

La casa di Bernarda Alba al Piccolo Teatro di Milano. L'allestimento di Giorgio Strehler (1955)

ENRICO DI PASTENA
Università di Pisa

Riassunto

Dalla nuova fase nella ricezione dell'opera di Federico García Lorca in Italia che si apre nel dopoguerra trae beneficio anche il suo teatro. Nel volgere di pochi anni *La casa de Bernarda Alba*, ultima *pièce* dell'autore, verrà tradotta da Amedeo Recanati (1946) e da Vittorio Bodini (1952), e allestita da Vito Pandolfi (1947) e da Giorgio Strehler (aprile 1955). Il presente lavoro mette a fuoco gli orientamenti e le motivazioni del regista triestino nell'affrontare il testo principe del teatro lorchiano, ne osserva la collocazione all'interno del repertorio del Piccolo Teatro e, grazie a un minuzioso lavoro d'archivio, ripercorre l'accoglienza che ebbe sulla stampa, specializzata e non solo.

Parole chiave: *La casa di Bernarda Alba*, Federico García Lorca, Giorgio Strehler, Piccolo Teatro, Vittorio Bodini, ricezione scenica.

The House of Bernarda Alba at Milan's Piccolo Teatro. The Production by Giorgio Strehler (1955)

Abstract

The second world war brought a new phase in the reception of García Lorca's works in Italy and this also favored the spread of Lorca's theater. In the space of a few years, the *House of Bernarda Alba*, the last piece by the author, was translated by Amedeo Recanati (1946) and Vittorio Bodini (1952), and staged by Vito Pandolfi (1947) and Giorgio Strehler (April 1955). This work focuses on the orientations and motivations of the director of Trieste in dealing with the main text of the Lorchian theater, observes its placement within the repertoire of the Piccolo Teatro and, through a meticulous search in archives, traces the reception it had in the press, not only in the specialized one.

Keywords: *The House of Bernarda Alba*, Federico García Lorca, Giorgio Strehler, Piccolo Teatro, Vittorio Bodini, stage reception.



Il primo allestimento italiano della *Casa di Bernarda Alba*, ad opera di Vito Pandolfi presso il Teatro Nuovo di Milano (debutto, il 17 maggio 1947), è preceduto e seguito da alcune iniziative editoriali e contributi critici che diffondono e gettano nuova luce nel nostro paese sulla produzione teatrale di Federico García Lorca, in dialogo con quelli che illustrano e celebrano la sua dimensione di poeta, dai più ritenuta la principale¹. Nell'intensificarsi delle riflessioni sul teatro lorchiano si distinguono in quegli anni: la prima valorizzazione critica, in ambito

¹ Per un inquadramento dello spettacolo di Pandolfi e un'analisi della sua ricezione, si veda ora Di Pastena (2019). Un avvicinamento d'insieme alla ricezione di García Lorca in Italia nello stesso periodo e nel decennio successivo, fino all'inizio degli anni Sessanta, in Dolfi (2006: 173-366). Cfr. anche Ramos (2010), più attento alla immagine di Lorca diffusa in ambito giornalistico.

italiano, di quella parte del corpus realizzata nel 1946 da Oreste Macrì; il contributo di Guido Mancini nel 1949 (117-141), che mette in relazione la produzione dell'autore con il suo profilo psicologico ed emotivo; il lavoro di Cesco Vian sul Lorca poeta e drammaturgo, desunto dalle dispense in forma di dattiloscritto del corso tenuto all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nell'anno accademico 1951-1952, contributo nel quale lo studioso, dopo averne collegato i drammi rurali alle potenzialità drammatiche del tema dell'onore e alla tradizione del teatro del *Siglo de Oro*, decreta "un'assoluta originalità" delle realizzazioni lorchiane (Vian, 1952: 127-130)². Sono invece più lapidarie le considerazioni che Ugo Gallo affida alla sua *Storia della letteratura spagnola* uscita a Milano ancora nel 1952 (657-669), che hanno il pregio, ai nostri occhi, di offrire in sintesi le posizioni più comuni che la critica del tempo assume nei riguardi del teatro del granadino. Il saggista dedica una attenzione preponderante al Lorca poeta e si fa eco del motivo della continuità tra questi e il Lorca drammaturgo, ritenendo di fatto che il suo teatro, ormai "dato universale" (1952: 608), non presenti sostanziali novità rispetto al profilo della sua produzione più nota e ne conferma, in secondo luogo, la vena popolareggiante: "[Le pièces] Sono di ineguale valore, ma sempre essenzialmente liriche; con varianti di tentativi satirico-psicologici, ma rientranti nel tema di rappresentazione dell'anima del popolo, dell'humus" (608).

Questa capacità emblematica di rappresentare la parabola storico-culturale di un popolo è stato un argomento che, da una prospettiva militante e filo-gramsciana, aveva animato la visione, e in certo modo, l'allestimento di Vito Pandolfi. E tuttavia, ricordo per inciso che in senso più lato lo stesso argomento veniva brandito anche nei tentativi di ascrizione di Lorca a posizioni estetico-ideologiche più neutre o persino più conservatrici. Era accaduto non solo in Spagna subito dopo la Guerra Civile (Wahnón, 1987; 1995; Castillo Lancha, 2008: 522-570; Huerta Calvo, 2019: 41-47), e da noi non solo sotto il fascismo: nel settembre del 1951 Indro Montanelli (1951: 3) aveva pubblicato sul *Corriere della Sera* un articolo nel quale, negando un coinvolgimento profondo di Lorca nelle dinamiche politiche del paese, sottolineava la casualità che aveva posto fine alla sua vita³. Sebbene il contributo di Montanelli non fosse un articolo specialistico, vale a confermare come la trattazione della figura di Lorca e la circolazione e interpretazione della sua opera continuassero a risentire, in un modo o nell'altro -ora per affermarlo, ora per negarlo- del condizionamento del suo 'martirio' e della tentazione di ascriverne la figura non esclusivamente a una delle principali fazioni che si scontrarono nella Guerra Civile di Spagna.

È, però, nel 1952 che la diffusione dell'opera teatrale di Lorca conosce nel nostro paese un momento decisivo, che eserciterà la sua influenza anche sull'allestimento della *Casa di Bernarda Alba* da parte di Giorgio Strehler. Nella parte finale di quell'anno Einaudi pubblica il ponderoso volume *Teatro* nella collana "I millenni", che accoglie nelle sue quasi seicento pagine i sei grandi drammi lorchiani (*Mariana Pineda*, *Aspettiamo cinque anni*, *Nozze di sangue*, *Yerma*, *Donna Rosita nubile o il linguaggio dei fiori*, *La casa di Bernarda Alba*), il testo surrealista *Il*

² In particolare scrive su *La casa de Bernarda Alba*: "[...] nella *Casa di Bernarda*, dramma di donne sole e disperate in un clima infuocato di invano repressa sensualità (ma senza cerebralismi freudiani), anche le pause liriche sono bruciate, e rimane un dialogare nudo e crepitante, come un susseguirsi di frustate, gridi di anime in tensione, finché la catastrofe, presentita fin dall'inizio e portata alla necessità attraverso un'accorta dosatura di effetti, scoppia violenta e fulminea come un fenomeno di natura" (Vian, 1952:129).

³ Si trattava in fondo di esimere da responsabilità politiche il regime di Franco e di "sganciare García Lorca da un'aura politica progressista-repubblicana", quasi legandosi, piuttosto, agli opposti schieramenti politici italiani (Dolfi, 2006: 113); cfr. inoltre Ramos (2010: 57). Montanelli aveva già incontrato Lorca alcuni anni prima, ma, insoddisfatto del colloquio avuto con l'autore, aveva evitato di pubblicare il frutto di quella conversazione (Morelli, 2013); ora il lungo sottotitolo del suo pezzo è rivelatore di una tesi trasparente: "Politicamente egli non aveva tendenze di sorta e la sua crudelissima fine fu dovuta allo stolto zelo di un sottufficiale, complice una concatenazione maligna di circostanze".

pubblico e le farse *La calzolaia ammirevole* e *Teatrino di Don Cristóbal*, nonché l'alleluia' *L'amore di Don Perlimplino con Belisa nel suo giardino*; nello stesso anno Einaudi predispose l'uscita di *Nozze di sangue* anche in volume singolo. Segno dell'avvio di una mutata strategia culturale da parte della casa editrice torinese nei riguardi della letteratura spagnola e non solo di Lorca (De Benedetto, 2016), questo sforzo senza precedenti riunisce in traduzione e in ordine cronologico le dieci *pièces* che l'autore aveva potuto portare a compimento e allora disponibili. Secondo il "Notiziario Einaudi" che nel settembre 1952 annuncia l'imminente uscita del volume, dell'originale il curatore e traduttore Vittorio Bodini ha saputo serbare "la musicale dolcezza e la violenza popolana, sia nei ritmi burleschi della farsa che negli accenti cupi della tragedia" (apud Dolfi, 2015).

