

Michele Cometa,
Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann,
Meltemi, Roma, 2005.

E. T. A. Hoffmann è certamente una delle figure più complesse della letteratura tedesca del XIX secolo, tanto che l'interpretazione della sua opera nell'orizzonte del romanticismo, certamente giustificata, per certi versi può apparire come una riduttiva semplificazione. Il lavoro di Cometa sembra in qualche modo indurre una lettura dell'opera di Hoffmann che, pur conservando certe coordinate generali determinate da tempo, ne possa cogliere l'originale eccentricità rispetto alla tradizione alla quale appartiene e soprattutto il paradigmatico valore teorico per la comprensione di forme più recenti dell'elaborazione plurale della «cultura visuale». Questo doppio movimento si produce attraverso la messa a fuoco filologicamente rigorosa di un aspetto molto particolare dell'opera di Hoffmann, ma centrale sia per la sua interpretazione critica sia per la comprensione del suo rilievo teorico più generale: l'*ékphrasis*, la descrizione verbale delle opere d'arte plastico-figurative. Si tratta di un motivo ricorrente e significativo nella produzione critica ed estetologica della *Goethezeit* – si pensi solo all'eredità di Winckelmann e Lessing - destinato, una volta importato nel campo della produzione letteraria, a cominciare da Wackenroder e Tieck, a moltiplicarsi all'infinito in quella romantica, ed ancora riconoscibile in quella del XX secolo (cfr. M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra settecento e novecento*, 2004. Vera e propria sintesi teorica che introduce il testo qui preso in esame in una solida cornice concettuale attenta agli sviluppi più recenti del problema in ambito anglosassone).

Attraverso un'accurata ricostruzione filologica delle fonti dirette e indirette dell'*ékphrasis* hoffmanniana e cioè tanto delle singole opere realmente esistenti (o di singoli dettagli di queste riversati in opere inventate dallo stesso Hoffmann) quanto delle descrizioni e dei commenti ad esse dedicati da altri autori – da Goethe a Schlegel, impossibile citarli tutti - che Hoffmann puntualmente travisa o decostruisce, Cometa individua tutte le varianti possibili dell'*ékphrasis* romantica, tanto da avanzarne una sorta di classificazione. E tuttavia questo straordinario lavoro di ricostruzione di un materiale per altro vastissimo non è fine a se stesso ma serve un'interpretazione teorica del rapporto testo-immagine in grado di produrre effetti aldilà dell'esperienza romantica che pure ne è in qualche modo la matrice storica. Tutto ciò attraverso un'ipotesi di lettura molto suggestiva e difficilmente contestabile in virtù della mole di testimonianze addotte a suo sostegno: "I quadri che l'*ékphrasis* romantica descrive hanno infatti la peculiarità d'essere, tra l'altro, *tableaux vivants*, sono cioè, prima di tutto, oggetti e soggetti del desiderio, vere e proprie «macchine desideranti» dislocate nel testo che mettono in relazione corpi animati, immagini e dipinti"(p. 9).

Da questo punto di vista la narrativa hoffmanniana permette di comprendere i diversi motivi dell'*ékphrasis* romantica attraverso un unico registro: la produzione del «fantastico». Una produzione che non mira semplicemente all'esaltazione dell'artificio estetico, dell'originalità del genio, ma, attraverso l'artificio, alla desedimentazione della radice profonda, del movente antropologico essenziale del «fantastico»: l'esperienza del «perturbante» che in Hoffmann si manifesta come incertezza ontologica relativamente alla distinzione fra ciò che è reale e ciò che dovrebbe essere solo apparenza, incertezza incidente in quel campo della nostra esperienza, divisa tra presenza e assenza, che Derrida, non a caso, ha definito «spettrale»: l'elaborazione dell'idealità (non solo di quella puramente immaginaria).

