

Juan Mayorga

Teatro sulla Shoah

Himmelweg - Il cartografo - JK

studio e traduzione di
Enrico Di Pastena

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Dei testi originali: Juan Mayorga

© Dello studio introduttivo e delle traduzioni: Enrico Di Pastena

© Copyright 2014
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674081-6

Introduzione

Chi vuole vivere è condannato a sperare.

Filip Müller

Valore affermato della drammaturgia spagnola contemporanea, e con una già manifesta proiezione internazionale, Juan Mayorga (Madrid, 1965) è un autore teatrale dal profilo atipico. Laureato in matematica e addottorato in filosofia, dopo qualche esercizio narrativo e poetico s'è accostato alla drammaturgia quasi timidamente e grazie alla partecipazione ad un premio, il Marqués de Bradomín, che dalla metà degli anni Ottanta in Spagna si è rivelato utile nel promuovere la conoscenza di nuove voci, per quanto non valga ad etichettare in modo soddisfacente le svariate proposte estetiche di una intera generazione di giovani autori.

Tra i segni anticipatori di una vocazione teatrale sbocciata un po' tardivamente, si impongono due aneddoti: l'abitudine del padre, maestro e preside di scuola, a "interpretare" a voce alta i numerosi testi che soleva leggere in casa durante l'infanzia di Juan e dei suoi fratelli (Mayorga, «Mi padre lee en voz alta», p. 140); e l'emozione provata da spettatore, a circa quindici anni, al cospetto di un allestimento di *Donna Rosita nubile*. La matematica contagia le parole mayorghiane di una volontà di precisione e di asciuttezza, ma essendo un linguaggio di corrispondenze, oltre che di sintesi, lascia un'impronta anche sull'architettura dei suoi testi teatrali. Testi attraversati da inquietudini filosofiche, visibili in particolare nei reiterati e spesso sottesi richiami all'amato Benjamin (in particolare in merito alla visione della storia e della cultura), e più in generale nella rilevanza dei temi trattati e degli interrogativi suscitati. Un rapporto, quello

tra filosofia e teatro, non esattamente facile, poiché trae alimento dall'intrinseco conflitto tra una dottrina delle idee, e dunque in certa misura dell'astrazione, e un'arte che si gioca sulla presenza e mediante dei corpi in situazione. Con quegli interrogativi Mayorga si iscrive nell'accresciuta attenzione letteraria verso le problematiche della storia patria che in Spagna segna soprattutto gli anni Novanta, dopo le omissioni e le forse ineludibili dimenticanze dei primi lustri della Transizione democratica, accompagnate dal più generale indebolimento, in Occidente, della fascinazione esercitata su ampi settori intellettuali dal marxismo.

Il ricorrente interesse della scrittura mayorghiana per tematiche impegnate e varie sfaccettature della società coeva è, in effetti, un tratto che la accomuna a quella di altri drammaturghi nati negli anni Sessanta, formati già in democrazia e la cui produzione si impone particolarmente negli ultimi due lustri del XX secolo, dimostrandosi assai vivace in quello da poco avviato.¹ Tali drammaturghi approfondiscono in chiave realista o simbolica contenuti con cui si era già misurata la generazione precedente: la dialettica instaurata tra finzione e realtà, la condizione dell'individuo concreto – in particolare l'escluso –, l'incomunicabilità, l'immigrazione, le declinazioni della violenza nella società dei consumi. Vengono ora potenziate la forma aperta, l'ubicazione imprecisa, l'identità sfumata dei protagonisti e, in linea con i processi di globalizzazione, si accentua la volontà di evocare situazioni e figure che appartengono alla storia e alla cultura internazionali e non solo del proprio paese. Tutto ciò si accompagna spesso ad una percezione della scrittura drammatica come frutto di una esperienza che coinvolge diverse professionalità, una visione alimentata anche dai laboratori di scrittura che hanno gravitato per qualche anno attorno al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE, attivo per un decennio dal 1984), o riconducibili all'operato di maestri riconosciuti come Sanchis Sinisterra e Alonso de Santos. Di tale dimensione è partecipe lo stesso Mayorga, avendo l'autore

¹ Una carrellata sugli autori attivi dagli anni Settanta ai primi anni del XXI secolo, in Serrano [2006]. Per un colpo d'occhio più generale, particolarmente attento alle dinamiche sociologiche del divenire teatrale, si veda Oliva [2004].

frequentato vari laboratori, alcuni dei quali hanno impresso tracce profonde nella sua concezione del fatto teatrale e favorito, quasi in ideale prosecuzione cronologica dell'attività del CNNTE dopo la sua chiusura, la nascita del gruppo teatrale «El Astillero» («Il cantiere navale»);²

Anche nei laboratori emerge la radice spagnola ed internazionale dei principali modelli del drammaturgo. Referenti significativi in patria sono Buero Vallejo e Sanchis Sinisterra. Al primo lo collegano non tanto aspetti stilistici quanto la forte tensione etica, la concezione del teatro storico come strumento di indagine del presente,³ persino la ricorrenza di qualche motivo, come quello del cieco dotato di una peculiare modalità di visione che travalica le apparenze. Con il secondo lo accomuna una scrittura della sottrazione, fondata sulla ellissi testuale, la enigmaticità delle creature, la nudità della messa in scena, il rilievo riconosciuto al destinatario nella costruzione del senso. Dai contatti con Paloma Pedrero potrebbe provenire l'attenzione riconosciuta alla corporeità del linguaggio teatrale. Ad unirlo a Parra, attraverso la comune casa della lingua spagnola, una idea di teatro come territorio aperto, perturbante e non dissimile dal sogno, in grado di trasfigurare lo spettatore e di scalarlo dalle sue convinzioni. La relazione con la tradizione nazionale si è giovata anche del lavoro di adattamento drammaturgico e riscrittura realizzato da

² Mayorga ha sviluppato diversi progetti all'interno dell'«Astillero»; la nascita del gruppo (sul cui lavoro si veda Ambrosi 2012) fu favorita dalla partecipazione nel 1992 al laboratorio tenuto dal drammaturgo e regista cileno Marco Antonio de la Parra nel CNNTE; tra i laboratori frequentati, ricordo inoltre lo *stage* estivo diretto da Sarah Kane e Meredith Oakes nel 1998 presso la Royal Court Theatre International Summer School di Londra; e negli anni successivi, i seminari tenuti da José Sanchis Sinisterra. Dal 1998, e per alcuni anni, Mayorga ha a sua volta insegnato Drammaturgia e Filosofia alla Real Escuela de Arte Dramático (RESAD) di Madrid, e tenuto laboratori di scrittura, culminati nel Master in Creazione teatrale diretto nel 2014 presso l'università Carlos III di Madrid.

