

Persecuzione e diaspora dei musicisti ebrei durante le leggi antisemite

Ludovica Fortunato

Abstract

In this essay, I illustrate how the fascist regime was related with the Jews, especially the Jewish musicians (e.g., Mario Castelnuovo-Tedesco), and how the Jewish musicians dealt with the fascist dictatorship in the early years until the advent of anti-Semitic laws, as they upset the world of music and musicians, with a reference to the actions of Arturo Toscanini.

Keywords: History; Fascist Regime; Castelnuovo-Tedesco; Massarani; Toscanini.

Sommario

In questo saggio, illustro come il regime fascista si sia rapportato, in un primo momento, con gli ebrei, in particolare gli ebrei musicisti, come Mario Castelnuovo-Tedesco, e come questi si siano rapportati con la dittatura fascista nei primi anni fino all'avvento delle leggi antisemite, come hanno sconvolto il mondo della musica e dei musicisti, con un riferimento alle azioni di Arturo Toscanini.

Parole chiave: Storia; Regime fascista; Castelnuovo-Tedesco; Massarani; Toscanini.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

1. Introduzione

All'inizio del Novecento molti musicisti e compositori italiani di origine ebraica erano perfettamente integrati nella vita musicale italiana. La situazione non cambiò con l'avvento del Fascismo, in quanto gli ebrei italiani, come il resto della popolazione italiana, si divisero tra fascisti e antifascisti.

In quegli anni già molti compositori ebrei erano attivi in Italia, ma anche coloro che, come Renzo Massarani (1898-1975), avevano appoggiato e costruito il regime fascista furono costretti a convivere con le leggi razziali che, a partire dal 1938, li isolarono nonostante, fino ad allora, non avessero conosciuto alcuna forma di discriminazione.

Molti musicisti e compositori furono coinvolti nell'Olocausto a causa della loro appartenenza "razziale" o in conseguenze delle loro idee politiche e del loro orientamento sessuale. La musica stessa divenne terreno di scontro, facendo così il Nazismo e poi il Fascismo promotore di un proprio distintivo stile musicale che bollava come "arte degenerata", il jazz, la dissonanza e ogni tendenza musicale anticonformista.

Già negli anni Trenta si era materializzata una strenua opposizione da parte di musicisti di origine ebraica, in particolare con la stampa che aprì una vera e propria campagna antisemita giornalistica che portò alla censura delle esecuzioni di composizioni di Maestri che fino a quel momento avevano lavorato senza problemi.

A partire dagli anni Quaranta molti gli ebrei emigrarono negli Stati Uniti, accompagnati da altri musicisti di origine non ebraica: tra questi ricordiamo Mario Castelnuovo-Tedesco, Vittorio Rieti, Hans Eisler, Arturo Toscanini e altri ancora. Essi non mancarono di farsi portavoce delle sofferenze dei milioni di vittime dell'Olocausto ed a incitare la lotta di liberazione antifascista.

Dopo la liberazione, la musica è diventata uno strumento di memoria per i superstiti dell'Olocausto e le generazioni successive, in una lunga serie di opere musicali ispirate a quest'ultimo: secondo il compositore Francesco Lotoro, esperto della musica della Shoah, fino ad oggi sono state raccolte

5.000 nuove "composizioni musicali" composte durante il periodo dell'Olocausto dalle varie categorie di internati.

2. Il fascismo e il primo rapporto con gli ebrei

Individuare la posizione del Fascismo delle “origini” verso gli ebrei è tutt’altro che facile, come sottolinea Renzo De Felice, nel suo saggio *Storia degli Ebrei italiani sotto il Fascismo*¹: infatti, se esteriormente il movimento fascista sembrava monolitico, interiormente era soggiogato da tutta una serie di giochi di potere ed equilibri interni, che in più occasioni si condizionarono le scelte del partito. Come sottolinea De Felice:

Lo stesso Mussolini, solo apparentemente Duce in contrastato, dovette continuamente fare i conti con queste forze e con la loro dialettica alle origini, al potere e alla fine talvolta contenendole e talvolta condizionandole, ma talvolta rimentendone lui stesso contenuto e condizionato².

Questa particolare caratteristica del movimento fascista si evidenzia soprattutto nella questione ebraica. L’antisemitismo in Italia era un fenomeno marginale e assolutamente poco diffuso nei primi anni del regime fascista, tanto che lo stesso partito non prese una posizione riguardo alla questione ebraica: lo dimostra il fatto che molti ebrei erano ai vertici dell’amministrazione fascista (per esempio Marghera Sarfatti fu condirettrice di Gerarchia, organo di stampa controllato direttamente da Mussolini e autrice della prima biografia ufficiale del Duce) e lo stesso Mussolini riconosceva agli ebrei tutta una serie di capacità e punti di forza che ne facevano un popolo di notevole rispetto³. Gli stessi ebrei italiani riposero nel regime fascista la

¹ R. DE FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, prefazione di Delio Cantimori, Terza edizioni riveduta e ampliata, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino, 1961 e 1972, p. 64.

²Ivi, p. 65.

³ Ivi, p. 67-68.

massima fiducia e Mussolini rassicurò più volte la popolazione sull'estraneità del Fascismo italiano da qualsiasi forma di antisemitismo politico e lo dimostrò accogliendo molti ebrei tedeschi a partire dal 1933⁴.

Nel campo musicale, nel periodo compreso fra le due Guerre Mondiali, i compositori ebrei furono molto attivi: possiamo ricordare i lavori di Renzo Massarani (1898-1975), compositore allineato con il regime fascista tanto da prendere parte alla “Marcia su Roma”. Egli fu uno dei compositori più attivi durante il regime e nel 1936, in piena campagna antisemita, prese parte, nella sezione musicale orchestrale, al concorso olimpico internazionale di musica di Berlino con “Squilli e danze atletiche”⁵. Insieme a Massarani spiccano anche i lavori di Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Vittorio Rieti (1898-1994), Mario Labroca (1896-1973) Aldo Finzi (1897-1945). Agli inizi degli anni '20 Massarani, Rieti e Labroca fondarono il gruppo denominato “*I Tre*”; il nome imitava quello de “*Le Six*”⁶, ai quali Rieti fu molto vicino durante il soggiorno a Parigi, città che insieme a Roma, rappresenta il luogo dove i compositori trascorrevano maggior parte del tempo⁷.

