Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

La voce dietro le fiamme
Plurilinguismo, traduzione e violenza in *El traductor de Blumemberg* di Juan Mayorga

Enrico Di Pastena
Università di Pisa, Italia

Abstract Juan Mayorga's *El traductor de Blumemberg* (1993) incorporates incendiary ideas and multiple languages, confirming that ideas not only travel through space or are simply translated, but are also capable of crossing time and, above all, of infecting individuals. Memory and oblivion, word and silence, cyclicality and progress may constitute territories with blurred boundaries; nevertheless, it is difficult – and perhaps inappropriate – not to imbue them with a moral dimension. Through an investigation of the play's multilingual vocation, also in relation to other subsequent works by Mayorga, such as *La intérprete* and *El Golem*, this article examines these aspects and the ways in which they call into question both individuals and contemporary society.

Keywords Mayorga. El traductor de Blumemberg. Contemporary Spanish theatre. Multilingualism. Historical memory.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Un testo e molte lingue. – 3 L'autore del libro. – 4 Il traduttore.

1 Introduzione

Il plurilinguismo assume un rilievo significativo nei diversi generi letterari, tanto sul piano estetico quanto su quello ideologico. Anche il teatro spagnolo contemporaneo offre un osservatorio privilegiato di questa tendenza. La stessa configurazione linguistica della Spagna favorisce inoltre pratiche di scrittura plurilingue e spinge molti

Edizioni Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

ISBN [ebook] 979-12-5742-108-3

Peer review | Open access
Submitted 2026-06-03 | Accepted 2026-07-27 | Published 2026-10-22
© 2026 Di Pastena | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/001

autori a fare ricorso all'autotraduzione. Coerentemente con questa realtà, alcuni approcci storiografico-letterari recenti, sviluppatisi in ambito comparatistico (penso ai due volumi curati da Fernando Cabo Aseguinolaza et al. nel 2010 e nel 2015), così come taluni progetti di ricerca nelle *Digital Humanities*, hanno riconosciuto una maggiore rilevanza a una prospettiva peninsulare, e persino iberistica, comprensiva anche del portoghese. A tale quadro si aggiunge la crescente pluralità culturale della società spagnola, alimentata anche dai flussi migratori (secondo i dati provvisori dell'Instituto Nacional de Estadística, al 1° luglio 2025 circa 9,7 milioni dei 49,3 milioni di residenti in Spagna erano nati all'estero, pari al 19,6% della popolazione).[1] A ciò si accompagna una presenza allargata delle drammaturgie straniere nella programmazione dei teatri spagnoli. Il fenomeno, accentuatosi, seppure in modo non sempre uniforme, a partire dalla Transizione grazie alla fine della censura franchista e all'apertura culturale verso l'Europa, ha inoltre impresso un nuovo impulso alla traduzione teatrale e a una più ampia diffusione delle opere tradotte.

Merita particolare attenzione anche la presenza di testi che intrecciano più lingue. Per una ricognizione del fenomeno in ambito europeo rinvio al recente volume di Kasia Lech (2024). Per il teatro spagnolo, ricordo in particolare i contributi della ispanista francese Béatrice Bottin; la studiosa ha analizzato pratiche drammaturgiche nelle quali la commistione di lingue, codici e culture diviene parte integrante della costruzione dei personaggi e dell'azione scenica. Secondo Bottin (2019), tale ibridazione linguistica, espressione di un mondo globalizzato, richiede allo spettatore un ruolo più attivo nella decodifica del linguaggio teatrale. Il métissage linguistico che Bottin (2015) ha studiato, tra gli altri, nell'opera di Rodrigo García offre un utile termine di confronto con *El traductor de Blumemberg* di Juan Mayorga, anch'esso costruito su una fitta trama plurilingue e sulla pratica della traduzione. Se, tuttavia, nel drammaturgo ispano-argentino il plurilinguismo si accompagna a una violenza verbale che permea la parola dei personaggi, nell'autore madrileno esso viene rielaborato secondo una prospettiva diversa: non è tanto il linguaggio a farsi violento, quanto la parola a trasformarsi nel veicolo di una violenza potenzialmente destinata a propagarsi.

Prima di affrontare l'opera proposta, conviene richiamare quantomeno tre testi, di due autori e di una autrice appartenenti a generazioni contigue e successive, in cui è dato ritrovare una interessante compresenza di lingue diverse. Si tratta di *¡Ay, Carmela!*

1 Instituto Nacional de Estadística, Estadística Continua de Población (ECP). 1 de julio de 2025. Datos provisionales, comunicato del 7 agosto 2025, sezione «Población por nacionalidad y lugar de nacimiento»: `https://ine.es/dyngs/Prensa/ECP2T25.htm`.

di José Sanchis Sinisterra (composto nel 1986, andato in scena già nel 1987 e pubblicato l'anno successivo); *Père Lachaise*, di Itziar Pascual (composto nel 2002 e portato in scena per la prima volta nel dicembre di quell'anno); e *Gurs: una tragedia europea*, *pièce* appartenente al corpus del teatro concentrazionario spagnolo, composta nel 2004 (in un tempo di intensificata riflessione in Spagna in merito alle eredità del passato nazionale) da uno scrittore ispano-francese, Jorge Semprún, prevalentemente in lingua francese, con inserti in tedesco e spagnolo e un personaggio spiccatamente plurilingue, Myriam Lévy Toledano. Non è possibile soffermarsi qui su questi testi. Basti osservare che le tre opere prospettano situazioni profondamente diverse: dalla frizione irrisolta tra italiano e spagnolo in *¡Ay, Carmela!*, all'armonizzazione dei conflitti in *Père Lachaise*, fino alla concezione plurilingue dell'Europa proposta da Gurs, dove si auspica che il mosaico linguistico continentale finisca per unire nella diversità.

Il mio contributo non prende in esame una personale esperienza traduttiva, bensì l'atto del tradurre e le valenze che esso assume in una delle *pièces* in cui Juan Mayorga riflette più radicalmente sul rapporto fra parola, traduzione e responsabilità. Benché *El traductor de Blumemberg* non rientri fra le opere più celebrate del drammaturgo, oggi può essere letta, per contenuti e implicazioni, in stretta relazione con alcuni suoi testi successivi, anche lontani nel tempo, quali *La intérprete* (ancora inedito e rielaborato nel 2026) ed *El Golem* (pubblicato nel 2022, ma concepito in una prima versione alcuni anni addietro).

El traductor de Blumemberg è stato pubblicato nel 1993 e nel 2003, per essere poi riproposto nel 2014 in una importante raccolta che comprendeva venti opere del drammaturgo e che costituirà la base delle mie citazioni.[2] *La pièce* ha avuto il suo debutto scenico il 16 agosto 2000 a Buenos Aires, presso il Teatro Nacional Cervantes, per la regia del compianto Guillermo Heras. Assai meno frequentemente allestita di altre del suo autore, ha comunque conosciuto una serie

2 Più di recente ha goduto di un'edizione a La Avana nel primo volume del *Teatro completo* dell'autore (Mayorga 2016b).

di letture drammatizzate[3] ed è stata tradotta in varie lingue.[4] Anzitutto, ritengo proficuo collegare la centralità che nell'opera assume il tedesco, nella duplice veste di potenziale lingua di cultura e di barbarie, con le esperienze formative di Mayorga e con il contesto storico-ideologico che caratterizza la Germania e parte dell'Europa agli inizi del decennio conclusivo del Novecento. Non sarà casuale che la stesura del testo segua i soggiorni di studio europei dell'autore, in particolare quelli a Münster (nel 1990) e a Berlino (nel 1991) – a Parigi si recherà nel 1992 –, nel quadro di un percorso di formazione culminato nel conseguimento del dottorato in filosofia nel novembre 1997, con una tesi dal titolo *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, realizzata sotto la direzione di Reyes Mate. In questo suo studio, poi rielaborato e pubblicato con un titolo diverso, e ristampato da poco in una versione con ulteriori, lievi ritocchi (Mayorga 2003a; 2025), Mayorga rivolgeva la propria attenzione, oltre che al suo pensatore prediletto, a testi di Ernst Jünger, Georges Sorel, Juan Donoso Cortés, Carl Schmitt e Franz Kafka, autori che in qualche misura riecheggiano nell'opera che studiamo. A questo percorso biografico si accompagna la cornice socio-politica, segnata dal riemergere di movimenti neonazisti. Tra il 1990 e il 1993 si sviluppò in Germania e, più in generale, in Europa un acceso dibattito sul rischio di una rinascita dell'estrema destra. In quegli anni si registrò un incremento delle attività dei gruppi di ispirazione neonazista, soprattutto tra i giovani dell'ex Germania Est dopo la riunificazione, accompagnato da un'intensificazione della violenza di matrice razzista, che suscitò forte preoccupazione nelle istituzioni e nell'opinione pubblica. Neppure la Spagna rimase immune al fenomeno (cf. Zatlin 2004).