³ Il saggio mayorghiano «Il drammaturgo come storico» («El dramaturgo como historiador») presenta interessanti tangenze rispetto a quello bueriano intitolato «Sul dramma storico» («Acerca del drama histórico»), sebbene nella prassi teatrale di Buero, condizionata a lungo dal contesto franchista, si avverta una più evidente tendenza a piegare il passato alle esigenze del presente.

Mayorga a partire da autori tra loro formalmente diversi e appartenenti ad epoche svariate, e che ha riguardato Las Casas, Teresa de Jesús, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Valle-Inclán ed Alberti.

Analogamente alla sua generazione a cavallo tra due secoli, ed in parte sulla scia del magistero di Sanchis, Mayorga avverte l'influenza di figure centrali del teatro europeo: l'estetica di Samuel Beckett, la maniera di focalizzare i conflitti di Harold Pinter, lo sgretolamento del discorso di Heiner Müller, si accompagnano a letture ampie (da Pasolini a Koltés, da Mamet a Genet) e alla fruizione di allestimenti disparati (da Brook a Bausch, da Barba a Lepage), visibili soprattutto nelle grandi città spagnole, in un contesto culturale ormai libero dalle pastoie che avevano limitato la società franchista. Inoltre, Mayorga riprende talvolta alcuni artifici distanzianti in chiave post-brechtiana, allontanandosi tuttavia dal drammaturgo di Augusta nello sforzo di evitare un aperto didascalismo. E, ancora in veste di sensibile adattatore, l'autore si è cimentato con testi di Ibsen, Dürrenmatt, Cechov, Kafka, Dostoevskij, Büchner, Levi, nonché con opere dell'antichità (*Fedra*, *Ecuba*).

Nel recupero di un ruolo centrale per la parola e le sue implicazioni, Mayorga si riaggancia idealmente al teatro greco antico, dunque alle radici della tradizione occidentale, nonché ad un aspetto qualificante della tradizione classica spagnola, ovvero quella secentesca; un tratto, d'altro canto, che ben si sposa alle costanti ristrettezze materiali con cui l'arte teatrale deve misurarsi. In ciò egli è partecipe di una tendenza che si sforza di rimettere al centro della scena il linguaggio dopo la disintegrazione strutturale e la crisi della parola che avevano caratterizzato il «Nuevo Teatro Español» agli inizi degli anni Settanta. La rinnovata fiducia nel teatro d'autore o di parola non cancella, tuttavia, l'importanza del versante visivo, imprescindibile in una società condizionata dall'immagine e dall'uso di media che ne hanno potenziato l'impatto; come altri autori di età affine, il drammaturgo madrileno avverte l'influenza del trattamento tematico e di tecniche di montaggio cinematografici.

Nel teatro di Mayorga si assiste ad una rivendicazione del valore pragmatico del linguaggio (dire è fare) e ad una denuncia della sua ambivalenza, mediante una scrittura asciutta, spesso ellittica, che funziona per allusione ed analogia e si sforza di evitare sottolineature evidenti e toni sopra le righe, a vantaggio di una estetica austera – ancorata a sua volta ad una scenografia virtualmente sobria –, in cui l'esiguità dei dati referenziali intende essere inversamente proporzionale alla capacità immaginativa del pubblico. Si tratta di un modello teatrale che aspira ad essere colto ma non elitario, nel solco un tempo tracciato idealmente da Lorca e da Alberti. La critica al linguaggio e alle forme della presenza dell'uomo in società che il drammaturgo realizza nelle sue opere si allontana, mi pare, tanto dal relativismo che lo farebbe arrestare sulla soglia della inconoscibilità del mondo quanto da un facile o protervo determinismo epistemologico. Se la costruzione del sapere risulta difficile, lacunosa, non univoca, essa, pur con le sue zone d'ombra e tra mille insidie, rimane nelle sue opere un obiettivo perseguibile. In altri termini: il *logos*, per quanto ferito e limitato dalla scivolosità dei referenti contemporanei, può conservare una sua pregnanza e, con l'azione, divenire strumento di salvezza, sebbene talvolta non immediata e non per il presente. Come per Benjamin, anche per Mayorga acquisisce significato un modo di osservare il mondo che potrebbe essere definito «pessimismo organizzato». La fiducia nel riscatto della parola e dei suoi significati inducono a mettere in dubbio l'ascrizione del drammaturgo a quella sin troppo vaga categoria che è il postmodernismo.⁴ Più proficuamente, egli può essere accostato alla tradizione dialogica

⁴ Le posizioni al riguardo non sono univoche. Gabriele [2000b], ad esempio, riconduce l'autore al postmodernismo. Ma anche chi opera in modo affine, come Floeck [2012: 5], che vede nella tecnica frammentata e aperta del drammaturgo un tratto post-moderno, sfuma poi la propria posizione riconoscendo che il teatro spagnolo contemporaneo non ha mai abbracciato un postmodernismo radicale e che Mayorga procede nella direzione dell'impegno etico e persino politico (si veda inoltre Floeck 2004, che "apre" ad una visione più ampia del postmoderno che includa anche le risonanze etiche e sociali delle opere e dia conto di autori distanti da un relativismo epistemologico assoluto). Contrari all'ascrizione al postmodernismo, e su posizioni più condivisibili, Puchades [2004] e Spooner nella sua ottima tesi dottorale [2013: 34-35].