“Proprio quest'«incertezza» tra ciò che da sempre *si sa* o *si è visto* e ciò che effettivamente *si esperisce* e *si conosce* costituisce la modalità dell'*ékphrasis* hoffmanniana. A queste dinamiche, tutte fondate ovviamente sulla sessualità e sul

desiderio, vanno poi aggiunte le figure che Freud sapientemente elabora nel suo saggio: dall'esistenza del doppio – di cui Hoffmann è maestro insuperato – all'«onnipotenza del pensiero», il processo psichico che induce l'individuo a credere che sia possibile agire sugli esseri animati e le cose con la sola forza della mente, cioè in fin dei conti una proiezione dell'io totalmente dominato dalle proprie pulsioni narcisistiche. Nella narrativa di Hoffmann queste proiezioni dell'io s'incarnano in automi, statue e, appunto, figure dipinte che «animano» un mondo dov'è difficile distinguere tra istanze narcisistiche e principio di realtà» (p. 15).

Cometa si richiama al famoso saggio di Freud (*Das Unheimlich*, 1919) che, com'è noto, prende le mosse proprio dall'esempio di Hoffmann, e tuttavia per rimarcare che i tratti e i meccanismi profondi del «perturbante» rilevati da Freud sono già presenti e articolati nell'opera di Hoffmann. Ed è per questo che, nel lavoro di Cometa, la concettualità freudiana, rinviata ai margini, non serve da strumento interpretativo, quanto piuttosto da verifica di quanto avanzato sul piano letterario da Hoffmann. In questa prospettiva, sia pure discretamente, Cometa invita a tenere conto del debito che la psicanalisi ha contratto nei confronti di Hoffmann piuttosto che ad usare semplicisticamente la psicanalisi come metodo di interpretazione che si presume di per sé autonomo ed in se stesso fondato.

Un doppio movimento - insieme critico e teorico - che si riproduce nella struttura stessa del lavoro di Cometa che si divide in due corposi capitoli: il primo - «Modi della descrizione» - è dedicato alla ricostruzione dell' *ékphrasis* hoffmanniana attraverso l'intero arco della sua opera narrativa, e volto ad individuare l'ordine che presiede alle numerose varianti che ne offre: «la declinazione congiunta di desiderio e fantasia, di dinamiche sessuali e dispositivi del fantastico» (p. 95). Il secondo - «*Ékphrasis* e desiderio» - attraverso l'analisi dell'*Elisir del diavolo*, focalizza l'attenzione su di una modalità particolare di quest'ordine: «la sovrapposizione blasfema tra icona religiosa e oggetto sessuale» (ibid.).

Cometa individua due motivi figurativi di questa modalità *ékphrastica*: la *Maddalena*, la peccatrice che attraverso la penitenza accede all'estasi mistica e *Rosalia*, la santa palermitana la cui statua, conservata in una grotta, la mostra come addormentata. L'interesse di queste figure va ben aldilà della loro funzione diegetica nel romanzo. Basti pensare che il primo investe uno dei modelli del gusto pittorico della *Goethezeit*: Correggio, autore di una famosissima variante della *Maddalena* della quale si sono occupati sia i romantici sia Goethe in importanti saggi teorici. Non solo, attraverso il filo rosso che lega la *Maddalena* ad un'altra figura fondamentale della *Goethezeit* – la *Venere/Galatea* -, coinvolge anche il tema della «sopravvivenza dell'antico» passaggio decisivo dell'elaborazione teorica sul fronte tra neoclassicismo e romanticismo. Il secondo motivo, ancora in quest'ultima chiave, non può non rinviare a Goethe, a sua volta autore di una descrizione della statua di *Santa Rosalia*, senza produrre effetti non solo ironici ma anche teoricamente rilevanti. Hoffmann riprende entrambi i motivi trasfigurandoli in chiave erotica e così dietro il velo della pura devozione le due figure si rivelano capaci di suscitare nell'osservatore un'attrazione (*Reiz*) sessuale irrefrenabile e nefasta e quindi aprire uno squarcio attraverso il quale è possibile intravedere ciò che resta rimosso nella sublimazione idealizzante – tanto in quella romantico-cristiana quanto in quella classicista – dell'opera d'arte figurativa ma non per questo meno operante, «perturbante».

