

# **“Neppure i morti sono al riparo dal nemico”.** **Una lettura di JK, di Juan Mayorga**

ENRICO DI PASTENA  
Università di Pisa

## **Riassunto**

L'articolo propone un'analisi di uno dei testi brevi più noti del drammaturgo Juan Mayorga e lo mette in relazione con la probabile identità del suo coprotagonista 'reale' (Walter Benjamin) e di un suo libro incompiuto (*Sul concetto di storia*), giungendo alla conclusione che il nucleo centrale di JK può essere recepito come una figurazione teatrale della frase benjaminiana che riecheggia al suo interno: “Neppure i morti sono al riparo dal nemico”. D'altro canto, alcune 'imprecisioni' della voce narrante potrebbero mettere a nudo, verosimilmente, una strategia di oscuramento e illustrare, dunque, quanto sia tortuosa la ricostruzione storicistica degli eventi passati. La memoria storica è il prodotto di numerose interferenze e, in determinate circostanze, il semplice risultato di una serie di tentativi di cancellazione.

## **“Ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo”. Una lectura de JK, de Juan Mayorga**

## **Resumen**

El artículo propone un análisis de uno de los textos breves más conocidos del dramaturgo Juan Mayorga y lo relaciona con la probable identidad de su coprotagonista 'real' (Walter Benjamin) y un libro suyo inacabado (*Tesis sobre el concepto de historia*), llegando a la conclusión de que el núcleo central de JK puede percibirse como una representación teatral de la frase de Benjamin que se oye en el interior de la pieza: “Ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo”. Por otro lado, algunas 'inexactitudes' del personaje-narrador podrían poner al descubierto una estrategia de oscurecimiento y así ilustrar cuán tortuosa es la reconstrucción historicista de los eventos pasados. La memoria histórica es el producto de numerosas interferencias y, en determinadas circunstancias, el simple resultado de una serie de intentos de cancelación.

## **“Not even the deads are safe from the enemy”. A Reading of JK, by Juan Mayorga**

## **Abstract**

The article proposes an analysis of one of the best-known short texts by playwright Juan Mayorga and relates it to the probable identity of its 'real' co-protagonist (Walter Benjamin) and one of his unfinished books (*On the Concept of History*), concluding that the core of JK can be understood as a theatrical figuration of the Benjaminian phrase that echoes within it: “Not even the dead are safe from the enemy”. On the other hand, some 'inaccuracies' of the narrator's voice might illustrate how tortuous the historical reconstruction of past events is and lay bare, possibly, a strategy of obscuration. Historical memory is the product of numerous interferences and, in certain circumstances, the simple result of a series of attempts at erasure.

*On doit des égards aux vivants;  
on ne doit aux morts que la vérité.*  
Voltaire

## LA PIÈCE E IL TEATRO BREVE DI MAYORGA

*JK* è un testo breve di Juan Mayorga portato in scena per la prima volta nel settembre 2005 nella cornice dello spettacolo *Exilios*, diretto presso la Sala Cuarta Pared di Madrid da Guillermo Heras, per la produzione di Teatro del Astillero, Susana Torres Molina e Luis Mario Moncada. L'opera collettiva comprendeva lavori di ben nove autori, compreso Mayorga: Inmaculada Alvear, José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Raúl Hernández, Luis Mario Moncada, Ángel Solo, Susana Torres Molina e lo stesso Heras<sup>1</sup>. Quando l'argentino Guillermo Heras, figura significativa del teatro contemporaneo spagnolo anche per essere stato direttore dell'emblematico Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas dal 1984 al 1993<sup>2</sup>, allestisce *Exilios*, il gruppo teatrale Teatro del Astillero ha già alle spalle un percorso di circa una decina di anni (avendo esordito sulle scene con l'allestimento di *Para quemar la memoria* di José Ramón Fernández nel 1995) e si è distinto, con una formazione che negli anni successivi comporterà alcuni avvicendamenti tra i suoi membri, nel tentativo di rinnovamento della scrittura teatrale del Paese attraverso una formula 'cooperativa', per l'attività di produzione e messa in scena dei propri lavori nonché per la apertura a esperienze di drammaturgia ispanoamericane e di assimilazione di esperienze straniere<sup>3</sup>. Nonostante la solo relativa visibilità critica di cui la compagine di autori ha goduto<sup>4</sup>, l'attività di scrittura partecipativa dell'Astillero trascende il semplice merito di aver avuto tra i fondatori drammaturghi della levatura di Mayorga e di Fernández, che successivamente hanno intrapreso percorsi più strettamente individuali.

*Exilios* rappresenta un buon esempio di uno dei tratti qualificanti della prima fase della scrittura dell'Astillero: l'opera collettiva (e il *métissage* con l'orizzonte ispanoamericano). Nove voci che mettono in evidenza i differenti accenti e le peculiari coniugazioni –interiore, geografico, subito, volontario...– che può conoscere l'esilio. È l'ideale prosecuzione di un progetto che solo due anni innanzi, nel 2003, a Buenos Aires aveva visto la luce mediante un volume dallo stesso titolo, *Exilios*, che raccoglieva 18 *pièces* brevi di drammaturghi argentini, messicani e spagnoli. Mayorga vi aveva preso parte con *El buen vecino*, nucleo iniziale di uno dei suoi testi più stimolanti: *Animales nocturnos*. Inoltre, in relazione alla proposta del 2005, apparivano già i nomi e i testi di Heras, nel volume annoverato tra gli autori "spagnoli" con il titolo *Sinaia (Travesía hacia el exilio)*, di Torres (*Punto de viraje*, Argentina) e di Moncada (*Fuera de lugar*, Messico). A sua volta, la raccolta bonaerense era il frutto di una riflessione intorno al tema dell'esilio avviata qualche anno prima da scrittori argentini che univa per l'occasione tre vertici, non solo geografici, collegati tra loro in fasi storiche diverse da affini esperienze socio-politiche.

<sup>1</sup> Cfr. la scheda relativa in <https://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=20647>. Dello spettacolo esiste una registrazione audiovisiva presso il Centro de Documentación Teatral. Si vedano alcune recensioni all'allestimento, firmate da Henríquez (2005), Ayanz (2005), Villán (2005) e, in Aragona, da Melguizo (2005).

<sup>2</sup> Al riguardo si vedano ora i lavori contenuti in: <https://www.teatro.es/contenidos/CNNTE/>.

<sup>3</sup> El Astillero annovera, tra le sue iniziative, la traduzione in spagnolo di numerose *pièces* di Michel Vinaver; l'ultimo volume è apparso nel 2018.

<sup>4</sup> Come ha ben osservato Ambrosi (2012), riferendosi in particolare alla prima fase del collettivo: quella che si conclude nel 2006, con l'uscita successivamente di Heras, Fernández e Mayorga. Cfr. i materiali, firmati da alcuni dei componenti del grupo, dal titolo "Astillero, 20 años" pubblicati su *Primer Acto* nel 2015, nonché le rievocazioni di Mayorga (2016: 267-268) ed Heras (in Ambrosi, 2016: 60-63).

Fenomeno sfaccettato per le sue implicazioni sociali, ideologiche, linguistiche e culturali, l'esilio è anzitutto una esperienza psicologica (Woodyard, 2003: 11), la cui portata, combinata con il rischio del prolungarsi della persecuzione e della violenza subita, travolse anche una delle menti più originali del suo tempo. JK è infatti un monologo ispirato agli ultimi e tribolati anni di vita di Walter Benjamin; comprende il suo esilio parigino e rivolge una particolare attenzione ai suoi giorni finali e alla sua morte a Portbou, sul litorale catalano; pesantemente bombardato durante la Guerra Civile per la sua posizione strategica sulla linea ferroviaria tra la Francia e la Spagna, questo villaggio di pescatori che scendeva a grappolo verso il Mediterraneo unendo la montagna e il mare faceva infatti da frontiera a due nazioni. L'obiettivo di Benjamin, attraversata la Spagna franchista, era quello di imbarcarsi da Lisbona alla volta degli Stati Uniti e della salvezza: a New York lo attendevano gli amici Theodor e Gretel Adorno nel loro appartamento sull'Hudson. Il titolo, che potrebbe prima della lettura far pensare alle iniziali di Joseph K., il protagonista de *Il processo*, rimandando ad un autore, Kafka, che Mayorga spesso tiene presente e che era assai apprezzato dallo stesso Benjamin (Peral, 2015: 43-49), riprende quelle degli appellativi con i quali il berlinese era genericamente designato in lingua tedesca in quanto ricercato dalla Gestapo: la lettera "J" sta per *Jude*, ebreo; e la "K", per *Kommunist*, comunista. Sono cosciente che non si debba trascurare il fatto che, come detto, la nostra breve *pièce* nasca per essere assemblata in un allestimento più articolato (né ancor meno che essa, in quanto opera teatrale, realizza la sua pienezza espressiva nella dimensione spettacolare; e nella continuità scenografica e coreografica dei sei interpreti, spagnoli e latinoamericani, trovò la sua coerenza nel 2005). Tuttavia, nel presente lavoro preferisco soffermarmi su un'analisi testuale di JK e sulle sue specifiche implicazioni, nel convincimento che la singola opera abbia molto da dire nonostante la sua concisione.