2 Un testo e molte lingue

In *El traductor de Blumemberg*, due individui realizzano un viaggio caleidoscopico su un treno che attraversa l'Europa: uno, Blumemberg, si presenta come un anziano ideologo nazista che intende fare

3 Principali letture drammatizzate: 27 marzo 1994, Teatro María Guerrero, Madrid, regia di Joaquín Vida; 20 ottobre 1997, Teatro da Aliança Francesa, Botafogo; 10 agosto 2000, ICI, Buenos Aires, regia di Guillermo Heras; 1° marzo 2001, Casa de América, regia di Guillermo Heras, con gli attori Rubén Szuchmacher (nel ruolo di Blumemberg) e Joaquín Bonet (Calderón); 10 settembre 2004, Piccolo Teatro, Milano, regia di Andrea Taddei; 3 ottobre 2007, Soho Studio, Londra, regia di Simon Breden.

4 In greco, da Leonidas Karatzas; in italiano, da Ilaria Panichi; in inglese, da Simon Breden; in portoghese, da Antônio Gonçalves; in ceco, da Jiri Kasl. Nel marzo 2003, l'Atelier Européen de la Traduction (laboratorio traduttivo con sede presso la Scène Nationale d'Orléans, in Francia) ha promosso e diffuso la traduzione in diverse lingue di *El traductor de Blumemberg*.

ritorno a Berlino, celando la propria vera identità, in un'epoca che, al momento della composizione, poteva coincidere con il presente dello spettatore, collocandosi a distanza di decenni dalla caduta del nazismo; l'altro, Juan Calderón, è un traduttore incaricato da un editore, misterioso personaggio assente, di tradurre in lingua spagnola dal tedesco il libro della maturità dello stesso Blumemberg. Andato distrutto in occasione dell'ultimo bombardamento di Berlino, il libro deve essere ricordato frase a frase dal suo autore e se ne progetta nuovamente la diffusione, nonostante le idee incendiarie che contiene. Desumiamo che Blumemberg abbia vissuto a lungo nascosto in Sudamerica, in Argentina, dopo la caduta del Reich. Il suo editore Silesius, che lo ha sostenuto nel tempo, è colui che non solo gli procura un traduttore per il libro, ma predispone anche il ritorno della sua persona nella capitale tedesca. Un ritorno che si rivelerà problematico, come lo è la relazione, sempre più conflittuale, dell'autore del libro con il suo traduttore.

Come accade sovente nel teatro contemporaneo, e non solo in quello di Mayorga, la *pièce* si avvale di una peculiare architettura: le sue undici sequenze non si dipanano seguendo il principio di una successione cronologica lineare. Le scene del viaggio in treno attraverso l'Europa (cinque: 1, 3, 5, 7 e 10, sequenza che culmina con l'approdo alla stazione di Berlino) si alternano secondo una regolarità quasi totale con quelle in cui, più staticamente, i due personaggi dialogano e si scontrano sul piano verbale in un sotterraneo abbandonato della stazione ferroviaria di Berlino, probabilmente un magazzino (sono sei: 2, 4, 6, 8, 9 e 11). In qualche misura, il lettore – che ha il privilegio di poter tornare su quanto già letto – ha modo di ricomporre le due linee narrative (forse un richiamo esse stesse al parallelismo dei binari). L'alternanza dei due ambiti spaziali sarebbe del tutto regolare se non conoscesse l'eccezione della scena 8 e della 9, che si svolgono, invece, di seguito nel locale sotto il livello del terreno; occorre, però, segnalare che la scena 8 culmina con l''invasione' sonora del fischio del treno nello spazio chiuso del sotterraneo e che in apertura della scena 9, al vacillante dettato di Blumemberg fa da *pendant* il ritmo sempre più sicuro della macchina da scrivere di Calderón, la quale, con il suo ticchettio che si trasforma nel rumore dell'incedere d'un treno, segnala una contaminazione tra i due ambiti, come se dalle linee parallele passassimo a una sorta di schema a doppia elica, dove ciascuno dei due elementi compone e rafforza la struttura d'insieme. Potrebbe trattarsi, a mio avviso, anche di un segno della progressiva 'assimilazione' dell'autore da parte del traduttore. Del resto, la preposizione semplice «de», corrispondente all'italiano «di», che unisce e separa Blumemberg e il traduttore nel titolo dell'opera è come la galleria, che viene evocata più volte dalle indicazioni di scena del testo: spazio di passaggio e di collegamento che contribuisce a scandire l'articolazione delle scene,

segnala l'alternanza tra i due ambiti spaziali utilizzati (il vagone del treno e lo scantinato della stazione di Berlino) e accompagna lo spostamento da una lingua all'altra (Spooner 2012, 122). A Mayorga dovevano interessare gli effetti prodotti dall'alternarsi delle lingue e dall'alterazione dell'ordine temporale, funzionali a mettere in luce le relazioni e le tensioni tra gli ambienti. Alla variazione della cornice spaziale si accompagna, infatti, un diverso comportamento degli attanti (come ha notato Ruggeri 2001, 86).

In ogni caso, la *pièce* presenta un'atmosfera onirica e surreale, che emerge con forza nelle scene del viaggio su un treno che ci appare fantasmagorico. E forse non sarebbe eccessivo sostenere che l'intera vicenda drammatizzata assuma i contorni e le sfumature di un incubo. La scelta del treno come mezzo di trasporto è tutt'altro che neutra: certo, un treno privo di controllore e di macchinista, ovvero mancante di una guida e senza 'testa'. Quanto al tragitto, in apertura dell'opera, a Barcellona, ci viene detto che il convoglio starebbe andando da Lisbona a Berlino.[5] Con l'avanzare della trama, il suo percorso si avvita però su sé stesso: il convoglio è costretto a transitare più volte dalla stessa stazione e procede, paradossalmente per un mezzo vincolato a un itinerario prestabilito, senza una destinazione effettivamente riconoscibile. Il treno si propone, così, come una rappresentazione materiale del viaggio della traduzione, che talvolta comporta il ritorno del traduttore sul testo già tradotto, e che si presenta come attraversamento di frontiere (ma può divenire anche contagio, sia linguistico che ideologico); costituisce una evocazione della memoria storica europea, e in particolare delle deportazioni (cf. nel corpus mayorghiano *Himmelweg, La tortuga de Darwin, El cartógrafo*; e il film *Europa* di Lars von Trier, del 1991);[6] pare suggerire una sorta di pericolosa ciclicità della storia e la difficoltà di pervenire a una meta finale (cf. Di Pastena 2012, 109-13 per le varie letture). In termini più generali, Spooner (2014, 17) ha sostenuto che l'intero teatro di Mayorga è un invito a che il destinatario salga su un treno senza conducente.

Spicca nell'opera, si diceva, la compresenza di diverse lingue: lo spagnolo parlato da Calderón, lo spagnolo nella variante argentina parlato da Blumemberg, il tedesco e il francese (nonché qualche voce di fondo in catalano). Si tratta di una presenza meditata da parte dell'autore e che ha una risonanza anzitutto fisica e materiale.

5 A tal proposito, si può notare che compie idealmente il percorso inverso a quello che Benjamin avrebbe voluto seguire: costretto a fuggire da Berlino verso la Francia, il filosofo cercò poi una difficile via di salvezza attraverso la Spagna per raggiungere Lisbona e imbarcarsi per gli Stati Uniti, destinazione che, com'è noto, non raggiunse mai.

6 In merito al rumore dei treni, osserva Peral (2024, 32) che non a caso in *Himmelweg* anche lo spettatore viene immerso, come i prigionieri ebrei, «en el espanto que suponía la premonición de la muerte».