Lorella Bosco

Quando sulla superficie della pagina realtà e immaginazione s'intrecciano all'anelito religioso e alla pulsione sessuale, le parole dipingono l'oscuro quadro dell'inconscio umano e dei misteri della natura. Nell'*ékphrasis* creativa di E. T. A. Hoffmann tale immagine realizza un complesso sistema rappresentativo, precipitato di forme narrative, antiche e moderne, e di istanze psichiche, sullo sfondo di una complessa cultura visuale.

È questo sistema che Michele Cometa indaga in *Descrizione e desiderio* (Meltemi, 2005) studio dedicato all'autore tedesco che arricchì la tradizione descrittiva dell'epoca romantica di motivi e immagini dal complesso statuto ontologico.

Infatti, se è vero che l'*ékphrasis* dell'età di Goethe svolge il ruolo di riflessione sulla creatività artistica e sui fondamenti stessi della cultura umana, è vero anche che essa si arricchisce di caratteristiche meta-iconografiche – dalla citazione alla parodia, dalla translitterazione al travestimento – che finiscono col manipolare l'immagine oltre che la parola. Ed è proprio negli spiragli intermediali ed intertestuali che si realizza il “nesso tra dinamiche del desiderio e mondi del fantastico nelle descrizioni di opere d'arte”: nascono così gli universi perturbanti e fantasmagorici di Hoffmann.

Così, la tradizione dei *tableaux vivants* e dei *lebendes Bild* – racconti della vivificazione di soggetti pittorici – e dei *Malerroman* – sintesi di creazione artistica e amore sensuale – si arricchisce con l'autore del fantastico di descrizioni ambigue e contraddittorie, e di una forte carica di compensazione che si rivolge, in particolare, alla vita sessuale. La narrazione proietta, così, non soltanto l'immagine ma la stessa realtà diegetica nel regno della fantasia e della nostalgia, costruendo una vera e propria struttura del doppio, continuamente divisa tra i due piani della rappresentazione poetica e pittorica.

Strumento di questo sistema non può che essere il quadro, diversamente declinato, a seconda dei casi fantastici, come porta-finestra – su una dimensione altra –, come mondo entropico – che risucchia nella propria realtà i personaggi della narrazione –, come macchina pigmalionica – che proietta i desiderati personaggi del quadro nei luoghi della parola. In questa complessa struttura testo e immagine si ritrovano in un rapporto in cui è difficile individuare il “*prius* ontologico”, perso com'è nelle fitte connessioni di immagini diegetiche e traduzioni eidetiche, in una rete di rimandi alle più diverse tradizioni pittoriche. La poetica hoffmanniana, infatti, è calata in un preciso canone visivo che va dal classicismo winckelmanniano alle moderne interrogazioni metafisiche. Ne fanno parte la bellezza ideale di Raffaello e Batoni, il rigore di Dürer e Holbein, il paesaggismo drammatico di Salvator Rosa e quello nordico di Friedrich e Runge. Ma altri elementi più eccentrici arricchiscono questa collezione, sono le miniature di Aloys Molinary, le caricature di Callot, Hogart e dello stesso Hoffmann, i capricci dei fiamminghi Bosch e Brueghel.

Nel rapporto con il quadro, continuamente mediato da incisioni, classici della trattatistica e della storiografia artistica, l'*ékphrasis* costituisce un cortocircuito destabilizzante tra ciò che si vede, ciò che si legge e ciò che effettivamente si esperisce; al tempo stesso essa è l'unico mezzo per dominare lo straniamento che ogni dipinto genera in quanto riproduzione deformante della realtà, materiale o spirituale che sia.

È chiaro, quindi, che per avere il pieno controllo di questo complesso sistema di immagini, racconti e traduzioni, sono necessarie modalità della descrizione specifiche, che Cometa individua in cinque specifici dispositivi del fantastico: il *patto di riconoscibilità*, il *capolavoro nascosto*, la *condensazione*, gli *spettri parlanti*, l'*agnizione/riconoscimento*. Ciascuna modalità non risponde soltanto ad un espediente narrativo, ma è anche lo specchio di una riflessione poetica sull'immagine e sull'immaginario, resa rispettivamente come: decifrazione interiore dei “geroglifici” della natura, relazione tra i misteri della natura e quelli dell'arte, confutazione della giustapposizione di testo e immagine, immagine come *trait d'union* tra idea e realtà.

