

## MUSICISTI EBREI NELL'ITALIA DELLE PERSECUZIONI: IL CASO ALDO FINZI

*Eleonora Carapella*  
(CREMONA)

NEL MOMENTO IN CUI IL FASCISMO prese il potere in Italia, l'antisemitismo era un fenomeno poco diffuso e legato perlopiù ad alcuni ambienti cattolici<sup>1</sup>. Il fascismo stesso, nonostante il suo indirizzo nazionalista e l'esaltazione del mito romano della latinità, non possedeva alla nascita elementi antisemiti o, se questi erano presenti, riguardavano gruppi isolati all'interno del partito. Anche dalla stampa d'intonazione fascista di quegli anni, a parte qualche accenno diretto agli ebrei (accusati di essere l'anima della massoneria, del socialismo, del bolscevismo) e gli attacchi all'alta finanza e all'alta banca ebraica, non risulta che l'antisemitismo avesse un posto importante nell'ideologia del regime. Lo stesso Mussolini non aveva vere e proprie prevenzioni; al contrario, tra i suoi amici e collaboratori vi erano numerosi ebrei — Margherita Sarfatti, ad esempio, fu condirettrice di *Gerarchia*, organo di stampa controllato direttamente da Mussolini e autrice della prima biografia ufficiale del Duce.

In effetti, l'ambiente italiano mal si prestava a un antisemitismo di massa. Non solo gli ebrei presenti nel nostro paese ammontavano a circa un millesimo della popolazione e il loro 'peso' nella vita nazionale era tutt'altro che massiccio, ma

[...] neppure da un punto di vista 'morale' e psicologico l'ebraismo costituiva in Italia un problema. Si può dire che sin dalla seconda metà del XVIII secolo non esisteva più tra noi una 'questione ebraica'. Da tempo infatti gli ebrei erano venuti inserendosi progressivamente e senza scosse, quasi inavvertitamente, nella compagine italiana sia psicologicamente sia giuridicamente. Il processo si era iniziato a cavallo del XVIII-XIX secolo [...] e si era rapidamente concluso durante il Risorgimento, compiutosi con l'ampia ed entusiastica partecipazione degli ebrei, trattati ed accolti a loro volta senza riserve e senza pregiudizi dalla stragrande maggioranza degli italiani. Lo stato unitario non conobbe una 'questione ebraica'. [...] Il prodotto più manifesto di questo inserimento fu una

---

<sup>1</sup>. Cfr. DE FELICE, Renzo. *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 31-42.

## ELEONORA CARAPELLA

rapida e massiccia assimilazione, morale e materiale. Dal punto di vista morale e culturale ciò si estrinsecò con un profondo attaccamento all'Italia, ai suoi destini e al suo stato. [...] Dal punto di vista materiale, invece, si estrinsecò con una rapida sortita da quelli che erano stati gli antichi ghetti e un'altrettanto rapida dispersione in tutto il paese con un sempre crescente numero di matrimoni misti, con un certo distacco dalla vita delle Comunità e dalla stessa pratica religiosa, addirittura, con un certo numero di conversioni al cattolicesimo<sup>2</sup>.

Ciò spiega la presenza di ebrei in tutti i partiti politici italiani, compreso quello fascista. Ebrei figurano tra i partecipanti alla fondazione dei fasci di combattimento, i sansepolcristi; ebrei compaiono nelle liste dei martiri della 'rivoluzione fascista' e numerosi tra coloro che presero parte alla marcia su Roma. Si può dire perciò che fino al 1936 — fino a quando, cioè, Mussolini non decise di allineare completamente la sua politica a quella tedesca —, a parte qualche reciproca diffidenza iniziale, la maggior parte degli ebrei italiani ripose la massima fiducia nel regime e, soprattutto, nel Duce, il quale rassicurò più volte la popolazione sull'estraneità del fascismo italiano da qualsiasi forma di antisemitismo politico; estraneità che, a dire il vero, egli dimostrò anche con i fatti, accogliendo nel paese, per esempio, i numerosi ebrei tedeschi che a partire dal 1933 iniziarono ad abbandonare la Germania nazista.

Nel corso dei primi quindici anni di regime, pienamente equiparati in diritti e doveri a qualsiasi altro cittadino italiano, gli ebrei poterono continuare indisturbati le loro attività. Attivi in particolar modo nella vita amministrativa (funzionari, magistrati, militari) e nel campo dell'insegnamento universitario, ricoprirono cariche importanti anche all'interno del Partito nazionale fascista: a parte la già citata Margherita Sarfatti, Guido Jung fu ministro delle Finanze nel 1932 e Gino Arias collaboratore regolare de *Il popolo d'Italia* e di *Gerarchia* nonché principale teorico dello stato corporativo. Numerosi furono inoltre i nomi di rilievo nel campo delle arti: ricordiamo, fra gli altri, Italo Svevo, il giovane Alberto Moravia, avviato al successo con *Gli indifferenti*, e Umberto Saba, mentre nelle arti figurative spicca il nome di Amedeo Modigliani. In campo musicale, invece, i compositori ebrei che nel periodo compreso tra le due guerre mondiali svolsero il proprio mestiere in Italia furono Mario Castelnuovo-Tedesco, Renzo Massarani, Vittorio Rieti, Aldo Finzi e, di una generazione più vecchio, Leone Sinigaglia.

Renzo Massarani fu, tra gli autori citati, il più allineato con il regime: fascista convinto, prese parte alla marcia su Roma e, in seguito, oltre a incarichi burocratici e a collaborazioni con il giornale *L'impero*, fu uno dei compositori più attivi durante gli anni della dittatura. Le sue musiche vennero eseguite in tutte le manifestazioni ufficiali più importanti di quel periodo; nel 1936, in piena campagna antisemita nazista, una sua composizione, *Danza atletica*, fu addirittura segnalata per il concorso internazionale di musica della XI Olimpiade

---

<sup>2</sup>. *Ibidem*, pp. 15-16.

di Berlino<sup>3</sup>. Agli inizi degli anni Venti, Massarani, Mario Labroca e Vittorio Rieti formarono il gruppo chiamato 'I tre': il nome imitava quello de *Le six*, ai quali Rieti fu molto vicino durante i soggiorni a Parigi, città che, insieme a Roma, rappresentò il luogo ove il compositore trascorse la maggior parte del suo tempo fino al 1940. Le musiche di Rieti, come quelle di Massarani, furono regolarmente presenti nei programmi delle numerose mostre, rassegne e festival che in quegli anni si svolsero sempre sotto il diretto controllo del partito.

Anche Mario Castelnuovo-Tedesco godette, negli stessi anni, di un notevole successo. Allievo di Pizzetti, «aveva avuto incoraggiamenti dal sempre generoso Casella»<sup>4</sup>, il quale si era espresso favorevolmente anche nei confronti de 'I tre'. Castelnuovo-Tedesco non fu un simpatizzante del fascismo; anzi, pare non avesse alcun interesse per la politica in genere. Ciononostante, nel 1935 lo stesso Mussolini gli commissionò le musiche per *Savonarola*, dramma scritto da Rino Alessi; e parlando proprio del Duce, così ebbe a scrivere lo stesso compositore nelle sue memorie:

[...] non ho mai saputo né capito il perché [...] non gli [a Mussolini] avevo mai dedicato nessun lavoro (come facevano allora molti artisti italiani per ingraziarselo...); non l'avevo mai avvicinato; anzi (per una istintiva antipatia) avevo accuratamente evitato di trovarmi sul suo cammino: tanto che credo di essere stato uno dei pochissimi italiani che non abbiano mai visto Mussolini in carne ed ossa! [...] Credo che la sua scelta fosse determinata da due ragioni: dal fatto che io ero allora considerato «il musicista fiorentino» per eccellenza, e quindi potevo sembrare più adattato [*sic*] per quel tipo di lavoro; e probabilmente anche perché, sapendomi Ebreo, pensava che avrei avuto minori «scrupoli» nel caso si fossero presentate difficoltà con le Autorità Ecclesiastiche (che allora si prospettavano, ma che furono poi evitate sottoponendo il testo all'approvazione del Cardinale Arcivescovo)<sup>5</sup>.

Nel 1935, e per un paio di anni ancora, l'appartenenza alla «razza ebraica» non comportò alcuna esclusione o privazione per i musicisti, come per gli altri cittadini ebrei italiani. Nel 1936 Leone Sinigaglia venne nominato Accademico di S. Cecilia<sup>6</sup> e Fernando Liuzzi, compositore e musicologo, cognato di Mario Castelnuovo-Tedesco, fu scelto come rappresentante italiano della SIMC<sup>7</sup>. Nel 1937 Rieti, Massarani e Castelnuovo-Tedesco poterono presentare i loro lavori al Festival internazionale di musica da camera di Venezia, nel corso del quale si eseguì anche la *Suite* Op. 29 per sette strumenti di Arnold Schönberg.

Leone Sinigaglia era un autore piuttosto anziano durante il ventennio fascista, ma godeva ancora di una certa autorevolezza in campo musicale. Egli visse quegli anni in maniera

<sup>3</sup>. *La rassegna musicale*, IX/3 (1936), p. 109.

<sup>4</sup>. SACHS, Harvey. *Music in Fascist Italy*, Londra, George Weidenfeld & Nicolson, 1987, trad. it. a cura di Luca Fontana, *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 239.

<sup>5</sup>. CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Una vita di musica*, inedito, vol. I, pp. 329-330, cit. da: *ibidem*, p. 240.

piuttosto appartata, consapevole probabilmente della distanza che si era venuta a creare tra un compositore della sua generazione e con la sua formazione (aveva studiato a Vienna diventando amico di Brahms e poi allievo di Dvorák) e gli autori più giovani. La poca musica che scrisse in questo periodo fu comunque oggetto d'interesse da parte delle istituzioni musicali. A lui fu legato sin dall'infanzia, da un'antica amicizia di famiglia, un altro giovane compositore di origine ebraica: Aldo Finzi.

Tra i nomi menzionati Aldo Finzi è sicuramente quello meno noto. Nel corso della sua breve vita, ebbe l'opportunità di farsi conoscere dal pubblico tramite le esecuzioni delle proprie musiche, affidate alcune volte ad artisti di una certa importanza; ma i sette anni d'inattività ufficiale che precedettero la sua morte, avvenuta nel 1945, fecero sì che, finita la guerra, la sua figura non riuscì a collocarsi adeguatamente nel panorama musicale italiano. Oltre a ciò, l'assenza delle partiture, ritrovate solo pochi anni fa e per vie fortunate, ha ostacolato per molto tempo la conoscenza della sua opera (comprendente fonti autografe, manoscritte e a stampa) che solo di recente ha iniziato a essere studiata ed eseguita, talvolta in prima assoluta.