Spooner (2012, 121), richiamandosi a quanto Jakobson (1966, 377) in *Linguistics and Poetics* definiva «il lato palpabile dei segni» – quel significante che tanto rilievo assume nella funzione poetica del linguaggio –, ha sottolineato come anche la drammaturgia del nostro autore faccia leva su questa dimensione. Lo stesso Mayorga sostiene, del resto, di aver accettato in *El traductor de Blumemberg* la sfida di «poner en escena no la palabra significante sino su sonido, su espacio y su sombra» (lo scrive in «Estatuas de ceniza», una conferenza tenuta all'Università di Malaga il 27 giugno 1996 e poi raccolta in *Elipses*). Secondo il drammaturgo, si tratterebbe di

> Convertir en materia dramática el conflicto entre la palabra que entendemos y la ininteligible. Usar las lenguas como colores: una marca los volúmenes que la otra llena. La lengua propia se alumbra a la sombra de la que no comunica; se torna otro lenguaje (distinto de sí mismo, o por fin él mismo, nuevo otra vez después de tanto usarlo); de modo que ninguna de sus palabras pase desapercibida, porque ninguna dejará de ser traducida, salvada de otro modo, en escena. (Mayorga 2016a, 311)

L'eventuale inintelligibilità di alcune battute di Blumemberg poteva acuire l'attenzione del destinatario nei confronti degli scambi verbali e delle situazioni drammatizzate, e spingerlo a completare gli spazi in bianco, attivandosi in prima persona. Ad ogni modo, il drammaturgo ricorre in più occasioni nel testo alla strategia della 'traduzione interna': Calderón traduce o commenta in spagnolo le frasi in tedesco di Blumemberg. La sua difficoltà a comprendere il tedesco parlato motiva la ripetizione nella propria lingua, a beneficio anche del pubblico: un'operazione dal taglio metadrammatico, che risulta molto simile all'espediente di riproporre le parole del personaggio assente nel corso di una conversazione telefonica (lo osserva lo stesso autore in Zatlin 2004, 182) e che ha tra le sue conseguenze che del discorso di Blumemberg risuonino in scena soltanto lacerti (Martín Lago 2022, 314).

Quanto all'impiego della immagine dei colori, ricordo che Benjamin, influenzato a sua volta dalla teoria cromatica di Goethe e, più in generale, dal suo metodo morfologico (per il quale il mondo visibile sorge dall'interazione tra luce e oscurità: cf. Goethe 1999, 22 ss.), configura un modello di conoscenza fenomenologica che della natura mira a cogliere la forma visibile in quanto balenante manifestazione spirituale (Pinotti 2018, 32-3). Come accade nei colori per Goethe, nell'immagine dialettica benjaminiana la verità non è dietro l'apparire, ma nella tensione dei suoi contrasti (luce e oscurità, visibile e invisibile) (75-6); la Farbenlehre e il metodo morfologico possono ritenersi, dunque, precursori del metodo 'costellativo' di Benjamin, nel quale la conoscenza nasce, per così

dire, dalla osservazione delle forme e della loro trasformazione, nonché dalla risonanza dei fenomeni.[7] In Mayorga, siamo, quindi, tentati di osservare una sorta di trasposizione scenica della teoria dei colori: dalla dialettica tra luce e tenebra siamo passati a quella tra parola e silenzio, che si rifrange nelle sfaccettature della traduzione.

Pare utile, poi, collegare il passo mayorghiano a un altro di *Elipses*, silloge critica che è un autentico giacimento per desumere le posizioni, non solo estetiche, del suo autore: in un contributo dal titolo «Europa gris: variaciones sobre un tema de Primo Levi», ci viene ricordato che, nelle cartine geografiche, a determinati colori corrispondono, in modo convenzionale, Stati diversi, con un territorio che, tuttavia, così facendo, viene presentato come un insieme unico e presuntamente omogeneo, obliterandone differenze e sfumature interne (è un codice che nella applicazione Maps di Google è stato abbandonato a vantaggio della raffigurazione fisica, con l'impiego del bianco e di gradazioni di verde e marrone dei territori terrestri e toni di azzurro per quelli marini). Scrive ancora Mayorga (2016a, 52):

> Lo cierto es que a mí todo eso me lleva a preguntarme por el color de Europa. De niño me preguntaba quién decidía los colores de los países en los mapas. ¿Quién decide que Canadá sea rosa y China marrón? A veces esa pregunta infantil vuelve a mi cabeza cuando sospecho que en las sociedades europeas se extiende una conciencia hipócrita, que gusta soñarse humanista frente a la brutalidad de unos y de otros, pero que cierra ventanas y ojos cuando la visión se vuelve desagradable. Y entonces me parece ver el gris extenderse por Europa.

Qui il grigio, a partire dal Primo Levi evocato nello stesso titolo dell'articolo (presentato originariamente al seminario «La filosofía después del Holocausto» nel 2007), richiama simbolicamente la zona d'ombra compresa tra il bene e il male, e nella quale si inscrive la vittima che, almeno in minima parte, è anche carnefice. Allo stesso modo, è inevitabile ricordare che l'unificazione territoriale può essere condotta *sub specie linguae* e associare a questa riflessione il progetto di una lingua unica propugnata dal Comandante nazista che appare in *Himmelweg*, una figura che richiamerò anche più avanti. Per il Comandante, il tedesco è l'unica lingua immaginabile in un futuro vicino.[8] Più che di unità, egli parla di unicità, perseguita

7 Sul nesso, anche dialettico, Benjamin-Warburg-Goethe, cf. Pinotti (2003).

8 Nella terza sezione del testo, dice il Comandante nazista: «Muy pronto, todos hablaremos un solo idioma. Lo digo sin jactancia, lo digo con honda nostalgia. Por suerte, siempre nos quedará el pasado. Siempre necesitaremos el español para leer a Calderón, el francés para leer a Corneille. […] El mundo marcha hacia la unidad. […] Un solo idioma, una sola moneda, un solo camino» (Mayorga 2014a, 104).

mediante il dominio del più forte, secondo una escludente visione della cultura. Tali affermazioni trovano in *El traductor de Blumemberg* una corrispondenza nell'idea che il tedesco sia la patria della lingua, frase che Calderón nel nostro testo riferisce al pensiero di Blumemberg, in una scena in cui si evoca Hölderlin (Mayorga 2014c, 5, 122), altro autore caro a Benjamin e non solo negli anni della sua formazione giovanile (si ricordi che lo menziona tre volte nel saggio «Il compito del traduttore»). La posizione del Comandante e quella che desumiamo in Blumemberg si pongono in aperto contrasto con la visione che della lingua aveva Benjamin: per l'autore berlinese, essa non è tanto un mezzo di rappresentazione, né tantomeno uno strumento di dominio, bensì una via per la rivelazione, riflesso di quella divina, ciò che rende manifeste e riconoscibili le cose. La vera lingua, insomma, non domina il mondo, ma lo scopre.[9]

Stabilito che Mayorga ha impiegato scientemente anche la dimensione materiale delle diverse lingue in *El traductor de Blumemberg*, interroghiamoci sulle funzioni che svolge il plurilinguismo nella sua *pièce*. A Barcellona, le voci che si odono in stazione parlano lo spagnolo ma anche il catalano: evocazione fugacissima di un'alterità interna alla costruzione statale ispanica. Ovviamente, la presenza della lingua straniera è anche un elementare mezzo di composizione del luogo: nella sequenza 3, con il treno fermo in aperta campagna, verosimilmente per un blocco prodotto da alcuni scioperanti, dentro il vagone giungono, infatti, grida in francese. Inoltre, nella parte iniziale dell'opera la presenza di una lingua altra è dovuta a un artifizio di mimetismo: Blumemberg vi parla il francese e non il tedesco natìo, e sul treno si presenta giustappunto come un francese di nome Jules Violet (più avanti sapremo che si appropria della identità di qualcuno che ha conosciuto in passato); il bastone da cieco e un libro in braille, ulteriore codice di lettura e scrittura presente nel testo, sono i complementi esteriori della lingua che adotta per costruire la sua maschera ingannevole. Il libro che presuntamente sta leggendo in braille (e del quale, nella scena 8, Calderón porterà la versione inglese a Blumemberg perché si intrattenga, ottenendo, però, un adirato rifiuto, presumibilmente a causa della lingua dell'edizione) è una *mise en abyme* e un'allusiva denuncia della sua impostura. Si tratta di un romanzo breve, *Benito Cereno*, di Herman Melville. Il ricordo che ne ha Calderón è parziale, ma comunque funzionale alla strategia di Mayorga: un capitano costretto dalle circostanze e da chi lo circonda a fingersi ciò che non è, per salvare la propria vita anche se l'esperienza lo distruggerà emotivamente.

