

## Un nuovo profilo biografico per Barbara Giuranna alla luce delle sue carte d'archivio

LUCA CIANFONI

*Questa ha più talento di un uomo.*

### *L'archivio di Barbara Giuranna*

A proposito di Elena Barbara Giuranna (Palermo, 1899 - Roma, 1998), si è soliti leggere sui diversi dizionari o sentirne parlare come di una compositrice di regime, famosa esclusivamente per le sue opere composte durante gli anni del ventennio fascista. Il presente articolo vuole superare questa immagine semplicistica, che per molti anni è servita a incasellare e a etichettare Giuranna esclusivamente per la sua opera di composizione giovanile, per restituirne un profilo biografico più esaustivo e completo, dati i suoi quasi cento anni di vita. Oggi, a più di venticinque anni dalla sua morte e superati i cento anni dall'inizio di quel buio periodo politico per l'Italia, c'è la giusta distanza storica per poterlo fare.

Il profilo biografico che si intende delineare in questo articolo si basa sull'analisi, il censimento e lo studio delle carte presenti nell'archivio della compositrice Elena Barbara – questo il suo vero nome, a cui poi si aggiungerà il cognome del marito, Giuranna per l'appunto; per comodità si continuerà a riferirsi alla compositrice come Giuranna –, conservate presso l'Istituto di Studi Musicali "Goffredo Petrassi" a Latina, all'interno della Fondazione Campus Internazionale di Musica di Latina.

L'archivio della compositrice è arrivato presso la struttura pontina nel 1999, come donazione degli eredi Bruno e Paolo Giuranna alla Fondazione e consiste in due parti: la biblioteca personale della compositrice e il suo archivio.

[...] l'archivio e biblioteca musicale e privata dell'anzidetta signora, Maestro Elena BARBARA ved. GIURANNA [sono] costituiti da:

\*\*\*\*\* manoscritti musicali di Barbara Giuranna (n. 1 cartella, partiture manoscritte di Jamanto, Mayerling [sic], Osanna [sic]); opere musicali a

stampa Barbara Giuranna (n. 60 spartiti c.a., n. 1 faldone, n. 2 cartelline, n. 5 contenitori, n. 1 faldoni di trascrizioni); opere musicali a stampa di autori vari (n. 400 spartiti musicali, n. 36 faldoni, n. 17 libretti); libri a stampa di argomento musicale (n. 106 volumi c.a.; n. 10 volumi di periodici rilegati - Rivista Musicale Italiana, Minerva); documentazione varia (n. 10 faldoni di programmi e critiche di Barbara Giuranna; n. 13 cartelle di programmi e critiche di Barbara Giuranna; n. 1 faldone di fotografie, n. 5 faldoni di lucidi e abbozzi di opere; n. 1 faldone di programmi e critiche di Barbara e Bruno Giuranna; n. 21 unità o cartelle di musiche, n. 12 faldoni di documentazione musicale varia); fonti sonore (n. 34 magnetocassette, n. 7 videocassette, n. 10 nastri, n. 10 dischi e n. 4 cofanetti); targhe e premi (n. 14 pezzi); il contenuto di n. 2 casse in legno delle dimensioni rispettivamente di cm 100 x 40 x 40; cm 100 x 40 x 60 (registrazioni sonore, opere musicali a stampa di Barbara Giuranna, manoscritti e fotocopie varie, opere musicali a stampa di autori vari, manoscritti e documentazione varia, lucidi e lavori orchestrali).<sup>1</sup>

Questo corpus di documenti può essere definito un archivio di persona,<sup>2</sup> dato che al suo interno possiamo ritrovare

<sup>1</sup> Atto di Donazione di Beni Mobili dell'Archivio e della Biblioteca musicale di Barbara Giuranna, conservato presso la Fondazione Campus Internazionale di Musica di Latina. Tutto il materiale descritto nella donazione si trova tutt'ora, senza alcuno spostamento o sottrazione o aggiunta, presso la sede della Fondazione. Si ringrazia la dott.ssa Tiziana Cherubini per tutto il supporto fornito durante la ricerca.

<sup>2</sup> «Gli archivi di persona come nuclei indipendenti si sviluppano nel momento in cui si affermano la maggiore consapevolezza di ciascun individuo di poter essere *artifex* del proprio destino e una concezione del lavoro "autonoma": [...]. Sugli archivi di persona incide più che su altri fondi un'attività volitiva del soggetto: non vi è, né vi è mai stata, una obbligatorietà di conservazione degli archivi dei singoli individui, né alcuna norma in proposito, al di là delle contingenti esigenze amministrative o fiscali: il soggetto produttore conserva quanto ritiene opportuno conservare». CATERINA DEL VIVO, *Accostarsi a un archivio di persona: ordinamento e condizionamento*, in *Archivi di persona del Novecento*, a c. di Francesca Ghersetti e Loretta Paro, Treviso, Benetton\_Antiga Edizioni, 2012, pp. 15-38: 17.

documenti cartacei ufficiali, lettere manoscritte (solo quelle ricevute, non quelle inviate), oltre che testimonianze fotografiche, video e audio, carte, bozze e schizzi compositivi.<sup>3</sup>

L'archivio Giuranna è conservato interamente all'interno di una stanza dell'edificio che occupa l'Istituto di Studi Musicali ed è composto da sette scaffali; all'interno dei primi tre è conservata la biblioteca personale della compositrice – o una sua parte –, testi su cui la musicista ha studiato o che sono stati parte fondamentale del processo compositivo di alcune sue opere. Nella parte centrale, ovvero sugli scaffali 4-5, sono presenti numerosi lucidi di stampa delle opere di Giuranna, note di sala e *brochure* di eventi in cui venivano eseguite le composizioni della stessa; questi, in un'ottica di ricostruzione del repertorio della compositrice, mi hanno permesso di stilare un elenco più dettagliato delle opere da lei composte, alcune date di prima esecuzione, i loro titoli e il dettaglio sulla loro effettiva esecuzione. Sugli scaffali finali (5, 6, 7) sono conservati manoscritti (autografi e copie), edizioni a stampa, schizzi e abbozzi, come anche alcuni autografi di altri compositori italiani contemporanei di Giuranna, quali Pizzetti, Ghedini, Pinelli, Zecchi – presenza non sorprendente visti i rapporti di lavoro e personali che legavano la compositrice a questi suoi colleghi –; e ancora lettere, documenti relativi alla formazione personale della compositrice, ricevute fiscali e documenti SIAE e Ricordi (una delle case editrici della compositrice).

<sup>3</sup> «Corrispondenza, documenti personali, stampe e negativi fotografici, testi manoscritti, agende, quaderni di appunti di vario genere, rubriche telefoniche. Si diffondono a partire dalla seconda metà del Novecento anche altri supporti documentali, sempre più distanti dalla testimonianza cartacea: ad esempio le registrazioni audio su bobine magnetiche, le audio e videocassette e così via. Viceversa, cosa non si conserva, o non si dovrebbe conservare in un archivio di persona? Le lettere originali spedite dal mittente, se non in forma di copia o di minuta, le carte relative all'attività o alle cariche pubbliche del personaggio in questione, che dovrebbero essere rimaste presso i relativi uffici (anche se in pratica numerose sono le eccezioni). E ancora: difficilmente sono presenti le redazioni finali delle opere, prose o poesie, destinate alla pubblicazione, perché consegnate alle case editrici o alle tipografie e raramente restituite». DEL VIVO, *Accostarsi a un archivio di persona*, p. 18.

A dare gli spunti maggiori per tracciare il presente profilo biografico è stata una memoria dattiloscritta ritrovata all'interno degli scaffali dell'archivio della Fondazione Campus Internazionale di Musica. Si può supporre che il dattiloscritto sia stato battuto intorno alla fine degli anni Ottanta,<sup>4</sup> dalla stessa compositrice, in quanto alla fine del documento è presente la sua firma autografa; inoltre, all'interno dell'archivio ne esistono versioni più brevi, che probabilmente venivano usate da Giuranna come estratti da fornire a livello editoriale a diversi addetti ai lavori per vari scopi. Il tono con cui viene redatto questo documento è quello della memoria, il che denuncia un chiaro desiderio di trasmettere una precisa immagine di sé, che possa superare l'immagine stereotipata di compositrice di regime che già durante la vita Giuranna si era vista cucita addosso. La forte volontà di togliersi questa etichetta, che sicuramente le andava stretta, emerge dalle diverse interviste concesse ai giornali e ai settimanali intorno agli anni Ottanta e Novanta. Questi sono gli anni finali della sua vita e di una sua riscoperta da parte dei musicisti e della società dell'epoca. Nel 1983, infatti, diventa Accademica di Santa Cecilia, le vengono dedicati diversi concerti e infine viene eseguita la sua opera lirica, *Mayerling* – quella a cui forse la compositrice era più legata – al Teatro dell'opera di Roma, con quasi 50 anni di ritardo – si capirà più avanti la causa di questo rinvio. La figura della compositrice, inoltre, data la sua lunga vita che ha attraversato tutto il xx secolo, è una testimonianza viva della situazione culturale italiana in tutto il Novecento.

### *Gli studi a Palermo e a Napoli*

Nata nel 1899 a Palermo, da Anna Sensales Proto e Giuseppe Barbàra, Elena è la quarta figlia di una coppia della me-

<sup>4</sup> La memoria dattiloscritta non risulta datata, ma negli ultimi paragrafi si legge: «Sono arrivata al 1987, da vari anni non ho scritto più una nota»; si presume così che questa memoria possa essere stata redatta a ridosso del 1987.

dio-alta borghesia di Palermo; suo padre, un capocassiere del banco di Sicilia, vedovo, si risposa con quella che diviene la madre della compositrice, dottoressa di professione.

Mia madre era dottoressa a Palermo: una donna eccezionale, di grande bontà ma anche molto autoritaria. Camminava sempre col bastone anche da giovane, e quando lo alzava, uscendo dall'angolo del viale della Libertà dove abitavamo, i cocchieri le si precipitavano incontro con le loro carrozze, facendo a gara chi doveva essere il primo a servirla. Perché lei con la sua grande carità cristiana, visitava e all'occorrenza curava le loro mogli, gratuitamente s'intende.

Mio padre era capocassiere al banco di Sicilia; era un matematico ma anche un artista particolare: suonava a orecchio e componeva certe mazurke che suscitavano la mia ilarità, ma era un disegnatore meraviglioso. Vedovo con una figlia sposò mia madre a Palermo che conosceva già; era giovanissima e di origine aristocratica; suo padre era prefetto di Catania, un siciliano di origine spagnola e sua madre una marchesa.<sup>5</sup>

Elena all'età di 6 anni viene inviata dai genitori presso l'istituto "Mater Dei",<sup>6</sup> un collegio di Napoli nel quale è suora la sua sorellastra Flora, figlia di primo letto del padre di Giuranna. Qui la compositrice studia ed inizia a prendere confidenza con la musica, grazie anche a Suor Elena. In più di un'occasione, nelle varie interviste concesse nell'arco della sua lunga vita, la compositrice racconta un aneddoto che, alla luce di oggi, fa comprendere il carattere mansueto di Giuranna, la sua predilezione per la musica e quanto siano stati importanti alcuni incontri nella sua vita per poterla spingere e incoraggiare sul cammino musicale.

Fu a Napoli, all'Istituto, che misi per la prima volta le mani sul pianoforte: avevo molta disposizione per la musica; le maestre riscontrarono il mio orecchio assoluto. Fu quindi una suora, Suor Elena, a insegnarmi le prime nozioni di solfeggio e teoria e farmi poggiare le dita sui tasti. Vi era un grande salone, ricordo, con vari pianoforti, due arpe, e mandolini perché Suor Elena insegnava questi tre strumenti. Mi è rimasto impresso nel-

la memoria un pomeriggio lunghissimo in cui la maestra mi lasciò sola, chiusa a studiare il pianoforte. Avevo sette anni. Continuavo a studiare, ma si faceva buio. Mia sorella Flora, non vedendomi, chiese dove mi ero cacciata. «Ah, l'ho chiusa nella stanza di musica e me ne sono dimenticata» - rispose sgomenta Suor Elena. Credevano di trovarmi disperata in lacrime, io invece corsi loro incontro dicendo: «Vede Suor Elena, ho imparato quest'altra pagina!». Ma ricordo ancora la pesantezza di quell'interminabile pomeriggio, chiusa a chiave nello stanzone!<sup>7</sup>

Questo primo approccio di Giuranna con la musica appare davvero significativo, in quanto la futura compositrice riesce in questo modo ad essere indirizzata verso la carriera di musicista. Si riscontra inoltre, nella citata Suor Elena, quella che appare una grande apertura mentale per quei tempi, in quanto stimola la bambina allo studio della musica, esentandola dai cosiddetti "lavori femminili" per assecondare la sua passione:

Al pomeriggio, dopo la ricreazione, si passava ai lavori "femminili". Lavori bellissimi di ricamo "ad ago", ad uncinetto, oppure cucito. Suor Elena discuteva sempre con mia sorella Flora, perché voleva che mi dedicassi di più allo studio del pianoforte. «Non importa se non saprò cucire le mutande di suo marito, sarà una brava pianista» diceva fieramente.<sup>8</sup>

In questo periodo, Giuranna sviluppa anche una passione per l'arpa, strumento molto presente all'interno dell'organico strumentale delle sue opere e perfino oggetto di un'opera solista: *Sonatina per arpa*. Nel 1910, terminate le scuole elementari, la compositrice torna a Palermo, ma la vita domestica rimane in ogni modo effimera, perché i genitori la inseriscono all'interno del Collegio reale Maria Adelaide, «un Istituto molto altolocato che accoglieva le ragazze delle famiglie nobili della Sicilia [...] uno dei tre Collegi d'Italia creati dalla Casa reale per le ragazze appartenenti alla classe nobiliare italiana».<sup>9</sup> Tornata nel capoluogo siciliano, Giuranna inizia

<sup>5</sup> Fondazione Campus Internazionale di Musica, *Fondo Giuranna*, documento dattiloscritto, scaffale 7, palchetto 2, busta 9, "Barbara Giuranna", p. 1. Da qui in avanti il documento verrà citato solamente come *Barbara Giuranna*.

<sup>6</sup> Oggi Scuola paritaria secondaria di primo grado *Mater Dei*, Piazzetta Mater Dei, 10.

<sup>7</sup> *Barbara Giuranna*, p. 2.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 5. Il Collegio reale Maria Adelaide è oggi un Educandato statale Maria Adelaide e si trova in Corso Calatafimi, 86, a Palermo.

a frequentare il Conservatorio di Palermo, allora intitolato a Vincenzo Bellini. Al fine di compiere gli studi musicali, alla futura compositrice viene concesso un permesso speciale all'interno del collegio, per alzarsi alle cinque e mezza – un'ora prima delle altre ragazze –, studiare il pianoforte e uscire una volta ogni due settimane per una lezione pomeridiana.

Presi dunque il diploma di pianoforte con la media del nove e mezzo. Ricordo che fu subito dopo la spagnola: uscivo accompagnata dalla domestica, di mattina prestissimo, alle sei andavamo al Conservatorio dove il portiere mi apriva in segreto, per darmi l'opportunità di provare il pianoforte dell'esame. Era una cosa importantissima, studiare sulla tastiera del pianoforte messo a disposizione per gli esami. A casa avevo uno strumento verticale mentre al Conservatorio vi era quello a coda, da concerto, sul quale avrei dovuto suonare per gli esami di diploma.<sup>10</sup>

Intanto, Giuranna inizia a sviluppare un buon rapporto con la composizione e, già all'età di 16 anni (come scrive nella sua memoria), compone una «*Ninna nanna* per canto e pianoforte, e due walter». <sup>11</sup>

Subito dopo il diploma liceale e quello pianistico, tra il 1919 e il 1920 torna a Napoli per studiare composizione al Conservatorio San Pietro a Majella, corso che allora, da come riporta la compositrice, non veniva erogato nel Conservatorio di Palermo.

Nel Conservatorio di musica a Palermo non esisteva quel corso e quindi scelsi Napoli, sia perché il direttore di quel Conservatorio era Cilea, che fra l'altro avevo conosciuto qualche tempo prima quando era stato direttore del Conservatorio di musica di Palermo, sia perché potevo vedere più spesso mia sorella Flora. Infatti fu essa che trovò per me una stanza col pianoforte, presso una insegnante d'arpa che viveva con la nipote.<sup>12</sup>

La notizia sembra essere confermata da Federico Di Maria, a lungo docente di letteratura italiana presso l'istituzione musicale siciliana:

<sup>10</sup> Barbara Giuranna, p. 9.

<sup>11</sup> Ivi, p. 10.

<sup>12</sup> Ivi, p. 11.

La provvida legge dell'11 dicembre 1930, n. 1945, con cui il Regime ha riordinato l'istruzione musicale in Italia, fece subito dopo sentire i suoi benefici effetti anche nel Conservatorio palermitano. Le nuove norme emanate sono tuttora in vigore. Grazie a esse il maestro Antonio Savasta seguito al Mulè nella Direzione, già insegnante di contrappunto e composizione nel Conservatorio di Napoli, riprese nel nostro Conservatorio l'insegnamento di queste materie, da più anni venute meno.<sup>13</sup>

In realtà la situazione sembra essere più complessa di quanto prospettata finora. Da un'analisi dei registri di passaggio d'anno del Conservatorio di Palermo, il corso di composizione sembra essere stato erogato a singhiozzo; difatti risultano tracce della classe di composizione nel 1916, nessuna traccia nel 1917 e nel 1918, mentre nel 1919 e nel 1920 risultano essere stati effettuati degli esami di ammissione e promozione a due studenti. Un'ultima traccia sono due diplomi di composizione risalenti al 1922. Perciò si può ipotizzare che, vista la situazione incerta del Conservatorio palermitano, la preparazione estiva all'esame di ammissione avvenuta con Camillo De Nardis – suo futuro insegnante al Conservatorio San Pietro a Majella –, la conoscenza pregressa con Cilea, che in quegli anni era direttore proprio del Conservatorio partenopeo e vista anche la conoscenza pregressa di Giuranna della città di Napoli, ove aveva una sorella suora, la compositrice e la famiglia abbiano preferito quest'ultima città alla più vicina Palermo.

L'ammissione, a quanto racconta la stessa Giuranna, non risulta un problema e subito comincia a frequentare le lezioni.

Partii per Napoli che avevo vent'anni, accompagnata da mio padre. Al Conservatorio fui ammessa quasi senza esame. Il Maestro Gennaro Napoli che faceva parte della commissione esaminatrice volle vedere qualche mio lavoro musicale: gli suonai una lirica, su testo francese, la mia

<sup>13</sup> FEDERICO DE MARIA, *Il R. Conservatorio di musica di Palermo*, Firenze, Le Monnier, 1941, p. 53. Giuseppe Mulè è stato direttore del Conservatorio di Palermo dal 1923 al 1925, mentre Antonio Savasta ha cominciato il suo mandato nel 1925 terminando nel 1938; per altre informazioni su Savasta cfr. AGOSTINO ZIINO, *Antonio Savasta e i suoi allievi tra Napoli e Palermo: le ragioni di una 'scuola'*, «I quaderni dell'Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania», 3, 2003, pp. 5-23.

prima vera lirica. Mi diede con la mano una battuta sulla spalla dicendomi: va bene, vada in classe. Entrai così nella classe del Maestro Camillo De Nardis (il maestro che mi aveva preparato durante l'estate agli esami di ammissione).

Al Conservatorio San Pietro a Majella eravamo divisi fra maschi e femmine, solo la classe di composizione era promiscua. Cilea era severissimo: conservo ancora una sua dedica che diceva fra l'altro: «...ricorderà l'affettuosa voce del suo direttore...». Altro che affettuosa, strillava in un modo tremendo se vedeva un'allieva con un allievo.

La composizione era una materia prettamente maschile; due sole donne, oltre me, frequentavano la mia classe ma concludevano poco.<sup>14</sup>

Con Camillo De Nardis (1857-1951) come insegnante di composizione, si può risalire direttamente alla scuola operistica napoletana che però non disdegna la musica strumentale, come ricostruisce Francesco d'Avalos:

De Nardis aveva studiato con Nicola d'Arienzo che a sua volta era stato allievo di Vincenzo Fioravanti, fratello del più famoso Valentino. Pertanto De Nardis era discendente della tradizione compositiva dell'opera settecentesca; egli aveva composto delle opere per teatro ma era interessato anche alla musica strumentale. [...] Bisogna considerare che attraverso d'Arienzo, che fu maestro anche di Leoncavallo, di van Westerhout e altri, e attraverso Paolo Serrao e Luigi Felice Rossi, che furono i maestri di Martucci, si risale alla scuola del Settecento di Furno, Zingarelli, Fenaroli, Mayr e Tritto.<sup>15</sup>

Per capire meglio il *milieu* culturale e didattico del Conservatorio di Napoli di quell'epoca, ricordiamo che a quel tempo le cattedre di composizione erano assegnate a De Nardis e ad Antonio Savasta (1873-1959); riguardo a quest'ultimo diverse fonti riportano anche il suo nome come docente di Giuranna,<sup>16</sup> mentre la stessa compositrice

<sup>14</sup> Barbara Giuranna, p. 11.

<sup>15</sup> FRANCESCO D'AVALOS, *La 'Scuola napoletana' tra continuità e rinnovamento*, in Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre. Atti del convegno nel centenario della nascita, Napoli 5-6 dicembre 2003, a. c. di Renato di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, pp. 21-29: 25.

<sup>16</sup> A riportare tale notizia sono le voci dei dizionari: ALBERTO BASSO, *Giuranna Barbara*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1986, *Le biografie*, vol. III, p. 219; ANTONIO TRUDDI, *Giuranna*, (Ele-

non lo nomina mai. Anche Daniela Tortora afferma che la compositrice è stata allieva del solo De Nardis:

Tra i saggi di studio una menzione speciale va a quelli delle classi di composizione, vale a dire all'esecuzione delle musiche degli allievi dei corsi superiori in procinto di conseguire il diploma di magistero. Segnalo, in particolar modo, gli allievi delle classi di Camillo De Nardis (Nicola Palombo, Arduino Gentile, Elena Barbara, Pasquale Rescigno, Mario Giuranna, Renato Fasano), di Antonio Savasta (Mario Gargiulo, Lino Ennio Pelilli, Antonio d'Elia, Mario Pilati, Alfredo Sangiorgi, Giorgio Favaretto) [...].<sup>17</sup>

Di Savasta (1873-1959), d'Avalos conserva il seguente ricordo, annoverandolo tra gli ascoltatori critici e non chiusi della Napoli di quel tempo:

Conobbi personalmente Savasta quando, il 24 aprile 1942, Mario Persico che era stato suo alunno lo condusse in visita da mio padre. L'inclinazione musicale di Savasta era diversa da quella dei musicisti italiani del tempo; egli difatti venne quel giorno con lo scopo di ascoltare l'incisione della *Seconda Sinfonia* di Mahler, che mio padre possedeva. Ciò lo aveva saputo da Mario Persico che da molti anni era amico di mio padre e che veniva spesso a visitarlo. Si ascoltò così tale Sinfonia e al termine Savasta disse testualmente: «Non è una Sinfonia, è un poema», volendo con questo significare l'importanza e la grandezza di tale opera di Mahler. [...] Tale interesse di Savasta deve essere considerato come un fatto eccezionale; egli si poneva parzialmente sulla stessa linea di Martucci. Per comprendere la situazione della cultura musicale di quel tempo desidero ricordare che tre anni dopo nell'estate del 1945, Petrassi fu condotto, dal mio maestro Renato Parodi, a casa di mio padre. Petrassi volle vedere il catalogo dei dischi e si compiacque di trovarvi molte composizioni di Stravinskij ma nulla disse delle composizioni di Mahler, che pure figuravano nel catalogo. [...] Anche il mio maestro, che fu a sua volta allievo di De Nardis e anche di Savasta, non era interessato a questa musica e la sua inclinazione era verso Debussy, Ravel e Roussel. [...] Savasta fu un compositore di rilievo, oggi insieme ad altri è ingiustamente dimenticato; la

na) Barbara, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition, ed. by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, London, Macmillan, 2001, vol. 9, pp. 914-915; D'AVALOS, *La 'Scuola napoletana'*; ZIINO, *Antonio Savasta*.