che affonda le sue radici in Socrate. A segnalarlo con un tratto caratterizzante è la forte tensione etica;⁵ alimentata da un percepibile sostrato filosofico, essa soggiace ai suoi testi e si manifesta nei temi prescelti e soprattutto nel trattamento loro riservato. Tra i temi affrontati, e senza pretese di esaustività, si possono segnalare: la riflessione sugli autoritarismi (*Il traduttore di Blumemberg, Lettere d'amore a Stalin, Himmelweg, Il cartografo*), gli strascichi della Guerra Civile (*Il giardino bruciato*), le aspettative sorte nel seno del governo repubblicano spagnolo in esilio (*Sette uomini validi*), la difficile ricostruzione dei processi storici (*La tartaruga di Darwin*), le modalità della violenza e le forme nascoste di dominio (*Hamelin* e non solo); la relazione tra maestro e allievo, nonché il potere dello sguardo e della scrittura (*Il ragazzo dell'ultimo banco*); la manipolazione delle apparenze e l'ambiguità delle relazioni interpersonali, assieme alla xenofobia strisciante (*Animali notturni*); la dialettica tra individuo e strutture di potere (*La lingua a pezzi*);⁶ la complementarità delle esistenze di chi crea scrivendo e di chi ne giudica il lavoro (*Il critico*); il terrorismo e la risposta che lo Stato gli oppone (*La pace perpetua*); i rapporti intergenerazionali (*L'arte dell'intervista*); i riflessi della Guerra Fredda su due destini d'eccezione (*Reikiavik*). La metateatralità è un procedimento ripetuto, così come il ricorso ad un personaggio assente eppure rilevante, e all'animalizzazione degli uomini e all'umanizzazione degli animali (*Parola di cane, Le ultime parole di Fiocco di Neve*, le citate *La tartaruga di Darwin* e *La pace perpetua*),⁷ artifici questi ultimi che si prestano all'affioramento

⁵ Cfr. in particolare Matteini [1999: 49].

⁶ Esordio alla regia per il drammaturgo, alla guida di una compagnia appena fondata: «La loca de la casa», ovvero 'La pazza di casa', espressione con cui Teresa de Jesús, coprotagonista della *pièce*, si riferiva all'immaginazione (nonché il titolo di un romanzo di Galdós).

⁷ Tutti i titoli menzionati sono ora raccolti in lingua originale nel volume Juan Mayorga, *Teatro. 1989-2014*, con l'eccezione di *Parola di cane*, libera riscrittura del *Colloquio dei cani* di Cervantes, pubblicato in Mayorga, *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco*. La gran parte delle opere è stata tradotta in italiano, sebbene non tutte queste versioni siano arrivate alle stampe; ove non diversamente segnalato in bibliografia, le traduzioni di titoli e di frammenti di opere che appaiono nel presente lavoro sono mie.

dell'ironia autoriale e al balenare di un senso dello *humour* che, secondo alcuni commentatori, sarebbe meno vicino alla deformazione espressionista dell'*esperpento* di quanto non lo sia a Kafka (ovvero ad un riso malinconico e amaro, in cui si ritrovava un'eco strindberghiana);⁸ ciò non ha impedito a Mayorga di toccare corde apertamente grottesche, ad esempio in *Alejandro e Ana*, scritta in collaborazione con Juan Cavestany ed incentrata sul banchetto di nozze della figlia dell'allora presidente del governo José María Aznar. Spesso temi e motivi si intersecano all'interno delle singole opere, in più di una occasione trattati dall'autore contravvenendo alle aspettative implicite dello spettatore.

L'insieme formato da queste opere e da altre che ho tralasciato, configura un *corpus* dall'estensione considerevole (al momento, comprendente più di 20 opere, circa 30 testi brevi, una ventina di adattamenti e diversi scritti teorici), distribuito lungo circa 25 anni di attività e da poco raccolto quasi completamente in un'ampia antologia (cfr. n. 7). Si tratta di una produzione che ha interloquuto con direttori di scena e compagnie tra loro assai diversi per impostazione e tipo di ricerca, approdando ad allestimenti in spazi disparati del circuito teatrale spagnolo, sia istituzionali (Centro Dramático Nacional, Teatre Nacional de Catalunya), che privati e alternativi (tra questi ultimi, Sala Cuarta Pared, Guindalera, Beckett, La Trastienda...). Il drammaturgo si è distinto per un atteggiamento di notevole flessibilità nei riguardi del lavoro dei registi che si sono accostati alla sua produzione; ciascuno dei suoi testi si presenta come una partitura interpretabile, con pieghe volutamente offerte alla singola sensibilità decodificativa, ed è frutto di una costruzione meditata e ritoccata a lungo, anche con modifiche considerevoli, cosa che ha causato difficoltà ulteriori ai traduttori della sua opera. Mayorga

⁸ La notazione è di Heras [2007], penetrante nel segnalare le prerogative del drammaturgo ed i temi da lui frequentati. Si veda inoltre lo sguardo d'insieme di Barrera Benítez [2001]. Sul riso in Kafka, cfr. la lettura in chiave freudiana di Barilli [1982: 49-192]. Più specificamente, si ricordino le considerazioni di Sanchis Sinisterra [2002a: 103-104; 2002b: 107-108]. Precisamente un tipo di *humour* che associa ciò che è comico a ciò che è sinistro è stato ravvisato nella produzione kaffiana (cfr. ad esempio Sanchis Sinisterra 2002b: 107).

si è infine guadagnato un buon riscontro internazionale e diversi premi in patria, in particolare il Nazionale per il Teatro nel 2007 ed il Nazionale per l'Arte drammatica nel 2013, nonché il Max come miglior autore nel 2006, nel 2008 e nel 2009.

