

# Yolanda García Serrano, Juan Carlos Rubio *Musica per Hitler*

Renata Londero

Università degli Studi di Udine, Italia

**Recensione di** García Serrano, Y.; Rubio, J.C. (2022). *Musica per Hitler*. Pisa: ETS, 145 pp.

Tra le battute di *Música para Hitler* spicca questa: «Si la música es tu lucha, nunca debes de luchar» (138). Percorrendo il testo, si rintracciano altre frasi analoghe, come quando il protagonista dice «Mis únicas armas son la batuta y el violonchelo» (134), o la sua compagna lo sprona a «luchar con tu música» (96). I frammenti citati racchiudono le parole chiave della *pièce*: musica e militanza. Di arte militante si intendono Yolanda García Serrano e Juan Carlos Rubio, drammaturghi e registi teatrali, cinematografici e televisivi: il loro teatro non dà risposte ma pone problemi e scava nelle storture passate e presenti per incidere sul pubblico e tentare di cambiare la realtà, o almeno la percezione di essa.

Abbozzata nel 2013, stampata nel 2015, riveduta e riedita nel 2021, ma ancora in attesa del debutto scenico, *Música para Hitler* si inserisce a pieno titolo fra i drammi spagnoli della memoria, che qui è transnazionale, perché personaggi ed eventi rinviano alla Seconda Guerra Mondiale, come accade in altre *pièces*, quali *Himmelweg* (2002) di Juan Mayorga, *Cuarteto para el fin del tiempo* (2005) di Antonio Tabares, *J'attendrai* (2014) di José Ramón Fernández. Si basa su fatti storici pur con qualche licenza inventiva, si articola in poche sequenze e coinvolge pochi personaggi, sottolinea l'attualità del passato, alterna dialoghi forti a sprazzi di alto lirismo. Eppure si



Edizioni  
Ca' Foscari

Submitted 2023-08-29

Published 2023-12-20

**Open access**

© 2023 Londero | 4.0



**Citation** Londero, R. (2023). Review of *Musica per Hitler* by García Serrano, Y.; Rubio, J.C. *Rassegna iberistica*, 120, -362.

distingue per un tratto precipuo: rispetta le unità pseudo-aristoteliche di tempo, luogo e azione, puntando sulla linearità e la staticità, non ricorrendo alle sovrapposizioni spazio-temporali che caratterizzano opere coeve e compresenti nella collana «La maschera e il volto», come *NN 12* (2008) di Gracia Morales e *Belgrado* (2008-2015) di Angélica Liddell.

È il 3 novembre 1943. Il grande violoncellista, compositore e direttore d'orchestra catalano Pau Casals (1876-1973), stanco e afflitto, siede nel salotto di Villa Colette, la sua modesta casa di Prades, il villaggio francese dove nella realtà trascorse il proprio esilio volontario, dalla fine della Guerra Civile spagnola al 1956. Gli fa compagnia l'arguta e amorevole Tití, al secolo Francesca Vidal (1880-1955), musicista anche lei e sua «fedele compagna [...] per circa trent'anni» (25-6), come spiega Di Pastena nell'acuta «Introduzione» (5-27). La conversazione è interrotta, prima, dall'arrivo di Enriqueta, la nipote di Pau, e in seguito, dalla visita di due giovani ufficiali nazisti, Thomas, brusco e irruento, e il più gentile Johann: vengono in nome del Führer, affinché Casals si esibisca al suo cospetto a Berlino, in occasione del decimo anniversario del Cancellierato. A una proposta così indecente per lui, contrario a ogni dittatura e difensore della causa repubblicana, il musicista oppone un netto rifiuto, adducendo come scusa un'invalidante artrite alla spalla. Al diniego i soldati reagiscono, con rabbia Thomas e con ossequiosa insistenza Johann, fino a offrirsi di accompagnare Enriqueta a Perpignan per ingraziarsene lo zio. Sul palcoscenico resta poi solo Thomas, che pronuncia un inquietante monologo filonazista (90-1), riproducendo per sommi capi il «discorso tenuto da Hitler nel settembre 1934» durante il raduno nazional-socialista di Norimberga («Introduzione», 16).