<sup>17</sup> DANIELA TORTORA, *Il Regio Conservatorio di musica San Pietro a Majella negli anni del fascismo*, in Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli, pp. 31-73: 42-43. La fonte di questa informazione esplicitata da Tortora è l'*Annuario. Anno scolastico 1922-23*.

sua musica si pone in un clima post-wagneriano con influenze di Debussy, pur mantenendo un carattere italiano.<sup>18</sup>

È poi nella classe di composizione che conosce il suo futuro marito, Mario Giuranna, anch'egli appartenente alla borghesia medio-alta, con cui si lega fin da subito e che influisce in maniera significativa anche sui gusti musicali della compositrice, stimolandola a partecipare alla vita artistica e culturale della città.

Alla terza lezione Mario Giuranna mi rivolse la parola: «Lei come vive?» «Ho qui una sorella suora». «Io ho perduto i genitori e vivo con mia nonna e una sorella. Va mai ai concerti?» «Ma bisogna abbonarsi». «Se non ascolta i concerti, come può formare un suo gusto musicale?». Mario fece un abbonamento per entrambi e ci trovavamo di pomeriggio alla Sala Maddaloni per il primo concerto della stagione. Con l'abbonamento avevamo anche la possibilità di assistere, la sera, alle prove delle opere al Teatro San Carlo.<sup>19</sup>

Inizia così la relazione sentimentale tra Mario ed Elena, ed è proprio in una lettera inviata dal suo futuro marito, che si leggono le parole che cambiano per sempre il nome della compositrice: «Barbara, lasci che la chiami così, con questo nome che mi venne spontaneo alla mente sin dalla prima volta che l'ho conosciuta e che risveglia quella sua trepida grazia di colombella spaurita, o di monella fuggita dal convento per seguire nel mondo grande, il suo grande sogno d'arte...».<sup>20</sup> Da questo momento in avanti, la compositrice palermitana infatti non userà più il suo vero nome, Elena, ma adotterà Barbara – facendo slittare l'accento e trasformando la parola piana in sdrucchiola –, utilizzando in seguito anche il cognome del marito.

Durante la sua permanenza a Napoli tra il 1919 e il 1923, la compositrice vive una scena culturale e musicale molto

<sup>18</sup> D'AVALOS, *La 'Scuola napoletana'*, pp. 25-26. È da notare che i tre compositori francesi sono gli stessi che vengono apprezzati e presi come punti di riferimento da Giuranna e di cui si trovano molte partiture all'interno della sua biblioteca personale.

<sup>19</sup> *Barbara Giuranna*, p. 12.

<sup>20</sup> Ivi, p. 14.

contrastata, spaccata in due; da una parte, i conservatori che tendono a guardare al passato italiano e napoletano, dall'altra, i progressisti che invece cercano nel presente e anche all'estero le ultime tendenze musicali; entrambe le parti propongono nella realtà napoletana serate e concerti attraverso le proprie associazioni concertistiche.<sup>21</sup> Molto importante per Giuranna è l'Associazione Scarlatti, citata da lei anche in un'intervista rilasciata negli anni '80: «Mi suggerì [Mario Giuranna], di abbonarmi ai concerti. In quegli anni [i primi anni '20], sorgeva l'associazione "Alessandro Scarlatti". E così, seguendo le stagioni musicali, mi avvicinavo a musicisti come Debussy e Pizzetti».<sup>22</sup>

Da segnalare in quegli anni un concerto di Ravel, a Napoli, il 5 aprile del 1923,<sup>23</sup> e un tentativo di svecchiamento dei titoli sul cartellone del Teatro San Carlo, che fra il 1922 e il 1923 mette in scena *Il Piccolo Marat*, *La leggenda di Sakuntala*, *Boris Godunov*, *Hänsel e Gretel*, *Siegfried* e *Parsifal*.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Si segnalano, tra le altre, le seguenti associazioni operanti in città in quegli anni: l'Associazione amici della musica (1915) fondata da Florestano Rossonandi e la Società concertistica fondata da Giovanni Barbieri, entrambe di stampo più progressista; l'Associazione Alessandro Scarlatti (1919), fondata da Emilia Gubitosi (1887-1972) e Franco Michele Napolitano (1887-1960), aiutati da Giovanni Tebaldini (1864-1952) e la Società del Quartetto (1914) fondata da Alessandro Longo (1864-1945), entrambe di stampo più conservatore. PIER PAOLO DE MARTINO, *La vita musicale a Napoli nel primo dopoguerra*, in Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli, p. 113-130; RENATO DI BENEDETTO, *La cultura musicale*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*. Atti del Convegno di Napoli, 28 novembre - 1. dicembre 2001, a c. di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2003, pp. 21-29.

<sup>22</sup> FRANCAMARIA TRAPANI, *Mussolini ordinò: "È una donna, non deve vincere"*, «Gente, settimanale di politica, attualità e cultura», 26 febbraio 1982, n. 9, pp. 102-109: 106.

<sup>23</sup> «Rimane emblematico il caso di Tina Filipponi, allora nota pianista napoletana, che rispondendo al rimbrotto di Ravel sull'interpretazione della sua *Sonatina* disse: «Maestro quando lei libera alle stampe le sue opere, si consideri morto, come Schumann, come Brahms e tutti gli altri e lasci a noi la gioia di interpretare il suo pensiero». Il racconto è all'interno dell'intervista di Tito Aprea rilasciata a Pietro Acquafredda, «Piano Time», 7, 1986, n. 3, p. 16, in DE MARTINO, *La vita musicale a Napoli*, p. 124.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 121-122. Per avere un'idea della situazione musicale a Napoli nei primi tre decenni del Novecento, cfr. i contributi all'interno del citato volume *Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*, in special modo i

A Napoli le novità giungono dopo decenni. Il *Parsifal* rappresentato in tutto il mondo nel 1913 è giunto a Napoli nel 1921, *Francesca da Rimini*, idem. Questo è un effetto, e insieme una causa, della condizione in cui si trova Napoli nella vita colta: essa riceve, non produce. I movimenti intellettuali sorgono altrove, e qui trovano tarde risonanze: di rado si propagano di qui nel mondo. [...] Napoli insomma è trainata a rimorchio dalle altre città italiane alle quali fa eco, ma con così grande ritardo che neppure l'eco ha valore nella vita musicale italiana.<sup>25</sup>

A vedere i titoli e le forme delle composizioni giovanili di Giuranna si può dedurre che, ad influenzarla maggiormente dal punto di vista compositivo è sicuramente la parte conservatrice della cultura musicale napoletana, o per lo meno, quella che guardava alla musica romantica e tardo romantica. Infatti, per le proprie composizioni giovanili (dagli anni '20 agli anni '40 del Novecento) la compositrice sceglie tutte forme che niente hanno a che fare con le istanze moderne o progressiste dell'epoca. Le due composizioni orchestrali *X Legio* e *Patria* sono poemi sinfonici; l'altra composizione pianistica che si impone sulle scene dei concorsi è la *Sonata* per pianoforte e, anche dal resto del suo catalogo, nessuna di esse ci rimanda in qualche modo a quell'universo neoclassico che ogni compositore era solito declinare alla propria maniera e che era in voga proprio in quel periodo, sia nella cultura europea sia in Italia. Nella sua prima parte di vita compositiva Giuranna confessa di aver molto subito il modello debussiano, confermando quelle influenze provenienti dall'ambiente del Conservatorio in cui ha studiato e che vanno controcorrente rispetto ai movimenti più innovativi degli anni '20 del Novecento, come se sentisse estraneo a sé e all'italianità proclamata dai

saggi di Pier Paolo De Martino, pp. 113-130, Gianluca D'Agostino, pp.141-172 e Francesco d'Avalos, pp. 21-29.

<sup>25</sup> AUGUSTO GUZZO, *Città italiane: Napoli*, «La Critica Musicale», 4, 1921, pp. 91-92: 92, in DE MARTINO, *La vita musicale a Napoli*, p. 113. Di questa opinione risulta anche il filosofo napoletano Benedetto Croce, il quale nel suo epistolario si descrive come «solitario nella solitarissima e isolatissima Napoli», lettera del 17 novembre 1919 indirizzata a Ettore Marroni citata da DE MARTINO, *La vita musicale a Napoli*, p. 114.

nazionalisti dell'epoca qualsiasi altro modo di comporre.<sup>26</sup> Una caratteristica di Giuranna, peraltro comune a diversi compositori dell'epoca, è quella dei temi nazionalistici, dettati però da una contingenza storica con il fascismo. La stessa compositrice, volendosi assegnare un'etichetta musicale per autodefinirsi rispetto al mondo critico culturale, si definisce, verso la fine della sua vita, una «post-pucciniana».

Il 30 novembre 1923, all'età di 24 anni, Giuranna si diploma in composizione insieme al futuro marito e, ricordando quest'episodio nella sua memoria dattiloscritta, ci fornisce anche uno spaccato delle modalità d'esame dell'epoca:

Fu un esame assai duro. Due volte chiusi a chiave per trentasei ore, in una stanza col pianoforte e una branda per riposare; era così che si svolgevano gli esami di diploma per la composizione: 1) una scena lirica con duetto, coro e un brano strumentato per orchestra; 2) una sonata per pianoforte e strumento: nel nostro caso fu per pianoforte e violoncello su tema di Cilea. Per comporre il madrigale a cinque parti (terza prova) avevamo invece a disposizione dodici ore: ci si portava un pacchetto con qualcosa da mangiare e un thermos col caffè.

Io mi sono diplomata con dieci e lode, Mario soltanto col dieci. Quando salutammo la commissione che ci aveva esaminato, uno di essi mi disse: la sua scena lirica è più bella di quella del "Belfagor" di Respighi! E altri professori commentarono: Questa ha più talento di un uomo.<sup>27</sup>

### *Gli anni a Milano e a Chicago*

Terminati gli studi a Napoli nel 1923, Mario ed Elena si sposano a Palermo per poi trasferirsi a Milano. Qui, il compositore napoletano inizia a lavorare come correttore di bozze

<sup>26</sup> «Ma è pure indubbio che la nostra resistenza nasceva da una sostanziale estraneità dello spirito musicale italiano al cromatismo atonale di marchio viennese e dal fatto che si tendeva a identificare la dodecafonia con l'espressionismo, dato questo confermato poi attraverso la constatazione che anche quando da parte di alcuni nostri musicisti vi sarà un'accettazione del nuovo metodo, esso assumerà una colorazione particolare, quella che verrà detta 'una via italiana'». GIAN PAOLO MINARDI, *Tra le due guerre*, in Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli, p. 10.

<sup>27</sup> Barbara Giuranna, p. 15.

presso Casa Ricordi e nel frattempo viene scritturato al teatro Carcano. Subito dopo, durante il Natale del 1924, Mario Giuranna assume il ruolo di direttore sostituto di Franco Ghione (1886-1964) al teatro Amilcare Ponchielli di Cremona. Il famoso direttore d'orchestra entra subito in confidenza con la coppia, tanto da diventare padrino di battesimo del primo figlio, Bruno – futuro violista di fama mondiale – nato nel 1933. A Milano Barbara Giuranna, dopo un primo periodo di pausa dalla composizione, continua la sua formazione musicale sia frequentando le serate musicali esclusive che si svolgevano nel capoluogo meneghino – nelle quali conosce Maria Rota (1894-1961), cugina del compositore Nino e soprano da concerto molto famosa alla quale dedicherà due sue liriche che entrarono per prime all'interno del catalogo Ricordi –,<sup>28</sup> sia perfezionando il suo stile compositivo con i numerosi maestri presenti a Milano, come Giorgio Federico Ghedini (1892-1965) e Ildebrando Pizzetti (1880-1968):

Avevo ricominciato a suonare e seguivo le prove d'orchestra di tutte le opere che si rappresentavano nei vari teatri, dove Mario era stato scritturato sempre con Ghione che era un magnifico concertatore. Seguire le prove d'orchestra è una pratica fondamentale per impadronirsi della strumentazione. Alcuni compositori miei amici dicevano scherzando: l'hai imparato a memoria il libro della Tecnica strumentale di Casella?

Conobbi bene Alfredo Casella in una delle mie visite che facevo con Maria Rota a Roma. Era un grande musicista (avevo varie volte ascoltato le sue splendide esecuzioni in trio con Serato e Bonucci) e un grandissimo maestro: amava veramente i suoi allievi e si interessava anche di tutti i giovani di talento. Fui anch'io fortunata a godere della sua attenzione e della sua stima

Nel 1927 Ghione andava in America e Mario fu scritturato con Antonio Guarnieri, direttore straordinario considerato pari alla grandezza di Toscanini. Mario fu felice di questa nuova esperienza. Io rimasi invece a Milano per seguire alcune lezioni che svolgeva Ildebrando Pizzetti una volta per settimana. Erano conferenze interessantissime seguite da mu-

sicisti e studiosi. Si soffermava, in quel periodo, su alcune caratteristiche verdiane per dimostrare il valore e la personalità di Verdi. Ebbi anche la fortuna di assistere alla prima esecuzione dell'opera "Debora e Jaele" alla Scala diretta da Toscanini.<sup>29</sup>

L'anno successivo, il 1928, è quello in cui i coniugi Giuranna volano insieme oltreoceano, in quanto Mario è individuato come maestro sostituto di Giorgio Polacco presso la Civic Opera Company di Chicago. Barbara coglie questa come un'occasione per continuare a comporre ma anche per far eseguire le sue opere negli Stati Uniti. La compositrice palermitana è infatti una delle prime donne italiane ad essere eseguita oltreoceano insieme a Giulia Recli (1884-1970).

Nella città statunitense Barbara Giuranna ha l'occasione di conoscere il direttore d'orchestra Frederick Stock, proprio colui il quale dirigerà a Chicago due sue opere sinfoniche: *Marionette* (prima assoluta, 1 febbraio 1929) e *Apina rapita dai nani della montagna* (prima assoluta, 8 febbraio 1929). Le esecuzioni sembrano avere successo, tanto che nel corso del 1929 vengono eseguite nuovamente al Metropolitan di New York, dirette da Wilfrid Pellettier. La crisi economica di quello stesso anno però è travolgente e non risparmia nemmeno i coniugi Giuranna:

Il 1928 fu un anno importante per noi due. Mario fu scritturato per un triennio alla Civic Opera Company di Chicago sostituto direttore del Maestro Giorgio Polacco ed io ebbi il privilegio di conoscere Frederick Stock direttore d'orchestra della Symphony di Chicago che volle eseguire due mie composizioni sinfoniche "Marionette" e "Apina dai Nani della Montagna" [sic! *Apina rapita dai nani della montagna*, ndr]. Era la prima volta che in America si eseguiva musica sinfonica di una donna italiana. Ebbi un bel successo e l'anno seguente le musiche furono ripetute dal Maestro Pellettier al Teatro Metropolitan di New York con eguale fortuna.

In America avevamo investito anche un po' dei nostri guadagni. Col crollo della borsa del 1929 e 1931 perdemmo tutto. Fallì anche Samuel Insul padrone del nostro teatro (Civic Opera Company) e delle Michigan Utilities, azioni che come tutti gli artisti avevamo acquistato da lui per invogliarlo a riconfermare il contratto per gli anni successivi.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Si tratta di: BARBARA GIURANNA, *Stornello, poesia popolare toscana per canto e pianoforte*, Milano, G. Ricordi, 1928, dedica «A Maria Rota»; BARBARA GIURANNA, *Canto storico, dai canti storici greci per canto e pianoforte*, traduzione dal greco di Niccolò Tommaseo, Milano, G. Ricordi, 1928, dedica «A Maria Rota».

<sup>29</sup> *Barbara Giuranna*, p. 17.

<sup>30</sup> Ivi, p. 17-18.

### *Il ritorno in Italia e la morte di Mario Giuranna*

Mario e Barbara Giuranna sono costretti dunque a rientrare in Italia, dopo aver sfiorato il sogno americano; nel 1933, come si è accennato prima, nasce il primo figlio, Bruno, e nel 1935 è la volta del secondogenito Paolo (1935-2020), futuro attore. Barbara continua a portare avanti la sua attività di compositrice e proprio di quegli anni è la *Sonatina* per pianoforte, vincitrice in un concorso del Sindacato dei Musicisti nel 1931:

Questa sonatina, (che noi – con Albert Roussel – non esitiamo a definire deliziosa), conclusa in elegantissime linee di forma che a prima vista potrebbero, per la raffinata grafia, creare l'illusione di una eccessiva simpatia per i modelli francesi, è invece pervasa di uno spirito di limpida gioiosità meridionale che, attraverso la scorrevole onda melodica e ritmica, rivela l'origine mediterranea della compositrice. Alla quale il nostro elogio va tributato, indipendentemente dal premio che con tale lavoro si è aggiudicata alla scorsa quadriennale e dal nuovo successo, conseguito con altro lavoro al Festival di Venezia.<sup>31</sup>

Nella sua memoria, inoltre, Giuranna ricorda anche la reazione del pubblico milanese alle prime opere di Stravinskij che iniziavano ad affacciarsi in Italia:

Si cominciava intanto a sentire in quegli anni in Italia, la musica di Stravinskij: ricordo che un musicologo milanese, Carlo Gatti, aveva fatto eseguire al Teatro del Popolo "Le nozze" di Stravinskij e in sala c'erano i gerenti di Casa Ricordi che gridavano: "Pagliacci, buffoni!" Quella composizione meravigliosa per voci quattro pianoforti e percussioni, non piaceva agli editori ma a me interessava moltissimo anche se eravamo ancora troppo abituati a Brahms e Wagner.<sup>32</sup>

Il 1936 è un anno molto importante per Barbara Giuranna, si potrebbe dire di svolta. Arrivano i primi successi e i primi riconoscimenti:

<sup>31</sup> «Bollettino mensile di vita e cultura musicale», 10, n. 8-9, agosto-settembre 1936. È interessante in questa breve recensione il richiamo ai modelli francesi a cui Giuranna ha sempre detto di ispirarsi e soprattutto il giudizio che include Roussel, uno dei punti di riferimento compositivi della compositrice palermitana.

<sup>32</sup> *Barbara Giuranna*, p. 18.

Nel '36 composi un "Adagio e allegro da concerto" per il Nonetto di Praga e con quella composizione fui invitata, prima donna italiana, a partecipare al "Festival Internazionale di Venezia". Al Festival era presente Hindemith e ricordo che quando poi mi conobbe disse: «Lei è molto talentuosa!».<sup>33</sup>

Intanto, Mario Giuranna riceve un prestigioso incarico nella città in cui si è formato e dove la coppia si è conosciuta: Napoli. Viene infatti chiamato al Teatro San Carlo per la direzione artistica, ma non fa in tempo ad assumerla che muore tragicamente:

Alle otto del mattino del 30 novembre invece, egli precipitava in pigiama dal balcone della finestra della stanza dove abitava, in una pensione proprio di fronte al teatro. Aveva avvisato poco prima la padrona della pensione: «Oggi arriva mia moglie, mi prepari bene la stanza». Ed io, invece, ero a Roma con Bruno al Sindacato Musicisti per consegnare la partitura del mio poema sinfonico *Decima Legio* che partecipava al concorso che scadeva quel giorno - "per una composizione sinfonica destinata a celebrare l'impero". Mentre ero al Sindacato, un funzionario mio amico riceveva una telefonata dal ministero che gli comunicava la morte di mio marito. Gli sentii dire soltanto, indicando me: sì, è qui. Mise giù il telefono e senza riferirmi nulla mi chiese se poteva accompagnarmi a casa. Era arrivata una telefonata anche a casa mia, ma Cosima non aveva capito. Cominciò ad arrivare tanta gente e io non mi rendevo conto perché. Nessuno parlava e io allarmata chiedevo: ditemi cosa è successo. Temevo, immaginatevi com'ero lontana dalla verità, che vi fossero stati guai al San Carlo a causa degli scioperi.

Finalmente la mia amica Oriana ebbe il coraggio di parlare: «non illuderti Barbara, Mario è morto». Sono svenuta. Poi sono come impazzita. M'era parso che il mondo fosse precipitato sulle mie spalle.<sup>34</sup>

La morte di Mario obbliga la compositrice a trovare un lavoro più regolare, che contribuisca maggiormente al sostentamento suo e dei suoi due figli. Sono anni dolorosi, certamente, ma dal punto di vista professionale si rivelano esaltanti: nel 1937, arriva infatti il successo di *Decima Legio* al concorso del Sindacato nazionale fascista dei musicisti a cui

<sup>33</sup> Ivi, p. 19.

<sup>34</sup> Ivi, p. 20.

aveva partecipato. La composizione viene eseguita dall'Orchestra sinfonica di Santa Cecilia diretta da Bernardino Molinari (1880-1952) a Roma al Teatro Adriano, a Milano al Teatro alla Scala e per altre quattordici volte in tutta Italia in quell'anno. Questo il programma del concerto romano:<sup>35</sup>

Nielsen: *Concerto* - Allegro ben ritmato; Presto, adagio; Allegro ben ritmato; Presto, fuga.

Bianchi: *Trittico sinfonico*: Andante sostenuto; Leggero e fantastico; Vivo e tumultuoso (Lavoro vincitore del concorso indetto, in occasione della Rassegna, dal Sindacato Nazionale Fascista Musicisti per una composizione orchestrale a carattere mediterraneo).

Toni: *Introduzione e tarantella*.

Zandonai: *Concerto Andalus* per violoncello e orchestra - Seguidillas; Malagueñas; Finale.

Giuranna Barbara: *Decima Legio* (Lavoro vincitore del concorso indetto, in occasione della Rassegna, dal Sindacato Nazionale Fascista Musicisti per una composizione per grande orchestra a carattere eroico destinata a celebrare la fondazione dell'Impero).

Porrino: *Notturmo e danza*.

