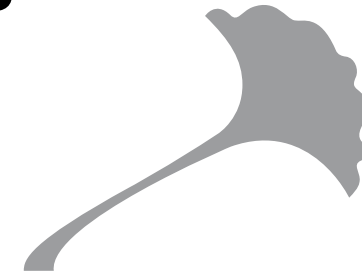


**studi**  
**germanici**



Direttore Responsabile: Giorgio Manacorda

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico semestrale

©Copyright Istituto Italiano Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 - 00153 Roma

Finito di stampare in Pomezia dalla Litografia Bruni Srl nel giugno 2012

**1**  
**2012**

## I corpi dell'autore. Costruzione e “capitalizzazione simbolica” in fotoritratti e stampa illustrata sull'esempio di Thomas Mann

Francesco Rossi

Il corpo di un autore è un fatto di rilevanza letteraria, da ascrivere alla dimensione paratestuale (propriamente epitetuale)<sup>1</sup> della sua opera. Incidendo sulla precomprensione ermeneutica del lettore,<sup>2</sup> le strategie di (auto-) rappresentazione visuale di uno scrittore arrivano infatti a condizionare profondamente la sua ricezione, tanto che, citando Wilhelm Genazino, attento osservatore dei meccanismi affettivi e identificativi sottesi alla lettura, «l'immagine dell'autore» tende inesorabilmente a diventare «il romanzo del lettore».<sup>3</sup> Recenti studi sul concetto e sull'evoluzione storica dell'autorialità sembrano confermare quest'affermazione: la tanto conclamata quanto discussa tesi della “morte dell'autore” è stata ormai ampiamente superata da teorie che ne hanno messo prepotentemente in evidenza il ritorno.<sup>4</sup> Perfino l'idea di autorialità di Michel Foucault viene in genere considerata riduttiva, perché conferisce al nome dell'autore una semplice «funzione classificatoria» pur nell'ambito di un'ampia e feconda teoria della discorsività letteraria.<sup>5</sup> L'autorialità, secondo queste nuove linee di ricerca, non si riveste di semplici “nomi” e neppure di “figure” che si riferiscono ai vari individui-autore: non si esaurisce cioè

<sup>1</sup> Cfr. Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, trad. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997.

<sup>2</sup> Il riferimento è a quel «presupposto della perfezione» che Gadamer pone all'inizio di ogni processo di comprensione nella storia. Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verità e Metodo*, a cura e trad. di Gianni Vattimo, Bompiani, Milano 2001, p. 609.

<sup>3</sup> Wilhelm Genazino, *Das Bild des Autors ist der Roman des Lesers*, Kleinheinrich, Münster 1994.

<sup>4</sup> Cfr. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, a cura di Fotis Jannidis *et al.*, Niemeyer, Tübingen 1999; Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999 e *The Empty Cage Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*, Cornell University Press, Ithaca New York 2005; *Autorschaft Positionen und Revisionen*, a cura di Heinrich Detering, Metzler, Stuttgart 2002.

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Che cos'è un autore?* in *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 2004, p. 8.



né in una mera implicazione operativa del testo né tantomeno in un insieme di dati di natura puramente anagrafico-documentaria, bensì si sostanzia – e qui si viene al punto – in una totalità di senso costruita ad arte, potentemente suggestiva e suggestionante.

Per quanto la funzione essenziale della scrittura – anche solo da un punto di vista pratico – sia quella di rendere possibile un dialogo a distanza e *in absentia* tra mittente e destinatario,<sup>6</sup> esiste un momento squisitamente performativo nella letteratura di tutti i tempi che è bene non sottovalutare, laddove il corpo esce dall'invisibilità che il *medium* della scrittura gli impone per farsi esso stesso *medium*: ogni opera nasce “per mezzo” di un autore ed è “per mezzo” di lui, del suo corpo e della sua immagine, che il pubblico dei lettori la recepisce. La mostra del solo profilo, l'esibizione di una fisionomia particolare in un *habitus* più o meno caratterizzante fa dunque parte di quelle funzioni imprescindibili di ogni fenomeno letterario che ne promuovono il dispiegarsi e l'interazione entro il campo di forze – dato dai lettori, dal mercato editoriale, dalla critica, dalle discipline umanistiche e dalle istituzioni scolastiche – in cui e attraverso cui esso sussiste. Questa mostra di sé ha luogo attraverso i media, operatori che favoriscono e allo stesso tempo condizionano complessivamente la comunicazione all'interno delle società moderne.

Sulla base di analoghe considerazioni, negli ultimi tempi si è fatta strada all'interno degli studi sull'autorialità una prospettiva di ricerca di carattere socioculturale chiaramente influenzata dalla sociologia delle forme simboliche di Pierre Bourdieu e dai suoi concetti di «campo letterario» e «capitale simbolico». Si tratta di una prospettiva attenta ai vari aspetti inerenti alla retorica dell'immagine di ciascuno scrittore intesa come parte integrante della sua

<sup>6</sup> Cfr. Gérard Genette, *Palinestesi: la letteratura al secondo grado*, trad. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997. Secondo Konrad Ehlich la cultura della testualità nasce e s'instaura in coincidenza con il sorgere della necessità di superare l'ostacolo della diatopia nello spazio e nel tempo tra i due poli della comunicazione. Si veda in proposito Konrad Ehlich, *Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung*, in *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, a cura di Aleida Assmann, Jan Assmann e Christof Hardmeier, Fink, München 1983, pp. 24-43.



*Werkpolitik*.<sup>7</sup> Il ritratto fotografico e più in generale le più diverse strategie di mediatizzazione della figura dell'autore in riviste e periodici ad alta tiratura diventano per questo tipo di ricerche elementi centrali, essendo legati alla conquista di uno *status* e di plusvalore simbolico entro un ambito in continua trasformazione come quello del commercio letterario, costituito, nella sua più ampia accezione, da un insieme di istanze interagenti tra loro secondo una logica interna al commercio letterario stesso.

Non è che in questa prospettiva ci sia il rischio di ridurre l'autorialità a una pura e semplice messinscena?<sup>8</sup> Forse. Suggestione – Stephen Greenblatt parla a proposito di strategie di «self-fashioning» –<sup>9</sup> è senza dubbio uno dei termini chiave riguardanti il complesso processo della creazione mediatica di un'identità autoriale, in cui entrano in gioco tanto elementi di natura prerazionale o subliminale, quanto di *marketing*. Si parla in questo senso di messinscena autoriale come di un dovere professionale cui lo scrittore moderno non può sottrarsi, di un meccanismo attraverso cui egli è in grado di aumentare nello stesso tempo il proprio capitale simbolico e sociale. Tuttavia, laddove il posare faccia parte integrante della costruzione di una personalità letteraria, il prodotto della messa in posa assume una valenza estetica e un preciso significato complessivo che l'interprete non può ignorare. È facile capire come ciò rappresenti un buon terreno di caccia per *Media* e *Gender Studies*, a patto di non perdere mai di vista i testi.

Spesso sono gli scrittori stessi ad anticipare le riflessioni dei critici, come ha dimostrato di recente Claudia Schmolders in un pro-

<sup>7</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. di Anna Boschetti ed Emanuele Bottaro, Il Saggiatore, Milano 2005. Uno studio di *longue durée* sulla *Werkpolitik* nella critica e poetica di autori canonici tedeschi è stato condotto di recente da Steffen Martus, *Werkpolitik zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert; mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, De Gruyter, Berlin-New York 2007.

<sup>8</sup> Cfr. sul tema *Autorinszenierungen Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, a cura di Christine Künzel e Jörg Schönert, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.

<sup>9</sup> Cfr. Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago-London 1980.



filo dedicato alla fisiognomica d'autore nella modernità. La studiosa ricorda innanzitutto come in tedesco il termine *Gesicht* assuma un doppio significato: di “viso”, cioè di «maschera organica», e di “vista”, in quanto facoltà del vedere.<sup>10</sup> Questa prospettiva lievemente “fenomenologica” la mette in grado di associare in modo convincente fatti apparentemente distanti tra loro come le riflessioni di Goethe sul capo d'Omero e le cere di Madame Tussaud in un ampio quadro di riferimenti storico-culturali e letterari che, a partire dalla fisiognomica di Lavater, la conducono in ultima istanza tra le colonne dei reportage di *Vanity Fair* sugli autori tedeschi contemporanei. L'intera questione cessa dunque di essere banale per chi si occupa di letteratura nel momento in cui il processo stesso di mediatizzazione della figura d'autore diventa oggetto di riflessione letteraria. L'ambizione sottesa a questo tentativo è quella di integrare la testualità in un'ottica più ampia, trascendente i margini del testo stesso, fino a comprendere ogni forma di ipo- ed epitesto.

Nel caso di Thomas Mann è l'autore stesso a venire incontro al lettore. Non è forse lo scrittore a tematizzare più volte nei suoi scritti la convinzione di “rappresentare un ruolo” attraverso il suo lavoro di scrittore, ruolo che va al di là della propria individualità in senso fisico fino ad abbracciare la totalità del mito? E non è forse lui stesso a ironizzare per primo questa presa di posizione? Forse nessun altro scrittore del ventesimo secolo ha riflettuto più a lungo e più in profondità di Thomas Mann sui meccanismi della “rappresentazione” nelle sue due accezioni di delega o sostituzione e al contempo riproduzione e riproposizione, tanto che è proprio nell'esercizio di questo ruolo che egli ama collocare moralità e funzione moralizzante della scrittura.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Claudia Schmölders, *Die Gesichter der Dichter*, in «Merkur», LXII (2008), n. 2, 705, pp. 132-141, qui p. 133.

