

Massimo Palma  
*I tuoi occhi come pietre. Trauma e  
 memoria in W.G. Sebald, Paul Celan,  
 Charlotte Salomon*

Roma, Castelvecchi, 2020, 192 pp.

Il binomio letteratura testimoniale–dispositivi della visione può sembrare, a un primo sguardo, un accoppiamento quanto mai giudizioso: il testimone, d'altronde, è colui che si fa portatore di uno statuto di verità proprio a partire dal suo “esserci stato”, dal suo “aver visto”, e dunque capace di trasformare quell'esperienza corporea, ed eminentemente visiva, in un racconto trasmissibile nello spazio e nel tempo. Su questo carattere intrinsecamente visuale della testimonianza si sono basate molte delle politiche della memoria che si sono sviluppate, ad esempio, a partire dal principale trauma storico del Novecento – e non solo – occidentale: la Shoah. Memoriali, musei, archivi, ma anche operazioni culturali, editoriali e artistiche di varia natura hanno a più riprese riplasmato ed evidenziato la “visibilità” della memoria, quasi che proprio la possibilità di *ri-vedere* le tracce del passato potesse fornire una solida base di apprendimento prima di tutto etico.

Eppure, in questo paradigma della visibilità affiorano sommovimenti, sconessioni, spinte contraddittorie. Il testimone può anche essere colui che non è più in grado di vedere, perché la potenza del trauma che lo ha investito, direttamente o indirettamente, ne ha modificato irreversibilmente l'occhio. L'occhio che tutto ha visto, e che con fatica può cercare di dire, si trasforma allora in pietra. È questo il nesso metaforico-metonimico che esplora il saggio di Massimo Palma, il

quale sceglie di investigare le opere di tre autori della letteratura testimoniale tedesca alla ricerca delle configurazioni e rfigurazioni tensive di questo nuovo accoppiamento inquietante. L'occhio e la pietra non sono, infatti, legati da un rapporto d'agente (come ad esempio la pietra che colpisce e che acceca, sorta di *topos* antropologico dall'*Odissea* omerica in avanti), bensì si fanno un tutt'uno: «la pietra [...] è [...] occhio essa stessa, e occhio inabile» (10). Nell'instabilità continua della narrazione di W.G. Sebald – punteggiata da continue oscillazioni di verità a partire dalle strategie autofinzionali e fototestuali –, nello smembramento linguistico e lessicale delle poesie di Paul Celan – la riscrittura di un suo verso è alla base del titolo del saggio –, sino alle maschere senza pupilla di Charlotte Salomon – forse una delle più grandi *graphic novelist* ante-litteram –, l'autore legge la possibilità di sottrarre la memoria a un uso produttivo, “capitalistico”, apparentemente funzionale, per restituirla a un'economia fondata sulla dissipazione, sulla compenetrazione tra storia naturale e umana, sull'atto paradossale di chiudere *sovranamente* gli occhi proprio per vedere meglio ciò che merita di essere visto.

Il fondamento teorico dell'intera trattazione poggia su due concetti dal carattere eminentemente politico: la distinzione fra un'economia di tipo “ristretto” e una di tipo “generale” elaborata da Georges Bataille in *Méthode de Méditation* (1947), in unione alla “sovranità” di *Souveraineté* (1956), e il successivo confliggere di quest'ultima con l'enunciazione di un verso di René Char proprio in esergo al saggio batailliano, in cui l'avverbio “sovranamente” si accompagna all'atto di chiudere gli occhi. Se l'economia tradizionalmente intesa – quella identificata da Bataille, appunto, come “ristretta” – è la scienza dell'accumulo, della messa a punto di metodi per sfruttare e impiegare nella maniera più produttiva le risorse a propria disposizione, a questa il filosofo francese ne oppone una di segno “generale”, che sarà tesa allo studio delle «dissipazioni, [de]gli sprechi, [del]le dispersioni di energia» (21) da rinvenire in operazioni decisamente “improduttive” dal punto di vista strettamente economico – «l'ebbrezza, il riso, la poesia» (23). La domanda che si pone Palma consiste nel capire se e come sia possibile il darsi di «un'economia generale della memoria» all'interno della letteratura della

testimonianza, in cui a valere non siano tanto le strategie di trasmissione del ricordo documentale e documentato, quanto piuttosto delle sue lacune, delle dimenticanze che, in virtù di una serie di dispositivi mimetici riscontrabili nelle opere dei tre autori indagati, si facciamo foriere di una modalità alternativa, “critica”, di parlare del trauma, esulando «dalla tricotomia appropriazione-accumulo-calcolo» (24) in cui si situa molta della “retorica della memoria” contemporanea.