Prima di tutto, ricorderò come, all'interno del *corpus* di Mayorga, sia stata già rilevata l'importanza della sua produzione breve<sup>5</sup>; in essa si esprimono in modo condensato e spesso ellittico alcune delle preoccupazioni politiche e morali del drammaturgo e, soprattutto, trovano accoglienza molteplici strategie estetiche e comunicative. Del resto, una varietà di ragioni, di contesti e di destinazioni presiedono alla nascita dei pezzi che configurano il teatro breve dell'autore, che recentemente è stato riedito in un volume assai accresciuto rispetto al passato e che ora comprende ben 44 testi (*Teatro para minutos*, 2020): all'origine dei singoli lavori ci sono commissioni, laboratori di drammaturgia, partecipazioni a rassegne teatrali; qualche testo si è rivelato una mera fase di un tracciato che avrebbe condotto a una *pièce* dalla estensione più canonica; altri, si sono proposti come tasselli di uno spettacolo a più mani; altri, infine, sono stati il frutto di una intuizione, di una illuminazione. Lo stesso autore ha invitato i suoi lettori nel breve testo introduttivo a *Teatro para minutos* (Mayorga, 2009: 7; 2020: 25) a trovare dei passaggi sotterranei (*pasadizos*) tra i testi che compongono la raccolta e una parte della critica ha recepito questo stimolante suggerimento, che comunque non impedisce di vedere tale produzione come una sfaccettatura che entra in dialogo con il *corpus* teatrale più noto dell'autore. La questione è che non si tratta, nella maggior parte dei casi quantomeno, di singoli bozzetti, di semplici esercizi di stile o di testi non compiuti, quanto di opere che rivendicano una loro autonomia e una intrinseca autosufficienza e che spesso lo fanno giocandosi su una modulazione dell'intensità. Lo stesso Mayorga ha ricordato nella già evocata nota d'autore preliminare ai suoi testi brevi nella edizione di *Teatro para minutos* (2020: 25) che "La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de pared que ocupa, sino por la fuerza con la que tensiona esa pared". Il quadro non sarebbe caratterizzato tanto dalla sua estensione quanto dall'energia con cui entra in relazione con la parete e dunque con la realtà circostante,

<sup>5</sup> Si vedano in particolare i contributi di Spooner (2011), Trecca (2011), Abizanda Losada (2017) e Molanes (2018 e 2020).

e non ultimo con lo sguardo di chi lo osserva, aggiungerei. Lo qualifica la tensione che stabilisce tra sé e il mondo, cosa il primo sia in grado di dire al secondo e su di esso. Il fatto è che un buon quadro travalica la sua cornice, per quanto ne sia delimitato spazialmente. Nel teatro il “quadro” è trasportato in scena e interpretato da corpi vivi e in movimento, presentando dunque significati entro una estensione temporale (Lehmann, 2017: 349-350). E l’estensione nel teatro vivo si traduce in durata; se questa è particolarmente breve rischia di collocarsi più decisamente fuori dal circuito comunicativo commerciale, dal momento che non risponde ai canoni convenzionalmente accettati di fruizione dello spettacolo teatrale; il che rappresenta un elemento ulteriore di deviazione rispetto alle aspettative materiali, in aggiunta alla presa di distanza dal preconetto che spesso porta a privilegiare, con un giudizio di merito neanche troppo implicito, l’estensione sull’intensità anche quando si valutano altri generi brevi, come del racconto ha scritto Andrés Neuman (2006: 171).

Sia detto per inciso: nel cosmo teatrale di Mayorga il testo breve assume una specifica risonanza se collegato alla nozione di frammento, che insieme a quella di montaggio – e di *collage* e di citazione – è assai rilevante nella produzione di senso della scrittura benjaminiana (cfr. García García 2010, con bibliografia), modello di ispirazione per il drammaturgo. Per il non celato culto al frammento che il berlinese, nel solco di Schlegel, professò, Taibo (2015: 24) lo ha messo estemporaneamente in relazione con il coetaneo Pessoa. Da parte sua Davide Carnevali, in un lavoro inedito, ha segnalato che “il frammento è soprattutto l’espressione formale di una presa di distanza: dall’oggetto da parte del soggetto, e cioè dall’opera da parte del creatore e soprattutto del fruitore. Probabilmente è il teatro tedesco dell’ultimo secolo, da Brecht a Heiner Müller, da Büchner a Schimmelpfennig, quello che meglio ha sviluppato in quest’ottica il suo potenziale”. Certo è che, più in generale, la frammentarietà e la discontinuità nella costruzione delle opere sono tratti della letteratura del Novecento e in particolare della postmodernità, e non solo di quella drammatica. E Benjamin, recependo nella interruzione dei flussi degli eventi e del discorso una condizione perché possa germogliare la critica, ha in certo modo preparato il terreno anche alla estetica della ricezione. Come al lettore del berlinese, al destinatario di Mayorga è richiesto di prendere parte alla configurazione del messaggio e alla costruzione del senso. Il convincimento di Mayorga è che il teatro avvenga nello spettatore (Mayorga, 1999) e che il miglior teatro rispetti il suo destinatario poiché si attende qualcosa da lui (Mayorga, 2016: 96).

## JK

In *JK* la vicenda viene evocata da un personaggio innominato. Costui giunge a Parigi nel cuore degli anni Trenta con una lista di esuli, ebrei e comunisti da tenere sotto controllo. Tra di essi vi è una figura che molto assomiglia a una proiezione drammaturgica di Walter Benjamin.

Il vero Benjamin nel 1933 era fuggito in Francia dalla natia Germania. Il nostro narratore ricorda le lunghe giornate di studio trascorse dall’uomo che sta spiando al consueto scrittoio della Biblioteca Nazionale di Parigi; le collaborazioni con riviste svizzere da quegli firmate con diversi pseudonimi, alcuni parzialmente rivelatori della sua vera identità; le stringenti difficoltà economiche che i lavori saltuari non riuscivano a compensare. Ma anche la risposta, ancora speranzosa malgrado l’imminenza della guerra, che l’uomo che sta braccando dà a Theodor Adorno e a sua moglie Gretel (i cui nomi tuttavia non vengono esplicitamente citati nella breve *pièce*): “in Europa ci sono ancora posizioni da difendere”<sup>6</sup>. La voce che ci guida richiama inoltre la breve permanenza dell’esule nel campo provvisorio di Nevers; la decisione di percorrere un ex sentiero praticato dai contrabbandieri nel cuore dei Pirenei, sette chilometri e varie ore di cammino, ricorrendo alla guida di Lisa Fittko, una donna che diverrà, con il marito Hans, una “passatrice” di fuggiaschi al di là del naturale confine franco-spagnolo al

<sup>6</sup> Cfr. Adorno (2010: 177).

servizio dell'Emergency Rescue Committee per circa sei mesi e fino all'autunno del 1941 (Saletti, 2010: 119).

L'evocazione si sofferma in particolare sulla traversata dei Pirenei e sulla tragica fine del personaggio. Quel che segue ne è un frammento significativo<sup>7</sup>:



El 13 de marzo de 1940, cinco personas se presentaron ante la señora Fittko: dos mujeres, el hijo de una de ellas, él y otro hombre. Ella les advirtió que era peligroso: un antiguo sendero de contrabandistas. Pero ellos sabían que el verdadero peligro era permanecer en Francia. La señora Fittko les dijo que volviesen al atardecer de la primera noche con luna y que renunciasen a llevar equipaje, pero él apareció con un maletín negro, como de médico. Ella le pidió que dejase el maletín, pero él contestó que el contenido de aquel maletín era más valioso que su propia vida. Echamos a andar, porque no había tiempo para discutir. Cada pocos pasos, él tenía que pararse a tomar aliento y la señora Fittko le pedía que abandonase el maletín, pero al escuchar esto él volvía a caminar. La madrugada nos sorprendió en plena montaña, lo que les hizo temer que la policía francesa los descubriese, pero, diez horas después de haber salido, llegamos al lado español. Lo más difícil, atravesar los Pirineos, estaba hecho. Aquellos siete kilómetros por la cordillera eran más peligrosos que los setecientos que los separaban de Lisboa, de donde cada semana salían tres barcos hacia América. Pero al llegar al final, descubrieron algo que no esperaban: la policía española había cerrado la frontera. No queriendo volver a Francia, ellos decidieron pasar la noche en una pensión del pueblo fronterizo de Portbou. A la mañana siguiente, al no encontrarlo por ningún sitio, pedimos al dueño de la pensión que nos abriese su cuarto. Allí estaba, sobre la cama. Las mujeres se echaron a llorar, aunque apenas lo conocían, y el chico acabó llorando también. Yo estaba decepcionado. Cierto que llevaba siete años fuera de la Alemania que tanto amaba, y que en el exilio no había dejado de tener miedo como judío y como comunista, y que ahora, en aquel lugar entre Francia y España, más que nunca parecía no tener sitio en el mundo. Pero yo me preguntaba, me lo sigo preguntando: ¿tiene derecho al suicidio un verdadero revolucionario? ¿No es el suicidio un gesto egoísta que un revolucionario no puede consentirse? En el suelo estaba la ampolla de cristal, muchos llevaban ampollas de morfina o de cianuro en aquellos tiempos. Tuve que registrar todo el cuarto hasta dar con el maletín. Dentro de él encontré este manuscrito. La última anotación, que seguramente hizo aquella noche con su letra pequeña y apretada, dice: “Ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo”. Al conocer la noticia de su muerte, la policía española decidió abrir la frontera, y las mujeres y el chico pudieron pasar. Sé que llegaron a Lisboa y dos meses después fueron vistos en Buenos Aires.

Questi sono i principali eventi oggetto di rielaborazione. Rispetto alle fonti storiche presentano alcune dissonanze che sono finora sfuggite al commento critico e che forse assumono una specifica funzione. Non può stupire, tra di esse, la presenza in JK di un altro uomo (e, in verità, di un'altra donna) nel manipolo di fuggiaschi, oltre a Benjamin, e alle persone che questi aveva incontrato a Marsiglia quando aveva ricevuto dal consolato americano i documenti necessari per entrare negli Stati Uniti (I. Scheurmann *apud* Saletti, 2010: 65, n. 21): la signora Henny Gurland, di origini tedesche, e il figlio adolescente di costei; quell'uomo immaginato non può che essere il nostro narratore: un persecutore la cui presenza accanto alla proiezione teatrale di Benjamin giustifica il fatto che la voce narrante possa trasmetterci i fatti come testimone oculare, accompagnandoli con un suo tagliente giudizio.

