hamlets of the Theatre*, un'accurata galleria di ritratti di interpreti di Amleto, da Richard Burbage a Richard Burton – arricchita da decine di riproduzioni di ritratti e fotografie – gli Amleto al femminile sono ricordati solo nel capitolo conclusivo dell'opera, "A Plentiful Lack of Wit," insieme a figure grottesche o comiche e farsesche. Non costituendo il fulcro delle ricerche di Buell, delle numerose interpreti del personaggio del principe danese si dirà semplicemente

The fashion seems to have been started by Mrs. Siddons, gathered momentum toward the appearance of Charlotte Cushman, and with the advent of the 1850's flowered to a seemingly endless line of princesses of Denmark. There are on record dozens of actresses who played the part, but none of them to any appreciable satisfaction for their audiences. To the two great actresses whose names have been mentioned one must add that of Sarah Bernhardt. (Buell 1968, 170-171)

Sono molto più numerose di quanto sostenga Buell, in realtà, nella storia del teatro moderno, le attrici che si sono misurate con questo ruolo memorabile; se ne contano circa duecento e, ben lungi dall'apparire come il frutto di una semplice curiosità, creano una vera e propria storia parallela a quella delle più note e canoniche interpretazioni maschili. Una storia in cui, andando oltre i confini temporali delle ricerche di Buell e richiamando alcuni tra gli esempi più celebri, alle rappresentazioni teatrali si affiancano altre iniziative culturali, come letture pubbliche – si pensi alla serie di *Solo Shakespeare Readings*, a cui più avanti si farà riferimento, tenute nel

1848 da Fanny Kemble al fine di raccogliere denaro per organizzazioni femminili abolizioniste – riletture e riscritture in prosa, cinematografiche – il primo Amleto cinematografico sarà interpretato nel 1900 da Sarah Bernhardt – o più in generale ‘meditazioni su Amleto al femminile’ come in *The Black Prince* (1973) di Iris Murdoch o *Wise Children* (1991) di Angela Carter.

Ripercorrendo rapidamente le tracce delle prime interpretazioni del personaggio ad opera di attrici, la prima donna a portare Amleto in scena è stata un’irlandese, Fanny Furnival, allo Smock Alley Theatre di Dublino nel 1741, mentre la prima a esercitare un’influenza culturale con la propria interpretazione, da una sponda all’altra dell’Atlantico, è stata sicuramente Sarah Siddons.

Siddons interpretò il ruolo a partire dal 1775, appena ventenne, a Worcester, poi nel 1777 a Manchester e nel 1781 a Bristol e a Liverpool. Durante gli anni londinesi non espose mai la sua rilettura del personaggio allo sguardo dei critici della capitale, per poi tornare a interpretarlo a Dublino prima nella stagione tra il 1802 e il 1803 e poi per l’ultima volta nel 1805. Siddons, che proveniva dall’esperienza dei personaggi di Rosalind e di Porzia interpretati ‘in calzamaglia,’ trattandosi di figure femminili travestite da figure maschili, per Amleto scelse un costume fondamentalmente maschile in modo da preservare il genere del personaggio agli occhi degli spettatori¹ e al tempo stesso trasmettere la sensibilità e la natura irrisolta che la critica del tempo associava al principe danese, come accuratamente ricordato da Ann Radcliffe alcuni anni dopo il ritiro dalle scene dell’attrice:

I should suppose that she would be the finest Hamlet that ever appeared, excelling even her own brother in that character; she would more fully preserve the tender and refined melancholy, the deep sensibility, which are the peculiar charm of Hamlet, and which appear not only in the ardour, but in the occasional irresolution and weakness of his character – the secret spring that reconciles all his inconsistencies [...]. Her brother’s firmness, incapable of always being subdued, does not so fully enhance, as her tenderness would, this part of the character. (Radcliffe 1826, 147)

Amleto è stato il ruolo che, a partire dalla fine del diciottesimo secolo, ha consentito a un gran numero di attrici di sfidare le aspettative del pubblico e passare attraverso l’analisi della possibile ‘femminilità’ del personaggio di Amleto per arrivare ad un’indagine approfondita del concetto di soggettività e di azione teatrale. Nel gioco di scambio di ruoli che l’esperienza teatrale

¹ È possibile ammirarlo in un acquerello dipinto nel 1802 da Mary Sackville Hamilton dopo la *performance* di Dublino.

offre, Amleto è parola, azione violenta, silenzio, è un viaggio dalla corte di Danimarca al campo di battaglia, dalla camera da letto di Gertrude alla tomba di Ofelia.

