

LIRICA E BALLETTTO 2015

La Jura

venerdì 20 novembre, ore 20.30 – turno A
sabato 21 novembre, ore 19 – turno G
domenica 22 novembre, ore 17 – turno D
martedì 24 novembre, ore 11 – scuole
martedì 24 novembre, ore 20.30 – turno F
mercoledì 25 novembre, ore 20.30 – turno B
venerdì 27 novembre, ore 11 – scuole
venerdì 27 novembre, ore 20.30 – turno C
domenica 29 novembre, ore 17 – turno E

La Jura

libretto e musica di **Gavino Gabriel**

prima esecuzione assoluta dell'ultima versione della partitura (1959)
edizione a cura di **Susanna Pasticci**

LE PERSONE DEL DRAMMA

CICCIOTTU JACÒNI, poeta pastore. *Tenore*

GJOMPAULU FILIANU, padre di Anna. *Basso*

ANNA. *Soprano*

MATALENA, adottata da Gjompaulu. *Mezzosoprano*

PASCA UCCHJTTA. *Soprano*

ANGHILESA FURITTA. *Mezzosoprano*

BATTISTA BURÉDDA, ricco pastore. *Baritono*

DIÉCU FASCIÓLA, «omu di la pricunta». *Tenore*

CICCITTU FRÉSI, «alligadori». *Baritono*

Pastori, servi, donne d'ogni età.

Costume base: quello d'Aggius

Epoca: 1820-1830

Prima rappresentazione: Cagliari, Politeama Regina Margherita, 21 aprile 1928

L'opera è rappresentata in due atti

I atto: quadri primo-secondo

II atto: quadri terzo-quinto

PERSONAGGI E INTERPRETI

Cicciottu Jacòni **RUBENS PELIZZARI/GIUSEPPE TALAMO** (21, 24/scuole, 24, 27/scuole)
Gjompaulu Filianu **GIANLUCA LENTINI**
Anna **PAOLETTA MARROCU/TIZIANA CARUSO** (21, 24/scuole, 24, 27/scuole)
Matalena **FRANCESCA PIERPAOLI**
Pasca Ucchjitta **NILA MASALA/BARBARA CRISPONI** (21, 24/scuole, 24, 27/scuole)
Anghilesa Furitta **LARA ROTILI/LUANA SPINOLA** (21, 24/scuole, 24, 27/scuole)
Battista Burédda **NICOLA EBAU**
Diécu Fasciòla **ENRICO ZARA/MAURO SECCI** (21, 24/scuole, 24, 27/scuole)
Ciccittu Frési **STEFANO CIANCI/ALESSANDRO PORCU** (21, 24/scuole, 24, 27/scuole)
Pastore/Vendemmiatore **MORENO PATERI**

Maestro concertatore e direttore

SANDRO SANNA

Assistente alla direzione

Fabrizio Ruggero

Regia, Scene e Costumi

CRISTIAN TARABORRELLI

Luci

GUIDO LEVI

Figurini Costumi
ANGELA BUSCEMI

Coreografie
ANTONELLA AGATI

Video

FABIO MASSIMO IAQUONE

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LIRICO

Maestro del coro **GAETANO MASTROIACO**

CORO A TÀSGIA DELL'ACCADEMIA POPOLARE GALLURESE GAVINO GABRIEL

Maestro preparatore del coro a tàsgia **FABRIZIO RUGGERO**

Assistente alla regia

Giovanna Spinelli

Assistente alle scene

Roberta Monopoli

Assistente ai costumi

Cristina Da Rold

Scenografo realizzatore

Silvano Santinelli

Collaborazione ai video

Luca Attilii

Elaborazione costumi

Emilio Ortu Lieto

Altri assistenti/Progetto Smart Business Factory

Sonia Carlini, Alessandra Frau, Marco Serrau, Serena Trevisi Marceddu, Andrea Tusacciu, Alessandra Vanini

Consulenza etnomusicologica **Marco Lutzu**

Direttore allestimenti scenici **ANGELO CANU**

Direttore musicale di palcoscenico **ANDREA MUDU**

Maestri collaboratori **Luigi Botta, Alessandro Dalmonte, Francesco Marceddu, Clorinda Perfetto, Francesca Pittau, Stella Porrà**

Direttore di scena **LIANA ACHENZA**

COMPLESSI TECNICI DEL TEATRO LIRICO

Caporeparto macchinisti **Valentino Mandas** · Caporeparto impianti elettrici **Marco Picciau** · Caporeparto sartoria **Beniamino Fadda**

Caporeparto luci di scena **Marco Mereu** · Responsabile attrezzatura **Andrea Pirarba** · Responsabile trucco e parrucche **Daniela Guiso**

Responsabile laboratorio di falegnameria **Antonio Rais** · Responsabile officina fabbri **Giovanni Follesa**

Scene **Teatro Lirico di Cagliari** – Peroni, Milano – **Di Aiuto Studio D'arte, Roma** · Attrezzatura **Teatro Lirico di Cagliari** – Nori, Roma – **Comune di Sarroch**

Costumi **Teatro Lirico di Cagliari** – Il Costume, Roma – **Costumenes scialli, Nuoro** – **Plissetatura industriale Sorelle Antonini, Roma**

Tessuti **Ob Stock, Prato** – **Bassetti, Roma** – **Gori, Firenze** – **Fucotex, Friedberg** – **D'Amici, Milano** · Calzature **Pompei 2000, Roma**

Parrucche e Acconciature **Teatro Lirico di Cagliari** · Riprese aeree **C.M.L. srl, Cagliari** · Proiettori **A.V.L. produzioni, Villabate** · Watchout **Multimedia Moods, Roma**

Consulenza sui balli tradizionali di Aggius **Giampiero Cannas, Maddalena Cannas, Renato Carta e Marisa Leoni**

Nuova produzione del Teatro Lirico di Cagliari

realizzata con il contributo della Regione Autonoma della Sardegna nell'ambito del progetto Smart Business Factory