<sup>7</sup> Cito da Mayorga (2020: 229-230). L'intero testo in traduzione italiana (e originale a fronte) a cura di E. Di Pastena si trova in *Teatro sulla Shoah* (Mayorga, 2014: 248-251).

## UNA SITUAZIONE MOLTO RIVISITATA: BENJAMIN COME PERSONAGGIO LETTERARIO

Prima di scendere nel dettaglio dell'analisi testuale di JK e di individuare quali siano le possibili alterazioni significative in esso contenute rispetto al dato storico e, in particolare, la loro eventuale funzione, ritengo utile, per un verso, quantomeno richiamare il profondo e ormai indiscusso (nonché dichiarato) debito strutturale che la produzione estetica e la riflessione teorica di Mayorga contraggono nei riguardi di Benjamin<sup>8</sup> e, per l'altro, segnalare quanto spesso, più universalmente, il pensatore berlinese sia stato trasformato in personaggio letterario e siano state rivisitate le circostanze della sua biografia e soprattutto della sua infelice e precoce dipartita. Senza alcuna pretesa di risultare esaustivo, richiamo di seguito alcune delle opere in cui il nostro *Kulturkritiker* svolge un ruolo piuttosto rilevante: sarà sufficiente a dimostrare quanto la ipotetica, relativa lista sia nutrita.

Tra quelle più significative segnalo, per cominciare, il romanzo di Ricardo Cano Gaviria, pubblicato nel 1989 con il titolo *El pasajero Benjamin*, poi riedito nel 1993 in Venezuela con un titolo ancor più esplicito (*El pasajero Walter Benjamin*; poi, nuovamente rivisto, il lavoro è riapparso in Spagna nel 2000; l'edizione italiana del 2007 è stata oggetto di ulteriore revisione da parte dell'autore). Lo scrittore colombiano, come altri che lo seguiranno nel tempo, si focalizza "principalmente sulla tragica scelta finale e sul contesto storico che la determinò: l'estendersi dell'antisemitismo nazista anche in Spagna e nella Francia occupata" (Rocco, 2007: 159). Affresco emotivo e intellettuale delle ultime ore di un Benjamin abbattuto dagli effetti che sul suo stato d'animo sortisce il divieto di ingresso in Spagna, il romanzo è, a detta del suo stesso autore, un intento di esplorare la morte come evenienza poetica, la "possibilità di estrarre, nel processo della narrazione, una bellezza ineffabile dallo spoglio disegno di una vita" (Cano Gaviria, 2007: 6), traendo ispirazione da un passo di Benjamin desunto dal suo saggio su Nicola Leskov:

Se il romanzo è significativo, non è quindi perché ci presenta, quasi didatticamente, un destino estraneo, ma perché quel destino altrui, grazie alla fiamma da cui è consumato, genera in noi il calore che non possiamo mai ricavare dal nostro. Ciò che attira il lettore verso il romanzo, è la speranza di riscaldare la sua vita infreddolita alla morte di cui legge<sup>9</sup>.

Nella pagina conclusiva del romanzo la morte si configura come un approdo pacificante:

Allora [...] comprese che ormai alla frontiera non gli avrebbero più richiesto alcun salvacondotto, e con la stessa allegria di chi constata che, malgrado tutti i contrattempi sorti, non è arrivato tardi all'appuntamento, tirò un sospiro di sollievo e chiuse tranquillamente gli occhi dietro gli spessi occhiali da miope. (Cano Gaviria, 2007: 155)

Cano Gaviria concede al protagonista morente il dono poetico di liberare la propria morte dal silenzio, "gli consente di trovare una insperata via di accesso a quella dimensione salvifica e messianica sempre presente nelle speculazioni di Benjamin", come ha scritto Alessandro Rocco nella "Postfazione" alla edizione italiana del romanzo (2007: 161). Mi pare di poter anticipare che tale funzione consolatoria differisca da quella di Mayorga: e siamo dinanzi a

<sup>8</sup> Peral (2015: 14) ha parlato di una "dramaturgia benjaminiana". Molanes Rial (2014) ha osservato in modo sommario la presenza di concetti di Benjamin nella riflessione teorica di Mayorga. Il rapporto tra il drammaturgo e il pensatore si è alimentato anche di una parte cospicua della sua tesi di dottorato, pubblicata con il titolo *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* (Mayorga, 2003).

<sup>9</sup> Il frammento viene tradotto nella edizione italiana del romanzo di Cano Gaviria (2007: 6), ma lo trascrivo dalla traduzione contenuta in Benjamin (1995: 265-266).

una divergenza costitutiva. Il drammaturgo vuole inquietare il suo pubblico, manifestando quanto di irrisolto la storia abbia lasciato in eredità al nostro presente: ad esempio, le nuove frontiere che si ergono come impedimenti insormontabili (siano esse fatte di acqua, di cemento, di lamiera sagomate o semplicemente di dogane) e il rinnovarsi degli esili nelle loro disparate forme, compresa come vedremo quella di natura economica.

Il romanzo storico del nordamericano Jay Parini (prima edizione del 1996), dal titolo *Benjamin's Crossing*, non solo si incentra sulle vicende legate alla fuga benjaminiana da Parigi e alla successiva traversata pirenaica, ma aspira in qualche modo a essere una riflessione sul ruolo dell'intellettuale nella moderna società occidentale. È un lavoro dalla struttura composta, che si apre e si chiude con l'immaginata voce del semitista Gershom Scholem che si ritrova a Portbou dieci anni dopo la scomparsa dell'amico Benjamin, un testo in cui si fa prendere la parola ora a Lisa Fittko, ora ad Asja Lacis (la donna che aveva affascinato Benjamin), ora a madame Ruiz (la proprietaria della Fonda Francia ove il berlinese morì) e in cui vengono riprodotti in traduzione materiali epistolari dello stesso pensatore tedesco e si impiega inoltre la narrazione in terza persona per rendere conto della prospettiva del protagonista. L'empatia dell'autore nei confronti di Benjamin, pur non nascondendone le limitazioni nella vita pratica, stempera in elogio nei riguardi della tradizione intellettuale cosmopolita dell'Europa del tempo. Queste le immaginate considerazioni di Scholem poste a suggello del romanzo<sup>10</sup>:

In spite of having come so far, I did not wish to remain at his grave for long. The guilty feelings that overwhelmed me there were unwelcome and baseless. It was not my fault that he was dead, after all. Benjamin was killed by Hitler, and by Karl Marx. He was killed by Asja Lacis, who never really loved him, and yes, by Dora, his wife, who had never learned how to love him properly. He was killed most certainly by the Angel of History, whom he could never satisfy. Most obviously, he was killed by Time, which often waits teasingly in the wings, but which always appears on-stage at last, claiming full authorship of everything that has gone before, each mincing step and wince, each flicker of the eye, each heartfelt line and random gesture. (Parini, 1997: 540)

Al 1997 risale il primo avvicinamento romanzato a Benjamin realizzato da Bruno Arpaia. Nel suo *Tempo perso* il filosofo berlinese appare in modo fugace nei ricordi dell'anziano Laureano, antifranchista riparato in Messico, che viene sollecitato da uno storico a parlare di Benjamin:

Sarà stato il settembre del Quaranta... Io ero fuggito da uno di quei campi di rifugiati in Francia e vivacchiavo andando avanti e indietro sul confine. Contrabbando, capisce? [...] Due giorni dopo, il poverino si suicidò a Port Bou. Anche con lui il destino ha giocato molto sporco, gli ha mischiato le carte dentro al mazzo. Ma lo capisco, sa? Meglio farla finita in quel suo modo, che farsi ammazzare dai tedeschi [...]. Lo andai a trovare di nascosto nell'alberghetto dove lo avevano rinchiuso i doganieri, e allora me lo disse, come lo sto dicendo a lei. Aveva già ingoiato le pastiglie. (Arpaia, 1997: 219)

Ne *L'angelo della storia* (2001) Arpaia torna sui personaggi di Laureano e di Benjamin, ora intrecciandone compiutamente le vicende: l'uomo d'azione, animato da alti ideali, che ha combattuto nella Guerra Civile e l'intellettuale ebreo che cerca di mettersi in salvo raggiungendo New York sono quanto di più distante si potrebbe immaginare. Arpaia ne intreccia tuttavia i

<sup>10</sup> Un elemento di sicuro interesse del romanzo secondo Robert Buffington (1999: 119) risiede nelle riflessioni di Benjamin e nelle conversazioni intrattenute con Scholem in gioventù.

destini, in una finzione letteraria che canonicamente combina figure di pura invenzione con altre dai nomi reali, quali facce di una stessa medaglia, spazzata via, come l'Europa, da conflitti che infliggono la resa estrema e l'esilio.

Nello stesso 2001 vede la luce *Port Bou. Sulle tracce di Walter Benjamin* di Marco Felici (2001). È di nuovo un lavoro d'invenzione, stavolta innestato su un probabile impianto autobiografico. L'autore torna con la memoria al tempo in cui raccoglie materiale a Portbou sugli ultimi giorni di Benjamin e nel borgo s'imbatte in una donna amata e poi perduta. Consapevole che nella bufera che investì molti altri ebrei, intellettuali e non, "ogni uomo mantiene il suo volto e il suo destino personale, ed è quel volto preciso che bisogna cercare facendosi largo tra le macerie" (Felici, 2001: 12), Felici fa dunque confluire non senza spericolatezza nello stesso scenario l'esperienza storica e la vicenda intima, costruendo una narrazione fatta "del frutto di due separazioni da elaborare" (Felici, 2001: 54), guidato dal segreto intento che "la dissonanza di due elementi che non legano si componesse in una armonia nascosta" (Felici, 2001: 70). Nonostante qualche spunto stilisticamente felice, l'operazione non riesce, dando forza alle remore che al riguardo manifesta all'interno del testo un personaggio, professore dell'io narrante, che viene presentato come una sorta di voce della ragione cui opporre quella dell'estro o del cuore e che finisce per simboleggiare l'autorevolezza accademica.