Bodini, barese di nascita ma leccese per ascendenze familiari, legherà il suo nome alla diffusione di rilevanti manifestazioni letterarie ispaniche per i tipi della casa editrice di Torino. Nel 1945 aveva già pubblicato in traduzione *Teatrino di Don Cristóbal* sulla rivista romana *Aretusa*, offrendo qualche scarno dato sulla *pièce* e sul suo autore, e poi aveva avvicinato il granadino dal punto di vista critico in vari e brevi contributi in rivista, in particolare sulla *Fiera letteraria*. Ora, nella "Prefazione" einaudiana, dopo qualche considerazione sulla persona di Lorca (forse meglio sarebbe dire sul 'personaggio'), Bodini tende anzitutto a rovesciare, in uno dei nuclei della sua presentazione, il rapporto di dipendenza del teatro lorchiano dalla poesia, sottolineando la potenza d'urto e la durata dell'impegno teatrale dell'autore e come questo non informi solo i componimenti del *Romancero* ma anche una poesia matura come il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1952: xiv-xvi; xxi-xxiii). Bodini ritrova poi il nucleo del teatro del granadino nei testi di ambientazione rurale come *Nozze di sangue*, *Yerma* e *La casa di Bernarda Alba*, avvicinati con la doppia chiave di un *andalusismo* non regionalista e di un popolarismo profondo; riconosce opportunamente come il cuore del conflitto risieda, in questi testi, nello scontro tra i codici della collettività e un'altra legge, "non più forte, ma più temeraria e feroce, che è il sangue" (1952: xix-xx); ritiene inoltre di poter collegare il drammaturgo a Verga, pur ammettendo che "Federico probabilmente non [lo] ha conosciuto" (1952: xxi). Questa impostazione tuttavia esalta il ruolo di un oscuro e intuitivo richiamo della terra a discapito delle competenze tecniche del poeta e del drammaturgo, cancella il suo dialogo culturale con la tradizione colta -Calderón e soprattutto Lope- che interviene non poco nel suo popolarismo letterario, e ridimensiona in modo deciso, e forse ingeneroso, il Lorca surrealista (1952: xvii-xviii). Di certo Bodini trova più affine alla propria sensibilità il Lorca mediterraneo, sentendosi parte, anche sul piano affettivo e non meramente intellettuale, di quell'uropeismo mediterraneo e persino meridionalista che nel tempo produrrà frutti evidenti nella sua stessa scrittura di creazione, secondo una visione che tende ad accostare il barocco ispanico a quello salentino, e che vive della dialettica tra un sofferto radicamento nella provincia del Sud e l'interlocuzione, avvertita come necessaria, con altre tradizioni culturali europee e *in primis* quella spagnola: "Il sud ci fu padre / e nostra madre l'Europa", scrisse nella poesia intitolata "Troppo rapidamente" di *Dopo la luna*, raccolta pubblicata nel 1956⁴. La stessa *Casa di Bernarda Alba*, segnalata come il punto d'arrivo dello sforzo lorchiano di affrancarsi dal soggettivismo lirico (1952: xxiv), viene osservata entro le coordinate di una geografia cognita: "Era un dramma cupo in tanto bianco di calce e di sole meridionale, dove tutto il veleno del Sud arma la voce e il braccio delle creature, e la morte passeggia con la consuetudine d'un gatto domestico; e anche il linguaggio era d'un fanatismo nudo ed esatto" (1952: xvi). L'incontro con Lorca, sia detto per inciso, spingerà Bodini ad approfondire lo studio della poesia spagnola e risulta

⁴ I versi sono citati da Antonio Lucio Giannone (2017: 9) nell'apertura della "Prefazione" agli atti del convegno svoltosi in occasione del centenario della nascita di Bodini a Lecce e che ha rappresentato un tentativo di bilancio dell'esperienza creativa e saggistica dell'autore.

decisivo per il concepimento dell'*Antologia dei surrealisti spagnoli* (Torino, Einaudi, 1963), che è sua originale creazione, realizzata tra il 1958 e l'anno di pubblicazione, e poi apparsa anche in lingua spagnola nel 1971 (Di Pastena, 2016).

Sul piano testuale, nel 1952 Bodini si basa sulla terza edizione delle *Obras completas* di Lorca pubblicata in Argentina nel 1949 da Losada a cura di Guillermo de Torre, edizione migliorabile, il che aggiungerà inevitabilmente qualche imprecisione ai frutti del suo comunque cospicuo sforzo traduttivo. Dopo altre riproposizioni del testo⁵, nel 1968 la quarta edizione del *Teatro*, esemplata sulla seconda edizione spagnola a cura di Arturo del Hoyo (Madrid, Aguilar, 1962), avrebbe comportato un ampliamento del numero delle opere e una revisione d'insieme del lavoro; nel caso della *Casa di Bernarda Alba*, le correzioni apportate alla traduzione sono in numero piuttosto limitato⁶. Occorre segnalare che la traduzione della *Casa de Bernarda Alba* di Bodini stampata nel 1952 è meno fedele nei riguardi dell'originale di quella realizzata da Recanati nel 1946 e pubblicata su rivista in quell'anno e in volume nel 1955 (García Lorca, 1946; 1955), indulge più facilmente alla tentazione del rifacimento, e in più di una occasione altera in modo innecessario il testo di partenza. La sensazione complessiva, tuttavia, è quella di un insieme testuale che, pur non curandosi di rispettare sempre il dettato né il registro originari, possiede una sua coerente efficacia estetica. Già in una articolata recensione del 1954 Mario Di Pinto segnala alcune sviste nelle traduzioni dei testi lorchiani offerte da Bodini, non mancando di manifestare la sua insoddisfazione nei riguardi di una presentazione dalla "scrittura ermetica" e che non ha tenuto in debita considerazione i sedimenti del bagaglio culturale di Lorca. Con fondamento, più di recente, Antonucci (2015: 173) ha ritenuto di poter cogliere nel Bodini traduttore della *Casa de Bernarda Alba*, al di là di alcuni fraintendimenti involontari, "la tentazione del calco consapevole", che tende a forzare la lingua d'arrivo e denuncia una scarsa attenzione per la corrispondenza formale e linguistico-stilistica tra originale e resa. Certo, Bodini non lavora in modo dissimile da altri traduttori della sua generazione, tra cui Vittorini, notoriamente poco fedele nelle sue versioni dall'inglese e, in riferimento a Lorca, autore di una traduzione di *Nozze di sangue* che rivela strategie e procedimenti affini (ben studiati da Londero, che registra, tra le altre, l'inclinazione "a fluidificare il testo di partenza, spesso snellendolo", 2010: 213). Resta tuttavia innegabile la rilevanza culturale che ebbero tali operazioni traduttive: migliorarono la conoscenza in Italia di autori appartenenti ad altre tradizioni letterarie e fomentarono il dialogo tra queste e la nostra letteratura, dopo la forzosa autarchia imposta, almeno nelle intenzioni, dal fascismo e l'esclusione, ratificata dalla censura, del repertorio delle nazioni via via alleatesi contro il nostro Paese.

⁵ Nel 1958 Einaudi aveva concesso a Mondadori (collana Biblioteca moderna) la licenza per stampare *Tutto il teatro del granadino* e nel 1961 aveva proposto la traduzione di *La casa di Bernarda Alba* in volume autonomo; nel 1967 era uscito un volumetto di Oscar Mondadori che offriva, con *La casa*, altri tre testi (*Nozze di sangue*, *Yerma*, *Donna Rosita nubile*).

⁶ Oltre all'incidentale aggiunta di un refuso ("paesi di pozzi", 1968: 467, invece della originaria lettura corretta: "paese di pozzi", 1952: 530) e alla reintegrazione di una battuta ("AMELIA. Vengo con te", 1952: 575; "AMELIA. Vengo con te. MARTIRIO. Anch'io", 1968: 497), queste sono le correzioni apportate, comprensive dei principali aggiustamenti tipografici e nella punteggiatura: [Indicazione di scena] "con tende di tela iuta che terminano in una frangia rossa a uncinetto" (1952: 521); "con tende di tela iuta che finiscono in volanti e nappine" (1968: 463). "Vecchia dannata!" (1952: 528); "Vecchia lucertola!" (1968: 467). "BERNARDA. E mia figlia è stata lì a sentire! LA PONZIA. Come no?" (1952: 534); "BERNARDA. E mia figlia è stata lì a sentire? LA PONZIA. Come no!" (1968: 471). [Indicazione di scena] "La Serva esce" (1952: 543); "Esce" (1968: 477). "AMELIA. Bisogna avvertire, comunque" (1952: 559); "AMELIA. Bisogna avvertire" (1968: 487). "Da quando è in lite coi fratelli" (1952: 471); "Da quando litigò coi fratelli" (1968: 495). "Dev'essere in caldo" (1952: 572); "Dev'essere in calore" (1968: 496). "BERNARDA. Ho speso sedicimila reali" (1952: 574); "BERNARDA. Ho speso sedicimila reali" (1968: 497). "MARTIRIO. Io non permetterò che tu travolga la casa" (1952: 585); "MARTIRIO. Io non permetterò che tu te lo prenda" (1968: 504).