Sperimentare la tradizione *La Jura di Gavino Gabriel*

Susanna Pasticci

La Jura di Gavino Gabriel è un'opera di ricerca, animata da una forte vocazione sperimentale; è anche un'opera autobiografica, ma non nel senso convenzionale del termine. Tutto nasce dal desiderio dell'autore di celebrare la bellezza, la magia e la poesia della sua terra natale, la Sardegna; ma nel tentativo di dar forma, sostanza ed espressione a questo tributo d'amore per la sua isola, Gabriel intraprende un percorso di formazione personale che lo porta a 'scoprire' se stesso, la sua vocazione di artista e la sua identità di compositore. Nota dopo nota, scrivendo e riscrivendo la partitura con dedizione certosina e quasi maniacale, l'autore si sottopone a un rigoroso esercizio di disciplina che gli permette di forgiare con fatica e sudore, giorno dopo giorno, la sua identità artistica. Ecco dunque che l'originalità de *La Jura* – e la sua straordinaria forza propulsiva – è il risultato di una dialettica creativa piuttosto singolare in cui il compositore crea l'opera, ma è anche e soprattutto l'opera che crea il compositore. Perché, con tutta probabilità, Gabriel non sarebbe mai diventato un compositore senza la molla scatenante del desiderio di portare a compimento la sua opera principale, *La Jura*.

Anche nella biografia di Gavino Gabriel (1881-1980) c'è ben poco di convenzionale; pienamente consapevole della sua eccentricità, nel 1956 pubblica un curriculum dove si definisce, senza alcuna inibizione, «un uomo inverosimile».¹ Senza dubbio fu un uomo dai mille talenti, che passava con disinvoltura dalle conferenze sulla musica popolare alla pubblicazione di un manuale sulle maschere antigas, per poi lavorare con Gabriele D'Annunzio al progetto di un nuovo modello di teatro musicale o ritrovarsi a perorare la causa dell'indipendenza dell'Eritrea davanti all'assemblea dell'ONU. Allo stesso tempo, quasi a bilanciare questa ricerca di un'identità poliedrica e in costante divenire, la biografia di Gabriel è segnata da un filo conduttore che percorre tutta la sua vita come un tarlo, come un'au-

Giuseppe Biasi (1885-1945), Festa di Nostra Signora del Rimedio, fine anni Trenta. Olio su Cartone.

Collezione Regione Sardegna.

© Ilisso Edizioni, Nuoro.

tentica ossessione: scrivere *La Jura*, scriverla e riscriverla più volte, per perfezionare la partitura e vederla finalmente rappresentata in scena.

Il processo creativo de *La Jura* è documentato da una straordinaria quantità di documenti autografi e materiali di lavoro conservati nell'archivio dell'Accademia Popolare Gallurese Gavino Gabriel di Tempio Pausania. Grazie all'analisi di questi documenti, siamo in grado di stabilire che Gabriel cominciò a lavorare al progetto de *La Jura* fin dai primi anni del XX secolo, e continuò a lavorarci a più riprese per tutto il resto della sua lunghissima vita.

Un primo abbozzo del soggetto è documentato da un dattiloscritto non datato (ma redatto probabilmente intorno al 1905), dal titolo *La Jura. Episodio drammatico della vita di Cicciotu Jaconi in cinque quadri dall'ambiente della Gallura (prima metà del secolo XIX) col commento di musica popolare sarda e adattata secondo il gusto di Gavino Gabriel*.² L'architettura generale dell'opera si ritrova già perfettamente delineata in questo primo avantesto, in cui l'autore fissa sulla carta alcuni elementi che rimarranno invariati in tutte le rielaborazioni successive: l'elenco dei personaggi, la trama e l'articolazione in cinque quadri.

Il lungo titolo di questo primo abbozzo ci fornisce una serie di informazioni preziose: innanzitutto, che il nucleo drammaturgico dell'opera prende spunto dalla figura di Cicciotu Jacòni, un poeta gallurese del primo Ottocento del quale – come annoterà Gabriel in un altro appunto del 1954 – «oggi ancora, nelle sagre campestri, si cantano le belle ottave sonanti».³ In realtà, l'episodio della vita di Jacòni che avrebbe ispirato *La Jura* è puramente immaginario, anche se il giovane Gavino potrebbe averlo sentito raccontare nella sua casa tempiese durante qualche *contu di fuchili*, i 'racconti del focolare' con cui si evocavano miti, leggende e storie del passato per animare le serate delle famiglie riunite intorno al camino. Pur essendo il frutto di un'invenzione poetica, i personaggi e la trama de *La Jura* si ispirano a fatti di sangue abbastanza comuni nella Sardegna del XIX secolo, dove i matrimoni combinati potevano innescare rivalità e faide familiari molto accese, che in alcuni casi degeneravano in veri e propri delitti d'onore. La stessa 'jura' che dà il titolo all'opera – un'antica forma di giuramento ordalico che impone la morte senza vendetta a chi lo tradisce – si inserisce in un contesto di pratiche esoteriche piuttosto diffuse nella Gallura dell'Ottocento.

Un altro elemento suggerito dal titolo del primo abbozzo – e che dunque Gabriel aveva ben chiaro in mente, fin dall'inizio del suo lavoro – è che la vicenda di Jacòni viene contestualizzata «in cinque quadri dall'ambiente della Gallura»: una precisazione importante, perché evidenzia un

nodo essenziale ai fini della comprensione del rapporto tra il soggetto della drammaturgia e il contesto dell'azione scenica. L'opera si articola in cinque quadri che rievocano i principali ambienti culturali e naturali della vita sociale nella Gallura dell'Ottocento: la 'sagra' e le feste popolari legate alle ricorrenze religiose; le 'conche', ampie grotte formate da macigni di granito, tra i boschi di sugheri e lecci che popolano la campagna gallurese; la 'fontana', luogo privilegiato di incontro tra i viandanti che percorrono i sentieri rurali; la 'pricunta', un antico rituale di contrattazione matrimoniale; e infine la 'zidda', e cioè il focolare delle case dei pastori, emblema dell'ambiente domestico.