9 Si vedano in particolare le sintetiche considerazioni sulla lingua in Benjamin contenute in Pinotti (2018, 95-8, con i principali rimandi bibliografici) e dedotte da un giovanile ma basilare testo del 1916 del pensatore tedesco: cf. Benjamin (1995).

Benito Cereno deve recitare la parte del capitano-padrone, mentre in realtà è stato schiavizzato (cf. Mayorga 2014c, 1, 114). In modo analogo, Blumemberg cela la sua identità perché teme di poter essere in pericolo. La narrazione di Melville gravita intorno al meccanismo narrativo dell'inganno, e il tema della cecità e dell'illusorietà delle apparenze vi acquista una valenza morale, in quanto l'uomo buono ma ingenuo risulta cieco di fronte al male. In verità, il significato del romanzo è più sfuggente. Anche in Melville ricorre un incontro tra mondi diversi: il capitano americano Amasa Delano si imbatte in un mercantile spagnolo in difficoltà; il capitano Cereno gli riferisce varie peripezie, ma gli nasconde l'ammutinamento degli schiavi, ormai padroni della nave, i quali lo costringono a recitare una parte e pretendono che l'equipaggio superstite li riporti in Africa. Delano riuscirà infine a liberare Cereno, ma non prima di essersi lasciato ingannare. Su tale impianto narrativo si sono innestate alcune letture postcoloniali, che hanno rivendicato il carattere sovversivo della messinscena orchestrata dal rivoltoso Babo, il quale rivolgerebbe la maschera dell'apparenza contro i suoi padroni, mettendo in atto una critica performativa di un ordine fondato sulla presunta superiorità dei bianchi (Baker 2001). Non è, però, possibile approfondire qui la questione.

Più avanti, già a Berlino, Blumemberg evita l'uso del tedesco, ancora una volta per non essere riconosciuto: preferirà esprimersi in uno spagnolo rioplatense, lascito degli anni trascorsi sotto falsa identità in Argentina. «Tiene tanto miedo que disfraza hasta el idioma», può commentare Calderón (Mayorga 2014c, 6, 126). Dunque, questa nuova scelta linguistica si configura sia come retaggio esperienziale, sia come suo impiego strategico e, al pari del francese di qualche scena prima, difensivo. Nel frattempo, Blumemberg aveva assunto un'altra identità fittizia (nella scena 3, Calderón aveva ritenuto di trovarsi di fronte il dottor Bernstein: questo, evidentemente, il nome falso, fornitogli da Silesius, dell'autore che Calderón dovrà tradurre). Per quasi metà dell'opera Calderón sembra dunque chiamato, più che a tradurre l'altro, a 'decifrarlo'.

Inoltre, la lingua tedesca risulta per Calderón non solo ostica, ma anche oggetto di un netto rifiuto. Così giustifica la sua difficoltà a parlare in prima persona il tedesco: «Mi boca lo rechaza. [...] Hay algo en mí que rechaza ese idioma» (Mayorga 2014c, 3, 118), affermazione che potrebbe portare alla congettura che Calderón sia ebreo, come ha indicato Elena Cano (2024, 151) in un suo bel libro recente. Di certo, nella scena 3 (Mayorga 2014c, 119), Blumemberg chiede esplicitamente al suo interlocutore se non sia ebreo, insospettito dall'aspetto delle sue mani (forse un richiamo agli studi antropologici e alle misurazioni fisiche su cui i nazisti basavano le loro discriminazioni etniche?). In questo caso il conflitto generato dalla lingua 'altra' può essere recepito come la simbolizzazione di

una dialettica culturale e ideologica tra diverse visioni del mondo e sistemi di pensiero, forse persino come una esplicitazione della tendenza che, in determinate fasi storiche, associava in modo meccanico ma storicamente comprensibile la lingua tedesca a una Weltanschauung bellicista e aggressiva.

Resta, tuttavia, il fatto che Calderón sia chiamato a tradurre – a riformulare nella propria lingua – la concezione altrui; una concezione della società tutt'altro che neutra. Se l'intero viaggio evocato dal testo teatrale può essere inteso come un traslato della traduzione, alcune scene rendono visibile lo sforzo traduttivo nel suo stesso dispiegarsi: ecco allora farsi presente all'interno del testo anche uno spagnolo in divenire, che prende forma attraverso i progressivi sforzi traduttori di Calderón.

3 L'autore del libro

Torniamo ora a Blumemberg, alla sua lingua madre e alle idee che veicola. È un filosofo anziano, pervaso dalla nostalgia di un tempo ormai perduto e ossessionato dall'idea di ricostruire il proprio libro. Al timore di essere riconosciuto e perseguito fa da contraltare la sicumera che ostenta riguardo all'importanza di ciò che il suo pensiero ha espresso: un mondo nuovo, basato sulla forza e su una definizione negativa dell'alterità. Il testo richiama indirettamente la Shoah soprattutto attraverso l'ideologia del personaggio e alcuni riferimenti. Auschwitz è menzionata esplicitamente in una battuta di Calderón; il toponimo compare, inoltre, in uno dei cartelli del sotterraneo di Berlino, assumendo un evidente valore allusivo e rinviando a una delle più dolorose destinazioni della storia occidentale.

Mayorga ha immaginato Blumemberg (2016a, 312) come un centauro in grado di essere seducente sul piano intellettuale e verbale, quanto repulsivo e pericoloso su quello ideologico-morale: è forse «¿Un envenenador de almas que se finge un Sócrates?», si è domandato, un po' retoricamente, l'autore. Come ho suggerito prima, possiede indubbi punti di contatto con il Comandante di *Himmelweg* per l'iniziale e disturbante fascinazione che pure quel personaggio sa esercitare.[10] Sul piano redazionale ed estetico, Blumemberg può essere considerato una sorta di figura preparatoria del Comandante; sul piano ideologico, i due personaggi risultano invece complementari. Blumemberg si erge a propria biblioteca, identificandosi con un

10 Secondo un nesso colto lucidamente anche da Pérez-Rasilla (2010, 45-6), che ha visto in Blumemberg una creatura proteiforme.

solo libro, l'ultimo da lui scritto, 'il' libro;[11] il Comandante nazista si riconosce nella propria biblioteca, per quanto essa sia una sorta di compendio d'emergenza della produzione europea, un florilegio condizionato dalle circostanze belliche e a Terezín ridotto 'solo' a cento volumi: una selezione che ammicca al concetto di canone, ma ridisegnata sulla scorta di ristrettezze congiunturali; quei cento libri risultano agli occhi del Comandante più preziosi delle cento comparse da sacrificare sull'altare della messinscena allestita nel campo-ghetto ceco in occasione della celebre quanto infruttuosa visita di una delegazione della Croce Rossa Internazionale nel giugno del 1944 (cf. Di Pastena 2014, 33).

Nel costruirlo come una sorta di 'iper-intellettuale' (riprendo l'etichetta da Ruggeri 2001, 88), Mayorga ha fatto confluire in Blumemberg elementi tratti da diversi pensatori tedeschi, come Carl Schmitt (alcuni aspetti della sua riflessione sulla violenza), Martin Heidegger (dati biografici, come l'allontanamento di docenti e lavoratori ebrei durante il suo rettorato nella università di Friburgo, in applicazione della legislazione del Reich) ed Ernst Jünger (veterano di entrambe le guerre mondiali; anche Blumemberg porta letteralmente sul proprio corpo le tracce della storia: di lui si dice che ha una gamba artificiale e il torso disseminato di cicatrici), e ha forse tenuto presente anche qualche gerarca nazista come Joseph Goebbels, se non lo stesso Hitler.[12] Il coprotagonista risulta, dunque, dal precipitato di più figure storiche.