Nel celebre saggio dedicato ad Amleto contenuto nella raccolta dei *Characters of Shakespeare's Plays* (1817) William Hazlitt affermava: "It is we who are Hamlet" (1967, vol. 4, 233), Amleto siamo noi, Amleto è figura universale, può celare dentro di sé una natura femminile nonostante sia figlio di un teatro al maschile quale è quello rinascimentale inglese. Di questa opinione era stato senz'altro David Garrick prima di Hazlitt, talvolta criticato per aver diminuito il senso di dignità e solennità del personaggio infondendogli "a kind of feminine sorrow," così come Edmund Kean dopo di lui, spesso ammirato per aver aggiunto alla sua interpretazione "a cry of nature so exquisite that it could only be compared to the stifled sob of a fainting woman" (Hawkins 1869, 190).

Dopo la guerra di indipendenza ad alcuni attori londinesi furono offerti contratti negli Stati Uniti; nel 1818 il New York's Park Theatre si rivolse alla scena teatrale londinese per invitare gli artisti a recitare oltreoceano. Si ricorda che Edmund Kean rifiutò l'offerta dove invece molti attori e attrici più giovani accettarono la proposta e la scommessa di dare avvio a nuove dinastie americane di uomini e donne di teatro, oltre a godere di maggiori libertà interpretative rispetto ai canoni imposti dalla tradizione inglese. Il pubblico americano era assetato di novità e Amleto al femminile esercitò un fascino istantaneo.

Era il 29 marzo 1819 quando al Park Theatre di New York si esibì Mrs Bartley nei panni di Amleto, molto probabilmente la prima attrice a sperimentare tale ruolo su un palco statunitense. Di lei si scriverà "She had a noble and expressive face, full, strong, and melodious voice, capable of any intonation, and an original conception of her author" (Donadson 1865, 95) e della sua formazione si ricorderà un'Ofelia al fianco di Kean e uno stile interpretativo ispirato a quello di Sarah Siddons. Anche la prima attrice del Park Theatre, Mary Greenhill (1780-1864), decise di interpretare il personaggio di Amleto alcuni mesi dopo e di renderlo uno dei suoi ruoli principali, così come Mrs Battersby nel 1822, poco dopo il debutto a New York.

Nonostante le note riserve dei puritani,² il *cross-dressing* divenne presto un'abitudine, in particolare a New York e al Park Theatre. Nella *History of the New York Stage* di Thomas Allstone Brown si contano almeno trenta ruoli maschili comunemente interpretati da attrici, tra cui gli iconici personaggi shakespeariani, uno su tutti Romeo. Cambiando di segno

² Echi della condanna nei confronti della moda del teatro e del *cross-dressing* si ritroveranno persino nelle parole di uno dei protagonisti del romanzo di Hanna Webster Foster *The Coquette* (1797): "To see a woman depart so far from the female character, as to assume the masculine habit and attitudes, and appear entirely indifferent, even to the externals of modesty, is truly disgusting" (Webster Foster 1996, 195-196).

l'abitudine elisabettiana dei *boy-actors*, le attrici americane inizialmente predilessero personaggi maschili giovani, ma a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento si affermò l'abitudine di interpretare il principe di Danimarca. Eliza Mary Ann Trewar lo interpretò al Park Theatre dal 1838 al 1840, seguita da Annette Nelson nel 1843 e nel 1845. Quel che da subito si percepì nella ricezione di tali interpretazioni fu il collegamento tra il dramma e i cambiamenti sociali in atto nella nuova repubblica americana. Ofelia diventa il simbolo del bisogno di emancipazione femminile attraverso l'educazione e al tempo stesso un richiamo ai doveri dei genitori nei confronti delle proprie figlie. Si ricordi anche Fanny Wallack (1822-1856), ribattezzata "the reigning Transatlantic woman Hamlet" (Howard 2007, 45), per le sue frequenti interpretazioni di Amleto a New York dopo il 1849, in particolare all'Astor Palace.

