

Enrico Di Pastena

## La mappa e il corpo come veicoli di memoria: una rilettura del *Cartografo. Varsavia 1:400.000*, di Juan Mayorga

### THE MAP AND THE BODY AS MEMORY

VEHICLE: A REREADING OF *THE CARTOGRAPHER*,  
BY JUAN MAYORGA

**Abstract:** In *The Cartographer*, the playwright Juan Mayorga recovers for the present, and in an original and oblique way, some of the events that took place in the Warsaw ghetto in the first half of the 1940s. The piece makes explicit a parallelism between cartographic art and theatrical writing and at the same time translates it into practice through its own architecture. The map and the human body become there means of resistance to the impositions of History and vehicles of a memory that strives to save a part of the past and which allows to look at it with a renewed gaze and as an invisible part of the present.

**Keywords:** Contemporary Spanish Theater; Juan Mayorga; Shoah in Theater; Memory; Walter Benjamin.

### ENRICO DI PASTENA

Università di Pisa, Italia  
enrico.dipastena@unipi.it

DOI: 10.24193/cechinoux.2023.44.24

### Inseguendo delle crocette su una cartina

*Il cartografo* è, con *Himmelweg*, uno dei testi teatrali più pregnanti di Juan Mayorga, forse il miglior drammaturgo spagnolo della sua generazione. Il testo è stato pubblicato da Trotta nel 2010 e poi da La uña RoTa nel 2014 in un volume che raccoglie gran parte dell'opera teatrale dell'autore fino a quel momento; l'opera è stata allestita per la regia dello stesso Mayorga in una versione più agile che ha debuttato presso il Teatro Calderón di Valladolid l'11 novembre del 2016 (anche se il primo allestimento in assoluto è stato italiano, in occasione di un piccolo festival teatrale, a Staggia Senese). La versione scenica diretta dallo stesso Mayorga ha dato origine a una nuova e più asciutta stampa del testo, apparsa nel 2017<sup>1</sup>; è questa la versione che adotto, rifacendomi al concetto di ultima volontà da parte dell'autore.

In "Cartografía teatral de espacios de excepción" è lo stesso autore ad evocare lo spunto iniziale da cui ha tratto origine la sua *pièce*, in occasione di una visita a Varsavia nel gennaio del 2008; nello stesso luogo

segnala come abbia prestato a Blanca, una spagnola che risiede nella capitale polacca in anni a noi vicini, la propria esperienza di curioso visitatore di una sinagoga della città in cui presto vedrà il proprio debutto una mostra di foto del ghetto ebraico, da poco ritrovate e risalenti all'occupazione nazista<sup>2</sup>. La narrazione che Blanca ascolta nella sinagoga evoca la vicenda di un anziano cartografo immobilizzato, il quale, durante l'occupazione tedesca di Varsavia si serve dell'intraprendenza della giovanissima nipote per impostare e poi realizzare una cartina che serbi la memoria dei tragici avvenimenti del ghetto ebraico più grande del suo tempo, che arrivò ad avere oltre 400.000 abitanti. Da quel luogo, la sinagoga, e da quel racconto, germoglia in Blanca il desiderio di cercare, quasi vanamente, nel tessuto della Varsavia contemporanea le residue tracce visive del ghetto; una ricerca che si sarebbe rivelata poco fruttuosa nella realtà materiale della Varsavia conosciuta da Mayorga nel 2008 e che viene in buona misura confermata nello spazio immaginario della finzione: del ghetto restava una pietra annerita trasformata in monumento e un altro spazio monumentale, un'opera scultorea, oltre a una idea di museo ancora da tradurre in pratica. Quando il drammaturgo scrive la prima versione del *Cartografo*, il *POLIN - Museo della Storia degli ebrei polacchi* viene evocato in modo ellittico e può invece essere menzionato esplicitamente nelle versioni del 2014 e del 2017<sup>3</sup>.

Il ghetto, la nomenclatura delle vie e il toponimo Umschlagplatz, che nella *pièce* si impone per il suo peso semantico a tutti gli altri (sebbene divenga un più addomesticato "Plaza de carga" nella versione del 2017), ci ricordano che esistono non solo

luoghi segnati dalla violenza ma anche dalla tensione tra la memoria e l'oblio di quella violenza<sup>4</sup>. Nello sviluppare le sue vicende nel corso di diversi decenni a Varsavia, *Il cartografo* è un'opera che tratta della memoria (e della carenza di memoria) dei luoghi, dei luoghi della memoria e induce a riflettere sul posto che questi ultimi possono o dovrebbero occupare<sup>5</sup>. Non a caso nella *pièce*, il discorso sulla memoria conosce le principali articolazioni che hanno riguardato il dibattito sulla trasmissibilità della Shoah: l'archivio fotografico (la mostra iniziale sul ghetto da cui prende l'avvio l'azione) si combina alla leggenda o alla narrazione relativa all'esistenza della carta (elaborazione *letteraria* o forse no) e alla presenza del testimone (Deborah, come figura di connessione tra il tempo del passato e la contemporaneità, se non proprio –non più– il presente). Riprendo la nozione di luoghi della memoria dall'influente lavoro di Pierre Nora sulla realtà repubblicana francese, senza dimenticare che esistono significativi contributi in altri paesi realizzati sulla scia del suo<sup>6</sup>. Il ghetto può essere considerato uno di quei luoghi di memoria in cui si condensano le immagini di un passato carico di significati. E grazie all'ombra di quel luogo, Blanca può sperimentare, come ha scritto Nora nelle pagine prologali di *Les lieux de mémoire*, "Un momento cruciale, nel quale la coscienza della rottura con il passato si confonde con il sentimento di un ricordo lacerato; ma [anche un momento] nel quale la lacerazione risveglia ancora una memoria sufficiente a porre il problema di come darle corpo"<sup>7</sup>: di come ricordare.

Nora delineava, con l'ausilio degli apporti di numerosi studiosi, una serie di "luoghi" reali e simbolici, monumentali o

paesaggistici. Nel *Cartografo* c'è spazio per luoghi di memoria come il monumento, il museo e persino per la collezione privata. Ho già segnalato i due monumenti evocati nella *pièce*, percepiti da Blanca come insufficienti a dar conto della portata della tragedia avvenuta; ho detto anche del museo; questa seconda articolazione ci consente di richiamare una presenza intellettuale che aleggia costantemente nelle situazioni e nelle riflessioni implicite del *Cartografo* e di altre opere di Mayorga: Walter Benjamin. Il museo è un luogo che per Benjamin manifesta una "sete di passato" e dove sono riuniti oggetti che divengono produttori di memoria e di identità<sup>8</sup>. Certo, si tratta di un ambito di legittimazione delle identità, la cui memoria si esprime nel linguaggio universale della storiografia e che può per questo tendere al livellamento o alla normalizzazione delle diversità, visto che accumula strati temporali diversi. Il collezionismo personale è incarnato nella *pièce* dall'ex maestro Tarwid che ha riunito oltre 500 oggetti provenienti dal perduto ghetto di Varsavia. Legato a filo doppio ai pezzi che, con l'ausilio della sorella, ha messo insieme in modo certosino e che non vuole cedere, Tarwid fa trasparire la diffidenza che la sua persona suscita a causa dell'attività di collezionista, ma anche la funzione di preservazione del patrimonio che ne deriva e che si sgancia dal mercantilismo che talvolta, secondo Benjamin (che lo lascia intendere nei *Passages*)<sup>9</sup>, contagia gli stessi musei. Si tratta di motivi di sicuro fascino anche per Mayorga, che molto deve al pensatore di Berlino e che ha firmato nel 2020 una *pièce* dal titolo *La colección*<sup>10</sup>. In *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Benjamin non solo si fa eco del sospetto che la società alberga nei riguardi della figura del collezionista

ma sottolinea che: "l'atteggiamento del collezionista verso gli oggetti della sua raccolta viene dal sentimento d'obbligazione che lega il proprietario alla sua proprietà. Esso è dunque, nel senso più elevato, l'atteggiamento dell'erede"<sup>11</sup>. E, in prossimità della conclusione del saggio, sottolinea il vincolo che si stabilisce tra collezionista e collezione, aggiungendo come "il possesso sia il rapporto più profondo che in assoluto si possa avere con le cose: non come se le cose fossero viventi in lui [il collezionista], piuttosto è egli stesso che abita in loro"<sup>12</sup>. Per Benjamin gli oggetti d'affezione, così cari ai surrealisti, all'interno di una collezione perdono il loro valore di merce ed entrano nella dimensione del ricordo e in quella della rinascita, rivelando nessi sottili che contribuiscono ad illuminare la vita di altri esseri umani. Anche le cose abitano il mondo e si rapportano agli individui in una interazione di significati<sup>13</sup>. Di fatto, nel *Cartografo* la collezione finisce per essere una mappa peculiare della stessa vita di chi, Tarwid, l'ha messa insieme.

Nell'opera, Blanca tocca dunque con mano come siano scomparse nell'attuale Varsavia non tanto e non solo le persone e il brulicante microcosmo sociale a cui pertenevano, ma anche i luoghi così come apparivano nelle fotografie. A tutti è noto che il ghetto venne dato alle fiamme dal Reich e molti di noi hanno negli occhi i fotogrammi del *Pianista*, di Roman Polanski, colmi di ammassi di macerie e scheletri di edifici. A un personaggio secondario come Tarwid è affidata nel testo di Mayorga la rievocazione di questo desolante paesaggio urbano<sup>14</sup>.