<sup>11</sup> Un'indagine sul ruolo del fotoritratto in un autore come Thomas Mann non può prescindere dalle sue analisi sulla posizione dello scrittore nel nostro tempo. Dato che nel presente contributo non sarebbe possibile entrare in tema se non attraverso citazioni, si preferisce rinviare alle considerazioni in merito di Hans Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1995<sup>2</sup>, per esempio p. 259, e di Jochen Strobel, «Gut deutsch sein heißt sich entdeutschern». *Thomas Mann zwischen aporetischer Repräsentation und glückender Repräsentanz*, in *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, a cura di Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich e Gerhard Lauer, De Gruyter, Berlin-New York 2009, pp. 317-350.



L'apporto dato a questa convinzione dalla fotografia è difficilmente quantificabile in termini puramente empirici. Nella *Thomas-Mann-Forschung* non mancano certo studi su vasta scala sul rapporto tra letteratura e fotografia, a cominciare da *Bild und Text bei Thomas Mann* di Hans Wysling, che si occupa di fonti figurative,<sup>12</sup> per arrivare a studi più recenti, prima fra tutti la monografia di Eva-Monika Turck *Thomas Mann. Fotografie wird Literatur*, in cui si è fatto strada un interesse specifico per le strategie comunicative e di retorica dell'immagine che tale rapporto comporta.<sup>13</sup>

Il saggio qui proposto presenta, rispetto a questi studi, almeno due elementi innovativi: la precisa contestualizzazione e, dove possibile, la documentazione delle fonti fotografiche. Troppo spesso è accaduto che i fotoritratti di Mann venissero semplicemente proposti senza un'adeguata indagine sulla loro funzione e collocazione originaria, a volte addirittura senza fornire alcuna indicazione sul fotografo che li ha realizzati o sulla testata in cui sono comparsi per la prima volta. Per quanto le categorie d'analisi di posa e messinscena autoriale possano risultare produttive anche in astratto, se le immagini vengono isolate dal loro contesto comunicativo e mediatico, se vengono considerate fine a se stesse in una sorta di musealizzazione *ex postero*, la loro interpretazione risulta in ultima analisi sempre falsata, fuorviante o quantomeno riduttiva. Se invece vengono messe in rapporto al loro contesto d'uso, a precise convenzioni rappresentative che stanno dietro alla cultura visuale di un'epoca intera, oppure in rapporto allo stile individuale di chi le produce, il loro significato storico non può che risultare più chiaro, così come più chiara risulterà la loro funzione all'interno del “campo letterario” che contribuiscono a generare. È evidente come la trattazione di un tale argomento, anche solo in riferimento a Thomas Mann, non pos-

<sup>12</sup> Hans Wysling, *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*, Francke, Bern-München 1975.

<sup>13</sup> Eva-Monika Turck, *Thomas Mann Fotografie wird Literatur*, Fischer, Frankfurt a.M. 2004. Cfr. inoltre Bernd Hamacher, *Thomas Manns Medientheologie*, in Christine Künzel - Jörg Schönert, *op. cit.*, pp. 59-78; Friedhelm Marx, *Durchleuchten der Probleme. Film und Photographie in Thomas Manns Zauberberg*, in «Thomas-Mann-Jahrbuch», XXII (2009), pp. 71-81; Tim Lörke, *Bürgerlicher Avantgardismus*, in «Thomas-Mann-Jahrbuch», XXIII (2010), pp. 62-75.



sa pretendere di esaurirsi entro la cornice di un saggio. Ci si aspetti dunque dalle note seguenti tutt'al più una breve incursione in un ambito di ricerca che per la maggior parte è ancora terra vergine.

## I

Con l'avvento della fotografia luce, lastra e lampi al magnesio prendono il posto degli antichi supporti materiali della ritrattistica tradizionale. A partire dalla metà dell'Ottocento i fotografi si appropriano rapidamente di un'enorme porzione di ciò che fino a quel momento era stato dominio incontrastato di disegnatori e pittori. Negli *atelier* parigini di Nadar e Le Gray nascono immagini celebri, destinate a improntare pose e gestualità nei ritratti dei decenni seguenti. Inoltre, con l'introduzione da parte di Disdéri del formato *carte de visite*, come descritto da Jean Sagne, le modalità di fruizione del fotoritratto mutano radicalmente: da oggetto da esposizione esso diventa oggetto da collezione, passando dalla cornice all'album.<sup>14</sup> A partire da presupposti di natura tecnica, quindi, nel *fin de siècle* si fa strada un uso del ritratto senza precedenti nella storia delle comunicazioni: visi di personalità celebri diventano materiale di facile reperimento, fanno parlare di sé, circolano in lungo e in largo penetrando capillarmente nelle abitazioni borghesi. Come è stato più volte osservato, questa fase di rapida espansione della fotoritrattistica non rappresenta altro che il prodromo dell'odierna *celebrity culture*, anche se alcune diversità sostanziali rispetto al presente, legate ai paradigmi rappresentativi dell'epoca, non possono certamente passare in secondo piano.

Le nuove possibilità comunicative offerte dal fotoritratto non lasciano indifferente il mondo letterario. Gli esperimenti fotografici condotti in serie da August Strindberg sul finire dell'Ottocento e raccolti nel cosiddetto *Album di Gersau* (1886) impressionano ancor oggi per il livello di tensione performativa

<sup>14</sup> Cfr. Jean Sagne, *Portraits en tout genre l'atelier du photographe*, in *Nouvelle histoire de la photographie*, a cura di Michel Frizot, Bordas, Paris 1994, pp. 102-129.



va raggiunta dall'autore. Essi dimostrano come nell'autoritratto d'artista l'esibizione del tormento creativo e la ricerca psicologica convivano nel tentativo di cogliere l'attimo in cui l'anima insondabile del visibile si manifesta, appunto, nelle diverse pose assunte dal corpo dell'artista stesso.<sup>15</sup> In Germania è Stefan George tra i primi autori a operare strategie di mediatizzazione e divulgazione della propria immagine attraverso la fotografia.<sup>16</sup> Già in una famosa lettera dell'estate del 1893 indirizzata a Hugo von Hofmannsthal si palesa il progetto di pubblicare una raccolta di ritratti dei suoi più stretti discepoli e collaboratori nei *Fogli per l'arte*.<sup>17</sup> Come ha notato Gert Mattenklott in un celebre studio, il corpo dell'autore si fa in George strumento della sua stessa "opposizione estetica" alla convenzionalità borghese.<sup>18</sup> Studi più recenti hanno inoltre documentato con dovizia di particolari il potenziale carismatico e allo stesso tempo regressivo dei ritratti del poeta, ritratti costruiti ad arte e che incutono rispetto e ammirazione ma che, contemporaneamente, circolano tra i suoi cono-

<sup>15</sup> Tali esperimenti visuali, che superano il puro e semplice diletterismo, si accompagnano a brevi riflessioni, scritte a chiosare la cattura istantanea di un aspetto della propria immagine. Cfr. in proposito Bernd Stiegler, *August Strindbergs Theorie der Photographie Versuch einer Rekonstruktion*, in *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, a cura di Walter Baumgartner e Thomas Fechner-Smarsly, Fink, München 2003, pp. 211-235; David Company, *Art, science and speculation: August Strindberg's photographs*, in Olle Granath, *August Strindberg Painter, photographer, writer*, Tate Publishing, London 2005, pp. 113-129.

<sup>16</sup> Per questo rapporto privilegiato con la medialità Thomas Wegmann considera George addirittura come una specie di antesignano della cultura *pop* contemporanea, cfr. Thomas Wegmann »*Bevor ich da war, waren all die Gedichte noch gut*«. Über Stefan Georges Marketing in eigener Sache, in «Text+Kritik» (2005), n. 168, pp. 97-104.

<sup>17</sup> Si tratta della lettera del 28 giugno 1893. Tuttavia, ciò che per George può ancora rappresentare un momento di «ricordo» a suggello di un rapporto di familiarità condivisa, rappresenta per Hofmannsthal già qualcosa di analogo alla «reclame» che infesta la stampa. Cfr. in proposito *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, a cura di Robert Boehringer, Küpper, München-Düsseldorf 1953, p. 65ss.