*Decima Legio* ha un successo moderato, che Giuranna racconta così:

*Decima Legio* vinse il concorso nel 1937. Con molto stupore della commissione. Un poema sinfonico per grande orchestra vinto da una donna (una donna piccola come me! Fosse stato almeno un donnone!). Fece grande impressione. Eppoi, presentata dall'orchestra sinfonica di Santa Cecilia diretta da Bernardino Molinari al Teatro Adriano. Il massimo degli onori che si poteva ottenere. Ed ebbe un'esecuzione anche alla Scala di Milano, celebre! (Dirigeva Edmondo De Vecchi) mutilato ad una mano. Enorme successo di pubblico sciupato dal grido "prendi marito!" di un comunista (lo conobbi poi – Ferdinando Ballo). Io che l'avevo perduto da sei mesi! Potete immaginare quale colpo sentii nel mio cuore.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Programma di sala tratto dall'opuscolo della «IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea», organizzata dal Sindacato Nazionale Fascista Musicisti ed attuata in collaborazione con la Regia Accademia di S. Cecilia, Teatro Adriano e Sala di S. Cecilia, Roma 4-10 Aprile 1937, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1937.

<sup>36</sup> *Barbara Giuranna*, p. 20.

Nel 1938 un'altra vittoria: la sua *Toccata* per orchestra viene scelta per partecipare al Festival internazionale di Bruxelles. In questi anni, Giuranna comincia a lavorare anche alla sua prima opera lirica, *Jamanto*, che debutta nel settembre del 1941 come apertura della stagione del Teatro delle Novità di Bergamo,<sup>37</sup> unica opera scelta tra altre 15 presentate in maniera anonima e sottoposte alla Commissione permanente di lettura per le opere liriche, composta da Riccardo Zandonai, Tullio Serafin, Giuseppe Mulè, Vincenzo Tommasini e Fernando Previtali; a dirigere il coro e l'orchestra della Scala, il maestro Franco Capuana. Purtroppo, questa e la replica dell'anno successivo a Padova (1942) rimangono le uniche esecuzioni di quest'opera, a causa del protrarsi degli eventi bellici. L'opera, però, riscuote un buon apprezzamento del pubblico e della critica, viste le diverse recensioni positive dei quotidiani dell'epoca presenti in Archivio.<sup>38</sup>

Il soggetto che avevo in mente era riferito ad una figura storica di una eroina realmente vissuta durante la guerra greco-turca, e si chiamava "Diamanto". Era stato Walter Toscanini a procurarmi i libri che narravano di questa storia di risorgimento della Grecia moderna. In questa stesura mi aiutò un librettista che mi corresse la metrica.

La commissione della censura fascista mi invitò, per motivi politici, a non toccare l'argomento Grecia-Turchia ed io fui costretta a modificare l'ambientazione: costruii una storia d'amore a Pisa, intorno all'anno mille, l'eroina *Jamanto* salva la sua città invasa dai saraceni.<sup>39</sup>

Intanto Giuranna, dopo la morte del marito, si adopera molto per trovare un impiego fisso e, tramite anche delle lettere di referenze scritte da Franco Alfano, Alfredo Casella, Bernardino Molinari e Francesco Cilea, riesce ad avere la

<sup>37</sup> Successivamente Teatro Donizetti; allora chiamato Teatro delle Novità, esso costituiva una sorta di «istituzione-ghetto che il fascismo aveva appositamente creato nel '37 per i lavori italiani nuovi e nuovissimi». Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018, p. 19.

<sup>38</sup> Fondazione Campus Internazionale di Musica, *Fondo Giuranna*, Scaffale 7, Palchetto 2, Pila Sinistra, Busta 4.

<sup>39</sup> *Barbara Giuranna: una vita, una musica, un secolo*, in Programma di sala Teatro dell'Opera di Roma, Roma, 1993, p. 22.

cattedra di armonia e contrappunto presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma.<sup>40</sup>

### *Il rapporto con il fascismo*

Il secondo dopoguerra è per Giuranna un periodo particolarmente complesso. Diversi elementi della sua vita professionale la rendono bersaglio di critiche e accuse di connivenza con il regime; fra questi: il possesso della tessera del Partito Nazionale Fascista, i titoli di alcune opere – *Decima Legio* e *Patria* –, le vittorie nei concorsi musicali e la sua presenza fra i rappresentanti dell'Italia nei festival musicali internazionali. Questi elementi la espongono nella vetrina mondiale come donna fascista forte e coraggiosa che, pur avendo perso il marito, continua a prendersi cura della famiglia e allo stesso tempo è attenta a non trascurare gli onori della patria, glorificandola anzi attraverso la propria arte.

La compositrice, nella sua memoria, fa riferimento a tutto ciò esprimendosi come segue: «Io non mi sono mai interessata di politica, anche se mi hanno accusato di essere fascista»,<sup>41</sup> e riporta l'esperienza di quando, durante l'occupazione nazi-fascista, ha accolto ebrei in casa:

In casa nascondevamo persone perseguitate: la maestra dei miei figli, ebrea, con la sorella. Le avevo fornite di false carte di identità e

<sup>40</sup> Tutte le lettere dei mittenti sopra citati contenenti apprezzamenti tecnico-artistici sono conservati in Fondazione Campus Internazionale di Musica, *Fondo Giuranna*, scaffale 7, palchetto 2, busta 11. A proposito di tale incarico, in un'intervista dattiloscritta rinvenuta in archivio si legge: «Due uomini, allora, l'aiutarono: dal Maestro Mulé, direttore del Conservatorio di Santa Cecilia, ebbe l'incarico dell'insegnamento del solfeggio, e l'ingegner Chiodelli, direttore generale della Radio, le offerse una collaborazione pianistica con cantanti e strumentisti». In esergo al documento rinvenuto in archivio si legge: «Una intervista alla Radio fatta dalla scrittrice Gianna Anguissola a Barbara Giuranna nell'aprile del 1960», *Fondazione Campus Internazionale di Musica, Fondo Giuranna*, Scaffale 7, Palchetto 2, Pila Destra, Busta 4, «La donna d'eccezione».

<sup>41</sup> *Barbara Giuranna*, p. 20.

passavano per mie sorelle. Una signora ottantenne, Levi, di Trieste, le avevo fornito altra falsa carta di identità col nome di mia madre. Avevo particolare cura per questa signora; si trascinava una bronchite ed era assai malandata. Mi alzavo ogni notte per rimetterle la borsa d'acqua calda nel letto e lei mi ripeteva sempre “Mi no savevo che gavevo na fiola a Roma”. Venivano spesso a trovarla due figli maschi sui cinquanta anni; controllavano gli oggetti di valore che lei custodiva nel cassettone della sua camera oppure prelevavano somme di danaro. Mi davano un contributo di trenta lire mensili. Quando nel '44 tornarono ad essere libere, la maestra con la sorella si riunì all'intera famiglia. Essa volle che anche noi partecipassimo alla loro gioia per il felice avvenimento e per manifestare la loro gratitudine. (Il loro affetto non si è mai affievolito perché tuttora ci ricordano e ci telefonano.) [...] Così, con sei rate di trenta lire mensili, la loro madre era stata alloggiata nella migliore stanza della casa, curata, nutrita e aveva salvato la vita presso una vedova, con scarsi mezzi finanziari, con due bambini, che però aveva rischiato la vita e che in seguito veniva accusata di essere fascista ed epurata come musicista fascista. [...] Poiché facevo delle collaborazioni musicali alla Rai, accompagnavo spesso al pianoforte la figlia del console generale tedesco che cantava. Quando presi un pò di confidenza con lei, durante le prove, la pregai di farmi avere da suo padre un documento, per evitare la visita degli ufficiali tedeschi che, ogni tanto, venivano in giro per le case a prendere le biciclette e le coperte di lana. Ho paura, le dissi, che spaventino i bambini. Ottenni da lei il documento (che attaccai sulla porta d'ingresso del mio alloggio) e mi raccomandò di non usarlo per nascondere persone sospette. Io, avevo gli ebrei in casa. Erano momenti terribili ed io vissi una storia assai dolorosa che ricordo ancora con raccapriccio: quel giorno in cui i tedeschi prelevarono la famiglia che abitava nell'appartamento sopra il nostro. Un padre vedovo con due ragazzi dell'età dei miei e amici dei miei figli. Malgrado fossero stati avvisati dal commissariato di zona di mettersi subito in salvo perché i tedeschi erano diretti da loro, non si muovevano. Riuscii a stento a portare in salvo a casa mia solo il piccolo. Il grande, ammalato di pleurite, aveva la febbre alta e stentava a vestirsi. All'arrivo dei due nazisti fui chiamata. Mostrai il “documento” e sfoderando il mio scarso tedesco, riuscii a distrarli per dare a quei disgraziati il tempo necessario di raccogliere le loro robe. Ma, il padre, nello scendere le scale trascinando il figlio ammalato, si fermò deciso davanti la porta del mio appartamento per dirmi “No, signora, voglio che il piccolo venga con me, dobbiamo stare tutti insieme”. Sconvolta, rientrai a casa e gli consegnai il ragazzino che tranquillamente giocava con i miei. Ma non mi davo pace: procuratami dal parroco una dichiarazione che i ragazzi erano battezzati, dopo un paio di giorni andai al comando tedesco, portandomi l'anello di brillanti che tenevo al dito,

a tentare una contrattazione. Parlai con un tenente giovane gentile (doveva essere austriaco). Mi disse che quel treno era partito il giorno prima. Sono ricordi che lasciano nel cuore ferite insanabili.<sup>42</sup>

In un'intervista successiva al settimanale «Gente», Giuranna rivelerà anche i nomi delle persone accolte all'interno di casa sua, si tratta di Ada ed Eva Levi Mortera, la maestra dei suoi figli e l'altra sua sorella; della anziana signora si conosce solo la sua età dell'epoca, 85 anni e il suo cognome anch'esso Levi.

È stato all'epoca dei tedeschi, quando la maestra dei miei figli mi chiese se potevo nasconderla con la sorella. Si chiamavano Ada e Eva Levi Mortera. [...] E poi c'è stato un periodo, se non umiliante, certamente assai triste. Quando arrivarono gli alleati, io e i miei bambini, per sfamarci, avevamo formato un trio. Io suonavo il pianoforte, Bruno il violino e Paolo il violoncello. Suonavamo ai concerti per americani e inglesi, e finito il concerto la ricompensa era un lauto pasto. Dovevano apparire patetici, questa mamma e i suoi due ragazzini....<sup>43</sup>

In seguito, la compositrice palermitana, in un'intervista data a «Repubblica» nel 1993, cerca di contestualizzare e giustificare le sue opere considerate fasciste:

Da giovanissima concorsi con una composizione al premio Decima Legione [sic], e per partecipare bisognava essere iscritti al partito fascista. Iscrizione obbligatoria, così andavano i tempi. Vinsi il premio, dissero che ero una favorita di Mussolini. Sciocchezze, lui non conobbe mai il mio brano. E io rischiai di persona per il mio antifascismo, nascondendo spesso ebrei in casa mia.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Ivi, pp. 21-23.

<sup>43</sup> TRAPANI, *Mussolini ordinò*, p. 109.

<sup>44</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Intervista a Elena Barbara Giuranna*, «La Repubblica», 17 marzo 1993. Il raccontarsi come giovanissima da parte di Giuranna è evidentemente un modo per giustificare le sue opere, ma all'epoca della partecipazione ai concorsi ormai la compositrice palermitana aveva superato i 30 anni. Da un passaggio di questa intervista si intuisce, anche se non è confermata appieno, che Giuranna aveva preso la tessera del Partito Fascista, che dal 1932 era obbligatoria anche per la sola partecipazione ai concorsi. La situazione si rivela ambigua e incerta in quanto in un'intervista successiva, cfr. nota 55, il giornalista riferisce che la compositrice non prese mai la tessera.

E in effetti l'adesione al fascismo da parte di Giuranna, allo stato dei fatti, dopo aver consultato numeroso materiale bibliografico sulla compositrice e aver analizzato il suo intero archivio, sembra essere un puro fatto di contingenza. L'adesione all'ideale fascista nelle arti, ma soprattutto in musica, è difficile da dimostrare, in quanto in questo settore non esistono veri e propri *diktat* da rispettare, ma blandi suggerimenti generici come: «italianità, robustezza, plasticità, melodia»,<sup>45</sup> manca dunque una vera e propria “arte di Stato”, al contrario di quanto invece avviene nella Germania nazista o nell'Unione Sovietica.

Dalla memoria dattiloscritta su cui è basato questo profilo, ma anche dalla restante bibliografia e dall'elenco delle opere che ne risulta dal lavoro in archivio, non si scorgono infatti titoli che richiamano all'ideologia fascista o dediche che cercano di attirare a sé le attenzioni del governo, fatta eccezione per i due poemi sinfonici già citati *Decima Legio* e *Patria*, che però vedono nell'occasione di composizione (entrambi concorsi indetti dal Sindacato dei Musicisti) una ragione più che altro legata alle circostanze.

Non posso dire di aver avuto delle difficoltà come donna nella mia carriera di compositrice. I miei lavori venivano scelto [sic] o attraverso le Commissioni di lettura: sia della Rai sia dell'Accademia S. Cecilia, oppure risultavano vincitori di concorsi. Infatti X Legio vince il Concorso indetto dal Sindacato Nazionale Musicisti per una “composizione sinfonica destinata a celebrare l'Impero”. Nel 1937 fu eseguita al Teatro Adriano, direttore Bernardino Molinari. Ebbi un enorme successo. La composizione di una donna vinceva il premio (di L. 3000) con un pezzo per grande orchestra.

Alla fine del concerto mi tiravano da una parte all'altra per abbracciarmi e mi strapparono la manica della giacca. Quando il direttore del Conservatorio M.o Mulé mi chiese se pensavo di dedicare il Poema X Legio al Duce, gli risposi, Maestro, faccio arte, non politica. L'ho già dedicata a Bernardino Molinari che ne ha curato la prima esecuzione.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> NICOLODI, *Musica e musicisti*, p. 278.

<sup>46</sup> Fondazione Campus Internazionale di Musica, *Fondo Giuranna*, Scaffale 7, Palchetto 2, Pila Destra, Busta 4. Intervista di Giuranna con Elena Zaniboni nel luglio del 1988, rinvenuta dattiloscritta in archivio.

A conferma del disinteresse della compositrice per la politica c'è anche un'altra opera, già citata, e questa volta pianistica, che Giuranna compone per la partecipazione ad un altro concorso del Sindacato – concorso vinto nel 1931, come riporta la compositrice – e che ha come titolo *Sonatina*, con nessun richiamo né esplicito né implicito alla dittatura. L'adesione al regime fascista pertanto è da considerarsi come frutto delle circostanze e nient'affatto spinta da motivazioni politiche o ideologiche, in quanto Giuranna poteva esprimersi nel suo ambito creativo esclusivamente utilizzando alcuni canali (concorsi) e alcuni riferimenti ispirativi e poetici.

Ora, se per i musicisti nati intorno al '90 il lancio promozionale era affidato all'inizio a meccanismi antiquati e aleatori, per la generazione del decennio successivo [quella di cui fa parte Giuranna, per intenderci, ndr] esistono strutture meglio organizzate e canali più ufficiali: sotto il controllo della Direzione generale del teatro e della musica (Ministero della cultura popolare), delle corporazioni, del partito, del sindacato. È soprattutto dalle mostre nazionali gestite da quest'ultimo che, dopo un lavoro di setaccio più o meno meticoloso operato a livello regionale e interprovinciale, vediamo emergere i volti nuovi della musica italiana.<sup>47</sup>

È evidente come dei veri stilemi a cui attenersi per la musica fascista non esistano, se esuliamo da quelli enunciati poco fa – italianità, robustezza, plasticità, melodia. La linea dei teatri musicali era quella di favorire opere italiane e, dal momento del patto con la Germania nazista, tedesche, limitandosi a non far eseguire opere contemporanee anglosassoni (di cui c'è espressamente divieto), russe, del periodo bolscevico e dei paesi sanzionisti:

In merito alla rappresentazione di opere teatrali di autore straniero, premesso che nei repertori e nei cartelloni devono essere inclusi in maggioranza lavori italiani, il Ministero comunica quanto segue:

1) le opere di autori appartenenti a paesi *alleati* o *amici* dell'Italia possono essere incluse nei programmi artistici *senza alcuna limitazione* e con assoluta preferenza su altri autori stranieri.

2) le opere di autore appartenente ai paesi *anglosassoni* non possono essere rappresentate ed eseguite salvo che si tratti di autori *classici*;

3) le opere di autore *russo* sono consentite quelle dei russi appartenenti al regime prebolscevico e che possono essere considerati classici.

4) per quanto riguarda le opere di autore *francese* si danno le seguenti direttive:

*Opere liriche.* L'inclusione nei cartelloni di opere francesi è subordinata alle seguenti condizioni:

a) che il cartellone contenga in assoluta maggioranza opere di autore italiano sia del passato che contemporaneo. [...]

b) [...] il cartellone deve contenere un adeguato numero di opere *tedesche*.

Soltanto in quel cartellone dove tale criterio di formazione dell'elenco delle opere è rispettato, potrà giustificarsi la presentazione di una «al massimo» opera francese, in quanto essa può considerarsi come completamento culturale di un quadro vasto e ben definito della musica teatrale europea.

*Musica da concerto.* È autorizzata qualche esecuzione delle musiche di Debussy e Ravel.<sup>48</sup>

La politica fascista musicale si rivela molto blanda e permissiva, a volte per inconsapevolezza o incompetenza degli addetti ai controlli,<sup>49</sup> a volte per la concessione ad alcuni esecutori o personaggi particolarmente graditi al regime, di derogare ai divieti in via eccezionale, non solo per quanto riguarda la musica eseguita ma anche per le pratiche consuete all'interno del regime; in questo senso basti citare «l'inclusione nel Ciclo di opere contemporanee, ideato e sovvenzionato dal Ministero della Cultura Popolare (autunno 1942), di opere stigmatizzate dal nazismo con l'etichetta di «arte degenerata»<sup>50</sup> – *Wozzeck* di Berg e *Il mandarino*

<sup>48</sup> *Comunicazioni del Sindacato*, «Il musicista», IX, 1941, n. 2, p. 17.

<sup>49</sup> «È vero, come è stato spesso notato, che rispetto alla politica culturale tedesca quella fascista fu più elastica, tanto da consentire episodi di eccentricità sfuggiti – per ignoranza, trascuratezza o spirito di autonomia – dalle maglie larghe delle varie disposizioni (ufficiali e officiose)». NICOLODI, *Musica e musicisti*, pp. 25-26.

<sup>50</sup> Negli anni del patto d'acciaio la vita culturale italiana era fortemente assoggettata alla cultura egemone tedesca, tanto che l'allora ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri riceveva dal ministro della Propaganda nazista Goebbels, precisazioni e istruzioni sul ruolo edificante della censura, cfr. lettera di Goebbels a D. Alfieri, 8 aprile 1938, in NICOLODI, *Musica e musicisti*, p. 27.

<sup>47</sup> NICOLODI, *Musica e musicisti*, p. 285.

meraviglioso di Bartók –, per le frequenti esecuzioni di musiche di Hindemith (altro compositore in viso alla dittatura nazionalsocialista) o per i concerti tenuti da Bartók in Italia nell'aprile del 1939 in duo con il violinista Zaturewsky,<sup>51</sup> o infine le mancate iscrizioni al Partito Nazionale Fascista di direttori d'orchestra di prim'ordine come Tullio Serafin (1878-1968) o Fernando Previtali (1907-1985), che pur mal sopportate dall'apparato fascista, venivano avallate per volere diretto di Mussolini.<sup>52</sup> Soprattutto nei primi dieci anni di dittatura, il governo fascista adotta una doppia strategia a riguardo della politica musicale, lasciando che nei consessi più specializzati e accademici in cui non può esserci una diffusione popolare i compositori possano esprimersi in maniera più “libera”, sotto l'aspetto compositivo, mentre nei contesti popolari le maglie del controllo si stringono e si fanno maggiormente repressive (vedasi più avanti l'occasione di censura e quindi di cambio di trama per l'opera *Jamanto* di Giuranna). La politica culturale fascista ha infatti come obiettivo quello di integrare tradizione e modernità quale tratto distintivo di novità estetica, per assicurarsi, così facendo, il più largo consenso possibile.

Si potrà osservare che eventi come il Maggio (analogamente alla Biennale musica di Venezia, istituita nel 1930, e a molti altri festival nati sotto il fascismo, alcuni dei quali nominalmente ancora in vita) siano manifestazioni destinate ad un'élite di specialisti e di persone facoltose, da soddisfare con proposte meno conformistiche di quelle che il regime assegnava alle coeve manifestazioni popolari (Carro di Tespi lirico, 1930, Sabato teatrale, 1937, Estate musicale italiana, 1937), orientate prevalentemente sul repertorio. Ed è appunto in queste occasioni che si concentrano musiche contemporanee (italiane e straniere) e quelle più “reservate” del nostro passato, che, con fervore nazionalistico, venivano riportate alla luce.<sup>53</sup>

È in questo contesto che Giuranna muove i suoi primi passi, non sentendo quindi su di sé alcuna particolare restrizione creativa, se non la contingenza del tema dei concorsi ai qua-

li partecipa. In questo caso infatti è lei stessa a dichiarare, nella lettera di replica alla commissione di epurazione – che verrà citata poco più avanti –, di essersi ispirata a fatti di cronaca e della realtà di tutti i giorni che, data l'occasione di composizione, vengono narrati con enfasi, temi e immaginario propri della cultura fascista, ovvero richiamandosi all'antica Roma e al patriottismo nazionalistico.

Questo quadro appena delineato non è portato a una rivalutazione o a una sottovalutazione bonaria della politica culturale fascista durante il ventennio di dittatura, ma consente di delineare meglio il contesto in cui si muoveva un'artista secondaria come Giuranna e comprendere come un'adesione di facciata alla politica culturale del Partito Fascista può delinearci come solamente contingente e non spinta da motivazioni ideologiche, essendo la compositrice rimasta sempre avulsa da considerazioni politiche o da nette prese di posizione a riguardo, e finanche da tentativi di avvicinare le autorità dell'apparato fascista.

Per formarsi un quadro sufficientemente esauriente dei compositori il cui debutto avvenne durante gli anni '30, restano ancora una volta a disposizione degli studiosi i programmi delle mostre nazionali che il Sindacato varò a scadenze irregolari nel '30, '33, '35 e oltre, in cui erano previsti appositi bandi di concorso e premi per i vincitori. E qui, accanto alle presenze più fedeli alla tradizione o disponibili a concessioni apologetiche come Barbara Giuranna autrice di *Decima legio* (1936) e *Patria* (1938), Renzo Rossellini, amico intimo e collaboratore del figlio del ditatore (Vittorio) alla Tirrenia-Film, Pietro Clausetti editore e autore di un inno sulla fondazione dell'Impero (*Nove maggio*, 1939), Ezio Carabella ispiratosi a un vaticinio del duce nel poema sinfonico *Aprilia* (1937) e molti altri (questo, come il successivo, vuol essere un elenco puramente indicativo), emergono i nomi di musicisti meno legati alle contingenze descrittive e trionfistiche dell'ultim'ora: Virgilio Mortari (1902-viv.), Giovanni Salviucci (1907-1937), Riccardo Nielsen (1908-1982) oltre a quelli dalla statura assolutamente preminente di Luigi Dallapiccola (1904-1975) e Goffredo Petrassi (1904-viv.) che le rassegne sindacali fecero conoscere nel '33 e '35 rispettivamente con *Estate* (1932), la seconda serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* (1934-35) e, per Petrassi, *Partita* (1932) e *Concerto per orchestra* (1933-34).<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Ivi, nota 13, p. 26.