Nato a Milano il 4 febbraio 1897, sin da piccolo fu osteggiato dai genitori a intraprendere gli studi musicali, malgrado la presenza di numerosi musicisti e amanti della musica nella stessa famiglia (una zia paterna, Giuseppina Finzi Magrini, fu un celebre soprano di inizio secolo). Dopo il diploma di maturità classica e la conclusione degli studi universitari (la laurea in giurisprudenza è del 1918), nel 1920 conseguì da privatista il diploma in composizione alla Regia Accademia di S. Cecilia di Roma. Al suo attivo, all'atto di presentazione della domanda di ammissione all'esame, un corposo elenco di brani, non solo musicali, così come si evince dalla lettera di accompagnamento a tale domanda:

Porto i miei lavori musicali, e cioè: due lavori sinfonici (un poema lirico per tre voci femminili e orchestra, e un poema sinfonico per voci e orchestra); due liriche per soprano pubblicate dalla Casa Musicale Sonzogno, e altre liriche inedite. Più pezzi per pianoforte, per violino, per voci sole, per violoncello, ecc. [...] Io porterò anche un mio volume di novelle, pubblicate dalla casa editrice Facchi di Milano, e un volume di poesie in corso di stampa<sup>8</sup>.

Gli esordi come compositore risalgono ai primi anni Venti con la pubblicazione di due liriche, *Rondini* e *La voix de Selisette*. L'anno successivo il giovane direttore d'orchestra Sergio Failoni diresse, nell'ambito della rassegna milanese 'I concerti sinfonici', *Il chiostro*, di sicuro lo stesso «poema lirico per tre voci femminili e orchestra» cui Finzi fece riferimento nella lettera sopraccitata. Seguirono riconoscimenti a concorsi ed esecuzioni coronate da successo, effettuate da importanti interpreti italiani quali Vittorio Gui e il Quartetto Poltronieri.

---

<sup>6</sup>. *La rassegna musicale*, IX/3 (1936), p. 109.

<sup>7</sup>. *Ibidem*, IX/6 (1936), p. 218.

<sup>8</sup>. *Cfr.* la lettera di Aldo Finzi alla segreteria della Regia Accademia di Santa Cecilia di Roma, datata 12 Ottobre 1920 (proprietà di Bruno Finzi).

## MUSICISTI EBREI NELL'ITALIA DELLE PERSECUZIONI: IL CASO ALDO FINZI

Negli stessi anni, contemporaneamente all'attività di compositore Finzi svolse quella di avvocato. Egli accettava di seguire pochi incarichi che, in virtù della sua perfetta padronanza linguistica di tedesco, inglese e francese, esercitò prevalentemente all'estero (soprattutto in Francia, Germania, a Budapest e Brno). In tali viaggi ebbe la possibilità di conoscere direttamente le realtà musicali europee e incontrare musicisti quali Richard Strauss e Paul Dukàs, con il quale instaurò una fitta corrispondenza epistolare. Le diverse esperienze acquisite nei periodi di soggiorno all'estero — assimilate ed elaborate in maniera del tutto personale — si riflettono nella sua musica, che da un lato può essere ricondotta a uno stile ben definito mentre dall'altro lo trascende, così da farlo diventare per l'ascoltatore un punto di partenza, un 'ricordo'. Assenti sembrano invece essere gli elementi della tradizione musicale ebraica. Del resto, essere ebreo non si estrinsecò mai, per Finzi, in una stretta osservanza delle tradizioni: a dimostrazione anche la scelta di una compagna di religione cattolica, Angela Regge, che egli sposò nel 1923 e dalla quale ebbe due figli.

Durante gli anni Trenta la sua posizione nella vita musicale italiana si andò consolidando, almeno fino al 1937. Nel 1932, oltre a un'esecuzione fiorentina di *Inni alla notte* sotto la direzione di Vittorio Gui, Finzi partecipò al Festival internazionale di musica di Venezia. Il Festival era alla sua seconda edizione e fu il primo a essere abbinato alla Biennale d'arte. Organizzata in 'padiglioni' musicali, alcuni dedicati all'Italia e altri a nazioni scelte con criterio rotativo<sup>9</sup> nei quali era prevista la presentazione di musiche in prima assoluta per i 'padiglioni' italiani e prime esecuzioni italiane per le musiche straniere, l'edizione del 1932 si annunciò, ancor prima del suo svolgimento avvenuto tra il 3 e il 15 settembre, di particolare interesse per la presenza di tre concerti dedicati all'opera da camera e uno di musica 'radiogenica', con un programma formato tramite concorso. Presidente e anima del Festival era Adriano Lualdi<sup>10</sup>. La Mostra dell'opera da camera ebbe tre rappresentazioni, due dedicate a opere nuove e uno ad alcuni riadattamenti di musiche antiche, che furono: il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, per la revisione di Alceo Toni, la *Passione di Cristo* estratta e interpretata da Fernando Liuzzi da un laudario toscano della seconda metà del XIII sec., e la *Cantata del caffè* di J. S. Bach, tradotta e riadattata da Aldo Finzi. La partecipazione di Finzi al Festival veneziano di quell'anno è testimoniata anche da un articolo apparso sul numero unico della *Rivista di Venezia* col titolo 'Venezia cornice

---

<sup>9</sup>. Nel 1932 vennero ospitate musiche di compositori appartenenti a Francia, Belgio, Germania, Svizzera, Americhe e Russia.

<sup>10</sup>. In un comunicato di Adriano Lualdi (Archivio storico delle arti contemporanee di Venezia - ASAC 60 Bb) si spiegano i motivi in base ai quali il presidente del Festival fu indotto a organizzare la Mostra dell'opera da camera. Lualdi pensò che con economia di mezzi, dovuta a un organico orchestrale ridotto e a minor costi di realizzazione scenica, si poteva offrire al pubblico una valida alternativa al teatro d'opera tradizionale, da anni in crisi. Oltre a ciò sia le opere da camera nuove, che si ispiravano ampiamente nella strutturazione interna all'opera settecentesca, sia le musiche antiche, riadattate per orchestra da camera moderna e messe in scena, contribuivano al recupero del nostro passato musicale.

ideale', mentre deve essere smentita la notizia che segnala la presenza del compositore in veste di segretario nell'ambito di quella stessa manifestazione<sup>11</sup>.

Tra il 1932 e il 1933, Finzi s'iscrisse al Sindacato fascista dei musicisti della Lombardia. L'adesione al Sindacato avvenne più per necessità che per reale convinzione: non avere la 'tessera' comportava, soprattutto per chi svolgeva un'attività artistica, l'esclusione da tutte le manifestazioni pubbliche. Finzi visse gli anni della dittatura fascista senza porsi troppi problemi riguardo alla politica di Mussolini e fino al 1938 non assunse mai una posizione ben definita nei confronti del regime. Sappiamo che non amò le parate in 'camicia nera' — anche se talvolta, suo malgrado, vi aderì —, nel corso delle quali approfittava della presenza dei suoi colleghi per parlare di musica, tanto da indugiare con loro e uscire fuori dalla parata, concludendo la discussione al tavolino di un caffè.

Negli anni antecedenti alla promulgazione delle leggi razziali è da ricordare la collaborazione, successivamente interrotta, con Arturo Rossato per la stesura di *Shylock*, opera rimasta incompiuta alla fine del primo atto. Esiste un carteggio tra i due conservato a Pavia, nell'Archivio Rossato, che fa riferimento ai lavori dell'opera in corso<sup>12</sup>. Tra queste carte, in un biglietto inviato a Rossato il 10 agosto 1937, troviamo anche un riferimento a un'opera scritta dallo stesso Finzi qualche anno prima: si tratta de *La serenata al vento*, una commedia giocosa in tre atti su libretto di Carlo Veneziani. Così scrisse Finzi: «È venuto da me il M<sup>o</sup> Antonicelli. Ha ascoltato qualche pagina della 'Serenata' e mi ha espresso la sua ammirazione. Mi ha promesso un'audizione con Serafin. Per la Scala mi ha indicato una strada, a proposito della quale vorrei parlarne prossimamente a Lei»<sup>13</sup>.

La «strada» alla quale Finzi faceva riferimento era un concorso, indetto tre mesi prima dall'ente autonomo del Teatro alla Scala, per due opere nuove da eseguirsi durante le stagioni del 1938 e del 1939. Nell'inviare la sua opera alla commissione giudicatrice, Finzi ritenne di avere delle buone possibilità; e non sbagliò, se nei mesi successivi, incontrando Riccardo Pick-Mangiagalli, gli venne comunicata in via confidenziale la futura vincita de *La serenata al vento* al concorso scaligero. Bruno Finzi, figlio del compositore, ricorda perfettamente quando a Milano, nella Galleria Vittorio Emanuele II, venne incontro a lui e a suo padre Riccardo Pick-Mangiagalli, direttore del Conservatorio cittadino e membro della giuria del concorso. Durante l'incontro, Pick-Mangiagalli confidò a Finzi, come cosa ormai certa, che

---

<sup>11</sup>. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 4), p. 117. Sachs cita una lettera inviata da Alceo Toni ad Aldo Finzi che si esprime in questi termini: «La prego di comunicare a chi di ragione' scrisse Toni ad Aldo Finzi, segretario del Festival 'che io sono autore di varie musiche, molte delle quali già eseguite, ma non fischiate, né sopportate, né tollerate». Tale lettera è in realtà indirizzata a una «Signorina», con tutta probabilità Ada Finzi, sorella di Aldo, segretaria personale di Lualdi e membro della segreteria dei festival veneziani dal 1930 al 1934. La lettera è datata 3 aprile 1932 (ASAC 60 Bc).

<sup>12</sup>. Cfr. l'Archivio Rossato, presso il Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università degli Studi di Pavia (14.12.1; 14.12.2; 14.12.3; 14.12.4; 14.12.5).

<sup>13</sup>. Biglietto inviato da Aldo Finzi ad Arturo Rossato il 10 agosto 1937 (Archivio Rossato, 14.12.5).

