



*anteprima*  
*visualizza la scheda del libro su*  
*[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Canone teatrale europeo  
*Canon of European Drama*

18

*serie diretta da*

Anna Barsotti e Annamaria Cascetta

*coordinamento di redazione a cura di*

Arianna Frattali e Stefano Locatelli

## *Un canone del teatro europeo?*

*«Canone», «Europa». Se evochiamo due nozioni così complesse nella denominazione di questa collana editoriale non è per attaccarci a due realtà fisse e acquisite, ma è per guardare a due obiettivi aperti.*

*Per canone intendiamo quel che è minimamente essenziale per conoscere la cultura teatrale e la vocazione drammatica europea.*

*Esso accoglie testi in cui i paesi europei hanno espresso pensieri, significati, valori, tecniche, parole che ne hanno manifestato lo spirito e che sono stati reciprocamente accolti costituendo un tessuto connettivo o comunemente riconoscibile come tale.*

*Non una serie di norme o modelli, ma una lista di testi che sono stati nel tempo costitutivi di una cultura che ha più o meno, in continuità o intermittenza, pur fra contrasti e lotte, pensato a un orizzonte comune.*

*Canone è qui una tradizione viva, un criterio didattico orientativo, mobile e relativo, soggetto a un continuo processo di convalida. È un patrimonio necessario su cui esercitare le scelte di una memoria selettiva, per progettarsi attivamente. È un viaggio. Un patrimonio del nostro passato intimamente e dinamicamente legato al nostro avvenire.*

*Mettersi nella prospettiva del canone significa per noi cercare ciò che guarda oltre ai provincialismi dei tempi e dei luoghi.*

*Con questa serie di libri assumiamo dunque il termine di canone teatrale europeo senza troppe pretese definitorie.*

*Si selezionano e si analizzano testi che nelle varie epoche storiche dei paesi europei hanno svolto funzioni di snodo o sono stati picchi di tendenze, contemporaneamente nell'area della letteratura drammatica e nell'universo visibile e orale del teatro, per gli aspetti ideologici e per gli aspetti tecnico-formali e che sono diventati canonici, secondo le varie procedure che gli studiosi del problema hanno ampiamente evidenziato.*

*Storia delle idee e storia delle forme.*

*Si tratta di aiutarci a prendere coscienza di ciò che ha unito o può unire l'Europa, di ciò che può essere lasciato cadere o essere*

*scambiato con le altre culture nel momento in cui tutti ci affacciamo sul mondo globale e ci disponiamo responsabilmente a costruirlo.*

*Il teatro è uno dei mezzi di più immediato e forte impatto in questo senso, esso è strutturalmente adatto alla “koinonia” cui, nonostante tanti segni contrari, utopisticamente tanti di noi credono.*

*Il teatro è un grande strumento per conoscersi, entrare in sinergia, integrarsi salvando identità e differenze, trovare terreni comuni sulla base di emozioni forti e condivise, di incontri gratuiti e pacifici.*

*La serie è rivolta alle persone consapevoli, ai giovani, agli studenti, agli operatori, ai formatori, agli artisti e naturalmente agli studiosi che ci piacerebbe coinvolgere sempre più numerosi in questo progetto.*

A.B. e A.C.

## *A Canon of European Drama?*

*‘Canon’, ‘Europe’. By adopting such complex notions in the title of this series, we look at two open objectives rather than embracing two fixed, acquired realities.*

*By using the definition ‘canon’, we refer to the minimum prerequisites to understand Europe’s theatre culture and dramatic vocation.*

*The canon encompasses texts in which European countries have conveyed thoughts, meanings, values, techniques and words cultivated inside them, and which have represented their spirit. These are texts that are generally accepted to create a common fabric or recognised as such.*

*It is not a series of norms or models. It is a list of texts that over time have been constitutive of a culture focused, more or less constantly or occasionally, and even between contrasts and struggles, on a common horizon.*

*Here canon means a live tradition, an indicative didactic criterion, mobile and relative, subject to a continual process of validation. It is a crucial heritage on which exercise the choices of a selective memory towards active development. It is a journey. A heritage of our past intimately and dynamically linked to our future.*

*Using the viewpoint of the canon gives us the opportunity to look beyond the provincialism of times and places.*

*With the volumes in the series, therefore, we adopt the term of European theatre canon without too much ceremony.*

*For ideological and technical-formal aspects, each text selected and analysed belonging to different European historical periods has been a breakthrough or trendsetter, both in dramatic literature and in the visible and oral universe of the theatre. And therefore each has become canonical according to the different procedures widely highlighted by scholars.*

*History of ideas and forms.*

*The canon is a way for us to be aware of what has united or could unite Europe, of what could be discarded or exchanged with other cultures in this world of globalization we are responsibly building.*

*Thus theatre is one of the most immediate and strongly impacting means. Structurally suited to the "koinonia" in which, notwithstanding the contrary, many of us idealistically believe in.*

*Theatre is an extraordinary means to know each other, to meet up, to enter into synergy, to integrate preserving identities and differences, to find common ground on the basis of strong and shared emotions, of free and peaceful meetings.*

*The series is aimed at informed readers, young people, students, theatre practitioners, teachers, artists as well as scholars. And it is our hope that in the future this project will involve even more participants.*

*A.B. and A.C.*

*I volumi della Collana sono sottoposti alla lettura di almeno  
due revisori secondo la procedura del “doppio cieco”*

Federico García Lorca

# La casa de Bernarda Alba

*a cura di / edited by*  
Enrico Di Pastena



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

© della traduzione de *La casa de Bernarda Alba*:  
Enrico Di Pastena

© Copyright 2019  
Edizioni ETS  
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*  
Messaggerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*  
PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675708-1



*A Gabriel*



## Dentro il testo

Silenzio. È la prima parola che la protagonista omonima de *La casa de Bernarda Alba* pronuncia quando appare in scena. Sarà anche l'ultima. Tra una intimazione e l'altra si sviluppa una vicenda di segregazione e di repressione, preceduta dal parlottio critico di due serve, utile a informare il destinatario sull'antefatto e a fornire una iniziale e sfavorevole messa a fuoco della padrona prima ancora che compaia.