Più nello specifico, varie ragioni, anche circostanziali, concorrono a fare, della traduzione della *Casa di Bernarda Alba* realizzata da Bodini, un riferimento inevitabile: quella di Recanati conoscerà una diffusione assai limitata; al contrario, la versione dello studioso pugliese è parte di una proposta culturale più ampia e approfondita e se ne fa veicolo una casa editrice, Einaudi, che nel tempo ne favorisce la distribuzione e la visibilità, imponendo il proprio prestigio, a lungo indiscusso; infine per una successiva traduzione della *pièce*, ad opera di Elena Clementelli, occorrerà attendere oltre quarant'anni (García Lorca, 1993). Conferma il valore storico posseduto dalla traduzione di Bodini il fatto che sia utilizzata per l'allestimento del Piccolo Teatro di Milano come quarto spettacolo della stagione 1954-1955, sotto la regia di Giorgio Strehler.⁷ L'anno prima, nel 1954, è avvenuta la messa in onda da parte della neonata RAI del secondo atto della *Casa di Bernarda Alba* all'interno della trasmissione "Meridiano spagnolo", che prevedeva la presentazione di una antologia di versi lorchiani ed era diretta da Alessandro Brissoni.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Strehler ha poco meno di 34 anni e da circa otto è, con Paolo Grassi, alla guida del Piccolo Teatro di Milano, quando, il 21 aprile 1955, porta in scena *La casa di Bernarda Alba*, nella stagione che sancisce l'ennesima riproposizione, estesa ai palcoscenici internazionali, di *Arlecchino servo di due padroni* e la proposta della goldoniana *Trilogia della villeggiatura* nonché dell'allestimento del *Giardino dei ciliegi*. Il 1955 è anche l'anno nel quale, con la Scuola d'arte drammatica del Piccolo, per la prima volta Strehler prepara un testo di Brecht (*La linea di condotta*), il cui linguaggio da sperimentatore diviene fondamentale nel suo percorso artistico e intellettuale, favorendo l'eliminazione dall'orizzonte del regista degli iniziali residui lirico-crepuscolari (Puppa, 1993: 61): dopo l'esordio novarese⁸, una fase etico-simbolista e antinaturalista, e gli anni del cosiddetto "apprendistato scaligero" dal 1947 al 1952 (Alberto Bentoglio, 1997, I), si registra infatti nella produzione strehleriana una netta virata "in direzione del realismo poetico e del teatro epico" (Cascetta, 1997: 32) e può dirsi decisivo l'allestimento nel febbraio 1956 dell'*Opera da tre soldi* (Douël Dell'Agnola, 1998: 77).

A Milano *La casa di Bernarda Alba* resta in cartellone fino al 31 maggio; altre date si tengono a Como (Teatro Sociale) e Bergamo (Teatro Donizetti), rispettivamente il 5 e il 6 maggio di quello stesso anno, per un totale di 37 recite. Assistente alla regia è l'uruguayano Antonio Larreta, che pochi anni dopo fonderà nel suo paese il TCM, il Teatro de la Ciudad de Montevideo. I costumi sono firmati da Ezio Frigerio, i disegni di scena da Luciano Damiani e le musiche da Gino Negri⁹; alcune fonti segnalano Franco Camasso come responsabile delle luci. I bozzetti dei costumi che Frigerio realizza per lo spettacolo dell'aprile 1955, suo debutto come

⁷ Bodini sarebbe stato anche il promotore nel 1970 di una versione cinematografica per la regia di Luciano Lucignani e la produzione di Carlo Ponti, progetto che non andò in porto (Dolfi, 2015: 50); allo stesso modo, non venne realizzata l'idea, nel 1968, di una trasposizione musicale di *Bernarda Alba*, con debutto progettato al Teatro dell'Opera di Montecarlo, e direzione del maestro Renzo Rossellini, ideata sulla scorta dell'adattamento di *Donna Rosita* che nel 1963 era stato allestito al Teatro della Piccola Scala. Altre iniziative legate all'ultima *pièce* scritta da Lorca si erano nel frattempo concretizzate: uno spettacolo al Piccolo Teatro di Napoli nella primavera del 1957, per la regia di Ernesto Grassi, e il contributo interpretativo di Alda Borelli, esperta attrice campana che, quasi ottantenne, vestì i panni di Bernarda; una versione radiofonica nel 1961 con Lilla Brignone ed Elena Zareschi; l'allestimento con cui, il 27 giugno 1967, si era aperta la Rassegna Torinese degli spettacoli all'aperto, nel cortile di Palazzo Reale e con la regia di Beppe Menegatti.

⁸ Sugli esordi e sulle prime produzioni novaresi del regista nel 1943 si veda Mambrini (2013: 191-234).

⁹ Per queste informazioni cfr. l'Archivio digitale del Piccolo di Milano, dove è possibile reperire anche ben 37 immagini dell'allestimento e otto bozzetti dei costumi. Mancano, purtroppo, i disegni di scena: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/repertorio.php?IDmondo=84&input2=la-casa-bernarda-alba&page=0>.

costumista al fianco di Strehler, sono stati messi in relazione con le stampe di Goya¹⁰; proveniente dal mondo della pittura, Frigerio proseguirà il sodalizio con il regista triestino in veste di scenografo, nell'allestimento di vari spettacoli alla Scala, alla Piccola Scala di Milano e alla Fenice di Venezia, mentre collabora attivamente con altri registi¹¹, e lavorerà nuovamente come scenografo in versioni importanti della *Casa de Bernarda Alba* (una, londinese, del 1986; un'altra, in forma di *zarzuela*, a Madrid nel novembre 2018). Luciano Damiani, dal canto suo, al Piccolo dalla stagione 1953-1954, firmerà le scene di alcuni dei più memorabili allestimenti di Strehler, anche se la sua collaborazione con il regista si interromperà in modo burrascoso (Moscati, 1985: 225); viene ricordato in genere per una concezione della scenografia che preferisce la sintesi alla dimensione decorativa e che, anche nella *Casa di Bernarda Alba*, privilegia soluzioni tridimensionali, quasi unanimemente applaudite dalla critica, come vedremo; Bentoglio (2002: 74), ad esempio, sottolineerà quanto, a suo avviso, la scenografia di Damiani fosse in sintonia con una impostazione registica severa e le pareti bianche di una casa spagnola dell'Andalusia fossero "costruite in modo da rendere persino la granulosità delle superfici calcinate di fresco e creare uno spazio fermo, grave, dentro il quale si muovono le donne vestite di nero". La prima attrice, nel ruolo di Bernarda, è Sarah Ferrati, autentica diva del teatro italiano, scritturata dal Piccolo per almeno tre allestimenti nella stagione 1954-1955 (Locatelli, 2015: 112), dopo brevi collaborazioni in quella precedente. Le altre interpreti dello spettacolo sono: Teresa Franchini (María Josefa), Miranda Campa (Angustias), Olga Gherardi (Maddalena), Narcisa Bonati (Amelia), Valentina Fortunato (Martirio), Marina Dolfín (Adela), Giusi Raspani Dandolo (La Ponzia), Pina Cei (Serva) e Myriam Pisani (Prudenza). Da segnalare che Teresa Franchini ha circa ottanta anni quando veste i panni di María Josefa (secondo Claude Vincent 1955, pseudonimo di Ignès Claudino, "no papel da velha enlouquecida, era impressionante, de graça estranha"); di contro, la Raspani Dandolo ne ha poco meno di quaranta quando interpreta, in modo convincente, Poncia (era nata il 23 agosto 1916).

La messa in scena della *Casa di Bernarda Alba* cade in un tempo di definitiva maturazione degli orientamenti di Strehler. L'avvicinamento a Lorca è stato inquadrato entro la ricerca del regista, alimentata già da qualche anno, delle fonti del realismo teatrale europeo, anche in vista di un aggiornamento del repertorio: "isolato e forse irripetibile" è "l'incontro con García Lorca, la cui *Casa de Bernarda Alba* offre il più consistente appiglio, fra molte fragili e delicate proposte, alla valida e robusta ispirazione strehleriana", ha scritto Guazzotti (1965: 110). C'è da credere, come pure si è osservato a pochi anni di distanza dal debutto della *Casa di Bernarda Alba* (Gaipa, 1959: 112), che il regista triestino abbia portato in scena il dramma a ragion veduta, con una motivazione 'contestuale'¹², dopo aver realizzato quella sorta di 'processi' alla società goldoniana e cechoviana che furono, rispettivamente, le rappresentazioni della *Trilogia della villeggiatura* e del *Giardino dei ciliegi*. Il potenziale "pericolo letterario" del teatro lorchiano sarebbe stato canalizzato dalla regia e "ricondotto alle linee e ai filoni di una drammaturgia popolare" (Gaipa, 1959: 113), sottolineando le chiusure di un ambiente provinciale che finisce per crollare sotto i suoi gravami perché incapace di superarsi e di rinnovarsi. Un duro quadro d'ambiente, insomma, proposto con una certa coerenza stilistica nel nome di una scarna concentrazione realistica, e nel quale Strehler, secondo Ettore Gaipa (1959: 113),

¹⁰ Battistini e Pirina (1987: 63); e vengono "ammirati", risultando "severamente intonati" secondo uno dei tanti recensori dello spettacolo (Gamberini, 1955).

¹¹ Uno di loro, Beppe Menegatti, proporrà una versione della *Casa di Bernarda Alba* a Torino nel giugno 1967 (come già ricordato sopra, alla n. 7); la costumista sarà in quella circostanza Elena Mannini.

¹² Come si evince anche dalle sue stesse parole, per Strehler scegliere un testo adatto al proprio repertorio comportava inserirsi "in una realtà", non sottrarsi "almeno ad un impegno storico" ed era il suo umile modo "di essere nella storia e di aiutarla nel suo svolgimento, nella sua dialettica" (in Anonimo, 1955: 18).

“individuò una denuncia sociale e un monito umano”. Del resto, se già la riduzione strehleriana della *Trilogia della villeggiatura* veniva ad acuire il contrasto tra una natura ricca di sollecitazioni e una società incapace di coglierne gli stimoli, la *pièce* di Lorca ribadiva la divaricazione tra le pulsioni profonde dell'individuo e il soffocante dogmatismo di un edificio culturale decrepito. Le parole, a detta di Vincent (1955), pronunciate da Strehler a poche ore dal debutto della *Casa di Bernarda Alba* sembrano confermare in certo modo un orientamento, nella scelta del testo lorchiano, mirato alla costruzione sintagmatica di un repertorio, che, dopo le opere citate – a cui Strehler aggiunge *Processo a Gesù* di Diego Fabbri, diretto al Piccolo da Orazio Costa nel marzo 1955–, poteva privilegiare “uma peça realista também”, anche se “Realista no sentido em que Shakespeare e Cervantes são realistas, com sua visão realista do mundo, sua compreensão das personagens”.