*La serenata* sarebbe stata la composizione vincitrice e gli ricordò, inoltre, di iniziare a preparare le parti per il coro e l'orchestra in vista dell'esecuzione durante la premiazione, così come era stato indicato nel bando del concorso pubblicato sulla rivista *Musica d'oggi* nel settembre del 1937. L'annuncio ufficiale, atteso entro il 30 giugno del 1938, non arrivò mai e il concorso fu annullato, perché nessuna opera era stata giudicata all'altezza di essere rappresentata.

Finzi attribuì la decisione della giuria a una precisa volontà politica di tener fuori dal cartellone della Scala un'opera di un compositore ebreo e si convinse che presto l'Italia avrebbe seguito la Germania nella sua politica antisemita. Le persone a lui care si mostrarono perplesse innanzi a simili affermazioni, convinte che tali parole fossero dovute alla reazione del compositore per l'esito del concorso, al suo sconforto e alla delusione per la vittoria sfiorata. In quegli anni non era facile accorgersi che Mussolini, sin dagli ultimi mesi del 1936, stava orientando la sua politica proprio in tal senso. Renzo De Felice spiega questo cambiamento di rotta di Mussolini — che fino ad allora aveva sempre preso le distanze dall'antisemitismo politico del nazismo e nel 1933 era addirittura intervenuto, senza successo, per cercare di far tornare sui suoi passi Hitler riguardo alla promulgazione dei primi provvedimenti razziali in Germania — facendo riferimento a tre cause principali: la posizione antifascista e antitaliana di alcune organizzazioni ebraiche in occasione delle guerre d'Etiopia e di Spagna; l'esigenza, in seguito alle conquiste coloniali, di una più profonda 'coscienza della razza italiana'; e principalmente, la necessità, avvertita da Mussolini e sostenuta dal suo *entourage*, di eliminare qualsiasi attrito con la Germania per rendere pienamente credibile l'Asse<sup>14</sup>.

Una vera e propria campagna giornalistica antisemita fu condotta, a partire dalla seconda metà del 1936, dal quotidiano *Il Tevere*, che si occupava principalmente di mostrare le influenze negative dell'ebraismo in tutti i campi della cultura, e da Roberto Farinacci, su *Il regime fascista*, al fianco di Giovanni Preziosi, antesignano dell'antisemitismo in Italia, la cui rivista, *La vita italiana*, era diventata la pubblicazione mensile de *Il regime fascista*. Gli attacchi presenti su questa stampa, all'inizio circoscritti, divennero man mano più frequenti, soprattutto dalla primavera del 1937 in seguito all'uscita del libro di Paolo Orano, *Gli ebrei in Italia*: da quel momento e fino all'autunno del 1938, la campagna giornalistica antiebraica s'infittì sempre più con l'intento, da una parte, di far pressione su Mussolini e, dall'altra, di sensibilizzare l'opinione pubblica al 'problema'.

A parte i numerosi articoli pubblicati su *Il Tevere* e firmati da Francesco Santoliquido (compositore italiano di una certa notorietà), che miravano a sottolineare l'influsso deleterio degli ebrei nella vita musicale non solo italiana, la rivista di Preziosi, *La vita italiana*, offre l'esempio più evidente di come la stampa si accanì nel voler inculcare nei lettori, se non proprio odio, una sorta di diffidenza nei confronti dei cittadini di «razza ebraica», anche se lo scopo, a onor del vero, non fu mai raggiunto.

---

<sup>14</sup>. DE FELICE, Renzo. *Op. cit.* (vedi nota 1), pp. 237-247.

Nel numero di gennaio del 1938, si legge sulla rivista di Preziosi: «È la razza e il suo pericolo che bisogna tenere sempre presenti, nella musica come nei campi sociali e spirituali, nella scienza e nella vita sociale»<sup>15</sup>; mentre nel numero di aprile dello stesso anno uscì un altro articolo dal titolo 'Ebraismo distruttivo: scienza, letteratura e musica', approfondimento di un contributo apparso il mese precedente sulla stessa rivista, 'L'azione distruttiva dell'ebraismo nel campo della cultura'. L'autore di entrambi i titoli si firma con lo pseudonimo Arthos e, riferendosi alla musica, scrisse:

È mezzo-ebreo, anzitutto, il noto compositore Claude Debussy, che è stato considerato giustamente come il Bergson della musica. Egli è il creatore di una tendenza e di una tecnica nuova, prima combattuta ma oggi universalmente riconosciuta e ricca di seguaci: la si può caratterizzare come distruzione di ogni elemento architettonico nella musica e dissoluzione nel 'fluidò', nell'impressionistico, nell'indefinito — l'elemento sensitivo-descrittivo ne costituisce il centro, mentre la dissonanza entra in piena lotta contro le leggi più note dell'armonia tradizionale. Ma ciò è già nulla in confronto delle 'conquiste' della cosiddetta musica 'atonale' lanciata dall'ebreo Arnold Schönberg, la quale costituisce invero il limite dell'anarchia nella musica, il suo svuotamento definitivo e la sua sostituzione con una vera e propria algebra delle note e degli accordi, di là da ogni regola di consonanza e dissonanza. Su di un'altra direzione, l'ebreo Gustav Mahler si è poi incaricato di esasperare il processo di elefantiasi virtuosistica proprio all'epigonismo della musica sinfonica romantica. Il francese Darius Milhaud e il discepolo di Schönberg, Hanns Eisler (che come professione accessoria aveva quella di agitatore comunista) sono altri antesignani ebrei dell'avanguardia musicale. [...] Al musicista ceco Alois Hába si deve un'intera opera scritta in dissonanza; a Luis Gruenberg la scoperta dell'oratorio a base di jazz, come si deve a Gershwin una vera e propria sinfonia sulla stessa base (*Rhapsody of [sic] Blues*). [...] Come statura, essi però spariscono dinanzi al capo-scuola Igor Strawinsky<sup>16</sup>. La musica di Strawinsky è fra le più significative, poiché presenta successivamente i due motivi principali del 'genio d'Israele': quello dello scatenamento e quello della decomposizione<sup>17</sup>.

La stampa a carattere propriamente musicale, invece, non prese, apertamente, posizione alcuna riguardo alla questione. Gli eventi però incalzavano e Mussolini, con una sottile attività che mirava a escludere da rappresentazioni pubbliche artisti ebrei e le loro opere, come pure riferimenti a storia e religione ebraica, intraprese la sua oscura politica antisemita già a partire dal 1937. Un esempio manifesto lo troviamo proprio in uno scritto di Finzi, apparso

<sup>15</sup>. PREZIOSI, Giovanni. 'Gli Ebrei e la Musica', in: *La vita italiana*, gennaio 1938, p. 108.

<sup>16</sup>. Igor Stravinskij non era ebreo ma in molta stampa italiana a carattere antisemita di quel periodo fu considerato tale. Cfr. SANTOLIVUQUIDO, Francesco. 'La piovra musicale ebraica', in: *Il Tevere*, xv/40 (dicembre 1937), pp. 14-15.

<sup>17</sup>. ARTHOS. 'Ebraismo distruttivo: scienza, letteratura, musica', in: *La vita italiana*, aprile 1938, pp. 451-452.



sulla *Rivista musicale italiana* del 1938<sup>18</sup>. L'articolo prende spunto da un'esecuzione avvenuta alla Scala il 19 maggio del 1937, sotto la direzione di Vittorio Gui, de *Le Beatitudini* di Cèsar Franck, presentate per la prima volta al pubblico italiano nella loro integrità e nella versione italiana che lo stesso Finzi aveva curato. Queste pagine sono sostanzialmente una descrizione dell'oratorio, che viene qualificato come autentico capolavoro per scrittura e ispirazione. Nell'analisi formale e armonica della sesta Beatitudine si trova l'accenno a un'omissione di una parte dell'oratorio avvenuta in occasione dell'esecuzione scaligera:

La sesta 'Beatitudine' («Beati coloro che hanno il cuore puro, perché vedranno Iddio») ha subito nell'esecuzione alla Scala, un'opportuna mutilazione del primo episodio. Esso, in verità, non ha un rilievo particolare, tanto più che, dal lato concettuale e letterario, costituisce un'inutile digressione. Le donne pagane ed ebreo, che piangono le loro divinità assenti, con lamento intreccio di voci, determinano anche nella musica una persistente monotonia. L'omissione quindi non guasta. L'azione prosegue<sup>19</sup>.

Che senso poteva avere una simile omissione nel corso di quella che era stata presentata al pubblico come una prima esecuzione integrale? Perché tra i passaggi meno interessanti dell'opera di Franck, dei quali Finzi ci informa, si era voluto tagliare proprio quell'episodio? Sembra evidente che fu proprio il contenuto del testo a determinare la mutilazione del lavoro ed è curioso come Finzi abbia voluto rendere manifesta tale scelta, probabilmente indotto, per necessità più che per convinzione, a giustificarla formalmente.

Nello stesso periodo in cui uscì l'articolo di Finzi, un altro episodio, diverso nel suo genere ma, in maniera ancora più chiara, direttamente riconducibile a questo tipo di politica che svolse un ruolo di preparazione alle leggi razziali vere e proprie, è quello che riguarda un'esecuzione cancellata all'E.I.A.R. del secondo concerto per violino ('I profeti') di Mario Castelnuovo-Tedesco, la cui esecuzione era stata affidata al violinista Giulio Bignami. Harvey Sachs, riporta le parole del compositore:

[...] con una faccia mogia e confusa [mi disse] che aveva avuto una chiamata dalla Radio di Firenze per parlare telefonicamente alla Direzione Generale di Roma «circa la richiesta sostituzione del Concerto di Castelnuovo-Tedesco». Bignami pensava che non fossi contento della sua esecuzione e che fossi stato io a richiedere la «sostituzione». Lo assicurai che ero soddisfattissimo [...] Gli domandai chi fosse il direttore d'orchestra [...] e mi rispose che era un direttore tedesco e nazista [...] pensai allora che fosse il direttore stesso, che, ligio alla «dottrina del partito» avesse rifiutato di dirigere un lavoro di un compositore ebreo [...] Una quindicina di giorni dopo, ebbi una lettera del collega Renzo Massarani (anch'egli Ebreo ed impiegato alla Società degli Autori) il quale mi avvertiva, allarmatissimo, di un'altra «proibizione» avvenuta telefonicamente; e questa volta

<sup>18</sup>. FINZI, Aldo. 'Le Beatitudini di Cèsar Franck', in: *Rivista musicale italiana*, XLII/1 (1938), p. 20-33.