Blanca è una straniera a Varsavia e questo le conferisce uno sguardo ancora più straniato sul luogo. Ferita dal suicidio della

figlia adolescente, cercherà lungamente Deborah, la cartografa di un altro tempo. Madre senza più figlia, Blanca comincerà la sua ricerca partendo dall'immagine di una bambina e infine si imbatte in un'anziana (questo è divenuta ormai la bambina di un tempo) che quasi potrebbe essere sua madre. In un testo piuttosto ricco di sollecitazioni come *Il cartografo*, l'incontro tra Deborah e Blanca, tra la sopravvissuta alla Shoah e la sopravvissuta a una delle esperienze più dolorose che si possa immaginare, costituisce una monade: il centro del testo che consente di vederne appieno l'interesse, la parte ove si enunciano questioni decisive per il suo significato, il punto di convergenza delle linee biografiche dei personaggi. Alla monade che, nella *pièce*, consente di "ver el universo" ha dedicato interessanti considerazioni la studiosa argentina Mabel Brizuela<sup>15</sup>, che segnala la tensione generata nell'opera dalla opposizione spazio-temporale di due ambiti principali (la Varsavia di ieri, con il suo ghetto, per un verso e quella di un tempo vicino al nostro presente)<sup>16</sup>. Tanto il motivo della *quête* come la dinamica prospettica tra passato e presente tornano in diverse opere del cosiddetto teatro della memoria spagnolo, sottogenere a cui possiamo ascrivere una *pièce* di teatro storico come *El cartógrafo*<sup>17</sup>; l'alternanza temporale vi appare come una strategia volta a rappresentare formalmente l'interdipendenza tra passato e presente.

Nell'opera si alternano queste due dimensioni temporali<sup>18</sup>. Deborah Mawult, che le occupa entrambe, è una persona che ha rifiutato di dimenticare: Deborah trascorre la vita a fare carte e le carte stesse scandiscono la sua esistenza e la segnano. Se Deborah disegna mappe, al contempo è segnata da esse.

### Le realtà cartografate

**N**onostante l'obiettivo primordiale delle carte fosse quello di consentire di orientarsi nello spazio e di conservare la memoria dei luoghi, dopo la rivoluzione cartografica del Rinascimento e in particolare dalla metà del XVIII secolo parve sempre più evidente che esse permettevano di rappresentare territori non solo fisici, ma anche ideologici, mentali ed emozionali. Per quanto alcune implicazioni o realtà intangibili non potranno mai trovarvi una trascrizione soddisfacente (e nel *Cartografo*, Mayorga allude a ciò)<sup>19</sup>, esse continuano ad essere un valido sistema di riferimento anche in tempi di cartografie digitali, navigatori satellitari e di ciber spazio, senza dimenticare esperienze come la mappatura del genoma umano: gli antichi navigatori dipendevano dalle carte per attraversare territori ignoti; gli scienziati di oggi se ne servono per esplorare l'infinitamente piccolo<sup>20</sup>. Ricordo, inoltre, la funzionalità della mappa come strumento di organizzazione del pensiero (si pensi alle mappe cognitive o alla organizzazione spaziale del concetto temporale nelle lingue). Insieme agli atlanti e ai diagrammi, spazializzando le forme e le modalità del pensiero, le carte ci offrono una visuale privilegiata. Lo storico dell'arte Georges Didi-Huberman ha detto dell'atlante di immagini, in quanto forma visiva di presentazione della conoscenza, che avrebbe lo scopo di riflettere la frammentazione del mondo e di rimontarlo liberamente<sup>21</sup>. In tal senso, l'esperienza antonomastica di combinazione *sintattica* del *Bilderatlas Mnemosyne* compiuta da Aby Warburg è divenuta un punto di riferimento per molte altre realizzazioni<sup>22</sup>.

In quanto supersegno complesso<sup>23</sup>, unione di segno e immagine, la carta è uno strumento fortemente orientato e affatto neutrale. Come ogni realizzazione umana, è una costruzione ideologica e un prodotto storico che spesso favorisce il controllo dello spazio<sup>24</sup>. “¿Qué es un mapa, ciencia o arte?”, si domanda, non solo retoricamente, l’Anziano cartografo. Forse è meno immediato per noi il concetto di arte applicato alle cartografie. Ma uno sguardo alla storia della loro elaborazione e del loro sviluppo ci fa rendere conto dell’ampiezza degli oggetti rappresentabili in una carta, e di come essa non sia stata solo uno strumento scientifico. In passato la fantasia e le credenze hanno condizionato la costruzione e la rappresentazione cartografica; e sono esistiti ed esistono tuttora spazi immaginari da costruire cartograficamente, anche in chiave oppositiva. Se con la carta ci si *impossessa* dello spazio, si capisce che, in quanto espressione privilegiata di forme di potere, essa possa essere ripresa e sovvertita. Questo spiega perché sia stata spesso simbolicamente impugnata dal mondo artistico. Estrella de Diego, nel suo libro del 2008 intitolato *Contra el mapa* (una lettura del Mayorga che scrive la prima versione della *pièce*)<sup>25</sup>, offre vari esempi di come, dai surrealisti in poi, l’alterazione o la riformulazione della topografia *ufficiale* siano state impiegate nelle arti visive come arma da opporre alle narrazioni univoche, imposte o preconfezionate. In quel libro, Mayorga trova la conferma del convincimento che le cartografie possano essere critiche verso quelle esistenti e contestatrici delle direttrici configurate dai centri di potere<sup>26</sup>.

Nel *Cartografo* emergono numerosi esempi di carte del passato, alcune di indubbia e persistente fascinazione. Per ragioni di

economia dell’esposizione non le evocherò. Ricorderò, tuttavia, che una fonte rilevante per la loro messa a fuoco nel nostro drammaturgo si trova nel bel lavoro *En el espacio leemos el tiempo*, dello storico tedesco Karl Schlögel, un esperto di storia dell’Europa orientale, in particolare della Russia, assai sensibile alle implicazioni spaziali che può assumere il discorso storiografico<sup>27</sup>. Per Schlögel lo spazio riconduce al tempo ed è una dimensione nella quale si *legge* la storia; è dunque quantomai proficuo a suo dire realizzare una “spazializzazione della storia”. La *Spacing History*, come con concisione viene definita in ambito statunitense, in merito al tema che ci occupa ha investito anche la narrazione della Shoah<sup>28</sup>, e non è che una delle applicazioni del principio della spazialità alle scienze umane; del resto, come dichiara lo stesso Schlögel, in Germania la tradizione del pensiero sulla dimensione spaziale ha contato sugli apporti di autori come Alexander von Humboldt, Carl Ritter, Friedrich Ratzel e Walter Benjamin (quest’ultimo, come detto, è un referente ineludibile quando si affronta criticamente il teatro di Mayorga). Invero, la spazializzazione aveva già conosciuto un elemento chiave nel pionieristico concetto bachtiniano di cronotopo, e una serie di contributi rilevanti tra gli anni Cinquanta e Sessanta: tra gli altri, *La poétique de l’espace* di Gaston Bachelard (originale del 1957), le analisi dell’immaginario di Gilbert Durand e quelle semiotiche dello spazio di Jurij Lotman, nonché applicazioni nell’ambito della sociologia, anche in anni più recenti, da parte di figure rilevanti come Pierre Bourdieu e Anthony Giddens<sup>29</sup>. Dopo un periodo di oscuramento, la crisi dello stato-nazione e la globalizzazione hanno favorito un rinnovato

interesse verso la dimensione spaziale. Se ne veda l'impiego nella geografia da parte di significativi autori come Henri Lefebvre e di geografi urbanisti come Edward Soja, tra gli altri, e il rilancio avvertibile in ambito storiografico dopo gli eventi del 1989 e dell'11 settembre 2001. Tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta si è potuto parlare di uno *Spatial turn* (Edward Soja, Denis Cosgrove, Fredric Jameson, seguiti dalla scuola tedesca di studiosi di *kulturwissenschaft*), anche se forse risulterebbe più opportuno riferirsi al fenomeno semplicemente come una rinnovata attenzione verso la categoria spaziale. Nell'ambito della critica letteraria, è da ricordare l'*Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, di Franco Moretti, un saggio a cui va il merito di aver segnalato come la carta geografica consenta di osservare e concepire fenomeni letterari altrimenti negletti, inducendo lo studioso a stabilire in particolare una relazione tra determinate scelte formali compiute in un'opera e specifiche posizioni geografiche<sup>30</sup>. In anni più recenti Bertrand Westphal ha propugnato i principi della geocritica<sup>31</sup>. In ambito creativo, e con accenti originali, *Il cartografo* può essere ricollegato a questa composita tradizione che mette al suo centro lo spazio e il modo in cui viene rappresentato.

Tra le innumerevoli sollecitazioni contenute nel libro di Schlögel, che nella edizione spagnola riunisce oltre cinquanta contributi dell'autore, ve n'è una che mi pare oltremodo significativa: alla stregua di quello che dovrebbe accadere nelle scienze storiche, ove, come suggerisce Helmut Fleischer, talvolta potrebbe essere più fruttuoso domandarsi "come sarebbe potuta andare" invece che "com'è andata veramente", ha meno senso chiedersi quale

rappresentazione cartografica sia "autentica e vera" che quale risulti più produttiva quando si tratta di rendere giustizia a una realtà complessa<sup>32</sup>. Si tratta di un interrogativo che ha ricadute immediate sulla impostazione, sulle presenze e sulle omissioni del discorso cartografico adottato; un interrogativo che l'Anziano cartografo dell'opera di Mayorga cerca di trasmettere alle ancora balbettanti capacità della nipote: "¿Cuáles son tus preguntas?", le chiede<sup>33</sup>. La peripezia inventata da Mayorga è dunque anche un intento di dare risposta a uno specifico interrogativo: cosa privilegiare quando occorre trasmettere la memoria di un mondo destinato ad essere cancellato?

### Cartografia e teatro

L'anziano cartografo dell'opera dice alla nipote: "La fuerza de un cartógrafo es su capacidad para mirar y elegir lo esencial. Mirar, escoger, representar: esos son los secretos del cartógrafo"<sup>34</sup>; è difficile non pensare che tutto ciò non possa essere applicato all'arte *tout court*, al discorso teatrale in particolare e soprattutto al teatro storico o, se si preferisce, della memoria. In effetti, la *pièce* mette in relazione la cartografia e il teatro<sup>35</sup>.