Ciò che Gabriel vuol dunque mettere in scena, attraverso l'episodio drammatico della vita di Jacòni, è un grande affresco corale della Sardegna, uno spaccato di vita vissuta nella dimensione della collettività. La vera protagonista de *La Jura* è l'intera comunità di Aggius, depositaria delle tradizioni popolari della Gallura; e i personaggi del dramma non agiscono sulla scia di pulsioni individuali, ma sono guidati da codici di comportamento sociale di antica memoria. Anche i luoghi dell'ambientazione scenica assumono una valenza rituale: gli stazzi (le case rustiche dei pastori), i boschi, le conche e le fontane sono spazi carichi di significati millenari che non si limitano a contenere l'azione ma la determinano, fino a condizionare le scelte e il comportamento dei personaggi stessi.

Un'impostazione piuttosto innovativa, se si considera che nella drammaturgia tradizionale di solito lo spazio dell'azione viene inteso come un luogo neutro, all'interno del quale si muovono i personaggi: una sorta di 'recipiente', privo di particolare risonanza espressiva. Al contrario ne *La Jura* lo spazio – inteso come ambiente e contesto dell'azione – diventa non solo una presenza concreta e tangibile agli occhi dello spettatore, ma assume anche un ruolo decisivo per gli sviluppi del dramma. In altre parole – come spiega l'autore in una lettera del 1915 – Jacòni, Anna, Gjompaulu, Pasca e tutti gli altri personaggi dell'opera hanno un valore puramente simbolico che è funzionale alla messa in scena della vera essenza del dramma, da ricercare nei luoghi, nelle tradizioni e nell'universo di valori della Sardegna:

L'idea di servirsi di una rappresentazione drammatica per avvalorare una tesi è piuttosto vecchiotta; io vorrei invece presentare la vita della Sardegna nelle sue forme più genuine, attraverso le linee di un dramma vero nel quale ambiente e persone, pur nella loro più cruda realtà, hanno espressione di simbolo.⁴

Per comprendere la funzione della musica in questo ambizioso progetto di rappresentazione della «vita della Sardegna» dobbiamo tornare nuovamente al titolo del primo abbozzo, in cui l'autore specifica che *La Jura* è un dramma «col commento di musica popolare sarda e adattata secondo il gusto di Gavino Gabriel». Nella fase iniziale del processo creativo, dunque, l'autore aveva immaginato che la musica dovesse limitarsi a svolgere una semplice funzione di 'commento' al dramma; inoltre, queste musiche di scena non dovevano essere composte *ex-novo*, ma dovevano essere realizzate adattando pezzi mutuati dal repertorio di tradizione popolare. Fin da giovane, Gabriel aveva dedicato grandi energie alla raccolta e alla valorizzazione delle musiche popolari della Sardegna che spesso eseguiva anche in concerto, cantando e accompagnandosi alla chitarra. Col passare degli anni, le sue esibizioni nei salotti degli intellettuali che gravitavano nella cerchia di Giovanni Prezzolini e Gabriele D'Annunzio gli avevano procurato una folta schiera di ammiratori come Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo, Ildebrando Pizzetti, Giacomo Orefice e Leone Sinigaglia. Furono proprio le pressioni e l'incoraggiamento di questi compositori – e in particolare di Giordano, con cui Gabriel aveva maturato un forte rapporto di amicizia e collaborazione artistica – a spingere l'autore ad uscire dall'alveo del semplice 'arrangiatore' di musiche popolari, per avventurarsi nella composizione di un'opera lirica vera e propria.

Questo deciso cambio di rotta si registra già nella prima versione del libretto dattiloscritto, che risale al 1907 e reca il titolo *La Yura (Il giuramento ordalico). Cinque quadri di vita sarda in Gallura, parole e note di Gavino Gabriel (Firenze 1907)*. Rispetto al titolo dell'abbozzo precedente, la scelta dell'autore di attribuirsi la piena paternità del testo e della musica documenta una progressiva presa di coscienza del valore artistico del suo lavoro, che a partire da una semplice rielaborazione di musiche popolari della Sardegna comincia via via a trasformarsi in una vera e propria composizione originale, liberamente ispirata ai patrimoni musicali di tradizione orale.

Gabriel inizia a lavorare in modo più sistematico alla composizione delle musiche nel 1909, e nel 1914 aveva già composto una prima versione dello spartito per canto e pianoforte che venne eseguita in un concerto privato a Torino alla presenza di Leone Sinigaglia che, come segno di buon auspicio per il completamento dell'opera, gli regalò uno spartito del *Boris Godunov* di Musorgskij.⁵ Negli anni successivi il compositore si concentra

Gaston Vuillier (1846-1915), Il ritmo sardo e la danza del duru-duru, 1891. Acquaforte. da: Les îles oubliées. La Sardaigne, Parigi 1891.

sulla stesura della partitura orchestrale, e grazie a una lettera inviata a un amico nel 1916 possiamo entrare virtualmente nel suo laboratorio creativo e conoscere più da vicino il suo metodo di lavoro, le sue ragioni poetiche e le sue aspirazioni ideali:

Pasqualino t'avrà parlato di un nuovo interludio, prima del 3° quadro. Come cosa a sé è fatta e inquadrata: mi manca qualcosa che non riesco ad afferrare dentro di me, ma che sono certo di dovere oggi o domani afferrare. Se tu fossi stato qui te lo avrei fatto sentire e poi te lo avrei dato: ma così a distanza mi ci vuole l'impossibile per dirti ogni sfumatura di perché nella ragion d'essere profondissima di questo interludio che deve dire, nel giro di tre diversi atteggiamenti ritmo-melodici prensissimi, i tre caratteri fondamentali del dramma = abulia, follia, pietà = Anna, Pasca, Anghilesa; Buredda, Filianu, Jaconi. Perché, vedi, il terzo quadro è psicologicamente la base non solo del dramma, ma della mia concezione della vita sarda, musicalmente e spiritualmente.



