

FRANCO PERRELLI

SIGNE HEBBE. UN'AMICIZIA SVEDESE
DI ADELAIDE RISTORI

Nei primi incantati minuti del film *Fanny e Alexander* di Ingmar Bergman, alle spalle del piccolo protagonista, che si aggira assorto per la monumentale casa di famiglia, appare fugacemente un ritratto di donna, in abito greco (fig. 1). Si tratta di una famosa soprano e attrice svedese, Signe Hebbe (1837-1925), allieva e amica di Adelaide Ristori. Perché Bergman ne evoca intenzionalmente l'immagine effigiata in un olio del 1867 di Amalia Lindegren? Perché anche lui, *per li rami*, è un indiretto erede di Signe Hebbe. Costei (pure sulla base di quanto aveva appreso dalla Ristori), fra gli anni Settanta dell'Ottocento e il 1925, aveva avviato in Svezia – più o meno parallelamente a un'erratica carriera teatrale –¹ un'intensa attività pedagogica, che investiva la lirica (sulla linea belcantistica italiana), la recitazione (con particolare attenzione al fraseggio),² la pantomima e soprattutto la plastica, sostanzialmente basandosi sulla regola «prima il pensiero, quindi il gesto e ultima la parola» affinché nulla potesse compiersi scenicamente senza un senso e un'anima.³ Per Signe Hebbe, infatti,

sulla scena – sia recitazione, opera o pantomima –, se ci si riferisce alla plastica, non va compresa come elemento essenziale, la forza o la grazia, bensì la verità. Il corpo è solo il mezzo, il servo docile, nel momento in cui il movimento esterno è causato da un pensiero interiore, un sentimento, una volontà; in caso contrario il movimento diventa meccanico, senza senso, morto.⁴

1. La carriera di cantante della Hebbe attinse nell'insieme brillanti risultati (e ingaggi occasionalmente pari addirittura a quelli della Ristori), pur sviluppandosi, fra intrighi teatrali, alti e bassi, con periodi di pausa, fra il 1859 e il 1883, oltre che in Scandinavia, in Francia, in Germania, in Polonia, in Svizzera e in Italia.

2. Cfr. I. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe (1837-1925). Skådespelerska operasångerska pedagog*, Stockholm, Institutionen för teater- och filmvetenskap, 1988, pp. 237, 241. Il saggio della Lewenhaupt costituisce al momento la più estesa e accurata monografia sull'artista svedese.

3. Ivi, pp. 232-233.

4. Cit. in *Signe Hebbes Minnen*, a cura di H. DIXELIUS-BRETTNER, Stockholm, Åhlén & Åkerlunds Förlag, 1919, pp. 425 ss. Questo libro raccoglie documenti e un'autobiografia orale di

Il corpo doveva insomma «diventare leggero, flessibile, docile come le dita d'un pianista, in modo da essere in grado di rispecchiare sul momento ogni sfumatura nella vita dell'anima». ⁵ Secondo Inga Lewenhaupt, Signe Hebbe divenne così un modello di artista «formata come cantante d'opera drammatica con un accento particolare spostato sui mezzi d'espressione plastico-drammatici». ⁶

La Hebbe – vicina al lavoro di August Bournonville e Ludvig Josephson e per nulla aperta alla regia moderna – fu testimone e latrice della più prestigiosa tradizione ottocentesca, che cercò di saldare con il magistero dei grandi attori italiani. Nel suo interessante testamento artistico (*Mitt konstnärliga testamente*) del 1919, tornano non a caso i nomi e i precetti della «grande Ristori» e di Ernesto Rossi. ⁷ Tuttavia, negli ultimi anni, l'artista svedese fu interessata a Isadora Duncan e a Jaques-Dalcroze ⁸ ed ebbe persino rapporti con il cinema muto. Vari attori dei film di Mauritz Stiller (che, tra l'altro, cercò invano di portarla sullo schermo) e di Victor Sjöström (il protagonista del *Posto delle fragole*, 1957) venivano dalla sua scuola ⁹ e, di allievo in allievo, la sua influenza (e, con quella, forse qualche atomo dell'arte scenica della Ristori?) arriva sino a Bergman.

