

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 12 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA
Aree Anglofona, Francofona, di Germanistica,
Sezione di Comparatistica, Filologie e Studi Linguistici,
e Sezioni di Iberistica, Rumenistica, Scandinavistica, Slavistica, Turcologia,
Ugrofinnistica e Studi Italo-Ungheresi, Riviste

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Luana Canfield, Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo, John Denton,
Mario Domenichelli, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Michela Landi, Donatella
Pallotti, Stefania Pavan, Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Angela Tarantino, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli

Laboratorio editoriale open access, via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

tel +39 0552756664; fax +39 0697253581

email: bsfm@comparate.unifi.it; web: <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze
Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze
Martha Luana Canfield, Università degli Studi di Firenze
Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London
Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze
Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze
John Denton, Università degli Studi di Firenze
Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze
Maria Teresa Fancelli, Università degli Studi di Firenze
Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze
Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze
Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995
Ingrid Hennemann, studiosa
Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.
Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences
Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University
Ernő Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest
Michela Landi, Università degli Studi di Firenze
Mario Materassi, studioso, scrittore e traduttore
Murathan Mungan, scrittore
Álvaro Mutis, scrittore
Hugh Nissenson, scrittore
Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze
Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze
Peter Por, CNR de Paris
Paola Pugliatti, studiosa
Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos
Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest
Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze
Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze
Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze
Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze
Marina Warner, scrittrice
Laura Wright, University of Cambridge
Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul
Clas Zilliacus, Åbo Akademi of Turku

MATTIA DI TARANTO

L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento

Editoria bibliofila, arti figurative
e avanguardia letteraria
negli anni della *Jahrhundertwende*

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2011

L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento.
Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia
letteraria negli anni della Jahrhundertwende /
Mattia Di Taranto – Firenze : Firenze University
Press, 2011

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 12)

<http://digital.casalini.it/9788866550501>

ISBN (online) 978-88-6655-050-1

I volumi della Biblioteca di Studi di Filologia Moderna (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate dell'Università degli Studi di Firenze.

Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste di Biblioteca.

Editing e composizione: Redazione elettronica della Biblioteca di Studi di Filologia Moderna con Arianna Antonielli (caporedattore), Serena Alcione, Diana Battisti, Lorenza Bocciero, Giulia Del Col, Giacomo Poli.

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul sito-catalogo della casa editrice (<http://www.fupress.com>).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, F. Cambi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, G. Mari, M. Marini, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>.

2011 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>
Printed in Italy

INDICE

Ringraziamenti	VIII
Premessa di Patrizio Collini	IX
Introduzione	11
1. LA NASCITA DELLA MODERNA ARTE DEL LIBRO IN EUROPA	15
1.1 Rivoluzione industriale e rivoluzione tecnica: il libro di massa ottocentesco	15
1.2 Reazione al degrado qualitativo dell'oggetto-libro: il libro d'arte	21
1.3 Francia. <i>Livre d'art</i> e <i>livre de peintre</i>	25
1.4 Inghilterra. William Morris e il movimento Arts and Crafts	31
1.5 Italia. Il 'risorgimento della libreria'	38
2. LA BUCHKUNSTBEWEGUNG: UN'INTRODUZIONE	47
2.1 Il modello inglese	47
2.2 Profilo artistico-editoriale del movimento tedesco	49
3. GLI ARTISTI DEL LIBRO	57
3.1 Melchior Lechter (1865-1937)	57
3.2 Thomas Theodor Heine (1867-1948)	60
3.3 Heinrich Vogeler (1872-1942)	62
3.4 Emil Rudolf Weiß (1875-1942)	65
3.5 Rudolph Koch (1876-1934)	67
4. LE RIVISTE ARTISTICO-LETTERARIE	73
4.1 Breve introduzione: Jugendstil e diffusione tramite riviste	73
4.2 «Pan» (1895-1900)	75
4.3 «Jugend» (1896-1940)	77
4.4 «Simplicissimus» (1896-1944)	80
4.5 «Ver Sacrum» (1898-1903)	83
4.6 «Die Insel» (1899-1902)	85
4.7 «Hyperion» (1908-1910)	89
4.8 «Der Zwiebelfisch» (1909-1934)	90
5. LE STAMPERIE PRIVATE	95
5.1 Steglitzer Werkstatt (1900-1905)	95



5.2 Janus Presse (1907-1923)	97
5.3 Ernst Ludwig Presse (1907-1919)	99
5.4 Bremer Presse (1911-1934)	101
5.5 Officina Serpentina (1911-1948)	103
5.6 Rupprecht Presse (1913-1934)	107
5.7 Cranach Presse (1913-1931)	108
5.8 Officina Bodoni (1923-1977)	111
6. LA NUOVA GENERAZIONE DI EDITORI	119
6.1 Breve introduzione al concetto di <i>Kulturverleger</i>	119
6.2 Samuel Fischer (1859-1934)	120
6.3 Eugen Diederichs (1867-1930)	122
6.4 Albert Langen (1869-1909)	126
6.5 Ernst Rowohlt (1887-1960)	128
7. INSEL VERLAG E ANTON KIPPENBERG	133
7.1 La fase di transizione: Rudolf von Pöllnitz (1901-1905) e Carl Ernst Poeschel (1905-1906)	133
7.2 Una vita nel segno del libro: <i>Kippenbergs 'Lehrjahre'</i> (1906-1914)	136
7.3 Il programma editoriale di Kippenberg	138
7.4 <i>Goethe und seine Welt</i> . Anton Kippenberg, collezionista ed editore goethiano	140
7.5 <i>Buchkunst im</i> Insel Verlag. Il contributo di Kippenberg all'arte del libro	142
7.6 La "Insel-Bücherei" (1912-1932). La rivoluzione nella rivoluzione	146
8. KURT WOLFF E IL KURT WOLFF VERLAG	155
8.1 Una <i>Bildung</i> nel segno di musica, letteratura e arte della stampa	155
8.2 Prime esperienze editoriali e fondazione del Kurt Wolff Verlag	158
8.3 Kurt Wolff, il «Verleger des Expressionismus»	161
8.4 Georg Heinrich Meyer, il pubblicista 'bibliofilo' di Wolff	164
8.5 Gli anni del dopoguerra e l'esperienza bibliofila dell'Hyperrion Verlag	167
8.6 La <i>bildende Kunst</i> secondo Wolff	169
8.7 L'arte pittorica tradotta in arte del libro: la <i>Kunstabibliophilie</i> wolffiana	171
BIBLIOGRAFIA	183
INDICE DEI NOMI	201

A mia madre

Ringraziamenti

Rivolgo un ringraziamento speciale al Prof. Patrizio Collini, Direttore della Scuola di Dottorato Internazionale in Germanistica Firenze-Bonn e mio tutore, per gli indispensabili consigli offerti in fase di documentazione ed elaborazione. Ringrazio anche tutti i docenti delle Università di Firenze e Bonn che hanno seguito le varie fasi di scrittura dell'opera, fornendomi utili suggerimenti e indicazioni bibliografiche. Sono altresì grato alla Prof. Ingrid Hennemann Barale per il puntuale e prezioso supporto nella lunga fase preparatoria alla pubblicazione.

Desidero, inoltre, ringraziare la Prof. Beatrice Töttösy, Direttore della Biblioteca di Studi di Filologia Moderna e del Laboratorio editoriale open access. Un sentito grazie va alla Redazione per la professionalità e la competenza espresse nel lavoro di editing del testo e, in particolare, alla Dr. Arianna Antonielli per la cortesia e la disponibilità dimostrate nei miei confronti.

È doveroso, infine, estendere i ringraziamenti alla Firenze University Press per la qualità scientifica e la serietà dell'attività editoriale.

PREMESSA

La bella e ben documentata monografia di Mattia Di Taranto vede la luce in un momento buio per le sorti del libro. La cosiddetta 'rivoluzione informatica' minaccia infatti di confinare l'amore e la conoscenza del libro a pratica carbonara circondata di un'aura iniziatica e misteriosofica.

La sua inattualità, che è tutt'uno con la sua indispensabilità, è il primo motivo per cui si raccomanda questo studio che ripercorre le principali tappe dell'arte del libro nella Germania fra Otto e Novecento (con ampie parti introduttive dedicate al modello anglo-francese del libro d'artista). Se l'editoria tedesca fu, per tutto l'Ottocento, gravata da un ritardo anzitutto estetico nei confronti delle splendide edizioni illustrate francesi e delle *private presses* inglesi, con Stefan George (che aveva frequentato i *mardis littéraires* mallarmeani nella Rue de Rome) iniziò a penetrare, negli anni Novanta, anche in Germania l'utopia del libro 'assoluto' e ideale, vera opera d'arte totale la cui abbagliante perfezione tipografica doveva costituire il correlato oggettivo dell'arte pura, l'arte per l'arte fatta solo per abbacinare. Si coglie qui il paradosso che è alla base della particolare concezione del libro 'assoluto' georghiano-lechteriano, per cui questo diventa una sorta di iconostasi dello spirito invisibile del testo poetico. L'aristocratica intransigenza delle posizioni georghiane non è estranea alla visione che dell'editoria avranno i due più geniali editori tedeschi del primo quarto di secolo novecentesco: Anton Kippenberg dell'Insel Verlag e Kurt Wolff dell'omonima casa editrice. Pur essendo le due case strumento editoriale di due movimenti letterari apparentemente antitetici (Simbolismo e Espressionismo), ambedue sono accomunate dall'ideale di un libro nelle cui forme si rifletta lo spirito della nuova letteratura (Rilke e Hofmannsthal per Insel, Kafka e Benn per Kurt Wolff). Se però le edizioni Insel coltiveranno fin oltre il primo conflitto mondiale un ideale estetico ormai del tutto astorico, Kurt Wolff divenne, già alla vigilia di quella epocale deflagrazione, l'editore che meglio seppe restituire anche nella veste grafica dei suoi libri l'apocalisse del nostro tempo. E questo con una collana esteriormente volutamente povera: l'espressionista "Der Jüngste Tag" che proponeva titoli nuovi di autori nuovi con caratteri tipografici, illustrazioni e, soprattutto, una copertina adeguati al loro tempo. Queste copertine listate a lutto, con etichette bianche su campo nero, diventeranno lo *Schibboleth* di un'epoca tragica. Ed è questa l'ultima reincarnazione, tra-

sfigurata e fantasmatica, del 'libro d'artista', che culminerà, nel 1924, nel capolavoro tipografico di Kurt Wolff e dell'Espressionismo: *Umbra Vitae* di Georg Heym illustrato da Ernst Kirchner.

Infine: Mattia Di Taranto lamenta giustamente che quasi nessun germanista si interessi di storia del libro e delle relazioni fra questa e la storia letteraria. Ma c'è qualcuno, il sottoscritto, che negli ultimi vent'anni ha ripetutamente scritto, ricorrendo a un *nom de plume*, di queste cose su riviste anche molto prestigiose e sensibili all'argomento («Belfagor»): *Nomen est omen*.

Patrizio Collini

INTRODUZIONE

Il presente volume affronta un tema di centrale rilevanza per la germanistica e, nella sua fitta trama di reciproche interconnessioni sia in ambito figurativo che letterario, per la storia della cultura europea *tout court*: la nascita e lo sviluppo in Germania, indicativamente fra il 1890 e il 1930, di un eclettico movimento panartistico votato alla promozione e diffusione del libro d'arte e della bella stampa. Il taglio programmaticamente comparatistico e plurisetoriale che si è scelto di conferire come sua cifra stilistica distintiva all'intero lavoro, è motivato dall'urgenza di colmare una grave lacuna nella letteratura critica passata e presente su questo specifico argomento. Infatti, a fronte dei numerosi contributi a carattere saggistico-monografico posti al vaglio in fase di documentazione, si è rilevata l'assenza pressoché totale di studi che affrontino l'argomento nella sua interezza e complessità, evidenziando come l'articolarsi di una rete sovranazionale di soggetti (editori, stampatori, artisti del libro ecc.) operanti nel settore della produzione bibliofila rispondesse ad un piano generale di reazione a precise ed identificabili occorrenze storiche, economiche e sociali. A tal riguardo, è anche da sottolineare, quale elemento caratterizzante il presente lavoro di ricerca, l'opera di traduzione personalmente svolta sulla maggioranza delle fonti e dei testi critici citati, in quanto in larga misura inediti in lingua italiana; ennesima lacuna, quest'ultima, che, salvo rare eccezioni, è dovuta alla pressoché generale indifferenza degli studiosi di cultura tedesca nei confronti di tematiche erroneamente ritenute di interesse esclusivo per la storia dell'editoria e del libro. In considerazione delle succitate premesse metodologiche, il presente lavoro di ricerca si sviluppa in otto capitoli corrispondenti ad altrettante macrosezioni tematiche, ognuna delle quali destinata ad approfondire una fase o un'espressione specifica del fenomeno oggetto dell'analisi.

Il primo capitolo ha l'essenziale funzione di introdurre il tema principale, contestualizzandone i presupposti socio-economici e teorici. Dopo un sintetico resoconto dell'evoluzione tecnica dei procedimenti di stampa nel corso dei secoli, dalle origini incunaboliche fino alle innovazioni tecniche introdotte nella seconda metà dell'Ottocento, ci si sofferma sull'effetto che il repentino processo di modernizzazione ebbe sui tempi e sulle modalità della produzione libraria nel senso di una sempre più pervasiva meccanizzazione. Tale premessa di carattere storico-culturale e, ove ne-

cessario, tecnico risulta funzionale alla comprensione della reazione opposta al decadimento qualitativo dell'oggetto-libro, degradato a prodotto seriale e privato della sua specificità artistica da una produzione soggetta ad una massificazione indiscriminata; una reazione che si tramutò nell'arco di pochi decenni in un coerente ed organizzato movimento promosso da editori, stampatori, artisti ed intellettuali in Gran Bretagna, Francia e Italia. L'attenzione si sposta, quindi, sugli elementi caratteristici di ciascun movimento nazionale, evidenziando le connotazioni politico-filosofiche del britannico Arts and Crafts Movement e lo straordinario contributo di William Morris all'arte del libro così come la vocazione più esplicitamente figurativa dei coevi *livres de peintre* e la caratterizzazione tecnico-saggistica (con l'unica pur significativa eccezione delle edizioni dannunziane) del 'risorgimento della libreria' italiano.

A partire dal secondo capitolo, l'analisi si concentra interamente sul movimento tedesco di rinascita dell'arte del libro e della bella stampa, la cosiddetta Buchkunstbewegung della quale in questa sezione si illustrano sinteticamente il concepimento teorico-programmatico e le prime sperimentazioni editoriali al fine di chiarire il contesto sia artistico-letterario che editoriale in cui il movimento sorse e si sviluppò su suolo tedesco. Seguono, quindi, una serie di capitoli organizzati per voci e destinati allo studio analitico delle diverse forme ed espressioni della Buchkunstbewegung in area germanofona: nel terzo capitolo, si forniscono informazioni sulle biografie intellettuali di alcuni fra i maggiori e più rappresentativi artisti del libro dell'epoca, prestando ovviamente particolare cura nell'analizzare i rispettivi contributi all'arte grafico-illustrativa o tipografica; nel quarto, si ricostruiscono le storie editoriali delle più importanti riviste di interesse artistico-letterario del tempo in quanto principali piattaforme espressive e più importanti mezzi di diffusione delle applicazioni figurative e, più in generale, bibliofiliche del movimento; nel quinto capitolo, si analizzano le linee guida programmatiche delle stamperie private tedesche sorte a cavallo fra Ottocento e Novecento, dando puntuale testimonianza del loro ruolo di insostituibili artefici materiali dell'oggetto-libro e fornendo esempi emblematici delle rispettive produzioni a stampa. Il sesto capitolo offre poi un'analisi, sempre organizzata per voci, delle più influenti personalità editoriali del periodo preso in esame. Esponenti tutti di una nuova generazione di imprenditori – i cosiddetti *Kulturverleger* – che non si poneva il profitto come principale obiettivo da perseguire, essi furono accomunati dalla sincera volontà di promuovere e diffondere l'opera di giovani letterati e artisti. L'idea stessa di editoria, non solo settore della produzione industriale ma anche e soprattutto luogo di scoperta e lancio di nuovi talenti, ne risultò radicalmente mutata e con essa il ruolo dell'editore. Cardine di questa nuova concezione è, naturalmente, il libro, che avrebbe dovuto rispecchiare nei suoi aspetti formali e materiali il contenuto artistico di cui si sarebbe fatto latore.

Il volume si conclude, infine, con un resoconto dettagliato della personalità e l'opera di due delle più emblematiche ed al contempo eccezio-

nali figure dell'editoria europea del Novecento, Anton Kippenberg e Kurt Wolff, dalla prospettiva inedita della loro produzione a carattere artistico-bibliofilo. Nel settimo capitolo, coerentemente con l'impianto tematico generale e a vantaggio di una più coesa argomentazione, si è scelto di ripercorrere la storia dell'Insel Verlag limitatamente ai primi tre decenni del Novecento, glissando su momenti della cronologia della casa editrice che, pur risultando di interesse generale per la storia dell'editoria, si sarebbero dimostrati di minore rilevanza in riferimento all'oggetto specifico della nostra trattazione. Un'analisi particolarmente puntuale ed esaustiva è stata riservata agli episodi che si qualificano come i contributi kippenberghiani di maggior spessore al libro d'arte e alla stampa di pregio, di cui viene messa di volta in volta in evidenza la coerenza con il programma generale e il cui elemento di maggior originalità e influenza sulla cultura contemporanea si dimostra essere proprio la volontà di diffondere presso un pubblico più vasto e culturalmente eterogeneo l'elitario magistero tecnico-figurativo di cui si faceva portavoce la *Buchkunstbewegung*. In relazione al nostro tema di indagine, viene altresì data notizia di significativi episodi della biografia di Kippenberg, esemplificativi di una passione bibliofila che nel corso di oltre cinquant'anni portò il grande editore a raccogliere una collezione privata di prime edizioni, stampe e cimeli goethiani fra le più complete al mondo; elemento, questo, il cui apparente sapore aneddotico svela, in realtà, le motivazioni di fondo che si nascondono dietro una cospicua serie di edizioni goethiane, di grande pregio tipografico oltre che letterario, che costituiscono la realizzazione di uno dei punti irrinunciabili del programma del grande editore. L'ottava ed ultima sezione tematica presenta lo stesso impianto e si articola secondo le stesse premesse metodologiche della precedente, coerentemente con l'impostazione generale. L'analisi della figura carismatica e sfaccettata di Kurt Wolff, alla cui complessa personalità e pluridecennale attività essa è interamente dedicata, si impernia sulle tappe biografiche ed editoriali che maggiormente hanno messo in evidenza la vocazione bibliofila che ne caratterizzò distintamente l'approccio all'universo del libro. Tale analisi si sviluppa, dunque, a partire dalla rilettura in questa chiave degli episodi più significativi del suo periodo di formazione intellettuale, dalla prima infanzia agli anni universitari, doverosamente riservando maggior spazio e ampiezza di trattazione alla sua travolgente passione per il collezionismo librario, della cui eccezionale maturità, a dispetto della giovane età, sono un esempio emblematico la pubblicazione di epistolari risalenti al periodo classico-romantico, editi per la prima volta a sua cura, e personali contributi saggistici sulla storia del libro. Anche nella riproposizione delle tappe essenziali della storia del Kurt Wolff Verlag si sono privilegiate le iniziative editoriali di interesse specifico per il nostro discorso, con particolare riferimento all'equazione fra libro d'arte e arte del libro, vera peculiarità del pubblicato bibliofilo wolffiano, di cui si seguono le tappe evolutive dai primi 'sperimentali' Drugulin-Drucke (stampe della Drugulin), attraverso il rapporto con pittori, illustratori, *Buchgestalter* e

storici del libro che furono da Wolff esplicitamente chiamati alla collaborazione, fino alla fondazione della fiorentina Pantheon Casa Editrice, programmaticamente destinata alla pubblicazione di edizioni d'arte per bibliofili. Un capitolo specifico è altresì dedicato alla più celebre delle collane wolffiane, "Der Jüngste Tag", il cui carattere di mera vetrina espositiva dell'avanguardia espressionista su cui riposa la sua fortuna critica è parzialmente confutato da una rilettura che ne evidenzia il carattere di rivoluzionaria proposta grafico-letteraria non meno che, sulla base di una qualità intrinseca di prim'ordine a dispetto dell'apparenza scevra di ornamenti, artistico-tipografica.

In conclusione, si precisa che, in riferimento ai testi citati all'interno di questo studio monografico, verrà indicata la data di pubblicazione degli stessi in originale e, ove presente, nella prima traduzione italiana solo qualora questo dato sia di specifico interesse ai fini della presente trattazione.

CAPITOLO I

LA NASCITA DELLA MODERNA ARTE DEL LIBRO IN EUROPA

1.1 *Rivoluzione industriale e rivoluzione tecnica: il libro di massa ottocentesco*

Nell'Europa del XIX secolo, in un nuovo contesto macrofinanziario che aveva «fatto della macchina e del macchinismo l'elemento costitutivo di un nuovo modo di produrre»¹, l'industria della stampa attraversò una fase di epocali trasformazioni che condussero alla nascita della moderna industria editoriale così come la conosciamo. Causa di tali mutamenti furono una serie di scoperte e innovazioni occorse nel campo delle tecniche di stampa che modificarono radicalmente tempi e fisionomie della produzione libraria nel senso di una sempre più estensiva meccanizzazione². Si tratta di un fenomeno di portata internazionale che coinvolse in tempi diversi tutti i maggiori paesi europei, le cui motivazioni socio-economiche vanno rintracciate soprattutto nella lenta ma progressiva diffusione dell'alfabetizzazione e dell'istruzione elementare, nello sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa (testimoniato tra l'altro dal vistoso incremento di giornali e riviste) e nell'urgenza, avvertita dalla nuova classe borghese al potere, di una sempre più capillare distribuzione dell'informazione; esigenze, queste, a cui i tradizionali sistemi di stampa non riuscivano a fornire adeguata risposta. Va tuttavia sottolineato come tali innovazioni rappresentassero solo una delle ultime tappe in un processo di affinamento tecnico e meccanico secolare che aveva caratterizzato la storia dell'editoria fin dalle sue origini e che merita di essere qui brevemente ripercorso allo scopo di apprezzare meglio il carattere autenticamente rivoluzionario del suo approdo ottocentesco.

Il primo macchinario utilizzato per la stampa a caratteri mobili fu il torchio tipografico, introdotto da Johannes Gutenberg intorno alla metà del XV secolo. Ispirato nella sua logica di base al torchio vinario, il suo funzionamento risultava al contempo semplice e geniale. Era composto da una cornice (*timpano*) su cui veniva posato il foglio di carta, da un 'forziere' che racchiudeva il timpano bloccando il foglio, da un piatto metallico superiore (*platina*) e da una vite. Opportunamente controllata dal torcoliere tramite una leva, quest'ultima permetteva di pressare la forma inchiostrata posta sotto la platina; quindi, la pagina stampata veniva estratta tramite un sistema di carrucole e tiranti che spostavano indietro il forziere. Pur non avendo subito mai stravolgimenti tali da modificarne

la struttura fondamentale o i principi base di funzionamento, il torchio originario venne più volte perfezionato nel corso dei secoli³. Già a pochi decenni dall'invenzione della stampa a caratteri mobili, una vite in rame fu sostituita a quella originaria in legno, maggiormente soggetta a usura, e al pianale porta-forma, in pietra o legno, se ne preferì uno più pratico e funzionale in ghisa⁴. Nel 1620 il cartografo e navigatore olandese Willem Janszoon Blaeu, attivo anche come editore e tipografo⁵, introdusse poi l'automazione della leva e del carrello mobile, azionato tramite un sistema di contrappesi, mentre nei decenni successivi iniziarono ad essere impiegati modelli di torchio interamente metallico. A questo proposito, è interessante notare come già nel XVII secolo il processo di produzione a stampa richiedesse diversi addetti specializzati e si andasse organizzando secondo una suddivisione sempre più settoriale dei compiti. Ne dà testimonianza l'idrografo di professione ed esperto di scienze tipografiche Joseph Moxon (1627-1700) – autore di un volume (*Mechanick Exercises, or the Doctrine of Handy-Works Applied to the Art of Printing*, 1683) che resta ancora oggi una imprescindibile fonte di informazioni sui procedimenti di stampa in uso prima dell'invenzione della macchina a vapore – elencando le diverse professioni inerenti all'attività tipografica: maestro stampatore, incisore, fonditore, rifinitore, compositore, correttore, impressore e fabbricante di inchiostrati, a cui vanno sommate le numerose professioni e specializzazioni indirettamente connesse all'attività di stampa (come, ad esempio, la costruzione e la manutenzione dei macchinari). Una ripartizione del lavoro, questa, che quindi prevedeva competenze individuali ben definite che l'avvento della produzione meccanizzata avrebbe reso in larga misura inutili.

Riprendendo le fila della nostra breve storia del progresso tecnico dell'industria del libro, una delle innovazioni più interessanti fu certamente il cosiddetto torchio *Stanhope*, realizzato interamente in ghisa, costruito per la prima volta nel 1795, poi perfezionato e messo a punto nel 1804 da Lord Charles, terzo conte di Stanhope (1753-1816). Cognato del primo ministro britannico William Pitt, di cui sposò la sorella Lady Hester Pitt, questi fu un brillante scienziato e un prolifico inventore⁶. *Enfant prodige* chiamato a far parte della Royal Society all'età di soli 19 anni, fra le sue invenzioni più interessanti ricordiamo una macchina calcolatrice, una 'macchina logica', un microscopio e soprattutto un nuovo procedimento per la stampa manuale: alla struttura portante in legno veniva qui preferita una incastellatura di ferro, il carro risultava ingrandito e ad esso veniva adattato il sistema di Blaeu per permettere di stampare in una sola volta, anziché in due tempi come nel torchio in legno, una forma grande. Una tecnica che, sia detto per completezza di informazione, era già stata elaborata in teoria secoli prima dal genio di Leonardo da Vinci⁷. La procedura adottata da questa macchina – ovvero la riproduzione a calco o per fusione del bassorilievo tipografico, in seguito denominata stereotipia – originava da un'idea che peraltro già da tempo occupava le riflessioni degli esperti di tecniche di stampa, ovvero come conservare le pagine per future ristampe evitando così di doverle ricomporre. Il primo a conseguire un

risultato in questo senso era stato lo scozzese William Ged (1690-1749), orefice di Edimburgo, il quale nel 1739 riuscì ad ottenere una nuova lastra di metallo da un'impronta in gesso della pagina. L'invenzione fu ripresa da Firmin Didot, che ribaltò il procedimento prendendo l'impronta direttamente da caratteri incisi, denominati matrici, riducendo in questo modo sensibilmente i tempi di riproduzione. Fu tuttavia Lord Stanhope a diffondere e rendere commerciale il procedimento. Impiegato per la prima volta dalla Clarendon Press di Oxford nel 1805, la macchina – all'epoca comprensibilmente accolta come il più mirabile dei prodigi tecnologici – riuscì a raggiungere una tiratura di circa 3.000 fogli giornalieri⁸. Il procedimento venne poi ulteriormente perfezionato nel 1829, anno in cui il gesso e le matrici metalliche furono sostituite con carta pesta rendendo ancor più agevole il lavoro.

Nuovi importanti progressi in termini di diminuzione dei passaggi utili e incremento della produttività si ottennero ancora a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo: nel 1798 Nicolas-Louis Robert, allora impiegato presso la cartiera dei celebri stampatori Didot a Parigi⁹, costruì la prima 'macchina continua' (che utilizzava un nastro continuo di carta) e, agli inizi del nuovo secolo, la già citata stereotipia cominciò a diffondersi come funzionale ed economico procedimento di riproduzione della forma della pagina, composta mediante calco su lastra metallica attraverso una pressione piana (detta tipografia 'a platina'). Grazie all'innovazione introdotta da Robert e alla 'macchina in tondo' ideata da Leistenschneider poté così prendere avvio la produzione industriale della carta. Merita, a questo proposito, aprire una breve parentesi.

Fino a quella data si erano utilizzati vari sistemi per produrre la carta: in un primo tempo, i *calandri* manuali; in seguito, il maglio idraulico, o *satina*, introdotto in Germania nel 1540 per venire incontro alla crescita della domanda di carta conseguente alla diffusione del procedimento di stampa a caratteri mobili. Quest'ultimo sistema, che prevedeva il passaggio del singolo foglio attraverso due cilindri di legno regolabili, fu soppiantato dall'introduzione del cosiddetto cilindro olandese, ideato nel 1680 e adoperante un macchinario provvisto di lame metalliche che riducevano in poltiglia stracci e cascami vari dell'industria tessile. Un problema di centrale importanza restava tuttavia ancora insoluto: la limitata disponibilità della materia prima. La carenza di stracci aveva fin dall'inizio spinto a ricercare materiali diversi, ma fu solo nel corso del XIX secolo che venne ideato un rivoluzionario sistema che si serviva di pasta di legno, ottenuta sfibrando il legno delle latifoglie con delle molle di pietra, meno resistente ma decisamente più economica e di più agevole reperimento. In verità, la paternità dell'idea di utilizzare pasta di legno accanto o addirittura in sostituzione della pasta di stracci spetta al fisico francese Réaumur¹⁰ (1719) ed è interessante citare anche una serie di curiosi esperimenti condotti dal naturalista Jacob Christian Schäfer con muschio, paglia e nidi di vespe che tuttavia non andarono oltre lo stadio di prova di laboratorio. In ogni caso, fu solo grazie a Friedrich Gottlob Keller, un tessitore originario della Sas-

sonia, che nel 1844 si riuscì a fabbricare effettivamente carta dalla pasta di legno tramite un procedimento che nel corso di un decennio si diffuse rapidamente in tutto il mondo dando inizio a una fiorente industria in Canada, Svezia e Finlandia soprattutto. Le ricerche proseguirono fino alla fine del secolo, dando ulteriori risultati, il più importante dei quali fu senza dubbio la scoperta della cellulosa, ottenuta nel 1852 da Meillier mettendo a cuocere paglia e soda caustica in un bollitore sferico. A quest'ultima scoperta si associa peraltro anche il nome di tale Tilghman, che raggiunse lo stesso risultato trattando il legno con bisolfito di calcio. L'avvento della produzione industriale della carta comportò una vera rivoluzione nella rivoluzione, che ebbe l'unico ma non secondario effetto negativo di rendere molto più fragili e difficilmente conservabili i documenti del tempo, non ancora diffusi in tirature massicce.

Fino a quel momento nessuna pur ingegnosa innovazione era stata tuttavia in grado di mutare alla radice la pratica della stampa soppiantando il concetto stesso di torchio tipografico. In questo senso, la macchina tipografica piano-cilindrica messa a punto dal tedesco Friedrich König nel 1812 può a buon diritto essere considerata «il più importante perfezionamento intervenuto nella tecnica della stampa dal tempo della scoperta dell'arte stessa», come la definì John Walter in un articolo pubblicato dal «Times» in data 29 novembre 1814. Composta da un cilindro sulla cui superficie venivano stesi tre fogli, mentre al di sotto dello stesso scorreva il piano con la forma di stampa, essa era costruita in modo che durante la corsa del carro il cilindro avanzasse di un terzo di giro stampando così tre fogli ad ogni rotazione completa. Il primo collaudo in produzione venne effettuato già nell'aprile 1811, con un foglio dell'«Annual Register»; ma le straordinarie applicazioni del macchinario si palesarono solo circa tre anni più tardi, nel 1814, quando König fu incaricato dal maggiore quotidiano inglese, il «Times» per l'appunto, di assemblare una piano-cilindrica doppia, azionata da una macchina a vapore capace di 1.600 copie orarie. Il genio meccanico di König giunse anche ad anticipare l'allora avveniristico concetto di rotativa con un prototipo del 1816, composto da due macchine piano-cilindriche abbinata, in grado di stampare contemporaneamente in bianca e volta un nastro continuo di carta; macchina effettivamente messa a punto dall'inventore e imprenditore statunitense Richard March Hoe nel 1846 e impiegata per la prima volta dal «Philadelphia Public Ledger». Nel 1828, sempre per conto del «Times», Augustus Applegath e Edward Cowper costruirono poi una macchina a quattro cilindri che permise al giornale britannico di raggiungere nel 1835 il traguardo delle 5.000 copie orarie e nel 1848 il limite di ben 8.000 segnature in un'ora.

La rivoluzione tecnico-tipografica influenzò tutti gli aspetti e i passaggi della produzione a stampa, determinando nell'arco di pochi anni il mutare di pratiche secolari. A questo proposito, tralasciando per il momento di dare un giudizio sulla bontà di tali cambiamenti, un esempio significativo è rappresentato dal sistema di legatura dei fogli stampati¹¹. A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento si diffuse l'uso della legatura editoriale,

che interrompeva una tradizione secolare che lasciava al libraio o al privato stesso il compito di far rilegare i fogli sciolti secondo il proprio gusto e naturalmente i propri mezzi. Ad essa si affiancò la copertina – in principio provvisoria e muta, in seguito provvista di titolo e decorazioni – il cui impiego si generalizzò solo negli ultimi due decenni del secolo, rappresentando un fondamentale banco di prova per molti disegnatori e artisti. La tela cominciò ad essere utilizzata di preferenza alla pelle, sull'esempio della nota collana "Diamond Classics" di William Pickering (1822-1932), e si impose in breve la tecnica più pratica ed economica di incollare semplicemente i fogli ad una copertina prefabbricata con cartone rivestito di un sottile strato di tela. Si moltiplicarono anche, negli stessi anni, le ricerche e gli studi di prototipi di macchinari capaci di adeguare la composizione, ancora manuale, al velocizzato processo di stampa. Nonostante i numerosi tentativi di meccanizzare la composizione fatti da Benjamin Förster, William Church, Soerensen e Kastenlein, un progresso sostanziale si ebbe solo con l'introduzione nel 1886 della Linotype di Otto Mergenthaler, chiamato anche a buon diritto 'il secondo Gutenberg' per l'epocale impatto tecnico-economico della sua invenzione¹². Si trattava di una macchina per la composizione meccanica delle pagine a stampa, composta di una tastiera e di una serie di 'magazzini' (i cassetti contenenti le matrici) ad essa collegati. Il funzionamento era complesso, ma la macchina risultava al contempo di facile utilizzo: le matrici, richiamate su un compositoio man mano che l'operaio linotipista batteva sulla tastiera, si disponevano in linee di testo che venivano automaticamente portate in prossimità del crogiuolo, dinanzi ad una forma. Nella forma era stata precedentemente posta una lega metallica di piombo, stagno e antimonio, meno dura rispetto a quella adoperata per i caratteri mobili e adatta alla fusione istantanea, che si solidificava poi rapidamente a formare la riga da stampare. La Linotype fu installata per la prima volta nello stesso 1886 nella stamperia del «New York Tribune», consentendo una velocità di composizione di 8.000-10.000 caratteri/ora. Sicuramente molto rapida, essa aveva un unico difetto: componendo una riga per volta, le inevitabili correzioni risultavano lente e dispendiose. L'avvocato Tolbert Lanston tentò di ovviare a questo inconveniente presentando nel 1889 un'evoluzione della Linotype, la Monotype. Come il nome stesso lascia presagire, in essa era presente una sola matrice per ogni lettera e veniva fuso un solo carattere per volta. Rispetto alla Linotype, questa macchina, composta di una tastiera e di una fonditrice messe in comunicazione da un nastro di carta perforato che trasmetteva i comandi al telaio portamatrici, risultava più articolata e perciò più lenta. Tuttavia, essa presentava il non irrilevante vantaggio di facilitare le correzioni, permettendo la sostituzione del singolo carattere errato e garantendo una migliore qualità di stampa. Ricordiamo, per completezza, che venne ideato anche un altro sistema semimeccanico di composizione, il cosiddetto sistema Ludlow. Esso consisteva nella raccolta manuale delle matrici e nella fusione della linea di matrici in un blocco unico. Tale sistema aveva il vantaggio di poter unire linee di corpi differenti e, per

questa ragione, venne impiegato prevalentemente nei titoli e nella stampa di caratteri di grande formato. Tali procedimenti di composizione meccanica¹³ furono utilizzati a lungo, fino agli anni Cinquanta del Novecento, sostituiti poi definitivamente dai nuovi sistemi di fotocomposizione.

Queste straordinarie innovazioni tecniche (macchina piano-cilindrica, rilegatura editoriale, produzione industriale della carte, composizione meccanica della pagina a stampa), di cui abbiamo qui brevemente ripercorso l'ideazione e le prime applicazioni, consentirono una crescita della produzione di libri e periodici fino a pochi decenni prima inimmaginabile, con effetti di lungo corso sull'economia e la società del tempo. Ciò permise, infatti, di abbattere i costi di produzione e di rivolgersi a quel vasto pubblico borghese che era venuto formandosi a seguito dello sviluppo economico e dell'urbanizzazione portati dalla rivoluzione industriale. Nacquero così le prime edizioni economiche, distribuite in collane che riscossero grande fortuna e godettero di notevole popolarità – ne sono un esempio la “Tauchnitz” e la “Universale Bibliothek Reclam” in Germania, la “Railway Library” di Routledge in Inghilterra e la “Bibliothèque des Chemins de Fer” in Francia – e, nei maggiori paesi europei come negli Stati Uniti d'America, singole opere poterono aspirare ad un successo di massa con vendite che rispecchiano fedelmente i progressi della tecnica: se il *Corsair* byroniano vendette 10.000 copie nel 1814, le *Waverley Novels* del popolarissimo Walter Scott furono distribuite già in ben 80.000 esemplari, in un crescendo che vide la versione in volume in edizione economica della *Uncle Tom's Cabin* (1853) di Harriet Beecher Stowe raggiungere le 300.000 copie vendute nel primo anno. In altre parole, il libro di massa aveva fatto la sua prima comparsa sul mercato. L'impatto politico e sociale dello sviluppo dello stesso può efficacemente essere sintetizzato da una *boutade* che il presidente statunitense Abraham Lincoln pare abbia pronunciato incontrando proprio la Beecher Stowe pochi mesi dopo l'inizio della guerra civile americana: «So this is the little woman who wrote the book that made the big war!»¹⁴.

La nascita della moderna editoria industriale ebbe anche effetti diretti sulla produzione letteraria, sfruttando le nuove condizioni socio-economiche della piccola borghesia (testimoniati, tra le altre cose, da un sensibile decremento dell'analfabetismo, una costante crescita del pubblico di lettrici, e una progressiva secolarizzazione dell'istruzione) per lanciare un nuovo genere: il romanzo d'appendice o *feuilleton*¹⁵. Genere o sottogenere letterario molto in voga nella seconda metà dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, i giudizi dei critici al riguardo sono discordi. I detrattori ne riscontrano i difetti più evidenti nella generalmente scarsa qualità della prosa e nelle intricate trame amorose espressamente mirate a catturare il pubblico femminile, tanto da essere ritenuto l'antesignano del romanzo 'rosa'. A questo proposito, è innegabile che un gran numero di romanzi d'appendice furono una mera operazione commerciale, pensati e scritti per un pubblico poco esigente con il solo intento di realizzare alte tirature. Detto ciò, è altresì da considerare il fatto che molti romanzi di grande spessore in origine apparvero a puntate su rivista e numerosi di essi

avrebbero poi rappresentato il primo impatto con la letteratura per numerose generazioni di giovani lettori: ricordiamo, ad esempio, *Les Trois Mousquetaires* di Alexandre Dumas, apparso su «Le Siècle» nel 1844; ma nella stessa categoria rientrano anche *The Black Arrow* (1888) di Robert Louis Stevenson, il ciclo di romanzi di Emilio Salgari dedicato alla leggendaria figura del principe malese Sandokan e, infine, uno dei capolavori assoluti della cosiddetta letteratura per ragazzi, ovvero *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881) di Carlo Collodi. Tralasciando di approfondire la *querelle* su meriti e demeriti del genere d'appendice, ciò che interessa qui sottolineare è la ricaduta socio-culturale del fenomeno. Grazie anche alle molte biblioteche pubbliche e ambulanti diffuse capillarmente sul territorio, il libro fu così reso culturalmente oltre che economicamente sempre più accessibile ad una fascia sempre più larga, socialmente ed intellettualmente diversificata, della popolazione.

1.2 Reazione al degrado qualitativo dell'oggetto-libro: il libro d'arte

A questo sicuramente positivo processo di democratizzazione della cultura si contrappose tuttavia, come ovvia conseguenza, un progressivo ed inesorabile scadimento qualitativo del libro, che andava progressivamente perdendo agli occhi di un pubblico ormai disinteressato ai suoi intrinseci valori estetici e formali quell'aura benjaminiana¹⁶, tipica di ogni forma di espressione artistica, che lo aveva contraddistinto fin dai suoi esordi. La questione del valore estetico dell'oggetto-libro – pur essendo certamente avvertita e appassionatamente discussa fin dagli albori della stampa¹⁷ – viene, tuttavia, riproposta con nuova forza e inedite valenze di carattere filosofico-sociale all'indomani dell'avvento della rivoluzione industriale. A questo riguardo, è interessante notare come alcuni stampatori ed editori iniziassero a porsi il problema della qualità del libro industriale già agli inizi del secolo ed è ancor più significativo per il nostro tema che un noto editore tedesco, Georg Joachim Göschen, al quale per primo König aveva offerto la sua invenzione, avesse declinato la remunerativa proposta sulla base di valutazioni di carattere estetico e metodologico. Merita qui di essere riportato un passo chiave della sua lettera di rifiuto, databile al maggio 1804, in cui l'editore di Lipsia dà conto delle sue motivazioni:

Zu einer Presse, die schön drucken soll, gehören Dinge, worauf ich in Ihrer Abhandlung gar keine Rücksicht genommen sehe. Deshalb behaupte ich: Ihre Maschine wird viele Abdrücke liefern, aber nichts Schönes, d.h. die größte Zartheit der feinen Striche bei großer Kraft der starken, und bei großer Schärfe aller Züge.¹⁸

Ciò che risulta qui particolarmente interessante ai fini del nostro studio è il tipo di argomentazioni addotte da Göschen a giustificazione di una presa di posizione che, secondo i parametri imprenditoriali, si potrebbe concordamente giudicare miope ove non errata. In sostanza ammontano

a due, distinte ma logicamente consequenziali: la prima, di carattere metodologico, mette in discussione la validità del procedimento adottato; la seconda, esplicativa della prima, pone il problema della qualità estetica del prodotto. Si tocca qui il punto centrale dell'intera questione, ovvero cosa sia, o meglio, rischi di diventare il libro nell'epoca della produzione industriale di massa. Due concezioni diametralmente opposte si contrappongono. La prima lo considera come un comune prodotto destinato alla fruizione, soggetto pertanto alle leggi del mercato che impongono un'ottimizzazione dei costi al fine di raggiungere il massimo profitto con la minima spesa possibile. La seconda lo concepisce, al contrario, ancora come un oggetto avente un valore speciale in quanto espressione della memoria dell'umanità e veicolo privilegiato per la diffusione delle idee, destinato per queste ragioni a rispecchiare anche nella forma esteriore la preziosità del suo contenuto. È di quest'ultima *Buchanschauung*, messa drasticamente in discussione dalle possibilità ventilate dal progresso tecnico, che Göschen si fece pionieristicamente portavoce. Sarà però necessario attendere alcuni decenni perché l'élite intellettuale europea si renda pienamente conto del pericolo insito nella massificazione dell'oggetto-libro e si organizzi di conseguenza.

Quale primo segnale di una rinnovata attenzione nei confronti del libro come oggetto avente valenze estetiche da difendere e preservare, può essere interpretato, negli anni di passaggio fra XVIII e XIX secolo, il proliferare di ricerche accademiche ed erudite sull'argomento. Ne sono espressione le *Recherches historiques sur l'origine de l'imprimerie* di Pierre Lambinet, pubblicate a Bruxelles nel 1798, o *The Bibliomania or Book-Madness, Containing Some Account of the History, Symptoms, and Cure of This Fatal Disease* (1809) di Thomas Frognell Dibdin – tale il successo del volume che la bibliomania fu da allora comunemente chiamata nei paesi anglosassoni *Dibdin's mania*¹⁹ – o ancora, per limitarsi solo a testi che ancora oggi costituiscono fonti imprescindibili per chiunque voglia seriamente avvicinarsi alla storia del libro, il *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* di Brunet e il *Tresor de livres rares et précieux* di Grässe, apparsi rispettivamente nel 1810 e nel 1814 e più volte aggiornati nel corso dei decenni successivi. I citati lavori di ricerca ebbero, e in certi casi conservano ancora, un fondamentale valore documentario e testimoniano il nascere di un nuovo soggetto nell'universo del libro: il bibliofilo borghese, referente privilegiato di una nascente editoria votata all'*amor librorum* nel senso moderno del termine, evoluzione dell'antico collezionismo librario inteso perlopiù come *status symbol* delle classi al potere (nobiltà e clero) e come segno tangibile della loro detenzione dello strumento della conoscenza. Un'editoria rivoluzionaria, propugnatrice di un libro prezioso e raffinato, che sfidò le leggi del mercato proponendosi ad una nuova generazione di amanti della bella stampa, di cui James Lenox – bibliofilo e filantropo di fama internazionale, fondatore della Lenox Library e primo americano a portare nel proprio paese una copia della celeberrima *Bibbia delle 42 linee* di Gutenberg – rappresenta un fulgido esempio.

In un primo momento, l'elemento centrale che qualifica e contraddistingue il nuovo libro per amatori è il segno grafico in accompagnamento al testo e, non a caso, una particolare attenzione è posta in questi anni proprio alla ricerca di nuovi e più efficaci procedimenti di illustrazione della pagina, primo fra tutti la litografia, con la quale si cimentarono numerosi artisti. Prima di analizzare brevemente i lavori più rilevanti di alcuni di essi e il loro valore *a posteriori* per la storia del libro, appare necessario dar conto dei procedimenti di illustrazione conosciuti alla fine del Settecento. I sistemi noti per l'abbellimento e l'ornamentazione dei testi erano, fin dal XV secolo, essenzialmente due: la xilografia e la calcografia, complementari e l'una adoperante un procedimento inverso a quello utilizzato nell'altra. La tecnica xilografica è la più antica: di origine giapponese (VIII secolo), fu importata in Europa nel XIV secolo e, perfezionata, divenne una raffinata forma di espressione artistica già agli albori della moderna età della stampa. Si tratta di una tecnica di incisione a rilievo, utilizza cioè il segno in rilievo che risulta dallo scavo dei cosiddetti 'bianchi'. Secondo il procedimento classico, l'incisore lavora con bulini e sgorbiette su una matrice di legno, lasciando intonse le parti che verranno successivamente inchiostrate. In origine, il legno scelto era morbido e veniva tagliato nel senso della venatura; due caratteristiche, queste, che agevolavano notevolmente il lavoro dell'incisore. Il difetto fondamentale di questa scelta consisteva, però, nel rapido deterioramento delle matrici stesse. Già a partire dal XVI secolo, il legno scomparve così in favore di matrici metalliche e fu riutilizzato solo nella seconda metà dell'Ottocento quando si diffuse l'uso di legni duri (come il bosso) e il taglio perpendicolare alla venatura proprio per ovviare al problema. La calcografia è, invece, un sistema di stampa ad incavo, impiegato per la prima volta dall'orafo fiorentino Maso Finiguerra nel 1450. Si avvale di due procedimenti, ovvero la *puntasecca* e l'*acquaforte*. Il primo trae il nome dallo strumento utilizzato dal calcografo, un ago d'acciaio acuminato con manico in legno chiamato punta, e consiste nell'incisione su una lastra di rame o zinco le cui parti cave sono poi soggette ad inchiostratura. Il secondo procedimento è più complesso e delicato, ma ha anche il vantaggio di garantire un più ampio spettro di effetti visivi. Per ottenere un'acquaforte, infatti, è necessario ricoprire prima una lastra di zinco con materiale protettivo (cera d'api, bitume o vernice satinata), da cui vengono poi asportate con uno strumento a punta le parti selezionate al fine di comporre il disegno; infine, isolato il retro della lastra con nastro adesivo, si procede all'immersione in una soluzione di acqua e acido nitrico (nota, per l'appunto, come acquaforte) che, tramite un'azione chiamata *morsura*, corrode le parti prive di protezione. L'esposizione più o meno prolungata all'acido ha lo scopo di provocare segni più o meno profondi, secondo le intenzioni del maestro incisore. Queste sono, dunque, in estrema sintesi, le uniche tecniche di illustrazione note ancora all'alba del XIX secolo, ovvero quando iniziarono nuove e profittevoli sperimentazioni in materia.

Nel 1796 il tedesco Aloys Senefelder ideò un nuovo metodo di stampa con matrice piana, detto planografico, basato sulla repulsione chimica tra acqua e sostanze grasse. Il sistema, in seguito denominato litografia²⁰, sfruttava le suddette proprietà in un particolare tipo di pietra ricavata dalle cave di Solenhofen, nei pressi di Monaco di Baviera, opportunamente sfruttando superfici lipofile (nei grafismi) e superfici idrofile (per i contrografismi). Tale pietra, tagliata secondo misure prestabilite (90x65 cm), poi levigata e infine disegnata con matita grassa, evidenziava infatti la peculiare caratteristica di trattenere nelle parti non disegnate un sottile velo d'acqua. L'inchiostro, passato sulla superficie, veniva respinto dalle parti umide e trattenuto dalle parti disegnate. La litografia riscosse immediatamente grande successo e sostituì rapidamente la xilografia – che pure continuerà sempre ad avere ammiratori e un suo preciso spazio nel mercato – nelle illustrazioni di molti libri e giornali, soprattutto da quando la pietra originale venne sostituita nel 1833 da una più comune lastra di zinco. Si susseguirono, quindi, i tentativi di perfezionare la tecnica con nuove applicazioni. Agli inizi del XIX secolo Gottfried Egelmann realizzò la prima cromolitografia, ovvero una stampa litografica a più colori per selezione e sovrapposizione, mentre il tipografo Lemercier sperimentò la stampa con inchiostro grasso di una immagine ottenuta su bitume con l'ausilio della luce, quello che si può annoverare come il primo esperimento di fotoincisione. Ulteriori esperimenti in questo senso furono compiuti da Fox Talbot. Nel 1852, avvalendosi degli studi del francese Niépce (ideatore, insieme a Louis Daguerre, dei primi procedimenti di riproduzione fotografica) e dello scozzese Ponton, che avevano dimostrato come colloidali animali e vegetali mescolati a bicromato di potassio d'ammonio o di sodio diventassero fotosensibili, Talbot si cimentò nella riproduzione di immagini incise chimicamente su metallo, retinate con polvere di resina. Derivato dalla litografia, venne sperimentato nei primi anni del XX secolo ancora un nuovo tipo di stampa, detto *offset*, ideato per la prima volta da Iva Rubel con l'apporto tecnico di Gaspar Hermann: l'immagine veniva, in questo caso, trasferita prima ad un cilindro rivestito di materiale gommoso in pressione e quindi alla carta, garantendo un netto miglioramento nella qualità della stampa. Tralasciando il sistema *offset*, citato solo in quanto tarda evoluzione novecentesca del procedimento litografico, è fondamentale comprendere l'importanza che quest'ultimo rivestì sia per le applicazioni figurative sia soprattutto per la valorizzazione dell'oggetto-libro. In una fase in cui non erano ancora sorti in Europa movimenti per la difesa e la promozione dell'arte del libro, di cui ci occuperemo diffusamente a breve, il libro litografico e le riviste illustrate con litografie costituirono, dunque, una sorta di avanguardia bibliofila.

La prima grande espressione di arte litografica si ebbe in area francese nella prima metà dell'Ottocento, principalmente ad opera di due artisti: Eugène Delacroix e Honoré Daumier. Si ricordino, quali esempi maggiormente rappresentativi del talento illustrativo del primo di essi, l'edizione in-folio del *Faust* goethiano – edita a Parigi da Ch. Motte & Sautelet nel

1828 nella traduzione di Albert Stapfer, ornata da 17 *dessins sur pierre* del pittore di Saint-Maurice – e la pubblicazione nel 1843, in tiratura limitata di 80 esemplari di cui 20 stampati su carta di Cina, di una *suite* di 13 litografie basate sull'*Hamlet* shakespeariano che ispirò i successivi disegni di Ford Madox Brown per il *King Lear* (1843-1844). L'opera litografica di Daumier appare, invece, interessante principalmente per il suo carattere caustico e satirico che, in numerose serie apparse su «La Silhouette» e «La Caricature», dimostrò la versatilità espressiva della tecnica litografica qualora essa sia magistralmente padroneggiata. Il diffondersi della litografia – grazie anche alle popolarissime incisioni di Daumier – presso un pubblico sempre più vasto ebbe conseguenze culturali di grande rilievo: da un lato, ottenne lo scopo di suscitare un generale interesse nei confronti dell'incisione, come documentato da una rubrica dedicata alla vendita di stampe inserita nel primo numero della «Gazette des beaux-arts» (1856); dall'altro, promosse indirettamente lo studio e la valorizzazione dell'arte incisoria non europea, come nel caso degli *ukiyo-e* – stampe giapponesi bidimensionali dalle tinte vive, scoperte e collezionate dal pittore e incisore Félix Bracquemond – che avrebbero influenzato profondamente i manifesti litografici di Toulouse-Lautrec, le incisioni di Degas e, in seguito, l'avanguardia espressionista²¹. Si crearono così il contesto artistico e i presupposti culturali per l'affermarsi del cosiddetto libro d'artista.

1.3 Francia. Livre d'art e livre de peintre

Dall'epoca degli anonimi miniaturisti dei codici più antichi alla moderna collaborazione di intelligenti editori con pittori e disegnatori per la commissione di incisioni e illustrazioni che fungessero da complemento e abbellimento del testo stampato – «l'illustration, c'est la décoration d'un livre!», scriveva il pittore Maurice Denis²² – il rapporto fra arte e libro è sempre stato particolarmente intenso e proficuo. A partire dalla seconda metà del XIX secolo, in concomitanza con il rifiorire delle scienze tipografiche e nel contesto di una sempre maggiore attenzione posta tanto dai committenti quanto dai fruitori nei confronti dell'oggetto-libro, tale rapporto si intensificò in Francia, assumendo nuove connotazioni figurative e di significato. L'artista-illustratore venne chiamato sempre più spesso a contribuire direttamente alla creazione finale dell'opera, non solo commentando graficamente il dettato letterario bensì vivificandone l'astrazione verbale nella concretezza del segno. La trasfigurazione in immagini si proponeva così di svolgere una duplice funzione, accompagnando criticamente il lettore nel suo approccio ermeneutico al testo, di cui gli forniva una segreta chiave di interpretazione visiva, e dando al tempo stesso vivacità e colore all'altrimenti arido apparato tipografico e materiale (legatura, carta, inchiostro ecc.) di un libro inteso come oggetto d'arte. Nel tentativo di superare la dicotomia fra parola e immagine, si anticipava così quell'aspirazione all'"arte totale" che sarà un tema centrale nella poetica delle nascenti avanguardie letterarie e pittoriche europee²³.

Questa innovativa concezione del libro come prezioso scrigno in grado di racchiudere e fondere l'esperienza artistica e quella letteraria – che assumerà, negli ultimi decenni dell'Ottocento, la forma del *livre de peintre* – vanta in Francia, come già accennato, una lunga tradizione che abbraccia quasi per intero il XIX secolo. Il 1828 è l'anno, infatti, in cui apparve il primo libro (il già citato *Faust* di J.W. Goethe) illustrato da litografie originali – considerate allora un'espressione artistica minore rispetto alle più nobili xilografie – ad opera di un grande artista come Delacroix. L'enorme valore di questa edizione per la cultura francese e, considerando l'evento a *posteriori*, europea è testimoniato dalle stesse parole di Goethe:

Herr Delacroix hat meine eigene Vorstellung bei Szenen übertroffen, die ich selber gemacht habe, um wie viel mehr werden nicht die Leser alles lebendig und über ihre Imagination hinausgehend finden!²⁴

Da allora numerosi artisti si sono misurati nell'arduo compito di vivificare, graficamente e tipograficamente, capolavori letterari del presente come del passato, in quest'ultimo caso reinterpretandoli alla luce delle nuove tendenze artistiche e dei nuovi stilemi estetici del loro tempo: ne sono un superbo esempio le illustrazioni di Jean Gigoux per il *Gil Blas* di Lesage (1835) e l'edizione del *Don Quichotte* del 1836 illustrata da Tony Johannot. Figura sempre più decisiva, indispensabile *trait d'union* fra illustratore e tipografo, divenne in questo contesto l'editore. Per questo motivo non è solo per curiosità anedddotica, ma in quanto dato simbolicamente rivelatore del determinante e più consapevole ruolo che questi incarnava, che si fa qui menzione della *plaque* raffigurante sua moglie – immagine nota fra i bibliofili come *Le Portrait de la 'Bonne Femme'* – che l'editore Curmer volle inserire in alcuni esemplari (ovviamente oggi i più ricercati) della sua bella edizione del *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint Pierre (1838).

L'influenza che il mondo dell'illustrazione del libro ha avuto, anticipandone spesso le tendenze, sulla pittura e le arti grafiche è enorme e aspetta ancora una trattazione sistematica. Basti, a questo proposito, ricordare l'opera di uno dei protagonisti della stagione artistica francese dell'Ottocento, ovvero Gustave Doré. Se la sua fama è indissolubilmente legata alle apocalittiche raffigurazioni dell'*Inferno* dantesco (1861) e della *Bibbia* (1866), è forse proprio nella sua produzione giovanile e minore che troviamo inattese immagini di segno più intraprendente che meglio mostrano la modernità del suo genio immaginifico: si pensi alle edizioni del *Gargantua* di Rabelais (1854), dei *Contes drôlatiques* di Balzac (1855) e soprattutto al suo misconosciuto capolavoro, la *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte-Russie*, dove la lunga e sanguinosa epoca di Ivan il Terribile è, verrebbe da dire, postmodernamente riassunta in una grossa e informe macchia rossa campeggiante al centro della pagina.

L'influenza del libro illustrato non si limita, però, all'elitario ambito dell'avanguardia artistica, bensì si fa sempre più spesso portavoce delle nuove tendenze pittoriche presso il vasto pubblico borghese, coinvolgendo

l'immaginario popolare e orientandone i gusti. La figura di Pierre-Jules Hetzel è, a questo proposito, interessante ed esemplare di una nuova tendenza presente nell'editoria d'oltralpe. Fervente repubblicano, editore di Honoré de Balzac, Émile Zola e Victor Hugo (di cui pubblicò, fra l'altro, *Les Châtiments*, duro pamphlet contro il Secondo Impero), l'importanza di Hetzel nella storia del libro e la sua fama presso i collezionisti contemporanei risiede nella allora audace idea che ebbe e portò caparbiamente avanti di far collaborare attivamente autori e illustratori per la creazione di opere educative. L'edizione delle favole di Charles Perrault illustrata da Gustave Doré è un magnifico esempio del suo impegno in tal senso così come la *Bibliothèque illustrée des familles* (rinominata nel 1864 *Magasin d'éducation et de récréation*) e le "Encyclopédies morales du XIX siècle" (collana fondata, quest'ultima, in collaborazione con Philipon e con il già citato Curmer). Inoltre, le sue celebri edizioni dei *Voyages extraordinaires* di Jules Verne – rese disponibili in tre collezioni (una economica, priva di illustrazioni; una in formato maggiore, con poche illustrazioni; l'ultima in formato ancor più grande, riccamente illustrata) proprio per facilitarne la più ampia diffusione presso ogni ceto – hanno potentemente affascinato intere generazioni, contribuendo, con la preziosa grafica delle illustrazioni e delle copertine, a raffinarne il gusto.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento il fortunato binomio arte-libro trovò poi modo e ragione di evolversi ulteriormente, chiamando direttamente in causa pittori che non si erano mai misurati nell'illustrazione della pagina stampata. Un esempio in proposito ci è offerto dalla poliedrica figura di Ambroise Vollard, gallerista e mercante d'arte dotato di una sensibilità e di un intuito fuori dal comune, cui si devono la diffusione e il successo commerciale di numerosi artisti del periodo postimpressionista e delle avanguardie storiche. Organizzatore della prima mostra monografica su Paul Cézanne nel novembre 1895 e appassionato difensore di giovani e talentuosi artisti 'messi al bando' come Derain e Rouault, si impose anche come una figura chiave nel mondo in fermento dell'editoria del tempo, pubblicando libri d'artista e magnifici album di litografie *en couleurs* originali di Bonnard, Vuillard e Denis. Si giunge così gradatamente al libro di pittura, il cui primo compiuto esempio è concordemente ritenuto essere la celebre edizione francese del 1875 della poesia *The Raven* di Edgar Allan Poe: rifiutato da Lemerre, editore del *Parnasse contemporain*, a causa di una non meglio specificata *insanité*, il monumentale in-folio venne pubblicato a Parigi da Richard Lesclide, che aveva già collaborato con Manet per l'edizione del *Le Fleuve* di Cros. Le intense sonorità della mirabile traduzione mallarmeana trovano perfetta rispondenza nel crescendo drammatico delle sei grandi tavole litografiche firmate dal padre dell'Impressionismo; ma fu solo nell'edizione dell'*Après-midi d'un faune*, poemetto dello stesso Mallarmé apparso l'anno seguente per i tipi dell'*éditeur prodigue* Alphonse Derenne che, riproponendo la collaborazione del poeta con il già allora celebre pittore, si stabilirono i canoni estetici e formali del moderno *livre de peintre*.

La lussuosa *plaque* – stampata in 195 esemplari numerati (175 su carta vergata d'Olanda e 20 su carta imperiale del Giappone) e rivolta ad un pubblico in espansione di facoltosi e competenti collezionisti²⁵ – si compone di otto fogli sciolti, racchiusi in un leggero involucri di carta feltrata bianca con titolo impresso in oro sul piatto anteriore, e separati da due cordoncini di seta (uno rosa e uno nero). L'edizione è impreziosita da quattro incisioni originali in legno di Manet su carta della Cina, ritoccate a mano all'acquarello rosa che, abilmente collocate nella pagina, «fondo-no», a giudizio dello stesso poeta, «in un moderno sentire molto vero ad un tempo il giapponese e l'antico»²⁶. L'eleganza e l'armonia del risultato fece sì che questa prima edizione del poemetto mallarmeano si imponesse per decenni come modello di perizia tipografica e gusto editoriale, a ciò contribuendo anche in misura decisiva i brani di elogio ad essa tributati dall'esteta Des Esseintes in *À rebours*, 1884 (*Controcorrente*, 1944) di J.K. Huysmans, 'bibbia' del Decadentismo.

[...] des Esseintes éprouvait aussi de captieuses délices à palper cette minuscule plaque, dont la couverture en feutre du Japon, aussi blanche qu'un lait caillé, était fermée par deux cordons de soie, l'un rose de Chine, et l'autre noir. Dissimulée derrière la couverture, la tresse noire rejoignait la tresse rose qui mettait comme un souffle de veloutine, comme un soupçon de fard japonais moderne, comme un adjuvant libertin, sur l'antique blancheur, sur la candide carnation du livre, et elle l'enlaçait, nouant en une légère rosette, sa couleur sombre à la couleur claire, insinuant un discret avertissement de ce regret, une vague menace de cette tristesse qui succèdent aux transports éteints et aux surexcitations apaisées des sens.²⁷

Sulla scorta dell'esempio di Manet, illustri rappresentanti delle più diverse correnti pittoriche si rivolsero nei decenni seguenti all'illustrazione del libro: Toulouse-Lautrec, di cui sono note le litografie approntate per *Au pied du Sinai* (1898) di Clemenceau e per le *Histoires naturelles* (1896) di Renard; ma anche Marc Chagall, Henri Matisse, Pablo Picasso – ipnotici i suoi giochi di bianchi e neri per il balzachiano *Chef-d'Oeuvre inconnu* (1931) – Georges Braque e Joan Miró²⁸.

È proprio sulla scorta dei sunnominati esempi, con l'evidente convincimento di poter trovare nel libro d'arte un terreno di sperimentazione privilegiato per le emergenti correnti pittoriche e decorative, che a partire dagli ultimi due decenni dell'Ottocento in Francia si assistette ad una vera e propria riscoperta delle tecniche litografiche e soprattutto xilografiche. Figure di centrale importanza per il cosiddetto libro d'artista, che apriranno con la loro geniale opera una nuova e per certi versi rivoluzionaria stagione editoriale in Europa, furono in questo contesto quelle di Auguste Lepère²⁹ e François-Louis Schmied, entrambi geniali maestri dell'incisione su legno, di cui merita qui ripercorrere per tappe salienti le rispettive biografie intellettuali.

Nato a Parigi il 30 novembre 1849, Lepère seguì l'apprendistato nell'atelier dell'incisore inglese Joseph Burn Smeeton. Collaborò fin da giovanissimo a numerose riviste, fra cui «L'Art», «Le Magasin pittoresque», «La Revue illustrée» e «Le Monde illustré» (su quest'ultima apparve nel 1877 la sua prima prova xilografica originale). Al 1886 risale il primo testo da lui illustrato, *Autour des fortifications* di J.K. Huysmans, cui seguirono due raccolte di stampe, *L'Estampe originale* (1888) e *L'Estampe française* (1889) per i tipi dell'editore e bibliofilo Henri Beraldi. Negli anni seguenti, la fruttuosa collaborazione con Beraldi portò Lepère ad illustrare altre due pregevoli edizioni, rispettivamente *Paysages parisiens. Heures et saisons* di Émile Goudeau (1892) e nel 1895 *Paris au hasard* di Georges Montorgueil, quest'ultima stampata su pregiatissima *vélin de cuve* della cartiera del Marais e impreziosita da ben 223 xilografie. Di particolare rilevanza è poi *Paysages et coins de rues* di Jean Richepin, edito dalla Librerie de la Collection des Dix nel 1900, primo libro interamente stampato con xilografie a colori³⁰. Nella vasta produzione di Lepère – i cui libri illustrati «si impongono come i più belli dell'epoca per gusto, per arte e per un senso non comune dell'esigenza tipografica»³¹ – emerge il suo indiscusso capolavoro, ovvero l'edizione illustrata di *À rebours*, pubblicato in edizione originale nel 1884 e riedito nel 1903, con una lunga prefazione dello stesso Huysmans, dall'associazione *Les Cent Bibliophiles*.

Un libro che farà parlare di sé in quanto notevolmente diverso dalla maggior parte di quelli che ci passano sotto gli occhi o, per parlare più apertamente, che ci ripassano sotto gli occhi [...] caratteri, illustrazioni, impaginazione, tutto differisce dagli usi e costumi fino allora praticati in materia di libri.³²

L'edizione in questione, il cui elemento di maggior pregio è rappresentato dalle 220 straordinarie xilografie a colori di Lepère, venne curata fin nei minimi particolari: i 130 esemplari *ad personam* furono stampati su carta appositamente fabbricata; il carattere utilizzato, di fine gusto art nouveau, venne disegnato da Georges Auriol e qui utilizzato per la prima volta; le legature, commissionate a Marius Michel e Émile Carayon, furono realizzate in pregiato cuoio sbalzato, colorato dallo stesso Lepère (ennesimo elemento, peraltro non secondario, con cui il grande illustratore contribuì alla storia del libro d'artista). L'ultimo lavoro importante di Lepère – l'erasmiano *Éloge de la folie*, pubblicato nel 1905 (ma con data 1906) dall'associazione *Les Amies des livres* in una preziosa edizione illustrata da 46 xilografie a colori le cui matrici furono addirittura distrutte subito dopo la fine dei lavori di stampa per impedirne un eventuale riutilizzo – coincise significativamente con l'inizio dell'attività di Schmied, quasi si trattasse di un simbolico passaggio del testimone.

François-Louis Schmied³³, nato a Ginevra l'8 novembre 1873, fu un talento precoce. Dopo un breve apprendistato presso la École des arts industriels della sua città natale, fu accolto da Alfred Martin nel suo studio,

dove si dedicò appassionatamente alla pratica dell'incisione su legno e allo studio di incunaboli e codici miniati. Nel 1895 si trasferì a Parigi, impiegandosi in un atelier che realizzava xilografie su commissione dell'editore George Aubert. Nel 1910 la Société du livre contemporain gli affidò l'esecuzione di novanta illustrazioni, sulla base di quindici disegni e schizzi approssimativi realizzati da Paul Jouve per il kiplinghiano *Livre de la jungle*. Schmied, arruolatosi durante la guerra nella Legione Straniera (perse, in combattimento, l'occhio destro), riuscì a terminare il lavoro solo nel 1919. Tuttavia, il plauso da cui fu accolta l'edizione permise all'artista ginevrino di aprire una propria stamperia e di acquistare un torchio a mano *Stanhope* per realizzare libri ideati, incisi ed impressi personalmente. Fu solo negli anni Venti che l'arte di Schmied raggiunse la sua maturità e ci regalò alcuni fra i massimi capolavori della storia del libro d'arte novecentesco. Se già in *Les Climats* della contessa de Noailles, edito dalla già ricordata Société du livre contemporain nel 1924 in 125 esemplari numerati, il protodivisionismo delle quaranta testatine e sei tavole a piena pagina dispiegavano a pieno il magistero figurativo e tecnico schmiediano, è nelle trenta illustrazioni e ancor più nei diciannove grandi capilettera del *Daphné* di Alfred de Vigny, pubblicato nello stesso anno, che le sue astrazioni geometricizzanti si arricchirono di inedite e straordinarie soluzioni formali. Il sottile gioco di luci e ombre fra il carattere del testo e i tasselli colorati, fra i filetti e i *bandeaux*, formano un preziosissimo e cangiante ordito che offre un'esperienza grafico-visiva sempre diversa³⁴. Elemento determinante del libro di Schmied è, dunque, la perfetta fusione di testo e ornamento grafico. Mauro Nasti, autore di una pregevole monografia che colma una grande lacuna nella letteratura critica in lingua italiana sull'artista ginevrino, descrive il libro illustrato concepito idealmente da Schmied come:

[...] un universo architettonico totale, stabile per equilibrio di tensioni contrapposte e di livelli molteplici e interconnessi di complessità. Dalla riga alla singola pagina, al sistema sequenziale delle pagine, dove gli elementi decorativi hanno senso non come autonomo valore aggiunto, ma solo in quanto funzionali ad un tutto.³⁵

In questo sforzo per ottenere un'arte totale, dove la materialità del testo scritto trovi ideale corrispondenza nella musicalità del suono e nella graficità del segno, gioca un ruolo di primo piano un altro elemento, ovvero il metallo prezioso. A partire dall'edizione di *Le Cantique des Cantiques* (1925), infatti, illustrazioni e capilettera vennero impreziositi da un velo di oro e argento in polvere, creando indimenticabili riflessi cromatici. Sempre alla ricerca di nuove e più preziose sperimentazioni coloristiche, in alcune delle sue *suites* più famose Schmied ricorse altresì alla laccatura delle xilografie – come, ad esempio, in *Histoire de la princesse Boudour*, (1926) stampato in sole 20 copie su *Japon impérial* – secondo l'antica tecnica orientale suggeritagli dall'amico e celebre orientalista J.-C. Mardrus (sua la traduzione delle *Mille e una notte*, assai diffusa all'epoca accanto

alla celeberrima versione settecentesca di Antoine Galland); sperimentò persino la laccatura di legature, servendosi con eccezionale inventiva di materie prime alternative come il guscio d'uovo tritato. Alla ricerca perenne di un effetto visivo sempre più spettacolare, Schmied intagliò poi – è il caso di *Le Paradis musulman* (1930), da molti ritenuto il suo capolavoro – quarantacinque tavolette di legno per illustrazione, una per ogni colore presente in tavolozza, impiegando con il torchio a mano finanche un intero mese per ognuna.

La mole impressionante di lavoro, la cura e le competenze che Schmied e i suoi collaboratori (fra cui c'erano anche il figlio Théo e torcolieri d'eccezione come Pierre Boucher) investirono nell'impresa, nonché i costi esorbitanti che da ciò derivarono, evidenziano un punto focale dell'intero discorso sul libro d'artista, particolarmente sentito nei primi decenni del nuovo secolo, ovvero quale ruolo esso potesse avere all'interno del moderno mercato capitalistico. Affermare semplicemente che esso si ponga in programmatica antitesi alle moderne logiche di produzione industriale non sarebbe del tutto corretto, quantomeno non in Francia (vedremo che in Inghilterra, invece, questa presa di posizione assumerà precise valenze politiche). Il libro, per quanto voglia elevarsi allo *status* di opera d'arte fine a se stessa, è e resta un prodotto destinato alla vendita. Ancora una volta, l'esempio di Schmied ci viene a sostegno nel tentare di chiarire la questione. Dopo il crollo della borsa di Wall Street nel 1929, infatti, divenne drammaticamente chiaro come il puro esercizio artistico, «osmosi perfetta tra genialità creativa e manualità inimitabile»³⁶ non sarebbe stato possibile senza la committenza delle associazioni bibliofile e men che meno senza un ristretto ma solido gruppo di ricchi e colti collezionisti, destinatari pressoché unici di quel prodotto. Al sopraggiungere della crisi economica, gli straordinari libri di Schmied furono tutti venduti contemporaneamente e frettolosamente dai proprietari, rischiando così un deprezzamento; per impedire ciò, Schmied tentò di ricomprarne la maggior parte, finendo presto in rovina.

1.4 Inghilterra. William Morris e il movimento Arts and Crafts

Nell'introduzione al suo libro, intitolato *The Private Presses*, Colin Franklin traccia alcune utili coordinate di massima che aiutino il lettore a comprendere il sorgere e lo svilupparsi di un fenomeno complesso e multiforme quale fu quello delle stamperie private in Inghilterra. Come simbolica data di nascita del fenomeno viene indicato il 1891, anno di fondazione della Kelmscott Press di William Morris. In realtà, in Gran Bretagna le premesse del Private Press Movement, o movimento della stamperia privata, furono poste già nel Settecento. Le ragioni che invogliarono privati cittadini benestanti ad accollarsi il gravoso onere di fondare una propria stamperia erano essenzialmente due. La prima si può riassumere nei termini di una necessità bibliofila, avvertita da alcuni intellettuali

come ineludibile ed evidentemente improcrastinabile, di sottrarsi alle logiche del mercato e soddisfare in pieno e senza vincoli le proprie esigenze espressive abbandonandosi - per citare lo storico e giurista John Hill Burton - all'«eccesso sardanapaliano» di una sfrenata «lussuria bibliografica»:

The possession of a private printing press is, no doubt, a very appalling type of bibliomania. [...] There is a Sardanapalitan excess in this bibliographical luxuriousness which refuses to partake with other vulgar mortals in the common harvest of the public press, but must itself minister to its own tastes and demands. The owner of such an establishment is subject to no extraneous caprices about situation and is the true autocrat of literature.³⁷

Se la prima ragione trova le sue motivazioni in una scelta personale di elitarismo - esemplare il caso della stamperia di Strawberry Hill, fondata negli appartamenti dell'omonimo castello da Horace Walpole, eccentrica fortezza-rifugio del raffinato *country gentleman* autore del *Castle of Otranto* (1764) - la seconda è invece di carattere socio-politico e si configura come polemica replica alla tirannia di un mercato dominato da miopi stampatori e lettori incolti. Il caso più emblematico è ancora quello di un letterato, William Blake. Perfettamente conscio tanto del valore della propria opera poetica e pittorica quanto della impreparazione del mercato a riceverla, egli fondò una stamperia con l'intento di produrre e diffondere la propria arte presso una ristretta cerchia di sodali. Il contributo di Blake alla storia del libro, quantificabile in otto testi illustrati e quindici libri miniati, trascende così il pur fondamentale apporto tecnico e artistico personale e può essere idealmente considerato, nella misura in cui prospettava una alternativa morrisoniana *ante litteram* al pernicioso *trend* editoriale dell'epoca, come la prima tappa del movimento inglese della stamperia privata. Per meglio comprendere la posizione di Blake e gli sviluppi che ne derivarono, è necessario qui tracciare un breve profilo storico-economico dell'industria editoriale britannica del XIX secolo.

Il sistema editoriale inglese, secondo una logica accentratrice tipica del protocapitalismo europeo prima e americano poi³⁸, si andò concentrando nei primi decenni dell'Ottocento nelle mani di un ristretto gruppo di famiglie di industriali, facente fronte compatto nell'impedire l'ingresso di nuovi soggetti concorrenziali e tendenzialmente orientato verso una produzione sempre più massificata. Tale diffusa politica aziendale, che finiva per sacrificare la cura materiale e tipografica del libro al fine di abbassarne i costi di produzione e garantire un prezzo sempre più concorrenziale sul mercato, generò una spirale di declassamento e standardizzazione che raggiunse il suo apice nell'età vittoriana. Esempio emblematico della diffusione di questa linea di condotta editoriale presso le maggiori case del periodo è rappresentato dalle opere di Alfred Tennyson, le cui prime edizioni presentano una tale somiglianza nella veste tipografica e nella copertina invariabilmente verde da essere genericamente note con l'appel-

lativo di *green Tennysons* – nonostante fossero stampate da diversi editori (A. Strahan, H.S. King, C. Kegan Paul, Macmillan & Co.). Nel tentativo di restituire al libro la dignità di oggetto bello e pregiato, che aveva contraddistinto la fase pionieristica della stampa fra la seconda metà del XV secolo e i primi decenni del successivo, un numero relativamente consistente di piccole stamperie decise, quindi, di contrapporsi a questo decadimento qualitativo. Degna di nota è l'eponima stamperia di Gaetano Polidori. Se suo figlio maggiore John William è largamente noto per essere stato il medico personale di Lord Byron e soprattutto l'autore della prima storia sui vampiri della letteratura moderna (*The Vampire*, 1819), la fama dello scrittore di Bientina riposa presso un più circoscritto pubblico proprio sulla sua attività editoriale. Si ricorda, fra le sue edizioni di maggior pregio, una in particolare, *Il Petrarca*: raccolta in due volumi di opere del grande poeta aretino stampata ed edita per i suoi tipi nel 1796, l'edizione fu appassionatamente lodata da Antonio Marsand per l'eleganza dei caratteri e la qualità della carta³⁹, nonché poi riconosciuta da Charles Harry St. John Hornby (fondatore di una delle più importanti stamperie private inglesi, la Ashendene Press) come una delle prime prove del nascente *Fine Press Movement*. Speciale menzione fra le neonate stamperie inglesi merita anche la Chiswick Press di William Pickering e Charles Whittingham, i quali per primi si interessarono al medievalismo grafico in vista di una sua rivisitazione moderna, tema che sarà poi sviluppato da Morris e dai suoi epigoni. Ma è soprattutto la modernità della veste grafica di alcune edizioni a colpire la fantasia, in particolare la più originale ed eccentrica prodotta da questa stamperia: *The First Six Books of the Elements of Euclid* (1847). Come chiarisce già l'esplicito titolo, si tratta di una raccolta dei primi sei libri (quelli dedicati alla geometria piana) di una delle opere più celebri della storia della scienza, gli *Elementi* del matematico greco Euclide, presentati dal matematico Oliver Byrne in un'inedita veste tipografica di immagini e disegni policromi con riduzione al minimo indispensabile delle linee di testo. Glissando qui sul dare un giudizio sull'efficacia didattica del metodo sperimentato, resta indiscutibile la qualità del risultato ottenuto, che Ruari McLean stigmatizzò come «one of the oddest and most beautiful books of the century»⁴⁰. Per la bellezza e la generale cura nell'esecuzione, queste edizioni figurano pertanto a buon diritto fra le più belle e raffinate della storia del libro britannico ottocentesco, sebbene vengano spesso frettolosamente liquidate come esperienze ancora pionieristiche. Lo stesso si può dire di Charles Daniel che, alla Clarendon Press di Oxford, fu impegnato fra il 1874 e il 1877 in prove di stampa che Walter Pater avrebbe più tardi definito «the most exquisite specimen of printing that I have ever seen»⁴¹ e che diedero l'abbrivio a un tangibile miglioramento degli standard tipografici inglesi. Richiamandoci al testo citato in apertura di capitolo, dunque, Franklin intendeva probabilmente indicare, ed è opinione difficilmente contestabile, che il valore e le ricadute sulla storia del libro della peraltro cronologicamente breve esperienza editoriale della morrisiana Kelmscott Press (1891-1896) furono tali e tante che si tende,

spesso in forma quasi apologetica da parte di alcuni biografi e studiosi soprattutto di area anglosassone, ad identificarla *sic et simpliciter* con il fenomeno della *private press*. Tuttavia, ciò che appariva doveroso analizzare ai fini del nostro discorso è l'*humus* editoriale e culturale in cui tale straordinaria esperienza sorse e senza il quale non sarebbe comprensibile.