Chi è Bernarda? Una donna dal carattere ferreo che è appena divenuta vedova per la seconda volta, che ha cinque figlie adulte che per l'età e per i beni familiari – casa, terre e animali – potrebbero ambire al matrimonio, che è odiosa con i suoi stessi consanguinei e odiata dagli abitanti del villaggio in cui vive. In verità, la situazione patrimoniale non è identica per tutte le figlie: la maggiore, Angustias, è nata dalle prime nozze della matriarca e la morte del secondo marito ora impone di procedere alla divisione dei beni. Angustias eredita ricchezze in misura decisamente maggiore rispetto alle sorelle e dunque, pur essendo una delle meno aggraziate, può essere ambita come futura moglie da Pepe el Romano, che è invece tra gli uomini più desiderati del luogo. Il matrimonio concertato comporta una flebilissima apertura verso l'esterno di una casa che Bernarda, interpretando in modo assai rigoroso il lutto conseguente alla scomparsa del proprio marito, vorrebbe sigillare per ben otto anni ai contatti con il mondo, compreso il “vento della via”. Le figlie della vedova subiscono a malincuore l'inasprirsi della reclusione cui sono obbligate. Pepe del resto è concupito da tutte le sorelle Benavides Alba, in particolare dalla più giovane e meno docile di tutte, Adela. L'eros come ragione di vita in un orizzonte vitale assai angusto e la necessità delle figlie di Bernarda di placare le proprie passioni si scontreranno con il senso del decoro quasi monacale, e

comunque ipocrita, imposto loro dalla madre, in una sorta di patriarcato vicario interpretato con un rigore degno di miglior causa. Il conflitto insopprimibile tra il desiderio e la norma ciecamente imposta scatenerà una tragedia che farà sì che nulla, infine, possa più essere come prima.

### *Una teatralità più asciutta*

Lorca ha messo materialmente nero su bianco *La casa de Bernarda Alba*, l'ultima *pièce* che riesce a completare, in un tempo piuttosto breve nella tarda primavera del 1936. Appone di suo pugno sul manoscritto la data del 19 giugno di quell'anno, un venerdì. Non può sapere che solo due mesi lo separano da una fine precoce quanto ingiusta (se mai ve n'è una che non lo sia). Il drammaturgo doveva aver sottoposto a una lenta maturazione previa il testo<sup>1</sup>, sul quale non lascia scritti che non siano l'opera stessa e di cui insolitamente non parla nelle interviste di quel periodo. Sulla redazione della *pièce* possediamo solo un riferimento al fatto che sia imminente la sua conclusione sull'*Heraldo de Madrid* del 29 maggio 1936. Le notizie, piuttosto aneddotiche, sulle intenzioni che la presiedevano sono successive ed indirette.

Vero è che Lorca riesce quantomeno a realizzare varie letture private di un testo che non potrà mai vedere sulle scene: la più nota risale al 24 giugno, nella residenza dei conti di Yebes a Madrid, alla presenza di un circoscritto gruppo di amici tra cui il diplomatico cileno Carlos Morla Lynch, lo scrittore Antonio Marichalar, l'aristocratico Agustín de Figueroa e il medico Gregorio Marañón; un'altra – dopo quelle tenutesi in casa di Fernando e Gloria de los Ríos, e in casa della ballerina Encarnación Lopez Júlvez, *la Argentinita*, e di sua sorella Pilar – avviene la sera del 12 luglio in casa del dottor Eusebio Oliver Pascual, ancora nella capitale, e vi assistono figure letterarie rilevanti, come, tra le altre, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Pedro Salinas e Guillermo de Torre; vi è anche José María de Semprún y Gurrea, giurista e padre di Jorge Semprún, che nella sua narrativa evoccherà più volte quell'evento. In quegli stessi giorni, a distanza di sole ventiquattro ore uno dall'altro, verranno uccisi nella capitale il tenente

<sup>1</sup> Cfr. C. Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 530.

socialista José del Castillo Sáenz de Tejada e il politico conservatore José Calvo Sotelo: sono i prodromi della Guerra civile.

Da molti *La casa de Bernarda Alba* è stata considerata il culmine del percorso di drammaturgo di Lorca, in rispondenza a un luogo comune che ha travalicato gli ambiti della critica accademica. Senza nulla togliere al valore della *pièce* – la più famosa del granadino, suo apporto significativo al teatro internazionale e tra quelle del teatro spagnolo contemporaneo che all'estero hanno goduto di maggior diffusione –, una volta che la si sia contestualizzata all'interno della produzione per la scena dell'autore e soprattutto si sia considerato il modo in cui questi soleva procedere, difficilmente potremo considerarla come un punto di arrivo definitivo o una vincolante base di partenza per successive realizzazioni<sup>2</sup>. Del resto, a metà del 1936 Lorca aveva dato alle stampe solo un paio di *pièces*, nonostante molte altre ne avesse composte, e il successo di pubblico aveva cominciato ad arridergli solo da qualche anno.

L'autore intendeva ritoccare ulteriormente la versione de *La casa de Bernarda Alba* che conserviamo. A quanto pare era soddisfatto solo del primo atto; cambiamenti sarebbero potuti derivare dal processo delle prove in vista del debutto e ritocchi di dettaglio da qualche pressione pervenutagli dalla sua stessa cerchia familiare sulla opportunità di rendere meno riconoscibili alcuni dei personaggi. Ancor più significativo è il fatto che nell'ultimo periodo Lorca lavorasse a innumerevoli progetti: conserviamo una lista di dieci titoli di opere in preparazione, molte delle quali diverse per tono e temi da quelli proposti ne *La casa de Bernarda Alba*, a cui si aggiungono appunti e progetti ulteriori di un teatro che rimarrà incompiuto<sup>3</sup>. D'altronde, solo una eclettica e inquieta attività spiega che cronologicamente *Doña Rosita la soltera (Donna Rosita nubile)* sia il precedente immediato de *La casa de Bernarda Alba*, testo la cui composizione dovette far accantonare quella della sovversiva *Comedia sin título (Commedia senza titolo)*, avviata nell'estate 1935: l'unico atto che di quest'ultima ci rimane ha, in parole di Lorca, un argomento “di tema sociale, intessuto di religione, nel quale irrom-

<sup>2</sup> Cfr. Fr. García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981<sup>2</sup>, pp. 372-374.