Del libro di Blumemberg leggiamo o ascoltiamo ripetutamente la prima frase, la quale orienta il destinatario riguardo al tenore delle idee che seguiranno e comporta da subito una enorme sfida traduttiva per Calderón: «El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma» (potrebbe tradursi con «Il nemico è la figura della nostra sola domanda»; Ilaria Panichi 2006, nell'ancora inedita traduzione italiana esistente, aveva tradotto la frase in modo letterale: «Il nemico è la nostra unica domanda in quanto forma»). È lecito ricondurre l'importanza di definire e conoscere il nemico

11 A suo dire, «El libro final, todos los libros, el primer libro de la nueva Humanidad» (Mayorga 2014c, 6, 128), «el libro capaz de gobernar millones de almas» (126), per altri semplicemente «La Biblia de la violencia» (126; per una idea dei suoi contenuti, cf. 126-7); certamente, avrebbe il suo spazio in uno specifico scaffale di *La biblioteca del diablo*, a casa di Ana Harper Lemus, i cui volumi sono ordinati «Dal Bene al Male»: non a caso vi appaiono *Mein Kampf* di Hitler e *Teologia politica* di Schmitt (cf. Mayorga 2020a, 126).

12 Segnala in particolare questi ultimi nessi Ruggeri (2001, 87-8, 94, nota 24 e soprattutto nota 25, in cui la studiosa mette in relazione il senso ma non il dettato testuale di alcune affermazioni di Blumemberg e i capp. 1-4 della Seconda parte di *Mein Kampf*); la stessa autrice (88) non si esime dal segnalare i contatti tra il pensiero di Blumemberg e alcune posizioni espresse da Schmitt, Heidegger e Jünger. Dal canto suo, García Barrientos (2011, 43, nota 4) sostiene che Blumemberg abbia qualcosa di Schmitt e di Heidegger. Ulteriori dettagli, in Di Pastena (2012, 114-17).

principalmente al Carl Schmitt del saggio *Sul concetto di politica* (il contributo più importante e originale del giurista tedesco, conosciuto in italiano anche con il titolo alternativo *Il concetto di "politico"*: cf. rispettivamente Schmitt 2012 e 1972, quest'ultima con una prima edizione già nel 1935), testo che, nella sua terza e ampliata edizione, risale al 1932 (la prima redazione, in occasione di una conferenza, è del 1927; dopo il 1932 l'autore vi aggiungerà una postilla e tre corollari e, nel 1963, una premessa). Sebbene possieda indubbie risonanze schmittiane, in verità la frase potrebbe derivare da un verso del Canto a Palermo del poeta espressionista e mistico Theodor Däubler, contenuto in *Hymne an Italien* (1916, 58: «Der Feind ist unsre eigene Frage als Gestalt»): «Il nemico è la nostra domanda trasformata in figura». Il fatto è che Schmitt se ne fa eco più volte nei suoi scritti e che la antitesi tra *amicus* e *hostis*, che permea Il concetto di "politico", viene elevata a fondamento della sua legittimazione dei conflitti (del resto, Schmitt era stato amico di Däubler, salvo poi allontanarsene e riferirsi a lui in modo sprezzante nei propri diari). Per il giurista e politologo, il nemico è l'altro, colui in rapporto al quale una comunità si definisce e riconosce sé stessa come unità belligerante. Altro punto nodale del pensiero schmittiano è lo stato d'eccezione, che per il pensatore tedesco avrebbe nell'ambito del diritto analogo significato del miracolo in teologia, come rileva Mayorga (1993a, 283-4) in un suo scritto filosofico pubblicato lo stesso anno della prima edizione di *El traductor de Blumemberg*.

La definizione del nemico come l'idea fondatrice della dinamica politica torna anche in un breve ma denso monologo del drammaturgo, dal titolo *Político* e dal sottotitolo rivelatore (*–a partir de Schmitt–*). Questo testo breve, andato in scena nell'aprile 2021 nel corso dello spettacolo *Shock II (La tormenta y la guerra)* per la regia di Andrés Lima e raccolto nella edizione ampliata di *Teatro para minutos* (Mayorga 2020c, 359-71), si presta a essere letto come un'attualizzazione della dialettica tra amico e nemico (e tra cultura e barbarie): qui un oratore non identificato, ma molto sicuro delle proprie ragioni, sostiene che senza nemici ci si espone all'indefinitezza dell'identità politica e che la divisione dell'umanità in categorie è ineluttabile. Non si tratta soltanto di una posizione pragmatica, ma di una vera e propria concezione ontologica, poiché diviene un criterio di definizione dell'essere umano (cf. Corrales 2024, 527). Il concetto riappare, in modo più o meno esplicito, in altre *pièce* di Mayorga. Per brevità fornisco un solo altro esempio: qualche anno prima della stesura di *Político*, il drammaturgo aveva composto il testo breve *Justicia* (in Mayorga 2020b, 173-7), basato su una dialogicità appena abbozzata (la lavapiatti Petra vi detiene la parola e la sua interlocutrice non proferisce verbo), e che ci appare come una coniugazione proletaria e provocatoria dell'*homo homini*

lupus e delle tesi di Schmitt. Nella sua saggistica, il drammaturgo si è preoccupato di prendere le distanze da tali posizioni.[13]

In *El traductor de Blumemberg*, Calderón si chiede se il libro concepito dal protagonista non sia l'unione delle mani di Hitler – estremità che, secondo la testimonianza di Karl Jaspers, Heidegger avrebbe definito «meravigliose» (Di Pastena 2012, 115-16, nota 25) – e della voce dello stesso Blumemberg («¿Es eso su libro? ¿Las manos de Hitler y la voz de Blumemberg?», Mayorga 2014c, 6, 128). Opportunamente, Spooner (2012, 123) ha sottolineato che qui la personificazione del libro implica una corporeizzazione delle parole: queste divengono azione (mani) e suono (voce). Il libro costituirebbe la base ideologica destinata a legittimare un'azione aggressiva nella storia e l'instaurazione di un nuovo ordine, nel quale i concetti di violenza e di potere si avvicinano pericolosamente fino a confondersi (cf. Mayorga 2014c, 10, 140), mentre lo stato d'eccezione, con la conseguente sospensione del diritto, si erge a regola (ineludibile qui il rimando ad Agamben 2003).

4 Il traduttore

Accanto a questo vecchio filosofo siamo legittimati a immaginare in scena un relativamente giovane traduttore: stando all'iniziale ed esuberante vivacità verbale di Juan Calderón, non è difficile figurarselo come un uomo con un'esperienza di vita assai più breve rispetto al suo interlocutore. Il confronto tra autore e traduttore sarebbe, così, anche una dialettica tra generazioni. L'antroponimo di questo traduttore (in una prima versione si chiamava Spinoza) potrebbe essere un modo per ammiccare alla sua professione e alla dimensione 'creativa' che talvolta la caratterizza: il nome riecheggia quello di Mayorga, il cognome rimanda a Pedro Calderón de la Barca – figura centrale del teatro barocco spagnolo e assai significativa nella cultura tedesca e per Benjamin – e nome e cognome coincidono, forse solo casualmente, con quelli di Juan Calderón, che di secondo cognome faceva Espadero, francescano convertitosi al protestantesimo, emigrato per obbligo a causa delle sue idee liberali prima in Francia e poi in Inghilterra, dove occupò la cattedra di spagnolo del King's College e partecipò al progetto di edizione della Biblioteca de Antiguos Reformadores Españoles, promosso da Luis de Usoz y Río e da altri; gli si attribuisce la revisione del Nuovo Testamento pubblicato postumo a Edimburgo nel 1858 (versione in castigliano dal greco). Non intendo certo indulgere alla ingenua

13 Una confutazione di Schmitt da parte di Mayorga si palesa in uno dei passi di «Razón del teatro» (in Mayorga 2016a, 96).

tentazione di cercare un referente reale per la figura del traduttore nella *pièce* di Mayorga; è plausibile, comunque, che non sia un caso che al personaggio del traduttore il drammaturgo conferisca un nome assai connotato. Si tratta di un uso dell'onomastica volto a creare risonanze, talora forse persino roboanti, e caratteristico soprattutto della prima fase della produzione di Mayorga: lo stesso Blumemberg pare calcato in modo quasi esatto sul cognome del filosofo Hans Blumenberg (Sucasas 2023, 23), che mostrò come la dimensione simbolica fosse costitutiva della comprensione umana del mondo. E Silesius, il nome dell'insondabile personaggio assente, fatto solo di parole altrui, ammicca allo pseudonimo, Angelus Silesius, del poeta e mistico tedesco Johann Scheffler, autore che suscitò l'interesse di Benjamin e che Borges menzionò più volte e di cui in una conferenza cita un verso come esemplificazione della gratuità dell'essenza della poesia (Borges 1980, 120-1).