Riguardo a Mario Castelnuovo-Tedesco, fiorentino che aveva studiato con Idelbrando Pizzetti e che aveva ricevuto incoraggiamenti da Alfredo Casella, si evidenzia come anche Toscanini aveva manifestato un grande interesse per le sue composizioni, eseguendone alcune con la *New York Philharmonic*, e

⁴ E. CARPELLA, *Musicisti ebrei nell'Italia delle persecuzioni: il caso di Aldo Finzi*, https://documen.site/download/musicisti-ebrei-nellitalia-delle-persecuzioni-il-caso-aldo-finzi_pdf (Ultimo accesso novembre 2021).

⁵ *Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani*, voce Renzo Massarani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-massarani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-massarani_(Dizionario-Biografico)/) (Ultimo accesso novembre 2021)

⁶ Fu un circolo musicale nato a Parigi nel 1920, del quale fecero parte i compositori francesi Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric e Louis Durey.

⁷ E. CARPELLA, *Musicisti ebrei nell'Italia delle persecuzioni: il caso di Aldo Finzi*, https://documen.site/download/musicisti-ebrei-nellitalia-delle-persecuzioni-il-caso-aldo-finzi_pdf (Ultimo accesso novembre 2021).

con solisti come Jascha Heifetz e Gregor Piatigorsky. Durante gli anni Trenta, la musica di Castelnuovo-Tedesco era eseguita in Italia e fuori almeno altrettanto spesso di quella di qualsiasi altro compositore della sua generazione⁸.

Castelnuovo-Tedesco non aveva un grande interesse per la politica, sebbene la sua critica del neoclassicismo, pubblicata sulla rivista “Pegaso” contenga un’espressione resa ambigua dal doppio senso possibile della parola “regime”: «La vera opera d’arte nasce in regione della libertà, non di costrizione»⁹. Nonostante questo, Mussolini scelse Castelnuovo-Tedesco per scrivere le musiche di scena del dramma *Savoranola* scritto dal giornalista Rino Alessi, che fu presentato come sontuoso spettacolo all’aperto, in Piazza della Signoria a Firenze, nella primavera del 1935. Nelle memorie di Castelnuovo-Tedesco il compositore si espresse così nei confronti di Mussolini:

[...] 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

⁸ H. SACHS, *Musica e Regine. Compositori, cantanti, direttori d’orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 239.

⁹Ivi, pp. 239-240.

Ecclesiastiche (che allora si prospettavano, ma che furono poi evitate sottoponendo il testo all'approvazione del Cardinale Arcivescovo).¹⁰

A fianco dei musicisti ebrei, alla fine del secolo, si erano formati dei compositori italiani celebri come Giacomo Puccini, Pietro Mascagni e, in grado minore, Umberto Giordano e Francesco Cilea che, già a metà degli anni Trenta, erano stati riconosciuti dal regime come compositori adatti alla propaganda. Giacomo Puccini fu il solo compositore italiano che abbia contribuito con un intero corpus di lavori al repertorio operistico internazionale di maggior successo. All'epoca della Marcia su Roma, le opere *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), *La Fanciulla del West* (1910), *La Rondine* (1917) e *Il Trittico* (1918) andavano in scena ogni sera in teatri sparsi in tutto il mondo.

Per quell'epoca Puccini rappresentava l'Italia nel mondo musicale, anche se visse solamente i primi due anni di regime. Nel 1919 scrisse l'*Inno a Roma*, brano musicale destinato a essere usato per la festa nazionale del 21 aprile che onorava il Natale di Roma, e il cui testo venne scritto dal poeta Fausto Salviatori. Puccini definì l'inno «una bella porcheria»¹¹, ma il nazionalismo enfatico e l'implicito imperialismo del testo attrassero i capi fascisti, dopo l'ascesa del potere. Nel 1936 l'inno di Puccini divenne una sorta di terzo inno nazionale, dopo la marcia reale *Giovinezza*¹².

In questi stessi anni oltre oceano stava nascendo un nuovo genere musicale, che oggi è conosciuto con il nome di jazz. La nascita del jazz è, ancora oggi una questione aperta per i musicologi e gli storici. Il jazz si sviluppò a New Orleans in un periodo abbastanza circoscritto, cioè tra la fine

¹⁰ M. CASTELNUOVO-TEDESCO. *Una vita di musica*, inedito, vol. I, pp. 329-330, cit. da: *ibidem*, p. 240.

¹¹ H. SACHS, *Musica e Regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 137.

¹² Ivi, pp 136-137.

dell'Ottocento e l'inizio del Novecento¹³. In questi anni New Orleans era una città cosmopolita. Il jazz si formò è costituito dalle bande di ottoni, definite le *brass band*, che erano molto diffuse in tutti gli Stati Uniti nella seconda metà dell'Ottocento¹⁴.

Il jazz è in parte figlio del ragtime¹⁵: musica dal carattere allegro suonato al piano e ballata con *cake walk*¹⁶. Esso fece il suo ingresso a New York con la *Original Dixieland Jazz Band*, un ensemble di musicisti bianchi di New Orleans che diede il via al jazz orchestrato¹⁷. Il jazz non rimase a lungo confinato a New Orleans: i musicisti cercavano altrove occasioni di lavoro, effettuando delle tournée nelle sale da ballo e nei teatri, seguendo le orchestre attive sui battelli fluviali. Le mete privilegiate erano, tra la fine del 1910 e il decennio successivo, la California, New York e soprattutto Chicago, che divenne negli anni Venti una sorta di capitale del jazz¹⁸.

In Europa i primi approcci diretti con il Jazz si ebbero nel 1910, con le prime orchestre *syncopated*, dedite a un repertorio di danza alla moda, ritmicamente vicine al jazz. Il clarinetista e sassofonista Sidney Bechet diffuse il Jazz in Europa portando nell'antico continente l'autentica tradizione musicale della sua città. Non fu facile per la cultura europea distinguere il jazz vero e proprio dalla musica di intrattenimento "sincopata"¹⁹.

¹³ A. VACCARONE, M. G. SITA' e C. VITALE, *Storia della Musica, Poetiche e culture dall'Ottocento ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli, 2014, p. 1094.