Non è molto più convincente l'impiego strumentale che in un contesto *noir* il giallista François Darnaudet fa delle vicende benjaminiane in *Le dernier Talgo à Port-Bou* (2005). La necessità di risolvere il caso di un duplice omicidio metterà l'ispettore di polizia Gabriel Llaubre, in servizio presso il commissariato di Perpignan, sulle tracce di un complotto terroristico e lo spingerà a misurarsi con la morte di un pensatore tedesco avvenuta ben sessantacinque anni prima. Più ambizioso risulta il tentativo effettuato in *Le chemin ultime de Walter Benjamin* da Jean-Pierre Bonnel (2005 e 2009), un professore di lettere, che fa in modo che Benjamin si esprima in versi e trasmetta in soggettiva nella corrispondente "biografiction" i suoi ultimi tre giorni di vita.

Questi pochi esempi sarebbero sufficienti a legittimare una domanda: come spiegare un simile 'successo' letterario della figura e delle travagliate esperienze di Benjamin, una riuscita particolarmente avvertibile in Italia? *In primis* si tratta di una conferma della fascinazione esercitata dalla figura del pensatore tedesco e dalla emblematica tragedia che lo spinse a porre fine ai suoi giorni. Inoltre, il fatto che tale vicenda conservi diversi punti oscuri e difficili da accertare in modo inoppugnabile ha prestato il fianco alla tentazione di intersecarvi o sovrapporvi gli spazi della finzione.

Non si è sottratto a questo fenomeno il cinema. Nel 1991 il regista e attore catalano Manuel Cussó-Ferrer rivisita la fine di Benjamin ne *La última frontera*, una miscela di finzione ed elementi documentali. Ricco di testimonianze originali e di informazioni inedite, il film, scritto in collaborazione con la storica dell'arte Pilar Parcerisas, viene presentato nella sezione Forum del Festival di Berlino del 1992. Nella fase preparatoria, Cussó ha ricostruito il cammino che seguì Benjamin e ha ritrovato materiali di carattere giudiziario e amministrativo-contabile, che consentono, *inter alia*, di chiarire le circostanze della sepoltura dell'intellettuale nella parte cattolica del cimitero di Portbou (I. Scheurmann *apud* Saletti 2010: 65, n. 25; 109-110). La trasposizione cinematografica segue il transito pirenaico da parte di Benjamin, impersonato dall'attore Quim Lecina, e inserisce nella trama una serie di *flashback* che si prestano alla rivisitazione di momenti della biografia del protagonista e di aspetti del suo pensiero, cercando di tracciare un profilo della personalità di un filosofo caratterizzato, anche nella ricerca intellettuale, dall'attraversamento delle frontiere (cfr. Cussó-Ferrer, 1994: 162-163). Il regista ha dichiarato: "Dans mon film *La dernière frontière* il y a la thèse selon la quelle la philosophie peut être saisie et comprise par la perception et les sens, ou, inversement, que la perception et la sensibilité peuvent être elles mêmes une philosophie" (Cussó-Ferrer, 2006: s. p.).

Usa solo come sfondo la traversata pirenaica di Benjamin il mediometraggio *Les anges de Port Bou* di Vladimir Léon girato tra il maggio e il giugno del 2010 e che s’incentra sul viaggio condiviso tra il giovane Séraphine e la sorella Gabrielle. Tra i vari documentari dedicati al tema<sup>11</sup>, spicca *Quién mató a Walter Benjamin...*, del regista ebreo di origine argentina David Mauas. Questa coproduzione allestita da varie istituzioni culturali, presentata al pubblico nel 2005, solleva di fatto una serie di nodi di difficile scioglimento. Tra i video offricordo *For Walter Benjamin and René Daumal*, firmato da Jem Cohen nel 2008 e, dello stesso regista e nello stesso anno, *The Passage Clock (for Walter Benjamin)*.

In ambito teatrale menzionerò *Passage* del drammaturgo e romanziere tedesco Christoph Hein. Portato in scena per la prima volta nel 1987 con l’epigrafe “un dramma per teatro da camera in tre atti” (e tradotto in italiano per i tipi di Costa & Nolan nel 1995), ambienta l’azione nel 1940 nel retro di un caffè che si trova in territorio francese ai piedi dei Pirenei nel quale si ritrovano alcuni rifugiati clandestini che attendono l’arrivo della notte per poter attraversare la frontiera. Uno di essi, Hugo Frankfurter presenta più di qualche somiglianza con Benjamin.

Neanche la musica di scena ha eluso il richiamo del berlinese. Segnalo in particolare due esempi: l’opera *Winterreise (Viaggio d’inverno)* del compositore austriaco Ingomar Grönauer su libretto di Francesco Micieli, presentata alle settimane Musicali di Lucerna nel 1994; e il debutto alla Biennale di Monaco nel maggio del 2004 di *Shadowtime (Tempo d’ombra)*, opera prima del compositore inglese Brian Ferneyhough in 7 scene su libretto di Charles Bernstein. Rimando infine per altri riferimenti, ispirati pure all’*Angelus Novus*, a Saletti (2010: 111-112)

Tra i diversi libri che hanno invece una funzione documentale, è imprescindibile, nonostante qualche imprecisione e qualche (forse inevitabile) vuoto di memoria (cfr. Narciso Alba, 1987), la testimonianza di Lisa Fittko nel suo *La via dei Pirenei* (originale del 1985), l’autobiografia di Hans Sahl anche per il suo respiro più ampio e comunque contenente un vivido ritratto del nostro autore (originale del 1990; cfr. 1995: 274-278), i documenti e i lavori contenuti in *Pour Walter Benjamin* (1994; originale tedesco del 1992) e l’utile lavoro di Carlo Saletti, a cui più volte ho fatto ricorso e che ricostruisce con dovizia di dettagli la “notte di Portbou” proponendo in un capitolo del suo *Fine terra* la traduzione e l’adattamento di materiali di Ingrid Scheurmann (in Saletti, 2010: 35-68). Hanno un taglio personale e al contempo risultano assai ricchi di spunti alcuni scritti di Scholem (in ed. italiana: 1988 e 1992), da incrociare con la edizione del carteggio intrattenuto con l’amico (Benjamin/Scholem, 1987). È assai documentata e, nel complesso, sistematica la monumentale biografia firmata da Howard Eiland e Michael W. Jennings (originale del 2014, edizioni italiane presso Einaudi del 2015 e 2016), che per ragioni cronologiche Mayorga non poté utilizzare per scrivere JK; breve ma informata è la narrazione di Marcenaro (2008); risulta infine di interesse per i nostri fini anche il recente libro di Carlos Taibo (2015).

## UNA PROSPETTIVA PROVOCATORIA

Concluso questo *excursus*, torniamo a JK, pezzo di Mayorga nel quale Benjamin riappare dunque come referente, ma non per prendere la parola in prima persona. La breve opera è infatti un originale esercizio prospettico costruito sull’immaginato e straniante punto di vista dell’inseguitore, probabilmente un membro della polizia segreta tedesca.

Occorre subito sottolineare come in nessuna delle numerose versioni a stampa del testo di Mayorga (*Maratón de monólogos*, 2006; *Anthropos*, 2009; *Teatro para minutos*, 2009 e 2020; *Espejo que despliega*, 2011; *Teatro sulla Shoah*, 2014: 248-251) sia dato riscontrare un segno tipografico o una convenzione formale che rimandino a un testo teatrale: non si ravvisa in JK la designazione del personaggio mediante il nome proprio o comune, né la presenza di indicazioni di scena.

<sup>11</sup> Altri ne segnala Saletti (2010: 110-111).

Invece, ci imbattiamo, in quanto lettori, in un lavoro dal respiro narrativo, una sorta di cronaca costruita sul differente peso semantico che assumono i diversi pronomi che vi si alternano (come vedremo), una narrazione "omodiegetica", per attenerci alla terminologia cara a Genette (1976: 293) e impiegata da García Barrientos (2011: 50). Vi è un intento palese e consapevole da parte di Mayorga di presentare un testo dotato di sostanza narrativa, con il susseguirsi di numerosi eventi, il loro sviluppo lungo un arco temporale di anni e il loro precipitare condensato in pochi giorni e poche ore: ciò, non tanto per ottemperare alla ormai nota permeabilità postmoderna tra i generi letterari e non semplicemente come riprova di quanto sia marcata l'impronta che il dialogo intergenerico professato da Sanchis Sinisterra abbia lasciato in uno dei suoi più brillanti successori, Mayorga giustappunto. Anche altrove e in sezioni di maggior estensione della sua produzione, il nostro drammaturgo ha fatto ricorso allo stesso espediente formale: non ha indicato chi prenda la parola, ad esempio, nel monologo del (presumibile) delegato della croce Rossa e del (probabile) comandante nazista che appaiono in *Himmelweg*, offrendo in potenza maggiore libertà a chi si è occupato di tradurre scenicamente il testo, il che ha talvolta favorito l'adozione di soluzioni assai originali. Di certo, l'assenza di indicazioni acuisce nel regista, negli attori e nel lettore l'impellenza di dare una risposta il più precisa possibile a una domanda: chi è colui che sta parlando? Sono soprattutto marche pragmatiche a trasformare il narratore in un personaggio drammatico, attraverso un semplice esercizio di transmodalizzazione: il fatto che JK sia ospitato all'interno di una raccolta di testi teatrali brevi (e di essere stato rappresentato sulle scene, per il lettore che fosse a conoscenza di quest'ultimo dato). Invero, vi sono poi sottili tracce di drammaticità nel testo: questo è, nella sua versione originale, facilmente vocalizzabile; l'appellarsi agli ascoltatori ("Sí, han oído bien, los puestos franceses, ¿hace falta recordar de qué lado estaba la policía francesa en aquella guerra?", Mayorga, 2020: 229) potrebbe fare di questi ultimi sia i narratori di un racconto orale che gli spettatori di un allestimento scenico; e un certo dinamismo viene ovviamente immesso nel monologo dalla serie di frasi interrogative e dalla riproposizione della risposta data dal coprotagonista a un interlocutore dinanzi alla evenienza di fuggire dall'Europa o al richiamo, in stile indiretto, all'attaccamento che il fuggiasco manifesta per la borsa che porta con sé.

