



Katia Kabanova

(Káťa Kabanová)

opera in tre atti

musica e libretto di
Leoš Janáček

dal dramma *Uragano* di
Aleksandr Ostrovskij



TEATRO
REGIO
TORINO

Calendario

Mercoledì 15	Febbraio 2017	ore 20	Turno A
Sabato 18		15	Turno F
Domenica 19		15	Turno C
Martedì 21		20	Turno B
Giovedì 23		20	Turno D

© 2017 Fondazione Teatro Regio di Torino *Katia Kabanova*

Piazza Castello 215, 10124 Torino

www.teatroregio.torino.it

ISBN 978-88-99577-16-2

n. 189, collana «I Libretti» - ISSN 1825-3504

sommario



Le dirò con due parole... a cura di Marco Targa	p. 9
La drammaturgia stratificata di <i>Káťa Kabanová</i> di Andrea Malvano	15
I silenzi di <i>Káťa</i> di Marco Angius	27
Ragione e sentimento sulle rive del Volga di Nadia Caprioglio	39
Un ritratto a cura di Alberto Bosco	51
Argomento - Argument - Synopsis	57
Struttura dell'opera e organico strumentale a cura di Enrico M. Ferrando	73
Le prime rappresentazioni e l'opera a Torino	83
Libretto	87

La drammaturgia stratificata di *Káťa Kabanová*

di Andrea Malvano*

Non si sa con certezza se Leoš Janáček fosse presente alla rappresentazione di *Uragano*, andata in scena il 29 marzo del 1919 al Teatro di Brno. Ma senza dubbio ricevette in quel periodo il suggerimento di Václav Jiříkovský, che vide nel soggetto uno straordinario potenziale melodrammatico. L'avvicinamento a un autore come Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij, non deve stupire: Janáček aveva sempre avuto un debole per la produzione letteraria russa, fin dalla rapsodia sinfonica *Taras Bul'ba*, ispirata all'omonimo romanzo di Gogol'. E poi quel testo lavorava su un tema vicino all'emotività del compositore, caduto proprio nel 1917 nella rete della tentazione adulterina, in seguito alla conoscenza della giovane Kamila Stössova: un fuoco bruciato forse solo a livello epistolare, ma destinato a lasciare strascichi in tutta la produzione di quegli anni, a partire da quel *Diario di uno scomparso*, che lascia i protagonisti consumare il loro desiderio sulle note di un passionale *Intermezzo erotico*. La colpa ricade come una scure sulla testa del pio Jan, costretto a fuggire dalla sua famiglia per evitare l'onta di uno sguardo censorio.

Janáček ebbe sempre un debole per la produzione letteraria russa, si avvicinò così senza esitazioni ai temi del dramma *Uragano* di Aleksandr Ostrovskij

Janáček sentiva in quella stratificazione emotiva un potente stimolo per la sua ispirazione: desiderio e colpa come se fossero due piani di uno stesso intrigante palazzo. Ma soprattutto vedeva in quel confronto lacerante un'occasione per riflettere sulla nozione di isolamento, intesa come inevitabile conseguenza per un personaggio animato da sentimenti opposti. La sovrapposizione diviene così emblema di un conflitto tra individuo e collettività, destinato a risolversi in quella rassegnazione, ricorrente nel teatro di Čechov, che secondo Alessandro Roccatagliati¹ potrebbe essere una delle prime giustificazioni alla russofilia di Janáček. Anche *Jenůfa* nel 1904 aveva stimolato riflessioni su temi analoghi: la protagonista subisce la vita e le rigidità della società rurale, rinchiudendosi in una freddezza emotiva che la ripara dalle violenze degli altri personaggi. L'esistenza della giovane madre scorre in uno

L'unica via di uscita per Jenůfa e Káťa è l'autodistruzione: l'una sceglie di continuare a vivere senza provare più emozioni, l'altra non può rinunciarvi, e si lascia perciò morire

dalla matrigna), sceglie di continuare a vivere senza provare emozioni, sposando un uomo che non ama; Káťa invece si lascia ingoiare dalla natura.