<sup>52</sup> Ivi, nota 29, p. 299.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 490 e 493.

<sup>54</sup> NICOLODI, *Musica e musicisti*, pp. 287-288

In un passaggio di un'intervista sul quotidiano «Avvenire», si riporta che Giuranna non abbia mai preso la tessera del partito; questa ipotesi risulta però assai improbabile, in quanto non solo l'autrice stessa ammette di averla presa, ma risultava essenziale per partecipare ai concorsi e per ricoprire qualsiasi incarico pubblico già a partire dal 1932:

Certo, non è stato facile. Barbara Giuranna ha oggi 93 anni, spesi tutti nella musica, ma ha dovuto farsi largo e sgomitare, perché alla musica, pur essendo una Musa, tutto sommato, hanno sempre messo i pantaloni. E, qualche volta, anche la camicia nera. Nel '36 la spunta, ad esempio, e vince con la *Sinfonia X Legio* il concorso bandito dal Sindacato nazionale musicisti, dal tema «Composizione sinfonica a carattere eroico destinata a celebrare la Fondazione dell'Impero». Un solo problema: non aveva la tessera del partito. Il Regime chiuse un occhio anche perché la decima legione era pur sempre «la legione più cara, sopra tutte le altre, a Cesare».<sup>55</sup>

*Decima Legio* è una composizione che ha addolorato Giuranna per tutta la vita poiché, a causa di quest'opera, è stata continuamente definita una compositrice fascista.

Come scritto sopra, l'autrice si rifiuta di dedicare quest'opera a Mussolini, mostrandosi sempre disinteressata alla politica. Questo è evidente se si ripensa alla risposta data da Giuranna a Mulè, in occasione della richiesta di dedicare *Decima Legio* al dittatore («faccio arte, non politica»), a tutti i suoi interventi successivi e alle sue azioni, oltre che alla sua personalità. L'atteggiamento della compositrice dunque, per quanto non palesi un appoggio ideologico e incondizionato al regime fascista, non testimonia nemmeno l'opposto, restituendo così un'immagine di connivenza con il regime dettata in particolar modo dalla necessità di sopravvivenza.

La stessa Giuranna torna sulla vicenda di *Decima Legio* nell'intervista rilasciata a Francamaria Trapani per «Gente»:

Dunque facciamo la storia di *Decima Legio*. Siamo nel 1936. L'Italia ha conquistato l'Etiopia, e «sui colli fatali di Roma», come diceva Mussolini,

è tornato l'impero. Come scrissi nel dopoguerra in una memoria destinata alla commissione di epurazione che prendeva in esame una mia sospensione dall'insegnamento all'Accademia di Santa Cecilia [in realtà Giuranna insegnava al Conservatorio, ndr] e dai ruoli artistici della Rai (allora si chiamava Eiar), in quegli anni io composi un brano musicale per un concorso indetto dal Sindacato musicisti. Doveva essere un tema eroico, e alla composizione io avevo dato il titolo *Decima Legio*. Desidero chiarire la perfetta «innocenza politica» del pezzo incriminato.

Nello scriverlo infatti io tenevo presente la realtà quotidiana del mio Paese: la campagna italiana in Abissinia. Per raggiungere questo scopo io mi richiamai non alla cronaca fascista, ma a quell'episodio della vita di Cesare che riguarda il passaggio della X Legio sul Rubicone. Tengo a ricordare, a chi è meno ferrato in storia contemporanea, che a quell'epoca la famosa Decima Mas di Valerio Borghese non esisteva.

Dunque i lavori venivano presentati anonimi. E, nell'anonimato, il tema fu ritenuto artisticamente riuscito, e solo per questo ottenne il primo premio. [...] Dieci anni dopo venivo, per questo, sottoposta a processo di epurazione con il marchio di «musicista fascista».

Eppure le confesso, ora che sono «al di là del bene e del male», che se io fossi stata realmente fascista, sarei stata capace di morire per la mia idea. Quindi non recrimino. Dico soltanto che non ho fatto mai politica, che ero estranea a ogni vicenda ufficiale del regime; ma non posso non ricordare i riconoscimenti ottenuti per questo poema sinfonico da tutti i musicisti italiani, da Franco Alfano a Bernardino Molinari, da Ildebrando Pizzetti a un antifascista dichiarato come il direttore d'orchestra Antonio Guarnieri, che ne fece un'indimenticabile esecuzione radiofonica. Con questo, intendo rinfrescare qualche critico che alcuni anni fa, accomunandomi a Prokofieff [sic], da lui definito «autore di Stato» per l'Unione Sovietica, parlava di «repugnante retorica» ricordando la mia *Decima Legio*.<sup>56</sup>

Nella medesima intervista, Francamaria Trapani la interroga anche su *Patria*, di cui la compositrice siciliana racconta un episodio inedito rispondendo alla domanda: «Era apprezzata, a quell'epoca, una donna che si cimentava in un campo tradizionalmente maschile?»:

Le racconto un episodio inedito. Qualche tempo dopo [il riferimento temporale è quello del 1936, ndr], scrissi un secondo poema sinfonico, *Patria*, che presentai, ovviamente anonimo, a un concorso. All'esame dei lavori mi vidi esclusa dal premio. Poco male. Tuttavia qualcuno venne a raccontarmi i retroscena di questa mia esclusione. Poco prima, mi fu

<sup>55</sup> GIOVANNI RUGGIERO, *Per gonna e orchestra*, «Avvenire», II, n. 39, giovedì 6 febbraio 1992.

<sup>56</sup> TRAPANI, *Mussolini ordinò*, pp. 104-105.

detto, un lavoro di prosa di una donna era stato fischiato. Mussolini, venuto a conoscenza dell'episodio, aveva dato ordine di non premiare più opere scritte da donne. Non solo, ma mi fu detto che *Patria* era uno dei lavori segnalati per il primo premio e che perciò la commissione era stata costretta ad aprire la busta per controllare se l'autore non fosse una donna. Quando si accorse che si trattava di me, a malincuore la commissione decise di mettermi da parte. D'altro canto non sapevano come cavarsela, perché la busta risultava aperta. Così si era creato un bel pasticcio...<sup>57</sup>

Le autorità del secondo dopoguerra, però, non la pensavano esattamente come Giuranna, tanto che:

L'anno successivo, alla fine della guerra, vi fu il tentativo di epurazione nei miei confronti: volevano a tutti i costi il mio trasferimento al Conservatorio di Torino; ma riuscii ad ottenere la revoca del provvedimento solo dopo cinque giorni, per l'intervento di una persona che non ho mai più dimenticato. Il direttore generale del Ministero delle Belle Arti Bianchi Bandinelli, comunista. Volle rendersi conto personalmente della mia posizione e ordinò l'immediata revoca del provvedimento.<sup>58</sup>

Nell'Archivio Giuranna è presente anche l'originale dattiloscritto della risposta alla lettera di epurazione scritta da Giuranna per difendersi dalle accuse di fascismo, qui riportata integralmente:

Io sottoscritta, Barbara Giuranna, espongo quanto appresso:

Mi risulta che zelanti colleghi hanno sollevato contro la mia persona artistica delle pregiudiziali di carattere politico assolutamente impensate; pregiudiziali che vorrebbero essere poste quali motivi per una mia eventuale sospensione dai ruoli artistici dell'Eiar.

A questo scopo mi si imputa di aver composto il pezzo sinfonico intitolato "X Legio"; brano musicale che io scrissi per concorrere a un tema eroico posto dal Sindacato Musicisti.

A questo riguardo, desidero spontaneamente chiarire la perfetta innocenza "politica" del pezzo incriminato. Nello scrivere questo poema sinfonico io ho tenuto presente esclusivamente una realtà: quella quotidiana del mio paese.

Uno spunto di cronaca che sembrava dovesse tramutarsi rapidamente in storia: la campagna Italiana in Abissinia. Per raggiungere questo scopo io mi sono richiamata non alla cronaca fascista ma a quell'episodio della vita di Cesare che s'innesta sul passaggio della X Legio sul Rubicone.

Il tema fu ritenuto artisticamente riuscito: e solamente per questo, ne fu premiata la realizzazione.

In "X Legio" io ho voluto solamente commentare la realtà di tutti, senza preoccuparmi dei suoi aspetti politici; aspetti che per me, donna, in lotta dura ed amara per il pane dei miei figli risultavano poco meno che trascurabili.

Infatti, io mi accinsi al concorso soltanto perché pochi mesi prima mio marito, Maestro Mario Giuranna, era tragicamente deceduto a Napoli, lasciandomi sola e senza mezzi, con due bambini di piccolissima età. Faccio nota, oltretutto, che io presi la tessera del partito fascista nel 1936, e solamente perché senza questa tessera non avrei potuto assumere l'incarico d'insegnante a S. Cecilia.

Durante nove mesi di dominazione repubblicana fascista fin dall'8 settembre, mi sono ripetutamente rifiutata di prestare la mia opera all'Eiar come collaboratrice pianistica. Allego a malincuore alcuni documenti che comprovano quale sia stata la mia attività durante quel periodo. Dico a malincuore perché penso che ciò che la mia coscienza ha compiuto non debba conoscerlo che io stessa: tuttavia, oggi si tratta per me di legittima difesa.<sup>59</sup>

La commissione di epurazione in Italia ha vita breve e finisce con la famosa amnistia promossa dall'allora Ministro di grazia e giustizia Palmiro Togliatti. È indubbio, però, come questo episodio ed il fatto di essere stata, forse inconsciamente, una pedina nelle mani del governo fascista, abbiano influito non poco sulla vita post-bellica della compositrice palermitana. Di questo si ha riscontro sia nelle composizioni pubblicate da case editrici – molto poche rispetto a quelle pubblicate in periodo fascista<sup>60</sup> – sia soprattutto nelle esecuzioni della musica di Giuranna, che cominciano a rivedere le luci dei grandi palchi solamente dagli anni Sessanta.

<sup>57</sup> Ivi, p. 105.

<sup>58</sup> Barbara Giuranna, pp. 23-24.

<sup>59</sup> Fondazione Campus Internazionale di Musica, *Fondo Giuranna*, Scaffale 7, Palchetto 2, Pila Destra, Busta 1, "Lettera alla commissione di epurazione".

<sup>60</sup> Cfr. *Elenco delle opere* in appendice.

### *Il secondo dopoguerra e gli ultimi anni*

Subito dopo la guerra, Giuranna subisce un altro duro colpo sul piano emotivo. Un sottufficiale americano con il quale si era legata sentimentalmente, conosciuto durante i piccoli concerti che la compositrice palermitana dava insieme ai suoi due figli per gli alleati, muore. Giuranna cerca nuovamente di legarsi ad un uomo, il signor Rosen, ma dopo aver maturato la volontà di sposarsi nuovamente, quest'uomo si toglie la vita.

Eravamo nel '49. Disperata per il succedersi di dolori e amarezze scrissi a un caro amico Giulio Razzi facendogli presente le mie necessità. Egli mi fece subito assumere alla Rai e mi aiutò moltissimo obbligandomi a lavorare anche oltre gli orari per revisioni di musiche antiche e di opere del '700 napoletano.<sup>61</sup>

È così che nel secondo dopoguerra si apre un nuovo capitolo per Barbara Giuranna, quello del lavoro in Rai e soprattutto del massiccio lavoro di revisione di opere del Settecento napoletano (come Cimarosa, Paisiello):

Prima di realizzarle, alla fine degli anni '40, io ero in cerca di un altro lavoro supplementare all'insegnamento, per poter andare avanti. Venivo da un periodo pieno di dolori ed amarezze. Scrissi ad un amico, Giulio Razzi, dirigente Rai, ed egli mi fece assumere come dattilografa, perché al momento non c'erano altre possibilità. Per migliorare la mia situazione, qualche tempo dopo andai da un amministratore delegato dell'ente. Egli, sentendo il mio nome, chiese se ero parente di Giuranna, autore dei *Tre canti alla Vergine*, che aveva ascoltato da poco dalla sede radio di Torino; quando seppe che ero io mi fece subito ottenere la qualifica di consulente musicale, mi aumentò lo stipendio e mi fece un contratto di cinque anni.

È in Rai che ho realizzato delle revisioni di musiche antiche e di opere del '700 napoletano. Lo stesso Razzi mi commissionò una musica per strumenti senza archi e così composi gli *Episodi* per legni, ottoni, timpani e pianoforte, che furono eseguiti in un concerto pubblico alla Rai di Torino.

Feci le *Astuzie femminili* di Cimarosa e *La Molinara* di Paisiello. L'opera di Cimarosa fu subito richiesta dal Covent Garden di Londra e allestita alla Piccola Scala con la regia di Zeffirelli.<sup>62</sup>

Alle revisioni di musiche del Settecento si aggiungono in questi anni le riduzioni di musica contemporanea: sono sue le riduzioni per canto e pianoforte dell'*Ifigenia* e della *Cli-tennestra* di Ildebrando Pizzetti. L'impiego in Rai, insieme all'insegnamento di armonia e contrappunto al Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma, le permettono di vivere dignitosamente.

Il grande impegno in questi primi anni '50, però, è la composizione della sua seconda opera lirica, *Mayerling*, su soggetto di Vittorio Viviani, conclusa nel 1956 ed eseguita per la prima volta in radio due anni dopo, nel 1958, diretta da Fernando Previtali. La prima in teatro arriva nel 1960 al Teatro San Carlo di Napoli e nel 1962 al Massimo di Palermo: «La mia città natale mi accoglieva finalmente all'età di sessantré anni».<sup>63</sup> La storia delle esecuzioni di quest'opera, però, è ancor più travagliata di quanto già detto; infatti, come racconta la stessa Giuranna in un'intervista del 1992, rilasciata alla rivista «Il Mondo della Musica»:

Nello stesso periodo venne bandito un concorso al Teatro dell'Opera di Roma, io partecipai con *Mayerling*; la commissione era composta da Guerrini, all'ora direttore del Conservatorio di Roma, Bustini, presidente dell'Accademia di S. Cecilia, Labroca, Peragallo, Santini e Ziino, direttori d'orchestra.

<sup>62</sup> *Barbara Giuranna: una vita, una musica un secolo*, p. 23. Resta da precisare che l'opera *Episodi*, che Giuranna in più di qualche occasione racconta essere stata scritta dopo la guerra nel suo periodo lavorativo in Rai ha invece come data di composizione il 1942, come riporta anche la partitura edita da Ricordi con data di copyright del 1943, conservata nel suo archivio. Inoltre Giuranna riporta in uno degli elenchi delle sue opere compilato a macchina, come data di prima esecuzione il 1943, presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, con direttore Roberto Caggiano; tuttavia questa esecuzione non risulta né negli annuari dell'Accademia di Santa Cecilia consultati presso la Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, né nella cronologia dei concerti dell'Accademia, consultabile sul sito della Bibliomediateca dell'Accademia di Santa Cecilia, bibliomediateca.santacecilia.it.

<sup>63</sup> *Barbara Giuranna*, p. 27.

<sup>61</sup> *Barbara Giuranna*, p. 25.

Da parte di un componente del sindacato vengo a sapere, che l'opera scelta è la mia. Presa di sorpresa e frastornata dalla gioia, chiedo ingenuamente la conferma ad un membro della commissione. Il concorso venne subito annullato.

Labroca, che era in commissione e aveva apprezzato molto l'opera, decise allora di far realizzare, se non altro, l'esecuzione radiofonica e ciò avvenne nel 1958 con la direzione di Previtali, e nel 1960 venne scelta dalla commissione artistica del Teatro San Carlo di Napoli.<sup>64</sup>

In un altro stralcio della stessa intervista, Giuranna racconta anche di come fosse difficile all'epoca far eseguire le sue opere a causa del pregiudizio di fondo legato al suo essere una donna:

Ghedini si prodigò affinché il notissimo direttore Victor de Sabata, l'allora direttore artistico della Scala di Milano, ottenesse la partitura di *Mayerling*. Dopo un pò di tempo Ghedini mi scrisse: De Sabata ha lo spartito sul pianoforte, gli piace, ma non si decide.

*Perché?*

Probabilmente perché ero una donna; l'opera, poi, è stata sempre di predominio maschile. De Sabata aveva delle allieve donne che avevano scritto anche per teatro. Ma non c'è mai stato nulla da fare.<sup>65</sup>

Infine, la rappresentazione di *Mayerling* a Roma avviene quasi alla fine della sua lunghissima vita, il 16 marzo 1993, giorno in cui Giuranna riesce a vedere finalmente la sua opera presso il Teatro dell'Opera.

Rimane dunque sempre il dubbio fondato che Giuranna, nel secondo dopoguerra, abbia vissuto una censura di sostanza o per lo meno una limitazione nella circolazione delle sue opere.

Gli anni '60, fatta eccezione per la vittoria del Premio internazionale Città di Trieste, non vedono altri momenti significativi.

Il decennio successivo, invece, si rivela un altro periodo decisamente significativo per Giuranna, in quanto nel 1971

<sup>64</sup> *Una vita per la musica, incontro con Barbara Giuranna*, «Il mondo della musica. Rassegna Internazionale di vita musicale - concerti - opera - balletto», n. 44, anno xxx, iv trimestre 1992, p. 8.

<sup>65</sup> Ivi, p. 8-9.

prende congedo dall'insegnamento in Conservatorio e ritorna ad avere più tempo per l'attività compositiva, dando infatti alla luce la sua terza opera lirica, *Hosanna*:

Nel 1971 avevo raggiunto l'età pensionabile e lasciai il Conservatorio. Era da molto tempo che non componevo perché non riuscivo a trovare temi che mi attraessero molto. Verso la fine degli anni '70 pensai ad una terza opera: un argomento che mi premeva molto e che è un dramma contemporaneo: è la droga, la dipendenza e la schiavitù che porta questa sostanza, fino alla completa autodistruzione.

Un giorno vidi una povera ragazza sdraiata sotto un ponte in evidente stato confusionale; questo fatto mi colpì molto, mi riportò al dolore dell'attualità; chiesi ad un mio amico musicista e letterato, Carlo Pinelli, di scrivere il libretto, la storia di una brava ragazza che per salvare il suo ragazzo si droga e rimane vittima del suo sacrificio. L'opera la chiamai *Hosanna*.<sup>66</sup>

Il 1978 è l'anno di debutto per quest'opera, e a prendersele carico non è una città qualunque ma Palermo, la sua città natale, che fino ad ora aveva visto eseguire poca musica di Giuranna, probabilmente solo *Mayerling* nel 1962:

Devo la prima rappresentazione, realizzata a Palermo, alla sensibilità di un valente compositore siciliano, Girolamo Arrigo, che aveva studiato e vissuto per molti anni a Parigi ed è diventato direttore artistico del Teatro Massimo. Dopo aver preso visione dell'opera chiese quanti anni avessi, e alla risposta "Quasi ottanta" rimase molto sorpreso e non mi fece attendere molto; *Hosanna* fu eseguita nel 1978, abbinata all'opera *Il cordovano* di Goffredo Petrassi, secondo me uno dei più grandi compositori italiani di oggi.<sup>67</sup>

Da quel momento in poi, Giuranna non avrebbe più composto opere di grande respiro ma solo alcune piccole composizioni, come *Solo per viola*, 1980, dedicata a suo figlio Bruno o *Incipit* per chitarra del 1982. Comincia per lei, invece, un periodo in cui arrivano molti riconoscimenti artistici per il lavoro svolto durante la sua vita, tra cui: nel 1989, la trasmissione della registrazione radiofonica di *Mayerling* effettuata

<sup>66</sup> *Barbara Giuranna: una vita, una musica, un secolo*, pp. 26-27.

<sup>67</sup> Ivi, p. 27.

nel 1958 dall'orchestra RAI di Torino al Piccolo Teatro del capoluogo piemontese e alla radio austriaca O.R.F., in occasione del centenario della morte di Rodolfo d'Asburgo;<sup>68</sup> la nomina ad accademica di Santa Cecilia nel 1983; i concerti del 1987 e del 1989 presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in cui, come riporta la stessa compositrice,

Un critico della stampa scrisse: «Mi è parso di assistere ad un omicidio!». Alla fine del concerto, mentre attraversavo il palcoscenico per salutare l'orchestra e il pubblico, Petrassi mi venne incontro e abbracciandomi disse: «Barbara, sei la più grande compositrice italiana!». Rimasi commossa e confusa. Una frase del genere detta da lui!<sup>69</sup>

Sempre in suo onore, viene organizzato un concerto monografico nel 1990 presso l'Accademia Internazionale delle arti «Leonard Bernstein» di Roma, in cui viene eseguita per la prima volta in assoluto la sua messa *Sinite parvulos*.<sup>70</sup>

Infine, l'esecuzione di *Mayerling* al Teatro dell'Opera di Roma nel 1993 rappresenta l'ultima grande uscita ufficiale di Barbara Giuranna. Il 30 luglio del 1998, la compositrice palermitana muore a Roma, la sua città d'adozione, lasciando il prezioso archivio personale ai suoi figli che, in seguito, lo doneranno alla Fondazione Campus Internazionale di Musica di Latina, con cui era legata indirettamente attraverso suo figlio Bruno, maestro per molti anni dei corsi estivi di perfezionamento all'interno del Festival Pontino di Musi-

ca, organizzato dalla Fondazione Campus Internazionale di Musica di Latina.

Nelle ultime interviste rilasciate emergono alcuni rimpianti, attribuibili più che altro alla consapevolezza di esser vissuta in epoche «sbagliate di nascita»: <sup>71</sup> «Un solo rimpianto: non aver potuto conoscere Puccini e Debussy. Soprattutto l'autore de *La Mer* che ha avuto una parte determinante nelle sue future esperienze di compositrice [...]».<sup>72</sup>

<sup>68</sup> *Barbara Giuranna: una vita, una musica un secolo*, p. 27. Nel testo citato è scritto che la registrazione radiofonica è avvenuta nel 1951, probabilmente si tratta di un refuso in quanto Mayerling non venne composta prima del 1956 e la sua prima esecuzione radiofonica, come riporta sempre Giuranna nello stesso testo avvenne nel 1958, con direzione di Fernando Previtali.

<sup>69</sup> Ivi, p. 27. «Mi hanno ricordato anche tanti amici, Giuseppe Sinopoli in un concerto del 1987 a Santa Cecilia diresse due miei brani in trascrizione orchestrale, l'Andante e la Toccata, definendoli alla stampa come un "personale omaggio a questa illustre compositrice italiana ottantottenne"». *Hosanna* venne anche eseguita a Roma, nel 1989, presso l'Auditorium dell'Accademia di Santa Cecilia.

<sup>70</sup> Di questo concerto si ha solo la notizia della prima riscontrabile all'interno dell'Archivio Giuranna: 28 novembre 1990, Chiesa del SS. Sacramento, Piazza Poli, Roma.

<sup>71</sup> «Quando io ero giovane, a Palermo non si conosceva neppure Debussy...se fossi stata un uomo sarei andata a studiare a Parigi, invece mi sono accontentata di Napoli!». SILVIA NEONATO, *Allegra con brio*, «Noi donne», XXXV, n. 19, 9 maggio 1980.

<sup>72</sup> RUGGIERO, *Per gonna e orchestra*.