Certo è che Silesius, vanamente cercato a Berlino da Calderón, è nella *pièce* una sorta di novello Godot. Cano (2024, 146) ha notato, a riprova della perizia costruttiva di Mayorga, che nell'opera Silesius viene menzionato ben 48 volte, pur senza mai comparire in scena: è esattamente lo stesso numero di occorrenze del vocabolo Godot nel più noto testo di Beckett. La medesima cura compositiva si coglie anche nel fatto che Calderón scopre l'identità del vecchio Blumemberg nella scena 6, cioè al centro delle undici sequenze che compongono l'opera. Il pubblico condivide questa agnizione con Calderón (il lettore conosce l'identità del parlante sin dall'inizio, grazie all'indicazione del nome del personaggio riportato prima di ciascuna battuta). Il riconoscimento consente al vecchio ideologo di riproporre senza indugi la propria retorica fanatica, fondata sull'esaltazione della forza e dell'irruenza politica e segnata dal suo disprezzo per le procedure democratiche.

Mayorga (2016a, 311) sostiene che la *pièce* sia stata «escrita desde la convicción de que ninguna obra se salva o se condena por la tesis que defiende». Sono gli uomini, in modo responsabile o meno, a salvarla o a distruggerla; così, almeno, sembra doversi intendere. Il libro, tuttavia, è ora paradossalmente assente e deve essere riscritto parola a parola. Tralasciando le risonanze borgesiane di questa rimemorazione (nel nostro caso affidata al 'vero' autore, a differenza di quanto avviene in Pierre Menard, autor del Quijote, dove il testo riscritto, pur volendo riprodurre verbalmente alcuni capitoli del classico già esistente, acquisisce comunque un nuovo significato e il lettore Menard si trasforma a sua volta in un secondo 'creatore'), qui interessa osservare che, dopo avere accettato di tradurre a scatola chiusa l'opera di un autore di cui ignora l'identità, Calderón scopre di avere davanti Blumemberg: da quel momento il confronto fra autore interno alla finzione e traduttore assume i tratti di un vero e proprio

corpo a corpo. Un libro assente mette in comunicazione due uomini e produce un conflitto fra loro e poi dentro uno di loro.

L'indubbia ricorrenza di traduttori nel corpus mayorghiano si spiega con la fascinazione che il drammaturgo avverte per questa figura. Alle iniziali resistenze di Calderón fanno seguito un senso di impotenza dinanzi alla sfida traduttiva, il progressivo irretimento che subisce e un tentativo di scalzare l'autore dalla sua posizione di preminenza. Sul piano metateatrale, Calderón avverte la tentazione di non limitarsi a essere semplicemente l'attore di un copione già scritto, ma di ritagliarsi una propria autonomia creativa. La conoscenza del tedesco, qui nella sua forma scritta, rappresenta per lui una potenziale chiave di accesso alla pretesa utopia. Come il Delegato della Croce Rossa di *Himmelweg*, Calderón può affacciarsi su un mondo costruito per gli uni escludendo gli altri e avvertire una forma di pericolosa malìa nei confronti di chi tale mondo ha immaginato.

L'autore Blumemberg (che, anni addietro, era stato a sua volta traduttore) finisce per diventare per Calderón un antagonista, quando entrambi possono anche essere considerati creature simbiotiche, bisognose l'una dell'altra. Costituirebbero due facce di una stessa medaglia, i fuochi di una sola ellisse, secondo Faura (2019, 247), anche se, a differenza di Blumemberg, Calderón è libero di abbandonare il treno, da cui però non scende, e di lasciare lo scantinato nel quale l'ideologo si sente prigioniero nella sua antica città, Berlino. Calderón ripercorre, invece, le esperienze di Blumemberg, seguendone quasi i passi nella geografia del suo passato, in una urbe spettrale e in preda al caos di un tempo di disordini. Entra nel vissuto di Blumemberg, prima di tradirne le aspettative. Siamo, è opportuno ribadirlo, dinanzi a una evidente drammatizzazione dell'attività traduttiva. Calderón si rifà alle impronte lasciate dall'autore, ma cerca poi di modificarle. Forse affiora il ricordo dell'opera *Il lettore a ore* di Sanchis Sinisterra: oltre al personaggio (ora falsamente) cieco che è emerso nel corso della trama, ritroviamo l'idea secondo la quale la lettura altera in modo inevitabile le coordinate e l'orizzonte vitale di chi la realizza; e un traduttore è, anzitutto, un lettore particolare, spesso solo più avveduto. Calderón riscrive il libro dell'altro e, via via che il traduttore procede, l'autore pare entrare in crisi e il suo dettato farsi vacillante e incerto (così, nella scena 9).

Nel corso della scena 10, Calderón e Blumemberg discutono del vocabolo *Gewalt*,[14] traducibile sia con 'violenza' che con 'potere'. È la sequenza che culmina con l'approdo in treno a Berlino. Nel corso dello stesso dialogo, Calderón avoca a sé l'ultima parola (Mayorga 2014c, 10, 140). Si delinea un rovesciamento delle gerarchie, o quantomeno un tentativo di sovvertirle, in corrispondenza di quella volontà di dominio che, più ampiamente, sembra segnare molti dei rapporti – siano essi sociali, familiari o amicali – che si instaurano tra i personaggi di Mayorga,[15] prima dell'arrivo del colpo di scena finale, che sancisce come Calderón sia rimasto irretito, letteralmente 'abitato' da ciò che ha tradotto. Se Blumemberg tendeva a estetizzare la violenza, Calderón sperimenta la tentazione e poi il timore di politicizzare la traduzione. Dal concetto di dominio passeremo gradualmente a quello di responsabilità.

Calderón smette di vedere un antagonista in Blumemberg, ma ne scopre uno dentro sé stesso. All'impossibilità di Blumemberg di ritrovare la Berlino del proprio passato corrisponde quella di Calderón di tornare alla propria vita senza essere ormai un altro. Il traduttore intende ripercorrere a ritroso il cammino verso Madrid, dove, tuttavia, rischia di diffondere il contagio ideologico di cui è divenuto, suo malgrado, vettore. Attraverso un'apertura extratestuale, il dramma suggerisce che il nazismo sa cambiare lingua e può risorgere in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo. In un tempo di frammentazione dell'io e di fluidità dei riferimenti ideologici quale è il nostro, si ripropone una questione già emersa negli anni Trenta del Novecento: la capacità del fascismo di travalicare le frontiere nazionali e di rivelarsi sommamente pervasivo.[16] Ci avvediamo allora che il testo, che si apre e si chiude con la presenza di un treno che sembra la traduzione spaziale di un incubo, possiede una struttura circolare e che la sua destinazione finale non era Berlino, bensì Madrid (nella traduzione italiana di Panichi diventa Roma, poiché

14 Cf. al riguardo Mayorga (2017): «Así de ambigua es esa palabra alemana [*Gewalt*], con la que tiene que enfrentarse el lector del ensayo de Walter Benjamin *Zur Kritik der Gewalt*, que se tradujo como *Para una crítica de la violencia* pero también podría haber sido titulado *Para una crítica del poder*; ambas traducciones habrían sido insuficientes. En ese texto, del que me ocupé en mi tesis doctoral, Benjamin abre una segunda bifurcación cuando quiere distinguir entre una violencia (poder) 'mítica', que sacrifica inocentes, y otra 'divina', emancipadora, que interrumpiría la violencia mítica y sería de algún modo la última violencia».

15 Cf. Spooner (2014, 17); sul potere nelle scene tratteggiate in alcune opere da Mayorga, si veda il quarto capitolo di Sucasas (2023, 99-121). Lo stesso Mayorga (2017) mostra di avere piena consapevolezza del fatto che le relazioni di potere raramente si articolano in modo univoco.