In questo ampio alveo, emerge con nettezza il ramo del teatro storico.⁹ Mayorga ha ribadito in un suo saggio come il dramma storico si fondi sul raccordo tra due epoche, permettendoci di sentire come nostro coetaneo l'uomo di un altro tempo, nonostante il passato sia una dimensione difficilmente conoscibile, al di là di facili illusioni positivistiche, ed il presente della rielaborazione teatrale abbia modo di aggiungere al passato rievocato quanto quel passato ignorava di sé e solo lo scorrere degli anni ha rivelato,¹⁰ secondo una dinamica che investe anche i testi, i quali possono divenire catalizzatori di valori diversi da quelli che l'autore ha inteso conferire loro in origine. Ciò che è stato si propone come spazio costantemente ridefinibile, è, potremmo dire, una dimensione del presente, dal momento che la sua interpretazione, oltre ad essere determinata dal punto di osservazione attuale, condiziona a sua volta l'attualità stessa. La storia per il nostro drammaturgo non esiste dunque come successione cronologica e conclusa di eventi; assurge piuttosto, come vedremo, ad una costellazione in cui presente e passato dialogano, secondo una concezione che molto deve a Benjamin. La rinnovata attenzione al teatro storico da parte delle ultime generazioni di autori teatrali (secondo una studiosa, autentica chiave di volta del teatro spagnolo contemporaneo),¹¹ si arricchisce infatti in Mayorga di una sedimentata lettura della filosofia della storia del pensatore tedesco,¹² nutrita anche dalla

⁹ Una utile panoramica fino a fine Novecento, in Romera Castillo [1999] e, per una prima fase della scrittura mayorghiana, in Serrano [2007].

¹⁰ Si tratta del già ricordato «El dramaturgo como historiador», che citerò sempre dalla versione originale estesa del 2011 (la prima risale al 1999).

¹¹ Cfr. Vilches de Frutos [1999], sebbene occorra riconoscere come al lavoro della studiosa soggiaccia una definizione sin troppo allargata del concetto di teatro storico. Si vedano il punto di vista dissonante di Oliva [1999: 70] e le riflessioni di Sirena [2005b: 18].

¹² Al quale Mayorga ha consacrato la sua tesi dottorale, pubblicata nel 2003 con il titolo di *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. Cfr. ora Molanes Rial [2014].

mediazione di un suo esegeta di rilievo come Reyes Mate. Tale visione si giocava sulle nozioni di attualizzazione della storia e di interruzione del suo *continuum*, al fine di indagarne le lacune e le fratture. La lezione benjaminiana, contenuta soprattutto nelle tesi *Sul concetto di storia*, contribuisce ad orientare l'attenzione verso le vittime e, pur non dimenticando l'importanza del riconoscimento di una compensazione morale, stimola a richiamarle meno per accordare loro una impossibile rivalse che per mostrare le storture non ancora sanate, nel tentativo di evitare che il futuro diventi un mero prolungamento del passato. La memoria dei dimenticati e dei senza nome è del resto essenziale nella trasfigurazione letteraria degli ultimi decenni in Spagna, a tal punto che la si è potuta talvolta ritenere una tendenza *à la page* e persino vantaggiosa.

Un teatro storico che nasce dalle premesse ricordate acquisterà ineludibilmente una connotazione politica *lato sensu*. Non perché espressione di una fazione, ma in quanto rivolto ad una *polis*, ad un'assemblea, che con la propria presenza fa del teatro un luogo di convivenza e di confronto, e si misura con la capacità che ha il linguaggio teatrale di mostrare *criticamente* ciò che lo spettatore riteneva fosse accaduto e di far intravedere *utopisticamente* ciò che avrebbe potuto essere o sarà. Senza dimenticare, dunque, che fattualità e realtà non sempre corrispondono, visto che in certa misura la storia è costituita anche da eventi non verificatisi e da figure assenti eppure incidenti sui suoi processi; ed investendo lo spettatore di una dichiarata responsabilità ermeneutica, secondo intendimenti che ascrivono il nostro drammaturgo agli autori che sposano in modo empirico la teoria della ricezione.

Con la drammatizzazione della storia si apre dunque una breccia nel suo *continuum*. Un recupero esteticamente valido dovrebbe saper combinare l'universale ed il particolare – per riprendere una inevitabile dicotomia aristotelica – e riunire esperienza ed emozione, in modo da sfruttare la potenza drammatica delle vicende storiche muovendo dall'interiorità stessa dei personaggi (il che non riuscì sovente ai drammaturghi degli anni Settanta nel

loro recupero della storia in quanto materia teatrale).¹³ In tal senso, tra le opere di Mayorga ascrivibili a questo filone, richiamerei come esempio paradigmatico *La tartaruga di Darwin*: il testo mette a confronto due visioni della ricostruzione degli avvenimenti, una dalle pretese oggettivanti (incarnata da uno storico di professione) e l'altra fondata sull'esperienza e sulla condivisione emotiva (nella figura di un'anziana donna, frutto dell'evoluzione di una tartaruga), finendo per illuminare la finalità di un autentico teatro storico: recuperare ciò che si nasconde tra le pieghe delle versioni ufficiali – qui in un arco di circa duecento, decisivi anni – e osservarlo dal basso, ovvero dalla visuale della microstoria e dei dimenticati. Benjamin [1997: 31] riteneva compito dello storiografo «spazzolare la storia contropelo».