Nelle sue descrizioni Hoffmann esamina per lo più quadri realmente esistenti o che potrebbero appartenere ad un genere identificabile. In questo senso egli stringe con il lettore un *patto di riconoscibilità* che, se in un primo momento genera un effetto di forte realismo, si evolve poi in uno spaesamento nel momento in cui si realizza uno scarto tra fonte pittorica (e/o letteraria) e realizzazione narrativa. È, per esempio, il caso del *Signor Formica*, in cui vengono narrate le vicende del pittore napoletano Salvator Rosa.

Naturalmente il racconto si svolge anche attraverso la descrizione di alcune opere dell'artista e delle leggende sulla loro creazione. In particolare Hoffmann cita due quadri: *l'Humana fragilitas* del 1657 e *La fortuna* del 1659. I toni della polemica antipapista di Rosa vengono accentuati da Hoffmann attraverso l'inserimento di caricature molto più marcate di quanto non sia l'effettiva rappresentazione pittorica.

In questa poetica, tuttavia, non mancano casi in cui l'autore descriva un quadro nient'affatto identificabile, un *capolavoro nascosto* insomma, messa in scena della crisi della rappresentazione, proprio come accadrà per il *Capolavoro sconosciuto* di Balzac. È questa una modalità bipolare che si realizza nell'oscillazione tra un "minimo" – la tela bianca, il non-dipinto – e un "massimo" problematico – la macchia, la tela annullata dall'eccessivo e ossessivo *labor limae*. È, per esempio, il caso dei *Punti di vista e considerazioni del gatto Murr* in cui il pittore, simbolo dei "giovani artisti contemporanei", viene caratterizzato per l'impegno tanto ossessivo da soffocare i suoi quadri "sotto una patina plumbea e opaca, forse rendendoli simili a quell'immagine interiore incapace di prender vita".

La resa più onirica e perturbante è forse quella che deriva dalla pratica della *condensazione*, della composizione, cioè, costruita sui particolari di opere e tradizioni diverse, talora contaminate con figure dal vero. L'esempio più eclatante è sicuramente quello delle "tentazioni" infernali di cui è vittima Medardo, il monaco assassino, degli *Elisir del diavolo*. Si tratta di un'immagine sicuramente ispirata a tutta la tradizione delle tentazioni di Sant'Antonio, ma che, per la straordinaria concentrazione ed espansione di dettagli orrifici, per lo più provenienti dai capricci e dalle "delizie" di Bosch e Brueghel, crea un effetto di assoluta confusione tra piano della realtà e piano della fantasia.

Il corrispettivo a rovescio di questa modalità è quello degli *spettri parlanti*, dell'intervento di figure che appartenendo al livello della realtà narrativa, pur se con caratteristiche luciferine, modificano lo statuto ontologico dell'immagine poetica. Come dimostra Cometa questo è quanto accade nel racconto *La corona*, in cui a partire da una quanto mai precisa descrizione del quadro – *La locanda italiana* di Hummel, del 1814 –, si mette in moto un complicato intreccio di piani prospettici che finisce col trasferire l'effetto *unheimlich* e fantastico al piano della realtà.

Infine mito pigmalionico, desiderio retrospettivo e onnipotenza del pensiero si condensano nella modalità dell'*agnizione*. Ogni simulacro è per Hoffmann riflesso della psiche umana e dei suoi desideri, è per questo che il riconoscimento in un quadro della donna desiderata provoca un delirio isterico; o, per lo stesso motivo, l'essere amato viene idealizzato nella figura pittorica.

Il paradigma del desiderio non si esaurisce qui. Ad esso è dedicato un progetto in certo qual modo autonomo da quello fin qui esaminato, che Cometa studia con la consueta precisione nella seconda parte della ricerca.