<sup>18</sup> Cfr. Gert Mattenklott, *Bilderdienst: ästhetische Opposition bei Beardley und George*, Rogner & Bernhard, München 1970. Che questa "opposizione" di fondo anticipi senza dubbio alcuni tratti del divismo contemporaneo non contraddice il suo carattere originariamente contrappresentistico.



scenti e discepoli come veri e propri santini o foto di famiglia.<sup>19</sup>

Di fatto, le pose che gli autori assumono nei loro ritratti, i modi da dandy, dotti, adoni o sciamani, uniti all'inconfondibile fisionomia personale, sono elementi di uno *imaging* che costituisce la "soglia" paratestuale obbligata per accedere alla loro opera; l'immagine di un autore diventa così anch'essa parte integrante del suo "capitale simbolico" (nel senso dato al termine da Bourdieu) nel momento in cui è resa funzione dell'opera stessa. Di questo puro e semplice dato di fatto deve essere conscio anche il giovane Thomas Mann, se in pieno processo di pubblicazione dei *Buddenbrook* – romanzo che lo renderà famoso decretandone lo status di autore di successo – scrive nel 1901 al fratello Heinrich: «Ich werde mich photographieren lassen, die Rechte in der Frackweste und die Linke auf die drei Bände gestützt; dann kann ich eigentlich getröst in die Grube fahren».<sup>20</sup> Da queste poche righe emerge la consapevolezza dello scrittore di essere, innanzitutto e inesorabilmente, immagine. All'idea di aver prodotto qualcosa di grande – «drei Bände» – si accompagna subito la (cattiva) coscienza della posa, che sfocia in un atto d'autoironia, che è anche una breve parodia del ruolo dello scrittore borghese che l'autore rivolge contro se stesso – «dann kann ich eigentlich getröst in die Grube fahren». Tim Lörke ha voluto scorgere in questo e simili passaggi la presenza di un'ottica straniante tramite cui lo *habitus* squisitamente borghese dello scrittore verrebbe di continuo messo in prospettiva e destrutturato, a conferma di quell'avanguardismo apocrifo, così bene nascosto dallo scrittore di Lubeca nei suoi testi, che una parte importante della critica recente, a cominciare

<sup>19</sup> Cfr. sul tema Cornelia Blasberg, *Charisma in der Moderne Stefan Georges Medienpolitik*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», LXXIV (2000), pp. 111-145; Ulrich Raulff, *Plastische Passbilder. Stefan George, die Fotografie und die Skulptur*, in «Bildwelten des Wissens» Vol. 1, 2 (2003), pp. 28-36.

<sup>20</sup> «Mi farò fotografare, la mano destra nella giacca del frac e la sinistra appoggiata sui tre volumi; dopodiché posso tirare le cuoia serenamente». Thomas Mann, lettera a Heinrich Mann del 13 febbraio 1901, in *Briefe 1889-1913*, a cura di Thomas Sprecher, Hans R. Valet e Cornelia Bernini, vol. 1, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* (GKFA) n. 21, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, p. 155.



da Luca Crescenzi, ha appena cominciato a rispolverare.<sup>21</sup>

Attraverso la moltiplicazione degli strati di significato della propria produzione lo scrittore, sempre secondo Lörke, renderebbe "simbolicamente" appetibili se stesso e la propria opera in entrambi i contesti o "campi", e cioè sia nell'ambito elitario dell'avanguardia intellettuale sia in ambito più tradizionalmente borghese e commerciale.<sup>22</sup> Thomas Mann non è però il solo, in quest'epoca, a puntare su strategie di mediazione tra sé e il proprio pubblico. A questo punto della sua carriera, infatti, il confronto con altri autori della cosiddetta *Klassische Moderne* come Hofmannsthal e George diventa per lui un importante spunto di riflessione.

I due vengono sempre posti dal giovane Mann nel novero di quegli artisti la cui irritabilità psicologica e il cui «odio per la conoscenza» forniscono le «malizie» necessarie a «ricavare virtù dalle proprie debolezze».<sup>23</sup> Eppure, più che il loro stile, è il loro rapporto totalizzante con la propria opera a interessarlo maggiormente, perché proprio questo rapporto contribuisce a definire il ruolo dello scrittore nella società moderna. Questo nodo di riflessione si evince dagli appunti presi da Mann intorno al 1910, gli anni dell'abbozzo di *Spirito e Arte*, fase cruciale non solo per quanto riguarda la sua produzione saggistica, ma anche in rapporto al suo sviluppo artistico

<sup>21</sup> Cfr. in proposito Tim Lörke, *op. cit.*, p. 69, secondo cui la «Überbietungsästhetik» dell'avanguardia andrebbe associata alle mosse di posizionamento critico da parte di Mann nei confronti degli autori a lui contemporanei. Cfr. inoltre Luca Crescenzi, *Melancholia occidentale. La montagna magica di Thomas Mann*, Carocci, Roma 2011, in cui viene evidenziato in modo convincente il sostrato surrealista del romanzo, e *Apokrypher Avantgardismus Thomas Mann und die Klassische Moderne*, a cura di Stefan Börnchen e Claudia Liebrand, Fink, München 2008.

<sup>22</sup> Sintomatica di questa sorta di raffinato doppio gioco appare dunque la celebre reazione di Mann alle affermazioni – certo poco lusinghiere – di Hermann Hesse su *Altezza Reale*, alla cui critica di ricercare il favore del pubblico lo scrittore risponde affermando di desiderare fortemente per sé anche i meno intelligenti: «*Mich verlangt auch nach den Dummen*», cit. da Thomas Mann, lettera a Hermann Hesse del 1 aprile 1910, in GKFA 21, 448. Si vedano su questo passaggio le note di Paolo Panizzo, *Ästhetizismus und Demagogie Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, p. 43.

<sup>23</sup> Thomas Mann, *Spirito e Arte Saggio sulla letteratura*, a cura e trad. di Maurizio Pirro, Palomar, Bari 1997, p. 17, frammento n. 19.





complessivo. Prendendo già Goethe come modello di discorsività autoriale, Mann registra puntualmente il ritorno in auge di una tendenza dell'arte a diventare «*completamente esteriore*»,<sup>24</sup> tendenza che viene messa in risonanza dallo scrittore, da un lato, con il risveglio della «*coscienza [...] dei grandi maestri*» propria dell'idea di Rinascimento di Burckhardt,<sup>25</sup> dall'altro lato con l'affinarsi della sensibilità letteraria per fenomeni legati alla corporeità dell'autore, come per esempio la qualità performativa della voce durante la lettura pubblica delle sue opere. Sempre in un taccuino del 1909 si legge infatti:

daß das Dichterwerk ein Teil des Autors sei, der wohl selbständiges Leben habe, aber erst mit dem Autor vereint sein eigenstes, bluthaft lebendigstes Sein gewinne. [...] Kein Verständiger wird den intimen Reiz leugnen, den die Wiedergabe einer Dichtung durch ihren Autor haben kann, und der lebhaftes Zuspruch, den heute überall die Autoren-Abende finden, beweist, daß auch weitere Kreise diesen Reiz zu würdigen wissen. [...] Er [scil. Lion Feuchtwanger] vergißt, daß die "literatura" längst nicht mehr Surrogat der Poesie ist, sondern ihr Leib, ein vom Allzupersonlichen gereinigter Leib, der aber des Rhythmus, des Tons, der Geste deshalb nicht entbehrt.<sup>26</sup>

Quest'attenzione tutta particolare per il «gesto» fa dunque parte di una sensibilità che Thomas Mann, almeno in quel particolare

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 18, frammento n. 21.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 19, frammento n. 22.

<sup>26</sup> «*Geist und Kunst*». *Thomas Manns Notizen zu einem "Literatur-Essay"*, a cura di Hans Wysling, in *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, a cura di Paul Scherrer e Hans Wysling (Thomas-Mann-Studien, vol. 1), Francke, Bern 1967, p. 189s., frammento n. 72. Nella traduzione di Maurizio Pirro, *op. cit.*, p. 38: «l'opera poetica è una parte dell'autore dotata di vita propria, ma che soltanto in comunione con l'autore acquisisce la sua sostanza più intima e corporalmente viva. [...] Nessuno che ne capisca davvero potrà negare l'intima vibrazione che la lettura di una poesia da parte dell'autore può possedere, e il grande successo che attualmente le serate d'autore incontrano dappertutto dimostra che anche circoli più vasti sanno apprezzare tale vibrazione. [...] Egli dimentica che da lungo tempo ormai la "literatura" non è più surrogato della poesia, bensì il suo vero corpo, un corpo depurato dagli elementi troppo personali, che non per questo però è privo di ritmo, suono, gesto». Il riferimento è all'articolo *Dichter und Deklamator* pubblicato da Lion Feuchtwanger nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 24 aprile 1909.



momento, condivide appieno con i suoi contemporanei – in questo senso specifico il parallelo con George non è peregrino. Proprio in questa sensibilità si annida la proverbiale ironia qui sopra accennata, il che non impedisce allo scrittore di sentirsi autorizzato a servirsi di tale «gesto» attraverso tutta la sua esistenza creativa, adattandolo alla sua vena interiore più ricca e facendolo proprio. Del resto, come è stato posto in evidenza fin dall'inizio, la stilizzazione della sua immagine in qualità di rappresentante è un tratto fondamentale del suo *habitus* autoriale. Non è questo il luogo adatto per entrare nei dettagli di un'analisi approfondita sull'evoluzione dell'icona manniana, che si può ben evincere a partire da testi di carattere critico e biografico. Di seguito, piuttosto, verrà evidenziato il contributo specifico della stampa illustrata alla formazione di questo "gesto" inconfondibile.