La corrispondenza tra l'una e l'altro viene esplicitata all'interno del testo attraverso precise parole di Deborah. Dinanzi alla possibilità che dalla storia della bambina cartografa venga tratto un film, l'anziana rivendica la potenza comunicativa del teatro e la sua analogia con le mappe<sup>36</sup>. In ciò la donna riprende le parole che le aveva rivolto anni prima il nonno<sup>37</sup>, ormai consapevole che la cartografia, interpretando la realtà, la altera. Una carta che non presentasse una forma di generalizzazione

o una semplificazione, sarebbe quasi del tutto inutile, a detta del geografo Mark Monmonier<sup>38</sup>. Nel ricodificare dei fenomeni, una carta realizza almeno cinque diverse forme di generalizzazione: essa deve scegliere, semplificare, rigettare, uniformare e tipizzare<sup>39</sup>.

Di nuovo, tutto ciò potrebbe valere, *mutatis mutandis*, per il discorso teatrale o artistico nel suo complesso. Nel selezionare e interpretare aspetti del mondo, il teatro non dovrebbe offrire del reale un calco, bensì una carta. Si riprende così la dicotomia impiegata da Deleuze e Guattari, che hanno posto in alternativa i principi di decalcomania e di cartografia, richiamandosi a quest'ultima per illustrare i vantaggi del concetto di *rizoma* (già usato da Jung riguardo alla natura invisibile e sotterranea di una parte sostanziale della vita), una modalità di indagine filosofica aperta, che si oppone ad una concezione arborescente del sapere, tipica invece della filosofia tradizionale, la quale si dispiega in modo gerarchico e lineare, seguendo categorie binarie<sup>40</sup>. Come un rizoma, la carta è invece aperta e alterabile<sup>41</sup>.

Un assioma deve guidare l'operato del buon cartografo secondo l'Anziano (e quello del drammaturgo consapevole): "Sacrificar: eso es lo más importante al hacer un mapa. ¿Qué quiero hacer visible? Si tengo eso claro, sabré qué dejar fuera. *Definitio est negatio*"<sup>42</sup>. Viene qui ripresa una formula di cui si fa eco lo stesso Schögel ("Quien quiera mostrar todo, no muestra nada. *Definitio est negatio*"; anche questo contributo non è stato tradotto nella edizione italiana del volume)<sup>43</sup> e che generalmente si riconduce a una affine formulazione di Spinoza (*determinatio negatio est*), ripresa e potenziata da Hegel e significativa per la tradizione dell'idealismo tedesco

(*omnis determinatio est negatio*)<sup>44</sup>. Ogni definizione di un oggetto o di un concetto comporta una delimitazione ed esclude i tratti e i predicati che non pertengono loro: così si può rendere visibile qualcosa. Ho già avuto modo di notare che la massima può essere applicata sia alla tecnica compositiva di Mayorga, che tende nelle varie fasi redazionali di un testo a privilegiare la sottrazione, sia ai contenuti<sup>45</sup>: convinto che sia necessario l'artificio per rendere percepibile ciò che sfugge allo sguardo immediato, secondo il drammaturgo la *verità* stessa che si mostra è, in definitiva, una questione di costruzione<sup>46</sup>.

Il drammaturgo ha a sua volta ribadito le connessioni tra teatro e cartografia in diversi contributi critici<sup>47</sup>, e il rilievo che accorda alla carta come strumento ermeneutico trova conferma nel suo ricorrere, in modo manifesto o traslato, all'interno della sua produzione per la scena, comprese le opere appartenenti alla fase iniziale del suo *corpus*; Sucasas e più recentemente Martín Lago hanno avuto buon gioco nell'offrire ed integrare, rispettivamente, un ampio ventaglio di esempi<sup>48</sup>.

Infine, se è vero che una carta deve includere il suo destinatario, se non è un trattato chiuso, bensì un libro in bianco che il fruitore deve riempire<sup>49</sup>, lo stesso può dirsi del teatro di Mayorga. È un aspetto ben noto della sua scrittura, da inquadrarsi proficuamente entro le coordinate della teoria della ricezione, per cui non mi soffermo qui su di esso.

### La mappa, il corpo, Blanca

La carta si configura dunque nel *Cartografo* come uno spazio e uno strumento di memoria e di resistenza. Del resto, la resilienza e l'indocilità della Bambina la

spingeranno ad abbandonare momentaneamente la raffigurazione della situazione per prendere parte attivamente alla ribellione del ghetto. Deborah, che è testimone del collasso di un pezzo di mondo, sta trasmettendo una esperienza maturata in prima persona riguardo allo spazio vissuto, a ciò che Henri Lefebvre avrebbe chiamato “spazio di rappresentazione” (*espace de représentation*)<sup>50</sup>. La mappa cerca di dar conto di un ambiente, il ghetto, in cui si vanno definendo con nettezza le relazioni di potere, che è cristallizzazione dello stato di eccezione e che partecipa di alcuni tratti della definizione di ambito eterotopico, un tipo di luogo che è fuori da ogni luogo, nonostante sia effettivamente localizzabile, parafrasando quanto ha sostenuto Foucault in una sua celebre conferenza<sup>51</sup>.

Se ogni progetto cartografico suppone una costruzione narrativa, la mappa di Deborah è una *contronarrazione* rispetto alla versione ufficiale che spinge verso il limbo della non-esistenza le vite degli abitanti del ghetto. La sua mappa diviene concrezione materiale (eppure intangibile, come vedremo) di una difficile memoria; non servirà a redimere le vittime, ma potrà contribuire a far sì che altre persone e altre epoche possano fare esperienza della loro assenza<sup>52</sup>. Esiste in lingua spagnola la locuzione “borrar del mapa” (che, occorre segnalarlo, non appare mai nella *pièce*); in italiano potremmo renderla con ‘far sparire dalla faccia della terra’. Ebbene, l’operato di Deborah è un costante opporsi a questo tentativo di cancellazione. La Bambina assume sulle sue fragili spalle l’obiettivo di rappresentare prima la perdita e poi l’assenza. Così, la carta si trasforma in una sorta di arca (“Es el mapa de un mundo en peligro. Un arca”)<sup>53</sup>, destinata però a

salvare solo il ricordo delle esistenze perdute. Dal versante della geocritica, Bertrand Westphal avrebbe detto che “la carte ne sert plus à quadriller le plein, mais à découvrir le vide, le creux, d’où pourrait émerger un espace de liberté”<sup>54</sup>.

Nella *pièce*, alla ostinata resistenza di Deborah fa da *pendant*, in uno stesso luogo ma a lungo in un tempo diverso, quella di Blanca: contro ogni logica costei continua la sua ricerca della Bambina con le matite raffigurata in una foto (una foto usata ingegnosamente da Mayorga come una mappa metaforica con cui la donna si orienta nella ricerca). E diviene a suo modo una cartografa: comincia infatti a costruire un diario cartografico della sua esistenza. L’idea di “articolare lo spazio della vita –bios– in una mappa” non è che l’ennesimo ammiccamento della nostra opera a Benjamin: nello specifico, a *Cronaca berlinese*<sup>55</sup>, un testo in cui nel 1932 l’autore richiama i suoi ricordi infantili, alternandone la composizione con *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*.

Nell’opera teatrale abbiamo molti esempi di ricostruzione cartografica dell’esistenza (tra di esse, ricordo la carta della vita dell’Anziano e le carte che ritraggono quelle dei suoi familiari), ma ritengo sia oltremodo significativo tale approccio in chi, come Blanca, cartografo di professione non è, si trova nella condizione di straniero in un ennesimo Paese e si sente emotivamente smarrito. Del resto, al nuovo arrivato la città appare potenzialmente come un labirinto: “[...] il labirinto è nello spazio ciò che nel tempo è il ricordo, che cerca nel passato i presagi del futuro”, ha scritto Péter Szondi, in riferimento alla Mosca evocata da Benjamin in *Immagini di città*, ricordando inoltre come ciò che è straniero non porti il visitatore all’oblio di sé e

come il viaggio nella lontananza non agisca diversamente dal viaggio nel passato, che è pur sempre un viaggio nella lontananza<sup>56</sup>. Blanca cerca di superare il senso di estraneità che è forse tale meno nei confronti della Polonia che della propria vita di girovaga per necessità, dispersa tra tante città e latitudini e prigioniera di un trauma: è una nomade suo malgrado, o una figlia dell'Europa, avendo sperimentato costantemente rotture e ricomposizioni nei suoi rapporti con diversi territori, pure extracontinentali.

Blanca propone di tracciare a terra il perimetro del ghetto di Varsavia, di rendere percepibile un'assenza che aleggia sullo spazio urbano ma che l'oblio minaccia di relegare nel limbo di ciò che non è esistito. Come ha scritto riferendosi alla *pièce* intera Pamela Colombo<sup>57</sup>, si tratta di "darle un lugar al gueto", e nello specifico, di restituirgli un luogo mostrando una antica ferita sul corpo della città<sup>58</sup>. Quella cicatrice urbana, una volta assunta come propria pure la dolorosa memoria collettiva del luogo<sup>59</sup>, è al contempo una implicita interrogazione (sugli eventi che vi ebbero luogo, sulla loro invisibilità attuale) e l'avvio di una elaborazione del lutto. Segnalare a terra il perimetro dell'antico ghetto di Varsavia equivale a oggettivare la sagoma di una parte del doloroso divenire storico della città. Nel suo splendido libro *Ricordare*, Aleida Assmann ha segnalato, riferendosi alle lesioni fisiche e materiali, e rifacendosi a Nietzsche, che la "memoria corporea delle ferite e delle cicatrici è di gran lunga più fedele della memoria mentale"<sup>60</sup>.