<sup>3</sup> Cfr. *Teatro inconcluso*, ed. M. Laffranque, Granada, Universidad de Granada, 1987; utili al riguardo anche le osservazioni di M. Hernández nella sua *Introducción a La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Castalia, 2012, spec. pp. 14-37.

pe la mia angoscia costante dell'aldilà"<sup>4</sup>. La linearità del percorso viene di nuovo alterata da *Los sueños de mi prima Aurelia (I sogni di mia cugina Aurelia)*<sup>5</sup>. Uno dei testi che l'autore preparava nell'anno della sua morte, tra altri di ispirazione sociale, si sarebbe intitolato *Carne de cañón (Carne da cannone)* e prevedeva anch'esso l'esclusiva presenza di donne in scena.

Del resto, Lorca mostra nell'arco complessivo della sua versatile esperienza creativa una notevole tendenza alla permeabilità e alla sperimentazione<sup>6</sup>, e a *La casa de Bernarda Alba* giunge alla fine di un percorso teatrale non privo di ostacoli e di delusioni. La sua precedente produzione teatrale è segnata sia dal rinnovarsi della ricerca formale che dalla persistenza di specifici conflitti, come quello, fondamentale, tra autorità e spirito di indipendenza. Dopo una acerba prova giovanile, si è misurato, con risonanze moderniste e accenti peculiari, con gli stilemi del dramma storico; ha manifestato certa predilezione per forme di teatralità ritenute minori, come le marionette; si è cimentato nella farsa, ora con più evidenti venature popolari, ora con un registro più colto; ha plasmato in forme criptiche e avanguardistiche inquietudini estetiche e personali per cui non potevano esistere né un pubblico adeguato né degli impresari disponibili. Abbandonate le tentazioni di un teatro che amerà definire "impossibile" o "irrappresentabile", negli anni Trenta il granadino si accosta ai programmi culturali della Seconda Repubblica. Codirige La Barraca, un gruppo di studenti universitari e moderno Carro di Tespi che porta il teatro classico spagnolo, galvanizzato da una rilettura vivificante, nella periferia sociale del paese; parallelamente, si accosta a forme teatrali che per tematiche e trattamento risultano, almeno sul piano esteriore, più accessibili ai destinatari; e conosce finalmente il successo di pubblico (e l'agognata indipendenza economica), prima con *Bodas de sangre (Nozze di sangue)* nel 1932 in Argentina e a Madrid nel marzo dell'anno seguente, poi, con una accoglienza venata di qualche polemica di carattere ideologico, con

<sup>4</sup> Cit. in I. Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 1040.

<sup>5</sup> Nell'atto che ne conserviamo si registra una considerevole percentuale di scene cantate e un registro intimista e delicato, diverso da quello de *La casa de Bernarda Alba* e molto più vicino, con la sua evocazione della infanzia granadina e nonostante l'ambientazione rurale, a *Doña Rosita la soltera*.

<sup>6</sup> M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, p. 22.

*Yerma* nel 1935. Attrici, uomini di cultura e di teatro – tra questi ultimi, gli autorevoli Miguel de Unamuno e Ramón del Valle-Inclán – seguono con interesse il debutto delle sue opere. Lorca smette di essere, per molti, il poeta del *Romancero gitano* che si era votato anche al teatro.

Anche alla luce di tutto ciò – e parafrasando uno dei critici più sagaci del granadino, il fratello Francisco – *La casa de Bernarda Alba* non rappresenterà tanto la cacciata del poeta lirico da parte dell'autore drammatico, quanto uno degli episodi estetici del tracciato di un autore che si sforza di adeguare i mezzi formali e i procedimenti tecnici a un cangiante proposito artistico<sup>7</sup>. Lorca è mosso dalla consapevolezza di dover cercare e plasmare un pubblico più ampio e riconquistare al teatro – che attraversava una crisi di autori, di idee e di modelli interpretativi – un terreno che da anni aveva ceduto alla tentazione delle convenienze economiche. Sono tempi convulsi per la Spagna e di accresciuta coscienza sociale per l'autore. Dal dicembre 1934, circa due mesi dopo la rivoluzione delle Asturie, Lorca manifesta l'acuirsi dell'attenzione verso le problematiche del mondo che lo circonda; una preoccupazione che, quantomeno sul piano umano, già ne aveva accompagnato le manifestazioni delle prose liriche del primo libro, *Impresiones y paisajes* (*Impressioni e paesaggi*)<sup>8</sup>. Sintomatico è il suo atteggiamento verso Rafael Alberti, cui nel 1936 testimonia pubblicamente il proprio rispetto, dopo aver manifestato, qualche anno prima, più di un dubbio sulla letteratura militante dell'amico di generazione.

L'ultimo biennio di vita in particolare vede uno spesseggiare di dichiarazioni che, al netto degli elementi circostanziali, sono rivelatrici. Ai primi di febbraio del 1935 risale la celebre *Charla sobre teatro* (*Parole sul teatro*) che Lorca rivolge, tra il secondo e il terzo

<sup>7</sup> Cfr. *Federico y su mundo*, cit., 1981<sup>2</sup>, p. 373.

<sup>8</sup> Fr. García Lorca, *Federico y su mundo*, cit., p. 404. Si vedano inoltre R. Ayéndez Alder, *García Lorca, Díaz Fernández y el compromiso social del artista*, «Crítica Hispánica», X, 1-2 (1988), pp. 67-81; J. Cano Ballesta, *García Lorca y el compromiso social: el drama*, «Ínsula», XXVI, 290 (gennaio 1971), pp. 3 e 5; M. Fernández-Montesinos, *La preocupación social de García Lorca*, in P. Menarini (ed.), *Lorca: 1986*, Bologna, Atesa, 1987, pp. 15-33; R.G. Sánchez, *La última manera dramática de García Lorca (Hacia una clarificación de lo "social" en su teatro)*, «Papeles de Son Armadans», LX, 178 (1971), pp. 83-102; K.C. Richards, *Social criticism in Lorca's Tragedies*, «Revista de Estudios Hispánicos», XVII (1983), pp. 212-226; e M.F. Vilches de Frutos, *Compromiso y vanguardia en «La casa de Bernarda Alba»*, de Federico García Lorca, «Hispanística XX», 20 (2002), pp. 113-152.

atto di *Yerma*, agli attori madrileni che assistevano a una rappresentazione dell'opera; vi segnala in toni espliciti la necessità di sottrarre gli scenari alla esclusiva influenza delle dinamiche commerciali e di formare un pubblico teatrale adeguato<sup>9</sup>, anche contraddicendone le aspettative e rinnovando i sottogeneri più esigenti. Il “poeta drammatico” – così definisce il drammaturgo – non deve dimenticare “i campi sassosi, inumiditi dall'alba, dove soffrono i contadini, e quel colombo ferito da un cacciatore misterioso che agonizza tra i giunchi senza che nessuno ne ascolti il gemito”<sup>10</sup>.