## II

In Germania sono in un primo momento i *Familienblätter*, ovvero i periodici familiari, a divulgare immagini e ritratti di celebrità nella società otto-novecentesca. Prima dell'introduzione della retinatura, tuttavia, la stampa di fotografie rimane un procedimento piuttosto laborioso e pertanto impiegato con parsimonia, tanto che fino agli anni Ottanta dell'Ottocento è sempre e comunque il disegno a predominare sulla fotografia. Soltanto a partire dagli anni Novanta, grazie a un rapido quanto impressionante sviluppo delle tecniche di riproduzione delle immagini fotografiche su rotocalco, ha inizio l'era del periodico illustrato: il fotoritratto diventa così un genere di largo consumo, una «merce effimera per il bisogno del giorno».<sup>27</sup> Nel primo Novecento sono dunque periodici tra il settimanale e il mensile come *Die Gartenlaube* (1853-1932), *Über Land*

<sup>27</sup> Dirk Halfbrod, *Philipp Kester – Bildjournalist Fotografien und Reportagen 1903-1935*, in *Philipp Kester – Fotojournalist New York Berlin München 1903-1935*, a cura di Dirk Halfbrod e Ulrich Pohlmann, Nicolai, Berlin 2003, p. 51, trad. propria. Sulla storia della fotografia da stampa in Germania si veda in particolare Bernd Weise, *Fotojournalismus. Erster Weltkrieg-Weimarer Republik*, in *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970*, a cura della Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland e di Klaus Honnef, Rolf Sachsse e Karin Thomas, Dumont, Köln 1997, pp. 72-87.



und Meer (1858-1923), *Dabeim* (1864-1944), la *Illustrirte Zeitung* (1843-1944), *Die Woche* (1899-1944) o *Zeit im Bild* (1903-1919) a diffondere le immagini di scrittori e artisti, mettendole a disposizione di un vastissimo pubblico. È proprio in questi anni che nasce la figura del fotografo di attualità, cioè di colui il quale mette il suo lavoro esclusivamente a disposizione della stampa. Secondo i dati raccolti da Dirk Halfbrodt e Ulrich Pohlmann, fino al 1918 doveva esserne attiva almeno una quarantina soltanto in ambito tedesco.<sup>28</sup>

A questa categoria professionale appartiene Philipp Kester, autore di numerosi *reportage* fotografici, attivo in Germania e negli Stati Uniti a cavallo del secolo. Kester si fa un nome intorno al 1905 attraverso articoli illustrati sulla vita letteraria tra Berlino e Monaco, articoli che riesce a piazzare in riviste ad altissima tiratura, garantendo visibilità e successo tanto a se stesso quanto agli oggetti del suo lavoro. In uno di questi servizi, recante il titolo *Das junge München*,<sup>29</sup> compare in centro pagina una celebre foto di Mann (fig. 1). Il ritratto è incastonato in un ovale, andando significativamente a occupare il centro della pagina. Già a questo punto si può osservare come in questo tipo di pubblicazioni sia l'immagine a prevalere sulla parola: è il *layout* del testo scritto ad adattarsi perfettamente al contorno della foto, e non viceversa. Appoggiato con il gomito destro su un tavolo, lo scrittore viene presentato come «autore del lettissimo romanzo *I Buddenbrook*». Il busto è chiaramente sbilanciato verso destra, tuttavia il capo rimane eretto, ripreso frontalmente, quasi in un accenno di linea serpentinata. Gli avambracci, piegati all'altezza dell'addome, portano le mani in primo piano con un libro aperto il cui interno è rivolto in direzione di chi guarda. Il carattere di messinscena dell'insieme è evidente. In questa foto si osservano numerose piccole rigidità rappresentative, imputabili sia alle convenzioni dei

<sup>28</sup> Cfr. Dirk Halfbrodt - Ulrich Pohlmann, *op. cit.*, p. 43.

<sup>29</sup> Philipp Kester, *Das junge München*, in «Berliner Illustrirte Zeitung», XV, (1.4.1906), n. 13, pp. 204-205. L'articolo in questione contiene nove fotografie di autori. Accanto a Thomas Mann compaiono: Fritz von Ostini, Georg Hirschfeld, Otto Julius Bierbaum, Ludwig Thoma, Eduard Keyserling, Kurt Aram, Frank Wedekind e Max Halbe. Si veda in proposito Ivo Kranzfelder, *Die Anfänge der popularisierten Prominenz*, in Dirk Halfbrodt - Ulrich Pohlmann, *op. cit.*, pp. 218-231.



Fig. 1. Philipp Kester, Thomas Mann 1905, Monaco. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Kester.

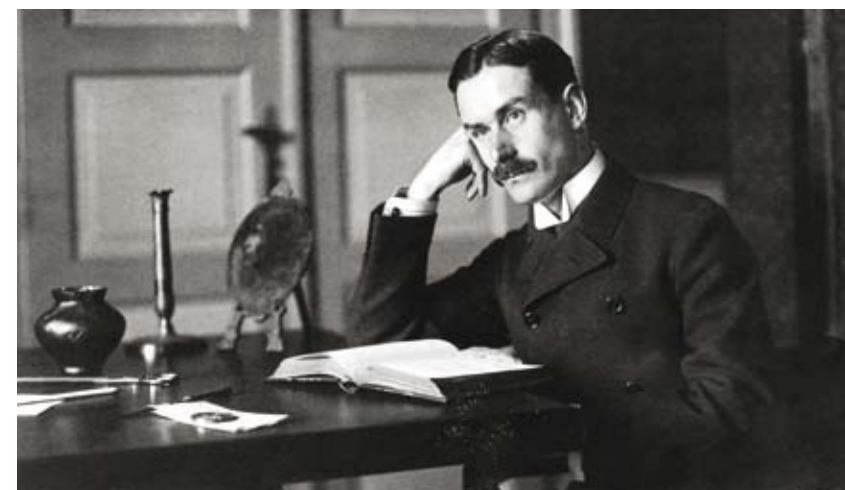


Fig. 2. Philipp Kester, Thomas Mann 1905, Monaco. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Kester.





periodici illustrati dell'epoca, sia allo stile personale di Kester, per il cui approfondimento si rimanda alla monografia già citata in nota. Il dettaglio del libro, per esempio, fa parte di un codice simbolico facilmente riconoscibile per un pubblico da rotocalco, in quanto immediatamente associabile all'attributo "autore". Per il modo ostentativo in cui è posto in primo piano esso appare più come "merce" che come opera d'arte.

Alla stessa serie di scatti, probabilmente realizzata sul finire del 1905, appartiene un'altra foto di Kester (fig. 2), posta a illustrazione di un articolo analogo sulla vita letteraria monacense pubblicato nel settimanale *Über Land und Meer*.<sup>30</sup> Anche se non conoscessimo nulla di quest'uomo, la semplice presa di visione degli oggetti che occupano lo spazio visivo dell'immagine in questione non lascerebbe adito a dubbi: si tratta di un autore. Innanzitutto la scrivania è un elemento fondamentale per l'identificazione del "mestiere" di romanziere, così come gli oggetti disposti su di essa in bella mostra: il libro aperto, la penna, il calamaio, un apribusta, un reggicandela e infine qualche foglio, come da manuale. È stato recentemente notato come la presenza del tavolo da lavoro in molti fotoritratti di Mann rappresenti un simbolo esibito della sua condizione alto borghese, una cifra delle sue origini anseatiche.<sup>31</sup> Niente di tutto ciò: il motivo della scrivania fa semplicemente parte di convenzioni rappresentative dell'epoca, regole visuali non scritte e tuttavia applicate con regolarità nei riguardi dei più diversi scrittori. L'ambiente casalingo, l'illusione del privato, il desiderio di entrare nello spazio intimo di una celebrità, anche a costo di scadere qualche volta nel *kitsch*, sono tutti elementi tipici della fotografia d'attualità dell'epoca, che dai suoi cosiddetti *illustrierten Besuche*, "visite illustrate", poteva già allora aspettarsi ampi riscontri di pubblico.<sup>32</sup> Consocio di tutto ciò, Thomas

<sup>30</sup> Wilhelm Michel, *Das literarische München*, in «Über Land und Meer», Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Leipzig 1906/07, edizione in ottavo, pp. 463-470. La foto di Mann si trova a p. 467. Agli autori citati nella nota precedente si aggiungono Paul Heyse, Michael Georg Conrad, Ludwig Ganghofer, Max Bernstein, Georg Hirth, Joseph Ruederer, Korfiz Holm e Franz Blei.

<sup>31</sup> Cfr. Tim Lörke, *op. cit.*, p. 74.

<sup>32</sup> Sul tema degli *illustrierten Besuche* di Kester si veda Dirk Halbrod - Ulrich Pohlmann, *op. cit.*



Mann non esiterà in seguito a rendere pubbliche anche immagini legate alla sfera personale propria e dei suoi congiunti, rendendole parte integrante di quel mito dell'"artista-borghese" che egli stesso contribuisce a sviluppare nei suoi scritti.