Blanca chiede inoltre che venga tracciata a terra la sagoma del suo corpo. Nonostante sia una procedura ormai poco adottata nel corso delle indagini,

amplificata sicuramente dalle produzioni cinematografiche e televisive, la sagoma a terra richiama in molti la traccia visibile di un delitto perpetrato. Lo sanno bene taluni manifestanti o artisti visivi che vi hanno fatto ricorso per mettere a frutto l'impatto emotivo che suscita l'evocazione grafica di corpi distesi a terra e fissati nella rigidità di una posizione talvolta innaturale. Una prima, quasi automatica deduzione offerta nel *Cartografo* potrebbe essere: il ghetto intero, nella sua configurazione e nella sua ideale traccia fisica, è anzitutto un delitto. Ma è forse ancor più pregnante la relazione che si stabilisce tra corpo e cartografia (e lo è in particolare a teatro, l'arte dei corpi presenti). Una relazione che viene da lontano; sappiamo che sono esistite carte dalla forma umana (e ovviamente corpi umani trasformati in carte): una sezione della mostra *Cartografías contemporáneas*<sup>61</sup>, ammirata in diverse città spagnole, consente ad esempio di vedere in alcune opere esposte come alla fissità della carta si sia aggiunto il dinamismo del corpo e il disegno sulla pelle o sulla rappresentazione della pelle; alcuni interessanti esempi di provocazione artistica evoca Estrella de Diego nel suo "Trazar la piel" ('Disegnare la pelle')<sup>62</sup>; possiamo ricordare le figure umane ritratte in diverse pose e diversi stati d'animo dal portoghese João Machado e costruite a partire da mappe, ma anche l'interazione tra tatuaggio e attraversamento di un territorio in opere dell'artista cinese Quin Ga (che ha ripercorso parte della Lunga marcia di Mao e se ne è fatta tatuare la mappa mentre procedeva nel viaggio) o al rapporto tra pelle e territorio in alcuni lavori della fotografa statunitense Mary Daniel Hobson<sup>63</sup>. Al di qua della esperienza estetica, non dimentichiamo che

per alcune culture polinesiane i tatuaggi sul corpo, l'iscrizione che manifesta l'appartenenza a un clan di un individuo ma pure la sua biografia, costituiscono una sorta di scrittura o una mappa siglata sulla pelle in modo indelebile<sup>64</sup>. E Schlögel, da parte sua, ha segnalato l'affinità esistente tra il disegno delle impronte digitali e le carte orografiche<sup>65</sup>, come se il corpo in sé fosse una mappa (o una somma di mappe). Se questo è vero, e se è vero che le esperienze tracciano la mappa dell'esistenza su ogni essere umano, a maggior ragione pare possibile offrirne una trascrizione cartografica. "Tengo que hacer el mapa. Miras tu cuerpo y aparecen cosas", dice Blanca al marito Raúl<sup>66</sup>. Frammenti di realtà spaziali diverse si riuniscono in una nuova concrezione dell'eterotopia, il cui terzo principio sostiene che essa ha la capacità di giustapporre in un luogo reale vari spazi che dovrebbero essere tra loro incompatibili<sup>67</sup>. È un processo reversibile: "Se podría hacer al revés. Se podría ir por el mundo dejando trozos del cuerpo", aggiunge Blanca<sup>68</sup>. La donna evoca le città in cui lei e Raúl hanno vissuto e anche quella, Londra, in cui si è consumato il suicidio della figlia Alba; a lei potrebbe, in particolare, alludere la perdita di una parte di sé. All'origine dell'atto di Blanca, di quel suo disegnarsi sul pavimento, potrebbe esserci l'affabulazione di un ricordo di Mayorga (fuso con la dimensione cartografica) legato a un esercizio drammaturgico proposto da Sarah Kane come spunto iniziale di una indagine che muovesse dal corpo, nel corso di uno *stage* da lei tenuto al Royal Court, giustappunto nella capitale inglese: la richiesta rivolta a ciascun partecipante di tracciare a terra la sagoma di un altro partecipante e aggiungere un elemento significativo (un

vocabolo, una parola, un animale...) sulla propria sagoma disegnata; una interrogazione della storia individuale così come riflessa in quell'archivio di esperienza che è il corpo<sup>69</sup>.

La carta della vita di Blanca diviene dunque visibile nella sagoma del suo corpo, con i luoghi a ricomporre aree, arti e organi. Blanca può ora *riempire* quel disegno. E nel disegno e in quel che contiene troviamo una conferma del valore epistemologico della carta (essa diviene una mappa per la conoscenza di sé), ma ne scopriamo anche il potenziale valore catartico. Il disegno si configura come una sorta di rito liberatorio: rende possibile per la donna l'evocazione dell'ultima notte e dunque delle ultime ore di vita della figlia Alba prima che questa si suicidi (portatrice di un nome parlante, che si colloca entro il campo semantico della bianchezza –Blanca, Alba–, e si propone come un ammiccamento a un'altra suicida, la Adela de *La casa de Bernarda Alba*). Si tratta di un assolo di grande intensità emotiva e una occasione offerta alle doti interpretative dell'attrice che deve darle voce<sup>70</sup>. L'ultima redazione del testo da parte di Mayorga rende ancor più manifesto il nesso esistente tra quel disegnare, la successiva volontà di Blanca di tracciare una nuova mappa del proprio corpo e sulla propria sagoma disegnata, e la possibilità di verbalizzare il trauma della perdita. Blanca avvia così la sua *riconciliazione* con il passato, lasciando riaffiorare ciò che Ricoeur, ovviamente tenendo presente Freud, definisce una "mémoire empêchée"<sup>71</sup>.

Quell'ideale atlante delle città attraversate, riflesso nella sagoma di sé, è parte di un processo di autoconoscenza che si traduce nel primo passo di una rigenerazione personale ed emotiva che può

contagiarsi ad altri<sup>72</sup>. Nel finale che il pubblico dello spettacolo diretto da Mayorga ha potuto vedere (e che differisce da quello della versione scritta), Raúl chiede a sua volta alla moglie di tracciare la propria sagoma a terra. Nella traduzione scenica di quell'azione che il drammaturgo in veste di regista ha proposto, le due sagome si intersecano. Si produce così un ritorno alla comunicazione e dunque alla relazione: una dimostrazione del fatto che l'alterità non è il contrario dell'identità e che l'*altro* è semmai un fattore decisivo nella definizione dell'io. Saremmo quasi tentati di riconoscere nel Raúl del finale una sorta di proiezione all'interno dell'opera di molti destinatari della stessa: scettico e reticente all'inizio, poco incline a ricordare e piuttosto favorevole a cedere alle tentazioni dell'oblio (per usare una metafora spaziale comunemente usata in lingua spagnola, diremmo che tende "a mirar a otro lado"), finisce per accettare il peso del ricordo familiare, mostrandosi disposto a metterne a frutto il potere trasformatore.

Nella sua interazione, a distanza e poi in presenza, con Deborah, Blanca favorisce nell'opera la connessione tra memoria individuale e memoria sociale o collettiva, collocandosi in un territorio intermedio tra la distanza, non solo temporale, di chi cerca una documentazione esterna alla propria esperienza e il coinvolgimento emotivo di chi è lacerato dalle proprie perdite<sup>73</sup>. Secondo Émilie Lumière, l'esperienza di Blanca, "que logra realizar un trabajo de memoria mediante la figura del mapa, podría funcionar como una metáfora de la Varsovia actual ante la historia del gueto judío"<sup>74</sup>. Aggiungo che è l'esperienza di un dolore più circoscritto, individuale e familiare, a motivare non solo la ricerca di Deborah da parte di

Blanca, ma anche la possibilità di una più profonda comunicazione tra costei e l'anziana; un modo per legare particolare e universale mediante il faticoso ma sempre più fluido dialogo tra due donne e, attraverso di esse, tra diverse generazioni (come del resto avveniva già nel rapporto tra il nonno cartografo e la nipote)<sup>75</sup>.

### Incontrarsi

**D**eborah e Blanca sono figure lontane tra loro, quasi incarnassero inizialmente due epoche distinte e destinate a non incontrarsi: ma anche i loro tempi, proprio come le sagome di Raúl e di Blanca, riescono a sovrapporsi, almeno in parte. In effetti, all'inizio il loro incontro si misura con la diffidenza della sopravvissuta e della perseguitata, prima etnica e poi politica, che Deborah è lungamente stata; successivamente, però, si verifica un significativo avvicinamento tra le due donne (sancito sul piano stilistico dal passaggio, da parte dell'anziana, all'uso della seconda persona).

In chiave benjaminiana, e rifacendoci a uno scritto critico di Mayorga, potremmo considerare le due figure come fuochi di una stessa ellisse ("la conexión [...] de dos motivos distantes que al asociarse abren un campo de preguntas")<sup>76</sup>, e il loro incontro, come una immagine dialettica, "que no es el vínculo de dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable"; quanto detto dei personaggi può essere esteso ai luoghi, di nuovo sulla scia di Benjamin, il quale da buon *flâneur* "camina siempre como un lector doble, que en cada rincón de la ciudad ve dos ciudades, la hoy dominante y esa otra de la que no hay sino huellas fugaces"<sup>77</sup>. E così come la ricerca di Deborah da parte di

Blanca e l'incontro tra entrambe cambiano i rispettivi personaggi, il teatro auspicato da Mayorga vorrebbe essere capace di costruire un rapporto tra presente e passato in grado di illuminare e destabilizzare entrambi, "haciendo que el presente vea el pasado como no lo había visto y se vea a sí mismo como no se había visto"<sup>78</sup>.