L'ultima lettera compiuta che l'autore scrive alla famiglia, nell'ottobre 1935, dopo aver segnalato il successo ottenuto con la lettura dei propri versi nel Teatro Barcellona dell'omonima città, lascia trasparire l'orgoglio di aver emozionato gli operai presenti e l'acuta consapevolezza dello scontro socio-politico in atto: “È chiaro che le destre si serviranno di tutte queste cose per continuare la loro campagna contro di me e Margarita [Xirgu], ma non importa. [...] Senza dubbio, oggi in Spagna non si può essere neutrali”<sup>11</sup>. Lorca non è un individuo affiliato a un partito bensì un intellettuale che si spende per la causa repubblicana. L'indiscutibile repubblicanesimo che lo contraddistingue porta l'impronta del socialismo umanista del suo maestro Fernando de los Ríos.

In una nota intervista dell'aprile del 1936 l'autore sostiene che “il teatro è la poesia che si alza dal libro e si fa umana. E nel farsi, parla e grida, piange e si dispera. Il teatro ha bisogno che i personaggi che appaiono in scena indossino un vestito di poesia e allo stesso tempo se ne vedano le ossa, il sangue. Devono essere così umani, così orribilmente tragici e legati alla vita e al presente [*al día*] con una tale forza da mostrare i loro tradimenti, che se ne senta l'odore e che affiori sulle labbra tutto il coraggio delle loro parole piene di amore o di disgusto”. Insomma, i personaggi devono essere auten-

<sup>9</sup> Il testo, in *Obras completas, III. Prosa*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997, pp. 254-257. Una breve panoramica sul rapporto tra Lorca e il pubblico teatrale del suo tempo, entro le direttrici di quella che decenni dopo sarebbe stata nota come “estetica della ricezione”, si trova in V. Serrano e M. de Paco, *García Lorca y el teatro*, in F.J. Díez de Revenga e M. de Paco (ed.), *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, Murcia, CajaMurcia, 1999, spec. pp. 231-238.

<sup>10</sup> *Obras Completas, III. Prosa*, cit., p. 254.

<sup>11</sup> *Obras completas, III. Prosa*, cit., p. 1270.



tici, e “sentite” anche da un pubblico “ingenuo” le questioni trattate<sup>12</sup>. In una nuova intervista del giugno 1936 concessa al caricaturista catalano Luis Bagaría – forse l’ultima di Lorca in assoluto –, cui risponde per iscritto (e quindi in modo più meditato), l’autore si dice contrario all’arte per l’arte<sup>13</sup>.

In molteplici occasioni negli stessi anni Lorca rivendica il suo attaccamento alla terra. Prima ancora che oggetto di elaborazione estetica, essa è per lo scrittore esperienza di vita. Bastino due esempi tra i molti possibili: “io sono un poeta tellurico, un uomo afferrato alla terra”, dice di sé nel novembre 1935<sup>14</sup>. E, nel marzo dell’anno prima, a José R. Luna ha dichiarato: “Amo la terra [...]. Mi sento legato ad essa in tutte le mie emozioni. I miei ricordi di bambino hanno sapore di terra”<sup>15</sup>. Un radicamento che ha preso corpo sin dall’infanzia di chi, figlio di un possidente terriero, ha avuto contatti diretti con quella realtà e le sue espressioni culturali; forse non a caso Lorca collega una delle sue prime emozioni estetiche al ricordo di un manufatto che dalla terra affiora: il ritrovamento di un mosaico romano nel 1906 a cui riferisce di aver assistito a nemmeno dieci anni d’età<sup>16</sup>. L’accresciuta attenzione che rivolge alle sperequate condizioni in cui versa il mondo contadino andaluso e spagnolo, agli interessi materiali e alla sterilità emotiva di quegli ambienti, nonché al mondo femminile, si spiega anche con questi presupposti. Non si tratterà tuttavia di una strumentalizzazione spicciola del proprio discorso letterario: nei testi teatrali di ambientazione rurale lorchiani non si trova alcun riferimento esplicito alla riforma agraria avviata nel 1932 dal governo della Repubblica presieduto da Azaña, tentativo ambizioso che si impantana in una serie di norme di difficile applicazione e finisce per rinsaldare

<sup>12</sup> Cfr. *Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca*, intervista a Felipe Morales, aprile 1936, in *Obras Completas, III. Prosa*, cit., p. 630.

<sup>13</sup> *Diálogos de un caricaturista salvaje*, in *Obras Completas, III. Prosa*, cit., pp. 634-639.

<sup>14</sup> Intervista a R.G. Luengo, *Conversación con Federico García Lorca*, in *Obras Completas, III. Prosa*, cit., p. 613.

<sup>15</sup> *La vida de García Lorca, poeta*, in *Obras Completas, III. Prosa*, cit., p. 526.

<sup>16</sup> Cfr. *Obras Completas, III. Prosa*, cit., p. 526. L’aneddoto è stato rievocato in un testo teatrale da José Ramón Fernández: cfr. *La terra*, ed. E. Di Pastena, Pisa, ETS, 2016, pp. 26 e 148. Sul rapporto tra scrittura e infanzia in Lorca si vedano ora i lavori raccolti nel volume *Federico García Lorca en su entorno. La infancia en la construcción de la identidad literaria lorquiana*, coord. R. Sánchez García e R. Martínez López, Madrid, Visor, 2019.

la coalizione dei grandi proprietari senza scalfire la miseria plurisecolare dei contadini.