16 Cf. le parole dello stesso Mayorga in Pérez-Rasilla (2010, 45); e si veda, tra molti possibili, il recente *reportage* curato da Pablo Ordaz e Borja Andrino su *El País* del 2 novembre 2025, dal titolo rivelatore: «Los jóvenes son más de derechas que nunca. Estas son sus razones».

ciascun traduttore dell'opera, d'intesa con Mayorga, ha sostituito la capitale spagnola con quella del proprio Paese).

Il finale di *El traductor de Blumemberg* ribadisce che le idee velenose tradotte da Calderón non sono andate perdute con la distruzione materiale del libro che le conteneva, alla quale partecipa il suo stesso autore. Al contrario, sopravvivrebbero nella mente tormentata di Calderón. Forse è proprio la mente il luogo in cui si svolgono il dramma di Sonia, la protagonista di *La intérprete* (opera rielaborata di recente da Mayorga e ancora inedita, ma che ha già avuto delle letture drammatizzate), e il suo simbolico e angoscioso viaggio notturno. Interprete simultanea, Sonia traduce le parole dell'autorevole discorso di un filosofo, ma si avvede di averne modificato il finale, forse inconsapevolmente, forse perché coinvolta in prima persona e turbata dalle affermazioni dell'uomo (di grande peso, ma non precisate) e mossa dall'intento di 'proteggere' i destinatari del discorso e – nella versione più recente del testo, che sposta il baricentro da una iniziale dimensione 'politica' a una più personale – sé stessa. Questo le provoca un profondo malessere, in quanto ritiene di aver tradito il proprio mestiere, esplicitamente definito nel testo «un oficio sagrado». A differenza di Calderón, tuttavia, parrebbe potersi emendare solo dando voce a ciò che aveva omesso o alterato, cosa che alla fine Sonia si dispone a fare. In quest'opera torna la responsabilità etica del traduttore e l'interiorizzazione dei suoi conflitti, e si produce un cortocircuito tra parola, traduzione e verità. In essa riconosciamo, poi, una suggestione metateatrale: il processo traduttivo diviene ancora una volta una figurazione del teatro, se è vero che la cabina dell'interprete può essere recepita come lo spazio scenico in cui il linguaggio non è soltanto agito, ma anche interrogato. Le parole, dono o fardello che siano, trasformano ineluttabilmente gli esseri umani.

El Golem si richiama allo stesso motivo,[17] proponendo una riflessione sulla fragilità dell'identità individuale e, di nuovo, sul potere della parola e sulla sua intrinseca capacità di trasformazione (Santiago 2023, 277 ss. al riguardo si riferisce alla magia delle parole e alla cabala). In questa opera enigmatica, Felicia, disperata per la grave malattia del marito, accetta, in un ospedale pubblico ormai al collasso, una sorta di patto 'demoniaco': se imparerà a memoria un libro scritto in una lingua che non conosce (verosimilmente, il tedesco) e manterrà il segreto, l'ospedale salverà la vita del coniuge, Ismael. In tale scenario, vagamente distopico, la donna sacrifica la

17 L'opera ha debuttato al Teatro María Guerrero di Madrid nel 2022, anno in cui è stata pubblicata (Mayorga 2022). In Italia, è stata allestita, per la regia di Jacopo Gassmann e con traduzione di Pino Tierno, per la prima volta al Teatro India di Roma nel marzo 2025.

propria parola e, con essa, la capacità di nominare e interpretare il mondo, poiché la sua mente finirà per popolarsi di pensieri, sogni e ricordi altrui: l'esperienza la cambierà in maniera irreversibile, e colonizzerà persino il suo corpo. Il testo muove da una rielaborazione della tradizionale leggenda ebraica del Golem, essere plasmato inizialmente da materia inerte – argilla, in alcune versioni – e poi animato magicamente dalla recitazione di parole sacre. Intreccia così la nozione giudaica della potenza creatrice del Verbo con il postulato benjaminiano secondo cui l'esperienza si trasmette attraverso la lingua,[18] mostrando però come, nelle condizioni coercitive rappresentate nel dramma, tale trasmissione possa convertirsi in uno strumento di dominio. In chiave simbolica, il Golem dunque evoca, in primo luogo, il potere 'generativo' della parola; chiama poi in causa la questione dei limiti della conoscenza umana; denuncia, infine, il rischio etico di volersi spingere sino a competere con il ruolo demiurgico attribuito al divino. La narrazione mitica si presta, inoltre, a essere riletta alla luce delle inquietudini suscitate oggi dall'intelligenza artificiale, attualizzando la forza ambigua di un mondo, quello delle macchine, che potrebbe sfuggire al controllo dell'uomo e sfociare in esiti catastrofici. Anche questa implicazione trova spazio nel testo di Mayorga. Non a caso il personaggio di Salinas dice di sé (il corsivo è mio):

> Solo soy una traductora, Felicia, nada menos que una traductora. Un día traduzco a una poeta, otro a un boxeador: no soy nadie. No he tenido otra pasión. Es un trabajo a extinguir, pronto solo lo harán máquinas. Será terrible: la extinción de los traductores. Porque hay algo que las máquinas nunca podrán escuchar: *aquello que no está en la palabra, sino entre la palabra y quien la dice*. Elija una cualquiera: no encontrará dos personas que la escriban ni que la pronuncien del mismo modo. En la palabra escrita o pronunciada hay algo que solo pertenece a quien la dice. Eso, que no se deja traducir, es lo más importante. Por eso, lo más difícil es traducir dentro de tu propia lengua. (Mayorga 2022, 54-5)

Se nel mito tradizionale il Golem è una creatura che sfugge al controllo del suo creatore, costringendolo ad annientarla, in Mayorga il Golem sembra condensarsi nell'immagine o nell'idea di un individuo – e, per estensione, di una società – che si lascia modellare dal linguaggio. Il gesto magico si traduce, così, in un atto linguistico, la creazione fisica

18 Scrive Benjamin: «ogni conoscenza filosofica trova la sua espressione esclusivamente nella lingua», intendendo quest'ultima non solo come il *medium* della conoscenza, ma anche di un'esperienza che tiene conto della propria singolarità e temporalità: cf. Pinotti (2018, 43), in parte seguendo Weber, e i rimandi bibliografici suggeriti.

diviene performativa e la catastrofe non coincide con la distruzione materiale, bensì con la perdita dell'identità nell'universo delle parole. *El Golem* di Mayorga tende a trasformare una leggenda in una parabola etico-politica della condizione contemporanea, nella quale i discorsi, i testi, i dati e le narrazioni plasmano 'corpi obbedienti', nuovi golem fatti non più di fango o argilla, ma di parole. Nella narrazione tradizionale, la morte del Golem conclude la vicenda, dal momento che la creatura a cui si era data la vita viene restituita alla condizione inerte della sua materia originaria; in Mayorga, la parola non muore, poiché arriva a contagiare la memoria, il corpo e la società. Non può essere cancellata. Il drammaturgo disegna un esito in cui non è consentito un indolore ritorno al silenzio. Nel nostro tempo, pare suggerire, non possiamo più spegnere il Golem, perché le parole, nelle loro diverse declinazioni (politica, mediatica, digitale) hanno acquisito una vita propria e continuano ad agire dentro ciascuno di noi.