¹⁴ Ivi, p. 1095.

¹⁵ Si tratta di quella musica suonata al pianoforte che venne coltivata dai musicisti di colore, interamente composta e diffusa essenzialmente attraverso gli spartiti. Le caratteristiche salienti sono le figurazioni sincopate seguite dalla mano destra contrapposte all'accompagnamento della mano sinistra basato sull'alternanza costante basso-accordo.

¹⁶ C. POESIO, *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il Fascismo e la società italiana*, Mondadori Education S.p. A., Milano, 2018, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ VACCARONE, SITA' e VITALE, *Storia della Musica, Poetiche e culture dall'Ottocento ai giorni nostri*, cit. p. 1097.

¹⁹ Ivi, p. 1111.

In Italia l'espansione del jazz fu più lenta rispetto ad altri paesi, trovò infatti diffusione dal 1924 fino al 1931, grazie al jazz bianco di New York. La stampa italiana mantenne fino al 1926 un atteggiamento oscillante nei confronti di questo nuovo genere musicale, ma a partire dal 1928 i giudizi si fecero sempre più negativi in quanto a questa musica venivano associate situazioni di perversione sessuale. Alla fine degli anni '30 il Jazz venne accostato a definizioni sempre più negative (Antonio Lualdi lo definì una «asma saxofonica»²⁰) e assunse connotati politici: il jazz fu considerato «musica ebraica» in contrasto con quella tradizionale e la razza italiana²¹. Il jazz fu denigrato come rappresentazione della società americana definita individualista. Infatti, la parola “Jazz” indicava gli USA e considerata sinonimo di capitalismo spregiudicato²².

3. L'introduzione delle leggi antisemite e l'alleanza con la Germania nazista

Nonostante le ripetute dichiarazioni di Mussolini riguardo la sua contrarietà alle politiche antisemite²³, nonostante la promulgazione della Legge Falco del 1930 a vantaggio delle comunità israelitiche italiane e a riprova di quanto sostenuto da Renzo De Felice, documentato nel precedente paragrafo, a metà degli anni '30, ritenendo che la soluzione migliore per l'Italia fosse allearsi con la Germania, lo stesso Mussolini ritenne opportuno allineare le proprie

²⁰ C. POESIO, *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il Fascismo e la società italiana*, Mondadori Education S.p. A., Milano, 2018, p. 18.

²¹ Ivi, p. 19.

²² Ivi, p. 22.

²³ «(...) S.E. ha dichiarato formalmente che il governo e il fascismo italiano non hanno mai inteso di fare e non fanno una politica antisemita, e che anzi deplora che si voglia sfruttare dai partiti antisemiti esteri ai loro fini il fascino che il fascismo esercita nel mondo.» M. AVAGLIANO, *Ebrei e Fascismo, Storia della Persecuzione*, <https://anpi.it/media/uploads/patria/2002/6/27-29%20.%20Avagliano.pdf> (Ultimo accesso novembre 2021).

politiche con quelle di Hitler. In tal senso i nazionalismi che erano stati arginati, all'interno del partito fascista, vennero gradualmente liberati e con loro anche i primi germi dell'antisemitismo che fino a quel momento erano rimaste voci marginali e minoritarie.

In Italia prende avvio un procedimento molto lento, ma inesorabile che arriverà alla persecuzione degli ebrei italiani. A partire dal 14 luglio 1938, viene pubblicato il “Manifesto della Razza”, firmato da un gruppo di professori, di cui il più autorevole è Nicola Pende, in cui si sostiene la teoria della “purezza” della razza italiana, prettamente ariana, il cui sangue va difeso da contaminazioni²⁴.

Per alcuni storici il R. D. L. 17 novembre 1938 n.1728 è da considerarsi come la *magna charta* del razzismo italiano anche se, quando venne stilato il testo non si aveva la minima conoscenza della realtà ebraica²⁵. La prima legge che venne applicata fu il D. L. 9 febbraio 1939 n. 126 relativa alle norme di attuazione e integrazione delle disposizioni di cui all'articolo 10 R. D. L. 17 novembre 1938-XVII, n. 1728, relative ai limiti di proprietà immobiliare e di attività industriale e commerciale per i cittadini italiani di razza ebraica²⁶. A questa prima legge se ne applicarono altre tre in giugno-luglio dove fu disciplinato l'esercizio delle professioni da parte degli ebrei, infatti essi non potevano praticare la professione di notaio e di giornalisti, mentre per quelle medico-chirurgiche il loro esercizio venne regolato secondo determinati criteri (esempio cancellazione dai rispettivi albi professionali, istituzione di elenchi aggiuntivi...). Una delle leggi più importanti, che venne presentata come una semplice norma integrativa del D. L. 17 novembre 1938, introduce

²⁴ M. AVAGLIANO, *Ebrei e Fascismo, Storia della Persecuzione*, <http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismo18.htm> (Ultimo Accesso novembre 2021).

²⁵ R. DE FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, prefazione di Delio Cantimori, Terza edizione riveduta e ampliata, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino, 1961 e 1972, p. 335.

²⁶ Ivi, p. 337.

una nuova figura, cioè quella del “arianizzato” che andava contro ogni logica, razzistica, religiosa o politica che si volesse.

In meno di dieci-dodici mesi la figura dell’ebreo venne dilatata nei suoi confini e vi furono incluse categorie di cittadini che al principio non erano considerati tali; infatti, a partire dal 9 febbraio del 1940 si cominciò a registrare un grande afflusso di ebrei che migrarono al di fuori dell’Italia. L’emigrazione ebraica provocata dalle leggi antisemite e, successivamente, dalle persecuzioni è stato uno dei fenomeni più rivelanti della storia italiana del Novecento.