Questa dissociazione di fondo, primo motore dell'azione in *Káťa Kabanová*, trova tante traduzioni nella scrittura di Janáček. La più evidente viene dalla rappresentazione della Vecchia Russia, il simbolo delle antiche generazioni, chiamato dallo stesso Ostrovskij *samodurstvo*: «quel caparbio dispotismo dei detentori del potere – gli anziani – che è causa di tante infelicità, nonché del male eterno della terra russa: la diffusa stagnazione intellettuale»². Nell'*Uragano* questo miscuglio di ignoranza, presunzione e arbitrio abita un piano al quale Káťa non può accedere: proprio quel gruppo, sclerotizzato attorno a incancellabili dogmi morali, crea nella protagonista un doloroso senso di inadeguatezza. Janáček rileva il conflitto generazionale, assegnando alla Vecchia Russia un tema ricorrente, che non riesce a trovare nessuna forma di integrazione con il materiale melodico generato dalla protagonista. Si tratta di un'idea, pietrificata nel timbro dei timpani, che compare sempre perfettamente identica per una cinquantina di volte nel corso dell'opera: terzine regolari che si sollevano di una quarta giusta. La sua immobilità è lo specchio di una collettività insensibile, che non può dialogare con gli individui incapaci di sottostare alle regole. La conferma viene dal confronto con l'inafferrabilità dei temi legati a Káťa: il personaggio non ha un biglietto da visita, ma almeno tredici o quattordici, come scriveva Charles Stuart³; e soprattutto ogni profilo melodico subisce continue variazioni, rifiutando il congelamento in un solo tratto somatico. Risulta così una dialettica inconciliabile tra piani che possono solo sovrapporsi, senza trovare alcuna forma di comunicazione: la vecchia e indurita Russia che opprime dall'alto la libertà emotiva di Káťa. Janáček del resto volle accentuare questa separazione, scegliendo di inserire le occorrenze del timpano in un secondo momento, a scrittura ultimata; come se volesse affidare il tema del mondo ancestrale a un foglio di carta-velina, da sovrapporre al disegno principale, mantenendo una netta separazione tra due livelli

differenti. Quando l'idea si fa sentire in corrispondenza della raccomandazione di Tichon, imboccato dalla suocera Kabanicha («Non guardare gli altri uomini», atto I, quadro II), l'impressione è proprio quella di sentire una voce distante, che non riesce a fondersi con il resto del materiale; anche il tema della partenza, nonostante il timbro spensierato dei sonagli, stride a contatto con quella parola sinistra emersa da una profondità ancestrale. Ed è proprio questo il richiamo che apre e chiude l'opera, senza manifestare alcuna forma di commiserazione per l'infelice vicenda di una donna emarginata dalla società solo per aver ascoltato i suoi sentimenti.

Probabilmente Milan Kundera pensava a questo meccanismo, quando parlava di «polifonia emotiva», individuando nel procedimento uno dei principali strumenti utilizzati da Janáček per discostarsi dal teatro tardo-romantico:

La coesistenza di più emozioni contraddittorie in uno spazio limitatissimo crea una semantica originale (è proprio la *inattesa contiguità delle emozioni* che stupisce e affascina in questa musica). La coesistenza delle emozioni è orizzontale (esse si susseguono) ma anche (il che è ancora più inconsueto) verticale (esse risuonano simultaneamente in una *polifonia di emozioni*). [...] Se l'esecutore non capisce che ciascuna di queste linee melodiche ha uguale importanza semantica e che, di conseguenza, nessuna di esse va trasformata in semplice accompagnamento, in mormorio impressionista, non riuscirà a cogliere la struttura specifica della musica di Janáček⁴.

È forse questo il motivo per cui la musica di Janáček tanto spesso viene associata alla corrente del realismo. Carl Dahlhaus individua proprio nei processi stranianti di Janáček una risorsa necessaria per accedere a una forma di obiettività libera dalla voce dell'autore⁵. Questa sovrapposizione di elementi contrastanti, che rifiutano un'integrazione, è perfettamente rappresentativa di una ricerca nella quale i piani drammaturgici si accavallano, senza ricorrere alla mediazione di un autore onnisciente. L'interprete, dunque, non deve fare l'errore di scavalcare un compositore latitante, ricercando commenti deliberatamente lasciati in sospeso: l'obiettivo è quello di raggiungere il vero in tutta la sua dirompente forza espressiva, e qualsiasi mediazione può solo risultare un ostacolo.