Tornando al finale aperto di *El traductor de Blumemberg*, è legittimo domandarsi se Calderón si impadronisca del libro del filosofo nazista o se non accada piuttosto il contrario (se non sia cioè il libro a 'occupargli' la mente). Quando il traduttore si prepara a tornare nella propria città, Madrid, e nel territorio della propria lingua, non può evitare di avvedersi che le parole tradotte lo possiedono. Calderón è divenuto il libro che non voleva tradurre, che poi è stato tentato di scrivere in prima persona e che, infine, ha pensato di poter distruggere gettandolo tra le fiamme per evitare che ben altri incendi riducessero in cenere la società e le possibilità della convivenza civile; un gesto preventivo quanto vano, ormai, se è vero che lo stesso Blumemberg non si perita di gettare tra le fiamme i fogli del proprio testo, riscattato dall'oblio (Mayorga 2014c, 11, 145). Questa presenza ignea, che evoca una possibile contromisura al male e al contempo ne nega l'efficacia, ci fa pensare, d'altro canto, a chi del fuoco riconobbe in anticipo la minaccia, i cosiddetti 'segnalatori di incendi': autori come Franz Rosenzweig, lo stesso Walter Benjamin e Franz Kafka, o Karl Kraus, che nei loro scritti seppero prefigurare la catastrofe destinata ad abbattersi sull'Europa con l'avvento del nazismo.[19] Calderón incarna una riproposizione originale seppur involontaria della metafora dell'uomo-libro, resa celebre da Ray Bradbury nel 1953 (cf. Puchades 2004, 116): nel romanzo dello scrittore statunitense, essa rappresenta un segno di resistenza culturale e di coscienza critica in una società che tenta di obliterare entrambe, e Guy Montag è chiamato a decidere se continuare a consegnare i libri al rogo oppure farsene custode. In questo modo *Fahrenheit 451* suggeriva

19 Come «avisadores del fuego» sono segnalati questi scrittori da Mayorga e Reyes Mate (2001) o dal solo Mayorga (in 2016a, 168, dove si riferisce esplicitamente a Kraus).

ai suoi lettori che la libertà poteva risiedere più nel dubbio che nell'obbedienza servile. Calderón testimonierà con il proprio corpo e la propria mente la sopravvivenza della traduzione e la sua finale autonomia dall'originale. Suo malgrado, diverrà egli stesso la prova della persistenza delle parole. Le vecchie e le nuove realizzazioni di Mayorga, a loro volta, mettono in luce le possibilità estetiche che il plurilinguismo e le realtà multiculturali dischiudono al linguaggio teatrale, dando luogo a trasformazioni tanto affascinanti quanto destabilizzanti, la cui portata resta difficilmente prevedibile.

Bibliografia

Agamben, G. (2003). *Lo stato di eccezione. Homo sacer. 2/1*. Torino: Bollati Boringhieri.

Baker, J. J. (2001). «Staging Revolution in Melville's Benito Cereno: Babo, Figaro, and the 'Play of the Barber'». *Prospects*, 26, 91-107.

Benjamin, W. (1995). «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo». Solmi, R. (a cura di), Angelus Novus. Saggi e frammenti. Torino: Einaudi, 53-70.

Borges, J. L. (1980). «La poesía». *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 99-121.

Bottin, B. (2015). «Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages polymorphes et synergiques». *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 39(2), 14-28.

Bottin, B. (2019). «Reinventar el lenguaje teatral: hacia una estética de la pluralidad. Plurilingüismo y multiculturalidad». Rial Molanes, M.; Reck, I. (eds), *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI: hibrideces, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor, 173-85.

Cabo Aseguinolaza, F. et al. (2010-15). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. 2 vols. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

Cano Sánchez, E. (2024). *Juan Mayorga: Hacia una filosofía del teatro*. Berlin: Peter Lang.

Corrales Díaz-Pavón, J. (2024). «El teatro de Juan Mayorga: Teoría, contenido y forma». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 22, 513-41.

Däubler, Th. (1916). *Hymne an Italien*. München: G. Müller.

Di Pastena, E. (2012). «La traduzione è un viaggio insidioso. Una lettura de *El traductor de Blumemberg*, di Juan Mayorga». *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 15, 107-24.

Di Pastena, E. (2014). «Introduzione». Mayorga, J. (a cura di), *Teatro sulla Shoah*. Pisa: ETS, 5-74.

Faura Sánchez, F.M. (2019). *Juan Mayorga y el teatro de la memoria en el contexto social y literario de comienzos de milenio* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.

García Barrientos, J.-L. (2011). «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga». Brizuela, M. (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, Arg.: Universidad Nacional de Córdoba, 39-63.

Goethe, J. W. (1999). La teoria dei colori. Milano: Il Saggiatore.

Jakobson, R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Trad. di L. Heilmann. Milano: Feltrinelli.

Lech, K. (2024). *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre*. Cham: Palgrave MacMillan.

Martín Lago, Z. (2022). «Huellas del pensamiento benjaminiano en *El traductor de Blumemberg*, de Juan Mayorga». Albares Albares, R.; Hernández Sánchez, D. (coord.), *Estética y filosofía en el mundo hispánico: Actas del XVIII Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana* (Salamanca, 17-18 de abril de 2018). Salamanca: Luso-Española de ediciones, 309-22.

Mayorga, J. (1993a). «El estado de excepción como milagro. De Donoso a Benjamin». *Éndoxa*, 2, 283-301.

Mayorga, J. (1993b). *El traductor de Blumemberg*. Liddell, A.; Mayorga, J. (eds), *Leda. El traductor de Blumemberg*. Madrid: Ministerio de Cultura, 25-84.

Mayorga, J. (2003a). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos.

Mayorga, J. (2003b). «El traductor de Blumemberg». Mayorga, J., *Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg*. Madrid: La Avispa, 73-111.

Mayorga, J. (2014a). *Himmelweg. Teatro sulla Shoah*. Pisa: ETS, 75-147.

Mayorga, J. (2014b). *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa.

Mayorga, J. (2014c). «El traductor de Blumemberg». Mayorga, J., *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, 111-45.

Mayorga, J. (2016a). *Elipses*. Segovia: La uÑa RoTa.

Mayorga, J. (2016b). *Teatro Completo*. Vol. 1. La Habana: Alarcos.

Mayorga, J. (2017). «La violencia en mi teatro». ReCHERches, 19, 29-37.

Mayorga, J. (2020a). *La biblioteca del diablo. Teatro para minutos*. Segovia: La uÑa RoTa, 119-27.

Mayorga, J. (2020b). *Justicia. Teatro para minutos*. Segovia: La uÑa RoTa, 173-7.

Mayorga, J. (2020c). *Político –a partir de Schmitt–. Teatro para minutos*. Segovia: La uÑa RoTa, 359-71.

Mayorga, J. (2022). *El Golem*. Segovia: La uÑa RoTa.

Mayorga, J. (2025). Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin. Madrid: Abada.

Mayorga, J. (non pubblicato). *La intérprete*. Testo inedito fornito dall'autore.

Panichi, I. (2006). «Il traduttore di Blumemberg». Panichi, I., *Il teatro in Spagna: la seconda metà del XX secolo*. Tesi di dottorato. Firenze: Università di Firenze, 294-326.

Peral Vega, E. (2024). «Introducción». Mayorga, J. (ed.), *Himmelweg. El jardín quemado*. Madrid: Cátedra, 9-76.

Pérez-Rasilla, E. (2010). «El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga». *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 15, 39-60.

Pinotti, A. (2003). «'Lo studio degli estremi'. Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe». *Giochi per melanconici. Sull'origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*. Milano: Mimesis, 195-231.

Pinotti, A. (2018). *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*. Torino: Einaudi.

Puchades, X. (2004). «Para assaltar a memória. Comentário interrompido sobre o teatro de Juan Mayorga». *Artistas unidos*, 10, 112-16.

Reyes Mate, M.; Mayorga, J. (2001). «'Los avisadores del fuego': Franz Rosenzweig, Walter Benjamin y Franz Kafka». *Isegoría. Revista de filosofía moral y política*, 23, 45-68.

Ruggeri Marchetti, M. (2001). «La opresión político-social en 'Escena Contemporánea'. *Del otro lado*, *Imagina* y *El traductor de Blumemberg*». *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 6, 71-94.

Santiago Romero, S. (2023). «Psiquiatría y ciencia ficción: *El Golem*, de Juan Mayorga, en el contexto del teatro hispánico». Romera Castillo, J. (ed.), *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 267-86.

Schmitt, C. (1972). *Il concetto di "politico"*. Miglio, G.; Schiera, P. (a cura di), *Le categorie del "politico". Saggi di teoria politica*. Bologna: Il Mulino, 89-208.

Schmitt, C. (2012). *Sul concetto di politica*. Bianchi, D. G. (a cura di), trad. D. Cantimori. Milano: Mimesis.

Spooner, C. (2012). «La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje». *Boletín hispánico helvético*, 19, 109-37.

Spooner, C. (2014). «Prólogo: Una palabra más». Mayorga, J. (a cura di), *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, 11-24.

Sucasas, A. (2023). *Mayorguiana: Pensamiento y teatro en Juan Mayorga*. Valencia: PUV.

Zatlin Boring, Ph. (2004). «*Cachorros de negro mirar*, de Paloma Pedrero y *El traductor de Blumemberg*, de Juan Mayorga: Dos acercamientos al neonazismo». Floeck, W.; Vilches de Frutos, M.F. (eds), *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 175-86.