Il desiderio che scaturisce dai tratti sensuali dei soggetti artistici non si realizza esclusivamente come reinvenzione romantica del mito pigmalionico, ma come sovrapposizione blasfema tra icona religiosa e oggetto sessuale. Questa sovrapposizione è già tipica di tutto il romanticismo che la esprime in una prima versione pagana, nel "complesso Venere/Galatea", per interiorizzarla, poi, nel "complesso della Maddalena" e, riprendendo la lezione di Van Dyck e di Goethe, in quello di Santa Rosalia.

Si comprende quindi perché il nostro autore ha avvertito la necessità di dotare questo nuovo capitolo dell'*ékphrasis* di un preciso canone visivo, nonché di specifiche strutture e modalità narrative.

Questo canone particolare costituisce, con la sua precisa collezione di immagini, il fondamento stesso della "declinazione congiunta di desiderio e fantasia", ma anche della resa delle dinamiche sessuali attraverso i noti dispositivi del fantastico. Oltre ad attingere alle più alte raffigurazioni della Madonna – essenzialmente la *Pommersfeldener Madonna*,

la *Madonna Meyer*, e naturalmente la *Madonna Sistina* – si fa riferimento ad una più precisa tradizione pittorica, quella delle raffigurazioni che hanno come oggetto femminile di devozione la Maddalena. Questa tradizione si evolve dalle originali raffigurazioni della bellezza spirituale – corredata di tutti gli accessori del pentimento e della contrizione, come nella rappresentazione del Domenichino – all'esibizione della sensualità della donna – eliminando i segni della mortificazione della carne, come vuole l'eredità del Correggio.

L'immaginario che ha come protagonista la scopofilia blasfema annovera anche la figura della palermitana Santa Rosalia che, a partire dalle raffigurazioni seicentesche, di Van Dyck specialmente, ma anche di Tedeschi e di Schönfeld, e dai racconti dei viaggiatori settecenteschi, entra nella fantasia desiderante di Hoffmann.

Anche se le iconografie delle due sante sono molto simili e, in certi aspetti, corrispondenti, il trattamento narrativo di Hoffmann le colloca in due diversi ambiti di riflessione estetica.

Il "complesso della Maddalena", infatti, afferisce ad una riflessione centrata sulla questione della rappresentazione: la raffigurazione della Santa – per esempio quella riportata nelle pagine del *Signor Formica* – esprime tutta l'ambivalenza, lo stravolgimento e la *vis* polemica che l'immagine *tout court* è capace di produrre. Così, nel racconto, l'opera di Scacciati – allievo di Salvator Rosa – esprime la tensione tra l'immagine della spiritualità e quella della carnalità in un'aperta provocazione all'oscurantismo cattolico che aveva fatto della Maddalena la testimonianza della conversione e del pentimento, e l'emblema della controriforma.

Il "complesso di Santa Rosalia", invece, si realizza in un'ambientazione specifica da *Gothic Novel* in cui una grotta, una vergine sensuale (e possibilmente dormiente) e un dipinto provocano una pulsione sessuale che difficilmente conduce ad una lieta conclusione della vicenda – come accade nel *Monk* di Lewis e negli *Elisir* di Hoffmann.

Questo preciso studio della teoria *ékphrastica* mette in luce come si compie, già all'interno dell'opera dell'autore, "il percorso che va dalla crisi del realismo alla rappresentazione come espressione interiore". Se, infatti, il romanticismo si era illuso di poter individuare sulla tela la sede dell'immaginario, Hoffmann mostra come le più ataviche pulsioni del desiderio, le origini del perturbante, siano tutte da ricercare nel profondo dell'animo umano. L'arte non è, allora, che una camera oscura, sulla cui parete si proiettano le immagini dell'inconscio.

Sin dalle occasioni intertestuali dei capricci fantastici, nei *Racconti notturni* emerge, in Hoffmann, "tutta l'inquietudine della storia invisibile dell'anima che negli interstizi tra le immagini, e soprattutto nella grammatica che coordina la combinazione tra le immagini, trova compiuta espressione".