In definitiva, occorre considerare *La casa de Bernarda Alba* come la *pièce* di un autore maggiormente attento alle dinamiche che gli si muovono intorno e assai consapevole delle tecniche e degli orientamenti estetici adottati, ma che non per questo è approdato a una formula da ritenersi definitiva. Nella sua “nuova” asciuttezza e accresciuta efficacia comunicativa, e pur raccogliendo l’eco di specifiche inquietudini sociali, l’ultimo testo teatrale lorchiano continua a dialogare chiaramente con l’universo poetico-simbolico del suo artefice, come vedremo. Anche questa fase creativa di Lorca vede il susseguirsi e lo stratificarsi di innumerevoli progetti e idee che solo una funesta circostanza non permise di tradurre in pratica.

### *Una tragedia moderna*

Non è del tutto chiaro se *La casa di Bernarda Alba* completi la programmata trilogia che Lorca chiama inizialmente della “terra spagnola” e che comprende *Nozze di sangue* e *Yerma*. Secondo una idea iniziale la trilogia avrebbe dovuto concludersi con un’opera intitolata *La destrucción de Sodoma* (*La distruzione di Sodoma*), a cui in una circostanza successiva Lorca allude con il titolo *Las hijas de Lot* (*Le figlie di Lot*) e che, come ne *La casa de Bernarda Alba*, doveva accordare, nelle intenzioni dell’autore, un ruolo importante all’impeto sessuale<sup>17</sup>. Quest’opera, di tema biblico e di ambientazione non spagnola, non venne portata a compimento e ne conserviamo solo un brevissimo frammento. Si è ipotizzato che Lorca abbia cambiato i suoi propositi iniziali e che infine la trilogia possa essere stata suggellata da *La casa de Bernarda Alba*<sup>18</sup>. Al riguardo non esiste unanimità critica, sebbene la tendenza prevalente negli ultimi lustri sia quella di mettere in luce le linee di forza che *La casa de Bernarda*

<sup>17</sup> Cfr. M. Hernández, *Introducción*, cit., p. 35.

<sup>18</sup> A suo tempo, Francisco García Lorca ha scritto che il fratello gli avrebbe testimoniato che la *pièce* concludeva effettivamente la trilogia (l’affermazione è però contenuta in un Prologo in inglese che precede la edizione congiunta di *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*, pubblicata nel 1947 a New York: poterono pesare elementi di natura commerciale?); cfr. la traduzione in spagnolo di quell’intervento: Fr. García Lorca, *Prólogo a una trilogía dramática*, «Boletín de la Fundación Federico García Lorca», VII, 13-14 (1993), p. 224.

*Alba* ha in comune con le altre due tragedie. Nonostante alcune peculiarità formali, quali una maggiore densità espressiva e la quasi totale rinuncia al verso, occorre infatti dire che nella *pièce* che qui editiamo l'ambientazione rurale, l'impianto simbolico, le dinamiche tra i personaggi e la loro visione del mondo rappresentano indubbi elementi di continuità rispetto a *Bodas de sangre* e *Yerma*. Persistono anche il protagonismo femminile e un tema come la frustrazione erotica, estensibili tuttavia ad altre *pièces* dell'autore. Mario Hernández ha così sintetizzato la questione: con l'ultima sua opera "García Lorca concludeva la trilogia drammatica a cui aveva dato avvio con *Nozze di sangue*, che aveva continuato con *Yerma* e che si era interrotta con *La distruzione di Sodoma*"<sup>19</sup>. Il drammaturgo, che avvertiva una autentica fascinazione per la forma ciclica e classica della trilogia sebbene non riuscì a completarne nessuna nei termini che si evincono dalle sue dichiarazioni<sup>20</sup>, avrebbe sostituito al tema dell'incesto (le figlie vergini di Lot giacciono con il padre) quello della reclusione (le figlie, perduto il padre, si misurano con la volontà di una madre inflessibile).

È pur vero che Lorca identifica *La casa di Bernarda Alba* con il sottotitolo di "dramma di donne nei paesi di Spagna", distinguendo esteriormente la *pièce* dalle due precedenti tragedie rurali (l'autore definisce "tragedia" *Nozze di sangue* e "poema tragico" *Yerma*). Miguel García-Posada è stato tra coloro che hanno insistito sulla importanza della specifica definizione generica apposta da Lorca e ha sottolineato la diversità di tono, di trattamento e di situazioni esistente tra l'ultima opera e le precedenti tragedie dell'autore, segnalando invece, oltre alle manifeste differenze, le affinità riscontrabili a suo avviso tra *Donna Rosita nubile*, del 1935, e *La casa di Bernarda Alba*: la prima si occupa della borghesia urbana, la seconda di quella rurale; in entrambe appare la radicale frustrazione della donna condannata a non conoscere uomini e gli accenti sarebbero maggiormente realisti e intrisi di implicazioni di carattere sociale; vi esercita un ruolo basilare l'ambiente circostante; inoltre, il verso svolgerebbe in *Donna Rosita*

<sup>19</sup> Cfr. M. Hernández, *Introducción*, cit., p. 49. Cfr. anche S.M. Greenfield, *Lorca's Tragedies: Practice without Theory*, «Siglo XX/20<sup>th</sup> Century», IV, 1-2 (1986-1987), p. 2.

<sup>20</sup> F. Ruiz Ramón, *Lorca y la trilogía trágica: introducción a un proceso*, in Th. Berchem e H. Laitenberger (ed.), *Federico García Lorca*, Sevilla, Fundación El Monte, 2000, p. 123.

## Inside the text

Silence. This is the first word that the homonymous protagonist of *La casa de Bernarda Alba* voices when she appears on stage. It will also be the last one. Between the one utterance and the other there develops a story of segregation and repression, preceded by the critical talk of two servants, serving to inform the audience about the backstory and provide an initial and unfavourable image of the mistress of the house even before she appears.