Due piani che non comunicano sono poi quelli abitati da Káťa e Kabanicha: nuora e suocera, ma soprattutto due rappresentanti di generazioni diverse, che non

La sovrapposizione di elementi contrastanti, che rifiutano un'integrazione e la mediazione di un autore onnisciente, costituisce la dirompente forza espressiva della musica di Janáček

riescono a trovare un canale per il dialogo. Káťa è l'emblema della fragilità e della libertà emotiva (un alito di vento, secondo lo stesso Janáček, la potrebbe spazzare via)⁶; Kabanicha invece identifica la rigidità di una morale arcaica, che non tollera alcuna deroga all'ordine preconstituito. Ma Janáček non cerca lo scontro frontale tra i due personaggi: preferisce lasciarli esprimere in parallelo, come se appartenessero a dimensioni distanti. Basti pensare al fatto che il libretto non preveda un momento di confronto diretto tra le due donne, che non si guardano mai davvero negli occhi. Il culmine di questa incomunicabilità coincide con il finale del primo atto, quando Tichon (il marito impenetrabile, che scappa al ritmo spensierato dei sonagli, senza nemmeno sentire il peso di una supplica accorata) viene imboccato dalla madre per vomitare le sue raccomandazioni addosso a Káťa:

KABANICHA

Non facciamo storie! Senza indugio, voglio sentire anch'io... quel che disponi. E poi, al tuo ritorno, le chiederai il resoconto...

TICHON (*esitando, a Katěrina*)

Ubbidisci alla mamma!

KABANICHA

Le dirai d'essere sempre garbata!

TICHON

Sii garbata!

KABANICHA

Che mi onori come la propria madre!

TICHON

Onora mia madre come la tua.

KABANICHA

E che non rimanga inoperosa!

TICHON

Fa' qualcosa, mentre sarò assente...

KABANICHA

Che non stia a guardare la gente.

TICHON (*scoppiando*)

Senti, mamma.

KABANICHA

Finiscila!

TICHON

Non guardar la gente!

KABANICHA

E in special modo gli uomini!

TICHON (*con violenza*)

Mamma, ti prego per Dio!

KABANICHA

Niente discorsi! Parliamo chiaro, siamo intesi?

TICHON

Non guardare gli altri uomini!

(*Katěrina si accascia.*)

La timida opposizione di Tichon non è sufficiente a fermare la violenza verbale della Kabanicha. Il marito, di fatto assente, conferma dunque il suo ruolo di vuoto burattino, pilotato dalla vecchia generazione. Ma in questo episodio ci colpisce la mancanza di un dialogo diretto tra le due donne: la vecchia madre si rifiuta di parlare con Káťa, benché l'oggetto dei suoi moniti sia proprio la nuora. Tichon si presta a svolgere l'assurdo ruolo di intermediario; e la giovane ragazza si limita a subire

Tichon, il marito di Káťa, è un vuoto burattino, incapace di difendere la moglie dall'odio e dalle umiliazioni continue di Kabanicha

questa duplice umiliazione, accasciandosi a terra in preda alla rassegnazione. La musica si allinea perfettamente alla situazione, giustappo-
ponendo materiali differenti che non trovano mai una mediazione. Kabanicha ricorre a due idee per esprimere il suo atteggiamento glaciale nei confronti della nuora: da una parte il tema della partenza, con il suo tintinnio

urtante, nel quale si coglie tutta l'insensibilità di chi non avverte le conseguenze di un trauma imminente; dall'altra una serie di bruschi gesti discendenti, troppo brevi per trasformarsi, proprio come il carattere duro di un personaggio che non ha alcuna intenzione di adattarsi. Lo sguardo delicato di Káťa invece si coglie in alcuni sprazzi lirici, che sbocciano a fatica da un terreno musicale arido, guadagnandosi lo spazio delle fratture anomale: quasi cortocircuiti tra due dimensioni parallele. John Tyrrell parla di contrapposizione tra l'eloquio canoro frammentario della suocera e le frasi metricizzate, su battute a coppia, della nuora⁷. Non c'è però alcuna integrazione tra questi materiali, che continuano ad avanzare separati o sovrapposti per strati indipendenti.