Il primo banco di prova, in cui va a saldarsi il binomio mineral-oculare, è quello dell’opera narrativa di W.G. Sebald, riletta anche e soprattutto alla luce della filosofia della storia di Walter Benjamin. Del filosofo tedesco vengono ripercorse, in particolare, alcune intuizioni contenute nell’*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in cui la malinconia si fa allegoria di una dissoluzione del confine fra naturale e storico attraverso la carica simbolica contenuta nell’iconografia della pietra. La rappresentazione minerale è capace di dischiudere una riflessione sulla caducità della storia dell’uomo sotto i colpi del dominio della natura, ma anche sulla resistenza del malinconico a una pietrificazione totalizzante, perché esso continua, seppur in forma mutata, a “trasudare”. Questa forma traslata, differita, di mimesi luttuosa si manifesta in una serie di meccanismi della rappresentazione letteraria che investono tanto il piano del contenuto quanto quello della forma, concorrendo a delineare «lo spazio di uno “spreco di memoria” che interagisca con la letteratura – che sia condotta “sovrana” nel momento in cui si affaccia al male» (35). Così le immagini di disgregazione naturale, di decomposizione, di apocalissi onirica e petrosa, che costellano la narrativa sebaldiana, sopraffanno qualunque tentativo “produttivo” di fare archivio, di assolvere a una funzione conservativa del ricordo, e il dolore del trauma per interposta persona, perché non vissuto direttamente, viene *tradotto* – dunque traslato, differito, mutato di segno – nei *détournements* linguistici che traghettano dalla Breendonk di Améry alla Terezín della madre di Austerlitz – nel cui stesso nome si situa, per somiglianza fonica, il luogo dell’indicibile per antonomasia. Nelle pieghe dei giochi fonetici, Palma rinviene chirurgicamente i meccanismi di «fuga metonimica per contiguità» (42), come per il riferimento ai quadri di Gastone Novelli, fitti di A, che sono l’urlo di dolore delle torture subite

da Améry, o come suggerisce lo spaesamento linguistico nell'accumularsi di riferimenti nei nomi (e cognomi) di Austerlitz. Anche l'uso delle immagini fotografiche, seguendo la lezione benjaminiana, così come di certe descrizioni architettoniche contraddistinte dall'insistenza per i dettagli, perde il proprio valore strettamente "documentale" per farsi «"stereometria fantasmatica", dove si intrecciano persone, rimpianti, speranze, ricordi» (53), istituendo la geometria di una temporalità complessa in cui l'occhio di chi guarda, lungi dall'essere un archivio stabile cui attingere, mineralizza il documento attraverso gli strumenti tecnici dei dispositivi ottici – rallentamenti, ingrandimenti – per restituire, nella deformazione, non l'immagine di ciò che è accaduto, bensì di quello che vede il soggetto «nel momento in cui ricorda – quando chiude gli occhi» (66).

Il personaggio di Paul Bereyter degli *Emigrati* di Sebald si fa suggestione, quasi engramma mnestico nella sua caratterizzazione, della reale figura di Paul Celan, secondo autore analizzato da Palma. Il poeta della letteratura-dopo-Auschwitz viene sottoposto a un esame attentissimo che diagnostica i riferimenti ossessivi alle immagini oculari così come a quelle della pietrificazione, in un progressivo trasfondersi delle une verso le altre, e viceversa. Lungi dall'essere uno strumento che voglia riprodurre la fisionomia esatta dell'orrore, il bulbo oculare delle poesie di Celan subisce ferite e inversioni, viene trafitto e oscurato, coperto da un velo di lacrime che è membrana memoriale atta alla "vera" visione, proprio nel momento in cui la preclude. In questi occhi variamente bui, ghiacciati, fino a trasformarsi in *Mandelaugen* ("occhi di mandorla"), a impedirsi è qualunque possibilità di partecipazione simpatetica all'esperienza indicibile di chi è sopravvissuto allo sterminio: non può esistere una visione nell'"esattezza", nel "numerico", ma solo nel dolore dell'occhio malato, nella maculopatia che avvicina, sempre di più, l'oculare al minerale. È a partire dalla terza raccolta di Celan, *Sprachgitter* (1959), che il lessico geologico si rinsalda in modo sempre più sistematico alla (non)capacità scopica. Il binomio anagrammatico *Schliere-Schleier* ("stria", nel senso anche di "scanalatura", e "velo") consente di recuperare una "visione a metà" dell'evento traumatico – la Shoah – che però non fornisce terapia, che

non può restituire ciò che è perduto per sempre. È solo nella «traccia idrica», negli occhi-pietra che trasudano all'esterno, che è possibile dire di un ricordo che – come la statua della *Blechtrommel* di Günter Grass non a caso chiamata Niobe, e su cui Celan aveva riflettuto lungamente – «non fa cessare affatto *l'uso di violenza* dal passato sul presente» (110). Il pianto, infine, si fa muto, silenzio che, paradossalmente, è l'unico a poter ancora parlare: quello che resta è, come recitano i versi di *Zuversicht*, «un ciglio, / rivoltato all'indietro della pietra, / fatto di acciaio dal pianto abolito, / la più aguzza delle punte».