È comunque probabile che, almeno nelle intenzioni di Strehler, ci sia qualcosa di più di una impostazione di regia “severa e realistica, senza concessioni al folclore”, che dia vita scenica a una messa a fuoco equidistante dal quadro verista e dalla stilizzazione tragico-poetica (Bentoglio, 2002: 74); tutto ciò, stando anche al Programma di sala dello spettacolo, sussiste, purché non si trascuri il ruolo svolto nella resa drammaturgica dalla sopravvivenza di una vena poetica¹³. Sappiamo dell'interesse del regista verso manifestazioni artistiche nelle quali sente “vibrare’ in maggiore o minore misura un’idea interiore della vita” (Strehler, 1974: 149) e che riconoscerà di dovere a Louis Jouvet la messinscena come “comprensione sensibile’, abbandono intuitivo”, oltre che come studio filologico e critico-culturale (Strehler, 1974: 135). A ciò aggiungerei il sostrato musicale che compone il retaggio umano e artistico del regista, quella sorta di armonia ritmica interiore da riversare sulle sue produzioni sceniche: e un ritmo cangiante nel corso dell'allestimento –prima lento, poi febbrile, infine intenso– ha segnalato qualche osservatore (così, Vincent, 1955). Ciò detto, sottolineiamo come in una intervista rilasciata a un collaboratore della rivista *Sipario* che non si firma –siamo nel dicembre 1955, dunque solo qualche mese dopo la messa in scena della *Casa di Bernarda Alba*–, all'intervistatore che osserva come negli spettacoli del regista si sia parlato talvolta di lirismo e talvolta di realismo o di una loro felice fusione –come giustappunto nella regia della *pièce* lorchiana–, Strehler risponda con assennatezza e artigianale pragmatismo: “in senso generale direi che non vorrei essere caratterizzato da un modo o dall'altro. Io credo che occorra essere lirici o realistici a seconda del testo a cui ci si riferisce. Se in *Bernarda Alba* vi sono momenti lirici ed osservazione realistica, il mio compito di interprete è quello di far apparire, nel loro equilibrio e nei loro rapporti, gli uni e l'altra. Cioè nello spettacolo si dovrebbero verificare la stessa fusione e lo stesso felice contrappunto che già esiste nel testo. Si tratta sempre del problema dell'interpretazione in cui regista e attori sono soltanto delle particolarità. Problema e condizione dell'interprete che dovrebbe implicare una disponibilità continua a accettare il teatro ‘così com'è’. Possibilità di lasciarsi accettare dal teatro (testo, personaggi) e di farsi annientare da esso” (in Anonimo, 1955: 17). Ci pare in definitiva che Strehler, come aveva fatto Renato

¹³ Nel Programma di sala (1955) dell'allestimento si può leggere: “L'immagine erotico-folcloristica di Lorca che tanta critica ci propone può anche apparire spesso uno schema di comodo, dietro al quale appare il volto più vero di un poeta che vuole scoprire, cantando, *un'altra legge*, un altro ritmo delle cose e degli eventi, una misura e un profilo dell'uomo più naturale ed universale, piuttosto che abbandonarsi soltanto alla magia dei suoni e delle immagini. [...] Questa tragedia finale, che io definirei della ‘costrizione’ nel senso più totale della parola, rivolta tutta e soltanto contro la ‘libertà’ e la ‘vita’ anch'esse nel senso più largo e primitivo, ci porta –con la tipicità che la crisi familiare ha sempre nel suo quadro storico e che la parabola delle cinque figlie brutte e della madre mostruosa [illustra?]- dinanzi ad una problematica assai lontana sia dal bozzetto drammatico sia dall'astrazione di una tragedia che volesse apparire come unico ed esclusivo avvenimento di poesia. Ma non è la poesia uno strumento così infallibile di conoscenza? E *Bernarda Alba*, opera di poesia, in definitiva ci aiuta a conoscere”. Desidero ringraziare l'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano nella persona di Silvia Colombo per la preziosa collaborazione che ha fornito alle mie ricerche.

Simoni (1947) nello scrivere, anni prima, dell'allestimento di Pandolfi, colga il duplice piano –realismo e trasfigurazione lirico-simbolica– del testo di Lorca. Non si tratta più semplicemente di plaudere all'approdo da parte del drammaturgo granadino ad un genuino linguaggio teatrale, o non semplicemente di ricondurre il suo testo alle dominanti forme stilistiche del realismo o, peggio, a presunte rivendicazioni militanti. Ci si muove ora in un territorio non distante da quello stile maturo di Strehler che è definibile come una sorta di realismo lirico, frutto di un consapevole amalgama di tecniche diverse e che si delinea tenendo conto della difficile condizione in cui viene a trovarsi l'interprete (e ovviamente il direttore di scena) in quanto mediatore¹⁴. Per il nostro regista l'interprete non è più "demiurgo ma strumento della creazione", dal momento che –sono ancora parole sue– "La parola stile per l'interprete mi suona come offesa"; è necessaria, piuttosto, la "totale umiltà" da parte di questi, in modo da conservare "la possibilità di aderire ad ogni fatto drammatico, senza deformarlo con intrusioni soggettive" –in un modo affine a quello in cui dovrebbe operare un buon traduttore, saremmo tentati di aggiungere, ripensando, per contrasto, al modo di procedere cui talvolta si abbandona Bodini. Per i migliori, inoltre, questa "disponibilità teatrale" comporta, superato il rischio dell'inerzia e di una nudità priva di carattere, la "possibilità di essere tutto, rimanendo se stessi e di comunicare quello che è tipico, insostituibile e quindi valido per tutti" (in Anonimo, 1955: 17).

Lo spettacolo ebbe una accoglienza critica complessivamente assai buona, che, come sovente accade per gli allestimenti del Piccolo Teatro (e non solo per essi), traboccò su numerosi quotidiani e raggiunse persino riviste di carattere generalista. Tra le molteplici recensioni¹⁵, alcune sono francamente elogiative nei riguardi di Strehler, delle principali interpreti e dello scenografo Damiani. Così, ad esempio, i contributi di Eugenio Ferdinando Palmieri (aprile e maggio 1955), di Giulio Trevisani (aprile 1955), di Dario Paccino (aprile 1955), di Luciano Lucignani (maggio 1955), di Giuseppe Lanza (maggio 1955), di Guido Rocca (maggio 1955), di Giuseppe Ciocia (maggio 1955) e di Roberto Rebora (maggio e giugno 1955). Scrive Palmieri (1955a) nelle sue generose considerazioni: "Alla regia di Giorgio Strehler dobbiamo uno spettacolo sapientemente calcolato, una rappresentazione che con le sue tensioni, i suoi ritmi, le sue tinte, le sue pause, le sue molte particolarità, rende perfettamente negli 'interni' e nell'esterno' costruiti da Luciano Damiani lo spirito dell'opera, quei fremiti, quei terrori, quella Spagna offuscata dall'estate, quei furori"; e ancora (Palmieri, 1955b), prima di elogiare le interpreti: "Al Piccolo Teatro lo spettacolo inscenato da Giorgio Strehler è ammirevole, e il successo è fervido". "Laerte" (1955) - lo stesso Palmieri sotto pseudonimo? - sostiene: "[...] a noi sembra il miglior copione di Lorca per le psicologie che rivela, per l'asciuttezza del linguaggio, per l'equilibrio, per la coesione. Il successo è clamoroso. La regia di Giorgio Strehler rende perfettamente lo spirito e lo stile dell'opera, e Sarah Ferrati [...] è un'interprete ammirevole della tirannica Bernarda nell'arsura della grande estate spagnola". Sulla stessa falsariga si

¹⁴ Si veda la sintesi di Hirst (1993: 25-36) e, in merito al sincretismo del suo 'metodo', soprattutto le parole del regista raccolte in Strehler e Ronfani (1986: 192-193).