4. I musicisti e le leggi antisemite

A partire dal 1936 si avviò una vera campagna antisemita giornalistica, che non attaccava solamente i campi sociali, spirituali e lavorativi, ma anche quelli artistici-musicali. La rivista di Preziosi, *La vita italiana*, offre l’esempio più che evidente di come la stampa si accanì nei confronti degli ebrei. Nel numero di gennaio 1938, sulla medesima rivista viene scritto: «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»²⁷; mentre nel numero di aprile dello stesso anno venne pubblicato un articolo dal titolo “Ebraismo distruttivo: scienza, letteratura e musica” (l’autore si firmava sotto pseudonimo Arthos), dove sulla musica si diceva:

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 ‘fluido’, nell’impressionistico, nell’indefinito

²⁷ E. CARPELLA, *Musicisti ebrei nell’Italia delle persecuzioni: il caso di Aldo Finzi*, https://documen.site/download/musicisti-ebrei-nellitalia-delle-persecuzioni-il-caso-aldo-finzi_pdf (Ultimo accesso novembre 2021)

— 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 Stravinsky²⁸. La musica di Stravinsky è fra le più significative, poiché presenta successivamente i due motivi principali del 'genio d'Israele': quello dello scatenamento e quello della decomposizione²⁹.

La stampa a carattere musicale, invece, non prese apertamente posizioni riguardo alla questione; infatti, il regime fascista fu meno organizzato e meno sistematico nell'applicare restrizioni e censure³⁰. Comunque, con l'avanzata delle prese di posizioni di Mussolini, che mirava a escludere da rappresentazioni pubbliche gli artisti ebrei e le loro opere, si intraprese

²⁸ Da considerare che Stravinskij non era ebreo, ma in molta stampa italiana a carattere antisemita di quel periodo fu considerato tale, per via del suo modo di comporre che non era approvato dal regime.

²⁹ *Ibid.* Arthos. 'Ebraismo distruttivo: scienza, letteratura, musica', in: *La vita italiana*, aprile 1938, pp. 451-452.

³⁰ A. VACCARONE, M. G. SITA' e C. VITALE, *Storia della Musica, Poetiche e culture dall'Ottocento ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli, 2014, p. 999.

un'oscura politica antisemita. Già nel 1935 Mario Castelnuovo-Tedesco rivela che uno dei primi cattivi presagi della campagna antisemita arrivarono nel gennaio del 1938, quando lo venne a trovare Giulio Bignami, un giovane violinista fiorentino, che aveva studiato il secondo concerto per violino del compositore per un'esecuzione alla Radio di Torino.

[...] 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 di sostituzione del Concerto di Castelnuovo-Tedesco». [...] Lo assicurai e 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 [...]. Consigliò dunque a Bignami di accettare la sostituzione. [...] Una quindicina di giorni dopo, ebbi una lettera del collega Renzo Massarani il quale mi avvertiva, allarmantissimo, di un'altra «proibizione» avvenuta telefonicamente; e questa volta si trattava del Concerto per violino di Mendelssohn [...]. Allora cominciai a preoccuparmi seriamente e cercai di informarmi se ci fossero disposizioni precise, scritte o se si trattasse dell'iniziativa personale di qualche zelante funzionario³¹.

Da questa testimonianza non si rivelava ancora nulla di allarmante per Castelnuovo-Tedesco, ma quando tornò in Italia nel 1938, da un breve viaggio in Svizzera, capì che la situazione stava sempre di più peggiorando e per evitare la censura ritornò in Svizzera mettendosi in contatto con i suoi colleghi Toscanini, Heifetz e Albert Spalding, che erano già emigrati negli Stati Uniti, chiedendogli aiuto per ottenere i visti che gli avrebbe permesso di emigrare in America, che avvenne nel 1939.

³¹ H. SACHS, *Musica e Regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, pp. 240-241.

[...] non credo alla fama, neppure alla notorietà: ho sempre avuto, in questo senso, poche ambizioni: ma, soprattutto, a 44 anni, ho visto interrotta la mia fortunata carriera, distrutto con un sol colpo di penna — ‘per decreto’ — l’edificio che avevo pazientemente costruito, mi sono domandato — À quoi bon? — e gloria e rinomanza mi sono apparse, come sono, vanitas vanitatum³².

Lo stesso destino ebbero i compositori Renzo Massarani e Vittorio Rieti, anch’essi ebrei si erano fatti un buon nome nel periodo tra le due guerre. Nel 1925 Pizzetti aveva definito Rieti, Massarani e Labrocca i più importanti compositori italiani sotto i trent’anni.

In un primo periodo Rieti si stabilì a Parigi, infatti il suo distacco dall’Italia non fu così drammatico come fu per Castelnuovo-Tedesco e con l’aiuto di Toscanini, emigrò negli Stati Uniti nel 1940, dove ricevette importanti incarichi d’insegnamento. Per Massarani la situazione fu più complessa per il fatto che egli era un ardente «fascista della prima ora»³³ che aveva partecipato alla Marcia su Roma, ebbe incarichi burocratici sotto il regime e collaborò con il giornale «L’Impero», ma nel momento in cui le leggi razziali trovarono la loro stabilità le sue opere vennero proibite e alcune addirittura distrutte durante il corso della Seconda Guerra Mondiale. Dopo questo fatto nel 1935 riuscì a emigrare in Brasile, dove nel 1945 prese la cittadinanza, ma di tutto il lavoro che aveva compiuto in Italia preferì dimenticarsene a causa delle esperienze traumatiche che aveva vissuto; infatti vietò la ripubblicazione, l’esecuzione e l’accesso ai manoscritti delle sue composizioni migliori³⁴.

³² <https://mariocastelnuovotedesco.com/biography/?lang=it> (Ultimo accesso novembre 2021).

³³ H. SACHS, *Musica e Regine. Compositori, cantanti, direttori d’orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 242.

³⁴ *Ibid.*

Con l'autunno del 1938, compositori ed esecutori ebrei erano stati ormai efficacemente eliminati dalla vita musicale italiana, e la stampa fascista non si tratteneva. Un esempio che si può riportare è tratto da un articolo pubblicato sul «Il Telegrafo», giornale di famiglia dei Ciano, dove si esultava dei cambiamenti avvenuti nel mondo musicale fiorentino:

Quest'anno -se Dio vuole- tanto nella stagione sinfonica quanto nel «Maggio Musicale» sono stati esclusi solisti, direttori, interpreti, compositori e registi di razza ebraica; non figurano quei nomi che lo snobismo e la solidarietà razziale ebraica avevano portato ai sette cieli e che richiamavano al nostro massimo teatro il bel pubblico fiorentino, quello che ha l'aria di esser musicologo. Questo pubblico, oggi che anche in questo particolare campo dello spirito ci siamo liberati del divismo giudaico ha il dovere di essere più di prima presente a questa manifestazione d'arte. Sarà un modo non platonico, non teorico, non superficiale per dimostrare la propria adesione al fascismo suscitatore d'ogni nobile iniziativa, vivificatori della rinata totalitaria coscienza d'italianità³⁵.