Ritornando alla fotografia, non si può non notare in essa la ricerca di un effetto di chiaroscuro. L'incarnato chiaro del viso dello scrittore conferisce al ritratto un'inconfondibile aura di spiritualità tipica per l'epoca. A quest'altezza cronologica non c'è ancora sul tavolo alcuna foto di famiglia, bensì si scorge chiaramente il famoso ritratto ovale di Savonarola che funse da modello per il dramma *Fiorenza*, la cui stesura si conclude proprio nel gennaio 1905. Sicuramente si tratta di un messaggio dello scrittore al suo pubblico, ancora una volta, di una messinscena, di un gioco di specchi. La sola presenza del "ritratto nel ritratto" suggerisce infatti inesauribili affinità e contrasti: l'austero Savonarola può essere considerato come il doppio dell'autore – anche se i testi relativizzano quest'ipotesi – oppure come una specie di memento – un *punctum* secondo la semiologia dell'immagine fotografica di Roland Barthes – sulla dialettica tra le due anime dello scrittore.<sup>33</sup>

La complessità di questa foto suggerisce un ulteriore piano di interpretazione. L'elemento di retorica dell'immagine tra i più appariscenti in questo fotoritratto è dato dal capo appoggiato sul braccio, pensieroso. Per questo tipo di posa non occorre risalire al tipo iconografico del malinconico, come Dürer lo raffigura nella sua celeberrima incisione *Melancholia I* o nel *San Girolamo* del 1521, ma basta andare a vedersi il ritratto di Friedrich Schiller dipinto da Anton Graff nel 1786.<sup>34</sup> Questo dettaglio porta sulle tracce di un altro testo che, oltre a *Fiorenza*, sembra essere iscritto nell'immagine in questione, un testo che, in effetti, presenta contiguità importanti

<sup>33</sup> Per una definizione ed esplicazione del termine si veda Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, in *Oeuvres complètes*, Éditions du Seuil, Paris 1995, pp. 1105-1197, specialmente p. 1144; ed. italiana *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino 1980, p. 52.

<sup>34</sup> Per un accurato commento del dipinto e delle sue imitazioni settecentesche si veda Rose Unterberger, *Friedrich Schiller. Orte und Bildnisse Ein biographisches Bilderbuch*, Kohlhammer, Stuttgart 2008, pp. 88-94. La riproduzione del dipinto di Graff si trova a p. 89.



con il dramma non soltanto a livello cronologico. Si tratta di *Un'ora difficile* (*Schwere Stunde*), scritto tra il marzo e l'aprile 1905 e comparso nel *Simplicissimus* il 9 maggio dello stesso anno, in occasione del centenario della morte di Schiller.<sup>35</sup> Se è Schiller in questo momento il tipo autoriale in cui Thomas Mann si identifica maggiormente, sarà lui anche il modello iconico di riferimento per il suo ritratto – ciò che Warburg definirebbe come la *Pathosformel* dell'autore.

Sempre a questo periodo e alla medesima serie di scatti risale una terza foto di Kester, la quale compare in *Dichtung und Dichter der Zeit*, una delle più fortunate trattazioni di letteratura contemporanea in ambito tedesco di sempre, curata da Albert Soergel e pubblicata per la prima volta nel 1911.<sup>36</sup> Una parte importante del successo di quest'opera è senza dubbio data dalla sua accattivante quanto avveniristica veste grafica, capace di integrare testo e immagine in modo paragonabile alle odierne antologie scolastiche. In essa è dato molto spazio a disegni, dipinti, fotografie, persino a caricature. Tra i meriti di quest'opera, puntualmente evidenziati dall'editore nella prefazione, sta dunque la creazione di una «piccola galleria di ritratti moderna». Per sua espressa volontà i ritratti non vengono né riportati a lato, né rimpiccioliti, bensì «riprodotti a grandi dimensioni e con espressione», seguendo il principio secondo cui arte poetica e arte figurativa debbono andare di pari passo, illustrandosi a vicenda.<sup>37</sup> Ecco quindi nuovamente un Thomas Mann seduto su sfondo scuro, lo sguardo rivolto frontalmente verso l'obbiettivo e la mano destra appoggiata al bracciolo di una sedia mentre dà la schiena alla scrivania. Anche in questo caso, sia il ruolo di intellettuale sia quello di borghese “decaduto” (vistoso l'anello alla mano destra) si lasciano evincere dalla messinscena. La presenza di un ritratto di Mann in un tale contesto – in un susseguirsi di nuove edizioni il manuale di

<sup>35</sup> Thomas Mann, *Schwere Stunde*, in GKFA 2.1, pp. 419-428.

<sup>36</sup> Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit. Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*, Voigtländer, Leipzig 1911<sup>1</sup> – 1928<sup>19</sup>. La foto di Mann si trova a p. 803, edizione di riferimento: 1919<sup>10</sup>. Si tratta di un vero e proprio best-seller. A partire dal 1961 compare con il titolo *Dichtung und Dichter der Zeit, vom Naturalismus bis zur Gegenwart* una nuova versione dell'opera in collaborazione con Curt Hohoff.

<sup>37</sup> Albert Soergel, *op. cit.*, p. VI: «Bemerkung der Verlagsbuchhandlung», trad. propria.



Soergel rimane di fatto sul mercato tedesco almeno fino all'inizio degli anni Sessanta – rappresenta un inequivocabile segno dello *status* di privilegio raggiunto dallo scrittore all'interno del campo letterario.

Accanto a questo tipo di fotoritratti di Mann, chiaramente destinati al pubblico, ne esistono altri di natura più occasionale – apparentemente – meno “costruiti”, dai toni più rilassati. Col tempo, in ogni caso, la sfera del privato tende a penetrare sempre di più nell'orbita rappresentativa del personaggio-scrittore, a improntare il suo *imaging*. Nel libro della Turck, per esempio, vengono riportati degli scatti risalenti ai primissimi anni Trenta, come il famoso servizio fotografico dell'atelier Krauskopf sul soggiorno della famiglia Mann a Nidda sul Mar Baltico o la celebre foto con il cane Lux, immortalato da Kuno Fiedler nel '32 assieme al suo padrone.<sup>38</sup> Esotismo, intimità e lignaggio formano in queste immagini un prodotto tale da far invidia a qualsiasi agenzia pubblicitaria. In più di un caso, come qui accade, a ciò che viene fissato attraverso la fotografia per il grande pubblico fanno eco brani di carattere autobiografico, anch'essi destinati ad essere diffusi e letti.<sup>39</sup> Quindi, almeno per l'interprete, non può trattarsi solo di pubblicità. Il personaggio Thomas Mann crea se stesso e viene creato attraverso un processo di assimilazione biunivoca, dove esteriorizzazione del privato e interiorizzazione del pubblico rappresentano due facce della stessa medaglia. Borghesia e arte, i due corpi dell'individuo rappresentativo, non si neutralizzano affatto in questo processo, bensì sembrano potenziarsi a vicenda. La mitizzazione del consueto è del resto un fenomeno che riguarda i media di sempre, attraverso cui il quotidiano assume un valore eccezionale proprio attraverso la diffusione capillare da essi operata nella società di massa. La presenza di un premio Nobel, in fondo, eleva la scena di per sé.

<sup>38</sup> Per quanto riguarda la serie di Nidda si veda Eva-Monika Turck, *op. cit.*, p. 17ss. La celebre foto con il cane si trova per esempio in copertina del libro di Dirk HeiBerer, *Im Zaubergarten Thomas Mann in Bayern*, Beck, München 2005, che ringrazio per l'indicazione preziosa sul nome del fotografo e sul carattere originariamente privato di questo scatto.

<sup>39</sup> Nel caso dell'esperienza Nidda, si vedano le note di Eva-Monika Turck, *op. cit.*, p. 19s. in particolare su *Mein Sommerhaus*, conferenza tenuta presso il Rotary Club di Monaco il primo dicembre del 1930.



Eppure Thomas Mann mantiene il suo *habitus* ironico anche sotto i *flash*, in quanto davanti agli obbiettivi, così come nei suoi scritti, ciò che presenta al suo pubblico è sempre un'erma, ovvero quel misto tra *understatement* e *noblesse oblige* che ne qualifica e determina il posizionamento simbolico all'interno del "campo". Un tale atteggiamento si trova prefigurato sia nel Goethe di *Poesia e Verità* sia – e contrario – nella critica che Nietzsche oppone a Wagner come tipo dell'artista moderno, entrambi paradigmi autoriali interiorizzati da Mann, come noto. Per il personaggio rappresentativo "non può esistere" la distinzione tra quotidiano ed eccezionale, tra vita e opera, perché esse vanno ad annettersi proprio nella sfera della sua immagine. Prima di procedere con l'argomentazione in questa direzione, tuttavia, è necessario concludere brevemente la panoramica sul processo di capitalizzazione simbolica dell'immagine dell'autore con alcune considerazioni sugli anni americani.