¹⁵ Ai nostri fini, risultano meno interessanti quelle uscite sulla stampa quotidiana e serale il 21 aprile, giorno del debutto, dal momento che si limitano a presentare l'opera di Lorca e ad annunciare l'allestimento del Piccolo. Tra di esse, segnaliamo comunque l'articolo di Arturo Lazzari (1955), che sulla *Voce Comunista* propone una lettura intrisa di ideologia: "Bernarda Alba è una padrona autoritaria e severa, impregnata di superstizioni religiose, piena della atavica boria del proprietario terriero; alle figlie, naturalmente, ha dato un'educazione tutta esteriore, fatta di rispetto artificioso verso i genitori, verso la Chiesa, verso una morale bigotta e dogmatica"; in Bernarda che invoca il castigo per la figlia della Librada, Lazzari vede affiorare "tutto quel sanguinario furore teologico, retaggio tristo della Spagna cattolica, che nei secoli aveva innalzato i roghi dell'Inquisizione, e al tempo di García Lorca insanguinava le piazze con le vittime della falange". Di scarsa consistenza è l'articolo di Lincoln Cavicchioli (1955), che si limita a vedere nei personaggi della *pièce* le "creature di un dramma amoroso [...], nel quale il protagonista –invisibile ma presente e addirittura immanente– è, per logica naturale, un uomo".

muove Trevisani: “La regia di Strehler ha penetrato lo spirito del dramma e ne ha suggestivamente espresso l’atmosfera. [...] [Alle attrici] il maggior merito dell’esecuzione, che ad ogni atto (e specie al secondo) è stata vivamente applaudita. Belle le scene di Luciano Damiani”. “Vice” (1955a) sottolinea la capacità con cui Strehler ha reso l’atmosfera del dramma lorchiano: “Valendosi di realistiche scene, veramente belle, ideate da Luciano Damiani, e armonizzando plasticamente la interpretazione delle sue attrici, Giorgio Strehler ha realizzato uno spettacolo mirabile, e non solo per l’intensità coloristica, ma anche e soprattutto per l’espressiva evidenza con cui ha creato la cupa atmosfera di lutto e di costrizione che avvolge i personaggi”; il critico osserva, tra le altre cose, che “La signora Ferrati è riuscita ad umanizzare il suo personaggio”; meno attenta ai riscontri dell’allestimento è una seconda recensione firmata dallo stesso “Vice” (1955b). Nella vicenda evocata da Lorca, secondo Paccino (1955), nonostante “la scabrosità del tema, non c’è niente di naturalistico, niente di azzardato, di turgido. Si deve lavorare, da parte del regista, come in un’equazione infinitesimale, dove tutto è necessario, tutto è evidente, ma nello stesso tempo si tratta esclusivamente di riferimenti, allusioni. García Lorca non ha inteso fare un dramma del sesso. Molto più ambiziosa era la sua meta: cantare l’infinita pena della vita torturata, uccisa, dal pregiudizio, che stava dilatandosi, in quel momento, sull’intera Spagna”; l’articolista ritiene che il regista abbia “saputo dar corpo alle immagini di García Lorca con tutta la discrezione e con la sensibilità richieste” e che la rappresentazione della *Casa di Bernarda Alba* sia “una delle più notevoli del Piccolo Teatro di Milano. Insuperabile interprete di Bernarda l’attrice Sarah Ferrati”¹⁶. Lucignani (1955) trova che la *pièce* di Lorca sia una “Tragedia perfetta, [...] che la direzione di Giorgio Strehler ha animato in modo mirabile. Eccellente l’interpretazione di Sarah Ferrati, che questa nostra attrice può degnamente mettere accanto a quella della *Pazza di Chaillot* e a quella di Liubòv Andreièvna nel *Giardino dei ciliegi*. Accanto a lei si notano la Dolfin, Dandolo e Franchini”. Dal canto suo, Lanza (1955: 8) ritiene che l’allestimento di Strehler avvicini la *pièce* a un alto “grado di incandescenza catartica”, forse superiore a quello che seppe imprimervi lo stesso Lorca, di certo più convincente della versione di Pandolfi: “Strehler è stato, ancora una volta, regista maiuscolo. Ci ha dato il senso di una autenticità umana e ambientale in virtù soprattutto della maestrevole scansione del dialogo. Recitazione sapientemente ritmata, con pause in cui un volger d’occhi, un gesto appena accennato, un lontano rintocco facevano sentire, vorrei dire, il brulichio dei pensieri in quelle donne abbrunate”. Lanza è entusiasta anche della recitazione di Sarah Ferrati: “In lei [...] Bernarda Alba ci è apparsa un personaggio quasi nuovo, con una sua intimità misteriosa”. Poco prima Lanza (1955: 7) ha osservato: “Nell’interpretazione odierna il personaggio appare com’è, più complesso, più mosso, e tutta l’opera ne risulta trasfigurata. È più chiaro che sotto l’albagia di casta e il conformismo intransigente di Bernarda c’è un terrore che lei forse non vuole confessare a se stessa: il terrore della sessualità che sente fermentare nelle figlie”. Rocca (1955) accomuna nei suoi apprezzamenti Strehler (“si è preoccupato di rendere attraverso una rigorosa limpidezza stilistica il vero spirito dell’opera [...]). Tra la possibilità di scelta fra una facile condiscendenza al clima del dramma popolare ad un compiacimento per gli effetti folcloristici, e le crude secchezze della tragedia antica, il regista ha scelto quest’ultima più difficile via; fra la generica riproduzione di un colore locale e le vere tinte del dramma, ha scelto la puntualizzazione estrema, attraverso i silenzi, i ritmi lenti e il contrappunto di un’orchestrazione più wagneriana che latina. Ed è proprio da questi silenzi che il dramma erompe in tutta la sua primordiale violenza, giustificato, agghiacciante, moltiplicato”, le interpreti (“Nella realizzazione di questo clima di tregenda hanno la loro parte gli effetti di un’interpretazione eccellente: il vigore e la precisione di Sarah Ferrati [...]; la giovinezza tutta ardori di Marina Dolfin [...]; la velenosa gelosia di Valentina Fortunato [...];

¹⁶ Battistini (1980: 142) ripropone alcuni passi della recensione di Paccino, insieme a estratti di quelle di Rocca (1955) e A. M. (1955).

la cattiveria pettegola, il servilismo ipocrita di Giusi Dandolo nella parte della serva Ponzia; la stridula follia di Teresa Franchini nei simbolici panni e nelle lunari apparizioni della vecchia nonna [...]; la precisa recitazione di tutte le altre”) e lo scenografo (“[...] magnifiche scene di Damiani”). Lo stesso fa l’articolista che sull’*Ottagono* si firma A. M. (1955): “Racchiusa nelle bellissime scene di Enrico [sic] Damiani, la tragedia è stata inscenata da Giorgio Strehler in modo mirabile. Bisogna sempre più ammirare questo giovane regista per la continua ricerca, per la capacità che lo sorregge, per l’intelligenza dei suoi allestimenti. Alcuni momenti della rappresentazione hanno raggiunto una intensità di atmosfera che raramente è dato vedere sulle nostre scene; ma tutto lo spettacolo è stato mantenuto su di un tono elevatissimo. Sarah Ferrati è stata una imperiosa, volitiva, appassionata protagonista. [...] Bravissima è stata Valentina Fortunato nell’interpretare l’arida vita di Martirio; mentre Marina Dolfin ha felicemente vissuto l’accesa giovinezza di Adele, forse eccedendo, a volte, in toni esasperati non necessari o non sentiti”. E sono di entusiasmo le parole che Valentino Fusi (1955a, poi riproposto a pochi giorni di distanza in 1955b) dedica al direttore di scena (“Giorgio Strehler ha dichiarato –durante una intervista alla TV– che la sua regia si basa non tanto sull’erotismo sfrenato delle sorelle, quanto sull’atmosfera di tensione prodotta dalla dittatura di Bernarda Alba. Lo spettacolo allestito al Piccolo Teatro è da considerarsi fra i più belli apparsi sui nostri palcoscenici in questi ultimi anni”), alle interpreti (su tutte loda la Ferrati, che “ha sostenuto il ruolo di Bernarda Alba con le risorse più convincenti della sua straordinaria personalità”) e a Damiani (le cui tre scene gli sono parse “stupende”). Ciocia (1955) segnala che “Giorgio Strehler, felice quando riesce ad incontrare una opera congeniale –e questa è una– ha fondato il suo lavoro su rapporti di movimento e di colore: bianco di muri e nero di vestiti di lutto, mossi con sicurezza e con ritmi di intensa gravità, per cui ognuna delle cinque sorelle e Ponzia, la vecchia serva, risultano legate assieme da un filo evidente solo al loro reciproco muoversi. [...] Fra le cose belle sono da notare gli atteggiamenti ora drammatici ora statuari (ma non mai statuari a vuoto) che assumono la Ponzia (Giusi Raspani Dandolo), Martirio (Valentina Fortunato), Bernarda (Sarah Ferrati) e Adele (Marina Dolfin)”. Per Roberto Rebora, che ritiene alcuni passi della “Charla sobre teatro” di Lorca indicativi “della doppia attenzione del poeta sulle cose: attenzione realistica e attenzione fantastica” (1955b: 23), “Giorgio Strehler ha aggiunto allo stupendo risultato della *Villeggiatura* un’altra prova che testimonia a quale grado di maturità interiore sia giunto il regista del Piccolo Teatro. Maturità che si concreta sul palcoscenico nella presenza di un teatro consapevole e corrispondente all’ordine della poesia più che all’estro o agli impulsi emotivi. Alla base della realizzazione di Strehler c’è la lettura di Lorca dalla quale è derivata la restituzione scenica della sua voce, nelle intonazioni, nell’aria, negli echi, nei muri, nei silenzi, nei segreti, nel terrore, nella ribellione. Una regia magistrale” (1955b: 24). Di interesse la notazione per la quale l’esito raggiunto sia il risultato di una lettura attenta e non meramente intuitiva, parte di un approccio avvolgente e sistematico. Rebora esalta parimenti Sarah Ferrati, la quale “ha sostenuto la funzione del personaggio [di Bernarda] come un lucido delirio, come un’immagine predestinata che doveva uccidere in se stessa ogni fantasia” (1955b: 24). Il mese precedente, in un’altra recensione, Rebora (1955a) aveva sottolineato come Strehler avesse “dato ai tre atti le dimensioni proprie della realtà esasperata dove i particolari si caricano di significato senza per questo divenire simboli. [...] Una regia magistrale che si identifica con la misura stessa della poesia”. Anche Vittorio Buttafava (1955), pur incorrendo nel luogo comune del “poeta del folklore e dell’istinto”, segnala l’allestimento come “uno degli spettacoli più belli e rigorosi degli ultimi anni” e coglie nella *pièce*, che sottrae a ogni ispirazione politica, “un meccanismo drammatico che aumenta di vigore di atto in atto fino all’esplosione finale”. Persino chi, come Guido Gamberini, scrivendo dell’allestimento a Como, manifesta qualche perplessità sul registro con cui Lorca ha costruito l’opera –ci torneremo più sotto–, osserva che Strehler “ha offerto una regia