Risultano preziose per una corretta messa a fuoco dell'intera *pièce* le parole dell'anziana (alcune le abbiamo già evocate; altre, come quelle che richiamano il *flâneur* non possono qui essere sviluppate per mancanza di spazio)<sup>79</sup>: Deborah riconosce la possibilità di una traduzione teatrale della storia della bambina cartografa, il che è anche una legittimazione del discorso artistico a farsi carico di comunicare una immagine, per quanto parziale e inadeguata, della Shoah; il convincimento che la carta del ghetto, pervicacemente cercata da Blanca per corroborare l'esistenza della Bambina, se esistesse, non dovrebbe essere mostrata: mai sarebbe all'altezza delle aspettative; soprattutto, sarebbe stata codificata in modo tale da non essere immediatamente riconoscibile, seguendo un modo di procedere plurisecolare che prevede il rischio che una carta possa essere intercettata dal nemico. E, ad ogni modo, la sola possibilità che la Bambina, e la sua carta, siano esistite, ha valore di per sé. Le parole dell'Anziana sulla improbabile esistenza della mappa paiono trovare un diverso riscontro a seconda della versione, scritta o scenica, dell'opera: nella prima, la Bambina solleva una mattonella e con un punteruolo incide sul suo rovescio dei segni che sono parte di una cartina nascosta alla vista; nella seconda, questa sequenza è stata omessa e l'opera si chiude con la riconciliazione, già ricordata, tra Blanca e Raúl.

Nella versione che possiamo leggere non è fuori luogo cogliere una suggestione proveniente da un'opera invisibile dell'artista concettuale Jochen Gerz<sup>80</sup>: il suo *2146 pietre - Monumento contro il razzismo* (1993) utilizza una parte dei selci che lastricavano la piazza in cui si trova il Castello di Saarbrücken, sede della Gestapo nel corso della Seconda guerra mondiale. Un buon numero dei circa 8.000 sampietrini è stato rimosso; sulla faccia opposta alla superficie di ciascuno di essi sono stati incisi i nomi degli oltre 2.000 cimiteri ebraici in cui in Germania erano state eseguite le inumazioni fino al 1933, anno della nomina di Hitler a cancelliere; infine, i selci sono stati ricollocati con la scritta rivolta verso il basso. Il luogo ora è noto come "Piazza del monumento invisibile". Le ferite inferte ad altre comunità sono la base su cui vengono costruite nuove civiltà e, con lo scorrere del tempo, spesso diventano inavvertibili. Una ulteriore verità è custodita, e talvolta celata, sotto diversi strati.

La soluzione adottata sulla scena (la carta non viene *mostrata* né si chiarisce in modo definitivo su quale supporto sia stata realizzata) pare corrispondere più profondamente a una esigenza di Mayorga: realizzare una evocazione allusiva di ciò che riguarda la Shoah nella quale venga meno ogni pretesa di assumere del tutto la voce delle vittime. Più generalmente, questo può essere colto anche nel registro dominante nel suo austero allestimento dell'opera, improntato al principio di "representar más con menos"<sup>81</sup>, e che in definitiva conferma l'intendimento che un efficace teatro storico dovrebbe semmai far risuonare fortemente l'assenza della voce dei perseguitati e spingere lo spettatore a interrogarsi su nuove e rinnovate forme di dominio e di violenza degli uomini sugli uomini<sup>82</sup>.

Quanto alla mappa di Deborah, il testo offre internamente una possibile ricostruzione della vicenda che la riguarda: un fotografo del Reich si imbatte nella Bambina, le requisisce teodolito e bussola e la lascia andare. Torna idealmente il conflitto tra foto e mappa<sup>83</sup>; non dimentichiamo, del resto, che da uno stimolo fotografico prende avvio il travagliato *risveglio* di Blanca; e che il ruolo mediatore della fotografia riemerge quando Tarwid il collezionista mostra solo riproduzioni fotografiche degli oggetti provenienti dal ghetto che possiede. L'uomo fa riferimento, attraverso la descrizione di un reperto, a una mappa in cui si osservano una calligrafia infantile, il graduale arricchirsi di complessità dello sguardo cartografico e la coscienza crescente di un assedio che si fa sempre più soffocante<sup>84</sup>. Elementi rivelatori. Ergo, non solo l'opera in alcuni passi fa credere all'esistenza della carta disegnata dalla Bambina, ma rende verosimile l'idea che ve ne siano diverse e su diversi supporti: in tal senso le posizioni divergenti di Marek, il responsabile dello spazio *ufficiale* del museo, e di Tarwid, il collezionista per iniziativa propria, possono divenire complementari. Dice Marek: "Enfrente tiene, ese sí, un auténtico mapa del gueto, el único trazado en aquellas fechas, que yo sepa. Está lleno de información interesante: número de personas por edificio, número de niños... El mapa más exacto siempre lo hace el enemigo. El gueto desde el punto de vista de los asesinos"<sup>85</sup>. Siamo indotti dal testo a ritenere che l'attribuzione di Marek sia erronea. La mappa non è frutto del lavoro del nemico ma si deve a chi sta imparando a trascrivere cartograficamente un mondo che scompare. In un altro passo, infatti, la Bambina evoca così il proprio incipiente

lavoro cartografico: "El primer número es la gente que vive en la casa; el segundo, los niños..."<sup>86</sup>. Il parallelismo è evidente. Non può cancellarlo il fatto che poco più avanti Marek sostenga: "Cualquiera que haya estudiado cómo fue aquello le dirá lo mismo: es impensable un crío yendo de un lado a otro con esa libertad de movimientos. Mire este mapa: el gueto no era una ciudad, era una jaula. Y desde que empezaron las deportaciones, cualquier niño estaba condenado a muerte. Sólo un ángel hubiera podido moverse así"<sup>87</sup>.

In un altro frangente, la Bambina, che ha già abbandonato il ghetto spostandosi nella zona contigua di Varsavia, dice, rispondendo al nonno che le ricorda l'importanza di completare la sua operazione cartografica: "El mapa está allí. Ya no hay otro mapa que hacer. Ruinas y fuego, eso es el gueto"<sup>88</sup>. La frase lascia ampio spazio all'interpretazione: può intendersi anche che la carta sia già stata trascritta in un luogo al di là del muro che isola il ghetto dalla parte di città dove la vita appare ancora possibile<sup>89</sup>. E l'anziana Deborah, che confonde non poco con le parole la sua interlocutrice Blanca, lascia cadere un indizio che sostiene essersi rivelato falso ma che potrebbe essere vero a metà: una carta tracciata su una parete, forse solo uno degli stadi intermedi sulla via che ha portato alla versione definitiva<sup>90</sup>. Il fatto è che il testo evita di esprimersi in modo chiarificatore sulla cartina, quasi che la stessa intangibilità di questa possa essere una prova paradossale della sua esistenza. Al destinatario viene lasciata la decisione ultima al riguardo.

Prescindendo dalla esistenza o meno della carta del ghetto, ora sostenuta e ora negata all'interno dell'opera, risulta forse

più produttivo segnalare come la stessa architettura della nostra *pièce* possa essere considerata una sorta di esercizio di trascrizione cartografica: le sue sequenze fulminee come punti o più estese come linee le conferiscono un respiro organico (secondo un tracciato che era ancor più immediatamente visibile, a mio avviso, nelle prime versioni testuali dell'opera, non a caso più vicine al polo della lettura individuale: pensate per la scena ma non ancora testate su di essa) e sono suscettibili di essere tradotte graficamente<sup>91</sup>. La mappa è dunque l'opera teatrale *El cartógrafo. Varsovia 1:400.000*. Il suo spettatore ideale, meno un testimone che un portatore di testimonianza<sup>92</sup>, è chiamato a divenire un cartografo della propria

realtà e delle nuove forme di oppressione che, in modo più o meno manifesto, emergono intorno a lui; dovrà guardare, selezionare, rappresentare. Risuonano opportune al riguardo le parole dello stesso drammaturgo: "Convencido como estoy de que nuestro deber de memoria para con los muertos coincide con nuestra responsabilidad absoluta para con los vivos, el recuerdo de la Shoah no es para mí fuente de desesperación, sino de esperanza"<sup>93</sup>. Credo si tratti anche di un modo di riscattare le implicazioni latamente politiche contenute nella visione benjaminiana della immagine dialettica: riattivare una immagine del passato significa adottarla per guardare in modo irrimediabilmente nuovo al presente.

## BIBLIOGRAFIA

- Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti (ed.), Torino, Einaudi, 1997.
- Benjamin, Walter, *Cronaca berlinese*, in *Opere complete, V. Scritti 1932-1933*, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (ed.), Enrico Ganni (ed. it.), Torino, Einaudi, 2003, pp. 245-295.
- Benjamin, Walter, *I "passages" di Parigi*, Rolf Tiedemann (ed.), Enrico Ganni (ed. it.), Torino, Einaudi, 2010, 2 voll.
- Benjamin, Walter, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Milano, Mondadori Electa, 2017.
- Bravo Ramón, Francisco Javier, "El cartógrafo de Juan Mayorga: del tratamiento textual sobre el gueto de Varsovia a la plasmación espectacular de la marginalidad", in José Romera Castillo (ed.), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2017, pp. 429-443.
- Brizuela, Mabel, "Una cartografía teatral", in Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2011, pp. 9-24.
- Burel, Erwan, "Mapa, fotografía y memoria in *El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)* de Juan Mayorga", in Gabriela Cordone et al. (ed.), *Manifestaciones intermedias de la literatura hispánica en el siglo XX*, Madrid, Visor, 2016, pp. 249-262.
- Burel, Erwan, "El escenario teatral como espacio elíptico: reflexiones acerca de la elipse en el teatro de Juan Mayorga", in Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck e Manfred Tiez (ed.), *Espacios en el teatro español y latinoamericano desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms, 2018, pp. 89-100.
- Burel, Erwan, "Juan Mayorga: *El cartógrafo* (2010)", in Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Teatro español de los siglos XX y XXI. Estudios monográficos*, Berlin, Eric Schmidt, 2021, pp. 344-356.
- Chávez Ramírez, Refugio, "La violencia espacial. Escenario del teatro de Juan Mayorga", in Erwan Burel e Carole Egger (ed.), *Juan Mayorga: théâtre et violence*, in *ReCHERches*, n. 19, 2017, pp. 135-151.