Per comprendere appieno l'itinerario compiuto dallo studio del personaggio di Amleto sulle scene americane e giungere alle sue interpretazioni femminili, è opportuno tornare anche solo per un istante a colui che, nel renderlo celebre, lo ha legato indissolubilmente alla propria fama e alla propria biografia. Indimenticabile, a tal proposito, la scelta interpretativa di Edwin Booth. Dalle pagine dell'*Atlantic Monthly* nel 1866 si lodava il genio dell'attore definendolo proprio "feminine" e particolarmente adatto al personaggio di Amleto, del suo aspetto si sottolineava la figura leggera e sinuosa, il pallore del viso e delle mani, la profondità degli occhi scuri, la loro malinconia. Caratteristiche che avrebbero reso Booth in parte inadeguato a figure più statuarie e maestose quali Coriolano, Otello o Macbeth. L'interpretazione dell'attore americano era frutto di uno studio attento del personaggio e di scelte precise:

I have always endeavoured to make prominent the femininity of Hamlet's character... I doubt if ever a robust and masculine treatment of the character will be accepted so generally as the more womanly and refined interpretation. I know that frequently I fall into effeminacy, but we can't always hit the proper key-note.³ (Watermeier 1971, 81)

L'idea espressa da Booth secondo cui nel personaggio di Amleto potesse celarsi una natura in parte femminile riecheggiava un'ipotesi avanzata in un volume pubblicato l'anno precedente, ad opera di Edward P. Vining, intitolato *The Mystery of Hamlet*.⁴ Vining, infatti, sostenuto da puntuali riferimenti al testo teatrale, riteneva che Amleto fosse privo di quell'energia, di quella forza e di quella prontezza tipiche del perfetto personaggio maschile, dunque, in virtù di tali mancanze, Amleto rivelava essere, in realtà, una principessa nei panni di un principe. Booth,

³ Da una lettera di Booth a William Winter del 9 febbraio 1882.

⁴ Il quarto capitolo del volume si intitolava infatti "Hamlet's nature essentially feminine."

pur prendendo le distanze dal bizzarro assunto da cui l'autore partiva,⁵ suggerì la lettura al critico teatrale William Winter.

Tale invito suscitò in Winter una reazione opposta al punto da intraprendere una campagna contro le attrici che sceglievano di interpretare Amleto. Il personaggio del principe di Danimarca diventa un pretesto su cui Vining e Winter, ognuno a suo modo e tuttavia in modi non troppo dissimili l'uno dall'altro, proiettavano la propria intransigenza. In realtà quel che si percepiva nella misoginia di Winter, nel suo negare la possibilità che una donna interpretasse un ruolo così celebre, era un non troppo velato rifiuto a ben altre possibilità reclamate in quegli anni dalle donne, quali il diritto al voto e all'istruzione.

Una delle voci che si levarono in difesa dei diritti delle donne sarà proprio quella di Charlotte Barnes (1818-1863). Figlia degli attori John Barnes e Mary Greenhill Barnes, iniziò a recitare all'età di tre anni, interpretò il ruolo di Giulietta al fianco di sua madre nei panni di Romeo per poi giungere anche lei al personaggio di Amleto. Charlotte Barnes è ricordata anche per essere stata una delle prime drammaturghe e teoriche del teatro americano: compose infatti drammi storici con un'attenzione particolare al conflitto tra amore e dovere, infondendo nelle proprie opere e riflessioni un profondo senso di responsabilità tragica. Si dedicò anche a una riscrittura dei *Canterbury Tales* affidando i racconti alle voci di donne americane, immaginando persino la voce della regina Vittoria pronunciare un monologo riconciliatore rispetto al ruolo della donna e allo strappo nei confronti della madrepatria: "Woman is a woman everywhere; on England's throne,/Or tideless Mississippi's banks, she's still the same" e così come Amleto scambia parole di perdono con Laerte, Barnes confidava in una fuga dall'amarezza dei ricordi del passato quando scriveva "Two nations speak one language" (Barnes 1848, iii-iv).

Negli anni Sessanta dell'Ottocento un'altra attrice guadagna la scena grazie all'interpretazione del personaggio di Amleto, Charlotte Cushman (1816-1876). Passata alla storia come 'la regina americana della tragedia,' Cushman è l'attrice più spesso ricordata per le straordinarie interpretazioni di personaggi maschili nonché per il ruolo fondamentale svolto a favore dell'emancipazione culturale delle donne americane. Monumentale la sua Lady Macbeth, personaggio interpretato dal principio alla fine della sua carriera, accanto ai tre principali ruoli shakespeariani che più di frequente sono associati alla sua persona: Romeo, il cardinale Wolsey e Amleto. Si pensi alle parole pronunciate per la sua elegia funebre: "She seemed to stand complete in nature, with the finest qualities of either sex. Her strength was that of a man, her tenderness was that of a woman. She was a Samson and Ruth in one" (Foote Parrott 1988, 319).