Who is Bernarda? A woman with an inflexible character who has just been widowed for the second time and has five grown-up daughters, who by age and family assets – home, land and livestock – can aspire to marriage. Bernarda behaves hatefully to her own family and is hated by the inhabitants of the village where she lives. In reality, her daughters are not all equally placed financially. The eldest, Angustias, was born to the matriarch's first marriage and the death of her mother's second husband now entails a division of the inheritance. Angustias inherits far more wealth than her sisters and, though one of the least attractive, can be sought in marriage by Pepe el Romano, who is among the most desirable men in the village. The arranged marriage involves a very slight opening towards the outside world in a house that Bernarda, strictly interpreting the mourning following her husband's death, would like to seal from contact with the world for eight years, even excluding the "wind in the street". The widow's daughters reluctantly submit to this increase in their forced confinement. Pepe, moreover, is desired by all the Benavides Alba sisters, in particular by Adela, the younger and least docile of all. Eros as a reason for living in a very constricted vital horizon and the need of Bernarda's daughters to appease their passions end up by clashing with the sense of almost monastic and in any case hypocritical decorum imposed on them by their mother,

in a sort of vicarious patriarchy interpreted with a harshness worthy of a better cause. The irrepressible conflict between desire and the convention blindly imposed triggers a tragedy that will ensure that nothing, finally, can be the same as before.

### *A barer theatricality*

Lorca materially wrote out *La casa de Bernarda Alba*, the last play he was able to complete, quite rapidly in the late spring of 1936. On his manuscript he placed the date of 19 June of that year, a Friday. He was not to know that only two months separated him from an early and unjust death (if ever there was one). The playwright must have subjected the text to a slow prior maturation<sup>1</sup>, of which he left no writings except the work itself and of which, unusually, he never spoke in interviews in that period. On the drafting of the play we have only a reference that its conclusion was imminent in the *Herald of Madrid* of 29 May 1936. The rather anecdotal references to the intentions that presided over it are subsequent and indirect.

It is true that Lorca managed at least to perform various private readings of a text that he would never be able to see on the stage. The best known was on 24 June, in the home of the Count of Yebeles in Madrid, in the presence of a restricted group of friends including the Chilean diplomat Carlos Morla Lynch, the writer Antonio Marichalar, the aristocrat Agustín de Figueroa and the physician Gregorio Marañón. Another, after those held in the house of Fernando and Gloria de los Ríos, and in the house of the dancer Encarnación Lopez Júlvez (known as *La Argentinita*), and her sister Pilar, was given on the evening of 12 July in the house of Dr. Eusebio Oliver Pascual, also in Madrid, in the presence of some notable literary figures. They included Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Pedro Salinas and Guillermo de Torre. There was also José María de Semprún y Gurrea, a jurist and the father of Jorge Semprún, who would evoke that event several times in his fiction. In those same days, only twenty-four hours apart, the socialist lieutenant José del Castillo Sáenz de Tejada and the conservative politician José Calvo Sotelo were killed in Madrid, foreshadowing the civil war.

<sup>1</sup> Cf. C. Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Seville, Renacimiento, 2008, p. 530.

Many have seen *La casa de Bernarda Alba* as the culmination of Lorca's work as a dramatist, an opinion endorsed by the stock opinion that extends beyond the confines of academic criticism. It is his most famous play and his significant contribution to the international drama is among the works from the contemporary Spanish theatre that have been most popular abroad. But without detracting from the play's value, if we see it in the context of his output for the stage and above all the way in which he was accustomed to work, we can hardly consider it a definitive point of arrival or an essential starting point for subsequent achievements<sup>2</sup>. Besides, by the middle of 1936 Lorca had only published two plays, although he had composed many others, and they had begun to be successful with the public only a few years earlier.

Lorca intended to revise the version of *La casa de Bernarda Alba* that we now have. Apparently he was satisfied only with the first act. Changes might have emerged from the rehearsals ahead of its opening and touches of detail from some pressure by his own family circle, given the advisability of making some of the characters less recognisable. Even more significant is the fact that in his last period Lorca was working on numerous projects. We have a list of ten titles of works in preparation, many of which were different in tone and themes from those presented in *La casa de Bernarda Alba*. To these should be added additional notes and projects for plays left unfinished<sup>3</sup>. Moreover, only an eclectic and restless activity explains that chronologically *Doña Rosita la soltera (Doña Rosita the Spinster)* was the immediate predecessor of *La casa de Bernarda Alba*, a text whose composition led Lorca to set aside work on the subversive *Comedia sin título (Play Without a Title)*, begun in the summer of 1935. The only act that survives of the latter deals, in Lorca's words, with "a social theme, interwoven with religion, in which my constant anguish over the afterlife breaks in"<sup>4</sup>. The linear development was again altered by *Los sueños de mi prima Aurelia (Dreams of my Cousin Aurelia)*<sup>5</sup>. One of the texts that he prepared in the year of

<sup>2</sup> Cf. Fr. García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981<sup>2</sup>, pp. 372-374.

<sup>3</sup> Cf. *Teatro inconcluso*, ed. M. Laffranque, Granada, Universidad de Granada, 1987; also useful in this respect are the observations of M. Hernández in his *Introducción a La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Castalia, 2012, especially pp. 14-37.

<sup>4</sup> Cit. in I. Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 1040.

<sup>5</sup> The act that has been preserved contains a considerable percentage of sung

his death, among others of social inspiration, was entitled *Carne de cañón* (*Cannon Fodder*) and likewise envisaged an all-woman cast.

Lorca, besides, displayed a remarkable tendency towards permeability and experimentation in the overall arc of his many-sided creative achievement<sup>6</sup>, and *La casa de Bernarda Alba* came at the end of his theatrical experience that had included setbacks and disappointments. His earlier work for the stage was marked both by the renewal of research into form and by the persistence of specific conflicts, such as the fundamental clash between authority and the spirit of independence. After a callow juvenile work, he explored the stylistic features of the historical drama, introducing modernist resonances and distinctive accents; he displayed a certain predilection for forms of theatricality considered minor, such as marionettes; he tried his hand at farce, at times with more evident popular overtones, at others in a more cultivated register; he shaped his aesthetic and personal disquiet into cryptic and avant-garde forms, for which there was neither a suitable audience nor impresarios willing to produce them. Having abandoned the temptations of a theatre that he loved to describe as “impossible” or “unperformable”, in the thirties he moved closer to the cultural programs of the Second Republic. He codirected *La Barraca*, a group of university students and modern wagon of Thespis that took the classic Spanish theatre, galvanised by a vivifying reinterpretation, to the social periphery of Spain. At the same time, he worked with theatrical forms that were closer to audiences in terms of themes and treatment, at least on the surface; and finally he attained public success (and the financial independence he coveted), first with *Bodas de sangre* (*Blood Wedding*) in 1932 in Argentina and Madrid in March of the following year and then with the reception, veined with some controversy of an ideological nature, of *Yerma* in 1935. Actresses, intellectuals and figures associated with the theatre, with the latter including the authoritative figures of Miguel de Unamuno and Ramón del Valle-Inclán, followed with interest the appearance of his works. For many, Lorca

scenes and an intimate and delicate register, different from that of *La casa de Bernarda Alba* and much closer, with its evocation of Lorca's childhood in the Granada environment and despite the rural setting, to *Doña Rosita la soltera*.