In una lettera dell'11 maggio 1900 ad Adelaide Ristori, Signe Hebbe – «vecchia amica ammirata e riconoscente», ora «colma di tristezza», per la recente scomparsa della madre (1899) – scrive:

Più si fa giorno fuori più tutto s'oscura dentro di me. “Triste come una bella giornata per un cuore senza speranza”, ha detto giustamente Coppée e non voglio che ciò muti; essendomi stata la mia beneamata mamma fedele sino alla fine, io resterò tale verso di lei. Chi può dimenticare non ha amato mai profondamente. ¹⁰

Dopo che il padre Gustaf Clemens, nel 1839, in seguito a un dissesto finanziario, aveva in pratica abbandonato la famiglia, la figura che contò in maniera preponderante nella vita di Signe Hebbe fu senz'altro la madre Wendela, donna di cultura e forti interessi teatrali, che intrattenne stretti rapporti con importanti figure di letterati come Esaias Tegnér (il quale, sullo sfondo delle vicissitudini familiari degli Hebbe, la sostenne nei momenti di maggiore difficoltà)

Signe Hebbe, quantunque la narrazione sia largamente mirata sull'imponente madre dell'artista. Come tutti i racconti di questa natura, va trattato con una certa cautela.

5. Ibid.

6. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., p. 135.

7. Cfr. *Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 426, 433. Il testamento è citato alla nota 4.

8. Cfr. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., pp. 213, 227, 234.

9. Cfr. *ivi*, pp. 198, 244.

10. La lettera, qui tradotta dal francese, deriva dal *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in avanti MBA, *Fondo Ristori*).

e Carl Jonas Love Almquist.¹¹ Wendela Hebbe fu verosimilmente la prima donna giornalista professionista di Svezia. Nel 1841 si stabilì dallo Småland a Stoccolma per lavorare al foglio liberale «Aftonbladet», con il cui direttore Lars Johan Hierta, sposato, avrebbe intrattenuto una relazione. L'influente Hierta, in seguito, avrebbe avuto non piccola parte a orientare anche la carriera di Signe, la quale, già all'età di dodici anni, cominciò a frequentare la scuola del teatro Reale di Stoccolma, ma, dall'autunno del 1852, continuò i suoi studi a Berlino, per almeno altri due anni, incerta se perseguire la carriera di cantante o di attrice, specialità all'epoca meno distinte di oggi. Il rimpianto di avere infine scelto l'opera piuttosto che l'arte drammatica dovette affiorare in certe occasioni della sua vita¹² ed era stato peraltro, proprio in veste di attrice, che, nel 1855, aveva debuttato al teatro Reale di Stoccolma, senza riuscire però a convincere il sovrintendente, il barone Bonde, che la considerava «carente di ogni talento drammatico».¹³

Non poco delusa, Signe si recò, quindi, a Parigi, all'incirca fra il 1855 e il 1860, per un lungo e approfondito periodo di formazione al Conservatoire. Se inizialmente i modelli con cui confrontarsi erano stati, da un lato, la celebre attrice danese Johanne Luise Heiberg, «romantica per temperamento e quando splendeva sulla scena, e classicista per etica»,¹⁴ e, dall'altro, «l'usignolo svedese», la soprano Jenny Lind, a Parigi, Signe Hebbe cominciò a sentirsi attratta dall'arte di Rachel, anche se, in assoluto, fu Adelaide Ristori a calarla in una specie di crisi artistica. Infatti, in una lettera alla madre del 1856,¹⁵ Signe parla della Medea della Ristori, definendo altresì l'attrice italiana «il genio più gigantesco» della scena del tempo. La Hebbe ne descrive il costume rosso fuoco con l'elegante mantello blu, l'espressività estatica del volto e degli occhi, la potenza delle passioni evocate: «il suo organo vocale è straordinariamente ricco e variabile [...]. Nelle scene più orribili, più spaventose, non si spinge mai oltre la linea della bellezza, sempre bella nei gesti, nell'andatura, nell'espressione, anche quando suscita spavento». Solo Rachel, nella tragedia, le sta a pari. Tutto, nella Ristori, però, è «straordinario. Va al di là di ciò che avevo mai sognato». In ogni caso – continua la Hebbe –, «Jenny Lind resta ancora il mio ideale, l'Usignolo mi piace più dell'Aquila». La Ristori, infatti, «rappresenta la

11. Si veda *Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 25 ss., 85 ss.

12. Cfr. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., p. 198.

13. *Signe Hebbes Minnen*, cit., p. 34.