Proprio la malcelata coscienza di essere "immagine" permette a Thomas Mann, oltreoceano, di destreggiarsi con disinvoltura nel ruolo di *public figure*, ruolo che risulta ormai sul finire degli anni Trenta tanto ovvio quanto legato alle pragmatiche leggi della cultura editoriale americana e ai suoi contesti comunicativi. La velocità con cui lo scrittore si adatta alle fatiche legate alla cultura visuale dei rotocalchi statunitensi è tuttora impressionante. Fa un certo effetto ritrovare il suo volto filtrato attraverso l'obiettivo dei fotografi di Condé Nast, tra cui Edward Steichen, il fotografo dei divi di Hollywood, o di fotografi di celebrità come Man Ray e Liselotte Strelow.<sup>40</sup> I suoi ritratti vengono riprodotti su riviste a forte tiratura come *Vogue* e *Life*, in cui il testo scritto non è più che un accompagnamento accessorio all'immagine, come si può riscontrare nel primo grande servizio fotografico apparso su *Life* del 17 aprile 1939. In esso viene riprodotta a piena pagina una delle pochissime fotografie a colori dello scrittore, accompagnata da numerose foto che lo raffigurano in compagnia di moglie, figli e amici e che mostrano dettagli rubati al quotidiano come l'immane scrivania, la biblioteca di lavoro e addirittura i bastoni da passeggio. Una cronologia della vita

<sup>40</sup> Cfr. Eva-Monika Turck, *op. cit.*, p. 40ss.



e delle opere in immagini completa il *reportage*. In questo come in nessun altro caso appare chiaro come sia la foto stessa a diventare racconto. Privato e pubblico appaiono giustapposti senza soluzione di continuità. Anche qui lavoro e famiglia, storia personale e stereotipo nazionale si compenetrano e sono assorbiti nella sfera del nome dell'autore, impresso a caratteri cubitali nel titolo.

Ci si potrebbe chiedere se tutto ciò corrisponda a una caduta di stile oppure no. Così formulata, la domanda sarebbe però mal posta, in quanto il rapporto di Thomas Mann con i *mass media* non riguarda soltanto in particolare il periodo americano, bensì impronta l'intera sua carriera di scrittore fin dagli inizi monacensi. In tale rapporto si compie quella tendenza dell'arte e dell'artista a farsi *completamente esteriore*, su cui egli riflette, come si è avuto modo di vedere, almeno a partire dagli appunti di *Spirito e Arte*. Questa tendenza, che non è dunque soltanto un semplice fatto di "carattere", ne impronta la retorica dell'immagine nei suoi aspetti costitutivi di gestualità, *habitus*, ovvero del modo di essere autore attraverso il proprio corpo. Ricondurre una tale superficializzazione del vissuto a pure logiche di mercato risulterebbe quindi riduttivo rispetto alle possibilità di gioco e di azione entro il "campo letterario" che una tale messa in prospettiva di fatto dischiude allo scrittore.

### III

Non tutti gli scatti trovano la via del mercato. Molti, per un motivo o per l'altro, sono destinati a rimanere nei cassetti di famiglia o negli archivi dei fotografi. Negli ultimi anni, per esempio, è riemersa una serie di scatti *in situ* eseguiti per Thomas Mann intorno al 1922 da Theodor Hilsdorf.<sup>41</sup> Nel suo atelier hanno posato nella

<sup>41</sup> Originario di Bingen sul Reno, Hilsdorf operava già verso l'inizio del secolo a Monaco, a partire dal 1905 fregiandosi della prestigiosa qualifica di *Königlich-Bayerischer Hofphotograph*. Sulla sua attività si veda la recente monografia *Münchener Kreise der Fotograf Theodor Hilsdorf 1868-1944*, a cura di Hans-Michael Koetzle e Ulrich Pohlmann, Kerber, Bielefeld 2007, realizzata in occasione della mostra omonima presso lo *Stadtmuseum* di Monaco di Baviera dal 30 marzo al 25 novembre 2007. Per quanto riguarda le foto di Thomas Mann cfr. p. 56s. e 180s.

prima metà del secolo scorso i membri dell'élite culturale e politica monacense, tra cui Alfred Pringsheim, suocero dello scrittore, Karl Wolfskehl, lo “Zeus di Schwabing”, e l'immane Stefan George, che del fotografo era stato addirittura compagno di scuola. L'atelier Hilsdorf era un indirizzo obbligato per quella parte di borghesia cittadina che all'epoca poteva considerarsi socialmente arrivata. L'arte ufficiale della Monaco di allora, vera e propria *Kulturstadt*, sfila nelle sue istantanee quasi a voler formare una sorta di pantheon. La presenza di Thomas Mann all'interno di quest'olimpico la dice lunga sul grado di notorietà da lui raggiunto. Dalle carte ritrovate è addirittura lecito supporre sia stato il fotografo ad avvicinare lo scrittore, e non viceversa.<sup>42</sup> Dietro al fenomeno – nel primo Novecento già oltremodo diffuso – delle *galeries contemporaines* di fotoritratti si celano interessi d'immagine e di guadagno nutriti dal vasto mercato dei collezionisti. Laddove il rango artistico del fotografo si fonde con il prestigio letterario dell'autore, la foto diventa prodotto da collezione, il fotografo creatore di cimeli che questo prestigio simboleggiano e che di conseguenza giungono a rafforzare.

È chiaro che questo tipo di fotografie non va posto sullo stesso piano di quelle da rotocalco. Gli accenti, i toni e le movenze sono diversamente distribuiti. Ciò che importa, infatti, è la resa dei valori di stabilità e continuità nel tempo, il che a volte sfocia in una monumentalizzazione del quotidiano del tutto particolare. Come reagisce Thomas Mann a questo tipo d'impostazione? In seguito si dimostrerà come, anche in questo caso, l'autore riesca a dare al monumentale in foto un'impronta singolare adottando un'estetica del superamento e ironizzando i presupposti rappresentativi della propria immagine attraverso la sovrapposizione di più piani di significato.

A coprire la nicchia di mercato riservata all'arte celebrativa non si presta naturalmente soltanto la fotografia, ma anche l'arte plastica e figurativa. Hans Schwegerle, attivo a Monaco nella prima metà del secolo scorso, ha approntato nella sua lunga carriera di scultore una serie di medaglioni recanti le incisioni di profili, tra cui quello del

<sup>42</sup> In una breve lettera, infatti, l'autore richiede l'invio di un paio di copie personali di un'istantanea che lo riprende, come sempre, seduto alla scrivania, con l'auspicio di un prezzo accomodante (*ivi*, p. 56).

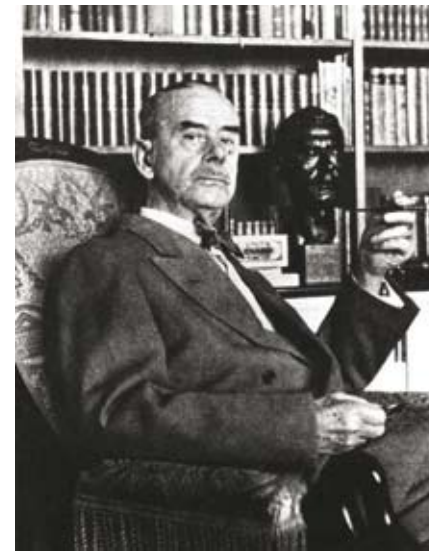


Fig.3. Fotografo sconosciuto, Thomas Mann 1954, Kilchberg. Keystone Thomas Mann Archiv, ETH Zürich.

nostro, che ricordano molto da vicino quelli del Pisanello.<sup>43</sup> Famosi sono i suoi busti, uno dei quali, raffigurante Thomas Mann, emerge chiaramente dallo sfondo di una foto scattata nel 1954 che ritrae lo scrittore nel suo studio a Kilchberg, nei pressi di Zurigo (fig. 3).<sup>44</sup> La foto parla da sé: in primo piano si vede l'autore in carne e ossa mentre posa borghesemente seduto su una poltrona. I segni della mondanità, tra cui una sigaretta e gli occhiali tenuti in mano, non sfuggono all'occhio fotografico. Sullo sfondo scorriamo una biblioteca, materia-

lizzazione e simbolo della sua attività intellettuale. Immediatamente di fianco al viso, che appare leggermente arretrato rispetto all'asse mediano del corpo, si vede chiaramente torreggiare in posizione centrale il busto bronzeo di Schwegerle, segnale manifesto di *dignitas* e di rango sociale.

L'uso di immortalare una persona attraverso la resa di un'immagine più o meno attendibile dei suoi tratti somatici, un uso che affonda le sue radici nell'antichità greco-romana e oltre, corrisponde a un bisogno di rappresentatività, di individuazione e di memoria profondamente radicato nelle diverse società. Il ritratto può fungere non soltanto come mezzo di documentazione, ma anche come strumento di comunicazione di valori e d'identificazione attraverso segni ben precisi. In ogni caso, le radici della cultura del ritratto occidentale sono da ricercarsi nell'emergere dell'individualità in pittura

<sup>43</sup> Cfr. Wolfgang Hasselmann, *Hans Schwegerle-Medailen und Plaketten*, Gietl, Regenstauf 2000.