- Colombo, Pamela, "La memoria en el espacio: cartografías del gueto de Varsovia", in *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, vol. 30, n. 107, 2012, pp. 127-147.
- Cordone, Gabriela, *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2008.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *Rizoma*, Giorgio Passerone (trad.), Roma, Castelvecchi, 1997.
- Di Pastena, Enrico, "La memoria en el espacio: los mapas de Juan Mayorga (a propósito de *El cartógrafo. Varsovia, 1:400.000*)", in *Artifara*, n. 17, 2017, pp. 231-248.
- Didi-Huberman, Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Diego, Estrella de, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Madrid, Siruela, 2008.
- Doel, Marcus A. e David B. Clarke, "Figuring the Holocaust", in Gearóid Ó Tuathail e Simon Dalby (ed.), *Rethinking Geopolitics*, London-New York, Routledge, 1998, pp. 39-61.
- Floeck, Wilfried, "La *Shoah* en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria", in *Don Galán*, n. 2, 2012, [https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_3](https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3). Última consultazione: 20 maggio 2022.
- Foucault, Michel, "Espacios diferentes", in *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, Barcelona-Buenos Aires- México, Paidós, 1999, vol. 3, pp. 431-441.
- Fuentes, Rafael, "La experiencia de dirigir sus propias obras", in Emeterio Díez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, pp. 59-76.
- García Barrientos, José-Luis, "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, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2011, pp. 39-63.
- Gerz, Jochen, *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart, Hatje, 1993.
- Gilbert, Martin, *Atlas of the Holocaust*, New York, William Morrow and Company, 1993.
- Gilbert, Martin, *Holocaust Journey: Travelling in Search of the Past*, London, Phoenix, 1998.
- Gómez Rubio, Gema, "Un espacio en la mente del espectador", in Emeterio Díez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, pp. 121-140.
- Gorría Ferrín, Ana, "Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga", in *El futuro del pasado*, n. 3, 2012, pp. 481-502.
- Gorría Ferrín, Ana, "Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga", in *Escritura e imagen*, n. 9, 2013, pp. 221-236.
- Haraway, Donna, "Denominations: Maps and Portraits of Life Itself", in Caroline A. Jones e Peter Galisan (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, London-New York, Routledge, 1998, pp. 181-210.
- Harmon, Katharine, *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton (NJ), Princeton Architectural Press, 2009.
- Isnenghi, Mario (ed.), *I luoghi della memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1996-1997, 3 voll.
- La Cecla, Franco, "Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti", in Franco La Cecla e Luca Vitone, *Non siamo mai soli. Oggetti e disegni*, Milano, Elèuthera, 2013 (1998), pp. 19-127.
- Lefebvre, Henri, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.
- Lo Presti, Laura, *Cartografie (in)esauste. Rappresentazioni, visualità, estetiche nella teoria critica delle cartografie contemporanee*, Milano, Franco Angeli, 2019.
- Lumière, Émilie, "Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en *El cartógrafo* de Juan Mayorga", in José Romera Castillo et al. (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2017, pp. 276-290.
- March Tortajada, Robert e Miguel Ángel Martínez, "Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, 1:400.000*", in *Stycomithia*, 13, 2012, pp. 116-127.
- March Tortajada, Robert, "La elipse, una figura para leer su dramaturgia", in Emeterio Díez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, spec. pp. 237-251.
- Martín Lago, Zoe, "El cartógrafo, un mapa del universo dramático de Juan Mayorga", in *Talia*, n. 1, 2019, pp. 199-201.

- Mate, Reyes, *La razón de los vencidos*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Mayorga, Juan, "El cartógrafo", in Alberto Sucasas e José A. Zamora (ed.), *Memoria-política-justicia. En diálogo con Reyes Mate*, Madrid, Trotta, 2010, pp. 349-390; in *Teatro*, Segovia, La uña RoTa, 2014, pp. 601-650; Segovia, La uña RoTa, 2017.
- Mayorga, Juan, *Himmelweg*, Manuel Aznar (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011.
- Mayorga, Juan, "Teatro y cartografía", conferenza, Fundación Juan March, 2011, <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22728>. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Mayorga, Juan, *Teatro sulla Shoah*, Enrico Di Pastena (ed.), Pisa, ETS, 2014.
- Mayorga, Juan, *La tortuga de Darwin*, in Hamelin. *La tortuga de Darwin*, Emilio Peral (ed.), Madrid, Cátedra, 2015, pp. 169-230.
- Mayorga, Juan, *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia, La uña RoTa, 2016.
- Mayorga, Juan, *581 mapas*, in Idem, *Teatro para minutos*, Segovia, La uña RoTa, 2020, pp. 265-274.
- Melamed, Yitzhak Y., "Omnis determinatio est negatio: determination, negation, and self-negation in Spinoza, Kant, and Hegel", in Eckart Förster (ed.), *Spinoza and German Idealism*, Cambridge, The Johns Hopkins University-Cambridge University Press, 2012, pp. 175-196.
- Molanes Rial, Mónica, "La ciudad y su doble en el teatro de Juan Mayorga", in Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2016, pp. 209-216.
- Molanes Rial, Mónica, "El tratamiento del tiempo: una trama de constelaciones", in Emeterio Díez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, pp. 145-157.
- Molanes Rial, Mónica, "El legado de la memoria en los textos dramáticos de Juan Mayorga", in *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 841-842, 2020, pp. 21-31, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/el-legado-de-la-memoria-en-los-textos-dramaticos-de-juan-mayorga>. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Moretti, Franco, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997 (1984-1992), 3 voll.
- Oñoro Otero, Cristina, "El espectador como cartógrafo: reflexiones sobre el teatro de Juan Mayorga", in *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 97, n. 1, 2020, pp. 69-87.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 2015 (1993).
- Otero García, Francisco Javier, *Juan Mayorga de la dramaturgia a la escenificación: teatro de pensamiento y experiencia crítica*, tesi di dottorato dir. María Nieves Martínez de Olcoz, Madrid, Universidad Complutense, 2021.
- Resina, Ramon Joan e Ulrich Joan-Winter (ed.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Sáenz-López Pérez, Sandra e Juan Pimentel, *Cartografías de lo desconocido. Mapas en la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2017.
- Schlögel, Karl, *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, José Luis Arántegui (trad.), Madrid, Siruela, 2007; ed. it.: *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolítica*, Lisa Scarpa e Roberta Gado Wiener (trad.), Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- Sorrentino, Flavio (ed.), *Il senso dello spazio: lo "spatial turn" nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010.
- Spooner, Claire, "Teatro para salvar el mundo", in *Caracol*, n. 22, 2021, pp. 100-134.
- Sucasas, Alberto, "Cartografía teatral", in Juan Mayorga, *El cartógrafo*, Segovia, La uña RoTa, 2017, pp. 105-128.
- Szondi, Peter, "Nota", in Walter Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 99-115.
- Tally, Robert T., *Spatiality*, London-New York, Routledge, 2013.
- Tally, Robert T., *Topophrenia: Space, Narrative and the Spatial Imagination*, Bloomington, Indiana UP, 2019.
- Tally, Robert T., "Spatial Literary Studies Versus Literary Geography? Boundaries and Borders Amidst Interdisciplinary Approaches to Space and Literature", in Robert T. Tally (ed.), *Spatial Literary*

- Studies. Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*, London, Routledge, 2021, pp. 422-441.
- Trecca, Simone, “El grado cero de la escritura dramática”, in Emeterio Díez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, pp. 183-197.
- Vallat, Jean-Pierre (ed.), *Mémoires de patrimoines*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.
- Westphal, Bertrand (ed.), *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Pulim, 2001.
- Westphal, Bertrand, *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- Westphal, Bertrand, “La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari”, in Flavio Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio. Lo “spatial turn” nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010, pp. 115-125.
- Wood, Denis, *The Power of Maps*, New York-London, The Guilford Press, 1992.
- Woodward, David (ed.), *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987.

---

## NOTE

- Juan Mayorga, *El cartógrafo*, Segovia, La uña RoTa, 2017, da cui cito; in precedenza: “El cartógrafo”, in Alberto Sucasas e José A. Zamora (ed.), *Memoria-política-justicia. En diálogo con Reyes Mate*, Madrid, Trotta, 2010, pp. 349-390; in *Teatro*, Segovia, La uña RoTa, 2014, pp. 601-650. In versione bilingue (spagnolo e italiano), l'opera è apparsa in Enrico Di Pastena (ed.), *Teatro sulla Shoab*, Pisa, ETS, 2014, pp. 150-245. Sarebbe di interesse una edizione genetica del testo, che desse conto di alcuni slittamenti semantici generati dagli interventi, perlopiù di sfrondamento, a cui l'ha sottoposta il drammaturgo.
- Juan Mayorga, *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia, La uña RoTa, 2016, pp. 326-327 (eventi rievocati anche nella conferenza “Teatro y cartografía”, di cui si trova l'Url in bibliografia).
- Nella versione de *El cartógrafo* del 2017, p. 15, si legge: “lo que impresiona, más que las estatuas, es el vacío alrededor, el vacío que rodea a las estatuas. Enfrente hay un museo: Museo de Historia de los Judíos Polacos”, informazione più avanti corroborata di nuovo dalla stessa Blanca: “[Un concejal] Me ha hablado de ese museo sobre la historia de los judíos polacos, y de los monumentos”, Juan Mayorga, *El cartógrafo*, p. 32.
- Juan Mayorga, *Elipses*, p. 327.
- Enrico Di Pastena, “La memoria en el espacio: los mapas de Juan Mayorga (a propósito de *El cartógrafo*. Varsovia, 1:400.000)”, in *Artifara*, n. 17, 2017, pp. 239-240.
- Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992, poi 1997, 3 voll. Si vedano anche Jean-Pierre Vallat (ed.), *Mémoires de patrimoines*, Paris, L'Harmattan, 2008, e in ambito italiano almeno Mario Isnenghi (ed.), *I luoghi della memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1996-1997, 3 voll. Cfr. inoltre in ambito spagnolo Joan Ramon Resina e Ulrich Winter (ed.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- Pierre Nora, *Op. cit.*, 1997, vol. 1, p. 23. Qui e in altri luoghi di questo lavoro, ove non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.
- Walter Benjamin, *I “passages” di Parigi*, Rolf Tiedemann (ed.), Enrico Ganni (ed. it.), Torino, Einaudi, 2010, vol. 1, p. 455, frammento L 1a, 2.
- Ibidem*, vol. 1, p. 464, frammento L 5, 5.
- Mónica Molanes Rial, “El legado de la memoria en los textos dramáticos de Juan Mayorga”, in *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 841-842, 2020, pp. 21-31.
- Walter Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Milano, Mondadori Electa, 2017, p. 54.
- Ibidem*, p. 58.
- Sulla vita affettiva degli oggetti, si vedano le considerazioni dell'antropologo Franco La Cecla, in *Idem, Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti* e Luca Vitone, *Non siamo mai soli. Oggetti e disegni*,