<sup>6</sup> M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches hispaniques, 1967, p. 22.

ceased to be seen as the poet of *Romancero Gitano* who had also turned his hand to the theatre.

In the light of all this, we can paraphrase one of his most sagacious critics, his brother Francisco, and say that *La casa de Bernarda Alba* represented not so much the expulsion of the lyric poet by the dramatic author as one of the aesthetic episodes in the development of a writer who strove to adapt the formal means and technical devices to a changing artistic purpose<sup>7</sup>. Lorca was moved by the awareness that he had to seek and shape a broader audience and reconquer the theatre, which was experiencing a crisis of authors, ideas and models of interpretation, having yielded for years to the temptation of profit. This was a convulsive period for Spain and a time of increased social consciousness for Lorca. Since December 1934, some two months after the Asturian revolution, Lorca had shown a heightened concern for the problems of the world around him. This had earlier accompanied, at least on the human level, the lyrical prose of his first book, *Impresiones y paisajes (Impressions and Landscapes)*<sup>8</sup>. A further symptom was his attitude towards Rafael Alberti, to whom he publicly expressed his respect in 1936, after raising doubts about the militant literature of this friend and member of his own generation a few years earlier.

The last two years of his life in particular saw more frequent statements which, stripped of their circumstantial elements, are revealing. In early February 1935, the celebrated *Charla sobre teatro* dates from Lorca's talk, between the second and third acts of *Yerma*, with the Madrid actors who attended a performance of the work. There he explicitly declared the need to remove the stage from the exclusive influence of commercial interests and to shape an

<sup>7</sup> Cf. *Federico y su mundo*, cit., 1981<sup>2</sup>, p. 373.

<sup>8</sup> Fr. García Lorca, *Federico y su mundo*, cit., p. 404. See also R. Ayéndez Alder, *García Lorca, Díaz Fernández y el compromiso social del artista*, "Crítica Hispánica", X, 1-2 (1988), pp. 67-81; J. Cano Ballesta, *García Lorca y el compromiso social: el drama*, "Ínsula", XXVI, 290 (January 1971), pp. 3 and 5; M. Fernández-Montesinos, *La preocupación social de García Lorca*, in P. Menarini (ed.), *Lorca: 1986*, Bologna, Atesa, 1987, pp. 15-33; R. G. Sánchez, *La última manera dramática de García Lorca (Hacia una clarificación de lo "social" en su teatro)*, "Papeles de Son Armadans", LX, 178 (1971), pp. 83-102; K.C. Richards, *Social criticism in Lorca's Tragedies*, "Revista de Estudios Hispánicos", XVII (1983), pp. 212-226; and M. F. Vilches de Frutos, *Compromiso y vanguardia en "La casa de Bernarda Alba"*, de Federico García Lorca, "Hispanística XX", 20 (2002), pp. 113-152.



adequate theatrical public<sup>9</sup>, even by contradicting its expectations and innovating in the most demanding subgenres. The “dramatic poet”, as described by the playwright, must not forget “the stony fields, damped by the dawn, where the peasants suffer, and that dove wounded by a mysterious hunter that is dying amid the rushes without anyone to hear its moans”<sup>10</sup>.

The last complete letter that Lorca wrote to his family in October 1935, mentioned the successful reading of his verses in the Teatro Barcelona in the city of that name and went on to reveal his pride at having moved the workers present and his acute awareness of the socio-political confrontation taking place. “It is clear that the right will use all these things to continue their campaign against me and Margarita [Xirgu], but it hardly matters. [...] Without a doubt, today in Spain one cannot be neutral”<sup>11</sup>. Lorca was not affiliated with a party; he was an intellectual devoted to the republican cause. The unquestionable republicanism that distinguished him bore the imprint of the humanist socialism of his master Fernando de los Ríos.

In a noted interview of April 1936 the author claims that “the theatre is the poetry that arises from the book and becomes human. And in so becoming it speaks and shouts, it weeps and despairs. The theatre needs the characters that appear on stage to wear a garment of poetry and at the same time it needs us to be able to see their bones, their blood. They must be so human, so terribly tragic and deeply attached to life and the present [*al día*] with such strength as to reveal their betrayals, so that one can smell their odour, and all the courage of their words full of love or disgust that surface on their lips”. In short, the characters must be authentic, and the issues discussed must be “felt” even by a “naive” public<sup>12</sup>. In another interview in June 1936 with the Catalan caricaturist Luis Bagaría,

<sup>9</sup> The text, in *Obras completas, III. Prosa*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997, pp. 254-257. A brief overview of the relationship between Lorca and the theatrical public of his time, within the guidelines of what is now known, decades later, as “reception aesthetics”, is found in V. Serrano and M. de Paco, *García Lorca y el teatro*, in F.J. Díez de Revenga and M. de Paco (ed.), *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, Murcia, CajaMurcia, 1999, especially pp. 231-238.

<sup>10</sup> *Obras Completas, III. Prosa*, cit., p. 254.

<sup>11</sup> *Obras completas, III. Prosa*, cit., p. 1270.

<sup>12</sup> Cf. *Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca*, interview by Felipe Morales, April 1936, in *Obras Completas, III. Prosa*, cit., p. 630.

perhaps the last that Lorca gave, supplying his answers in writing (and so in a more carefully meditated way), he said he was against art for art's sake<sup>13</sup>.