## Appendice I

### Memoria dattiloscritta

Di seguito viene trascritta la memoria dattiloscritta di Barbara Giuranna, riportata così come scritta dalla compositrice, presumibilmente nel 1987. La data si evince da uno degli ultimi paragrafi della memoria, dove si legge «Sono arrivata al 1987 [...]». La trascrizione è fedele al documento, sono stati corretti solamente accenti e refusi, pertanto il contenuto non è stato in alcun modo alterato.

#### BARBARA GIURANNA

Mia madre era: dottoressa a Palermo: una donna eccezionale, di grande bontà, ma anche molto autoritaria. Camminava sempre col bastone anche da giovane, e quando lo alzava, uscendo dall'angolo del viale della Libertà dove abitavamo, i cocchieri le si precipitavano incontro con le loro carrozze, facendo a gara chi doveva essere il primo a servirla. Perché lei con la sua grande carità cristiana, visitava e all'occorrenza curava le loro mogli, gratuitamente s'intende.

Mio padre era capocassiere al banco di Sicilia; era un matematico ma anche un artista particolare: suonava a orecchio e componeva certe mazurke che suscitavano la mia ilarità, ma era un disegnatore meraviglioso. Vedovo con una figlia sposò mia madre a Palermo che conosceva già; era giovanissima e di origine aristocratica; suo padre era prefetto di Catania, un siciliano di origine spagnola e sua madre una marchesa.

Non so precisamente quando aveva frequentato l'università di Pavia, perché per vari anni vissero a Milano (che non aveva università e gli studenti andavano a Pavia). Mio padre aveva avuto dal suo fraterno amico Gianni Trapani la rappresentanza di vini della Sicilia e sapevo che avevano abitato un alloggio in piazza Indipendenza.

Si era poi specializzata in pediatria e in ginecologia a Palermo. È stata lei a far nascere tutti i rampolli dell'aristocrazia siciliana.

Io sono nata, dopo due fratelli e una sorella, nel 1899 a Palermo, in un appartamento della villa di proprietà dei Florio sul viale della Libertà, che a quel tempo sembrava un boulevard di Parigi. Più tardi mia madre, con i suoi risparmi, si costruì un palazzo meraviglioso progettato da un giovane architetto che si chiamava Valenti

e fu decorato all'interno dal pittore Gregoriotti. La ricordo ancora col suo bastone salire sui ponteggi per controllare il procedere dei lavori. Ci andammo ad abitare nel 1907; per noi tenemmo solo un appartamento, gli altri mia madre li fittò a gente dell'aristocrazia: alla marchesa Firmaturi, dama di corte della regina, al barone di Ramione, al Commendatore Cascio (amministratore di tutte le proprietà del Principe Gangi) e al Principe di Montevago che l'acquistò nel 1924 per trecentomila lire, quando dopo sei mesi lo avrebbe potuto vendere ad altri per un milione. Il nostro alloggio era grande, su tre piani. Si entrava: ingresso, due salotti, una stanza da pranzo, stanze da letto e bagni. Sotto, la stanza degli armadi, stanza da pranzo grande, cucina, lavanderia, eccetera. Sopra c'era l'ammezzato che mio padre chiamava il suo romitorio, dove custodiva religiosamente cinquantasette orologi: si divertiva ad aggiustarli e pretendeva che andassero tutti insieme, ma non gli riuscì mai.

Al compiere dei sei anni i miei genitori pensarono di mettermi in collegio a Napoli, con la mia sorellina che ne aveva quattro. Mamma era troppo impegnata nella clinica, che era la prima "casa di salute" in Sicilia e cominciava ad aumentare il numero dei pazienti.

Fu deciso così di mandarci all'Istituto "Mater Dei" di Napoli dove Flora, la nostra sorella maggiore, figlia di primo letto di mio padre, era suora. Fu a Napoli, all'Istituto, che misi per la prima volta le mani sul pianoforte: avevo molta disposizione per la musica; le maestre riscontrarono il mio orecchio assoluto. Fu quindi una suora, Suor Elena, ad insegnarmi le prime nozioni di solfeggio e teoria e farmi poggiare le dita sui tasti. Vi era un grande salone, ricordo, con vari pianoforti, due arpe, e mandolini perché Suor Elena insegnava questi tre strumenti. Mi è rimasto impresso nella memoria un pomeriggio lunghissimo in cui la maestra mi lasciò sola, chiusa a studiare il pianoforte. Avevo sette anni. Continuavo a studiare, ma si faceva buio. Mia sorella Flora, non vedendomi, chiese dove mi ero cacciata. "Ah, l'ho chiusa nella stanza da musica e me ne sono dimenticata" - rispose sgomenta Suor Elena. Credevano di trovarmi disperata in lacrime, io invece corsi loro incontro dicendo: "Vede Suor Elena, ho imparato quest'altra pagina!". Ma ricordo ancora la pesantezza di quell'interminabile pomeriggio, chiusa a chiave nello stanzone!

Ci si svegliava presto in collegio alle sei e mezzo.

All'annuncio del "Vive Jesus" detto con voce squillante dalla suora incaricata, rispondevamo assondate "A' jamais dans mon

coeur". Io ero contenta solo quando veniva mia sorella Flora a darci il risveglio e mi vestivo in fretta. Poi si andava in chiesa per una breve preghiera a fare colazione e dopo essere stati al *ménage* entravamo in classe alle otto esatte per le lezioni. Ricordo che nelle ore di ricreazione alcune bambine si divertivano a raschiare con le unghie il muro del cortile. I medici dicevano che avevano bisogno di calcio. E pensare che si trattava di bambine provenienti tutte da famiglie abbienti.

Al pomeriggio, dopo la ricreazione, si passava ai lavori "femminili". Lavori bellissimi di ricamo "ad ago", ad uncinetto, oppure cucito. Suor Elena discuteva sempre con mia sorella Flora, perché voleva che mi dedicassi di più allo studio del pianoforte. "Non importa se non saprà cucire le mutande di suo marito, sarà una brava pianista" diceva fieramente. Alcune volte mia sorella accondiscendeva e allora correvo nella stanza da musica per studiare il pianoforte, ma quando Suor Elena usciva e mi assicuravo che per un pezzo non sarebbe tornata, mi avvicinavo ad una delle arpe e tentavo di strappare le corde come avevo visto fare alle allieve che la studiavano. Mi piaceva moltissimo.

Imparai solo più tardi a suonarla, a Palermo, per entrare nelle grazie della vicedirettrice del Collegio Reale Maria Adelaide, che aveva una predilezione per le alunne che studiavano questo strumento. Nell'Istituto Mater Dei vi erano delle orfane giovanissime che svolgevano mansioni di cameriera, un po' più raffinate. Esse insegnavano a lavarci, a pettinarci nel locale che le suore chiamavano il *ménage*. Qualcuna ci insegnava a cucire. Una di queste era Cosima, che tutti chiamavano Cosimina.

Passava le vacanze estive a casa nostra; più tardi lasciò il collegio per venire ad abitare con noi. Quando mi sposai, trasferì con me a Milano, poi a Roma. Ci piacque chiamarla "Ina" e i miei figli bambini, nei momenti di maggiore tenerezza "Inella". Ha passato con noi tutto il resto della sua vita, cinquantasei anni, facendo da madre di famiglia e madre dei miei figli. Una santa donna, cara indimenticabile Inella. Rifiutò sempre un compenso mensile perché in noi riconobbe la sua vera famiglia. Era figlia di genitori ignoti e lei lo seppe solo quando dovemmo richiedere i suoi documenti per assicurarle la pensione. Ma lei aveva una tale naturale signorilità in tutte le sue manifestazioni, da meritare il titolo di "principessa". In lei trovai anch'io una seconda madre e al suo ricordo non posso trattenere un doloroso pianto.

In collegio a dieci anni presi la "prima Comunione". Fu una

bellissima cerimonia: la Cappella illuminata e addobbata a festa e infiorata come un giardino. Mia sorella mi aveva fatto confezionare uno splendido abito col velo bianco come una sposa. Trascorsi una giornata felice anche se i miei genitori, a causa del loro pressante lavoro, non poterono muoversi da Palermo.

Ricordo però una visita di mia madre d'inverno con la neve, doveva essere un fatto eccezionale la neve a Napoli, come era eccezionale l'improvviso desiderio di mia madre di vedere le sue bambine... Durante le vacanze sia di Natale sia di Pasqua restavamo sempre in collegio, e si facevano delle bellissime feste. Veniva costruito, nell'immenso corridoio del primo piano un temporaneo ma ben solido teatro di legno per le rappresentazioni di uso. Si cominciava sempre con un "Inno", cantato dalle grandi, accompagnate al pianoforte da un'anziana signorina che viveva nell'Istituto, e mentre cantavano facevano tutte lo stesso gesto che mi faceva tanto ridere.

In qualcuna di queste recite vi partecipai anch'io perché avevo una graziosa vocina, ero perfettamente intonata, eppoi non avevo paura del pubblico. Prendevo tanti applausi e mia sorella Flora era tutta orgogliosa perché le facevano i complimenti.

Altre volte proiettavano con la "lanterna magica" drammi storici. Ricordo solo "Beatrice Cenci". Nell'ultimo anno che restammo in collegio arrivò anche il cinema con films che facevano ridere, ma io con mia sorella Iolanda non capivamo niente e ci addormentavamo.

A conclusione dell'anno scolastico 1910 (avevo finito le classi elementari), avvenne a Napoli l'eruzione del Vesuvio che seguiva di due anni il terremoto di Messina del 1908. I nostri genitori, stanchi di tenerci lontano, vollero farci tornare a Palermo. Fummo così ammesse al Collegio Reale Maria Adelaide, un Istituto molto altolocato, che accoglieva le ragazze delle famiglie nobili della Sicilia.

La direttrice Erminia Bordiga era la sorella del noto comunista Giovanni Bordiga; ricordo che la direttrice non voleva sentirlo nominare, tanto era la sua avversione verso quel partito; ed era anche logico in considerazione che il "Maria Adelaide" a Palermo era uno dei tre Collegi d'Italia creati dalla Casa Reale per le ragazze appartenenti alla classe nobiliare italiana! (A Milano "La casa delle Fanciulle"; a Firenze "Le Mantellate").

Al Maria Adelaide sono sempre stata l'alunna prediletta. Ero la prima in tutto: in italiano, in matematica, nelle lingue – francese e

inglese erano la mia passione – e la Musica, naturalmente.

Al pianoforte, potete immaginare, io ero la diva. Avevamo tutte istitutrici che venivano dal nord perché, a quel tempo, al sud le diplomate scarseggiavano. E c'erano anche dei professori, grandi letterati e matematici, che insegnavano nei corsi superiori. Amavo molto il collegio e mi ci trovavo benissimo, meglio che a casa mia dove c'era un po' di disordine, essendo mia madre sempre fuori. Amavo l'ordine e la disciplina e soprattutto quella vita regolare scandita da orari precisi. Mi ero fatta delle care amiche e inoltre avevamo delle domestiche meravigliose. Una di loro, Ninetta, aveva una vera passione per me e veniva a svegliarmi la mattina portandomi il caffè. Avevo il permesso di alzarmi un'ora prima delle altre, alle cinque e mezzo, per avere la possibilità di fare un'ora di tecnica al pianoforte. Ninetta aveva il compito di rammendare le calze di tutte le ragazze, quelle lunghe calze di cotone bianco che certe volte mi metto ancora provando una certa nostalgia. Queste bravissime ragazze pulivano le nostre stanze: noi dovevamo solo piegare le lenzuola sui letti, che erano divisi tra loro da tende bianche.

La mattina andavamo al "peignoir" dove ci lavavamo tutte insieme e una volta alla settimana facevamo il bagno: avevamo un grandissimo lavatoio con delle tende dietro alle quali ci spogliavamo e ci lavavamo.

Ricordo quando è scoppiata la guerra. La Bordiga ci leggeva il "bollettino" ogni giorno, all'ora del pranzo nel refettorio per tenerci al corrente degli avvenimenti. Una mattina fummo informati che il battaglione dei bersaglieri dove era il secondo dei miei fratelli Riccardo, in partenza per il fronte, sarebbe passato alle ore dieci lungo il Corso Calatafimi, davanti al Collegio. Ci fu consentito di scendere in portineria, solo a noi grandi, e ci mettemmo davanti al portone spalancato per vederlo passare correndo con i suoi commilitoni. Al noto squillo di tromba dei bersaglieri seguirono le nostre grida di "Viva l'Italia" e un lungo battimani. Lui si attardò per un attimo e col gesto della mano fece un saluto, ma non credo abbia potuto distinguermi. Piangevamo tutte di grande commozione e ancora adesso sento battermi il cuore più forte. Quel mio fratello superò i pericoli della guerra e morì in America a seguito di un'operazione per una inesistente malattia. Occupava il posto di creatore di modelli e tagliatore in una delle grandi sartorie di New York.

Il mio fratello maggiore Mario, invece, laureatosi in medicina

a soli ventidue anni (aveva fatto la guerra di Libia come tenente medico), durante la grande guerra fu capitano medico di Marina.

Divenne in seguito professore di patologia speciale medica (allievo del grande Nicola Pende) all'Università di Genova e infine vinse il concorso per la cattedra di endocrinologia (scienza della costituzione) destinato sempre a Genova.

Mio padre a quel tempo era già anziano: in effetti io lo ricordo sempre bianco di capelli. È morto nel '28 a settantacinque anni. Mia madre invece gli è sopravvissuta per ventiquattro anni: è morta nel '52 a ottantasette anni. A quell'età continuava in casa a mettersi il camice bianco per visitare qualche povera donna ammalata, bisognosa di cure e di medicine. Lo faceva di nascosto e la sorpresi io, in una delle ultime gite che feci per andarla a trovare a Palermo. Mi fece giurare di non dirlo, in casa a nessuno. La sua vera età l'abbiamo scoperta tardi. Se le si domandava quando era nata, diventava una belva e infatti le festeggiavamo soltanto il suo onomastico.

Anna era il suo nome. Alta, dalla carnagione olivastra, quando era giovane portava i capelli lunghi e per la sua quotidiana acconciatura veniva tutti i giorni una pettinatrice, una donna grassa con un sedere enorme che i miei fratelli e noi bambine chiamavamo "culone". Da vecchia portava i capelli corti, erano appena brizzolati e non diventarono mai bianchi.

Quando eravamo in collegio a Palermo, mio padre e mia madre venivano a trovarci la domenica, poi d'estate si andava insieme in vacanza a Mondello. Allora era un posto primitivo e bellissimo. Si affittavano grandi cabine per la stagione e ci si incontrava con varie famiglie dell'aristocrazia palermitana. Mia madre era affettuosamente legata alla principessa Giulia di Trabia, alla duchessa di Caccamo e ad altre che erano sue clienti. (Erano stati i medici amici di mia madre che, vedendo le sue piccole mani, l'avevano convinta a specializzarsi in ginecologia. Le avevano detto: "Signora, lei deve aiutarci, perché le principesse non vogliono essere visitate da noi uomini").

Andavamo al mare tutte vestite, con dei costumoni lunghi lunghi che ci coprivano interamente. L'acqua allora era splendida.

È stato durante un'estate che sono diventata, come si diceva allora, "signorina". Mia madre che, pur disinteressandosi totalmente delle faccende domestiche, aveva una vera fissazione per la biancheria, stava dando disposizioni alla cameriera per la "assamarata" Questa strana parola in siciliano sta a significare la

messa a bagno della biancheria sporca in acqua tiepida: per questa operazione la si ammucchiava in un recipiente di legno molto grande che sembrava una cassa da morto... Mia madre vide le mie mutandine sporche mentre divideva la biancheria. Mi chiamò e mi disse: "Aspetta che ti asciugò un momento". Poi volgendosi alla domestica – "vedi? c'è sangue". Io che non sapevo niente mi misi a piangere: "Mamma, che devo morire? Che faccio, muoio?" "No, non muori, stai tranquilla". Io insistevo: "Ma che è successo?" Ero così agitata che dovette mettermi a letto. "Che succede?" Protestavo. "Niente, vedrai che ti passerà". Dopo tre giorni ero ancora preoccupata: "Mamma, ancora. Quando mi passerà?". Lei non diceva niente, non riusciva a farmi capire perché ero una bambina ancora troppo innocente.

Mio padre scherzava: "E' diventata signorina!" Cominciai a capire qualcosa, ma non ne parlavo con nessuno, neanche con le mie sorelle. In collegio si diceva solamente: "Sono indisposta". E mia madre mi diceva: "Non ti preoccupare, questa è una legge di natura, siamo fatte così" e poi aggiungeva: "Ah come amo i maschi: non hanno dolori e non hanno nessun fastidio. I maschi si abbottonano i pantaloni e vanno fuori". Chissà, forse sarà stata questa frase a farmi sempre associare l'essere donna ai sacrifici...

Del sesso non sapevo proprio nulla e le scarse informazioni che avevo avuto, mi avevano fatto una pessima impressione. Una ragazzina al collegio reale mi aveva detto: "Ma lo sai come sono fatti gli uomini? Hanno una cosa davanti che sembra una mano". E io ho sempre odiato quella bambina perché pensavo che quella rivelazione mi avesse tolto la purezza.

Una volta, avrò avuto diciassette anni, cercai di ottenere qualche spiegazione da una brava ragazza del nord, domestica in casa nostra. "Me lo dici tu cosa succede quando due si sposano?" Le avevo chiesto, ma lei, imbarazzata, non volle dirmi nulla. Più tardi, da fidanzata, capii che qualcosa di bello doveva pur esserci, perché una delle rare volte che Mario ed io riuscimmo ad abbracciarci e baciarci, provai una specie di smarrimento. Era stata una sensazione meravigliosa e non pensavo che dovesse finire in quella maniera lì...

Al matrimonio arrivai completamente impreparata perché né mia madre, né mia sorella, che si era sposata prima di me, mi avevano detto nulla. Pensavo persino che i figli nascessero dall'ombelico: che si aprisse da solo per farli venire fuori! La prima notte di nozze per me è stata un'esperienza terribile, nessuno mi ave-

va avvertito che avrei dovuto sottopormi a quella che allora mi parve un'operazione chirurgica. Mi sono lasciata trascinare dal racconto. Stavamo parlando della grande guerra...

Ecco, finita la guerra vi fu a Palermo un'epidemia di febbre spagnola. In famiglia la prendemmo tutti in forma leggerissima, tranne mia madre, che fu quasi in fin di vita; ma superò la crisi e si ristabilì prestissimo.

Fu l'unica volta nella mia vita che la vidi a letto ammalata.

Nel 1918 lasciai il Maria Adelaide con grandissima commo- zione: si chiudeva una parte della mia felice adolescenza. Avevo ottenuto la licenza liceale con la media dell'otto, studiando anche privatamente il pianoforte a seguito di un permesso speciale che mi consentiva di uscire ogni quindici giorni per una lezione pomeridiana. Avevo come insegnante un concertista bravissimo; lo consideravo un mago dello strumento, m'insegnava tanti segreti di tecnica pianistica che mi consentiva poi di eseguire brillantemente passaggi di trascendentale difficoltà.

Presi dunque il diploma di pianoforte con la media del nove e mezzo, ricordo che fu subito dopo la spagnola: uscivo accompagnata dalla domestica di mattina prestissimo, alle sei andavamo al Conservatorio dove il portiere mi apriva in segreto, per darmi l'opportunità di provare il pianoforte dell'esame.

Era una cosa importantissima, studiare sulla tastiera del pianoforte messo a disposizione per gli esami. A casa avevo uno strumento verticale mentre al Conservatorio vi era quello a coda, da concerto, sul quale avrei dovuto suonare per gli esami di diploma.

Mio padre aveva comprato un piccolo pianoforte antico, lo aveva fatto riparare e poi rivenduto bene per regalarmi un Anelli di Cremona nuovo. Era un uomo dolcissimo mio padre e per tutti noi, indistintamente, si sacrificava con gioia. Per guadagnare di più, aveva accettato di fare anche l'esattore di un piccolo paese vicino Palermo e qualche volta, in caso d'emergenza, lo raggiungeva a piedi. Devo dire che conservo un ricordo forse più bello di mio padre che di mia madre. Lui era mite, lei invece autoritaria. Il rapporto tra loro due era un po' freddo: non so se pesava fra loro il fatto che mia madre guadagnava di più. C'era sempre "il mio" e "il tuo" fra mio padre e mia madre. Lui era democratico e lei aristocratica, con un po' di puzza sotto il naso. Però negli ultimi anni di matrimonio, ricordo, erano diventati come due colombi.. Anch'io come mia madre avevo un po' di puzza sotto il naso, dicevo fra me: "sposerò un nobile, io!"

A sedici anni avevo già composto una “Ninna nanna” per canto e pianoforte, e due walzer. Mi esibivo a carnevale quando ci riunivamo nel salone e si ballava con grande gioia di tutte le compagne, piccole e grandi che, al ritmo dei miei walzer, potevano scatenare la loro esuberanza giovanile. Ma uno dei miei più cari ricordi della mia vita collegiale fu il saggio finale in cui dovevo suonare il “Sogno d’amore” di Liszt. Avevo quindici anni e a causa della mie piccole mani, sbagliavo le note in alcuni salti e altri passaggi di velocità non riuscivano chiari e precisi. Li studiavo tanto da disperarmi. Il giorno del concerto, rivolgendomi al consueto pensiero alla Madonna, con sufficiente calma mi misi al pianoforte: pochi istanti di concentrazione e attaccai con mano morbida e dolce sonorità la splendida frase dell’inizio. La mia concentrazione era totale: vedevo scorrere le mani sui tasti in maniera perfetta. I passaggi difficili superati con estrema facilità, tutte le note di slancio esatte, una cantabilità da “sogno”. Dovevo proprio essere “in trance” perché dopo l’accordo finale, mentre scoppiavano gli applausi, perdevo i sensi nelle braccia dell’insegnante di pianoforte del collegio, Virginia Casissa, che con materna cura seguiva il corso del mio studio pianistico. Non ho più avuto durante tutta la mia attività artistica, una grazia divina come quella giornata del 27 giugno 1914.

A quel tempo era difficile frequentare dei balli fuori dal collegio: una volta ero stata invitata in casa di amici e volevo recarmici accompagnata dalla signorina inglese che il quel periodo era in casa nostra “au pair”. Ricordo ancora il pianto che feci per ottenere da mia madre il permesso. Non c’era a quei tempi l’usanza del ballo dei diciott’anni e quindi erano poche, per le ragazze, le occasioni di conoscere un coetaneo: i matrimoni finivano quasi sempre combinati. A me è successo diversamente perché sono andata via da casa per studiare composizione.

Nel Conservatorio di musica a Palermo non esisteva quel corso e quindi scelsi Napoli, sia perché il direttore di quel Conservatorio era Cilea, che fra l’altro avevo conosciuto qualche tempo prima quando era stato direttore del Conservatorio di Musica a Palermo, sia perché potevo vedere più spesso mia sorella Flora. Infatti fu essa che trovò per me una stanza col pianoforte, presso una insegnante d’arpa che viveva con la nipote.

Partii per Napoli che avevo vent’anni, accompagnata da mio padre. Al Conservatorio fui ammessa quasi senza esame. Il Maestro Gennaro Napoli che faceva parte della commissione esami-

natrice volle vedere qualche mio lavoro musicale: gli suonai una lirica, su testo francese, la mia prima vera lirica. Mi diede con la mano una battuta sulla spalla dicendomi: va bene, vada in classe. Entrai così nella classe del Maestro Camillo De Nardis (il maestro che mi aveva preparato durante l’estate agli esami di ammissione).