14. N.B. WAMBERG, *Prefazione* a J.L. HEIBERG, *Et Liv genoplevet i Erindringen*, Gyldendal, København 1973⁶, vol. I, p. 11.

15. Si veda, in questo stesso numero, la traduzione della lettera a cura di Giovanni Za.

scuola italiana, nella quale “il sentimento si alza e si abbassa su una scala convulsiva”. Ma lei è grande!».¹⁶

Nonostante queste prime oscillazioni, la Hebbe, col tempo, si avvicinò sempre più alla Ristori e ne sarebbe diventata allieva, pur nel pieno corso della sua carriera. Verso il 1866-1867, ne avrebbe così frequentato l'imponente palazzo parigino di Boulevard Maiesherbes; nel salone in stile pompeiano, avrebbe preso lezioni di recitazione che non avrebbe mai dimenticato («*Il faut que la main ait autant d'expression que le regard*. Il gesto non può mai deviare, bensì andare dritto allo scopo. [...] *Il faut que le haut du corps ait toujours le premier mouvement*»)¹⁷ e cominciato a preparare la parte di Donna Anna del *Don Giovanni*. Se la Hebbe trovava la sua maestra insieme signorile e *vulcanica*, la Ristori si compiaceva della plastica «perfetta» dell'allieva svedese.¹⁸

Fu senz'altro dal contatto e dallo scambio di esperienze con la Ristori che la Hebbe fu spinta vieppiù a porre al centro della sua arte e della sua futura didattica proprio questa plastica riscattata dalle *pose* e riproposta come «concetto di significato più spirituale che fisico» – per citare la testimonianza di un suo allievo prestigioso, il notevole attore svedese Anders de Wahl – ovvero come un «rendere la propria presenza fisica un materiale tenero e flessibile = plastico, che spontaneamente obbedisca al minimo cenno della volontà artistica, non solo al fine di realizzare “bei gesti” e poter contorcere a piacimento il proprio corpo in attitudini gradevoli d'ogni sorta».¹⁹

Più o meno nel periodo parigino in cui resta abbagliata dall'arte della Ristori, Signe Hebbe ha occasione di assistere pure a rappresentazioni di Ernesto Rossi (nelle parti di Shylock, Otello, Re Lear, Amleto)²⁰ e Tommaso Salvini, che indicherà come i più potenti interpreti tragici maschili.²¹ Nel 1869-1870, quando avrebbe cantato al teatro Bellini di Palermo, era stata verosimilmente aiutata da Ernesto Rossi nella preparazione della parte di Violetta nella *Traviata*. Ci si chiede se, anche per questo, secondo le ancora sentite categorie idealistiche dell'epoca, la sua interpretazione non fosse giudicata in generale «troppo forte» e realistica.²²

16. In seguito, Signe Hebbe avrebbe affermato: «io distinguo fra genio e talento, e non sopporto che col talento si colmino peculiarità che pertengono solo al genio. Jenny Lind, Ristori e Rachel erano geni – loro erano *grandi* attrici. Sarah Bernhardt è un grande talento, un'attrice molto *buona* e originale» (*Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 172 ss., 416).

17. Ivi, p. 426.

18. Ivi, pp. 206 ss.

19. Ivi, p. 442.

20. Si veda anche la nota 272 di LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., p. 270.

21. Cfr. *Signe Hebbes Minnen*, cit., p. 416.

22. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., pp. 166-167.

L'artista svedese (che, da parte paterna, contava addirittura una nonna siciliana, Beata Tomalini) avvertiva notoriamente un certo sospetto per la cultura scenica tedesca, ma una sempre più netta propensione per la sensibilità artistica latina, che andò a riequilibrare in senso realistico ovvero del *réalisme coloré*, largamente ristoriano, il suo innato classicismo.²³ Peraltro, la Hebbe, nel 1869, perfeziona la sua tecnica, a Milano, con Francesco Lamperti, che lavorerà con sensibilità estrema sulla sua voce – a parere del maestro – «non molto forte ma simpatica e intonata come una campanella, anche [con una] bella pronunzia».²⁴ Lamperti era, dopo tutto, una sorta di sacerdote della tradizione lirica italiana e, sulla linea di Rossini, la sua scuola predicava: «*Ben* attaccare, *ben* respirare, *ben* pronunziare», privilegiando l'«appoggio», da cui, in definitiva, «dipende la carriera d'una artista».²⁵