<sup>19</sup>. *Ibidem*, p. 31.

## ELEONORA CARAPELLA

si trattava... del Concerto [per violino] di Mendelssohn [...] Allora cominciai a preoccuparmene seriamente, e cercai di informarmi se vi fossero disposizioni precise, scritte, o se si trattasse dell'iniziativa personale di qualche zelante funzionario; ne domandai ad Alessandro Pavolini [Federale fascista di Firenze], ma ne ebbi (naturalmente) una risposta evasiva; mi rivolsi allora a D'Annunzio [...] e per mezzo suo seppi che disposizioni scritte non c'erano, ma che queste «istruzioni» venivano date, volta per volta, telefonicamente, dal Ministero dell'Interno o da quello della Propaganda [...]»<sup>20</sup>.

Da un lato Mussolini ordinava ai suoi ministeri di dare simili istruzioni, dall'altra rassicurava gli italiani: nell'Informazione Diplomatica n. 14 del febbraio 1938 negò ancora una volta che il governo fascista stesse per inaugurare una politica antisemita. Galeazzo Ciano, nel suo diario, scrisse che lo stesso Mussolini definì l'Informazione «un capolavoro di propaganda antisemita»<sup>21</sup>. Infatti, dopo la prima affermazione «che smentiva qualsiasi intenzione del governo di prendere provvedimenti contro gli ebrei, seguivano tante precisazioni che erano altrettanti annunci, per chiunque conoscesse la tecnica fascista di presentare le cose più delicate, di prossimi provvedimenti»<sup>22</sup>. Passeranno, in realtà, pochi mesi e nel settembre del 1938 furono resi noti a tutta la popolazione italiana i primi provvedimenti, che inizialmente riguardavano soprattutto gli ebrei stranieri e gli studenti. Da quel momento in poi, a qualsiasi ebreo presente in Italia tutta una serie di leggi rese la vita sempre più difficile da affrontare. Allo stupore e allo sgomento che fece seguito alla notizia, molti si organizzarono per lasciare il paese. Anche molti musicisti, i quali, proprio in virtù della loro attività, avevano maggiori conoscenze all'estero, si apprestarono a emigrare, preferendo quale meta l'America.

Vittorio Rieti non ebbe difficoltà a ritornare a Parigi per trasferirsi, nel 1940, negli Stati Uniti. Probabilmente il suo distacco, proprio perché Parigi era stata la città che negli anni precedenti lo aveva ospitato al pari di Roma, non fu così doloroso come per Renzo Massarani o per Mario Castelnuovo-Tedesco. Anche quest'ultimo, infatti, come Rieti, si premurò di trovare subito una sistemazione all'estero, sconvolto per le condizioni di vita che si prospettavano per i giovani ebrei, esclusi dalle scuole, e quindi preoccupato per le sorti del figlio. Dopo aver richiesto aiuto a Toscanini, Heifetz e al violinista americano Spalding e aver ottenuto, grazie a loro, l'*affidavit* e la garanzia di un lavoro, nell'estate del 1939 s'imbarcò per gli Stati Uniti insieme alla sua famiglia. Le sue parole, contenute nell'autobiografia, rendono perfettamente l'idea dello stato d'animo con il quale il compositore si apprestava a lasciare l'Italia: «Quel che provai in quel momento non lo saprei ridire [...]

---

<sup>20</sup>. CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Una vita di musica*, inedito, vol. I, pp. 354-356, cit. da: SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 4), pp. 240-241.

<sup>21</sup>. DE FELICE, Renzo. *Op. cit.* (vedi nota 1), p. 276.

<sup>22</sup>. *Ibidem*.

Non si può parlare di dolore, di rimpianto, di sofferenza morale: fu quasi uno strazio fisico, uno strappo, una mutilazione (mi parve quasi «la prova generale della Morte») [...]»<sup>23</sup>.

Renzo Massarani ebbe esperienze ancora più traumatiche di quelle di Rieti e Castelnuovo-Tedesco. Secondo quanto ci dice John C. G. Watherhouse, le sue composizioni, quando Mussolini adottò la politica razziale, furono messe all'indice e molte andarono distrutte durante la seconda guerra mondiale. Dopo l'emigrazione in Brasile egli svolse attività di critico musicale e non volle più saperne della sua musica: ne proibì la riedizione e l'esecuzione e negò l'accesso alle sue composizioni<sup>24</sup>.

Gli unici a restare in Italia negli anni successivi al 1938 furono Leone Sinigaglia e Aldo Finzi. Sinigaglia aveva ormai settant'anni quando uscirono le leggi e per questo decise di non muoversi dalla sua città, Torino, convinto probabilmente di avere un'età che, in quel caos generale, avrebbe dovuto garantirgli una certa tranquillità: morì di arresto cardiaco quando, all'Ospedale Mauriziano, arrivarono le milizie fasciste per arrestarlo.

Diverse furono invece le vicende che portarono Finzi a scegliere di non lasciare l'Italia. All'annuncio della promulgazione dei provvedimenti antisemiti, Aldo Finzi fu colpito da stupore e profondo dolore. Egli si sentiva profondamente italiano; la sua famiglia, tra l'altro, vantava fra i suoi antenati Giuseppe Finzi, mazziniano e grande patriota del Risorgimento. La situazione diventò ben presto insostenibile per lui e i suoi familiari, con l'impossibilità di lavorare e il ritiro forzato del figlio Bruno dal liceo, insieme a tutti i diritti che all'improvviso si videro negati. Decise quindi di emigrare. Dopo aver abbandonato l'idea di trasferirsi a Parigi (a causa della guerra che anche in quel paese era ormai sentita come imminente), si rivolse a Giacomo Rimini e sua moglie Rosa Raisa, entrambi cantanti, i quali, ritirati dalle scene, avevano aperto una scuola di canto a Chicago. La coppia gli offrì una cattedra nella loro scuola e, nell'agosto del 1939, Finzi ricevette una lettera che conteneva il contratto annuale per tale incarico. Egli avviò subito le pratiche per ottenere l'*affidavit* che arrivò il 10 giugno del 1940, lo stesso giorno in cui l'Italia entrò in guerra. Con l'Italia in stato di guerra, i suoi progetti cambiarono: inizialmente sarebbe dovuto partire da solo per Chicago, ma con il conflitto in corso non ebbe più la forza di lasciare il resto della famiglia in una situazione così difficile e pericolosa, e così andò in fumo l'opportunità di emigrare negli Stati Uniti. Da quel momento e fino al 1942 egli visse tra Milano e Torino, città, quest'ultima, dove nel frattempo erano andati a risiedere moglie e figli. Quel periodo fu poco produttivo dal punto di vista compositivo: le difficoltà e le vicissitudini facevano sentire il loro peso anche sull'attività creativa del compositore. L'unico lavoro di cui si ha notizia è un brano per orchestra, senza titolo (intitolato postumo *Come all'ultimo suo ciascun artista*), scritto probabilmente nei periodi passati a Milano. In seguito, dall'autunno del 1942 e fino

---

<sup>23</sup>. CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Una vita di musica*, inedito, vol. 1, pp. 373, cit. da: SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 4), p. 241.

<sup>24</sup>. WATERHOUSE, John C. G. 'Massarani, Renzo', in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 20 voll., Londra, Macmillan, 1980, vol. XI, p. 798.

## ELEONORA CARAPELLA

al settembre dell'anno successivo, soggiornò a Bellagio insieme alla sua famiglia, dove non compose nulla ma passò molte ore al pianoforte studiando numerose partiture e, in particolare, brani tratti dalle opere di Johann Sebastian Bach e Richard Strauss.

Dopo l'8 settembre, quando ormai tutta l'Italia settentrionale era caduta sotto il controllo tedesco, i Finzi fuggirono da Bellagio per andare a Torino. Ebbe inizio da quel momento il periodo più difficile: fughe, nascondigli e paure entrarono a far parte della vita quotidiana della famiglia Finzi. Nell'ottobre del 1944, per evitare la perquisizione della loro abitazione e la cattura del figlio che lì si stava nascondendo, Aldo si consegnò alle SS italiane; ma esse, corrotte attraverso la cessione di tutto ciò che al momento la famiglia possedeva in casa, rilasciarono il compositore. In seguito a questa drammatica esperienza Finzi riprese a comporre e, dopo un periodo abbastanza lungo di sterilità, creò il *Salmo* per coro e orchestra. Fu lo stesso autore a scrivere il testo: «Finzi rinuncia a servirsi di un particolare salmo biblico (come avviene in Bruckner, Salviucci e Petrassi)» — scrive Gian Paolo Sanzogno — «e neppure contamina più salmi (come in Stravinskij); preferisce 'salmodiare' egli stesso»<sup>25</sup>.

I versetti del *Salmo* esprimono un ringraziamento sofferto e a tratti drammaticamente urlato a Dio, testimonianza della fede del compositore in un momento in cui la stessa fede era diventata causa di tanta sofferenza. «Credo nella musica come nel mezzo espressivo più possente per elevare l'umanità nella contemplazione di Dio<sup>26</sup>»: quest'affermazione, così come la leggiamo nel romanzo scritto dal compositore pochi mesi prima, può considerarsi pienamente realizzata nelle pagine del *Salmo*.

Il 4 febbraio del 1945 Aldo Finzi fu colpito da un attacco di cuore e dopo tre giorni di agonia, stroncato dai dolori, dalle fughe e dalle ansie patite negli ultimi sette anni, morì. Le ultime parole che riuscì a bisbigliare ai suoi cari furono: «Fate eseguire la mia musica».

## LA MUSICA DI ALDO FINZI

In seguito alla morte di Aldo Finzi tutte le partiture andarono perdute e della sua musica non si seppe più nulla per circa trent'anni. Solo dopo la scomparsa di Giulio Confalonieri<sup>27</sup>, amico del compositore sin dagli anni del liceo, si scoprì che, per qualche ragione, in quel lasso di tempo egli era stato il custode della musica di Finzi. Attualmente il materiale ritrovato, comprendente partiture autografe, manoscritte e a stampa, è custodito dal figlio del compositore, Bruno Finzi. Tale materiale è da considerarsi solo una parte del repertorio del musicista: grazie alle notizie contenute nei pochi documenti in nostro pos-

---

<sup>25</sup>. SANZOGNO, Gian Paolo, 'Il *Salmo* di Aldo Finzi', in: *Rivista illustrata del Museo Teatrale alla Scala*, xvii (inverno 1992/1993), pp. 144-145.