<sup>44</sup> Non è un caso che quest'immagine pluristratificata appaia sulla copertina di una delle ultime raccolte di saggi sullo scrittore, si veda Michael Ansel - Hans-Edwin Friedrich - Gerhard Lauer, *op. cit.*





e scultura e coincidono con l'abbandono progressivo – mai del tutto raggiunto – di forme legate a tipi e caratteri umani prestabiliti.<sup>45</sup>

I ritratti possono avere carattere pubblico o privato, essere destinati a una fruizione di tipo istituzionale, familiare o ad altro. Luoghi e modi di consumo di un ritratto mutano a seconda della funzione che esso svolge, la quale non sempre dipende dal rango sociale di chi viene rappresentato: le serie di “uomini illustri”, per esempio, non hanno soltanto tappezzato le pareti di camere di consiglio nel rinascimento e in epoca moderna, bensì sono state da sempre oggetto di collezionismo da parte delle borghesie di tutti i ceti, livelli ed epoche. Vuoi per semplice curiosità intellettuale vuoi per un bisogno tipico nell'uomo moderno di visibilità e sintesi attraverso il catalogo, numerose sono le collezioni d'immagini di celebrità destinati a un uso pubblico o privato. L'ideazione di una *Ruhmeshalle* come il Walhalla di Leo von Klenze, costruito nella prima metà dell'Ottocento per volere dell'allora re di Baviera Ludovico I, poggia sullo stesso principio d'innumerabili collezioni personali di busti, ritratti e cimeli di ogni tipo di cui ama fregiarsi e contornarsi gran parte della borghesia tedesca tra Otto e Novecento.<sup>46</sup>

Il principio etico antico «intra illa moenia domus ac penates mei sunt» viene quindi interiorizzato e fatto proprio da un *Bildungsbürgertum* perennemente alla ricerca di una *Heimat* anche e soprattutto a livello culturale, ovvero di uno spazio intimo nella storia da coniugare alla propria tradizione culturale nazionale, la quale proprio nel *fin de siècle* si mantiene in vita nel contrasto tra la coscienza di perdite irreparabili e l'euforia legata a una fase

<sup>45</sup> Cfr. in proposito Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, Prestel, München 1985.

<sup>46</sup> Friedrich Gundolf, per esempio, celebre germanista e membro del George-Kreis, usava collezionare fotografie di personaggi famosi in ambito culturale. Nel suo studio troneggiava un busto di Cesare. Cfr. Michael Thimann, *Mythische Gestalt – magischer Name – historische Person. Friedrich Gundolfs Bibliothek zum Nachleben Caesars und die Traditionsforschung*, in *Geschichtsbilder im George-Kreis. Wege zur Wissenschaft*, a cura di Barbara Schlieben, Olaf Schneider e Kerstin Schulmeyer, Wallstein, Göttingen 2004, pp. 317-330.



di espansione politica ed economica.<sup>47</sup> In questo senso preciso le radici dell'arte di consumo potrebbero sembrare le stesse dell'avanguardia. Tuttavia, nel momento stesso in cui questa ricerca di uno spazio intimo assume i caratteri di una collezione di “teste” come fossero figurine, il costituirsi della grandezza personale attraverso il ritratto sconfinava giocoforza nel *kitsch*. La categoria estetica del *kitsch*, da non confondere con il puro e semplice triviale, è stata recentemente definita da Wolfgang Braungart come una risposta dell'arte contemporanea alla logica spaesante della fuga di orizzonti propria dell'estetica moderna, ovvero come un tentativo di “ritorno a casa” attraverso l'artistico in cui si tradurrebbe un'esigenza d'immediatezza domestica in aperta collisione con lo straniamento avanguardistico.<sup>48</sup>

Nella foto scattata negli anni Cinquanta a Kilchberg i due aspetti del *kitsch* e del monumentale convivono a formare, ancora una volta, un tutt'uno attraverso l'ironia. Senza che il gesto s'irrigidisca in una posa plastica e forzata, Mann mette in mostra se stesso mentre fuma con *nonchalance* davanti alla sua rappresentazione in bronzo. I due piani coesistono semplicemente sulla superficie dell'immagine, non si neutralizzano né potenziano a vicenda. Com'è stato già accennato, per individui di “rappresentanza” come gli scrittori e gli artisti moderni il margine tra pubblico e privato risulta spesso piuttosto labile, tutt'altro che chiaramente definito. Pubblico e privato, infatti, convivono nell'ottica fotografica, come scrive Roland Barthes:

Chaque photo est lue comme l'apparence privée de son référent : l'âge de la Photographie correspond précisément à l'irruption du privé dans le public, ou plutôt à la création d'une nouvelle valeur sociale, qui est la publicité du privé: le privé est consommé comme tel, publiquement [...].<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Consuetudini legate alla ritrattistica della *Gründerzeit* sopravvivono fin dentro la *Décadence*, arrivando, intorno al 1900, a convivere cronologicamente con le prime manifestazioni mature del ritratto d'avanguardia. La citazione in latino è da Livio, *Ab urbe condita* II-40, §7.

<sup>48</sup> Cfr. Wolfgang Braungart, *Kitsch Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung*, in *Kitsch Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, a cura di Wolfgang Braungart, Niemeyer, Tübingen 2002, pp. 1-24.

<sup>49</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 1176. «Ogni foto è letta come l'apparenza privata del suo referente:





Riformulando il pensiero di Barthes, nella modernità l'identità del letterato cessa di funzionare individualmente per assumere uno status "corporativo". Il fattore moltiplicativo di tale individualità, che in realtà diventa così una pluralità, è dato proprio dalla fotografia che, in quanto *medium*, se «letta come l'apparizione del suo referente», tende a farsi essa stessa "corpo". E proprio attraverso questi suoi "corpi", attraverso il suo essere – simbolicamente – una molteplicità a largo raggio di pubblico, l'autore si afferma ancor oggi all'interno del campo letterario.

D'obbligo è a questo punto il riferimento alla teoria dei due corpi del re di Ernst Hartwig Kantorowicz, i cui fondamentali apporti sia nell'ambito delle teorie della corporatività sia in quelle della *Bildwissenschaft* sono stati riconosciuti soltanto di recente.<sup>50</sup> L'impostazione "ibrida" che Kantorowicz dà al suo studio sulla doppia natura giuridica del corpo del sovrano, tra l'antiquario e l'iconologico, riveste un valore paradigmatico per gli studi sull'immagine dell'individuo rappresentativo poiché non aiuta solamente a distinguere tra la componente documentaria e la componente socioculturale di tale immagine, ma soprattutto perché la sua analisi si basa su un ampio retroterra iconografico e letterario entro la prospettiva di una storia dell'idea stessa di rappresentanza.

Nella civiltà moderna l'immagine dell'autore sembra dunque inglobata nella sfera della sua arte, così come un tempo quella del monarca lo era entro quella del suo regno. Non a caso il volume dell'illustre medievista si chiude con un esempio letterario, focalizzandosi sul significato storico profondo dell'incoronamento poetico di Dante da parte di Virgilio nel canto XXVII del Purgatorio. La formula scandita dal poeta latino, «per ch'io te sovra te corono e mitrio» (XXVII, 142), alluderebbe secondo lo storico al sovrapporsi

<sup>49</sup> (segue) l'età della fotografia corrisponde precisamente all'irruzione del privato nel pubblico, o piuttosto alla creazione di un nuovo valore sociale, che è la pubblicità del privato: il privato viene consumato come tale, pubblicamente [...]. (trad. di Renzo Guidieri, *op. cit.*, p. 98).

<sup>50</sup> Cfr. in merito la riflessione di Jost Philipp Klenner, *Souveränes Kleingeld Ernst Kantorowicz (1895-1985)*, in *Ideengeschichte der Bildwissenschaft Siebzehn Porträts*, a cura di Jörg Probst e Jost Philipp Klenner, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2009, pp. 137-160.



simbolico di un corpo più puro e immortale, perché incontaminato dal peccato, al corpo mortale e caduco del protagonista, ovvero, in altre parole, al processo di redenzione del *Vetus* operato dal *Novus Adam*.<sup>51</sup> Si tratterebbe di un processo di metamorfosi dell'immagine realizzato, secondo la simbologia medievale, attraverso l'investitura, cioè per mezzo di un travestimento rituale tramite cui l'individuo viene sollevato a degno rappresentante dell'*humanitas* intera nonostante conservi in sé i tratti negativi legati alla sua esistenza transeunte. Attraverso questo processo di trasfigurazione simbolica Dante, secondo Kantorowicz, in quanto poeta, diverrebbe promotore attraverso la sua opera di un'idea di regalità non più centrata su Dio o sulla legge, bensì sull'uomo in quanto tale. Che l'origine di quest'interpretazione dell'umanesimo vada ricercata nei circoli del *Bildungsbürgertum* primo novecentesco non può certo stupire.

È proprio quest'idea a risultare defunzionalizzata e ironizzata attraverso un gioco di specchi, in un'autentica *mise en abyme* del ruolo di scrittore nella foto di Mann qui presa in analisi (fig. 3). Attraverso l'immagine in questione, che sotto molti aspetti è da considerarsi tipica per il modo in cui l'autore vi è ritratto, l'esistenza di due piani, o meglio, di due corpi dello scrittore, uno mortale legato alla sua persona e l'altro immortale legato al suo mito, acquista così un'evidenza di natura puramente visuale, che definire "di superficie" rischia di essere fuorviante. Infatti, il livello di significazione del fotoritratto si complica se intersechiamo la sua funzione di *medium* con la funzione stessa dell'immagine dello scrittore come *medium* dell'*oeuvre* a cui essa si riferisce.<sup>52</sup>

Riflessi letterari di una tale *mise en abyme* non mancano, a riprova del fatto che il rapporto tra corpo e fotografia rappresenta una fonte pressoché inesauribile di motivi a livello testuale. Soprattutto

<sup>51</sup> Cfr. Ernst Kantorowicz, *The King's two bodies a study in mediaeval political theology*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 451ss. («Man-centered kingship: Dante»).