Con una coscienza che si discosta dall'ottimismo militante degli scrittori realisti del lungo dopoguerra, si è ora convinti che se il teatro non possa sciogliere i nodi del presente, sia tuttavia in grado di mettere in guardia da alcune delle sue distorsioni. Mayorga è un autore partecipe (sulla scia, tra quelli della generazione precedente, di Sanchis) del traghettamento del teatro storico verso il cosiddetto teatro della memoria, caratterizzato da aspetti condivisi con il romanzo degli anni Novanta denominato alla stessa maniera: taglio multiprospettico, punto di vista soggettivo, frammentazione e struttura aperta, su tutti gli altri.¹⁴

Nell'ambito del teatro della memoria, spiccano per la loro intensità le opere di Mayorga sulla Shoah.¹⁵ Quelle estese sono riunite in questo volume, assieme ad un esempio di quelle brevi, *JK* (della cui presenza darò conto più avanti). Tra gli adattamenti, possono essere segnalati *Giobbe* – a partire dall'omonimo libro

¹³ È una interessante notazione che Sirera [2005b: 51] applica in particolare al teatro catalano, ma che potrebbe essere estesa a quello dell'intero paese.

¹⁴ Cfr. ora Floeck [2006: 205], da cui riprendo la considerazione, omettendo il riferimento dello studioso alla depoliticizzazione del discorso, perché meritevole, a mio avviso, di ulteriori distinguo. Si vedano anche Puchades [2004], Sirera [2005a; 2005b: 41-48], Brizuela [2008], Ambrosi [2011] e Molanes Rial [2012b].

¹⁵ Adotterò questo termine, preferendolo a Olocausto, connotato impropriamente in senso sacrificale (le vittime non furono martiri) e utilizzato nel mio lavoro solo commentando quello di chi lo abbia invece impiegato.

biblico e da testi di Elie Wiesel, Zvi Kolitz ed Etti Hillesum – e *Wstawac* – da scritti di Primo Levi.¹⁶ *La tartaruga di Darwin* palesa richiami circoscritti all'argomento e qualche tangenza si riscontra nel *Traduttore di Blumemberg*.

La Shoah è un tema poco frequentato dalla letteratura spagnola. Tra gli sparuti, ed eccelsi, esempi in ambito teatrale che trattano della persecuzione degli ebrei, il monologo *Da qualche tempo in qua* e la tragedia *San Juan*, entrambi di Max Aub, vennero scritti rispettivamente nel 1939 e nel 1942, e dunque in un periodo nel quale l'autore ignorava fosse stata adottata la soluzione finale da parte delle alte sfere nazionalsocialiste.¹⁷ Pur avendo a mente che nel dopoguerra e per alcuni anni il silenzio e l'incredulità (o il senso di colpa) riguardo allo sterminio caratterizzarono, per ragioni diverse, anche ambiti culturali di altri paesi,¹⁸ per spiegare la quasi totale assenza dalle scene spagnole per decenni di quella tragedia, occorre richiamare varie cause: sicuramente l'esito della Guerra Civile e la conseguente censura a lungo in atto da parte del regime franchista, che aveva collaborato con le potenze dell'Asse, pur in una cornice ufficiale di non belligeranza; il protrarsi, durante la Transizione, dell'oblio della memoria storica, in un clima di diffusa volontà riconciliatrice che investiva sia la Guerra Civile che le ferite inflitte all'Occidente dalla Guerra Mondiale. Ma non è da trascurare come quel tempo di dimenticanza erediti una cancellazione più radicata nell'identità nazionale spagnola, fondata in particolare dal 1492 sulla esclusione degli ebrei e sull'assoggettamento degli *indios* d'oltreoceano. Un silenzio intaccato, in ambito letterario, solo a cominciare dagli anni Ottanta per quanto riguarda la memoria storica nazionale e dal decennio successivo in relazione alla Shoah. In quest'ultimo caso, altri generi, come la poesia ed il

¹⁶ Si veda García Barrientos [2011], che ricorda anche la criptica *pièce* breve *Tre anelli*. Su *Giobbe*, cfr. Molanes Rial [2012a].

¹⁷ Aznar Soler [2011a: 69-70] segnala qualche altra opera teatrale che, soprattutto negli anni Quaranta, si fece eco della difficile condizione degli ebrei o dell'operato nazista o più generalmente delle vittime della Seconda Guerra Mondiale.

¹⁸ Sul percorso tortuoso della memoria di Auschwitz, sovente intrecciata alla storia interna dei singoli paesi, si veda Traverso [2004].

romanzo, hanno preceduto il teatro.¹⁹

Ritengo che l'interesse di Mayorga per la Shoah sia legato alla sua attenzione, di impronta benjaminiana, per la storia degli ultimi, della quale lo sterminio (che coinvolse gruppi etnici e religiosi, avversari politici, omosessuali, disabili e malati di mente) rappresenta per unicità, portata e relativa vicinanza cronologica una coniugazione centrale. Invero, tale scelta di campo consente all'autore una riflessione su altri temi, come vedremo, ma presenta delle difficoltà e racchiude dei rischi quando si intenda realizzarla in chiave di elaborazione estetica. La Shoah pone tradizionalmente alcune questioni previe: la dicibilità della sua esperienza e, aspetto che più ci interessa, la legittimità della sua elaborazione da una prospettiva non meramente documentale e storiografica. È problema complesso e sarebbe ingenuo pretendere di risolverlo qui in poche frasi ed in modo univoco. Mi limiterò a rievocare alcune considerazioni contenute in un lavoro di Jorge Semprún. Deportato a Buchenwald dal gennaio 1944 all'aprile 1945 come prigioniero politico, poi romanziere ed intellettuale di spicco a cavallo tra Francia e Spagna, Semprún ha affermato ne *La scrittura o la vita* (p. 20):

mi sorge un dubbio sulle possibilità di raccontare. Non che l'esperienza vissuta sia indicibile. È caso mai invivibile, che è tutt'altra cosa, e si capisce. È qualcosa che non riguarda la forma di un racconto possibile, ma la sua sostanza. Non tanto la sua articolazione quanto la sua densità. Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza un oggetto artistico, uno spazio di creazione, o di ricreazione, riusciranno a raggiungere questa sostanza, questa densità trasparente. Soltanto l'artificio di un racconto abilmente condotto riuscirà a trasmettere in parte la verità della testimonianza. Ma ciò non ha niente di eccezionale: accade così per tutte le grandi esperienze storiche.