Quando Morris fondò nel novembre 1888 la Arts and Crafts Society, egli aveva già maturato una profonda esperienza nel campo delle arti figurative e grafiche e si andava ormai definendo in tutti i suoi aspetti la sua visione politico-sociale, strettamente connessa a quella artistico-letteraria. Il suo interesse per il libro si collocò, almeno in un primo momento, perifericamente rispetto ai suoi molteplici interessi, convergenti negli anni Sessanta e Settanta sulla sistemazione teorica di una peculiare *Weltanschauung* che anticipa molte riflessioni della scuola francofortese di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno circa il generale asservimento dell'individuo al sistema come principale conseguenza della nascita della moderna società industriale. Il suo modello potrebbe essere definito nei termini di un socialismo venato di fantasie utopistiche; fantasie che tuttavia non gli impedirono di giocare anche un ruolo attivo nella politica del suo tempo entrando a far parte nel 1883 della Social Democratic Federation e fondando l'anno successivo la Socialist League⁴².

Stando alla documentazione attualmente disponibile, pare che Morris abbia fatto proprie alcune prime fondamentali considerazioni sulla stampa nel 1866, in occasione della progettata pubblicazione del suo *The Earthly Paradise* (1868-70), per il quale il pittore preraffaellita e suo caro amico Edward Burne-Jones aveva già portato a termine alcune illustrazioni prima che il progetto fosse abbandonato. Si tratta di un precedente interessante e che influenzò la sua successiva attività di stampatore. A questo riguardo, l'evento che si rivelò determinante fu l'incontro con Emery Walker, esperto stampatore e profondo conoscitore delle scienze tipografiche, il quale in occasione della fondazione dell'Arts and Crafts Movement, tenne sei pubbliche letture sul tema della stampa e dell'illustrazione. In questa sede, Walker ebbe modo di elogiare il valore e il pregio delle edizioni degli albori (incunaboli e cinquecentine) comparandole alla monotonia e mancanza di stile della contemporanea editoria vittoriana. I discorsi di Walker, positivamente recensiti il giorno seguente sulla «Pall Mall Gazette» da un ospite d'eccezione come Oscar Wilde, fecero grande impressione su Morris, facendogli d'un tratto realizzare quale grande patrimonio di conoscenze pratiche secolari – oltre che di espressioni artistiche – l'industrializzazione, che egli già da decenni avversava ferocemente sul piano politico⁴³, minacciava colpevolmente di privare l'umanità. Da quel momento egli iniziò a raccogliere e studiare manoscritti e incunaboli⁴⁴, consultando anche i più recenti lavori in materia di stampa antica, calligrafia e tipografia. Tuttavia, non fu allora che nacque in Morris l'idea di fondare una propria stamperia privata, bensì tre anni più tardi, ovvero dopo aver sperimentato in prima persona e compreso con rinnovata consapevolezza che nessuna azienda allora in attività sarebbe stata in grado di offrire un prodotto che

soddisfacesse le sue alte pretese. La Chiswick Press, infatti, venne da lui incaricata di stampare tre delle sue opere (*A Tale of the House of the Wolfings*, 1889; *The Roots of the Mountains*, 1890; *The Gunnlaug Saga*, 1891); nonostante il pregevole risultato, Morris non ne fu soddisfatto e solo in quel momento decise di intraprendere in prima persona un'esperienza editoriale, fondando la Kelmscott Press nelle vicinanze dell'omonima tenuta di sua proprietà ad Hammersmith⁴⁵. Non trascurò alcun particolare e non badò a spese per la realizzazione del suo ambizioso progetto: chiamò a sé i più qualificati collaboratori, fra i quali un posto di primo piano ricoprì Emery Walker, «senza il consiglio e l'approvazione del quale nessuna decisione importante veniva presa»⁴⁶; rintracciò fornitori di carta realizzata a mano della migliore qualità; contattò un commerciante di Hannover, Jänecke, uno dei pochi in Europa a trattare inchiostri privi di additivi chimici; infine, si procurò torchi manuali del miglior tipo (*Albion*). Inoltre, fin dal principio Morris comprese che l'eccellenza della sua produzione avrebbe dovuto segnalarsi anche per i caratteri originali adottati. Un primo risultato in questa direzione venne conseguito con il Golden Type, così denominato perché appositamente realizzato per la stampa di *The Golden Legend of Master William Caxton Done Anew* (1483) di Jacobus de Voragine, le cui lettere si richiamano al prototipo di 'romano antico' disegnato da Nicolaus Jenson per la sua edizione della *Naturalis Historia* pliniana (Venezia 1476). Per la volgarizzazione dell'opera, una raccolta di vite di santi del XIII secolo di centrale importanza per la letteratura medievale, venne utilizzata la traduzione inglese eseguita per l'edizione Caxton che Morris possedeva nell'edizione del 1512 stampata da Wynkin de Worde. Terminato il lavoro al Golden Type, iniziò subito a dedicarsi ad un nuovo tipo di 'gotico' – carattere chiamato in Germania Textura e poi Fraktur, originariamente disegnato da Johannes Gutenberg nei primi anni Cinquanta del XV secolo per la sua *Bibbia delle 42 linee* e poi ampiamente diffusosi nei paesi di lingua tedesca – che risultasse in grado di addolcire il tradizionale disegno angoloso e le legature di memoria cancelleresca, perlopiù illeggibili anche per i più colti fra i lettori vittoriani, pur conservando la nobiltà del tratto. Questo nuovo carattere prese il nome di Troy dal titolo del libro in cui venne utilizzato per la prima volta, *The Recuyell of the Historyes of Troye* di Raoul Lefevre. Dell'opera furono edite solo 310 copie, delle quali 300 messe in commercio e stampate su pregiata carta Batchlor. Del Troy venne approntata anche una versione ridotta, nota con il nome di Chaucer in quanto espressamente pensata per servire alla superba edizione delle opere di Geoffrey Chaucer, massimo capolavoro della Kelmscott Press e progetto già allora *in pectore*.

Grande attenzione è dedicata, nel libro morrisiano, anche alla decorazione della pagina. Le coordinate di riferimento a cui attenersi erano, come sempre, quelle della tradizione manoscritta medievale e degli incunabili. Ad affascinare Morris era, in modo particolare, il lavoro di Erhard Ratdolt e la tecnica dell'*entrelac* – iniziali decorate, poste in apertura di capitolo o all'inizio di divisioni interne al testo, in cui il disegno della lettera si 'in-

treccia' alle decorazioni che la circondano formando una perfetta unità compositiva – da questi introdotta nel *Kalendarium* o *Libro d'oro* del 1476. I margini della cornice, decorata con straordinaria ricchezza di soluzioni grafiche e di potente impatto visivo per lo spazio occupato nell'economia della pagina, rispondono qui a precise regole di geometrica proporzione. Per quanto riguarda la pagina del titolo, le lettere vengono abilmente disposte su uno sfondo di vimini e altri ornamenti floreali formando con essi una struttura altrettanto compatta, una scelta quest'ultima che risente fortemente delle personali esperienze di Morris come decoratore di vetrate e stoffe e che evidenzia la sua vicinanza al movimento preraffaellita. Il sistema diede risultati molto soddisfacenti e Morris ne ordinò l'impiego per 20 delle 53 edizioni complessivamente uscite dai torchi della Kelmscott Press. Solo nella stampa di opere di poeti quali Coleridge, Keats, Shelley e Swinburne, il desiderato effetto di compattezza non poteva essere raggiunto, per ovvie ragioni di disposizione in strofe del testo, e Morris si trovò costretto a superare il suo *horror vacui* tipografico acconsentendo, ove necessario, a lasciare uno spazio bianco.

La perfezione formale e la complessiva magnificenza del prodotto finale trovò, ciò nondimeno, concreta realizzazione solo in quel 'libro ideale'³⁷ che Morris andava figurandosi in mente ormai da anni e che si tradusse nel 1896 nella sua edizione più celebre e giustamente ammirata: *The Works of Geoffrey Chaucer Now Newly Imprinted*, come recita il titolo completo spesso abbreviato in *Kelmscott Chaucer*. Le 438 copie uscite dai torchi, delle quali 13 stampate su pergamena e 48 rilegate in *full pigskin* da Thomas James Cobden-Sanderson della Doves Bindery, furono tutte vendute prima ancora che l'elefantiaca opera di stampa fosse portata a compimento. Il magnifico volume in-folio grande, di impressionante impatto visivo, si presenta davvero come una 'cattedrale tascabile', come fu più tardi definito con felice iperbole dal suo stesso illustratore: il testo, in due inchiostri (rosso e nero), è contornato da intricati fregi ornamentali a motivi floreali disegnati dallo stesso Morris e arricchito da 87 magistrali incisioni (di cui 36 su pagine opposte ad amplificarne la potenza espressiva) realizzate da W.H. Hooper su disegni di un più che mai ispirato E.C. Burne-Jones. Merita notare che, a differenza di tutte le precedenti edizioni illustrate delle opere di Chaucer, concentratesi quasi esclusivamente sui singoli ritratti dei vari pellegrini di Canterbury, Burne-Jones scelse qui di disegnare complesse vignette raffiguranti momenti della narrazione dei *Canterbury Tales* senza disdegnare di approntare illustrazioni anche per le opere minori.

William Morris morì pochi mesi dopo aver realizzato il suo capolavoro; ma la sua esperienza, nel fertile contesto dell'estetismo *fin de siècle*, fornì lo spunto e il modello ad un consistente numero di aziende in Inghilterra, nei maggiori paesi europei e negli Stati Uniti, che nacquero con l'esplicito intento di continuarne l'opera e propagandarne il magistero⁴⁸. È il caso, ad esempio, della Vale Press di Ricketts, della Eragny Press di Lucien e Esther Pissarro⁴⁹ e della Essex House Press di Ashbee. Tuttavia, alcune di esse, come la famosa Doves Press fondata e diretta

da Cobden-Sanderson e Walker, entrambi collaboratori in passato di Morris, reinterpretarono in maniera personale ed originale l'esperienza morrissiana, opponendo alle superbe ornamentazioni a piena pagina e alle lussuose legature un approccio più sobrio e meno pesantemente decorativo, che si nota non da ultimo già nella raffinata levità dei caratteri impiegati. Giustamente celebre in questo contesto è la cosiddetta *Doves Bible*, esemplare espressione delle scelte editoriali della stamperia. Opera monumentale composta di cinque volumi in-folio, la stampa delle 500 copie della tiratura fu portata a termine nell'officina di Hammersmith (la scelta della locazione della stamperia è un chiaro omaggio a Morris) fra il 1903 e il 1905. La maggiore qualità di questa pietra miliare sul cammino novecentesco verso la perfezione formale dell'oggetto-libro sta tutta in dettagli apparentemente minoritari come le iniziali realizzate a mano da Edward Johnston in una caratteristica tonalità di rosso, acutamente descritte come «una sempiterna misura di paragone di complessità ridotta al minimo di semplicità»⁵⁰. Accanto alla Kelmscott Press e alla Doves Press, in una sorta di 'triumvirato' (nelle parole di Ransom) che rappresenta l'olimpico del rinascimento della bella stampa in Inghilterra, non possiamo poi mancare di citare, seppur incidentalmente, la già ricordata stamperia privata di St. John Hornby, la Ashendene Press, celebre tanto per le sue splendide legature quanto per i magistrali in-folio di Boccaccio, Tucidide e Spenser. L'edizione in tre volumi del capolavoro dantesco (*Lo inferno*, *Lo purgatorio*, *Lo paradiso*, pubblicato a Londra tra il 1902 e il 1909) è considerata da alcuni studiosi paragonabile, per la qualità della stampa e il fascino delle incisioni di Charles M. Gere, allo stesso inimitabile modello rappresentato dal *Kelmscott Chaucer*⁵¹. Un caso per certi versi unico e singolare è, invece, rappresentato dalla stamperia di J.M. Dent, interessato a dimostrare, in chiara opposizione al dettato morrissiano, come fosse possibile produrre libri di qualità servendosi dei nuovi apporti tecnici. Ne è un superbo esempio il suo *Birth and Acts of King Arthur* (Londra 1893-1994), basato su *Le Morte d'Arthur* di Sir Thomas Mallory stampato da William Caxton nel 1485, riedito nella veste più lussuosa in tiratura limitata (300 copie) su carta d'Olanda fatta a mano. Per l'illustrazione dell'opera Dent ingaggiò, per la somma allora più che considerevole di £250, Aubrey Beardsley, il quale presentò oltre 350 disegni (incluse lettere, ornamenti e illustrazioni a piena pagina).

Come avremo occasione di notare analizzando in dettaglio il caso tedesco, prima di un fisiologico declino, il fenomeno dell'editoria privata visse negli anni che precedettero la prima guerra mondiale e, in seguito, fino agli anni Trenta del Novecento, un nuovo periodo di splendore che vide l'entrata in attività anche, ma non solo, di una nuova generazione di valide stamperie inglesi (Golden Cockerel, Nonsuch, Shakespeare Head, Gregynog). Nel periodo indicato, si assistette al fiorire in tutta Europa di stamperie di primo piano, protagoniste di un vero e proprio 'rinascimento del bel libro', come la Cranach, la Bremer, la Ernst Ludwig, la Drugulin, la De Zilverdistel e la celebre Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig.

1.5 Italia. Il 'risorgimento della libreria'

Il caso italiano presenta, seppure con un certo ritardo, svariati elementi di continuità rispetto alla situazione europea. A partire dai primi decenni del XX secolo i mutamenti socio-politici che interessarono la penisola e, all'indomani dell'unificazione, gli sforzi del nuovo governo perché si diffondesse maggiormente una cultura laica, furono all'origine di un vistoso incremento quantitativo e qualitativo della produzione di testi a stampa e periodici – quello che Ada Gigli Marchetti definisce, con espressione felice e appropriata, un vero e proprio «risorgimento della libreria»⁵². Numerose e autorevoli le testimonianze coeve in tal senso, come quella riportata dal bibliotecario ed editore Giuseppe Ottimo, particolarmente utile a fornirci alcuni indispensabili punti di riferimento per orientarci nell'universo in frenetico mutamento dell'industria editoriale italiana di quegli anni.

Il sogno di tante generazioni si avverava alfine, e l'Italia si costituiva in nazione, una e indipendente. Colla promulgazione dello statuto piemontese veniva man mano pubblicata nelle varie province la legge sulla stampa che è tuttora vigente, e sotto l'egida di essa sorgevano dovunque a centinaia i giornali, la maggior parte dei quali, nati dall'effervescenza d'un giorno, non ebbero che un'effimera durata [...] non pochi però nell'accoglienza del pubblico trovarono bastante elemento di vita duratura.⁵³

Lo sviluppo impetuoso del settore, rivelatosi di strategica importanza socio-politica oltre che economica e culturale per la neonata nazione italiana, è altresì testimoniato dalle nude cifre: in circa un quarantennio, gli opifici tipografici raddoppiarono in numero, passando dai 464 in funzione nel 1835 ai 911 in attività nel 1873, mentre a fronte dei 2.000 torchi e 10.000 addetti impiegati nel 1859 si attesta nell'arco di soli 14 anni un incremento di 958 operai specializzati e 1.436 nuovi torchi di cui 2.691 a mano e 745 meccanici⁵⁴.

Tale sviluppo dell'industria editoriale italiana risulta ancor più sorprendente se si considera che non avvenne in modo uniforme sul territorio peninsulare, concentrandosi quasi esclusivamente in alcune delle maggiori città dell'Italia centrale e settentrionale – nello specifico, Milano, Torino, Firenze e Roma – dove una generazione di intelligenti imprenditori (Paravia, Loescher, Zanichelli, Le Monnier) ne aveva pionieristicamente posto le basi infrastrutturali fin dalla prima metà del secolo. Ci limiteremo qui di seguito ad analizzare brevemente la situazione dei due maggiori centri di produzione, ovvero Firenze e Milano, cui Venezia aveva ceduto la palma di città più vivaci della cultura nazionale.

A proposito della realtà editoriale toscana, appare doveroso premettere come essa non possa ridursi alle attività di stamperia e distribuzione presenti nel suo solo capoluogo. Vi erano, infatti, un consistente numero di poli editoriali e tipografici legati al ruolo delle diverse città e delle isti-

tuzioni che vi avevano sede. Ne sono un significativo esempio lo Studio Universitario pisano, committente e acquirente per l'editoria scientifica e saggistica, e il centro commerciale di Livorno, dove prosperarono nella seconda metà dell'Ottocento l'editoria liberale e mazziniana da un lato e quella afferente alla locale comunità ebraica dall'altro. Chiarito questo punto, è altresì necessario sottolineare come Firenze, capitale granducale e poi per breve tempo nazionale, sede di antiche accademie e dell'Istituto di Studi Superiori, fosse naturalmente l'indiscusso centro pulsante dell'industria libraria regionale. Il panorama editoriale fiorentino appare peraltro alquanto complesso e diversificato al suo interno, trainato da forze culturali e socio-economiche a volte in stridente contrasto: da una parte l'editoria tradizionale, che si faceva carico dell'eredità sei-settecentesca conciliando l'erudizione delle pubblicazioni ad una superiore cura tipografica delle stesse grazie soprattutto all'apporto di nuovi stampatori-editori (Vincenzo Batelli, David Passigli, Giuseppe Molini e, sul finire del secolo, Leo Samuel Olschki); dall'altro la cosiddetta 'editoria risorgimentale', attiva soprattutto sul versante dei fogli periodici e politicamente schierata a favore della creazione del nuovo Stato unitario (Giovan Pietro Vieusseux, Felice Le Monnier, Gaspero Barbera); infine, non si può tralasciare di menzionare l'editoria popolare, in significativo e continuo incremento, votata perlopiù alla stampa e alla distribuzione di opuscoli divulgativi e romanzi d'appendice (con Adriano Salani, o la famiglia Ducci)⁵⁵. Inoltre, in virtù di una sempre maggiore urgenza di rinnovamento e formazione avvertita dalla nuova borghesia unitaria, proprio negli anni che la videro capitale del Regno (1865-1871) nacque a Firenze anche un'editoria specificamente scolastica e universitaria grazie all'apporto di studiosi e intellettuali oltre che di intraprendenti editori fra cui Roberto ed Enrico Bemporad e Giulio Cesare Sansoni.

Diversa, seppur assimilabile per la vivacità delle varie proposte editoriali e per l'apertura a nuove fasce di mercato, la situazione nel capoluogo lombardo che divenne in questi anni il più importante centro di produzione libraria della nazione. Qui avevano sede i maggiori gruppi industriali del settore: Vallardi, Hoepli (celebri i suoi manuali) e soprattutto le aziende facenti capo a Edoardo Sonzogno e ad Emilio Treves. Diverse le strategie adottate dai due maggiori editori italiani dell'epoca nella misura in cui era differente il pubblico cui essi ambivano di rivolgersi. Sonzogno, con una fortunata scelta che si rivelerà vincente e costituirà da allora un modello diffusamente adottato, presentò una serie di collane di volumi ("L'Universale", "La Classica", "La Romantica") a prezzi straordinariamente concorrenziali grazie alle alte tirature che ammortizzavano i costi di produzione e alla capillare diffusione del prodotto sul territorio che consentì vendite da moderno *best seller*⁵⁶. I lettori di questi volumi erano quasi esclusivamente rappresentanti della classe operaia o della piccola borghesia di provincia, ovvero quei ceti che iniziavano proprio in quegli anni a sperimentare un miglioramento delle condizioni di vita e avvertivano sempre più impellente il bisogno di darsi un'istruzione.

Treves trovò i suoi interlocutori e referenti privilegiati, invece, in quella borghesia colta e benestante delle cui aspirazioni politiche e intellettuali mirava a farsi interprete. Nonostante non disdegnasse, infatti, di dedicare una buona parte della sua produzione alla stampa illustrata e ai testi di divulgazione scientifica, il suo interesse primario era scoprire e pubblicare nuovi autori (ricordiamo, solo per citare i più noti, Giovanni Verga, Edmondo De Amicis, Grazia Deledda e Luigi Pirandello) da presentare in edizioni che rispecchiassero anche nella cura e nell'eleganza delle forme esteriori il valore del testo. Di una siffatta filosofia editoriale, che iniziava allora ad identificare nella carta stampata lo strumento più efficace per la battaglia di diffusione di specifici stilemi estetici inquadrabili nella lotta per la 'borghesizzazione' dell'élite di potere, sia ricordato per inciso che se ne fecero anche aralde alcune riviste specialistiche ma di grande influenza come «Tipografia italiana» e «L'arte della stampa» – fondate nel 1868 dallo stampatore e scrittore Salvatore Landi, già direttore della tipografia della «Gazzetta d'Italia» – e «Il risorgimento grafico», periodico fondato e diretto dal fiorentino Raffaello Bertieri, in seguito direttore della Scuola del libro di Milano e della storica pubblicazione «Archivio tipografico».

Soprattutto per quel che riguarda le edizioni di lusso, rivestì poi un ruolo di primo piano nella politica editoriale della casa Treves l'abbandono del freddo esercizio artigianale e il ritorno alla purezza e semplicità dell'incisione originale sul modello della rigogliosa fioritura xilografica francese di fine secolo. In questo senso, giocò un ruolo fondamentale il provvidenziale incontro a Firenze fra Gabriele D'Annunzio e Adolfo De Carolis, animatore quest'ultimo del «Leonardo», intorno al quale si andava formando nell'Accademia delle Belle Arti un nucleo di talentuosi allievi come Armando Spadini e Giovanni Costetti⁵⁷. Per la buona riuscita di questa *liaison* fu determinante la figura di Treves, che di tale matrimonio artistico comprese con fine intuito le enormi potenzialità e rese possibili una lunga e fruttuosa collaborazione. De Carolis, infatti, intriso di reminiscenze preraffaellite, e influenzato da un gusto michelangiolesco al contempo potente e raffinato, era il perfetto interprete della retorica dannunziana. Fra i risultati di questa duratura amicizia personale, che divenne presto appassionato sodalizio intellettuale, figurano alcune eccezionali xilografie assai care al D'Annunzio come il noto *Dantes Adriacus*, simbolo dell'italianità di Fiume⁵⁸, oltre naturalmente ad una lunga serie di splendide edizioni fra cui la *Francesca da Rimini* (1902), la *Figlia di Iorio* (1903) e *Fedra* (1908), le quali si contano giustamente fra le massime realizzazioni del libro illustrato del Novecento italiano.

Se l'*editio princeps* de *La Figlia di Iorio* deve il suo maggiore ove non unico pregio a quelle «illustrazioni di sapore arcaico ed agreste»⁵⁹ tanto apprezzate dal Vate, appare doveroso descrivere con maggior dovizia di particolari la più celebre delle succitate prime dannunziane, o meglio quella che, più d'ogni altra edizione del poeta, esemplifica l'idea di libro come oggetto d'arte 'totale' che tanto potentemente aveva affascinato la mente degli artisti francesi e britannici: la *Francesca da Rimini*. Ogni elemento

distintivo del volume, e non solo le numerose e magnifiche xilografie di De Carolis, denota un'estrema cura e un'attenzione ai dettagli quale raramente si era apprezzata nelle pubblicazioni dei decenni precedenti, da quando cioè il processo di meccanizzazione della produzione aveva ridotto l'esercizio tipografico ad una mera esecuzione di passaggi reiterati. In questo senso, l'elegante medaglione campeggiante al centro del piatto superiore, impresso in oro con il celebre motto dantesco «Noi leggevamo» incorciato da una corona d'alloro, o ancora i caratteri in stile rinascimentale fatti realizzare appositamente per questa edizione trascendono il loro valore ornamentale per simboleggiare una concezione dell'oggetto-libro inedita in Italia. In ciò, più che in ogni magnificenza grafica o finezza tipografica, sta l'epocale valore delle edizioni dannunziane, e in particolare di questa, per la storia del libro novecentesco.

Una lezione, quella del De Carolis 'dannunziano', che peraltro fece scuola. Fra i suoi più attenti e capaci seguaci debbono essere ricordati Carlo Guarnieri, Diego Pettinelli, Carlo Barbieri e Ettore di Giorgio che, insieme a molti altri, sull'esempio del maestro, si prodigarono per il ritorno della xilografia alle sue forme originali. Artisti, questi, che trovarono la loro consacrazione nella storica mostra internazionale di Levanto, promossa nel 1912 da Ettore Cozzani che con la sua splendida rivista «L'Eroica» – stampata a La Spezia nella Officina delle Arti Grafiche su carta di lusso e con profusione di ornamenti originali di esemplare nitidezza – aveva già offerto un prezioso contributo alla diffusione della bella stampa in Italia e all'estero⁶⁰.

L'esempio della collaborazione fra De Carolis e D'Annunzio sotto l'atenta egida di Treves dimostra tuttavia anche come il caso italiano diverga da quello inglese per un elemento di fondamentale importanza che, con l'avvento della nuova generazione di editori in Germania, determinerà nei decenni successivi una reazione a catena con effetti di lungo corso sulla letteratura e l'arte europea. Tale produzione, sicuramente pensata e realizzata per un pubblico molto esigente di amanti del bel libro, non si rivolge infatti ad un passato mitizzato di cui cerca di riportare in vita gli splendori a discapito della realtà presente; guarda, piuttosto, alla modernità, mediando preferibilmente il primo ingresso sul mercato di giovani autori contemporanei. L'editore si fa così critico letterario e scopritore di talenti, cercando di dare anche una appropriata ed elegante cornice grafica all'opera dei propri scrittori. Una rivoluzione del concetto stesso di editore che fu sviluppata in forma di vera e propria filosofia editoriale in Germania a cavallo fra Ottocento e Novecento.

Note

¹ S. Ciriaco, *La rivoluzione industriale: dalla protoindustrializzazione alla produzione flessibile*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 3.

² A proposito delle ricadute politiche, sociali e tecnologiche della rivoluzione industriale, si sono rivelati utile strumento di consultazione: H.J. Habbakuk, M. Postam, *La rivoluzione industriale e i suoi sviluppi*, Einaudi, Torino 1974; G. André, *L'industrializzazione in Europa nell'800*, Il Mulino, Bologna 1984; e D.S. Landes,

Prometeo liberato. La rivoluzione industriale in Europa dal 1750 a oggi, Einaudi, Torino 1993. Si veda inoltre per quanto riguarda la situazione in Francia e Germania, F. Barbier, *Livre, économie et société industrielle en Allemagne et en France au XIX siècle (1840-1914)*, Thèse de Doctorat, Paris IV 1987.

³ Cfr. F. Barbier, *Storia del libro dall'antichità al XX secolo*, trad. it. a cura di R. Tomadin Dedalo, Bari 2004, pp. 147-149.

⁴ La letteratura sull'introduzione della tecnica a stampa e sulla sua evoluzione nel corso del XVI secolo è vasta. Fra gli studi più recenti si vedano G. Montecchi, *Il libro nel Rinascimento*, Editrice La Storia, Milano 1994; e M. Zorzi, *La stampa, fattore di mutamento nell'Europa dei secoli XV-XVIII*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *La città e la parola scritta*, Libri Scheiwiller, Milano 1997, pp. 177-217.

⁵ Willem Janszoon Blaeu, anche noto con il nome latinizzato di Guilielmus Jansonius Blavius, fu editore eclettico e di grande successo. Fra i suoi autori possiamo ricordare il matematico ed astronomo Willebrord Snell e il poeta Pieter Corneliszoon Hooft. Oggi è principalmente ricordato per la sua attività di fabbricatore di mappe cartografiche, molto rare e ricercate. Cfr. E.L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early-Modern Europe*, Cambridge UP, New York 2005, pp. 239-240.

⁶ Vedi M. Morelli, *Dalle calcolatrici ai computer degli anni Cinquanta. I protagonisti e le macchine della storia dell'informatica*, Franco Angeli Editore, Milano 2001, p. 57.

⁷ Vedi S.H. Steinberg, *Cinque secoli di stampa. Tipografia e caratteri, libri ed editoria*, Einaudi, Torino 1962, p. 232.

⁸ Cfr. A.E. Musson, E. Robinson, *Scienza e tecnologia nella rivoluzione industriale*, Il Mulino, Bologna 1974, p. 74.

⁹ Per informazioni sulla storia della grande famiglia editoriale dei Didot e sull'influsso che la loro attività ebbe sulla moderna cultura europea si rimanda a A. Jammes, *Les Didot: trois siècles de typographie et de bibliophilie, 1698-1998*, Agence culturelle de Paris, Paris 1998.

¹⁰ Vedi L. André, *Machines à papier: innovation et transformations de l'industrie papetière en France, 1798-1860*, Édition de l'EHESS, Paris 1997, p. 45 e seguenti.

¹¹ Preziose informazioni sulla storia della legatura sono state reperite in F. Petrucci Nardelli, *La legatura italiana: storia, descrizione, tecniche (XV-XIX secolo)*, NIS, Roma 1989. In virtù del ricco apparato iconografico, si segnala anche G. Bologna, *Legature*, Mondadori, Milano 1998.

¹² Per una storia organica e particolareggiata dell'ideazione e dello sviluppo delle macchine per comporre, con particolare riferimento del ruolo svolto da Otto Mergenthaler, si rimanda a W. Mengel, *Die Linotype erreichte das Ziel. Dem Andenken an Ottmar Mergenthaler*, Linotype, Berlin-Frankfurt am Main 1954.

¹³ Per un approfondimento degli aspetti tecnici si vedano V. Romani, *Bibliologia. Avviamento allo studio del libro tipografico*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003; e M.G. Tavoni (a cura di), *I mestieri del libro*, «Quaderni storici», 24, 72, 1989.

¹⁴ Cit. in C.E. Stowe, *Harriet Beecher Stowe: The Story of Her Life*, Houghton Mifflin, Boston 1911, p. 203. Trad. it.: «E così costei sarebbe la piccola donna che ha scritto il libro che ha causato questa grande guerra!». Si veda inoltre L. Beecher Stowe, *Saints, Sinners and Beechers*, Books for Libraries Press, Freeport 1970, p. 205. Dove non diversamente indicato, tutte le traduzioni nella presente opera sono dell'autore.

¹⁵ Cfr. U. Schulz-Buschhaus (a cura di), «Trivialeliteratur?». *Letterature di massa e di consumo*, Lint, Trieste 1979, pp. 218-225.

¹⁶ Cfr. W. Benjamin, *Theoretical Questions*, ed. by D.S. Farris, Stanford UP, Stanford 1996, p. 20. N. Wiegand, *Walter Benjamin und die Aura. Medien, Geschichte, Kultur und Kunst*, GRIN, Norderstedt 2009, pp. 11-17.

¹⁷ Per informazioni dettagliate, si rimanda a: D. McKitterick, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Sylvestre Bonnard, Milano 2005.

¹⁸ Cit. in S. Füssel, *Georg Joachim Göschen, ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik. Studien zur Verlagsgeschichte und zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit*, Bd. 1, de Gruyter, Berlin-New York 1999, p. 251. Trad. it.: «Ad una stamperia, che voglia dare alla luce belle stampe, sono necessarie alcune cose per le quali vedo che non mostra alcuna considerazione nel Suo procedimento. Perciò ritengo questo: la Sua macchina produrrà molte stampe, ma nulla di bello, ovvero l'eccezionale finezza dei tratti delicati per efficacia dei più marcati e per la grande nitidezza dell'insieme».

¹⁹ Cfr. «The Philobiblion. A Monthly Bibliographical Journal, Containing Critical Notices of, and Extracts from, Rare, Curious, and Valuable Old Books», voll. 1-2, [December, 1861-1863], G.P. Philes & Co., New York 1862, p. 213.

²⁰ Per informazioni più dettagliate sulla storia della litografia e sui procedimenti di riproduzione litografica si consultino M. Twyman, *Lithography 1800-1850: the Techniques of Drawing on Stone in England and in France and Their Application to Works of Topography*, Oxford UP, London 1970; e Id., *Breaking the Mould: the First Hundred Years of Lithography*, The British Library, London 2001.

²¹ Cfr. J. Bedel, *Dizionario Larousse dell'antiquariato*, Gremese Editore, Roma 2002, p. 243.

²² Cit. in F. Calot, L.M. Michon, P.-J. Angoulvent, *L'Art du livre en France des origines à nos jours*, Delagrave, Paris 1931, p. 190.

²³ Si vedano F. Chapon, *Le Peintre et le livre. L'Âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Flammarion, Paris 1987; e S. Dorna, *Il libro d'artista*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003.

²⁴ Lettera a Eckermann, 29 novembre 1826. Cit. in U. Bongaerts (hrsg.), *Goethe. Faust. Illustrationen/Illustrazioni*, Casa di Goethe, Roma 2004, p. 21. Trad. it.: «Il signor Delacroix ha superato la potenza stessa delle mie immagini, così che a maggior ragione i lettori non potranno non trovare tutto tanto vivo da superare ogni loro fantasia» (Ivi, p. 29).

²⁵ Si avverte che i brani in lingue diverse dal tedesco saranno tradotti solo laddove la lunghezza e la complessità del passo lo renda necessario. La didascalia della locandina pubblicitaria stampata per il lancio reca il seguente testo: «Cette publication, offerte aux Bibliophiles, montre, avec les matériaux les plus rares, tout le savoir-faire qui honore la Typographie et l'Édition contemporaines».

²⁶ Lettera a A. O'Shaughnessy datata 24/25 maggio 1876, in S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1998, p. 770.

²⁷ J.K. Huysmans, *À rebours*, G. Charpentier, Parigi 1884 (*Controcorrente*, trad. it. di C. Sbarbaro, Gentile Editore, Milano 1944). U. Dettore (trad. it), *A Ritroso*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1996, pp. 226-227: «Des Esseintes provava capziose delizie nel palpare quel minuscolo libretto la cui legatura in feltro del Giappone, bianca come un latte cagliato, era chiusa da due cordoncini di seta, l'uno rosa di Cina e l'altro nero. Dissimulata dietro la copertina la treccia nera raggiungeva quella rosa che metteva quasi un soffio di cipria, un'ombra di belletto giapponese moderno, quasi un accenno libertino sull'antico biancore, sulla candida carnagione del libro e lo chiudeva annodando in un lieve intreccio il suo colore scuro con quello chiaro, insinuando un discreto avvertimento di quel rimpianto, una vaga minaccia di quella tristezza che seguono agli slanci appagati, alle placate sovraccitazioni dei sensi».

²⁸ Si segnala, per la ricchezza dell'apparato grafico e la completezza delle informazioni tecniche, la raccolta a cura della Graphische Sammlung della Staatsgalerie di Stoccarda, *Französische Maler illustrieren Bücher. Die illustrierten Bücher des 19. und 20. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Höhere Fachschule für das Graphische Gewerbe, Stuttgart 1965.

²⁹ Le informazioni relative alla vita e all'opera di Lepère sono state ricavate dalle seguenti opere, cui si rimanda per ogni ulteriore approfondimento: F. Fossier, *Auguste Lepère ou le Renouveau du bois gravé*, Musée d'Orsay, Paris 1992; e G. Fanelli, E. Godoli, *Dizionario degli illustratori simbolisti e Art Nouveau*, Cantini, Firenze 1990.

³⁰ Cfr. É. Goudeau, *Paris-Almanach*, Sagot, Paris 1897, il primo libro in cui appaiono xilografie a colori accanto a incisioni su legno in bianco e nero.

³¹ R. Max, *Catalogue des travaux exposés par Auguste Lepère*, Sagot, Paris 1908, p. IV.

³² «Revue biblio-iconographique», troisième série, Paris 1904, p. 14.

³³ Sempre attuali e fondamentali fonti di notizie sull'artista sono ancora oggi i seguenti studi monografici: F. Marcilhac, L. Thornton (a cura di), *François-Louis Schmied, peintre-graveur-éditeur*, Hôtel Drouot, Paris 1975; W. Ritchie, *François-Louis Schmied, Artist, Engraver, Printer*, Graduate Library School, Tucson 1976; e Id., *Art déco. The Books of François-Louis Schmied, Artist, Engraver, Printer with Recollections and Descriptive Commentaries on the Books*, Book Club of California, San Francisco 1987.

³⁴ S. Alligo, *Tutti i colori del legno: François-Louis Schmied*, «Wuz. Storie di autori, editori e libri rari», 5, settembre-ottobre 2005, pp. 42-48.

³⁵ In M. Nasti, *Schmied*, Guido Tamoni, Schio 1991, p. 14.

³⁶ S. Alligo, *Tutti i colori del legno: François-Louis Schmied*, cit., p. 48.

³⁷ In J. Hill Burton, *The Book-Hunter*, Blackwood & Sons, London 1862, p. 42. Trad. it.: «Possedere una stamperia privata è senza dubbio un genere spaventoso di bibliomania. [...] C'è un lusso sardanapaliano in questa lussuria bibliografica che rifiuta di spartire con vili mortali il comune raccolto della pubblica stampa, assecondando invece gusti propri ed esigenze personali. Il proprietario di un simile stabilimento non è soggetto a capricci indipendenti dalla sua volontà ed è il vero autocrate della letteratura».

³⁸ A proposito della tendenza alla concentrazione tipica dei sistemi capitalistici ottocenteschi, si rimanda a P. Varley, *L'apogeo del capitalismo liberale*, in G. Palma-de (a cura di), *L'età della borghesia*, Feltrinelli, Milano 1975. Di utile consultazione sul tema è anche W. Ashworth, *Breve storia dell'economia mondiale dal 1850 ad oggi*, trad. it. a cura di F. Grossi, Laterza, Roma-Bari 1976.

³⁹ Marsand la definisce, comparandola alle innumerevoli edizioni delle opere del Petrarca succedutesi nei secoli, «certamente tra le forestiere una delle più belle, ed insieme una delle più accurate». In A. Marsand, *Bibliografia di Petrarca*, Paolo Emilio Giusti, Milano 1826, p. 112.

⁴⁰ Cit. in J. Buechler, *Charles Whittingham Printer 1795-1876. An Exhibit of His Works at Bailey/Howe Library at the University of Vermont*, The Library, s.l. 1983, p. 28. Trad. it.: «uno dei libri più bizzarri e meravigliosi del secolo».

⁴¹ Trad. it.: «Le più straordinarie prove di stampa che abbia mai visto».

⁴² Sul tema dell'impegno politico di Morris e della sua eredità nel pensiero marxista britannico, si rimanda al controverso ma ancora fondamentale testo di E.P. Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, Lawrence & Wishart, London 1955.

⁴³ Sull'attività politica e sull'utopia socialista morrissiana, si rimanda a G. Bulla, *William Morris fra arte e rivoluzione*, Editrice Garigliano, Cassino 1980.

⁴⁴ Cfr. P. Needham, *William Morris: Book Collector*, in C. Ryskamp (ed.), *William Morris and the Art of Book*, Oxford UP, New York 1976.

⁴⁵ Il più esauriente testo concernente la parabola editoriale della Kelmscott Press è W.S. Peterson, *The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure*, Oxford UP, Oxford 1991. Oltre ad una dettagliata storia della casa, esso offre un'interessante analisi della visione estetica morrissiana nel contesto dell'editoria vittoriana. Si rimanda anche al volume curato dalla William Morris Society, *The Typographical Adventure of William Morris*, William Morris Society, London 1957, catalogo di una mostra itinerante organizzata dalla William Morris Society nel 1957, di particolare interesse per lo studio della figura di Morris in rapporto agli altri stampatori e disegnatori fra il 1850 e il 1941.

⁴⁶ Cfr. S.C. Cockerell, *History of the Kelmscott Press*, in W. Morris, *A Note by William Morris on His Aims in Founding the Kelmscott Press*, ed. by W.S. Peterson, Grolier Club, New York 1996.

⁴⁷ L'idea di 'libro ideale' è ampiamente espressa e chiarita in una serie di saggi e conferenze, per cui si rimanda a W. Morris, *The Ideal Book: Essays and Lectures on the Arts of the Book*, ed. by W.S. Peterson, University of California Press, Berkeley 1982.

⁴⁸ Per una rassegna completa delle *private presses* nel periodo considerato, vedi G.S. Tomkinson, *A Selected Bibliography of the Principal Modern Presses Public and Private in Great Britain and Ireland*, with Introduction by B.H. Newdigate, First Edition Club, London 1928.

⁴⁹ Si rimanda, per maggiori informazioni su questa stamperia e per un sintetico quadro dell'eredità morrissiana in Inghilterra, al recente studio monografico di M.D. Genz, *A History of the Eragny Press, 1894-1914*, Oak Knoll Press, New Castle 2003.

⁵⁰ W. Ransom, *Private Presses and Their Books*, R.R. Bowker Co, New York 1929, p. 56.

⁵¹ In merito al rapporto artistico e personale fra William Morris e Charles M. Gere, si rimanda al breve ma interessante articolo di E. Penning-Rowell, *Charles Gere and William Morris*, «The Journal of William Morris Studies», 8, 4, 1990, pp. 28-31.

⁵² A. Gigli Marchetti, *I tre anelli: mutualità, resistenza e cooperazione dei tipografi milanesi (1860-1925)*, F. Angeli, Milano 1983, p. 9.

⁵³ G. Ottimo, *La stampa periodica, il commercio dei libri e la tipografia in Italia*, Battezzati, Milano 1875, pp. 17-18.

⁵⁴ Ivi, p. 19.

⁵⁵ Per informazioni più specifiche sulla situazione dell'editoria fiorentina fra Ottocento e Novecento, si rimanda a *La crisi di fine secolo: Firenze e la nuova editoria*, in G. Luti (a cura di), *Scrittori, riviste, editori nella Firenze del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1983, pp. 11-26.

⁵⁶ Vedi G. Tortorelli, *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, Edizioni Analisi, Bologna 1986, p. 96.

⁵⁷ Una ricca messe di notizie sulla figura e l'opera del grande pittore e xilografo di Montefiore dell'Aso, uno dei grandi protagonisti della stagione artistica italiana qui presa in esame, sono reperibili in S. Zanini, *Adolfo De Carolis e la xilografia. Uno studio sulla decorazione del libro tra Otto e Novecento*, Giroal, Roma 2003.

⁵⁸ G. D'Annunzio, *Siamo spiriti azzurri e stelle. Diario inedito (17-27 agosto 1922)*, a cura di P. Gibellini, Giunti, Firenze 1995, p. 174.

⁵⁹ A. Sodini, *Ariel amato (Gabriele D'Annunzio)*, Mondadori, Milano 1931, p. 450.

⁶⁰ Vedi C. Gibellini, *La bella scuola: «L'Eroica» e la xilografia*, in G. Baroni (a cura di), *Letteratura e riviste*, Giardini, Pisa 2004, pp. 69-76.

CAPITOLO II

LA BUCHKUNSTBEWEGUNG: UN'INTRODUZIONE

2.1 *Il modello inglese*

Negli anni di passaggio della Jahrhundertwende, sulla scorta dell'esempio europeo, va diffondendosi anche nei paesi di lingua tedesca un rinnovato interesse nei confronti delle arti grafiche e della scienza tipografica. Cifra distintiva ed elemento unificante dell'articolato e complesso movimento che prenderà in seguito il nome di Buchkunstbewegung, è l'innalzamento del livello qualitativo del libro, idealmente concepito come prodotto di una organica e coesa fusione di elementi complementari, attraverso la ricerca dell'armonia fra le varie parti, materiali e non, che lo compongono (testo, caratteri, carta, inchiostro, rilegatura e illustrazione). Condiviso modello di riferimento – almeno in un primo momento – è l'opera delle stamperie private britanniche, ed in misura particolare il magistero simbolico-figurativo facente capo alla Kelmscott Press di William Morris¹.

Propugnatori ed esportatori di questa preziosa lezione, la cui eco morrisiana risulta evidente tanto nei procedimenti adottati quanto nelle tematiche predilette, furono un significativo numero di stampatori, disegnatori e calligrafi inglesi a partire dallo stesso Sir Emery Walker, contattato nel corso degli anni da varie stamperie tedesche affinché fornisse occasionalmente consulenze in qualità di *Berater* (consigliere). Uno dei più rinomati artisti inglesi attivi su suolo tedesco fu Edward Johnston, la cui opera divulgativa *Writing and Illuminating and Lettering* – pubblicata nel 1906 con prefazione di Lethaby e xilografie di Noel Rooke – conobbe uno straordinario successo di critica e pubblico². Docente presso la Central School of Arts and Crafts e profondo conoscitore delle antiche tecniche di miniatura e doratura, Johnston collaborò inoltre con il conte Harry Kessler, personaggio chiave nel mondo del libro di quegli anni³. Figura di centrale importanza nella mediazione del patrimonio di pratiche artistiche raccolto dalla scuola morrisiana fu anche Anne Simons, allieva di Johnston e calligrafa di straordinario talento (medaglia d'oro a Dresda nel 1906), cui furono commissionati per oltre vent'anni lavori per conto di una delle più rinomate stamperie private tedesche, la Bremer Presse. Tale presenza in area germanofona di soggetti più o meno direttamente portatori dell'esperienza tipografica e pittorica britannica di fine secolo, comunemente de-

finita 'private press heritage', costituì anche l'imprescindibile presupposto all'origine di lavori di valenti illustratori quali il viennese Rudolf von Larisch, autore di scritti di larga diffusione come *Unterricht in ornamentaler Schrift*⁴ (1905), e Rudolf Koch.

Nel disegnare un quadro, ove non esaustivo, almeno organico delle influenze dirette e indirette esercitate dal modello britannico sulla nascente Buchkunstbewegung, non si può omettere poi di rilevare l'importanza che ebbero in questo senso le pubblicazioni di interesse artistico-letterario. Caratterizzate da un disegno sinuoso e ricco di ornamenti floreali, le riviste precedentemente trattate trovano la loro comune cifra stilistica in una peculiare concezione dell'illustrazione, non più intesa come mero ornamento testuale, bensì come suo corollario avente autonomo valore artistico. Importanti veicoli di diffusione della filosofia del libro, espressa da Morris a sintesi del movimento delle stamperie private inglesi, furono in misura speciale due pubblicazioni periodiche: «The Yellow Book» e «The Studio». La prima, fondata a Londra nel 1894 da Charles Elkin Matthews e John Lane, ebbe vastissimo richiamo grazie a collaboratori di eccezione sia per il settore letterario (si ricordano Herbert George Wells e William Butler Yeats) che per la sezione figurativa (tra cui John Singer Sargent e Walter Sickert), avvalendosi nella direzione anche del più grande illustratore inglese del tempo, Aubrey Beardsley. Tuttavia, fu «The Studio» la rivista d'arte che godette negli ultimi anni dell'Ottocento e nel primo decennio del secolo successivo di maggior fortuna presso la comunità artistica internazionale e, in particolare, tedesca⁵. Fondata nel 1893 dal mercante d'arte Charles Holme e da questi diretta fino alla sua morte (avvenuta nel 1922), il celebre periodico londinese cessò le pubblicazioni nel 1988, comprensibilmente subendo in un arco temporale di tale ampiezza numerose rivisitazioni tanto del programma quanto della veste grafica. Sarà dunque opportuno limitarsi qui a dare alcune informazioni essenziali solo in merito alla prima fase della sua storia editoriale, ovvero dalla fondazione allo scoppio del primo conflitto mondiale, allo scopo di sottolineare quali elementi grafici, ma anche tipografici e programmatici, ne determinarono il plauso da parte della nascente cerchia pittorica avanguardista in Germania ed Austria influenzandone gli stili espressivi. Il primo e forse più importante elemento distintivo fu la volontà di promuovere la cosiddetta *New Art* diffondendo l'opera di giovani artisti ancora ignoti al grande pubblico (come Charles Rennie Mackintosh e Charles Voysey); una presa di posizione in favore dell'avanguardia pittorica che, a partire dal 1906, fu estesa in chiara concordanza con il programma Arts and Crafts a tutte le altre forme contemporanee di arte applicata (ovviamente all'architettura, ma anche al design di interni, alla lavorazione di vetro e metallo, alla ceramica ecc.) con un volume annuale espressamente dedicato al tema (lo «Year Book of Decorative Art»). Il secondo elemento caratterizzante fu l'eleganza e la superba delicatezza delle illustrazioni offerte che, unita al pregio della stampa, fecero della rivista un modello antonomastico di raffinatezza. Un eccellente esempio della fama che «The Studio» guadagnò,

grazie al suo apparato illustrativo, presso la cerchia elitaria dei più esigenti collezionisti britannici, ci è fornita da un passo del romanzo *So Disdained*, del popolare scrittore britannico Nevil Shute Norway:

Lord Arner [...] had in the library [...] all the bound volumes of Studio since the beginning. When he was worried or upset over anything he used to go in there and sit down beside the fire, and turn these volumes over slowly. When he came to a picture that he liked he would sit staring at it for a long time without moving. He liked water-colour reproductions best, I think, and especially garden sketches, water colours of herbaceous borders, and paintings with delicate, bright colours.⁶

Infine, il terzo e non meno importante elemento, ancora scelta programmatica pertinente all'ambito illustrativo, fu lo sforzo sistematico di diffondere anche un prodotto del progresso tecnico come la nascente arte fotografica di cui Holme aveva compreso le enormi potenzialità espressive. Un'intuizione, quest'ultima, che non fu accolta e condivisa dagli esponenti della Buchkunstbewegung e che resta, ciò nondimeno, ad ulteriore testimonianza della straordinaria visionarietà avanguardistica della rivista britannica.

2.2 Profilo artistico-editoriale del movimento tedesco

Risulta alquanto difficile, se non impossibile, stabilire una data precisa di fondazione della Buchkunstbewegung, semplicemente perché non si trattò di un movimento sistematico o di una scuola organica di pensiero. Valutando anche le considerazioni fatte nel precedente paragrafo, comunque, si dovrebbe propendere per una nascita posteriore alla conclusione dell'esperienza editoriale della Kelmscott Press coerentemente con l'impatto propulsivo esercitato dal modello britannico. Tuttavia, la questione sfugge a facili semplificazioni. Secondo la *Encyclopedia of Library and Information Science*⁷, una delle grandi opere di riferimento sul tema, la casa editrice di J.J. Weber fu fondata a Lipsia nel 1834 e a partire dal 1843 si distinse con la pubblicazione del periodico «*Illustrierte Zeitung*» nel campo della xilografia originale. Lo stampatore di origine danese Carl Berendt Lorck, cofondatore del citato periodico illustrato, acquisì poi nel 1856 la Niessche Buchdruckerei und Schriftgiesserei, che cedette nel 1868 a Wilhelm Eduard Drugulin, il quale l'avrebbe trasformata nei decenni successivi in una delle stamperie più importanti e rinomate d'Europa⁸. Si potrebbero citare ancora i nomi di Franz Otto Spamer, Carl Gottlieb Roder, Leopold Ullstein e di molti altri editori capaci ed intraprendenti che nella seconda metà dell'Ottocento rinnovarono e modernizzarono l'industria editoriale tedesca rendendola un settore produttivo all'avanguardia senza per questo tralasciare la qualità del prodotto offerto. Ciò ci riporta, tuttavia, all'assunto iniziale, ovvero come sia una questione puramente accademica tentare di determinare il primo 'vagito intellettuale' del mo-

vimento oggetto della nostra analisi. Risulta piuttosto utile ed interessante ripercorrerne qui sommariamente la cronologia, indicando quelle personalità editoriali che per prime si segnalano per l'applicazione di dettami teorici volti a realizzare un libro concettualmente diverso, idea poi riassunta dalla locuzione *schönes Buch* o *beautiful book*.

La prima concretizzazione in programma editoriale del concetto di *beautiful book* – sistematicamente teorizzato da Thomas James Cobden-Sanderson nel suo *The Ideal Book or Book Beautiful, a Tract on Calligraphy, Printing and Illustration & on the Book Beautiful as a Whole* (1900) – si deve nei paesi di lingua tedesca a figure oggi colpevolmente ignote al grande pubblico. Ne sono significativi esempi Eduard Grisebach, scrittore e storico della letteratura che fece stampare in proprio le sue opere a Vienna fra il 1873 e il 1875, e l'editore monacense Theo Stroeyer, per i cui tipi apparve nel 1880 una magnifica edizione dell'*Amor und Psyche* apuleiano con illustrazioni di Max Klinger. Ciò che contraddistinse questa prima avanguardia editoriale fu «una sorta di eclettismo anticheggiante»⁹, un *Münchener Renaissance* (Rinascimento monacense) che vagheggiava un ritorno all'«alta artigianalità del passato»¹⁰ e che trovò i suoi elementi distintivi nella qualità della carta, nella preziosità delle legature e nell'originalità dei caratteri. Pur percorrendo in tale programma alcuni elementi propri dell'*ideal book* morrisiano, il distacco dallo stesso è evidente in alcune significative prese di posizione: prima fra tutte, la scelta di evitare ristampe di edizioni del periodo incunabolo e protocinquecentesco; in secondo luogo, di ancor superiore rilevanza programmatica, l'idea di creare un nuovo libro d'artista che rispecchiasse le contemporanee proposte pittoriche e grafico-artistiche. La frattura con la filosofia del libro di ispirazione morrisiana, di cui pure abbiamo doverosamente sottolineato l'enorme influenza, si configura così in termini teorici prima che estetici: pur condividendo le motivazioni di fondo, la *Buchkunstbewegung* guarda ad un'arte del libro radicalmente nuova, frutto della collaborazione di nuovi autori e una nuova generazione editoriale con l'avanguardia artistica emergente, laddove il *Private Press Movement* resta arroccato nell'utopica ma in fondo sterile ammirazione per un'arte della stampa figlia di un periodo storico definitivamente spazzato via dalla rivoluzione industriale e in quanto tale non più proponibile. La cifra stilistica del movimento tedesco per l'arte del libro nonché la ragione del suo successo è, dunque, l'apertura all'arte contemporanea, estrinsecatasi in un'innovativa concezione tipografica (*Typographie*) non meno che in un'ornamentazione (*Buchschmuck*) e in un'illustrazione (*Illustration*) di nuova concezione. La compresenza di queste due concezioni, altrettante facce di uno stesso *amor librorum* e di una medesima urgenza editoriale, è resa ancor più drammatica dalla presenza in seno allo stesso movimento di rappresentanti illustri delle due *Buchanschauungen*: Georg Hirth e Max Huttler. Il primo, futuro fondatore della stamperia Knorr & Hirth (1894) e della rivista «Die Jugend» del 1896, la cui attività di stampatore si pone in principio nel segno della riproposizione di antiche stampe del periodo incunabolo e rinascimen-

tale; il secondo, che limita l'influenza della grande tradizione del passato alla sua fisiologica funzione di modello e mira ad inaugurare un'arte del libro autenticamente nuova.

Protagoniste e principali interpreti di questa rinnovata attenzione per le arti del libro furono, per ovvie ragioni, anche e soprattutto le stamperie private. Merita qui di seguito ripercorrerne brevemente la storia, premettendo che esse non si costituirono mai in movimento unitario dal punto di vista programmatico. Di particolare interesse per la nostra trattazione è notare come si possano sostanzialmente suddividere in due gruppi: il primo, più esplicitamente legato alla tradizione britannica, votato all'ornamentazione e all'abbellimento della pagina; il secondo, che si richiama alla 'purezza tipografica' della tradizione sette-ottocentesca (con l'uso di caratteri tipografici come Baskerville, Didot e Bodoni), dominato da un approccio più o meno recisamente antifigurativo.

Tra le numerose stamperie che intrapresero le attività in questi anni, al primo gruppo può idealmente ricondursi la Officina Serpentis, fondata nel 1911 da Eduard Wilhelm Tieffenbach, che nel solco del medievalismo morrisiano si concentra quasi monotematicamente sull'arte grafica del XV secolo, affidando la realizzazione dell'impianto decorativo dei propri testi solo ad artisti che a loro volta potevano vantare una conoscenza approfondita e diretta del periodo incunabolo. Fra le edizioni maggiormente indicative delle volontà programmatiche di Tieffenbach si citi l'imponente in-folio *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand*, stampato nel 1921-1922 per l'editore berlinese Erich Steinthal; un'edizione il cui pregio per l'arte del libro, al di là della lodevole correttezza del testo che segue quello dell'*Urgötz* goethiano quale appare nel trentanovesimo volume della *Sophien-Ausgabe*¹¹, risiede interamente nelle 27 incisioni originali all'acquaforte del pittore Lovis Corinth, allora presidente della Berliner Secession. Tipica espressione del *graphischer Ornamentalismus* (ornamentalismo grafico) nella moderna storia del libro è poi l'opera della Cranach Presse, fondata a Weimar nel 1913 dal già citato conte Harry Kessler. Particolarmente emblematica delle scelte stilistiche e contenutistiche della stamperia sassone, nonché della cultura umanistica e della vocazione europeista del suo fondatore, è l'edizione delle *Eclogae* di Virgilio. Pubblicata nel 1926 con 43 tavole illustrate da Aristide Maillol, il testo è stampato in caratteri italici appositamente disegnati da Edward Johnston su punzoni tagliati da Edwin Prince sotto la supervisione di Emery Walker con capilettera di Eric Gill. Una predilezione per la sperimentazione grafica e l'originalità dei caratteri utilizzati che è marchio stilistico inconfondibile, evidente nelle maggiori opere stampate dall'officina di Weimar come l'*Hamlet* shakespeariano del 1929, nel quale l'eleganza delle lettere disegnate ancora una volta da Johnston forma un contrasto estremamente significativo con la visionarietà nichilista delle 72 incisioni originali presentate da Edward Gordon Craig.

Una notazione particolare in questo conciso elenco di stamperie tedesche che si vollero più o meno dirette epigoni del 'credo' morrisiano

merita, infine, la Offizin Drugulin, in attività nella città di Lipsia a partire dal 1829, ovvero da quando Friedrich Nies ne assunse la direzione.

Già segnalatasi all'attenzione e al plauso internazionale per i meriti indiscussi della sua fonderia di caratteri (godettero di grande fama al tempo i punzoni originali di caratteri orientali), la sua produzione novecentesca si colloca nel segno della allora in voga tradizione di ispirazione britannica, presa a modello in particolare nell'attenzione rivolta allo studio e alla riproduzione di caratteri antichi. Ne è un esempio la giustamente celebre edizione del 1902, esplicitamente intitolata *Marksteine aus der Weltliteratur in Originalschriften*, con disegni e illustrazioni di Ludwig Sütterlin. Nei primi decenni del XX secolo la Drugulin visse il suo periodo di maggior prosperità e più intensa attività, stabilendo proficui rapporti di collaborazione con alcuni dei più importanti editori del tempo fra cui Samuel Fischer, Ernst Rowohlt, Paul Cassirer, Eugen Diederichs e, naturalmente, Kurt Wolff. Alla Offizin Drugulin si deve, inoltre, l'opera di stampa di alcune fra le più note e diffuse riviste artistico-culturali di quegli anni (come «Pan», «Die Insel» e «Genius»).

Le stamperie che scelsero un approccio diverso da quello figurativo-ornamentale, concentrandosi sull'apparato tipografico come unica chiave di lettura grafica concessa al lettore nell'approccio ermeneutico al testo, sono numericamente inferiori ma altrettanto importanti per la storia del libro. La prima dal punto di vista cronologico fu la Steglitzer Werkstatt, fondata nel 1901 da Fritz Helmut Ehmcke¹², Georg Belwe e Friedrich Wilhelm Kleukens. La loro opera risulta *a posteriori* di grande interesse non tanto per il livello qualitativo, peraltro notevole, delle loro stampe quanto per il programma esposto nel famoso Prospektblatt e sintetizzabile nella massima «Reduzierung des Werks auf seine wesentlichen Elemente», e cioè la riduzione dell'opera ai suoi elementi essenziali¹³. Un programma esso stesso essenziale e per ciò stesso di estrema chiarezza, che trovò un seguito relativamente largo soprattutto in area germanica. Simile l'impostazione programmatica della Janus Presse, fondata nel 1907 a Lipsia da Walter Tiemann e Carl Ernst Poeschel, quest'ultimo esperto stampatore, già collaboratore di Emery Walker durante un soggiorno formativo in Inghilterra. Se l'adesione ai precetti dell'*ideal book*, infatti, risulta evidente nello sforzo di armonizzazione dei diversi componenti e nella particolare cura profusa nella scelta dei caratteri tipografici (furono utilizzate, fra le altre, la 'Behrens-Type' nonché lettere appositamente disegnate per singole edizioni da Tiemann), è vero anche che l'impianto è meramente tipografico. Si può addirittura affermare senza tema di smentita che l'edizione delle *Römische Elegien* di Goethe, manifesto programmatico della stamperia edito non casualmente nell'anno della sua fondazione, sia da considerarsi il primo libro d'arte tedesco in puro stile tipografico.

Il rifiuto di qualsivoglia supporto decorativo e l'impegno nella direzione della punzonatura originale sono elementi caratterizzanti e

per certi versi riassuntivi anche della Ernst Ludwig Presse, fondata nel 1907 a Darmstadt per espresso volere dell'omonimo Granduca d'Assia e la cui direzione fu affidata ai fratelli Kleukens (Friedrich Wilhelm si occupava dell'apparato tipografico e ornamentale, mentre a Christian Heinrich era affidata la supervisione dei procedimenti di stampa)¹⁴. Particolare rilievo per il nostro discorso riveste proprio la figura di Friedrich Kleukens, esemplificativa dell'artista completo e maturo che scelse di dedicare l'interezza dei suoi sforzi creativi alla promozione dell'arte tipografica. Formatosi allo Steglitzer Werkstatt che fondò e diresse dal 1900 al 1903 insieme a Fritz Helmuth Ehmcke e Georg Belwe, in seguito docente alla Staatliche Akademie für Kunstgewerbe und Graphik, a partire dal 1906 membro della famosa *Darmstädter Künstlerkolonie* e fondatore della Ratio-Presse nel 1919, egli fu innanzitutto uno dei più importanti e rappresentativi illustratori della *Neue Buchkunst* tedesca di inizio secolo. Superbo esempio delle vette cui seppe giungere la sua arte tipografica è la magnifica riedizione di *Die Psalmen* (1911), il cui testo ripropone fedelmente quello dell'edizione della *Bibbia* di Lutero stampata a Wittemberg nel 1545. Laddove la tiratura limitata (500 copie, di cui 50 su carta del Giappone e 10 su pergamena) renderebbe lecito attendersi un indulgere all'opulenza grafica atto ad accattivarsi il pubblico dei collezionisti, la magnificenza dell'apparato ornamentale è qui interamente riposta nell'eleganza dei caratteri Cicero-Kleukens e Antiqua oltre che nei capilettera finemente cesellati. Sulla stessa linea di pensiero programmatico si situa anche un'altra stamperia di vaglia quale la Bremer Presse, fondata da Ludwig Wolde e Willy Wiegand¹⁵. Improntata sul modello della 'eretica' Doves Press e sul programma estetico di Thomas James Cobden-Sanderson¹⁶, l'unica parziale deroga è costituita da titoli ed iniziali disegnati da Anne Simons. Tuttavia, la peculiarità e modernità dell'esperienza della stamperia di Brema consiste nella volontà di rivolgersi ad un più vasto pubblico di non collezionisti garantendo, a fronte di edizioni molto curate, un prezzo che fosse concorrenziale sul mercato. Si tratta, in sintesi, del primo esempio di *schönes Gebrauchsbuch* (bel libro di consumo), una formula che riscuoterà enorme successo e le cui intrinseche potenzialità saranno comprese e ampiamente sfruttate dalla nuova generazione di editori tedeschi. La Bremer Presse si segnala alla nostra attenzione anche per la collaborazione di intellettuali come Rudolf Borchardt e Hugo von Hofmannsthal; una pratica che si diffonderà presto in altre stamperie – ne è un esempio la Rupprecht Presse, fondata dal già noto Ehmcke a Monaco nel 1913, che annovera fra i suoi consiglieri il poeta e bibliofilo Karl Wolfskehl – e case editrici (fra tutte, come vedremo, Kurt Wolff Verlag e Insel Verlag) dando la concreta possibilità a poeti e scrittori di intervenire attivamente nelle fasi preliminari di stampa e quindi nella diffusione delle opere¹⁷.

Nel fornire le coordinate essenziali della rinascita editoriale nei paesi di lingua tedesca non si può omettere di rilevare anche l'importanza delle riviste nella diffusione delle nuove correnti artistiche e, più o meno

direttamente secondo i singoli casi, della promozione della bella stampa. Nel 1885 viene fondato il già citato «Pan», edito da Otto J. Bierbaum e Julius Meier-Graefe, il primo periodico d'arte tedesco ad essere illustrato con grafica originale (disegni di Toulouse-Lautrec, Behrens, van de Velde, Böcklin e Rodin)¹⁸. Fra i collaboratori figura anche Beardsley e, accanto ai contributi originali, largo spazio viene concesso anche alla riproduzione di antiche xilografie e nuovi capolavori tipografici (fra cui, significativamente, le prime stampe della Kelmscott Press). La rivista «Pan» si segnala altresì per la composizione di caratteri originali, uno diverso per ogni numero pubblicato. Il legame fra arti figurative e tipografiche appare, dunque, sempre più stretto.

Sulla scorta della rivoluzione artistico-figurativa promossa nell'ordine dai secessionisti monacensi, viennesi e berlinesi, le riviste divengono sempre più spesso il principale mezzo di diffusione scelto per promuovere le nuove tendenze artistiche. Nel 1896 Georg Hirth fonda non casualmente a Monaco la rivista «Die Jugend», esplicitando fin dal nome il suo impegno programmatico di ufficiale piattaforma espositiva e propagandistica del neonato movimento dello Jugendstil e banco di prova privilegiato per gli artisti che ad esso appartenevano. Secondo le intenzioni di Hirth, l'obiettivo dichiarato di rendere noti ad un pubblico vasto e non particolarmente interessato le principali nuove proposte in campo pittorico si sarebbe potuto raggiungere solo tramite una sapiente combinazione di elementi decorativi e tipografici tale da rendere la rivista unica nel suo genere e, per ciò stesso, immediatamente riconoscibile. Il risultato è una composizione armonica e piacevole alla vista, che sortì l'effetto desiderato ottenendo immediato successo e ampliando la propria cerchia di lettori ben al di fuori della ristretta élite degli intenditori d'arte.

Sono questi i medesimi principi che motivarono anche Otto J. Bierbaum, Alfred W. Heymel e Rudolf A. Schröder nel decidere di fondare nel 1899 la rivista «Die Insel». Approfondiremo l'argomento della fondazione di questa rivista in seguito, in quanto da essa sorgerà la casa editrice Insel Verlag di cui ci occuperemo in maniera più analitica. In questo capitolo basti sottolineare come la cura nel disegno tipografico e la bellezza dell'apparato illustrativo, in perfetta concordanza l'uno con l'altro, furono gli aspetti più caratteristici della rivista che poi si sarebbe evoluta nella nota casa editrice omonima, la quale li avrebbe conservati come propria più qualificante eredità. Fondamentale fu anche il ruolo che le maggiori riviste di interesse artistico-letterario rivestirono in quest'epoca di eccezionale fioritura culturale, fungendo da insostituibile *trait d'union* fra gli autori emergenti e i più intelligenti e capaci fra gli editori. Ne sono un significativo esempio pubblicazioni periodiche votate alla sperimentazione letteraria come il «Simplicissimus»¹⁹, fondato da Albert Langen nel 1896, o le riviste «Hyperion» e «Zwiebelfisch» di Hans von Weber, che iniziarono le pubblicazioni rispettivamente nel 1906 e nel 1909.

Caso *sui generis*, rivista ibrida di grandissimo impatto sia in ambito figurativo che letterario, fu poi «Ver Sacrum», il più rappresentativo organo del movimento artistico della Wiener Secession, la Secessione viennese²⁰. Nonostante le travagliate vicende editoriali, esso seppe garantire in sei anni di attività (dal 1898 al 1904) contributi di assoluto rilievo in entrambi i campi, influenzando positivamente il mondo dell'editoria libraria: all'imponente offerta pittorico-figurativa (nel complesso 471 disegni, 55 litografie e 216 riproduzioni su legno di artisti quali Gustav Klimt, Max Klinger, Alfons Mucha e Otto Wagner) si affiancano scritti originali di Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Knut Hamsun e molti altri collaboratori più o meno saltuari. Infine, accanto alle riviste artistiche e letterarie ricordate – cui è doveroso riconoscere anche meriti nel rinnovamento grafico e di *layout* nel tentativo riuscito di creare un'unità decorativa nella pagina – un ruolo di primo piano nella diffusione di una nuova consapevolezza estetica giocarono anche riviste più specialistiche e conseguentemente di minore diffusione come «Dekorative Kunst» e «Deutsche Kunst und Dekoration», fondate entrambe nel 1897²¹.

Note

¹ Sull'influsso dell'opera di Morris sul mondo del libro di lingua e cultura tedesca si rimanda al fondamentale F.A. Schmidt-Künsemüller, *William Morris und die neuere Buchkunst*, Harrassowitz, Wiesbaden 1955. Di grande interesse anche il catalogo monografico *Morrisdrucke und andere Meisterwerke englischer und amerikanischer Privatpressen: Ausstellung des Gutenberg-museums in Mainz*, Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1954. Si veda anche il capitolo dedicato al fenomeno della stamperia privata *Staatsdruckereien und Privatpressen* in S.H. Steinberg, *Die schwarze Kunst. 500 Jahre Buchwesen*, zweite durchgesehene Auflage, Prestel, München 1961.

² M. Yorke, *Eric Gill: Man of Flesh and Spirit*, Tauris Parke Paperbacks, London 2000, p. 253.

³ Per informazioni sulla vita, l'opera e l'impegno politico di segno pacifista ed europeista del conte Kessler, si rimanda alla recente ed esaustiva monografia di L. McLeod Easton, *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*, University of California Press, Berkeley 2002.

⁴ R. von Larisch, *Unterricht in ornamentaler Schrift*, Österreichischer Staatsdruckerei, Wien 1929. Molto noto e discusso all'epoca anche il suo pamphlet *Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften*, pubblicato nel 1904. Cfr. R. Kinross, *Modern Typography: An Essay in Critical History*, Hyphen Press, London 1992.

⁵ C. Fiell, P. Fiell, *1900s-1910s Decorative Art*, Taschen, Köln 2000, p. 9.

⁶ In N. Shute, *So Disdained*, William Heinemann Ltd., London 1956, p. 70. Trad. it.: «Lord Arner [...] aveva in libreria [...] tutti i volumi rilegati di *Studio* fin dall'inizio delle pubblicazioni. Quando era preoccupato o irritato per qualcosa, era solito recarvisi, mettersi a sedere accanto al fuoco e sfogliare lentamente questi volumi. Quando giungeva ad un disegno che gli piaceva, sedeva fissandolo a lungo senza muoversi. Credo amasse particolarmente le riproduzioni all'acquarello e specialmente le vedute di giardini, come i colori ne rendevano i confini erbacei, e le pitture con colori vivaci e delicati».

⁷ A. Kent, H. Lancour, J. Elwood Daily, *Encyclopedia of Library and Information Science*, Dekker, New York 1978.

⁸ Ivi, vol. 23, p. 492.

⁹ F. Gualdoni, *The book beautiful. Il libro come opera d'arte dall'antichità a FMR*, Fondazione FMR, Bologna 2008, p. 98.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. J.W. Goethe, *Werke*, Sophien-Ausgabe oder Weimarer Ausgabe. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bd., Böhlau, Weimar 1887-1919.

¹² Si vedano F.H. Ehmcke, *Persönliches und Sachliches*, Reckendorf, Berlin 1928; e Id., *Geordnetes und Gültiges*, Beck, München 1955.

¹³ A proposito del 'typographischer Stil' si rimanda ai seguenti testi: P. Renner, *Typographie als Kunst*, Georg Müller, München 1922; e Id., *Die Kunst der Typographie*, Frenzel & Engelbrecher, Berlin 1939.

¹⁴ La *Sekundärliteratur* sulla diffusione delle stamperie private in Germania negli anni di passaggio fra Ottocento e Novecento è relativamente ricca. Si rimanda, in particolare, a D. Grunenberg, *Privatpressen in Deutschland: Nachricht von passionierten Büchermachern*, P. Eckhardt, Hommerich 1963; W. Felber, *Deutsche Privatpressen im 20. Jahrhundert*, pubblicato dall'autore, s.l. 1982; e M. Janzin, J. Güntner, *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte*, Schlütersche Buchhandlung, Hannover 2007, pp. 361-370.

¹⁵ Opera di riferimento sulla figura di Willy Wiegand e sulla storia della Bremer Presse resta J. Lehnacker, H. Post, R. Adolph, *Die Bremer Presse: Königin der deutschen Privatpressen*, Typographische Gesellschaft, München 1964. Si rimanda anche a B. Zeller, W. Volke (Hrsgg.), *Buchkunst und Dichtung. Zur Geschichte der Bremer Presse und der Corona*, Corona, München 1966.

¹⁶ Cfr. F.A. Schmidt-Künsemüller, *William Morris und die neuere Buchkunst*, cit., pp. 92-167.

¹⁷ Cfr. J. Tschichold, *Im Dienste des Buches*, SGM-Bücherei, St. Gallen 1951, pp. 41-48.

¹⁸ Si rimanda a G. Henze, *Der Pan. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*, PhD Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg, Freiburg 1974; e D. Germanese, *Pan (1910-1915). Schriftsteller im Kontext einer Zeitschrift*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000.

¹⁹ Cfr. S. Lupi, *Dizionario critico della letteratura tedesca*, UTET, Torino 1976, p. 1255.

²⁰ Cfr. C.M. Nebehay, *Ver Sacrum. 1898-1903*, Edition Tusch, Wien 1975; e M. Rennhofer, *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich*, Brandstätter, Wien 1987.

²¹ I. Cremona, *Il tempo dell'Art Nouveau: Modern Style, Sezession, Jugendstil, Arts and Crafts, Floreale, Liberty*, Vallecchi, Firenze 1964, p. 154.

CAPITOLO III

GLI ARTISTI DEL LIBRO

3.1 Melchior Lechter (1865-1937)

In merito allo stretto rapporto di collaborazione instaurato da artisti e letterati nell'ambito del movimento per la rinascita della bella stampa in area germanofona a cavallo fra XIX e XX secolo, risulta di estrema rilevanza analizzare lo sviluppo tipografico ed illustrativo delle prime edizioni di uno dei protagonisti della scena letteraria simbolista europea, Stefan George, da lui personalmente curate sotto ogni punto di vista. Nel solco di quella tradizione elitaria e antimassificatrice di cui si sono già qui ripercorse le tappe essenziali, e con l'intento esplicito di offrire al lettore un'opera d'arte totale che alla parola versificata o prosastica fondesse armonicamente un segno grafico concordante, il poeta di Bingen abbandonò nel 1897 la *typographische Phase* (fase tipografica) che aveva contraddistinto le edizioni degli esordi e la stessa presentazione grafica dei «Blätter für die Kunst», rivista programmatica da lui fondata nel 1892. Unico interprete giudicato in grado di predisporre una cornice adeguata alla liturgia sacra del suo verso fu ritenuto Melchior Lechter, allora sconosciuto pittore nativo di Münster, accolto nel *Kreis* per intercessione di Carl August Klein nel 1895 e divenuto due anni più tardi suo *Buchgestalter* ufficiale. Formatosi un raffinato gusto musicale sull'opera di Wagner e Liszt, profondamente influenzato dalla lettura di Schopenhauer e Nietzsche, al momento del suo ingresso nella cerchia georghiana il giovane artista renano aveva da poco completato la sua formazione presso la Hochschule der bildenden Künste, ovvero la Scuola superiore di arti grafiche di Berlino, e riceveva in quei mesi le prime commissioni. Al 1896 risale la sua prima mostra personale, organizzata da Fritz Gurlitt¹ – già noto nell'ambiente dei *Kunsthändler* berlinesi per le sue mostre di pittori impressionisti – nell'omonima galleria situata in Behrenstraße 29. Ciò sia detto al solo scopo di evidenziare come Lechter fosse agli inizi della sua carriera artistica quando fu chiamato ad illustrare la sua prima opera georghiana, *Das Jahr der Seele* (1897).

Stampata su carta d'Olanda da Otto von Holten a Berlino in tiratura limitata di 206 esemplari, questa edizione ci fornisce già alcune preziose indicazioni sul suo peculiare stile. Il modello di riferimento è ancora l'opera inimitabile della Kelmscott Press e il volume, secondo i precetti

costitutivi dell'*ideal book*², viene curato nel dettaglio e realizzato utilizzando i materiali più pregiati. Ciò nondimeno, il lucente cromatismo e la sinuosità delle linee non costituiscono la componente grafica prevalente come nell'opera morrisiana. Si rileva, piuttosto, una prima interazione fra contenuto e forma nell'ideale concordanza fra l'illustrazione che ne orna il frontespizio e la sognante introspezione che pervade il testo poetico: una figura angelica dalle forti tinte chiaroscurali che suona l'organo dinanzi ad un muro di fiori intrecciati, evocativa di un *hortus conclusus*³, richiama con le sue seriche movenze un Medioevo idealizzato secondo i canoni figurativi della scuola preraffaellita. Un medievalismo grafico che, al di là di stilemi stilistici di maniera, mostra peraltro di avere la funzione sottotestuale di evidenziare il rifiuto di George per quell'aurea età rinascimentale che all'epoca era fatta oggetto di un diffuso culto⁴. Tuttavia, questo primo e perfettibile esperimento non raggiunse l'obiettivo dell'*absolutes Buch* georghiano, variazione personale del poeta sul concetto di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), costruzione perfettamente speculare di immagini latrici di un forte valore simbolico e di parole dal suono evocativo che ne fossero la compiuta verbalizzazione.