<sup>26</sup>. FINZI, Aldo. *Romanzo*, inedito, p. 5 della copia dattiloscritta (proprietà di Bruno Finzi).

<sup>27</sup>. Giulio Confalonieri (Milano, 23 maggio 1896 - *ivi*, 29 giugno 1972) era musicologo, compositore e pianista.

nesso, siamo infatti a conoscenza di lavori — alcuni anche di una certa rilevanza — le cui partiture non sono state più ritrovate<sup>28</sup>.

Nell'ambito della produzione pervenuta, il nucleo centrale, più corposo e rappresentativo della sua musica, è costituito senz'altro dai lavori sinfonici di Finzi: a fare da cornice, pochi ma interessanti brani di musica da camera, insieme a *La serenata al vento*, unica opera completa, e al *Salmo*, il solo esempio di musica sacra scritta dal compositore. Se la produzione orchestrale abbraccia l'intero iter compositivo dell'autore — sappiamo infatti che il primo poema sinfonico del quale ci è rimasta la musica risale al 1922, ma già in occasione del diploma in composizione Finzi presenta alla commissione esaminatrice i brani per voci e orchestra che poi andranno perduti<sup>29</sup> —, la maggior parte dei lavori cameristici appartiene al primo decennio di attività, mentre *La serenata al vento* e il *Salmo* riguardano, rispettivamente, il periodo centrale e l'ultimo del compositore.

Il repertorio cameristico comprende sei liriche per soprano e pianoforte, una *Sonata* per violino e pianoforte, un *Quartetto* per archi, una *Toccata* per pianoforte solo, un *Preludio e Fuga* per organo. Tali lavori sono affiancati da una produzione 'minore', della quale fanno parte una serie di piccoli brani affidati a organici diversi.

Le composizioni per voce e pianoforte sono in tutto sei: *C'era una volta...*, *Rondini*, *La voix de Sélisette*, *Barque d'or*, *Serenata* e *Catharine*. Tutte, eccetto *Catharine*, fanno sicuramente parte delle liriche cui Finzi fa riferimento nella lettera inviata all'Accademia di Santa Cecilia di Roma il 12 Ottobre 1920, unico elemento utile per tentare di datare i brani. Infatti, se per quattro di essi si può stabilire con esattezza l'anno di pubblicazione (1920 per *Rondini* e *La voix de Sélisette*, 1921 per *Barque d'or* e 1922 per *Serenata*), l'anno di composizione può essere solo attribuito a un periodo anteriore al 1920, ossia precedente alla stesura della suddetta lettera e, quindi, del diploma in composizione. Ma il legame di queste liriche con il periodo giovanile del compositore è confermato anche dai nomi delle dedicatorie delle stesse, legate all'ambiente familiare dell'autore: Giuseppina Finzi Magrini, sua zia paterna, oppure il soprano Chiarina Fino Savio, famosa, tra l'altro, per essere stata l'interprete delle *Vecchie canzoni popolari del Piemonte* di Leone Sinigaglia. Priva di dedicatoria, *Catharine* è invece posteriore alla promulgazione delle leggi razziali e, più precisamente, risale all'epoca in cui Finzi fu in procinto di partire per gli Stati Uniti, tra il 1939 e il 1940. *Catharine*, il cui testo è una poesia in lingua inglese scritta dallo stesso autore delle musiche, è una canzone di disarmante semplicità, formale e armonica, che la rende un caso isolato nell'ambito di questa produzione.

Le rimanenti cinque liriche seguono logiche compositive diverse. Elementi comuni sono tuttavia presenti: innanzitutto un equilibrio della forma, che segue sempre il modello strofico del testo, e poi la volontà di creare un legame con la tradizione, mediante l'utilizzo

---

<sup>28</sup>. Si fa riferimento in particolare ai pezzi per voci sole, al poema lirico per tre voci femminili e orchestra e al poema sinfonico per voci e orchestra menzionati nella lettera di presentazione per l'ammissione al diploma in composizione (vedi nota 8).

<sup>29</sup>. Vedi nota precedente.

di armonie quasi sempre riconducibili al sistema tonale, anche se si evince spesso il tentativo di allontanarsi dagli schemi tradizionali per mezzo di movimenti armonici inusuali, accenni alla pentafonia e l'utilizzo di aggregati armonici complessi. Altro elemento in comune è un certo gusto che guarda alla Francia e a Debussy in particolare, gusto che si manifesta, in due casi, nella scelta del testo in lingua francese.

In *C'era una volta...* alcune delle caratteristiche sopra elencate sono rese con particolare evidenza, anche in virtù della stessa scrittura musicale molto chiara e della linearità formale del testo, una poesia di Arturo Graf<sup>30</sup> di ispirazione simbolista composta da due quartine di ottonari in rima incrociata. La musica segue, nella sua struttura strofica, la forma poetica secondo lo schema A-A'. L'impianto del brano, in La<sub>2</sub> Maggiore, è da considerarsi sicuramente tonale — nel senso che tutte le situazioni accordali si possono ricondurre al sistema tonale —; manca, però, sia la funzionalità degli aggregati armonici sia la volontà di definire con chiarezza la tonica: la prima volta che appare la triade di La<sub>2</sub> Maggiore è sull'accordo conclusivo della lirica (Es. 1).

L'ambiguità dell'armonia di tonica è qui ottenuta per mezzo dell'accordo sul I grado (vedi Es. 1, miss. 1 sgg.), il quale può essere considerato triade sul I con la sesta aggiunta, ma anche primo rivolto della settima di seconda specie costruita sul VI grado. Quest'accordo, oltre a presentare forti legami con la tradizione — Chopin è uno dei musicisti che in passato ne fece più uso — ne ha altrettanti con la pentafonia, uno dei campi privilegiati dai compositori del primo Novecento, soprattutto di area francese, per uscire dagli schemi imposti dall'armonia tradizionale.

Proseguendo nel repertorio cameristico troviamo la *Sonata* per violino e pianoforte. Scritta nel 1920 in occasione del diploma in composizione, essa fu eseguita per la prima volta il 27 aprile del 1927 al Teatro del Popolo di Milano, da Alberto Poltronieri al violino e Alberto D'Erasmus al pianoforte. La *Sonata*, in tre tempi, presenta una struttura nel cui ambito la relazione motivica attraversa i movimenti: l'idea iniziale del secondo tempo, ad esempio, è esposta dalla mano sinistra del pianoforte sin dall'inizio del primo. Di particolare interesse, sempre nel primo movimento, è la modalità di superamento della forma-sonata attraverso un'architettura strofica politematica — una sorta di 'poemetto sinfonico' —, nonché l'esposizione dei due motivi principali, presentati contemporaneamente e affidati ai due strumenti in modo tale che l'uno svolga funzione di 'accompagnamento' all'altro. Oltre a ciò, elementi mutuati dal simbolismo, con collegamenti analogici delle armonie indipendenti dalla dialettica funzionale e basati invece sulla risonanza, sul 'colore', e colle-

---

<sup>30</sup>. Arturo Graf (Atene, 1848 - Torino, 1913). Poeta e critico, dopo aver ottenuto la cattedra universitaria di letteratura italiana, si stabilì a Torino dove creò un cenacolo in cui crebbero e si formarono intellettuali e autori come Gozzano, Gobetti e molti altri. La sua è indubbiamente tra le figure di maggiore spicco tra quelli che, impropriamente, vengono in genere definiti 'poeti minori' della seconda metà dell'Ottocento. L'opera di Graf appare già il prodotto di una sensibilità di tipo decadente che introduce decisamente al Novecento: lo dimostra il simbolismo dei suoi primi versi, la suggestione e la violenza delle immagini, l'indubbia originalità dei toni. Fondatore del *Giornale storico della letteratura italiana*, pubblicò numerosi saggi letterari e raccolte di versi.

## MUSICISTI EBREI NELL'ITALIA DELLE PERSECUZIONI: IL CASO ALDO FINZI

Es. 1: FINZI, Aldo. *C'era una volta...*, lirica per voce e pianoforte, miss. 1-16.

ANDANTINO

Canto  
C'e-ra u-na vol - ta che co - sa? Son

Pianoforte  
*p legatis.*

6  
co - me grul - lo sta - se - ra non mi ri - cor - do ma c'e - ra, *espress.*

11  
*rall. molto* *a tempo*  
c'e-ra u-na vol-ta qual - co - sa. *8va* Oh  
*Rall. moltissimo* *p a tempo* *m.s.* *8va* *leggero* *Dim. e rall.* *p Legato*

gamenti cromatici con generale applicazione del principio di sensibilizzazione dei suoni (vicino a Skrjabin e a Berg), insieme all'impiego strutturale del *Quartenakkord*, rappresentano in questo brano la tecnica compositiva basilare in un contesto timbrico che oscilla tra impressionismo ed espressionismo.

Nel catalogo delle *Composizioni sinfoniche di autori moderni*, pubblicato da Ricordi nel 1931, compare anche il nome di Aldo Finzi. All'interno del catalogo è contenuta una breve biografia dell'autore in cui si accenna a una serie di lavori da lui composti, tra i quali il *Quartetto* per archi. Si può così dedurre che la stesura del brano è precedente al 1931, ma non possiamo stabilirne esattamente la data. La documentazione, anche in questo caso, risulta scarsa: tra il materiale cartaceo custodito dal figlio compaiono la partitura e le parti staccate del *Quartetto*<sup>31</sup>, che fanno pensare a un'esecuzione del brano negli anni in cui il compositore era ancora in vita. Inoltre, i legami di Finzi con Alberto Poltronieri, primo violino del celebre quartetto che portava il suo

<sup>31</sup>. La documentazione comprende una partitura autografa e una partitura manoscritta con parti staccate, la cui stesura appartiene alla mano dello stesso copista.

ELEONORA CARAPELLA

stesso nome — legami dai quali scaturì la prima esecuzione assoluta della *Sonata* per violino e pianoforte del 1927 —, fanno supporre che la composizione del brano fosse avvenuta tra il 1925 e il 1930, ispirata proprio a tale formazione (secondo la testimonianza di Bruno Finzi, il prestigioso Quartetto Poltronieri eseguì realmente il *Quartetto* in concerto).