<sup>52</sup> L'influsso su Thomas Mann dell'ideologema di Hermes, dio dell'intermediazione e inventore della scrittura, è già da molto tempo oggetto della ricerca. Si vedano in proposito Helmut Koopmann, *Die Kategorie des Hermetischen in Thomas Manns Roman "Der Zauberberg"*, in «Zeitschrift für Deutsche Philologie», LXXX (1961), pp. 404-422; Hans Wysling, *op. cit.*, p. 254ss.



nel caso di un autore come Thomas Mann il quale, attraverso una raffinata ottica dello smascheramento agisce sia come analitico della cultura sia come impareggiabile caratterista, una prospettiva di ricerca basata sui criteri della retorica della visualità dovrebbe portare buoni frutti. Questo non significa voler abbandonare una ricerca possibilmente capillare delle fonti figurative del narrato. Significa, piuttosto, non dimenticare che, in qualsiasi caso, è sempre di un' "ottica" che bisogna occuparsi. Nel valutare il rapporto tra fotografia e letteratura, analisi ed esegesi dovrebbero pertanto mirare a una definizione sistematica e approfondita dei punti di contatto tra le tipologie e i procedimenti semiotici sviluppatasi all'interno dei rispettivi sistemi, rendendo così evidenti nuovi piani di significato utili alla loro comprensione.<sup>53</sup>

Volendo limitarsi ai soli casi in cui Mann pone fotografia e individuo estetico in un rapporto di significazione reciproca, ci si potrebbe chiedere, per esempio, perché mai in un racconto dal soggetto così marcatamente meta-letterario come *In casa del Profeta* l'unica traccia di sé che il protagonista assente lascia al pubblico accorso alla lettura delle sue «Proclamazioni» sia proprio una «kleine [...] Amateurphotographie» appoggiata ai piedi dell'immagine di un santo.<sup>54</sup> Oppure perché, nell'ultimissima scena della *Morte a Venezia*, sulla spiaggia troneggi proprio «[e]in photographischer Apparat, scheinbar herrenlos, [...] auf seinem dreibeinigen Stativ am Rande der See».<sup>55</sup> È evidente che, se quest'ultima figura è parte integrante del paesaggio allegorico della morte e trasfigurazione di Gustav von Aschenbach, allora il significato dell'allegoria a essa sottesa va ricercato nel rapporto tra l'impersonalità fredda e indifferente dell'obbiettivo della macchina fotografica e lo sguardo mitologizzante ed estatico dello scrittore morente. Infine, che nella *Montagna magica* l'ottica fotografica – nei modi e nelle forme più svariate, partendo dalla fotografia amatoriale per arrivare alla

<sup>53</sup> Per un tentativo di definizione multidisciplinare della retorica dell'immagine si veda il volume *Bildrhetorik*, a cura di Joachim Knape, Koerner, Baden-Baden 2007.

<sup>54</sup> Thomas Mann, *Beim Propheten*, in GKFA 2.1, p. 411.

<sup>55</sup> Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in GKFA 2.1, p. 590.



radiografia o alla registrazione visiva dei fenomeni di teleplastia – costituisca uno dei nodi di significato principali delle «esperienze oltremodo problematiche», svolte nel contesto di una spasmodica ricerca della verità in un'epoca di «grande ebetudine», non è sfuggito ai più attenti commentatori.<sup>56</sup>

Un ulteriore esempio di quest' "ottica" si trova nella *Genesi del Doktor Faustus*, testo caratterizzato da un continuo alternarsi di piani narrativi, in cui la riflessione sulla scrittura lascia spesso spazio alla cronaca degli eventi bellici. Thomas Mann, seguendo una logica di tipo diaristico, indulge in esso su resoconti particolareggiati del suo allora precario stato di salute. L'insistenza sul dato biomedico, il continuo tornare sulla descrizione delle sue condizioni di salute, non senza soffermarsi su «photographische Experimente eindringlicherer Art»<sup>57</sup> dati appunto dalle radiografie del suo torace, costituisce un vero e proprio filo rosso che struttura l'intero impianto narrativo della *Genesi*, dove la realtà corporale dell'autore rappresenta, per così dire, il controcanto realistico dei fittizi «dolori della sirenetta» di Adrian Leverkühn, tanto più che il narratore stesso allude più volte a un possibile rapporto di causa-effetto tra la sua malattia e la fatica legata alla stesura del libro. Autore e personaggio si fondono così entro una stessa sfera simbolica. La presenza ingombrante nel testo di corpo e malattia, se vista in funzione dell'opera, quindi, non è altro che un memento della consustanzialità dei due corpi dell'autore di cui si è discusso in precedenza.

Non è dunque un caso se, in piena malattia, Thomas Mann racconta della visita del maestro canadese Yousuf Karsh, autore

<sup>56</sup> Il riferimento è naturalmente ai capitoli «Der große Stumpfsinn» e «Fragwürdigstes». Cfr. Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura di Luca Crescenzi, trad. di Renata Colorni, Mondadori, Milano 2010. Sullo statuto simbolico della parafotografia nella *Montagna magica* si veda l'interessante interpretazione di Eric Downing, *After Images Photography, Archaeology and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung*, Wayne State University Press, Detroit 2006, p. 17ss.

<sup>57</sup> Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus Roman eines Romans*, in GKFA 19.1, p. 527. Si tratta di «esperimenti fotografici di natura più intima», *Romanzo di un romanzo la genesi del Doktor Faustus*, in *Romanzo di un romanzo e altre pagine autobiografiche*, trad. di Ervino Pocar, Il Saggiatore, Milano 1972, p. 184.

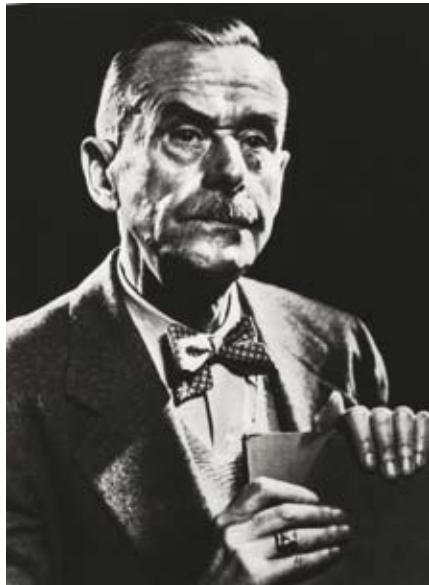


Fig.4. Yousuf Karsh, Thomas Mann 1946,  
Thomas Mann Archiv, ETH Zürich,  
Pacific Palisades. Keystone

di fotoritratti di celebrità dai toni marcatamente eroici e intimistici,<sup>58</sup> la cui immagine dello scrittore con in mano il manoscritto del suo romanzo non esula certo dal suo stile abituale (fig. 4):

Mit großem Apparat, der wiederholt Kurzschluß verursachte, arbeitete er beinahe zwei Stunden lang mit mir an einer Serie von Aufnahmen, von denen einige an glücklich abgefangener "Ähnlichkeit" und plastischer Lichtwirkung wirklich das Vollendeste darstellen, was ich nicht nur von eigenen Bildern, sondern überhaupt je gesehen habe. Nur schade, dass ich gerade damals als Modell in so schlechter Form war

und die sonst unvergleichlichen Porträts eine Bläßlichkeit der Züge und spitzige "Vergeistigung" zeigen, die wenig Authentisches hat.<sup>59</sup>

Con uno dei suoi atti di sovrana autoironia Mann innesca in questo passaggio un processo di smascheramento letterario di questo tipo d'immagini – e, attraverso ciò, della sua immagine stessa – andando

<sup>58</sup> Cfr. Dieter Vorsteher - Janet Yates, *Yousuf Karsh: Heroes of Light and Shadow*, Stoddart, Toronto 2001; Yousuf Karsh - David Travis, *Regarding Heroes*, Godine, Jaffrey 2009.

<sup>59</sup> Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, cit., p. 527. «Con un grande apparecchio che provocò più volte un corto circuito, lavorò quasi due ore a farmi una serie di ritratti, alcuni dei quali, per felice "somiglianza" e per effetti plastici di luce rappresentano veramente il meglio di quanto io abbia visto non solo di ritratti miei, ma di fotografie in genere. Peccato soltanto che proprio allora non ero un modello in forma e che quei ritratti, incomparabili in tutto il resto, presentino un pallore nei lineamenti e un'acuta spiritualità che non si può dire proprio autentica». (Trad. it. di Ervino Pocar, *op. cit.*, p. 183s.).

a cercare le cause del suo apparire particolarmente "spiritualizzato" nella malattia e nel corpo. Un meccanismo invero paradossale, quello del resoconto dell'autentico per affascinare nell'inautentico che la letteratura, in quanto *medium*, condivide proprio con la fotografia.