Al Conservatorio San Pietro a Majella eravamo divisi fra maschi e femmine, solo la classe di composizione era promiscua. Cilea era severissimo: conservo ancora una sua dedica che diceva fra l’altro: “...ricorderà l’affettuosa voce del suo direttore..”. Altro che affettuosa, strillava in un modo tremendo se vedeva un’allieva con un allievo.

La composizione era una materia prettamente maschile; due sole donne, oltre me, frequentavano la mia classe ma concludevano poco.

Quando d’estate ero andata in casa del Maestro De Nardis per prepararmi agli esami di ammissione, il Maestro mi aveva detto: “Sapete? Quest’anno verrà in Conservatorio anche il figlio del Barone Giuranna”. Io avevo altro per la testa a quel tempo: la mia madrina di battesimo, la contessa Emo Capodilista di Padova, con la quale ero in rapporto epistolare, mi aveva mandato una foto di suo figlio Alvisè mio coetaneo. Alvisè era un bellissimo ragazzo - nella foto era vestito da allievo ufficiale - e io pensavo sempre a lui. Ma quando entrai in classe per la prima lezione di composizione e vidi Mario Giuranna, ne rimasi turbata: era proprio un bel ragazzo. Avevamo la stessa età, solo io di pochi mesi più giovane.

Alla terza lezione Mario Giuranna mi rivolse la parola: “Lei come vive?” - “Ho qui una sorella suora” - “Io ho perduto i genitori e vivo con mia nonna e una sorella. Va mai ai concerti?” - “Ma bisogna abbonarsi” - “Se non ascolta i concerti, come può formare un suo gusto musicale?” Mario fece un abbonamento per entrambi e ci trovavamo di pomeriggio alla Sala Maddaloni per il primo concerto della stagione. Con l’abbonamento avevamo anche la possibilità di assistere, la sera, alle prove delle opere al Teatro San Carlo. Fu così che una volta ci trovammo per un attimo soli nel palco e lui, dopo, mi raccontò che in quel momento sentii improvvisamente che non riusciva più a frenare l’amore che sentiva per me.

Passarono alcuni mesi e ci vedevamo tre volte alla settimana per le lezioni al conservatorio e ai concerti. Io mi spostavo sempre a piedi perché dovevo risparmiare sul tram per comprare la carta da musica: il mio mensile era di trecento lire con le quali

dovevo pagare la pensione e provvedere alle piccole spese - tram, carta da musica. Spesso, per risparmiare, ricopiavo il compito in bella e cancellavo la brutta per riadoperarla.

Oltre alla composizione, al Conservatorio studiavo organo e violino, che erano, col canto corale, materie obbligatorie. Il mio insegnante di violino complementare era Alberto Curci, uno dei fondatori di Casa Curci. Insisteva perché studiassi violino principale e io dicevo: "Maestro, quante cose devo studiare!". Anche il mio Maestro d'organo voleva che mi diplomassi in organo. A Pasqua tornai a Palermo e Mario Giuranna mi accompagnò alla stazione: ero felice. Parlai con i miei e raccontai del mio incontro. "Stai attenta, figlia mia, sai con i napoletani.." - "No, mamma, è una persona per bene e vive con la nonna e la sorella".

Le avevo conosciute entrambe un giorno che ero stata invitata a prendere il tè a casa loro e avevo incontrato la nonna alla quale avevo fatto una buona impressione. La sorella, invece, lo seppi dopo, voleva far sposare a Mario una signora che era rimasta vedova con una figlia.

I Giuranna abitavano in una vecchia casa con una governante affezionatissima che era lì da trenta anni. Il palazzo però non era più di loro proprietà perché il padre di Mario spendeva molto e alla sua morte si trovarono costretti a vendere gran parte delle proprietà della ricca nonna.

Al ritorno da Palermo mi accompagnò il mio fratello maggiore, professore a Genova, per conoscere questa famiglia Giuranna. Invitati a prendere il tè in casa loro nel pomeriggio, trovammo un ambiente molto signorile e un'accoglienza affettuosamente familiare. La nostra visita fu breve, mio fratello doveva proseguire per Genova. Nel salutarlo mi disse: "cara sorellina, se son rose fioriranno".

Ripresi lo studio con molto impegno. Mario ed io ci vedevamo in Conservatorio e ai concerti.

Poiché la direzione del teatro non ci consentiva più di assistere alle prove generali, decisi di scrivere io a Mascagni. Proprio in quei giorni egli iniziava la prova in orchestra della sua opera "Iris" per la rappresentazione al Teatro San Carlo. Mi rispose subito con una lettera gentilissima che conservo tuttora e ottenemmo immediatamente il consenso. In una di quelle sere, mi raccontò poi, che essendo rimasti soli per qualche minuto nel palco, sentii più forte il palpito d'amore e la decisione di sposarmi.

Eravamo arrivati alla fine dell'anno di scuola e concludeva con

l'esecuzione dell'"Oratorio di Natale" di Berlioz e la partecipazione vocale, corale e strumentale di tutti noi allievi degli ultimi corsi di studio.

Il giorno del concerto indossavo un vestito nuovo e uno splendido cappello. Finito il concerto non trovai più Mario e rimasi molto male, così tornai a casa con una delle cantanti soliste. Poco dopo sentii suonare alla porta di casa: era un espresso per me. Una lunga lettera, piena di parole ardenti, con la quale Mario Giuranna mi confessava il suo amore. "Barbara, lasci che la chiami così, con questo nome che mi venne spontaneo alla mente sin dalla prima volta che l'ho conosciuta e che risveglia quella sua trepida grazia di colombella spaurita, o di monacella fuggita dal convento per seguire nel mondo grande il suo grande sogno d'arte..."

Con la prima frase della sua lunga lettera, Mario mi aveva dato il nome che poi non ho più lasciato: io in realtà mi chiamo Elena. Barbara è il mio cognome. Ero sconvolta, gli risposi solo con due parole: "Ci vedremo domani in Conservatorio". La mattina dopo mi invitò a colazione a casa sua (dove aveva informato la nonna del suo amore per me) e io gli dissi che ero in procinto di partire per Palermo. Dopo una settimana mi raggiunse per fare la sua richiesta ufficiale. Alloggiava all'Hotel des Palmes, e si presentò a casa mia con una coppa piena di rose rosse. Così ci fidanzammo ufficialmente e quando ricominciò l'anno scolastico, mio padre che era già in pensione, si sentì in dovere di accompagnarmi a Napoli e di restare con me.

Ma a Napoli si sentiva spaesato e dopo Natale tornò a casa. Cosima, l'orfana che avevo conosciuto in collegio, si occupava sempre un po' di me e la sera veniva a portarmi delle buone cose da mangiare. Con Mario ci vedevamo in Conservatorio, mai dopo, perché dovevamo studiare: gli incontri avvenivano solo nei giorni di festa e a qualche concerto.

Il 30 novembre del 1923 Giuranna ed io ci diplomammo. Fu un esame assai duro. Due volte chiusi a chiave per trentasei ore, in una stanza col pianoforte e una branda per riposare. Era così che si svolgevano gli esami di diploma per la composizione: 1) una scena lirica con duetto, coro e un brano strumentato; per orchestra; 2) una sonata per pianoforte e strumento: nel nostro caso fu per pianoforte e violoncello su tema di Cilea. Per comporre il madrigale a cinque parti (terza prova) avevamo invece a disposizione dodici ore: ci si portava un pacchettino con qualcosa da mangiare e un thermos col caffè.

Io mi sono diplomata con dieci e lode, Mario soltanto col dieci. Quando salutammo la commissione che ci aveva esaminato, uno di essi mi disse: "la sua scena lirica è più bella di quella del "Belfagor" di Respighi!" E altri professori commentarono: Questa ha più talento di un uomo.

Tornai a Palermo per preparare il mio corredo mentre Mario cercava di sistemare quella piccola parte patrimoniale rimastagli. Decidemmo di stabilirci a Milano perché come sostituto al direttore d'orchestra, Mario avrebbe potuto trovare lì più facilmente una scrittura, essendo Milano, allora, il vero centro teatrale.

Vi erano tante piccole città del nord come Parma, Piacenza, Cremona, Modena dove, nei bellissimi teatri, si svolgevano ottime stagioni di opere liriche.

La festa di matrimonio all'Hotel des Palmes a Palermo era stata molto bella: come testimoni avevamo avuto il duca di Caccamo e il Barone di Ramione, il marchese di Sitizano, cugino di Mario, e mio fratello maggiore.

Mia sorella Virginia, che abitava a Milano, mi aveva mandato in regalo uno splendido abito di Lanvin acquistato a Parigi: ero una ragazza minuta, occhi verdi e capelli nerissimi. "Sembri una statuetta di Tanagra" mi dicevano. Dopo la cerimonia partimmo in treno per un breve viaggio di nozze. Una sosta a Termini Imerese, a Roma e poi Bellagio dove, la sera del nostro arrivo, per la consueta festa dell'anno, ci accoglieva con una sparata di fuochi d'artificio. Era la prima volta che, in vita mia, vedevo un lago, il lago di Como. Quanti cari ricordi di scuola, quanta poesia, quanta tenerezza. Ci fermammo solo una settimana, ansiosi di raggiungere Milano e iniziare il nostro cammino insieme, nella vita e nell'arte.

A Milano mia sorella Virginia ci trovò un alloggio presso due distinti pensionati: una camera e salotto dove collocammo il pianoforte. Mario ebbe subito un'occupazione pomeridiana: correttore di stampa presso la Casa Ricordi, e dedicava la mattina allo studio di opere liriche o agli incontri con impresari teatrali. La sua prima scrittura fu al Carcano, allora considerato il teatro più balordo. (Il direttore d'orchestra era tale una nullità che gli orchestrali dicevano di lui: "dirige con l'orario ferroviario"). La paga giornaliera: cinque lire. Era il 1924, ma era poco anche per quei tempi.

A Natale invece fu scritturato al teatro Ponchielli, paga trenta lire, sostituto di Franco Ghione, un magnifico direttore, che dopo alcuni anni, lasciava la Scala. Con lui e con sua moglie entrammo

in rapporto di grande amicizia. Fu il padrino di battesimo del mio primo figlio Bruno e alla sua nascita disse: "Gli auguro di diventare un grande artista!" Fu uno splendido augurio perché egli è ora considerato uno dei più grandi violisti del mondo. Recentemente gli è stato dedicato in Brasile il "The Bruno Giuranna International Viola Composition" premiazione mondiale 1988 che si svolgerà a Pessoa, Paraíba. 15.000 dollari al primo premio, 10.000 dollari al secondo e cinquemila dollari al terzo.

Nei primi anni della mia vita milanese, un incontro importante per me fu quello con Maria Rota (zia del Nino Rota compositore delle musiche dei films di Fellini). Una cantante d'eccezione. Per lei composi le prime liriche, stampate da Casa Ricordi ed eseguite da cantanti celebri: Rosa Raisa, Maria Caniglia, Virginia Zeani, Rosanna Carteri, ecc.

Avevo ricominciato a suonare e seguivo le prove d'orchestra di tutte le opere che si rappresentavano nei vari teatri, dove Mario era stato scritturato sempre con Ghione che era un magnifico concertatore. Seguire le prove d'orchestra è una pratica fondamentale per impadronirsi della strumentazione. Alcuni compositori miei amici dicevano scherzando: l'hai imparato a memoria il libro della Tecnica strumentale di Casella?

Conobbi bene Alfredo Casella in una delle mie visite che facevo con Maria Rota a Roma. Era un grande musicista (avevo varie volte ascoltato le sue splendide esecuzioni in trio con Serato e Bonucci) e un grandissimo maestro: amava veramente i suoi allievi e si interessava anche di tutti i giovani di talento. Fui anch'io una fortunata a godere della sua attenzione e della sua stima. Nel 1927 Ghione andava in America e Mario fu scritturato con Antonio Guarnieri, direttore straordinario considerato pari alla grandezza di Toscanini. Mario fu felice di questa nuova esperienza, lo rimasi invece a Milano per seguire alcune lezioni che svolgeva Ildebrando Pizzetti una volta per settimana. Erano conferenze interessantissime seguite da musicisti e studiosi. Si soffermava, in quel periodo, su alcune caratteristiche verdiane per dimostrare il valore e la personalità di Verdi. Ebbi anche la fortuna di assistere alla prima esecuzione dell'opera "Debora e Jaele" alla Scala diretta da Toscanini.

Il 1928 fu un anno importante per noi due. Mario fu scritturato per un triennio alla Civic Opera Company di Chicago sostituto direttore del Maestro Giorgio Polacco ed io ebbi il privilegio di conoscere Frederick Stock direttore d'orchestra della Symphony

di Chicago che volle eseguire due mie composizioni-sinfoniche “Marionette” e “Apina [rapita, ndr] dai Nani della Montagna”. Era la prima volta che in America: si eseguiva musica sinfonica di una donna italiana, Ebbi un bel successo e l'anno seguente le musiche furono ripetute dal Maestro Pellettier al Teatro Metropolitan di New York con eguale fortuna.

In America avevamo investito anche un po' di nostri guadagni. Col crollo della Borsa del 1929 e 1931 perdemmo tutto. Fallì anche Samuel Insul padrone del nostro teatro (Civic Opera Company) e delle Michigan Utilities, azioni che, come tutti gli artisti avevamo acquistato da lui per invogliarlo a riconfermare il contratto per gli anni successivi.

Al nostro ritorno in Italia, a Milano trovammo mia sorella Virginia morente a seguito di un intervento chirurgico; moriva di setticemia e lasciava a noi due la tutela del suo unico figlio dodicenne, Riccardo.

Angosciati da questo terribile colpo accettammo con amore questa sua volontà, lo considerammo subito nostro primogenito, e lui, col calore del nostro affetto senti subito che faceva parte della nostra stessa famiglia. Ora, a sessant'anni, è sempre il mio tenerissimo primogenito.

Intanto veniva affidata a mio marito la direzione dell'ufficio di collocamento per gli artisti lirici mentre io, colpita e sconvolta dalla perdita della mia bella e dolce sorella di quaranta anni, imponevo a me stessa di rimettermi a Suonare, a comporre, quando .. dopo nove anni di matrimonio arrivava la cicogna anche per noi.. il nostro figlio Bruno. Mia madre diceva: “Il buon Dio ha premiato la tua maternità adottiva”. Però ..otto mesi a letto, mi alzavo solo quando avevo qualche idea musicale da accennare sul pianoforte.

Dovevo completare la “Sonatina” per pianoforte per il concorso indetto dal Sindacato Musicisti per “una composizione pianistica”. Il 6 aprile nasceva Bruno e qualche giorno più tardi mi veniva comunicato da Roma che la mia “Sonatina” vinceva il primo premio. Finalmente l'immensa gioia del figlio e la bella vittoria di un primo premio.

Si cominciava intanto a sentire in quegli anni in Italia, la musica di Stravinskij; ricordo che un musicologo milanese, Carlo Gatti, aveva fatto eseguire al Teatro del Popolo “Le nozze” di Stravinskij e in sala c'erano i gerenti di Casa Ricordi che gridavano: “Pagliacci, buffoni!” Quella composizione meravigliosa per voci, quattro pianoforti e percussione, non piaceva agli editori musica ma a me

interessava moltissimo anche se eravamo ancora troppo abituati a Brahms e Wagner.

Nel '36 composi un “Adagio e allegro concerto” per il Noinetto di Praga e con quella composizione fui invitata, prima donna italiana, a partecipare al “Festival Internazionale di Venezia”. Al Festival era presente Hindemith e ricordo che quando poi mi conobbe disse: “Lei è molto talentuosa!” Una sera cenammo con lui e il maestro Labroca. Chiacchierando chiesi a Hindemith se aveva dei figli. Il grande compositore tirò fuori una foto con due cagnolini e disse: “Ecco i miei figli”. Ed io mostrandogli quella dei miei bambini risposi fiera: “Ecco Maestro i miei cagnolini!” Ci ridemmo tanto! Hindemith non poteva certo immaginare che uno di questi miei cagnolini, Bruno, sarebbe diventato un violista di fama internazionale, uno splendido esecutore delle sue musiche e direttore artistico proprio della Fondazione che porta il suo nome a Blonay in Svizzera. Era un grande violista, Hindemith, e compositore importante. Peccato che non abbia fatto in tempo a conoscere il mio Bruno e a sentirlo suonare!

Il Festival di Venezia fu l'ultima soddisfazione che diedi al mio Mario. Pochi mesi dopo lo perdetti per una incredibile disgrazia.

Nell'agosto di quell'anno 1936, dopo un brevissimo trasferimento di ufficio da Milano a Roma, aveva finalmente ottenuto la carica che desiderava e che gli spettava: la direzione artistica del Teatro San Carlo di Napoli. Aveva l'abitudine di fare ginnastica per paura di ingrassare. Scherzando diceva: se sarò disoccupato andrò al circo... lo avrei dovuto raggiungerlo a Napoli nel tardo pomeriggio dello stesso giorno, fargli la sorpresa del piccolo Bruno che avrei portato con me, a sua insaputa. L'avevo avvisato anche dell'ora di arrivo perché venisse a prelevarmi alla stazione.

Alle otto del mattino del 30 novembre invece, egli precipitava in pigiama dal balcone della finestra della stanza dove abitava, in una pensione proprio di fronte al teatro. Aveva avvisato poco prima la padrona della pensione: “oggi arriva mia moglie, mi prepari bene la stanza”. Ed io invece ero a Roma con Bruno al Sindacato Musicisti per consegnare la partitura del mio poema sinfonico Decima Legio che partecipava al concorso che scadeva quel giorno - “per una composizione sinfonica destinata a celebrare l'impero”. Mentre ero al Sindacato, un funzionario mio amico riceveva una telefonata dal ministero che gli comunicava la morte di mio marito. Gli sentii dire soltanto, indicando me: sì, è qui. Mise giù il telefono e senza riferirmi nulla mi chiese se poteva accompagnarmi a

casa. Era arrivata una telefonata anche a casa mia, ma Cosima non aveva capito. Cominciò ad arrivare tanta gente e io non mi rendevo conto perché. Nessuno parlava e io allarmata chiedevo: ditemi cosa è successo. Temevo, immaginatevi com'ero lontana dalla verità, che vi fossero stati guai al San Carlo a causa degli scioperi.

Finalmente la mia amica Oriana ebbe il coraggio di parlare: "non illuderti, Barbara, Mario è morto". Sono svenuta. Poi sono come impazzita. M'era parso che il mondo fosse precipitato sulle mie spalle.

Io non mi sono mai interessata di politica, anche se mi hanno accusato di essere fascista. Avevo composto un poema eroico che volli chiamare *Decima Legio* perché mi piacque il titolo e per prendere parte al concorso indetto dal Sindacato Nazionale musicisti italiani.

*Decima Legio* vinse il concorso nel 1937. Con molto stupore della commissione. Un poema sinfonico per grande orchestra vinto da una donna (una donna piccola come me! Fosse stato almeno un donnone!) fece grande impressione. Eppoi, presentata dall'orchestra sinfonica di Santa Cecilia diretta da Bernardino Molinari al Teatro Adriano. Il massimo degli onori che si poteva ottenere. Ed ebbe un'esecuzione anche alla Scala di Milano, celebre! (dirigeva Edmondo De Vecchi) mutilato ad una mano. Enorme successo di pubblico sciupato dal grido "prendi marito!" di un comunista (lo conobbi poi - Ferdinando Ballo.)

Io che l'avevo perduto da sei mesi! Potete immaginare quale colpo sentii nel mio cuore. Comunque *Decima Legio* ebbe sedici esecuzioni durante tutto l'anno in Italia

In quegli anni avevo lavorato alla stesura del libretto per un'opera lirica. Il soggetto che avevo in mente era concentrato sulla figura storica di una eroina realmente vissuta durante la guerra greco-turca, "Diamanto". Senonché la commissione della censura di quegli anni mi costrinse a non toccare l'argomento Grecia - Turchia. Di conseguenza, ambientai diversamente la mia storia, pensai ad un'invasione saracena a Pisa intorno al mille. Fu così che "Diamanto" si addolcì in "Jamanto".

Nel '38 ebbi una bella soddisfazione. La mia "Toccata" per orchestra veniva scelta per la partecipazione italiana al Festival Internazionale di Bruxelles. Ero la prima compositrice italiana ad oltrepassare il confine nazionale.

Questo successo artistico mi diede una nuova forte spinta a comporre con maggiore fiducia. Completata questa mia prima

opera lirica, venne scelta nel '41 tra quindici opere anonime dalla Commissione Permanente di lettura per le opere liriche della SIAE (composta da Zandonai, Serafin, Mulé, Tommasini e Previtali) da rappresentare per l'inaugurazione della stagione teatrale al Teatro Donizetti di Bergamo nel settembre del '41. Direttore Franco Capuana (magnifico direttore). Coro e orchestra della Scala. Debuttante, il tenore Giacinto Prandelli (voce stupenda); Carla Castellani, già nota come soprano drammatico. Uno splendido spettacolo. Vivo successo di pubblico e di stampa. A seguito dell'entusiasmo che l'opera aveva suscitato nell'impresario teatrale Scalabrini, Jamanto veniva da lui allestita l'anno seguente, nel '42, al Teatro Verdi di Padova e ancora, l'aveva proposta per il '43 al Teatro Coccia di Novara, se non fosse sopraggiunta la guerra in Italia, che troncò l'affermazione dei miei primi passi per l'opera lirica in teatro.

Abitavamo in una casa nuova di via Vasari che avevo affittato dopo la morte del mio Mario. Cosima, io e i miei figli. Il primogenito Riccardo, ormai indipendente, dopo il servizio militare in marina, si era trasferito a Milano. Scoppiata la guerra cominciarono tempi molto duri.

In casa nascondevamo persone perseguitate: la maestra dei miei figli, ebrea, con la sorella, Le avevo fornite di false carte di identità e passavano per mie sorelle. Una signora ottantenne, Levi, di Trieste, le avevo fornito altra falsa carta di identità col nome di mia madre. Avevo particolare cura per questa signora; si trasciava una bronchite ed era assai malandata. Mi alzavo ogni notte per rimetterle la borsa d'acqua calda nel letto e lei mi ripeteva sempre "Mi no savevo che gavevo na fiola a Roma". Venivano spesso a trovarla due figli maschi sui cinquanta anni; Controllavano gli oggetti di valore che lei custodiva nel cassetto della sua camera oppure prelevavano somme di danaro.