Indubbiamente, dai suoi maestri italiani, pure in veste di pedagoga, Signe Hebbe ricavò soprattutto una strenua disciplina, che peraltro affiora proprio in un'altra lettera alla Ristori del 23 gennaio 1888,²⁶ nella quale polemizza severamente con i didatti «assassini di voce» e la superficialità di certi giovani cantanti, ricorrendo al disegno per enfatizzare spiritosamente la necessità di una misura estetica, nel canto, persino nell'apertura della bocca, a favore d'«un'articolazione netta e ferma» finalizzata alla «bellezza del suono» (fig. 2): «come posso insegnare la gestualità se non comprendo le parole, se la dizione è assurda?». L'unico metodo valido – conclude Signe Hebbe – resta quello degli italiani.

Adelaide Ristori tenne due tournée scandinave, nell'autunno del 1879 e del 1880,²⁷ che si prestano a complesse valutazioni. Soprattutto in Svezia, dal lato più appariscente, l'attrice fu senz'altro esaltata e onorata dal pubblico e dalla monarchia;²⁸ da un altro lato, fornì prospettica e problematica materia

23. «L'antico ideale di bellezza classico era fortemente radicato in Signe Hebbe e in fondo ella rigettava tutto ciò ch'era brutto. Ma realista moderna come pure era, non arretrava davanti al brutto se lo riteneva effettivamente necessario», osserva Inga Lewenhaupt, che vede comunque in una condivisa propensione alla plastica classica il primo motivo di sintonia tra l'artista svedese e la Ristori. La stessa cura ristoriana per i costumi fu di costante ispirazione per la sua discepolo svedese (ivi, pp. 71, 179, 242-243). In particolare, su Signe Hebbe e il costume teatrale, si veda I. LEWENHAUPT, *What Shall I Wear?*, «Nordic Theatre Studies», 1988, 1, pp. 31 ss.

24. Cit. in *Signe Hebbes Minnen*, cit., p. 242.

25. Ivi, p. 241. Cfr. anche il citato *testamento* artistico della Hebbe (ivi, pp. 427-248), nel quale si ricordano gli insegnamenti del figlio Giuseppe.

26. La lettera è scritta in francese e si trova in MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

27. Si vedano i capp. I e II di F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004 e *Herman Bang e Adelaide Ristori*, in *L'attrice marchesa*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 61 ss.

28. Cfr. qui nota 32.

a una letteratura interessata al tema della donna al bivio tra la sua posizione tradizionale (e romantica) e una prepotente liberatoria vocazione artistica, segnatamente nel campo del teatro;²⁹ sotto un ulteriore aspetto, le sue interpretazioni poterono essere considerate da taluni il colpo di coda di un'attrice ormai in declino,³⁰ comunque anche perché – alla luce del dilagante naturalismo (e, nell'opera, del wagnerismo) –, a quell'altezza temporale, lo stesso stile così consonante della Hebbe cominciava a essere stimato meno moderno.³¹

Intanto, al teatro Reale di Stoccolma, nel momento del congedo, nell'ottobre del 1879, il drammaturgo Frans Hedberg salutò con un discorso in francese la Ristori, mentre Signe Hebbe, commossa, reggeva una corona in suo omaggio.³² Di fatto, durante la sua presenza in Svezia, la Hebbe divenne un punto di riferimento per l'attrice italiana (che fu pure ospitata dall'amica a Helsingborg). Soprattutto, però, ella commentò la tournée ristoriana, pubblicando, nel novembre del 1879,³³ delle analisi dei ruoli presentati dalla Ristori, nelle quali affiora una peculiare sensibilità verso la scultura e la pittura storica.³⁴

Così, la Hebbe ritornò su *Medea*, parte nella quale «l'interesse non s'attenua mai un secondo; dal primo momento in cui entra in scena, [la Ristori] capta gli sguardi, quasi magnetica a ogni parola, ogni cenno, ogni gesto»; si resta catturati «dal potente, ricco, risonante organo vocale» dell'attrice «con la sua intonazione possente ed emozionante»; comprenderne la lingua non è indispensabile per la ricchezza dei mezzi espressivi naturalmente dispiegati; in

29. Cfr. E. HEGGESTAD, *Adelaide Ristori. Världstjärnan som ideal eller avskräckande exempel*, «LIR. Journal», 2015, 5 (15), pp. 74-86.