Semprún va ben oltre la legittimazione dell'arte a dire; egli

¹⁹ Sul dibattito culturale in Spagna intorno alla Shoah, conseguenza di quella che è stata ritenuta una "globalizzazione" del fenomeno, si veda Baer [2004: 92-94]. Quanto al versante più specificamente letterario, cfr. ora Wahnón [2010], con indicazioni bibliografiche.

la ritiene la sola modalità comunicativa in grado di ricomporre, almeno parzialmente, una esperienza profonda degli eventi e della perdita.²⁰ E questo, si sarebbe tentati di aggiungere, a maggior ragione in un tempo in cui scompaiono gli ultimi testimoni diretti e la responsabilità della memoria passa più decisamente nelle mani dei tessitori di finzioni. Tuttavia, la Shoah è ardua da affrontare, a teatro come più generalmente in letteratura, senza scivolare nella banalizzazione, nell'edulcorazione o nella pur involontaria superficialità. Dei rischi insiti nella trattazione del tema mostra di avere consapevolezza Mayorga in una sua riflessione al margine delle *pièces*, «La rappresentazione teatrale dell'Olocausto», rivelatrice di una necessità, da parte dell'autore, di mettere a fuoco le proprie ragioni anche fuori dai limiti del testo. Il drammaturgo segnala nel suo contributo una serie di pericoli: la manipolazione sentimentale del dolore, l'esibizione oscena della violenza, lo sfruttamento del magnetismo sinistro del campo di concentramento. All'opposto, a suo avviso, i testi teatrali di valore sulla Shoah – di cui abbozza un canone che comprende opere di Peter Weiss, Arthur Miller, George Tabori, Harold Pinter, Enzo Cormann, Thomas Bernhard... – riescono ad essere emozionanti senza apparire sentimentali, poetici senza risultare estetizzanti.

Essere gli occhi del mondo

La vicenda di cui si fanno eco le 5 sezioni o parti che compongono *Himmelweg* risulta con ogni evidenza inverosimile; eppure accadde, per quanto – occorre chiarirlo subito – l'intendimento di Mayorga sia lontano dall'approccio quasi documentaristico alla maniera di Peter Weiss e dunque l'autore comprensibilmente sfumi in più di un aspetto la piena corrispondenza tra la sua composizione e la vicenda storica da cui parte. La ripropo-

²⁰ Una riflessione filosofica che prende le distanze dall'ineffabilità dell'orrore si può trovare ora in Kearney [2012].

sizione del fatto storico è per il drammaturgo uno spunto per la riflessione, non un obiettivo a cui tendere (Carnevali 2008: 8). I fatti: nel giugno del 1944 una piccola delegazione della Croce Rossa Internazionale, guidata da uno svizzero, Maurice Rossel, e composta anche da due emissari danesi, ottiene dalle autorità naziste il permesso di visitare l'insediamento ebraico di Terezín (Terezin in alcune trascrizioni, Theresienstadt in tedesco), situato a circa ottanta chilometri a nord-est di Praga. Posto sotto la "protezione" germanica, dal novembre del 1941 Theresienstadt aveva accolto gli ebrei del Grande Reich (Austria, Protettorato di Boemia e Moravia, Germania), i cosiddetti *Prominenten*, figure integrate da tempo nella società tedesca. Uomini e donne che non erano riusciti ad emigrare a tempo o non avevano voluto farlo. Ad essi, tra il 1943 ed il 1944 si aggiunse un piccolo numero di ebrei provenienti dalla Danimarca e da altri paesi europei. Per l'appunto la richiesta della Croce Rossa Danese aveva messo in moto il meccanismo che avrebbe portato ad avere il permesso per la visita, accordata con l'intento di porre un freno alle voci che correvano in Europa sul destino dei deportati. In realtà, il «ghetto modello» – così lo chiamava Adolf Eichmann – non era che una tappa del viaggio verso le camere a gas di Auschwitz, Treblinka e Bergen-Belsen: alla fine della guerra, degli oltre 140.000 ebrei passati da Terezín, un quarto (33.000) vi trovò la morte, principalmente a causa degli stenti e delle malattie; circa 88.000 furono deportati in campi di concentramento e di sterminio. Nel tentativo di ingannare i visitatori, nei mesi che precedettero il sopralluogo vennero ristrutturati e abbelliti diversi edifici di Terezín, a maggio la popolazione venne decisamente sfoltita (7.500 persone considerate "impresentabili" per lo stato in cui versavano, furono trasferite ad Auschwitz), ed infine si obbligò un buon numero di internati a prendere attivamente parte ad una mistificazione: inscenare lungo l'itinerario stabilito per la visita condizioni di vita di cui i prigionieri non godevano affatto. Di questa falsa versione dello stato delle cose a Terezín, restano pochi minuti di un film propagandistico (*Il Führer regala una città agli ebrei*) che, di nuovo forzatamente,

girò il regista ebreo Kurt Gerron.²¹

Maurice Rossel, il delegato della Croce Rossa, visita Terezín (dopo essersi spinto, in un'altra occasione, fino ad Auschwitz). Ingannato dalle apparenze, forse intimidito dai rapporti di forza, finisce per scrivere un resoconto ufficiale piuttosto positivo sullo stato in cui versa la popolazione ebrea del luogo. Da tali fatti trae liberamente ispirazione Mayorga, che – membro di gruppi di studio sul Giudaismo e sulla Shoah, diretti da Reyes Mate presso il Consejo Superior de Investigación Científica –²² in occasione di una conferenza a Madrid viene a conoscenza della vicenda e del documentario che ne ha realizzato Claude Lanzmann. Questi ha intervistato Rossel nel 1979, mentre registrava *Shoah*. Per ragioni di lunghezza e di architettura del girato, decide di riservare un film specifico a Terezín. Sarà intitolato *Un vivo che passa* e ne esistono trascrizioni integrali anche nella nostra lingua.²³ Partendo dalle fonti documentali, Mayorga scrive una prima versione dell'opera nel 2002, ma la completa e ritocca a più riprese nei mesi successivi, trasformandola in una riflessione sul potere e sulle limitazioni del teatro.