È stato osservato che il narratore di JK risulta testimone ambiguo nella sua relazione con colui che, al destinatario meno colto e ignaro del più noto episodio della biografia benjaminiana, potrebbe apparire semplicemente come una sineddoche delle vittime in fuga, nella sua condizione virtualmente indifferenziata di una tra le altre. Il narratore fa attenzione a non nominare mai Benjamin, limitandosi tutt'al più a sfiorare una volta la menzione esplicita nel riferirsi a due tra i diversi pseudonimi con cui il berlinese firmava i suoi lavori su rivista: *Benjamin Schinpfening* e *Benedicto Valterio* (corsivi di chi scrive). García Barrientos (2011: 51), il cui bel lavoro sul teatro di Mayorga riferito alla Shoah ho tenuto presente nelle righe precedenti, ha scritto che omettere il nome della vittima potrebbe avere l'effetto, forse non l'intenzione, di generalizzare il caso particolare. Il suicidio di Benjamin sarebbe una forma anticipata dell'annientamento che l'Olocausto infliggerà alle sue innumerevoli vittime (qui non c'è il lager, non il ghetto né i treni che spesso portavano dall'uno all'altro, secondo la sinistra trinità della Shoah). Ricordo che Benjamin scompare circa 16 mesi prima della conferenza di Wannsee in cui, nel gennaio 1942, si decide di procedere alla Soluzione finale. Al momento della sua morte, era un autore poco letto in Germania e praticamente sconosciuto all'estero<sup>12</sup>; la sua fortuna internazionale, com'è noto, comincerà solo diversi lustri più tardi, verso la fine degli anni Sessanta.

Certo è che rinunciando alla potenziale usurpazione della parola della vittima e affidando la rievocazione della sua figura al carnefice, Mayorga sta mostrando l'emersione di un

---

<sup>12</sup> Cfr. Valverde (1994: 17); in precedenza, Arendt (1993: 3-4) si era soffermata sulla "fama postuma" di Benjamin.

aspetto chiave della dialettica tra futura storicizzazione degli eventi e la loro ermeneutica. Non solo che la scrittura della storia è affidata a chi sul suo palcoscenico si è imposto ma anche quanto possa brillare per la sua assenza, nelle ricostruzioni della Storia con la maiuscola che frequentemente si propongono, il silenzio dei perseguitati. Le pur consapevoli e rivelatrici parole che il drammaturgo ha pronunciato al riguardo non sono che la conferma di una strategia comunicativa che di riflesso mette in risalto ciò che è andato perduto ed è stato travolto dalle circostanze, suggerendo come per la vittima sia impossibile testimoniare direttamente la propria esperienza. Ha detto Mayorga: “desde el primer momento renuncié a poner a Walter Benjamin en escena. Era su silencio lo que debía dar a oír, su ausencia lo que debía dar a ver. Su exilio” (*apud* Trecca, 2011: 336). Non è difficile cogliere una analogia tra questo orientamento, che è di forma e di sostanza, e quanto si verifica in testi maggiori dell’autore, questi sì apertamente consacrati alla Shoah, come il già evocato *Himmelweg*, dove l’evento centrale su cui poggia l’intera *pièce*, la visita infruttuosa di un Delegato della Croce Rossa Internazionale a un insediamento ebraico governato con inflessibilità dal Reich (dietro cui è possibile rivedere i noti fatti di Terezin), non viene mai rappresentato in scena, o come *Il cartografo*, *Varsavia 1:400.000*, nella cui versione scenica diretta da Mayorga la finale apparizione della cartina del ghetto, traduzione materiale della possibilità di memoria riguardo agli eventi che nella prima metà degli anni Quaranta funestarono la capitale polacca, è stata omessa.

Adattando al teatro la definizione di letteratura che Nicola Gardini (2014: 235) tratteggia nelle conclusioni del suo bel saggio sulla lacuna potremmo dire che

la letteratura è il non scritto di cui lo scritto è un richiamo o, se vogliamo, un’ombra; la letteratura non consiste nelle parole scritte, ma in quello che le parole scritte suggeriscono e presuppongono; la letteratura è una mancanza perennemente rinnovata dalle parole; è desiderio di “altro ancora”, perché quello che c’è sulla pagina non basta, non può essere tutto.

Tale universalizzante definizione, integrata con gli atti e le suggestioni visive e contestuali con cui il teatro accompagna le parole o la loro omissione, si coniuga nel caso di Mayorga con una esigenza che si tinge di implicazioni etiche oltre che estetiche. Il suo teatro della Shoah e in qualche misura anche JK offrono formulazioni ellittiche che si sforzano di trasmettere l’invisibilità dell’orrore e di rievocare le cancellazioni che avvengono nel corpo delle città e nella mente delle generazioni: un modo per far risuonare, almeno in parte, il silenzio della voce delle vittime, dei sacrificati lungo il percorso che comporta la messa in pratica di progetti dissennati che prescindono dalla salvaguardia dei singoli individui. Il silenzio assume una indubbia rilevanza nel teatro contemporaneo (non vi è da rievocare il solo Beckett al riguardo: basti pensare in precedenza a Cechov e più di recente all’esempio di Pinter); in Mayorga svolge un ruolo centrale, come conferma l’evocazione del “valor del callar como acción” (Mayorga, 2019: 19) che il drammaturgo ha fatto nel suo discorso di ingresso nella Real Academia Española, dal titolo emblematico.

Se il misterioso emittente di JK non identifica apertamente a nostro vantaggio la vittima, la possibilità di riconoscere e di identificare Benjamin come potenziale oggetto dell’attenzione di chi narra (ovviamente, un Benjamin rielaborato artisticamente e trasformato in proiezione letteraria) si dà soprattutto attraverso dettagli che coincidono con la biografia ‘reale’ dello scrittore, attraverso l’esposizione dei suoi giorni finali e delle circostanze della sua morte, come abbiamo visto, ampiamente rivisitate dalla letteratura, nonché mediante la frase proveniente dalle tesi *Sul concetto di storia* che appare nel titolo di questo lavoro. È così che Benjamin diviene suo malgrado la reincarnazione di un ebreo errante senza più colpa specifica.

Al dissolvimento della consistenza della vittima si sostituisce in *JK* la condizione monologica dell'inseguitore. Chi è costui, se non un anonimo carnefice? Si unisce, presumibilmente sotto mentite spoglie, alle tre persone in fuga la cui identità ci hanno consegnato documenti e testimonianze storiche, e con quegli individui compie la traversata dei Pirenei. Viene in effetti menzionato in modo fugace nella narrazione fatta dal personaggio "un altro uomo" tra i fuggiaschi; anche una delle due donne evocate nel racconto è frutto di fantasia: fu invero solo nel cuore della traversata che i fuggiaschi si imbarcarono in un altro piccolo manipolo di profughi formato da quattro donne (Carina Birman, sua sorella Dele, Grete Freund e Sophie Lippman); ma tale alterazione è influente. Innominato e quasi invisibile, più occhi che corpo, funzione ancor prima che individuo, questo personaggio sfuggente non riporta nessuna sua interlocuzione con gli altri. Eppure tutto il pezzo è governato dalla sua sola voce, che non viene limitata da altre né ha freni che non siano uno strategico riserbo. La 'sua' versione dei fatti aspira a presentarsi come 'la' versione dei fatti. La parola si pone come strumento di costruzione della realtà; e ovviamente di distorsione potenziale della stessa<sup>13</sup>. La forma dialogica affiora nel testo solo quando si evocano specifiche circostanze della biografia della vittima: ad esempio, "Cuando ocupamos Polonia, sus amigos, los que habían escapado a tiempo a América, intentaron convencerlo de que se reuniese con ellos. Les contestó: «En Europa todavía hay posiciones que defender»" (Mayorga, 2020: 229); oppure: "Ella le pidió que dejase el maletín, pero él contestó que era más valioso que su propia vida" (Mayorga, 2020: 230). L'inseguitore palesa anche un accenno di dialogo con se stesso: si chiede se un vero rivoluzionario abbia o meno il diritto di togliersi la vita. Ovviamente ha ben chiara la risposta a questo suo quesito retorico, per quanto anch'essa si dia in forma di domanda e nonostante egli affermi di continuare a crucciarsi con l'interrogativo: "¿No es el suicidio un gesto egoísta que un revolucionario no puede consentirse?", dice a se stesso. La risposta appare infatti insita nella delusione avvertita dall'emittente, per il quale si direbbe che la "K" di *Kommunist* dell'inseguito abbia un peso maggiore della "J" di *Jude* (García Barrientos 2011: 51-52); e di nuovo, la coordinata cronologica del 1940 potrebbe risultare esplicativa di tale modulazione.