Oltre all'emarginazione e la fuga dei musicisti, compositori e direttori d'orchestra ebrei il regime cominciò anche ad applicare pensanti censure su diversi generi musicali, fra cui il jazz. Nel 1927, quando nacque l'emittente italiana per le audizioni radiofoniche, il jazz era il genere più trasmesso, anche se il pubblico, in particolare gli abbonati si espresse in modo contrario³⁶. Nonostante le critiche l'EIAR dette via a un programma denominato «Eiar Jazz». Si trattava del primo programma intitolato jazz-band che suonava dal vivo, in onda da Milano, diretta dal maestro Stefano Ferruzzi che aveva precedentemente guidato la jazz-band della Fiaschetteria Toscana.

³⁵ Ivi, pp. 243-244.

³⁶ C. POESIO, *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il Fascismo e la società italiana*, Mondadori Education S.p. A., Milano, 2018, p. 77.

Questa scelta dell'Eiar trova la sua spiegazione nel desiderio di conciliare esigenze diverse senza che l'EIAR stessa ne risultasse danneggiata; infatti venne elevata la qualità della musica dal momento puntando sulla professionalità e capaci dei musicisti di suonare più strumenti³⁷. Il programma non ebbe vita lunga, infatti nel 1929 venne soppresso dalla programmazione della stazione di Milano e prese posto il programma «Eiar-concertino». Con l'applicazione delle leggi razziali cominciarono a essere vietate le esibizioni delle «orchestrine negre», che si esibivano di solito negli hotel e nelle sale da ballo. A essere in questione non erano tanto gli aspetti artistici, ma quanto il fatto che il jazz era un prodotto di società ritenuta barbara, primitiva, priva di morale e di decenza.

In pochi si espressero a favore del jazz in questi anni, anche se si verificarono delle eccezioni da parte di Alfredo Casella, che aveva vissuto gran parte della sua vita al di fuori dell'Italia. Il maestro riconobbe al genere musicale jazz la dignità di esistere anche solo per il successo che aveva avuto e lo considerò un prodotto artistico vero e proprio, che rispondeva alle necessità delle masse di evadere e di svagarsi dopo i duri anni della guerra.

Io considero il fenomeno del Jazz come essenzialmente compattabile a quello della Commedia dell'Arte. Chè tale è il jazz; una vera e propria arte di improvvisazione su canovacci sonori prestabiliti, nella quale la musica rivive e si trasforma continuamente secondo una collaborazione quale non esisteva prima in musica tra compositore ed esecutore. Per questo -e per altre ragioni- il jazz merita assiduo studio anziché grossolane vuote superficiali ingiurie, e mi onoro di essere stato uno dei primi musicisti europei che hanno compreso- anche prima degli stessi americani- la singolare importanza di questo fenomeno³⁸.

³⁷ Ivi, p. 78.

³⁸ Ivi, p. 97.

I commenti di Casella non furono gli unici, anzi nel 1937 Augusto Caraceni fu uno tra i primi in Italia a scrivere una monografia sul jazz, anche se non mancarono i commenti di riferimento alle razze. I musicisti più vicini al regime cominciarono a costruire una vera e propria campagna antisemita contro il jazz e al maestro Casella, motivata dal fatto che il compositore era un sostenitore della musica ebraica. A partire dal 1938 le trasmissioni jazz scomparvero quasi del tutto dai programmi dell'Eiar.

5. La fuga degli italiani ebrei e non ebrei

Qualunque termine si voglia adottare, la fuga degli ebrei italiani, a partire dal 1938, non è stato un esilio involontario, ma una disfatta determinata da una discriminazione su base razzista. Infatti, una delle peculiarità di questo fenomeno è costituito proprio dal fatto che la causa fu di origine politica.

Fino al 1943 per gli ebrei italiani non si trattò di un'emigrazione imposta per legge o con la violenza, ma per la privazione dei diritti civili conquistati fin dalla seconda metà del '800, dall'impossibilità di proseguire gli studi e di continuare a svolgere la propria attività professionale in Italia. L'emigrazione ebraica avvenne in condizioni diverse nei due distinti periodi della «persecuzione dei diritti» o delle «persecuzioni delle vite», secondo la periodizzazione proposta da Michele Sarfatti³⁹. Prima del 1943 chi emigrò lo fece spinto dalle restrizioni imposte dalla persecuzione, ma non sotto minaccia di morte. Dopo l'8 settembre e soprattutto dopo l'ordine di polizia del 30 settembre 1943 si trattò invece di sfuggire alle retate, all'arresto e alla deportazione, cioè di mettere in salvo la propria vita e quella dei propri famigliari. I perseguitati compirono dunque scelte diverse: ci fu chi lasciò l'Italia all'inizio della persecuzione, tra la fine del 1938 e i primi mesi del

³⁹ A. CAPRISTO, *L'emigrazione intellettuale ebraica dall'Italia fascista dopo il 1938*, p. 186, in *La Rassegna Mensile di Israel Vol. 76, No. 3 (SETTEMBRE-DICEMBRE 2010)*, pp. 177-200 (24 pages) Published By: Unione delle Comunità Ebraiche Italiane <https://www.jstor.org/stable/pdf/41619046.pdf?refreqid=excelsior%3A710b4b61ccc6a6f16f836e13119e4c4a> (Ultimo accesso novembre 2021).

1939, caso di Mario Castelnuovo-Tedesco, il quale in un primo momento riuscì a trovare riparo in Svizzera.

Altri riuscirono ad emigrare nel corso del 1940 e del 1941, come il compositore Vittorio Rieti, infatti a partire dal 1940 Mussolini fece comunicare a Dante Almansi, neopresidente dell'Unione della Comunità Israelitiche Italiane, che gli ebrei italiani dovevano lasciare gradualmente, ma definitivamente l'Italia; i dirigenti dell'ebraismo riuscirono a bloccare il comunicato dimostrando che da mesi era in atto una consistente emigrazione volontaria degli ebrei italiani (oltre anche di quelli stranieri). Nel quinquennio 1938-1943 l'emigrazione rappresentò l'unica via d'uscita per sottrarsi alle restrizioni professionali e sociali sempre più gravose vigenti in Italia e che configuravano una vera e propria «morte civile» per i cittadini di origine ebraica, mentre, dopo il 1943, il pericolo incombente divenne la deportazione e lo sterminio.