Tu forse credi che io attenda con ansia l'ora di vedere la Yura sul teatro. Ma di questo, caro Leonardini, non mi preoccupo affatto [...]. Io attendo, qui o dovunque, ad ascoltarmi: e finché io non mi applaudirò davvero, il resto mi è sinceramente estraneo. È per questo che la Yura è e resterà per qualche tempo un tracciato che servirà, pur troppo, solo per me. Non aver fretta, ti raccomando, e lavora a intendere, più che le mie poche note, quel che di terribile starà per cantare, in questo mare di sangue, la nostra Sardegna. Quando avrò, con il tempo che non sempre è mio, trascritto a nuovo qualcosa, sta tranquillo che te lo manderò.⁶

Nel 1927 Gabriel decise di dare alle stampe il libretto de *La Jura*.⁷ Questa prima uscita pubblica, accompagnata da un'intensa attività epistolare volta ad ottenere appoggi e sovvenzioni per la messa in scena dell'opera, condusse nel 1928 alla prima rappresentazione de *La Jura* al Politeama Regina Margherita di Cagliari. Decisivo fu il sostegno del Conte Cao di San Marco, a cui Gabriel aveva inviato nel 1927 una lunga lettera in cui racconta la genesi dell'opera, riportando gli apprezzamenti di vari compositori e critici che avevano visionato la partitura; di particolare rilievo il giudizio di Giordano, che aveva giudicato il dramma «teatralmente perfetto per colorito, rapidità, efficacia scenica».⁸

La prima rappresentazione de *La Jura* registrò un grande successo: non tanto per la novità del soggetto di ispirazione popolare – piuttosto diffuso nella pratica operistica dell'opera – ma soprattutto per l'originalità della musica. I critici più influenti, come Adriano Lualdi, individuarono il principale punto di forza dell'opera proprio nella sua assoluta estraneità ai modelli accademici:

«Dove avete studiato musica?», chiese la settimana scorsa un maestro di musica a Gavino Gabriel; e intanto l'orchestra provava nella penombra del teatro *La Jura*.

«A lo stazzo», rispose Gavino.

E lo stazzo è – racconta il poeta – la casa rustica ove abita tutto l'anno il pastore insieme con la famiglia e i servi. [...]

Alla medesima scuola Gavino Gabriel deve aver

studiato poesia. Felice e invidiabile artista che, piena l'anima di sogni e di leggende, di storie e di tradizioni paesane, ha saputo e potuto mantenersi immune dal contagio e dal tarlo dell'accademia. [...]

Molti musicisti vecchi e nuovi, che sanno tanto bene la musica, ma non ne intendono altro aspetto che non sia quello tecnico, dovrebbero leggere la musica de *La Jura*, dove la sapienza cede il posto alla schiettezza, il ribobolo al sentimento, la 'verità' appresa tra le muffe e le antiche ruggini dell'arsenale melodrammatico, ad un'altra verità, ben più vera e potente, imparata tra i campi e i boschi, tra le valli e le montagne d'un paese vergine e grande.

La Jura – nella poesia incantevole della sua vicenda scenica, nella seducente e preziosa ingenuità della sua veste musicale – mi pare non opera di un uomo, sia esso pure il canoro e appassionato e forte Gavino, ma frutto spontaneo di una terra sacra e a noi tanto cara.

Questa è la sua forza maggiore; questa è una delle ragioni che deve farcela profondamente amare.⁹

L'originalità della scrittura musicale di Gabriel fu evidenziata anche dalla cantante Carmen Melis, che nella prima rappresentazione de *La Jura* del 1928 interpretò il ruolo di Anna:

Nessuna tradizione scolastica, evidentemente, ha giovato a impostare la costruzione armonica di tutto il lavoro. Le soluzioni e le cadenze, come mi diceva lo stesso Gabriel, sono determinate dalle stesse leggi che governano la formazione delle 'mode' (sistemi di canto) galluresi, e l'instabilità tonale che, alla prima audizione, rende inafferrabile il legame logico dei trapassi, rispecchia il carattere della nostra musica sarda enarmonica per eccellenza, e ignara o libera da ogni limitazione imposta alla tradizione scolastica dall'artificioso impero dei due modi inibitori, maggiore e minore. [...]

V'è della musica bellissima, nobilissima, facile, melodia, che descrive in modo meraviglioso il

paesaggio, l'ambiente, i momenti psicologici: ogni chiusa d'atto è un quadretto, a pennellate scure e piene, di colore. Io ho chiamato Gabriel 'il pittore della musica'.¹⁰

Dopo il successo della prima rappresentazione cagliaritana, Gabriel si adoperò per una ripresa de *La Jura* alla Scala nella stagione 1931-32, ma l'impresa non andò in porto. Negli anni seguenti le sue energie furono catturate da altri progetti, non meno ambiziosi: nel 1932 venne nominato primo direttore della Discoteca di Stato, e nel 1936 emigrò in Eritrea, dove rimase a dirigere l'Ufficio Studi dell'amministrazione governativa fino al 1953. Anche durante il periodo africano, in cui compose diversi quartetti e pezzi per pianoforte, Gabriel continuò a lavorare a *La Jura*: scrisse varie trascrizioni per violoncello e pianoforte, rielaborò le arie principali dell'opera per canto e pianoforte e commissionò una traduzione del libretto in inglese. Tornato in Italia, si adoperò per realizzare un nuovo allestimento dell'opera, che venne messa in scena al San Carlo di Napoli nel 1958, e poi ripresa a Cagliari l'anno successivo.

Dall'epoca della prima rappresentazione dell'opera erano ormai trascorsi trent'anni; nel corso di questo lungo periodo, pur se impegnato in mille diverse occupazioni, Gabriel non aveva mai smesso di rivedere la sua partitura, che venne presentata a Napoli in una nuova versione. Rispetto a quella originale, la versione napoletana presenta nuovi inserti del coro *a tàsgia* (una pratica di canto polifonico della tradizione gallurese), una rielaborazione dei preludi orchestrali e delle parti vocali.