È in questo ricco immaginario fatto di figure reali e di invenzioni, di paure e di desideri inconfessabili che si realizza l'incontro di parola e immagine, e che l'*ékphrasis* diviene il campo della loro cooperazione e della loro contraddizione.

Valeria Cammarata

Fra immagine e parola si muove con grande virtuosismo il nuovo libro di Michele Cometa, intrigante e appassionante come gli altri suoi recenti testi, fra cui ricordiamo *Parole che dipingono* (Meltemi, 2004) e *Visioni della fine. Apocalissi. Catastrofi. Estinzioni* (:duepunti edizioni, 2004).

Su uno dei temi cruciali del dibattito attuale si sofferma lo studioso di letterature comparate: l'*ékphrasis*, ovvero, la citazione delle immagini di un dipinto mediante la loro descrizione / evocazione verbale. Ma l'aspetto singolare e significativo di *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann* è lo studio dei dipinti ossessivamente presenti nell'opera di uno dei maggiori autori del romanticismo tedesco, E. T. A. Hoffmann, indagati in quanto «macchine del desiderio», strumenti cioè di un raffinato gioco di scarto

fra realtà e illusione, fra descrizione del reale e irruzione del fantastico. Cometa ci insegna a scrutare la superficie visuale dell'opera e l'intertesto pittorico come un *setting* per operazioni diverse, la teatralizzazione dell'immagine, la sua distorsione, lo straniamento di volti e spazi, in un gioco che ha per scopo lo snudamento del perturbante nelle apparenze abituali del reale, la decostruzione dell'individuo e della sua identità. Semplificando, potremmo dire, seguendo le tracce ermeneutiche disseminate da Cometa nel testo, che alla base del meccanismo del fantastico di E. T. A. Hoffmann, esercitato sul *gothic novel* e sulla trattatistica pittorica italiana, è l'ossessione dello scrittore/compositore per l'immagine, adoperata come dispositivo della fantasia. Le diverse immagini magiche, meravigliose, enigmatiche, anamorfiche, medusee, fantasmatiche, etc. assolvono a funzioni che si identificano con particolari meccanismi della narrazione: dallo squarcio dell'immagine che immette in una dimensione 'altra', ignota, o precedentemente sconosciuta, mediante lo sfondamento della realtà quotidiana, alla produzione di personaggi narrativi a partire da un dipinto, o, per contro, al riassorbimento in un dipinto di una figura della narrazione, al continuo slittamento di piani fra immagine pittorica, immagine mentale, immagine reale, immagine onirica. La circolarità delle immagini è al centro di questa analisi: «Come si vede ci troviamo di fronte a un complesso gioco di piani in cui il racconto della madre viene convertito in immagini che in un secondo momento vengono ritradotte in racconti, i quali a loro volta, mettono in scena immagini tratte dalla tradizione pittorica, che sono, ovviamente *tableaux vivants*», scrive Cometa (p. 13) a proposito della origine del racconto del monaco narratore degli *Elisir del diavolo* (1815-1816), testo canonico del romanticismo. L'*ékphrasis* potenzia le proprie peculiarità nel generare una scrittura in cui la visione viene continuamente problematizzata da meccanismi quali la camera oscura e straniata da effetti riassunti dallo studioso Gerhard Neumann nella efficace formulazione di una «poetica della defigurazione». Allargamento dell'orizzonte percettivo, da un lato, avvicinamento all'occhio e ingrandimento del dettaglio osservato in un quadro – come certi particolari raccapriccianti dei dipinti di Bosch (*Le tentazioni di Sant'Antonio*, *Trittico delle delizie*, *Trittico del diluvio*, *Trittico del Giudizio finale*) o di Brueghel il Giovane (*Il trionfo della morte*) – determinano sfasature figurative che consentono di dar voce a zone della psiche insondabili, oggetto di indagine pseudo-scientifica sin dal mesmerismo in poi: «Attraverso l'arte si accede proprio a quei territori della psiche che non sono affatto virtuali o fantastici, privi cioè di ogni riferimento materiale, ma costituiscono, appunto, un'altra dimensione non meno reale di quella materiale» (p. 14). Non a caso un riferimento della magmatica indagine di Cometa è la dottrina del perturbante di Freud, elaborata proprio a partire dalla narrativa hoffmanniana: se il perturbante è «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare», Cometa sviscera il funzionamento di questo effetto proprio a partire dalle forme assunte dall'*ékphrasis* nel collocarsi in quella zona di confine fra ciò che si vede e ciò che si legge, fra ciò che è effettivamente noto e ciò che appare noto ma non lo è, fra ciò che pur parendo noto svela aspetti inediti e inquietanti. Fra questi fenomeni di scarto fra dipinto reale e invenzione, fra ciò che è conosciuto e descrizione deviante, il quadro distorto e risemantizzato è anche “raddoppiamento” deformante di una realtà o di un frammento di essa. Un aspetto singolare, e ben messo in luce dall'indagine intertestuale che attraversa fonti pittoriche e trattatistica artistica, ricostruendo migrazioni e metamorfosi di motivi con acribia filologica, è l'istanza del desiderio implicita nei diversi modi dell'*ékphrasis* hoffmanniana: i quadri vengono definiti da Cometa come «oggetti e soggetti del desiderio», vere e proprie «macchine desideranti». All'analisi di quest'ultimo aspetto dobbiamo uno degli esiti più interessanti delle ricognizioni di Cometa: l'identificazione come «vera protagonista» (p. 116) degli *Elisir del diavolo* della Santa palermitana Rosalia, nello sdoppiamento messo in atto da Hoffmann fra Aurelia e Rosalia, culminante nella messa in scena del martirio della Santa, soggetto assente dalla