⁵ "Aside from the absurdity of the writer's theory, it is very ingenious [...] You must see the book – it will amuse & I think it will interest you too" (Watermeier 1971, 81).

Del suo apprendistato si ricorda il desiderio di dedicarsi alla scrittura o al canto. Iniziò come cantante d'opera sotto la guida di James Maeder e di sua moglie Clara Fisher, ma per un danno alle corde vocali subito in seguito a un acuto, abbandonò la sua prima passione per dedicarsi alla recitazione, nella convinzione impartita dai Maeder secondo cui un buon attore deve essere in grado di comunicare intensamente anche senza ricorrere alla gestualità. Cushman seguì il loro insegnamento con un'attenta disciplina e tutti i ruoli da lei interpretati godettero del suo apprendistato, oltre all'abitudine al *cross-dressing* ormai acquisita dal teatro americano, per cui sera dopo sera vestì i panni di Oberon, del suo indimenticabile Romeo e infine di Amleto. Cushman era già celebre nel ruolo di Romeo nei teatri americani e quando lo interpretò in Inghilterra decise di sovvertire la tradizione del finale sentimentale ormai riscritto da David Garrick. Riportò dunque il finale alla tragicità originale voluta da Shakespeare quando interpretò Romeo all'Haymarket Theatre e il pubblico ne fu colpito perché impreparato alla forza e al realismo da lei infusi nel personaggio.

Fu proprio a partire dallo studio del tragico nel personaggio di Romeo che decise di lavorare su Amleto. Il ricordo dell'interpretazione di Siddons era ancora vivo nella memoria del pubblico americano, oltre a rappresentare un modello indiscusso per Cushman, e non vi era stata alcuna attrice americana in grado di eguagliarla. Nel febbraio 1847 iniziò ad appuntare commenti su un *promptbook* in seguito a un tour delle province che includeva Manchester e Dublino, finché nel novembre del 1851 il personaggio del principe di Danimarca approdò nei teatri di Boston e New York.⁶ Apportò al testo shakespeariano i consueti tagli ai passaggi ritenuti osceni e violenti ed eliminò i riferimenti all'incesto, ma realizzò uno spettacolo più fedele all'originale di quanto fosse l'*Hamlet* a cui il pubblico americano era abituato. Un critico dell'*Amusements* scriverà che Cushman “appreciates the influence of the supernatural upon [Hamlet's] mind, she does not therefore, fall into the error of representing him as one who is merely playing a part [...] she enters into his melancholy” (Wojczuk 2020, 83).

Uno degli aspetti più rilevanti dell'interpretazione di Amleto fatta da Cushman era nell'enfasi data al rapporto con Gertrude. Fin dal primo dialogo nella scena seconda dell'atto primo il suo Amleto comprendeva, a capo chino e con un sospiro, quanto sua madre abbia considerato la morte del re come una questione ‘ordinaria,’ *common*, aggettivo che ripeteva dopo di lei con intensità profonda. Lo stile interpretativo di Cushman era lento e formale, i commenti appuntati sul copione esprimevano tutti il desiderio di evitare toni melodrammatici e piuttosto evidenziare l'intimità che lega Amleto a suo padre, a Ofelia e a Gertrude.

⁶ Il copione di tali interpretazioni è conservato nella Library of Congress di Washington.

Dell'incontro con il fantasma si ricorda l'uso che fa della spada, prima brandendola con coraggio per allontanare Orazio e Marcello, per poi appoggiarsi su di essa nel pronunciare le parole *Horrible, most horrible*, lasciarla per inginocchiarsi prima che lo spettro esca di scena e infine tenerla come una croce al momento del giuramento. Come sottolineato opportunamente da Tumbleson nel suo interessante studio sul tema,⁷ la novità dell'approccio di Cushman al personaggio risiedeva sì, nel riportare il testo il più possibile all'originale come nell'evitare effetti melodrammatici, ma soprattutto nel presentare Amleto come un principe amareggiato e pur sempre vigoroso nelle reazioni agli eventi. Così anche nel rapporto – alterato dalla veemenza di attori come Edwin Forrest – con i personaggi femminili in scena, aspetto da lei particolarmente criticato. Nei dialoghi con Gertrude e Ofelia l'Amleto di Cushman dava alle due donne un senso di dignità e suggeriva loro di acuire le loro percezioni e le proprie coscienze, perfettamente in linea con quello che l'attrice applicava alla propria vita fuori dalle scene. Cushman ritornò al personaggio di Amleto nel suo *farewell tour* del 1861, in particolare a Philadelphia il 28 gennaio di quell'anno, con una performance estenuante per il suo fisico già provato dalla malattia e tuttavia straordinaria. Lo testimonia il resoconto affidato a una lettera per Emma Crow:

But darling, it is such a magnificent character and I can assure you that though I was nervous lest all the words should not be right, I acted the part so much better than anything else I have done here that I am amazed at myself and wonder whether the spirit of the Dane was not with me and around me last night. (Merrill 1999, 132)

Lo stesso giudizio riecheggia nel pubblico riconoscimento che aveva ormai consacrato la sua fama presso gli spettatori, come si legge in un appello firmato da senatori e cittadini di Washington:

This being announced as your farewell engagement in Washington, and consequently the last opportunity many of our citizens and sojourners may ever have of witnessing the impersonation of a lady universally acknowledged as the greatest living tragic actress, we, the undersigned, respectfully solicit you to appear some evening as Hamlet, a part wherein you have lately created such a profound sensation, and one so beautifully suited to you refined and undoubted genius. (Chinoy and Jenkins 1987, 78)

Tra i suoi ammiratori si ricordano Abraham Lincoln, Benjamin Disraeli, Walt Whitman. Cushman era capace di creare connessioni intorno a sé, come era d'abitudine degli attori

⁷ Vd. Opere citate.

itineranti poter contare su una rete di contatti personali e professionali. Grazie al successo e alla conseguente libertà di vivere secondo i propri desideri e le proprie regole, dal 1852 al 1857 si trasferì a Roma e applicò tale principio di condivisione ad una vera e propria colonia di artiste riunitesi in Italia, diventando un punto di riferimento per le donne di talento a livello europeo. Gli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento furono anni intensi, densi di cambiamenti. Si pensi alla storia di Fanny Kemble (1809-1893), figlia di Charles Kemble e nipote di Sarah Siddons. Attrice promettente, scelse inaspettatamente di abbandonare il teatro per sposare Pierce Butler, il proprietario di una piantagione della Georgia. Il matrimonio dopo pochi anni si rivelò non essere stata la decisione migliore per Kemble che nel 1848 è in Inghilterra e viene accusata di abbandono da suo marito. Pochi mesi dopo la tournée inglese di Cushman nei panni di Amleto, Fanny Kemble cerca di raccogliere denaro per il divorzio dedicandosi a una fortunata serie di letture shakespeariane, dimostrando così, nella sua lotta personale per l'indipendenza, come una donna, grazie a un'adeguata formazione, potesse raggiungere il successo di pubblico. Costretta a tornare negli Stati Uniti per controbattere le accuse di Butler, fece di Shakespeare la principale risorsa finanziaria, proseguendo con le sue letture a Boston, dove un entusiasta Longfellow avrebbe ricordato: "*Hamlet* sublimely read; with the only true comprehension and expression of the melancholy Dane I have had the good fortune to hear" (Longfellow 1886, 134). Nella lettura Kemble aveva trovato una personalissima maniera di esprimere la propria intelligenza e la propria percezione della falsità delle illusioni create dalle azioni su un palcoscenico. Negli stessi anni la sua amica Lucretia Mott avrebbe organizzato un incontro a Seneca Falls, nello stato di New York, per presentare una *Declaration of Sentiments*, un documento in cui si reclamava l'uguaglianza tra uomo e donna e si condannava il controllo patriarcale delle leggi sul divorzio. Nel 1849 i Butler divorziarono, l'uomo ottenne la custodia dei figli e Kemble continuò a utilizzare le letture shakespeariane per raccogliere fondi a favore di organizzazioni abolizioniste femminili. La pubblicazione del suo diario nel 1863, intitolato *Journal of a Residence on a Georgian Plantation*, ebbe una enorme risonanza sia negli Stati Uniti che in Europa al punto da contribuire all'opinione diffusa secondo cui sarebbe stato meglio che l'Inghilterra evitasse di intervenire a favore della Confederazione.

Kemble continuò le sue letture per altri vent'anni e molte attrici seguirono il suo esempio di lettrici e conferenziera, in particolare Cushman le riconoscerà il merito di aver rivoluzionato lo status e l'immagine dell'attrice e di aver dato lustro alla professione in un mondo in cui alle donne ancora veniva negata l'opportunità di una formazione.