- Milano, Elèuthera, 2013 (1998), pp. 19 ss. E si veda la suggestiva mappatura di oggetti desueti investiti di nuovi significati in Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 2015.
14. Juan Mayorga, *El cartógrafo*, p. 70.
  15. Mabel Brizuela, “Una cartografía teatral”, in Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2011, pp. 22-24.
  16. Gema Gómez Rubio – “Un espacio en la mente del espectador”, in Emeterio Díez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, p. 139 – ha osservato che nel teatro di Mayorga gli spazi aperti e multipli si associano generalmente a opere di tematica storica e sociale. È utile ricordare che la prima versione de *El cartógrafo* si apriva con l’indicazione “En Varsovia, entre 1940 y la actualidad”, 2010, p. 349, indicazione ancora presente nella edizione del 2014, p. 603, ma poi omessa nella edizione del 2017, probabilmente per rendere più credibile il pur ampio arco cronologico della vita di Deborah.
  17. Per l’ascrizione del *Cartografo* a questo filone, si veda quantomeno Wilfred Floeck, “La Shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, in *Don Galán*, n. 2, 2012; alle sue indicazioni bibliografiche può aggiungersi proficuamente in relazione alla Shoah José-Luis García Barrientos, “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, in Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega*, pp. 39-63.
  18. Vale a dire un passato articolato in più punti e un tempo vicino al nostro presente. Certamente, la vita della cartografa viene illuminata anche attraverso situazioni che la collocano in corrispondenza di specifiche congiunture storiche successive al tempo di esistenza del ghetto, volte ad illustrarne con maggior dettaglio la personale storia di resistente anche in età adulta: prima, nella Polonia sottomessa al gioco sovietico (siamo nel 1968), poi governata dal regime di Woycieck Jaruzelski e da un clima di sospetto (nei primissimi anni Ottanta, ovvero nel 1981); infine, in corrispondenza della guerra di Bosnia e dell’assedio di Sarajevo negli anni Novanta (per l’esattezza nel 1992): alla città la donna vorrebbe portare soccorso con i suoi saperi di cartografa. Tuttavia, questi tagli sincronici nella esistenza di Deborah, se come crediamo l’antica bambina è ora l’adulta indomabile, possono essere rappresentati graficamente come punti diversi uniti da una sola linea esistenziale; per questo, potrebbe essere lecito sostenere che si alternano nel *Cartografo* due trame principali. Se Varsavia ne è il nucleo spaziale, l’incontro tra Deborah e Blanca comporta la confluenza delle trame e delle due linee vitali dei personaggi. Ha studiato l’uso del tempo in relazione con lo spazio nel *Cartografo* Mónica Molanes Rial (“El tratamiento del tiempo: una trama de constelaciones”, in Emeterio Díez Puertas, ed., *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, spec. pp. 151-157), che tuttavia preferisce isolare tre trame nell’opera e analizza la versione pubblicata nel 2014. Sul nesso tra spazio e tempo, si veda quanto si dice ne *El cartógrafo*, p. 24 (“Lo más importante del espacio es el tiempo”) e si ripete in *Elipses*, p. 105.
  19. Juan Mayorga, *El cartógrafo*, pp. 36-37.
  20. Donna Haraway, “Denominations: Maps and Portraits of Life Itself”, in Caroline A. Jones e Peter Galisan (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, London-New York, Routledge, 1998, p. 199.
  21. Georges Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 17-18.
  22. *Ibidem*, p. 18. Si veda Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.
  23. Denis Wood, *The Power of Maps*, New York-London, The Guilford Press, 1992, p. 132.
  24. Cfr. quanto si dice ne *El cartógrafo*, p. 27, in relazione alla carta della Francia.
  25. Estrella de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Madrid, Siruela, 2008.
  26. Altri esempi, di rilevanza internazionale, si trovano in Katharine Harmon, *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton, NJ, Princeton Architectural Press, 2009; ora sulle coniugazioni tra cartografia e dimensione estetica, si veda Laura Lo Presti, *Cartografie (in)esauste. Rappresentazioni, visualità, estetiche nella teoria critica delle cartografie contemporanee*, Milano, Franco

- Angeli, 2019. Ancora di grata lettura è il volume edito da David Woodward, *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987.
27. L'edizione spagnola (Madrid, Siruela), da cui cito, è del 2007 e contiene un numero sensibilmente più ampio di contributi di quanto non accada nella ridotta versione italiana, *Leggere il tempo nello spazio*, Milano, B. Mondadori, 2009.
  28. Cfr. Martin Gilbert, *Atlas of the Holocaust*, New York, William Morrow and Company, 1993; Idem, *Holocaust Journey: Travelling in Search of the Past*, London, Phoenix, 1998; e Marcus A. Doel e David B. Clarke, "Figuring the Holocaust", in Gearóid Ó Tuathail e Simon Dalby (ed.), *Rethinking Geopolitics*, London-New York, Routledge, 1998, spec. pp. 48-57.
  29. Per i riferimenti specifici e una panoramica sulle principali teorie relative allo spazio rimando a Flavio Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio. Lo "spatial turn" nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010.
  30. Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, spec. pp. 9-10.
  31. Si vedano Bertrand Westphal (ed.), *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Pulim, 2001; Idem, *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007; e Idem, "La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari", in Sorrentino (ed.), *Op. cit.*, pp. 115-125.
  32. Cito sempre dalla edizione spagnola: Karl Schlögel, *Op. cit.*, p. 98.
  33. Juan Mayorga, *El cartógrafo*, p. 42.
  34. *Ibidem*, *El cartógrafo*, p. 36.
  35. Di recente, Robert T. Tally (*Spatiality*, London-New York, Routledge, 2013, pp. 48-49) ha mostrato di concepire "the writer as a mapmaker [...]. Narrative is a form of world-making [...]. Indeed, the very idea of plot is also spatial, since a plot is also a plan, which is to say, a map"; e si veda quanto sostiene in un lavoro che attualizza quelle considerazioni (Idem, *Topophrenia: Space, Narrative and the Spatial Imagination*, Bloomington, Indiana UP, 2019, p. 76), senza tralasciare un contributo nel quale riflette sulle necessarie delimitazioni disciplinari nello studio dello spazio: Idem, "Spatial Literary Studies Versus Literary Geography? Boundaries and Borders Amidst Interdisciplinary Approaches to Space and Literature", in Robert T. Tally (ed.), *Spatial Literary Studies. Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*, London, Routledge, 2021, pp. 422-441.
  36. Juan Mayorga, *El cartógrafo*.
  37. *Ibidem*. Parole che il drammaturgo ha sottoscritto (*Eliques*, pp. 326-327) e la cui fonte risiede in parte in Schlögel (*Op. cit.*, p. 105).
  38. *Ibidem*.
  39. *Ibidem*.
  40. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Rizoma*, Giorgio Passerone (trad.), Roma, Castelvecchi, 1997, pp. 28-29.
  41. Si veda anche *Eliques*, p. 88, nonché le considerazioni di Cristina Oñoro Otero, "El espectador como cartógrafo: reflexiones sobre el teatro de Juan Mayorga", in *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 97, n. 1, 2020, p. 80.
  42. Juan Mayorga, *El cartógrafo*, p. 41.
  43. Karl Schlögel, *Op. cit.*, p. 141.
  44. Si veda Yitzhak Y. Melamed, "Omnis determinatio est negatio: determination, negation, and self-negation in Spinoza, Kant, and Hegel", in Eckart Förster (ed.), *Spinoza and German Idealism*, Cambridge, The Johns Hopkins University-Cambridge UP, 2012, pp. 175-196.
  45. Enrico Di Pastena, *Op. cit.*, p. 238.
  46. Juan Mayorga, *Eliques*, p. 322.
  47. Oltre al già citato lavoro "Cartografía teatral de espacios de excepción", segnalo per rilevanza le sezioni n. 2, 4, 5 di "Razón del teatro" (*Eliques*, pp. 87-92); "Mi teatro histórico" (in *Ibidem*, pp. 317-319); e le affinità che segnala con il drammaturgo Cormann ("Enzo Cormann, un utopista del teatro", *Ibidem*, pp. 285-289).
  48. Alberto Sucasas, "Cartografía teatral", in Juan Mayorga, *El cartógrafo*, p. 107; Zoe Martín Lago, "El cartógrafo, un mapa del universo dramático de Juan Mayorga", in *Talia*, n. 1, 2019, p. 205.