I paesi di destinazione degli emigrati furono diversi: in primis la Francia, divenuta però, dopo il 1940, un paese transitorio; poi la Svizzera, meta degli studenti universitari, che volevano proseguire gli studi interrotti in Italia, e dei professori impossibilitati a proseguire l'attività di insegnamento. Dopo il 1943 venne considerato come ultimo disperato rifugio dai rastrellamenti e della deportazione. Anche il Regno Unito è stato uno dei paesi che ha accolto gli ebrei, ma nel giugno 1940 adottò misure restrittive nei confronti degli italiani, i quali appartenevano alla nazionalità nemica.

Fuori dall'Europa, gli Stati Uniti costituivano la destinazione più ambita, ma spesso irraggiungibile, a causa della severa politica d'immigrazione adottata; infatti, molti ebrei italiani ebbero molta difficoltà a sistemarsi in questo paese. Per cercare di ottenere una sistemazione accademica negli USA le possibilità erano due: il ricorso ai contatti personali, come nel caso nel caso di Mario Castelnuovo-Tedesco, che venne aiutato da Toscanini ad ottenere il visto per riuscire a emigrare. C'erano anche i paesi dell'America Latina, per i quali anche per loro non era facile ottenere un visto, Nordafrica, l'Australia e l'India. Un'altra destinazione fu la Palestina, tappa molto ambita dai

musicisti dove nacque l'Orchestra Filarmonica di Palestina che venne inaugurata da Toscanini nel 1938.

6. Arturo Toscanini e l'autoesilio dall'Italia fascista

Arturo Toscanini non fu il primo musicista a fare politica, ma fu il primo a farla nell'epoca della società di massa. La sua carriera politica debuttò nel 1919, candidandosi nella lista fascista, anche se non venne eletto. Nonostante ciò, l'anno successivo compì un secondo gesto politico portando l'orchestra milanese appena nata (che poi sarebbe diventata quella ufficiale della Scala) a Fiume, contestata tra Italia e Jugoslavia. La città era occupata dalle truppe di D'Annunzio e nonostante gli orrori della guerra il nazionalismo di Toscanini era rimasto intatto, rimanendo compiaciuto dall'esibizione dei militari⁴⁰. A quell'epoca Mussolini e i suoi seguaci si erano già spostati verso destra e iniziarono ad adottare la violenza come mezzo per la conquista del potere. Il nuovo primo ministro desiderava essere considerato come un uomo colto e la Scala, per ragioni economiche, non poteva opporsi al nuovo governo che stava crescendo in quegli anni. Ma nel dicembre 1922, durante la rappresentazione di *Falstaff* di Verdi, il maestro ebbe la prima lite con i sostenitori del nuovo regime, i quali cominciarono a gridargli di dirigere l'inno del regime, *Giovinezza*. Toscanini in un primo momento non ascoltò la richiesta e fece cenno all'orchestra di continuare a dirigere l'opera, ma i disturbatori continuarono con la loro richiesta, fino a che il maestro, stufo, non uscì dalla buca, urlando e bestemmiando. Dopo una lunga attesa, un rappresentante dell'amministrazione annunciò che l'inno sarebbe stato eseguito alla fine della rappresentazione, anche se Toscanini, alla fine, fece cenno a tutti i musicisti e cantanti di ritirarsi in camerino, infatti venne eseguito al pianoforte, come ricorda Alice Ford, una delle cantanti che in quell'occasione interpretò la parte di Maria Labia.

⁴⁰ H. SACHS, *Musica e Regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 273.

Da questo evento iniziò il duro scontro fra il regime fascista e Toscanini in particolare quando nel 1923, il maestro apprese la notizia del suicidio di Giuseppe Galignani causato dal brusco licenziamento dal posto di direttore del conservatorio di Milano che gli era stato imposto dal ministro della Pubblica Istruzione Gentile. Da questo evento Toscanini dichiarò che avrebbe lasciato la Scala se i fascisti avessero messo in pratica la minaccia di impadronirsi del consiglio d'amministrazione del teatro. Su questo fronte Toscanini vinse lo scontro, anche perché grazie a lui in quegli anni la Scala aveva ottenuto un grande successo mondiale grazie al maestro. Infatti, negli anni che vanno dal 1921 fino al 1929 Toscanini diresse in maniera autonoma l'Orchestra del Teatro della Scala e per la prima di *Turandot*, scritta dall'amico Giacomo Puccini, che avvenne il 25 aprile 1926, il maestro dichiarò che se fra il pubblico fosse stato presente Mussolini non avrebbe diretto l'opera⁴¹.

Per questi atteggiamenti di ostilità al regime, il maestro subì una campagna di stampa avversa sul piano artistico e personale, mentre le autorità disposero provvedimenti come lo spionaggio su telefonate e corrispondenze e il ritiro temporaneo del passaporto a lui e alla famiglia; tutto questo contribuì a mettere in pericolo la sua carriera e la sua stessa vita.

Nel 1931 Toscanini venne invitato a dirigere due concerti, in onore del compositore di Giuseppe Martucci, nel Teatro Comunale di Bologna, dove i programmi erano composti interamente con le musiche di Martucci. Nei giorni in cui Toscanini si trovava a Bologna si svolse anche una festa del partito fascista e il giorno del concerto, fu comunicato a Toscanini che sarebbero stati presenti Costanzo Ciano e Leandro Arpiani e quindi doveva far eseguire, come introduzione gli inni Giovinezza e la Marcia Reale. Nonostante le lunghe negoziazioni il Maestro non accettò e le conseguenze furono un'imboscata di alcuni giovani fascisti che lo aggredirono. Venne

⁴¹ Ivi, p. 275.

salvato dal suo autista, che affrontò brevemente gli aggressori e poi ripartì in direzione dell'albergo dove alloggiava.