A chiudere la complessa meditazione sulle ambiguità mnestiche della pietrificazione oculare, viene convocata *Leben? Oder Theater?* di Charlotte Salomon, vera e propria *Gesamtkunstwerk* composta dall'ultima allieva ebrea della berlinese Akademie der Künste tra il 1940 e il 1943, quando l'artista verrà poi deportata ad Auschwitz e là immediatamente uccisa. Prima di addentrarsi più approfonditamente in una selezione operata a partire dalle 781 tempere – cui sono da aggiungersi anche fogli di carta velina, cui Salomon affida alcune delle parti scritte – che compongono «la prima *graphic novel* della storia» (nelle parole di Maria Stepanova), Palma ricostruisce la complessa ricezione di un'opera che per decenni – a partire dalla prima mostra di soli diciassette disegni avvenuta nel 1961 – è stata assimilata a forme autobiografiche, tipicamente associate al femminile, della letteratura testimoniale, sulla scia di un quanto mai problematico «Anne Frank effect» (141). Nella sovraimpressione di etichette diaristiche a un'opera, invero, finzionale, o al limite autofinzionale, così come nella tendenza a indicare l'autrice con il solo nome di battesimo, laddove non con un fanciullesco diminutivo “Lotte”, viene ben messo in evidenza il pericolo riduzionistico di certe politiche della memoria, cui fortunatamente oggi l'opera di Salomon pare essersi sottratta, grazie alle progressive pubblicazioni integrali che ne hanno evidenziato i molteplici livelli di complessità, a partire innanzitutto dal titolo. Sulla base dell'oscillazione grafica fra *Theater* e *Teleater* nelle tre versioni che compaiono in diversi punti del *Singspiel* grafico di Salomon, Palma insegue una prima suggestione ottica, che proprio nel *Teleater* (il binocolo da teatro adoperato in Germania all'epoca di composizione) troverebbe una

metafora tecnica atta a modificare, trasfigurare, riplasmare l'esperienza e i suoi molteplici traumi. Perché di molte esperienze traumatiche si compone la narrazione incentrata sul personaggio di Charlotte Kann (alter-ego autobiografico, ma non del tutto, di Salomon), nonostante manchi il racconto delle brevi vicende concentrazionarie esperite dall'autrice già nel 1940. Charlotte Kann è l'ultimo anello di una lunga genealogia di morti per acqua, suicidi accaduti in linea principalmente femminile sui quali si innesta una serie di strategie rappresentative che associano, nuovamente, l'occhio alla pietra. Se i corpi, ad esempio, della zia e della madre della protagonista si tramutano in mineralizzazioni dallo sguardo vitreo, anche l'occhio di chi vive il lutto non può versare più lacrime, un occhio che, nelle tempere di Salomon, perde sempre di più la capacità umana di vedere. I bulbi oculari vengono allora disegnati senza che sia possibile distinguere la pupilla dall'iride, e i volti, che talora si reduplicano decine di volte, diventano maschere inespressive, teste di pupazzi; ma gli occhi si possono anche chiudere del tutto, come quelle dei personaggi ebraici raffigurati all'indomani del 30 gennaio 1933, che si coprono il viso con le mani. La stessa Charlotte Kann, una volta entrata all'Accademia di Belle Arti, perde, insieme agli altri studenti, ogni capacità scopica: «la necessità di non vedere si legge negli occhi» (160). La reduplicazione ossessiva di volti traumatizzati e ciechi nel momento stesso in cui il testo lascia presagire, nelle loro parole, un accenno a visioni quasi profetiche – come accade per la figura del maestro Daberlohn, alter-ego del precettore Wolfsohn di Salomon con il quale l'autrice ebbe un rapporto ambivalente – si fa allora strumento, *Teleater*, per poter dire la sola cosa che si può dire, la superficie delle cose oltre la quale si annida il non ricordabile.

Così, la cecità si trasforma, anche, nell'unica strategia per chi, come l'autore del saggio, e come noi che leggiamo, si accosta al trauma sommerso che percorre le opere di Sebald, Celan e Salomon, e lo guarda «venire in superficie con occhi ciechi, impietriti» (168).

## L'autrice

### Beatrice Seligardi

Beatrice Seligardi è RTDa in Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università degli studi di Sassari. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla teoria letteraria, la morfologia delle forme, i rapporti tra letteratura e visualità, le dinamiche di genere. È autrice di tre monografie: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018); *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario* (Franco Cesati Editore, 2018); *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura* (Postmedia Books, 2020). Fa parte della redazione di *Between* e del direttivo di Compalit (Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura).

Email: bseligardi@uniss.it

## La recensione

Data invio: 15/03/2022

Data accettazione: 30/04/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

## Come citare questa recensione

Seligardi, Beatrice, "Massimo Palma, *I tuoi occhi come pietre. Trauma e memoria in W.G. Sebald, Paul Celan, Charlotte Salomon*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo – M. Pusterla – N. Scaffai – D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 547-553, [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it)