estrosamente fedele alla sintassi lorchiana. Diremmo che si è trovato a suo agio in questo lavoro dalle luci ritagliate e ossessive, in cui il problema è di collocare e di muovere i personaggi nel clima, evitando le distorsioni e le iperboli"; il recensore rileva inoltre che le scene di Damiani sono di "scabro e riarso vigore" e che tra le interpreti (oltre alla Ferrati, che "con un gioco sottilissimo di rimbalzi e di cadenze", ha evitato il rischio del formalismo nell'incarnare Bernarda) si segnala il personale successo dell'anziana Teresa Franchini, la quale, nelle vesti di Maria Josefa, "ha raccontato, con una concitazione dolce e svagata, la sua favola triste e presaga". Anche il giornalista che su *Ul Tivan* si firma "Lon." (1955) riconosce in Strehler "il severo coraggio di rischiare la monotonia per mettere in un canto qualsiasi effetto plateale, a scapito dell'intelligenza di ogni parola, ogni sguardo, ogni moto d'anima suggerito dal testo", riservandosi gli unici appunti per qualche "forzatura buffa" nella interpretazione del personaggio di Poncia e per l'assenza di qualche "tinta grottesca" in quello della madre di Bernarda¹⁷.

Alla luce di queste notazioni, a noi resta il cruccio di non poter confortare la percezione dei recensori con la visione di una registrazione filmata dello spettacolo. Come si è visto, ad attrarre in particolare l'interesse di diversi critici è la scenografia di Damiani. Ciò accade anche per Carlo Terron (1955), in una recensione piuttosto articolata pubblicata sul *Corriere Lombardo* del 22-23 aprile; dopo aver elogiato Sarah Ferrati ("Sarah Ferrati è riuscita ad annullare completamente se stessa -temperamento e modi- quasi per così dire a lasciarsi invadere e modellare dal personaggio, estraendo da esso, e da esso soltanto, toni, atteggiamenti, impulsi e reazioni; isolandolo in una tragica incomunicabilità, la cui energia, incrinata da impercettibili mancamenti e fuggevoli stanchezze, ha fatto indovinare un'ulteriore disperazione. È un'interpretazione che cimenta, momento per momento, l'intelligenza dello spettatore"), scrive il critico: "Della minuziosa e penetrante regia a maglie allentate dello Strehler [...] sono risultati particolarmente a fuoco certi ritmi lenti e tesi fra pause e sospensioni cariche di fatalità del secondo e terz'atto. [...] Funerei costumi di Ezio Frigerio e bella assai la scena dell'ultimo atto di Luciano Damiani". Più in là si spinge A. F. (1955): "Davvero stupende le scene di Luciano Damiani: esse sono opera di un pittore e di un poeta il quale serve ed integra un testo con visioni che fanno blocco con esso". "Senior" ricorda che "Il pubblico [...] ha giustamente applaudito una bellissima scena di Luciano Damiani". Analogamente, sostiene il già ricordato Giuseppe Lanza (1955): "Molto belle le scene di Luciano Damiani, specie quella dell'ultimo atto". Tanto più significativo risulta l'apprezzamento del lavoro di Damiani da parte di Eligio Possenti (1955) sul *Corriere della Sera* ("Belle scene di Damiani, bellissima quella del terzo atto"), se si pensa che la sua recensione non evita qualche chiaroscuro: Possenti, in effetti, non risparmia critiche alla lentezza, a suo dire eccessiva, del primo atto, nel quale denuncia pure una marcata uniformità interpretativa.

Invece, per Salvatore Quasimodo, che scrive dello spettacolo sul settimanale *Tempo* ai primi di maggio del 1955, l'ambientazione scelta tradisce in qualche misura il dettato lorchiano (mentre una svista tradisce il recensore, che prende lo stallone evocato nel terzo atto dell'opera per un mulo; la traduzione di Bodini era stata in questo punto corretta). Convinto che nella *Casa di Bernarda Alba* "la 'decadenza' di certa sua poesia trov[i] una soluzione nel naturalismo: il linguaggio è più concreto e la tragedia, invece che descritta, avviene", Quasimodo (1955) osserva che "Il regista Giorgio Strehler, che s'è servito della traduzione di Vittorio Bodini (uno scrittore che conosce il corpo e la forza delle parole), è riuscito a ottenere da quell'inferno di

¹⁷ Valutazioni positive, più o meno calorose, per Strehler e gli interpreti si ravvisano anche nelle recensioni di A. F. (1955) e M. S. (1955). C. P. (1955) parla di "interpretazione esemplare" delle attrici ma nulla dice del regista. Vi sono apprezzamenti per l'allestimento del testo al Donizetti di Bergamo negli articoli di E. B. (1955) e U. R. (1955); quest'ultimo si profonde in elogi pure per le scene di Damiani.

donne scatenate e represses, un ritmo sostenuto, seppure lento nello svolgersi della tragedia. Forse non ci ha dato, l'ora, il tempo, il luogo d'una Spagna accecata dal sole nei suoi cortili ossei. L'estate, la pianura col canto dei mietitori, l'afa delle notti, sono state mortificate: un po' di crepuscolo è sceso sul 'patio' e nelle anime. Meno in quella di Sarah Ferrati che ha determinato con rigore di scena, crudeltà di sentimenti il migliore personaggio del teatro di Lorca". Insomma, pare non essere stato trasmesso appieno quel senso di oppressione che l'ambiente, comprese le condizioni climatiche, esercita sui personaggi, come se al regista e al suo scenografo fosse sfuggita quella comune mediterraneità che, peraltro, Bodini nel suo approccio tanto aveva messo in evidenza in Lorca.

I pareri dei critici, ovviamente, non sempre risultano coincidenti: Silvio Giovaninetti (1955) sul *Popolo di Milano* sottolinea come l'opera di Lorca trascenda il motivo passionale e il colorismo, trovando la propria modernità nelle analisi umane e nel "patetismo stupefatto che una sensualità primigenia spande coralmemente", oltre che nella critica dell'ambiente; del regista opina, in modo chiaroscurale, che "[...] ha cercato [...], ci sembra, le immediatezze chiare e eloquenti nei personaggi per la conquista di una teatralità forte. Confessiamo che avremmo voluto vederlo penetrare maggiormente certe figure dall'interno: Adele, ad esempio, o la Ponzia, e un po' tutte le sorelle; ma questo regista non delude mai: quando schiva un pericolo conchiude altrove: ed ha conchiuso ieri il suo nuovo spettacolo con effetti smaglianti, ora di poetica fantasia, ora di lampeggiante bravura"; si capisce che questo passo preluda a un elogio delle attrici. A fronte di un giudizio positivo tributato alle interpreti ("La parte di Bernarda è stata sapientemente recitata da Sarah Ferrati. Tutte le altre attrici le hanno fatto degna corona"), Domenico Manzella (1 giugno 1955) manifesta certa freddezza nel suo giudizio sulla regia: "[...] ha saputo creare un'atmosfera pertinente alla tragedia". Apertamente critica è la posizione espressa da Icilio Ripamonti sulle colonne dell'*Avanti!*: non apprezza il fatto che Pepe non appaia (ma ricordiamo che è il testo di Lorca a non prevederne la presenza in scena) e rivolge il suo gradimento al secondo atto, serrato ed efficace, piuttosto che a quello conclusivo, nell'insieme di una interpretazione che gli appare esplicita in eccesso: "Gli attori, spesso nel terzo atto, troppo dichiarano la loro tragedia e parallelamente si diminuisce quel dramma di sentimenti proiettati, delle ombre dei sentimenti, che una così grande importanza ha nel teatro di Lorca, e massimamente in quest'ultimo dramma. Il secondo atto ci è sembrato il migliore, appunto perché in esso tutto è maggiormente costretto, stipato e il dramma serpeggia fra di loro con una rapidità vibrante e velenosa". Insomma, secondo Ripamonti, il modo in cui nell'allestimento si dice, in parte copre quel che non si dice e che si dovrebbe dare a intendere in altro e più sottile modo.

Anche Vittorio Vecchi nella sua recensione manifesta qualche perplessità in merito alle scelte registiche di Strehler e pare aver gradito maggiormente, per la sua superiore immediatezza, l'allestimento del 1947 di Pandolfi - come lui, collaboratore della rivista *Il Dramma*, che quell'allestimento aveva promosso:

Giorgio Strehler si è trovato davanti a un arduo compito. C'erano due vie di scelta: o sottolineare la classica nudità dell'opera, fissarla in un'assurda ipotesi alla quale il circostante mondo si ribella o affrontarla come dramma a se stante con gli appigli, e snodature che lo stesso testo offre. Strehler regista composito, anche se composito per vivi ingredienti, si è attenuto al secondo modo e questa regia è discontinua, non attinge al nucleo dell'opera, ne è la geniale variazione. Tutte quelle che sono le costanti, diremo così, espressionistiche del modo di inscenare di Strehler sono venute fuori per un dramma che ha una nudità classica. Gli squarci della madre di Bernarda Alba che sorge, come da un pozzo, a proporre la sua non vissuta vita, si sono offerti, soprattutto al finale del primo atto, come pretesti esornativi; e i silenzi e le pause non fanno la misteriosità degli eventi che dentro casa si svolgono.