Schon beim Anblick des Buches, der Seiten, soll uns die unsichtbare Seele der Verse, der Prosa wie stumme Musik umfassen und uns keinen Augenblick über ihren Charakter im Zweifel lassen.⁵

Propositi che ricordano da vicino il progetto di *livre secret* cui la fantasia di Mallarmé indulge in *Quant au livre* e si sofferma, in particolare, nella celebre lettera autobiografica a Verlaine del 1885⁶. I medesimi propositi che condurranno, nel dicembre 1899, all'edizione di *Der Teppich des Lebens* (1900), riconosciuto capolavoro di Lechter come illustratore⁷.

Edito a Berlino in edizione privata numerata di 300 esemplari, rilegato in tela con titolo in blu, già il formato (in-quarto grande, 37 x 38 cm) ci suggerisce il rigore geometrico e la costruzione simmetrica cui è improntato l'intero libro⁸: ripartito in tre sezioni (*Vorspiel*, *Teppich des Lebens*, *Lieder vom Traum und Tod*), ciascuna contenente 24 poesie suddivise in quartine, introdotte da altrettante illustrazioni potentemente simboliche. Cifra stilistica e distintiva di quest'opera è il vivo dialogo fra parola e immagine, l'una anticipazione e prosecuzione dell'altra nel dipanarsi dell'intreccio poetico. Proprio la tematizzazione del centrale motivo dell'intreccio trova continua espressione tanto nel combinarsi ritmico del verso quanto nella sua controparte ornamentale, che si arricchisce per l'occasione di nuove e sempre coerenti scelte espressive (figure geometriche, linee diritte e curve ecc.). Esemplare, a questo proposito, la poesia *Der Teppich*, volutamente inserita ad apertura della sezione centrale in qualità di manifesto programmatico riassuntivo della filosofia che informa di sé l'omonima raccolta. L'interazione reiterata e sistematica di contenuto e forma, cui si intreccia senza sforzo il *leitmotiv* orientale, si rivela qui esplicitamente co-

me chiave di lettura privilegiata dell'intera opera, imponendo al lettore una rivisitazione della stessa alla luce di quella che Stefan Kurz definisce, con espressione appropriata e solo all'apparenza criptica, «Poetologie des Ornaments» (poetologia dell'ornamento)⁹: una sistematica e simbolicamente pregnante ripetitività simmetrica delle complesse costruzioni di cerchi e linee che sottraggono la pagina a quell'*horror vacui* tipografico¹⁰ già temuto da William Morris e introducono visivamente il lettore al contenuto testuale, esponenziale e potenzialmente ridondante concatenazione di parole significanti e suoni allusivi.

Altri progetti di rilievo furono portati a termine prima che la collaborazione fra George e Lechter si concludesse di fatto nel 1907 con l'esterinarsi improvviso di un aperto e reciproco dissenso che peraltro covava già da alcuni anni. Degno di menzione è *Maximin. Ein Gedenkbuch* (1906), primo capitolo di una quadrilogia¹¹ in cui la figura dell'adorato studente liceale Maximilian Kronberger, prematuramente scomparso, viene assurgendo in un riuscito *climax* palingeneticamente ad incarnazione divina dell'assoluto, sempre più prestandosi nelle ultime due opere ad una rifunzionalizzazione politica in chiave di polemica antimaterialista e antimilitarista¹². Dal punto di vista artistico l'edizione, stampata in 200 copie numerate, si segnala per un utilizzo particolarmente ispirato degli inchiostri nero e rosso nonché per la ricca ornamentazione dello stesso Lechter. Seppur incidentalmente, l'opera merita di essere inoltre un *rarissimum* della bibliofilia tedesca la cui realizzazione a quattro mani riporta non casualmente alla memoria i fasti del *livre d'art* francese del *fin de siècle*: la lussuosa edizione dell'*Herodias* di Mallarmé nell'ispirata traduzione georghiana, stampata in blu e oro con superbe illustrazioni originali di Lechter, edita nel 1905 in sole nove copie (sette su carta del Giappone, due su pergamena)¹³.

In seguito alla pubblicazione di *Der Siebente Ring* (1907), i rapporti fra i due artisti si fecero come detto più distanti e, negli anni seguenti, solo pochi e minori progetti furono affidati a Lechter, mentre George ritornò gradualmente alla augusta monumentalità e al freddo splendore di un impianto tipografico funzionale solo alla fruibilità del testo. Anche questo un segno, una chiave di lettura suggeritici dal poeta stesso per mezzo della muta architettura visiva delle sue sempre affascinanti e personalmente curate edizioni; un mezzo per introdurci al progetto ultimo della sua maturità, ovvero il grandioso edificio del *neues Reich* – altrettanto utopica rivisitazione in chiave moderna della *Repubblica* platonica – e l'educazione di una nuova aristocrazia spirituale che ne fosse la guida illuminata¹⁴. Per parte sua, l'eclettico illustratore renano mise in pratica la sua formazione da *Glasmaler* accettando, come già aveva fatto per l'incarico di progettazione della Pallenberg-Saal a Colonia, varie commissioni da enti istituzionali. Nel settembre 1910, Lechter partì in compagnia di Karl Wolfskehl per un lungo viaggio in India che, con tappe nell'isola di Ceylon e a Madras, l'avrebbe portato ad Adyar, centro della società teosofica (Theosophische Gesellschaft Adyar) di cui era divenuto

membro quattro anni prima. Questa esperienza rafforzò profondamente il suo interesse per la teosofia e il misticismo buddista, influenzando anche apprezzabilmente la sua successiva produzione artistica. Ne è un esempio rivelatore, almeno per quanto concerne la sua attività di *Buchkünstler*, la splendidamente curata edizione del diario tenuto nel corso dei cinque mesi complessivi di viaggio. Consegnato per la stampa, al suo ritorno, alla Einhorn Presse, fu pubblicato dall'editore georghiano Otto von Holten in soli 314 esemplari destinati alla distribuzione privata. Altre edizioni che merita ricordare a testimonianza della continuità del suo impegno sul fronte dell'arte del libro, spesso a torto ritenuto concluso con la fine del decennio di collaborazione con George, sono *Das Märchen vom Sinn. Ein Mysterium* e *Ein achtblättriger Lotus*, entrambi suoi scritti consegnati per la stampa alla fidata Einhorn Presse, apparsi per i tipi del Verlag von Otto von Holten rispettivamente nel 1927 e nel 1935. Se l'edizione della seconda opera si qualifica bibliofilicamente per l'uso di tre inchiostri e per le ricchissime ornamentazioni, è nella prima che Lechter dà miglior saggio delle sue qualità di artista a tutto tondo fin dalla superba rilegatura in marocchino turchese fastosamente arricchita da disegni ornamentali in oro. Morì nel 1937 a Raron, in Svizzera, dove si era recato per far visita al sepolcro di Rainer Maria Rilke.

3.2 Thomas Theodor Heine (1867-1948)

Otto Grautoff – scrittore, giornalista, traduttore e storico dell'arte, ricordato nella saggistica di interesse germanistico principalmente perché fu destinatario di un consistente numero di lettere scritte da Thomas Mann¹⁵ – tratteggiò causticamente l'artista lipsiense «als kalten Enthüllungskünstler, als Moralisten einer zuendegehenden Epoche»¹⁶. L'autore dei *Buddenbrooks*, che provava affetto e simpatia oltre che stima per Heine (ancora nel 1921 fece illustrare da lui una stampa privata di *Wälsungenblut*), ne fu irritato e ne nacque una polemica. Leggendo, tuttavia, a distanza di oltre un secolo *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland*, si può oggi valutare con più obiettività il giudizio di Grautoff, che – merita sottolinearlo – dedica nella sua analisi uno specifico capitolo solo ai due maggiori illustratori del «Simplicissimus», Fidus (pseudonimo di Hugo Höppener¹⁷) e per l'appunto Heine. Interessa qui riportare un passo dell'opera citata che, proprio nell'evidenziare quelli che all'autore apparivano aspetti da condannare, offre una prima chiave di lettura sull'opera dell'artista di Lipsia:

Heine ist ein kalter, messerscharfer Kritiker, der die Menschen, die Gesellschaft nur im Vorübergehen, aber scharf ansieht, dann mit unverhohlener Offenheit alle ihre Laster, ihre Intimitäten, ihre heimlichen Sünden und ihre Verlogenheiten vor ihren Augen lächelnd an die Wand zeichnet. Nie hat ein Künstler so anzuklagen gewusst wie Th. Th. Heine [...] aber ob das deutsche Volk diesen alles neigenden

Ironiker, der nichts Positives zu sagen hat, auf die Dauer ertragen kann und ihn immer wieder hören wird, das steht dahin.¹⁸

La critica non si sviluppa, dunque, su un piano tecnico, ovvero sulle peraltro indiscusse qualità artistiche di Heine, bensì su un livello tematico, contenutistico; o, per meglio dire, sull'opportunità o meno di insistere nella feroce satira della società e dei costumi della allora contemporanea società guglielmina. Al di là della illiberale volontà di tacitare per convenienza politica la voce satirica di Heine, va detto che Grautoff ne comprese esattamente la cifra stilistica: un'arte – pur con alcune eccezioni di impronta puramente illustrativa – 'impegnata', al servizio della denuncia di volta in volta caricaturale o più sottilmente caustica delle nefandezze come delle idiosincrasie del proprio tempo. Una vocazione libertaria che tra l'altro segnò anche amaramente, soprattutto negli ultimi anni, l'esistenza dell'artista.

Nato il 28 febbraio 1867 a Lipsia in una ricca famiglia di origine ebraica (il padre, Isaak, era proprietario di una fabbrica di articoli di gomma), già nel marzo 1884 il giovanissimo Heine, allora ancora allievo della Thomaschule, si guadagnò la fama di salace vignettista per alcune sue caricature apparse sul giornale umoristico «Leipziger Pikante Blätter». Proseguì la formazione artistica alla Kunstakademie di Düsseldorf, dove fu allievo di Eduard von Gebhardt e Peter Janssen; si trasferì poi a Monaco, dove divenne collaboratore fisso in qualità di disegnatore e caricaturista del settimanale illustrato «Fliegende Blätter». Fondato nel 1845 a Monaco dal pittore, illustratore e xilografo Kaspar Braun, il periodico umoristico ottenne un largo consenso di pubblico proprio grazie al taglio impietosamente derisorio, tipico delle sue illustrazioni e dei suoi articoli, nei confronti del borghese tedesco, stilizzato in figure paradigmatiche come quelle di Biedermann e Bummelmaier (da cui deriva, per fusione, il nome *Biedermeier*). Una precisa scelta contenutistica e formale, dunque, quella di Heine, che precede il 1895, anno in cui conobbe l'editore Albert Langen e venne coinvolto nel suo progetto di un nuovo giornale politico-satirico. La neonata pubblicazione, intitolata «Simplicissimus», ricevette negli anni un'accoglienza di pubblico superiore ad ogni più rosea aspettativa e Heine, che ne fu cofondatore e che vi contribuì fin dalla nascita (suo il logo della rivista, il famoso bulldog rosso) per oltre trent'anni a dispetto di accuse e persino di una condanna alla detenzione nella fortezza sassone di Königstein, fu certamente uno degli illustratori di maggior talento e più apprezzati dal vasto pubblico di lettori. Va anche ricordato che Heine, pur avendo interrotto dopo l'incontro con Langen la collaborazione ai «Fliegende Blätter», lavorò negli anni più o meno occasionalmente sia per altre riviste, come la già citata «Die Jugend» di Georg Hirth, sia come artista grafico indipendente realizzando manifesti a stampa e annunci su commissione. Nel 1922 divenne membro della Preußische Kunstakademie di Berlino e i suoi lavori furono esposti in alcune delle maggiori mostre internazionali come la Internationale Kunstausstellung di Dresda del 1926. Da sempre invisio

alle autorità come popolare artista satirico, nel 1933 il suo nome fu inserito nelle liste di arresto della Gestapo e fu costretto a fuggire per sottrarsi alla cattura. Dopo aver fortunatamente trovato riparo a Berlino, ospite segreto del pittore e critico d'arte Hans Purrmann, riuscì a raggiungere grazie ad un falso passaporto il confine e riparare a Praga. Trasferitosi a Brünn (l'attuale città ceca di Brno) nel 1936, fu obbligato ancora una volta alla fuga due anni più tardi a causa dell'invasione tedesca dei Sudeti e si stabilì ad Oslo, dove peraltro continuò la sua attività di disegnatore collaborando con il giornale «Dagbladet». Nella capitale norvegese Heine strinse amicizia con lo scrittore Max Tau, direttore letterario della Bruno Cassirer Verlag e anch'egli costretto all'esilio a causa della sua origine ebraica. Alorché la Norvegia venne occupata dalle truppe naziste nell'aprile 1940 e ad Heine fu impedito di continuare il suo lavoro dal *Berufsverbot* (divieto di impiego), proprio Tau gli consigliò di dedicarsi a scrivere quel romanzo satirico di ispirazione autobiografica che poi lo stesso Tau, cofondatore a Stoccolma della casa editrice Neuer Verlag, avrebbe fatto pubblicare prima nella traduzione svedese (1944) e poi nell'originale tedesco (1945) con il titolo *Ich warte auf Wunder*. Heine si trasferì a Stoccolma nel 1942 dove, ottenuta la cittadinanza svedese, si stabilì definitivamente e morì il 26 gennaio 1948. L'anno precedente, in occasione del suo ottantesimo compleanno, il Nationalmuseum della città aveva ospitato in suo onore una grande retrospettiva della sua opera.

Un giudizio complessivo sull'opera artistica di Thomas Theodor Heine risulta oggi particolarmente difficile, considerando ad esempio che una larga parte della sua produzione pittorica, cui si dedicò intensamente soprattutto negli anni dell'esilio, è andata distrutta a causa dei bombardamenti durante la seconda guerra mondiale. Ciò che interessa qui sottolineare è piuttosto che sarebbe falsante ridurre *sic et simpliciter* la sua attività artistica alle sue espressioni più note, ovvero alle più polemiche e controverse illustrazioni apparse sulle pagine del «Simplicissimus». Heine dimostrò, per parafrasare le parole del pittore Lovis Corinth, di essere in grado di realizzare qualsiasi obiettivo si fosse prefisso¹⁹: egli fu disegnatore di grande talento – secondo Max Liebermann, il più grande in Germania – e un illustratore ancora oggi sottovalutato (si citi, oltre al già ricordato *Wälsungenblut* manniano, *Der Kaiser und die Hexe* di Hugo von Hofmannsthal), ma altresì scrittore e pioniere nel campo dei manifesti a stampa di cui offre un eccellente esempio il suo *11 Scharfrichter*.

3.3 Heinrich Vogeler (1872-1942)

La fama di cui gode ancora oggi la poliedrica figura di Johann Heinrich Vogeler – riconosciuto come uno degli illustratori, pittori, grafici e architetti di maggior talento e di più sincera vena creativa della prima metà del XX secolo – è principalmente dovuta alla sua produzione di carattere Jugendstil e alla sua appartenenza alla prima generazione della colonia artistica di Worpswede di cui fu, accanto a Paula Modersohn-

Becker, l'artista più noto e apprezzato. Tuttavia, la molteplicità dei suoi interessi e la complessità della sua personalità artistica – fu anche autore di scritti di carattere utopico-socialista e prese, ad esempio, posizioni apertamente pacifiste in momenti drammatici della storia tedesca, come testimoniato dalla lettera di appello all'imperatore Guglielmo II intitolata *Das Märchen vom lieben Gott* (1918) – impediscono di sminuirne l'opera inquadrandola in correnti artistiche o riducendola ai suoi risultati più eclatanti. Detto ciò, in questa sede interessa particolarmente segnalare e analizzare sinteticamente i contributi di Vogeler all'arte del libro; ci si concentrerà pertanto sulla sua attività di illustratore, pur cercando di contestualizzarla con più generali riferimenti alla sua pluridirezionale e multitematica opera figurativa.

Nato a Brema il 12 dicembre 1872, Vogeler seguì la sua vocazione artistica studiando alla Kunstakademie di Düsseldorf, dove divenne membro della associazione pittorica studentesca Tartarus con il *nom de plume* 'Mining', figura fittizia partorita dalla fantasia dello scrittore dialettale Fritz Reuter. Dopo una serie di viaggi in Europa, che lo condussero dall'Olanda al Belgio fino a Parigi e alla costa ligure, Vogeler decise di unirsi nel 1894 alla *Künstlerkolonie* di Worpswede fondata cinque anni prima da un gruppo di pittori con cui aveva stretto amicizia all'accademia di Düsseldorf (Otto Modersohn, Fritz Overbeck e Carl Vinnen). Gli intenti della comunità erano – come efficacemente sintetizzato da un altro dei cofondatori, Hans am Ende, che merita qui menzione anche perché introdusse Vogeler alla tecnica dell'acquaforte – al contempo semplici ed utopistici: «[...] im Einklang mit der Natur leben und die bäuerliche Welt zum Gegenstand ihrer Malerei machen»²⁰. La colonia artistica ottenne fama e riconoscimento internazionale grazie ad una serie di mostre, tenutesi a Monaco fra 1895 e il 1896, e divenne in breve uno dei centri propulsivi della temperie artistica deflagrata a cavallo fra i due secoli. Si ricordi, a questo proposito, che presso il *Barkenhoff*, edificio di sua progettazione, Vogeler ospitò negli anni seguenti anche scrittori (Rainer Maria Rilke, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Richard Dehmel) e musicisti. Particolarmente stretto il rapporto di amicizia instaurato con Rilke e la moglie Clara Westhoff. Proprio il celebre poeta praghese ne colse, in un lapidario giudizio del 1902, l'eccezionale talento illustrativo:

Einige Titelblätter in der Insel, die Ausstattung eines kleinen Bandes Bierbaum'scher Gedichte und der wundervolle Schmuck, mit dem er das Drama „Der Kaiser und die Hexe“ von Hugo von Hofmannsthal umgeben hat, bestätigen, daß seine ruhig und geschlossen wirkende und doch innerlich so reiche Linienkunst wie keine geeignet ist, neben dem Gange edler Lettern wie ein Gesang herzgehen.²¹

È in questo contesto che maturò e prese forma l'arte di Vogeler, fra le più esemplificative dello Jugendstil, idealmente bipartita: da un lato, la produzione pittorica di chiara e dichiarata ispirazione preraffaellita, che

riconosce il proprio modello in Sandro Botticelli (una riproduzione della *Nascita di Venere* era appesa nel suo atelier) e i propri riferimenti stilistico-tematici nell'opera di Dante Gabriel Rossetti e Edward Burne-Jones (*Wintermärchen*, 1897; *Schwänenmärchen*, 1899; *Liebespaar*, 1901); parallelamente, ebbe inizio la sua attività di incisore (le cosiddette *romantische Radierungen* o 'incisioni romantiche', 1895-1899) e illustratore che si situa, come egli stesso scrisse, nel segno di una 'soziale Malerei' (pittura sociale) pur sposandosi con i toni fiabesco-simbolistici di *Die versunkene Glocke* (1897) di Gerhart Hauptmann. Lavora anche, in questi anni, come illustratore per l'Eugen Diederichs Verlag e per la rivista «Die Insel», realizzando poi per le edizioni della futura casa di Anton Kippenberg anche vignette, ornamentazioni grafiche e legature. Fra le prime pubblicazioni della Insel Verlag figura anche un suo volume illustrato di poesie, *Dir* (1899). Dello stesso anno è l'edizione da lui illustrata di *Mir zur Feier* di Rainer Maria Rilke, cui segue nel 1900 il già citato *Der Kaiser und die Hexe* di Hugo von Hofmannsthal. Il suo stile è espressamente derivato, pur nella sua originalità e freschezza compositiva, dall'esperienza illustrativa dell'Arts and Crafts Movement e, in particolare, dall'opera di Aubrey Beardsley, come appare evidente nella costruzione di figure femminili di sinuosa eleganza, nel gioco di contrasti chiaroscurali e nell'utilizzo di sfondi bucolici. La migliore interpretazione del *Frühwerk* (produzione giovanile) vogeleriano ci è offerta, comunque, dallo stesso artista che descrive il suo lavoro degli esordi nei termini di una fuga artistica dalla realtà:

Meine graphischen Arbeiten aus dieser Zeit drückten wohl die Horizontlosigkeit aus. Unbewußt entstand eine rein formale wirklichkeitsfremde Phantasiekunst ohne Inhalt. Sie war eine romantische Flucht aus der Wirklichkeit, und daher war sie auch wohl für den bürgerlichen Menschen eine erwünschte Ablenkung von den drohenden sozialen Fragen der Gegenwart. [...] So traf wohl meine Inselgraphik den Charakter einer besonderen Zeitepoche, die auch meinen Charakter irgendwie formte, eine uferlose Romantik, hinter aller Wirklichkeit und im Widerspruch zu ihr.²²

La sua attività artistica si situa, dunque, pienamente nello Jugendstil e non è un caso che l'esaurirsi di questo movimento e il sorgere delle nuove avanguardie (la prima formazione del gruppo espressionista Die Brücke risale al giugno 1905) abbia segnato un progressivo ridursi della collaborazione con la casa editrice Insel – l'ultimo volume illustrato da Vogeler, *Die Erzählungen und Märchen* di Oscar Wilde, viene pubblicato nel 1910 – e conseguentemente una prima cesura nella biografia dell'artista di Brema. Una seconda e più drammatica cesura nella vita di Vogeler fu determinata dallo scoppio del primo conflitto mondiale che, dopo avergli causato un crollo psichico che ne provocò il temporaneo internamento in una clinica nei pressi della città natale, ebbe l'effetto di lungo corso di radicalizzarne la *Weltanschauung* in senso pacifista e poi socialista. Questa forte presa

di posizione politica, in un momento storico che vedeva la Germania alla prese con una grave crisi sociale ed economica, si concretizzò nella fondazione della *Arbeitsgemeinschaft Barkenhoff* (Comunità dei lavoratori di Barkenhoff), ovvero la prima comune della storia tedesca, e lo portò ad iscriversi nel 1925 al KPD (Partito Comunista della Germania). Trasferitosi nel 1931 in Russia, non poté più fare ritorno in patria dopo la presa del potere da parte dei nazionalsocialisti. Nel settembre 1941, a causa dell'appressarsi delle truppe tedesca a Mosca, venne evacuato insieme ad altre migliaia di cittadini nel Kazakistan. Morì nel *kolchoz* di Budjonny il 14 giugno 1942.

3.4 *Emil Rudolf Weiß* (1875-1942)

Attivo come pittore, tipografo, illustratore, disegnatore di caratteri, calligrafo e poeta, la poliedrica figura di E.R. Weiß merita di essere ricordata oggi come una delle voci più originali della scena artistica primo-novecentesca. Nato a Lahr il 12 ottobre 1875, Weiß ricevette un'eccellente formazione artistica frequentando prima la *Kunstakademie* di Karlsruhe (1893-1896), proseguendo poi gli studi per un anno presso la prestigiosa *Académie Julian* di Parigi (uno dei suoi compagni era Toulouse-Lautrec) e concludendo infine l'apprendistato a Stoccarda e ancora a Karlsruhe (1897-1903). Già al 1894 risalgono i primi contributi alla rivista «Pan», mentre a partire dal 1895 Weiß aveva iniziato una serie di collaborazioni che lo avrebbero condotto a lavorare negli anni successivi per alcune fra le più importanti case editrici tedesche. Fra il 1895 e il 1900, inoltre, vennero editi cinque volumi di sue poesie a testimonianza di una poliforme talentuosità artistica che ne contraddistinse l'attività fin dagli esordi. Nel 1903 ebbe inizio la sua attività di docenza presso la *Malschule* (Scuola di pittura) annessa al *Folkwang-Museum* di Hagen, che annoverava fra i suoi tesori opere di Cézanne, Gauguin, Rodin, Renoir e van Gogh e che giustamente uno dei massimi pittori espressionisti, Emil Nolde, definì con accento poetico «*Himmelszeichen im westlichen Deutschland*» (brandello di cielo nella Germania occidentale). La fondazione di entrambe le istituzioni era dovuta al grande mecenate e collezionista d'arte Karl Ernst Osthaus, che aveva raccolto nella sua città natale una comunità di artisti fra i quali, oltre a Weiß, figuravano Jan Thorn Prikker, Christian Rohlf e Milly Steger. Assunto dalla *Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseum* di Berlino nel 1907, gli impegni di docenza occuparono Weiß fino al 1933, quando il governo nazionalsocialista gli impose il pensionamento. Ciò, tuttavia, non gli impedì di perseverare nella sua attività creativa. Ne sono un esempio i murali realizzati per il *Sommerhaus* dell'architetto e disegnatore Bruno Paul in occasione della fiera mondiale di Bruxelles del 1910. Dal 1922 al 1937 Weiß fu anche membro della *Preußische Akademie der Künste* e, artisticamente attivo ancora in tarda età, nel 1941 realizzò pitture decorative per diversi edifici a Friburgo in Brisgovia e Dessau. Morì a Meersburg il 7 novembre 1942²³.

Premessa indispensabile, la biografia intellettuale di Weiß qui sinteticamente ripercorsa ci fornisce un utile quadro di riferimento entro cui collocare quegli aspetti apparentemente secondari della sua vasta e diversificata opera che maggiormente ci interessano, ovvero il contributo che diede all'arte del libro con la sua attività di tipografo ed illustratore. Come l'artista stesso ebbe occasione di puntualizzare a proposito delle diverse ma complementari espressioni della sua arte, infatti, «die eine, die buchkünstlerische, ist ein nebenwerk der anderen, der freien künstlerischen und wäre in ihrem wesentlichen ohne sie nicht vorhanden» (l'una, l'arte del libro, è complementare all'altra, l'arte svincolata e nella sua essenza non potrebbe essere presente senza essa).

Il primo approccio all'universo del libro fu mediato in Weiß dall'interesse, espresso già in giovane età, per i caratteri tipografici. Iniziò copiando liberamente lettere romane e gotiche da monumenti e sepolcri, quindi proseguì sull'esempio di Morris dedicandosi con costanza allo studio di incunaboli e comparando i diversi tipi utilizzati dai grandi maestri del XV secolo e, infine, esercitandosi nell'arte calligrafica guidato dalla grande calligrafa britannica Anne Simons²⁴. Fra le prime applicazioni pratiche delle sue ricerche in questo campo, troviamo il manifesto realizzato nel 1899 per le edizioni Insel, perfetto esempio di Jugendstil floreale che si colloca nel filone inaugurato da Th.Th. Heine con i suoi manifesti satirici per la rivista «Simplicissimus» (come *Teufel*, 1896 e *Doggen*, 1897). Il suo maggiore risultato in questo campo fu raggiunto nel 1908 con l'ideazione del carattere che gli diede fama: la cosiddetta 'Weiß-Fraktur'. Commissionato originariamente nel 1517 dall'imperatore Massimiliano I allo stampatore Jean Schönsperger per la realizzazione del poema cavalleresco *Theuerdanck* di Melchior Pfünzing, il nome del carattere Fraktur deriva chiaramente dall'aspetto 'fratto', spezzato, delle pur eleganti lettere che lo compongono. Diffusosi rapidamente nei territori di lingua tedesca, particolarmente apprezzato nel XVII secolo, esso acquistò progressivamente la valenza storica e culturale di carattere eminentemente germanico e poi nazionale, sopravvivendo come tale nell'uso fino al 1943²⁵. Già a partire dal XVI secolo, tuttavia, vi furono tentativi di addolcirne il tratto spigoloso e, pur impostosi nella fortunata variante disegnata dal grande editore Johann Friedrich Unger nel 1793 (la 'Unger-Fraktur'), rimase viva l'annosa *querelle* sull'opportunità o meno di adottare la 'Fraktur' piuttosto che l'Antiqua (utilizzata, ad esempio, per gli scritti scientifici) e sulle possibili modifiche da apportare per migliorarne la leggibilità. Molti disegnatori e artisti della Jahrhundertwende tentarono di offrire una soluzione al problema, cercando di combinare gli aspetti più attraenti dei modelli gotico e romano (Otto Eckmann, Peter Behrens) e riducendo il carattere germanico alla semplice espressività della sua forma calligrafica (la 'Deutsche Schrift' di Rudolf Koch, 1910). Weiß si inserì in questa inesausta disputa con un contributo originale che ambiva ad accontentare tutte le parti: disegnò un carattere gotico, ma semplificato per agevolarne la lettura e avente le medesime proporzioni del carattere romano. Lo ideò essenzialmente

come una modernizzazione dei tentativi classico-romantici (la già citata 'Unger-Fraktur', 1793; la 'Jean Paul-Fraktur', 1794) di dare alla scrittura gotica la chiarezza dei caratteri italici²⁶ e in ciò sicuramente riuscì nell'intento che si era prefisso. Alla creazione di caratteri originali Weiß lavorò poi ancora, soprattutto dopo il forzato pensionamento impostogli dal governo nazionalsocialista nel 1933, dimostrando sempre grande sensibilità artistica e fine gusto per le proporzioni. Si ricordano, fra i caratteri da lui inventati altresì la 'Weiß-Antiqua' (1928), la 'Neue Weiß-Fraktur' (1935), il 'Weiß-Gotisch' (1936) e il 'Weiß-Rundgotisch' (1937).

Il contributo di Weiß all'illustrazione è, rispetto a quello di segno strettamente tipografico, più difficilmente sintetizzabile ma non meno importante per la storia del libro d'arte e della cultura tedesca moderna. A differenza di altri artisti del libro non fu mai fondatore o cofondatore di una propria stamperia. Tuttavia, ottenne spesso commissioni da importanti stamperie come la Officina Serpensis e, nel corso dei decenni, fu chiamato a collaborare in qualità di disegnatore oltre che tipografo per alcune delle più importanti e prestigiose case editrici tedesche dell'Ottocento e Novecento (come Cotta, Suhrkamp, S. Fischer, Cassirer, Insel, Rowohlt e Diederichs). Il successo gli arrise anche in questo settore, come testimonia l'edizione di una *Festschrift* (pubblicazione celebrativa) a cura dell'editore e bibliofilo Herbert Reichner, pubblicata nel 1925 dall'Insel Verlag (in collaborazione con 11 altre case editrici per le quali Weiß aveva lavorato) in occasione del suo cinquantesimo compleanno²⁷. Lo splendido e curato volume in-folio, tirato in 500 copie di cui 50 numerate, rappresenta la volontà condivisa da collaboratori ed amici di riassumere proprio lo straordinario apporto dell'artista del Baden al culto del bel libro: vi trovano così posto, nella lussuosa cornice definita dall'impiego di preziosa carta a mano della francofortese Bauersche Gießerei, riproduzioni di titoli, iniziali decorative, illustrazioni varie, caratteri tipografici e rilegature, summa riassuntiva dei lavori realizzati nel corso di una già allora trentennale carriera creativa. In effetti, Weiß si concentrò soprattutto sull'ornamentazione di iniziali, capilettera e titoli, come esemplificato nella bella edizione di *Vom lieben Gott und Anderes*²⁸ di Rainer Maria Rilke, pubblicata nel 1901 per i tipi dell'Insel Verlag, senza per questo tralasciare di misurarsi più occasionalmente con le illustrazioni a piena pagina. Ne sono un esempio la bellissima copertina per la prima edizione fischeriana di *Unterm Rad* (1906) di Hermann Hesse o le litografie realizzate per la rivista espressionista, edita da E.W. Tieffenbach, «Das neue Pathos»²⁹.

3.5 Rudolf Koch (1876-1934)

Calligrafo, tipografo, scrittore e docente di arti grafiche – definito da Roderick Cave «the German equivalent of William Morris and Edward Johnston rolled into one»³⁰ – Rudolf Koch fu uno degli artisti più completi e versatili inquadabili *a posteriori* nel movimento della Buchkunst-

bewegung e certamente uno di coloro che riuscirono meglio a ripensare criticamente l'esperienza del movimento britannico Arts and Crafts, assimilandone il magistero tecnico e riproponendolo sfrondata delle sue terminazioni teorico-utopistiche. La stessa formazione dell'artista bavarese, nato il 20 novembre 1876 a Norimberga, si pone nel segno di un apprendistato tradizionale (basata sulla pittura e il disegno) cui affianca fin dall'età di 16 anni un *training* in arti applicate che sfrutterà nei decenni successivi, ad esempio, per creare paramenti sacri, pissidi ed altri oggetti ad uso liturgico³¹. Tuttavia, fu l'arte del libro e nello specifico l'arte tipografico-calligrafica a rappresentare il campo di più vivo e duraturo interesse dell'ecclettico Koch e senza dubbio quello cui egli contribuì in modo più sistematico a partire dal 1906, anno in cui entrò nella fonderia Rudharsche Gießerei (denominata, in seguito, Gebr. Klingspor). L'impresa, fondata dai fratelli Karl e Wilhelm Klingspor ad Offenbach am Main nel 1892, era molto più che una semplice fonderia di caratteri; era un'officina, un laboratorio sperimentale, sito non casualmente nei pressi della Magonza gutenberghiana, dove alcuni fra i più grandi artisti del tempo (come Walter Tiemann, Otto Hupp, Peter Behrens e Otto Eckmann) lavoravano ad una nuova e rivoluzionaria concezione della tipografia e, per metonimia, del libro.

Un contributo, il suo, sia teorico sia pratico. Il primo, nato soprattutto in seguito alla tragica esperienza della guerra che gli fece maturare la vocazione all'insegnamento³², si materializzò nella composizione e illustrazione di numerosi testi a scopo didattico e saggistico sul tema del libro antico e moderno³³. Koch collaborò anche, nel corso degli anni, con la Heintze & Blanckertz, famosa azienda berlinese attiva dal 1842 nel campo del design e delle arti applicate³⁴, scrivendo regolarmente per la rivista «Die zeitgemäße Schrift – Zeitschrift für Schrift- und Formgestaltung». Il secondo si concretizzò nella realizzazione di una grande quantità di caratteri celebri per raffinatezza ed eleganza³⁵, soprattutto seppur non esclusivamente del tipo 'Fraktur', carattere da lui definito «eines der schönsten und ehrwürdigsten Denkmäler des deutschen Volksgemütes»³⁶: 'Koch-Schrift' (1908), 'Eine Deutsche Schrift' (1910), 'Frühling' (1913), 'Maximilian-Fraktur' (1913), 'Deutsche Anzeigerschrift' (1919), 'Koch-Antiqua' (1920), 'Neuland' (1924), 'Jessenschrift' (1925), 'Kabel-Schrift' (1926), 'Wallau-Schrift' (1930), 'Marathon' (1930), 'Claudius' (1933). Fra i caratteri tipografici kochiani merita poi una speciale menzione la Offenbacher Schrift, creata nel 1927, compiuta sintesi di eleganza stilistica e facilità di scrittura³⁷. Interessa anche sottolineare ai fini del nostro discorso che Koch fu altresì costantemente impegnato sul fronte dell'illustrazione calligrafica e libraria³⁸. Gli esempi sono numerosi e tutti mostrano, più o meno esplicitamente, la maestria dell'artista bavarese. Tuttavia, la più esplicita esemplificazione del suo *modus operandi* è rappresentata da quello che è anche unanimamente considerato il maggiore capolavoro uscito dall'officina creativa di Offenbach: *Das Blumenbuch*³⁹, prezioso gioiello bibliofilo stampato in una tiratura limitata di 135 copie dalla Ernst Ludwig Presse

e pubblicato nel 1930 dall'Insel Verlag di Anton Kippenberg. In tre volumi in-quarto vi si dipanano 250 immagini floreali a piena pagina, colorate a mano, disegnate da Koch e realizzate in xilografia da Fritz Kredel, suo migliore allievo e esperto di incisione su legno. Ciò che caratterizza in maniera unica ed inimitabile questa straordinaria galleria di preziosità botaniche è l'assenza di un approccio mediato, sia esso il piglio scientifico del naturalista o la venatura misticheggiante del poeta. Ogni fiore domina la pagina, priva di qualsivoglia orpello figurativo o cornice ornamentale, nella purezza delle sue forme e dei suoi colori.

L'eredità di Rudolf Koch, morto il 9 aprile 1934 ad Offenbach am Main, fu raccolta dai suoi migliori allievi – Fritz Kredel e Warren Chappell negli Stati Uniti d'America, Berthold Wolpe in Inghilterra – che ne tramandarono le idee e le tecniche, ed è ancora oggi viva soprattutto nel mondo anglosassone.

Note

¹ Per informazioni sulla figura di Fritz Gurlitt, in particolare sul suo ruolo nella ricezione del movimento espressionista francese come di Arnold Böcklin, si rimanda a B. Gropp, *Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880-1943*, PhD Dissertation, Freie Universität Berlin, 2000.

² Si consulti, fra i molti testi disponibili sul tema, l'esautiva raccolta di W. Morris, *The Ideal Book: Essays and Lectures on the Arts of the Book*, ed. by W.S. Peterson, University of California Press, Berkeley 1982.

³ Cfr. B. Treffers, *Melchior Lechters Buchkunst*, in Id., *Melchior Lechter. Der Meister des Buches*, Castrum Peregrini, Amsterdam 1987, p. 13.

⁴ Cfr. W. Rehm, *Der Renaissancekult um 1900*, «Zeitschrift für dt. Philologie», 14, 1929.

⁵ M. Lechter, *Programmatische Äußerungen zur Buchkunst*, in W. Raub, *Melchior Lechter als Buchkünstler*, Greven, Köln 1960, p. 15. Trad. it.: «Già alla vista del libro e delle sue pagine l'anima invisibile del verso e della prosa dovrà catturarci come muta musica e non lasciarci neppure un attimo in dubbio sul suo carattere».

⁶ Cfr. F. Piselli, *Mallarmé e l'estetica*, Mursia, Milano 1969, p. 240 e seguenti.

⁷ In R. Boehringer, *Mein Bild mit Stefan George*, Küpper, München 1951, p. 79.

⁸ M. Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, Grupello, Düsseldorf 2000, pp. 84-85.

⁹ S. Kurz, *Der Teppich der Schrift. Typographie bei Stephan George*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2007, p. 111.

¹⁰ Vedi M. Di Taranto, *Kelmscott Press, una delle dieci vite di William Morris*, «Wuz. Storie di autori, editori e libri rari», 6, novembre-dicembre 2006, pp. 42-46.

¹¹ Seguono, nell'ordine, *Der siebente Ring* (1907), *Der Stern des Bundes* (1914) e *Das neue Reich* (1928). Cfr. G.P. Landmann, *Stefan George und sein Kreis: eine Bibliographie*, Hauswedell, Hamburg 1960.

¹² Cfr. T. Karlauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, Blessing, München 2007, pp. 342-350.

¹³ Cfr. R. Vilain, *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*, Clarendon Press, Oxford 2000, pp. 169-171.

¹⁴ F. Fistetti, P. Lacoue-Labarthe, *La Germania segreta di Heidegger*, Edizioni Dedalo, Bari 2001, p. 123.

¹⁵ T. Mann, *Briefe an Otto Grautoff, 1894-1901, und Ida Boy-Ed, 1903-1928*, hrsg. von P. de Mendelssohn, Fischer, Frankfurt am Main 1975.

¹⁶ S. Pegatzky, *Das poröse Ich: Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2002, p. 369. Trad. it.: «Come freddo artista dello svelamento, come moralista di un'epoca avviata alla fine».

¹⁷ Per maggiori informazioni, si rimanda a M. Schuster, *Fidus: ein Gesinnungskünstler der völkischen Kulturbewegung*, in *Handbuch zur "Völkischen Bewegung" 1871-1918*, hrsg. von U. Puschner, W. Schmitz und J.H. Ulbricht, Saur, München 1996, pp. 634-650.

¹⁸ In O. Grautoff, *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland*, H. Seemann Nachfolger, Leipzig 1901, p. 46. Trad. it.: «Heine è un critico freddo e tagliente, che osserva gli uomini e la società *en passant* ma in modo pungente per poi metterne schiettamente a nudo e deriderne i vizi, le faccende personali, i peccati privati e le falsità. Nessun artista ha saputo lanciare accuse come Th.Th. Heine [...] ma se il popolo tedesco possa alla lunga sopportare e intenda stare a sentire questo ironista che tutto contesta e che nulla ha da dire di positivo, resta da vedersi».

¹⁹ Cit. in M. Horn (ed.), *The World Encyclopedia of Cartoons*, vol. 3, Gale Research, Detroit 1983, p. 287.

²⁰ Cit. in F. Némethy, in *Kindlers Malerei Lexikon*, vol. 6, Zürich 1967, p. 436. Trad. it.: «[...] vivere in sintonia con la natura e fare del mondo contadino l'oggetto della propria pittura»

²¹ In R.M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Insel, Wiesbaden-Frankfurt am Main 1955-1966, p. 117. Trad. it.: «Alcuni titoletti nella rivista *Die Insel*, la cura artistica di un volumetto di poesie di Bierbaum e la meravigliosa ornamentazione di cui ha corredato il dramma *L'imperatore e la strega* di Hugo von Hofmannsthal, confermano che la sua arte grafica, calma e chiusa in sé ma al contempo così intimamente ricca, è adeguata quante altre mai, come un canto al fianco di una teoria di nobili lettere».

²² In H. Vogeler, *Werden. Erinnerungen mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942*, Rütten & Loening, Berlin 1952, p. 49. Trad. it.: «I miei lavori grafici di questo periodo esprimevano una chiara mancanza di orizzonti. Inconsciamente emergeva un'arte fantastica, puramente formale, antirealistica e priva di contenuto. Era una fuga romantica dalla realtà, e perciò era per i borghesi una desiderata distrazione dalle minacciose questioni sociali del tempo. [...] I miei lavori grafici per la casa editrice Insel ben incontravano così il carattere di una specifica epoca, che formò anche il mio carattere, un romanticismo senza limiti, oltre la realtà e in contrasto con essa».

²³ Le informazioni sono state in massima parte desunte dalla seguente biografia di E. R. Weiß, cui si rimanda per maggiori notizie: B. Stark, *Emil Rudolf Weiß*, Ernst Kaufmann, Lahr 1994.

²⁴ Vedi E. Satué, *Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística*, Ediciones Siruela, Madrid 2007, p. 296.

²⁵ Y. Haralambous, *Fonts & Encodings. From Unicode to Advanced Typography and Everything in Between*, trad. ingl. di P. Scott Horne, O'Reilly Media, Sebastopol 2007, p. 381.

²⁶ S. Heller, P.B. Meggs (eds.), *Texts on Type: Critical Writings on Typography*, Allworth Press, New York 2001, p. 79

²⁷ H. Reichner, E. R. Weiß zum fünfzigsten Geburtstag, Insel, Leipzig 1925.

²⁸ Le edizioni successive avrebbero riportato il titolo *Geschichten vom lieben Gott*, con cui l'opera rilkeana è oggi generalmente nota e citata.

²⁹ «Das neue Pathos», hrsg. von E.W. Tieffenbach, Officina Serpentis, Berlin-Steglitz 1914.

³⁰ R. Cave, *The Private Press*, R. R. Bowker, New York 1983, p. 143. Trad. it.: «L'equivalente tedesco di William Morris e Edward Johnston fusi in uno».

³¹ A proposito del rinnovamento artistico dell'apparato liturgico promosso da Koch, si consulti *Grundsätze für die Herstellung von kirchlichen Gebrauchsgegenständen*, «Blätter für christliche Archäologie und Kunst», III, 1927, p. 4 e seguenti.

³² Vedi R. Koch, *Die Kriegserlebnisse des Grenadiers Rudolf Koch*, Insel, Leipzig 1934.

³³ Nella vasta bibliografia kochiana sul tema del libro, ricordiamo: *Jakob Grimm und die deutsche Schrift*, «Archiv für Buchgewerbe», 48, 3, 1911; *Maximilian- und Frühling-Schrift*, «Archiv für Buchgewerbe», 1918, p. 92; *Offenbach a. M. im Schrift- und Druckgewerbe*, «Archiv für Buchgewerbe», 1921, p. 3 e seguenti; e *Wandlungen im Schriftwesen*, «Archiv für Buchgewerbe», 1924, p. 23 e seguenti.

³⁴ P. Renner, *Die Kunst der Typographie*, Druckhaus Tempelhof, Berlin 1948, p. 135.

³⁵ Si rimanda, a questo proposito, a W.H. Lange, M. Hermersdorf, *Rudolf Koch, ein deutscher Schreibmeister*, Heintze & Blanckertz, Berlin 1938.

³⁶ Cit. in W. Neuloh, *Der Schriftenstreit von 1911*, in *Die deutsche Schrift*, hrsg. von F. Verdenhalven, Degener, Neustadt an der Aisch 1981, p. 6. Trad. it.: «uno dei monumenti più belli e degni di ammirazione dell'indole del popolo tedesco».

³⁷ Cfr. G. Cinamon, *Rudolf Koch: Letterer, Type Designer, Teacher*, Oak Knoll Press, New Castle 2000, p. 114. Si veda anche R. Koch, *Die Offenbacher Schrift. Eine Anweisung zum Schreiben einer deutschen und einer lateinischen Schrift*, Heintze & Blanckertz, Berlin 1928.

³⁸ Numerosi gli esempi in questo senso, fra cui ricordiamo: R. Koch, *Die Heiligenlegende des Jacobus de Voragine aus dem Jahre 1324 in der Stadtbibliothek Frankfurt a. M.*, Gebr. Klingspor, Offenbach am Main 1920; R. Koch, *Das ABC-Büchlein*, Insel, Leipzig 1935.

³⁹ Cfr. R. Koch, *Das Blumenbuch*, Insel, Leipzig 1930.

CAPITOLO IV

LE RIVISTE DI INTERESSE ARTISTICO-LETTERARIO

4.1 Breve introduzione: *Jugendstil* e diffusione tramite riviste

Al fine di comprendere le premesse estetico-stilistiche nonché le tappe della successiva diffusione del movimento per la promozione dell'arte del libro in Germania, risulta imprescindibile fare almeno brevemente cenno alla corrente panartistica denominata, nei paesi di lingua tedesca, *Jugendstil* o *Sezessionstil*¹. La storia di tale corrente europea – nota altresì sotto i nomi di *Art Nouveau*, *Stile Liberty*, *Modern Style* e molti altri ancora a seconda delle nazioni in cui sorse un gruppo artistico ad essa richiamantesi – è intimamente intrecciata alla *Buchkunstbewegung* a partire dalle condivise ragioni di fondo. Essa incarnava e si faceva portavoce, infatti, di molti degli aneliti che avevano fatto in prima istanza nascere l'urgenza di un movimento che si battesse per la rinascita del libro d'arte, primo fra tutti la strenua difesa della creazione inimitabile dell'artigiano/artista da contrapporre al prodotto industriale, seriale ed anonimo. Un concetto basilare di cui il pittore ed illustratore inglese Walter Crane diede forse la più corretta e compiuta formulazione: «to turn our artists into craftsmen and our craftsmen into artists»². Si ricorderà che quest'ultimo fu il precetto cardine e fondativo del britannico *Arts and Crafts Movement*, il quale riconobbe nel critico d'arte John Ruskin il suo teorico, negli stilemi e nei temi pittorici del *Preraffaellitismo* (Dante Gabriel Rossetti ed Edward Burne-Jones) il suo linguaggio figurativo e in William Morris il suo eclettico maestro. Non meraviglia, dunque, che, per un naturale processo di continuità intellettuale che trova il suo fondamento nel comune sostrato teorico, questi stessi fossero eletti a modelli. Ciò che resta da indagare sono le modalità di ricezione e diffusione di questo nuovo movimento, che nella sua eccezionale pluralità di declinazioni e applicazioni artistiche (che compresero architettura, pittura, illustrazione, grafica, arredamento, mosaici ecc.) contrassegnò indelebilmente dalla Russia alla Spagna la cultura del *fin de siècle* europeo.

Doverosamente limitandoci nell'analisi alle sole applicazioni grafico-illustrative in area germanofona riconducibili a questo movimento transnazionale e multitematico, è interessante notare due aspetti peculiari della situazione tedesca: da un lato, la stretta e continua connessione con il modello illustrativo britannico anche tramite il diretto intervento di

artisti di scuola morrisiana; dall'altro, la sua diffusione presso un pubblico relativamente vasto e variegato grazie allo strumento privilegiato costituito dalle riviste d'arte, peraltro in alcuni casi espressamente fondate all'uopo. Un esempio del primo punto è offerto dal caso del pittore e grafico Otto Eckmann il quale, collaboratore di «Jugend» e «Pan», delle maggiori riviste artistiche del tempo, fu uno dei primi artisti ad introdurre il 'giapponismo' in Germania sulla scorta del pioniere del genere, lo statunitense naturalizzato britannico James McNeill Whisler, nonché temi grafici divenuti poi veri e propri *Leitmotiv* del movimento (celebri i suoi cigni). Sempre a questo proposito, risulta simbolicamente di enorme rilevanza la collaborazione di Aubrey Beardsley, il più eminente e rappresentativo illustratore di scuola inglese, con il più rilevante organo bibliofilo dello Jugendstil, ovvero la rivista «Pan». Per quanto concerne poi il secondo e più importante punto, il ruolo cioè assunto dalle pubblicazioni periodiche di interesse artistico-figurativo nella diffusione del movimento al di là del ristretto limite rappresentato dalla stessa comunità artistica, è necessario contestualizzare il fenomeno per chiarirne l'entità e la portata. Nel fornire le coordinate essenziali della nascita o rinascita di un'editoria bibliofila nei paesi di lingua tedesca non si può, infatti, omettere di rilevare la dimensione europea del fenomeno di mediazione dell'avanguardia figurativa e letteraria da parte delle riviste del tempo e, per questo tramite, il loro ruolo centrale nella promozione della bella stampa. Modelli di riferimento furono ancora una volta Francia e Inghilterra: nel 1889 nacque a Liegi la francese «Revue Blanche»³, senza dubbio una delle più importanti ed influenti riviste letterarie illustrate dell'epoca, alla quale collaborarono alcuni fra i maggiori scrittori e artisti di area francofona del tempo, tra cui figurano Marcel Proust, Alfred Jarry e Henri de Toulouse-Lautrec. Seguì «The Studio», fondata da Charles Holme a Londra nel 1893, il cui primo volume, curato e superbamente illustrato da Aubrey Beardsley⁴, ottenne subito vasta risonanza anche in Germania ed Austria. Lo stesso Beardsley fonderà poi l'anno successivo, dirigendola in collaborazione con Henry Harland, la rivista illustrata «The Yellow Book», organo ufficiale del Modern Style britannico. Caratterizzate da un disegno sinuoso e ricco di ornamenti floreali, le riviste inglesi trovano la loro comune cifra stilistica in una peculiare concezione dell'illustrazione, non più intesa come mero ornamento al testo bensì quale suo corollario avente autonomo valore artistico. Ad esse si ispirarono numerose pubblicazioni nei maggiori paesi europei, legate ai nascenti movimenti di avanguardia pittorica, e in particolare diversi periodici di lingua tedesca. Premesso ciò, va detto che almeno in Germania tali riviste non si qualificarono programmaticamente come organi di un'unica corrente artistica. Esse nacquero tutte con l'esplicito e nobile scopo di fornire all'emergente generazione intellettuale una libera piattaforma di espressione tanto figurativa quanto letteraria in modo da consentire a nuovi e talentuosi soggetti di imporsi all'attenzione di un pubblico diversificato e non necessariamente interessato *a priori* alla materia. Analizzeremo nelle seguenti sezioni, caso per caso, in quale misura

tale ambizioso obiettivo fu raggiunto, le strategie adottate a questo scopo e le conseguenze che ciò comportò sia a breve che a più lungo termine.

4.2 «Pan» (1895-1900)

A differenza di altre espressioni e derivazioni artistiche del simbolismo, lo Jugendstil si caratterizzò e distinse per il suo interesse nei confronti delle arti applicate⁵, fra le quali occupavano naturalmente un posto di rilievo l'illustrazione libraria e l'arte tipografica. In questo senso, se è incontestabile che l'eponima «Jugend» sia stata l'organo ufficiale e di maggior diffusione dello Jugendstil, si può altrettanto certamente affermare che «Pan» – periodico d'arte e letteratura fondato nel 1895 a Berlino – ne contese il ruolo quanto ad importanza e rappresentatività per il medesimo movimento artistico⁶. Nata nello stesso anno della Schriftgiesserei D. Stempel AG di Francoforte e contemporaneamente all'inizio della pubblicazione del «Penrose Annual», edito a Londra da William Gamble e uno dei più diffusi *media* informativi del Novecento sul design e le nuove tecnologie tipografiche⁷, una corretta analisi non può prescindere dal considerare il contesto in cui tale rivista fu fondata e la sua eredità spirituale. In particolare, considerati *a posteriori*, il ruolo pionieristico che essa assunse fra le pubblicazioni del settore e il significato che rivestì tanto per la storia dell'arte quanto per quella della stampa impediscono di ridurne la funzione culturale a mera vetrina espositiva di una corrente artistica. Restano, dunque, da chiarire innanzi tutto le motivazioni dei due fondatori, l'allora trentenne scrittore e poeta Otto Julius Bierbaum e lo storico dell'arte filo-impressionista Julius Meier-Graefe, e cosa questi si proponessero di ottenere.

Può fornirci, in questo senso, una duplice chiave di lettura il nome stesso della rivista, «Pan»: l'ovvio richiamo all'omonima divinità ellenica, fiabesca e selvaggia rappresentazione delle polimorfe incarnazioni della natura, potrebbe nascondere un riferimento a quello stile 'naturalistico' o 'floreale' che è l'espressione più ricorrente e facilmente identificabile dell'Art Nouveau internazionale. Al tempo stesso, il termine può e deve anche venir inteso nel suo significato letterale di «totalità» e «universalità» che qui starebbe ad indicare l'obiettivo primario perseguito dalla rivista, ovvero la promozione di 'tutte' le arti. Quest'ultima interpretazione viene confermata e chiarita dalla famosa prolusione programmatica che apre il primo numero della rivista (aprile 1895), nella quale la stessa è definita come «rein künstlerische Publikation, die sich nicht nach den Wünschen des grossen Publikums richtet»⁸. Inequivocabilmente chiarita l'estraneità e rimarcata l'indipendenza della produzione artistica dalle logiche commerciali e di profitto, Bierbaum e Meier-Graefe proseguono definendo il concetto di opera d'arte nel quale aspirano a riconoscersi e che intendono perseguire, ovvero quel *Gesamtkunstwerk* di wagneriana memoria⁹ rivisitato secondo la logica morrisiana del superamento della distinzione fra *Kunst* (arte) e *Kunstgewerbe* (artigianato)¹⁰ e riadattato nello specifico alle esigenze del *Buchkunstwerk* (libro-opera d'arte):

[...] die allseitige Pflege der Kunst im Sinne einer organischen Kunstauffassung, die das gesamte Bereich des künstlerisch Schönen umfasst und ein wirkliches Kunstleben nur im starken Nebeneinanderwirken aller Künste erblickt.¹¹

Al di là delle legittime prese di posizione culturali, tuttavia, si consideri che la voluta e vantata autonomia intellettuale dal mercato e dai gusti della massa cui si è fatto cenno fu concretamente sostenibile solo grazie ad una cospicua somma (circa 100.000 marchi) raccolta nei mesi precedenti a seguito di una fruttuosa campagna di finanziamento. Il riferimento alla situazione patrimoniale di «Pan», da cui dipese la realizzazione degli obiettivi prefissati e la sua stessa esistenza negli anni, non è pertanto casuale. Fin dal suo ambizioso programma e dall'esemplificativo primo numero, la pubblicazione berlinese si distinse per la scelta della carta più pregiata, per l'offerta di grafica originale, per la profusione di ornamenti e decorazioni artistiche nonché per l'utilizzo di eleganti e sempre nuovi caratteri tipografici. Al fine di garantire la massima qualità di un'offerta illustrativa di tale varietà sia figurativa che tipografica, furono chiamati alla collaborazione grandi pittori prestati alla *Buchkunst* come Franz von Stuck, ma anche artisti esordienti quali lo svizzero Felix Vallotton e Thomas Theodor Heine. La lista dei collaboratori più o meno occasionali sarebbe, in effetti, lunga e ci condurrebbe lontano dal nostro tema; basti in questa sede citare Ludwig von Hofmann, Henry van de Velde, Otto Eckmann e Max Liebermann tra gli artisti che ripetutamente si cimentarono nella decorazione artistica del libro nel corso delle rispettive carriere. In sintesi, dunque, «Pan» si qualificò fin dal principio come una rivista a carattere bibliofilo, la prima del genere apparsa in Germania. Ciò, tuttavia, come può facilmente intuirsi, comportava spese e costi considerevoli a fronte di un volume di vendite insufficiente a compensare gli investimenti in materiali pregiati e collaboratori altamente qualificati – come scrive Jutta Thamer, «der *Pan* war nicht nur die erste große bibliophile Zeitschrift Deutschlands, sondern auch die aufwendigste, die jemals erschienen ist».¹² Risultano particolarmente interessanti, a questo proposito, le figure dei due fondatori in quanto entrambi personificazioni del nuovo *Typ des Kunstpublizisten* (figura del pubblicitista d'arte)¹³. Dichiarati seguaci ambedue delle teorie del movimento britannico Arts and Crafts e appassionati difensori dell'unicità del lavoro artigianale in contrapposizione alla produzione standardizzata, Meier-Graefe ebbe altresì un ruolo preminente come teorico nella difesa ad oltranza dell'avanguardia artistica europea e, per quanto concerne la cultura tedesca, nella formazione del movimento espressionistico¹⁴. Numerosi gli esempi possibili a dimostrazione di come il loro acume critico si riflesse in fortunate sebbene controverse scelte editoriali, il più emblematico dei quali è forse la pubblicazione dell'articolo del critico simbolista Arsene Alexandre sul terzo numero della rivista: accompagnato da una splendida litografia a colori di Toulouse-Lautrec (*Mlle Marcelle Lender en buste*), esso permise al pubblico tedesco di conoscere il

nome e apprezzare per la prima volta lo stile del pittore di Albi¹⁵. A seguito dello scandalo suscitato e di contestazioni sempre più aperte in seno alla redazione, Bierbaum e Meier-Graefe abbandonarono infine la direzione. Ad essi subentrarono ancora uno scrittore ed un critico d'arte, rispettivamente Richard Dehmel ed Eberhard von Bodenhausen. Sebbene la rivista «Pan» fosse già a quel punto divenuta la principale vetrina espositiva dello Jugendstil e, tramite la sublime applicazione dei suoi stilemi e temi all'illustrazione della pagina, un punto di riferimento assoluto fra bibliofili e cultori della bella stampa, va perlomeno riconosciuto a questi ultimi e alla redazione di indirizzo conservatore che li sostenne il merito di aver mantenuto fino alla fine un livello qualitativo complessivamente superiore a quello offerto dalla concorrenza. Nonostante la monotonia dei caratteri tipografici e il maggiore spazio destinato a lunghi saggi su temi dell'attualità artistica permettesse ai lettori più accorti di cogliere i riflessi di una diversa politica redazionale, infatti, la qualità delle riproduzioni e degli ornamenti artistici rimase inalterato. Ciò che maggiormente distinse le due fasi della storia editoriale di «Pan» fu piuttosto l'approccio marcatamente avanguardistico degli *Hauptinitiatoren*¹⁶ rispetto alla considerazione per i gusti e le tendenze del *grösseres Publikum*¹⁷ mostrata dai suoi successori; una duplicità di indirizzò che si rifletté in una serie di scelte che investirono anche la sezione letteraria della pubblicazione.

A questo proposito, è doveroso citare anche i contributi non figurativi alla rivista. Oltre che per ragioni di completezza della trattazione, appare necessario farne almeno brevemente menzione per due motivi. In primo luogo, il grande valore e spessore degli stessi, il cui aspetto più evidente è l'impossibilità di una categorizzazione critico-letteraria di comodo. La diversità di generi (racconti, brevi liriche ecc.) e l'appartenenza degli autori (si citino, a titolo esemplificativo, Max Dauthendey e Arno Holz) a movimenti diversi ove non in reciproco contrasto (dall'impressionismo, al naturalismo, al simbolismo) evidenziano, infatti, un punto centrale: la non appartenenza programmatica della rivista ad alcuna specifica corrente artistico-letteraria. In seconda istanza, la complementarità e fusione fra elemento testuale e figurativo, che si rivela in ultima analisi essere la vera cifra distintiva di «Pan». Se, dunque, l'elemento di maggior pregio della pubblicazione è rappresentato dal ricco e originale apparato illustrativo, nel quale la sperimentazione tipografica si fonde coerentemente tanto con gli innumerevoli orpelli grafici (vignette, tioletti ecc.) quanto con le riproduzioni a piena pagina, è solo grazie alla studiata e coerente interpolazione di ornamenti e figure nella successione testuale che si può parlare a pieno titolo di *Buchkunstwerk*.

4.3 «Jugend» (1896-1940)

La rivista «Jugend», celebre e longevo ebdomadario di interesse artistico-letterario che porta il sottotitolo esplicativo di «Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben»¹⁸, fu fondata a Monaco di Baviera nel

gennaio 1896 dallo scrittore e giornalista Georg Hirth e da lui stesso diretta fino al 1916, anno della sua morte. Divenuta nel 1918 e per circa un lustro una pubblicazione fortemente orientata su temi nazionalistici e sciovinisti, la sua linea editoriale mutò ancora una volta a metà degli anni Venti, aprendosi nuovamente alla sperimentazione artistica e letteraria con importanti contributi di nuovi scrittori e artisti, come Kurt Tucholsky, Erich Kästner e George Grosz. Nel 1933, infine, la rivista si dovette forzatamente adeguare alle disposizioni governative in campo culturale e chiuse definitivamente nel 1940. Il periodo di attività che interessa qui analizzare è, per ragioni cronologiche e di specifica rilevanza per la nostra tematica, solo quello relativo alla direzione di Hirth.

Personalità eclettica e fortemente carismatica, appare indispensabile fornire alcune notizie generali sulla sua biografia intellettuale al fine di comprenderne le molteplici ripercussioni sulla successiva attività editoriale. Nato nel 1841 a Gräfenonna, un borgo della Turingia, Hirth studiò economia nelle città di Gotha e Lipsia. Prolifico e apprezzato giornalista – ricoprì, tra gli altri, l'incarico di redattore della pagina politica della «Augsburger Allgemeine Zeitung» – sposò nel 1870 Elise Knorr, figlia dell'editore monacense Julius Knorr. La prima esperienza editoriale risale al 1875, anno in cui fondò la stamperia Knorr & Hirth (suo socio era il cognato Thomas Knorr) grazie al cospicuo finanziamento di 40.000 marchi concessogli dal suocero. Fu anche coproprietario del «Münchner Neueste Nachrichten», di cui assunse la direzione nel 1881 trasformandolo in pochi anni in uno dei più importanti e influenti giornali tedeschi di indirizzo liberale e antiultramontano. Un ricco bagaglio, dunque, di esperienze giornalistiche ed editoriali quello che Hirth portava in dote al momento della fondazione di «Jugend».

Inoltre, affinché il quadro di riferimento sia completo, non possiamo omettere di ricordare che sul calare del XIX secolo Monaco di Baviera si andava celermente trasformando in uno dei centri più dinamici dell'avanguardia europea: si ricordino, fra i numerosi artisti in attività, Hermann Obrist, Bruno Paul, Martin Dülfer e Hans Eduard von Berlepsch-Valendas, senza dimenticare la presenza di Jawlenskij e Kandinskij giunti dalla Russia nel 1896¹⁹. In questo vivace contesto, il salotto tenuto da Hirth divenne in breve uno dei punti di raccolta più importanti della vivace vita culturale cittadina²⁰, raccogliendo un gruppo di innovativi artisti fra cui Peter Behrens, August Endell, Bernhard Pankok e Richard Riemerschmid; gruppo che peraltro, fra i frequentatori abituali, contava anche intellettuali non impegnati nelle arti figurative e applicate. Hirth, il quale aveva dato un diretto contributo alla cultura del proprio tempo anche in campo teorico con il volume *Aufgaben der Kunstphysiologie* (1891), allargava, infatti, i suoi molteplici interessi all'ambito musicale (all'opera di Richard Wagner soprattutto), filosofico e scientifico, coltivandoli attraverso contatti con l'intelligenza del tempo che rivestono una certa importanza per il nostro discorso nella misura in cui ebbero dirette conseguenze sulle sue scelte editoriali. Uno degli ospiti più assidui del

salotto sito in Briennerstrasse fu, ad esempio, Ernst Haeckel – filosofo e zoologo noto principalmente per la formulazione della Legge biogenetica fondamentale e per la teoria del Monismo – cui Hirth, cofondatore della *Monistische Societas* di Monaco e certamente influenzato dalle sue teorie naturalistiche, dedicò un intero numero della rivista in occasione del suo settantesimo compleanno (nel febbraio 1904). Questo, in sintesi, il panorama intellettuale che vide Hirth, nello stesso anno in cui Beardsley fondava la rivista «The Savoy» e William Morris si spegneva nella sua tenuta di Hammersmith, fondare la rivista che avrebbe dato il nome al movimento dello Jugendstil²¹.

Fervente ammiratore del pittore e architetto belga Henry van de Velde, ritenuto oggi uno dei padri intellettuali dell'Art Nouveau insieme a Victor Horta, una delle intenzioni di Hirth nel fondare «Jugend» era senza dubbio quella di propagandare e diffondere con essa il movimento Arts and Crafts in Baviera e, successivamente, nell'intera Germania. Un obiettivo ampiamente raggiunto, considerato lo straordinario successo di pubblico della rivista (oltre 10.000 esemplari venduti per numero²²) che divenne in breve e sarebbe rimasta fino al deflagrare del primo conflitto mondiale il più popolare periodico artistico di lingua tedesca. Una delle chiavi di questo immediato ed eccezionale successo fu sicuramente, accanto all'approccio spesso fortemente caricaturale e caustico di illustrazioni e articoli²³, l'abile sfruttamento di tematiche ed immagini proprie della mitologia germanica che, pur raffinate dall'utilizzo di sinuose linee e ornamenti floreali, facevano chiaramente appello al nazionalismo pan-germanistico. Sarebbe, tuttavia, un errore ridurre la complessità di una simile esperienza artistica ed editoriale ad un unico indirizzo programmatico, come pure sembrerebbe suggerire il fatto che fu proprio questa rivista a dare il nome al movimento dello Jugendstil. In realtà, Hirth si era prefisso *in primis* lo scopo di creare un libera piattaforma espressiva che un'intera generazione di giovani ed ancora sconosciuti artisti, altrimenti obbligati a sottostare alle logiche di selezione e alla limitata esposizione delle tradizionali gallerie d'arte, avrebbe potuto sfruttare per raggiungere subito un pubblico potenzialmente molto vasto e diversificato. È lo stesso Hirth a chiarire in questo senso le sue intenzioni in una dichiarazione il cui valore programmatico è sottolineato dalla collocazione in apertura del primo numero della rivista. Si tratta di una appassionata disquisizione sul concetto di giovinezza come stato mentale ed esistenziale, diametralmente contrapposto alla *Weltanschauung* vecchia e superata espressa dagli 'altri' (*die Andern*), i 'filistei', brillantemente apostrofati come «Kerle, die mit der Brille auf der Nase und Tintenfingern auf die Welt gekommen scheinen»²⁴. Un'entusiastica apologia della nuova arte nel cui tono esaltato e quasi messianico, come nota correttamente Stefan Pegatzky, si scorge in filigrana un neppure troppo velato riferimento all'estetica nietzscheana:

Jugend ist Daseinsfreude, Genussfähigkeit, Hoffnung und Liebe,
Glauben an die Menschen – Jugend ist Leben, Jugend ist Farbe, ist Form,

ist Licht. [...] Und die Andern, die Frühklugen, früh Wissenden, die [...] nicht schwärmen, aber begehren, nicht sündigen, aber verstehen, nicht ungezogen sind, aber hart! Sind die jung?²⁵

Un obiettivo ambizioso e quasi visionario, quello di farsi specchio delle multiformi e pluritonalità spinte propositive della nuova generazione artistica europea, che si concretizzò nella partecipazione attiva alla rivista di centinaia di soggetti le cui eredità artistiche e i cui stili individuali sarebbe risibile credere di poter ricondurre ad una singola corrente pittorica o costringere sotto un'unica etichetta culturale. Nei soli primi sette anni di attività ben 250 artisti collaborarono, a diverso titolo e con differente cadenza, alla pubblicazione, molti dei quali al loro esordio. È il caso, fra gli altri, di Ernst Barlach, scrittore e scultore tedesco oggi riconosciuto come uno dei più importanti esponenti del movimento espressionista. Un imponente numero di talentuosi artisti – si ricordino, fra i più illustri, Arnold Böcklin, Thomas Theodor Heine e Alfred Kubin – garantirono così, accanto ad una profusione di tioletti e ornamenti policromi, un apparato illustrativo senza precedenti per il settore con sempre nuovi disegni originali per ogni numero. Ciò pose ovviamente anche un basilare problema di produzione, dal momento che l'imperativo di stampare a basso costo non avrebbe dovuto far sì che si sacrificasse la qualità del prodotto finale. Hirth risolse l'apparente *impasse* ordinando un largo e sistematico impiego di moderne tecniche di riproduzione, compiendo in questo senso un passo decisivo per la storia della bella stampa in Germania: da un lato, si distaccò dalla tradizione morrisiana, utopisticamente avversa ad ogni forma di progresso tecnologico ed in particolare all'utilizzo di qualsivoglia macchinario nel processo di stampa; dall'altro, pur non essendo «Jugend» un *Buchkunst-Organ* nel senso stretto del termine²⁶, egli tracciò idealmente la strada per tutti quegli stampatori ed editori che, desiderosi di destinare una parte del loro pubblicato alla produzione espressamente artistica e bibliofila, finivano per desistere di fronte alla prospettiva di affrontare enormi investimenti senza la certezza di un adeguato ritorno economico.

4.4 «Simplicissimus» (1896-1944)

Foglio satirico-letterario eccezionalmente popolare nei primi decenni del XX secolo proprio in virtù della sua feroce *vis* polemica, il periodico settimanale «Simplicissimus» fu originariamente fondato a Monaco nel 1896 dall'editore Albert Langen, insieme fra gli altri all'illustratore Thomas Theodor Heine e al drammaturgo Frank Wedekind, con l'intenzione di offrire al pubblico una *Kunst- und Literaturrevue* sul dichiarato modello del francese «Gil Blas Illustré»²⁷. La decisione di modificare la linea editoriale nel senso di una sempre più battagliera e corrosiva satira del filisteismo della borghesia del *wilhelminisches Kaiserreich*, avanzando altresì aspre critiche al potere e all'ordine costituito (a Stato, Chiesa, gerarchie militari ecc.), appare successiva alla risposta inaspettatamente negativa di pub-

blico nei confronti di questa nuova proposta editoriale. Risulta, a questo proposito, interessante riportare i dati di vendita del primo numero della rivista (4 aprile 1896) che testimoniano esemplarmente la misura dell'iniziale insuccesso commerciale a fronte dell'ingente investimento finanziario: dei 480.000 esemplari complessivamente stampati, messi in vendita al prezzo di 10 Pfennig l'uno, ne furono venduti solo 1.000.

La decisione sortì l'effetto desiderato. Il nuovo impianto tematico stuzzicò comprensibilmente la curiosità e l'attenzione di un pubblico sempre più folto, suscitando l'approvazione di molti intellettuali e artisti – Paul Klee la definì, in un impeto di esaltazione, addirittura «la prima rivista del mondo»²⁸ – e soprattutto facendo crescere sensibilmente il numero di acquirenti. Tuttavia, era altrettanto verosimile attendersi una reazione fortemente negativa da parte di quei medesimi potenti fatti oggetto di caustiche critiche e burlesche caricature; reazione che, infatti, non tardò a manifestarsi nella forma di un'ondata di violenta censura. Nell'Impero austro-ungarico fu vietata la distribuzione della rivista, l'editore Langen fu condannato nel 1898 ad una sanzione pecuniaria di 30.000 marchi e dovette trascorrere un periodo di cinque anni in Svizzera in esilio forzato per sfuggire alla cattura, mentre Th.Th. Heine e Wedekind dovettero persino scontare un periodo di reclusione. La vicenda dell'arresto dell'autore del celebre *Frühlings Erwachen* (1891) si tinge peraltro di giallo e restano ancora incerte, se non la ricostruzione dei fatti, le motivazioni che li determinarono. Ciò che sappiamo per certo è che Wedekind, a suo dire su sollecitazione dello stesso Langen, scrisse la lirica *In Terra Santa*, satira di un recente viaggio in Palestina dell'imperatore Guglielmo II che, pubblicata nel 1898, ebbe come effetto immediato la confisca del numero incriminato e una denuncia nei suoi confronti per *Majestätsbeleidigung* (lesa maestà). Fuggito a Zurigo e poi a Parigi per sottrarsi alla condanna, si consegnò infine alle autorità di Lipsia e scontò sei mesi di prigionia nella fortezza sassone di Königstein, durante i quali peraltro compose un'altra sua famosa opera, *Mine-Haha*. Resta da stabilire la veridicità delle accuse di Wedekind nei confronti di Langen, il quale avrebbe «provocato volutamente la condanna giudiziaria per far aumentare la tiratura in seguito alla confisca»²⁹ e non sarebbe stato dunque mosso da quell'irriducibile «spirito di fronda»³⁰ che andava in quegli anni montando nell'ambiente intellettuale monacense e di cui la sua rivista si era erta ad orgogliosa portavoce. Tuttavia, quali che fossero le ragioni di Langen e i motivi del rapporto dai «connotati nevrotici»³¹ che Wedekind aveva con il suo editore, bisogna registrare un dato: anche a causa della censura di cui fu vittima e delle polemiche che ne seguirono come inevitabile corollario, il pubblico di lettori di «Simplicissimus» crebbe esponenzialmente in pochi anni. Le copie settimanali vendute nel 1904 si attestarono sull'invidiabile quota delle circa 85.000 unità e ciò permise a Langen di far fronte agli oneri derivanti dalle cause giudiziarie intentategli e, due anni più tardi, di rifondare la rivista come casa editrice satellite, Simplicissimus-Verlag GmbH. A questo dato se ne affianca e sovrappone un altro, altret-

tanto difficilmente opinabile, che rende ancor più difficile dare un giudizio definitivo sulla questione se essa meritasse la sua fama: l'eccezionale livello qualitativo tanto dei contributi illustrativi quanto di quelli letterari fu, se non la ragione prima del successo popolare, certo la causa principale della fama di cui giustamente godette all'epoca e nei decenni successivi questo periodico. Basti, a questo proposito, elencare alcuni dei numerosi scrittori e poeti che, in diversi momenti e con diseguale frequenza, collaborarono al periodico: Frank Wedekind, Thomas Mann, Gustav Meyrink, Heinrich Mann, Hugo von Hofmannsthal e Robert Walser. Tale elenco, dal quale si sono volutamente esclusi i vari artisti figurativi, dimostra di per sé la straordinaria offerta letteraria che, anche prescindendo dalla corrosiva carica delle apprezzatissime illustrazioni, avrebbe collocato la rivista fra le più importanti e innovative del panorama editoriale tedesco dell'epoca.

Nonostante la prematura morte di collaboratori preziosi e molto amati dal pubblico – è il caso di Josef Benedikt Engl, Ferdinand von Reznicek e Rudolf Wilke – negli anni precedenti al primo conflitto mondiale la rivista continuò a godere di grande successo e vasti consensi. Persino negli anni della guerra, quando la linea editoriale del periodico mutò per adeguarsi alla piaggeria dilagante della *Kriegspropaganda*, le accuse di tradimento provenienti da esponenti dell'intellighenzia antibellicista di sinistra furono bilanciate da voci compiacenti, prima fra tutte quella del Thomas Mann nazionalista e conservatore, autore dei *Gedanken im Kriege* (1914). Tuttavia, i difficili anni del dopoguerra confermarono un fatto ormai difficilmente contestabile, ovvero l'esaurirsi di quella vena di sincera e sana polemica a tutto tondo che aveva fatto la fortuna della rivista nei suoi anni di massima diffusione. Ciò detto, una nuova seppur fugace fase di vivacità creativa e satirica si inaugurò sotto la direzione di Hermann Sinsheimer (1924-1929), durante la quale si segnalano le collaborazioni eccellenti, fra gli altri, di Käthe Kollwitz e Kurt Tucholsky. Sulla medesima linea programmatica proseguì la direzione di Franz Schoenberner, pregiandosi di importanti contributi tra i quali emergono quelli a firma di Erich Kästner, fino al procrastinato ma inevitabile impatto contro il muro della censura. Nel febbraio 1933 la redazione del «Simplicissimus» venne *gleichgestaltet* (uniformata): scrittori e artisti di origine ebraica, come il disegnatore e scrittore Th.Th. Heine, furono espulsi, mentre gli altri acconsentirono a piegarsi passivamente alle direttive del nuovo regime. Klaus Mann commentò l'episodio con lucida e commossa indignazione:

[...] da finden sich noch immer die alten Namen – die Karl Arnold, Olaf Gulbransson, Eduard Thöny, Erich Schilling, Wilhelm Schulz, sie sind alle noch da. Nur Th. Th. Heine fehlt, [...] von Prag und Brünn aus muss er sich gramvoll und beschämt mit ansehen, welche degoutante Geinnungslumpereien seine früheren Freunde und Kollegen sich leisten.³²

Seguire le vicende della rivista negli anni della dittatura nazifascista non risulterebbe interessante ai fini del nostro discorso, mentre appa-

re significativo ricordare che nella sua mai monotona storia trova posto anche una rifondazione all'estero. Il «Simplicissimus», infatti, risorse fugacemente 'in esilio' prima di cadere nuovamente vittima della censura, venendo pubblicato a Praga con il nome prima di «Simplicus» (dal gennaio 1934 al settembre dello stesso anno) e poi di «Simpl» (fino al luglio 1935) in duplice edizione (tedesca e ceca) e con una tiratura più che ragguardevole che oscillava fra le 10.000 e le 20.000 copie. Fra i collaboratori del periodo figurava Heinrich Mann e l'allora noto caricaturista ceco Frantisek Bidlo.

Basandoci, dunque, sulla storia complessa e a tratti drammatica di una rivista come il «Simplicissimus» non si può ridurre il valore e il significato a quella fama, pur orgogliosamente rivendicata, di foglio di illustrazioni satiriche come vorrebbe la 'vulgata'. Essa, come già altre grandi riviste nel passato, seppe farsi specchio del proprio tempo, offrendo spazio e voce ai più importanti artisti e intellettuali della propria epoca, contribuendo a formare una coscienza critica in un pubblico vasto e diversificato più che ambendo a seguirne le altalenanti idiosincrasie di gusto.