Tre personaggi, in un elenco scarno, godono di un maggior rilievo in *Himmelweg*: il Delegato della Croce Rossa, il Comandante tedesco e Gottfried, il deportato scelto dai carnefici come interprete per comunicare con gli altri “residenti”. Ad essi si aggiunge l'agire estemporaneo ma rivelatore di una bambina ebrea.

Nel primo segmento, caratterizzato anzitutto da una prevedibile funzione informativa, si profilano la figura e la mentalità del Delegato. Costui rievoca avvenimenti che risalgono alla Seconda Guerra Mondiale e verificatisi, a suo dire, a poche decine di chilometri da Berlino: nel «cuore dell'Europa», se volessimo parafrasare il titolo della IV sezione. Grazie alla memoria

²¹ Sul film e sulle sue circostanze offre qualche informazione la pagina seguente: <http://www.memoriales.net/topographie/chechoslovaquia/terezin.htm>. Dati su Theresienstadt, in Adler [1960].

²² Mayorga ha diretto presso la stessa istituzione il seminario *Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo*.

²³ Rimando specificamente alla edizione per i tipi di Cronopio (Lanzmann 2003). Mayorga lesse l'intervista nella edizione francese.

di questo personaggio, non designato con un nome proprio ma solo mediante il suo incarico (riflesso della volontà autoriale di sottolinearne la carica emblematica e non individualizzata), il destinatario di *Himmelweg* si misura subito con una dinamica spazio-temporale avvolgente. Il suo presente coincide con quello del Delegato, ciò che “vede” è il campo com’è oggi, nonché gli effetti che sull’emissario della Croce Rossa ha avuto l’avallo a suo tempo concesso a quanto aveva visto. Inoltre, il destinatario riceve i dati fondamentali sull’intreccio dell’opera. Potremmo anzi sostenere che nella prima sezione l’intera trama sia già disvelata.

Chi è il Delegato tratteggiato in *Himmelweg*? Un uomo benintenzionato e volenteroso, mosso da un filantropismo che non gli impedisce di divenire una inconsapevole pedina nelle mani degli aguzzini. In realtà, l’autentico e anziano Rossel che parla di sé dinanzi a Lanzmann, si presenta come una persona che all’epoca dell’assegnazione alla Croce Rossa Internazionale in Germania è un ingenuo venticinquenne mosso dal solo intento di evitare di finire nell’esercito. Trovo significativo lo sforzo di Mayorga di presentarlo non come un semplice inetto né come un essere meschino o repulsivo, se è vero che nell’opera lo raffigura come una persona tutto sommato ordinaria e perfino capace di guadagnarsi in modo momentaneo la nostra cordialità, motivandone l’azione con un vago umanitarismo (come detto, diverso da quanto lo stesso Rossel dice di sé). Non è gratuito che in taluni allestimenti di *Himmelweg*, il Delegato entri in scena muovendo dalla platea e dunque erodendo il confine che corre tra interpreti e pubblico.²⁴ Anche se non dovremmo dimenticare che molto di quel che nell’opera sappiamo del Delegato ce lo comunica lui stesso, Mayorga parrebbe indurre lo spettatore ad accostarsi a questa figura, ad avviare con essa una sorta di parziale identificazione. Non tanto per legittimarne il comportamento, quanto per spingere chi assiste, a realizzare mentalmente il proprio personale rapporto sui fatti, sebbene questi goda dell’indubbio vantaggio

²⁴ Mi riferisco in particolare alla messa in scena presso il Royal Court di Londra (la recensisce Heras 2005).

dell'informazione che la diversa prospettiva storica gli ha fornito. Del resto, l'intero monologo del Delegato può ragionevolmente essere letto come una sorta di nuovo resoconto, tardivo ed inseribile, sugli eventi che ebbero luogo.

La forte carica emotiva del linguaggio di questa figura partecipa dunque anche della volontà di giustificare il proprio operato. Ed il richiamarsi alle foto che scattò (in verità ferme alla superficie dei soggetti e degli oggetti ritratti) è uno strumento complementare della sua strategia difensiva. L'insistenza sul verbo «vedere» finisce al contrario per sancire le responsabilità individuali del Delegato, facilmente estensibili, in grado variabile, a quelle collettive di gran parte dell'Europa e delle potenze mondiali, filogermaniche e non, che a lungo guardarono altrove davanti allo sterminio.²⁵ D'altro canto, il sogno che torna tutte le notti e culmina nell'ormai impossibile liberazione dei deportati (una liberazione che a sua volta libererebbe dalla colpa la coscienza di chi non li ha aiutati), lo stesso ripetersi ossessivo della redazione del rapporto («La mia memoria lo riscrive tutte le notti»), rivelano che la tormentata interiorità del personaggio è meno accondiscendente con il proprio operato di quanto non lo sia la parte razionale, bisognosa di salvaguardare un'immagine pubblica.²⁶ Forse è proprio per poter sopravvivere che il Delegato finisce per reiterare nel suo monologo soprattutto la propria innocenza, dicendosi pronto a firmare di nuovo – ora sì, esattamente come il vero Rossel – lo stesso rapporto sottoscritto nel passato.²⁷ Parafrasando Lavagetto [1992: 195], potremmo dire che confessarsi è mentire.

²⁵ Sulla responsabilità storica europea si veda la terza sezione di Hilberg [1996: 189-259].

²⁶ Cfr. *Himmelweg*, sez. I: «Percorro questa via ogni notte. Ogni notte sogno di camminare su questa rampa e di arrivare davanti alla porta dell'hangar. La apro e stanno qui, sorridenti, ad aspettarmi. Gottfried e tutti gli altri».