Viene spontaneo avvicinare anche questo rapporto inconciliabile al conflitto generazionale di *Jenůfa*: Kostelnička, con la sua scelta estrema di uccidere il nipote neonato (il figlio concepito da Jenůfa con un uomo sparito nel nulla) pur di evitare lo sguardo accusatorio della gente, sembrerebbe anticipare la crudeltà morale di Kabanicha. Ma ci sono alcune differenze sostanziali tra i due personaggi. Intanto, come ha sottolineato Leonie Rysanek⁸, Kostelnička ama Jenůfa, e compie un crimine efferato proprio per amore della figliastra; mentre Kabanicha odia Káťa, e in lei alimenta consapevolmente quel senso di colpa che sarà la causa della tragedia finale. Inoltre Kostelnička si pente dell'infanticidio, confessando pubblicamente il misfatto: prova il sentimento della compassione, e sceglie di punirsi in maniera plateale. Kabanicha invece non avverte alcuna pietà per Káťa, assiste compiaciuta

all'autodistruzione di una figura scomoda, e commenta il suicidio finale con un agghiacciante «Grazie, brava gente», rivolto a una collettività indiscutibilmente complice dell'accaduto.

Anche il sentimento dell'amore è presentato su due piani differenti. Nell'opera si formano due coppie. Varvara e Kudrjáš rappresentano l'amore possibile, quello che non conosce steccati e può manifestarsi alla luce del sole. Sono giovani e un po' superficiali: interpretano la loro relazione con l'atteggiamento ludico di chi non farà tragedie alla fine della storia. Varvara consegna a Káťa la chiave del cancello attraverso il quale passerà Boris durante la notte: mette in mano alla protagonista la bomba che farà esplodere la tragedia. Ma non c'è alcuna malizia nel suo atteggiamento: solo la faciloneria adolescenziale di chi non ha ancora la maturità per capire quanto pesi il senso di colpa. Per questo motivo Janáček, nel secondo quadro dell'atto secondo, dipinge il mondo di Varvara e Kudrjáš con timbri infantili (la celesta soprattutto), forme chiuse che non permettono di penetrare a fondo nella psicologia dei personaggi, e un accenno rassicurante a toni popolari nei quali individuare un grembo materno.

Il parallelismo con la notte d'amore vissuta da Boris e Káťa è evidente. Nello stesso giardino si consumano passioni completamente diverse, destinate a produrre conseguenze opposte. C'è qualcosa di contratto nel dialogo preliminare tra i due personaggi: un tema circolare che dà l'impressione di stringere sempre più forte. Solo quando gli amanti escono di scena, per proseguire il duetto dietro le quinte, la musica assume un tono liberatorio, avviando una notte d'amore *in absentia*, che somma le emotività delle due coppie. Varvara e Kudrjáš continuano ad amoreggiare sulla regolarità schematica di una canzone popolare; Boris e Káťa raggiungono l'estasi con una serie di slanci lirici da osservare in trasparenza attraverso il velo degli archi. È una situazione rovesciata rispetto a quella che si verifica nel secondo atto del *Tristan und Isolde*, quando i due amanti cantano sul palco e Brangäne porta loro una distante percezione del mondo esterno. Qui l'amore dei protagonisti si consuma lontano dalla scena, e lo spettatore si trova sotto gli occhi tutto il resto, sentendosi spinto a volare con l'immaginazione verso quei sentimenti profondi che pulsano in una dimensione parallela. Probabilmente si tratta di un realtà che non esiste: in scena Káťa aveva

Varvara e Kudrjáš rappresentano l'amore possibile, che può diventare realtà; Boris e Káťa l'amore impossibile, che può solo essere sognato in una irreale sospensione del tempo

detto «Non posso più vivere»; pochi istanti dopo, *en coulisse*, invece sussurra «Vorrei vivere così per tutta l'eternità». Se Boris e Kát'a fossero una coppia destinata alla felicità, questa musica probabilmente sarebbe la loro colonna sonora. Ma il sogno non coincide con la realtà e la prosecuzione dell'opera conferma la natura onirica di questa meravigliosa sospensione del tempo.

Questa scena introduce bene una riflessione sull'elemento naturale, che è altrettanto stratificato nel corso dell'opera. Il primo contatto tra Kát'a e il mondo ambientale avviene nel secondo quadro dell'atto primo, quando gli archi si ammorbidiscono su un disegno fruscante, che ha qualcosa del wagneriano mormorio della foresta. La musica restituisce chiaramente l'impressione di uno scenario all'aria aperta, pieno di riverberi nella scrittura orchestrale. Ma il libretto descrive una camera nella casa dei Kabanov: siamo rinchiusi tra quattro pareti, eppure il respiro della giovane donna sembra portarci fuori da quell'edificio delimitato dalle sbarre della vecchia morale. Quella natura amichevole, rappresentata nel testo da un ripetuto riferimento al volo degli uccellini, esiste solo nella testa della protagonista, che ripensa con estrema nostalgia a un passato felice: forse proprio a quel passato nel quale non si sentiva imprigionata in un'abitazione opprimente. Ogni allusione al presente sporca difatti la leggerezza del mormorio, scurendone timbro e armonia. La scelta ci dà dunque subito la misura di un rapporto conflittuale con la natura, che sembra rassicurante solo nella sfera dell'immaginazione o del ricordo.