Tra le figure più stravaganti si distingue senza dubbio Charlotte Crampton (1816-1875), nata in Kentucky, ricordata per le sue interpretazioni di ruoli shakespeariani maschili come "a

woman of Genius, wayward, dissolute and daring, driven by a compelling fire that was akin to that which made Kean's performance so thrilling" (Price 1894, 119). Celebri i suoi travestimenti, i baffi e la barba ad imitare Edwin Forrest, indimenticabile l'abilità nel tirare di spada e nel cavalcare. La guerra civile portò lei, come molte altre donne, a diretto contatto con la violenza, si arruolò nel servizio medico dell'esercito dell'Unione. Crampton fu capace di mescolare Shakespeare a una raffinata recitazione e ad abilità paragonabili a quelle circensi, incontrando il gusto tanto delle classi popolari quanto di quelle più elevate. I critici dell'epoca spesso valutarono il suo Amleto secondo soltanto a quello di Cushman.

Tra le interpreti meno celebri ma ugualmente talentuose si ricorda Julia Seaman (1837-1909), figlia del drammaturgo irlandese William Seaman e dell'attrice londinese Julia Seaman. All'epoca del suo debutto newyorkese nel 1849 fu considerata una bambina prodigio, così come straordinariamente convincenti, fin dalla sua giovinezza, furono le sue interpretazioni di ruoli maschili, al punto da far dimenticare al pubblico il proprio genere. Il ruolo più celebre da lei portato in scena, in più di trenta produzioni teatrali per oltre duecento spettacoli, fu Amleto, di cui si ricorda la prima apparizione americana nel 1874 al Booth Theatre, ammirato per essere "the first colloquial female Hamlet" (Wadsworth 1966, 131). Un Amleto dai lunghi capelli biondi, come testimoniato da alcune fotografie scattate negli anni Settanta dell'Ottocento a New York da Jeremiah Gurney e come proposto da uno degli attori a cui più si sarebbe ispirata, Charles Fechter.

Nel 1869 Alice Marriott (1824-1900) debuttò nei panni di Amleto sulle scene americane,⁸ mentre Susan B. Anthony fondava *the National Association for Woman Suffrage*, il Wyoming riconosceva alle donne il diritto di voto e in Francia Léon Richer inaugurava un periodico intitolato *Les droits des femmes*.

Attiviste e letterate reclamano la proprietà intellettuale di *Hamlet*: mentre nel 1874 Julia Seaman faceva il suo debutto americano con un 'nuovo' Amleto, George Eliot completava dopo tre anni di lavoro un poema drammatico in cui spiccava un moderno Principe di Danimarca a Oxford. Era un personaggio che risentiva dell'impatto della scienza e del darwinismo sulla fede, depurato dalle questioni legate all'assassinio e alla vendetta, che si prestava a duelli verbali con Laerte, Orazio, Rosencrantz e Guildenstern ma infine optava per il silenzio. Eliot dona al suo Amleto una reticenza che sembra riecheggiare il ruolo femminile dell'ascoltatrice passiva senza però mutare il suo genere, anche perché le donne sarebbero state ammesse a Oxford solo nel 1885. È la ragione per cui, agli occhi del pubblico vittoriano, l'aspetto più rivoluzionario di un

⁸ "Miss Marriott has done as much for Hamlet as Miss Cushman did for Romeo—she has made it a creation—a thing of beauty" (Wadsworth 1966, 132).

Amleto al femminile non sarebbe stato vedere un'attrice amare una donna o uccidere un uomo ma vedere una donna interpretare il ruolo di uno studente universitario.

Nata in Inghilterra ma trasferitasi nel 1858 in America, Emma Waller (1819-1899) fu subito paragonata a Cushman per le sue interpretazioni di Lady Macbeth e di Meg Merrilies, ma si distinse quando portò in scena Iago e Amleto, riscuotendo successo nei teatri di Philadelphia, Boston, Chicago, New Orleans e molti altri, grazie a uno stile serio e riflessivo, affatto pensato per suscitare l'interesse del pubblico con i più comuni toni sensazionalistici del teatro dell'epoca. Di Waller, come per Marriott, il *Tribune* di New York scrisse "her figure is large, her action bold, her face vividly and variously expressive, her voice very strong, flexible, and sympathetic" (Wadsworth 1966, 136), a cui si aggiungeva la profondità dello sguardo, l'incarnato pallido, un temperamento emotivo insieme a un forte autocontrollo.