Il pubblico del San Carlo accolse *La Jura* con curiosità e interesse, ma nella ripresa cagliaritana dell'anno successivo si verificò un incidente che avrebbe costretto Gabriel a rivedere nuovamente, e in modo ancor più radicale, la sua partitura. La direzione musicale della messa in scena cagliaritana del 1959 era stata affidata a Dante Ullu, che volle suggerire a Gabriel una serie di cambiamenti per garantire una migliore riuscita dell'opera. In particolare, Ullu cancellò vari passaggi e apportò modifiche sostanziali all'introduzione del primo quadro, al finale del terzo e del quinto quadro e, sempre nell'ultimo quadro, alla romanza di Anna. Inizialmente, Gabriel accettò di buon grado le proposte di Ullu ma quando durante le prove ascoltò i risultati di queste modifiche, si irritò moltissimo. A due giorni dalla prima esecuzione, prevista per il 21 maggio, Ullu fu colto da un malore che lo costrinse ad abbandonare il podio. Fu sostituito da Nino Bonovolontà, che grazie alla sua collaudata esperienza riuscì a portare l'opera regolarmente in scena.

Questi eventi avrebbero lasciato un segno profondo sulle successive vicende dell'opera. Il 7 giugno 1959, Gabriel scrive a Ullu un breve messaggio: «Caro Ullu, ho ricevuto da Cagliari la partitura. Non credo ai miei occhi. Ti prego di rimandarmi le pagine che ne hai strappato. E grazie».¹¹ In risposta, il 24 giugno Ullu invia a Gabriel una lunga lettera in cui esterna tutto il suo livore: le modifiche alla partitura erano state concordate insieme, e il lavoro di revisione è stato realizzato in condizioni talmente stressanti da rivelarsi fatali per le sue condizioni di salute.¹²

In ogni caso, dopo l'esecuzione cagliaritana Gabriel sentì l'esigenza di riscrivere *ex novo* l'intera partitura. Rispetto alle versioni precedenti, realizzate nell'arco di molti anni, la terza e ultima versione della partitura venne composta in tempi rapidissimi: Gabriel lavorò alacremente tutta l'estate, e la nuova stesura venne completata il 18 settembre 1959. Nino Bonavolontà, che aveva salvato le sorti dell'ultima rappresentazione cagliaritana, continuò a svolgere il suo ruolo di nume tutelare, dispensando incoraggiamenti e consigli. L'impianto generale della terza versione del 1959 non presenta modifiche radicali rispetto alla seconda versione eseguita al San Carlo nel 1958; eppure, grazie alla revisione certosina di ogni minimo dettaglio, il nuovo testo risulta completamente diverso. Gabriel ha rivisto in modo accuratissimo tutte le parti vocali, la distribuzione del testo verbale e soprattutto l'orchestrazione. Qualche mese dopo, un breve messaggio di Nino Bonavolontà gli conferma che l'opera della sua vita può dirsi definitivamente compiuta:

Caro Gavino,
volevo dirti che l'orchestrazione mi sembra ottima
e spontanea. Ho messo pochissime cose perché hai
fatto tutto tu. Mi auguro vederti presto.¹³

Negli anni successivi, e fino all'ultimo istante della sua vita, Gabriel ha sempre continuato a prodigarsi per una nuova esecuzione de *La Jura*, nella sua versione ultima e definitiva. Ha inviato decine di lettere ad amici e potenti, cercando di coinvolgerli nel suo progetto; trovando chiuse tutte le porte, non ha più trovato la forza di scrivere una riduzione per canto e pianoforte dell'ultima versione della partitura. I tempi erano ormai cambiati, e negli anni Sessanta un'opera sperimentale come *La Jura* non rientrava a pieno titolo nei canoni del repertorio, ma non poteva neppure trovare cittadinanza nell'ambito delle prospettive di ricerca delle nuove avanguardie.

Oggi l'orizzonte di attese degli ascoltatori è molto più aperto alla necessità di favorire una moltiplicazione delle musiche possibili, l'ibridazione,

il *metissage*, il declino delle gerarchie e il confronto dialettico tra diverse tradizioni e mondi sonori. Forse oggi i tempi sono ormai maturi per cogliere la straordinaria carica di visionarietà e utopia di un piccolo gioiello di teatro musicale come *La Jura*, ma anche per apprezzare il suo universo di significati e il suo profondo valore di testimonianza etica. Grazie all'impegno della Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, oggi il sogno di Gavino Gabriel si realizza, e *La Jura* può essere finalmente ascoltata, in prima esecuzione assoluta, nella versione ultima e definitiva che il suo autore ha voluto lasciarci in eredità.

Note

¹ GAVINO GABRIEL, *Curriculum di un uomo inverosimile. Biobibliodiscografia*, in «Il Convegno», IX/2 (febbraio 1956), numero monografico dedicato a Gavino Gabriel, pp. 22-26.

² Tutti i documenti inediti menzionati in questo saggio sono conservati presso l'archivio dell'Accademia Popolare Gallurese Gavino Gabriel di Tempio Pausania. Si ringrazia il presidente Giuseppe Sotgiu per averne autorizzato la consultazione e la riproduzione.

³ Appunto manoscritto di tre pagine datato 23 novembre 1954, contenente una breve descrizione de *La Jura* e redatto da Gabriel in vista delle riprese dell'opera alla fine degli anni Cinquanta.

⁴ Lettera di Gavino Gabriel a un amico avvocato, manoscritta, datata 21 ottobre 1915.

⁵ Appunto dattiloscritto di Gabriel dal titolo *Un destino singolare*, redatto probabilmente alla fine degli anni Sessanta.

⁶ Lettera di Gavino Gabriel a un amico (Leonardini), manoscritta, datata 9 settembre 1916.

⁷ GAVINO GABRIEL, *La Jura. Cinque quadri di vita gallurese per commento musicale*, Italice Ars, Milano 1927.

⁸ Lettera di Gavino Gabriel al Conte Cao di Marco, dattiloscritta, datata 10 marzo 1927.

⁹ ADRIANO LUALDI, *Le sorgenti antiche del nuovo poema*, in «Fontana Viva. Voci di Sardegna», aprile-maggio 1928, anno III, SEI, Cagliari, p. 8.

¹⁰ AUGUSTO COSTA, “*La Jura*” vista da *Carmen Melis*, in «L’Unione Sarda», 21 aprile 1928. [L’intera intervista è riportata alle pp. 73-76 di questa pubblicazione, ndr].

¹¹ Lettera di Gavino Gabriel a Dante Ullu, manoscritta, datata 7 giugno 1959.