4.5 «*Ver Sacrum*» (1898-1903)

Rivista mensile (a partire dal 1900, quindicinale) fondata nel gennaio 1898, presentata in un originale formato quadrato che richiama ai più smalziati la forma di numerosi quadri di Gustav Klimt, «*Ver Sacrum*»³³ fu l'organo ufficiale della Wiener Secession. Campeggiante in copertina in una splendida tonalità di rosso aranciato, il sottotitolo riporta non casualmente la denominazione ufficiale del gruppo, ovvero «*Organ der Vereinigung der bildender Künstler Österreichs*». Non stupisce, dunque, che anche la vicenda editoriale della rivista abbia fedelmente seguito i destini del movimento di cui rappresentò l'ufficiale vetrina espositiva, tanto nel suo rapido esaurirsi quanto nel positivo bilancio e nella profonda influenza che esso esercitò sulla cultura europea del XX secolo. Si pensi, a questo proposito, al simbolismo evocativo e al preziosismo coloristico di Gustav Klimt o, in una fase già successiva, all'influsso che il «linguaggio apocalittico» (Gütersloh) di Oskar Kokoschka ed Egon Schiele così come la rigida funzionalità degli spazi di Joseph Maria Olbrich esercitarono rispettivamente nel campo pittorico ed architettonico sulle venture avanguardie. Al fine di comprendere le finalità e il messaggio che, in ultima analisi, «*Ver Sacrum*» intese veicolare nel corso della sua breve ma intensissima vita editoriale, risulta pertanto necessario tenere sempre presenti gli intenti programmatici di cui le opere prodotte in seno al movimento secessionista viennese furono la traduzione empirica.

Allorché il gruppo originario di diciannove studenti abbandonò l'Accademia di Vienna nel 1897, sia gli obiettivi polemici che le idee fondatrici erano stati esplicitati: ribellione all'accademicismo dell'arte tradizionale, critica del provincialismo dominante nell'arte come nella società contemporanea, apertura alla ventata di novità provenienti dall'Europa e, infine,

ricerca di un innovativo linguaggio figurativo. Da queste premesse mosse Klimt, eletto primo presidente della Secessione. Figura eccezionalmente carismatica e indiscussa guida spirituale del movimento, il cui impegno si dimostrò essenziale anche sul piano organizzativo nell'allestimento delle numerose esposizioni del gruppo, la sua parabola creativa rispecchia i punti programmatici esposti: tematicamente, la volontà di sprovincializzare il linguaggio pittorico austriaco si tradusse nella creazione di un universo mitico-allegorico riletto alla luce di un simbolismo onirico carico di erotismo; stilisticamente, il sofisticato linearismo si orientò sul modello dell'arte giapponese che, tuttavia, memore delle svariate tecniche decorative apprese alla Kunstgewerbeschule di Vienna, egli seppe arricchire grazie all'impiego di metalli pregiati, ottenendo effetti che ricordano la solennità ieratica dei mosaici bizantini. Di quelle stesse premesse teoriche si fece interprete la rivista «*Ver Sacrum*», fondata nel medesimo anno in cui fu organizzata la prima mostra secessionista con un duplice scopo: da un lato, portare alla conoscenza di un vasto pubblico i nomi e l'opera di nuovi artisti attraverso la presentazione diretta di loro *Originaldruckgraphiken* (contributi originali); dall'altro, offrire una selezione di testi critici di commento, pezzi in prosa e poesie di autori quali Hermann Bahr e Rainer Maria Rilke.

Questo elemento, ovvero l'indissolubilità dell'offerta contenutistica dalla proposta grafico-pittorica, va tenuto sempre presente ed è fondamentale se si vuole comprendere l'aspirazione che «*Ver Sacrum*» nutrì di realizzare quell'ideale di *Gesamtkunstwerk* che abbiamo visto essere un ineludibile *fil rouge* nel lutulento groviglio rappresentato dalla Buchkunstbewegung. Tale ideale si realizzò in forma più esplicita e riconoscibile nei primi due anni, non casualmente sotto la direzione dello stesso Alfred Roller che negli anni successivi, in collaborazione con Gustav Mahler, avrebbe profondamente rinnovato l'arte scenica proprio a partire dall'ideale già wagneriano di 'opera d'arte totale'³⁴. Uno fra i molti esempi possibili del tentativo di armonizzare parola e immagine è rappresentato da una delle opere più note di Klimt, *Nuda Veritas* (1899). Il medesimo soggetto – una donna nuda, due fiori visibili ai suoi piedi, che rivolge uno specchio verso lo spettatore – viene proposto prima in stampa nel terzo numero della rivista, affiancato da un testo della scrittrice Ricarda Huch sulla letteratura 'simbolista' del primo Ottocento, quindi riproposto in dipinto l'anno successivo con alcune significative variazioni. Nel dipinto, infatti, compare un serpente, strisciante ai piedi della sensuale figura femminile, e il motto pendente sul suo capo viene modificato: all'originaria citazione tratta da una poesia di Leopold Schefer – «Wahrheit ist Feuer und Wahrheit reden heisst leuchten und brennen»³⁵ (La verità è fuoco e dire la verità significa illuminare e ardere) – viene preferito l'aforismo schilleriano «Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk – Mach es Wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm»³⁶ (Se non puoi piacere a tutti con le tue azioni e la tua arte – Fai sì da piacere a pochi. Piacere a molti è male). Quest'ultima variazione, in un'opera che può interpretarsi come fi-

gurazione allegorica della *Kunstanschauung* dell'artista, è particolarmente interessante in quanto dichiarazione programmatica di elitarismo culturale che sembrerebbe contraddire la volontà di diffusione del gruppo secessionista. In effetti, fu sempre presente al suo interno una dicotomia: da un lato, l'urgenza di rendere nota la dirompente novità della propria arte, espressa attraverso l'organizzazione frenetica di mostre (ne furono organizzate ben diciannove fra il 1898 e il 1904) e la fondazione di una propria rivista; dall'altro, un aristocraticismo di fondo che si concretizzò anche e soprattutto nella estrema raffinatezza della presentazione materiale dei numeri di «Ver Sacrum» a dispetto delle alte tirature, ridotte solo a partire dal 1900 per compensare la raddoppiata frequenza di pubblicazione. Tuttavia, lungi dal ridurne gli artisti all'afasia creativa, questa apparente contraddizione trovò proprio nell'ornamentazione grafica della pagina e nell'illustrazione la sua sintesi espressiva e molti dei maggiori esponenti della Secessione – Koloman Moser, Josef Engelhart, Josef Hoffmann e lo stesso Gustav Klimt – diedero un importante contributo nel campo della *Buchkunst*.

4.6 «Die Insel» (1899-1902)

«Die Insel», *Literatur- und Kunstzeitschrift* (rivista mensile di letteratura ed arte), venne fondata a Monaco di Baviera nel 1899 da Rudolf Alexander Schröder, Alfred Walter Heymel e Otto Julius Bierbaum³⁷. Lo scopo dichiarato della pubblicazione era, secondo le intenzioni dei suoi fondatori, di fornire un personale ed originale contributo alla letteratura non meno che all'arte contemporanea tedesca ed europea dando voce e spazio alla nuova generazione di poeti, scrittori e artisti in un'epoca di eccezionale fioritura culturale quale fu la Jahrhundertwende in area germanofona³⁸.

Unter diesem Namen haben die Unterzeichneten ein Verlags-Unternehmen gegründet, das sich die Förderung künstlerischer Bestrebungen auf allen einschlägigen Gebieten zur Aufgabe macht.³⁹

Inoltre, partendo da una fondamentale presa di coscienza, ovvero da una rinata consapevolezza del valore paritetico delle arti del libro rispetto ad altre forme d'arte, viene espressa la volontà di sostenere questa e quelle, ponendosi l'obiettivo di creare «Verbreitung kunstmäßig ausgestatteter Bücher von litterarisch wertvollstem Inhalt»⁴⁰:

Die Monatsschrift verfolgt hauptsächlich das Ziel, einen Sammel-punkt für die künstlerisch wertvollsten Produktionen moderner einheimischer und zum Teil auch ausländischer Literatur zu bilden [...] und durch die Druckanordnung, durch die Verwendung eines sorgfältig ausgewählten und möglichst modernen Buchzierrates, sowie durch Anwendung eines vorzüglichen und dauerhaften Papierees einmal seit einigen Jahren auch in Deutschland rege gewordene Interesse

für eine ästhetisch genügende Art des Buchdruckes zu unterstützen und zu befriedigen [...].⁴¹

Un obiettivo indubitabilmente arduo, della cui difficoltà e complessità Schröder e soci si mostrarono profeticamente ben consapevoli, commissionando a Peter Behrens un *Signet* che riassume graficamente al contempo l'ambizione e la gravosità insite nel compito che si erano imposti. Il risultato fu un disegno di straordinaria profondità simbolica ed espressiva, ancora oggi a distanza di oltre un secolo campeggiante sulle copertine delle edizioni dalla casa editrice: una nave a due alberi, scossa dai marosi, idealmente in viaggio nel periglioso *mare magnum* della cultura in cerca di un porto sicuro:

Indem wir unseren Veröffentlichungen den Namen "Die Insel" beilegen, wollten wir nur zu erkennen geben [...] wie sehr wir uns der ungeheuren inneren und äußeren Schwierigkeiten bewußt sind, die sich einer wünschenswerten Entwicklung unseres Kunstlebens in den Weg stellen.⁴²

Considerata l'importanza che la rivista monacense ebbe, a dispetto delle tre sole annate di effettivo pubblicato, per la cultura europea moderna, il suo valore aggiuntivo rispetto a coeve esperienze ad essa assimilabili (fra tutte la già citata «Pan», con la quale si arrivò molto vicini alla fusione⁴³) e in quanto diretta precorritrice della filosofia imprenditoriale che animerà la casa editrice omonima, risulta a questo punto essenziale ripercorrere brevemente alcune tappe fondamentali dell'*iter* biografico e formativo dei tre soci fondatori al fine di comprendere le ragioni di fondo che ne motivarono e contrasagnarono le scelte.

R.A. Schröder nacque il 26 gennaio 1878 a Brema, quinto figlio di una famiglia di commercianti. Il padre, Johannes Schröder, era proprietario di una compagnia di navigazione e presidente della Norddeutsche Missionsgesellschaft (Società delle missioni della Germania settentrionale), uomo di ferrea morale e rigida religiosità. Il giovane Schröder frequentò l'Altes Gymnasium, istituto ricco di tradizioni in cui lo studio della filologia classica veniva perseguito come quintessenza del sapere umanistico⁴⁴. Suo compagno di studi e amico fraterno fin dalla più tenera adolescenza fu il 'Vetter' (cugino) Alfred Walter Heymel, non effettivamente suo cugino di sangue bensì figlio adottivo del ricco commerciante Aldolph Heymel, con il quale gli Schröder erano imparentati. Lettori voraci dei versi di George e Hofmannsthal, i due amici fantasticavano di fondare una rivista di arte e letteratura, a ciò ispirati soprattutto dal contemporaneo movimento morrisiano delle Arts and Crafts, la cui eco si andava diffondendo proprio in quegli anni con crescente intensità in terra tedesca.

Un sogno destinato a realizzarsi inaspettatamente presto, quando il giovane Heymel ereditò il patrimonio milionario del padre adottivo, pre-

maturamente deceduto⁴⁵. Trasferitisi a Monaco, capitale del movimento dello Jugendstil, Schröder e Heymel fecero la provvidenziale conoscenza di Otto Julius Bierbaum, già redattore e collaboratore di due importanti riviste culturali, la «Neue Deutsche Rundschau» e «Pan». Dopo una preparazione di soli sette mesi, il primo numero di «Die Insel» venne presentato nell'ottobre 1899. «Eine neue Zeitschrift literarisch-künstlerischen Charakters, die in Deutschland Epoche machen sollte»⁴⁶, secondo la stessa profetica definizione di Schröder; 'oasi' del più raffinato gusto letterario e, come detto, luogo privilegiato di espressione per la nuova generazione di poeti e artisti⁴⁷.

Un ruolo di grande importanza è attribuito fin dagli esordi all'apparato illustrativo e ornamentale; una presa di posizione resa ancor più esplicita dal sottotitolo scelto per la rivista, che recita «Monatsschrift mit Buchschmuck und Illustrationen». Grazie alla copertura finanziaria momentaneamente garantita dal ricco Heymel, fu possibile ingaggiare fin dal principio i migliori illustratori del tempo: Georges Lemmen, Thomas Theodor Heine, Heinrich Vogeler e Emil Rudolph Weiß. Memorabili le vignette e i disegni approntati da Vogeler per *Der Tor und der Tod* e il già ricordato *Der Kaiser und die Hexe* di Hofmannsthal, opere apparse entrambe nel 1900 e superbamente stampate rispettivamente dalla Offizin Drugulin di Lipsia e da Otto von Holten di Berlino. In particolare è il giovanissimo letterato, traduttore e illustratore Weiß, formatosi alla Académie Julian di Parigi e profondamente influenzato dallo stile decadentista allora in voga nella capitale francese⁴⁸, a mettersi in mostra con capolavori grafico-tipografici che diverranno emblematici dello stile della rivista – si pensi, ad esempio, alla *Titelgestaltung* di *Die Stimme des Blutes* (1900) di Eugen Demolder – e del rinascimento delle arti del libro che avrebbe dominato il mondo dell'editoria tedesca nei decenni seguenti. La seconda annualità, corrispondente alla seconda metà dell'anno 1900 e alla prima del successivo, si segnalò in misura speciale proprio per quel che concerneva la veste grafica e i contributi illustrativi dei numeri al punto che fu deciso di modificare il sottotitolo della rivista in «Ästhetisch-belletristische Monatsschrift mit Bilderbeilagen» per accentuare anche formalmente l'importanza dell'apparato iconografico:

Wer gehalten wäre, das Signal zur ersten Phase der Buchkunst des 20. Jahrhunderts mit einem Jahr, mit einem Namen und einem bestimmten Geschehnis zu bezeichnen – der könnte das Jahr 1900, E.R. Weiß und jenes Vierteljahr der Insel-Ausstattung nennen. Für die Richtigkeit dieser Behauptung würden ihm die nachfolgenden drei Jahrzehnte der Buchkultur die Belege bringen [...].⁴⁹

Ciò, naturalmente, non vuol significare che l'iniziale vocazione di *Literaturzeitschrift* fosse andata perduta; solo che le due componenti, a partire dalla seconda annualità, iniziavano ad essere infine effettivamente

bilanciate secondo le intenzioni programmatiche espresse nel primo numero, nel quale si auspicava nei collaboratori l'ideale duplice abilità artistica e scrittoria perché il risultato potesse essere una perfetta fusione di parole e immagini:

Wenn es nun überhaupt wünschenswert ist, dass bei der Herstellung eines Buches der Schriftsteller und der bildende Künstler Hand in Hand gehen und so eine gewisse Intimität der Beziehungen zwischen dem literarischen Inhalt und der Ausstattung erreichen, so ist es, wo beide in einer Person sich vereinigen, die größte Möglichkeit dafür gegeben.⁵⁰

A conferma della complementarità delle due componenti, basti scorrere l'elenco degli autori e delle opere della rivista. In osservanza del programma editoriale espresso nel primo *Heft* (quaderno) e più volte ribadito in lettere e conversazioni private di cui si è conservata testimonianza, accanto ad occasionali ma sempre significativi brani in prosa e poesie dell'epoca aurea sette-ottocentesca (da Goethe, Hölderlin, Brentano ecc.), sulle pagine della rivista trovarono voce scrittori e poeti già noti al pubblico come Rainer Maria Rilke e Hugo von Hofmannsthal non meno che nuove voci quali Robert Walser, che vi pubblicherà numerosi racconti e poesie. A testimonianza della vocazione europeista e antisciovinista di «Die Insel», non ci si può poi esimere dal ricordare che uno spazio preponderante fu programmaticamente affidato alla traduzione di opere straniere contemporanee allo scopo di contribuire alla conoscenza e diffusione nei paesi di lingua tedesca di alcuni fra i maggiori autori dell'Ottocento e del Novecento: è il caso, solo per citarne alcuni, di Paul Verlaine (tradotto da F. Evers e K. Klammer), William Butler Yeats (tradotto da M. Dauthendey), August Strindberg (tradotto da E. Schering) e Walt Whitman (tradotto da K. Federn).

A fronte di un programma editoriale chiaro e condiviso dai tre soci fondatori, è doveroso però fare menzione di alcune divergenze in merito alle strategie di vendita e al pubblico cui la rivista aspirava a rivolgersi. Risale ai mesi di passaggio fra il 1900 e il 1901 l'emergere di una sostanziale discordanza di intenti ed idee proprio su questi temi fra Schröder e Heymel da una parte, che auspicavano concordemente una metamorfosi radicale della rivista mensile in lussuosa *plaquette* periodica ad uso e consumo di una ristretta cerchia di bibliofili, e il più pratico ed esperto Bierbaum che in ciò vedeva un'involuzione elitaria senza sbocchi sul mercato. Molto interessante il reiterato riferimento da parte di Schröder a Morris, evidentemente ancora suo principale *Vorbild*:

Eine monumentale, von vornherein nur für eine winzige Elite von höchstens ein paar hundert Menschen bestimmte Vierteljahresschrift [...] eine Art periodischer Bibliothek in der Art der Morris-Bücher, also eigentlich keine Zeitschrift, sondern eine Serie von periodisch erscheinenden Luxusbänden [...] Auch Neudrucke alter Sachen, ganz wie Morris.⁵¹

Il successo di pubblico si rivelò, tuttavia, nonostante l'indubbia qualità dell'offerta, troppo scarso perché potessero proseguire le pubblicazioni e vari ambiziosi progetti in questo senso restarono allo stato di idee. Quando apparve l'ultimo numero nell'agosto 1902, infatti, gli abbonati erano circa duecento. Come ebbe occasione di commentare, con triste sarcasmo, Heymel:

Genügend Personen, um ein Galadiner zu veranstalten, aber viel zu wenige, um der Zeitschrift eine hinreichende finanzielle Basis zu sichern.⁵²

4.7 «Hyperion» (1908-1910)

Rivista bimestrale fondata a Monaco nel 1908 dal critico Franz Blei in collaborazione con il drammaturgo e finanziatore dell'impresa Carl Sternheim, «Hyperion» figura certamente fra le pubblicazioni letterarie più importanti del suo tempo nonostante il pubblicato si riduca complessivamente a soli 12 *Hefte*, editi per i tipi dell'editore bibliofilo Hans von Weber. Le ragioni del prematuro fallimento dell'impresa editoriale vanno rintracciate nella scelta iniziale di disporre un ingente investimento per garantire un apparato grafico sontuosamente elegante. Sotto la direzione tecnica dell'illustratore e tipografo Walter Tiemann, grazie anche alla collaborazione di artisti del libro di fama internazionale come Aubrey Beardsley e Aristide Maillol, si ottennero eccellenti risultati: la lussuosa rilegatura, l'impiego di pregiata carta velina di fabbricazione inglese e la ricca illustrazione ne fecero certamente una delle pubblicazioni più raffinate dell'epoca. Tuttavia, gli alti costi di realizzazione indussero a limitare la tiratura dei singoli numeri, obbligando di conseguenza l'editore a proporli ad un prezzo troppo elevato perché un pubblico sufficientemente vasto potesse permettersene l'acquisto, generando così un volume di vendite insufficiente a recuperare le spese.

Per comprendere le ragioni di tali scelte, è a questo punto necessario ripercorrere sinteticamente alcuni momenti della biografia di Franz Blei funzionali al nostro discorso. A partire dalla pubblicazione della sua tesi di laurea *Die Dialoge des Abbé Galiani* (1895) e da uno studio sul poeta Karl Henckell (*Karl Henckell. Ein moderner Dichter*, 1895), Blei inaugura la sua attività di studioso e traduttore dal francese, inglese e italiano. Dopo diversi viaggi di studio compiuti negli Stati Uniti, nel 1900 incontra a Parigi Oscar Wilde. Stabilitosi a Monaco l'anno seguente, lavora come critico, scrittore e saggista, mentre avvia una frenetica attività come promotore culturale. Prima dell'esperienza dell'«Hyperion», appare già come fondatore o redattore di varie riviste: «Die Insel» (1901-1902), «Amethyst» (1906), «Opale» (1907). Di particolare interesse appare la sua partecipazione, come cofondatore nel 1907, alla Gesellschaft der Münchner Bibliophilen (Società dei bibliofili monacensi) e la sua traduzione (la prima in lingua tedesca) di uno dei testi più importanti della letteratura bibliofila europea, il *Philobiblon* di Richard de Bury⁵³. Questi dati aiutano ad inquadrarne la figura e a

comprenderne meglio le scelte editoriali. In ogni caso, sia che tali decisioni fossero frutto di consapevole elitarismo culturale sia che nascessero da mancanza di concretezza imprenditoriale, il valore della rivista «Hyperion» per la cultura tedesca ed europea riposa essenzialmente sulla riuscita fusione di arte grafica d'eccellenza e qualità dei testi pubblicati. Il fatto, tuttavia, che l'attenzione di pubblico e critica sia stato catalizzato dalle proposte letterarie è in questo caso comprensibile. A dispetto di una breve e difficile vita editoriale, «Hyperion» seppe farsi specchio fedele del coacervo culturale della propria epoca offrendo spazio e voce ad alcuni fra i massimi protagonisti della nuova generazione letteraria di lingua tedesca: si annoverano, fra i collaboratori della rivista, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Heinrich Mann e Franz Kafka. Il caso di Kafka, unico autore ancora all'epoca inedito, è particolarmente significativo per il nostro discorso e merita di essere analizzato con maggior dovizia di particolari. La ricostruzione dei fatti è frammentaria e incerta. Ciò che risulta dalla documentazione in nostro possesso è che Max Brod, amico di Blei, gli aveva presentato Kafka in occasione di un incontro organizzato a Praga presumibilmente nel 1907. Blei ottenne, dunque, grazie all'intercessione di Brod una raccolta di otto brevi *Prosastücke* che furono pubblicati nel primo numero della neonata rivista con il titolo *Betrachtung*, suscitando l'interesse del cofondatore della Insel Verlag, Alfred Walter Heymel, il quale domandò curiosamente a Blei se il nome Franz Kafka non fosse per caso lo pseudonimo del già apprezzato scrittore svizzero Robert Walser⁵⁴. Certamente improntati a reciproca stima e rispetto furono i rapporti fra Blei e Kafka, che ne parlò in termini positivi seppur sottilmente ironici in *Eine entschlafene Zeitschrift*:

Franz Blei, dieser bewundernswerte Mann, den die Mannigfaltigkeit seiner Talente in die dichteste Literatur hineintreibt, wo er sich aber nicht befreien und halten kann, sondern mit verwandelter Energie zu Zeitschriftengründungen entläuft.⁵⁵

Come in futuro il grande editore Kurt Wolff, Blei fu ciò nondimeno nuovamente costretto ad impegnarsi per vincere la naturale ritrosia di Kafka a vedere i suoi scritti pubblicati, in questo caso giustificata in quanto ritenuti incompiuti. Infine, come ci racconta in una lettera inedita Z.W. Weltsch, fratello dell'amico di Kafka, Felix⁵⁶, lo scrittore pragheese accettò di consegnare due testi – *Gespräch mit dem Beter* e *Gespräch mit dem Betrunkenen*, tratti da *Beschreibung eines Kampfes* – che furono pubblicati nel secondo numero di «Hyperion» (aprile-maggio 1908) e da cui prese poi le distanze.

4.8 «Der Zwiebfisch» (1909-1934)

Il primo numero della rivista «Der Zwiebfisch», termine che indica nel gergo dei tipografi un refuso e, più in particolare, una lettera scrit-

ta in un carattere diverso⁵⁷, apparve non casualmente il primo giorno d'aprile del 1909 in quanto concepito originariamente proprio come *Aprilscherz* (pesce d'aprile). L'idea che ebbe l'editore Hans von Weber e di cui discusse con lo stampatore Carl Ernst Poeschel era al contempo semplice e ingegnosa: «einen Verlagskatalog in Form der ersten Nummer einer neuen Zeitschrift herauszugeben, die überhaupt nicht weiter erscheinen sollte»⁵⁸. Una felice trovata pubblicitaria, dunque, che nel *Vorwort* al fasullo primo numero assume anche i toni di una raffinata burla a carattere bibliofilo: «Der Verlag wünscht ferner mitzuteilen, daß 25 Exemplare des Zwiebelfisch auf tibetanisches Toktubajanpapier abgezogen werden»⁵⁹. In realtà, la rivista venne effettivamente pubblicata per ben 24 annate consecutive⁶⁰ e riscosse, grazie anche alla vena satirica ispirata al già noto «Simplicissimus», notevole successo di pubblico. Cionondimeno, l'elemento che la contraddistinse e che ne rappresenta ancor oggi il nodo tematico di maggior interesse risiede altrove. Si trattò, infatti, della prima rivista tedesca ad approfondire anche contenutisticamente, in articoli appositamente dedicati all'argomento, temi di interesse tipografico e più generalmente bibliologico. Il sottotitolo «Eine kleine Zeitschrift für Buchwesen u. Typographie» e la denominazione di *'Zeitschrift über Bücher und andere Dinge'* stigmatizzano proprio questa forte preminenza dell'interesse per l'oggetto-libro.

Ad una veste esteriore di sobria e raffinata eleganza, per la realizzazione della quale furono impegnati artisti del libro di sicuro valore come Walter Tiemann e Emil Preetorius, facevano da complemento una serie di testi di scrittori come Kurt Martens ma anche e soprattutto di tipografi, rilegatori e bibliofili quali Rudolph Koch, Carl Sonntag junior e Fedor von Zobeltitz. L'esempio di quest'ultimo, cofondatore nel 1899 della *Gesellschaft der Bibliophilen* (Società dei bibliofili) a Weimar e direttore della «*Zeitschrift für Bücherfreunde*», mostra esemplarmente la differenza di approccio all'universo bibliofilo offerto da questa rivista. L'editore von Weber ambiva ad offrire ai suoi lettori una visuale privilegiata, attraverso le parole dirette dei suoi protagonisti, su quel mondo degli amanti del bel libro che iniziava a darsi in quegli anni in Germania una struttura organizzativa.

Note

¹ Ricca e sempre aggiornata la bibliografia sul tema. Si rimanda, fra gli studi monografici più recenti, a K.-J. Sembach, *Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung*, Taschen, Köln 2007. Si veda anche, per la genesi del movimento F. Ahlers-Hestermann, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Ullstein, Frankfurt am Main 1981.

² Cit. in N. Fox, *Against the Machine: The Hidden Luddite Tradition in Literature, Art, and Individual Lives*, Island Press, Washington 2002, p. 178. Trad. it.: «trasformare i nostri artisti in artigiani e i nostri artigiani in artisti».

³ Vedi P.-H. Bourrelrier, *La Revue Blanche. Une génération dans l'engagement 1890-1905*, Éd. Fayard, Paris 2007.

⁴ Cfr. L. Vinca Masini, *Art Nouveau*, Giunti, Firenze 2000, pp. 19-21.

⁵ P.H. Selz, *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley 1974, p. 57.

⁶ Per informazioni di carattere generale sulla genesi e la storia della rivista, si rimanda a J. Thamer, *Zwischen Historismus und Jugendstil: zur Ausstattung der Zeitschrift Pan (1895-1900)*, Lang, Frankfurt am Main 1980. Tutte le cinque annate della rivista sono state digitalizzate e risultano visionabili presso il sito dell'Università di Heidelberg alla seguente pagina web: <<http://diglit.uni-heidelberg.de/diglit/pan>>.

⁷ D. Consuegra, *American Type Design & Designers*, Allworth Press, New York 2004, p. 22.

⁸ «Pan», 1, 1, 1895, p. 1. Trad. it.: «pubblicazione puramente artistica, che non si rivolge a soddisfare i desideri del vasto pubblico».

⁹ R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Otto Wiegand, Leipzig 1850.

¹⁰ Cfr. A. Lichtwark, *Vom Dilettantismus*, «Pan», 2, 4, 1897, p. 302.

¹¹ «Pan», 1, 1, 1895, p. 1. Trad. it.: «[Perseguiamo] la cura esaustiva dell'arte nel senso di un'organica concezione artistica, che riguardi il campo dell'artisticamente bello nel suo complesso e riconosca un vera vita artistica solo nella stretta penetrazione di tutte le arti».

¹² J. Thamer, *Zwischen Historismus und Jugendstil*, cit., p. 150. Trad. it.: «Pan è stata non solo la prima grande rivista bibliofila della Germania, bensì anche la più dispendiosa che sia mai apparsa».

¹³ Karl Heinz Salzmann, *Pan. Geschichte einer Zeitschrift*, «Archiv für Geschichte des Buchwesens», 1, 1958, pp. 212-225.

¹⁴ Cfr. F.B. Tipton, *A History of Modern Germany Since 1815*, University of California Press, Berkeley 2003, p. 213.

¹⁵ Cfr. O. Christensen, K.L. Christensen, *Approximation Theory: from Taylor Polynomials to Wavelets*, Birkhäuser, Basel 2004, pp. 75-76.

¹⁶ Vedi D. Germanese, *Pan (1910-1915)*, cit., p. 17.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Trad. it.: «[Giovinezza.] Rivista settimanale illustrata monacense di arte e vita». Per dettagliate informazioni sulla storia del periodico e su Monaco come capitale dello Jugendstil, si consulti il recente studio monografico L. Danguy, *L'Ange de la jeunesse, la revue "Jugend" et le Jugendstil à Munich*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2009. Si segnala anche che è in corso, sul sito dell'Università di Heidelberg, la digitalizzazione della rivista, consultabile al sito <<http://diglit.uni-heidelberg.de/diglit/jugend>>.

¹⁹ A proposito dell'importanza artistica della capitale bavarese in questi anni, si consideri che la prima mostra illustrativa e celebrativa del neonato movimento si ritiene comunemente essere stata la VII Esposizione Internazionale d'Arte, tenutasi nelle sale del Glaspalast di Monaco nel 1897, e che l'opera architettonica più rappresentativa dello Jugendstil è dai più giudicata essere lo Studio Elvira (1897-1898) di A. Endell, anch'esso a Monaco. Vedi P. Blundell Jones, *Hugo Häring: the Organic Versus the Geometric*, Axel Menges, Stuttgart 1999, p. 200.

²⁰ H. Wysling (ed.), *Letters of Heinrich and Thomas Mann, 1900-1949*, University of California Press, Berkeley 1998, p. 339.

²¹ Cfr. M.T. Benedetti, *Simbolismo*, Giunti, Firenze 1997, p. 49.

²² Cfr. K. Mahlau, *Unterhaltungskunst zwischen Zensur und Protest: die Entstehung des literarischen Kabarets (1880-1905) am Beispiel Frank Wedekinds*, Books on Demand, Norderstedt 2008, p. 67.

²³ Cfr. B.A. Gülker, *Die verzerrte Moderne. Die Karikatur als populäre Kunstkritik in deutschen satirischen Zeitschriften*, Lit, Münster 2001, p. 166.

²⁴ «Jugend», 1, 1, 1896, p. 4. e seguenti. Trad. it.: «Signori che sembrano venuti al mondo con gli occhiali sul naso e le dita inchiostrate». Cit. in S. Pegatzky, cit., p. 348.

²⁵ *Ibidem*. Trad. it.: «Giovinezza è gioia d'esistere, capacità di provare piacere, speranza e amore, fiducia negli uomini – giovinezza è vita, giovinezza è colore, forma, luce. [...] E gli altri, i precocemente intelligenti e sapienti che [...] desiderano

invece di esaltarsi, che non peccano bensì comprendono, che non sono maleducati ma freddi! Sono costoro giovani?»

²⁶ Cfr. M. Janzin, J. Güntner, *Das Buch vom Buch*, cit., p. 360.

²⁷ A. Holitscher, *Lebensgeschichte eines Rebellen*, S. Fischer, Berlin 1924, p. 125.

²⁸ Cit. in M. Dantini, *Klee*, Jaca Book, Milano 1999, p. 26.

²⁹ F. Wedekind, *Hidalla*, trad. it. e introduzione a cura di M. Ufer, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, p. L.

³⁰ V. Levi, *Richard Strauss*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990, p. 7.

³¹ F. Wedekind, *Hidalla*, cit., p. XXXVIII.

³² K. Mann, *Der Simplicissimus*, «Das Neue Tagebuch», V, 1937, p. 214. Trad. it.: «[...] vi si trovano ancora gli stessi nomi – i vari Karl Arnold, Olaf Gulbransson, Eduard Thöny, Erich Schilling, Wilhelm Schulz, sono ancora tutti qui. Solo Th. Th. Heine manca, [...] con quale dolore e vergogna deve osservare da Praga e Brünn le mascalzionate che i suoi vecchi amici e colleghi si permettono».

³³ Il nome è un'allusione all'omonima lirica di Ludwig Uhland. Vedi L. Uhland, *Uhlands Gedichte und Dramen*, Cotta, Stuttgart 1863, p. 287.

³⁴ Vedi K. Fackel, *The Transformation of the Gesamtkunstwerk in the Vienna Secession's Ver Sacrum*, Dissertation, University of Wisconsin-Madison, 1993, pp. 27-28.

³⁵ Cit. in I. Sármany-Parsons, *Klimt*, Three Rivers Press, New York 1995, p. 37.

³⁶ Cit. in E. Boas, *Schiller und Goethe im Xenienkampf*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1851, p. 250.

³⁷ L'edizione di riferimento è O.J. Bierbaum, A.W. Heymel, R.A. Schröder (Hrsgg.), *Die Insel. Monatsschrift mit Buchschmuck und Illustrationen*. Faksimileausgabe in zwölf Bände mit einem Begleitband *Die ersten Jahre des Insel Verlags. 1899-1902*, hrsg. von Klaus Schöffling, Insel, Frankfurt am Main 1981.

³⁸ Cfr. R.A. Schröder, *Aus den Münchner Anfängen des Insel-Verlages*, in Id., *Aus Kindheit und Jugend: Erinnerungen und Erzählungen*, Bremer Bibliophile Gesellschaft, Bremen 1934.

³⁹ In O.J. Bierbaum, A.W. Heymel, R.A. Schröder (Hrsgg.), *Almanach der Insel für 1900*, Schuster & Loeffler, Berlin 1899, p. 6. Trad. it.: «Con questo nome i firmatari hanno fondato una casa editrice che si assume il compito di promuovere le espressioni artistiche in ogni campo».

⁴⁰ *Ibidem*. Trad. it.: «Diffondere in edizioni artistiche opere di alto valore letterario».

⁴¹ Cit. in «Die Insel», 1, 1, Oktober 1899, in *Die Insel. Eine Ausstellung zur Geschichte des Verlages unter Anton und Katharina Kippenberg*, Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar 1965, p. 15. Trad. it.: «La rivista persegue primariamente l'obiettivo di creare un punto di incontro per i prodotti artisticamente più importanti della moderna letteratura nazionale e in parte internazionale [...] e sostenere nonché appagare l'interesse crescente da qualche anno anche in Germania per l'arte esteticamente autosufficiente della stampa attraverso un'ottimale disposizione del testo sulla pagina, l'impiego di materiali accuratamente selezionati e quanto più possibile moderni così come attraverso l'utilizzo di carta duratura e di prima qualità».

⁴² Ivi, p. 16. Trad. it.: «Nel dare alle nostre pubblicazioni il nome 'Die Insel' [L'isola] volevamo dare ad intendere quanto fossimo consapevoli delle enormi difficoltà materiali ed intellettuali che si frappongono all'auspicabile sviluppo della nostra vita artistica».

⁴³ Vd., a questo proposito, la lettera inviata da H. von Hofmannsthal a H. Bahr in data 24 marzo 1900, in H. von Hofmannsthal, *Briefe. 1890-1901*, S. Fischer, Berlin 1935.

⁴⁴ R.A. Schröder godette in vita di grande fama come filologo, linguista e traduttore (tradusse Omero, Virgilio, Racine, Pope, Eliot tra gli altri). Cfr. H. Wiegmann, *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, p. 202. Nello specifico, in merito alla sua conoscenza delle lingue classiche e all'opera di traduzione dal greco e dal latino, si rimanda a H. Gronemeyer, *Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Vergil-Übertragung. Mit besonderer Berücksichtigung Rudolf Alexander Schröders*, Phd Dissertation, Universität Hamburg, 1963.

⁴⁵ A questo proposito, si rimanda il capitolo introduttivo di T. Neteler, *Verleger und Herrenreiter. Das ruhelose Leben des Alfred Walter Heymel*, Edition Peperkorn, Göttingen 1995.

⁴⁶ Cit. in R. Adolph, *Rudolf Alexander Schröder*, P. Pattloch, München 1958, p. 27. Trad. it.: «Una nuova rivista di carattere letterario-artistico che in Germania è destinata a fare epoca».

⁴⁷ Si rimanda a K. Ifkovits, *Die Insel. Eine Zeitschrift der Jahrhundertwende*, PhD Dissertation, Universität Wien, 1997.

⁴⁸ Vedi R. Stark, *Emil Rudolf Weiß als Kinderbuchillustrator*, «Aus dem Antiquariat», 4, 1998, pp. 263-271.

⁴⁹ Cit. in *Die Insel. Eine Ausstellung*, cit., p. 14. Trad. it.: «Chi fosse chiamato ad indicare con un anno, un nome ed un avvenimento preciso il momento d'inizio dell'arte del libro del XX secolo – costui potrebbe segnalare l'anno 1900, il nome di E. R. Weiß e quel trimestre di *Die Insel* [il riferimento è al *Mappenwerk* di quell'anno]. A conferma di questa affermazione gli verrebbero in soccorso i seguenti tre decenni della storia del libro [...]».

⁵⁰ In *Aus einer Voranzeige*, «Die Insel», 1, 1, 1899. Trad. it.: «Se già è auspicabile che, nella composizione di un libro, lo scrittore e l'artista figurativo procedano mano nella mano per ottenere una certa vicinanza di relazioni fra contenuto letterario ed ornamentazione, così, se essi si riuniscono in un'unica persona, c'è la più alta probabilità che ciò si realizzi».

⁵¹ Cit. in R. Scharffenberg, *Der Beitrag des Dichters zum Formwandel in der äußeren Gestalt des Buches um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, PhD Dissertation, Philipps-Universität Marburg 1953, p. 104. Trad. it.: «Una pubblicazione trimestrale monumentale, fin dal principio pensata solo per una ristretta élite di al massimo duecento persone [...] una sorta di biblioteca periodica alla maniera dei libri di Morris; dunque, non più una rivista, bensì una serie di volumi di lusso editi a scadenze fisse [...] Anche ristampe di cose antiche, proprio come Morris».

⁵² Trad. it.: «Un numero sufficiente di persone per allestire un pranzo di gala, ma fin troppo poche per assicurare una adeguata base finanziaria alla rivista». Cit. in *Der Dichter muß gegen seine Zeit sein*. Rudolf Alexander Schröder. *Ein Hörporträt von Walter Weber*, Radio Bremen 1959.

⁵³ Cfr. F. Blei, *Gilles de Rais e altri racconti*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1986, p. XXVI.

⁵⁴ Cfr. M. Müller, *Franz Kafka*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 37.

⁵⁵ «Bohemia», 84, 78, Sonntag, 19 März 1911. Trad. it.: «Franz Blei, quest'uomo degno di ammirazione, che la pluralità dei talenti spinse nel folto della letteratura, dove però egli non seppe liberarsi e restare, sfuggendole piuttosto con mutata energia nella fondazione di riviste».

⁵⁶ M. Müller, *Franz Kafka*, cit., p. 39.

⁵⁷ Il termine indica propriamente un pesce, chiamato in italiano alburno. L'associazione di termini tipografici ad immagini fantasiose è peraltro frequente in lingua tedesca. Si citino, fra i molti esempi possibili, «Hurenkind» (figlio di prostituta) e «Schusterjunge» (apprendista calzolaio). Cfr. B. Sick, *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. Ein Wegweiser durch den Irrgarten der deutschen Sprache*, Kiepenheuer & Witsch/Spiegel Online, Köln-Hamburg 2004, p. 14.

⁵⁸ H. von Weber (Hrsg.), *Das kleine Zwiebfisch-Kulturkratzbürsten-Vademecum*, Hyperion, München 1913, p. 57. Trad. it.: «Pubblicare un catalogo editoriale come fosse il primo numero di una nuova rivista, che non avrebbe dovuto poi assolutamente continuare ad apparire».

⁵⁹ «Der Zwiebfisch», 1, 1909, p. 3. Trad. it.: «La casa editrice si pregia, inoltre, di informare che 25 esemplari dello *Zwiebfisch* saranno stampati su carta tibetana toktubajan».

⁶⁰ Una XXV annata apparve fra il 1946 ed il 1948.

CAPITOLO V

LE STAMPERIE PRIVATE

5.1 Steglitzer Werkstatt (1900-1905)

La prima stamperia privata tedesca del Novecento – pionieristica antipatrice della Pressendruck-Bewegung in area germanofona e ispiratrice di numerose altre officine tipografiche che si sarebbero fieramente dichiarate sue epigoni – fu fondata nell'ottobre del 1900 a Berlino (più precisamente nel quartiere sudoccidentale di Steglitz, da cui il nome) da tre giovani cultori di arti grafiche allora ancora pressoché ignoti al pubblico: Fritz Helmut Ehmcke (1878-1965), Friedrich Wilhelm Kleukens (1878-1956) e Georg Belwe (1878-1954). Quest'ultimo sarebbe divenuto a breve un affermato tipografo e disegnatore di caratteri nonché docente presso il Königliches Kunstgewerbemuseum di Berlino e poi direttore tipografico alla Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe¹. Anche Kleukens, fratello dello stampatore e tipografo Christian Heinrich, avrebbe presto ottenuto successo e notorietà intellettuale associandosi prima alla Darmstädter Künstlerkolonie² e ricoprendo poi dal 1907 al 1914 l'incarico di *künstlerische Leiter* (direttore artistico) della già citata Ernst Ludwig Presse. Per quanto concerne Ehmcke, litografo di formazione ed eccellente illustratore, egli insegnò dal 1903 alla Kunstgewerbeschule di Düsseldorf e, accanto ad altri incarichi (fra il 1920 e il 1921 fu direttore del dipartimento di arti grafiche della Gewerbeschule di Zurigo), diresse dal 1913 al 1934 la Rupprecht Presse di Monaco. Attendeva tutti e tre, dunque, una vita di pubblici riconoscimenti e incarichi di prestigio nel settore della composizione tipografica e dell'ornamentazione figurativa. Tuttavia, all'epoca della breve ma *a posteriori* fondamentale esperienza della Steglitzer Werkstatt, essi erano totalmente a digiuno di procedimenti di stampa con torchio a mano e avevano limitatissime disponibilità economiche. Costretti a dividere l'angusto appartamento del padre di Belwe in Zimmerstraße 23, nella cui anticamera avevano fatto montare una vecchia pedalina tipografica per fustellare di marca statunitense, usandolo altresì come sede dell'attività, è comprensibile come dovesse apparir loro providenziale il primo incarico accordatogli sulla fiducia da Otto Ring. Ricco industriale, affettuosamente soprannominato *guter Onkel Ring* (il buon zio Ring)³, era questi il produttore dell'allora famoso marchio *Syndeticon*: una colla della cui pubblicizzazione incaricò la neonata stamperia, che avrebbe dovuto realizzare manifesti e annunci la cui grafica avrebbe curato Kleukens⁴.

In effetti, l'officina poté evitare l'immediata chiusura proprio grazie a stampe commerciali, perlopiù a scopo pubblicitario, per le quali furono impiegati diversi collaboratori fra i quali Helene Varges e Clara Möller-Coburg, futura moglie di Ehmcke. Tuttavia, la vocazione artistica dei fondatori e le loro aspirazioni a una stampa d'eccellenza programmaticamente votata alla produzione bibliofila erano evidenti e dichiarate. Nello specifico vi era, alla base della loro scelta di fondare una stamperia, una precisa presa di posizione nei confronti della bulimia figurativa di forme e contenuti riferibili al movimento dello Jugendstil. Ciò non significava una rinuncia all'ornamentazione *tout court*, bensì la ricerca di un più pacato e misurato stile illustrativo. Nel giustamente famoso comunicato pubblicitario del 1902, diretto al pubblico dei potenziali acquirenti, si legge:

In dem Mißverständnis, mit dem die meisten Geschäftsleute den künstlerischen Forderungen der jüngsten Zeit begegnen, fanden wir, die wir selbst Künstler sind, den Anlaß, vor etwa Jahresfrist unsere 'Steglitzer Werkstatt' zu gründen, in welcher, neben allen Zweigen angewandter Kunst, vorzüglich die Druckerei gepflegt wird, und zwar in einer Weise, die dazu berechtigt, von ihr, wie in ihrer schönsten Blütezeit, als von einer Buchdruckerkunst sprechen zu dürfen. Es soll in diesen einfachen, anspruchslosen Erzeugnissen ein wohlthuender Gegensatz geschaffen werden zu dem, was sich, als 'Mode' ausgeschrien, unter dem Sammelwort 'Sezession- oder Jugendstil' überall spreizt, ein Ruhepunkt für die Augen in dem zappeligen und flimmernden Gewirre von Schnörkeln.⁵

Il valore programmatico di questo importante documento, definito da Ehmcke *Rundschreiben* (lettera circolare) solo in virtù della sua funzione pubblicitaria, è confermato da un dettaglio: la scelta del carattere tipografico, ispirato alle movenze calligrafiche giapponesi e disegnato dal pittore 'floreale' Otto Eckmann. Questi aveva già da tempo abbandonato la pittura per dedicarsi alle arti applicate ed in particolare alla grafica libraria, collaborando con le più importanti riviste d'arte del tempo (quali erano «Pan» o «Jugend») e disegnando copertine per editori quali Diederichs, Cotta e Scherl⁶. Dimostratosi particolarmente talentuoso nella composizione di nuovi caratteri dalla linea eccezionalmente sinuosa ed elegante – meritano una citazione speciale le lettere create per la prima edizione della tragedia *Johannes* di Hermann Sudermann (pubblicato a Stuttgart nel 1898 per i tipi della Cotta Verlag) – fu notato da Karl Klingspor, direttore dell'azienda di famiglia Gebrüder Klingspor Schriftgießerei ad Offenbach am Main, che ne commissionò una nuova serie. Il risultato fu la composizione della Eckmann-Schrift⁷, che divenne immediatamente il carattere peculiare ed identificativo dell'*Art Nouveau*. La ragione della sua enorme diffusione stava nella capacità di fondere i temi portanti dello Jugendstil con la linea del tradizionale carattere gotico germanico. Fama e gloria di cui Eckmann, morto di tubercolosi nel 1902 all'età di soli 37 anni, non poté tristemente essere testimone.

Un siffatto programma artistico ancor prima che tipografico-editoriale, definizione *in nuce* dei principi della *Neue Buchkunst*, avrebbe dovuto tuttavia attendere ancora alcuni anni prima di trovare compiuta applicazione pratica, peraltro per mano degli stessi fondatori Ehmcke e Kleukens. In particolare, è di grande interesse per il nostro discorso che Kleukens abbia fondato due altre stamperie private: la Kleukens Presse nel 1919 e, un decennio più tardi, la Mainzer Presse. Unica eccezione, ovvero il solo volume la cui stampa fu affidata alla Steglitzer Werkstatt, è rappresentata dai *Sonette nach dem Portugiesischen* di Elisabeth Barrett Browning. Pubblicata da Diederichs a Lipsia nel 1903, l'edizione ebbe una tiratura speciale di 850 esemplari numerati. Felice la scelta coloristica sperimentale di usare inchiostri nero e rosso su fondo grigio, con incorniciatura di tonalità ocra disegnata da Ehmcke. Ciò nondimeno, a dispetto della brevità dell'effettiva esperienza della stamperia e della sua relativamente modesta produzione, l'importanza che essa riveste nella moderna storia del libro europeo è innegabile in quanto *Keimzelle* – come la definiscono acutamente Marion Janzin e Joachim Güntner nella loro *Buchgeschichte*⁸ – ovvero 'cellula germinale' del movimento delle stamperie private che sarebbe sorto di lì a pochi anni su suolo tedesco.

5.2 Janus Presse (1907-1923)

Fondata a Lipsia nel 1907 dallo stampatore Carl Ernst Poeschel insieme al tipografo e artista del libro Walter Tiemann, la Janus Presse viene spesso considerata la prima vera *Privatpresse* tedesca. Certamente, essa offre il primo esempio di stamperia privata che, avendo profondamente introiettata l'esperienza morrissiana, volle e seppe rielaborarla in modo originale dando inizio alla cosiddetta *typographische Phase*. Di fondamentale rilevanza, in questo senso, appare un momento saliente della biografia intellettuale di Poeschel, ovvero il soggiorno inglese del 1904, durante il quale conobbe e strinse amicizia con le figure più importanti della scena tipografico-artistica britannica. Qui Poeschel incontrò tutti i maggiori protagonisti del movimento Arts and Crafts: fra gli altri, Edward Johnston, Douglas Cockerell, Eric Gill, Thomas James Cobden-Sanderson, vari esponenti del movimento pittorico preraffaellita e soprattutto il grande stampatore e tipografo Emery Walker, consigliere di William Morris e suo più illustre epigono. L'importanza che ebbero questi incontri e, in misura speciale, il confronto con Walker sulle successive scelte artistiche di Poeschel, può difficilmente essere contestato così come il fatto che venisse proprio allora presa la decisione di fondare una stamperia in Germania sul modello della Doves Press di Walker e Cobden-Sanderson.

Se, dunque, è un dato accertato che tali furono i riferimenti di Poeschel all'atto di fondazione della Janus Presse, resta da chiarire fino a quale punto egli aderisse a questo modello e dove se ne allontanasse. Elemento chiave delle sue riflessioni, mutuato direttamente da Walker, fu innanzitutto la risoluzione di superare l'ornamentazione gratuita e

virtuosistica di certa stampa pesantemente influenzata dallo Jugendstil. La Doves Press, tuttavia, si era spinta fino ad estremizzare questa asserzione in nome di una purezza tipografica orgogliosamente disadorna. Poeschel respingeva questa esasperazione dell'idea, ma non l'idea in sé. Si era, infatti, convinto che l'oggetto-libro potesse e dovesse trasformarsi in *Kunstwerk* grazie all'eleganza e all'armonica proporzione dell'apparato tipografico; il ruolo del disegnatore avrebbe così avuto sempre un'importanza fondamentale, ma limitando la propria presenza altrimenti invasiva alla composizione di fantasiose ed eleganti iniziali e a pochi altri spazi, minoritari nell'economia della pagina. L'attenzione avrebbe dovuto concentrarsi, di conseguenza, sugli aspetti tipografici (caratteri, composizione della pagina ecc.) e materiali (dalla rilegatura, alla carta, agli inchiostri). Queste idee sono espresse direttamente dai fondatori della stamperia nell'*Ankündigung* (annuncio) ai sottoscrittori, diffuso nell'agosto 1907, in cui vengono esplicitati gli obiettivi prefissi e i punti programmatici:

Die Janus-Press, über deren Ziele wir Euer Hochwohlgeboren kurz unterrichten möchten, tritt mit dieser Ankündigung zum erstenmal an die Öffentlichkeit. Als erste Privatpresse in Deutschland legt sie, wie die bekannten Pressen des Auslandes, das Hauptgewicht ihrer Tätigkeit auf die künstlerische Durchbildung des Buches. Dem sorgfältigen Schnitt der Type und den drucktechnischen Vorzügen wird die Güte des Papiers und der Einbandstoffe entsprechen. Aus unserer Presse wird alljährlich nur eine beschränkte Zahl von Publikationen hervorgehen. Die große Sorgfalt, mit der jedes Buch behandelt werden muss, bedingt eine geringe Auflage eines jeden Werkes, sie wird selten mehr als 200 Exemplare betragen.⁹

Tali intenti vennero effettivamente rispettati. In particolare, un elemento di grande pregio è rappresentato dalla serie di raffinati caratteri tipografici disegnati da Tiemann e realizzati tutti dalla *Schriftgießerei* di Karl Klingspor ad Offenbach, fra i quali si segnala la Janus-Pressen-Schrift, elegante ed originale rielaborazione della Renaissance-Antiqua. Tiemann si occupò anche di illustrare iniziali e capilettera, dimostrando fantasia e talento. Unica eccezione al rispetto del programma esposto è costituita dal numero di pubblicazioni che si annunciava, seppur ridotto, a cadenza almeno annuale. Le opere stampate dalla Janus-Press in 16 anni di attività furono, invece, solo cinque: le *Römische Elegien* (1907) – «das erste deutsche künstlerische Buch im reinen typographischen Stil¹⁰ – e il *Torquato Tasso* (1910) di Goethe; *Das Märchen der 672. Nacht* (1918) di Hugo von Hofmannsthal; *Die Briefe der Diotima* (1921), volume curato da Frida Arnold e Carl Vietor, e *Peter Schlemihls wunderbare Geschichte* (1922) di Adalbert von Chamisso. La stamperia, già accorpata alla casa editrice Insel nel 1918, fu chiusa cinque anni più tardi.

5.3 Ernst Ludwig Presse (1907-1919)

L'immagine di mecenate e amante delle arti cui è ancora oggi associata la figura di Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt, ultimo regnante della casa granducale d'Assia, è dovuta principalmente alla creazione nel 1899 della Darmstädter Künstlerkolonie. Sorta di città nella città, eretta sulla Mathildenhöhe sotto il segno del motto «Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst» (Fiorisca la mia terra d'Assia e in essa l'arte), la colonia nacque al fine di ospitare una vasta comunità di artisti appartenenti al movimento dello Jugendstil (ricordiamo, fra gli altri, Peter Behrens, Josef Maria Olbrich e Paul Brück) e consentire loro di organizzare importanti esposizioni dei loro lavori in un atelier (lo Ernst-Ludwig Haus) costruito all'uopo. Tuttavia, questo generoso atto di mecenatismo non dovrebbe gettare ombra su un altro di non minore rilevanza culturale, ovvero la fondazione nel 1907 di una stamperia, la Ernst Ludwig Presse, destinata a distinguersi nel campo della stampa d'eccellenza. La direzione venne affidata a Friedrich Wilhelm Kleukens, forte della recente esperienza alla guida della Steglitzer Werkstatt, e a suo fratello minore Christian Heinrich. Il primo, chiamato anche ad insegnare arti decorative al Großherzogliche Lehratelier, avrebbe curato l'apparato tipografico ed ornamentale, mentre il secondo si sarebbe dovuto occupare del delicato processo di stampa. Ideata inizialmente proprio come *Privatdruckerei* della colonia artistica, la stamperia assolse anche ad obblighi pubblicistici per la *Musenhof* (corte delle muse) granducale stampando inviti, programmi teatrali, segnaposti e tutto ciò che era necessario all'organizzazione della colonia. Tuttavia, la parte più significativa oltre che interessante della produzione è naturalmente costituita dalla stampa di opere letterarie, i cui volumi sarebbero stati pubblicati e diffusi poi dall'Insel Verlag.

Il modello dichiarato era ancora una volta rappresentato dalle stamperie inglesi – in particolare, la Kelmescott Press di William Morris e la Doves Press di Cobden-Sanderson – di cui vengono fedelmente seguiti i precetti che prescrivono l'utilizzo di caratteri originali¹¹, la splendida ornamentazione di titoli ed iniziali sull'esempio dei maestri alluminatori medievali, la semplice eleganza delle proporzioni tipografiche e l'eccellente qualità dei materiali impiegati¹². Anche la rilegatura era un aspetto del libro d'arte curato con particolare attenzione dalle stamperie britanniche e la stamperia di Darmstadt si assicurò la collaborazione di esperti in tecniche legatorie come Ernst Rehbein, P.A. Demeter e Carl Sonntag junior. Ciò detto, la cifra distintiva e l'elemento più originale della produzione della Ernst Ludwig Presse è proprio la mancanza di un programma editoriale unidirezionale; diversità che, a fronte di una rimarchevole continuità qualitativa, si traduce in una progressione abbastanza lineare «vom malerischen zum typographischen Buch»¹³ che appare ancor più interessante se si considera come essa riproduca una tendenza propria della *Buchkunst* primonovecentesca nel suo complesso. Una sorta, dunque, di processo 'ontogenetico' che ricapitola in 26 volumi, la 'filogenesi' dell'intera *buchkünstlerische Be-*

wegung a partire dalla prima opera della stamperia di Darmstadt, ovvero *Das Buch Esther* (1908). Realizzato in una tiratura limitata di 300 esemplari, di cui 275 su carta a mano (*Büttenpapier*) e 25 su carta del Giappone, il volume ripropone la traduzione luterana del libro di Ester in una raffinata edizione che si segnala per la splendida ornamentazione in oro e nero dei capilettera nonché per la sensuale rappresentazione a piena pagina della protagonista della narrazione, raffigurata di tre quarti e ieraticamente sospesa su uno sfondo floreale. Un raro gioiello bibliofilo votato ancora al figurativo, dunque, come l'edizione del goethiano *Hermann und Dorothea*, anch'essa del 1908, stampata in soli 180 esemplari. Bisogna attendere il 1911 e la stampa del *Glückritter* di Joseph von Eichendorff per cogliere una sensibile riduzione del modello illustrativo a vantaggio dell'apparato tipografico. La consacrazione di questo passaggio dal modello pittorico alla pura compostezza tipografica si attua, infine, nel 1912 con la stampa dell'*Hyperion*, forse la più bella edizione mai pubblicata del capolavoro di Friedrich Hölderlin. Jürgen Eyssen le tributa parole di entusiastico quanto poetico elogio, ammirando «die lichte Helle» (la splendente lucentezza) delle sue pagine che paragona a quella di un «attischen Sonnentages» (giorno di sole in Attica) o ancora le belle iniziali che posano «auf dem Goldfiligran ihres Ornamentgevierts wie kostbare Preziosen auf dem Brokatsamt einer geöffneten Schmuckschatulle»¹⁴. La straordinaria bellezza delle edizioni stampate dalla Ernst Ludwig Presse fu peraltro riconosciuta anche dal pubblico contemporaneo e celebrata con il conferimento di premi internazionali come il *Großer Preis für Buchkunst* (Gran premio per l'arte del libro) all'esposizione mondiale di Bruxelles del 1910.

Nel 1914, F.W. Kleukens lasciò la direzione per fondare, in partnership con L.C. Wittich, una propria stamperia, la Ratio Presse (1919-1930), nella quale vennero stampate ben dieci opere – fra cui *Vogel ABC* (1925) e *Reineke Fuchs* (1929) – in cui poté dare libero sfogo al suo talento di illustratore. Anche suo fratello Christian Heinrich seguì propri progetti editoriali. Nel 1919, perduti i finanziamenti con l'insediarsi del nuovo governo repubblicano, fondò insieme allo scrittore svizzero Rudolf G. Binding la Kleukens Presse. Fra il 1920 e 1922 pubblicò una serie di *Stundenbücher*, piccole *Gesamtkunstwerke* editate dal Kurt Wolff Verlag: si tratta di volumi in ottavo, stampati in una tiratura mai superiore alle 350 copie e rilegati a mano in pelle di vitello, dedicati ad offrire antologie di poesia classica (Goethe, Hölderlin, Eichendorff ecc.) o contemporanea (Georg Trakl, Rabindranath Tagore, Franz Werfel, ecc.), con illustrazioni di Emil Preetorius. Nel 1927 fu chiamato a dirigere la neofondata Mainzer Presse, assumendo al contempo a Magonza un incarico come docente della Staatsschule für Kunst und Handwerk. L'obiettivo era ampliare la fascia di pubblico acquirente senza sacrificare la qualità di stampa ovvero, esprimendo il concetto in altri termini, portare l'arte del libro ad una fruizione non elitaria. Il suo progetto più ambizioso, concretizzazione del suddetto programma, è rappresentato dalla *Welt-Goethe-Ausgabe*, mirabile ed elefantica impresa purtroppo interrottasi all'ottavo volume a causa dello scoppio della se-

conda guerra mondiale. La volontà di diffusione dei prodotti più raffinati dell'editoria bibliofila presso un pubblico socialmente e culturalmente trasversale è peraltro un anelito che troviamo spesso, e in diverse fasi del suo sviluppo, in seno alla *Buchkunstbewegung*; volontà a cui una stamperia tedesca, la *Bremer Presse*, troverà il modo di dare con successo attuazione ottenendo enorme gradimento e fama.

5.4 *Bremer Presse* (1911-1934)

La '*Königin der deutschen Privatpressen*' (regina delle stamperie private tedesche), come fu in seguito comunemente chiamata da studiosi e collezionisti, nacque nel 1911 su iniziativa di Rudolf Alexander Schröder, già cofondatore della casa editrice Insel. La sua idea era al contempo semplice ed ambiziosa: fondare una *bibliophile Privatpresse*, ovvero una stamperia privata votata ad una produzione d'eccellenza per esigenti collezionisti. Schröder discusse del progetto con Ludwig Wolde, figlio di un ricco banchiere, oggi noto principalmente come raffinato traduttore dal greco¹⁵ e dall'italiano¹⁶, il quale acconsentì a finanziare l'impresa. Fra i cofondatori figurano anche Willy Wiegand, valente tipografo e amico di scuola di Schröder; lo scrittore e poeta Rudolf Borchardt, grande traduttore di Dante; il collezionista d'arte e bibliofilo Leopold Otto Heinrich Biermann¹⁷ e, infine, Hugo von Hofmannsthal. La prima officina di stampa fu allestita in una villa di campagna (la *Haus Schotteck*), situata a St. Magnus, un sobborgo di Brema, di proprietà della famiglia Wolde, dove furono eseguite alcune stampe di prova o *Versuchsdrucken*; nell'autunno del 1911, la sede della stamperia fu poi spostata a Brema, in Schillerstraße 31, e l'attività fu registrata con il nome di *Bremer Buchwerkstätten*. Negli anni successivi, l'impresa sarà trasferita ancora due volte, nel 1919 a Bad Tölz (*Heißstraße* 31) nella casa precedentemente appartenuta a Thomas Mann e poi definitivamente nel 1921 in un atelier in *Georgenstraße* 16 a Monaco. La ragione della scelta finale di stabilirsi nella capitale bavarese fu dettata da motivi di ordine pratico che imponevano di garantire all'officina di stampa ambienti più spaziosi di quelli offerti dal *Landhaus* di Bad Tölz; tuttavia, fu certamente anche presa al fine di sfruttare editorialmente la vicinanza ad uno dei più importanti atenei tedeschi. Ne è un esempio la stampa delle *Icones Anatomicae* del celebre medico fiammingo Andrea Vesalio, meraviglioso facsimile realizzato nel 1934 sull'edizione originale del 1543 espressamente per la facoltà di medicina dell'università monacense.

Le linee programmatiche della neonata stamperia vennero, come di consueto, esplicitate in un apposito documento che sanciva anche l'inizio effettivo delle attività di stampa. Pur cosciente della spesa, non meno che dell'impegno, che avrebbe comportato mantenere tali promesse, il firmatario Schröder vi stuzzica i lettori (e potenziali acquirenti) magnificando l'*appeal* bibliofilo delle future stampe: tiratura limitata, in ogni caso non superiore ai 250 esemplari; composizione tipografica, stampa e rilegatura realizzate tutte rigorosamente con procedimento manuale; testi contenu-

tisticamente selezionati per un pubblico colto di amanti dell'arte. Come si nota, in questa fase lo scopo di Schröder è di catturare, grazie ad una *captatio benevolentiae* attentamente studiata, l'attenzione e l'interesse di un uditorio selezionato che costituisca lo zoccolo duro dei futuri sottoscrittori. Il suo senso, tuttavia, non si limita a questa funzione di pratica utilità pubblicistica. Il carattere al contempo panflettistico e filosofico di questo breve scritto schröderiano dà voce ad un anelito al bello che anima, in quegli anni, il mondo dell'editoria tedesco nel suo complesso. Con esso egli abbozza un 'credo' bibliofilo su cui si impegna solennemente ad improntare la sua attività e che sarà poi compiutamente formulato, sedici anni più tardi, da Giovanni Mardersteig. La frase d'apertura, ennesima formulazione del concetto di *Gesamtkunstwerk* applicato all'arte del libro, è a questo proposito emblematica:

Jeder, dessen geistige Bedürfnisse nicht lediglich von der Verstandesseite her befriedigt werden, wünscht ein ihm liebes Buch in der ihm selbst und dem Werk gemäßen Form zu besitzen.¹⁸

Interessa, a questo punto, indicare i procedimenti tecnici e gli orientamenti contenutistici che portarono la Bremer Presse all'ottenimento degli obiettivi che si era prefissata. Sarà altresì doveroso dare qualche esempio delle forme in cui questi si concretizzarono a partire dalla prima opera a stampa uscita dai suoi torchi, *Die Wege und die Begegnungen* di Hugo von Hofmannsthal, stampata nel 1913 in 200 esemplari su carta a mano van Gelder. Innanzitutto, va chiarito che un ruolo fondamentale fu assegnato al comparto tipografico, organizzato secondo un preciso e funzionale schema di ripartizione dei compiti: alla scelta di una specifica serie di caratteri – per lo più, avendo Wiegand preso a modello i grandi testi della tradizione incunabolica, si trattava di serie ispirate alle creazioni di grandi maestri dell'arte tipografica del XV secolo come Johannes von Speyer o Adolf Rusch – seguiva la forgia degli stampi, di cui era incaricato l'esperto *Stempelschneider* Louis Hoell. Nel caso, invece, dell'utilizzo di caratteri originali, era chiamata in causa la disegnatrice e calligrafa Anne Simons, che realizzava caratteri per titoli, iniziali o testo (più di 1.400 solo per la Bremer Presse) poi tagliati in legno di bosso dall'incisore Joseph Lehnaecker. Ultima fase del processo era costituita dall'effettiva rilegatura del volume, uscito dalla stampa con legature provvisorie (*Interims-Einbänden*). Il delicato compito era affidato a Frieda Thiersch, formatasi presso il rilegatore della Doves Press Charles McLeish, che seppe distinguersi grazie alla qualità dei materiali impiegati e all'inconfondibile carattere delle sue legature in pelle o pergamena.

Alla perfezione e maestria del comparto tecnico fa riscontro, a fronte di una produzione vasta e differenziata per temi e periodi storici, una evidente predilezione sul piano contenutistico per i classici della letteratura e del pensiero: si spazia dai capolavori della letteratura greca (Omero, Sofocle, Saffo) e latina (Tacito), presentati in lingua originale, ai grandi filosofi

della modernità europea (Kant, Fichte, Pascal); dalla letteratura italiana (Dante) a quella tedesca (Goethe, E.T.A. Hoffmann, Kleist, Rilke). Tuttavia, nella pluralità delle opere stampate dalla Bremer Presse, pur tutte impeccabilmente curate e di raffinata bellezza, merita qui analizzarne più da vicino alcune, iniziando dal progetto più ambizioso e di maggior pregio bibliofilo della stamperia: la *Biblia* di Lutero. Stampata in 365 esemplari numerati fra il 1926 e il 1928, pubblicata dalla stessa Bremer Presse che dal 1922 lavorava anche come casa editrice, questa magistrale edizione in cinque volumi in-folio della Bibbia luterana è una sintomatica esemplificazione di come l'organizzato concorrere di talenti artistici specializzati in diversi ambiti possa creare un prodotto perfettamente unitario. Nel caso specifico, più ancora che elementi esornativi come i tioletti e le iniziali, che si debbono alla fantasia illustrativa di Anne Simons, sono i caratteri tipografici (*Deutsche Schrift*) a testimoniare un inesausto impegno affinché ogni elemento concorra alla bellezza e armonia del risultato finale, realizzati appositamente dopo un attento studio compiuto da Carl von Kraus sulle edizioni del 1545 e del 1546. Si ricorda anche, fra i capolavori della stamperia di Brema, *Urworte. Orphisch* di Goethe¹⁹, splendida edizione in dodicesimo della poesia goethiana, apparsa nel 1924, che si segnala come una delle migliori prove calligrafiche della attivissima Anne Simons.

Gli esempi citati appartengono evidentemente ad una produzione destinata a una fascia di collezionisti culturalmente e, a causa dei costi di stampa, economicamente ristretta. Tuttavia, come già accennato, la Bremer Presse volle e riuscì a rivolgersi anche ad un pubblico più vasto costituendosi dal 1922 in Verlag der Bremer Presse. Se ciò non comportò un ripensamento dei principi generali che avevano ispirato l'operato della stamperia fino a quel momento, il programma editoriale ne risultò rielaborato. Oltre alla fondazione di due periodici, «*Neue Deutschen Beiträge*» e «*Corona*», esso contemplava ora la stampa meccanica e non più manuale di una serie di volumi che, in virtù dei ridotti costi di produzione, potevano ricevere una tiratura più elevata ed essere immessi sul mercato ad un prezzo inferiore. Lungi dallo squalificare la produzione di maggior prestigio e valore, tali scelte ebbero l'effetto di aprire la strada ad una riscoperta del bel libro da parte di un pubblico non direttamente interessato al mondo dell'arte della stampa. Fra i numerosi esempi possibili, si citi la pregevole e raffinata edizione del *Missale Romanum*, stampata nel 1931 nella inusitatamente generosa tiratura di 5000 esemplari. Un lodevole sforzo di 'democratizzare' l'arte del libro che, come vedremo, fu anche uno degli obiettivi programmatici dei due maggiori editori tedeschi della prima metà del Novecento, Anton Kippenberg e Kurt Wolff.

5.5 *Officina Serpentis* (1911-1948)

Creata con lo specifico intento di produrre edizioni di alta qualità destinate ad un pubblico di raffinati bibliofili, il nome della *Officina Serpentis* è oggi come ieri sinonimo di eccellenza tipografica almeno presso

la ristretta cerchia di collezionisti e cultori di arte del libro otto-novecentesco. A questo proposito, appare altamente significativo che ancora nel 2009 una casa editrice come la romana Edizioni Officine Vereia, molto attiva sul fronte della diffusione di materiale documentario relativo alla storia dell'incisione italiana e straniera fra Ottocento e Novecento tramite monografie, cataloghi ed un ricco archivio, abbia ritenuto di intitolare una sua collana editoriale, destinata alla promozione dell'opera grafica di Francesco Parisi, a questa gloriosa stamperia privata tedesca. Le ragioni di un siffatto omaggio, esemplificativo di un apprezzamento peraltro diffuso e duraturo all'interno della comunità degli stampatori non meno che degli studiosi di storia del libro²⁰, vanno propriamente ricercate nella sua storia editoriale; in particolare, nel ruolo di primo piano che questa particolare stamperia ha assunto all'interno di quella complessa e variegata compagine, di cui si cerca in questa sede di offrire una panoramica quanto più esaustiva possibile, denominata *Buchkunstbewegung*.

Al fine di poter comprendere quel sottile *fil rouge* che rappresenta il minimo comune denominatore dell'intera produzione della Officina Serpentis, è innanzitutto necessario chiarire le premesse programmatiche e i modelli dichiarati di Eduard Wilhelm Tieffenbach nel momento in cui questi, ancora inesperto nel campo della stampa con torchio a mano, decise di fondare un'officina privata a Berlino-Steglitz nel 1911. Risulta, a questo riguardo, utile nonché doveroso dare pur succintamente conto della peculiare situazione venutasi a creare in Germania in quegli anni a seguito dello stabilirsi su suolo tedesco di un consistente numero di stampatori, disegnatori e calligrafi britannici, attivi propugnatori e valenti esportatori di una lezione che si ispirava più o meno ereticamente al magistero tipografico-figurativo della Kelmscott Press. Un modello, quello morrisiano, che essi vollero e seppero imporre ad un'intera generazione di editori, stampatori ed artisti del libro tedeschi attraverso un'attività settorialmente diversificata e un'arte di indiscussa qualità e originalità. Fra i più influenti e rinomati di essi vi fu, come già detto, Edward Johnston, più volte collaboratore del conte Harry Kessler (all'epoca figura di spicco nel mondo del libro²¹), autore del già citato *Writing and Illuminating and Lettering* (1906), che enorme successo di critica e pubblico aveva riscosso in area germanofona²². Altra figura di centrale importanza nella mediazione del patrimonio di conoscenze teoriche e pratiche raccolto dalla scuola morrisiana fu poi Anne Simons, già incontrata più volte nella nostra trattazione. Si tratta solo di due esempi fra i molti possibili, indicativi tutti di un diffuso clima culturale che, a torto o a ragione, identificava nell'Inghilterra la patria dell'arte del libro. Non stupisce, dunque, alla luce di quanto ricordato, che anche Tieffenbach prendesse a principale ove non unico modello l'opera tipografico-editoriale di William Morris e che l'influsso di quest'ultimo si avverta più o meno distintamente in ogni edizione della Officina Serpentis, costituendo in ultima analisi la più convincente chiave di interpretazione della sua produzione a stampa²³.

Ciò, ben inteso, non significa che l'attività della stamperia berlinese nel suo complesso possa ridursi ad un mero esercizio di stile in ossequio ad un modello passivamente accettato. Piuttosto vuol sottolineare come gli specifici ed identificabili indirizzi di interesse (ad esempio, lo studio della grafica e dei caratteri del periodo incunabolo), i canoni estetici e gli stilemi pittorico-ornamentali tipici dell'opera a stampa morrissiana vennero originalmente rivisitati e reinterpretati in funzione di una cura per l'apparato tipografico e illustrativo che pure rifuggiva dalle connotazioni politiche del medioevo utopico-socialista vagheggiato dallo stampatore britannico. Un perfetto esempio di ciò potrebbe esserci fornito da una pratica e precisa indicazione dello stesso Tieffenbach in merito ad un problema di carattere tecnico come il formato delle pagine:

Um das Format einer Seite zu bilden ist man immerhin etwas von der Größe des Papiers und dessen Größenverhältnissen abhängig.²⁴

Questa breve e semplice frase, pur estrapolata dal contesto in cui è stata formulata ovvero il saggio tecnico-divulgativo *Über den Satz im schönen Buch* (1930), ci fornisce, nel linguaggio asciutto e scervo da sottintesi tipico dell'intero scritto, una duplice informazione: Tieffenbach fa proprio un concetto cardine della prassi editoriale morrissiana, ovvero la simmetria e proporzione della pagina a stampa; tuttavia, nell'acquisire e dare applicazione a questo precetto, egli rifiuta ogni riferimento alla pur affascinante *Weltanschauung* del celebrato stampatore di Walthamstow, nello specifico respingendo le sue elucubrazioni sull'*horror vacui* tipografico e tutte le correlate implicazioni culturali del concetto. Riduce l'assioma alla sua essenzialità di utile consiglio per un più efficace procedimento volto alla realizzazione di un bel libro. Al fine di chiarire se questa scelta sia stata felice e quali furono le realizzazioni cui portò, viene qui di seguito fornita una attenta analisi delle edizioni stampate dalla Officina Serpentina più importanti e degne di nota ai fini del nostro discorso.

Stante la necessità pratica di dover inserire nell'elenco dei libri da analizzare solo una parte dei testi stampati dalla Officina Serpentina nel corso della sua pluridecennale attività, interessa qui richiamare preliminarmente l'attenzione su un punto focale: la cura per l'apparato tipografico-ornamentale e, più in generale, per la veste esteriore dell'oggetto-libro (legatura, carta, caratteri, inchiostri ecc.) è elemento distintivo e unificante dell'intera produzione della stamperia tieffenbachiana e sarebbe un errore di prospettiva ridurre il suo operato ai soli risultati più eclatanti. Le numerose e per lo più obliate edizioni stampate su carta fatta a mano e in tiratura limitata – elegantemente seppur sobriamente rilegate, molte delle quali con titoletti e iniziali originali ad arricchire una veste editoriale eccellente nella sua voluta semplicità – costituivano la prassi, la quale già di per sé garantirebbe alla Officina Serpentina un posto nella storia del moderno libro d'arte e di pregio; un posto che, anzi, sarebbe giustificato

già dai numerosi lavori su commissione per alcune delle maggiori società bibliofile tedesche dell'epoca quali la Gesellschaft der Bibliophilen e la Maximilian Gesellschaft. Detto ciò, la fama di questa come di altre stamperie private riposa *de facto* su un numero relativamente limitato di edizioni che studiosi e collezionisti sono concordi nel giudicare fra i massimi capolavori prodotti in area germanofona nella prima metà del secolo scorso e che meritano una più accurata analisi. Pur con qualche rara eccezione, esse furono stampate quasi tutte negli anni Venti, più precisamente nella prima metà di quel decennio. Procedendo cronologicamente, quindi, la prima edizione che merita la nostra attenzione è sicuramente l'in-folio del *Parzifal* di Wolfram von Eschenbach, stampato a Monaco fra il 1920 e il 1921 per i tipi del Georg Verlag. La volontà di renderlo un oggetto appetibile per i più scaltriti fra i collezionisti appare esplicita non solo da scelte piuttosto comuni nel campo dell'editoria bibliofila come la vendita separata e a costo maggiorato dei volumi della *Vorzugsausgabe* (100 esemplari su una tiratura di 313 copie), bensì anche dall'implementazione di elementi distintivi che ne contrassegnano la rarità. In questo caso particolare, in aggiunta ai sedici capilettera xilografici in verde disegnati da Ansgar Schoppmeyer, si offriva una rilegatura artistica in tutta pergamena eseguita dal noto legatore monacense Karl Ebert. Al di là dell'effettivo risultato conseguito, interessa qui notare la volontà della stamperia di Tieffenbach di evolversi e raggiungere un livello di eccellenza, come confermato dall'edizione in-folio dell'*Urgötz* goethiano. Stampata fra il 1921 e il 1922 con il titolo *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand* su commissione dell'editore Erich Steinthal, quest'ultima edizione si segnala per la bella legatura in marocchino rosso con inserti dorati e la correttezza filologica del testo che riprende quello della medesima opera contenuta nel trentanovesimo volume della *Sophien-Ausgabe*²⁵. Ciò detto, la sua rilevanza risiede soprattutto nelle 27 incisioni originali ad acquaforte ad opera di Lovis Corinth, di cui 12 a piena pagina, che ne fanno la prima importante edizione illustrata della Officina Serpentinis. Vero e proprio *annus mirabilis* per la stamperia tieffenbachiana, nel 1922 essa fu altresì impegnata nella stampa di due altre edizioni di grande pregio: il *Phantasmus* di Arno Holz – arricchito da una litografia originale di Max Liebermann (*Portrait Arno Holz*) e da 7 iniziali dorate a mano da Hanns Taddäus Hoyer, che si caratterizza anche per il tipico uso del doppio inchiostro rosso e nero – e la riedizione in facsimile della prima traduzione tedesca delle *Fabeln* di Esopo, stampata da Günther Zainer ad Augusta nel 1477-1478. Quest'ultima edizione, pubblicata dal Müller & Co. Verlag di Potsdam, rappresenta un caso alquanto eccezionale dal momento che – pur nel solco del medievalismo morrisiano dedicando spesso volumi all'arte grafica e tipografica del XV secolo, chiamando alla collaborazione artisti versati nello studio degli incunaboli – Tieffenbach non era solito eseguire facsimili. Le 235 copie della tiratura, della quale i primi 30 esemplari furono stampati su carta a mano realizzata da I.W. Zanders, portano tutte il titolo xilografico e numerose incisioni in legno colorate a mano da H.T. Hoyer.