La conferma viene dall'atto completamente ambientato *en plein air*, il terzo. Tutta la prima parte è dominata da una tempesta violenta, proprio l'evento cui Ostrovskij scelse di intitolare il suo dramma. La scrittura è fortemente imitativa, con una serie di tremoli e disegni rapidi nei quali si ha l'impressione che l'orchestra goccioli. Poi pian piano appaiono tutti i personaggi in scena, offrendo un progressivo incremento della tensione drammatica: le gocce diventano scrosci d'acqua, e l'uragano comincia a tuonare su tutti i presenti. Dikoj dà la lettura della vecchia generazione,

La furia della tempesta nell'atto III ricorda a Kát'a che nemmeno gli elementi naturali saranno dalla sua parte, accentuando così la dissociazione tra il personaggio e il mondo circostante

«Il temporale... lo manda Iddio, come castigo per i nostri peccati!»: la natura, in quanto strumento del Signore, interviene per punire chi non si adegua alla morale collettiva. Ma la furia dell'orchestra ricorda a Kát'a che nemmeno gli elementi naturali saranno dalla sua parte, accentuando la dissociazione tra il personaggio e il mondo circostante.

La soluzione viene da una visione contraddittoria del Volga, che estende il suo richiamo sulla donna ormai vaneggiante. Janáček chiamò l'idea, affidata ai vocalizzi del coro, il "sospiro del fiume": una figura in terzine che proviene da lontano (dietro le quinte). Il suono si manifesta in tutta la sua fisionomia seducente, ma c'è qualcosa di sinistro dietro a quella sonorità ammaliante: la melodia ruota proprio attorno all'intervallo di quarta giusta su cui si era fossilizzato il tema della Vecchia Russia, e stabilisce a livello inconsapevole un legame con quella collettività che sta schiacciando l'emotività di Káťa. Infatti la donna dice: «Sento uno strano rumore! E anche cantare! Suona come una cerimonia funebre!». È la definitiva dimostrazione di quanto sia sola la protagonista di quest'opera: Varvara e Kudrjáš se ne sono appena partiti per Mosca, senza curarsi del destino di Káťa; Kunigin passa lì vicino canticchiando una canzone che non ha più nulla di confortante (nemmeno la memoria popolare, così amichevole nel secondo atto, offre più un rifugio rigenerante); tutto il paese dorme sonni sereni convinto di aver estirpato il male portato dalla peccatrice («Tutti vanno a dormire indifferenti, e anch'io mi corico: ma per me è come se stessi in una fredda tomba!»); Boris sta per andarsene, senza nemmeno sognarsi di portare con sé un'amante alla disperata ricerca di aiuto; e anche la natura che nel primo atto suonava terapeutica, perlomeno come reminiscenza del passato, ora affascina come una sirena portatrice di morte. Non c'è più nessuno al piano di Káťa, nemmeno una presenza amichevole in grado di offrire un barlume di speranza.

La stratificazione culmina pertanto nella scena finale, quando si moltiplicano gli strati sovrapposti da Janáček per concludere l'opera all'insegna della scomposizione emotiva. L'immagine leggera degli uccellini – sulla tomba, però – genera un'ultima allusione al mormorio di un passato ormai irrecuperabile. Il rintocco spaventoso del timpano torna a raffigurare il volto freddo e insensibile della collettività rurale. Dal Volga continuano ad arrivare richiami fascinosi e insieme agghiaccianti, che ribaltano la consueta immagine dell'elemento naturale come grembo materno nel quale ritrovare pace. Tichon e compagni si affacciano sull'argine da cui è appena caduta Káťa con il solito tema della partenza, tintinnante come il sorriso di chi non viene smosso nemmeno da una tragedia. Ma nessuno di questi livelli sembra amalgamarsi davvero, lasciando nello spettatore la sensazione

Nella scena finale, il rintocco spaventoso del timpano torna a raffigurare il volto freddo e insensibile della collettività rurale

di un universo disarticolato, nel quale manca completamente il fondamentale colante dell'amore, e quindi della vita. Per Káťa non è possibile continuare ad abitare una realtà così anaffettiva, e sceglie l'autodistruzione, unica strada possibile per chi sente ancora nelle emozioni l'unica vera ragione dell'esistenza.