30. Il sovrintendente del teatro Reale di Stoccolma, Erik af Edholm, consegna ai suoi diari un'impressione abbastanza cinica del debutto ristoriano con *Medea*: «è un'orribile befana, ma recita come una bestia. La sua compagnia italiana è naturalmente scarsa, relativamente, ma non priva di scuola. La signora Adelaide Ristori fa naturalmente furore». Tuttavia, af Edholm troverà l'attrice «splendida» almeno nell'ultimo atto di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, quand'è agonizzante (E. AF EDHOLM, *Mot seklets slutet*, Stockholm, Norstedts, 1948, pp. 146-147).

31. Cfr. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., pp. 197-198.

32. Cfr. *ivi*, p. 132, nonché – oltre a AF EDHOLM, *Mot seklets slutet*, cit., p. 147 – F. HEDBERG, *Vid skrifbordet och bakom ridån*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1908, pp. 161 ss. (che della tournée della «grande tragica» dà un sintetico, ma ossequioso resoconto). La Ristori fu insignnita, nel 1879, dal re della medaglia *Litteris et artibus*, e rievoccherà le acclamazioni e gli onori ottenuti in Svezia – oltre che nei suoi *Ricordi e Studi artistici* del 1887 (nuova ed. a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 107 ss.) – proprio in una lettera alla Hebbe del 12 novembre 1901, giudicandoli indimenticabili «per la mente e il cuore» (cit. in svedese in *Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 214 ss.), e ancora, più incidentalmente, in una conversazione con A. HANFELT, *Hos Adelaide Ristori. För Idun*, «Idun», 1902, 5, pp. 68 ss.

33. Si veda, in questo stesso numero, la traduzione a cura di Giovanni Za.

34. Riportati in *Appendice* in LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., pp. 303 ss.

particolare, «i gesti sono nobili e plastici» e, nell'insieme, l'interpretazione risalta come un vivido affresco pompeiano.

Quanto alla parte di Maria Stuarda, appare «ancor più naturale e imponente. Ci si sente più vicini all'infelice regina che alla Medea dell'antichità, che fin qui ci ha parlato solo attraverso il marmo», mentre ora ci si trova innanzi a «un olio di Guido Reni dai colori più ricchi e più caldi». Notevole la cura del costume storico, che si esalta anche nella *Maria Antonietta*, la cui scena in carcere s'ispira a un quadro di Paul de la Roche. Il dramma è da boulevard, «un genere per il quale la Ristori è troppo grande», pur riuscendo a rendere emozionante il ruolo penoso. Nel finale – «un vagare solitario fra le ombre della morte», senza consolazione alcuna – risulta insuperabile e toccante. Lo stile è forse addirittura più potente di quello esibito in *Maria Stuarda*: i tre primi atti sono acquerelli (o al limite oli di Boucher); i due ultimi pastelli in bianco e nero, ma «l'epilogo un capolavoro in marmo».

Nella parte ripugnante di Elisabetta d'Inghilterra, la Ristori va forse più ammirata perché recita contro la sua natura e la Hebbe ci rivela che l'interprete stessa trovava il personaggio greve. Tuttavia, la Ristori ne fa qualcosa di «vivido e compiuto» tanto da far perdere la cognizione di stare in teatro. Anche lo stile è diverso e dalla plastica l'attrice transita a tratti addirittura mascholini, pur non riuscendo a nascondere almeno il suo sorriso, che «talora irrompe come un raggio di sole, illuminando l'orribile figura, abbellendola persino in punto di morte». L'immagine del personaggio «si staglia con incredibile perspicacia come una pittura su vetro dai colori stridenti» e la scena dell'agonia è di uno «spaventoso realismo»: «“Hu, puzza di cadavere”, ha detto uno spettatore accanto a me. Era grandiosa, ma io la preferisco come Medea e Maria Stuarda, il bello a confronto col brutto». Accurati e magnifici costumi e scenografie, certo estremamente costosi.

Infine, *Lady Macbeth* (di cui la Ristori interpretava solo la scena 1 del v atto), recitata con «movimenti incerti e stranamente automatici, la voce monotona e afona, come in un sogno»: «Non era né dipinto a olio né scultura in marmo: era un'allucinazione».