49. Sono parole di Sandra Sáenz-López Pérez e di Juan Pimentel, nel catalogo della mostra *Cartografías de lo desconocido. Mapas en la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2017, p. 177.
50. Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976, vol. 1, p. 59.
51. Michel Foucault, “Espacios diferentes”, in *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1999, vol. 3, p. 435.
52. Si veda ora Cristina Oñoro Otero, “El espectador como cartógrafo”, p. 86. In sé l’operazione implica una persistenza dei vinti: si vedano le considerazioni di Reyes Mate (*La razón de los vencidos*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 209 ss.), sulla scia di Benjamin.
53. Juan Mayorga, *El cartógrafo*, p. 42.
54. Bertrand Westphal, *La Géocritique*, p. 106.
55. Walter Benjamin, *Cronaca berlinese*, in *Opere complete di Walter Benjamin, V. Scritti 1932-1933*, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (ed.), Enrico Ganni (ed. it.), Torino, Einaudi, 2003, p. 247.
56. Peter Szondi, “Nota”, in Walter Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 104-105.
57. Pamela Colombo, “La memoria en el espacio: cartografías del gueto de Varsovia”, in *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, vol. 30, n. 107, 2012, p. 129.
58. Lo stesso Mayorga ha ricordato come il teatro possa rendere nuovamente visibile alla città ciò che essa ha espulso o cancellato: *Elipses*, pp. 91 e 327.
59. Burel ha giustamente osservato che *Il cartografo* mostra come il recupero della memoria storica sia un compito che non riguarda soltanto chi faccia parte della comunità a suo tempo perseguitata: Erwan Burel, “Juan Mayorga: *El cartógrafo* (2010)”, in Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Teatro español de los siglos XX y XXI. Estudios monográficos*, Berlin, Eric Schmidt, 2021, pp. 353-354. In precedenza, e in riferimento alla *pièce*, March e Martínez avevano rilevato che con il recupero della memoria individuale si finisce per recuperare la memoria collettiva: Robert March Tortajada e Miguel Ángel Martínez, “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, 1:400.000*”, in *Stycomithia*, 13, 2012, pp. 116-127.
60. Aleida Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 275.
61. La mostra, di artisti vari e organizzata da La Caixa, è stata visibile a Madrid e a Barcellona tra il 2012 e il 2013.
62. In Estrella de Diego, *Op. cit.*, pp. 77-83.
63. Gli esempi, in Katharine Harmon, *Op. cit.*, rispettivamente alle pp. 79, 130 e 145.
64. Sandra Sáenz-López Pérez e Juan Pimentel, *Op. cit.*, pp. 100-101.
65. Karl Schlögel, *Op. cit.*, p. 358.
66. Juan Mayorga, *El cartógrafo*, p. 88.
67. Michel Foucault, *Op. cit.*, pp. 437-438.
68. Juan Mayorga, *El cartógrafo*, p. 89.
69. *Ibidem*, *Elipses*, pp. 291-292. Sul corpo nel teatro di Mayorga si veda Gabriela Cordone, “Y el cuerpo se hizo verbo. Reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga”, in *Versants*, n. 55, 2008, pp. 113-126; nell’articolo l’autrice rielabora una parte del capitolo dedicato al drammaturgo nel suo libro: *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2008.
70. Juan Mayorga, *El cartógrafo*, pp. 89-91.
71. Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, spec. pp. 82-111, 574-589.
72. Enrico Di Pastena, *Op. cit.*, p. 240.
73. Francisco Javier Otero García, *Juan Mayorga de la dramaturgia a la escenificación: teatro de pensamiento y experiencia crítica*, tesi di dottorato dir. María Nieves Martínez de Olcoz, Madrid, Universidad Complutense, 2021, p. 338.
74. Émilie Lumière, “Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en *El cartógrafo de Juan Mayorga*”, in José Romera Castillo et al. (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2017, p. 285.

75. Si veda la tesi 2 di Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 23.
76. Burel ha individuato nella ellisse un dispositivo che in diverse opere di Mayorga configura dialetticamente lo spazio e il tempo e consente di assumere uno sguardo peculiare sul mondo: Erwan Burel, “El escenario teatral como espacio elíptico: reflexiones acerca de la elipse en el teatro de Juan Mayorga”, in Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck e Manfred Tiez (ed.), *Espacios en el teatro español y latinoamericano desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms, 2018, p. 98. March ha proposto l'ellisse come chiave di volta della drammaturgia di Mayorga e l'ha applicata in particolare al *Cartografo*: Robert March Tortajada, “La elipse, una figura para leer su dramaturgia”, in Emeterio Díez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, spec. pp. 247-251.
77. Cfr. Juan Mayorga, *Elipses*, pp. 17-18. Sull'immagine dialettica, nella quale passato e presente si illuminano reciprocamente, si veda il frammento N 2a, 3 de *I “passages” di Parigi* (vol. 1, p. 516). Cfr. anche Ana Gorriá Ferrín, “Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga”, in *Escritura e imagen*, n. 9, 2013, pp. 221-236. Sul ricorrere di una doppia dimensione negli spazi urbani richiamati nel *corpus* del nostro drammaturgo, si veda Mónica Molanes Rial, “La ciudad y su doble en el teatro de Juan Mayorga”, in Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2016, pp. 209-216.
78. Juan Mayorga, *Elipses*, p. 104.
79. Si ricordi tuttavia che l'opera prende le mosse dal fatto che Blanca si sia persa a Varsavia e che con lo spazio abbia perduto la nozione del tempo (è il proporsi di un ennesimo parallelismo tra le due donne); qualche spunto al riguardo si trova in Enrico Di Pastena, *Op. cit.*, p. 242.
80. Il suggerimento, in Alberto Sucasas, “Cartografía teatral”, in *El cartógrafo*, p. 125, n. 15. Sul monumento, si veda Jochen Gerz, *2146 Steine – Mahnmahl gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart, Hatje, 1993.
81. Alcune osservazioni sul testo spettacolare, terza regia di Mayorga in ordine di tempo, si trovano in Francisco Javier Bravo Ramón, “El cartógrafo de Juan Mayorga: del tratamiento textual sobre el gueto de Varsavia a la plasmación espectacular de la marginalidad”, in José Romera Castillo (ed.), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2017, spec. pp. 438-442, nonché in Rafael Fuentes, “La experiencia de dirigir sus propias obras”, in Emeterio Díez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, esp. pp. 67-72.
82. Opportunamente Simone Trecca ha sottolineato nella indicazione di scena conclusiva la presenza di un invito rivolto al pubblico a sollevare a sua volta le mattonelle, anche le *proprie* mattonelle, aggiungerei io: “Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa” (*El cartógrafo*, p. 104); cfr. Simone Trecca, “El grado cero de la escritura dramática”, in Emeterio Díez Puertas (ed.), *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid, Antígona, 2019, p. 197.
83. Sulla loro trattazione come dispositivi si veda Erwan Burel, “Mapa, fotografía y memoria en *El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)* de Juan Mayorga”, in Gabriela Cordone *et al.* (ed.), *Manifestaciones intermedias de la literatura hispánica en el siglo XX*, Madrid, Visor, 2016, pp. 249-262. In precedenza, sul rilievo concreto dell'immagine fotografica in Mayorga, si veda Ana Gorriá Ferrín, “Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga”, in *El futuro del pasado*, n. 3, 2012, pp. 481-502.
84. Juan Mayorga, *El cartógrafo*, pp. 68-69: “[...] Hay elementos muy toscos y otros más estilizados, como si el cartógrafo se hiciese adulto mientras elabora el mapa. Pero siempre aparece el asombro infantil ante lo que está presenciando. Véase de qué modo refleja que el espacio limitado por el muro se reduce más y más. La autora va comprendiendo que lo que dibuja es su propia caza. Y de que no hace un mapa para sus contemporáneos, sino para nosotros’. Mi hermana redacta las fichas”.
85. *Ibidem*, p. 40.
86. *Ibidem*, p. 47.
87. *Ibidem*, p. 40. Non approfondisco qui le implicazioni del termine “angelo”, di chiara risonanza benjaminiana, ma segnalo che *La tortuga de Darwin* potrebbe contenere un ammiccamento al *Cartografo*,

secondo un procedimento di connessione tra tasselli del proprio *corpus* che in Mayorga si ripete e che nell'opera di cui ci occupiamo ha trovato il suo più evidente corrispondente in *581 mapas* (di cui qui non posso dire per necessità di sintesi); cfr. Juan Mayorga, *La tortuga de Darwin*, in Hamelin. *La tortuga de Darwin*, Emilio Peral (ed.), Madrid, Cátedra, 2015, p. 213: “Varsovia, agosto del 42. Tres soldados rubios de caza por las calles del gueto. Veo acercarse a una niña. Pienso: ¡No!. El pensamiento me sale por la boca. [...] El resto brota como un chorro: ¡Ven! ¡Métete aquí!. La escondo bajo mi caparazón. Los soldados solo ven una tortuga”.

88. *Ibidem*, p. 93.

89. Anche se è stato fatto notare che, nel riassetto spaziale generato dalla violenza, il muro isola anche chi lo erige per escludere altri: Refugio Chávez Ramírez, “La violencia espacial. Escenario del teatro de Juan Mayorga”, in Erwan Burel e Carole Egger (ed.), *Juan Mayorga: théâtre et violence*, in *ReCHERches*, n. 19, 2017, p. 146.

90. *Ibidem*, pp. 99-100.

91. Si veda anche Mabel Brizuela, *Op. cit.*, pp. 18-19. Claire Spooner – “Teatro para salvar el mundo”, in *Caracol*, n. 22, 2021, p. 123 – si è riferita all'opera come a una “narrazione topologica”.

92. Juan Mayorga, *Elipses*, p. 334.

93. Intervista di Manuel Aznar, in Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque, 2011, p. 46.