Viene da pensare che quel continuo «Volevo dirti un'altra cosa», ricorrente nell'ultimo dialogo con Boris, alluda a un piano comunicativo che non è presente nell'opera, ma che potrebbe esistere solo nell'immaginazione della protagonista: una dimensione nella quale i personaggi riescono davvero a dialogare tra loro, unendo tutti i livelli di una realtà destrutturata. Il suicidio finale potrebbe allora essere interpretato proprio come un viaggio verso un universo alternativo, fatto di integrazione invece che dissociazione.

- * Andrea Malvano è diplomato in Pianoforte e laureato in Lettere moderne, ha conseguito un master a Lione e un Dottorato di ricerca presso l'Università di Torino. È autore di numerosi saggi su riviste internazionali e ha pubblicato volumi su Schumann, Debussy e sull'Archivio Storico della Rai. Giornalista pubblicista, ha collaborato con «La Stampa», «Amadeus», «Il Giornale della Musica», «Sistema Musica». È coordinatore editoriale della De Sono e ricercatore presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, dove insegna Storia della musica e Musica moderna e contemporanea. Dal 2012 al 2016 ha coordinato un progetto di ricerca dedicato all'Archivio Storico dell'Orchestra Rai.
- 1 Alessandro Roccatagliati, «No, no! Volevo dirti un'altra cosa!»: Káťa Kabanová, ossia l'inesprimibile torrido della solitudine, in *Káťa Kabanová*, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 2003, pp. 75-92.
 - 2 Franco Pulcini, *Janáček. Vita e opere*, De Sono-Albisani, Bologna 2014, p. 193.
 - 3 Charles Stuart, *Katya Kabanova Reconsidered*, in «Music Review», XII, 1951, pp. 289-295.
 - 4 Mila Kundera, *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano 2000, p. 179.
 - 5 Carl Dahlhaus, *Il realismo musicale*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 134.
 - 6 Pulcini, *Janáček. Vita e opere cit.*, p. 192: «9 gennaio 1920: "Ho cominciato a scrivere una nuova opera. Il personaggio principale è una donna di animo dolce e gentile. Ella svanisce al solo pensarla, un alito di vento la spazzerebbe via – figuriamoci la tempesta che le scoppia sul capo"».
 - 7 *Leoš Janáček: Káťa Kabanová*, a cura di John Tyrrell, Cambridge University Press, New York 1982.
 - 8 Leonie Rysanek, *De Kostelnicka à Kabanika*, in «L'Avant-Scène Opéra», n. 114, 1988, pp. 98-103.

Edizioni della Fondazione Teatro Regio di Torino

Pubblicazione a cura della Direzione Comunicazione e Pubbliche Relazioni

Coordinamento scientifico e editoriale

Simone Solinas

Ricerca iconografica

Gabriella Olivero

Progetto grafico, editing e impaginazione

N.d.R. - Servizi redazionali

www.ndr-redazione.it

Pubblicità

Teatro Regio

Tel. 011 8815223

*Si ringraziano gli Uffici stampa e gli Archivi storici dei Teatri coinvolti
per la gentile concessione delle foto di scena riprodotte nelle tavole a colori.*

L'Editore, restando a disposizione degli aventi diritto, si scusa per eventuali omissioni
o inesattezze occorse nell'identificazione delle fonti iconografiche.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2017

presso la tipografia La Terra Promessa - Polo grafico di Torino Agit (Beinasco)

© 2017 Fondazione Teatro Regio di Torino

Piazza Castello 215, 10124 Torino

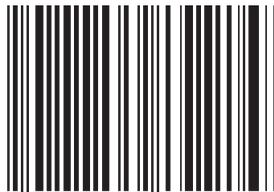
www.teatroregio.torino.it

ISSN 1825-3504

€ 12

COPIA OMAGGIO

ISBN 978-88-99577-16-2



9 788899 577162