Con la possibile eccezione tardiva della *Hamisha umshe Torah* o *Biblia Hebraica* – ponderosa edizione in-folio stampata fra il 1931 e il 1933 in 850 esemplari su carta van Gelder, che si annovera fra i maggiori capolavori tipografici dell'illustratore e pittore Marcus Behmer²⁶ – la grande stagione artistica della stamperia berlinese si chiude, infine, fra il 1925 e il 1926 con le due edizioni che gli dettero fama e prestigio ben oltre i limitati confini nazionali: *La Divina Commedia coi disegni di Sandro Botticelli* (1924-1925) e *Effi Briest* (1926). La prima è ritenuta comunemente l'edizione più impegnativa, quantitativamente oltre che qualitativamente straordinaria, della sua intera produzione. Consta di 265 esemplari in formato in-folio grande (29x41 cm), stampati su pregiata carta a mano, ognuno dei quali ornato di iniziali disegnate dal collaboratore fisso della stamperia Hanns Thaddäus Hoyer e tagliate in legno da Bruno Rollitz; a stupire per il numero e la finezza dell'incisione, tuttavia, sono le 31 illustrazioni xilografiche a mezza pagina su disegno di Botticelli intercalate al testo. Questa splendida edizione rivaleggia per la magnificenza dell'apparato illustrativo con la seconda citata, riedizione del capolavoro di Theodor Fontane apparso per la prima volta in volume nel 1895 (sebbene sia indicata in antiporta la data 1896). Realizzata su commissione della Maximilian Gesellschaft per figurare come *Jahresgabe* per l'anno 1926-1927, essa merita una speciale menzione nella storia del moderno libro d'arte anche per la non ordinaria collaborazione di vari artisti figurativi ad una stessa edizione: la legatura in piena pergamena dorata fu realizzata dalla famosa *Buchbinderei* lipsiense Hübel und Denck²⁷ su disegno di Marcus Behmer, mentre le 21 litografie originali di Max Liebermann furono stampate da M.W. Lassally.

5.6 *Rupprecht Presse* (1913-1934)

Fondata nel 1913 a Monaco da Fritz Helmuth Ehmcke e così chiamata in onore del principe regnante bavarese, la *Rupprecht Presse* occupa una posizione liminare nella storia del movimento delle stamperie private e, più in generale, dell'editoria tedesca moderna. Si tratta, infatti, cronologicamente dell'ultima officina inseritasi nel solco della cosiddetta *typographische Phase* prima di un generale slittamento a favore del ritorno al figurativo a partire dagli anni del primo dopoguerra. La sua notorietà è anche dovuta al notevole influsso che esercitò sulla stampa industriale dei decenni successivi, la quale guardò alla sua produzione come ad un modello tipografico di qualità da imitare.

L'idea centrale che domina la *Buchanschauung* di Ehmcke può essere riassunto nella seguente affermazione: le qualità artistiche del libro devono emergere esclusivamente per mezzo di un felice e originale sfruttamento delle infinite potenzialità dell'apparato tipografico. La lettera, dunque, e non l'illustrazione deve essere il *medium* visivo e l'unico tramite fra lettore e testo. Potendo contare sulla preziosa collaborazione del poeta e bibliofilo Karl Wolfskehl, esponente di spicco del *George-Kreis* e coltissimo traduttore, Ehmcke iniziò così un'attività che aveva principalmente lo scopo di

fornirgli l'occasione di esercitare il suo talento artistico come compositore originale di caratteri, che infatti qualificano e danno pregio a tutte le 57 edizioni complessivamente prodotte dalla stamperia monacense in oltre venti anni di attività. L'influenza del *literarischer Berater* (consigliere letterario) Wolfkehl fu sicuramente determinante nella scelta dei testi che, pur con qualche eccezione (*Ethica* di Spinoza, 1920), sono territorialmente e linguisticamente confinati alla letteratura germanofona. Altra eccezione degna di nota è rappresentata dall'edizione di *Pan* (1924), capolavoro 'panteista' dello scrittore norvegese Knut Hamsun, insignito quattro anni prima del premio Nobel per la letteratura. Questa edizione rappresenta un caso interessante nella produzione della stamperia monacense anche perché offre uno dei rarissimi esempi di concessioni al figurativo nell'impianto tipografico altrimenti scevro da contaminazioni ornamentali. Nello specifico, tuttavia, Ehmcke fu ben lieto di ospitare nel suo volume un'iniziale dorata realizzata da Anne Simons, cui lo legava peraltro un rapporto di stima e amicizia fin da quando fu nel 1905 suo allievo, e si avvarrà ancora in seguito della collaborazione dell'esperta calligrafa britannica, come in *Vier Erzählungen* della scrittrice svizzera Regina Ullmann, elegante edizione stampata in soli 150 esemplari e impreziosita da quattro iniziali in rosso della sempre ispirata Simons.

5.7 Cranach Presse (1913-1931)

La nascita della Cranach Presse è indissolubilmente legata alla carismatica figura del suo fondatore, il già citato conte Harry Clemens Ulrich von Kessler²⁸, e rappresenta un caso per alcuni versi eterodosso nel panorama del movimento delle stamperie private in quanto emanazione editoriale di un suo più vasto progetto di rinnovamento delle arti in Germania. Appare, dunque, indispensabile fornire alcuni dati biografici preliminari relativi al conte Kessler senza i quali, come apparirà evidente, non potrebbero essere colte le ragioni che lo spinsero nel 1913 a fondare una propria stamperia privata a Weimar.

Ricordato oggi principalmente come raffinato esteta, coltissimo collezionista d'arte e mecenate, il conte Harry Kessler fu altresì attivo come saggista, biografo, librettista, diarista, editore, diplomatico e, infine, persino politico direttamente schierato a favore della causa pacifista. Definito dal poeta W.H. Auden «probably the most cosmopolitan man who ever lived»²⁹, la fiera dichiarazione di appartenenza ad una «große europäische Gesellschaft»³⁰ (grande società europea) e la conseguente battaglia politico-pubblicistica per il superamento dei conflitti fra le nazioni europee in nome di un condiviso ideale culturale sono i principi ideologici cui improntò la sua intera esistenza. Nato a Parigi nel 1868, dove trascorse l'infanzia e iniziò gli studi poi proseguiti in Inghilterra (Ascot) e Germania (*Johanneum* di Amburgo, Bonn, Lipsia), la conoscenza e la familiarità con culture e lingue diverse rappresentano la cifra distintiva della sua formazione intellettuale. Trasferitosi a Berlino nel 1893, lavorò per alcuni anni

come redattore della rivista «Pan»; quindi, nel marzo 1903, assunse la direzione del *Museum für Kunst und Kunstgewerbe* (Museo di arti figurative e decorative) a Weimar. Qui egli ideò un ambiziosissimo progetto di rinnovamento culturale che doveva avere il suo centro propulsivo proprio in quella «somnolent, small city of about 30.000 inhabitants located on the Ilm River»³¹ che, tuttavia, come indiscussa capitale della cultura tedesca tra Settecento e Ottocento possedeva «that numinous aura that made it a metonym for all German culture»³². A questo scopo, convinse Elisabeth Förster-Nietzsche, sorella del filosofo, cui era legato da sincera amicizia, a scegliere l'edificio appositamente progettato da Henry van de Velde a Weimar come sede del Nietzsche-Archiv; nello stesso anno, fondò anche il *Deutscher Künstlerbund* (Unione tedesca degli artisti) per finanziare artisti allora poco noti come Edvard Munch, i pittori del gruppo Die Brücke e i poeti Detlev von Liliencron e Johannes R. Becher. Un progetto, dunque, che mirava a rivoluzionare tutte le forme di espressione artistica, come ad esempio la rappresentazione teatrale (riforma poi compiutamente realizzata, fra il 1910 e il 1914, da Max Reinhardt e Karl Gustav Vollmoeller), rivisitando i concetti stessi di esposizione e fruizione dell'oggetto d'arte. Fu in questo contesto che il conte Kessler iniziò a sviluppare anche un *Buchkunstprogramm*, nel quale definiva il libro come oggetto avente valore artistico nella misura in cui era il risultato dell'armonica compresenza di tre elementi complementari (testo, illustrazioni, tipografia). In collaborazione con il Goethe- und Schiller-Archiv e l'Insel Verlag, che aveva allora sede a Lipsia e Weimar, si impegnò in una concretizzazione di questo suo ideale di libro, per la quale apparve subito evidente la necessità di disporre di una propria stamperia privata.

In 18 anni, ovvero nell'arco di tempo che corre fra la sua fondazione e la sua liquidazione, la Cranach Presse fu responsabile della stampa di una sessantina di opere, tutte altrettante declinazioni dell'ideale bibliofilo e, più in generale, artistico kessleriano. Ciò premesso, interessa qui seguire più da vicino la genesi di un certo numero di esempi emblematici del *modus operandi* della stamperia di Weimar, i quali costituiscono a giudizio unanime alcuni fra i massimi raggiungimenti nell'arte della stampa e nella tecnica dell'illustrazione libraria del XX secolo. Fra questi un rilievo particolare assume il cosiddetto *Cranach Hamlet*, che merita un'analisi particolareggiata in quanto realizzazione compiuta quante altre mai prima o dopo dell'ideale di opera d'arte totale applicata all'oggetto libro, che abbiamo già sottolineato essere il vero filo conduttore della Buchkunstbewegung. Imponente edizione in-folio (355x240 mm) dell'immortale tragedia shakespeariana (il testo seguito è quello del *Second Quarto*, 1604-1605) edita in tedesco (traduzione di Gerhart Hauptman, 1928) e inglese (1930), stampata su carta di fibra di canapa e lino realizzata a mano da Aristide Maillol, arricchita dai testi di Saxo Grammaticus e François de Belleforest sul principe danese (fonti primarie di Shakespeare); i caratteri originali di diverso formato (10, 12, 18) furono appositamente disegnati da Edward Johnston sul modello delle lettere utilizzate da Johann Fust e

Peter Schöffer, rispettivamente finanziatore e principale collaboratore di Johannes Gutenberg, per il *Mainzer Psalter* (1457); titolo di Eric Gill e illustrazioni xilografiche (di cui 78 in nero e 2 a colori) eseguite su disegni di Edward Gordon Craig. Tali dati tecnici, sebbene già forniscano un'idea della magnificenza dell'insieme, poco ci dicono della sua specificità inimitabile, ovvero la penetrazione di testo e ornamentazione al punto che la *mise-en-page* stessa si trasforma in esso in illustrazione. Si prenda, ad esempio, il *dumbshow* (pantomima) che si pone all'esterno dell'effettiva azione drammatica: è resa da due splendide e misteriose figure, fronteggiandosi sulle pagine opposte, erette su un piedistallo di parole stampate in rosso, mentre il testo si dispone in due 'L' speculari come cornice del *play-within-the-play* (rappresentazione nella rappresentazione). O ancora, si considerino il momento chiave del suicidio di Ofelia – in uno spazio immateriale, iscritto da due solide colonne, si situa un rettangolo di pallido celeste dal quale emerge a stento l'extracorporea *silhouette* bianca di una donna, mentre una folla si accalca fremente sulla soglia impenetrabile di quello spazio sacro – e la scena iniziale in cui le guardie, intimorite da una presenza sinistra e indefinibile, si stringono nervosamente contro la W del «Who/Wer» d'apertura. Il testo è insomma elemento vivo sulla pagina, in rapporto continuo e biunivoco con l'illustrazione, dove ogni linea, ogni disposizione alternativa, ogni elemento di colore rappresenta o segna un passaggio chiave della lettura. La ricezione da parte del selezionatissimo pubblico di fortunati possessori dell'edizione fu, naturalmente, entusiastica. Fra i giudizi più significativi a proposito di questo capolavoro si citi il famoso commento di C.E. Poeschel, il quale in una conversazione con l'amico Kessler ammise di aver trascorso un'intera notte insonne, sfogliando e rifogliando il volume per l'insopprimibile eccitazione. Estremamente interessante per il nostro discorso appare poi soprattutto il giudizio dello scrittore e bibliografo Colin Franklin, fra i maggiori esperti di storia della stampa, che iscrive il conte Kessler, proprio grazie al suo più celebre contributo all'arte del libro, «in the grand tradition in which neither time nor cost was important»³³. Tale affermazione, apparentemente sibillina, richiama in realtà piuttosto esplicitamente il tema dell'opposizione all'idea che il libro potesse essere considerato alla stregua di un qualsiasi altro prodotto destinato alla vendita sul libero mercato. Pertanto, in questa affermazione Franklin sancisce, anche su basi programmatiche, l'appartenenza della Cranach Presse a quella *grand tradition* di cui Morris fu, se non forse il capostipite, certamente il primo teorizzatore e maggior interprete.

In conclusione, risulta doveroso citare almeno due altri capolavori usciti dai torchi della Cranach Presse: la sofferta edizione delle *Eclogae* virgiliane e il *Canticum Canticorum*, rispettivamente i capolavori illustrativi di Aristide Maillol e Eric Gill. Il progetto di un'edizione della celeberrima opera pastorale del grande poeta latino fu concepito durante un viaggio in Grecia, compiuto da Kessler in compagnia del poeta Hugo von Hofmannsthal e dell'artista belga Maillol, che aveva conosciuto tre anni prima in occasione della mediazione della vendita di una sua monumentale statua

a un collezionista tedesco. I disegni per le 43 incisioni su legno che avrebbero ornato il testo furono terminati già nel 1912; tuttavia, a causa della guerra prima e di vari impedimenti tecnici poi, la stampa poté concludersi solo nell'aprile del 1926. Le illustrazioni, si noti per inciso, ben si sposano alla linea morbida dei caratteri italici disegnati da Edward Johnston sul modello delle lettere usate da Nicolas Jenson nell'edizione veneziana del 1470, tagliati poi per i punzoni da Edwin Prince sotto l'attenta supervisione di Emery Walker. Critiche furono significativamente mosse, dopo la pubblicazione, proprio in merito alla morbidezza e *naïveté* delle illustrazioni in contrasto con la sofisticatezza del testo virgiliano. La risposta di Maillol è esemplare: non era mai stata sua intenzione, infatti, illustrare Virgilio (aveva tratto ispirazione dall'ambiente agreste che circondava Banylus-sur-Mer, suo paese natale), bensì *'le papier'*, ovvero quella *'visione di paradiso perduto'* che Kessler stesso chiamava *Gesamtkunstwerk*. Infine, anche l'edizione del *Canticum Canticorum Salomonis Quod Hebraice dicitur Sir Hasirim* può essere iscritta nel segno dell'ideale kessleriano. Edito nel 1931 in tiratura limitata di 268 copie, di cui 60 stampate su carta del Giappone, rappresenta il canto del cigno della stamperia weimariana. Questa elegantissima edizione, i cui mirabili legni a piena pagina e le iniziali illustrate da Eric Gill sono certo l'elemento di maggior pregio, assume ulteriore valore se si pensa che fu eseguita a dispetto della crisi economica che stava investendo drammaticamente la Germania e che fu una delle principali concause che determinò il sostegno popolare al partito nazionalsocialista. In una lettera di Kessler a Gill, relativa alla grave situazione economica del paese, si legge: «si deve sperare che un numero sufficiente di persone e risorse siano sopravvissute alla crisi e che si continuino a comprare bei libri, rendendone così possibile la produzione». Purtroppo non fu questo il caso.

5.8 *Officina Bodoni (1923-1977)*

L'Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig rappresenta l'apoteosi del culto tributato al libro in seno alla Buchkunstbewegung ed è la più compiuta espressione di quella ricerca della perfezione grafico-tipografica che ne costituì il fondamento. Il suo pubblicato esemplifica, in maniera magistrale, l'ideale di libro come *Gesamtkunstwerk* e, come tale, appare per certi versi riassuntivo degli intenti programmatici e della prassi compositiva di quel movimento di cui è espressione continuatrice. Nella ramificata e ancora oggi viva influenza che esercitò sulla cultura italiana e tedesca, il contributo del suo fondatore può paragonarsi senza tema di smentita a quello dei più illustri editori/stampatori della storia del libro, a partire dallo stesso Giambattista Bodoni cui è significativamente intitolata la sua stamperia. Per queste ragioni, e nella convinzione che essa incarni la *summa* dell'eredità della Buchkunstbewegung propriamente detta alla cultura novecentesca, si è ritenuto opportuno e doveroso dedicarle uno specifico capitolo nella presente trattazione, eccezionalmente derogando ai limiti cronologici che ci siamo imposti.

La sua filosofia editoriale, mirabilmente sintetizzata in un passo giustamente celebre del suo *Credo* (1929), è la compiuta definizione dello *schönes Buch*:

Ein Buch besteht aus fünf Elementen, das sind Text, Schrift, Druckfarbe, Papier und Einband. Aus diesen Elementen eine Einheit zu schaffen, die selbstverständlich überzeugt, die nicht einer Modeströmung dient, sondern zeitlosen Wert anstrebt, das ist unser Wunsch. Vom Zufall und Laune frei, soweit diese menschliche Bedingtheit vermag, kennen diese Werke nur das Ziel, sich würdig in das hohe Erbe einzufügen, das uns in Hand und Verantwortung gegeben wird.³⁴

Nato a Weimar l'8 gennaio 1892, Mardersteig vive gli anni dell'infanzia e della prima adolescenza in un ambiente colto e raffinato, ricco di suggestioni artistiche che ne formeranno precocemente il gusto. Il conte Harry Kessler e il poliedrico artista belga Henry van de Velde, membri del cenacolo artistico che in quegli anni si va raccogliendo intorno al granduca Wilhelm Ernst, erano spesso ospiti della famiglia Mardersteig, mentre il giovane Hans conobbe Rainer Maria Rilke nella libreria prediletta di Gustav Kiepenheuer. Il futuro stampatore dimostrò un particolare interesse per la letteratura e le arti figurative; un interesse che coltivò, a dispetto dell'imposizione paterna di studiare giurisprudenza, intraprendendo una serie di viaggi per l'Europa (in Francia, Italia e Spagna), seguendo lezioni di storia dell'arte in vari atenei (ad Amburgo, Kiel e Vienna) ed entrando in contatto con figure chiave del mondo artistico del tempo come Oskar Kokoschka. Fin dai primi anni universitari, tuttavia, nacque in Mardersteig l'idea di dedicarsi all'editoria e, quando Kurt Wolff gli offrì l'incarico di direttore di produzione di una nuova rivista d'arte, «Genius. Zeitschrift für alte und werdende Kunst», fu felice di accettare. A Mardersteig, che era incaricato anche di una supervisione generale, fu affidata la gestione della sezione grafica del periodico. Il primo numero, pubblicato nell'aprile 1919, diede conferma a Wolff della correttezza del suo intuito nello scegliere quel giovane apparentemente inesperto: il volume in-folio grande di oltre 300 pagine, stampato dalla Offizin Drugulin di Lipsia in 4.000 esemplari, si presenta magnificamente nella raffinata ricchezza delle sue numerose e splendide illustrazioni (xilografie, litografie, riproduzioni di acquarelli, fotografie di incisioni a tratto e stampe *offset*, incollate a fogli sciolti in pagina o montate su cartone). Conclusasi con l'uscita dell'ultimo numero nell'autunno 1922, interessava qui ricordare l'esperienza wolffiana di «Genius» in quanto rappresentò per Mardersteig un fondamentale banco di prova e costituì l'immediato precedente alla fondazione della Officina Bodoni.

Se è pur vero che il trasferimento da Monaco di Baviera, sede del Kurt Wolff Verlag, verso climi più miti fu certamente dettato dall'aggravarsi di un affaticamento polmonare che ne minava da anni la salute, la scelta di eleggere Montagnola come luogo di fondazione della sua stamperia

non appare casuale. Ridente cittadina situata nei pressi di Lugano sulle sponde dell'omonimo lago, Hermann Hesse vi si era trasferito nel 1919; Rainer Maria Rilke frequentava abitualmente il *Kurort* della vicina Arco e Riva del Garda, la cittadina in cui Kafka ambienta l'onirico racconto *Der Jäger Gracchus* del 1917 (*Il cacciatore Gracco*, 1935), era occasionale luogo di villeggiatura dei fratelli Mann, di Max Brod e del fisico Max Oppenheimer. Fu, dunque, in un luogo culturalmente strategico, nel cuore di quel Canton Ticino che era divenuto in quegli anni l'esilio dorato di larga parte dell'intelligenza di lingua tedesca, che Mardersteig intraprese la sua attività di stampatore. Particolarmente interessato ai procedimenti di stampa manuale e alla composizione originale di caratteri tipografici, si dedicò in un primo momento ad approfondire le sue conoscenze teoriche in questo campo. Studiò, in particolare, il *Manuale tipografico* (1788) del celebre stampatore, incisore e tipografo Giovanni Battista Bodoni, traendo ispirazione sia dalla somma qualità di stampa del volume sia dalle oltre 600 incisioni di caratteri, ornamenti e vignette. Acquistato un torchio a mano *Dingler* e ottenuto il consenso delle autorità italiane all'utilizzo di 12 serie delle matrici originali bodoniane, Mardersteig si dedicò per un anno intero a perfezionare il proprio bagaglio tecnico, disegnando caratteri tondi e corsivi e producendo una serie di prove di stampa a più colori su carta e pergamena. Nell'aprile 1923 apparve il primo libro ufficiale della Officina Bodoni, *Orphei Tragedia* del Poliziano, prima edizione su cui sia stata apposta come *Signet* distintivo una testa di capricorno, segno astrologico di Mardersteig. Fra le opere pubblicate nel triennio 1923-1925, tutte caratterizzate dall'uso di caratteri bodoniani, si segnalano *Das Römische Carneval 1788* (1924), ristampa della oramai introvabile prima edizione dell'opera goethiana pubblicata da Johann Friedrich Unger, e un'edizione della *Vita Nova di Dante* (1925) definita da Benedetto Croce «bella come forse, la *Vita Nova*, non l'ha mai finora avuta (sebbene ne abbia avute di assai lussuose)»³⁵. Risale a questi anni il primo contatto, evolutosi nel tempo in sincero rapporto di amicizia e stima, con Stanley Morrison, studioso di arte calligrafica e di stampa del periodo incunabolo. Anche intellettuali ed editori italiani iniziano, in questo periodo, a recarsi spesso in visita a Montagnola fra cui il poeta e storico dell'arte Federico Pastonchi e Arnoldo Mondadori. Fu proprio il grande editore di Poggio Rusco a suggerirgli di partecipare al pubblico concorso indetto per la stampa dell'*Opera Omnia* di Gabriele D'Annunzio, che Mardersteig vinse poi nel 1926. Trasferita la stamperia a Verona e trasportato il torchio in una sala appositamente predisposta all'interno dello stabilimento della Mondadori, iniziò così un periodo estremamente proficuo per lo stampatore di Weimar che, a dispetto della crisi economica mondiale del 1929 e alla presa del potere in Germania da parte del partito nazionalsocialista, proseguì con abnegazione nella propria attività. Nonostante la lunga e faticosa gestazione, dovuta anche ad altri impegni – Mardersteig lavorò nel 1935 come consulente tipografico presso la stamperia della casa editrice William Collins & Sons a Glasgow – l'elefantiaca impresa della stampa in

49 volumi di *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio* venne finalmente portata a termine nel 1936. Nello stesso anno viene pubblicato anche *Gabriele D'Annunzio. L'Oleandro*, primo di una serie di splendidi libri illustrati. Stampato in tiratura limitatissima su carta del Giappone, rilegato con un elegante rivestimento in fogli di canna e illustrato dal pittore Gunter Böhmer, esso segna il programmatico distacco da una concezione del libro d'arte ancora fortemente improntata alla sola cura dell'apparato tipografico e al modello bodoniano.

L'Oleandro è una delle poesie indimenticabili dell'Alcione di Gabriele D'Annunzio. La stampa di questa edizione rappresentò una fine ed anche un inizio: significò l'addio alla collaborazione con questo poeta molto discusso, dopo aver portato a termine l'ultimo dei 49 volumi dell'Opera Omnia. E per parecchio tempo fu anche l'ultima edizione dell'Officina stampata con uno dei caratteri Bodoni [...]. Ma questa edizione significò anche l'inizio di un periodo nuovo, nel quale oltre alla tipografia pura si dava la necessaria importanza anche all'illustrazione del libro, usando soprattutto nuovi caratteri.³⁶

Si inaugura così, dunque, una nuova fase nel segno dell'illustrazione e della composizione originale di caratteri (il primo interamente originale, Fontana, fu inciso nel 1935). Fra le edizioni degne di maggiore attenzione si segnalano il *Milione*, stampata per conto dell'editore milanese Ulrico Hoepli, impreziosita da trenta litografie a piena e doppia pagina realizzate da Massimo Campigli e tirate a mano da Piero Fornasetti, e *Viaggio d'Europa* di Massimo Bontempelli, edizione corredata di 23 litografie a firma di Arturo Martini e apparsa per i tipi delle Edizioni della Chimera di Carla Marzoli. Caratteristica comune alle due edizioni citate è l'anno di stampa (1942), testimonianza indiretta di risultati di grande pregio editoriale a dispetto delle precarie condizioni e del fortunoso trasporto dei materiali imposto dalla guerra. A questo proposito, non ci si può esimere dal citare il caso di un'altra edizione, il *Venezianisches Credo* (1945) di Rudolf Hagelstange, alla cui stampa Mardersteig lavora con indefesso impegno persino mentre la sua stessa abitazione offriva forzosa ospitalità alle truppe tedesche d'occupazione. Al termine del conflitto, Mardersteig ottenne la cittadinanza italiana, mutando in conseguenza di ciò il suo nome di battesimo in Giovanni, e fondò nel 1947 la Stamperia Valdonega. Riconosciuti internazionalmente i suoi meriti in campo editoriale, gli vengono tributati importanti riconoscimenti e onorificenze e nel 1952 il Presidente della Repubblica Luigi Einaudi compie una storica visita allo stabilimento della Officina Bodoni.

Caratteristico di questi anni è l'insorgere in Mardersteig, parallelamente alla sua attività editoriale e in sua funzione, di una vocazione agli studi storici ed eruditi, peraltro da sempre fecondo complemento al suo impegno di stampatore. Un caso sintomatico di questo interesse documentario è rappresentato dalla rarissima edizione dell'*Esopo* stampato nel 1479

a Verona da Giovanni Alvisè, di cui Mardersteig controlla personalmente tutte le ventidue copie ancora esistenti al fine di identificare l'esemplare in cui le coloriture e le tonalità impresse in origine fossero meglio conservate e realizzarne un *reprint*. Il risultato è un *unicum* editoriale, un'edizione stampata nel 1973 in latino e italiano (traduzione di Accio Zucco), arricchita delle 68 xilografie originali reincise da Anna Bramanti e colorate a mano secondo la tecnica adoperata nell'edizione quattrocentesca, detta à pochoir, da Daniel Jacomet a Parigi. Merita qui citare anche *en passant* numerosi studi di Mardersteig dedicati alla storia della stampa e del bel libro, come quelli dedicati ad Aldo Manuzio o alla celeberrima *editio princeps* della *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di Francesco Colonna, o ancora contributi di storia dell'arte³⁷. Una notazione particolare è poi necessaria a proposito del suo interesse per Felice Feliciano, figura immeritatamente misconosciuta dell'umanesimo italiano, cui Mardersteig dedicò saggi, conferenze e ben sei pubblicazioni fra le quali spicca l'edizione del suo *Alphabetum Romanum* (1960) che curò personalmente. Un'attività indefessa caratterizza, dunque, ancora i suoi ultimi anni, allietati anche dal coro unanime dei riconoscimenti tributatigli. Morì il 27 dicembre 1977.

Note

¹ Cfr. N. Macmillan, *An A-Z of Type Designers*, Yale UP, New Haven 2006, p. 44.

² Si veda sul tema *Die Kleinwohnungs-Kolonie auf der Hessischen Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst in Darmstadt*, hg. von Ernst Ludwig Verein Darmstadt, Hessischer Zentralverein für Errichtung billiger Wohnungen, Darmstadt 1908.

³ Vedi M. Janzin, J. Güntner, *Das Buch vom Buch*, cit., p. 362.

⁴ Per informazioni sull'attività di *Plakatgestalter* di Kleukens per conto della ditta Otto Ring & Co., si rimanda a K. Popitz, *Syndetikon. Eine kleine Firma macht große Reklame*, Begleittext zur Ausstellung der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1978.

⁵ Cit. in M. Janzin, J. Güntner, *Das Buch vom Buch*, cit., p. 362. Trad. it.: «Nel fraintendimento, con il quale la maggior parte degli uomini d'affari accolgono le recenti proposte in campo artistico, abbiamo trovato le ragioni per fondare quasi al termine dell'anno la nostra Steglitzer Werkstatt. In essa, accanto a tutte le branche dell'arte applicata, verrà coltivata in misura particolare la stampa e in modo tale da consentire, come già nella sua età aurea, di parlarne nei termini di arte della stampa. Bisogna che questi semplici e modesti prodotti creino un benefico contraltare rispetto a ciò che è sonoramente annunciato come 'moda' e che si diffonde ovunque sotto il nome collettivo di Secessione o Jugendstil. Un punto fermo per riposarsi gli occhi nell'irrequieto e tremolante groviglio di svolazzi e ghirigori».

⁶ Cfr. H.H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf*, DuMont Schauberg, Köln 1977, p. 28 e seguenti.

⁷ Vedi J. Lewis, *Typography: Design and Practice*, Jeremy Mills Publishing, Huddersfield 2007, p. 30.

⁸ In M. Janzin, J. Güntner, *Das Buch vom Buch*, cit., p. 363.

⁹ Cit. in J. Rodenberg, *Deutsche Pressen: eine Bibliographie mit vielen Schriftproben*, Amalthea, Zürich-Wien-Leipzig 1925, p. 93. Trad. it.: «La Janus Presse, dei cui obiettivi vorremmo informare brevemente le Signorie Vostre, si presenta per la prima volta al pubblico con questo annuncio. Come prima stamperia privata in Germania, intende porre nella sua attività, come le famose stamperie straniere, lo sfor-

zo maggiore nella creazione artistica del libro. La bontà della carta e della rilegatura rispecchierà la cura nella creazione dei caratteri tipografici e la qualità della tecnica di stampa. Solo un numero limitato di pubblicazioni sarà prodotto annualmente dalla nostra stamperia. La grande cura riposta in ogni singolo libro impone, inoltre, una tiratura limitata di ciascuna opera, che raramente eccederà i 200 esemplari».

¹⁰ C. Wehmer (Hrsg.), «Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen», V, 1955, p. 142. Trad. it.: «Il primo libro artistico tedesco in puro stile tipografico».

¹¹ Kleukens fu molto attivo sul versante della creazione di caratteri tipografici originali. Fra i più noti: Ingeborg-Antiqua, 1909; Kleukens-Fraktur, 1910; Helga-Antiqua, 1911; Ratio-Latein, 1923.

¹² Cfr. S. Pott, *Poetike. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, de Gruyter, Berlin 2004, p. 299.

¹³ M. Janzin, J. Güntner, *Das Buch vom Buch*, cit., p. 364. Trad. it.: «dal libro pittorico a quello tipografico».

¹⁴ J. Eyssen, *Buchkunst in Deutschland. Vom Jugendstil zum Malerbuch, Buchgestalter, Handpressen, Verleger*, Schlüter, Hannover 1980, p. 76. Trad. it.: «sulla filigrana d'oro del loro quadrato ornamentale come costosi gioielli sul velluto broccato di un scrigno di gioie aperto».

¹⁵ Cfr. Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, Verdeutscht von Ludwig Wolde, s.e., Wiesbaden 1938; e Pindar, *Oden*, ins Deutsche übertragen und erläutert von Ludwig Wolde, Goldmann, München 1958.

¹⁶ Sua una antologia di liriche leopardiane che contribuì significativamente alla diffusione del poeta recanatese. Cfr. G. Leopardi, *Ausgewählte Werke*, Übertragen von Ludwig Wolde, Insel, Leipzig 1924.

¹⁷ A. Pophanken, F. Billeter (Hrsgg.), *Die Moderne und ihre Sammler: französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Akademie, Berlin 2001, p. 189 e seguenti.

¹⁸ Cit. in R. Adolph, *Liebhabeereien mit Büchern*, Glock und Lutz, Nürnberg 1956, p. 67. Trad. it.: «Ogni uomo, le cui esigenze spirituali non vengano soddisfatte unicamente dal suo lato razionale, vorrebbe possedere un libro a lui caro in una forma che si confaccia a lui stesso e all'opera».

¹⁹ Si rimanda, per maggiori informazioni e un'analisi del testo, a M. Freschi, *Goethe. L'insidia della modernità*, Donzelli, Roma 1999, pp. 197-208.

²⁰ Il celebre stampatore Giovanni Mardersteig, ad esempio, commentò positivamente il suo fruttuoso seppur breve periodo di tirocinio presso la Officina Serpentina. In proposito, si veda L. Tedeschi, O. Besomi, *Giovanni Mardersteig a Montagnola: la nascita dell'Officina Bodoni, 1922-1927*, Valdovena, Verona 1933, p. 94.

²¹ Si rimanda alla già citata monografia L. McLeod Easton, *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*.

²² In M. Yorke, *Eric Gill: Man of Flesh and Spirit*, cit., p. 253.

²³ Cfr. D.C. McMurtrie, *The Golden Book: the Story of Fine Books and Bookmaking, Past & Present*, Covici-Friede, New York 1934, p. 363.

²⁴ Cit. in J. Tschichold, *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, Birkhäuser, Basilea 1987, p. 73. Trad. it.: «Nel costruire il formato di una pagina si è sempre in qualche modo dipendenti dalla grandezza del foglio e dalle sue proporzioni».

²⁵ L'edizione, già citata, è J.W. Goethe, *Werke*, Sophien-Ausgabe oder Weimarer Ausgabe. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bd., Böhlau, Weimar 1887-1919.

²⁶ Si rimanda, per una analisi completa dell'ecclettica opera dell'artista di Weimar, a H.A. Halbey, R. von Sichowsky, *Marcus Behmer in seinen Briefen als Buchgestalter, Illustrator und Schriftzeichner. Von der Typographie zum West-östlichen Divan, den Radierungen zur Ilsebill, den Holzschnitten zum Petronius und der Hebräischen Schrift*, Hans Christians, Hamburg 1974.

²⁷ Di fatto, è assente una letteratura secondaria recente su questa un tempo celebre legatoria. Per informazioni, si rimanda a B. Harms, *Zum 25 jährigen Geschäfts-Jubiläum der Firma Hübel & Denck, Leipzig: 1875-1900*, «*Journal für Buchbinderei*», 21-22, 1899-1900; e *Festschrift Hübel & Denck: 1875-1925*, Hübel & Denck, Leipzig 1925.

²⁸ La bibliografia sul conte Kessler è ricchissima e continuamente aggiornata. Fra gli studi più recenti, si segnalano F. Rothe, *Harry Graf Kessler*, Siedler, Berlin 2008; e P. Grupp, *Harry Graf Kessler – eine Biographie*, Insel, Frankfurt am Main 1999.

²⁹ L.M. Easton, *The Red Count. The Life and Times of Harry Kessler*, cit., p. 3. Trad. it.: «probabilmente l'uomo più cosmopolita che abbia mai vissuto».

³⁰ H. Kessler, W. Pfeiffer-Belli, *Aus den Tagebüchern 1918-1937*, Insel, Frankfurt am Main 1965, p. 235.

³¹ L.M. Easton, *The Red Count. The Life and Times of Harry Kessler*, cit., p. 99. Trad. it.: «sonnolenta cittadina di circa 30.000 abitanti sulle sponde del fiume Ilm».

³² Ivi, p. 100. Trad. it.: «quell'aura numinosa che ne aveva fatto una metonimia della cultura tedesca nella sua interezza».

³³ C. Franklin, *The Private Presses*, Scolar, Aldershot 1991, p. 147. Trad. it.: «nella grande tradizione in cui né il tempo né il costo era importante».

³⁴ In G. Mardersteig, *Scritti di Giovanni Mardersteig sulla storia dei caratteri e della tipografia*, Il Polifilo, Milano 1988, p. 31. Trad. it.: «Cinque sono gli elementi del libro, ossia testo, carattere, inchiostro, carta e legatura. Comporre con questi elementi un tutto coerente e plausibile, non sottoposto alla moda, il cui pregio sia stabile e sciolto dal tempo; comporre delle opere affrancate, per quanto possa esser dato a cose fatte da uomini, dagli influssi del capriccio e del caso, e degne dell'alto retaggio di cui siamo depositari e responsabili: questa è la nostra ambizione».

³⁵ B. Croce, *Conversazioni critiche*, Laterza, Bari 1951, p. 190.

³⁶ G. Mardersteig, *L'Officina Bodoni, i libri e il mondo di un torchio 1923-1927*, Edizioni Valdonega, Verona 1980, p. 51.

³⁷ G. Mardersteig, *I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova*, «Italia medievale e umanistica», 17, 1974, pp. 251-280.

CAPITOLO VI

LA NUOVA GENERAZIONE DI EDITORI

6.1 Breve introduzione al concetto di Kulturverleger

Il termine «Kulturverleger» (o «Individualverleger»), appellativo rivolto come qualifica distintiva alla nuova generazione di editori sorta nel periodo della Jahrhundertwende, può essere inteso in vari modi ed è come tale difficilmente riducibile ad una definizione. Si potrebbe interpretare alquanto semplicisticamente come etichetta di comodo, applicabile ad un certo numero di editori operanti in un determinato contesto storico-culturale, oppure intenderlo etimologicamente come titolo onorifico di cui possono fregiarsi quegli editori dimostratisi capaci di influire significativamente sulla *Kultur*¹ della propria epoca. Tuttavia, in relazione alla Buchkunstbewegung, il termine fu utilizzato con un valore ben preciso al fine di identificare quelle personalità editoriali che, pur nella diversità dei loro orientamenti programmatici o delle scelte di indirizzo, segnarono un discrimine epocale nella storia dell'editoria moderna: il passaggio della figura dell'editore da *Kulturträger* a *Kulturpräger*². Se la prima parola è piuttosto agevolmente traducibile come 'portatore di cultura', cosa che ogni buon editore certamente è sempre stato, il secondo termine presenta qualche difficoltà. Il verbo «*prägen*» è usato in tedesco in diversi campi del sapere con significati diversi: in numismatica, ad esempio, significa «coniare» mentre in zoologia assume la valenza di «imprimare». Quest'ultimo significato rende forse al meglio il senso del termine come attributo di quella generazione di editori che, fra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi tre decenni del secolo successivo, seppero con la loro opera dare un diretto e fondamentale contributo alla *Kultur* del proprio tempo, che reca il segno ineludibile del loro *imprinting*.

Questo scarto terminologico indica una rivisitazione del concetto di editore e di quale fosse il suo compito, dei criteri cioè secondo cui egli stesso concepiva criticamente il proprio operato e valutava le sue priorità nella conduzione dell'azienda. Scopo primario di questa nuova figura di imprenditore, ancora inedita nel panorama finanziario-capitalistico europeo, era di trasformare il libro di cultura in libro di massa, ovvero diffondere la conoscenza delle maggiori opere letterarie (e artistiche) del presente come del passato presso un pubblico culturalmente e socialmente diversificato, precedentemente escluso da una logica elitaria della trasmis-

sione del sapere oltre che da mezzi tecnici insufficienti a farne un soggetto attivo dell'industria culturale³. Al raggiungimento di tali obiettivi, se è pur vero che essi erano resi possibili solo in virtù del recente sviluppo dell'industria libraria, era subordinato anche lo stesso principio del profitto. In questa nuova ottica, che rifiuta la logica del guadagno a discapito della qualità materiale e del valore culturale, anche il rapporto fra editore e autori muta. Gli autori, ma anche gli illustratori, i tipografi e tutti gli altri elementi costitutivi della macchina editoriale, vengono considerati dall'editore parte integrante di un condiviso progetto culturale che prevede anche di convogliare tutte le qualità tipografiche e illustrative dello *schönes Buch* elitario nel libro di cultura.

Pur nella fisiologica e, in ultima analisi, ineludibile diversità che distingue singoli soggetti culturali raccolti sotto l'etichetta condivisa di un movimento o di una scuola, vedremo qui di seguito come i maggiori *Kulturverleger* tedeschi siano partiti da un sostrato programmatico unitario che rende corretta questa denominazione. Un'analisi più puntuale e particolareggiata sarà, infine, riservata a due editori: Anton Kippenberg e Kurt Wolff. La ragione di questa predilezione è duplice: in primo luogo, furono senza dubbio i due maggiori editori tedeschi della prima metà del Novecento e, in quanto tali, il loro inestimabile contributo alla cultura tedesca ed europea meritava uno studio più analitico; in seconda istanza, furono i due editori che diedero più larga e decisiva attuazione ai precetti ideali di quel movimento dell'arte del libro, i cui protagonisti e le cui fasi di sviluppo abbiamo fin qui analizzato, e in questo senso un resoconto dettagliato della loro produzione bibliofila appariva necessario.

6.2 Samuel Fischer (1859-1934)

La figura complessa e articolata di Samuel Fischer, fondatore di una delle più grandi case editrici tedesche del Novecento, si riassume in una precisa e ferrea volontà editoriale: la volontà, espressa poi coralmemente dalla nuova generazione editoriale sorta sul finire del XIX secolo, di sfruttare le potenzialità del progresso tecnico e l'apertura ad un mercato di massa per diffondere opere della letteratura contemporanea tedesca e straniera in edizioni che – per la cura tipografica come per la bellezza di legatura e illustrazioni – dovessero segnalarne visivamente le intrinseche qualità letterarie. In ciò, più ancora che nel suo proverbiale fiuto editoriale e nelle sue capacità imprenditoriali, è da cercarsi tanto il segreto del suo successo quanto l'enorme influenza che esercitò sulla cultura tedesca ed europea.

Quando fondò nel settembre 1886 a Berlino il S. Fischer Verlag, l'ancora giovane editore nativo della città ungherese di Liptószentmiklós (oggi in Slovacchia) aveva già completato la sua formazione presso la Central-Buchhandlung di Hugo Steinitz ed era già da circa tre anni socio della berlinese Hugo Steinitz & Co. Verlagsbuchhandlung. Dimostrò, fin dai primi anni, maturità di giudizio e coerenza programmatica nel-

le scelte editoriali, che si tradussero in importanti pubblicazioni – fra gli autori della *Gründerzeit* si citino Émile Zola, Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj, Henrik Ibsen e Gerhart Hauptmann – dando alla casa berlinese fama di «führender Verlag des Naturalismus»⁴. In questo contesto, si situa programmaticamente anche il sostegno al gruppo della Freie Bühne (Liberò palco), associazione teatrale fondata nel 1889 fra gli altri da Otto Brahm e Maximilian Harden sul modello del parigino Théâtre Libre di André Antoine. Perseguendo lo scopo di rivoluzionare il teatro borghese tradizionale, dando spazio a «Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Interesse»⁵ (rappresentazioni di drammi moderni di eccezionale interesse), i modelli di riferimento furono proprio Hauptmann e Ibsen (di cui Fischer pubblicò poi nel 1898 un'edizione delle opere complete in dieci volumi). Un sostegno che si concretizzò editorialmente nella fondazione di una apposita rivista settimanale, «Freie Bühne für modernes Leben» (dal 1894, «Neue Deutsche Rundschau» e poi «Die Neue Rundschau») che, pur nata come organo del naturalismo, vide la pubblicazione sulle sue pagine di testi di Thomas Mann, Hermann Bahr e Arthur Schnitzler oltre all'esordio di Hugo von Hofmannsthal come autore del Fischer Verlag. Si tratta di un caso, quest'ultimo, esemplificativo del modo di procedere di Fischer, totalmente asservito all'obiettivo di supportare e far conoscere al pubblico tedesco le più innovative e dirimpenti voci letterarie del tempo, indipendentemente da etichette e orientamenti stilistici. Un obiettivo eminentemente culturale, dunque, che si allargava anche, e non solo occasionalmente, alla *Weltliteratur* come dimostrato dalla collana “Nordische Bibliothek – Sammlung moderner Erzählungen und Schauspiele aus dem Dänischen, Norwegischen und Schwedischen übersetzt”, pensata per far familiarizzare il pubblico tedesco con una letteratura poco conosciuta e spesso sottovalutata come quella scandinava.

Su queste basi si può comprendere come, paradossalmente, il ritorno economico di una singola iniziativa editoriale fosse per Fischer un elemento al contempo fondamentale ed accessorio. Fondamentale perché una larga distribuzione, oltre a garantire successivi investimenti, testimoniava l'apprezzamento del pubblico per il singolo autore o la collana; accessorio, invece, perché elemento non influente al momento della scelta, orientata sull'intuito e sul gusto personale piuttosto che sulla volontà di assecondare i gusti della massa. Tuttavia, un altro elemento era centrale nella concezione che Fischer aveva del ruolo dell'editore, perfettamente esemplificata nel *Fischer mit dem Netz*, *Signet* disegnato da Otto Eckmann nel 1895: non solo diffondere sul mercato nuove opere letterarie, ma anche ‘stimolarne’ direttamente la creazione. Particolarmente significativo, a questo proposito, il caso della genesi editoriale del romanzo *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* di Thomas Mann, che aveva esordito nel 1898 con la raccolta di racconti *Der kleine Herr Friedemann* inclusa nella collana “Kollektion Fischer”. Fischer aveva precocemente compreso la genialità dello scrittore di Lubeca e fu lui stesso a proporgli

di scrivere un romanzo, in verità pensato in principio per essere scritto a quattro mani insieme al fratello Heinrich. In quel periodo, i fratelli Mann soggiornavano insieme a Roma in via di Torre Argentina 34 e, confidando nella rendita derivante dall'eredità paterna, Thomas Mann trascorreva intere giornate leggendo romanzi russi e scandinavi «avvolto nel fumo di infinite sigarette da tre centesimi»⁶. Fu, dunque, solo per effetto della sollecitazione di quello che sarebbe restato sempre il suo editore⁷ che iniziò a scrivere la storia di Hanno Buddenbrook, risalendo poi nella storia della famiglia per quattro generazioni. Il manoscritto dell'opera compiuta, risultato di una stesura iniziata nell'ottobre 1897, venne consegnato a Fischer nell'estate del 1900 e tenuto per un anno nel cassetto dall'editore, «un po' spaventato dalla mole dell'opera»⁸. La fiducia di Fischer nel valore dell'opera era, tuttavia, incrollabile e, dopo una prima edizione in due volumi nel 1901 che ottenne scarso successo, ne venne preparata una seconda in volume singolo che si rivelerà uno dei maggiori successi editoriali del Fischer Verlag.

Altro elemento caratterizzante il programma fischeriano, come già accennato, è la qualità materiale delle sue edizioni. Particolare rilievo viene dato all'apparato illustrativo, impiegando complessivamente 55 artisti di diverse correnti e orientamenti stilistici per l'ornamentazione originale – ricordiamo, fra i più importanti, Marcus Behmer, Walter Tiemann, Emil Rudolf Weiß, Alfred Kubin e Frans Masereel – al punto che, come scrive Fritz Homeyer in un'iperbole che non è però troppo lontana dalla realtà, «an der Hand ihrer Namenliste und ihrer Arbeiten für den S. Fischer Verlag könnte man eine lückenlose Stilgeschichte der modernen deutschen Kunst schreiben»⁹.

Allo scoppio della prima guerra mondiale, la necessità di interrompere i contatti con l'estero obbligò Fischer a ridimensionare il volume del pubblicato e rivedere la scelta contenutistica in favore della *Kriegsliteratur*. Quindi, negli anni Venti subentrò progressivamente alla guida dell'impresa Gottfried Bermann, cognato del grande editore e suo successore ufficiale a partire dal 1928. Poco dopo la presa del potere da parte dei nazionalsocialisti, il 15 ottobre 1934, Samuel Fischer morì e Bermann Fischer fuggì a New York con i diritti d'autore della casa e varie pubblicazioni a stampa di opere non gradite al regime.

6.3 Eugen Diederichs (1867-1930)

In un discorso tenuto nel marzo del 1929 ai membri del Börsenverein der Deutschen Buchhändler, fino al 1948 l'unico organo rappresentativo nazionale dei librai e degli editori tedeschi, Diederichs affrontava, prendendo spunto dal tema della «Krisis des deutschen Buches» (crisi del libro tedesco), il correlato e ben più preoccupante argomento della generale crisi culturale che affliggeva il popolo tedesco¹⁰. Letto alla luce della sua trentennale attività di editore, tale discorso può essere inteso come una sorta di testamento spirituale e il suo appello alla classe in-

tellettuale affinché traducesse in pratica la vagheggiata «Widergeburth der deutschen Kultur»¹¹ (rinascita della cultura tedesca) come un'espressione degli intenti programmatici che ne avevano guidato l'operato.

Nato a Löbitz il 22 giugno 1867, trascorse gli anni dell'infanzia e della prima giovinezza nella vicina città di Naumburg. Espressa fin da ragazzo la volontà di lavorare nel campo del commercio librario, nel 1888 iniziò la sua formazione ad Halle presso la casa editrice di Eugen Strien, specializzata in pubblicazioni di interesse teologico, impiegandosi negli anni seguenti come *Sortimenter* (libraio commissionario) in varie librerie. Sofferente di frequenti e debilitanti crisi depressive, trovò relativo sollievo in una serie di viaggi intrapresi a partire dal 1892. Attraverso Svizzera, Spagna e Belgio, giunse infine in Italia, dove fondò a Firenze la casa editrice E. Diederichs, Florenz und Leipzig. Ne troviamo notizia in una lettera inviata da Venezia al poeta Ferdinand Avenarius, già fondatore nel 1887 della popolare rivista d'arte «Der Kunstwart», nella quale Diederichs comunica all'amico gli indirizzi tematici e programmatici della neonata impresa: pubblicando «moderne Bestrebungen in Literatur, Naturwissenschaft, Sozialwissenschaft und Theosophie» (contributi moderni nel campo della letteratura, delle scienze naturali, delle scienze sociali e della teosofia) essa sarebbe divenuta un «Versammlungsort moderner Geister» (punto di raccolta degli spiriti moderni)¹². Ebbe così inizio, con questo annuncio carico di entusiasmo e ambiziose promesse, una prolifica attività editoriale che si potrebbe suddividere idealmente in tre momenti corrispondenti alle altrettante sedi (Firenze, Lipsia e Jena) che ebbe la casa editrice nel periodo che intercorse fra la sua nascita e la morte del suo fondatore, avvenuta il 10 settembre 1930 a Jena. Nell'anno stesso di fondazione, in realtà, Diederichs trasferì l'attività a Lipsia; la fase 'fiorentina' si dovrebbe considerare, quindi, coincidente con il momento fondativo, sebbene ancora il suo primo successo editoriale – *Die deutsche Revolution 1848/49* (1898) di Hans Blum, figlio di Robert Blum, martire illustre della rivoluzione tedesca¹³ – riporti «Florenz und Leipzig» come luogo di stampa. Restano la *Leipziger Phase* (1896-1904) e la *Jaener Phase* (1904-1945); tuttavia, risulta più interessante mettere in evidenza i punti di contatto fra le due fasi e la sostanziale continuità programmatica del Diederichs Verlag.

L'apparente mancanza di un *fil rouge* – fra i primi testi pubblicati, nel solo ambito letterario, figurano, ad esempio, sia classici della letteratura tedesca (tra cui Novalis e Hölderlin) sia opere di autori contemporanei di diversa nazionalità (il tedesco Hermann Hesse, il belga Maurice Maeterlinck, il danese Jens Peter Jacobsen, i russi Tolstoj e Čechov) – era, in realtà, espressione di una pluralità di indirizzi culturali ben determinati. Tale pluralità avrebbe trovato forma chiara e ordinata nella creazione di apposite collane, l'espressione sicuramente più caratteristica e distintiva della prassi editoriale di Diederichs, fra le quali ricordiamo: “Monographien zur deutschen Kunstgeschichte”

(1899); “Die Kunst in Bildern” (1909); “Religion und Philosophie Chinas” (1910). Già nei primi anni si delineò così quella differenziazione di linee tematiche che, a dispetto della successiva fama di editore del neoromanticismo, caratterizzerà la produzione del Diederichs Verlag rispecchiando in ciò fedelmente i diversi e persino disparati interessi del suo eclettico fondatore. In tale apparente guazzabuglio di opere appartenenti a settori disciplinari differenti va, tuttavia, emergendo come *leitmotiv* dominante un ardore nazionalistico che sarà esplicitato fin dal titolo del primo catalogo della casa editrice, *Wege zur deutschen Kultur* (1908). In una serie di accostamenti azzardati seppur interessanti, Diederichs riunisce nella prima sezione tematica opere della grande tradizione filosofica greca (Platone, Aristotele, Plotino) a mistici tedeschi (Meister Eckhart) e autori per lui rappresentativi dell’epoca romantica (Schlegel, Hölderlin, Schleiermacher e Bettina von Arnim). Vi trovano posto anche altre tre sezioni: *Bücher zu Friedrich Nietzsche*, nella quale si raccoglievano diversi contributi sul filosofo di Röcken fra cui il noto *Friedrich Nietzsche und Franz Overbeck. Eine Freundschaft* (1908) dello scrittore svizzero Carl Albrecht Bernoulli; *Einzelitel kulturtheoretischer und lebensphilosophischer Ausrichtung* e *Werke der Weltliteratur als Bezugspunkte für die ‘deutsche Kultur’*. Al di là di nodi tematici privilegiati, dunque, emerge una volontà culturale universalistica come contrassegno dell’operato di Diederichs laddove la tradizionale qualifica di «Verlag der Neuromantik»¹⁴, legata alla riedizione di classici del romanticismo non meno che ad una certa produzione letteristica di spirito ‘neoromantico’, non risulta riassuntiva della quanto mai differenziata produzione della sua casa editrice.

Questa battaglia pedagogico-culturale prosegue negli anni immediatamente precedenti lo scoppio della prima guerra mondiale e nel decennio successivo, esplicitando sempre più scopertamente il suo sottofondo antidemocratico. Esemplificativo di ciò, più ancora che uno sterile elenco di temi e tematiche ricorrenti nella produzione dell’ormai Jenaer Verleger (critica della società industriale, massoneria ecc.), appare il caso della rivista filosofico-religiosa «Die Tat». Fondata nell’aprile 1909 dal filologo massone Ernst Horneffer insieme al fratello August, essa si proponeva di sanare «den unheilvollen Zwiespalt»¹⁵ (il funesto conflitto) fra interiorità e apparenza, contenuto e forma, che egli identificava come la tara fondamentale della cultura moderna. Quando nell’ottobre del 1912 Diederichs ne acquisì il controllo, gli abbonati della rivista erano circa mille. Decise così, anche per ragioni commerciali, di rifondarla come *sozial-religiöse Monatsschrift* (mensile socio-religioso) e di reindirizzarne le linee tematiche in funzione del suo *bellum iustum* culturale:

Aus der Tat soll eine Kulturzeitschrift gemacht werden die über ihre bisherige religiös-ethische Grundlage hinausgeht.¹⁶

Horneffer lasciò la rivista nell'aprile 1916 e Diederichs, rimastone editore unico, poté completarne la trasformazione da foglio di orientamento massonico a podio privilegiato dal quale esprimere liberamente la propria personale *Weltanschauung*, dominata dalla fantasia utopistica di un nuovo ordine politico che unisse il popolo tedesco sulla base di una condivisa fede. Una costruzione ideologica, questa, pericolosamente vicina a quella nazionalsocialista, cui si accompagnò negli anni Venti una produzione libraria in sempre più larga misura nel segno di un feroce antiliberalismo. Tralasciando di giudicarne l'effetto sulle idee politiche del suo pubblico, non si può negare né l'alto numero di vendite né la qualità dei volumi offerti al pubblico. Ciò ci riporta, qualificando Diederichs come *Kulturverleger*, al tema fondamentale della *Massenbuchkunst*, termine apparentemente ossimorico, e delle forme che essa assunse. Originando dall'idea morrissiana di libro come corpo organico di componenti diverse, Diederichs credeva fermamente tanto nella qualità dei materiali da utilizzare quanto nella ricerca della perfetta corrispondenza fra contenuto testuale e forma esteriore. Rifiutava, tuttavia, la creazione dell'oggetto prezioso e sostanzialmente autoreferenziale che, a suo parere, caratterizzava la contemporanea produzione bibliofila. L'arte del libro avrebbe dovuto, invece, farsi latrice di un messaggio culturale, educando il gusto e raffinando la sensibilità delle masse:

Die Ästhetisierung des Alltäglichen, der Einfluß der Kunst auf Wohn- und Lebensstil sollte umfassend sein und über das Buch hinausreichen.¹⁷

Queste riflessioni si tradussero così in una coerente pratica editoriale che offriva una via mediana fra gli estremi dell'oggetto d'arte fine a se stesso e del libro qualitativamente scadente ed anonimo. Negli anni lipsiensis, la componente illustrativa appare ancora dominante attraverso l'influsso dei movimenti Jugendstil e Biedermeier e grazie al talento di illustratori come Heinrich Vogeler, Johann Vincenz Cissarz e Melchior Lechter. Ricordiamo che uno dei tesori bibliofili apparso per i tipi del Diederichs Verlag – *Der Schatz der Armen* (1898) di Maurice Maeterlinck – si deve proprio al famoso *Buchgestalter* georgiano. Tuttavia, con il trasferimento della sede a Jena, il desiderio di abbandonare un decorativismo troppo accentuato indusse Diederichs ad orientarsi su un modello che desse anche il dovuto spazio alla composizione tipografica originale. Non è un caso che, fra i suoi collaboratori di questi anni, figurino anche eccellenti maestri tipografi quali Peter Behrens e Fritz Helmuth Ehmcke, che compose la sua celebre *Deutsche Schrift* per la Faust Ausgabe (1909). L'elemento illustrativo rimase, comunque, centrale come testimoniano collaborazioni di grandi artisti come Rudolph Koch e Max Thalmann. Quest'ultimo contribuì, come illustratore ed incisore, in misura speciale a caratterizzare lo stile del Diederichs Verlag, di cui restò consigliere artistico anche dopo la morte di Eugen Diederichs, sopraggiunta il 10 settembre 1930 a Jena. Nel-

la produzione di valore bibliofilo di Diederichs non può, in conclusione, mancare di essere inclusa l'esperienza del *Tempel Verlag*, società editoriale fondata il 2 luglio 1909 dagli editori Eugen Diederichs, Samuel Fischer, Hans von Weber e Julius Zeitler insieme allo stampatore Carl Ernst Poeschel e al disegnatore di caratteri Georg Hartmann. Contenutisticamente orientata sulla pubblicazione di grandi classici della letteratura tedesca (Goethe, Schiller, Lessing, Kleist, Heine) e straniera (Omero, Shakespeare), il principale obiettivo fu la stampa di *schöne Bücher* sapientemente curati e illustrati da E.R. Weiß che creò proprio per i "Tempel-Klassiker" la sua famosa 'Weiß-Fraktur'.

6.4 Albert Langen (1869-1909)

Principalmente noto come fondatore del «Simplicissimus», rivista letteraria di piglio causticamente e spesso ferocemente satirico cui abbiamo già dedicato un apposito capitolo, la statura culturale della figura di Albert Langen è spesso colpevolmente ridotta a quella che fu la sua impresa editoriale di maggior successo. Egli fu uno dei protagonisti di quella generazione di editori, cui appartennero anche Kurt Wolff e Anton Kippenberg, grazie ai quali la letteratura tedesca ed europea tanto del *fin de siècle* quanto delle avanguardie storiche poté avere la diffusione e l'apprezzamento di critica e pubblico che meritava. Langen può essere a pieno diritto considerato un rappresentante di quel gruppo di editori indicati come *Kulturverleger* o *literarische Individualverleger* anche nella misura in cui maturò un ritratto più umano e al contempo più attivo della professione dell'editore; ritratto che ben si sposa con i compiti che si prefisse.

Nato ad Anversa l'8 luglio 1869, figlio dell'industriale Friedrich Albert Langen, trascorse l'infanzia e l'adolescenza a Colonia. Interrotti gli studi commerciali, si recò nel 1890 a Parigi per seguire la sua vocazione pittorica. Durante il soggiorno nella capitale francese, entrò in contatto con vari scrittori (tra cui Émile Zola e Octave Mirbeau) e strinse amicizia con Willy Gretor, commerciante in arte, con il quale Langen ventilò per un certo periodo la possibilità di aprire una galleria. Fu, tuttavia, l'incontro con Knut Hamsun, la cui opera *Mysterier* (1892) era stata recentemente rifiutata dal S. Fischer Verlag, a rivelarsi determinante nella vita del giovane Langen, il quale fondò nel 1893 a Parigi una propria casa editrice inaugurandola proprio con la pubblicazione del romanzo dello scrittore norvegese. Oltre al futuro autore di *Markens Grøde* (1917, prima ed. it., *Il risveglio della terra*, 1945), che gli sarebbe valso tre anni dopo il premio Nobel per la letteratura, figurano fra gli autori scandinavi del Langen Verlag anche Henrik Ibsen, il filosofo e critico letterario danese Georg Brandes e il poeta norvegese Bjørnstjerne Bjørnson, anch'egli futuro vincitore del premio Nobel (1903), di cui Langen sposò nel 1896 la figlia Dagny. Si andò così definendo da subito un programma editoriale ben preciso che, accanto ad una esplicita volontà di diffondere in area germanofona le opere della *nouvelle vague* nordica, includeva al-

tresi come *Schwerpunkte* la letteratura contemporanea francese (Marcel Prévost) e, naturalmente, tedesca (Heinrich Mann). Fra le opere più importanti pubblicate nei primi anni di attività si citi, ad esempio, *Erdgeist* (1895) di Frank Wedekind.

Nel 1896, anno di inizio delle pubblicazioni della rivista «Simplicissimus», venne assunto con la qualifica di *Mitarbeiter* (collaboratore) Korfiz Holm, figura chiave della storia aziendale in quanto incaricato della gestione negli anni dell'esilio forzato (1899-1903) dell'editore, dovuto al già ricordato mandato di cattura per lesa maestà. Grazie ad una politica editoriale aggressiva e intelligente, che oltre al «Simplicissimus» si concretizzò in iniziative di grande successo e ampio respiro culturale come la collana "Kleine Bibliothek Langen" e il periodico quindicinale «März», Langen riuscì a fare della sua impresa una delle maggiori case editrici del paese. Già nel 1903, a dieci anni dalla sua fondazione, il Langen Verlag contava infatti 117 autori, fra i quali scrittori molto popolari della «Wilhelminische Zeit» come Ludwig Thoma e Jakob Wassermann, ed un catalogo di 354 titoli. Alla morte di Langen, avvenuta il 30 aprile 1909, subentrarono per suo espresso volere alla direzione dell'azienda i suoi quattro più fidati collaboratori fra cui Korfiz Holm. Nel 1931 il Langen Verlag, che si era distinto nel decennio precedente soprattutto per la pubblicazione della collana dei "Bauhausbücher" (1925-1930) curata da Walter Gropius e László Moholy-Nagy, si fuse con la casa editrice di Georg Müller, creando l'anno successivo l'ancora esistente Langen Müller Verlag.

Uno dei punti programmatici di maggior rilevanza ed impatto culturale del programma editoriale di Albert Langen fu anche l'illustrazione originale; in particolare, le copertine in brossura illustrate divennero il contrassegno forse più distintivo delle sue edizioni. Fra gli artisti del libro che Langen chiamò alla collaborazione ricordiamo: Th.Th. Heine, fecondo illustratore della casa fin dal 1895, autore tra l'altro del '*rote Bulldogge*', celebre logo della rivista «Simplicissimus»; Bruno Paul, disegnatore per il «Simplicissimus» fin dal 1897 e particolarmente apprezzato per le sue copertine illustrate ispirate a temi e stilemi dello Jugendstil; Ferdinand von Rezníček, famoso per le splendide illustrazioni, venate di pungente critica sociale e sottile erotismo, raffiguranti scene della società mondana contemporanea; Eduard Thöny, talentuoso e all'epoca popolare caricaturista sudtirolese; il disegnatore svedese Brynolf Wennerberg, famoso in quegli anni come autore di manifesti artistici, che Langen guadagnò come collaboratore per il «Simplicissimus» proprio pochi mesi prima della morte; e, infine, Olaf Gulbransson. Figlio dello stampatore Edvard Gulbransson, l'artista nativo della capitale norvegese allora chiamata Christiania fu presentato a Langen grazie alla mediazione del suocero dell'editore, Bjørnson, e da lui invitato a collaborare come grafico e caricaturista al nuovo periodico satirico. Gulbransson accettò e nel 1902 si trasferì a Monaco e fu proprio grazie ai suoi disegni per il «Simplicissimus» che il suo nome ottenne risonanza internazionale.

6.5 Ernst Rowohlt (1887-1960)

La biografia intellettuale di Ernst Hermann Heinrich Rowohlt, nato a Brema il 23 giugno 1887 e morto ad Amburgo l'1 dicembre 1960, si pone nel segno di una precoce vocazione editoriale che si tradusse in un'attività cinquantennale nel campo della stampa. Allorché la pubblicazione dei *Lieder der Sommernächte* – volumetto di poesie composte da Gustav Edzard, amico di scuola di Rowohlt, stampato con l'impressione «gedrückt für Ernst Rowohlt, München, 1908» in 270 esemplari numerati e destinato ad una distribuzione privata – segnò il battesimo editoriale dell'Ernst Rowohlt Verlag, il ventunenne editore di Brema aveva già alle spalle una solida formazione. Assolti gli obblighi scolastici, infatti, si era prima impiegato presso l'Insel Verlag e, grazie all'intermediazione di Anton Kippenberg, aveva poi ottenuto di poter lavorare come volontario nella sede di Lipsia della stamperia della celebre casa editrice musicale Breitkopf & Härtel, dove ebbe l'opportunità di visionare ed apprendere i procedimenti di stampa e legatura. Il primo volume ufficiale della neonata casa editrice, recante al frontespizio l'impressione «Ernst Rowohlt Verlag, Paris-Leipzig» con riferimento ancora alla prima sede situata in una piccola camera al quarto piano dell'Hotel de Brest a Parigi, è *Katerpoesie* di Paul Scheerbarth, pubblicato nell'aprile 1909. Già autore di numerosi racconti e poesie di genere fantastico con venature surreali che lo apparentano al successivo movimento dadaista¹⁸, Scheerbarth fu indubbiamente una delle voci più originali del panorama letterario di quegli anni e, come tale, fu compreso e apprezzato da Rowohlt, il quale lo sentiva come «seelenverwandt»¹⁹ (d'animo affine) e di cui pubblicò nell'aprile 1910 quella che è forse l'opera chiave dello scrittore di Danzica, ovvero *Das Perpetuum Mobile*²⁰. Si tratta della terza opera edita dalla casa di Lipsia ed inizia ad emergere qui un punto nodale che caratterizza il programma editoriale rowohltiano nel suo complesso e che è anche la sua specificità: pubblicare e così diffondere opere di autori contemporanei, già noti o inediti che fossero, seguendo l'inimitabile intuito e i personali gusti dell'editore, che è chiamato a farsi anche primo critico delle opere che intende pubblicare. Difendere, dunque, 'imponendola' ove necessario, la grande letteratura contemporanea²¹. Un secondo aspetto è quello del rapporto personale di amicizia e stima, che non c'è peraltro ragione di ritenere insincera, che lega spesso la figura dell'editore ai suoi autori principali o comunque non occasionali in uno sforzo condiviso che ha l'obiettivo di renderne l'opera di dominio pubblico. Il contatto umano precede quasi sempre il rapporto professionale, raramente viceversa. È il caso di Max Dauthendey, incontrato per la prima volta nel marzo 1910, che diventerà insieme a Herbert Eulenberg una delle *tragende Säulen* (colonne portanti) della casa; è altresì il caso di Kurt Pinthus e Walter Hasenclever con cui Rowohlt, il quale aveva intanto acquisito per conto della Offizin Drugulin anche la direzione della «Zeitschrift für Bücherfreunde», aveva stretto amicizia già nel 1909 come

anche di Franz Werfel e Robert Walser, dei quali resta un interessante epistolario con l'editore di Brema.

Il 1910 rappresenta un primo anno chiave per la storia dell'impresa rowohlthiana, momento decisivo di concretizzazione del suo programma editoriale. Nell'arco di pochi mesi, infatti, il futuro editore Kurt Wolff divenne *'stiller Teilhaber'* (socio silente), in realtà figura insostituibile di intermediatore sia nella scelta delle opere da pubblicare sia nel rapporto con gli autori; si ebbe il varo della collana bibliofila "Drugulin-Drucke" con un'elegante edizione del *Torquato Tasso* di Goethe, prima delle diciassette opere apparse complessivamente nella prima serie (1910-1913); fu pubblicato *Schwarze Sonne* di Max Dauthendey, prima opera a portare il logo disegnato da Walter Tiemann; vi furono i primi accordi editoriali con Georg Heym, primo poeta espressionista del Rowohlt Verlag, per i cui tipi apparirà *Der ewige Tag* (1911) e *Umbra Vitae* (1912, postumo). Su questi presupposti programmatici e sulle precise scelte che ne rappresentarono la coerente protesi editoriale si può comprendere l'enorme successo che, a fronte di un pubblicato di oltre 10 edizioni per quadrimestre (34 titoli nel 1911, 31 nel 1912), portò la casa di Lipsia a diventare una delle maggiori aziende librerie tedesche. Fra le opere più importanti, pubblicate nel biennio 1911-1912, si citino anche *Die Nase des Michelangelo* (1911) di Hugo Ball, *Nächte* (1912) di Carl Hauptmann e *Novellen um Claudia* (1912) di Arnold Zweig. Nel settembre 1912 avvenne la rottura fra Rowohlt e Wolff. Occupandoce in maniera più dettagliata nel capitolo finale, interamente dedicato all'editore bonnese, basti qui dire che quest'ultimo liquidò Rowohlt, il quale lasciò la direzione della casa editrice. Tuttavia, merita qui menzionare alcuni dei titoli frutto anche del lavoro di Rowohlt e apparsi nel 1913 in parte ancora sotto il suo *Verlagssignet*, ovvero *Die Höhe des Gefühls* di Max Brod, *Belinde* di Herbert Eulenberg, la raccolta di novelle *Der Dieb* di Georg Heym e soprattutto la raccolta di prose kafkiane *Betrachtung*. Comunque, a partire dal febbraio 1913, il Rowohlt Verlag viene cancellato dai registri delle attività commerciali di Lipsia e formalmente non esiste più. Rowohlt assunse intanto l'impiego di procuratore presso la casa editrice di Samuel Fischer a Berlino e, in ottobre, la direzione dell'Hyperion Verlag, mentre andava intensificando i contatti con il gruppo espressionista raccolti intorno alle riviste «Der Sturm» e «Die Aktion». Nel 1914, allo scoppio della prima guerra mondiale, entrò come volontario nell'esercito e restò in servizio per l'intera durata del conflitto.

La fondazione a Berlino nel gennaio 1919 di una nuova casa editrice, resa possibile dai contatti stabiliti da Pinthus e Hasenclever con facoltosi finanziatori, inaugura una nuova e fortunata fase della vita editoriale di Rowohlt. La continuità programmatica con la filosofia editoriale che aveva animato il primo Rowohlt Verlag appare innegabile e il nuovo catalogo editoriale si apre in aprile, non casualmente, con la *pièce* hasencleveriana *Der Retter*; seguono, rispettivamente nel giugno e nell'ottobre dello stesso

anno, l'annuncio di una nuova collana economica – "Umsturz und Aufbau", significamente varata da *Friede den Hütten, Krieg den Palästen* di Georg Büchner – e l'antologia *Menschheitsdämmerung* di Kurt Pinthus, quest'ultima forse l'opera più importante dell'espressionismo letterario in Germania, di cui appariranno ben quattro ristampe nei tre anni successivi.

Note

¹ Sulle profonde e ramificate valenze semantiche del termine, non traducibile in italiano semplicemente come «cultura», si rimanda a J. Niedermann, *Kultur: Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*, Bibliopolis, Firenze 1941.

² J.-F. Leonhard, H.-W. Ludwig, D. Schwarze, E. Straßner (Hrsgg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, vol. I, de Gruyter, Berlin 1999, p. 463.

³ Cfr. U. Schneider, *Profilierung auf dem Markt – der Kulturverleger um 1900*, in *Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von R. Berbig, M. Lauster, R. Parr, Synchron Wissenschaftsverlag, Heidelberg 2004, pp. 349-362.

⁴ H. Kurzke, *Thomas Mann. Ein Porträt für seine Leser*, C.H. Beck, München 2009, p. 41. Trad. it.: «casa editrice guida del naturalismo».

⁵ Cit. in A. Soergel, C. Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit: vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, vol. I, A. Bagel, Düsseldorf 1961-1963, p. 63.

⁶ C. Cases (a cura di), *Thomas Mann. Una biografia per immagini*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 92.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ F. Homeyer, *Deutsche Juden als Bibliophilen und Antiquare*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1963, p. 47. Trad. it.: «seguendo la lista dei loro nomi e dei loro lavori per il S. Fischer Verlag si potrebbe scrivere una storia stilistica completa della moderna arte tedesca».

¹⁰ *Tag des deutschen Buches*, in E. Diederichs, *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von L. von Strauß und Torney, Diederichs, Jena 1936, pp. 450-454.

¹¹ Cfr. J.H. Ulbricht, M. Werner, *Romantik, Revolution und Reform: der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900-1949*, Wallstein, Göttingen 1999, p. 7.

¹² Cit. in G. Hübingner (Hrsg.), *Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen Diederichs-Verlag – Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme*, Diederichs, München 1996, p. 509.

¹³ Sulla figura di Robert Blum e sulla sua ricezione nella cultura tedesca si rimanda al recente studio monografico di P. Reichel, *Robert Blum. Ein deutscher Revolutionär 1807-1848*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007.

¹⁴ Vedi J.H. Ulbricht, M. Werner, *Romantik, Revolution und Reform*, cit., p. 93.

¹⁵ «Die Tat», April 1909, p. 1.

¹⁶ Cit. in E. Demant (Hrsg.), *Von Schleicher zu Springer: Hans Zehrer als politischer Publicist*, Hase & Köhler, Mainz 1971, p. 30. Trad. it.: «Bisogna fare di *Die Tat* una rivista culturale che superi i fondamenti etico-religiosi finora espressi».

¹⁷ In M. Janzin, J. Güntner, *Das Buch vom Buch*, cit., p. 386. Trad. it.: «L'estetizzazione del quotidiano, l'influsso dell'arte sullo stile di vita dovrebbe essere onnicomprensivo ed emergere dal libro».

¹⁸ Cfr. J.H. Petersen, *Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Erich Schmidt, Berlin 2006, pp. 143-144.

¹⁹ K. Pinthus, *Ernst Rowohlt und sein Verlag*, in *Rowohlt Almanach 1908-1962*, hrsg. von M. Hintermeier, F.J. Raddatz, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1962, p. 11.

²⁰ Cfr. P. Scheerbart, *Lesabéndio* (*Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*), trad. it. di P. Di Segni, F. Desideri, introduzione a cura di F. Desideri, Editori Riuniti, Roma 1982, p. XIII.

²¹ La lezione di Rowohlt, che era anche quella di Samuel Fischer, fu fatta propria e riproposta a partire dal dopoguerra dal figlio Heinrich Maria Ledig Rowohlt. Cfr. I. Feltrinelli, *Il signore dei tascabili. Rowohlt, bestseller color nostalgia*, «Corriere della Sera», 27 settembre 1992, p. 5.

CAPITOLO VII

INSEL VERLAG E ANTON KIPPENBERG

7.1 *La fase di transizione: Rudolf von Pöllnitz (1901-1905) e Carl Ernst Poeschel (1905-1906)*

Se la chiusura della rivista appariva nell'estate del 1902 una dolorosa ma ineluttabile necessità, la situazione era evidentemente già preoccupante nel 1901, quando Heymel decise di conferire a Rudolf von Pöllnitz la direzione dell'azienda con la speranza che questi potesse risanarne le finanze attraverso una più efficace politica commerciale.

[...] ich habe mich mit einem Herrn von Pöllnitz, der früher bei Diederichs in Leipzig tätig war, associert und übernimmt dieser Herr, der selber Capital einschießt, die geschäftliche Leitung des Inselverlags und versucht das Unternehmen auf eine mehr kaufmännische Basis zu stellen.¹

Ha così inizio una fase poco nota della ormai secolare storia della casa editrice, altresì ricordata con il nome di *Interregnum*². Tale denominazione fa riferimento ad una lettura che mette in rilievo la centralità della precedente esperienza editoriale (ancora oggi l'anno di fondazione della casa editrice è ufficialmente considerato il 1899) e connota in certo qual modo come una *zweite Gründung* (seconda fondazione) l'assunzione dell'incarico di direttore unico da parte di Anton Kippenberg nel 1906. Tale approccio interpretativo rischia, tuttavia, di indurre al fraintendimento, portando a giudicare colpevolmente questa fase nei termini riduttivi di un momento di passaggio di scarsa importanza per la storia dell'editoria e della cultura tedesca. Al contrario, si trattò di una delicata e decisiva fase di transizione. Sono peraltro anni di straordinario interesse proprio in relazione alla nostra tematica principale, ovvero l'arte del libro e la bibliofilia, durante i quali la filosofia editoriale presa in esame presenta numerosi e significativi punti di contatto sia con quella precedentemente adottata sia con la futura linea imprenditoriale intrapresa da Kippenberg³.

Nativo di Brema come i suoi predecessori Heymel e Schröder nonché il suo illustre successore, Pöllnitz aveva già acquisito esperienza nel campo dell'editoria collaborando con l'Eugen Diederichs Verlag e poi lavorando presso la stamperia della stessa Insel in qualità di supervisore. Già all'epoca

fu molto controverso il giudizio sulla sua gestione dei rapporti con gli autori (la casa perse, ad esempio, la preziosa collaborazione di Robert Walser e rischiò di perdere quella di Hofmannsthal⁴). Cionondimeno, è un dato di fatto che il volume di pubblicazioni della neonata casa editrice crebbe esponenzialmente sotto la sua egida, raggiungendo nel biennio 1903-1904 la cifra di 70 titoli, paragonabile al pubblicato di case editrici già affermate sul mercato come S. Fischer Verlag e Eugen Diederichs Verlag; un dato che indica una politica imprenditoriale vincente anche qualora si pretenda di ridimensionarlo considerando il notevole spazio riservato, nel rispetto peraltro di una tradizione risalente al primo anno di pubblicazione della rivista «Die Insel», a traduzioni dall'inglese (Oscar Wilde), dal francese (Honoré de Balzac e André Gide) e dal russo.