La materia si è un po' ingarbugliata e viene facile il confronto con l'edizione della stessa opera dataci da Vito Pandolfi il quale, con spietata conseguenza, senza indulgere a nulla, giunse con la sua regia alla fermezza del bassorilievo.

Siamo qui a riconoscere che i felici tratti non mancano, le sorprendenti soluzioni anche. Manca però la interezza, l'unità della regia. Una corrispondente accettazione della moderna classicità dell'opera. (Vecchi 1955: 30)

Vecchi, in verità, non pare convinto nemmeno della interpretazione cui ha assistito e solo la scenografia del terzo atto di Damiani gli appare "Appropriata" ("meno quella del primo e secondo").

Dal canto suo, Orio Vergani (1955) è tra i pochi, con "Senior" e Guido Gamberini, ad esprimere un giudizio negativo che, ancor prima che la compagnia e il suo responsabile, investe Lorca. "Senior" (1955) riconoscendo alla *pièce* una composizione corale che raggiungerebbe la sua più potente espressione nelle note alte, segnala anche la debolezza, a suo dire, delle variazioni lente e sommesse: "[...] questo scompenso fra le componenti del dramma ha impedito alla regia di trovare un tono di conforme e costante giustezza; ci sono stati momenti di forte drammaticità, ottimi tocchi di colore, ma non ci è parso che la composizione abbia raggiunto una sua convincente unità"; questo giudizio non impedisce, invece, al recensore di lodare la bravura delle interpreti. Vergani ascrive l'opera alla letteratura regionalista o folcloristica e si ha come l'impressione che ritenga già visto ciò a cui assiste e già scritto nel primo atto dell'opera il suo finale. Bernarda, che si staglia a difendere "il mito dell'onorabilità del casato", è agli occhi del recensore un personaggio "immobile", una sorta di "bella e drammatica statua in una nicchia", una figura che "non ha un dramma personale: ma una fissazione. È un'austera strega: ma la sua disumanità non è giustificata teatralmente". A Vergani pare interessare poco il vincolo esistente tra l'ambiente sociale e ideologico circostante e il comportamento della protagonista. Il risultato è un indesiderato distanziamento estetico ed emotivo, che tuttavia non gli impedisce di segnalare l'esemplarità delle interpretazioni e, una volta di più, le "belle scene di Luciano Damiani": "La recitazione concitata, febbrile, a lentissime pause o a improvvisi scoppi di grida fameliche [...] accentua con singolare forza i valori tragici di una tragedia la cui catastrofe è però scritta nel patio di Bernarda Alba fin dalle prime battute, ma che [...] non commuove perché nel dramma -che Lorca chiama un quadro fotografico- il poeta non riesce a trovare la via della pietà, del pianto e della condanna". Garbatamente il già citato Giovaninetti (1955) a sua volta manifesta così le limitatezze che riscontra nel personaggio di Bernarda: "Avremo torto, ma daremmo tutta la commedia, sia pur bella ed energica, per le scene di contrasto fra le sorelle ingelosite e intese a straziarsi, o per i ritrattini della gentile e impudica Adele e della livida e cattiva Martirio; due figure che superano, nel profondo, lo stesso 'carattere' della madre, troppo ferma e chiara e in un certo senso testualmente facile". Anche Gamberini (1955) trova poco convincente e veridico il personaggio di Bernarda, chiamato a incarnare il fardello della tradizione: "Lorca ci ha voluto dare un clima e c'è perfettamente riuscito. Ma, appunto per questo, il tema della tradizione marcia a vuoto, è costruito, declamato, incasellato, artisticamente neutro e incolore. La tradizione non è sentimento contro sentimento, spinta primordiale, immanente fatalità drizzata contro la fatalità della carne. Ecco perché Bernarda manca di pathos. La sua terribilità è gratuita, ciarlina, presuntuosa. Potrebbe essere un idolo, superstizioso e crudele, ed è, viceversa, un manichino, una donnetta occhiuta e caparbia, cui la catastrofe suggerisce soltanto l'espedito, senza baleni e senza rintocchi."

Sono parole che quasi paiono anticipare l'attenuarsi del richiamo del teatro di ambientazione rurale di Lorca. Dagli anni Sessanta la critica ha segnalato in Italia un diffuso declinare presso il grande pubblico dell'interesse verso la produzione letteraria del granadino (vi si riferisce Samonà nel 1986, data in cui scrive il contributo raccolto in libro nel 2003: 131), mentre si prepara l'avvento nel decennio successivo di studi filologico-letterari avulsi da quelle

incrostazioni biografiche e militanti che ne avevano condizionato in qualche misura la ricezione precedente (così, Morelli, 1986). Lo stesso diagramma inerente alle rappresentazioni delle *pièces* lorchiane mostra una flessione a partire dalla metà degli anni Sessanta (Locatelli, 2007: 172), probabilmente anche a conseguenza di una mutata sensibilità estetica (e al netto di una diminuzione complessiva del numero dei biglietti venduti per gli spettacoli teatrali rispetto agli anni Cinquanta): l'avanguardia teatrale del tempo reagisce al neorealismo con personalità di spicco che prendono le distanze dalla tradizione anteriore. Ritornando, per concludere, all'incrociarsi della traiettoria del Piccolo Teatro con Lorca, è indubbio che, al di là di qualche possibile dissonanza, la messa in scena di Strehler della *Casa di Bernarda Alba* rimanga una pietra miliare, quando non uno scomodo termine di paragone, nella storia degli allestimenti del capolavoro di Lorca nel nostro paese: e questo per il livello artistico della resa e per la capacità di penetrazione, filologica ed emotiva, del dettato di partenza. È pur vero che Strehler non ripropose il testo nella programmazione del Piccolo, a differenza di quanto accadde con altri¹⁸; di sicuro, sfide diverse ne stimolavano maggiormente l'eclettica ricerca. In ogni caso, che il regista triestino abbia scelto di allestire *La casa di Bernarda Alba* non è forse più rilevante della circostanza che non sia più tornato su di essa?

Bibliografia

- A. F. (1955) "La casa di Bernarda Alba di García Lorca, al Piccolo Teatro", *Il Sole*, [Milano], 22 aprile.
- A. M. (1955) "Bernarda Alba e Invito al Castello", *L'Ottagono*, maggio.
- ANONIMO (1955) "Intervista a quattr'occhi con Giorgio Strehler", *Sipario*, 116, dicembre, pp. 17-19.
- ANTONUCCI, Fausta (2015) "Bodini traduttore di Lorca: tre versioni italiane de *La casa di Bernarda Alba* a confronto" in Nancy De Benedetto, Ines Ravasini, a c. di, *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa Multimedia Editore, pp. 155-175.
- BATTISTINI, Fabio (1980) *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese.
- BATTISTINI, Fabio, Caterina PIRINA (1987), a c. di, *Gli spazi dell'incanto: bozzetti e figurini del Piccolo Teatro, 1947-1987*, Milano, Silvana Editoriale.
- BENTOGLIO, Alberto (1997) "L'apprendistato scaligero di Giorgio Strehler (1947-1952)" in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, a c. di, *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, parte I, pp. 75-84.
- (2002) *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano, Mursia.
- BUTTAFAVA, Vittorio (1955) "Le cinque zitelle d'una casa andalusa. Applaudito a Milano il capolavoro di García Lorca", *Oggi*, 5 maggio, p. 53.

¹⁸ Un solo esempio di un'opera allestita nella stessa stagione 1954-1955: *Il giardino dei ciliegi*, di nuovo in scena nella stagione 1973-1974. *La casa di Bernarda Alba* tornerà tuttavia al Piccolo nella parte finale del 1994, parzialmente, quando Calixto Bieito come regista invitato vi tiene un laboratorio diretto agli allievi del centro e volto alla preparazione di alcune scene della *pièce* (nell'ambito del 3° Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa), e soprattutto nel novembre 2009, come produzione esterna in occasione dell'allestimento diretto da Lluís Pasqual presso il Piccolo Teatro Studio - dopo gli spettacoli a Barcellona e Madrid dei mesi precedenti -, con Núria Espert e Rosa Maria Sardà rispettivamente nei ruoli di Bernarda e Poncia. Nella sala sperimentale del Piccolo, come noto, Pasqual aveva presentato la prima mondiale del dramma *El público* il 12 dicembre 1986, a oltre cinquanta anni dalla sua stesura.