On many occasions in the same years Lorca affirmed his attachment to the land. Before being an object of aesthetic elaboration, he saw it as an experience of life. Two examples from the many possible will suffice. "I am a telluric poet, a man clinging to the earth", he said of himself in November 1935<sup>14</sup>. And in March of the previous year, to José R. Luna, he declared: "I love the land [...]. I feel bound to it in all my feelings. My memories as a child have a taste of earth"<sup>15</sup>. This sense of being rooted had been shaped in childhood as the son of a landowner, in direct contact with that world and its cultural expressions. Perhaps it is no coincidence that Lorca associated one of his earliest aesthetic feelings with the memory of an artefact that emerged from the earth. This was the discovery in 1906 of a Roman mosaic, which he says he had watched when he was not yet ten years old<sup>16</sup>. The heightened attention that he paid to the inequitable living conditions of the Andalusian and Spanish peasants, to the material interests and emotional sterility of those environments, as well as the female world, can also be explained by these earlier experiences. The outcome of this, however, was not a weak instrumentalisation of his literary work. In Lorca's plays with rural settings there is no explicit reference to the agrarian reform initiated in 1932 by the government of the Republic presided over by Azaña, an ambitious attempt that foundered amid a set of rules that proved difficult to apply and ended up strengthening the coalition of the great landowners without reducing the centuries-old poverty of the peasants.

Ultimately it is necessary to consider *La casa de Bernarda Alba* as

<sup>13</sup> *Diálogos de un caricaturista salvaje*, in *Obras Completas*, III. *Prosa*, cit., pp. 634-639.

<sup>14</sup> Interview by R.G. Luengo: *Conversación con Federico García Lorca*, in *Obras Completas*, III. *Prosa*, cit., p. 613.

<sup>15</sup> *La vida de García Lorca, poeta*, in *Obras Completas*, III. *Prosa*, cit., p. 526.

<sup>16</sup> Cf. *Obras Completas*, III. *Prosa*, cit., p. 526. The anecdote was recorded in a play by José Ramón Fernández: cf. *La terra*, ed. E. Di Pastena, Pisa, ETS, 2016, pp. 26 and 148. On the relationship between writing and childhood in Lorca, see now the works collected in the volume *Federico García Lorca en su entorno. La infancia en la construcción de la identidad literaria lorquiana*, coord. R. Sánchez García and R. Martínez López, Madrid, Visor, 2019.

a play by an author more attentive to the dynamics at work around him and closely aware of the techniques and aesthetic orientations adopted, but who had not been led by this to adopt a formula that can be considered final. In its “new” bareness and increased communicative efficacy, while catching the echo of specific social concerns, the last of his texts for the theatre continued to engage in a dialogue clearly with the poetic-symbolic universe of its creator, as we shall see. This creative phase of Lorca’s development saw a succession and stratification of innumerable projects and ideas that he was only prevented from putting into practice by his tragic death.

### *A modern tragedy*

It is not entirely clear whether *La casa de Bernarda Alba* completed the planned trilogy that Lorca initially called the “trilogy of the Spanish earth” that also comprised *Blood Wedding* and *Yerma*. His initial idea was that the trilogy should be completed with a work entitled *La destrucción de Sodoma* (*The Destruction of Sodom*), which Lorca subsequently referred to with the title *Las hijas de Lot* (*The Daughters of Lot*) and in which, as in *La casa de Bernarda Alba*, must have been intended to lay great stress on the sexual impulse<sup>17</sup>. This work, with a biblical theme and non-Spanish setting, was not completed and only a very short fragment survives. It has been conjectured that Lorca changed his initial intentions and that finally the trilogy was meant to be sealed by *La casa de Bernarda Alba*<sup>18</sup>. There is no critical unanimity about this point, although the prevailing tendency in recent decades has been to bring out the lines of force that *La casa de Bernarda Alba* shares with the other two tragedies. Despite some distinctive formal features, such as a greater expressive density and the almost total renunciation of verse, it must be said that in the play published here, the rural setting, the symbolic structure, the dynamics between the characters and their vision of the

<sup>17</sup> Cf. M. Hernández, *Introducción*, cit., p. 35.

<sup>18</sup> In his time, Francisco García Lorca wrote that his brother told him that the play actually concluded the trilogy (however, the statement is contained in a Prologue in English that precedes the joint edition of *Bodas de sangre*, *Yerma* and *La casa de Bernarda Alba*, published in New York in 1947: might commercial factors have played a part in this?). Cf. the Spanish translation of that text: Fr. García Lorca, *Prólogo a una trilogía dramática*, “Boletín de la Fundación Federico García Lorca”, VII, 13-14 (1993), p. 224.

## *Indice*

Dentro il testo di <i>Enrico Di Pastena</i>	11
Inside the text	73
<i>La casa de Bernarda Alba</i> Drama de mujeres en los pueblos de España	134
<i>La casa di Bernarda Alba</i> Dramma di donne nei paesi di Spagna	135
In scena di <i>Enrico Di Pastena</i>	219
On the stage	267
Selezione bibliografica / Selected bibliography	315





## Canone teatrale europeo - Canon of European Drama

---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=Canone teatrale europeo - Canon of European Drama>



---

### Pubblicazioni recenti

18. Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, a cura di/edited by Enrico Di Pastena, 2019, pp. 336.
17. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, a cura di/edited by Giovanna Bellati, 2018, pp. 524.
16. Vittorio Alfieri, *Saul*, a cura di/edited by Laura Peja, 2018, pp. 304.
15. Enzo Balboni e Annamaria Cascetta (editors), *European Cultural Identity. Law, history, theatre and art. International Conference, Milan, 11-12 May 2017*, 2018, pp. 376.
14. Philippe Quinault, Jean-Baptiste Lully, *Armide*, a cura di/edited by Filippo Annunziata, 2015, pp. 320.
13. Voltaire, *Zaïre*, a cura di/edited by Vincenzo De Santis e Mara Fazio, 2015, pp. 340.
12. Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, a cura di/edited by Davide Vago, 2015, pp. 384.
11. Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di/edited by Arianna Frattali, 2014, pp. 236.
10. Sofocle, *Antigone*, a cura di/edited by Luigi Belloni, 2014, pp. 280.
9. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, a cura di/edited by Maria Franca Frola, 2013, pp. 538.
8. Arthur Schnitzler, *Reigen - Girotondo - La Ronde*, a cura di/edited by Gabriella Rovagnati, 2012, pp. 392.
7. Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, a cura di/edited by Stanley E. Gontarski, 2012, pp. 360.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di dicembre 2019