¹² Lettera di Dante Ullu a Gavino Gabriel, dattiloscritta, datata 24 giugno 1959.

¹³ Lettera di Nino Bonavolontà a Gavino Gabriel, manoscritta, datata 13 gennaio 1961.



Nel cuore del Novecento Sulla messinscena di Taraborrelli per il Teatro Lirico di Cagliari

Bruno Di Marino

Si è portati a pensare che l'opera lirica sia il genere classico del XIX secolo, ma in realtà prelude, per la sua logica sinestetica, a quell'idea di multimedialità rappresentata dalla *Gesamtkunstwerk* di Wagner che – seppur teorizzata a metà dell'800 – raggiunge il suo completo sviluppo alla fine del XX secolo, con l'integrazione sulla scena delle nuove tecnologie.

La messa in scena de *La Jura* di Gavino Gabriel con la regia di Cristian Taraborrelli può essere vista non solo come un contributo a valorizzare l'opera di un compositore ed etnomusicologo ancora poco conosciuto, ma anche come un significativo esempio di rilettura in chiave intermediale di un 'testo' musicale, in cui confluiscono elementi desunti dalla danza, dal cinema, dalla fotografia, dalla radiofonia e dal video, con suggestioni tratte dalla pittura e dalla scultura, grazie ai riferimenti iconografici ad artisti sardi quali Francesco Ciusa, Giuseppe Biasi e Maria Lai.

I cinque quadri di vita gallurese ideati e musicati da Gabriel, per quanto costituiscano sostanzialmente un melodramma rurale, con i *topoi* collaudati della mitografia e della tradizione (l'amore osteggiato, il conflitto tra giovani e vecchi, l'onore, il giuramento, il fatto di sangue, il tradimento), diventano l'occasione per raccontare l'evoluzione di una società in trasformazione, ma anche per far emergere quanto Gabriel, pur scegliendo una narrazione cupa, ancestrale, primitiva, ambientata nella sua terra, dimostra di essere un autore pienamente calato nello spirito della modernità, evidente fin dalla rapida scansione della vicenda: ciascun quadro dura appena quindici minuti, in linea con quella idea di rapidità e di sintesi, propria del teatro futurista, codificato negli stessi anni in cui veniva scritta *La Jura*.

Certo, Gabriel non è legato al Futurismo in senso stretto, ma è sicuramente vicino alle istanze del movimento marinettiano e non insensibile all'avanguardia. Nei primi anni del '900 si era trasferito a Firenze, collaborando a «La Voce» di Prezolini e curando successivamente un volume de *I ragguagli di Parnaso* per una collana diretta da Papini. Taraborrelli,

Francesco Ciusa (1883-1949), La madre dell'ucciso (particolare), 1907. Bronzo.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

© Ilisso Edizioni, Nuoro.

nel secondo quadro, non a caso – creando un collegamento tra Gabriel e le ricerche contemporanee sulla rappresentazione del dinamismo e della simultaneità – cita esplicitamente due opere futuriste che trascrivono il movimento nella pittura e nella fotografia: una fotodinamica di Bragaglia cui sostituisce il volto di Anna, la protagonista femminile dell'opera, e *La bambina che corre sul balcone* (1912) di Balla, per evocare la figlia scomparsa di Pasca, personaggio che in questo allestimento assume un ruolo centrale.

La Jura venne eseguita per la prima volta in versione per canto e pianoforte nel 1914 e, nel gioco di parallelismi tra la lirica e le altre arti, tra



cui il cinematografo – nato appena vent'anni prima – come non pensare a un film come *Cenere*, tratto dall'omonimo romanzo della Deledda, conterranea di Gabriel, portato sullo schermo nel 1916 da Febo Mari:

Sopra: Foto di scena del film Cenere (1916) di Febo Mari, tratto dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda. La protagonista è Eleonora Duse.

A fianco: Ritratto di donna, 1924. Fotodinamica di Anton Giulio Bragaglia (1890-1960).

un lungometraggio di ambientazione sarda che rappresenta un esempio di incredibile realismo in un contesto come quello del cinema italiano ancora 'decadente'. Naturalmente l'allestimento di Taraborrelli, per quanto sia sobrio scenograficamente, va oltre quel crudo realismo contadino che, in parte, è insito nell'opera di Gabriel; tende piuttosto a calcare la mano sugli elementi simbolici, svelando inoltre – fin dal primo quadro – l'artificio della messa in scena. La chiesetta dove si svolge la festa della Madonna del Rimedio è un esplicito fondale da Cinecittà.

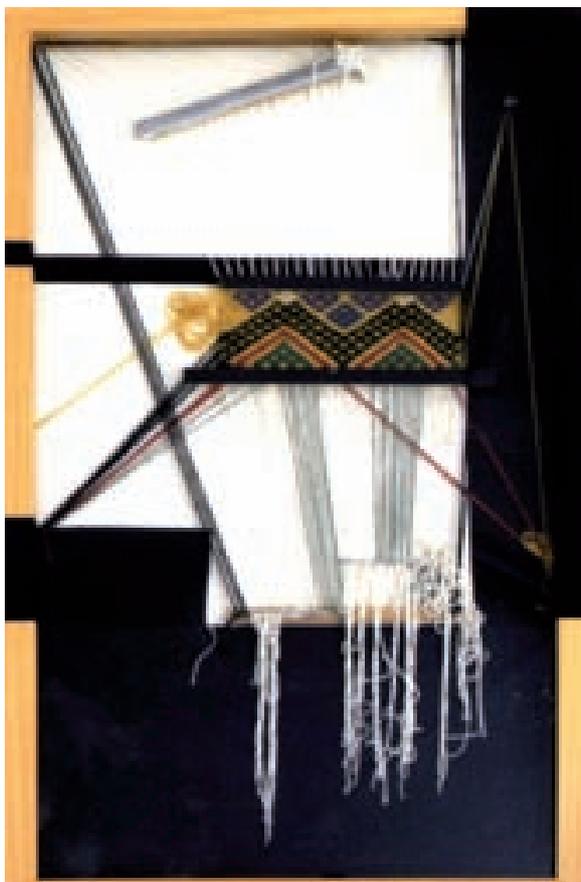
Il secondo quadro presenta invece come scenografia un fondo quasi astratto: la classica copertura delle impalcature con tubi innocenti, che



funziona da schermo su cui proiettare i corpi e i volti dei due giovani amanti, Anna e Cicciotu Jacòni, i quali si sfiorano, si cercano, si toccano. Gli inserti video de *La Jura* sono realizzati da Fabio Massimo Iaquone (videoartista, nonché regista di teatro) che collabora da oltre vent'anni con Taraborrelli in perfetta simbiosi sul piano di una drammaturgia videoscenografica che spesso tende a coinvolgere lo spettatore, immergerlo nella scena, così come i futuristi – ancora una volta, loro – desideravano porlo «nel centro del quadro».