Tratto distintivo e comune denominatore indubbiamente positivo delle scelte editoriali di Pöllnitz fu, ad ogni modo, ancora una volta la rivalutazione dell'estetica dell'oggetto-libro tramite la valorizzazione dell'apparato illustrativo. Un velato richiamo al modello morrisiano è da cogliersi già nella volontà di riproporre in edizioni di lusso *chef-d'œuvres inconnus* del passato, di cui la *Dünndruckausgabe* delle *Studien* di Adalbert Stifter e la riedizione del dimenticato *Godwi* di Clemens Brentano costituiscono i più interessanti esempi accanto alla nota edizione delle opere complete di Wilhelm Heine⁵. Un richiamo, quello all'eccentrico stampatore britannico, che si fa esplicito nel progetto della "Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe deutscher Klassiker" (Edizione del Granduca Wilhelm Ernst dei classici tedeschi), per la quale il conte Kessler si rivolse direttamente a torcolieri ed illustratori inglesi formati nell'ambito del movimento Arts and Crafts. La monumentale edizione, fortemente voluta da Pöllnitz e per la quale fu dato inizio ai lavori sotto la sua direzione, avrebbe visto la luce solo dopo il suo decesso (febbraio 1905). L'incarico dirigenziale era stato nel frattempo temporaneamente affidato a «Partner auf Zeit» (partner a tempo), Carl Ernst Poeschel e il suo «neuer Mitarbeiter»⁶ (nuovo collaboratore) Anton Kippenberg. Kippenberg si esprimerà, anni dopo, in maniera più che elogiativa a proposito di Poeschel, ricordandolo come colui «der mir nun auf dem Gebiete des Druck- und Buchwesens eine neue Welt erschloß»⁷. Tralasciando per il momento di specificare i connotati peculiari della complessa e sfaccettata visione editoriale kippenberghiana, basti qui sottolineare come lo spirito votato all'arte del libro che aveva caratterizzato la direzione di Pöllnitz trovò piena corrispondenza e applicazione nell'operato dei suoi successori.

Poeschel era, infatti, un competente stampatore e un appassionato bibliofilo⁸ innanzitutto, più che un editore, come egli stesso ebbe occasione di scrivere all'amico Heymel in una sorta di lettera-confessione⁹, a ciò destinato quasi per diritto di nascita in quanto venuto al mondo, per una bizzarra combinazione, proprio nella *Ostvorstadt* ovvero nel quartiere orientale di Lipsia altrimenti conosciuto come «das Herz des deutschen Buchhandels» (il cuore del commercio librario tedesco)¹⁰. In particolare, l'edificio dove nacque e abitò nei primi anni, situato in Kurze Straße 7, era

lo stesso in cui l'Insel Verlag avrebbe stabilito il suo domicilio dal 1906 fino al dicembre 1943, quando la storica sede della casa sarebbe stata rasa al suolo dai bombardamenti anglo-americani¹¹.

Figlio del commerciante Heinrich Ernst Poeschel, proprietario e gestore di una stamperia nel cuore editoriale della capitale culturale sassone, il giovane Carl Ernst venne introdotto dal padre all'arte della stampa, proseguendo poi l'apprendistato in numerose officine fra cui la Hille di Dresda, la Förster & Borries a Zwickau e la Oldenbourg a Monaco. Nella vitale capitale bavarese Poeschel ebbe occasione di frequentare per alcuni semestri lezioni di storia dell'arte presso l'università cittadina e di stringere relazioni con artisti di vaglia come il grafico Otto Hupp, che si riveleranno molto proficue per il suo progetto, già in quegli anni elaborato *in nuce*, di una 'Reformation im Buchgewerbe' (riforma nell'industria del libro)¹². Nel maggio 1898 Poeschel intraprese un viaggio negli Stati Uniti (tra New York, Chicago e Pittsburgh) che lo portò a scoprire una cultura del libro fortemente improntata sul modello morrisiano e inospettabilmente avanzata, cui fece seguito nel 1904 un lungo soggiorno nel Regno Unito, dove ebbe occasione di incontrare personalmente alcuni fra i massimi rappresentanti dell'arte del libro contemporanea come Emery Walker, Edward Johnston, Douglas Cockerell, Eric Gill e Thomas James Cobden-Sanderson. Furono, per sua stessa ammissione, questi due viaggi e la conseguente presa di coscienza delle straordinarie vette cui poteva ambire l'arte tipografica a motivarlo nella fondazione della già citata Janus Presse, che Poeschel diresse dal 1907 al 1923 in collaborazione con il futuro direttore della lipsiense Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe (Accademia di arti grafiche e industria del libro), Walter Tiemann. Date queste premesse, ben si comprende il senso delle sue parole e quale spirito lo animasse quando, al ritorno in patria, riassunse le sue recenti esperienze nei termini trionfalistici di un vero e proprio 'rinascimento' della *Buchkultur* internazionale:

Wir können uns glücklich schätzen, dass wir in einer Zeit leben, die eine Renaissance des gesamten Kunstgewerbes bedeutet [...] Wie ein fruchtbarer Regen nach langer Dürre hat sich ein neuer, frischer künstlerischer Geist auf unser Gewerbe gesenkt, und in erfreulicher Kraft schlagen neue Triebe aus alten Wurzeln.¹³

Una cultura del libro che Poeschel seppe portare anche nella sua breve esperienza come condirettore dell'Insel Verlag. Artisti e pittori furono chiamati a presentare liberamente proprie reinterpretazioni pittoriche di opere letterarie del presente come del passato, che furono accolte e trovarono collocazione in magistrali 'libri di pittura'. Una menzione speciale merita, fra le edizioni apparse in questo breve lasso di tempo, uno dei grandi capolavori dello Jugendstil, ovvero l'edizione del 1905 di *Das Gespenst von Canterville und fünf andere Erzählungen* di Oscar Wilde nella traduzione di Franz Blei con titoli, capilettera e illustrazioni di un ispi-

ratissimo Heinrich Vogeler. Furono edite anche saltuariamente opere a soggetto libero, che trovarono pubblicazione in appositi *Mappenwerke*. Di quest'ultimo caso è un superbo esempio *Die Mappe bewegter Gestalten* di Ludwig von Hofmann, del quale Hofmannsthal ci ha lasciato una memorabile descrizione:

Diese Blätter sind lieblich zusammen wie ein Heft Mozart'scher Sonaten. Ihre Einheit liegt in dem rhythmischen Glück, das sie hergeben und das die Seele so willig ist durchs Auge wie durchs Ohr in sich zu saugen.¹⁴

Nel 1906 Poeschel lasciò l'incarico e Anton Kippenberg divenne unico direttore della casa editrice di Lipsia, che egli trasformerà negli anni successivi in una delle aziende principali del settore su scala internazionale. Un obiettivo che riuscì ad ottenere mantenendo altresì altissimi standard qualitativi grazie a non comuni doti manageriali, eccezionale intuito, forte carisma e un sincero amore per la cultura. Nei capitoli seguenti analizzeremo nel dettaglio la sua storia personale e le sue scelte editoriali; tuttavia, in conclusione di queste pagine introduttive all'argomento principale di nostro interesse, ciò che preme sottolineare è la sostanziale continuità di intenti e uniformità di propositi programmatici che ha contraddistinto la *Insel* fin dai suoi esordi nell'approccio all'universo del libro. Un caso unico nel contesto di un mondo editoriale frenetico e diversificato come quello tedesco nel periodo preso in esame, che si è giudicato utile seguire fin dagli esordi per poterne comprendere l'evoluzione e contestualizzare l'innovativa linea editoriale kippenberghiana anche nei suoi successivi sviluppi.

7.2 Una vita nel segno del libro: Kippenbergs 'Lehrjahre' (1906-1914)

Anton Hermann Friedrich Kippenberg nacque il 22 Maggio 1874 nella *freie Hansestadt Bremen* (libera città anseatica di Brema). Una città orgogliosissima del proprio passato di prima città-stato tedesca e dello *status* di stato sovrano conferitole dal Congresso di Vienna nel 1815, che egli amò profondamente e la cui eredità storica avvertì sempre vivissimamente¹⁵. Ad essa dedicherà un libro di memorie¹⁶ ed un celebre discorso, tenuto a conclusione della sua carriera editoriale dinanzi alla rappresentanza senatoriale cittadina nel giugno 1949 e significativamente intitolato *Dank an die Hansestadt*. La città nordica vi è magnificata, oltre che per il suo nobile passato, per il decisivo apporto all'economia nazionale soprattutto in quanto forgiatrice dell'animo e del carattere dei suoi cittadini, venendone altresì riconosciuta impronta fondamentale nella storia dell'*Insel Verlag*:

Die Vaterstadt hat mich vor allem gelehrt, im geschäftlichen Leben klar und nüchtern und aller Spekulation abhold zu bleiben [...] Nahe verbunden blieb ich unserer Stadt auch durch den Insel-Verlag,

der von zwei jungen Bremern einst gegründet und dann von einem Bremer geleitet wurde.¹⁷

Fondamentale per lo sviluppo del carattere del giovane Kippenberg fu, naturalmente, anche il sostrato familiare. Interessante, a questo proposito, sottolineare come entrambi i suoi genitori, August e Johanne Kippenberg, fossero insegnanti e pedagoghi nonché fondatori e direttori di uno dei più importanti istituti scolastici della nazione, la Höhere Töchterschule (Scuola femminile di studi superiori), negli anni successivi trasformato in liceo e oggi divenuto il Kippenberg-Gymnasium¹⁸. Tali dati ci indicano che il giovane Kippenberg crebbe in un ambiente colto e ricco di stimoli intellettuali. Non stupisce pertanto che lavorare nel mondo del libro fosse il suo sogno fin dall'età di quattordici anni e che la famiglia lo avesse accettato di buon grado:

“Anton wird Buchhändler” – das stand seit etwa seinem vierzehnten Lebensjahr in der Familie fest, und er nahm es als selbstverständlich. Ein anderer Beruf wurde für ihn gar nicht in Betracht gezogen.¹⁹

Una vocazione che egli seppe perseguire con impegno e tenacia ammirabili, prendendo ambiziosamente a modello figure di grandi editori sette-ottocenteschi come Georg. J. Göschen, Friedrich Ch. Perthes e Carl Brockhaus. Terminati gli studi nel 1890, il giovane Kippenberg iniziò a lavorare presso la libreria di Eduard Hampe a Brema per poi proseguire la formazione all'estero, in una libreria commissionaria di Losanna. Nel 1894 lasciò la Svizzera per trascorrere, dopo un breve viaggio in Italia settentrionale, un ennesimo periodo di apprendistato non retribuito presso la libreria K.F. Köhler a Lipsia. Assolti gli obblighi di leva a Brema, finalmente, ricevette nel 1896 dalla casa editrice Wilhelm Engelmann Verlag, specializzata in pubblicazioni nel campo delle scienze naturali, la qualifica di *Mitarbeiter* e l'incarico di direttore del comparto finanziario per le commissioni. Durante questi anni, nella città sassone che tanta parte avrebbe avuto nella sua futura vita, ebbe anche l'occasione di conoscere personalmente Heymel, il quale lo coinvolse subito nel progetto «Die Insel».

Nel 1898 Kippenberg, lettore onnivoro e autodidatta di vasta ma non sistematica cultura, decise di liberarsi da quello che egli stesso definiva come un fastidioso *Dilettantismus* e, allo scopo di darsi una «tieferer humanistische Bildung» (più approfondita formazione umanistica), si iscrisse alla Alma Mater Lipsiensis. Come materia principale, in accordo con la predisposizione per gli studi umanistici espressa sin dall'adolescenza, scelse la germanistica, cui affiancò romanistica, storia della musica ed estetica. Concluse la formazione accademica nell'estate del 1901 con una tesi dal titolo *Die Sage vom Herzog von Luxemburg*²⁰, pregevole dissertazione storica che avrebbe negli anni a venire trovato pubblicazione presso la Insel Verlag. A questi anni risalgono anche i primi contatti con la società H.F. Jütte, che in futuro sarà incaricata della realizzazione a colori dei volumi della celebre collana “Insel Bücherei” (Biblioteca Insel).

Nel 1905 iniziò l'avventura pluridecennale di Kippenberg alla guida della Insel Verlag, prima come condirettore e a partire dal 1906, anno della defezione di Carl Ernst Poeschel, in qualità di direttore unico o, come sarà affettuosamente soprannominato dai suoi collaboratori, 'Herr der Insel'²¹. Nel dicembre 1905, Kippenberg sposò Katharina von Düring, incontrata pochi mesi prima ad una riunione della Goethe-Gesellschaft, società di studi letterati con sede a Weimar, fondata nel 1885 dal Granduca Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach con l'intento di «approfondire la conoscenza di Goethe, mostrare il suo significato per il mondo moderno e stimolare la ricerca a lui dedicata»²². Fedele compagna ed indefessa collaboratrice dell'editore (durante gli anni della prima guerra mondiale, fu incaricata *pro tempore* della direzione della casa editrice), Katharina Kippenberg fu soprattutto un'infaticabile sostenitrice dell'opera di nuove voci del panorama letterario contemporaneo, fra tutte Johannes R. Becher e Rainer Maria Rilke (del quale scrisse anche una biografia)²³. Merita una menzione anche il suo impegno per l'elevazione degli standard qualitativi tipografici, concretizzatosi nella partecipazione ai comitati di varie importanti iniziative come la *Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik* (Mostra internazionale per i mestieri del libro e la grafica), organizzata a Lipsia nel 1914 dal presidente dell'omonima associazione Ludwig Volkmann²⁴.

7.3 Il programma editoriale di Kippenberg

Sotto la direzione di Anton Kippenberg la Insel Verlag crebbe negli anni fino a divenire una delle più importanti ed influenti realtà editoriali e culturali d'Europa. Al fine di conseguire questo obiettivo, Kippenberg dettò fin dal principio una chiara linea editoriale, cui si attennero fedelmente nei decenni, la quale ha la particolarità di essere sintetizzabile in pochi e decisivi punti programmatici²⁵: dare sostegno e impulso alla letteratura tedesca contemporanea, divulgando presso un pubblico socialmente e culturalmente diversificato le opere dei più importanti scrittori e poeti della nuova generazione; rendere disponibili alle nuove fasce di lettori borghesi, in nuove e più eleganti edizioni, i maggiori capolavori letterari del passato; offrire al pubblico di lingua tedesca nuove o addirittura inedite traduzioni di capolavori della letteratura mondiale; contribuire attivamente allo sviluppo delle arti grafiche e tipografiche attraverso la pubblicazione di edizioni di lusso, stampate in tiratura limitata e illustrate dai maggiori artisti del libro attivi all'epoca in Europa, esplicitamente destinate ad una raffinata e ristretta cerchia di bibliofili; e, infine, pubblicare, in edizioni sia di lusso sia destinate ad un più largo consumo, l'intero *corpus* dell'opera di Goethe, ancora parzialmente inedita. Approfondiremo brevemente qui di seguito questi punti programmatici, tralasciando momentaneamente di affrontare gli ultimi due che, peculiari della filosofia editoriale kippenberghiana e di specifica rilevanza per il nostro discorso, meritano di essere trattati separatamente in maniera più analitica.

Elemento caratteristico dell'approccio di Kippenberg all'editoria, e più in generale al mondo degli affari, era l'idea che una azienda dovesse poter contare su alcuni punti fermi. Nel caso specifico di una casa editrice, tale assunto si traduceva nella necessità di legare a sé alcuni autori principali allo scopo di costruire delle fondamenta solide su cui sviluppare progetti secondari. Uno di questi autori fu, per la casa editrice di Lipsia, Rainer Maria Rilke, del quale furono pubblicati gli scritti più significativi fra cui le *Neue Gedichte* (1907) e *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Fin dall'autunno del 1906, infatti, come risulta dalle testimonianze epistolari conservatesi, l'interesse di Kippenberg per lo scrittore e poeta praghese non si limitò mai a singole opere. La volontà dell'editore, dettata da una straordinaria intelligenza critica più che dal fiuto affaristico che comunque sempre lo contraddistinse, era piuttosto di ottenere i diritti per la pubblicazione della sua intera opera e farne così uno degli autori cardine della casa.

Ihr sehr liebenswürdiges Schreiben kann ich nur mit der Versicherung beantworten, daß ich das freundliche und wertvolle Interesse des Insel-Verlages keineswegs zu übersehen oder zu unterschätzen beabsichtige.²⁶

Una proposta, dunque, accettata di buon grado da Rilke, che sottolineò significativamente l'importanza della 'fiducia' riposta nell'editore come elemento determinante della sua scelta.

Mein aufrichtiges Bedürfnis, meine commende Bücher endlich einheitlich unterzubringen, würde in einer über alle Erwartung angenehmen Weise in Erfüllung gehen, wenn ich sie in denjenigen Händen versammeln könnte, zu denen ich vor allem Zutraun habe [...].²⁷

Altri autori contemporanei di centrale importanza nel progetto editoriale di Kippenberg furono Hugo von Hofmannsthal e Stefan Zweig. L'atteggiamento rilevabile in particolar modo nei confronti del primo è assimilabile a quello già evidenziato e concretizza una esplicita ammirazione in una richiesta affatto velata di pubblicazione integrale dell'opera. Nel caso specifico del poeta viennese, in una significativa lettera del marzo 1911 Kippenberg paragona l'autore a grandi scrittori del passato (Goethe, Balzac), la cui opera è davvero comprensibile solo se letta nella sua interezza:

Es gibt nicht den einzelnen Band, der die Essenz seines dichterischen Daseins enthielte, wie "Faust" oder die "Gedichte" die Essenz von Goethes Dasein in sich fassen. Balzac will im breiten gelesen werden [...] Wenn es nach mir ginge, würde ich überhaupt jeden Vers drucken, der von Dir zu bekommen ist.²⁸

Da sottolineare, a proposito della collaborazione fra Hofmannsthal e Kippenberg, la predisposizione di quest'ultimo ad assecondare le richie-

ste e le esigenze specifiche dei suoi autori. Ne sono un perfetto esempio le edizioni delle *Gedichte* e dei *Kleine Dramen*, apparse tra il 1906 e 1911, edite esattamente nella forma indicata e secondo le preferenze espresse dall'autore nella lettera del 18 maggio 1906²⁹. La qualità dei contributi e l'eccellenza degli autori pubblicati unita all'eleganza delle edizioni divennero in pochi anni un elemento distintivo della casa, che iniziò ad esercitare un forte fascino non solo su schiere sempre più vaste di lettori, ma anche su nuove voci del panorama letterario contemporaneo che erano chiamate alla collaborazione. Proprio a questo riguardo, sulle pagine del suo celebre *Die Welt von Gestern*, 1942 (*Il mondo di ieri*, 1945), Stefan Zweig commenterà positivamente le scelte fatte in quegli anni dalla Insel Verlag in merito all'opera di Rilke e Hofmannsthal, sottolineando il forte senso di appartenenza alla casa editrice e di responsabilità per gli alti standard qualitativi che pervadeva tutti i collaboratori:

Diese Zugehörigkeit bedeutete nach außen hin eine literarische Rangerhöhung und zugleich nach innen eine verstärkte Verpflichtung [...] denn das Signet des Inselverlags auf einem Buche bekräftigte von vornweg für Tausende und späterhin Hunderttausende ebenso Garantie innerer Qualität wie vorbildlicher drucktechnischer Vollendung.³⁰

Accanto alle edizioni di opere contemporanee in lingua tedesca, un settore rilevante del pubblicato della casa editrice Insel era poi riservato, come già accennato, a grandi capolavori della letteratura europea. Fra i classici tedeschi si segnalano Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist e soprattutto Heinrich Heine, delle cui opere venne edita fra il 1910 e 1920 un'edizione in dieci volumi, mentre fra gli autori stranieri si ricorda Charles Dickens, la cui *opera omnia* fu pubblicata in dodici volumi fra il 1910 e 1913. Da sottolineare che molte di queste edizioni, in particolare quelle di opere straniere, riscossero, per via della attraente veste grafica e della novità del contenuto, anche un grande successo di mercato. Ne sono un esempio i volumi della fortunata edizione delle *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht* – edita fra il 1907 e il 1908 in dodici volumi nell'ottima traduzione dall'inglese del già noto scrittore e traduttore wildiano Felix Paul Greve – che può annoverarsi come il primo importante successo finanziario della casa.

7.4 Goethe und seine Welt. Anton Kippenberg, collezionista ed editore goethiano

Gli anni di formazione di cui abbiamo precedentemente ripercorso le tappe fondamentali appaiono, come risulterà evidente, per più versi decisivi al fine di comprendere le prese di posizione programmatiche del futuro capitano d'industria Kippenberg. A questo punto della nostra trattazione, affinché si possano cogliere le ragioni di fondo di alcune fondamentali scelte editoriali, risulta in questo senso altrettanto necessario soffermarsi

su un tratto peculiare della sua personalità. Negli anni di lungo e faticoso apprendistato, resi ancor più gravosi dalla contemporanea frequenza delle lezioni universitarie, sorge infatti prepotente in Kippenberg anche la vocazione scrittoria (i primi articoli saranno pubblicati presso la «Weser Zeitung», giornale politico di orientamento liberale stampato a Brema, cui seguiranno libri di memorie e un'antologia di 'rime burlesche'³¹) e soprattutto bibliofila. Risale proprio a questi anni l'acquisto dell'edizione del *Faust de Goethe* nella traduzione di François Sabatier (Delagrave, Paris 1895), che, pur non di particolare rarità, merita di essere ricordata in quanto inaugura la futura prestigiosa "Goethe Sammlung", una delle raccolte più complete al mondo, oggi trasferita nel Goethe Museum und Anton und Katharina Kippenberg Stiftung (Museo di Goethe e Fondazione Anton e Katharina Kippenberg) con sede a Düsseldorf nello Schloss Jägerhof³².

Va premesso che tale predilezione quasi monomaniacale che Kippenberg mostrò nel corso della sua vita per il più grande autore della letteratura tedesca non appare solo interessante per il nostro specifico discorso in quanto espressione emblematica di un collezionismo intelligente e consapevole, bensì diviene di centrale importanza al fine di comprendere la coerente politica editoriale kippenberghiana in tal senso. Una politica che avrà l'incalcolabile pregio, come vedremo, di «portare Goethe nelle scuole» e permettere, attraverso una decennale opera di stampa peraltro sempre di eccelsa qualità filologica, la diffusione della sterminata opera goethiana ben oltre i limiti ristretti delle élites accademiche ed intellettuali.

Il principio in base al quale Kippenberg compose e organizzò la sua collezione, che è doveroso ribadire essere una raccolta di testimonianze volte a documentare ogni aspetto dello spirito di Goethe, si fonda sul concetto di 'simbolo' così come esso venne definito dallo stesso Goethe in una lettera a Schiller del 16 agosto 1797:

[...] eminente Fälle [...] die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen anderen dastehen.³³

Lo stesso principio sarà applicato al relativo progetto editoriale, vasto ed ambizioso al punto da impegnare la casa per un'edizione goethiana ogni anno per tutta la durata della direzione di Kippenberg («Eine Goethe-Edition pro Jahr» divenne il suo motto)³⁴, interessando l'opera di Goethe nella sua interezza (lettere, dialoghi, diari, documenti, edizioni singole o raccolte, disegni e riproduzioni in facsimile) e, dunque, anche ogni testimonianza che potesse far luce su un dato aspetto della sua vita nonché, in senso lato, del suo tempo. Solo alla luce di questa premessa si può comprendere e apprezzare l'acribia filologica con cui, ad esempio, furono collazionate i documenti relativi a epistolari ancora inediti in vista della pubblicazione. Accanto a numerose edizioni in facsimile e alla pubblicazione di importanti carteggi (Charlotte von Stein, Marianne von Willemer, Friedrich Schiller), degne di particolare menzione sono tre celebri edizioni delle opere di Goethe.

La prima è la *Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe*, magistrale edizione delle opere complete del genio francofortese, pubblicata in sedici volumi fra il 1905 e il 1917, alla cui perfezione formale e correttezza filologica Georg Witkowski dedica alcune pagine giustamente famose:

[...] Goethe selbst offenbart sich in der Gesamtheit seiner Werke. Die Wilhelm-Ernst-Ausgabe, begonnen im Jahre 1905, zieht die Summe alles vorausgegangenen Müehens um Vollständigkeit und Korrektheit des Wortlauts.³⁵

La seconda edizione, che è altresì la più nota e popolare, è il cosiddetto *Volks-Goethe*. Edita in sei volumi nel 1909 a cura di Erich Schmidt, docente di filologia tedesca presso l'università di Strasburgo, essa ha avuto il pregio incalcolabile di rendere l'opera goethiana accessibile a tutti, in un'edizione al contempo elegante e inappuntabile dal punto di vista critico-testuale. Il significato rivoluzionario di questa edizione non sfuggì ad un critico acuto della società a lui contemporanea come Hermann Hesse:

Dieser Goethe in sechs Bänden, vorzüglich gedruckt und noch schöner gebunden, kostet in Pappbändchen sechs Mark, in Leinwand acht Mark! [...] Bis vor kurzem gab es eben entweder billige Ausgaben, die teils textlich, teils materiell unsorgfältig und oft recht schlecht gemacht waren, oder aber teure Drucke, deren Preis den meisten unerschwinglich war [...] Hierin ist der Inselverlag bahnbrechend gewesen, der nun in dem kleinen wohlfeilen Goethe sich selbst übertrifft.³⁶

Infine, la già citata *Welt-Goethe-Ausgabe*, edizione commemorativa, la cui laboriosa opera di stampa ebbe inizio nel 1932 a celebrazione del centesimo anniversario della morte di Goethe. Edita in ventidue volumi di grosso formato nel corso di otto anni, la sua fama poggia sulla ostentata grandiosità dell'opera, curata in ogni dettaglio (stampa, carta, inchiostri, legatura) ed esempio magistrale delle capacità tecniche della casa editrice.

7.5 Buchkunst im *Insel Verlag*. *Il contributo di Kippenberg all'arte del libro*

Si può affermare, parafrasando Georg Kurt Schauer, che chi intenda tracciare una breve ma essenziale storia dell'arte del libro nella prima metà del Novecento possa limitare la propria analisi alle più belle ed esemplificative edizioni dell'*Insel Verlag*³⁷. Tale considerazione, apparentemente iperbolica ed ingiustificata, trova fondamento qualora si consideri lo straordinario apporto qualitativo e quantitativo di Kippenberg e della sua casa editrice alla Buchkunstbewegung tedesca ed europea; un contributo che nel suo sviluppo decennale, per varietà di temi e stili adottati oltre che per il numero e l'importanza degli artisti del libro chiamati alla collaborazione, risulta per certi versi addirittura riassuntivo delle esperienze dell'intero movimento.

Il programma kippenberghiano, infatti, pur rigoroso nel ricusare la preponderanza dell'illustrazione sulla parola o una dissonanza tematica fra testo e figure ornamentali, prevedeva nei limiti di una *kongeniale Buchillustration* (congeniale illustrazione del libro) la totale libertà di stilemi espressivi indipendentemente da ogni corrente o movimento artistico senza per questo perdere di unità e riconoscibilità³⁸. Un risultato che fu possibile ottenere solo tramite il rigore e soprattutto l'abnegazione dimostrata da Kippenberg, riconosciuta da tutti i suoi collaboratori, nel trattare personalmente con ognuno dei propri autori al fine di inserirne i singoli contributi, senza minimamente snaturarne il senso, in un vasto e coerente piano editoriale:

Eine neue Buchkunst können nur unabhängige Männer von sicherem Geschmack und eisernem Willen schaffen, die ihren Verlag mit eigener Hand Stück für Stück aufbauen.³⁹

Al segno grafico onirico e profondamente simbolico di Heinrich Vogeler – già autore e illustratore nel 1899 di una delle prime pubblicazioni della casa, la già citata raccolta di liriche *Dir*, e poi eccelso interprete di opere wildiane – ben si accostano così edizioni curate da artisti di scuola morrissiana e ispirazione preraffaellita come i *Kleine Dramen* di Hofmannsthal, per cui Eric Gill disegnò rilegatura e titoli, o ancora *Der weiße Fächer* (1905), magistralmente illustrato da Edward Gordon Craig⁴⁰. Un'unità compositiva che accomuna artisti provenienti da esperienze, per quanto assimilabili, differenti e che si estrinseca nel concetto di *Phantasiekunst* (arte fantastica), poetica fuga dalla realtà indicata come vera e comune cifra distintiva dell'arte del tempo nell'analisi retrospettiva dello stesso Vogeler:

Unbewußt entstand eine rein formale wirklichkeitsfremde Phantasiekunst ohne Inhalt. Sie war eine romantische Flucht aus der Wirklichkeit [...] So traf wohl meine Inselgraphik den Charakter einer besonderen Zeitepoche, die auch meinen Charakter irgendwie formte, eine uferlose Romantik, hinter aller Wirklichkeit und im Widerspruch zu ihr.⁴¹

Un'unità compositiva fondata sull'elemento magico e fantastico, estraniante e al tempo stesso rivelatore delle idiosincrasie della realtà nella coazione a negarla, che sulla scia dell'eccentrico tratto di Aubrey Beardsley – molto noto in Germania grazie alla diffusione internazionale di riviste come «The Yellow Book» e «The Studio» oltre che per edizioni giustamente celebri come la *Salomé* di Oscar Wilde, pubblicata nel 1893 – si riconosce anche nell'opera di altri collaboratori dell'Insel Verlag quali F.W. Kleukens, Th.Th. Heine e soprattutto Emil Rudolf Weiß. Il contrassegno stilistico dell'arte di quest'ultimo – in riferimento, nel caso specifico, allo splendido «Insel-Almanach» del 1910 ma in un giudizio estendibile all'intera sua produzione – è riconosciuto da Oskar Loerke consistere proprio negli elementi precedentemente indicati.

Um nur der Initialen zu gedenken – welche Magie des Mythischen und Märchenhaften, des Ritterlichen und Eisernen, des Faustischen und Bürgerlichen, des Einfachen und Kühlen.⁴²

Diverso, invece, l'approccio di un'altra figura centrale nel programma della casa editrice di Lipsia a favore di più elevati standard qualitativi nel campo editoriale, ovvero il belga Henry van de Velde, eclettico artista proveniente da esperienze vicine al morrisiano Arts and Crafts Movement, la cui *Kunstgewerbeschule* getterà le basi concettuali del futuro movimento Bauhaus⁴³.

Già attivo come designer e architetto a Parigi, si trasferì a Weimar come consigliere artistico del Granduca Wilhelm Ernst di Sassonia ed entrò in contatto nella città goethiana con il conte Harry Kessler. In seguito, divenne un attivo collaboratore di Kippenberg, presso la cui casa editrice pubblicò lavori di enorme influenza sull'arte europea dei primi decenni del Novecento, fra cui ricordiamo *Vom neuen Stil* (1907), *Amo* (1909) e *Essays* (1910). La sua volontà di «riconoscere il significato, la forma e il senso di ogni cosa nel moderno mondo materialista con la stessa chiarezza con cui i Greci riconoscevano il significato, la forma e il senso di una colonna»⁴⁴ si traduce in modernissimi e quasi ipnotici giochi grafici di rigorosa bellezza come quelli che ornano le edizioni nietzscheane della cui illustrazione è incaricato da Kippenberg, ovvero *Also sprach Zarathustra* (1908), *Ecce Homo* (1908) e in particolare i *Dionysos-Dithyramben* (1914). Pregiatissima edizione in tiratura limitata di 150 esemplari su carta inglese fatta a mano e rilegata in tutta pelle dalla stessa Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule da lui fondata e diretta, è in quest'ultima edizione da riconoscersi l'esempio più rappresentativo dell'arte del libro così come veniva intesa dall'artista belga; un'arte essenziale nella sua studiata complessità, il cui profondo sottotesto ci è rivelato dallo stesso van de Velde nel suo paragone con la moderna architettura per interni:

[...] wir haben seit einiger Zeit wieder dieses Buch, dessen einziger Schmuck seine schöne Type und deren richtige Anordnung ist [...] Es ist wie mit den guten modernen Möbeln, die nichts sonst sein wollten als Konstruktion und ihre Schönheit daraus hatten. Das konstruktive Prinzip war verloren gegangen wie die Prinzipien des guten Druckes.⁴⁵

Una concezione del libro d'arte, questa, che si contrappone a quella simbolistico-fantastica incarnata dall'opera di Vogeler e Weiß non meno che a quella di Fritz Helmut Ehmcke o Franz Masereel, il cui capolavoro xilografico, *Mein Stundenbuch* (1928), verrà definito da Thomas Mann «un film muto in bianco e nero senza sottotitoli»⁴⁶. In realtà, entrambe si riuniscono e ritrovano come espressioni complementari nella visione kippenberghiana, che in esse riconosce un'unica e comune volontà di essere *Spiegel der Zeit*, ovvero specchio del tempo, voci dissonanti ma entrambe rappresentative dei nuovi movimenti d'avanguardia. In rela-

zione alla nostra specifica problematica, tale visione onnicomprensiva di Kippenberg assume poi un ulteriore significato e si arricchisce di un più alto valore nella misura in cui conferma l'assunto teorico iniziale, dimostrando come l'Insel Verlag seppe davvero dare voce ad entrambe le sottocorrenti – pittorico-illustrativa di ispirazione francese/morisiana e 'tipografica', sul modello della Doves Press poi originalmente reinterpretata da numerose stamperie private tedesche – cui è più o meno esplicitamente riconducibile ogni espressione dell'arte del libro del periodo preso in esame:

Die Vielheit der Aussageweisen sprengte die Einheit des Verlagsbildes nicht. Sie war das Spiegelbild eines individualistisch gerichteten Zeitalters. Ein Generalnenner fasste das Ganze zusammen: Kippenberg [...].⁴⁷

Una pluralità di forme, dunque, come altrettante espressioni dell'ideale di *schönes Buch* primonovecentesco, che contempla anche la sperimentazione dell'eccellenza tipografica attraverso la collaborazione con le più rinomate stamperie dell'epoca (Ernst Ludwig Presse, Janus Presse e Cranach Presse)⁴⁸. Ne sono un esempio capolavori assoluti della moderna storia del libro come *Die Odyssee*, edizione stampata fra il 1907 e il 1910 con titoli e iniziali disegnati da Eric Gill e tre xilografie di Aristide Maillol, e soprattutto la magistrale *Die Eclogen Vergils*, monumentale versione bilingue dell'opera virgiliana (la traduzione tedesca si deve all'ispirata sensibilità linguistica di Rudolf Alexander Schröder).

Gioiello bibliofilo edito in tiratura limitatissima (8 copie su pergamena, 36 su carta velina Kessler-Maillol e 250 su carta fatta a mano), le cui operazioni di stampa furono portate a termine dalla Cranach Presse di Harry Kessler solo tredici anni dopo il conferimento dell'incarico (1913-1926)⁴⁹, questa edizione è particolarmente interessante per la molteplicità di energie artistiche e tecniche profuse. Aristide Maillol fu incaricato del comparto ornamentale, Eric Gill di disegnare titoli e lettere capitali e Edward Johnston di ideare le lettere corsive. La preparazione dei punzoni fu affidata ad Edward Prince, sotto la supervisione di Emery Walker, sul modello della Antiqua creata da Nicholas Jenson nel 1470 a Venezia. La carta fu fatta realizzare a mano dal conte Kessler e da Caspard Maillol in un laboratorio aperto a questo scopo a Monval, paesino nei pressi di Marly, secondo scrupolose indicazioni che prevedevano, per le versioni più lussuose, la scelta di pura seta cruda per aumentare la resistenza e la lucentezza della pagina⁵⁰. Interessanti per il nostro discorso, a proposito di questa magnifica edizione ancora una volta esemplificativa del peculiare e certosino approccio al libro tipico di quegli anni in Germania, sono altresì le ragioni della scelta da parte di Kessler di un illustratore rispetto ad un altro; ragioni che, prescindendo da ogni interesse di pubblico e mercato, pertengono alla sfera dell'ideale di 'libro totale' cui ci siamo già in più occasioni riferiti nella nostra trattazione.

Maillol, der zwischen Gebirge und See an einer der sanftesten Buchten des Mittelmeeres aufgewachsen war [...] hatte die Phantasie voll von einer Welt, die von der des Theokrit oder Vergil nur in geringen Äußerlichkeiten abwich; [...] So konnte er zur Illustration antiken Hirtengedichte aus dem Vollen schöpfen. Dazu kam, daß Maillol selbst ein Lyriker ist, einer von den wenigen großen französischen Lyrikern, wenn auch seine Lyrik sich nicht in Worten, sondern in Stein und Ton, in Maßen und Linien ausdrückt⁵¹.

7.6 La “Insel Bücherei” (1912-1932). *La rivoluzione nella rivoluzione*

L’idea, culturalmente valida oltre che economicamente remunerativa, di ampliare la fascia di potenziali lettori attraverso la creazione di collane di libri la cui bassa qualità materiale fosse compensata agli occhi degli acquirenti dalla capillarità di diffusione e dal modico prezzo di vendita, era una realtà già largamente compresa e sfruttata nel 1912. Nell’anno in cui venne annunciata da Kippenberg la “Insel Bücherei” (Biblioteca Insel), infatti, i volumi della “Universal-Bibliothek”, la più nota collana del glorioso Reclam Verlag, erano addirittura già comodamente acquistabili al costo di 20 Pfennig presso i *Verkaufs-Automaten*, distributori automatici che in pochi anni sarebbero stati diffusi a migliaia su tutto il territorio tedesco⁵².

La nuova collana dell’Insel Verlag, rifuggendo da questa logica e desiderando allargare il bacino di utenza degli estimatori del bel libro piuttosto che sacrificare quest’ultimo in cambio di un mero vantaggio economico, si proponeva, tuttavia, un compito ben più originale ed arduo. L’idea era quella di non accettare la sfida delle case editrici concorrenti sul terreno della economicità del prodotto, peraltro sempre molto concorrenziale (Kippenberg lancia già nel 1908 i primi *2-Mark-Bücher*, libri da due marchi), bensì sul piano del contenuto e della forma⁵³. Chiarificatore, a questo riguardo, risulta l’annuncio ufficiale della collana, apparso sul «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel» (Giornale finanziario per il mercato librario tedesco) in data 23 maggio 1912.

Es soll den Namen Insel-Bücherei führen und freundlich ausgestattete gebundene Bändchen umfassen, die jedes fünfzig Pfennig kosten. Was wir nicht damit bezwecken, mag vorausgeschickt werden: wir wollen nicht [...] zum hundertsten Male den Faust, den Tell, Iphigenie, Hermann und Dorothea oder Minna von Barnhelm drucken. Wir wollen ferner nicht einen Rekord der Billigkeit aufstellen. Gewiß, die Bändchen der Insel-Bücherei sind sehr preiswert, aber sie suchen nicht durch den Umfang zu glänzen. Das Aufschwellen der Bücher bei immer geringerem Preis läuft am Ende nur auf eine Verminderung der Qualität hinaus. Die Insel-Bücherei soll unsere gesamte Verlagstätigkeit widerspiegeln. Sie soll kleinere Werke – Novellen, Gedichtgruppen, Essays, dramatische Dichtungen, Reden, Volksbücher – enthalten [...] Werke, die zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind oder denen wir eine besondere aktuelle Wirkung zu geben beabsichtigen, und gelegentlich auch illustrierte Bücher.⁵⁴

La lunghezza della citazione sopra riportata si giustifica per l'importanza capitale dei punti programmatici evidenziati, posti in contrasto volutamente rimarcato con la prassi editoriale diffusa all'epoca e così riassumibili: pubblicazione di volumi realizzati e rilegati con esemplare cura ed attenzione a dispetto di un prezzo di mercato accessibile anche al ceto piccolo-borghese; riscoperta, tramite volgarizzamento o riedizione, e successiva diffusione di opere di alto valore culturale fino ad allora assolutamente sconosciute alla maggior parte della popolazione di lingua tedesca; stampa di un numero limitato, ma significativo, di edizioni illustrate a testimonianza della volontà di Kippenberg di fare della collana lo specchio della produzione ordinaria della casa e, dunque, anche della sua storica e mai rinnegata vocazione artistico-letteraria.

Un esempio eccellente dell'applicazione pratica di questo schema programmatico – largamente ispirato al già rivoluzionario programma editoriale generale, sorta di 'rivoluzione nella rivoluzione' se si considera come venisse applicato ad un mezzo di diffusione libraria, la collana, solitamente votato alla divulgazione di classici universali in edizioni popolari – è l'elenco dei primi dodici volumi della serie. Apertasi con la riedizione di uno dei capolavori all'epoca più misconosciuti di R.M. Rilke, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*⁵⁵, che si rivelerà uno dei maggiori successi finanziari della casa (8000 copie vendute nelle prime tre settimane)⁵⁶, essa offre fin dal principio opere di indiscusso valore letterario (Miguel de Cervantes, *Geschichte des Zigeunermädchens*; Hofmannsthal, *Der Tod des Tizian*), storico (Bismarck, *Vier Reden zur äußeren Politik*; Friedrich der Große, *Drei politische Schriften*) o documentario (*Goethes Briefe an Auguste zu Stolberg*) accanto a traduzioni di opere almeno parzialmente inedite in lingua tedesca (Emil Verhaeren, *Hymnen an das Leben*).

Proposte, dunque, innovative e coraggiose dal punto di vista editoriale, premiate da un successo, riscosso dalla "Insel Bücherei", tale da convincere Kippenberg a rivedere i piani di pubblicazione preventivamente approvati in funzione di un aumento di produzione che potesse far fronte ad una domanda in crescita esponenziale. Un successo, che dal punto di vista dei dati, si traduce già nel 1913 nella pubblicazione di 100 numeri della collana a fronte dei 12 iniziali e nel raggiungimento già l'anno seguente del traguardo psicologico del milione di copie complessivamente vendute. Tuttavia, è ancora una volta essenziale ribadire che, nonostante il successo di pubblico, l'Insel Verlag non si assoggettò mai alle pur legittime esigenze di mercato ove queste minassero o tradissero le linee editoriali programmatiche della casa. Piuttosto, secondo una logica significativamente comune a quella di Kurt Wolff, un altro grande 'editore bibliofilo', Kippenberg seppe adattare le une alle altre con fine intelligenza imprenditoriale, reinvestendo parte degli utili nella pubblicazione di edizioni a chiara vocazione bibliofila. Ne è un esempio l'edizione di *Das Buch Ruth*, edita nel 1914 nella traduzione di Martin Lutero e stampata a mano su carta vergata e filigranata dalla tipografia Ernst Ludwig di Darmstadt, interessante anche per la tiratura

‘popolare’ di 10.000 esemplari, indicativa della rivoluzionaria volontà kippenberghiana di educare un pubblico più vasto all'estetica del libro d'arte e di lusso⁵⁷.

Una più marcata concessione alle richieste del pubblico, in apparente contrasto con il proprio programma, fu accordata da Kippenberg solo negli anni del primo conflitto mondiale (1914-1918), durante i quali videro la luce opere di chiara ed evidente propaganda nazionalistica come i *Deutsche Kriegeslieder* o *Die deutschen Lande im Gedicht*. Ciò, tuttavia, si giustifica con l'eccezionalità del momento storico nonché con la parallela pubblicazione di opere che, pur sempre facendo doverosamente appello al *Nationalgefühl* (sentimento nazionale) e solo in quanto tali aventi allora mercato, si rivelano altresì ancora oggi di alto valore storico-documentario (Kaiser Wilhelm I, *Briefe aus den Kriegsjahren 1870/1871*) o letterario (Ernst Moritz Arndt, *Katechismus für den deutschen Krieg- und Wehrmann*).

Fra le opere più significative incluse nella collana in questi anni merita citare anche due titoli di interesse musicologico: *Deutsche Choräle*, a cura di Katharina Kippenberg, ristampato in edizione rivisitata nel 1953 a conferma del suo valore intrinseco, e *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1916) del compositore e direttore d'orchestra empoiese Ferruccio Busoni. Quest'ultima edizione, riveduta e ampliata dall'autore sulla base dell'opera scritta nel 1906 e pubblicata l'anno seguente dall'editore triestino Carlo Schmidl, ebbe diffusione molto più vasta della prima, stimolando l'interesse dei circoli musicali dell'epoca e originando persino una *querelle* con Hans Pfitzner, autore di un libello scritto in polemica replica alla teoria estetica del ‘nuovo classicismo’ busoniano intitolato *Pericolo futurista*⁵⁸. A questi titoli si aggiungono anche svariati libretti d'opera di composizioni wagneriane (*Lohengrin*, *Siegfried*, *Tristan und Isolde* ecc.), che Kippenberg volle inserire nella collana – il prezzo dei cui volumi era nel frattempo salito a causa dell'inflazione e che nell'agosto 1918 si attesterà su 1,10 marchi – al fine di sfruttare la *Wagner-Begeisterung* (esaltazione wagneriana) ancora largamente diffusa in quegli anni.

Nonostante i lunghi anni di guerra e a testimonianza dell'acume delle scelte effettuate in quel periodo, apparvero nella “Insel Bücherei” nel solo anno 1919 ben 71 titoli; una produzione che, tuttavia, al termine della cosiddetta *Inflationszeit* (1924), si sarebbe ridotta drasticamente a 9. Tuttavia, a dispetto della crisi economica imperante (i volumi della collana arrivarono, nei momenti più drammatici, a costare 200 miliardi di marchi) e delle conseguenti turbolenze politiche e sociali, risalgono proprio a questi anni alcuni dei libri illustrati artisticamente di maggior valore dell'intera collana. Vi trovò posto sia l'illustrazione storica – esemplarmente rappresentata dalla ristampa anastatica della *Kleine Passion* (1919) di Albrecht Dürer – sia l'opera di grandi artisti del presente come Aubrey Beardsley (O. Wilde, *Salome*; A. Pope, *Lockenraub*). Ampio spazio venne anche concesso a nuovi soggetti dell'avanguardia artistica, che giunsero così a segnalarsi al grande pubblico proprio attraverso il

loro personale contributo all'arte del libro: è il caso dell'edizione, illustrata da Max Unold, del *Judenbuche* di Annette von Droste-Hülshoff o del *Tubutsch* di Albert Ehrenstein, apparso nel 1919 con 12 disegni originali di Oscar Kokoshka.

Inoltre, negli anni Venti si registrò un ulteriore e progressivo miglioramento qualitativo dei materiali utilizzati, spesso forzatamente poco ricercati e in definitiva poveri per scarsità di reperimento durante la guerra, e una modernizzazione degli stili artistici adottati, la cosiddetta fase dell'*Entbiedermeierung*. Complessivamente si può, dunque, affermare che, nel periodo da noi analizzato, la collana promossa da Kippenberg abbia realizzato gli obiettivi che si era prefissa, soprattutto contribuendo a diffondere i canoni del libro d'arte – nei limiti e nei modi in cui ciò era possibile – presso un pubblico di lettori mai prima così vasto e diversificato per ceti e cultura. Un obiettivo che Stefan Zweig, autore dell'*Insel Verlag* e critico acutissimo della società a lui contemporanea, non indugia nel riconoscerle:

Die Insel-Bücherei, die billigste Bibliothek, schenkt, was an Kostbarstem in Jahren gespart und gesammelt ward, an die Millionen: hier beginnt der Insel-Verlag, der aristokratisch angefangen und es im Sinne der Haltung bis heute geblieben ist, durch die Tat demokratisch zu werden.⁵⁹

Note

¹ Lettera di A.W. Heymel a Marie Schultz, 1901, cit. in *Die Insel. Eine Ausstellung*, cit., p. 19. Trad. it.: «Ora è mio socio un tale signor von Pöllnitz, già precedentemente collaboratore di Diederichs a Lipsia. Questo signore, che è anche finanziatore, assumerà la direzione finanziaria della casa editrice *Insel* e tenterà di portare l'azienda su una base più commerciale».

² Renate Scharffenberg usa, in alternativa, il termine «*Zwischenspiel*». Cfr. il capitolo 1901-1906. *Interregnum* in H. Sarkowski, *Die Geschichte des Verlags. 1899-1964*, Insel, Frankfurt am Main 1999.

³ Vedi nota 30.

⁴ Cfr. lettera del 18 giugno 1902, inviata da Hofmannsthal a George, in S. George, H. von Hofmannsthal, *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, Georg Bondi, Berlin 1938.

⁵ W. Heinse, *Sämtliche Werke*, 6 Bd., hrsg. von C. Schüddekopf, Insel, Leipzig 1903.

⁶ In H. Kessler, *Reminiszenz*, in K. Kippenberg (Hrsg.), *Navigare necesse est. Eine Festgabe für A. Kippenberg zum 22.05.1924*, Insel, Leipzig 1924.

⁷ In A. Kippenberg, *Poeschel & Kippenberg*, in *Die Insel. Eine Ausstellung*, cit., p. 56. Trad. it.: «[...] che nel campo della stampa e del libro mi ha svelato un nuovo mondo».

⁸ Cfr. E. Goepel, *Die Bibliothek eines großen Druckers. Carl Ernst Poeschel und seine Bücher*, «*Philobiblon*», 11, 1939, pp. 342-344.

⁹ Lettera di C.E. Poeschel a A.W. Heymel del 28 febbraio 1906, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Mappe Heymel 66.446/2-3.

¹⁰ Vedi S. Knopf, V. Titel, *Der Leipziger Gutenbergweg. Geschichte und Topographie einer Buchstadt*, Sax, Beucha 2001.

¹¹ Cfr. S. Knopf, 'Ein Buchhändler ist in Leipzig ein kleiner König'. *Spaziergänge zu Häusern und Villen einer versunkenen Stadt*, «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 17», 27 febbraio 1998, pp. 89-94.

¹² Cfr. R. Riese, *Am Storm der Zeit. Carl Ernst Poeschel und sein Verlag für kaufmännische Fachliteratur in Leipzig 1902 bis 1919*, in E. Gaugler, R. Köhler (Hrsgg.), *Entwicklungen der Betriebswirtschaftslehre. 100 Jahre Fachdisziplin*, Schäffer-Poeschel, Stuttgart 2002.

¹³ In R. Riese, *Am Storm der Zeit*, cit., p. 8. Trad. it.: «Possiamo ritenerci ben felici di vivere in un'epoca che sperimenta un rinascimento dell'intera produzione artistica [...]. Come una fruttuosa pioggia dopo un lungo periodo di siccità, un nuovo e fresco spirito artistico è calato sul nostro campo e nuove forze spingono, emergendo da antiche radici».

¹⁴ Lettera di H. von Hofmannsthal a L. von Hofmann. Wels, 18 luglio 1905. In *Die Insel. Eine Ausstellung*, cit., p. 37. Trad. it.: «Questi fogli si tengono perfettamente insieme come un quaderno di sonate mozartiane. La loro unità sta nella felicità ritmica che da esse promana e che l'anima è così volenterosa di suggerire a sé attraverso l'occhio e l'orecchio».

¹⁵ Presso l'Insel Verlag apparvero, nei decenni in cui Kippenberg fu a capo dell'azienda, diverse opere di interesse storico-culturale sul tema. Si ricordi, a questo proposito, a titolo esemplificativo, un'opera che gode ancora oggi di grande fama: G. Bessel, *Bremen. Die Geschichte einer deutschen Stadt*, Insel, Leipzig 1935.

¹⁶ A. Kippenberg, *Geschichten aus einer alten Hansestadt*, Insel, Leipzig 1933.

¹⁷ A. Kippenberg, *Reden und Schriften*, Insel, Wiesbaden 1952, p. 47. Trad. it.: «La mia città natale mi ha insegnato soprattutto a fare affari restando lucido e badando all'essenziale, evitando ogni fantasticheria speculativa [...]. Sono rimasto legato alla nostra città anche attraverso l'Insel Verlag, che a suo tempo fu fondata da due giovani di Brema [A.W. Heymel e R.A. Schröder] e che poi è stata diretta da un altro concittadino».

¹⁸ G. Bessell, *100 Jahre Kippenberg Schule 1859-1959*, Illing & Lücken Druck, Bremen 1959. A proposito dell'attività pedagogica di August Kippenberg, si segnala una sua opera monografica su Betty Gleim (scrittrice, fondatrice di scuole ed esperta di pedagogia): A. Kippenberg, *Betty Gleim. Ein Leben und Charakterbild*, M. Heinsius, Bremen 1882.

¹⁹ In W. Weber, *Das Bücherschiff aus Bremen. 100 Jahre Insel-Verlag*, Radio Bremen, 1999. Trad. it.: «Anton diventerà un libraio» – questo davano tutti in famiglia per certo fin da quando aveva circa quattordici anni, ed egli lo prese per ovvio. Un qualsiasi altro lavoro non veniva neppure preso in considerazione per lui».

²⁰ A. Kippenberg, *Die Sage vom Herzog von Luxemburg und die historische Persönlichkeit ihres Trägers*, W. Engelmann, Leipzig 1901.

²¹ Trad. it.: «Signore dell'isola». Il gioco di parole, in lingua tedesca, si basa sul duplice senso della parola «Insel»: letteralmente, «isola»; ma ovviamente anche il nome della rivista e poi della casa editrice di Lipsia. Cfr. F. Michael, *Der Leser als Entdecker: Betrachtungen, Aufsätze und Erinnerungen eines Verlegers*, J. Thorbecke, Sigmaringen 1983, p. 236. L'espressione fa inoltre riferimento alla celebre lirica omonima di Stefan George, certamente nota a Kippenberg e ai suoi collaboratori. Cfr. Th. Gräff, *Gedichte der Jahrhundert (1890-1910): Interpretationen*, Oldenburg Schulbuchverlag, München 1991, pp. 72-77.

²² Pubblicazioni periodiche della società sono il «Goethe-Jahrbuch» e gli «Schriften der Goethe-Gesellschaft». Per informazioni dettagliate sulla storia della società, si veda: J. Golz, J.H. Ulbricht, *Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2005.

²³ K. Kippenberg, *Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag*, Insel, Leipzig 1935.

²⁴ Per maggiori ingormazioni sulla vita e l'attività editoriale di K. Kippenberg, si rimanda a S. Freytag, *Ein Leben als 'Herrin der Insel'*, in H.E. Bühler (Hrsg.), «Insel-Bücherei. Mitteilungen für Freunde», 18, Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1997; e I. Schnack, *Dr. phil. h. c. Katharina Kippenberg*, in H.E. Bühler (Hrsg.), «Insel-Bücherei. Mitteilungen für Freunde», 16, cit.

²⁵ Cfr. *75 Jahre Insel Verlag – Eine Geschichte in Daten, Programmen und Dokumenten*, Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1974.

²⁶ Lettera del 10 novembre 1906, inviata da R.M. Rilke ad A. Kippenberg, in R.M. Rilke, *Briefwechsel mit Anton Kippenberg. 1906-1926*, hrsg. von R. Scharffenberg, I. Schnack, Insel, Frankfurt am Main 1995. Trad. it.: «Alla Sua amabilissima lettera posso solo rispondere assicurando che non ho la minima intenzione di ignorare o sottovalutare l'amichevole e prezioso interesse dimostrato dall'Insel Verlag».

²⁷ *Ibidem*. Trad. it.: «La mia sincera necessità di vedere le mie future pubblicazioni sistemate finalmente in modo omogeneo troverebbe realizzazione positiva oltre ogni mia attesa, se potessi raccogliere in quelle mani nelle quali ripongo piena fiducia [...]».

²⁸ Cit. in U. Renner, G. Bärbel Schmid, *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991, p. 111. Trad. it.: «Non esiste un singolo volume che contenga l'essenza dell'essere poetico, così come il *Faust* o le *Gedichte* non hanno in sé l'essenza dell'essere di Goethe. Balzac vuole essere letto per esteso [...]. Se dipendesse da me, pubblicherei ogni singolo verso che ricevo da te».

²⁹ In H. von Hofmannsthal, *Briefwechsel mit dem Insel-Verlag, 1901-1929*, hrsg. von G. Schuster, K.G. Saur, München 1985.

³⁰ In S. Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Bermann-Fischer AB, Stockholm 1942. L. Mazzucchetti (cura e trad. it.), *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Mondadori, Milano 1945: «Questa appartenenza significava esteriormente un'elevazione di rango letterario e interiormente un rafforzato senso di responsabilità [...] perché il simbolo dell'Insel Verlag su un libro era garanzia al contempo di insita qualità ed esemplare perfezione tipografica per migliaia e poi centinaia di migliaia di lettori».

³¹ B. Papentrigk (Pseudonym), *Schüttelreime*, Insel, Leipzig 1939.

³² La collezione, raccolta di testimonianze di e su Goethe oltre che relative al periodo in cui questi visse ed operò (la cosiddetta *Goethezeit*), comprende 17.000 libri, 3.000 composizioni musicali e oltre 50.000 fra manoscritti, dipinti, opere grafiche, busti, medaglie e monete. Si veda *Goethe nel suo tempo*, Museo di Goethe. Fondazione Anton und Katharina Kippenberg, Düsseldorf 2004.

³³ In *Goethe nel suo tempo*, cit. Trad. it.: «[...] casi eminenti [...] che, nella loro caratteristica varietà, sono rappresentanti di numerosi altri».

³⁴ Cfr. H. Sarkowski (Hrsg.), *Der Insel Verlag. Eine Bibliographie*, Insel, Frankfurt am Main 1970. Trad. it.: «Un'edizione goethiana ogni anno».

³⁵ In *Die Insel. Eine Ausstellung*, cit., p. 66. Trad. it.: «Goethe stesso si rivela nella totalità delle sue opere. L'edizione *Wilhelm-Ernst*, iniziata nel 1905, tira le somme di un lungo sforzo per ottenere la perfezione e la correttezza del dettato».

³⁶ Cit. in: H. Hesse, *Erich Schmidts kleiner Goethe*, «März» 4, 3, 1910. Trad. it.: «Questo Goethe in sei volumi, ottimamente stampato e rilegato ancor meglio, costa sei marchi nella rilegatura in broccata e in quella in tela otto marchi! [...] Fino a poco tempo fa c'erano solo edizioni a buon mercato, realizzate spesso proprio male sia nella cura del testo sia in quella materiale del libro, oppure c'erano edizioni costose che la maggior parte delle persone non potevano permettersi. [...] In ciò è stato rivoluzionaria l'Insel-Verlag, che si è superato con questo piccolo e ben fatto Goethe»

³⁷ Cfr. G.K. Schauer, *Deutsche Buchkunst, 1890 bis 1960*, Maximilian-Gesellschaft, Hamburg 1963, p. 161.

³⁸ Ivi, pp. 162-163.

³⁹ Cit. in P. Jessen, *Von der Buchkunst des Insel-Verlages*, in *Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg*, Leipzig 1924. Trad. it.: «Solo uomini indipendenti, dotati di sicuro gusto e ferrea volontà, possono creare una nuova arte del libro. Uomini che tirano su la propria casa editrice con le proprie mani, pezzo per pezzo».

⁴⁰ Cfr. S. Bresler, *Heinrich Vogeler*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck bei Hamburg 1996, pp. 24-27.

⁴¹ In H. Vogeler, *Werden: Erinnerungen; mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942*, Rütten und Loening, Frankfurt am Main 1989, p. 49. Trad. it.: «Inconsciamente emerse un'arte fantastica puramente formale, estranea alla realtà e priva di contenuto. Rappresentava una fuga romantica dalla realtà [...]. Così la mia opera grafica presso la casa editrice Insel colse il carattere specifico di un'epoca, che formò in qualche modo anche il mio carattere, un romanticismo privo di confini, al di là della realtà e in opposizione ad essa».

⁴² In O. Loerke, *Von der unermüdlichen Freude*, «Imprimatur», 5, 1934. Trad. it.: «Solo pensando alle iniziali – quale magia del mitico e del fiabesco, del cavalleresco e del ferreo, del faustiano e del borghese, del semplice e dell'acuto!».

⁴³ Per maggiori informazioni si rimanda al numero monografico della storica rivista «Casabella», interamente dedicato a van de Velde. «Casabella. Rivista internazionale di architettura e urbanistica», 237, marzo 1960.

⁴⁴ Cit. in L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1993, p. 290.

⁴⁵ Cfr. L.O.G., *Vom illustrierten Buch*, in *Die Insel. Eine Ausstellung*, cit., p. 92. Trad. it.: «[...] abbiamo recentemente ristampato questo libro, il cui solo ornamento è la sua bella veste tipografica e la sua corretta disposizione [...]. È come con il moderno mobilio di qualità, che non voleva essere altro che costruzione e derivava da ciò la sua bellezza. Il 'principio costruttivo' era andato perduto come i principi della buona stampa».

⁴⁶ Vedi *Einleitung von Thomas Mann*, in F. Masereel, *Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte*, Kurt Wolff, München 1928.

⁴⁷ In G.K. Schauer, *Deutsche Buchkunst*, cit., p. 162. Trad. it.: «La molteplicità delle modalità espressive non spezzò l'unità dell'immagine della casa. Essa era lo specchio di un'età improntata all'individualismo. Un denominatore comune teneva unito il tutto: Kippenberg [...]».

⁴⁸ Vedi *Mitteilungen des Verlages*, «Insel-schiff», 1, 1, 1920.

⁴⁹ Per informazioni sulla storia dell'edizione, si rimanda a R. Müller-Krumbach, J. Dreyfus, *Harry Graf Kessler und die Cranach-Pressen in Weimar: mit einem Verzeichnis der Drucke der Cranach-Pressen*, Maximilian-Gesellschaft, München 1969, p. 31 e seguenti.

⁵⁰ Cfr. R. Adolph, *Liebhabeereien mit Büchern*, Glock und Lutz, Nürnberg 1956, pp. 108-109.

⁵¹ H. Kessler, *Warum Maillol Vergils Eklogen illustriert hat*, «Der Querschnitt», VIII, 11, 1928. Trad. it.: «Maillol, che era cresciuto fra le montagne presso una delle più dolci insenature del Mediterraneo [...] aveva piena la fantasia di un mondo che differiva solo per minimi elementi esteriori da quello di un Teocrito o un Virgilio [...]. Per questo riuscì a creare così splendide illustrazioni di poesie pastorali, perché Maillol stesso è un poeta lirico, uno dei pochi grandi lirici francesi, anche se il suo lirismo non si esprime in parole bensì in pietra e suono, misure e linee».

⁵² Cfr. Ph. Reclam jun., *Reclam: 100 Jahre Universal-Bibliothek. Ein Almanach*, Reclam, Stuttgart 1967, pp. 38-40.

⁵³ Cfr. G.K. Schauer, *Die Insel-Bücherei, eine Vorschule der Bibliophilie*, «Philobiblon», 6, 3, 1962, pp. 201-226.

⁵⁴ In W. Scheffler, G. Fiege, C. Tillmann (Hrsgg.), *Buchumschläge 1900-1950: Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum (vom*

8. *Mai bis 31. Oktober 1971*), Kösel, München 1971, p. 140. Trad. it.: «Avrà il nome “Biblioteca Insel” e comprenderà volumi ben realizzati e rilegati che costeranno 50 centesimi l’uno. Ciò che non ci proponiamo di ottenere con questa collana deve essere preventivamente chiarito: non vogliamo [...] stampare per la centesima volta il *Faust*, il *Tell*, l’*Ifigenia*, *Ermanno e Dorotea* o *Minna von Barnhelm*. Men che meno vogliamo stabilire un record di economicità del libro. Certamente i volumi della collana sono molto a buon mercato, ma non cercano di segnalarsi per dimensione del pubblicato. Il numero esagerato di libri a prezzo sempre più basso porta alla fine sempre e solo ad un abbassamento qualitativo. La “Biblioteca Insel” deve rispecchiare l’attività complessiva della casa editrice. Deve contenere opere minori – novelle, antologie poetiche, drammi in versi, discorsi, libri popolari – [...] opere, che a torto sono state dimenticate o alle quali intendiamo conferire uno specifico valore attuale, e occasionalmente libri illustrati».

⁵⁵ Kippenberg acquistò i diritti dell’opera da Axel Juncker per 400 marchi, poiché questi non aveva ottenuto il successo finanziario sperato con la prima edizione (ancora alcuni dei 300 esemplari della tiratura risultavano invenduti). Cfr. R.M. Rilke, *Briefe an Axel Juncker*, hrsg. von R. Scharffenberg, Insel, Frankfurt am Main, 1979, p. 297 e seguenti. La prima riedizione del *Cornet* rilkiano venne stampata dall’Insel-Verlag in una tiratura di 10.000 copie, seguita negli anni da numerose altre ristampe. Complessivamente, ad oggi, la casa editrice Insel ha pubblicato 54 edizioni dell’opera per un totale di oltre un milione di copie vendute.

⁵⁶ Lettera di R.M. Rilke alla principessa Marie von Thurn und Taxis, 3 agosto 1912. In R.M. Rilke, *Die Weise von Liebe und Tod: Texte und Dokumente*, hrsg. von Walter Simon, Suhrkamp, Frankfurt a.m Main 1974, p. 108.

⁵⁷ Vedi H. Sarkowski, *50 Jahre Insel-Bücherei, 1912-1962*, Insel, Frankfurt am Main 1962, p. 45.

⁵⁸ Cfr. S. Sablich, *Busoni*, EDT, Torino 1982, pp. 114-115.

⁵⁹ In S. Zweig, A. Kippenberg, «Jahrbuch deutscher Bibliophilen», 10/11, 1924. Trad. it.: «La “Biblioteca Insel”, la più economica delle collane, dona a milioni di persone tesori preziosi conservati e raccolti negli anni: ecco che l’Insel Verlag, impresa aristocratica che ha mantenuto questo atteggiamento fino ad oggi, inizia a diventare democratica attraverso le sue azioni».

CAPITOLO VIII

KURT WOLFF E IL KURT WOLFF VERLAG

8.1 *Una Bildung nel segno di musica, letteratura e arte della stampa*

Le informazioni relative all'infanzia e adolescenza del futuro editore sono scarse e frammentarie, perlopiù note diaristiche coeve e frammenti tratti da successivi epistolari, fortunatamente raccolti e ordinati per la pubblicazione dalla futura moglie e coeditrice Helen Wolff¹. Un'operazione, questa, di fondamentale importanza nella misura in cui permette a distanza di oltre un secolo di ricostruire con una certa dovizia di particolari le sue prime esperienze formative e le influenze artistico-letterarie esercitate su di lui fin dalla più tenera età.

Apprendiamo così che Kurt Augustus Paul Wolff venne alla luce la sera del 3 Marzo 1887 in un bel palazzo di stile neoclassico lungo la signorile Poppelsdorfer Allee, nel cuore della città di Bonn, mentre il padre, Leonhard Wolff, docente di storia della musica presso la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität ed egli stesso talentuoso musicista, era impegnato nella direzione del *Messiah* di Georg Friedrich Händel nella Alte Beethovenhalle². Una curiosa coincidenza di interesse all'apparenza meramente aneddotiche che, tuttavia, verrà letta dallo stesso Wolff come segno di una profonda e ineludibile eredità estetica e spirituale. Negli anni seguenti egli, studioso di storia della musica e valente violinista, avrebbe ricordato volentieri questo episodio alla presenza di conoscenti e amici, associando in una significativa equazione mentale l'elemento musicale alla sua infanzia felice e alla città di Bonn.

Bonn [...] was the town where I spent a happy childhood and received my first impressions of great music. [...] The most profound impression of beauty was made by the chamber music played at home, and I became familiar with the entire literature from Bach to Brahms.³

Tale eredità musicale si rivelò una componente essenziale nello sviluppo della sua personalità intellettuale, contribuendo in maniera decisiva ad affinarne ed orientarne il gusto in misura complementare a quanto fece la formazione umanistica e, in modo particolare, letteraria che Wolff si impose con coerenza e sistematicità fin dagli anni dell'adolescenza⁴.

Per quel che concerne le personali inclinazioni e predilezioni di Wolff in campo letterario nel periodo precedente la sua attività di editore, risulta

di sicuro interesse per il nostro discorso sottolineare come esse si andassero sempre più esplicitamente orientando, sulla base di una solida e orgogliosa *Bildung* costruita sui maggiori capolavori della grande tradizione classico-romantica tedesca⁵, sul mondo culturale a lui contemporaneo. Fra gli autori da lui maggiormente frequentati figurano così scrittori e poeti tedeschi come Stefan George e autori stranieri quali Gabriele D'Annunzio e i maggiori esponenti del movimento simbolista francese (Mallarmé, Verlaine, Moréas ecc.). Fra di essi una menzione speciale meritano Herbert Eulenberg – la predilezione per il quale gli venne trasmessa da Georg Witkowski⁶ e che figurerà fra gli scrittori più rappresentati nel Rowohlt Verlag – e Richard Dehmel, autore allora molto noto e particolarmente apprezzato dalle nuove generazioni, le cui opere edite fino al 1911 risultano tutte presenti in prima edizione nella biblioteca privata di Wolff. Di questa abbiamo un parziale catalogo, redatto nel 1912 da Joseph Baer in occasione della prima messa all'asta di parte del suo già qualitativamente e quantitativamente eccezionale patrimonio librario⁷.

La lettura del succitato catalogo, in cui i circa 1700 volumi battuti sono minuziosamente descritti e in parte illustrati, risulta di estremo interesse nell'ambito della nostra analisi come testimonianza diretta e non mediata dell'attività bibliofila di Wolff nel periodo antecedente il suo incarico di unico proprietario e direttore del Kurt Wolff Verlag. Una passione per il libro di eccellente fattura e la bella stampa che si tradusse fin da giovanissimo in un collezionismo attivo e una scelta di campo che, sotto la patina di un aristocratico gusto per l'*understatement*, dimostrano straordinaria maturità nelle motivazioni come nella pratica.

Ich war halt passioniert fürs Lesen, schon als Junge. Ich liebte Bücher [...] schöne Bücher, die ich zu sammeln versuchte, schon als halber Junge noch und Student [...] wußte, daß ich völlig unproduktiv war, wollte aber durchaus beruflich mit dem Buch zu tun haben. Was anderes bleibt übrig? Man wird Verleger.⁸

Di tale maturità d'approccio al mondo del libro è un significativo esempio il ritrovamento nella ricca biblioteca di famiglia (e la successiva sistemazione) di una corposa serie di lettere, biglietti autografi e disegni di Adele Schopenhauer – sorella del filosofo Arthur, donna di non comune intelligenza e cultura che fu animatrice di un importante salotto letterario nella Weimar dei primi anni del XIX secolo⁹ – indirizzati ad Ottilie von Goethe (nata Pogwisch), nuora del grande poeta¹⁰. Un *corpus* di autografi inedito di grande interesse storico-letterario, dunque, di cui il giovane ed intraprendente Wolff curò la pubblicazione dell'edizione in due volumi, apparsa in *Kleinoktav* nel 1909 per i tipi dell'Insel Verlag con riproduzione delle *silhouettes* disegnate dall'autrice e un apparato critico di circa 30 pagine dello stesso Wolff¹¹.

La sua attività filologica e critico-letteraria, incentrata sulla *Goethezeit* e condotta perlopiù su esemplari autografi inediti in suo possesso, è non casualmente molto intensa proprio in questi anni cui risale l'acquisto dei

pezzi più rari della sua raccolta (1907-1911). Vengono pubblicati, nell'ordine: tre lettere inedite di Ludwig Tieck a Jean Paul Richter nel 1908; nel 1909 i già citati *Tagebücher* di Adele Schopenhauer e un'antologia di lettere e scritti inediti di Johann Heinrich Merck (questi ultimi venuti in suo possesso in quanto sposo, in prime nozze, di una sua discendente diretta); ancora una raccolta di lettere e versi inediti dell'era goethiana nel 1910; una ristampa privata con sua postfazione dell'operetta satirica *Götter, Helden und Wieland* di Johann Wolfgang Goethe nel 1911; e, infine, nel 1912 un contributo saggistico sulla produzione teatrale di Herbert Eulenberg¹². Fra la produzione critico-saggistica wolffiana meritano anche attenzione, in relazione alle nostre problematiche, i contributi più direttamente connessi alla storia del libro che testimoniano ancora una volta di un collezionismo consapevole e maturo, soprattutto in quanto coevi alla formazione della maggior parte della sua raccolta di edizioni rare e pregiate. Interessante notare che essi apparvero sulle pagine della «Zeitschrift für Bücherfreunde», organo ufficiale della più importante e diffusa società tedesca di bibliofili del XX secolo, ovvero la Gesellschaft der Bibliophilen¹³.

Tale peculiare approccio di Wolff all'universo del libro – che combina passione letteraria, interesse per la storia della bella stampa e volontà editoriale – si era manifestato già a partire dal 1906, ovvero da quando, conseguita la maturità presso il Königliches Gymnasium di Marburg, aveva iniziato a frequentare seminari di storia della filosofia, latino, storia della musica e letteratura tedesca presso il noto ateneo cittadino. Oltre cinquant'anni più tardi, in una lettera a Boris Pasternak del 1958, rammenterà con malcelata nostalgia quegli anni di giovanile ma sincera eccitazione intellettuale – di cui il grande scrittore russo in esilio condivideva la memoria, avendo trascorso un semestre di studio in quella stessa università¹⁴ – restituendone, grazie allo stile leggero sottilmente ironico e, all'occorrenza, autoironico che ne contraddistinse sempre l'elegante prosa, un vivido quadro di sapore quasi pittorico:

I was a student in Marburg about a year before your time and spent an unforgettable semester reading Plato in Cohen's seminar [...] Perhaps you remember Theodor Birt, the professor of Latin, Johannes Weiss, the theologian and excellent pianist, Jenner, the musicologist who was also a pupil of Brahms, the Germanist Professor Vogt, and Elster. I was on friendly terms with all of them, not because I was a brilliant student (I certainly wasn't), but because I always took my cello along when I went to call on them, and in those days I was the only decent amateur cellist in Marburg.¹⁵

Altro docente accademico, la cui personalità e opera di ricerca si rivelò determinante nella formazione intellettuale di Wolff, fu poi Albert Köster, specialista goethiano di chiara fama¹⁶ i cui seminari frequentarono anche i suoi futuri lettori e consiglieri Walter Hasenclever e Kurt Pinthus, con cui strinse in quell'occasione amicizia.

La specializzazione universitaria di Wolff proseguì poi negli atenei di Bonn e Monaco di Baviera, interrotta solo nell'autunno 1906 dall'adempimento degli obblighi di leva, prestati presso il 53° reggimento d'artiglieria del Granduca d'Assia a Darmstadt. Un anno di servizio che Wolff, nonostante l'evidente scarsa propensione per le attività belliche e la rigida disciplina militare, ricorderà in seguito con piacere per via del felice incontro, in quella inusuale sede, con un giovane allievo ufficiale di modi raffinati e vasta cultura che scoprirà essere Friedrich Gundolf, collaboratore della rivista «Blätter für die Kunst» di Stefan George e membro dal 1899 dell'elitario *Kreis* che a questi faceva capo. Gundolf, rimasto anch'egli favorevolmente impressionato dall'incontro con Wolff, ne riferirà a George in una lettera del maggio 1907, impegnandosi poi affinché i due potessero incontrarsi di persona¹⁷. Il periodo di ferma a Darmstadt nel 1907 è, inoltre, importante nella biografia di Wolff anche perché fu in quella città che il futuro editore incontrò l'allora diciassettenne Elisabeth Merck. Discendente da una famiglia di antiche e nobili tradizioni, proprietaria dell'omonima industria chimica e molto influente alla corte granducale fin dall'epoca di Johann Heinrich Merck¹⁸, i due celebrarono le nozze due anni più tardi, il 2 settembre del 1909. Pochi giorni dopo il matrimonio, Wolff si trasferì con la giovane moglie a Lipsia, dove portò a termine gli studi (con una dissertazione su Albrecht von Haller) e iniziò a lavorare come *Volontier* presso la casa editrice di Kippenberg, con il quale strinse un rapporto di sincera stima e amicizia e che divenne da allora uno dei frequentatori abituali della sua abitazione insieme, fra gli altri, agli scrittori Richard Dehmel e Karl Wolfskehl, al noto attore Ludwig Bassermann e al direttore di teatro Max Martersteig.

8.2 Prime esperienze editoriali e fondazione del Kurt Wolff Verlag

Se non causa principale, indubbiamente tramite privilegiato attraverso cui Wolff poté entrare nel mondo dell'editoria fu la sostanziosa eredità di 100.000 *Goldmark* (marchi oro), lasciategli dalla madre Maria Marx alla sua prematura dipartita (1906), che egli investì quasi totalmente nel finanziamento del Rowohlt Verlag. Azienda di recente fondazione (1908) e scarsi mezzi, il cui pubblicato dei primi due anni si limitava a due sole edizioni (*Lieder der Sommernächte* di Gustav Edzard; *Kater-Poesie* di Paul Scheerbart)¹⁹, questa era ambiziosamente diretta dal giovane rampollo di una famiglia patrizia di Brema, Ernst Rowohlt, che dopo un periodo di apprendistato a Monaco, Parigi e Lipsia era stato assunto come *Geschäftsführer* (direttore amministrativo) presso la già citata «Zeitschrift für Bücherfreunde». Wolff e Rowohlt si conobbero nell'inverno a cavallo tra il 1909 e il 1910 proprio ad una delle allora famose 'serate' organizzate dall'associazione per i collaboratori e gli abbonati della rivista e, in quell'occasione, discussero per la prima volta dei progetti editoriali della neonata impresa così come dei necessari finanziamenti affinché questi potessero realizzarsi.

Divenuto socio della casa editrice il 30 luglio 1910 in qualità di ‘*stillter Teilhaber*’, ovvero ufficialmente in veste di semplice finanziatore ed investitore privo di voce in capitolo riguardo al programma editoriale, Wolff fu in realtà incaricato della supervisione della “Reihe Drugulin-Drucke” (Serie delle stampe Drugulin). Sulla scorta del già ampiamente illustrato programma kippenberghiano e traendo ispirazione dalla coeva serie delle “Hundertdrucke” (Cento stampe) dell’Hyperion Verlag di Hans von Weber – collezione di classici (come Lessing, Goethe, Schiller, Heine ecc.) stampati in volumi di esemplare fattura tipografica e splendidamente rilegati, per la cui illustrazione erano stati chiamati alla collaborazione artisti del libro di vaglia quali Emil Preetorius, Max Unold e Hans Meid²⁰ – la collana si proponeva di offrire una raccolta di opere della letteratura mondiale (Goethe, Shakespeare, Molière ecc.) a prezzi contenuti a fronte di una qualità compositiva (garantita dalla giustamente celebre Offizin W. Drugulin²¹) solitamente prerogativa delle più costose ed esclusive edizioni per bibliofili:

Die Drugulin-Drucke wagen zum ersten Male höhere Auflagen bei luxuriösester Ausstattung in Druck und Papiermaterial. Mit dem Gedanken der kostbaren und doch wohlfeilen Ausstattung verbindet sich ein sorgfältig ausgearbeiteter Plan. Es sollen die Meisterwerke der Weltliteratur in textlich mustergültigen Einzelausgaben in der Originalsprache Aufnahme finden.²²

Il successo arrivò all’impresa, che contribuì in misura rilevante alla fama che la casa editrice andava acquisendo su suolo nazionale – nel 1910 furono editi complessivamente 19 titoli, fra cui due edizioni di lusso (Max Dauthendey, *Schwarze Sonne. Phallus*; Paul Scheerbarth, *Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung*) e alcuni scritti dell’allora popolare Eulenberg – anche e soprattutto per merito di Wolff, che da quel momento venne ufficialmente indicato nelle lettere con il titolo di *literarischer Berater* (consigliere letterario) di Rowohlt.