Mi davano un contributo di trenta lire mensili. Quando nel '44 tornarono ad essere libere, la maestra con la sorella si riunì all'intera famiglia. Essa volle che anche noi partecipassimo alla loro gioia per il felice avvenimento e per manifestare la loro gratitudine. (Il loro affetto non si è mai affievolito perché tuttora ci ricordano e ci telefonano). La Signora Rosa Levi fu prelevata dai suoi figli e il maggiore di essi, nel lasciare la casa, mi salutò dicendomi: "Possiamo fare qualche cosa per lei? Un po' stupita del loro frettoloso saluto (anche se avevo ricevuto una cortese lettera di ringraziamento per le cure prodigate alla madre) risposi: "Sono

in debito di centoventicinque lire perché non ho potuto pagare la rata dell'assicurazione sulla vita". Il maggiore dei figli soggiunse: "Ma noi abbiamo sempre fatto il nostro dovere". Ed io: "Sì, è vero". In questo clima gelido ci stringemmo la mano. Nel ricordare questo episodio faccio questa triste considerazione. Così, con sei rate di trenta lire mensili, la loro madre era stata alloggiata nella migliore stanza della casa, curata, nutrita e aveva salvato la vita presso una vedova, con scarsi mezzi finanziari, con due bambini, che però aveva rischiato la sua vita e che in seguito veniva accusata di essere fascista ed epurata come musicista fascista. Tanti anni sono passati e guarda caso, una sera dopo un concerto in casa Sinopoli, una loro ospite, a sentire il mio nome, si avvicinò e mi disse: "Ma è lei la signora Giuranna, la musicista?" - "Sì" - "Allora, è lei che ha nascosto le mie cugine! E non ha mai detto niente!" Io non avevo mai pensato di farmi bella per un'azione così doverosamente umana e cristiana. Ho aiutato la gente che aveva bisogno di essere salvata e ho fatto di tutto per proteggerla. Infatti, poiché facevo delle collaborazioni musicali alla Rai, accompagnavo spesso al pianoforte la figlia del console generale tedesco, che cantava. Quando presi un po' di confidenza con lei, durante le prove, la pregai di farmi avere da suo padre un documento, per evitare la visita degli ufficiali tedeschi che, ogni tanto, venivano in giro per le case a prendere le biciclette e le coperte di lana. Ho paura, le dissi, che spaventino i bambini. Ottenni da lei il documento, (che attaccai sulla porta d'ingresso del mio alloggio) e mi raccomandò di non usarlo per nascondere persone sospette. Io, avevo gli ebrei in casa! Erano momenti terribili ed io vissi una storia assai dolorosa che ricordo ancora con raccapriccio: quel giorno in cui i tedeschi prelevarono la famiglia che abitava nell'appartamento sopra il nostro. Un padre vedovo con due ragazzi dell'età dei miei e amici dei miei figli. Malgrado fossero stati avvisati dal commissariato di zona di mettersi subito in salvo perché i tedeschi erano diretti da loro, non si muovevano. Riuscii a stento a portare in salvo a casa mia solo il piccolo. Il grande, ammalato di pleurite, aveva la febbre alta e stentava a vestirsi. All'arrivo dei due nazisti fui chiamata. Mostrai il "documento" e sfoderando il mio scarso tedesco, riuscii a distrarli per dare a quei disgraziati il tempo necessario di raccogliere le loro robe. Ma, il padre, nello scendere le scale trascinando il figlio ammalato, si fermò deciso davanti la porta del mio appartamento per dirmi "No, signora, voglio che il piccolo venga con me, dobbiamo stare tutti insieme". Sconvolta,

rientrai a casa e gli consegnai il ragazzino che tranquillamente giocava con i miei. Ma non mi davo pace: procuratami dal parroco una dichiarazione che i ragazzi erano battezzati, dopo un paio di giorni andai al comando tedesco, portandomi l'anello di brillanti che tenevo al dito, a tentare una contrattazione. Parlai con un tenente giovane gentile (doveva essere austriaco). Mi disse che quel treno era partito il giorno prima. Sono ricordi che lasciano nel cuore ferite insanabili.

L'anno successivo, alla fine della guerra, vi fu il tentativo di epurazione nei miei confronti: volevano a tutti i costi il mio trasferimento al Conservatorio di Torino; ma riuscii ad ottenere la revoca del provvedimento solo dopo cinque giorni, per l'intervento di una persona che non ho mai più dimenticato. Il direttore generale del Ministero dell'allora Belle Arti Bianchi Bandinelli comunista. Volle rendersi conto personalmente della mia posizione e ordinò l'immediata revoca del provvedimento.

Un'altra esperienza dolorosa mi attendeva in quegli anni, ma di carattere strettamente personale: con i miei due figli facevo dei piccoli concerti per gli alleati. Bruno suonava già bene il violino e Paolo studiava il violoncello. Per suonare in trio col pianoforte, adattavo musiche del '700 di piacevole ascolto. Avevamo molto successo e ci ricompensavano offrendoci un lauto pranzo. In quelle riunioni quasi settimanali, incontravo spesso un sottufficiale naturalizzato inglese dell'Intelligence Service. Era un pianista di jazz, ma suonava anche musica classica. Cosa strana! Sapeva tutto di me e della mia vita "fascista". Dopo qualche tempo cominciò a frequentare la nostra casa: era una persona compitissima, estremamente gentile e di ottima compagnia. Finalmente un giorno mi disse che voleva sposarmi. La cosa non mi dispiaceva perché effettivamente, anche se la mia "epurazione" era stata "revocata" sentivo un distacco dalla mia Patria e anche dal mondo musicale che mi circondava, non più con quell'affettuosa simpatia di prima. Maurice, era il suo nome, piaceva molto ai miei figli perché era sempre contento di stare con loro e sapeva intrattenerli. In previsione quindi di un mio definitivo spostamento da Roma vendetti la splendida pelliccia di visone ereditata da mia sorella Virginia e il ricavato di quattrocentomila lire lo passai direttamente a lui per depositarlo nella sua banca di Londra. Per la decisione di passare a seconde nozze con cerimonia religiosa, egli acconsentì di essere battezzato e diventare cattolico. Fece anche la prima Comunione, in un'atmosfera molto serena e commovente. Mi diceva di avere ottenuto un'occupazio-

ne presso l'ambasciata Jugoslava iniziava l'attività in luglio. Infatti la mattina del giorno uno, si preparò per la prima giornata di lavoro e mi disse che non sarebbe tornato per il pranzo, alle tredici. Non tornò nemmeno la sera e fui svegliata alle due di notte da una telefonata della polizia: "Il Signor Rosen ha avuto un incidente e vuole vederla. Passeremo a prenderla fra mezz'ora". Fui prima accompagnata al Commissariato della zona per mostrare il mio passaporto. Passammo poi agli uffici della commissione alleata di via Veneto. Dopo aver lungamente atteso, vedo che lo trasportano coperto da un lenzuolo e poggiano, sul tavolo che mi era davanti, una rivoltella piena dei suoi capelli insanguinati. "Sì, è lui" dico quando gli hanno scoperto il viso. Si era suicidato in uno dei gabinetti della commissione militare. Quando i miei figli seppero dell'"incidente automobilistico" che gli aveva causato la morte, piansero a lungo perché gli erano attaccatissimi. Fu sepolto in un cimitero cattolico. Il mio danaro? Assegni a vuoto restituiti da me al console inglese.

Eravamo nel '49. Disperata per il succedersi di dolori e amarezze scrissi a un caro amico Giulio Razzi facendogli presente le mie necessità. Egli mi fece subito assumere alla Rai e mi aiutò moltissimo obbligandomi a lavorare anche oltre gli orari per revisioni di musiche antiche e di opere del '700 napoletano. Mi spronò anche a comporre commissionandomi una "musica per strumenti", senza archi. Così nacquero gli "Episodi" per legni, ottoni, timpani e Pianoforte che furono eseguiti in un concerto pubblico della Rai a Torino.

Intanto i ragazzi erano cresciuti. Bruno, già diplomato in violino, era diventato un neo virtuoso di viola e viola d'amore. Unitosi a un gruppo di undici giovanissimi strumentisti in parte allievi del grande didatta Remy Principe, formarono un complesso che prese il nome di "I Musici". Io, venuta a conoscenza che Toscanini desideroso di rivedere Roma dopo la guerra, sarebbe arrivato entro qualche giorno, ottenni che in quell'occasione il Maestro ascoltasse i dodici ragazzi che suonavano senza direttore in uno degli auditori della Rai, seduta accanto al Maestro, ero presa da fortissima emozione. Toscanini apprezzò subito la tecnica, la bellezza del suono, il sincronismo perfetto dei ragazzi. Poi Bruno eseguì un concerto per viola d'amore di Vivaldi e alla fine, il Maestro, accarezzandogli la testa esclamò: "Bravo! Il suono di questo ragazzo mi commuove".

Paolo invece, malgrado promettesse molto bene col violoncello per il suo forte temperamento, a dieci anni decise di lasciare

lo strumento e dedicarsi agli studi letterari. Ottenuta la licenza liceale volle frequentare i corsi di recitazione e di regia all'Accademia d'Arte Drammatica. È attore, regista, drammaturgo. Premio Pirandello 1986 per "La ferita nascosta", un dramma molto bello.

Nel '50 ebbe inizio il Terzo Programma e fu fondato he un Premio Internazionale "Premio Italia". Invitato a parteciparvi per la musica Ildebrando Pizzetti, di cui conoscevo e avevo in parte eseguito tanta bellissima musica. La Rai, dietro suggerimento del Maestro, mi affidò il compito di trascrivere per canto e pianoforte l'opera "Ifigenja" che egli stava componendo e concorreva al premio. Ero felice di avvicinare finalmente il grande compositore, che mi prese subito a cuore, anche perché lavoravo con celerità. Il pomeriggio mi consegnava dieci pagine di partitura d'orchestra: durante la notte le trascrivevo per pianoforte, addirittura sui lucidi, la mattina seguente venivano stampati e nel pomeriggio erano in mano di Rosanna Carteri che doveva studiarli. Fu un lavoro enorme. Il Maestro vinse il Premio Italia con immensa gioia di tutti. Dopo di allora il Maestro volle sempre che fossi io a trascrivere le sue opere e in occasione della sua ultima "Clitennestra" mi regalò il manoscritto del Preludio dell'opera con una splendida dedica.

Ma l'impegno maggiore per me era di completare l'opera "Mayerling" (su soggetto di Vittorio Viviani) mentre la Rai mi sollecitava la revisione delle operine del Settecento napoletano. Preparai le "Astuzie femminili" di Cimarosa e "la Molinara" di Paisiello che riscossero enorme successo. L'opera di Cimarosa fu subito richiesta dal Teatro Covent Garden di Londra e fu allestita anche alla Piccola Scala con la regia di Zeffirelli. Mayerling invece fu completata nel '56, ebbe una prima esecuzione radiofonica nel '56 diretta da Previtali a Milano e fu scelta dalla commissione artistica del Teatro San Carlo di Napoli per la rappresentazione, dell'anno '60.

A seguito del successo napoletano l'opera fu richiesta da Palermo. La mia città natale mi accoglieva finalmente all'età di sessantatré anni per la seconda opera, mentre aveva rinviato di anno in anno la promessa di rappresentare la mia prima opera Jamanto, facendomi aspettare ventuno anni.

Nel '71 lasciai il Conservatorio, avendo raggiunto l'anno della pensione e non collaborando più con la Rai, pensai ad una terza opera. L'argomento che mi premeva era attuale, quasi un fatto di cronaca. Una brava fanciulla vuol salvare il suo ragazzo che si droga e rimane vittima del suo sacrificio. Un mio amico musicista e letterato Carlo Pinelli scrisse il libretto ed io composi l'opera: Hosanna.

La prima rappresentazione questa volta si realizzò a Palermo per merito di un compositore siciliano Girolamo Arrigo che ha studiato e vissuto molti anni a Parigi e da qualche anno è il direttore artistico del Teatro Massimo. Dopo aver preso visione dell'opera con interesse, chiese: "Ma quanti anni ha questa compositrice?" - "Quasi ottanta" gli risposero. L'opera Hosanna fu programmata in quello stesso anno abbinata all'opera "Il Cordovano" di Goffredo Petrassi, considerato oggi il più grande compositore italiano. Le due opere ebbero felice esito e furono rappresentate per otto sere.

Ma in quell'anno ci mancò la nostra amata Inella, aveva quasi novant'anni, si manteneva ancora giovane e attiva. Fu per tutti noi un immenso dolore e ci ha lasciato un vuoto incolmabile.

Intorno agli anni ottanta vi era stato un risveglio generale delle donne in tutti i campi. Patricia Ghiti [= Patricia Adkins Chiti], una cantante di alta classe, colta musicologa, pensò di organizzare il primo Festival intitolato "Le donne in Musica". Vi partecipai anch'io con una composizione per viola scritta per l'occasione ed eseguita da mio figlio Bruno. Fu una splendida serata che si ripeté nell'83 nei Concerti dell'Accademia Santa Cecilia.

Naturalmente ebbe maggiore eco per l'imponenza della Sala Accademica e per la mia elezione, avvenuta in quell'anno ad Accademico di Santa Cecilia. Prima donna negli annali della centenaria prestigiosa Istituzione Italiana. A seguito di questo movimento femminile, si era venuto a creare nel 1984 anche il "Premio Domina" per le Arti e le Scienze. In una tarda serata del 1985, dalla affrettatissima telefonata di una signora, fino allora sconosciuta, vengo informata che sarebbe stato assegnato a me il "Premio Domina" per l'Anno Europeo della Musica 1985. Dopo una settimana, salivo, una sera, sul palcoscenico del Teatro dell'Opera di Roma a ricevere dalle mani del Sovrintendente Dott. Antignani, la targa "Premio Domina 1985 a Barbara Giuranna". È stata una serata memorabile!

Che cosa penso dell'emancipazione della donna avvenuta in questi anni? Un passaggio troppo brusco per me, che sono nata nell'altro secolo. Era doveroso dare alla donna la rivalutazione del suo essere umano, riconoscerle tutti i diritti dell'uomo nel lavoro, nella famiglia, darle anche il privilegio della scelta, mantenendo però sacro il riserbo della sua persona, anche nelle più facili occasioni libertarie. La vita di oggi è brutta, volgare e la detesto.

Sono arrivata al 1987, da vari anni non avevo più scritto una nota. Mi mancava la spinta emotiva, perché io ho sempre riversato tutti i miei palpiti di gioia o di dolore su carta da musica,

Ma la scorsa estate, in un concerto di sera all'aperto, (eseguivano due miei canti per voce e pianoforte) l'incontro con un missionario mi ha dato tale emozione e gioia che per un attimo, nel guardarlo, ho avuto la visione del Creatore. Alla fine il padre, rallegrandosi per la mia musica, mi ha chiesto di comporre il canto per una sua preghiera al Beato Orione. Ho accettato l'invito: lui ha scritto il testo ed io ho composto la musica in uno stato di particolare ispirazione.

Per il mio compleanno poi, il padre ha officiato una Messa di ringraziamento per i miei ottantotto anni e il coro di voci bianche, diretto da Paolo Lucci, ha eseguito il canto "Padre tu sei...". È stata una festa spirituale splendida e commovente, forse irripetibile per l'eccezionale circostanza.

Così, dopo anni di silenzio, ho composto canti sacri e, come scrissi a Padre Giovanni: "sono presa da un dolce incantamento, che trattiene gli ultimi bagliori del mio bellissimo tramonto".

## Appendice II

### *Elenco delle opere di Barbara Giuranna*

Nell'ultima parte dell'archivio, nello scaffale 7 dove vengono conservati i documenti di carattere più personale e biografico della compositrice, è stata trovata anche una lista di opere dattiloscritte, di cui viene riportato l'elenco, trascritto normalizzando la grafia: la prima composizione è stata aggiunta dalla stessa compositrice a penna, per questo motivo risulta due volte il numero 1, prima senza e poi seguito dalla parentesi.

#### *Musiche sinfoniche e opere liriche*

- I Notturmo, inedito, 1923 - 1<sup>a</sup> esecuz. radiofonica EIAR (1935), dirett. Gius. Baroni
- 1) Apina rapita dai nani (Piccola suite per piccola orchestra) ed. Ricordi. Prima esecuzione 1929 - Orchestra Sinfonica di Chicago - Direttore Frederik [Stock].
- 2) 1° La Guerriera 11° Canto Arabo (per soprano e orchestra). Prima esecuzione 1934 - Teatro della Fiera - Direttore Alceo Toni.
- 3) Adagio e allegro per 9 strumenti ed. Ricordi. Prima esecuzione 1936 - Festival Internazionale di Musica a Venezia - Direttore Fernando Previtali.

- 4) Poema eroico (decima legio) ed. Ricordi. Prima esecuzione 1937 - Orchestra Sinfonica dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia - Direttore Bernardino Molinari.
- 5) Toccata per orchestra ed. Ricordi. Prima esecuzione 1939 - Orchestra dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia - Direttore Franco Ghione.
- 6) Patria (Poema Sinfonico) ed. Ricordi. Prima esecuzione 1940 - Orchestra Sinfonica dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia - Direttore Bernardino Molinari.
- 7) Jamanto (Opera lirica in Tre atti) inedita. Prima esecuzione 1941 - Teatro Donizetti di Bergamo - Direttore Franco Capuana.
- 8) Episodi (per legni ottoni timpani e pianoforte) ed. Ricordi. Prima esecuzione 1943 - Accademia Nazionale Santa Cecilia a Roma - Direttore Roberto Caggiano.
- 9) Tre canti alla vergine (Piccolo Concerto Spirituale) inedito. Prima esecuzione 1950 - Orchestra Sinfonica della R.A.I. - Direttore C. Maria Giulini.
- 10) Cimarosa - Giuranna Revisione dell'opera: Le a[s]tuzie femminili inedita. I esecuzione 1959 - Teatro di Corte di Palazzo Reale di Napoli - Direttore Mario Rossi.
- 11) Paisiello - Giuranna Revisione dell'opera: La molinara inedita. Prima esecuzione 1959 - Teatro di Corte di Palazzo Reale di Napoli - Direttore Franco Caracciolo.
- 12) Mayerling (Opera lirica in tre atti e cinque quadri) inedita. Prima esecuzione 1961 - Teatro San Carlo di Napoli - Direttore Ettore Gracis.
- 13) Paisiello - Giuranna Revisione dell'opera: Re Teodoro in Venezia. Prima esecuzione 1965 - Teatro La Cometa di Roma - Direttore Renato Fasano. (inedita)
- 14) Cimarosa - Giuranna Revisione dell'opera: I due baroni di Roccazzurra (inedita). Prima esecuzione 1966 - Napoli Auditorium della R.A.I. - Direttore Luigi Colonna.
- 15) Concerto per orchestra (inedita). (Premio Internazionale Città di Trieste) Prima esecuzione 1967 - Torino Orchestra Sinfonica della R.A.I. - Direttore Mario Rossi.
- 16) Musica per Olivia (Piccola Sinfonia). (inedita) Prima esecuzione 1970 - Associazione A. Scarlatti di Napoli - Direttore Franco Caracciolo
- 17) Hosanna (opera lirica in un atto). (inedita) Prima esecuzione 1978 Teatro Massimo di Palermo - Direttore Massimo Pradella.

#### *Musiche corali*

- 1932 Tre coretti per voci femminili (a 2 voci) e 5 strumenti, inedito  
 1935 Tre cori per voci maschili (a 3 voci)  
 1936 Due quartine popolari Greche per voci femminili (a 4 voci)  
 Ed. Ricordi  
 1950 Gloria in Excelsis Deo (a tre voci) inedito  
 1955 4 Canti fanciulleschi (a 2 voci) Ed. Ricordi  
 1960 Ninna nanna degli Angeli (per coro di voci bianche e Orchestra) inedito

#### *Musica strumentale*

- 1932 Sonatina per pianoforte - 1° esecuzione Accademia Santa Cecilia Roma - Pianista Pietro Scarpini. - Ed. Ricordi  
 1942 Sonatina per arpa - 1° esecuzione Teatro delle Arti Roma - Arpista Clelia Gatti Aldovrandi. - Ed. Ricordi  
 1960 Improvviso per pf. a 4 mani inedito  
 1974 Allegretto con fantasia per clavicembalo inedito  
 1982 Viola per Aura (per viola solista)  
 1983 Convegno

#### *Musica da camera*

#### CANTO E PIANOFORTE

- 1926 L'acqua corre alla borrana Ed. Forlivesi  
 1928 La Guerriera Ed. Ricordi  
 1928 Stornello Ed. Ricordi  
 1928 Canto storico Ed. Ricordi  
 1928 Nanna Nanna Ed. Ricordi  
 1928 Mi madre se mi date Giovannino Ed. Ricordi  
 1928 Las estrellas del cielo Ed. Ricordi  
 1936 Augurio Ed. Ricordi  
 1936 Due strofe Siciliane Ed. Ricordi  
 1945 O suono viene... (testo napoletano antico) inedito  
 1945 Freccecarella mia (testo napoletano antico) inedito  
 1946 I canti del Dnipro: - Dnipro, mio Dnipro inedito; - Il nostro vecchio Dnipro inedito

Questa lista della compositrice è stata integrata e collazionata con l'elenco delle composizioni presenti nella Fondazione Campus Internazionale di Musica, e che è reperibile sul sito della stessa:

- Tre canti alla Vergine, piccolo concerto spirituale per soprano, piccolo coro femminile e piccola Orchestra
- Mi' Madre, se mi date Giovannino per canto e pianoforte
- Canto storico per canto e pianoforte
- O suonno, o suonno viene! per canto e pianoforte
- Due strofe siciliane per canto e pianoforte
- Augurio per canto e pianoforte
- Corri cavallo... per 2 voci e piccola Orchestra
- Intermezzo della Sonatina per pianoforte (trascr. per archi)
- Nuovo impero di Roma (trascr. per pianoforte)
- Notturmo (partitura d'Orchestra)
- Concerto per Orchestra I e II tempo
- X Legio (trascr. per pianoforte)
- Marcia e danza finale dal balletto "Trappola d'oro"
- Trappola d'oro
- Appunti per il balletto "Trappola d'oro"
- L'amore per la mamma dai Canti infantili
- Inviolata integra
- Musica per Olivia per campanelli, celesta, arpa e pianoforte, piccola sinfonia
- Il Castello del mago Calabrone (radioscena- fiaba di Paltrinieri)
- Las estrellas del cielo
- Per Luca
- Oh Bimbo del cielo – canzoni per cori infantili a due voci
- Ciao trenino – coro a due voci
- Ad Johannem per coro femminile a tre voci e arpa
- Alma Mater
- Padre tu sei per coro a quattro voci e organo
- Missa brevis
- Sanctus
- Benedictus
- Agnus Dei
- Missa Sinite Parvulos per coro di voci bianche, organo e arpa
- Piazza, bella Piazza dai Canti fanciulleschi
- Episodi per legni, ottoni, timpani e pianoforte
- Tre momenti musicali per organo
- Incipit per chitarra
- Solo per viola
- Improvviso per pianoforte a quattro mani
- Andante per archi e pianoforte
- Ninna Nanna per coro donne
- Ninna Nanna degli angeli per coro di voci bianche
- Ninna Nanna per voci femminili e cinque strumenti
- Alegreze per coro di donne
- Canto di nozze per voci femminili e cinque strumenti
- Canto di guerra per coro a tre voci maschili
- Dienai' (sante parole che si cantano in galèa) per coro a tre voci maschili
- Due quartine popolari greche per coro a quattro voci femminili
- Canta, canta Marietta per coro a tre voci maschili
- Canta, canta Marietta per coro misto a cinque voci
- Augurio per canto e arpa
- Gloria in excelsis Deo
- Corale la preghiera del fanciullo
- Quattro canzoni per cori infantili
- Sei canti per coro di voci bianche e Orchestra
- N.5 filastrocche per cori infantili a due voci
- Vola, Vola a 2 voci
- Toccata per Orchestra
- Apina rapita dai nani della montagna (piccola suite per Orchestra)
- Corri cavallo a due voci dalle "Quattro canzoni" per cori infantili
- Sonnerie
- Questa è la montagna dalle "Cantilene per trastullare i bambini"
- Cantilene per trastullare i bambini
- Convegno
- Freccecarella mia...
- Fa la nanna
- Inno della Calabria
- L'acqua corre alla Borrana
- Il nostro vecchio Dnipro per tenore o soprano
- Dnipro, mio Dnipro
- Basilico Odora qui per quattro voci femminili
- Chi prende mille scudi per 4 voci femminili
- Canta, canta Marietta
- La Guerriera per canto e pianoforte
- Allegretto con fantasia per clavicembalo
- Stornello per canto e pianoforte,
- Canto arabo per voce e pianoforte
- Canto arabo per violoncello e pianoforte
- Sonatina per pianoforte
- Sonatina per arpa
- Toccata per pianoforte
- Hosanna
- Mayerling
- Jamanto