Come sia, si tratta di un giudizio impietoso nei confronti del "rivoluzionario" che si toglie la vita. Non vi è forse in ciò una punta di disprezzo esercitata da chi, impadronitosi del cuore geopolitico dell'Europa, sente di avere in poppa il vento della storia e si ritiene in grado di imporre la propria legge e i propri codici di comportamento? Come non percepire una declinazione della violenza in questo verdetto? E ciò è tanto più legittimo se ricordiamo posizioni come quella dello storico Enzo Traverso, il quale, non senza fondamento, ha percepito la singolarità del nazionalsocialismo "nella sua capacità di trovare una sintesi tra le diverse forme della violenza moderna" (Traverso, 2002: 180). Del resto, in *JK* la dialettica pronominale, il sottile avvicinarsi del "loro" e del "noi" ci confermano in modo indiretto come questo opaco narratore si distingua prendendo le distanze da colui che sta spiando e da chi fino a un certo punto ne condivide la sorte. Per meglio spiare i perseguitati, lo ripeto, il carnefice non ha trovato di meglio che farsi passare per uno di loro.

Seguendo la dinamica della creazione letteraria, qual è lo scopo di chi agisce in tal modo? A mio avviso, espropriare l'altro, la vittima, della sua parola. E insidiarne la trasmissione alla posterità. Non solo perché a giungerci è la versione di chi ha esercitato il ruolo del complice o dell'accollito dell'oppressore: verosimilmente, un membro della Gestapo, la polizia segreta della Germania nazista che aveva la finalità di combattere le "tendenze pericolose per lo Stato" e tra i suoi compiti annoverava quello di individuare e arrestare persone ritenute nemiche del Reich o ad esso inive, come ebrei, socialisti, sabotatori e via dicendo. Ma anche e soprattutto

<sup>13</sup> Sulla parola come strumento di perversione del linguaggio nelle opere maggiori di Mayorga, cfr. Peral (2015: 29-33).

perché possiamo dedurre che questa spia ha inteso annientare l'ultimo grande testo di Benjamin, quello del cui manoscritto egli diceva che fosse più importante della sua stessa persona; “encontré este manuscrito”, afferma il persecutore mentre con ogni evidenza lo sostiene in mano o sta per prenderlo, come avviene nello spettacolo del 2005, da una tasca interna della giacca. E se il carnefice si impossessa della parola della vittima lo fa per cancellarla. Sono state fatte diverse congetture sulle carte che il vero Benjamin trasportava. Per alcuni poteva trattarsi di una versione completa dei *Passages*, ma l'ipotesi più attendibile rimane che potesse essere la versione finale delle tesi *Sul concetto di storia*<sup>14</sup>. C'è da ritenere che l'autore avrebbe attribuito un simile rilievo al testo che aveva con sé solo se fosse stata una versione piuttosto aggiornata rispetto alle copie che aveva affidato a Hannah Arendt, a Gretel Adorno e a Georges Bataille (Eiland / Jennings 2016: 620; e cfr. Saletti, 2010: 121). Nella sua versione Mayorga rinfocola la possibilità che il materiale poi scomparso, forse distrutto improvvidamente o in modo volontario da Henny Gurland assieme alle lettere del defunto<sup>15</sup> (queste ultime corrispondendo a una richiesta di Benjamin), fosse riconducibile alle “tesi”. Dalla versione conservata di tale testo proviene la frase culminante di JK dal punto di vista semantico, la annotazione benjaminiana “Neppure i morti sono al riparo dal nemico”<sup>16</sup>. L'affermazione condensa in sé tutto quanto abbiamo udito, e spiega, da una inattesa visuale, l'intera versione che ci è stata fornita. La frase diviene un compendio beffardo della narrazione dell'innominato carnefice, mentre la vicenda evocata si trasforma, a sua volta, in una esemplificazione di quella verità storica che Benjamin denunciò, sebbene la condizione di *mise en abyme* del ‘racconto’ in certa misura ne incrina, per l'artificiosità che il procedimento metatestuale suole implicare, l'illusione mimetica (Bottiroli in Berta, 2006: 8).

La voce dei perdenti ci giunge distorta o viene rimossa e non ci giunge affatto. Con il suo operato infido il protagonista non solo contribuisce indirettamente a sopprimere un uomo di grande valore intellettuale ma sovrappone integralmente la propria voce, menzognera e faziosa, a quella di chi non ha più modo di far risuonare la sua. Il carnefice ci irretisce imponendo il proprio punto di vista. E il suo sguardo funzionalizza la vittima, non redime l'umanità dell'individuo perduto, relegato al contrario al ruolo di mero nemico e nemmeno rispettato fino in fondo come tale. Di fatto, nello spettacolo del 2005 il perseguitato era ridotto a un'ombra proiettata sul fondale che attraversava assai lentamente lo scenario; il narratore si trovava invece ben avanti nel proscenio, in abiti borghesi ma con le gambe divaricate e le mani raccolte dietro la schiena, in una posizione quasi tronfia e vagamente militaresca, secondo la rivelatrice traduzione scenica proposta nell'occasione dal regista Heras.

Dunque, con la sua condotta questo effimero vincitore potrebbe annientare la parola della vittima non solo in un momento determinato ma nel futuro, condannandolo a una sorta di *damnatio memoriae*, poiché si impossessa dell'ultimo grande libro dell'altro, un libro ritenuto da alcuni uno dei testi filosofico-politici più importanti del XX secolo. Ha scritto Michael Löwy (2004: 11): “Nel pensiero rivoluzionario è forse il documento più significativo dopo le *Tesi su Feuerbach* di Marx. Testo enigmatico, allusivo, perfino sibillino, il suo ermetismo è costellato di immagini, di allegorie, di illuminazioni, cosperso di strani paradossi, attraversato da intuizioni folgoranti”. Nell'offrirne l'edizione italiana Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti (1997: viii) hanno ritenuto che quel progetto significasse

<sup>14</sup> Documentazione utile è riprodotta da Tiedemann nella sua edizione dei *Passages* (cito dalla edizione spagnola: Benjamin, *Libro de los pasajes*, 2005: 968-983).

<sup>15</sup> La supposizione è di Scholem: poi cfr. Scheurmann in Saletti (2010: 59) ed Eiland / Jennings (2016: 623).

<sup>16</sup> È la conclusione della tesi VI; cfr. Benjamin [1997: 27] nella traduzione italiana: “Il dono di riattizzare la scintilla della speranza è presente solo in quello storico che è compenetrato dall'idea che neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince”.

riproporre la lettura di un documento d'interrogazione radicale sulla storia in un momento in cui ogni domanda sul significato della storia sembra annullata o respinta con la fine delle grandi ideologie. Lo scritto di Benjamin precede questa fine: esso si pone sulla soglia di un'interrogazione assoluta che sarà travolta dalla guerra e dagli stermini in essa.

E nei suoi bei commenti intitolati *Medianoche en la historia*, Reyes Mate (2006: 11) ha sottolineato come le *Tesi* siano "la respuesta política de un filósofo cuando en Europa no había ningún lugar para la esperanza". Per contro, in *JK* assistiamo a un esilio della persona dalla terra natia, dalla propria vita ma anche, nel tempo, per la memoria e per la posterità, alla proscrizione del suo pensiero e delle parole affidate a un manoscritto che viene sottratto, a rendere chiaro come la memoria storica sia il prodotto di numerose interferenze e, in determinate circostanze, il semplice risultato di una serie di tentativi di cancellazione.

Al destinatario più avveduto forse qualche dissonanza nella narrazione realizzata dal carnefice potrebbe risultare sospettosa e dunque rivelatrice. Trecca (2011: 337) ha suggerito come l'insistenza sulle circostanze della morte dell'inseguito e sul dettaglio della fiala di morfina o di cianuro a terra potrebbero alimentare qualche sospetto sul modo in cui si è effettivamente verificata la morte della vittima e persino sul fatto che questa abbia consumato il proprio suicidio, come altre voci negli anni, con fondamento relativo, hanno cercato di fare in merito al vero Benjamin<sup>17</sup>. Potremmo essere al cospetto di una sfasatura tra quanto (poco) ci è permesso di vedere e quanto si suggerisce (sulla scorta di quel che Spooner 2011: 327 ha osservato per altri testi brevi di Mayorga in riferimento alla dialettica tra il vedere e il non vedere). Io aggiungerei che esiste qualche discordanza tra la versione del persecutore e quella che si è potuto storicamente ricostruire e, pur con qualche zona d'ombra, ragionevolmente accertare. Ad esempio, è nel gennaio del 1938 e non dopo che Hitler ha invaso la Polonia che Benjamin ribatte ai coniugi Adorno, che lo invitano ad abbandonare il continente, che in Europa vi sono posizioni da difendere; non è nel marzo del 1940 come dice il testo, ma qualche mese dopo, a fine settembre, che la signora Henny Gurland e Benjamin incontrano Lisa Fittko; ed è più che probabile che Benjamin avesse con sé pastiglie di morfina e non fiale, tra l'altro più difficili da trasportare. Lungi da me pensare ingenuamente che Mayorga avesse l'obbligo, da creatore qual è, di riprodurre pedissequamente la 'realtà' (cfr. al contrario cosa scrive il drammaturgo in Mayorga, 2016: 162); accantonato poi il dubbio dell'errore indesiderato (difficile da ipotizzare in un autore cosciente e informato su Benjamin come il nostro), e considerato che qualche aggiustamento potrebbe essere la semplice conseguenza della necessità di condensare il racconto, resta a mio avviso la plausibile spiegazione che quelle evocate, e in particolare il dettaglio riferito alla forma farmaceutica in cui si presenta la morfina, possano considerarsi flebili tracce per mettere in guardia colui che in semiotica si definirebbe il destinatario ideale o lettore modello (cfr. tra gli altri Eco, 1979: 50-66); un fruitore che al contempo viene messo sull'avviso anche nei riguardi della facile ingenuità di chi crede che le vicende della storia siano oggettivamente e narrativamente una volta per tutte. Forse siamo chiamati a non fidarci del narratore o a soppesare attentamente le parole che udiamo e che ci rivolge. Di nuovo, in linea generale, contribuisce ad alimentare questo sospetto una considerazione di Gardini (2014: 235): "La letteratura non è fatta di parole, ma di tutto il silenzio che certe parole scritte lasciano sospettare e inducono a indagare". Qui alle omissioni si aggiungono discrepanze che forse sono tracce per spingerci lungo un percorso interpretativo non immediatamente visibile.