Strutturato anch'esso in tre movimenti, ma di dimensioni assai più ampie rispetto alla *Sonata*, il *Quartetto* ha nel lunghissimo *Lento e grave* del secondo tempo il suo punto di massima ispirazione, nel quale si manifesta la naturale inclinazione di Finzi a non perdere mai di vista il lirismo della frase melodica. Il movimento si apre con un recitativo del violoncello che ha il ruolo di introdurre il tema principale, affidato alla viola (Es. 2, miss. 13 sgg.), e l'ingresso dei violini (miss. 20 sgg.).

Es. 2: FINZI, Aldo. *Quartetto* per archi, miss. 1-25.

LENTO E GRAVE

The musical score for the first system of 'Lento e Grave' from Finzi's Quartet for Strings is presented in four staves: Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Cello (Vc). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The Cello part begins with a recitative melody marked *p*, *mf*, and *mp cresc.*. The Viola part enters later with a melody marked *mf*, *f rit.*, and *mp a tempo*. The Viola part continues with a melody marked *p espress.* and *mp*. The Violin I and Violin II parts are shown as rests in this system.



MUSICISTI EBREI NELL'ITALIA DELLE PERSECUZIONI: IL CASO ALDO FINZI

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 16-18) shows the cello part with a rhythmic motif of quarter and eighth notes, marked *p* and *cresc.*. The second system (measures 19-22) continues the cello part with dynamics *p*, *mp*, *espress.*, and *sempre p*. The third system (measures 23) shows the cello part with dynamics *p*, *cresc.*, and *mf*. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and slurs.

Nelle battute introduttive del violoncello, il cui motivo si svolge su intervalli di quarta e di quinta (sia ascendente che discendente) utilizzati in modo espressivo, sono già presenti elementi costitutivi del tema principale, che poi saranno quelli dell'intero movimento. A parte l'uso dell'intervallo di quinta ascendente e quarta discendente, a indicare rispettivamente l'apertura e la chiusura dell'*incipit* tematico della viola, la figurazione che caratterizza il tema è anticipata alle miss. 7-8. Inoltre, la sincope che segna l'inizio della seconda semifrase del tema principale (m. 14) è presente nella seconda frase del violoncello, alle miss. 5-6; cambiano però le atmosfere: drammatica nel suo incedere la prima, di sereno lirismo la seconda. Nel *Quartetto* si ritrova il linguaggio proprio del repertorio cameristico di Finzi, ma vi sono da registrare alcune innovazioni nella costruzione ritmica. Dalla semplice emiolia della *Sonata* per violino e pianoforte, nel *Quartetto* sono introdotti episodi di

poliritmia; e non solo: il compositore riesce a ottenere una complessa trama ritmica utilizzando anche metodi tradizionali quali la dislocazione di accenti, l'articolazione del suono nei ribattuti e l'uso sapiente di sincopi e contrattempi.

Nonostante il pianoforte sia una presenza importante nell'ambito della produzione di Aldo Finzi — nei lavori orchestrali esso compare in partitura quasi costantemente —, la *Toccata* è l'unico brano di proporzioni significative dedicato a tale strumento. Problemi di datazione, comuni del resto a tutto il repertorio di Finzi, sussistono anche per questa composizione: l'omissione da parte dell'autore di qualsiasi riferimento storico nelle sue partiture e l'esiguo numero di documenti biografici attualmente utili rendono arduo tale compito. Nel caso della *Toccata*, conservata in un esemplare manoscritto, è lecito pensare che la sua stesura sia avvenuta dopo il 1931, poiché non è presente nelle opere del compositore elencate nel *Catalogo Ricordi* sopra citato, e prima del 1938, anno della promulgazione delle leggi razziali, in seguito alle quali ci sono giunte solo partiture autografe. E che l'interesse dell'autore per la scrittura pianistica sia maturato proprio in quegli anni è ipotesi accreditata, anche grazie all'impiego orchestrale che egli fa di questo strumento a partire da *L'infinito*, poema sinfonico composto intorno al 1934.

L'unico brano per organo, strumento utilizzato in orchestra solo nel coevo *Salmo*, è il *Preludio e Fuga*, che risale all'ultimo periodo della vita del compositore: la sua stesura si deve collocare, infatti, tra la fine del 1944 e l'inizio del 1945, nel periodo in cui un'aula di organo del Conservatorio di Torino divenne per Finzi il luogo dove poteva suonare e ascoltare ciò che scriveva, nonostante le regole imposte dalle leggi razziali gli impedissero l'ingresso nell'edificio scolastico. Sono proprio le note di questo brano le ultime da lui eseguite in quello stesso Conservatorio, e impresse nei ricordi del figlio, pochi giorni prima della sua morte.

La produzione orchestrale di Aldo Finzi abbraccia, come è già stato scritto, tutto l'iter compositivo dell'autore e rappresenta senz'altro la parte più corposa del suo repertorio. Attualmente conosciamo sette brani orchestrali, cinque dei quali sono poemi sinfonici. Tralasciando i due lavori giovanili per coro e orchestra, le cui partiture non sono state mai rinvenute, il primo brano conservato è, in ordine cronologico, il *Cirano di Bergerac*, un poema sinfonico ispirato all'omonima *pièce* di Edmond Rostand. Le prime notizie riguardanti questa composizione risalgono al 1922, quando nella rivista *Musica d'oggi* appare la notizia che un'*ouverture* in quattro tempi ispirata a tale commedia è stata terminata da Aldo Finzi. Nel 1924, questo stesso brano, con il titolo *Overture per il Cyrano*, viene segnalato da una commissione composta da Franco Alfano, Ildebrando Pizzetti e Arturo Toscanini, in un concorso per un pezzo sinfonico indetto dalla casa editrice Ricordi.

Negli anni successivi, Aldo Finzi deve aver apportato dei cambiamenti al lavoro poiché il brano, nella sua versione definitiva, presenta una strutturazione diversa da quella in quattro tempi del 1922. Non solo il titolo è cambiato in *Cirano di Bergerac*, ma esso porta anche tre sottotitoli — *I cadetti di Guascogna*, *Cirano* e *Il bacio* —, ognuno dei quali, opportunamente segnalati dall'autore anche all'interno della partitura, ispira l'idea tematica alla

base dei tre vasti movimenti che si succedono senza soluzione di continuità, nell'ambito dei quali è strutturato l'intero poema. L'organico è quello della grande orchestra: legni a tre, ottoni al completo, due arpe, archi e una nutrita presenza di percussioni. In questa versione definitiva, il *Cirano* è eseguito in prima assoluta il 27 gennaio del 1929 dall'Orchestra stabile fiorentina, diretta da Vittorio Gui, nell'ambito della stagione sinfonica del Politeama di Firenze. L'esecuzione riscuote grande successo, come si evince dalle parole contenute nella recensione apparsa due giorni dopo il concerto sul quotidiano *La nazione*:

[...] Il poema sinfonico di Aldo Finzi: *Cirano di Bergerac*, alle prime battute squillanti e fragorose vi rammenta con mossa repentina il nome di Riccardo Strauss. E non è da meravigliarsene, specialmente in un giovane. Difficilmente un autore di poema sinfonico saprebbe sottrarsi oggi al fascino che non può non esercitare chi questo genere di composizione ha saputo circondare di attrattive magiche. Superata la iniziale impressione si constata che il Finzi è rimasto preso nel cerchio magico straussiano men di quel che appariva; molto meno di altri compositori che pure hanno un nome già fatto presso il pubblico dei concerti sinfonici. Anche il Finzi ricorre volentieri agli ottoni nel trattare l'orchestra; ma il loro squillare emergente non costituisce l'esplosione di un'orchestra rutilante che non sappia più dove trovare luci vivide, [...]. I suoi ottoni agiscono meglio anch'essi come 'disegnatori' di linee melodiche da far risaltare sulla pienezza nutrita, degli strumenti a corde, in special modo. Poiché, mentre svanisce l'idea di un finzi straussiano, sorge l'idea di un Finzi ortodosso assai e fervente ammiratore dei classici maestri dell'orchestra, pur nella sua modernità. [...] Vivido di colori senza sgargianti ostentazioni di sonorità, elegante e personale nei temi melodici, venato di umorismo ma più ancora abbondante sentimentalmente di atmosfera amorosa, termina con un decrescendo verso il pianissimo, trasparente delicato e di gustoso effetto. Il pubblico ha fatto la più lieta delle accoglienze a questa composizione [...].

La felice collaborazione di Finzi con Vittorio Gui, iniziata con l'esecuzione del *Cirano*, è destinata a proseguire nel corso degli anni fino al 1938, anno in cui il compositore è costretto a ritirarsi dall'attività pubblica a causa delle leggi antisemite. È lo stesso direttore d'orchestra che tre anni più tardi, il 20 marzo 1932, eseguirà un altro lavoro di Aldo Finzi sempre nell'ambito della stessa stagione sinfonica. Si tratta di *Inni alla notte* — ispirato all'omonima opera letteraria di Novalis (*Hymnen an die Nacht*, 1799) —, altro poema sinfonico composto subito dopo l'esecuzione fiorentina del *Cirano*, il cui dedicatario è lo stesso Vittorio Gui.

Curiosa è invece la storia del successivo, e senza dubbio più fortunato, lavoro sinfonico di Finzi: *L'infinito*. Nel 1934, invitato a partecipare a un concorso indetto a Pesaro in cui si richiedevano brani ispirati alla figura e alle opere di Giacomo Leopardi, egli vi partecipa proprio con questo poema sinfonico. *L'infinito*, però, deve la sua ispirazione non all'omonima opera di Leopardi ma a *Chantecler*, l'ampio poema allegorico di Rostand, che narra dell'amore infelice tra il Gallo e la Pavona. Finzi, racconta il figlio del compositore,

trovandosi nell'urgenza di inviare un lavoro per orchestra mai eseguito alla commissione esaminatrice presieduta da Ottorino Respighi, decide di sostituire l'originale titolo del brano, scritto appunto pensando al poema di Rostand, con *L'infinito*, vincendo così il secondo premio del concorso. Dopo la fortunata partecipazione pesarese, suggellata da un concerto diretto da Bernardino Molinari il 26 settembre del 1934, *L'infinito* viene ripreso nel dicembre dello stesso anno al Teatro di Torino sotto la direzione di Adriano Lualdi<sup>32</sup>, durante la stagione dei concerti sinfonici dell'E.I.A.R., e nel 1935 all'Augusteo di Roma, diretto dallo stesso Molinari, nel corso della Terza rassegna nazionale di musica contemporanea<sup>33</sup>. La composizione, pubblicata da Ricordi nel 1935, di dimensioni minori rispetto ai due poemi sinfonici precedenti, ha una struttura tripartita — *Calmo - Mosso - Calmo* — e prevede, anche in questo caso, un organico per grande orchestra che comprende, per la prima volta, il pianoforte, timbro che sarà presente in tutti i successivi lavori orchestrali di Finzi. Il primo di essi è *Nunquam*, il cui titolo deriva dal motto con il quale Finzi presenta il brano alla commissione del concorso per un pezzo sinfonico ispirato alla figura di Cesare Augusto, svoltosi a Sanremo nel 1935.