**Elenco delle opere di Barbara Giuranna**

Grazie alla ricognizione di tutto l'archivio presente presso la Fondazione e alla collazione con i documenti sopra citati, si è potuto stilare la tabella che segue:

<b>Musiche orchestrali</b>					
<b>N°</b>	<b>Titolo</b>	<b>Anno composizione</b>	<b>Data e luogo 1° esecuzione</b>	<b>Direttore - Interpreti</b>	<b>Anno pubblicazione</b>
1	<i>Il miracolo delle rose</i>	1921	5 giugno 1922, Reale Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella	Barbara Giuranna - Orchestra	-
2	<i>Notturmo</i>	1923	1935	Esecuzione radiofonica, direttore Giuseppe Baroni - Orchestra	-
3	<i>Apina rapita dai nani</i>	1923	8 febbraio 1929, Chicago	Orchestra Sinfonica di Chicago - Direttore Frederik Stock - Piccola Orchestra	1940
4	<i>Marionette</i>	1927	30 marzo 1928, grande sala del Reale Conservatorio, Napoli	Franco Michele Napolitano - Orchestra del Teatro San Carlo	-
5	<i>La Guerriera</i> S e orchestra	1929	-	-	1934
6	<i>Canto Arabo</i> S e orchestra	1934	-	-	1934
7	<i>Adagio e Allegro di concerto per 9 strumenti (o Nonetto)</i>	1936	1936, Festival Internazionale di Musica a Venezia	Direttore Fernando Previtali - fl, ob, cl, fag, cor, vl, vla, vlc, cb.	1938
8	<i>Decima Legio o X Legio o Poema eroico o Nuovo impero di Roma (quest'ultimo titolo utilizzato per la trascrizione per pianoforte)</i>	1936	4 aprile 1937, Teatro Adriano, Roma	Direttore Bernardino Molinari - Orchestra Sinfonica dell'Accademica Nazionale di Santa Cecilia	1937

9	<i>Patria</i>	1938	26 novembre 1939, Teatro Adriano, Roma	Direttore Bernardino Molinari - Orchestra stabile della Reale Accademia di Santa Cecilia	-
10	<i>Episodi</i> fl, cl, ob, fag, tr, trb, timp, pf.	1942	-	-	-
11	<i>Tre canti alla Vergine: piccolo concerto spirituale</i>	1948	29 maggio 1949, Piazza S. Angelo, Angelicum, Milano	Direttore Ennio Gerelli - Amerigo Bortone, maestro del coro - Orchestra dell'Angelicum - Fernanda Ciani, S; Livia Sigalla, A; piccolo coro femminile	1999
12	<i>Concerto per Orchestra (Premio Internazionale città di Trieste 1966)</i>	-	12 giugno 1967, Teatro Comunale G. Verdi, Trieste	Direttore Bruno Rigacci - Orchestra del Teatro comunale G. Verdi di Trieste	-
13	<i>Musica per Olivia</i>	-	17 aprile 1970, Rai Radiotelevisione Italiana, Associazione A. Scarlatti, i concerti di Napoli, stagione Sinfonica Pubblica, Napoli	Direttore Franco Caracciolo - Orchestra "Alessandro Scarlatti" di Napoli della Radiotelevisione Italiana - Pietro Spada, pf	-
14	<i>Trappola d'oro</i>	-	10 maggio 1939, Corso Vittorio Emanuele, Roma	Direttore Salvatore Rubino - Orchestra del IX corpo d'armata	-
14.1	<i>1. Marcia</i>	-	22 dicembre 1938 - trasmissione radiofonica	Direttore Antonio Sabino	-
14.2	<i>2. Danza finale</i>	-	22 dicembre 1938 - trasmissione radiofonica	Direttore Antonio Sabino	-
15	<i>Toccata per Orchestra</i>	-	17 aprile 1938, Teatro Adriano, Roma, Stagione sinfonica Accademia Santa Cecilia	Direttore Franco Ghione - Orchestra stabile della Reale Accademia di Santa Cecilia - Armando Renzi, pf	1938

<b>Musiche per strumento solista</b>					
16	<i>Toccata per pianoforte</i>	1936	13 marzo 1938, Turnu - Severin, Romania	Ornella Santoliquido, pf	1937
17	<i>Sonnerie</i> pf	1924	-	-	-
18	<i>Movimento di polka</i> pf	1924	-	-	-
19	<i>Sonatina per pianoforte</i>	1932	22 marzo 1936, Palazzo delle Esposizioni, sala della VI mostra del sindacato interprovinciale fascista belle arti di Roma, Roma	Pietro Scarpini, pf	1935
20	<i>Sonatina per arpa</i>	1942	30 ottobre 1942, Teatro delle Arti, "Convegni Musicali", concerto dedicato a musiche contemporanee di prima esecuzione, Unione Provinciale Fascista dei Professionisti e degli Artisti, Roma	Clelia Gatti Aldrovandi, arpa; Germano Arnaldi, pf	1943
21	<i>Improviso per pianoforte a 4 mani</i>	1960	1 giugno 1979, Sala Scarlatti, Conservatorio Statale di Musica "Vincenzo Bellini", Palermo	Floriana Guarnieri, pf	-
22	<i>Allegretto con fantasia per clavicembalo</i>	1974	18 luglio 1978, Concerti estivi, Cortile Casa D'Annunzio, Pescara	Andrée Darras, cemb	-
23	<i>Viola per Aura</i>	1982	23 marzo 1982, Palazzo Braschi, Roma, Rassegna donne in musica a cura dell'UDI	Andrée Darras, cemb; Bruno Giuranna, vla	-
24	<i>Due momenti musicali per la notte del S. Natale</i>	-	12 ottobre 1983, Patriarcale Arcibasilica di San Giovanni in Laterano	Arturo Sacchetti, org	-

25	<i>Intermezzo della Sonatina</i> pf	-	-	-	-
26	<i>Tre momenti musicali</i> org	-	-	-	-
27	<i>Solo</i>	-	2 maggio 1985, Auditorium Foro Italo Roma, radiouno, Concerti da camera di primavera	Bruno Giuranna, vla	-
28	<i>Le ballet du Prince Roseau</i> <i>Fleuri</i> pf	-	-	-	-
29	<i>Toccata per organo</i>	-	-	-	-
30	<i>Incipit</i>	-	26 maggio 1984, Teatro Super, Valdagno	Carlo Carfagna, chit	1985
<b>Musiche da camera</b>					
31	<i>L'acqua corre alla borrana</i> S e pf	1928	-	-	1928
32	<i>La Guerriera</i> S e pf	1928	10 settembre 1932, Circolo Artistico di Venezia	Ines Alfani Tellini, S; Barbara Giuranna, pf	1934
33	<i>Stornello</i> S e pf	1928	9 gennaio 1929, Reale Teatro Bellini, Palermo, per l'associazione siciliana gli Amici della Musica	Rachele Maragliano-Mori, S	1928
34	<i>Canto storico</i> S e pf	1928	28 novembre 1990, chiesa del SS. Sacramento, Piazza Poli, Roma	Lea Leone, Cristina Tarquini, Raffaele Centurioni, pf - Sabina Macculi, S	1928
35	<i>Ninna nanna</i> coro e pf	1928	16 dicembre 1937, Associazione Nazionale Fascista Artiste e Laureate, Concerto di Compositrici Italiane, Roma	Direttrice del coro, Maddalena Pacifico	1928
35.1	<i>I. Ninna nanna</i> coro femminile	-	-	-	-

35.2	2. <i>Ninna nanna</i> Coro femminile e 5 strumenti	-	-	-	-
36	<i>Mi madre se mi date</i> <i>Giovannino</i>	1928	16 marzo 1937, Società del Quartetto, Sala Pichetti, via del Bufalo 131, Roma	M. Cossa, S - B. Giuranna, pf	1936
37	<i>Las estrellas del cielo</i> S e pf	1928	-	-	1931
38	<i>Canto Arabo</i> S e pf	1933	15 marzo 1934, Fondazione Ernesta Besso, Corso Vittorio Emanuele, 51, Roma	Lydia Orsini, S - Barbara Giuranna, pf	1934
38.1	1. <i>Canto Arabo</i> vlc e pf	-	-	-	-
39	<i>Augurio: poesia popolare</i> <i>greca</i>	1936	27 marzo 1939, Sala Verdi, del Regio Conservatorio di Parma	Maria Teresa Pediconi, S - Barbara Giuranna, pf	1939
40	<i>Due strofe siciliane</i>	1936	11 maggio 1937 Lyceum di Milano	Juanita Toso, S - Gino Bianchi Rosa, pf	1936
41	<i>Lamento di donna</i> <i>abbandonata</i>	-	-	-	-
42	<i>Canzone per il Palio</i>	-	-	-	-
43	<i>O suonno viene</i>	1945	10 aprile 1949, Teatro Massimo Palermo	Franca Arnaldi, S - Libero Barni, pf	1945
44	<i>Freccecarella mia</i>	1945	10 aprile 1949, Teatro Massimo Palermo	Franca Arnaldi, S - Libero Barni, pf	1945
45	<i>I canti del Dnipro</i>	1946	27 giugno 1946, Sala Pio VI, via della Scrofa, 70, Roma	Mattia Sassanelli, B - Quintetto Romano (pf, 2 vl, vla, vlc)	1946
45.1	1. <i>Dnipro, mio Dnipro</i>	-	-	-	-
45.2	2. <i>Il nostro vecchio Dnipro</i>	-	-	-	-
46	<i>Andante</i> archi e pf	-	-	-	-

47	<i>Quoi! Déja le jour va palir</i> (Musique de M.lle Barbara, Poesie de Charles-Adolphe Cantacuzène) S e pf	-	-	-	-
48	<i>Addio la bella sora</i> S e pf	-	-	-	1929
<b>Musiche corali</b>					
49	<i>Tre coretti per voci femminili</i> 2 voci e 5 strumenti	1932	-	-	1932 (incerto)
50	<i>Tre cori per voci maschili</i> 3 voci	1935	-	-	
51	<i>Due quartine popolari greche</i>	1936	20 marzo 1982, Palazzo Braschi, Roma, Rassegna donne in musica a cura dell'UDI	Anna Pia Sciolari, pf; coro femminile dell'Accademia filarmonica romana	1936 (incerto)
51.1	<i>1. Basilico odora qui</i>	-	-	-	-
51.2	<i>2. Chi prende mille scudi</i>	-	-	-	-
52	<i>Canto di nozze</i>	-	16 dicembre 1937, Associazione Nazionale Fascista Artiste e Laureate, Concerto di Compositrici Italiane, Roma	Cantatrici italiane – pf una tra: Iditta Salviucci Parpagliolo, Cesarina Buonerba, Maria Luisa Faini - direttrice del coro, Maddalena Pacifico	-
53	<i>Gloria in Excelsis Deo</i> 3 voci	1950	-	-	1950 (incerto)
54	<i>Sei Canti</i>	1953-1960	18 maggio 1992, Auditorium RAI Foro Italico	Coro di voci bianche dell'Arcum, coro polifonico "Guido d'Arezzo" U.M.C., Grex Vocalis, Gruppo strumentale "I menestrelli"	-
54.1	<i>1. Oh bimbo del cielo</i>	1953 - 1960	-	-	-

54.2	2. <i>Corri cavallo</i>	1953-1960	-	-	-
54.3	3. <i>Vola vola</i>	1953-1960	-	-	-
54.4	4. <i>Il trenino</i>	1953-1960	-	-	-
54.5	5. <i>Filastrocca</i>	1953-1960	-	-	-
54.6	6. <i>Ninna nanna degli angeli</i>	1953-1960	-	-	-
55	4 <i>Canti fanciulleschi</i>	1955	4 febbraio 1984, Sala Borromini, Piazza della chiesa Nuova, Roma	Direttore Paolo Lucci - 2 voci e 5 strumenti	1955 (incerto)
55.1	1. <i>Piazza bella piazza</i>	1955	-	-	-
55.2	2. <i>Ciao Trenino</i>	1957	12 febbraio 1977, Sala Baldini, Piazza Campitelli, ARCUM, Roma	Coro di voci bianche dell'Arcum; Mara Morelli, pf, Angelo Moretti, fl, - Fabio Aureli, Maria Celeste Carboni, voci soliste	-
55.3	3.	1955	-	-	-
55.4	4.	1955	-	-	-
56	<i>Due canti spirituali</i> coro a 4 voci e organo	1987	1987	-	-
56.1	1. <i>Alma Mater</i>	1987	-	Coro a 4 voci e org	-
56.2	2. <i>Padre tu sei</i>	1987	-	Coro a 4 voci e org	-
57	<i>Canto di Guerra: da una rapsodia greca o Dienai: Sante parole che si cantano in galèa</i>	-	11 novembre 1938, Sala di Santa Cecilia, Accademia di Santa Cecilia, Roma	Bonaventura Somma - Piccolo Coro della Reale Accademia di Santa Cecilia	1936
58	4 <i>canzoni per cori infantili</i>	-	-	-	-
59	<i>Ad Johannem</i> per contralto e coro di voci bianche o coro femminile a tre voci e arpa	-	-	-	-

60	<i>L'amore per la mamma</i> per coro di voci bianche	-	-	-	-
61	<i>La preghiera del fanciullo</i> per coro di voci bianche	-	-	-	-
62	<i>Alegreze</i>	-	16 dicembre 1937, Associazione Nazionale Fascista Artiste e Laureate, Concerto di Compositrici Italiane, Roma	Cantatrici italiane – pf una tra: Iditta Salviucci Parpagliolo, Cesarina Buonerba, Maria Luisa Faini	-
63	<i>Cantilene per trastullare i bambini</i>	-	-	-	-
63.1	1. <i>Questa è la montagna</i>	-	-	-	-
63.2	2.	-	-	-	-
64	<i>Canta, canta Marietta</i> Coro a 3 voci maschili o coro misto a 5 voci	-	-	-	1935 -1936 o 1938
64.1	1.1 <i>Canta, canta, Marietta</i>	-	-	-	-
65	<i>Missa "Sinite Parvulos"</i>	-	28 novembre 1990, Chiesa del SS. Sacramento, Piazza Poli, Roma	Direttore del coro di voci bianche Paolo Lucci	-

### **Opere liriche**

66	<i>Jamanto</i> (opera lirica in tre atti)	1931	Teatro Donizetti di Bergamo - 1941	Direttore Franco Capuana	1941
67	<i>Mayerling</i> (opera lirica in tre atti e cinque quadri)	1960	12 marzo 1960, Teatro San Carlo, Napoli	Direttore Ettore Gracis	-
68	<i>Hosanna</i> (opera lirica in un atto)	1972	30 maggio 1978, Ente autonomo del teatro Massimo, Palermo	Direttore Massimo Pradella	-
69	<i>Il castello del mago Calabrone</i> (Fiaba di Paltrinieri)	-	-	-	-

**Revisioni e trascrizioni**

(in questo caso nella seconda colonna è indicato l'anno di revisione da parte della compositrice; nella penultima colonna è indicato l'organico delle riduzioni)

70	<i>Maria d'Alessandria</i> (Ghedini - Cesare Meano)	1937	-	Canto e pf	1937
71	<i>Vesperae Solemnes de confessore</i> (Mozart)	1952	-	Canto e pf	1952
72	<i>Lord Inferno</i> (Ghedini - Franco Antonicelli)	1952	-	Canto e pf	1952
73	<i>Alfonso ed Estrella</i> (Schubert - Francesco Schober)	1956	-	Canto e pf	1956
74	<i>Vesperae de dominica</i> (Mozart)	1956	-	Canto e pf	1956
75	<i>Litaniae de venerabili altaris sacramento</i> (Mozart)	1956	-	Canto e pf	1956
76	<i>Il sogno di Scipione</i> (Mozart - Metastasio)	1956	-	Canto e pf	1956
77	<i>Ipermestra</i> (De Majo - Metastasio)	1957	-	Canto e pf	1957
78	<i>Piedigrotta</i> (Luigi Ricci - Marco D'Arienzo)	1958	-	Canto e pf	1958
79	<i>Fedra</i> (Paisiello)	1958	-	Canto e pf	1958
80	<i>Via Nuvola 33</i> (Giovanni Fusco - Enrico Bassano e Dario G. Martini)	1958	-	Canto e pf	1958
81	<i>Le astuzie femminili</i> (Cimarosa)	1959	25 e 27 settembre 1959, Il Autunno Musicale Napoletano, Teatro di Corte del Palazzo Reale, Napoli	Direttore Mario Rossi - Alessandro Brisoni, regia	-

82	<i>La Molinara</i> (Paisiello)	1959	29 e 30 settembre 1959, Il Autunno Musicale Napoletano, Teatro di Corte del Palazzo Reale, Napoli	Direttore Franco Caracciolo - Mario Lanfranchi, regia	-
83	<i>Gunther von Schwarzburg</i> (Ignaz Holzbauer)	1959	-	Canto e pf	1959
84	<i>Lo schiavo di sua moglie</i> (Francesco Provenzale - Andrea Perrucci)	1960	-	Canto e pf	1960
85	<i>La vergine addolorata</i> (A. Scarlatti)	1960	-	Canto e pf	1960
86	<i>Il contratto</i> (Virgilio Mortari - G. Marotta e B. Randone)	1961	-	Canto e pf	1961
87	<i>Socrate immaginario</i> (Paisiello)	1961	-	Canto e pf	1961
88	<i>Oedipe à Colone</i> (Sacchini)	1961	-	Canto e pf	1961
89	<i>L'impresario in angustie</i> (Cimarosa)	1962	-	Canto e pf	1962
90	<i>La resurrezione</i> (Haendel)	1963	-	Canto e pf	1963
91	<i>Gli amanti ridicoli</i> (Silvestro Palma)	1964	-	Canto e pf	1964
92	<i>Le sette ultime parole di Nostro Signore sulla Croce</i> (Mercadante)	1964	-	Canto e pf	1964
93	<i>Il Re Teodoro in Venezia</i> (Paisiello)	1965	3 e 6 maggio 1965, Gala Franco-Italien, sotto la presidenza di sua eccellenza M. Giovanni Fornari, Ambasciatore d'Italia in Francia, Théâtre Montansier, Versailles	Direttore Renato Fasano - mise en scène Corrado Pavolini	?

94	<i>Ungarische Krönungs-Messe</i> (Liszt)	1965	-	Canto e pf	1965
95	<i>I due baroni di Roccazzurra</i> (Cimarosa)	1966	Napoli Auditorium della Rai	Direttore Luigi Colonna	1964
96	<i>Concerto in do maggiore per cembalo e archi</i> (Auletta)	1956	-	-	-
97	<i>Concerto in Re maggiore per archi, oboi e corni</i> (Galuppi)	1956	-	-	-
98	<i>Sinfonia in si bemolle maggiore</i> (Hasse)	-	-	-	-
99	<i>Sonata per violoncello e archi in fa maggiore</i> (Pergolesi)	-	-	-	-
100	<i>Concerto in fa maggiore per violino e archi</i> (Somis)	-	-	-	-
101	<i>Terzo concerto in do maggiore</i> (Valentini Gluseppe)	1957	-	-	-
102	<i>Concerto VII in la maggiore per violino e archi</i> (Veracini)	-	-	-	-
103	<i>Rondò da Concerto in mi bemolle per corno e orchestra</i> (Mozart)	-	-	-	-
104	<i>Sonata II in sol minore per violino e archi op.VI n 2</i> (Albinoni)	-	-	-	-
105	<i>Sonata in Echo duodecimi toni per archi</i> (Giovanni Gabrieli)	-	-	-	-

106	<i>Sinfonia dall'opera Le astuzie femminili (Cimarosa)</i>	-	-	-	-
107	<i>Sinfonia in re maggiore detta Argentina (Sarti)</i>	1956	-	-	-
108	<i>Partita in do minore (Bach)</i>	-	-	-	-
109	<i>Cagliostro (Pizzetti)</i>	-	-	Canto e pf	-
110	<i>Clitennestra (Pizzetti)</i>	-	-	Canto e pf	Almeno 1965
111	<i>La figlia di Iorio (Pizzetti)</i>	-	-	Canto e pf	1954
112	<i>Lo frate 'nnamorato (Pergolesi)</i>	-	-	Canto e pf	-
113	<i>Requiem für Mignon aus Goethe's Wilhelm Meister, für Chor, Solostimmen und Orchester (Schumann)</i>	-	-	Canto e pf	-
114	<i>Concerto in re minore (Vivaldi)</i>	-	-	-	-
115	<i>Carlo il Calvo ouverture (Porpora)</i>	-	-	-	-
116	<i>Lo sposo deluso ossia la rivalità di tre donne per un solo amante (Mozart)</i>	-	-	-	1956
117	<i>Il dissipatore (Ferdinand Raimund)</i>	-	Trasmesso da RF3 il 16-8- 1958; copia ricevuta dalla RAI il 7-1-1991	-	-
118	<i>Diagramma circolare (Alberto Bruni Tedeschi – A. Bruni Tedeschi e Gian Piero Bona)</i>	-	-	Canto e pf	-
119	<i>Concerto in la maggiore per viola d'amore e archi (Vivaldi)</i>	-	-	-	-

120	<i>Ifigenia</i> (Ildebrando Pizzetti)	-	-	Canto e pf	1962
121	<i>Orontea Regina d'Egitto</i> (Francesco Cirillo - Giacinto Andrea Cicognini)	-	-	Canto e pf	-
122	<i>Sinfonia in Sol maggiore</i> (J.A. Hoffmeister)	1956	-	-	-
123	<i>Concerto in do magg. per violino, violoncello obbligato e orchestra</i> (Alessandro Rolla)	1956	-	-	-
124	"Le metamorfosi di Ovidio" <i>sinfonia in re maggiore - La caduta di Phaeton</i> (C. Ditters von Dittersdorf)	1956	-	-	-
125	<i>Quintetto per 4 violini - bassi e - 2 corni</i> (Pugnani)	1957	-	-	-
<b>Opera di cui si conosce solamente il titolo</b>					
126	<i>Convegno</i> (opera di Giuranna)	1983	-	-	-
127	<i>Sinfonia in do maggiore - per 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, timpani e archi</i> (trascrizione di Giuranna)	1956	-	-	-