Un ruolo centrale, a dispetto di quanto si è a lungo ritenuto, giocarono altresì il fine gusto letterario e l’intraprendenza di Wolff nell’acquisizione dei diritti e nella successiva opera di stampa di un significativo numero di scritti inediti di autori riconducibili ai nuovi movimenti avanguardistici, spesso frettolosamente etichettati come *Entdeckungen* (scoperte) rowohltiane²³. È il caso di Georg Heym – di cui apparve nel 1911 la raccolta poetica *Der ewige Tag* – Hugo Ball, Max Brod e soprattutto Franz Kafka, della cui opera Wolff comprese il valore con largo anticipo rispetto al pubblico e alla critica ufficiale e con cui instaurò un intenso rapporto di reciproca stima e amicizia di cui è esaustiva testimonianza il loro decennale carteggio²⁴. Tale disparità fra l’effettiva attività di Kurt Wolff all’interno dell’azienda e la posizione da lui ufficialmente ricoperta in quella sede fu una delle ragioni, accanto ad una latente ma sempre più esplicita divergenza di vedute e intenzioni programmatiche fra i due, che portò nell’ottobre 1912 ad un

aperto dissidio con Ernst Rowohlt, compostosi l'1 novembre 1912 con la liquidazione della quota di proprietà di quest'ultimo per la somma concordata di 15.000 marchi. Nonostante l'azienda figurasse nei registri della società di commercio di Lipsia sotto il nome di Kurt Wolff Verlag solo a partire dal 15 febbraio dell'anno seguente, quindi, essa proseguì le pubblicazioni sotto la sola egida di Wolff già dal novembre 1912.

Le prime decisioni prese dall'editore bionnese in qualità di direttore unico riguardarono la scelta, rivelatasi con il tempo accurata e lungimirante, di collaboratori di grandi capacità e sicura professionalità. Fra di essi un ruolo chiave, nel successo commerciale da cui fu coronata l'impresa fin dal primo critico biennio di attività, rivestì l'allora appena ventiduenne poeta austriaco di origine ebraica Franz Werfel che, chiamato a Lipsia con l'incarico di 'consigliere', affiancò in questo ufficio Kurt Pinthus e Walter Hasenclever²⁵. Nel dicembre venne poi affidato l'incarico di direttore del settore commerciale ad Arthur Seiffhart, figura oggi meno nota ma che fu uno dei perni intorno a cui ruotò la fondamentale attività pubblicistica e distributiva dell'impresa²⁶. L'attenta scelta dei propri collaboratori operata da Wolff in questi mesi di delicato passaggio di proprietà e direzione – caratterizzati da un netto ed inequivocabile reindirizzarsi della prospettiva editoriale nel senso della letteratura contemporanea – si rivelò altrettanto fondamentale della rete di rapporti che egli seppe tessere con finanziatori e sostenitori. In particolare, per quanto concerne la situazione patrimoniale della azienda ereditata da Wolff – che, come ricordato, nel novembre 1912 si vide costretto a mettere all'asta una sezione importante del suo patrimonio librario proprio per rimpinguarne le casse, ottenendo peraltro un ricavato inferiore alle attese e, comunque, non risolutivo per i suoi problemi finanziari di 20.000 *Goldmark* – fu provvidenziale il sostegno del giovane mecenate Erik-Ernst Schwabach. Ventiduenne gentiluomo di ingenti disponibilità finanziarie e sogni ambiziosi, fondatore del Verlag der Weissen Bücher (Casa editrice dei libri bianchi), Schwabach trovò nel giovane ma già esperto Wolff il tramite ideale per realizzare concretamente progetti che necessitavano di una rete di canali di distribuzione di cui non disponeva in proprio. Il suo più che generoso contributo di 300.000 *Goldmark* – che si tradusse ufficialmente solo nella pubblicazione periodica «Die weissen Blätter», nominalmente apparsa per i tipi della casa editrice di Schwabach – garantirono in realtà al Kurt Wolff Verlag una disponibilità di fondi senza la quale non si sarebbe potuto avviare nessuno dei numerosi e ambiziosi progetti che costituiscono il maggior contributo di Wolff alla storia del libro e della cultura tedesca²⁷ e a cui, qui di seguito, dedicheremo una analisi dettagliata. Basti qui sottolineare, in conclusione, che l'annotazione di dati relativi alla situazione patrimoniale di Wolff, cui non mancheremo di riferirci anche in seguito ove ritenuto necessario, è essenziale al nostro lavoro in quanto direttamente connessa all'effettiva possibilità o impossibilità di realizzare un suo programma a carattere bibliofilo.

8.3 Kurt Wolff, il «*Verleger des Expressionismus*»

Qualora si voglia affrontare lo studio di una personalità complessa come quella di Wolff, la cui poliedrica attività si segnalò lasciando una marca indelebile tanto nella storia dell'editoria quanto in quella della letteratura e dell'arte, è indispensabile premettere alla propria analisi alcune essenziali considerazioni circa la sua fortuna critica presso i posteri. Nel caso specifico dell'editore bonnese, ciò è particolarmente necessario se si considera la disparità di letture – alcune straordinariamente acute e davvero riassuntive della sua eccezionalità nella storia del libro e della cultura tedesca del XX secolo, altre apologetiche sebbene con alcune riserve e altre ancora, nonostante queste ultime costituiscano una parte quantitativamente poco significativa della letteratura critica wolffiana, immotivatamente riduttive – che sono state date nel corso degli ultimi decenni circa il suo cinquantennale impegno editoriale.

Fra le prime merita citare un brano, tratto da un articolo scritto dal barone Curt von Faber du Faur – affascinante figura di gentiluomo *fin de siècle*, finanziatore e collaboratore di Wolff alla statunitense Panthon Books²⁸ nonché uno dei maggiori collezionisti al mondo di letteratura barocca tedesca²⁹ – e pubblicato nell'agosto 1964, a poco meno di un anno dalla morte dell'amico editore, sulla «*American-German Review*» della Carl Schurz Foundation quale 'epitaffio intellettuale' a sua perenne memoria.

Not every literary generation enjoys the privilege and the benefits of being fostered by an ideal type of publisher, who in one person combines great business acumen with broad scholarship and the requisite love of the fine arts; who carries in his heart a great spiritual tradition which enhances his judgment and sharpens his skills to detect the true values in the present for the future. In Germany of recent years this ideal was personified by Kurt Wolff.³⁰

Tale contributo, la cui citazione vuole idealmente porre il presente lavoro proprio nel segno della tradizione critica succitata, offre una eccellente chiave di lettura per interpretare l'intera opera di Wolff come la coerente realizzazione di un unico, per quanto vario e multiforme, programma editoriale: farsi *Spiegel der Zeit*, specchio della cultura del proprio tempo, riflettendone e tramandandone tramite una prassi editoriale di altissimo livello tanto le più memorabili espressioni artistiche quanto le più passeggere, ma comunque significative, idiosincrasie.

Esempio mirabile della correttezza di questa metodologia ermeneutica è la più celebre, per quanto spesso fraintesa nei suoi intenti programmatici, collana edita dal Kurt Wolff Verlag, ovvero «*Der Jüngste Tag*»³¹. Sebbene, infatti, l'idea di offrire un *corpus* di opere aventi specifici e riconoscibili elementi in comune non fosse al tempo una novità assoluta – ne è un esempio la «*Langens Kleine Bibliothek*» (Piccola biblioteca di Langen), edita dal famoso editore del «*Simplicissimus*» Albert Langen già dal

1897, il cui modello fu seguito a distanza di dieci anni da Samuel Fischer con la “Bibliothek zeitgenössischer Romane” (Biblioteca di romanzi contemporanei) e dalla già celebre “Insel-Bücherei” (Biblioteca Insel) – l’indubbia originalità della proposta editoriale wolffiana risulta evidente per due elementi distintivi: l’assoluta novità dei contributi e la peculiarità delle edizioni. Per meglio comprendere questi due punti essenziali, che hanno fatto la fortuna della collana rendendola la più celebre e nota ‘vetrina’ espositiva dell’avanguardia di lingua tedesca in Europa, merita riflettere brevemente sull’incisivo e programmaticamente pregnante nome scelto per la *Reihe*, tratto non casualmente da una raccolta di liriche dell’allora ventitreenne poeta espressionista Franz Werfel, *Wir sind* (1914)³², e rivelatore di un’esplicita volontà palinogenetica di cui la nuova generazione di scrittori, poeti e artisti di area germanica e non, sentiva la vocazione di farsi carico:

Es wurde beschlossen, eine Serie kleiner dichterischen Bändchen zu beginnen, deren jedes, im Gegensatz zur schon florierenden Insel-Bücherei, von einem jungen oder noch unbekanntem Autor verfasst sein sollte. Wie aber der Name? Auf dem Tisch lagen die Korrekturbogen von Werfels neuem Gedichtband “Wir sind”. Mit einem Bleistift wurde hineingestochen, und die letzte Zeile der aufgeschlagenen Seite 166 begann «O jüngster Tag!». So entstand die für die kommende Literatur repräsentativste Reihe die (achtzig Pfennig pro Bändchen) manchen Namen zum erstenmal in die literarische Weite trug.³³

Tale conato di ribellione intellettuale, sottilmente velato da una patina di fine gusto per l’aneddotico, è rintracciabile in filigrana già nel prospetto di presentazione ai lettori della serie, scritto dallo stesso Werfel e apparso sul numero del 2 maggio 1913 del «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel», nel quale è altresì presente un *Wortspiel*, gioco di parole intraducibile che si impernia sul duplice significato in lingua tedesca dell’aggettivo «jüngst» (letteralmente «il più giovane», ma che nell’espressione luterana usata indica l’ultimo giorno dell’umanità sulla terra e la sua rigenerazione nello spirito):

Es sollen die stärksten Einheiten heutiger Dichtungen in einem neuen Unternehmen vereinigt werden [...] “Der Jüngste Tag” soll mehr als ein Buch sein und weniger als eine Bücherei: er ist die Reihenfolge von Schöpfungen jüngster Dichter, hervorgebracht durch das gemeinsame Erlebnis unserer Zeit [...] sie sollen als ein kurzer, doch ungeheurer Abriss ihres Wollens und ihrer Idee zu billigstem Preise in weiteste Kreise dringen.³⁴

Tale coesione programmatica, concretizzatasi nella pubblicazione di raccolte poetiche e *Prosastücke* di autori perlopiù fino ad allora ignoti al grande pubblico cui voleva rivolgersi la pubblicazione periodica wolffiana (il prezzo di un singolo volume era stato fissato in 80 *Pfennig*), si rivela materialmente anche nella spesso criticata uniformità e sempli-

cità della veste editoriale dei volumi. In realtà, sia il disegno di copertina che caratterizza il maggior numero di essi (con il titolo inquadrato in uno scudetto di forma rettangolare e colore bianco, incollato su uno sfondo cartonato di tonalità nera) sia la raffinata e mai scadente essenzialità del comparto tipografico furono la conseguenza di una precisa scelta pubblicitaria di Wolff e dei suoi collaboratori: lo scopo era di dare ai lettori uno strumento per riconoscere immediatamente i volumi appartenenti alla collana e associare al loro aspetto una precisa traccia contenutistica³⁵. Una strategia, questa, applicata anche in altre pubblicazioni wolffiane, da questo punto di vista assimilabili a “Der Jüngste Tag”, che riscossero notevole successo: “Der neue Roman”, riconoscibile dalla copertina immancabilmente gialla, e la raccolta “Die schwarzen Bücher”, che significativamente ad una omogeneità della sovraccoperta delle proprie edizioni contrapponeva all’interno una grande varietà di contributi grafici originali di artisti contemporanei.

A proposito della coesione dei contenuti, cui fa da contraltare la voluta ripetitività della veste esteriore, appare innegabile la veridicità della definizione che della collana diede Wolfram Göbel nella sua storica monografia come «repräsentativer Querschnitt durch die expressionistische Literatur»³⁶. In effetti, se sfogliamo gli 86 numeri apparsi fra il 1913 e il 1921 di cui si compone la serie, gli autori più presenti sono per l’appunto quelli più rappresentativi del movimento espressionista come Carl Sternheim, Frank Wedekind, Georg Trakl, Alfred Döblin, Ernst Toller, Heinrich Mann, Gottfried Benn e, naturalmente, Franz Kafka. Ciò è particolarmente importante da sottolineare per cogliere pienamente l’eccezionalità e imprevedibilità dell’altalenante eppur nel complesso discreto successo di vendite che arrise alla *Reihe* – con l’eccezione di alcuni singoli casi come quello per altri versi significativo dei racconti e romanzi kafkiani – a dispetto del diffuso pregiudizio che riteneva la produzione espressionista, sia letteraria che figurativa, arte di livello complessivamente scadente. In particolare, il romanzo *Der Untertan*, 1918 (*Il suddito*, 1955) di Heinrich Mann, scritto nel 1914 e straordinariamente profetico circa il tragico destino che attendeva l’Europa nell’immediato futuro, poté essere edito solo al termine del conflitto, ricevendo tuttavia allora un consenso di pubblico superiore ad ogni più rosea previsione (100.000 esemplari venduti nei primi due mesi) e divenendo così una delle edizioni latrici di maggior profitto dell’intera storia della casa³⁷. Ciò interessa soprattutto perché il vero obiettivo di Wolff era quello di ‘istituzionalizzare’ in qualche modo le opere a suo parere più significative della giovane avanguardia, diffondendole presso un pubblico vasto che comprendesse anche la tanto vituperata borghesia. In questo senso, la collana ottenne quanto si proponeva e può considerarsi, oggi che molti di tali scritti sono inseriti persino nelle antologie scolastiche, un successo di portata storica. Il fatto poi che la stampa della collana si interrompesse qualche anno dopo la fine del primo conflitto mondiale, quando ormai molti scrittori e artisti appartenenti al gruppo espressionista erano morti (Georg Heym, Georg Trakl, Egon Schiele) e il movimen-

to andava smarrendo la sua spiccata causticità espressiva, conferma che questo più di altri era la spina dorsale della serie.

Sarebbe, tuttavia, errato oltre che immeritadamente riduttivo considerare il numero pur rilevante di opere espressioniste presenti nella collana come rappresentative della stessa così come sarebbe fuorviante ritenere l'esperienza pur fondamentale di "Der Jüngster Tag" esaustiva *pars pro toto* dell'intera attività editoriale di Wolff, il quale sarebbe così pienamente caratterizzabile come 'Verleger des Expressionismus'. Lo stesso editore, nel suo libro di memorie *Autoren, Bücher, Abenteuer* (1965), rigettò esplicitamente questa definizione e, in più occasioni, definì questa sua fama di 'editore dell'espressionismo' «meinen verfluchten, verhassten Ruhm»³⁸. D'altronde, lo stesso programma della collana si faceva un vanto distintivo del suo carattere indipendente ed internazionale, chiarendo la sua non appartenenza ad alcuna tematica, corrente o nazionalità specifica. Il passo che qui di seguito riportiamo è, in tal senso, chiarificatore:

"Der Jüngste Tag" begrenzt sich mit keiner Clique, mit keiner Freundschaft noch Feindschaft, mit keiner Stadt, mit keinem Land [...] Nicht nur auf deutsche Dichter soll sich der "Jüngste Tag" beschränken, sondern auch ausländische Dichtungen sollen zeigen, dass es gewisse Elemente gibt, die der Dichtung aller Länder in unserer Zeit (wie in der bildenden Kunst) gemeinsam sind.³⁹

In questo senso, pur nel parco relativamente limitato del pubblicato complessivo, è indicativo che abbiano trovato spazio contributi in prosa e versi di autori eterodossi rispetto alle linee guida della collana come Otokar Březina, massimo rappresentante del simbolismo di lingua ceca, lo scrittore e politico nazionalista francese Maurice Barrès e l'*exquis poète des choses simples*⁴⁰ Francis Jammes. Fra gli autori pubblicati in traduzione merita citare anche uno dei futuri padri della fantascienza novecentesca, il ceco Karel Čapek, e il poeta e drammaturgo Paul Claudel⁴¹.

8.4 Georg Heinrich Meyer, il pubblicista 'bibliofilo' di Wolff

Per circa due anni, a partire dall'esplosione del primo conflitto mondiale fino al 1916, Kurt Wolff non poté essere alla guida della propria casa editrice perché direttamente impegnato sul campo. In questo lasso di tempo relativamente lungo, la direzione venne affidata a Georg Heinrich Meyer, uomo di provata esperienza in campo editoriale – già fondatore nel 1895 dell'omonima azienda che vantava, fra le numerose opere pubblicate di ispirazione neoromantica, la raccolta poetica rilkiana *Dir zur Feier* (1900) – e condirettore del Meyer & Jessen Verlag, segnalatosi alla cerchia di bibliofili per l'eleganza e raffinatezza delle proprie edizioni, quando quest'ultima casa venne rilevata da Wolff nel gennaio 1914⁴². La scelta, ancora una volta saggia e ponderata di Wolff, si rivelò

corretta. ‘Vater Georg Heirich’ (babbo Georg Heinrich) – come veniva affettuosamente chiamato dai suoi collaboratori, sia per l’aspetto bonario che ispirava serenità e fiducia sia per l’età sensibilmente maggiore di quella dei suoi colleghi – si dimostrò un lavoratore instancabile, incredibilmente dedito alla propria attività al punto che fiorirono simpatici aneddoti al riguardo. Alcuni di essi, raccolti dal suo più stretto collaboratore Arthur Seiffhart e da Herbert Eulenberg, appaiono particolarmente significativi, a patto che se ne sfrondino i contorni caricaturali, al fine di cogliere la già presente e molto ben caratterizzata eredità wolffiana; nello specifico, il rapporto di amicizia personale che Wolff amava instaurare con alcuni dei suoi autori o ancora il ruolo di attiva persuasione che intraprendeva nel caso di autori poco collaborativi. Elementi che Wolff condivideva con molti altri editori del tempo, fra cui Kippenberg, e che si possono ritenere emblematici della nuova generazione di capitani di industria editoriale, sorta fra la fine del XIX secolo e i primi anni del successivo.

Man muss diesen Georg Heinrich Meyer gesehn haben, wie er die störrisch gewordenen Poeten immer wieder in die Höhle des Kurt Wolff zurückzutreiben versuchte, oder am Bahnhof bis zum letzten Zugpfeifen einem verstimmten Autor gut zuredete [...] um zu wissen, wie Gott sich eigentlich das Verhältnis vom Verleger zum Verfasser gedacht hat.⁴³

La presa d’atto dell’eredità wolffiana e l’impostazione, in un momento di grave crisi economica dovuta alle restrizioni imposte dalla guerra in corso, della politica editoriale in tal senso si riscontra naturalmente anche in altre e più significative iniziative, la più importante delle quali è l’almanacco «Vom Jüngsten Tag». Evidentemente nato con l’intento di sfruttare il successo della omonima collana – di cui appare momentaneamente rinnovata la veste tipografica con titolo bicolore e cornici o ghirlande di abbellimento – esso ospitava tutti i numerosi autori espressionisti ivi apparsi. Unica eccezione fu rappresentata da Werfel, alle cui liriche Meyer seppe dare intelligentemente risalto associandole in antologia alle poesie di Rabindranath Tagore. Questi visse anni di grandissima popolarità dopo aver ricevuto nel 1913 il Nobel per la letteratura, esercitando altresì un forte influsso su autori contemporanei come André Gide (che ne tradusse in francese alcuni scritti), Rainer Maria Rilke e William Butler Yeats, che se ne dissero pubblicamente grandi ammiratori⁴⁴. L’almanacco riscosse nel complesso una positiva risposta commerciale, a riprova del successo della lenta ma perseverante opera di alfabetizzazione cui Wolff e i suoi collaboratori sottoposero il pubblico di lingua tedesca in tema di avanguardia, raggiungendo nel novembre 1916 il traguardo delle 20.000 copie vendute.

Il maggior successo per la casa editrice di Wolff, sia dal punto di vista finanziario sia dalla prospettiva del fondamentale lavoro di propa-

ganda svolto da Meyer, fu in ogni caso il romanzo *Der Golem* (1914) di Gustav Meyrink, di cui saranno vendute negli anni oltre 200.000 copie. Lo scrittore ed esoterista viennese avrebbe riscosso sempre grande successo di pubblico: delle edizioni wolffiane di *Das grüne Gesicht*, 1917 (*La faccia verde*, 1931) e *Walpurgisnacht* (1918) verranno stampate rispettivamente 106.000 e 90.000 copie, andate tutte esaurite; inoltre, il Kurt Wolff Verlag pubblicherà due edizioni delle opere complete nel 1917 e nel 1921. È, tuttavia, innegabile il ruolo determinante che giocò nel successo del suo romanzo più celebre l'impegno messo in campo da Meyer con una campagna pubblicitaria che al tempo fece sensazione. Questi si prodigò, inoltre, infaticabilmente perché tutti i potenziali acquirenti potessero avere la possibilità di acquistarne una copia tramite una rete capillare di distribuzione. Ancora una volta un curioso aneddoto, che risulta tuttavia di sicura autenticità, ci può fornire un esempio dell'abnegazione con cui il direttore ad interim del Kurt Wolff Verlag affrontava il suo lavoro: andate esaurite in pochi giorni le 10.000 copie della prima tiratura dell'edizione e ricevuto per esse l'ordine da migliaia di soldati al fronte, che tuttavia non potevano ricevere posta per un peso superiore a 500 grammi, Meyer ordinò di stampare un'edizione rilegata in cartone, del peso di 480 grammi, a questo specifico scopo. In una lettera del 2 marzo 1916, Werfel scrisse a Meyer interpretando il sentire collettivo nel riconoscerli enfaticamente gran parte del merito per il successo di questa edizione.

Den "Golem" hat der Verlag mehr als der Autor gemacht. Ich glaube fest an Ihre glückliche Hand [...] Man hört und liest jetzt überall nur Kurt Wolff Verlag. Ihre Reklame (besonders die Inserate) war das Intensivste, was man sich nur denken kann.⁴⁵

Se il merito principale di Meyer fu indiscutibilmente, dunque, quello di aver corrisposto alle aspettative di Wolff confermando il trend positivo della sua casa editrice e ottenendo successi editoriali attraverso intelligenti strategie commerciali come l'uso di slogan e parole d'ordine⁴⁶, va anche sottolineato il fatto che la qualità tipografica delle edizioni non calò di livello durante la sua gestione. Se si tiene in considerazione l'ovvia difficoltà di reperimento e il relativo aumento di costo a causa della guerra delle materie prime di maggior pregio, quali seta e pelle per le rilegature o carte e inchiostri di più elevata qualità, tale risultato – stante il dato che non furono promosse edizioni per bibliofili nel biennio preso in esame – è da solo indice di un'attenzione per il libro nella sua composizione materiale e aspetto esteriore che merita considerazione. Inoltre, senza il sostegno finanziario garantito dall'aggressiva e vincente politica pubblicistica di Meyer, Wolff non avrebbe potuto realizzare, come vedremo, progetti di grande spessore incardinati proprio sulla promozione del libro d'arte, dei quali Meyer risulta pertanto – oltre che idealmente, nella sue frustrate ambizioni bibliofile degli anni giovanili⁴⁷ – indirettamente corresponsabile.

8.5 Gli anni del dopoguerra e l'esperienza bibliofila dell'Hyperion Verlag

I mesi successivi al rientro di Wolff alla direzione della sua casa editrice furono caratterizzati da una politica aziendale di grande spregiudicatezza e aggressività. Questa fase, definita di *Ausdehnung* (espansione o ampliamento), si concretizzò nella forzata acquisizione di altre imprese in difficoltà economiche a causa della crisi postbellica e nella fondazione di case associate, chiamate al compito di approfondire tematiche specifiche del programma editoriale – comunque in continua evoluzione e ripensamento, sebbene granitico nelle sue linee guida – della casa madre. Di questo secondo caso è un esempio Der neue Geist Verlag (Casa editrice del nuovo spirito), fondato da Wolff e da suo cognato Peter Reinhold (marito di Caroline Merck, sorella minore della moglie dell'editore) nel febbraio 1917, espressamente dedicato a singole pubblicazioni e collane di interesse prettamente politologico. Il suo interesse per il nostro discorso non risiede ovviamente nel pur rilevante fatto di essere divenuto in breve un punto di incontro privilegiato per personalità della politica e intellettuali vicini all'ala liberale e pacifista del partito socialdemocratico, a cui diede voce pubblicando contributi di grande spessore come *Ein deutsches Herrenhaus* (1918) dello storico fondatore del *Bund der Kriegsdienstgegner* (Associazione degli obiettori di coscienza) e prolifico articolista Kurt Hiller. Peraltro Wolff, sempre più divergendo dalle opinioni politiche radicali di Reinhold e dalle sue strategie aziendali, si sottrasse alla guida attiva dell'impresa già negli ultimi mesi del 1918, lasciandone ufficialmente la direzione esclusiva al cognato a partire dall'anno successivo. Piuttosto, tale esperienza risulta interessante in quanto indicativa della volontà di Wolff, ormai editore noto e affermato, di sviluppare adeguatamente programmi editoriali paralleli, principalmente dedicati alla promozione e diffusione del libro illustrato.

L'episodio della storia editoriale del Kurt Wolff Verlag su cui deve convergere la nostra analisi è, in questo senso, l'Hyperion Verlag, fondato da Hans von Weber a Monaco nel settembre 1906 e, fin dal principio, programmaticamente votatosi all'arduo compito di risollevarne le sorti del libro d'arte dal baratro in cui avevano rischiato di farlo precipitare gli effetti più deleteri e massificanti dell'omologazione dovuta alla produzione seriale industriale.

Die erste Aufgabe, die der Verlag sich stellte, war die Neubelebung des illustrierten Buches.⁴⁸

Tale chiaro e semplice programma si concretizzò, oltre che nella già citata collana degli "Hundertdrucke" (Cento stampe) – così chiamata perché articolata in singole edizioni di capolavori della letteratura mondiale, la cui bellezza e cura era resa ancora più appetibile agli occhi dei collezionisti dalla esiguità della tiratura di soli cento esemplari numerati – anche in una serie di pubblicazioni che spaziavano dalla letteratura erotica ba-

rocca a quella russa e inglese contemporanea a fronte di un'immutabile e davvero distintiva qualità di stampa. Interessante notare come il modello sia ancora il *Gesamtkunstwerk* di morrisiana ispirazione, agognata unità compositiva di contenuti e forme.

Der Hauptgrundsatz meines Verlages ist, bei der Herstellung, jeden Bestandteil des Buches – Papier, Einband, Druckfarbe usw. – aus dem besten zu beschaffenden Stoff zu wählen, mit sogsamer Liebe das Satzbild dem dichterischen Inhalt gemäss zu gestalten und es mit den Bildern zu einem einheitlichen Ganzen zu vereinen.⁴⁹

I medesimi principi ispiratori furono mantenuti tali negli anni, anche allorché l'impresa di von Weber venne rilevata dal figlio, che ne diresse i lavori in società con Julius Schröder e Walter de Gruyter sotto le insegne di Hyperon-GmbH, con il quale collaborò anche per un certo periodo Ernst Rowohlt. Nel luglio 1917, in seguito al drastico crollo delle vendite che si vide subire negli anni di guerra, l'azienda fu infine rilevata da Wolff, il quale – in ossequio alla tradizione di grande qualità cui il nome Hyperion era associato nel mondo editoriale tedesco di quegli anni – ebbe così per la prima volta l'occasione di dedicare l'intera produzione di una pur piccola casa editrice alla pubblicazione di edizioni che potessero soddisfare pienamente la sua passione di bibliofilo e il suo ricercato gusto di esteta. È Wolff stesso a confessare che fu decisiva la prospettiva di poter «nach Lust und Liebe schöne Bücher machen, Luxusdrucke, Illustrierte Bücher»⁵⁰, facendosi addirittura personalmente carico della supervisione delle questioni di interesse grafico-tipografico. Temi tecnici, questi, che peraltro fin da giovane lo avevano appassionato, come ci testimonia Bernhard Zeller nella sua eccellente prefazione alla storica edizione del *Briefwechsel* wolffiano edito a sua cura.

Das schöne Buch, das illustrierte Buch, Fragen der Buchgraphik und Probleme der Typographie haben den Verleger, den Bibliophilen und den Ästheten Wolff zu allen Zeiten gefesselt.⁵¹

La sostanziale fedeltà al programma weberiano è testimoniata dalla, se possibile, incrementata qualità dell'opera di stampa, per cui vengono utilizzati inchiostri speciali e carta preparata prima della guerra, così come da una produzione di vasto respiro internazionalista che – sulla scorta della splendida edizione del 1908 del *Judith* di Friedrich Hebbel, illustrata da Thomas Theodor Heine, uno dei massimi esempi dell'arte del libro ispirata al movimento dello Jugendstil – presenta un'ampia selezione di romanzi, racconti e libri di viaggio di autori stranieri.

Un'interessante sezione del pubblicato è dedicata alla letteratura galante, raccolta in un'apposita collana denominata “Dionysos-Bücherei” (Libreria di Dioniso) e comprendente una collezione di raffinate riedizioni dei testi più significativi del genere, da opere della letteratura greco-ro-

mana come *Die Hetärengespräche* di Luciano di Samosata a testi moderni quali *Der Pornograph* di Rétif de la Bretonne passando per una scelta di brani in tema tratti dal *Dekameron* di Boccaccio. Parallelamente ad essa, a partire dal trasferimento dell'Hyperion Verlag da Berlino a Monaco di Baviera nel 1919 sull'esempio della casa madre, il nuovo direttore incaricato Lothar Mohrenwitz diede l'abbrivio a progetti assimilabili per impostazione e intenti come la "Romantische Taschenbücherei" (Libreria tascabile romantica), il cui carattere bibliofilo si evidenzia nelle splendide illustrazioni rigorosamente colorate a mano che ne ornano le edizioni. Meritano una menzione speciale anche la "Skandinavische Bibliothek" (Biblioteca scandinava) – in cui apparvero romanzi di Knut Hamsun e drammi di August Strindberg, questi ultimi nella nuova traduzione di Else von Hollander – e la serie "Dichtungen des Ostens", nella quale trovarono pubblicazione singole opere di grafica artistica e *suites* di incisioni originali di Emil Preetorius.

Interessante notare, a proposito di quest'ultimo esempio, come Mohrenwitz abbia indirizzato sempre più la produzione negli anni verso album e lavori di pura grafica e finanche di opere monografiche di interesse storico-artistico, come la monumentale edizione in otto volumi della *Entwicklungsgeschichte des Stils* (1922-1923) di Robert West. Tale ridefinizione del programma editoriale fu certamente eseguita su indicazione esplicita di Wolff, che contemporaneamente meditava un progetto che avrebbe trovato la sua compiuta realizzazione nella fondazione di una casa editrice a ciò preposta, la Pantheon Casa Editrice, di cui ci occuperemo in seguito in dettaglio perché di centrale importanza per la nostra trattazione. Basti qui sottolineare come il binomio fra libro d'arte e arte del libro, destinato a contraddistinguere nettamente la produzione wolffiana a carattere bibliofilo degli anni Venti, si andasse lentamente ma inesorabilmente tramutando in una equazione nella mente dell'editore. Fin dalla corrispondenza epistolare con Pola, figlio di Paul Gauguin – di quest'ultimo Wolff pubblicherà una lussuosa edizione in facsimile di *Avant et après* (1918) – tale binomio trova compiuta formulazione programmatica, in coincidenza con le iniziative in tal senso proposte dai nuovi collaboratori Carl Georg Heinse e Hans Mardersteig⁵², solo con la fondazione della rivista «Genius. Zeitschrift für alte und werdende Kunst». Il primo numero, apparso nell'aprile 1919, ne incarnava già esteriormente (edizione in-folio, stampata dalla W. Druggulin e arricchita da illustrazioni) prima ancora che nel nome gli intenti di pubblicazione d'arte.

8.6 *La bildende Kunst secondo Wolff*

Stante quanto finora affermato circa il *fil rouge* rappresentato dal rapporto di dipendenza più o meno diretto, ma nel complesso innegabile fra il programma di Wolff ed una tradizione editoriale di lungo corso che, mutatis mutandis, pone al centro del proprio operato la rivalutazione esteti-

ca dell'oggetto-libro e la reinterpretazione in chiave moderna dei precetti quattro-cinquecenteschi della bella stampa⁵³, è indispensabile sottolineare alcune peculiarità distintive che caratterizzano la produzione del Kurt Wolff Verlag più espressamente destinata ad un pubblico di collezionisti e cultori dell'arte del libro. Tali peculiarità possono sintetizzarsi, a ben vedere, nella definizione di 'künstlerische Buchkunst', ovvero in un approccio per certi versi anomalo ed eterodosso all'arte del libro che cerca e trova nell'illustrazione originale l'esaltazione del testo scritto più che un completamento grafico della sua ornamentazione tipografica. In questo senso, i *livres des peintres* alla maniera di quelli editi da Ambroise Vollard⁵⁴ o ancora le verbalizzazioni grafiche di Melchior Lechter degli immaginifici testi georghiani furono sicuramente i modelli prediletti a discapito del virtuosistico esperimento dell'*entrelac* morrisiano e più in generale della sua *Kunstbuchkunst*⁵⁵.

A sua volta, l'approccio di Wolff alle arti figurative fu complesso e mediato da molti fattori culturali. Appare certa, dalle fonti in nostro possesso, una sua conoscenza approfondita della produzione artistica, e in particolare modo pittorica, dall'epoca rinascimentale alle più recenti avanguardie artistiche. Paradossalmente, verso queste ultime egli non nutrì mai – sebbene con alcune significative eccezioni – una generale predilezione, bensì addirittura un netto rifiuto per quanto concerneva le proposte più esplicitamente antifigurative. Una formazione, la sua, essenzialmente da autodidatta, che nel gusto e negli orientamenti si andò affinando attraverso una assidua frequentazione del patrimonio museale europeo. Interessante, a questo proposito, una lettera risalente al novembre 1914 – relativa cioè al periodo in cui Wolff era arruolato come tenente in un reggimento di artiglieria di stanza nella città belga di Gand – in cui si descrive una sua visita al museo d'arte cittadino:

So wie die Sammlung – die übrigens geschlossen, also nur für Offiziere zu besichtigen ist – jetzt aussieht, ist sie als ganzes ziemlich minderwertig. Ein paar Säle voll ganz nichtssagender moderner meist belgischer Bilder [...] Keine Bilder allerersten Ranges, aber doch manch schöne Stücke in der Art der van Eyck und des Memling.⁵⁶

Una prassi quasi rituale, dunque, quella della visita a musei e chiese, che Wolff non si negò in nessuna circostanza, come dimostrano anche i diari, su cui veniva annotata ogni occorrenza di questo genere. Veniamo così a conoscenza di una sua visita alla National Gallery di Londra nell'aprile 1934 e, nel giugno dell'anno seguente, della sua presenza a Venezia ad una mostra su Tiziano e, sulla scorta dell'entusiasmo per il pittore veneto, nei giorni di soggiorno nella città lagunare, di una visita alla basilica dei Frari per ammirare la celebre pala dell'Assunta. Va considerato che fu quello un periodo particolarmente difficile nella vita dell'editore il quale, liquidate le sue aziende, fu costretto a subire anni di forzato esilio a causa della crescente ondata antisemita che seguì immediatamente la *Machtergreifung* della NSDAP (Wolff era, per parte materna, di origine ebraica).

Persino in condizioni critiche, quali quelle in cui egli si trovava nel febbraio 1941 – in fuga dalla Francia conquistata dalle armate hitleriane e in attesa della nave che avrebbe condotto lui e la sua famiglia in salvo negli Stati Uniti d'America – è testimoniata dalle sue carte autografe una visita al museo madrilenò del Prado.

Tale premessa di sapore aneddótico è, in realtà, concreta testimonianza di un interesse personale pluridecennale per l'arte, che alla passività del *Kenner* affiancò l'impulso attivo del *Sammler* sia nella commissione di dipinti – celebre il suo ritratto, realizzato da Felice Casorati nei primi decenni del 1925, commissionatogli dai coniugi Wolff allora residenti nel casino di caccia mediceo di Villa Cantagalli, nei pressi di Firenze⁵⁷ – sia nella raccolta di disegni, stampe xilografiche e opere su tela di vari artisti che collaborarono con il Kurt Wolff Verlag come Oskar Kokoschka, Paul Klee, Frans Masereel e Paul Gauguin. Il citato *Porträt* di Casorati, caratterizzato da quella purezza cristallina contrapposta all'enigmaticità del tono che è la firma stilistica del suo 'realismo magico'⁵⁸, è peraltro interessante anche dal punto di vista fisiognomico⁵⁹, una branca cui Wolff si interessò molto in gioventù riservando nella sua collezione un apposito settore ad una galleria di 200 ritratti di personalità insigni della storia e della cultura moderna (fra gli artisti di maggior fama ivi rappresentati figurano, fra gli altri, Johann Caspar Füssli e Johann Heinrich Lips)⁶⁰.

8.7 *L'arte pittorica tradotta in arte del libro: la Kunstbibliophilie wolffiana*

Un eccellente esempio di come il raffinato gusto artistico di Wolff e, ovviamente, le sue personali predilezioni in questo campo si siano tradotte in un coerente e avanguardistico progetto editoriale – parallelo e complementare alla promozione della letteratura contemporanea di marca espressionista e non – è il caso davvero esemplificativo di Oscar Kokoschka, pittore e drammaturgo nativo di Pöchlarn, nella Bassa Austria. Ammiratore in gioventù della pittura di Edvard Munch e del fauvismo, quindi membro della Secessione di Berlino e poi del gruppo espressionista monacense *Der blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro), la sua opera fu segnalata a Wolff dal sempre determinante Franz Werfel, che se ne dichiarò apertamente entusiasta. La personale ammirazione che Wolff nutrì fin dal principio per l'artista austriaco è peraltro ampiamente provata dal primo e delicato incarico affidatogli, ovvero l'illustrazione dello scritto saggistico *Die chinesische Mauer* (1914) di Karl Kraus⁶¹. Nonostante fosse destinata a fallire l'iniziale idea di convincere in questo modo un autore 'difficile' come Kraus a concedergli i diritti di pubblicazione dei suoi futuri scritti inediti, la scelta di Wolff si rivelò felice in quanto portò alla pubblicazione nel 1914 della splendida edizione illustrata dell'opera, «eines der kunsthistorisch bedeutendsten illustrierten Bücher des Expressionismus»⁶². Il libro avrebbe poi avuto, per espressa volontà di Wolff, una seconda edizione, apparsa nel 1919 come *Mappenwerk* in una tiratura di soli 30 esemplari.

Una pubblicazione, quest'ultima, evidentemente pensata per collezionisti di libri d'arte, che dimostra ancora una volta l'apprezzamento di Wolff per l'opera kokoschkiana, peraltro espresso apertamente in più occasioni nell'epistolario. Si citi, fra gli esempi possibili, un breve stralcio da una lettera inviata dall'editore a Victor von Dirsztay nel maggio 1916 a proposito della edizione del suo *Lob des hohen Verstandes*, in cui Wolff propone al ricco aristocratico di acquistare personalmente una serie di disegni a piena pagina di Kokoschka da utilizzare ad arricchimento e completamento dell'edizione in grande formato della sua opera:

Es war mein Gedanke, dieses Buch mit einer Reihe von Zeichnungen Kokoschkas herauszugeben. Grund für diesen Wunsch ist [...] dass ich auch sehr gern nach längerer Zeit wieder einmal ein Buch mit Kokoschka-Illustrationen herausbringen möchte.⁶³

La *suite* di disegni originali che Kokoschka approntò per l'edizione, effettivamente apparsa l'anno seguente, ricevette il sentito plauso anche da von Dirsztay, di cui nel 1923 fu edito per i tipi del Kurt Wolff Verlag il romanzo *Der Unentrinnbare* ancora con illustrazioni originali dell'artista⁶⁴.

L'impegno di Wolff per la promozione e diffusione della nuova generazione di artisti – molti dei quali associabili, per empatie tematiche o stilemi grafici se non per una diretta militanza in uno dei gruppi che ne rivendicavano il nome, alla coeva corrente espressionista – si rivela peraltro ad una analisi approfondita ben più articolato e ad ampio spettro di quello che le sue singole preferenze in tema e le personali amicizie lascerebbero supporre. Nel caso del colloquio epistolare avuto con Hans Mardersteig circa l'opportunità di offrire o meno ad Ernst Ludwig Kirchner l'incarico di disegnare illustrazioni per la riedizione della raccolta di poesie *Umbra vitae* di Georg Heym, Wolff accettò infine le indicazioni dell'amico e collaboratore pur mantenendo personalmente alcune riserve sull'opera dell'artista. Scrive in una lettera a Mardersteig dell'aprile 1921:

Mir persönlich gefallen die Kirchner-Kritzeleien gar nicht (im Gegensatz zu seinen Holzschnitten und Lithographien, die ich zu schätzen weiss), und ich finde, dass sie quantitativ etwas viel Raum einnehmen.⁶⁵

Un'edizione, quella effettivamente stampata nel 1924 in 500 esemplari con un corredo di 47 xilografie di Kirchner, che al contrario merita di essere riconosciuta come uno dei più bei libri illustrati del Novecento e le cui illustrazioni, come nelle intenzioni dichiarate dell'illustratore, rappresentano davvero una «begleitende Melodie zu einem Gesang»⁶⁶. Fin dalla riscoperta del decennio espressionista e la rivalutazione dei movimenti avanguardistici primonovecenteschi anche dal punto di vista artistico – anch'essa ampiamente anticipata da Wolff con la pubblicazione della prima monografia, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners* (1926) di Will

Grohmann, sul pittore e incisore bavarese – l'edizione suscitò il clamore e l'entusiasmo del mondo dei bibliofili. Quando nel 1962, in occasione di un'asta, un esemplare non appartenente alla più rara *Vorzugsausgabe* (edizione speciale dei primi 10 esemplari stampati, contenenti in antiporta un ritratto dell'autore appositamente realizzato da Kirchner) fu aggiudicato per la somma considerevole di 3.600 marchi, Wolff commentò: «Bei 36.000 geb' ich mein eigenes Exemplar her»⁶⁷.

Come dimostra questo esempio, la volontà di Wolff, espressa con forza e coerenza ai suoi più vicini collaboratori e autori, era sempre stata quella di dirigere una casa editrice che fosse la fedele rappresentazione dell'arte del proprio tempo nel suo complesso e nella varietà delle sue forme, come esplicitamente affermato in una lunga lettera-confessione inviata a Rainer Maria Rilke il 10 dicembre 1917:

[...] die Überzeugung, die mich von Anfang an getragen, die durfte ich behalten: dass das Bild, aufgefangen im Spiegel meines Verlages Geist und Herz meiner Zeit am treuesten widerspiegelt in der ganzen Vielfältigkeit ihrer Erscheinungen, ihrer Sehnsucht nach Brüderlichkeit und Güte, ihrer Liebe zum Menschen, und ihrem Hass gegen den Bürger.⁶⁸

Ci troviamo, dunque, dinanzi ad una vera e propria '*graphische Verbalisierung der Texten*' (verbalizzazione grafica dei testi), ovvero al progetto mai realizzato prima, e in questo senso davvero unico nel suo genere, di pubblicizzazione e promozione di un complesso eterogeneo di movimenti e correnti a partire dalla totalità – letteraria, filosofico-saggistica e artistico-visuale – e varietà della loro produzione. Ne è un superbo esempio la già citata edizione del romanzo *Der Golem* di Gustav Meyrink, pubblicato nel 1915 con un apparato di otto litografie di Hugo Steiner-Prag, che si rivelerà il primo grande successo editoriale della casa. Dalla serie di illustrazioni preparate per l'edizione in volume, apparso contemporaneamente o qualche mese più tardi, fu tratto anche un *Mappenwerk* di 25 litografie⁶⁹. Tralasciando di dare in questa sede un giudizio sull'opera di Steiner-Prag, di cui le succitate litografie rappresentano in ogni caso il riconosciuto vertice della sua attività di *Buchillustrator*⁷⁰, il caso riveste un particolare significato per il nostro discorso in quanto esemplificativo della volontà wolffiana di cogliere lo spirito di un'opera nel suo duplice valore visivo e letterario.

In questa chiave vanno lette anche le pubblicazioni esclusivamente artistico-figurative edite dal Kurt Wolff Verlag, nel senso cioè di una riproposizione grafica coloristico-visionaria di temi centrali della lirica e della drammaturgia avanguardistica (e non solo espressionista) come il malesere psichico-intellettuale del moderno uomo metropolitano. Si segnala per potenza visuale, a questo specifico riguardo, la serie di incisioni dal titolo enigmatico *Variationen über ein weibliches Thema* – galleria di inquietanti ritratti muliebri, magistralmente realizzati da Reinhold Rudolf

Junghanns nel 1913 – non meno che la nota *suite* di disegni a inchiostro di Ludwig Meidner, *Straßen und Cafés* (1913), visionaria e pessimistica raffigurazione della condizione dell'uomo smarritosi nell'immensità opprimente della moderna città industriale.

Tali opere vanno, dunque, interpretate alla luce del programma wolffiano come variazioni sul tema dell'angoscia intellettuale che l'avanguardia primonovecentesca nel suo complesso riconosce essere l'elemento distintivo e più caratterizzante della condizione dell'uomo contemporaneo. In quanto tali, esse sono altrettante tessere di un puzzle artistico-editoriale la cui immagine intera è svelata solo dal concorso di tutti i frammenti che ne compongono l'intricata trama. Trama di cui sono peraltro componenti essenziali opere stilisticamente emblematiche dell'espressionismo come il celebre *Kristus* di Karl Schmidt-Rottluff del 1919, capolavoro xilografico che Andreas Gabelmann definisce felicemente «Inkunabel christlicher Graphik des Expressionismus»⁷¹, raffigurazione simbolica di un dolore incredibilmente umano eppure trascendente la condizione mortale nell'immagine del Cristo sofferente che porta incisa a sangue sulla fronte la data 1918.

Coronamento dell'approccio 'artistico' di Wolff alla produzione bibliofila, ovvero l'importanza centrale del tema dell'arte figurativa diffuso attraverso la pratica della bella stampa, è la fondazione nei pressi di Firenze di una casa editrice a ciò predisposta, la Pantheon Casa Editrice⁷². Se appare indubbio che nella scelta della città presso cui stabilire la sede della propria azienda abbia giocato un ruolo centrale l'indiscusso valore storico e simbolico universalmente incarnato dal capoluogo toscano come 'culla del Rinascimento'⁷³, è altresì esplicitato dallo stesso Wolff nel *Verlagsprospekt* (prospetto editoriale) il ruolo internazionale che l'azienda avrebbe dovuto programmaticamente assumere, chiamando alla collaborazione editori e studiosi da ogni parte d'Europa. Un progetto di collaborazione internazionale nel segno della riscoperta del comune patrimonio culturale europeo, che assume un significato ancora più profondo se si considera come venga concepito e proposto a meno di un decennio dal termine del più spaventoso conflitto della storia dell'umanità fino a quel momento.

Der neue Verlag will international sein; nicht nur in dem Sinne, dass er [...] jeden Verfasser über die Kunst seines Landes in seiner eigenen Sprache reden last [...] Das schicksalsmässige Verbundensein, das sich in der Geschichte überall offenbart, hat auch im schöpferisch künstlerischen Leben der einzelnen Nationen seine tiefen und fruchtbaren Spuren hinterlassen. Sie deutlich herauszuheben und im Lichte einer gereiften Kunstforschung allen in ihrer Sprache aufleuchten zu lassen – das ist das Ziel, um dessentwillen der Verlag international sein will.⁷⁴

Un progetto, dunque, di vastissima portata che coinvolse case editrici europee e americane (Pegasus Press, Harcourt Brace & Co., Gilli ecc.) e storici dell'arte delle più disparate nazionalità (fra i molti, ricordiamo a titolo di esempio Bernard Berenson, Arduino Colasanti, Eric MacLagan

e Hofsteede de Groot), per il cui finanziamento Wolff si vide nuovamente costretto a vendere parte della sua collezione, incrementatasi negli anni dell'inflazione di esemplari di eccezionale rarità (perlopiù incunaboli, *Doppelexemplare* messi sul mercato in seguito alla crisi economica da biblioteche statali)⁷⁵.

La prima delle pubblicazioni della casa fiorentina, la cui opera di stampa venne affidata alla veronese Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig⁷⁶, apparve nell'estate del 1926 e i lavori proseguirono nonostante le crescenti difficoltà fino al 1930 per un totale di 23 titoli editi. A fronte di temi che spaziano dall'arte sacra indiana alla pittura italiana del XV secolo, scelti e sviluppati da un gruppo di cultori della materia di provata competenza e risonanza internazionale (fra i saggisti italiani ricordiamo Giuseppe Fiocco, autore di storiche monografie su Tiepolo, Mantegna e Giorgione), ciò per cui si segnalano le edizioni della casa wolffiana è indubbiamente la qualità tipografica, la finezza delle immagini riprodotte e la sontuosità delle rilegature. Fra i contributi più originali e interessanti in merito alla nostra specifica tematica, si segnala la sezione dedicata all'arte del libro e in particolare la splendida edizione illustrata di *Denkmäler islamischer Buchkunst* (1929) dell'islamista Adolf Grohmann⁷⁷. Nonostante le prevedibili difficoltà finanziarie della casa – che si impegnò in un enorme investimento di capitali in relazione al ricavato da edizioni stampate in tiratura limitata e ad un prezzo proibitivo per il ceto medio (i prezzi oscillarono da un minimo di 40 a un massimo di 385 marchi, ovvero rispettivamente fra le dieci e quasi le cento volte il valore commerciale di un volume economico) – e la sua liquidazione a seguito degli effetti catastrofici sull'economia tedesca del crollo della borsa di Wall Street nel tristemente noto 'martedì nero' (29 ottobre 1929)⁷⁸, l'esperienza non può e non deve essere considerata fallimentare. La sua originalità di programma, l'eccellenza contenutistica del pubblicato e la bellezza esemplare delle sue edizioni ne fanno un'esperienza capitale ed imprescindibile nella storia del libro del XX secolo.

A dispetto di quanto fin qui argomentato è, in conclusione, da menzionare la tesi – non prevalente, ma cionondimeno sostenuta da alcuni autorevoli storici del libro – secondo cui l'attività di Wolff si segnalò per la qualità del pubblicato piuttosto che per il valore delle pubblicazioni. Tale è, ad esempio, la lettura di Friedrich Forssmann che riconosce nel libro wolffiano un caso spurio nel contemporaneo panorama del revival dell'arte tipografica in quanto espressione della volontà di ridurre al minimo o almeno limitare l'apparato ornamentale⁷⁹. Tale affermazione può essere assunta come vera, sebbene con le numerose eccezioni che abbiamo rilevato e senza con ciò voler intendere che Kurt Wolff e la sua azienda non siano stati esponenti di quella *Buchkunstbewegung* di cui abbiamo sin qui ripercorso la storia.

Ciò che risulta, altresì, essenziale comprendere è che la mancanza di un apparato grafico/tipografico accessorio e non necessario, così come l'assenza nel caso delle edizioni più popolari e diffuse (come, ad esempio, i volumetti della collana "Der Jüngste Tag") di una rilegatura di lusso erano elemen-

ti voluti da Wolff e funzionali al suo progetto di democratizzazione della cultura e diffusione delle nuove voci della scena letteraria e artistica coeva, coerentemente perseguito fin dagli esordi della sua attività imprenditoriale. Come dimostrato, Wolff sfruttò il successo editoriale di alcuni volumi di enorme diffusione per finanziare progetti che, prevedibilmente destinati a risolversi in un insuccesso economico, al contrario egli riteneva avrebbero potuto offrire un rimarchevole contributo alla letteratura e alle arti.

Note

¹ In assenza di una monografia che analizzi compiutamente la vita e l'opera dell'editrice Helen Wolff, si rimanda al carteggio che ella intrattenne con Günter Grass, preziosa fonte di informazioni bio-bibliografiche: H. Wolff, G. Grass, *Briefe 1959-1994*, hrsg. von D. Hermes, Steidl, Göttingen 2003. A proposito del rapporto personale e professionale con Max Frisch e Uwe Johnson, si veda E. Fahlke (Hrsg.), *Der Briefwechsel: M. Frisch - Uwe Johnson*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, p. 23, p. 119, p. 417.

² Per informazioni sulla vita e l'attività di musicista di Leonhard Wolff nonché sulla vivace vita musicale bonnese a cavallo fra XIX e XX secolo, si rimanda a B. Hartmann, *Leonhard Wolff und das Bonner Musikleben der Jahrhundertwende*, in B. Weidle (Hrsg.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, Weidle, Bonn 2007, pp. 180-191; e K. Wolff, *Erinnerungen an Bonn und Musik*, in B. Weidle (Hrsg.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, cit., pp. 198-208.

³ In M. Ermarth, *Kurt Wolff. A Portrait in Essays and Letters*, trans. by D. Lucas Schneider, University of Chicago Press 1991, p.17. Trad. it.: «Bonn [...] è stata la città dove ho trascorso un'infanzia felice e ho ricevuto le prime impressioni della grande musica. [...] L'impressione più profonda di bellezza me la fece la musica da camera suonata in casa, e divenni ferrato su tutta la produzione da Bach a Brahms».

⁴ Cfr. K. Wolff, *Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Klaus Wagenbach, Berlin 2004, p. 13.

⁵ Wolff andò sempre fiero della figura della sua nonna materna, di cui è testimoniato un rapporto personale con il cosiddetto *goethesche Welt*, ovvero il gruppo composito di familiari, intellettuali e artisti ruotante intorno al grande poeta durante i suoi anni weimariani. Cfr. K. Wolff, H.G. Göpfert, *Porträt der Zeit im Zwiegespräch. Gespräch mit Herbert G. Göpfert*, «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel», 20, 84, 20 Oktober 1964, p. 147.

⁶ Cfr. G. Witkowski, *Von Büchern und Menschen. Erinnerungen 1863-1933*, Mark Lemstedt, Leipzig 2003, pp. 266-267.

⁷ La collezione libraria privata di Wolff era costituita nel 1912 da circa 12.000 volumi, fra cui numerose prime edizioni e *Widmungsexemplare* della *Goethezeit*, periodo maggiormente rappresentato nella sua raccolta, al quale erano databili anche un numero significativo di disegni originali e stampe in primo stato. L'asta si tenne a Lipsia dall'11 al 14 Novembre 1912. Cfr. *Deutsche Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Bibliothek Kurt Wolff*. Versteigerungskatalog Joseph Baer, Frankfurt am Main 1912.

⁸ K. Wolff, H.G. Göpfert, *Porträt der Zeit im Zwiegespräch*, cit., p. 2054. Trad. it.: «Fin da ragazzo adoravo leggere. Amavo i libri [...] i bei libri, che tentai di raccogliere già da giovanissimo, quando ancora ero studente. Sapevo di essere incapace di scriverne e cionondimeno volevo ad ogni costo lavorare con essi. Cos'altro restava se non diventare editore?».

⁹ Cfr. «Studi Germanici», 35, a cura dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1975, p. 390 e seguenti.

¹⁰ Vedi R. Rahmeyer, *Ottilie von Goethe. Eine Biographie*, Insel, Frankfurt am Main 2002.

¹¹ A. Schopenhauer, *Tagebücher*, hrsg. von K. Wolff, Insel, Leipzig 1909.

¹² Cfr. K. Wolff, *Drei ungedruckte Briefe von Ludwig Tieck an Jean Paul Richter*, «Münchener Neuesten Nachrichten», 12.7.1908; J.H. Merck, *Schriften und Briefwechsel*, hrsg. von K. Wolff, Insel, Leipzig 1909; *Briefe und Verse aus Goethes Zeit*, hrsg. von K. Wolff, Privatdruck, s.l. 1910; J.W. Goethe, *Götter, Helden und Wieland*, hrsg. und herausgegeben und mit einem Nachwort von K. Wolff, Insel, Leipzig 1911; e K. Wolff, *Der Dramatiker Herbert Eulenberg*, «Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn», 1, 1912.

¹³ Fra i più rilevanti contributi di Kurt Wolff sul tema della storia del libro apparsi sulla «Zeitschrift für Bücherfreunde», si segnalano *Zur Goethe-Bibliographie*, NF1, 1909-1910; *Von einem Exemplar des ersten 'Werther'*, NF2, 1910-1911; e *Fritz Schloßers Bibliothek*, NF3, 1911-1912. Cfr. W. Göbel, *Der Kurt Wolff Verlag 1913-1920. Expressionismus als verlegerische Aufgabe*, Buchhändler Vereinigung GmbH, Frankfurt am Main 1976-1977.

¹⁴ Il clima intellettuale cui si fa riferimento è quello nel cui contesto si sviluppò il neokantismo, istituzionalizzatosi per opera di Hermann Cohen, Paul Natorp e Ernst Cassirer nella cosiddetta *Marburger Schule* (Scuola di Marburgo). A proposito della risonanza internazionale dell'ateneo marburghese, frequentato in questi anni altresì da intellettuali stranieri come Ortega y Gasset e il già citato Pasternak (in realtà presente a Marburg nel 1912 e non, come sostiene erroneamente Wolff, nel 1907), si rimanda a U. Sieg, *Aufstieg und Niedergang des Marburger Neukantianismus: die Geschichte einer philosophischen Schulgemeinschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1994, p. 222 e seguenti.

¹⁵ In M. Ermarth, *Kurt Wolff. A Portrait in Essays and Letters*, cit., pp. 17-18. Trad. it.: «Ero studente a Marburg circa un anno prima del tuo arrivo e vi trascorsi un semestre indimenticabile leggendo Platone al seminario di Cohen [...]. Forse ricordi Theodor Birt, il professore di latino, Johannes Weiss, teologo ed eccellente pianista, Jenner, musicologo nonché allievo di Brahms, il germanista Vogt e Elster. Ero in amicizia con tutti loro, non perché fossi uno studente brillante (non lo ero certamente), bensì perché portavo sempre con me il mio violino ai nostri incontri e, a quel tempo, ero l'unico violinista amatoriale decente in città».

¹⁶ Fra le edizioni goethiane apparse a sua cura, citiamo *Die Briefe der Frau Rath Goethe*, C. E. Poeschel, Leipzig 1904; e *Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums Ausgabe. Bd 7: Jugenddramen, Farcen und Satiren*, Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart 1905.

¹⁷ Cfr. L. Helbing, C.V. Bock, K. Kluncker (Hrsgg.), *Stefan George: Dokumente seiner Wirkung*, University of London, London 2007, pp. 282-283.

¹⁸ Per informazioni su J.H. Merck e, in particolare, sul suo coinvolgimento nell'attività della Société Typographique de Neuchâtel in Germania, si rimanda al recente lavoro monografico di J. Bohnengel, «*Cette cruelle affaire*». *Johann Heinrich Mercks Buchhandelsprojekt und die Société Typographique de Neuchâtel. Mit dem Briefwechsel zwischen Merck und der STN (1782-1788)*, Wehrmann, Hannover 2006.

¹⁹ Vedi K. Pinthus, *Ernst Rowohlt und sein Verlag*, in *Rowohlt Almanach 1908-1962*, cit., pp. 11-12.

²⁰ Cfr. J. Wieder, P. Schweigler, *Bibliothekswelt und Kulturgeschichte*, Dokumentation, München 1977, pp. 143-144. Per una completa documentazione sulla figura di Hans von Weber e sul nuovo corso bibliofilo intrapreso a partire dal 1909 dall'Hyperion Verlag, si rimanda all'eccellente lavoro monografico (purtroppo non pubblicato) di R. Berger, *Hans von Weber. Ein Verleger aus München*, Magisterarbeit, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1993.

²¹ Si è diffusamente occupato della storia della stamperia lipsiense, in numerosi contributi, Theo Neteler. Si rimanda, in particolare, a Th. Neteler, *Zur Geschichte*

der Offizin Drugulin, «Aus dem Antiquariat», 1, Frankfurt am Main 1988, pp. 1-7; e Id., *Die Offizinen W. Drugulin und Haag-Drugulin*, «Philobiblion», 36, 1, März 1992, pp. 27-52.

²² Trad. it.: «Le lussuose edizioni stampate dalla Drugulin per questa collana elevano per la prima volta il livello qualitativo in relazione a stampa e carta. Dietro l'idea di questo apparato prezioso ed elegante c'è un piano attentamente meditato: i capolavori della letteratura mondiale devono trovare accoglienza in singole edizioni di esemplare composizione testuale e in lingua originale». In H. Bunke, L. Sommer, *Deutsche Bücherei und Bibliophilie 1913-1933*, Geleitwort von H. Röttsch, Deutsche Bücherei, Leipzig 1986, p. 10.

²³ A proposito di questa errata lettura, diffusa fino agli anni Sessanta, del ruolo di Wolff nel Rowohlt Verlag, cfr. B. Weidle, *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, cit., p. 13-14.

²⁴ Una ampia selezione delle lettere è raccolta in K. Wolff, *Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*, hrsg. von B. Zeller und E. Otten, Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1966, pp. 24-60.

²⁵ Per notizie dettagliate sulle personalità, i ruoli e i compiti dei tre consiglieri letterari di Kurt Wolff, si rimanda all'esaustivo studio monografico di recente pubblicazione di K. Schuhmann, *Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913-1919): Ein Verlags- und literaturgeschichtlicher Exkurs ins expressionistische Jahrzehnt*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2000.

²⁶ Cfr. L. von Ficker, *Briefwechsel*, hrsg. von I. Zangerle, Otto Müller, Salzburg 1986, p. 341.

²⁷ Cfr. R. Stach, S. Frisch, *Kafka: The Decisive Years*, Harcourt Trade, San Diego 2005, pp. 405-406. Vedi anche J. Meyer, *Vom elsässischen Kunstfrühling zur utopischen Civitas hominum. Jugend und Expressionismus bei René Schickele (1900-1920)*, Lassleben, Kallmünz 1981, p. 124.

²⁸ Sull'attività editoriale wolffiana negli Stati Uniti d'America, il cosiddetto 'ventennio americano', si veda R.E. Cazden, *German Exile Literature in America, 1933-1950: A History of the Free German Press and Book Trade*, American Library Association, Mansell 1970, pp. 101-102.

²⁹ Sulla collezione Faber du Faur, donata all'università statunitense di Yale e negli anni costantemente incrementata, si vedano C. von Faber du Faur, *German Baroque Literature: A Catalogue of the Collection in the Yale University Library*, Yale UP, New Haven 1958; B. Lee Spahr, *The Legacy of Curt von Faber du Faur to the United States*, «Colloquia Germanica», 25, 1992, pp. 195-209. Per informazioni generali su Faber du Faur, si rimanda a M. Di Taranto, *Curt von Faber du Faur*, «Wuz. Storie di autori, editori e libri rari», 2, marzo-aprile 2006, pp. 61-63.

³⁰ «American-German Review», August 1964. Trad. it.: «Non tutte le generazioni hanno goduto del privilegio e dei benefici derivanti dal fatto di essere guidati dal tipo ideale di editore. Un editore che combini in un'unica persona i pregi di un grande acume per gli affari, di una vasta erudizione e, requisito essenziale, dell'amore per le belle arti; che porti altresì nel suo animo una grande tradizione spirituale atta a dirigerne il giudizio e affinarne la capacità di riconoscere i veri valori della società presente e preservarli per il futuro. Nella Germania degli ultimi anni questo ideale è stato personificato da Kurt Wolff».

³¹ Cfr. H. Schöffler, «*Der Jüngste Tag*». *Bücherei einer Epoche*, 7 Bd., Societäts, Frankfurt am Main 1981. Indispensabile strumento di consultazione si è dimostrato anche J. Smolen, «*Der Jüngste Tag*». *Eine neue Bibliographie*, Blancke, Berlin 2003.

³² F. Werfel, *Wir sind*, Kurt Wolff, Leipzig 1914, p. 116.

³³ H. Schöffler, *Vorbemerkung*, «*Der Jüngste Tag*». *Die Bücherei einer Epoche*, I, p. IX. Trad.it.: «Fu deciso di iniziare la pubblicazione di una collana di volumi di poesia di piccolo formato, ciascuno dei quali, diversamente dalla già fiorente 'Bibliothek Insel', avrebbe dovuto essere scritto da un autore giovane o ancora sconosciuto».

sciuto. Quale, però, il nome più appropriato? Si trovavano sul tavolo le bozze della nuova raccolta di poesie di Werfel, *Noi siamo*, aperta a pagina 166. Segnato a matita, l'ultimo verso recitava: "O giorno del giudizio!". Così nacque la serie 'Il giorno del giudizio', la più rappresentativa della nuova letteratura, che (al prezzo di 80 centesimi al volume) diede notorietà letteraria per la prima volta a molti».

³⁴ F. Kafka, K. Wolff, *Das Bunte Buch*, Kurt Wolff, Leipzig 1914, p. 201. Trad. it.: «È necessario che le voci più forti della poesia attuale vengano riunite sotto l'egida di un'unica nuova casa [...] "Il giorno del giudizio" deve essere più di un libro e meno di una collana: è una serie di creazioni di giovani poeti, nate dalla comune esperienza del nostro tempo [...] contributo quantitativamente limitato ma di straordinaria qualità della loro volontà e delle loro idee, esse raggiungeranno il pubblico più vasto grazie ad prezzo eccezionalmente contenuto». Cfr. anche Th. Anz, M. Stark, *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur: 1910-1920*, Metzler, Stuttgart 1981, p. 421.

³⁵ Cfr. C.Ch. Bry, *Buchreihen. Fortschritt oder Gefahr für den Buchhandel?*, Perthes, Gotha 1917, p. 15.

³⁶ W. Göbel, *Der Kurt Wolff Verlag 1913-1930*, cit., p. 1377. Trad. it.: «Rassegna rappresentativa della letteratura espressionista».

³⁷ Per un'ampia e dettagliata storia critico-testuale ed editoriale dell'opera di Heinrich Mann, si rimanda a W. Emmerich, *Der Untertan. Text und Geschichte*, Fink, München 1993.

³⁸ K. Wolff, *Autoren, Bücher, Abenteuer*, Klaus Wagenbach, Berlin 2004, p. 23. Trad. it.: «La mia maledetta e odiata gloria».

³⁹ F. Kafka, K. Wolff, *Das Bunte Buch*, cit., p. 201. Trad. it.: «'Il giorno del giudizio' non si limita nelle pubblicazioni ad una singola combriccola, ad amici o nemici, ad una città o nazione [...] non si limita neppure ai soli poeti di nazionalità tedesca, bensì accoglie anche poesie di autori stranieri, mostrando con ciò che nel nostro tempo ci sono elementi in comune nella poesia (come nelle arti figurative) di tutti i paesi».

⁴⁰ «Leonardo», 2-3, 6, 1906, p. 31. Trad. it.: «il poeta squisito delle cose semplici».

⁴¹ Cfr. "Der Jüngste Tag". *Bücherei einer Epoche*, Bd. I, cit., pp. V-VII.

⁴² Per informazioni sull'attività editoriale di Meyer prima dell'assunzione dell'incarico di direttore del Kurt Wolff Verlag, si rimanda a B. Hack, *Auf den Spuren von Georg Heinrich Meyer. Problem eines Porträts nebst Quellentexten und einem unveröffentlichten Brief von Hermann Broch*, «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel», 52, 1968, p. 1558-1567.

⁴³ H. Eulenberg, *Georg Meyer*, «Die literarische Welt», IV, 12, 1928, p. 4. Trad. it.: «Bisogna aver visto come Georg Heinrich Meyer riuscisse a riportare i poeti più ostinati in seno alla casa editrice di Kurt Wolff o come alla stazione si provasse nel persuadere un autore poco intenzionato fino all'ultimo fischio del treno [...] per capire come Dio si sia figurato in mente il rapporto fra editore e autore».

⁴⁴ Per quanto riguarda in misura specifica l'impatto dell'opera e della figura del poeta indiano sul pubblico di lettori e sugli intellettuali di lingua e cultura tedesca, cfr. M. Kämpchen, *Rabindranath Tagore in Germany: Four Responses to a Cultural Icon*, Indian Institute of Advanced Study, Shimla 1999.

⁴⁵ K. Wolff, *Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*, cit., p. 108. Trad. it.: «Della creazione di *Golem* è responsabile la casa editrice più dello stesso autore. Credo fermamente nel Suo tocco sicuro [...]. Ora si ascolta e legge ovunque solo il nome Kurt Wolff Verlag. La Sua campagna pubblicitaria (in particolare gli annunci) è stata la più incisiva che si potesse concepire».

⁴⁶ Cfr. *Expressionismus als Revolution*, in J. Hermand, *Von Mainz nach Weimar*, Metzler, Stuttgart 1969, p. 303 e seguenti.

⁴⁷ A proposito di questa tesi, cfr. A. Schramm (Hrsg.), *Taschenbuch für Büchersammler*, Verlag der Münchner Drucke, München 1925, p. 196.

⁴⁸ H. von Weber, *Fünf Jahre Hyperion Verlag. Bericht über die Tätigkeit des Verlages, seine Ziele und Neuerscheinungen*, Hyperion, München 1911, p. 5. Trad. it.: «Il primo compito che la casa editrice si impose fu quello di riportare in vita il libro illustrato».

⁴⁹ E. Schulte Strathaus, W. von Weber, *Hans von Weber und seine Hunderdrucke. Mit neun Abbildungen im Text*, «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde», VI, 1969, p. 133. Trad. it.: «Il principio ispiratore della mia casa editrice è scegliere i migliori materiali a disposizione per ogni singolo componente – carta, legatura, inchiostro ecc. – di cui consta il libro, con cura amorevole adeguare l'apparato tipografico al contenuto poetico e fondere quest'ultimo con le illustrazioni per creare un'unità totale».

⁵⁰ K. Wolff, H.G. Göpfert, *Porträt der Zeit im Zwiesgespräch*, cit., p. 27. Trad. it.: «pubblicare a mio piacimento bei libri, stampe di lusso e libri illustrati».

⁵¹ K. Wolff, *Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*, cit., p. XXXVIII. Trad. it.: «Il bel libro, il libro illustrato, le questioni di grafica del libro e i problemi tipografici sono argomenti che hanno da sempre suscitato il più vivo interesse dell'editore come del bibliofilo e dell'esteta Wolff».

⁵² Cfr. G. Mardersteig, *Ein Leben den Büchern gewidmet*, Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1968, p. 4 e seguenti. Sulla affascinante figura e magistrale opera di stampatore di Giovanni Mardersteig, si rimanda a G. Mardersteig, *L'Officina Bodoni, i libri e il mondo di un torchio 1923-1927*, cit.; F. Origoni, S. Marinelli (a cura di), *Giovanni Mardersteig: stampatore, editore, umanista (Mostra storico-documentaria, Museo di Castelvecchio di Verona, 2 giugno-15 settembre)*, Valdona, Verona 1989; e M. Di Taranto, *Giovanni Mardersteig, il Principe degli stampatori*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXI, 1, gennaio-marzo 2008, pp. 73-87.

⁵³ Cfr. H. Gollob, *Studien zur deutschen Buchkunst der Frühdruckzeit*, Harrasowitz, Leipzig 1954.

⁵⁴ Per una panoramica davvero esaustiva dell'opera editoriale di Vollard, si veda L. Chimirri (a cura di), *Catalogo completo dei libri illustrati dell'editore Ambroise Vollard*, introduzione di A. Calcagni Abrami, Centro Di, Firenze 1998.

⁵⁵ In riferimento alla terminologia utilizzata ed al suo significato più proprio, cfr. «*Kunsth Handwerk & Design*», 4, 1999, p. 48.

⁵⁶ Signatur A : K. Wolff 81.638, Handschriftenabteilung des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Trad. it.: «Così come si presenta al momento, la collezione – che tra l'altro è chiusa, visitabile quindi solo da noi ufficiali – è nel complesso davvero di scarso valore. Un paio di sale piene di dipinti moderni, perlopiù di pittori belgi, che non dicono niente [...]. Nessuna opera di grande valore, sebbene vi sia qualche apprezzabile tela realizzata alla maniera di van Eyck e Memling».

⁵⁷ Cfr. M. Stadelmayer, *Zum Bildnis von Elisabeth Albrecht geborene Merck*, «Mercksche Familien-Zeitschrift», XXV, 1975, p. 354.

⁵⁸ Cfr. L. Parkinson Zamora, W.B. Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke UP, Durham, NC-London 1995.

⁵⁹ Se ne legga, a questo riguardo, una penetrante e rivelatrice analisi in P. Collini, *Kurt Wolff: il Gutenberg dell'Espressionismo*, «Belfagor. Rassegna di varia umanità», LX, 2, 2004, pp. 175-186.

⁶⁰ *Konvolut* proveniente dalla *Sammlung* dello scrittore, filosofo e teologo svizzero Johann Caspar Lavater, del cui celebre studio sulla fisiognomica – *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, edito a Lipsia e Winterthur fra il 1775 e il 1778 – Wolff possedeva la prima edizione. Vedi J. Baer (Hrsg.), *Deutsche Literatur: Goethe, Werther, Faust-Sammlung, Schiller, Heine, Die Moderne etc. aus der Bibliothek des Herrn Kurt Wolff in Leipzig*, s.e., Frankfurt am Main 1912, p. 167 e seguenti.

⁶¹ Per una storia dell'edizione dell'opera si veda la postfazione di F. Pfäfflin in K. Kraus, *Die chinesische Mauer. Mit acht Illustrationen von Oscar Kokoschka*, Insel, Frankfurt am Main 1999.

⁶² L. Lang, *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907-1927*, Edition Leipzig, Leipzig 1993, p. 18. Trad. it.: «Uno dei libri illustrati più significativi dal punto di vista storico-artistico dell'espressionismo».

⁶³ B. Weidle (Hrsg.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman.*, cit., p. 97. Trad. it.: «Avevo in mente di pubblicare questo libro con una serie di disegni di Kokoschka. La ragione è [...] anche che vorrei davvero pubblicare dopo lungo tempo un libro con sue illustrazioni».

⁶⁴ Cfr. *Oskar Kokoschka: mostra. Palazzo della Permanente, Milano (13 gennaio-11 marzo 1984)*, Mazzotta, Milano 1983, p. 13.

⁶⁵ K. Wolff, *Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*, cit., p. 390. Trad. it.: «Personalmente non mi piacciono per nulla gli scarabocchi di Kirchner (al contrario delle sue incisioni su legno e delle litografie, che apprezzo) e trovo che occupino quantitativamente un po' troppo spazio».

⁶⁶ Lettera di E.L. Kirchner a N. van de Velde del 14 ottobre 1919, in E.L. Kirchner, *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, Piper, München 1961, p. 23. Trad. it.: «melodia d'accompagnamento a un canto».

⁶⁷ B. Weidle (Hrsg.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, cit., p. 109. Trad. it.: «Per 36.000 vendo la mia copia personale». A proposito delle celebri 47 xilografie di Kirchner ad illustrazione dell'opera heymaniana e sulla storia dell'edizione in analisi, si vedano rispettivamente A. Beloubek-Hammer, 'Den Text ergänzen, nicht illustrieren' - *Kirchners Bilder zur Literatur*, in Id., *Ernst Ludwig Kirchner: Erstes Sehen*, Prestel, München-Berlin-London-New York 2004, pp. 188-208; e B. Freund, *Ernst Ludwig Kirchners Illustrationen zu Georg Heyms Umbra vitae. Zur Entstehungsgeschichte*, «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde», XIV, 1991, pp. 247-274.

⁶⁸ K. Wolff, *Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*, cit., p. 147. Trad. it.: «[...] la convinzione che mi ha guidato fin dall'inizio, quella la dovevo mantenere: che l'immagine, riflessa nello specchio della mia casa editrice, rispecchiasse quanto più fedelmente possibile lo spirito e il cuore del mio tempo nella totalità multiforme delle sue espressioni, della sua aspirazione alla fratellanza e benevolenza, del suo amore per l'uomo e del suo odio per il borghese».

⁶⁹ Cfr. G. Klitzke, *Hugo Steiner-Prag 1880-1945*, in A. Kapr (Hrsg.), *Traditionen Leipziger Buchkunst*, Fachbuchverlag, Leipzig 1989, p. 23 e seguenti.

⁷⁰ Per una esaustiva panoramica dell'attività di illustratore e disegnatore di H. Steiner-Prag, si rimanda a *Hugo Steiner-Prag, 1880-1945: Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Buchkunst. Eine Ausstellungsreihe in Verbindung mit der Künstlergilde*, Universitätsbibliothek, Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit und Studium universale, Bonn, 3.11 - 31.12 1976.

⁷¹ A. Gabelmann, *Karl Schmidt-Rottluff - Das Holzschnittwerk*, in M.M. Moeller (Hrsg.), *Schmidt-Rottluff: Druckgraphik*, Hirmer, München 2001, p.38. Trad. it.: «incunabolo della grafica cristologica espressionista».

⁷² La bibliografia in lingua italiana sull'attività editoriale di Wolff in Italia è quasi inesistente. Si citi, come significativa eccezione M.C. Mocali, C. Vitale (a cura di), *Cultura tedesca a Firenze: scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2005, pp. 219-220. Questo volume raccoglie gli interventi di *Scrittrici e Artiste tra Otto e Novecento. Convegno di Studi Cultura Tedesca a Firenze*, Firenze 2002.

⁷³ Cfr. *Il Rinascimento, significato e limiti: atti del III convegno internazionale sul Rinascimento, Firenze - Palazzo Strozzi, 25-28 settembre 1952*, a cura dell'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Sansoni, Firenze 1953, p. 14.

⁷⁴ *Verlagsprospekt des Pantheon Casa Editrice*, DLA, 1926. Trad. it.: «La casa editrice vuole essere internazionale, non solo nel senso che [...] ognuno potrà pubblicarvi studi sull'arte della propria nazione nella propria lingua [...]. Il fatale legame, che si palesa evidente nella storia, ha lasciato solchi profondi e tracce evidenti anche nella creatività artistica. Mettere in evidenza questi elementi comuni

e renderli noti a tutti nella propria lingua alla luce di una ricerca critica più matura – tale è la ragione per la quale questa casa editrice vuole dirsi internazionale».

⁷⁵ Cfr. «Marbacher Magazine», hrsg. von Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar 1987, pp. 19-21. Vedi anche S. Corsten, R.W. Fuchs, K.H. Staub, *Der Buchdruck im 15. Jahrhundert: Eine Bibliographie*, Hiersemann, Stuttgart 1993, p. 745.

⁷⁶ La letteratura secondaria sull'attività come tipografo e stampatore di G. Mardersteig è molto ricca. Si citino come studi particolarmente significativi: G. Mardersteig, H. Schmoller, *L'Officina Bodoni. I libri e il mondo di un torchio 1923-1977*, cit.; e F. Origoni, S. Marinelli (a cura di), *Giovanni Mardersteig: stampatore, editore, umanista*, cit.

⁷⁷ Cfr. F. M. Pareja Casanas, *Islamologia*, Orbis Catholicus, Roma 1951, p. 772.

⁷⁸ Cfr. M. Olson, *Umfassende Ökonomie*, Mohr, Tübingen 1991, p. 248 e seguenti.