Ecco che il taglio narrativo dato al pezzo teatrale assume tutta la sua motivazione. Mayorga limita fortemente in *JK* la dimensione visiva e punta decisamente sulla potenza evocativa della parola. Bene ha detto Trecca (2011: 338) quando, rifacendosi a considerazioni dello

<sup>17</sup> Un riassunto della *querelle* relativa al presunto omicidio di Benjamin, attribuito più spesso alla Gestapo e persino, episodicamente, alla polizia segreta di Stalin, si trova in Saletti (2010: 105-106).

stesso drammaturgo, ha osservato che il teatro di Mayorga spinge lo spettatore a *fare esperienza* degli aspetti, dei temi e dei fenomeni evocati; e ciò attraverso le tracce indelebili dell'esperienza emotiva della memoria e non quelle, più effimere, della mera visione o del semplice recupero documentaristico (cfr. Mayorga, 2016: 162). È allo spettatore che si demanda la ricostruzione di una propria visione degli eventi (ecco perché un allestimento teatrale che 'mostrasse' Benjamin in scena tradirebbe lo spirito che impronta JK). E allo spettatore tocca restituire una forma di umanizzazione a un uomo affranto dalle ultime notizie, che aveva dovuto superare confini culturali e geografici, si era lasciato dietro gran parte della sua biblioteca e dei suoi manoscritti<sup>18</sup>, si sentiva prostrato dalla cardiopatia e dal recente sforzo fisico cui si era dovuto sottoporre e che avvertiva di non "avere [più] un posto nel mondo". Sarlo (2000: 19) ha visto nel suicidio di Benjamin il rovesciamento di una delle sue più famose tesi, la VII: quel gesto sarebbe stata la dimostrazione che ogni atto di barbarie può comportare, da parte di chi lo subisce, un atto di cultura: il berlinese 'sceglie' di morire in Europa quando la Germania nazista infliggeva la morte e impediva ogni scelta a centinaia di migliaia di persone.

La beffarda riapertura delle frontiere che seguì la scomparsa di Benjamin, non è chiaro se indotta dalla sua stessa morte<sup>19</sup>, non fa che restituire un ruolo significativo a un motivo che Mayorga assume dal pensatore tedesco: la centralità del passato mancato. Ascoltiamo Lisa Fittko (2000: 144):

Se solo avessimo saputo in tempo che il confine era chiuso, avremmo atteso gli ulteriori sviluppi e nessuno si sarebbe avventurato clandestinamente oltre la frontiera. Durante quella che potremmo chiamare 'l'era dei nuovi provvedimenti' sembrava che i governi di tutti i paesi si divertissero ora a impartire ora a revocare ordini e disposizioni. Per uscire vivi da quel labirinto che continuava incessantemente a cambiar forma bisognava imparare a conoscerne i trucchi e le scappatoie, inventandosi ogni possibile astuzia e stratagemma.

"... [il] faut se débrouiller": occorre sapersela sbrogliare, trovare un modo per sfuggire al mondo che ti crolla addosso, era così che si viveva e si sopravviveva nella Francia di allora.

"Il vecchio Benjamin", come lo chiama la stessa Fittko nonostante fosse solo quarantottenne, in questo non eccelleva, vista la sua inettitudine per le cose pratiche, e certo non poteva sapere che la sua quarta visita in Spagna sarebbe stata anche l'ultima. Al di là delle considerazioni pragmatiche di Fittko, Hannah Arendt ha sostenuto che "Un giorno prima Benjamin sarebbe transitato senza problemi; un giorno più tardi i funzionari di Marsiglia avrebbero saputo dell'impossibilità di transitare verso la Spagna. Solo quel giorno fu possibile il dramma..." (Arendt, 1993: 33). Si tratta però di valutazioni un po' singolari. A ragione vi ha ribattuto, tra gli altri, Frederic V. Grunfeld (1986: 306), ritenendo che considerare il suicidio del pensatore berlinese come un colpo di sfortuna "implicherebbe che la morte di Benjamin fosse un fenomeno isolato, in qualche modo dovuto ai capricci della politica spagnola sui profughi. In realtà fu proprio l'opposto: solo pochi fortunati riuscirono a fuggire: la morte era la regola, non l'eccezione; Benjamin era stato fortunato ad arrivare così lontano". Di lui si sarebbe potuto dire quanto Lukács (2002: 241) scrive degli eroi della tragedia: "sono morti già da lungo tempo, ancor prima di morire"<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Una perdita per lui singolarmente dolorosa (cfr. ad es. Sarlo, 2000: 15-16).

<sup>19</sup> Questo lascerebbe intendere il racconto di Fittko (2000: 145), anche se la motivazione non appare molto probabile.

<sup>20</sup> Ricordò questo passo lo stesso Benjamin nel suo "Origine del dramma barocco tedesco" (nella edizione spagnola: Benjamin, 2006: I, 324).

## PER CONCLUDERE

La emblematicità della esperienza di Benjamin si leva come un monito, ancor prima che l'artista israeliano Dani Karavan, da poco scomparso, inaugurasse a Portbou nel maggio 1994 un monumento che guarda al Mediterraneo (*Passages: omaggio a Walter Benjamin*) ed è dedicato, oltre che a Benjamin, agli esiliati dal 1933 al 1945. "In un certo senso, questo monumento – ha scritto Enzo Traverso in *Cosmopoli* (2004: 11-12) – ricorda anche le migliaia di *sans-papiers* che ogni anno muoiono cercando di raggiungere le coste spagnole, spesso in fuga da paesi africani devastati dalle guerre e dalla violenza, o i clandestini di cui si raccolgono i cadaveri sulle coste del sud dell'Italia, spesso in fuga da altre guerre, da altri fascismi"<sup>21</sup>; oppure, si potrebbe aggiungere, dalla penuria economica. Che Guillermo Heras e la compagnia dell' Astillero avessero ben presente tutto ciò quando allestirono *Exilios* lo evidenzia la chiusa del loro spettacolo, nella quale gli attori in scena sgranavano alternativamente i nomi di innumerevoli Paesi che erano stati testimoni della fuoriuscita di molti loro cittadini a causa di diverse tipologie di crisi, mentre il messaggio era rafforzato visivamente dallo scorrere verticale di quegli stessi nomi sul fondale che veniva utilizzato come schermo. In una riflessione di pochi anni dopo sulla legittimità o meno della tortura, Mayorga si domandava, credo in modo retorico, se fosse appropriato collegare il concetto di "zona grigia" coniato da Primo Levi alla criminalizzazione dei *sin papeles* e dei rifugiati, mentre governi democratici e non democratici rivaleggiavano tra loro per sottrarsi alla responsabilità di soccorrere esseri umani in potenziale pericolo di vita<sup>22</sup>. Memore di una sua domanda infantile su chi decidesse i colori che designavano i singoli Paesi nelle carte geografiche, l'autore concludeva avvertendo come il grigio stesse diffondendosi in tutta Europa, o meglio, come un continente intero tendesse a trasformarsi in zona grigia.

*JK* assume la forma di una miniatura che entra in dialogo con il nostro continente e i valori che ha la pretesa di incarnare, ascrivendosi a pieno diritto a quel tipo di teatro storico che, non potendo redimere il passato mancato né riconciliarlo con il presente (Mayorga, 2016: 104), rende visibili ferite di altre epoche che l'attualità non ha saputo affatto rimarginare (Mayorga, 2016: 163).

## Bibliografia

- ABIZANDA LOSADA, Carmen (2017) "Teatro político-social e histórico en la obra breve de Juan Mayorga", in José Romera Castillo en colaboración con Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García-Pascual, ed., *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, pp. 291-298.
- ADORNO, Theodor W. (2010) *Miscelánea I. Obra completa, 20/1*, Madrid, Akal.
- ALBA, Narciso (1987) "El demonio no, la Gestapo: precisiones a un libro de Lisa Fittko", *Quimera* 81, pp. 82-87.
- AMBROSI, Paola (2012) "L'impegno civile nella produzione collettiva dell' Astillero", *In altre parole. Quaderno di drammaturgia internazionale* 1, pp. 47-65.
- (2016) "Entrevista con Guillermo Heras", *Krypton. Identità, potere, rappresentazioni* IV.7, pp. 57-65.

<sup>21</sup> A un tenore più comprensivo e comunque attualizzante del novero delle vittime rimandano anche le considerazioni di Capella (1990: 119).

<sup>22</sup> Cfr. "Europa gris: variaciones sobre un tema de Primo Levi", 2007, in Mayorga (2016: 52).