Ciò che sulla scena è interdetto ai due ragazzi, separati – fisicamen-

te ma anche metaforicamente – da un enorme albero rovesciato, avviene virtualmente sullo schermo, dove si materializza il desiderio di Anna e Jacòni. Ovviamente l'elemento naturale domina tutta la rappresentazione, prorompendo in questo secondo quadro con un forte impatto visivo. Cosa che si ripete anche nel quadro successivo, intitolato nel libretto dell'opera «La fontana», costituita da un simbolico campo di asfodeli, attributo della morte: dopo aver stretto il patto con Filianu, il padre di Anna, e commesso un omicidio in cambio dell'amata, Jacòni ritorna dopo un anno di assenza per scoprire che la ragazza sta per convolare a nozze con Burédda. Ma



è l'intero paesaggio gallurese a essere rievocato in questo quadro, attraverso le immagini, con un allargamento di campo, o meglio uno sconfinamento fuori campo. Dentro la scena, invece, campeggia una luna prodotta dal riflesso di uno specchio circolare, che sarà poi sostituita dall'immagine video. Il dispositivo videoscenografico aumenta così l'atmosfera onirica e visionaria non solo di questa situazione, ma dell'intero spettacolo.

Tra il terzo e il quarto quadro c'è un intermezzo con la *Disispirata*, un canto d'amore tradizionale che, inizialmente, prima di essere ripreso dall'orchestra, proviene da un vecchio giradischi: Taraborrelli, con cura filologica, si appropria di un'idea avuta dallo stesso Gabriel per l'allestimento de *La Jura* nel 1958 al Teatro San Carlo di Napoli. Ma la comparsa in scena di un dispositivo meccanico di riproduzione

sonora – che rimanda idealmente a un altro medium di massa del '900, ovvero la radio – ancora una volta non è casuale. Dopo la fotografia e il cinema, ecco la radiofonia, a 'svecchiare' la struttura dell'opera lirica. Un elemento oggettuale che tende a spezzare la *narrazione orchestrale*. Del resto Gabriel lo ha concepito come un intermezzo, come un'interruzione rispetto alla sequenza in quadri.

Sfondo per il rituale della *pricunta*, ovvero la domanda di matrimonio, è lo stazzo, cioè la residenza del pastore. E siamo giunti al quarto quadro, il

momento più drammatico dell'opera, in cui assistiamo al confronto/scontro tra il mondo dei vecchi (rappresentato da Filianu) e quello dei giovani (Jacòni). La cavalcata nuziale di Burédda e del suo seguito, accompagnata dai colpi di fucile, attesta la conquista della donna/sposa anche con la violenza delle armi, ma è evocata da uno spezzone di cinegiornale, un autentico documento antropologico che irrompe nella finzione scenica. È il momento della morte di Filianu, consumata dietro le quinte ma riproposta allo spettatore sulla parete-schermo.

L'ultimo quadro rappresenta la stanza di Anna. Taraborrelli lo concepisce in modo geometrico, come un immenso telaio, adoperando ben nove chilometri e mezzo di fili elastici che imprigionano la protagonista al suo destino. Le donne al centro della scena stendono gli orditi, così come le parche della tragedia greca tessavano le trame fatali dei loro personaggi. Dopo l'uccisione di Filianu il matrimonio è sfumato e Burédda ha sposato Matalena, sorella adottiva di Anna, mentre quest'ultima ha troncato ogni rapporto con Jacòni. Ma la riappacificazione è un evento improcrastinabile. *La Jura*, malgrado Jacòni sia un pluriomicida (per amore), termina con il lieto fine: il ricongiungimento dei due giovani, il cui desiderio, a lungo represso, può finalmente esprimersi liberamente. In questo epilogo il livello della scenografia si fonde perfettamente con quello della videocreazione, celebrando il trionfo del corpo. Con una doppia proiezione delle stesse immagini – sullo sfondo e sulla superficie di elastici – si crea un effetto quasi tridimensionale.

La passione prende letteralmente corpo e il canto del vendemmiatore è un auspicio di fertilità. Il mondo è cambiato, la società si rinnova, un nuovo ordine si è instaurato.

Siamo entrati finalmente nel cuore del '900.

A fianco: Maria Lai (1919-2013), Telaio. Comune di Aggius, Ufficio del Sindaco.

Da: Un paese che racconta, a cura di Maria Grazia Battista, Mario Saragato, Phileas Edizioni 2016.



*Cristian Taraborrelli.
Foto Priamo Tolu.*

I personaggi della vicenda sono immersi in una Sardegna che ricorda gli anni '60, periodo in cui la modernità e la tradizione incominciavano a convivere, il nuovo sbarcato dal continente prendeva spazio al vecchio cercando di trasformarlo.

Destino e volontà sono come due linee sottili, taglienti, sulle quali in equilibrio si amano Anna e Jacòni. Il precipizio è la loro forzata separazione. È il padre di Anna, Gjompaulu Filianu, che li fa precipitare, la sua promessa della figlia come sposa al ricco pastore Burédde ne è la causa. Il fondo si fa sempre più vicino quando Jacòni diventa sicario per conto di Filianu che gli promette sotto giuramento – «La Jura» – che Anna diventerà sua sposa. La caduta dolorosa, vertiginosa, sembra non avere più fine quando Jacòni scopre che il suo delitto è stato vano...