La partitura manoscritta, unico documento rimasto di questo poema sinfonico, è senz'altro la copia inviata a tale concorso — che riporta appunto *Nunquam* sul suo frontespizio —, mentre il titolo voluto dall'autore deve essere considerato *I trionfi*, con il quale egli presenta la composizione alla commissione permanente di lettura della Regia Accademia di Santa Cecilia di Roma nel 1937<sup>34</sup>. Essa non sortisce esito positivo in nessuno dei due casi e rimane senza esecuzione fino ai nostri giorni. L'opera contiene elementi comuni a tutto il repertorio sinfonico di Finzi: seppur legata ancora all'impressionismo, sembra essere influenzata da Richard Strauss, per certa discorsività motivica e formale (la tendenza allo sviluppo, l'impiego del cromatismo di ascendenza wagneriana, l'importanza attribuita al disegno tematico), e dalla predilezione per una modalità arcaica che ha come riferimento estetico quella 'vigorosa pseudo-classicità' romana presente nei compositori della 'generazione dell'Ottanta'.

L'orchestra è impiegata al gran completo, a differenza di quanto accade nel successivo lavoro che rappresenta, nell'ambito della produzione sinfonica di Finzi, l'unico brano scritto per organico ridotto: si tratta di *Interludio*, per orchestra da camera con pianoforte, eseguito per la prima volta nel 1937 alla Quarta rassegna di musica contemporanea a Roma<sup>35</sup>. Dopo aver superato una serie di gare interprovinciali, la rassegna, emanazione diretta del Sindacato nazionale dei musicisti, radunava nella capitale i giovani partecipanti per una specie di festival nazionale. Il brano, la cui stesura deve essere collocata tra il 1936 e 1937, è stato scritto proprio in occasione della seconda partecipazione di Finzi alla manifestazione ro-

---

<sup>32</sup>. *La rassegna musicale*, VIII/1 (1935), p. 27.

<sup>33</sup>. *Musica d'oggi*, maggio 1935, p. 194.

<sup>34</sup>. Cfr. la lettera inviata da Aldo Finzi alla commissione permanente di lettura il 15 Marzo 1937 (proprietà di Bruno Finzi).

<sup>35</sup>. *Musica d'oggi*, maggio 1937, p. 144.

MUSICISTI EBREI NELL'ITALIA DELLE PERSECUZIONI: IL CASO ALDO FINZI

mana. Pensato in un unico movimento, al suo interno si possono comunque individuare tre sezioni di carattere contrapposto che si succedono senza soluzione di continuità (elemento comune, anche questo, a gran parte della produzione orchestrale di Finzi). Il movimento iniziale, *Con impeto*, è seguito da una parte lirica, il *Calmo*, il cui tema è ricavato, tramite una sottile variazione, dal materiale motivico che funge da introduzione al tema principale (vedi Es.3). La sezione finale (contrassegnata in partitura con l'indicazione *movendo*) inizia dalla ripresa del tema principale e ripropone i motivi presenti nella prima parte, sino a giungere, attraverso un intenso crescendo, alla brusca conclusione del pezzo.

Es. 3: FINZI, Aldo. *Interludio* per orchestra da camera con pianoforte, *Con impeto*, miss. 1-14.

CON IMPETO

The musical score is titled "CON IMPETO" and is for a chamber orchestra with piano. It consists of 14 measures. The instruments are: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl Sib), Bassoon (Fg), 2 Cornets in F (2 Cn Fa), Trumpet in D (Tr Do), Piano (Pf), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vle), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The music is in 3/4 time and marked "ff" (fortissimo). The score shows the initial rhythmic motif and its development across the instruments.

## ELEONORA CARAPELLA

The image displays a complex musical score for a chamber orchestra. It consists of 12 staves, with the first six staves grouped by a brace on the left. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include *sfz* (sforzando) and *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The music features intricate textures, including triplets and rapid sixteenth-note passages in the lower staves.

Tutto il lavoro è costruito su un materiale tematico assai ridotto: sono solo due i motivi che il compositore varia sapientemente, il secondo dei quali, di carattere lirico, ritorna nel corso del brano a guisa di rondò. Nell'Es. 3 si può notare come l'ingresso del pianoforte alla mis. 8 sia preparato da un movimento impetuoso dell'orchestra di natura quasi espressionistica (esso ricorda molto da vicino il 'gesto' iniziale della *Sonata* per violino e pianoforte). La piena sonorità prodotta da entrambe le sezioni di archi e fiati svanisce improvvisamente, alla maniera di un concerto solistico, lasciando il posto all'entrata del pianoforte, il quale, con un incessante e percussivo ritmo in terzina, prosegue nella presentazione del materiale tematico iniziale e, nonostante le difficoltà tecniche pur presenti nella parte, è solo timbro, colore d'orchestra.

A fare da contrasto all'unico lavoro per orchestra da camera è la successiva composizione di Finzi, *Danza*, che nell'ambito della sua produzione è quella che contiene l'organi-

## MUSICISTI EBREI NELL'ITALIA DELLE PERSECUZIONI: IL CASO ALDO FINZI

The image shows a musical score for a piece by Aldo Finzi, numbered 12. The score is arranged in a grand staff with multiple staves. It includes a piano part with complex rhythmic patterns and triplets, and a bass line with a melodic contour. The score is divided into three measures.

co strumentale più corposo. Il brano è brevissimo e, oltre a prevedere una grande orchestra, comprende due pianoforti, una nutrita sezione di percussioni con tamburello basco, nacchere, raganella e tre sassofoni (uno in  $Mi_b$  e due in  $Si_b$ ), usati alla stregua dei legni. La presenza del sassofono, che in questa combinazione ricorda quella delle prime orchestre jazz americane, ha influenzato sicuramente la scrittura musicale, non esente da certe 'movenze' tipicamente jazzistiche. Il brano è composto, con buona approssimazione, negli anni 1937-1938 ed è inviato nel marzo del '38 alla commissione permanente di lettura della Regia Accademia di Santa Cecilia, che, alla vigilia della promulgazione delle leggi razziali, diede esito negativo<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Cfr. la lettera, datata il 10 Ottobre 1938, inviata da Finzi alla segreteria della Regia Accademia di Santa Cecilia per richiedere la restituzione della partitura (proprietà di Bruno Finzi).

Dell'ultimo poema sinfonico di cui si ha notizia è rimasta la partitura manoscritta priva del titolo — sua sorella Matilde lo intitolerà più avanti *Come all'ultimo suo ciascun artista*, verso tratto dalla *Divina commedia* (*Paradiso*, xxx, vs. 33). Il brano è scritto tra il 1940 e il 1942, durante i periodi passati a Milano lontano dalla famiglia che nel frattempo si era stabilita a Torino, dove il compositore aveva la possibilità di lavorare con l'ausilio di un pianoforte. Il lavoro riprende lo stile e il tipo di suddivisione interna già presente ne *L'infinito*, con gli eventi musicali che si succedono attraverso sezioni ben distinte, ed è pensato in una grande forma tripartita composta dall'alternanza dei tempi *Lento – Veloce - Lento*. L'organico è nuovamente quello, caro a Finzi, della grande orchestra compresa di pianoforte.

*La serenata al vento*<sup>37</sup> è l'unica opera teatrale di Finzi che ci è pervenuta completa. Terminata nel 1931<sup>38</sup>, e mai fino a oggi eseguita, nel 1935<sup>39</sup> viene segnalata come degna di nota e di speciale menzione al Concorso Baruzzi per un'opera lirica, nella cui commissione figuravano, tra gli altri, Ottorino Respighi e Riccardo Zandonai. Il libretto in tre atti di Carlo Veneziani porta indicazione di tempo e luogo: tutta la vicenda si svolge in una non meglio identificata Montappiè e l'anno è il 1810, apogeo dell'impero napoleonico. Il fatto centrale sul quale s'instaura tutta la vicenda è una serenata, cantata nel cuore della notte da un personaggio sconosciuto, che ha compromesso l'onore di una fanciulla, la protagonista Loly. Da questo avvenimento e dalle indagini effettuate per scoprire il responsabile scaturisce tutta la comicità della trama: tre personaggi, per motivi diversi, si attribuiscono la paternità della serenata che, alla fine, si scopre esser stata cantata dal furiere Pistola, non per Loly bensì per Finetta, la sua cameriera. Il linguaggio musicale di Finzi è libero di sperimentare nello spazio teatrale della commedia giocosa: egli, scrive Gian Paolo Sanzogno, «si serve di un linguaggio liberamente 'atonale', non nel senso di aderenza a scuole o movimenti che della atonalità si facevano proprio in quegli anni propugnatori, ma come rinuncia all'impianto tonale (soppressione degli accidenti in chiave)»<sup>40</sup> (Es. 4).

L'ultimo lavoro di grandi proporzioni scritto da Finzi nel 1944 è il *Salmo*. Rimasto incompiuto nella sua parte finale<sup>41</sup>, venne composto senza l'ausilio, se non sporadico, di uno strumento musicale. Il figlio del musicista ricorda come il padre lo abbia composto quasi

<sup>37</sup>. A proposito de *La serenata al vento* e della sua partecipazione al concorso per un'opera nuova indetto dal Teatro alla Scala, vedi la prima parte di questo articolo.

<sup>38</sup>. *Musica d'oggi*, ottobre 1931, p. 424.

<sup>39</sup>. *Ibidem*, maggio 1935, p. 204.

<sup>40</sup>. SANZOGNO, Gian Paolo. 'Il «tenebroso affare» della *Serenata*', in: *L'opera*, XIII/134 (1999), p. 66.