²⁷ Anche l'autentico Rossel afferma, nella citata intervista a Lanzmann, di non essersi pentito del suo operato; sottolinea inoltre come avesse ritenuto Terezín un luogo per *Prominenten*, deportati illustri o rilevanti, e lamenta la mancanza di un cenno, di un qualsiasi segnale da parte dei residenti per metterlo sull'avviso. Semmai, chiede al suo interlocutore di non farlo apparire troppo ridicolo per non aver visto ciò che non doveva essere impossibile vedere.

Dicevamo che la narrazione del Delegato si svolge nel presente ma prende le mosse grazie ad un ritorno sul luogo degli eventi. Alcuni hanno suggerito che il Delegato stia facendo visita all'attuale museo del lager (Floeck 2012: 3). La rampa di cemento (in verità doppia e quasi speculare, discendente dai treni ed ascendente in direzione dei luoghi di morte) che conduceva i deportati dai treni ad un hangar spacciato dalle autorità naziste per infermeria è uno dei pochi manufatti sopravvissuti al passare del tempo; il resto dell'insediamento, in legno, è scomparso. La rampa dunque collega come un ponte il presente al passato e attiva proustianamente la memoria. Oltre la porta dell'hangar, soglia sottile ma insormontabile per il Delegato, riposa la verità non disvelata da colui che era venuto per vedere e ha finito per farsi raggirare. Eppure il Delegato avrebbe potuto servirsi di alcuni indizi che denunciavano la condizione artificiosa di ciò che gli veniva mostrato: al di là degli sguardi straniti degli internati che si imbattevano nel visitatore, in particolare il linguaggio del corpo (appena velato dall'inganno di una falsa zoppia) di un accompagnatore privilegiato, Gottfried, che si esprimeva come un automa o come chi recitasse una parte; alcune, specifiche frasi dello stesso, sedicente "sindaco" della comunità, apparentemente poco congrue con la situazione; simbolicamente, il grande orologio della stazione ferroviaria, fermo sulla stessa ora, e sul quale torneremo. E, soprattutto, le parole rivelatrici pronunciate da una bambina. Il Delegato si limita a registrarne la presenza, non ne menziona le frasi. Le ha udite e ha preferito ometterle nel rapporto? Non sono giunte alle sue distratte orecchie? La *pièce*, mettendo sul tappeto la questione della responsabilità individuale e di come si colleghi a quella collettiva, lascia stabilire al singolo destinatario la propria verità. Ma non è difficile ipotizzare che la configurazione "teatrale" ed il discorso di un potere intimidatorio, complementari nello svolgimento dell'inganno, trovino terreno fertile nell'arrendevole malleabilità di chi finisce per divenire vittima e complice involontario della manipolazione. L'autoindulgenza del Delegato è simile a quella di tanti altri, forse alla nostra. Egli è lo spettatore privilegiato da ingannare,

ma, evitando di demonizzarlo,²⁸ tra le righe Mayorga insinua una domanda: siamo certi che molti altri – molti tra noi – avrebbero saputo comportarsi diversamente?

Già introdotto verbalmente nella sezione iniziale dal Delegato, nella III parte il Comandante tedesco (liberrima ricreazione di Karl Rahm, l'ultimo responsabile nazista di Terezín) si materializza in scena e proferisce un esteso monologo. Sappiamo sin dalla I sezione che la cultura dell'ufficiale confonde il Delegato, schiacciato in partenza da una condizione negoziale di inferiorità. In una sorta di nuovo e più evidente cortocircuito spaziotemporale, tuttavia, nella sezione III il militare si rivolge ad un destinatario imprecisato e plurale, a qualcuno che fa ritorno al luogo dell'orrore, forse a visitatori del presente che si trovano al cospetto del sinistro magnetismo museistico del campo.²⁹ Parrebbero balenare la critica ai rischi, sempre in agguato, di degradare i luoghi della memoria a tappe di un percorso turistico-commerciale e l'implicita denuncia della potenziale superficialità di un pubblico che si accosti frettolosamente alla Shoah, confondendo realtà e rievocazione. Ma il momentaneo tono da imbonitore del Comandante di *Himmelweg* ha in particolare un'altra e ben avvertibile funzione: far sentire ciascuno spettatore come un visitatore del campo e nei panni del Delegato della Croce Rossa, e spingerlo a riscrivere il proprio personale rapporto sugli eventi e su altri affini mascheramenti del proprio presente.³⁰ Un margine di ambiguità nel definire emittente e destinatari nella sequenza è dunque volutamente perseguito dal drammaturgo, che ha ribadito come il tempo e lo spazio del Comandante della III sezione siano quelli dello stesso fatto teatrale, ricorrendo al concetto di iperteatralità.³¹ Non così nella IV parte, quando vediamo il Comandante in

²⁸ O di inquisirlo: è questo il tratto che più nettamente distingue l'approccio del drammaturgo da quello, talvolta corrosivo, del Lanzmann di *Un vivo che passa*.

²⁹ Gabriele [2010] ha percepito nella voce del Comandante nella sezione «Così sarà il silenzio della pace» il sovrapporsi di quella di una guida che si rivolgerebbe, ad un certo punto, anche ad antichi prigionieri del campo che a quel luogo fanno ritorno in visita.

³⁰ L'opera trasforma gli spettatori in testimoni di una farsa sinistra, come ha scritto Liberman [2008: 16].

³¹ Cfr. il commento dello stesso Mayorga in Aznar Soler [2011a: 272].

Indice

Introduzione	
<i>Enrico Di Pastena</i>	5
Bibliografia	63
Juan Mayorga. <i>Teatro sulla Shoah</i>	
<i>Himmelweg</i>	76
<i>Himmelweg</i>	77
<i>El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)</i>	150
<i>Il cartografo (Varsavia, 1:400.000)</i>	151
JK	248
JK	249

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2014