- CASCETTA, Annamaria (1997) "Le intenzioni degli esordi" in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, a c. di, *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, parte I, pp. 27-34.
- CASTILLO LANCHI, Marta (2008) *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- CAVICCHIOLI, Lincoln (1955) "Un dramma per sole donne", *Stampa Sera*, [Torino], 21 aprile.
- CIOCIA, Giuseppe (1955) "Teatro", *Città di Milano*, maggio.
- C. P. (1955) "Bagliori d'inferno in casa della vedova", *Gazzetta Sera*, [Torino], 22 aprile.
- DE BENEDETTO, Nancy (2016) "Vittorio Bodini ispanista e traduttore. Il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo", *Rassegna Iberistica*, XXXIX, 106, pp. 227-244.
- DI PASTENA, Enrico (2016) [Recensione a] "Nancy De Benedetto, Ines Ravasini (a c. di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa Multimedia Editore, 2015, 282 pp.", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 19, pp. 383-388.
- (2019) "La casa di Bernarda Alba in Italia: l'allestimento di Vito Pandolfi (1947)" in Enrico Di Pastena, a c. di, *Mediazioni letterarie: itinerari, figure e pratiche*, Pisa, Pisa University Press, vol. 2, pp. 431-465.
- DI PINTO, Mario (1954) "Federico García Lorca, *Teatro*, Prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino (Einaudi), 1952", *Filologia romanza*, 4, ottobre-dicembre, pp. 109-112.
- DOLFI, Laura (2006) *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni.
- (2015), a c. di, *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Unipr Co-Lab, <<http://hdl.handle.net/1889/2889>>.
- DOUËL DELL'AGNOLA, Catherine (1998) "Strehler, Brecht e la drammaturgia del reale" in *Giorgio Strehler e il suo teatro. Contributi critici*, Roma, Bulzoni, 1998, parte II, pp. 75-85.
- E. B. (1955) "La casa di Bernarda Alba di García Lorca", *Giornale del Popolo*, [Bergamo], 7 maggio.
- FUSI, Valentino (1955a) "Il dramma di Bernarda Alba nell'ultima opera di Garcia Lorca", *Corriere di Monza*, 10 maggio.
- (1955b) "La casa di Bernarda Alba di F. García Lorca", *Corriere dell'Adda e del Ticino*, [Lodi], 14 maggio.
- GAIPA, Ettore (1959) *Giorgio Strehler*, Bologna, Cappelli.
- GALLO, Ugo (1952) *Storia della Letteratura Spagnola*, Milano, Accademia.
- GAMBERINI, Guido (1955) "Applauditissima ieri al «Sociale» *La casa di Bernarda Alba* di García Lorca", *Provincia*, [Como], 6 maggio.
- GARCÍA LORCA, Federico (1945) *Teatrino di Don Cristóbal. Farsa guignolesca*, traduzione di V. Bodini, *Aretusa*, novembre 1945, p. 1-11.
- (1946) *La casa di Bernarda Alba*, traduzione di A. Recanati, *Il Dramma*, 15 agosto-1° settembre, 19-20, pp. 13-29.
- (1952), *Teatro*, Einaudi.
- (1955) *La casa di Bernarda Alba*, traduzione di A. Recanati, Roma, L.E.O.
- (1968), *Teatro*, Einaudi.

- GARCÍA LORCA, Federico (1993) *La casa di Bernarda Alba* in *Tutto il teatro*, traduzione di E. Clementelli, Roma, Newton Compton, pp. 465-502.
- GIANNONE, Antonio Lucio (2017) "Prefazione", in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa. (1914-2014). Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, Bari, 3-4, 9 dicembre 2014)*, Besa, Nardò, 2017, 2 tomi, t. 1, pp. 9-14.
- GIOVANINETTI, Silvio (1955) "La casa di Bernarda Alba di García Lorca al Piccolo Teatro", *Il popolo di Milano*, 22 aprile.
- GUAZZOTTI, Giorgio (1965) *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi.
- HIRST, David L. (1993) *Giorgio Strehler*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HUERTA CALVO, Javier (2019) "Introducción" in F. García Lorca, *Teatro completo*, dir. J. Huerta Calvo, a c. di S. Santiago Romero e J. Domingo Martín, Madrid, Edición del Instituto del Teatro de Madrid/Verbum, pp. 9-52.
- LAERTE (1955) "Bernarda Alba", *Candido*, [Milano], 1 maggio.
- LANZA, Giuseppe (1955) "La casa di Bernarda Alba", *Teatro Scenario*, [Roma], 7, maggio, pp. 7-8.
- LAZZARI, Arturo (1955) "Casa di Bernarda Alba", *Voce Comunista*, [Milano], 21 aprile.
- LOCATELLI, Milena (2007) "Le «possibilità» del teatro di Federico García Lorca: il caso italiano" in Fausta Antonucci, a c. di, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, pp. 157-191.
- LOCATELLI, Stefano (2015) *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e del sistema teatrale italiano*, Milano, Centro delle Arti.
- LON. (1955) "Casa senza porte", *Ul Tivon*, [Como], 7 maggio.
- LUCIGNANI, Luciano (1955) "Il capolavoro di García Lorca", *Vie Nuove*, [Roma], 1 maggio.
- M. S. (1955) "La casa di Bernarda alba di García Lorca", *Corriere degli Artisti*, [Milano], 5 maggio.
- MACRÌ, Oreste (1946) "Il teatro di Federico García Lorca", *La Rassegna d'Italia*, I, 5, maggio, pp. 30-39.
- MAMBRINI, Clarissa Egle (2013) *Il giovane Strehler. Da Novara al Piccolo Teatro di Milano*, Vignate, Lampi di stampa.
- MANCINI, Guido (1949), *Figure del teatro spagnolo contemporaneo*, Lucca, Circolo Culturale Serra, 1949.
- MANZELLA, Domenico (1955) "Il lutto si addice a Bernarda Alba", *La Nostra Tribuna*, [Piacenza], 1 giugno.
- MONTANELLI, Indro (1951) "Senza sapere il suo nome i pastori recitano i suoi poemi", *Corriere della Sera*, 4 settembre, p. 3.
- MORELLI, Gabriele (1986) "Fortuna letteraria de García Lorca en Italia", *Ínsula*, 478, p. 4.
- (2013) "Indro Montanelli intervista Federico García Lorca (verità, dubbi e congetture", *Il confronto letterario*, LVIII, pp. 255-267.
- MOSCATI, Italo, *Strehler: Vita e opere di un regista europeo*, Brescia, Camunia, 1985.
- PACCINO, Dario (1955) "Un Lorca postumo al Piccolo Teatro di Milano", *Il Nuovo Corriere*, [Firenze], 29 aprile.

- PALMIERI, Eugenio Ferdinando (1955a) "Nella Casa di Bernarda Alba il García Lorca migliore", *La Notte*, 22-23 aprile.
- (1955b), "L'immagine di una tradizione", *Epoca*, 1 maggio, p. 71.
- POSSENTI, Eligio (1955) "La casa di Bernarda Alba. 3 atti di García Lorca", *Corriere della Sera*, 22 aprile.
- Programma di sala (1955) *La casa di Bernarda Alba: Tragedia in tre atti* di Federico Garcia Lorca, regia di Giorgio Strehler, Milano, Piccolo Teatro della città di Milano.
- PUPPA, Paolo (1993), *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari.
- QUASIMODO, Salvatore (1955) "La casa di Bernarda Alba", *Tempo*, [Milano], 5 maggio, p. 80.
- RAMOS, Ramón (2010) *El "ragazzo" de la escena europea. Fama y fortuna de Federico García Lorca en Italia*, Valdemorillo, La hoja del monte.
- REBORA, Roberto (1955a), "La casa di Bernarda Alba", *Tutti* [Torino], 1 maggio.
- (1955b) "Nacer muyer [sic] es el mayor castigo. La casa di Bernarda Alba di Federico García Lorca, Piccolo Teatro di Milano, regia di Giorgio Strehler", *Sipario*, X, 110, pp. 23-24.
- RIPAMONTI, Icilio (1955) "La casa di Bernarda Alba di Federico García Lorca", *Avanti!*, 22 aprile, p. 3.
- ROCCA, Guido (1955) "La Spagna di Lorca al Piccolo Teatro", *Settimo Giorno: Settimanale di attualità politica e varietà*, [Milano], 19, 12 maggio, p. 64.
- SAMONÀ, Carmelo (2003) "A cinquant'anni dalla morte di Federico García Lorca" in *Scritture di Spagna e d'America*, Roma, Bagatto, 2003, pp. 129-134.
- SENIOR (1955) "La casa di Bernarda Alba di García Lorca al Piccolo Teatro", *24 ore*, [Milano], 22 aprile.
- SIMONI, Renato (1947) "La casa di Bernarda Alba, di Federico García Lorca", *Il Dramma*, 38, 1 giugno, pp. 43-44.
- STREHLER, Giorgio (1974) *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a c. di S. Kessler, Milano, Giangiacomo Feltrinelli.
- STREHLER, Giorgio, Ugo RONFANI (1986), *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi.
- TERRON, Carlo (1955) "Tiranna e schiava mamma Bernarda Alba", *Corriere Lombardo*, [Milano], 22-23 aprile 1955.
- TREVISANI, Giulio (1955) "La casa di Bernarda Alba di García Lorca", *L'Unità*, 22 aprile, p. 2.
- U. R. (1955) "La casa di Bernarda Alba di García Lorca", *L'Eco di Bergamo*, [Bergamo], 7 maggio.
- VECCHI, Vittorio (1955) "L'accusa di Lorca", *Il Dramma*, 224, maggio, pp. 29-30.
- VERGANI, Orio (1955) "La casa di Bernarda Alba", *Corriere d'informazione*, 22-23 aprile, p. 8.
- VIAN, Cesco (s.d.) [1952] *Federico García Lorca poeta e drammaturgo (Appunti)*, Milano, La Goliardica.
- VICE (1955a) "La casa di Bernarda Alba. 3 atti di F. García Lorca", *La Patria*, 22 aprile.
- (1955b) "La casa di Bernarda Alba di García Lorca", *L'Italia*, Milano, 22 aprile.

VINCENT, Claudio (1955) "A casa de Bernarda Alba", *Tribuna da imprensa*, [Rio de Janeiro], 27 aprile.

WAHNÓN, Sultana (1987) "García Lorca en la encrucijada de la crítica franquista" in *Amistad a lo largo. Estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López*, Granada, Universidad de Granada, pp. 533-544.

— (1995) "La recepción de García Lorca en la España de la posguerra", *Nueva Revista de Filología Española*, XLIII, 2, pp. 409-431.