Il vero «cuore dell'opera» («Introduzione», 18) pulsa nella quarta e ultima parte, «Zarabanda» (92-141), pervasa dalla musica. Poiché Casals fu «uno dei migliori interpreti [...] delle *Suites* di Bach» per violoncello («Introduzione», 6), il testo non solo allude, nei titoli dei quadri («Preludio», «Allemanda», «Corrente», «Sarabanda»), alla «*Suite n. 1 in Sol maggiore*» («Introduzione», 11), ma nella sua resa spettacolare ne prevede l'ascolto e/o l'esecuzione. Torniamo ora all'azione: i timori di Pau e Tití per Enriqueta, che è uscita con i due tedeschi, svaniscono quando la ragazza rientra, raccontando di essere stata trattata con i guanti all'andata e di essere tornata con il suo fidanzato Gérôme. Questi, membro della Resistenza, sta organizzando la fuga di Pau, Tití ed Enriqueta verso gli Stati Uniti. Tale progetto fu davvero accarezzato da Casals e Francesca nel 1940, anche se non andò in porto. A frustrare i frettolosi preparativi dell'evasione giunge, però, Johann, che prega Pau di dargli «una lección de música» (118), affascinato com'è dalla sua personalità. E quella lezione, durante cui il giovane interpreta il «Minuetto», il quinto dei sei movimenti della *Suite n. 1*, travalica la dimensione melodica per

acquistare un profondo valore etico. Secondo il maestro, Johann possiede la tecnica, ma non la «sutileza» (124), cioè la capacità di concepire il tutto come superiore armonia delle parti: se la musica è un bosco e le note sono le foglie degli alberi che lo popolano (le persone), «No podemos vivir siendo una hoja sin los demás» (126). L'artista non può né rinunciare alla propria umanità né disconoscere l'arte: questa è la certezza di Casals e a Johann non resta che accettarla.

La musica e la letteratura, al pari della vita, devono fluire ed essere condotte con passione e libertà. Infatti, per il maestro la musica «no obedece» (132), mentre il soldato si sente un «instrumento» (132) della dottrina hitleriana, oppressiva e radicalmente deviante. Comunque, di fronte al “no” definitivo di Pau, Johann non può non ammirarne lo spessore spirituale, tanto da promettergli di proteggerlo finché soggiognerà a Prades. Così, la *pièce* si avvia al suo naturale epilogo: Pau suona «*el sexto movimiento de la “Suite n. 1” [...] con la pasión de que solo un genio es capaz*» (140). E nell'*explicit*, gli autori superano l'*hic et nunc* della finzione scenica, indicando che Casals «*dedicó el resto de su vida a luchar por la paz con [...] su violonchelo*» (142). Nel 1958 – precisa Di Pastena –, «viene candidato al premio Nobel per la pace» e nel 1971 «gli viene commissionato l'inno delle Nazioni Unite» («Introduzione», 24).

Al di là della tentazione agiografica in cui talora incorre riguardo al protagonista, a *Música para Hitler* vanno riconosciute indubbe qualità: alla densa portata simbolica si aggiungono la vivacità dei dialoghi e la sottile caratterizzazione dei personaggi. Inoltre, lo stile prevalentemente informale è valorizzato dalle opzioni traslative di Di Pastena, fini e calzanti. I colloquialismi che costellano l'opera approdano con scioltezza in italiano: «Apenas probaste bocado» passa a «Quasi non hai toccato cibo» (46-7); «bajo la bota» diventa «tra le grinfie» (54-5); «no son precisamente cómodas» trova un felice esito in «non sono il massimo della comodità» (118-9); «no voy a caer en su trampa» guadagna vigore idiomatico in «non abbotcherò all'amo» (132-3), pur mantenendo la carica pragmatica d'origine. Al termine della prefazione, il curatore auspica che la sua versione contribuisca «a serbare memoria di quello straordinario essere umano che fu Pau Casals» (27). Del resto, servendosi del suo fulgido esempio, la *pièce* lancia un potente messaggio educativo soprattutto alle giovani generazioni, in un mondo sempre più orfano di ideali. Non solo dobbiamo ricordare, traendo frutto da ciò che è stato in vista di ciò che verrà, come avverte Paul Ricoeur in *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Seuil. 2000), ma bisogna continuare a lottare per quanto ci contrassegna come persone: la solidarietà, la sensibilità, la coerenza del pensiero e del sentimento.