Per certo Anna Dickinson (1842-1932) fu quanto di più lontano dal silenzio si potesse immaginare nella sua interpretazione di Amleto nel New England e a New York nel 1882. Nata in una famiglia di quaccheri, divenne una celebrità nazionale già all'età di diciotto anni per aver pronunciato un discorso anti-schiavitù talmente convincente da rivoluzionare la politica dello stato del Connecticut. I suoi capelli corti e neri, lo sguardo penetrante, la passione nell'elocuzione la resero famosa in tutto il paese, una moderna Giovanna d'Arco al servizio della causa dell'Unione. Dopo la guerra, Dickinson divenne una conferenziera professionista e infiammò le platee americane leggendo *The Rights and Wrongs of Women*, reclamando il diritto universale all'educazione e all'uguaglianza, così come il diritto al matrimonio interrazziale. Nel 1878 interpretò il personaggio di Anna Bolena nel suo *A Crown of Thorns* ma la stampa newyorkese si scagliò contro uno dei simboli del femminismo americano dell'epoca con recensioni inclementi che provocarono una forte perdita negli incassi. Nonostante la battuta d'arresto, Dickinson decise di sfidare i critici con il suo *Hamlet*, interpretandolo a Rochester il 19 gennaio e poi all'Haverly's Fifth Avenue Theatre di New York a partire dal 20 marzo per una settimana consecutiva. Nel 1880 il suo spettacolo *An American Girl* fu portato in scena per sei settimane, interpretato da Fanny Davenport.⁹ L'Amleto di Dickinson apparve iconoclastico fin dal primo sguardo, come sottolineato da Edwin Booth alla pubblicazione del volume di Vining. Dickinson portava i capelli alla moda e, invece del consueto nero, scelse abiti viola, una variazione sul tema poi condivisa da altre attrici americane nel secolo successivo, come Eva Le Gallienne, Siobhan McKenna e Judith Anderson. William Winter le criticava la mancanza tanto

⁹ Quando nel 1921 l'attrice tedesca Asta Nielsen interpretò Amleto nell'omonimo film muto, la stampa americana nella promozione dell'evento la paragonò alla Davenport, alla Bernhardt e alla Rachel.

di dignità maschile quanto di grazia femminile, di espressione nel recitare, di interesse nei confronti degli altri personaggi in scena. Di fatto era come se sul palco vi fosse solo l'attrice e non l'interprete, ma questo non impedì a Dickinson di fare di Amleto il suo portavoce, l'emblema di un'esitazione che sfociava in azione, la medesima esitazione che in quegli anni era tutta femminile e che invece doveva tramutarsi, grazie alla cultura e alle opportunità, in partecipazione attiva alla vita della società, alle 'nuove battaglie' da combattere lontano dall'isolamento dei doveri domestici.

Rapidamente l'Amleto di Dickinson suscitò grande curiosità da parte del pubblico americano, alcune testate giornalistiche ne salutarono con entusiasmo la brillante interpretazione – sul *Buffalo Times* si leggeva “I viewed the last tragic moments [...] and I still declare that Anna Dickinson was an ideal Hamlet, and that her performance was a great intellectual and artistic triumph” (Howard 2007, 89) – mentre altre non le risparmiarono commenti pungenti. Si pensi alle pagine del *Peck's Sun* da cui si insinuava che Dickinson fosse in realtà un uomo e che l'unico modo per scoprirlo sarebbe stato mettere un ragno nel teschio di Yorick e aspettare la reazione all'esperimento.

Dickinson non aveva ricevuto una formazione teatrale e la sua esperienza di conferenziera prevaleva sulle sue capacità interpretative, come sottolineato da William Winter che di lei scriveva “She had been trained to lecture, not to act,” e dunque se per lei lo spazio scenico diventava un luogo di espressione del sé, i ruoli interpretati finirono per riverberare troppo intensamente il suo ruolo politico. Così per il suo Amleto, che difatti costituirà solo una parentesi nella sua esperienza teatrale, a cui poi seguiranno anni complessi e persino la reclusione in un istituto.

Se la parabola della carriera di Dickinson mostra il passaggio dalla partecipazione alla vita dei movimenti politici all'isolamento, vi saranno giovani donne che negli stessi anni, proprio partendo dalla sua esperienza, si muoveranno in direzione opposta, come nel caso dell'attrice americana Janet Steer. Quando William Archer la vide interpretare *The American Bride* nel 1893 lodò la sua presenza scenica ma riconobbe che il dramma romantico non era il genere più adatto al suo temperamento e quando sei anni dopo interpretò Amleto, *The Times* accolse così il suo debutto nei panni del principe di Danimarca:

a part that has long had a fascination for actresses as well as actors [...] Her appearance is in her favour, and her voice too, since its range is low and impressive. She has evidently studied the plays closely and with intelligence, and her acting is decidedly clever [...]. The play certainly went well. (Howard 2007, 90)¹⁰

¹⁰ *The Times* ritaglio senza data, 1899.