- ARENDETT, Hannah (1993) *Il pescatore di perle. Walter Benjamin (1892-1940)*, trad. A. Carosso, Milano, Mondadori.
- ARPAIA, Bruno (1997) *Tempo perso*, Milano, Marco Tropea.
- (2001) *L'angelo della storia*, Parma, Ugo Guanda.
- AA. VV. (2003) *Exilios. 18 obras de autores argentinos, españoles y mexicanos*, ed. B. Osio e G. Woodyard, Buenos Aires, Biblos.
- AA. VV. (2015) "Astillero, 20 años", *Primer Acto* 248, pp. 249-277.
- AYANZ, Miguel (2005) "Los muchos Exilios de El Astillero llenan la Cuarta Pared de dramaturgia", *La Razón*, 31 de agosto.
- BENJAMIN, Walter (1995) "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, pp. 247-274.
- (1997) *Sul concetto di storia*, ed. G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi.
- (2005) *Libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, Madrid, Akal.
- (2006) *Obras*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Adaba, libro 1, vol. 1.
- BENJAMIN, Walter e Gershom SCHOLEM (1987) *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, trad. A. M. Manetti, Torino, Einaudi.
- BONNEL, Jean-Pierre (2005) *Walter Benjamin et Antonio Machado, deux destins à la frontière*, Saint-Estève, Les Presses littéraires.
- (2009) *L'ultime chemin de Walter Benjamin*, Perpignan, Cap Béar.
- BONOLA, Gianfranco e Michele RANCHETTI (1997) "Introduzione", in Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, pp. vii-xix.
- BOTTIROLI, Giovanni (2006) "Prefazione", in Luca Berta, *Oltre la Mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, Milano, Franco Angeli, pp. 7-14.
- BUFFINGTON, Robert (1999) "Review: The Story Hour", *The Sewanee Review* CVII.1, pp. 118-126.
- CANO GAVIRIA, Ricardo (2007) *Il passeggero Walter Benjamin*, ed. A. Rocco, Firenze, Le Lettere. In precedenza: *El pasajero Benjamin*, Pamplona, Pamiela, 1989; reed. con il titolo *El pasajero Walter Benjamin*, Caracas, Monte Ávila, 1993; *El pasajero Walter Benjamin*, Montblanc, Igitur, 2000.
- CAPELLA, Juan Ramón (1990) "Apuntes sobre la muerte de Benjamin", *Mientras Tanto* 43, pp. 107-119.
- CARNEVALI, Davide (s.a.) "Frammenti di teatro", inedito.
- CUSSÓ-FERRER, Manuel (1994) "La dernière frontière de Walter Benjamin. Repérages pour un film", in Ingrid Scheurmann e Konrad Scheurmann, dir., *Pour Walter Benjamin*, Bonn, Aski - Inter Naciones, pp. 162-169.
- (2006) "Constellation Walter Benjamin", in Christian Manso, ed., *Pyrénées 1940: ultime frontière pour Carl Einstein, Walter Benjamin, Wilhelm Friedmann*, Paris, L'Harmattan, versione kindle, s. p.
- DARNAUDET, Françoise (2005) *Le dernier Talgo à Port-Bou*, Perpignan, Mare Nostrum.
- ECO, Umberto (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nel testo letterario*, Milano, Bompiani.

- EILAND, Howard e Michael Williams JENNINGS (2016) *Walter Benjamin. Una biografia critica*, trad. A. La Rocca, Torino, Einaudi.
- FELICI, Marco (2001) *Port Bou: sulle tracce di Walter Benjamin*, Imola, La Mandragora.
- FITTKO, Lisa (2000) *La via dei Pirenei*, trad. S. Reina, Roma, Manifestolibri, 2000 (ed. originale in tedesco del 1985).
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2011) "El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga", in Mabel Brizuela, ed., *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 39-63.
- GARCÍA GARCÍA, Luis Ignacio (2010) "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin", *Constelaciones. Revista de teoría crítica* 2, pp. 158-185.
- GARDINI, Nicola (2014) *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi.
- GENETTE, Gérard (1976) *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- GRUNFELD, Frederic V. (1986) *Profeti senza onore. L'intelligenza ebraica nella cultura tedesca del Novecento*, trad. V. Camporesi e N. Venturini, Bologna, il Mulino.
- HEIN, Christoph (1988) *Passage*, Darmstadt, Luchterhand (ed. italiana: *Passage*, ed. F. Cambi, Genova, Costa & Nolan, 1995).
- HENRÍQUEZ, José (2005) "Exilios, una polifonía del mestizaje", *Guía del ocio*, 26 de agosto.
- LEHMANN, Hans-Thies (2017) *Teatro posdramático*, trad. D. González, Murcia, CENDEAC (originale tedesco del 1999; 1ª ed. spagnola, 2013).
- LÖWY, Michael (2004) *Segnalatore d'incendio: una lettura delle Tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin*, trad. M. Pezzella, Torino, Bollati Boringhieri.
- LUKÁCS, György (2002) *L'anima e le forme*, trad. S. Bologna, Milano, SE.
- MANSO, Christian (2006) ed., *Pyrénées 1940: ultime frontiere pour Carl Einstein, Walter Benjamin, Wilhelm Friedmann*, Paris, L'Harmattan, versione kindle.
- MARCENARO, Giuseppe (2008) "Loculo 563" in *Cimiteri. Storie di rimpianti e di follie*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 68-76.
- MATE, Reyes (2006) *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta.
- MAYORGA, Juan (1999) "El espectador como autor", *Primer Acto* 278, p. 122.
- (2003) *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos.
- (2014) *Teatro 1989-2014*, prol. C. Spooner, Segovia, La uña RoTa.
- (2016) *Elipses*, Segovia, La uña RoTa.
- (2019) *Silencio*, Madrid, Real Academia Española.
- (2020) *JK*, in *Teatro para minutos*, prol. M. Molanes, Segovia, La uña RoTa, pp. 229-230; in precedenza: (2006) *JK*, in AA. VV., *Maratón de monólogos*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 71-73; (2006) *JK*, (*Pausa*) 25, pp. 129-131; (2008) *JK*, *Raíces* 76, pp. 65-66; (2009) *JK* (*monólogo sobre el final*), *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento* 225, pp. 30-31 (monografico: *Walter Benjamin: la experiencia de una voz crítica, creativa y disidente*, coord. D. H. Cabrera Altieri); (2009) *JK*, in *Teatro para minutos (28 piezas breves)*, Ciudad Real, Ñaque, pp. 143-144; (2011) *JK*, in Mabel Brizuela, ed., *Un espejo que despliega. El*

- teatro de Juan Mayorga, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 203-204; (2014) JK, in *Teatro sulla Shoah*, Pisa, ETS, pp. 248-251.
- MELGUIZO, Joaquín (2005) "Hacia ningún lado", *Heraldo de Aragón*, 12 de noviembre.
- MOLANES RIAL, Mónica (2014) "Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga", 452º F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 11, pp. 161-177.
- (2018) "El arte y la guerra en el teatro breve de Juan Mayorga", *Bulletin of Spanish Studies* 95.1, pp. 95-112.
- (2020) "Prólogo", in Juan Mayorga, *Teatro para minutos*, Segovia, La uña RoTa, pp. 11-22.
- NEUMAN, Andrés (2006) "El cuento del uno al diez", in Eduardo Becerra, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 169-184.
- PARINI, Jay (1997) *Benjamin's Crossing. A Novel*, New York, Anchor; prec. edizione: New York, Henry Holt and C., 1996.
- PERAL VEGA, Emilio (2015) "Introducción", in Juan Mayorga, *Hamelin / La tortuga de Darwin*, Madrid, Cátedra, pp. 9-106.
- ROCCO, Alessandro (2007) "Postfazione", in Ricardo Cano Gaviria, *Il passeggero Walter Benjamin*, Firenze, Le Lettere, pp. 157-162.
- SAHL, Hans (1995) *L'esilio nell'esilio*, trad. I. Harbeck, Palermo, Sellerio (originale tedesco del 1990).
- SALETTI, Carlo (2010) *Fine terra: Benjamin a Portbou*, Verona, Ombre corte.
- SARLO, Beatriz (2000) *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SCHEURMANN, Ingrid e Konrad SCHEURMANN (1994) dir., *Pour Walter Benjamin*, Bonn, Aski - Inter Naciones.
- SCHOLEM, Gershom (1988) *Da Berlino a Gerusalemme. Ricordi giovanili*, trad. A. M. Manetti, Torino, Einaudi.
- (1992) *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, trad. e note E. Castellani e C. A. Bonadies, Milano, Adelphi.
- SPOONER, Claire (2011) "Las obras breves de Juan Mayorga: ¿metáforas visibles?", in José Romera Castillo, ed., *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 315-331.
- TAIBO, Carlos (2015) *Walter Benjamin: la vida que se cierra*, Madrid, Los libros de la catarata.
- TRAVERSO, Enzo (2002) *La violencia nazista. Una genealogía*, Bologna, Il Mulino.
- (2004) *Cosmopoli. Figure dell'esilio ebraico-tedesco*, Verona, Ombre corte.
- TRECCA, Simone (2011) "Buscando pasadizos: el *Teatro para minutos* de Juan Mayorga", in José Romera Castillo, ed., *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 333-348.
- VALVERDE, José María (1994) "Walter Benjamin - *Un héros de notre temps*", in Ingrid Scheurmann e Konrad Scheurmann, dir., *Pour Walter Benjamin*, Bonn, Aski - Inter Naciones, pp. 17-36.
- VILLÁN, Javier (2005) "Exilios", *El Cultural. El Mundo*, 8 de septiembre.
- WOODYARD, George (2003) "Desde Ovidio hasta el olvido", in AA. VV., *Exilios. 18 obras de autores argentinos, españoles y mexicanos* (2003), Buenos Aires, Biblos, pp. 11-14.

### Filmografía

COHEN, Jem (2008) *For Walter Benjamin and René Daumal*, USA, 18'.

—— (2008) *The Passage Clock (for Walter Benjamin)*, USA, 10'.

CUSSÓ-FERRER, Manuel (1992) *La última frontera*, Spagna, 77'.

LÉON, Vladimir (2011) *Les anges de Port Bou*, Francia, 45'.

MAUAS, David (2005) *Quién mató a Walter Benjamin...*, Spagna /Paesi Bassi / Germania, 73'.