Pasca è il personaggio che innesca il meccanismo delirante del dramma, una donna mossa dal dolore per l'assenza della sua figlia perduta. È una vagabonda, persa, che ripercorre instancabilmente gli stessi sentieri che l'amore di madre disperata finge a se stessa sconosciuti; poi all'improvviso quei sentieri diventano dolorosamente familiari quando riconosce i propri passi imprigionati dal tempo nella terra, lì solitari davanti a lei.

I colori, forti, emozionanti delle ingonnellate che escono dalla funzione religiosa, ruotano intorno al nero, cupo, come bozzolo di falena nera, del costume di Pasca.

La scenografia è dinamica, segue l'andamento quasi cinematografico della scrittura di Gavino Gabriel, prende forza da frammenti di ricordi e da immagini che rievocano la «memoria della commozione».

Gesti antichi, autentici, come quelli delle raccogliatrici di asfodelo (III quadro) o delle stenditrici di orditi (V quadro), si alternano sulla scena a gesti corali che amplificano come eco, dinamiche drammaturgicamente cardini della vicenda. I costumi rievocano linee e motivi della tradizione, ma rielaborati in chiave pittorica, giocano con i chiaroscuri e gli accenti delle tinte accese.

Il video, telecamera nascosta dell'animo, è la concretizzazione del desiderio inespresso, delle passioni soffocate.

La Jura
dai laboratori
al palcoscenico



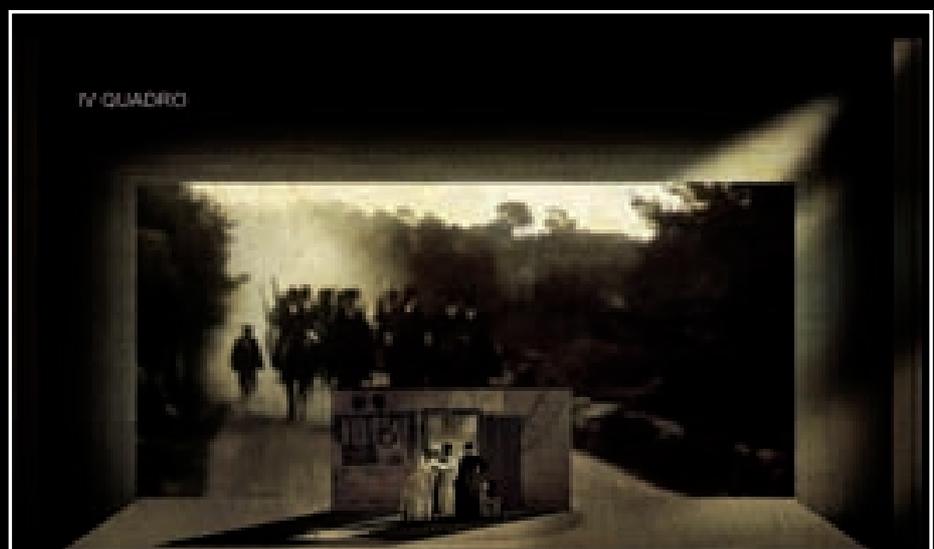
I QUADRO



II QUADRO



IV QUADRO



II QUADRO



V QUADRO



*Bozzetti di Cristian Taraborrelli.
Figurini di Angela Buscemi.*



GRUPPO
ARDENNE
LA Bocca
DI ANNA FILIPPA

CORPE
PARTE POSTERIORE
GORI N° 54

CORPEO PARTE
ANTERIORE GORI
ART. SUN
COL. L-BLUSH

PASSA MANEVA
QB. 5

TROFILI BOERBO
GORI SUN (SETA)
ART. SUN
COL. U-INK

BOLETO VELLUTO
ROSSO 30
FUCOTEX
DARLING 56116

SOPRA GONNA DAMICHI
COTONE RIGATO h 119
ART. 6720
ROSSO/ARANCIO
PLISSEIATA

BASE BALZA
SOPRA GONNA
MAGAZZINO BASS ETI
TAFETTA RIGATO
N° 5

FUCOTEX
SETA VIOLA
TIRAN 35 851

SOTTO GONNA COTA
BASE BALZA SOPRA GONNA

SOTTO GONNA
PLISSEIATA
BALZA
SETA RICAMI
P. POST. CORPEO

GORI
ART. SUN
COL C-ELECTRIC

BORDO SOTTO GONNA
FUCOTEX
DARLING
VELLUTO
56117



MAR ALBERTA

I QUADRO

FESTA

TRECHESI
VELINO
BLU

100%

100%



MATILDE A.F.

Alto 170 cm
A.M.I.

BASSETTI
MAGAZZINO
N° 2

BASSETTI
MAGAZZINO
N° 1

GAMICIA
D'AMICI
4802
101340

CATALOGO
VECCHIO

GIACCHINO
FUCOTEX
DARLING
56424

BASSETTI
MAGAZZINO
N° 3
4

FUCOTEX
DARLING
56424

MONNA
PLISSEATA
D'AMICI
6722
ALTEZZA
110

FUCOTEX
DARLING
56417

FUCOTEX
DARLING
56417



BASSETTI MAGAZZINO
SOTTO GONNA





ANGHILESA
CORPETTO COME TESSUTO (2)



(10) FUCOTEX HENLEY 54511

(9) GUCCINI FUCOTEX DARLING 56125

SOPRACANVA DIAMICI 6723

NASTRI X
DINANTI CORPINO



FUCOTEX GALA

(11) 31723

(12) 31793

(13) 31726

(14) 31731

6

S. TERESA
MAG. BASSETTI



BORDI
CORPETTO
O.B. STOCK

(5)



FUCOTEX TIRAN 35775

PLI SSETIATA

(2) FUCOTEX BOKAT HASCAR 200 53166

(3) FUCOTEX TIRAN 35820

(4) FUCOTEX BOKAT HASCAR 200 53165

(6) FUCOTEX TIRAN 35852

(7) TIRAN 35742

(8) FUCOTEX DARLING 56113



CORO
DONNE

1/2



CORO
DAMNE

2/6





Foto di Priamo Tolu.