iconografia pittorica ricostruita. La tradizione della raffigurazione, indagata a partire dalla continuità con la figura della Maddalena, offre l'occasione all'autore per ricostruire pagine importanti della riflessione figurativa che va da Winckelmann ad August Wilhelm Schlegel, fino ai nazareni. Vengono ben illustrati quei processi di contaminazione fra sacro e sensuale, fra misticismo ed erotismo, di cui le descrizioni della *Maddalena* di Correggio e della *Maddalena* di Batoni nelle pagine dei *Dipinti* di Schlegel costituiscono una tappa significativa. Attraverso Lewis e Hoffmann si ricollegano i due estremi di commistione fra estasi mistica ed erotica rappresentati da Heinse e Heine. Affascinante è il percorso conclusivo dello studio che svela negli *Elisir* fenomeni di descrizioni pittoriche implicite nella raffigurazione della Santa palermitana, la cui iconografia migra attraverso la cultura gesuitica dalla Sicilia ai paesi nordici, fino ai trionfi celebrati nella pittura di Van Dyck (*Santa Rosalia in gloria, intercede per la fine della peste a Palermo*, 1624 e *Santa Rosalia che intercede per la fine della peste*, 1624-25). La ricostruzione delle fonti consente a Cometa di evidenziare la centralità della figura della Santa nella cultura visuale dell'epoca di Goethe, testimoniata dalla descrizione della scultura di Tedeschi ad opera dei viaggiatori stranieri in Sicilia (Brydone, Saint-Non, Goethe, etc.) e dalla circolazione delle immagini della tradizione pittorica dal Seicento in poi. All'interno di questa, tramite una ricognizione da detective delle tracce hoffmanniane, lo studioso individua il dipinto di un pittore poco noto, quel Peter Schönfeld che negli *Elisir* diviene Pietro Belcampo, inventore di un misterioso motivo assente nell'iconografia della Santa, la sua morte, palinsesto nascosto della scena della uccisione dell'Aurelia hoffmanniana. Il cerchio si chiude, il dipinto si anima, la raffigurazione fagocita la realtà e il mondo appare un sogno, un incubo, un mistero insondabile e inestricabile.

Grazia Pulvirenti