Ben presto oltre duecento fascisti sfilarono in parata dalla federazione del partito e all'albergo, dove si raccolsero sotto le finestre di Toscanini urlarono insulti nei confronti del maestro. A questo fatto Mario Ghinelli, segretario del partito bolognese, chiese di parlare con qualcuno di vicino a Toscanini e si offrì l'amico Respighi al quale gli venne detto che la famiglia Toscanini doveva lasciare la città prima dell'alba altrimenti non si sarebbe garantito per la loro incolumità. Alle una e venti i Toscanini partirono da Bologna arrivando all'alba a Milano e, il giorno dopo, scrisse un durissimo telegramma a Mussolini:

A Sua Eccellenza Benito Mussolini.

Iersera mentre colla mia famiglia mi recavo al teatro Comunale di Bologna per compiere un gentile atto di amicizia ed amore alla memoria di Giuseppe Martucci (invitatovi dal Podestà della suddetta città per una religiosa ed artistica commemorazione, non per una serata di gala) venni aggredito, ingiuriato e colpito replicatamente al viso da una masnada inqualificabile, essendo presente in Bologna il sottosegretario degli Interni. Non pienamente soddisfatto di ciò, masnada ingrossata nelle sue file si recò minacciosa sotto le finestre dell'Hotel Brun, dove io abitavo, emettendo ogni sorta di contumelie e minacce contro di me, non solo, ma uno de' suoi capi per il tramite del Mae. Respighi m'ingiungeva di lasciare la città entro le sei antimeridiane, non garantendo in caso contrario la mia incolumità. Questo comunico a Vostra Eccellenza, perché sia per il silenzio stampa, o per fallaci informazioni Vostra Eccellenza non potesse avere esatta notizia del fatto, e perché del fatto resti memoria.⁴²

⁴² H. SACHS, *Musica e Regine. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 281.

Mussolini non rispose mai al telegramma di Toscanini, anzi fu contento di quello che era successo a quel «musicista cafone», anche se questa sua felicità non durò molto a lungo. Artisti e intellettuali in tutto il paese cominciarono a venire a conoscenza di cosa era successo al Maestro. La stampa estera ne pubblicò i resoconti dettagliati anche se non sempre curati⁴³. Dopo questo evento, Toscanini si autoesiliò in America, principalmente a New York, nonostante non mancò di dirigere regolarmente in Europa, fuorché in Italia, dove sarebbe tornato solamente alla fine della Seconda Guerra Mondiale.

A partire dal 1933 ruppe i rapporti anche con la Germania nazista, rispondendo con un rifiuto duro e diretto a un invito personale di Hitler a quello che sarebbe stato il suo terzo Festival di Bayreuth. Toscanini era un devoto wagneriano sin dalla gioventù, e la lettera di rinuncia indirizzata a Winifred Wagner, nuora del compositore, fu dolorosa. Quella decisione lo indusse ad accettare un invito a dirigere per un lungo periodo i *Filarmonici di Vienna*, prima nella stessa Vienna e poi anche a Salisburgo, dove diresse le sue ultime rappresentazioni d'opera. Sarebbe dovuto tornare nel 1938, ma quando venne a sapere che anche l'Austria fece concessioni a Hitler, telegrafò immediatamente ai dirigenti del festival dicendo che non sarebbe tornato⁴⁴. Le sue idee lo portarono fino in Palestina, dove il 26 dicembre 1936 fu chiamato a Tel Aviv per il concerto inaugurale dell'Orchestra Filarmonica di Palestina (*Orchestra Filarmonica d'Israele*) destinata ad accogliere e a dare lavoro ai musicisti ebrei europei in fuga dal nazismo fascismo e che diresse in gratuitamente.

Nel 1938 ci fu l'annessione dell'Austria da parte della Germania, Toscanini abbandonò anche il Festival di Salisburgo, nonostante fosse stato caldamente invitato a rimanere e nello stesso anno inaugurò il Festival di Lucerna, cui presero parte molti antifascisti. Con il prolungamento delle leggi razziali anche in Italia Toscanini abbandonò totalmente l'Europa per l'America e

⁴³ Ivi, p. 285.

⁴⁴ Ivi, p. 295.

anche da lì continuò la sua battaglia contro il fascismo e il nazismo e si adoperò per cercare casa e lavoro a tutti i colleghi musicisti ebrei, ma anche politici e oppositori perseguitati a fuoriusciti dai regimi. Si iscrisse alla Mazzini Society, un gruppo di espatriati italiani e socialisti che favorivano la costituzione di una repubblica in Italia dopo la caduta del fascismo, in cui tutti speravano⁴⁵.

Durante la Seconda Guerra Mondiale diresse esclusivamente concerti di beneficenza a favore delle forze armate statunitensi e della Croce Rossa, riuscendo a raccogliere ingenti somme di denaro. A fine della guerra ritornò in Italia e contribuì con una donazione di un milione di lire alla ricostruzione della Scala, che era stata semidistrutta dalle bombe alleate nel 1943, e nel 1946 diresse il concerto della nova inaugurazione della Scala. Grazie a Toscanini i pochi ebrei sopravvissuti ai regimi riottennero il lavoro e da questo fatto nel 1949 venne nominato senatore a vita per alti meriti artistici, anche se rinunciò alla carica il giorno successivo, e ritornò in America dove nel 1954 eseguì il suo ultimo concerto con la NBC Symphony Orchestra alla Carnegie Hall di New York, in diretta radiofonica con un repertorio dedicato a Richard Wagner, compositore molto amato dal Maestro. Proprio in occasione di quell'ultimo concerto il Maestro, celebre anche per la sua straordinaria memoria ed il suo perfezionismo maniacale (caratteristiche che, insieme al suo carattere irascibile ed impulsivo, lo portavano regolarmente ad infuriarsi quando l'esecuzione non risultava esattamente come lui voleva), mentre dirigeva il brano dell'opera *Tannhauser* per la prima volta perse la concentrazione e smise di battere il tempo. Ci furono 14 secondi di silenzio (in radio fu immediatamente fatto scattare un dispositivo di sicurezza che trasmise musica di Brahms) e, alla fine del concerto, il direttore raggiunse rapidamente il camerino, mentre in teatro gli applausi sembravano non smettere più. La reazione dei tecnici radiofonici è stata a posteriori giudicata eccessiva e forse dettata dal panico: Toscanini, in realtà, dopo il momento di