In questi pezzi, nei quali ritorna il richiamo al «genio», si coglie la forte impressione dell'arte ristoriana sul pubblico, nella scala completa e graduata delle sue incarnazioni sceniche, attraverso un accostamento di effetti e ritmi contrastanti, di accorto bilanciamento di forma e dissipazione degli stili e degli equilibri. In una lettera del 7 febbraio 1880, la Ristori non poteva che ringraziare l'amica svedese per questi estesi e acuti «studi psicologici» delle sue interpretazioni, che reputava quanto di più approfondito la critica avesse formulato sulla sua arte.³⁵

35. Cit. in svedese in *Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 208-209.

C'è un ultimo aspetto (e abbastanza sorprendente) da evidenziare in questa non effimera amicizia dell'attrice italiana con Signe Hebbe: in virtù della mediazione dell'artista svedese, Adelaide Ristori andò molto vicino a interpretare un testo di Henrik Ibsen. Nel corso delle tournée scandinave, sulla stampa nordica, si cominciò ad accennare all'estremo interesse della Ristori per il ruolo di *Donna Inger di Østråt*, il dramma giovanile di Ibsen del 1854 (rielaborato vent'anni dopo), di cui esisteva una traduzione tedesca a stampa del 1877 di Emma Klingensfeld. Il copione cupo, intricato, largamente scribiano, avrebbe senz'altro consentito alla Ristori di esibire pittoreschi costumi del Rinascimento nordico e di dar vita a una donna di potere che, nei suoi maneggi, vede perire tutta la propria discendenza; insomma, un tipo psicologico sospeso fra Maria Stuarda e Medea.³⁶ Pur non avendo un rapporto diretto, la Hebbe coinvolse senza indugio Ibsen, che all'epoca viveva a Monaco, e, il 2 aprile 1880, scrisse alla cantante svedese, inviandole la versione tedesca del dramma, reperita peraltro assai affannosamente, e aggiungendo:

Quest'opera non è tradotta in italiano, ma non sarà difficile trovare in Italia un letterato, esperto della lingua tedesca. È un immenso piacere per me apprendere che ci sia la possibilità che *madame* Ristori voglia interpretare donna Inger. Ritengo che questo ruolo sia proprio adatto a lei e che lei possa mantenere il dramma in repertorio anche al di fuori dei paesi nordici.³⁷

Non sempre Ibsen aveva un rapporto fluido con i suoi interpreti³⁸ e, peraltro, attorno al 1891, avrebbe dichiarato di non avere mai «scritto parti per attori e attrici. Io ho scritto per descrivere destini umani, non per scrivere delle parti!».³⁹ La Ristori però stava evidentemente a sé anche per il burbero Ibsen, che alle spalle aveva già *Una casa di bambola* e presto avrebbe scritto *Spettri*, ma non trascurava mai riedizioni e allestimenti della sua prima produzione, che gli permettevano di penetrare nei mercati teatrali più difficili e remoti. All'epoca, in Italia, Ibsen era un autore sconosciuto e un suo testo, con protagonista la Ristori, certo l'avrebbe lanciato non solo sulla penisola, facendone brillare più che mai il nome anche sul continente.

Per qualche motivo, il sogno della Hebbe e di Ibsen, alla fine, non si concretò e la Ristori purtroppo non recitò mai il tragico personaggio di donna Inger.

36. Cfr. PERRELLI, *Echi nordici*, cit., pp. 66, 83.

37. H. IBSEN, *Skrifter*, a cura di V. YSTAD et al., Oslo, Aschehoug, 2005-2010, vol. xiv, pp. 38-39.

38. Proprio a proposito di *Donna Inger*, nel dicembre del 1874, Ibsen aveva inviato alla direzione del Christiania Theater una lettera piena di moniti severi sulla recitazione che, a questa altezza temporale, pretendeva realistica e scevra di declamazione (si veda IBSEN, *Skrifter*, cit., vol. xiii, pp. 208-209).

39. Cit. in L. Hov, *Med fuld natursandhed. Henrik Ibsen som teatermann*, København, Multivers, 2007, p. 185.



Fig. 1. Fotogramma del film *Fanny e Alexander* di Ingrid Bergman.



Fig. 2. Lettera di Signe Hebbe ad Adelaide Ristori, 23 gennaio 1888, (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori, Corrispondenza*).