Nelle foto di scena Steer siede curva nel cimitero, immersa nei suoi pensieri, con il teschio in una mano. Indossa un mantello e un cappello di pelliccia per ripararsi dal freddo, lo sguardo accentuato dal trucco scuro, alla maniera dell'Amleto di Irving o di Benson. Nonostante il coinvolgimento di una promettente compagnia teatrale di Birmingham e le repliche al Crystal Palace Theatre di London, dopo questa esperienza Steer virò verso l'impegno da attivista, come Esmé Berenger, anche lei interprete di Amleto e impegnata nella *Actresses' Franchise League*, organizzazione molto attiva in Inghilterra a favore del suffragio femminile.

Le interpreti di Amleto reclamavano un posto nella sfera pubblica, intendevano affermare il diritto di sperimentare ed esprimere nuove forme di consapevolezza. In contrasto con l'immagine del delirio di Ofelia, tanto amata dagli artisti vittoriani, Amleto offriva un nuovo punto di vista sulla condizione femminile. Se interpretare Amleto a metà del diciannovesimo secolo per una donna era stato il simbolo del diritto all'educazione, nel passaggio al ventesimo secolo diventa un modo per perorare la causa del diritto di voto accanto a nuovi personaggi femminili che provassero a rinnovare l'immagine della donna e della famiglia.

Cristina Consiglio insegna Letteratura angloamericana e Storia del teatro angloamericano all'Università di Bari. I suoi principali interessi di ricerca comprendono la ricezione critica del teatro di Shakespeare nella tradizione inglese e americana (William Hazlitt, Edwin Booth, Charlotte Cushman), la narrativa di James Purdy e una più recente curiosità per la poesia di Ron Padgett.

Opere citate

- Barnes, Charlotte. *Plays, Prose and Poetry*. Philadelphia: Butler, 1848.
- Brown, Thomas Allston. *History of the New York Stage*. New York: Dodd, Mead, 1903.
- Buell, William Ackerman. *The Hamlets of the Theatre*. New York: Astor-Honor, 1968.
- Dickinson, Anna. *A Ragged Register*. New York: Harper, 1879.
- Donadson, Walter. *Recollection of an Actor*. London: Maxwell, 1865.
- Donohue, Joseph W. Jr. *The Theatrical Manager in England and America*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Foose Parrott, Sarah. "Networking in Italy: Charlotte Cushman and 'The White Marmorean Flock.'" *Women's Studies* 14 (1988): 305-338.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. London: Routledge, 1997.
- Giraud, Chester. *Embattled Maiden: The Life of Anna Dickinson*. New York: Putnam, 1951.

- Hawkins, Frederick William. *The Life of Edmund Kean*. London: Tinsley Brothers, 1869.
- Hazlitt, William. "Characters of Shakespeare's Plays." *The Complete Works* (21 vols.), vol. 4. Edited by P.P. Howe after the edition of A.R. Waller and A. Glover. New York: AMS Press, Inc., 1967. 232-237.
- Krich Chinoy, Helen and Linda Walsh Jenkins. *Women in American Theatre*. New York: Theatre Communications Group, 1987.
- Longfellow, Samuel L., edited by. *The Life of Henry Wadsworth Longfellow*. London: Kegan Paul, 1886.
- Merrill, Lisa. *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*. Ann Arbor: University of Michigan, 1999.
- Price, William Thompson. *A Life of Charlotte Cushman*. New York: Brentano, 1894.
- Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry." *New Monthly Magazine* 16.1 (1826): 145-152.
- Reitz Mullenix, Elizabeth. *Wearing the Breeches: Gender on the Antebellum Stage*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- Tumbleson, Treva Rose. *Three Female Hamlets: Charlotte Cushman, Sarah Bernhardt and Eva Le Gallienne*. PhD dissertation, University of Oregon, 1982.
- Wadsworth, Frank W. "Hamlet and Iago: Nineteenth-Century Breeches Parts." *Shakespeare Quarterly* 42 (1966): 129-139.
- Watermeier, Daniel J., edited by. *Between Actor and Critic: Selected Letters of Edwin Booth and William Winter*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Webster Foster, Hanna. *The Coquette*. Harmondsworth: Penguin Books, 1996.
- Wojczuk, Tana. *Lady Romeo: The Radical and Revolutionary Life of Charlotte Cushman, America's First Celebrity*. New York: Avid Reader Press/Simon & Schuster, 2020.