<sup>41</sup>. Il *Salmo* è stato completato, nel 1992 da Gian Paolo Sanzogno. Il materiale di cui si è servito comprendeva la partitura completa dell'orchestra e lo spartito mutilo, per canto e pianoforte, del finale. Aldo Finzi, per ragioni di spazio, ometteva spesso in partitura le parti del coro rimandando allo spartito per canto e pianoforte con la dicitura «vedi c. e pf.». Sanzogno ha provveduto a un lavoro di integrazione tra partitura e spartito per tutta l'opera, eccetto il finale, poiché il coro risultava assente nella parte per canto e pianoforte. Le parti corali del finale, che procedono per blocchi di accordi perfetti, sono aggiunte di Sanzogno.



MUSICISTI EBREI NELL'ITALIA DELLE PERSECUZIONI: IL CASO ALDO FINZI

Es. 4: FINZI, Aldo. *Salmo per coro e grande orchestra, Calmo e sereno*, miss. 1-8.

CALMO E SERENO

Cl1-2 Sib

Cn1-2

Cn3-4

Ten

VI I

VI II

Vla

Vc

Cb

1° sord.

*p*

Be - ne - det - to chi en - tra

*pp*

*div.*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

5

*mp*

con - fi - dan - do in Di

*mp*

*punti*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

#### ELEONORA CARAPELLA

per intero seguendo i suoni che egli immaginava e che, evidentemente, aveva ben chiari nella sua mente. Il lavoro, strutturato in quattro tempi caratterizzati da andamento musicale contrastante (*Calmo e sereno - Ritmato e deciso - Lento - Con impeto*) e scritto per coro e grande orchestra, nella quale si alternano organo (I e III movimento) e pianoforte (II e IV movimento), si inseriscono nella tradizione di musica liberamente ispirata ai salmi — molti sono i compositori del Novecento i cui lavori si collegano a questa tradizione: Poulenc, Honegger, Stravinskij, Penderecki, Petrassi, Schönberg. Difficile è dare una collocazione stilistica ben precisa a quest'opera che può essere considerata, a buon diritto, il testamento spirituale di Aldo Finzi: materiali di provenienza diversa (il *Requiem* di Faurè, *Le martyre de Saint-Sébastien* di Debussy, ma anche la tradizione corale tardo-romantica e quella teatrale dell'epoca) sono ripensati e combinati all'interno di una scrittura prevalentemente dominata dalla modalità arcaica, al fine di ottenere un risultato assolutamente autonomo e originale.

MUSICISTI EBREI NELL'ITALIA DELLE PERSECUZIONI: IL CASO ALDO FINZI

CATALOGO DELLE OPERE

OPERE TEATRALI

N.	TITOLO	LIBRETTO	DATA	EDIZIONE
1	<i>La serenata al Vento</i> , commedia giocosa in tre atti	Carlo Veneziani	1931	inedita
2	<i>Shylock</i> , in quattro quadri (incompiuta alla fine del primo quadro e priva di orchestrazione)	Arturo Rossato (I quadro) Aldo Finzi (II e III quadro)	1937	inedita

COMPOSIZIONI VOCALI CON ORCHESTRA

N.	TITOLO	TESTO	ORGANICO	DATA	EDIZIONE
1	<i>Il Chioistro</i> , poema lirico per tre voci femminili e orchestra (perduto)	Sergio Corazzini	—	aprile 1921 (esecuzione)	inedito
2	Poema sinfonico per voci e orchestra (perduto)	—	—	prima del 1920	inedito
3	<i>Salmo</i> , per coro e orchestra (incompiuto)	Aldo Finzi	Coro: SATB. Orch: ott., 3 fl., 2 ob., cn. ingl., 2 cl., cl. b., 2 fg., c.fg., 4 cn., 3 tr., 3 trb., tuba, timp., piatti, g. cas., campanelli, t.-t., triang., arpa, pf., cel., org., vl. I, vl. II, v.la, vc., cb.	1944	inedito

COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA

N.	TITOLO	ORGANICO	DEDICA	DATA	EDIZIONE
1	<i>Cirano di Bergerac</i> poema sinfonico	3 fl., 2 ob., cn. ingl., 2 cl., cl. b., 2 fg., c.fg., 4 cn., 3 tr., 3 trb., tuba, timp., piatti, g. cas., tamb., triang., sistro, 2 arpe, cel., vl. I, vl. II, v.la, vc., crb.	senza dedica	1929, esec.	G. Ricordi & C., s.d.
2	<i>Inni alla notte</i> poema sinfonico	3 fl., 2 ob., cn. ingl., 2 cl., cl. b., 3 fg., c.fg., 4 cn., 3 tr., 3 trb., tuba, timp., triang., tamb., tamburello basco, t.-t., g. cas., piatti, campanelli, cel., 2 arpe, vl. I, vl. II, v.la, vc., cb.	Vittorio Gui	1932, esec.	inedito
3	<i>L'infinito</i> poema sinfonico	3 fl., 2 ob., cn. ingl., 2 cl., cl. b., 3 fg., c.fg., 4 cn., 3 tr., 3 trb., tuba, timp., tamburo basco, triang., piatti, t.-t., g. cas., xil., campanelli, cel., 2 arpe, pf., vl. I, vl. II, v.la, vc., cb.	senza dedica	1934, esec.	1935 G. Ricordi & C.

## ELEONORA CARAPELLA

4	<i>I trionfi</i> poema sinfonico	3 fl., 3 ob., 3 cl., 6 cn., 4 tr., 3 trb., tuba, senza dedica timp., g. cas., piatti, triang., t.-t., 2 arpe, campanelli, pf., vl. I, vl. II, v.la, vc., cb.	1935	inedito
5	<i>Interludio</i>	fl., ob., cl., fg., 2 cn., tr., pf., vl. I, vl. II, v.la, senza dedica vc., cb.	1937, esec.	inedito
6	<i>Danza</i>	3 fl., 2 ob., cn. ingl., 2 cl., 2 fg., 3 sax., 4 senza dedica cn., 3 tr., 3 trb., tuba, timp., tamb., triang., tamburello basco, nacch., ragan., piatti, t.-t., g. cas., 2 arpe, 2 pf., vl. I, vl. II, v.la, vc., cb.	1937/1938	inedito
7	<i>Come all'ultimo</i> <i>suo ciascun artista</i> poema sinfonico	3 fl., 2 ob., cn. ingl., 2 cl., cl. b., 3 fg., c.fg., 4 senza dedica cn., 3 tr., 3 trb., tuba, timp., campanelli, cel., 2 arpe, pf., vl. I, vl. II, v.la, vc., cb.	1940/1942	inedito

### COMPOSIZIONI PER VOCE E PIANOFORTE

N.	TITOLO	POESIA	DEDICA	DATA	EDIZIONE
1	<i>C'era una volta...</i> , S/pf.	Arturo Graf	Senza dedica	prima del 1920	Romualdo Fantuzzi, s.d.
2	<i>Rondini</i> , S/pf.	Aldo Finzi	Giuseppina Finzi Magrini	prima del 1920	Casa Musicale Sonzogno, 1920
3	<i>La voix de Sélisette</i> , S/pf.	Maurice Maeterlinck	Chiarina Fino Savio	prima del 1920	Casa Musicale Sonzogno, 1920
4	<i>Barque d'or</i> , S/pf.	Charles van Lerberghe	Chiarina Fino Savio	prima del 1920	G. Ricordi & C., 1921
5	<i>Serenata</i> , S/pf.	Henry Wodsworth Longfellow (trad. it. di Aldo Finzi)	Margherita Ruini Cambon	prima del 1920	G. Ricordi & C., 1922
6	<i>Catharine</i> , S/pf.	Aldo Finzi	Senza dedica	1938/1939	inedita
7	<i>La pescatrice</i> (perduta)	Ippolito Nievo	—	—	—

### COMPOSIZIONI PER VOCI SOLE

N.	TITOLO	TESTO	DATA	EDIZIONE
1	<i>Gaddelù</i> (solo parte dei soprani)	Testo liturgico ebraico	?	inedito

### COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

N.	TITOLO	DATA	EDIZIONE
1	<i>Pavana</i>	1920?	Romualdo Fantuzzi, s.d.
2	<i>Toccata</i>	1931/1937	inedito
3	<i>Valzer lento</i> , in Re Magg.	1930/1937	inedito
4	<i>Valzer lento</i> , in Sol Magg.	1930/1937	inedito

## MUSICISTI EBREI NELL'ITALIA DELLE PERSECUZIONI: IL CASO ALDO FINZI

5	<i>Tempo di Marcia</i>	1930/1937	inedito
6	<i>Tempo di Fox-trot</i>	1930/1937	inedito
7	<i>Danza</i> , riduzione a cura dell'autore dell'omonimo brano orch.	1938	inedito

### COMPOSIZIONI DA CAMERA

N.	TITOLO	ORGANICO	DATA	EDIZIONE
1	<i>Sonata</i>	vl./pf.	1920 1926 (esecuzione)	Suvini Zerboni, 1999
2	<i>Quartetto</i>	quart. d'archi	1925/1930	inedito
3	<i>Pastoralina</i>	vl./pf.	1920/1925	Romualdo Fantuzzi, s.d.
4	<i>Berceuse</i>	vc./pf.	1920/1925	inedito
5	<i>Aria</i> (solo parte incompleta del vl.)	vl./pf.	?	inedito

### COMPOSIZIONI PER ORGANO

N.	TITOLO	DATA	EDIZIONE
1	<i>Preludio e fuga</i>	1944/1945	inedito
2	<i>Ricercare</i> (incompiuto)	1945	inedito

### ELABORAZIONI

N.	AUTORE	TITOLO	FORMA	DATA	EDIZIONE
1	J. S. Bach	<i>La Cantata del Caffè</i> , trad. it. del testo di Picander a cura dell'autore	Opera da camera	1932 (esecuzione)	inedito

### SCRITTI DI ARGOMENTO MUSICALE

'Kovantchina di M. P. Mussorgsky', in: *Musica d'oggi*, marzo 1926, p. 91-93; 'Così fan tutte e La donna senz'ombra al Festival di Venezia', in: *Musica d'oggi*, agosto-settembre 1934, p. 305-310; 'Bonn' in: *Musica d'oggi*, dicembre 1934, p. 422-423; 'Le Beatitudini di César Franck' in: *Rivista musicale italiana*, I (1938), p. 20-33.