⁴⁵ *Ivi*, p. 300.

distrazione, si ricompose immediatamente e riprese a dirigere l'orchestra, che in realtà non aveva mai smesso di suonare. Nel dicembre del 1956, debilitato da problemi di salute legati all'età, espresse il desiderio di trascorrere il Capodanno con tutta la famiglia. Il figlio Walter organizzò quindi una grande festa con figli, nipoti, vari parenti e amici, e a mezzanotte il Maestro, insolitamente allegro ed energico, volle abbracciare tutti uno per uno, poi, intorno alle due, andò a letto. Al mattino di Capodanno del 1957, alzatosi attorno alle 7, uscì dal bagno colpito da una trombosi cerebrale e visse in stato di semioscienza per ben 15 giorni. Si spense all'età di 90 anni nella sua casa newyorkese di Riverdale il 16 gennaio 1957; la salma ritornò il giorno dopo in Italia con un volo diretto all'Aeroporto di Ciampino a Roma e venne accolta all'arrivo da una folla di persone; giunta a Milano, la camera ardente e i funerali furono allestiti presso il Teatro alla Scala.

7. Conclusioni

Abbiamo avuto modo di vedere come il XX secolo ha una storia politica, economica, artistica e sociale estremamente complessa. Fu un'epoca piena di contrasti profondi e di grandi tensioni che investirono e trasformarono progressivamente lo stile di vita, e quindi anche la visione della vita e dell'arte e dell'umanità intera. Con l'avvento del Fascismo si cominciò a registrare un cambiamento graduale che travolse anche il campo artistico-musicale cominciò a risentirne, in particolare con l'alleanza con la Germania Nazista, cominciando ad attuare il processo della censura dove la musica fu la prima a essere colpita: il primo genere che subì questo processo fu il jazz, che all'inizio del regime era stato accolto, poi le canzoni che contenevano messaggi contro i due regimi fino ad arrivare ai lavori di compositori e musicisti di origine ebraica, i quali si ritrovarono da un giorno all'altro esclusi dalla vita sociale e lavorativa, insieme anche a tutti quelli che si opposero al regime. Questa serie di avvenimenti alimentò il fenomeno dell'immigrazione, spingendo molti, tra la fine degli anni Trenta e inizio degli anni Quaranta, a trovare rifugio in America. Nonostante ciò, la musica continuò a essere uno

strumento per combattere il regime, sia per coloro che non hanno potuto lasciare il proprio paese sia quelli che ci sono riusciti. Arturo Toscanini fu uno di quei musicisti che si servì della musica per combattere contro i regimi e le leggi razziali dirigendo molti concerti di beneficenza, che venivano trasmessi anche alla radio. Anche dopo la Seconda Guerra Mondiale e la caduta dei regimi la musica divenne uno strumento di memoria per tutti i superstiti e per le generazioni successive, per non dimenticare i sei anni di terrore e paura che hanno vissuto donne e uomini di quegli anni.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- AVAGLIANO M. *Ebrei e fascismo, storia della persecuzione*,
<http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismo18.htm>
<https://anpi.it/media/uploads/patria/2002/6/27-29%20.%20Avagliano.pdf>
- BALDOCCI U., BUCCIARELLI S., CIUFFARELLI Z. e SODI S., (2010)
Dentro la Storia, Eventi e testimonianze, uomini e interpretazioni, Dalla Belle époque alla Seconda Guerra Mondiale Vol 3A, casa editrice G. Anna Messina-Firenze, Firenze
- BESCIANO F., *25 aprile, dallo schiaffo di Toscanini alla fuga di Stravinsky e Weill: la musica perseguitata dal fascismo*,
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/23/25-aprile-dallo-schiaffo-di-toscanini-alla-fuga-di-stravinsky-e-weill-la-musica-perseguitata-dal-fascismo/2659060/>
- CAPRISTO A., *L'emigrazione intellettuale ebraica dall'Italia fascista dopo il 1938*, in *La Rassegna Mensile di Israel Vol. 76, No. 3 (SETTEMBRE-DICEMBRE 2010)*, pp. 177-200 (24 pages) Published By: Unione delle Comunità Ebraiche Italiane

- CARAPPELLA E. *Musicisti ebrei nell'Italia delle persecuzioni: il caso di Aldo Fizi*, https://documen.site/download/musicisti-ebrei-nellitalia-delle-persecuzioni-il-caso-aldo-finzi_pdf
- CASTELNUOVO-TEDESCO M. *Una vita di musica*, inedito, vol. I
- DE FELICE R. (1961 e 1972) *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, prefazione di Delio Cantimori, Terza edizioni riveduta e ampliata, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino.
<https://www.jstor.org/stable/pdf/41619046.pdf?refreqid=excelsior%3A710b4b61ccc6a6f16f836e13119e4c4a>
- LESNEVSKAYA A. *Essere musicisti ebrei nel mondo occidentale: un viaggio nella Storia*, <https://www.mosaico-cem.it/vita-ebraica/ebraismo/essere-musicisti-ebrei-nel-mondo-occidentale-un-viaggio-nella-storia/>
- PASSARO M. (2018) *Artisti in fuga da Hitler: 'esilio americano delle avanguardie europee*, Mulino, Bologna.
- POESIO C. (2018), *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il Fascismo e la società italiana*, Mondadori Education S.p. A., Milano.
- POESIO C., *Alfredo Casella, l'avanguardia musicale, il jazz e una campagna antisemita degli anni Trenta*, in *Contemporanea*, Vol. 18, No. 2 (aprile-giugno 2015), pp. 267-285 (19 pages) Published By: Società editrice Il Mulino S.p.A. https://www.jstor.org/stable/24654055?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4d37ad95c555da53cbfda17fe93a609b&seq=1#page_scan_tab_contents
- SACHS H. (1995), *Musica e Regine. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano.
- SACHS H., *La musica dell'Olocausto: Los Judios y la Musica en la Italia Fascista*, <https://holocaustmusic.ort.org/it/politics-and-propaganda/gli-ebrei-e-la-musica-nellitalia-fascista/>
- VACCARONE A., SITA' M.C. e VITALE C. (2014), *Storia della music, Poetiche e culture dall'Ottocento ai giorni nostri*, Zanichelli, Bologna.