⁷⁹ Cfr. F. Forssman, *Cum laude. Die Gestaltung der Bücher des Kurt Wolff Verlags*, in B. Weidle (Hrsg.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, cit., pp. 131-134.

BIBLIOGRAFIA*

- Adolph Rudolf, *Liebbabereien mit Büchern*, Glock und Lutz, Nürnberg 1956.
- , *Rudolf Alexander Schröder*, P. Pattloch, München 1958.
- Ahlers-Hestermann Friedrich, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Ullstein, Frankfurt am Main 1981.
- Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, verdeutscht von L. Wolde, Dieterich'sche Verlagsbuchhaltung, Leipzig 1938.
- Alligo Santo, *Tutti i colori del legno: François-Louis Schmied*, «Wuz. Storie di autori, editori e libri rari», 5, settembre-ottobre 2005, pp. 42-48. «American-German Review», hrsg. von National Carl Schurz Association, August 1964.
- André Louis, *Machines à papier: innovation et transformations de l'industrie papetière en France, 1798-1860*, Ed. de l'EHESS, Paris 1997.
- Anz Thomas, Stark Michael, *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur: 1910-1920*, Metzler, Stuttgart 1981.
- Ashworth William, *Breve storia dell'economia mondiale dal 1850 ad oggi*, trad. it. di F. Grossi, Laterza, Roma-Bari 1976.
- Baer Joseph (Hrsg.), *Deutsche Literatur: Goethe, Werther, Faust-Sammlung, Schiller, Heine, Die Moderne etc. aus der Bibliothek des Herrn Kurt Wolff in Leipzig*, s.e., Frankfurt am Main 1912.
- Barbier Frédéric, *Livre, économie et société industrielle en Allemagne et en France au XIX siècle (1840-1914)*, thèse de doctorat, Paris IV 1987.
- , *Storia del libro dall'antichità al XX secolo*, trad. it. di R. Tomadin, Dedalo, Bari 2004.
- Bedel Jean, *Dizionario Larousse dell'antiquariato*, Gremese Editore, Roma 2002.
- Beecher Stowe Lyman, *Saints, Sinners and Beechers*, Books for Libraries Press, Freeport 1970.
- Beloubek-Hammer Anita, 'Den Text ergänzen, nicht illustrieren' – *Kirchners Bilder zur Literatur*, in Id., *Ernst Ludwig Kirchner: Erstes Sehen*, Prestel, München-Berlin-London-New York 2004, pp. 188-208.
- Benedetti Maria Teresa, *Simbolismo*, Giunti, Firenze 1997.
- Benevolo Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1993.

- Benjamin Walter, *Theoretical Questions*, ed. by D.S. Farris, Stanford UP, Stanford 1996.
- Berger Ralph, *Hans von Weber. Ein Verleger aus München*, Magisterarbeit, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1993.
- Bessell Georg, *Bremen. Die Geschichte einer deutschen Stadt*, Insel, Leipzig 1935.
- , *100 Jahre Kippenberg Schule 1859-1959*, Illing & Lücken Druck, Bremen 1959.
- Bierbaum Otto Julius, Heymel Alfred Walter, Schröder Rudolf Alexander, *Almanach der Insel für 1900*, Schuster & Loeffler, Berlin 1899.
- (Hrsgg.), *Die Insel. Monatsschrift mit Buchschmuck und Illustrationen. Faksimileausgabe in zwölf Bände mit einem Begleitband Die ersten Jahre des Insel Verlags. 1899-1902*, hrsg. von Klaus Schöffling, Insel, Frankfurt am Main 1981.
- Blei Franz (Hrsg.), «Der Zwiebelfisch», 1, 1909.
- , *Gilles de Rais e altri racconti*, trad. it. di S. Velotti, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1986.
- Blundell Jones Peter, *Hugo Häring: the Organic Versus the Geometric*, Axel Menges, Stuttgart 1999.
- Boas Eduard, *Schiller und Goethe im Xenienkampf*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1851.
- Boehringer Robert, *Mein Bild mit Stefan George*, Küpper, München 1951.
- Bohngel Julia, «Cette cruelle affaire». *Johann Heinrich Mercks Buchhandelsprojekt und die Société Typographique de Neuchâtel. Mit dem Briefwechsel zwischen Merck und der STN (1782-1788)*, Wehrmann, Hannover 2006.
- Bologna Giulia, *Legature*, Mondadori, Milano 1998.
- Bourrelie Paul-Henri, *La Revue Blanche. Une génération dans l'engagement 1890-1905*, Éd. Fayard, Paris 2007.
- Bresler Siegfried, *Heinrich Vogeler*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck bei Hamburg 1996.
- Bry Carl Christian, *Buchreihen. Fortschritt oder Gefahr für den Buchhandel?*, Perthes, Gotha 1917.
- Buechler John, *Charles Whittingham Printer 1795-1876. An Exhibit of His Works at Bailey/Howe Library at the University of Vermont*, The Library, Burlington 1983.
- Bulla Guido, *William Morris fra arte e rivoluzione*, Editrice Garigliano, Cassino 1980.
- Bunke Horst, Sommer Lothar, *Deutsche Bücherei und Bibliophilie 1913-1933*, Geleitwort von H. Röttsch, Deutsche Bücherei, Leipzig 1986.
- Calot Frantz, Michon Louis Maria, Angoulvent Paul-Joseph, *L'Art du livre en France des origines à nos jours*, Delagrave, Paris 1931.
- Cases Cesare (a cura di), *Thomas Mann. Una biografia per immagini*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990.

- Cassirer Paul (Hrsg.), «Pan», 1, 1, 1895.
- Cave Roderick, *The Private Press*, R.R. Bowker, New York 1983.
- Cazden Robert Edgar, *German Exile Literature in America, 1933-1950: A History of the Free German Press and Book Trade*, American Library Association, Mansell 1970.
- Chapon François, *Le Peintre et le livre. L'Âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Flammarion, Paris 1987.
- Chimirri Lucia (a cura di), *Catalogo completo dei libri illustrati dell'editore Ambroise Vollard*, introduzione di A. Calcagni Abrami, Centro Di, Firenze 1998.
- Christensen Ole, Christensen Khadija Laghrida, *Approximation Theory: from Taylor Polynomials to Wavelets*, Birkhäuser, Basel 2004.
- Cinamon Gerald, *Rudolf Koch: Letterer, Type Designer, Teacher*, Oak Knoll Press, New Castle (DE) 2000.
- Ciriaco Salvatore, *La rivoluzione industriale: dalla protoindustrializzazione alla produzione flessibile*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Cockerell Sydney Carlyle, *History of the Kelmscott Press*, in W. Morris, *A Note by William Morris on His Aims in Founding the Kelmscott Press*, ed. by William S. Peterson, Grolier Club/William Morris Society, New York 1996.
- Collini Patrizio, *Kurt Wolff: il Gutenberg dell'Espressionismo*, «Belfagor. Rassegna di varia umanità», LX, 2, 2004, pp. 173-186.
- Consuegra David, *American Type Design & Designers*, Allworth Press, New York 2004.
- Corsten Severin, Fuchs Reimar Walter, Staub Kurt Hans, *Der Buchdruck im 15. Jahrhundert: Eine Bibliographie*, Hiersemann, Stuttgart 1993.
- Cremona Italo, *Il tempo dell'Art Nouveau: Modern Style, Sezession, Jugendstil, Arts and Crafts, Floreale, Liberty*, Vallecchi, Firenze 1964.
- Croce Benedetto, *Conversazioni critiche*, Laterza, Bari 1951.
- Danguy Laurence, *L'Ange de la jeunesse, la revue "Jugend" et le Jugendstil à Munich*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2009.
- D'Annunzio Gabriele, *Siamo spiriti azzurri e stelle. Diario inedito (17-27 agosto 1922)*, a cura di P. Gibellini, Giunti, Firenze 1995.
- Dantini Michele, *Klee*, Jaca Book, Milano 1999.
- Dauze Pierre, D'Eylac (éds.), «Revue biblio-iconographique», troisième série, Société du Mercure da France, Paris 1904.
- Demant Ebbo (Hrsg.), *Von Schleicher zu Springer: Hans Zehrer als politischer Publizist*, Hase & Köhler, Mainz 1971.
- Diederichs Eugen, (Hrsg.), «Die Tat», April 1909.
- , *Tag des deutschen Buches*, in Id., *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von L. von Strauß und Torney, Diederichs, Jena 1936, pp. 450-454.
- Di Taranto Mattia, *Curt von Faber du Faur*, «Wuz. Storie di autori, editori e libri rari», 2, marzo-aprile 2006, pp. 61-63.
- , *Kelmscott Press, una delle dieci vite di William Morris*, «Wuz. Storie di autori, editori e libri rari», 6, novembre-dicembre 2006, pp. 42-46.

- , *Giovanni Mardersteig, il Principe degli stampatori*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXI, 1, gennaio-marzo 2008, pp. 73-87.
- Easton Laird McLeod, *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*, University of California Press, Berkley 2002.
- Ehmcke Fritz Hellmut, *Persönliches und Sachliches*, Reckendorf, Berlin 1928.
- , *Geordnetes und Gültiges*, Beck, München 1955.
- Eisenstein Lewisohn Elizabeth, *The Printing Revolution in Early-Modern Europe*, Cambridge UP, New York 2005.
- Emmerich Wolfgang, *Der Untertan. Text und Geschichte*, Fink, München 1993.
- Ermarth Michael, *Kurt Wolff. A Portrait in Essays and Letters*, trans. by D. Lucas Schneider, University of Chicago Press, Chicago 1991.
- Eulenberg Herbert, *Georg Meyer*, «Die literarische Welt», IV, 12, 1928.
- Eysen Jürgen, *Buchkunst in Deutschland. Vom Jugendstil zum Malerbuch, Buchgestalter, Handpressen, Verleger*, Schlüter, Hannover 1980.
- Fackel Kristi, *The Transformation of the Gesamtkunstwerk in the Vienna Secession's Ver Sacrum*, Dissertation, University of Wisconsin, Madison 1993.
- Fahlke Eberhard (Hrsg.), *Der Briefwechsel: M. Frisch - Uwe Johnson*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- Fanelli Giovanni, Godoli Ezio, *Dizionario degli illustratori simbolisti e Art Nouveau*, Cantini, Firenze 1990.
- Felber Wolfgang, *Deutsche Privatpressen im 20. Jahrhundert*, The author, Berlin 1982.
- Feltrinelli Inge, *Il signore dei tascabili. Rowohlt, bestseller color nostalgia*, «Corriere della Sera», 27 settembre 1992, <http://archiviostorico.corriere.it/1992/settembre/27/signore_dei_tascabili_Rowohlt_bestseller_co_0_92092715039.shtml> (10/2011).
- Fiell Charlotte, Fiell Peter, *1900s-1910s Decorative Art*, Taschen, Köln 2000.
- Fistetti Francesco, Lacoue-Labarthe Philippe, *La Germania segreta di Heidegger*, Dedalo, Bari 2001.
- Forssman Friedrich, *Cum laude. Die Gestaltung der Bücher des Kurt Wolff Verlags*, in B. Weidle (Hrsg.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, Weidle, Bonn 2007, pp. 131-134.
- Fossier François, *Auguste Lepère ou le Renouveau du bois gravé*, Musée d'Orsay, Paris 1992.
- Fox Nicols, *Against the Machine: The Hidden Luddite Tradition in Literature, Art, and Individual Lives*, Island Press, Washington DC 2002.
- Franklin Colin, *The Private Presses*, Scolar, Aldershot 1991.
- Französische Maler illustrieren Bücher. Die illustrierten Bücher des 19. und 20. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, hrsg. von Staatsgalerie Stuttgart und Graphische Sammlung, Höhere Fachschule für das Graphische Gewerbe, Stuttgart 1965.

- Freschi Marino, *Goethe. L'insidia della modernità*, Donzelli, Roma 1999.
- Freund Bert, *Ernst Ludwig Kirchners Illustrationen zu Georg Heyms Umbra vitae. Zur Entstehungsgeschichte*, «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde», XIV, 1991, pp. 247-274.
- Freytag Sigrid, *Ein Leben als 'Herrin der Insel'*, in H.E. Bühler (Hrsg.), «Insel-Bücherei. Mitteilungen für Freunde», 18, Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1998, p. 28.
- Füssel Stephan, *Georg Joachim Göschen, ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik. Studien zur Verlagsgeschichte und zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit*, Bd. 1, de Gruyter, Berlin-New York 1999.
- Gabelmann Andreas, *Karl Schmidt-Rottluff – Das Holzschnittwerk*, in M.M. Moeller (Hrsg.), *Schmidt-Rottluff: Druckgraphik*, Hirmer, München 2001, pp. 21-42.
- Genz Marcella D., *A History of the Eragny Press, 1894-1914*, Oak Knoll Press, New Castle (DE) 2003.
- George Stefan, von Hofmannsthal Hugo, *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, Georg Bondi, Berlin 1938.
- Germanese Donatella, *Pan (1910-1915). Schriftsteller im Kontext einer Zeitschrift*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000.
- Gibellini Cecilia, *La bella scuola: «L'Eroica» e la xilografia*, in G. Baroni (a cura di), *Letteratura e riviste*, Giardini, Pisa 2004, pp. 69-76.
- Gigli Marchetti Ada, *I tre anelli: mutualità, resistenza e cooperazione dei tipografi milanesi (1860-1925)*, Franco Angeli, Milano 1983.
- Göbel Wolfram, *Der Kurt Wolff Verlag 1913-1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe. Mit einer Bibliographie des Kurt Wolff Verlages und der ihm angeschlossenen Unternehmen 1910-1930*, Buchhändler Vereinigung GmbH, Frankfurt am Main 1976-1977.
- Goepel Erhard, *Die Bibliothek eines großen Druckers. Carl Ernst Poeschel und seine Bücher*, «Philobiblon», 11, 1939, pp. 342-344.
- Goethe Johann Wolfgang, *Werke*, Sophien-Ausgabe oder Weimarer Ausgabe, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bde., Böhlau, Weimar 1887-1919.
- Goethe nel suo tempo*, hrsg. von Fondazione Anton e Katharina Kippenberg, Düsseldorf 2004, <<http://www.goethe-museum.com/italienisch/images/I-Prospekt.pdf>> (12/2011).
- Gollob Hedwig, *Studien zur deutschen Buchkunst der Frühdruckzeit*, Harrassowitz, Leipzig 1954.
- Golz Jochen, Ulbricht Justus H., *Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2005.
- Goudeau Émile, *Paris-Almanach*, Sagot, Paris 1897.
- Gräff Thomas, *Gedichte der Jahrhundert (1890-1910): Interpretationen*, Oldenbourg Schulbuchverlag, München 1991.

- Grautoff Otto, *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland*, H. Seemann Nachfolger, Leipzig 1901.
- Gronemeyer Horst, *Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Vergil-Übertragung. Mit besonderer Berücksichtigung Rudolf Alexander Schröders*, PhD Dissertation, Universität Hamburg 1963.
- Gropp Birgit, *Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880-1943*, PhD Dissertation, Freie Universität Berlin, Berlin 2000.
- Grunenberg Dorothea, *Privatpressen in Deutschland: Nachricht von passionierten Büchermachern*, P. Eckhardt, Hommerich 1963.
- Grupp Peter, *Harry Graf Kessler – eine Biographie*, Insel, Frankfurt am Main 1999.
- Gualdoni Flaminio, *The book beautiful. Il libro come opera d'arte dall'antichità a FMR*, Fondazione FMR, Bologna 2008.
- Gülker Bernd, *Die verzerrte Moderne. Die Karikatur als populäre Kunstkritik in deutschen satirischen Zeitschriften*, Lit, Münster 2001.
- Habbakuk Hrothgar John, Postam Michael, *La rivoluzione industriale e i suoi sviluppi*, trad. it. di F. Salvatorelli, Einaudi, Torino 1974.
- Hack Berthold, *Auf den Spuren von Georg Heinrich Meyer: Problem eines Porträts nebst Quellentexten und einem unveröffentlichten Brief von Hermann Broch*, «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel», 52, 1968, pp. 1558-1567.
- Halbey Hans Adolf, Behmer Marcus, *Marcus Behmer in seinen Briefen als Buchgestalter, Illustrator und Schriftzeichner. Von der Typographie zum West-östlichen Divan, den Radierungen zur Ilsebill, den Holzschnitten zum Petronius und der Hebräischen Schrift*, Hans Christians, Hamburg 1974.
- Haralambous Yannis, *Fonts & Encodings. From Unicode to Advanced Typography and Everything in Between*, trad. ingl. di P. Scott Horne, O'Reilly Media, Sebastopol (CA) 2007.
- Harms Bernhard, *Zum 25 jährigen Geschäfts-Jubiläum der Firma Hübel & Denk, Leipzig: 1875-1900*, «Journal für Buchbinderei», 21-22, 1899-1900.
- Hartmann Bernhard, *Leonhard Wolff und das Bonner Musikleben der Jahrhundertwende*, in B. Weidle (Hrsg.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, Weidle, Bonn 2007, pp. 180-191.
- Heinse Wilhelm, *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hrsg. von C. Schüddekopf, Insel, Leipzig 1903.
- Helbing Lothar, Bock Claus Victor, Kluncker Karlhans (Hrsgg.), *Stefan George: Dokumente seiner Wirkung*, University of London, London 2007.
- Heller Steven, Meggs Philip Baxter (eds.), *Texts on Type: Critical Writings on Typography*, Allworth Press, New York 2001.
- Henze Gisela, *Der Pan. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*, PhD Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg, Freiburg 1974.

- Hermand Jost, *Expressionismus als Revolution*, in Id., *Von Mainz nach Weimar*, Metzler, Stuttgart 1969, pp. 298-355.
- Hesse Hermann, *Erich Schmidts kleiner Goethe*, «März», 4, 3, 1910.
- Hill Burton John, *The Book-Hunter*, Blackwood & Sons, London 1862.
- Hintermeier Mara, Raddatz Fritz Joachim (Hrsgg.), *Rowohlt Almanach 1908-1962*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1962.
- Hofstätter Hans Hellmut, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf*, DuMont Schauberg, Köln 1977.
- Holitscher Arthur, *Lebensgeschichte eines Rebellen*, Verlag, Berlin 1924.
- Homeyer Fritz, *Deutsche Juden als Bibliophilen und Antiquare*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1963.
- Horn Maurice (ed.), *The World Encyclopedia of Cartoons*, vol. 3, Gale Research, Detroit 1983.
- Hübinger Gandolf (Hrsg.), *Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen Diederichs-Verlag – Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme*, Diederichs, München 1996.
- Hugo Steiner-Prag, 1880-1945: *Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Buchkunst (Eine Ausstellungsreihe in Verbindung mit der Künstlergilde, Universitätsbibliothek, Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit und Studium universale, Bonn, 3.11 – 31.12 1976)*.
- Huysmans Joris Karl, *À rebours*, G. Charpentier, Paris 1884 (*Controcorrente*, trad. it. di C. Sbarbaro, Gentile Editore, Milano 1944; *A Ritroso*, trad. it. di U. Dèttore, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1996).
- Ifkovits, *Die Insel. Eine Zeitschrift der Jahrhundertwende*, PhD Dissertation, Universität Wien, Wien 1997.
- Insel Verlag (Hrsg.), *75 Jahre Insel Verlag – Eine Geschichte in Daten, Programmen und Dokumenten*, Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1974.
- Jammes André, *Les Didot: trois siècles de typographie et de bibliophilie, 1698-1998*, Agence culturelle de Paris, Paris 1998.
- Janzin Marion, Güntner Joachim, *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte*, Schlütersche Buchhandlung, Hannover 2007.
- Jessen Peter, *Von der Buchkunst des Insel-Verlages*, in K. Kippenberg (Hrsg.), *Navigare necesse est. Eine Festgabe für A. Kippenberg zum 22.05.1924*, Insel, Leipzig 1924.
- Kafka Franz, *Eine entschlafene Zeitschrift*, «Bohemia», 84, 78, 19 März 1911.
- Kafka Franz, Wolff Kurt, *Das Bunte Buch*, Kurt Wolff, Leipzig 1914.
- Kämpchen Martin, *Rabindranath Tagore in Germany: Four Responses to a Cultural Icon*, Indian Institute of Advanced Study, Shimla 1999.
- Karlauf Thomas, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, Blessing, München 2007.
- Kemp Tom, *L'industrializzazione in Europa nell'800*, Il Mulino, Bologna 1975.

- Kent Allen, Lancour Harold, Daily Jay Elwood, *Encyclopedia of Library and Information Science*, Dekker, New York 1978.
- Kessler Harry, *Reminiscenz*, in K. Kippenberg (Hrsg.), *Navigare necesse est. Eine Festgabe für A. Kippenberg zum 22.05.1924*, Insel, Leipzig 1924, pp. 33-35.
- , *Warum Maillol Vergils Eklogen illustriert hat*, «Der Querschnitt», VIII, 11, 1928, pp. 768-772.
- Kessler Harry, Pfeiffer-Belli Wolfgang, *Aus den Tagebüchern 1918-1937*, Insel, Frankfurt am Main 1965.
- Kinross Robin, *Modern Typography: An Essay in Critical History*, Hyphen Press, London 1992.
- Kippenberg Anton, *Die Sage vom Herzog von Luxemburg und die historische Persönlichkeit ihres Trägers*, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1901 (M. Sändig, Wiesbaden 1970).
- (Hrsg.), *Mitteilungen des Verlages*, «Insel Schiff», 1, 1, 1920.
- , *Geschichten aus einer alten Hansestadt*, Insel, Leipzig 1933.
- , *Reden und Schriften*, Insel, Wiesbaden 1952.
- , *Poeschel & Kippenberg*, in B. Zeller (Hrsg.), *Die Insel. Eine Ausstellung zur Geschichte des Verlages unter Anton und Katharina Kippenberg*, Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar 1965.
- Kippenberg August, *Betty Gleim. Ein Leben und Charakterbild*, M. Heinsius, Bremen 1882.
- , *Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag*, Insel, Leipzig 1935.
- Kirchner Ernst Ludwig, *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, Piper, München 1961.
- Die Kleinwohnungs-Kolonie auf der Hessischen Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst in Darmstadt*, hrsg. von Ernst Ludwig Verein Darmstadt, Hessischer Zentralverein für Errichtung billiger Wohnungen, Darmstadt 1908.
- Klitzke Gert, *Hugo Steiner-Prag 1880-1945*, in A. Kapr (Hrsg.), *Traditionen Leipziger Buchkunst*, Fachbuchverlag, Leipzig 1989, pp. 114-159.
- Knopf Sabine, 'Ein Buchhändler ist in Leipzig ein kleiner König'. *Spaziergänge zu Häusern und Villen einer versunkenen Stadt*, «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel», 17, 27. Februar 1998, pp. 89-94.
- Knopf Sabine, Titel Volker, *Der Leipziger Gutenbergweg. Geschichte und Topographie einer Buchstadt*, Sax, Beucha 2001.
- Koch Rudolf, *Jakob Grimm und die deutsche Schrift*, «Archiv für Buchgewerbe», 48, 3, 1911.
- , *Maximilian- und Frühling-Schrift*, «Archiv für Buchgewerbe», 55, 7-8, 1918.
- , *Die Heiligenlegende des Jacobus de Voragine aus dem Jahre 1324 in der Stadtbibliothek Frankfurt a. M.*, Gebr. Klingspor, Offenbach am Main 1920.

- , *Offenbach a. M. im Schrift- und Druckgewerbe*, «Archiv für Buchgewerbe», 58, 1-2, 1921.
- , *Wandlungen im Schriftwesen*, «Archiv für Buchgewerbe», April 1924.
- , *Grundsätze für die Herstellung von kirchlichen Gebrauchsgegenständen*, «Blätter für christliche Archäologie und Kunst», III, 1927.
- , *Die Offenbacher Schrift. Eine Anweisung zum Schreiben einer deutschen und einer lateinischen Schrift*, Heintze & Blanckertz, Berlin 1928.
- , *Das Blumenbuch*, Insel, Leipzig 1930.
- , *Die Kriegserlebnisse des Grenadiers Rudolf Koch*, Insel, Leipzig 1934.
- , *Das ABC-Büchlein*, Insel, Leipzig 1935.
- Kraus Karl, *Die chinesische Mauer. Mit acht Illustrationen von Oscar Koschka*, hrsg. von F. Pfäfflin, Insel, Frankfurt am Main 1999.
- «Kunsthandwerk & Design», 4, 1999.
- Kurz Stephan, *Der Teppich der Schrift. Typographie bei Stephan George*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2007.
- Kurzke Hermann, *Thomas Mann. Ein Porträt für seine Leser*, C.H. Beck, München 2009.
- Landes David S., *Prometeo liberato. La rivoluzione industriale in Europa dal 1750 a oggi*, trad. it. di V. Grisoli, F. Salvatorelli, Einaudi, Torino 1993.
- Landmann Georg Peter, *Stefan George und sein Kreis: eine Bibliographie*, Hauswedell, Hamburg 1960.
- Lange Wilhelm Hermann, Hermersdorf Martin, *Rudolf Koch, ein deutscher Schreibmeister*, Heintze & Blanckertz, Berlin 1938.
- Lang Lothar, *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907-1927*, Edition Leipzig, Leipzig 1993.
- Lavater Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, s.e., Leipzig-Wintertur 1775-1778.
- Lechter Melchior, *Programmatische Äußerungen zur Buchkunst*, in W. Raub, *Melchior Lechter als Buchkünstler*, Greven, Köln 1960, pp. 75-78.
- Lee Spahr Blake, *The Legacy of Curt von Faber du Faur to the United States*, «Colloquia Germanica», 25, 1992, pp. 195-209.
- Lehnacker Josef, Post Herbert, Adolph Rudolf, *Die Bremer Presse: Königin der deutschen Privatpressen. Rückschau mit einem Verzeichnis aller erschienenen Werke zusammengestellt*, Typographische Gesellschaft, München 1964.
- Leonhard Joachim-Felix, Ludwig Hans-Werner, Schwarze Dietrich, Straßner Ernst (Hrsgg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, de Gruyter, Berlin 1999.
- Leopardi Giacomo, *Ausgewählte Werke*, übers. von Ludwig Wolde, Insel, Leipzig 1924.
- Levi Vito, *Richard Strauss*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990.
- Lewis John, *Typography: Design and Practice*, Jeremy Mills Publishing, Huddersfield 2007.

- Lichtwark Alfred, *Vom Dilettantismus*, «Pan», 2, 4, 1897, p. 302.
- Loerke Oskar, *Von der unermüdlichen Freude*, «Imprimatur», 5, 1934.
- Lupi Sergio, *Dizionario critico della letteratura tedesca*, UTET, Torino 1976.
- Luti Giorgio, *La crisi di fine secolo: Firenze e la nuova editoria*, in Id. (a cura di), *Scrittori, riviste, editori nella Firenze del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1983.
- Macmillan Neil, *An A-Z of Type Designers*, Yale UP, New Heaven 2006.
- Maffei Giorgio, *Il libro d'artista*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003.
- Mahlau Kristina, *Unterhaltungskunst zwischen Zensur und Protest: die Entstehung des literarischen Kabarets (1880-1905) am Beispiel Frank Wedekinds*, Books on Demand, Norderstedt 2008.
- Mallarmé Stéphane, *Oeuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1998.
- Mann Heinrich, *Der Untertan*, Kurt Wolff, Leipzig 1918 (trad. it di C. Bovero, *Il suddito*, Einaudi, Torino 1955).
- Mann Klaus, *Der Simplicissimus*, «Das Neue Tagebuch», V, 1937.
- Mann Thomas, *Einleitung*, in F. Masereel, *Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte*, Kurt Wolff, München 1928.
- , *Briefe an Otto Grautoff, 1894-1901, und Ida Boy-Ed, 1903-1928*, hrsg. von P. de Mendelssohn, Fischer, Frankfurt am Main 1975.
- «Marbacher Magazine», hrsg. von Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar 1987, pp. 19-21.
- Marcilhac Felix, Thornton Lynne, *François-Louis Schmied, peintre-graveur-éditeur*, Hôtel Drouot, Paris 1975.
- Mardersteig Giovanni, *Ein Leben den Büchern gewidmet*, Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1968.
- , *I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova*, «Italia medievale e umanistica», 17, 1974, pp. 251-280.
- , *L'Officina Bodoni, i libri e il mondo di un torchio 1923-1927*, Edizioni Valdonega, Verona 1980.
- , *Scritti di Giovanni Mardersteig sulla storia dei caratteri e della tipografia*, Il Polifilo, Milano 1988.
- Marsand Antonio, *Bibliografia di Petrarca*, Paolo Emilio Giusti, Milano 1826.
- Masereel Frans, *Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte*, Kurt Wolff, München 1928.
- Max Roger, *Catalogue des travaux exposés par Auguste Lepère*, Sagot, Paris 1908.
- McKitterick David, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Sylvestre Bonnard, Milano 2005.
- McMurtrie Douglas Crawford, *The Golden Book: the Story of Fine Books and Bookmaking, Past & Present*, Covici-Friede, New York 1934.
- Mengel Willi, *Die Linotype erreichte das Ziel. Dem Andenken an Ottmar Mergenthaler*, Linotype, Berlin-Frankfurt am Main 1954.

- Meyer Julie, *Vom elsässischen Kunstfrühling zur utopischen Civitas hominum. Jugend und Expressionismus bei René Schickele (1900-1920)*, Lassleben, Kallmünz 1981.
- Meyrink Gustav, *Das grüne Gesicht. Ein Roman*, Kurt Wolff, Leipzig 1917 (*La faccia verde*, trad. it di M. Benzi, Bemporad, Firenze 1931).
- Michael Friedrich, *Der Leser als Entdecker: Betrachtungen, Aufsätze und Erinnerungen eines Verlegers*, J. Thorbecke, Sigmaringen 1983.
- Mocali Maria Chiara, Vitale Claudia (a cura di), *Cultura tedesca a Firenze: scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2005.
- Montecchi Giorgio, *Il libro nel Rinascimento*, Editrice La Storia, Milano 1994.
- Morelli Marcello, *Dalle calcolatrici ai computer degli anni Cinquanta. I protagonisti e le macchine della storia dell'informatica*, Franco Angeli Editore, Milano 2001.
- Morris William, *The Ideal Book: Essays and Lectures on the Arts of the Book*, ed. by W.S. Peterson, University of Berkley Press, Berkeley 1982.
- Müller Michael, *Franz Kafka*, trad. it. di A. Catelan, G. Vignato, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990.
- Müller-Krumbach Renate, Dreyfus John, *Harry Graf Kessler und die Cranach-Press in Weimar: mit einem Verzeichnis der Drucke der Cranach-Press*, Maximilian-Gesellschaft, München 1969.
- Musson Albert Edward, Robinson Eric, *Scienza e tecnologia nella rivoluzione industriale*, trad. it. di M. Baccianini, Il Mulino, Bologna 1974.
- Nasti Mauro, *Schmied*, Guido Tamoni, Schio 1991.
- Nebehay Christian Michael, *Ver Sacrum. 1898-1903*, Edition Tusch, Wien 1975.
- Needham Paul, *William Morris: Book Collector*, in C. Ryskamp (ed.), *William Morris and the Art of Book*, Oxford UP, New York 1976, pp. 21-47.
- Nemitz Fritz, *Hans am Ende*, in G. Bazin, H. Gerson, L. Gowing (Hrsgg.), *Kindlers Malerei Lexikon*, Bd. 6, Kindler, Zürich 1967 (*ad vocem*).
- Neteler Thomas, *Verleger und Herrenreiter. Das ruhelose Leben des Alfred Walter Heymel*, Edition Peperkorn, Göttingen 1995.
- Neuloh Wolfgang, *Der Schriftenstreit von 1911*, in F. Verdenhalven (Hrsg.), *Die deutsche Schrift*, Degener, Neustadt an der Aisch 1981, pp. 4-8.
- Niedermann Joseph, *Kultur: Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*, Bibliopolis, Firenze 1941.
- Olson Mancur, *Umfassende Ökonomie*, Mohr, Tübingen 1991.
- Origoni Franco, Marinelli Sergio (a cura di), *Giovanni Mardersteig: stampatore, editore, umanista (Mostra storico-documentaria, Museo di Castelvecchio di Verona, 2 giugno-15 settembre)*, Valdonega, Verona 1989.
- Ottimo Giuseppe, *La stampa periodica, il commercio dei libri e la tipografia in Italia*, Battezzati, Milano 1875.

- Papentrigk Benno [pseudonimo di Anton Kippenberg], *Schüttelreime*, Insel, Leipzig 1939.
- Papini Giovanni, Prezzolini Giuseppe (a cura di), «Leonardo», 2-3, 6, 1906.
- Pareja Casanas Felix M., *Islamologia*, Orbis Catholicus, Roma 1951.
- Parkinson Zamora Lois, Faris Wendy B., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke UP, Durham, NC-London 1995.
- Pegatzky Stefan, *Das poröse Ich: Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2002.
- Penning-Rowsell Edmund, *Charles Gere and William Morris*, «The Journal of William Morris Studies», 8, 4, 1990, pp. 28-31.
- Petersen Jürgen H., *Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Erich Schmidt, Berlin 2006.
- Peterson William S., *The Ideal Book, Essays and Lectures on the Arts of the Book by William Morris*, University of California Press, Berkeley 1982.
- , *The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure*, Oxford UP, Oxford 1991.
- Petrucchi Nardelli Franca, *La legatura italiana: storia, descrizione, tecniche (XV-XIX secolo)*, NIS, Roma 1989.
- Pindar, *Oden*, übers. von L. Wolde, Goldmann, München 1958.
- Pinthus Kurt, *Ernst Rowohlt und sein Verlag*, in M. Hintermeier, F.J. Radatz (Hrsgg.), *Rowohlt Almanach 1908-1962*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1962, pp. 8-40.
- Piselli Francesco, *Mallarmé e l'estetica*, Mursia, Milano 1969.
- Pophanken Andrea, Billeter Felix (Hrsgg.), *Die Moderne und ihre Sammler: französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Akademie, Berlin 2001.
- Popitz Klaus, *Syndetikon. Eine kleine Firma macht große Reklame (Beigleittext zur Ausstellung der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz)*, Berlin 1978.
- Pott Sandra, *Poetike. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, de Gruyter, Berlin 2004.
- Presser Helmut, *Morrisdrucke und andere Meisterwerke englischer und amerikanischer Privatpressen (Ausstellung des Gutenberg-museums in Mainz)*, Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1954.
- Rahmeyer Ruth, *Ottolie von Goethe. Eine Biographie*, Insel, Frankfurt am Main 2002.
- Ransom Will, *Private Presses and Their Books*, R.R. Bowker Co, New York 1929.
- Rehm Walther, *Der Renaissancekult um 1900*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 14, 1929, pp. 296-328.
- Reichel Peter, *Robert Blum. Ein deutscher Revolutionär 1807-1848*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007.

- Reichner Herbert, *E.R. Weiß zum fünfzigsten Geburtstag*, Insel, Leipzig 1925.
- Renner Paul, *Typographie als Kunst*, Georg Müller, München und Leipzig 1913.
- , *Die Kunst der Typographie*, Druckhaus Tempelhof, Berlin 1948.
- Renner Ursula, Bärbel Schmid Gisela, *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991.
- Rennhofer Maria, *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich*, Brandstätter, Wien 1987.
- Reclam Philipp jun., *Reclam: 100 Jahre Universal-Bibliothek. Ein Almanach*, Reclam, Stuttgart 1967.
- Riese Reimar, *Am Storm der Zeit. Carl Ernst Poeschel und sein Verlag für kaufmännische Fachliteratur in Leipzig 1902 bis 1919*, Schäffer-Poeschel, Stuttgart 2002.
- Rilke Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Insel, Wiesbaden-Frankfurt am Main 1955-1966.
- , *Die Weise von Liebe und Tod: Texte und Dokumente*, hrsg. von W. Simon, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
- , *Briefe an Axel Juncker*, hrsg. von R. Scharffenberg, Insel, Frankfurt am Main 1979.
- , *Briefwechsel mit Anton Kippenberg. 1906-1926*, hrsg. von R. Scharffenberg, I. Schnack, Insel, Frankfurt am Main 1995.
- Ritchie Ward, *François-Louis Schmied, Artist, Engraver, Printer*, Graduate Library School, Tucson 1976.
- , *Art déco. The Books of François-Louis Schmied, Artist, Engraver, Printer with Recollections and Descriptive Commentaries on the Books*, Book Club of California, San Francisco 1987.
- Rodenberg Julius, *Deutsche Pressen: eine Bibliographie mit vielen Schriftproben*, Amalthea, Zürich-Wien-Leipzig 1925.
- Rogers Ernesto N. (a cura di), «Casabella. Rivista internazionale di architettura e urbanistica», 237, marzo 1960 (numero monografico dedicato a Henry van de Velde).
- Romani Valentino, *Bibliologia. Avviamento allo studio del libro tipografico*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003.
- Roos Martin, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, Grupello, Düsseldorf 2000.
- Rothe Friedrich, *Harry Graf Kessler*, Siedler, Berlin 2008.
- Sablich Sergio, *Busoni*, EDT, Torino 1982.
- Salzmann Karl H., *Pan. Geschichte einer Zeitschrift*, «Archiv für Geschichte des Buchwesens», 1, 1958, pp. 212-225.
- Sarkowski Heinz, *50 Jahre Insel-Bücherei, 1912-1962*, Insel, Frankfurt am Main 1962.
- (Hrsg.), *Der Insel Verlag. Eine Bibliographie*, Insel, Frankfurt am Main 1970.

- , *1901-1906. Interregnum*, in Id., *Die Geschichte des Verlags. 1899-1964*, Insel, Frankfurt am Main 1999, pp. 36-74.
- Sarkowski Heinz, Hack Bertold (Hrsgg.), «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde», VI, 1969.
- Sármány-Parsons Ilona, *Klimt*, Three Rivers Press, New York 1995.
- Satué Enric, *Arte en la tipografia y tipografia en el arte: compendio de tipografia artistica*, Ediciones Siruela, Madrid 2007.
- Scharffenberg Renate, *Der Beitrag des Dichters zum Formwandel in der äußeren Gestalt des Buches um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, PhD Dissertation, Philipps-Universität Marburg, Marburg 1953.
- Schauer Georg Kurt, *Die Insel-Bücherei, eine Vorschule der Bibliophilie*, «Philobiblon», 6, 3, 1962, pp. 201-226.
- , *Deutsche Buchkunst, 1890 bis 1960*, Maximilian-Gesellschaft, Hamburg 1963.
- Scheerbart Paul, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman. (Mit 14 Zeichnungen von Alfred Kubin)*, trad. it. di P. Di Segni, F. Desideri, introduzione a cura di F. Desideri, Editori Riuniti, Roma 1982.
- Scheffler Walter, Fiege Gertrud, Tillmann Carl (Hrsgg.), *Buchumschläge 1900-1950 (Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum vom 8. Mai bis 31. Oktober 1971)*, Kösel, München 1971.
- Schmidt-Künsemüller Friedrich Adolf, *William Morris und die neuere Buchkunst*, Harrassowitz, Wiesbaden 1955.
- Schnack Ingeborg, *Dr. phil. h. c. Katharina Kippenberg*, in H.E. Bühler (Hrsg.), «Insel-Bücherei. Mitteilungen für Freunde», 16, Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1997, p. 7.
- Schneider Ute, *Profilierung auf dem Markt – der Kulturverleger um 1900*, in R. Berbig, M. Lauster, R. Parr (Hrsgg.), *Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert*, Synchron Wissenschaftsverlag, Heidelberg 2004, pp. 349-362.
- Schoenberner Franz (Hrsg.), «Jugend», 1, 1, 1896.
- Schöffler Heinz, *Vorbemerkung, "Der Jüngste Tag". Die Bücherei einer Epoche*, I, 1970.
- , «*Der Jüngste Tag*». *Bücherei einer Epoche*, 7 Bde., Societäts, Frankfurt am Main 1981.
- Schramm Albert (Hrsg.), *Taschenbuch für Büchersammler*, Verlag der Münchner Drucke, München 1925.
- Schröder Rudolf Alexander, *Aus einer Voranzeige*, «Die Insel», 1, 1, 1899.
- , *Aus den Münchner Anfängen des Insel-Verlages*, in Id., *Aus Kindheit und Jugend: Erinnerungen und Erzählungen*, Bremer Bibliophile Gesellschaft, Bremen 1934, pp. 17-26.
- Schuhmann Klaus, *Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913-1919): Ein Verlags- und literaturgeschichtlicher Exkurs ins expressionistische Jahrzehnt*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2000.

- Schulte Strathaus Ernst, von Weber Wolfgang, *Hans von Weber und seine Hunderdrucke. Mit neun Abbildungen im Text*, «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde», VI, 1969, pp. 132-142.
- Schuster Marina, *Fidus: ein Gesinnungskünstler der völkischen Kulturbewegung*, in *Handbuch zur "Völkischen Bewegung" 1871-1918*, hrsg. von U. Puschner, W. Schmitz und J.H. Ulbricht, Saur, München 1996, pp. 634-650.
- Sebarsky Serge (a cura di), *Oskar Kokoschka (Catalogo della mostra. Palazzo della Permanente, Milano 13 gennaio-11 marzo 1984)*, Mazzotta, Milano 1983.
- Selz Peter Howard, *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley 1974.
- Sembach Klaus-Jürgen, *Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung*, Taschen, Köln 2007.
- Shute Nevil, *So Disdained*, William Heinemann Ltd., London 1956.
- Sick Bastian, *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. Ein Wegweiser durch den Irrgarten der deutschen Sprache*, Kiepenheuer & Witsch/Spiegel Online, Köln-Hamburg 2004.
- Sieg Ulrich, *Aufstieg und Niedergang des Marburger Neukantianismus: die Geschichte einer philosophischen Schulgemeinschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1994.
- Smolen Josef, "Der Jüngste Tag". *Eine neue Bibliographie*, Blancke, Berlin 2003.
- Sodini Angelo, *Ariel amato (Gabriele D'Annunzio)*, Mondadori, Milano 1931.
- Soergel Albert, Hohoff Curt, *Dichtung und Dichter der Zeit: vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, vol. I, A. Bagel, Düsseldorf 1961-1963.
- Stach Reiner, *Kafka – Die Jahre der Entscheidungen*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2002.
- Stadelmayer Maria, *Zum Bildnis von Elisabeth Albrecht geborene Merck*, «Mercksche Familien-Zeitschrift», XXV, 1975.
- Stark Barbara, *Emil Rudolf Weiß*, Ernst Kaufmann, Lahr 1994.
- Stark Roland *Emil Rudolf Weiß als Kinderbuchillustrator*, «Aus dem Antiquariat», 4, 1998, pp. 263-271.
- Steinberg Sigfrid Henry, *Staatsdruckereien und Privatpressen*, in Id., *Die schwarze Kunst. 500 Jahre Buchwesen*, zweite, durchgesehene Auflage, Prestel, München 1961, pp. 258-268.
- , *Cinque secoli di stampa. Tipografia e caratteri, libri ed editoria*, trad. it. di L. Lovera, Einaudi, Torino 1962, pp. 232-254.
- Stowe Charles Edward, *Harriet Beecher Stowe: The Story of Her Life*, Houghton Mifflin, Boston 1911.
- Tavoni Maria Gioia (a cura di), *I mestieri del libro*, «Quaderni storici», 24, 72, 1989, pp. 671-678.

- Tedeschi Letizia, Besomi Ottavio, *Giovanni Mardersteig a Montagnola: la nascita dell'Officina Bodoni, 1922-1927*, Valdovena, Verona 1933.
- Thamer Jutta, *Zwischen Historismus und Jugendstil: zur Ausstattung der Zeitschrift Pan (1895-1900)*, Lang, Frankfurt am Main 1980.
- «The Philobiblion. A Monthly Bibliographical Journal, Containing Critical Notices of, and Extracts from, Rare, Curious, and Valuable Old Books», voll. 1-2, [December, 1861-1863], G.P. Philes & Co., New York 1862.
- Thompson Edward Palmer, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, Lawrence & Wishart, London 1955.
- Tieffenbach Edward Wilhelm, «*Das neue Pathos*», Officina Serpentis, Berlin-Steglitz 1914.
- Tipton Frank B., *A History of Modern Germany since 1815*, University of California Press, Berkeley 2003.
- Tomkinson Geoffrey S., *A Selected Bibliography of the Principal Modern Presses Public and Private in Great Britain and Ireland*, with Introduction by B.H. Newdigate, First Edition Club, London 1928.
- Tortorelli Gianfranco, *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, Edizioni Analisi, Bologna 1986.
- Treffers Bert, *Melchior Lechters Buchkunst*, in Id., *Melchior Lechter. Der Meister des Buches*, Castrum Peregrini, Amsterdam 1987, pp. 179-180.
- “Trivalliteratur?”. *Letterature di massa e di consumo*, Lint, Trieste 1979.
- Tschichold Jan, *Im Dienste des Buches*, SGM-Bücherei, St. Gallen 1951.
- , *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, Birkhäuser, Basel 1987.
- Twyman Michael, *Lithography 1800-1850: the Techniques of Drawing on Stone in England and in France and Their Application to Works of Topography*, Oxford UP, London 1970.
- , *Breaking the Mould: the First Hundred Years of Lithography*, The British Library, London 2001.
- Uhland Ludwig, *Uhlands Gedichte und Dramen*, Cotta, Stuttgart 1863.
- Ulbricht Justus H., Werner Meike, *Romantik, Revolution und Reform: der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900-1949*, Wallstein, Göttingen 1999.
- Varley Paul, *L'apogeo del capitalismo liberale*, in G. Palmade (a cura di), *L'età della borghesia*, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 388-401.
- Verlagsprospekt des Pantheon*, Kurt Wolff/Pantheon, Florenz-München 1926.
- Vilain Robert, *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*, Clarendon Press, Oxford 2000.
- Vinca Masini Lara, *Art Nouveau*, Giunti, Firenze 2000.
- Vogeler Heinrich, *Werden. Erinnerungen mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942*, Rütten & Loening, Berlin 1952.
- von Faber du Faur Curt, *German Baroque Literature: A Catalogue of the Collection in the Yale University Library*, Yale UP, New Haven 1958.

- von Ficker Ludwig, *Briefwechsel*, hrsg. von I. Zangerle, Otto Müller, Salzburg 1986.
- von Hofmannsthal Hugo, *Briefe. 1890-1901*, Fischer, Berlin 1935.
- , *Briefwechsel mit dem Insel-Verlag, 1901-1929*, hrsg. von G. Schuster, K.G. Saur, München 1985.
- von Larisch Rudolf, *Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften*, A. Schroll, Wien 1904.
- , *Unterricht in ornamentaler Schrift*, Österreichischer Staatsdruckerei, Wien 1929.
- von Weber Hans (Hrsg.), *Fünf Jahre Hyperion Verlag. Bericht über die Tätigkeit des Verlages, seine Ziele und Neuerscheinungen*, Hyperion, München 1911.
- , *Das kleine Zwiebfisch-Kulturkratzbürsten-Vademecum*, Hyperion, München 1913.
- Wagner Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Otto Wiegand, Leipzig 1850.
- Weber Walter, "Der Dichter muß gegen seine Zeit sein". *Rudolf Alexander Schröder. Ein Hörporträt von Walter Weber*, Radio Bremen 1959, <http://www.radiobremen.de/online/bremer_literaturpreis/dichter_manuskript.pdf> (09/2011).
- , *Das Bücherschiff aus Bremen. 100 Jahre Insel-Verlag*, Radio Bremen, Bremen 1999.
- Wedekind Frank, *Hidalla*, trad. it e a cura di M. Ufer, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992.
- Weidle Barbara (Hrsg.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, Weidle, Bonn 2007.
- Wehmer Carl (Hrsg.), «Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen», V, 1955.
- Werfel Franz, *Wir sind*, Kurt Wolff, Leipzig 1914.
- Wieder Joachim, Schweigler Peter, *Bibliothekswelt und Kulturgeschichte*, Dokumentation, München 1977.
- Wiegand Niels, *Walter Benjamin und die Aura. Medien, Geschichte, Kultur und Kunst*, GRIN, Norderstedt 2009, pp. 11-17.
- Wiegmann Hermann, *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- William Morris Society (ed.), *The Typographical Adventure of William Morris*, William Morris Society, Hammersmith 1957.
- Witkowski Georg, *Von Büchern und Menschen. Erinnerungen 1863-1933*, Mark Lemstedt, Leipzig 2003.
- Wolff Helen, Grass Günter, *Briefe 1959-1994*, hrsg. von D. Hermes, Steidl, Göttingen 2003.
- Wolff Kurt, *Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*, hrsg. von B. Zeller, E. Otten, Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1966.
- , *Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Klaus Wagenbach, Berlin 2004.

- , *Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*, hrsg. von B. Zeller, E. Otten, Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1966.
- Wolff Kurt, Göpfert Herbert Georg, *Porträt der Zeit im Zwiegespräch. Gespräch mit Herbert G. Göpfert*, «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel», 20, 84, 20 Oktober 1964.
- Wysling Hans (ed.), *Letters of Heinrich and Thomas Mann, 1900-1949*, University of California Press, Berkley 1998.
- Yorke Malcolm, *Eric Gill: Man of Flesh and Spirit*, Tauris Parke Paperbacks, London 2000.
- Zanini Silvia, *Adolfo De Carolis e la xilografia. Uno studio sulla decorazione del libro tra Otto e Novecento*, Giroal, Roma 2003.
- Zeller Bernhard (Hrsg.), *Die Insel. Eine Ausstellung zur Geschichte des Verlags unter Anton und Katharina Kippenberg*, Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar 1965.
- Zeller Bernhard, Volke Werner (Hrsgg.), *Buchkunst und Dichtung. Zur Geschichte der Bremer Presse und der Corona*, Corona, München 1966.
- Zorzi Marino, *La stampa, fattore di mutamento nell'Europa dei secoli XV-XVIII*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *La città e la parola scritta*, Libri Scheiwiller, Milano 1997, pp. 177-217.
- Zweig Stefan, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Bermann-Fischer AB, Stockholm 1942 (*Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, cura e trad. it di L. Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1945).
- Zweig Stefan, Kippenberg Anton, «Jahrbuch deutscher Bibliophilen», 10-11, 1924.

* Si precisa che le voci relative ad articoli di riviste, qualora qui riportati privi di numero di pagina, si riferiscono a numeri monografici o a pubblicazioni periodiche in cui è stato impossibile rintracciare la suddetta indicazione.

INDICE DEI NOMI

- Adolph, R. 94n., 56n., 116n., 152n.,
183, 191
Ahlers-Hestermann, F. 91n., 183
Adorno, T.W. 34
Aischylos 116n., 183
Alexandre, A. 76
Alighieri, D. 101, 103
Alligo, S. 44n., 183
Alvise, G. 115
André, L. 42n., 183
Antoine, A. 121
Anz, Th. 179n., 183
Applegath, A. 18
Aristotele 124
Arnold, F. 98
Arnold, K. 82, 93n.
Ashbee, C.R. 36
Ashworth, W. 44n., 183
Aubert, G. 30
Auden, W.H. 108
Auriol, G. 29
Avenarius, F. 123

Baer, J. 156, 176n., 183
Bahr, H. 84, 93n., 121
Ball, H. 129, 159
Barbera, G. 39
Barbier, F. 42n., 183
Barbieri, C. 41
Barlach, E. 80
Barrès, M. 164
Barrett Browning, E. 97
Bassermann, L. 158

Batelli, V. 39
Beardsley, A. 37, 48, 54, 64, 74, 79,
89, 143, 148
Becher, J.R. 109, 138
Bedel, J. 43n., 183
Beecher Stowe, H. 20
Beecher Stowe, L. 42n., 183
Behmer, M. 107, 122, 188
Behrens, P. 54, 66, 68, 78, 86, 99,
125
Beloubek-Hammer, A. 181n., 183
Belwe, G. 52-53, 95
Bemporad, E. 39
Bemporad, R. 39
Benedetti, M.T. 92n., 183
Benevolo, L. 152n., 183
Benjamin, W. 42n., 184
Benn, G. 163
Beraldi, H. 29
Berenson, B. 174
Berger, R. 177n., 184
Bermann, G. 122
Bernoulli, C.A. 124
Bertieri, R. 40
Bessell, G. 150n., 184
Bidlo, F. 83
Bierbaum, O.J. 54, 70n., 75, 77, 85,
87-88, 93n., 184
Biermann, L.O.H. 101
Binding, R.G. 100
Bjørnson, B. 126
Bjørnson, D. 127
Blaeu, W.J. 16, 42n.

- Blake, W. 32
 Blei, F. 89-90, 94n., 135, 184
 Blum, H. 123
 Blum, R. 123, 130n.
 Blundell Jones, P. 92n., 184
 Boas, E. 93n., 184
 Boehringer, R. 69n., 184
 Boccaccio, G. 37, 169
 Böcklin, A. 54, 69n., 80
 Bodoni, G. 111
 Bodoni, G.B. 113
 Böhmer, G. 114
 Bohnengel, J. 177n., 184
 Bologna, G. 42n., 184
 Bonnard, P. 27
 Bontempelli, M. 114
 Borchardt, R. 53, 101
 Botticelli, S. 64, 107
 Boucher, P. 31
 Bourrelief, P.-H. 91n., 184
 Brahm, O. 121
 Brahms, J. 155, 157, 176n.-177n.
 Bramanti, A. 115
 Brandes, G. 126
 Bracquemond, F. 25
 Braun, K. 61
 Brentano, C. 88, 134
 Bresler, S. 152n., 184
 Březina, O. 164
 Brockhaus, C. 137
 Brod, M. 90, 113, 129, 159
 Brown, F.M. 25
 Brück, P. 99
 Brunet, J.-C. 22
 Bry, Ch. 179n., 184
 Büchner, G. 130
 Buechler, J. 44n., 184
 Bulla, G. 44n., 184
 Bunke, H. 178n., 184
 Burn Smeeton, J. 29
 Burne-Jones, E.C. 34, 36, 64, 73
 Busoni, F. 148
 Byrne, O. 33
 Byron, G.G. 33
 Calot, F. 43n., 184
 Campigli, M. 114
 Čapek, K. 164
 Carayon, É. 29
 Cases, C. 130n., 184
 Casorati, F. 171
 Cassirer, E. 177n.
 Cassirer, P. 52, 185
 Cave, R. 67, 70n., 185
 Caxton, W. 37
 Cazden, R.E. 178n., 185
 Cézanne, P. 27, 65
 Chagall, M. 28
 Chapon, F. 43n., 185
 Chappell, W. 69
 Chaucer, G. 35-36
 Chimirri, L. 180n., 185
 Christensen, K.L. 92n., 185
 Christensen, O. 92n., 185
 Čechov, A. 123
 Church, W. 19
 Cinamon, G. 71n., 185
 Ciriaco, S. 41n., 185
 Cissarz, J.V. 125
 Claudel, P. 164
 Clemenceau, G. 28
 Cobden-Sanderson, T.J. 36, 50, 53,
 97, 99
 Cockerell, D. 97, 135
 Cockerell, S.C. 44n., 185
 Cohen, H. 157, 177n.
 Colasanti, A. 174
 Coleridge, S.T. 36
 Collini, P. ix, x, 180n., 185
 Collodi, C. 21
 Colonna, F. 115
 Consuegra, D. 92n., 185
 Corinth, L. 51, 62, 106
 Corsten, S. 182n., 185
 Costetti, G. 40
 Cowper, E. 18
 Cozzani, E. 41
 Craig, E.G. 51, 110, 143
 Crane, W. 73

- Cremona, I. 56n., 185
 Croce, B. 113, 117n., 185
 Cros, Ch. 27
 Curmer, L. 26-27

 Danguy, L. 92n., 185
 D'Annunzio, G. 40-41, 45n., 113-114, 156, 185
 Daguerre, L. 24
 Daniel, C. 33
 Dantini, M. 93n., 185
 Daumier, H. 24-25
 Dauze, P. 185
 Dauthendey, M. 77, 88, 128-129, 159
 De Amicis, E. 40
 de Balzac, H. 26-27, 134, 139, 151n.
 de Belleforest, F. 109
 de Bury, R. 89
 De Carolis, A. 40-41
 de Cervantes, M. 147
 de Groot, H. 175
 de Gruyter, W. 168
 de la Bretonne, R. 169
 de Noailles, A. 30
 de Réaumur, R.A.F. 17
 de Saint Pierre, B. 26
 de Vigny, A. 30
 de Voragine, J. 35
 de Worde, W. 35
 Degas, E. 25
 Dehmel, R. 63, 77, 156, 158
 Delacroix, E. 24, 26, 43n.
 Deledda, G. 40
 Demant, E. 130n., 185
 Demeter, P.A. 99
 Demolder, E. 87
 Denis, M. 25, 27
 Dent, J.M. 37
 Derain, A. 27
 Derenne, A. 27
 di Giorgio, E. 41
 Dickens, C. 140
 Didot (famiglia) 17, 42n.
 Didot, F. 17

 Diederichs, E. 52, 64, 67, 96-97, 122-126, 130n., 133-134, 149n., 185
 DiTaranto, M. ix, x, 69n., 178n., 180n., 185
 Döblin, A. 163
 Doré, G. 26-27
 Dostoevskij, F. 121
 Drugulin, W.E. 49
 Ducci (famiglia) 39
 Dülfer, M. 78
 Dumas, A. 21
 Dürer, A. 148

 Ebert, K. 106
 Eckermann, J.P. 43n.
 Eckmann, O. 66, 68, 74, 76, 96, 121
 Edzard, G.C. 128, 158
 Egelmann, G. 24
 Ehmcke, F.H. 52-53, 56n., 95-97, 107-108, 125, 144, 186
 Ehrenstein, A. 149
 Einaudi, L. 114
 Eisenstein, E.L. 42n., 186
 Eliot, T.S. 93n.
 Elkin Matthews, C. 48
 Elster, H.M. 157, 177n.
 Emmerich, W. 179n., 186
 Endell, A. 78, 92n.
 Engelhart, J. 85
 Engl, J.B. 82
 Ermarth, M. 176n.-177n., 186
 Esopo 106
 Euclide 33
 Eulenberg, H. 128-129, 156-157, 159, 165, 179n., 186
 Evers, F. 88
 Eyssen, J. 100, 116n., 186

 Fackel, K. 93n., 186
 Fahlke, E. 176n., 186
 Fanelli, G. 43n., 186
 Federn, K. 88
 Feliciano, F. 115
 Felber, W. 56n., 186

- Feltrinelli, I. 131n., 186
 Fichte, J.G. 103
 Fidus (Höppener, H.) 60
 Fiell, Ch. 55n., 186
 Fiell, P. 55n., 186
 Finiguerra, M. 23
 Fiocco, G. 175
 Fischer, S. 52, 120-122, 126, 129, 131n., 162
 Fontane, Th. 107
 Fornasetti, P. 114
 Forssmann, F. 175, 186
 Förster-Nietzsche, E. 109
 Förster, B. 19
 Franklin, C. 31, 33, 110, 117n., 186
 Freschi, M. 116n., 187
 Freund, B. 181n., 187
 Freytag, S. 181n., 187
 Friedrich der Große 147
 Frisch, M. 176n.
 Frisch, S. 178n., 197
 Frognell Dibdin, T. 22
 Füssel, S. 43n., 187
 Füssli, J.C. 171
 Fust, J. 109

 Gabelmann, A. 174, 181n., 187
 Galland, A. 31
 Gamble, W. 75
 Gauguin, Paul 65, 169, 171
 Gauguin, Pola 169
 Ged, W. 17
 George, S. ix, 57-60, 86, 149n.-150n., 156, 158, 187
 Gere, C.M. 37, 45n.
 Gide, A. 134, 165
 Gigli Marchetti, A. 38, 45n., 187
 Gigoux, J. 26
 Gill, E. 51, 97, 110-111, 135, 143, 145
 Giorgione 175
 Göbel, W. 163, 177n., 179n., 187
 Goepel, E. 149n., 187
 Goethe, J.W. 26, 52, 56n., 88, 98, 100, 103, 116n., 126, 129, 138-142, 151n., 157, 159, 177n., 187
 Gollob, H. 180n., 187

 Golz, J. 150n., 187
 Göschen, G.J. 21-22, 137
 Goudeau, É. 29, 43n., 187
 Gräf, T. 150n., 187
 Grass, G. 176n., 199
 Grässe, J.G.Th. 22
 Grautoff, O. 60-61, 70n., 187
 Greter, W. 126
 Greve, F.P. 140
 Grisebach, E. 50
 Grohmann, A. 175
 Grohmann, W. 173
 Gronemeyer, H. 93n., 188
 Gropp, B. 69n., 188
 Gropius, W. 127
 Grosz, G. 78
 Grunenberg, D. 56n., 188
 Grupp, P. 117n., 188
 Gualdoni, F. 56n., 188
 Guarnieri, C. 41
 Guglielmo II 63, 81
 Gulbrandsen, E. 127
 Gulbrandsen, O. 82, 93n., 127
 Gundolf, F. 158
 Güntner, J. 56n., 93n., 97, 115n.-116n., 130n., 189
 Gurlitt, F. 57, 69n.
 Gutenberg, J. 15, 19, 22, 35, 110

 Habbakuk, H.J. 41n., 188
 Hack, B. 179n., 188, 196
 Haeckel, E. 79
 Hagelstange, R. 114
 Hampe, E. 137
 Hamsun, K. 55, 108, 126, 169
 Harden, M. 121
 Harland, H. 74
 Hartmann, B. 176, 188
 Hartmann, G. 126
 Hasenclever, W. 128-129, 157, 160
 Hauptmann, C. 129
 Hauptmann, G. 63-64, 121
 Hebbel, F. 168
 Heine, H. 126, 140, 159

- Heine, I. 61
 Heine, Th. Th. 60-62, 66, 70n., 76,
 80-82, 87, 93n., 127, 143, 168
 Heinse, C.G. 169
 Heinse, W. 134, 149n., 188
 Heller, S. 70n., 188
 Henckell, K. 89
 Henze, G. 56n., 188
 Hermann, G. 24
 Hesse, H. 67, 113, 123, 142, 151n., 188
 Hetzel P.-J. 27
 Heym, G. x, 129, 159, 164, 172
 Heymel, A.W. 54, 85-90, 93n., 133-
 134, 137, 149n.-150n., 184
 Hill Burton, J. 32, 44n., 189
 Hiller, K. 167
 Hirth, G. 50, 54, 61, 78-80
 Hoe, R.M. 18
 Hoell, L. 102
 Hoeppli, U. 114
 Hoffmann, E.T.A. 103
 Hoffmann, J. 85
 Hölderlin, F. 88, 100, 123-124, 140
 Holm, K. 127
 Holme, C. 48-49, 74
 Holz, A. 77, 106
 Homeyer, F. 122, 130n., 189
 Hoof, P.C. 42n.
 Hooper, W.H. 36
 Horkheimer, M. 34
 Horneffer, A. 124
 Horneffer, E. 124-125
 Horta, V. 79
 Hoyer, H.T. 106-107
 Huch, R. 84
 Hugo, V. 27
 Hupp, O. 68, 135
 Huttler, M. 50
 Huysmans, J.K. 28-29, 43n., 189

 Ibsen, H. 121, 126
 Ivan il Terribile 26

 Jacobsen, J.P. 123

 Jacomet, D. 115
 Jammes, A. 42n., 189
 Jammes, F. 164
 Jänecke, E.G. 35
 Janssen, P. 61
 Janzin, M. 56n., 93n., 97, 115n.-
 116n., 130n., 189
 Jarry, A. 74
 Jawlenskij, A. 78
 Jensen, N. 35, 111, 145
 Jessen, P. 52n., 189
 Johannot, T. 26
 Johnson, U. 176n.
 Johnston, E. 37, 47, 51, 67, 70n., 97,
 104, 109, 111, 135, 145
 Jouve, P. 30
 Juncker, A. 153n.
 Junghanns, R.R. 174

 Kafka, F. ix, 90, 94n., 113, 159, 163,
 179n., 189
 Kandinskij, V. 78
 Kant, I. 103
 Kastenlein 19
 Kästner, E. 78, 82
 Keats, J. 36
 Keller, F.G. 17
 Kemp, T. 189
 Kent, A. 55n., 189
 Kessler, H.C.U. 47, 51, 55n., 104, 108-
 112, 117n., 134, 144-145, 149n.,
 152n., 190
 Kiepenheuer, G. 112
 Kippenberg, Anton ix, 13, 64, 69,
 103, 120, 126, 128, 133-134, 136-
 149, 149n.-153n., 158, 165, 186,
 190, 193, 200
 Kippenberg, August 137, 150n., 190
 Kippenberg, J. 137
 Kippenberg, K. 138, 141, 148, 149n.-
 151n., 186, 189, 190
 Kirchner, E.L. x, 172-173, 181n., 190
 Klammer, K. 88
 Klee, P. 81, 171
 Klein, K.A. 57

- Kleukens, C.H. 53, 99
 Kleukens, F.W. 52, 53, 95, 97, 99, 100,
 115n.-116n., 143
 Klimt, G. 55, 83-85
 Klinger, M. 50, 55
 Klingspor, K. 68, 96, 98
 Klingspor, W. 68, 96
 Knorr, E. 78
 Knorr, J. 78
 Knorr, Th. 50, 78
 Koch, R. 48, 66-69, 70n.-71n., 91,
 125, 190
 Kokoschka, O. 112, 171-172, 181n.
 Kollwitz, K. 82
 König, F. 18, 21
 Köster, A. 157
 Kraus, K. 171, 180n., 191
 Kredel, F. 69
 Kronberger, M. 59
 Kubin, A. 80, 122
 Kurz, H. 130, 190
 Kurz, S. 59, 69n., 191

 Lambinet, P. 22
 Landi, S. 40
 Lane, J. 48
 Langen, A. 54, 61, 80-81, 126-127,
 161-162
 Langen, F.A. 126
 Lanston, T. 19
 Lassally, M.W. 107
 Le Monnier, F. 38-39
 Lechter, M. 57-60, 69n., 125, 170, 191
 Lefevre, R. 35
 Lehnacker, J. 56n., 102, 191
 Leistenschneider, M. 17
 Lemerre, A. 27
 Lemmen, G. 87
 Lenox, J. 22
 Leonardo da Vinci 16
 Leopardi, G. 116n., 191
 Lepère, A. 28, 29, 43n.
 Lesage, A.-R. 26
 Lesclide, R. 27

 Lessing, G.E. 126, 159
 Lethaby, W. R. 47
 Lewis, J. 115n., 191
 Le Monnier, F. 38
 Liebermann, M. 62, 76, 106-107
 Lincoln, A. 20
 Lips, J.H. 171
 Liszt, F. 57
 Loerke, O. 143, 152n., 192
 Loescher, E. 38
 Lorck, C.B. 49
 Luciano di Samosata 169
 Ludwig, E. 53, 99
 Luti, G. 45n., 192

 Mackintosh, C.R. 48
 MacLagan, E. 174
 Maeterlinck, M. 123, 125
 Maffei, G. 192
 Mahler, G. 84
 Maillol, A. 51, 89, 109-111, 145-146,
 152n.
 Maillol, C. 145
 Mallarmé, S. 27, 43n., 58-59, 156, 192
 Mallory, T. 37
 Manet, É. 27-28
 Mann, H. 82-83, 90, 113, 122, 127,
 163, 179n., 192
 Mann, K. 82, 93n., 192
 Mann, Th. 60, 63, 69n., 82, 90, 101,
 113, 121, 122, 144, 192
 Mantegna 175
 Manuzio, A. 115
 Mardersteig, G. 37, 102, 111-115,
 116n.-117n., 175, 180n., 182n.,
 192
 Mardersteig, H. 169, 172
 Mardrus, J.-C. 30
 Marsand, A. 33, 44n., 192
 Martens, K. 91
 Mardersteig, M. 158
 Martin, A. 29
 Martini, A. 114
 Martin Lutero 53, 103, 147

- Marx, M. 158
 Marzoli, C. 114
 Masereel, F. 122, 144, 152n., 171, 192
 Massimiliano I 66
 Matisse, H. 28
 McLean, R. 33
 McLeish, C. 102
 McNeill Whisle, J. 74
 Meid, H. 159
 Meidner, L. 174
 Meier-Graefe, J. 54, 75-77
 Meister Eckhart 124
 Memling, H. 170, 180n.
 Merck, E. 158
 Merck, C. 167
 Merck, J.H. 157-158, 177n.
 Mergenthaler, O. 19, 42n.
 Meyer, G.H. 164-166, 179n.
 Meyer, J. 178n., 193
 Meyrink, G. 82, 166, 173, 192
 Michel, M. 29
 Mirbeau, O. 126
 Miró, J. 28
 Mocali, M.C. 181n., 193
 Modersohn, O. 63
 Modersohn-Becker, P. 62-63
 Moholy-Nagy, L. 127
 Mohrenwitz, L. 169
 Molini, G. 39
 Möller-Coburg, C. 96
 Mondadori, A. 113
 Montecchi, G. 42n., 193
 Montorgueil, G. 29
 Moréas, J. 156
 Moritz Arndt, E. 148
 Morris, W. 12, 31, 33-37, 44n.-45n.,
 47-48, 55n.-56n., 59, 66-67, 69n.-
 70n., 73, 79, 88, 94n., 97, 99, 104,
 110, 185, 193, 199
 Morrison, S. 113
 Moser, K. 85
 Moxon, J. 16
 Mucha, A. 55
 Müller, G. 56n., 127, 195
 Müller, M. 94, 193
 Müller-Krumbach, R. 152, 193
 Munch, E. 109, 171
 Musil, R. 90

 Nasti, M. 30, 44n., 193
 Natorp, P. 177
 Niedermann, J. 130n., 193
 Niépce, N. 24
 Nies, F. 52
 Nietzsche, F. 57, 109
 Nolde, E. 65
 Novalis 123

 O'Shaughnessy, A. 43n.
 Obrist, H. 78
 Olbrich, J.M. 83, 99
 Olschki, L.S. 39
 Omero 93n., 102, 126
 Oppenheimer, M. 113
 Ortega y Gasset, J. 177n.
 Osthaus, K.E. 65
 Ottimo, G. 38, 45
 Overbeck, F. 63

 Pankok, B. 78
 Paravia, G.B. 38
 Parisi, F. 104
 Pascal, B. 103
 Passigli, D. 39
 Pasternak, B. 157, 177n.
 Pastonchi, F. 113
 Pater, W. 33
 Paul, B. 65, 78, 127
 Pegatzky, S. 70n., 79, 92n., 194
 Perrault, Ch. 27
 Perthes, F. Ch. 137
 Petersen, J.H. 130n., 194
 Petrarca, F. 44n.
 Pettinelli, D. 41
 Pfinzing, M. 66
 Philipon, C. 27
 Picasso, P. 28
 Pindar 116n., 194

- Pinthus, K. 128-130, 131n., 157, 160, 177n., 194
 Pirandello, L. 40
 Pissarro, E. 36
 Pissarro, L. 36
 Pitt, H. 16
 Pitt, W. 16
 Platone 124, 177n.
 Plotino 124
 Poe, E.A. 27
 Poeschel, C.E. 52, 91, 97-98, 110, 126, 133-136, 138, 149n., 177n.
 Poeschel, H.E. 135
 Pogwisch, O. 156
 Polidori, G. 33
 Poliziano 113
 Ponton, M. 24
 Pope, A. 93n., 148
 Preetorius, E. 91, 100, 159, 169
 Prevost, M. 127
 Prikker, J.T. 65
 Prince, E. 51, 111, 145
 Proust, M. 74
 Purrmann, H. 62

 Rabelais, F. 26
 Racine, J. 93n.
 Ransom, W. 37, 45n., 194
 Ratdolt, E. 35
 Rehbein, E. 99
 Reichner, H. 67, 70n., 195
 Reinhardt, M. 109
 Reinhold, P. 167
 Renard, J. 28
 Renner, P. 56n., 71n., 195
 Renner, U. 151n., 195
 Renoir, P.-A. 65
 Richepin, J. 29
 Richter, J.P. 157
 Rickett, C. 36
 Riemerschmid, R. 78
 Rilke, R.M. ix, 55, 60, 63-64, 67, 70n., 84, 88, 90, 103, 112-113, 138-140, 147, 151n., 153n., 165, 173, 195
 Ring, O. 95, 115n.
 Robert, N.-L. 17
 Roder, C.G. 49
 Rodin, A. 54, 65
 Rohlf, C. 65
 Roller, A. 84
 Rollitz, B. 107
 Romani, V. 42n., 195
 Rooke, N. 47
 Rossetti, D.G. 64, 73
 Rouault, G.H. 27
 Rowohlt, E. 52, 67, 128-129, 131n., 158-160, 168
 Rowohlt, H.M.L. 131n.,
 Rubel, I. 24
 Rusch, A. 102
 Ruskin, J. 73

 Sabatier, F. 141
 Saffo 103
 Salani, A. 39
 Salgari, E. 21
 Sansoni, G.C. 39
 Sargent, J.S. 48
 Sarkowski, H. 149n., 151n., 153, 195-196
 Saxo Grammaticus 109
 Schäfer, J.C. 17
 Schauer, G.K. 142, 151n.-152n., 196
 Scheerbarth, P. 128, 131n., 158-159, 196
 Schefer, L. 84
 Schering, E. 88
 Schiele, E. 83, 163
 Schiller, F. 126, 141, 159
 Schilling, E. 82, 93n.
 Schlegel, K.W.F. 124
 Schleiermacher, F. 124
 Schmidl, C. 148
 Schmidt, E. 130n., 142
 Schmidt-Künsemüller, F.A. 55n.-56n., 196
 Schmidt-Rottluff, K. 174
 Schmied, F.-L. 28-31
 Schmied, Th. 31
 Schnitzler, A. 121

- Schoenberner, F. 82, 196
 Schöffler, P. 110
 Schönsperger, J. 66
 Schopenhauer, Arthur 57, 177n.
 Schopenhauer, Adele 156-157, 196
 Schoppmeyer, A. 106
 Schröder, J. 86, 168
 Schröder, R.A. 54, 85-88, 93n.-94n.,
 101-102, 133, 145, 150n., 184, 196
 Schultz, M. 149n.
 Schulz, W. 82, 93n.
 Schuhman, K. 178n., 196
 Schuster, G. 151n., 199
 Schuster, M. 70n., 197
 Schwabach, E.-E. 160
 Scott, W. 20
 Seiffhart, A. 160, 165
 Senefelder, A. 24
 Shakespeare, W. 109, 126, 159
 Shelley, P.B. 36
 Shute Norway, N. 49
 Sickert, W. 48
 Simons, A. 47, 53, 66, 102-104, 108
 Sinsheimer, H. 82
 Snell, W. 42n.
 Sodini, A. 45n., 197
 Soerensen, Ch. 19
 Sofocle 102-103
 Sonntag junior, C. 91, 99
 Sonzogno, E. 39
 Spadini, A. 40
 Spamer, F.O. 49
 Spenser, E. 37
 Spinoza, B. 108
 St. John Hornby, C.H. 33, 37
 Stanhope, C. 16, 17
 Stapfer, A. 25
 Stark, M. 179n., 183
 Steger, M. 65
 Steinitz, H. 120
 Steinthal, E. 51, 106
 Sternheim, C. 89, 163
 Stevenson, R.L. 21
 Stifter, A. 134
 Strien, E. 123
 Strindberg, A. 88, 169
 Stroefler, Th. 50
 Sudermann, H. 96
 Sütterlin, L. 52
 Swinburne, A.C. 36
 Tacito 103
 Tagore, R. 100, 165
 Talbot, F. 24
 Tau, M. 62
 Tavoni, M.G. 42n., 197
 Tedeschi, L. 116n., 198
 Tennyson, A. 32
 Teocrito 152n.
 Thalmann, M. 125
 Thamer, J. 76, 92n., 198
 Thiersch, F. 102
 Thoma, L. 127
 Thöny, E. 82, 93n., 127
 Tieck, L. 157
 Tieffenbach, E.W. 51, 67, 70n., 104-
 106, 198
 Tiemann, W. 52, 68, 89, 91, 97-98,
 122, 129, 135
 Tiepola 175
 Tilghman, B. 18
 Tiziano 170
 Toller, E. 163
 Tolstoj, L. 121, 123
 Toulouse-Lautrec, H. 25, 28, 54,
 65, 74, 76
 Trakl, G. 100, 163
 Treves, E. 39-41
 Tucholsky, K. 78, 82
 Tucidide 37
 Uhland, L. 93n., 198
 Ulbricht, J.H. 70n., 130n., 150n.,
 187, 197-198
 Ullmann, R. 108
 Ullstein, L. 49
 Unger, J.F. 66, 113
 Unold, M. 149, 159

- Vallotton, F. 76
 van de Velde, H. 54, 76, 79, 109, 112,
 144, 152n.
 van de Velde, N. 181n.
 van Eyck, J. 170, 180n.
 van Gogh, V. 65
 Vargas, H. 96
 Verga, G. 40
 Verhaeren, E. 147
 Verlaine, P. 58, 88, 156
 Verne, J. 27
 Vesalio, A. 101
 Vietor, C. 98
 Vinnen, C. 63
 Virgilio 51, 93n., 111, 145, 152n.
 Vitale, C. 181n., 193
 Vogeler, H. 62-64, 70n., 87, 125, 136,
 143-144, 152n., 198
 Vogt, Ch. 157, 177n.
 Volkmann, L. 138
 Vollard, A. 27, 170, 180n.
 Vollmoeller, K.G. 109
 von Berlepsch-Valendas, H.E. 78
 von Bodenhausen, E. 77
 von Chamisso, A. 98
 von Dirsztay, V. 172
 von Droste-Hülshoff, A. 149
 von Düring, K. 138
 von Eichendorff, J. 100
 von Eschenbach, W. 106
 von Faber du Faur, C. 161, 178n., 199
 von Ficker, L. 178n., 199
 von Gebhardt, E. 61
 von Goethe, O. 156
 von Haller, A. 158
 von Hessen-Darmstadt, E.L. 99
 von Hofmann, L. 76, 136, 150n.
 von Hofmannsthal, H. ix, 53, 55,
 62-64, 70n., 82, 86-88, 90, 93n.,
 98, 101-102, 110, 121, 134, 136,
 139-140, 143, 147, 149n.-151n.,
 187, 199
 von Hollander, E. 169
 von Holten, O. 57, 60, 87
 von Kleist, H. 103, 126, 140
 von Kraus, C. 103
 von Larisch, R. 48, 55n., 199
 von Liliencron, D. 109
 von Pöllnitz, R. 133-134, 149n.
 von Rezníček, F. 82, 127
 von Sachsen-Weimar-Eisenach, C.A.
 138
 von Speyer, J. 102
 von Stein, Ch. 141
 von Stuck, F. 76
 von Weber, H. 54, 89, 91, 94n., 126,
 159, 167-168, 177n., 180n., 199
 von Weber, W. 180n., 197
 von Willemer, M. 141
 von Zobeltitz, F. 91
 Voysey, C. 48
 Vuillard, J.-É. 27
 Wagner, O. 55
 Wagner, R. 57, 78, 92n., 199
 Walker, E. 34-35, 37, 47, 51-52, 97,
 111, 135, 145
 Walpole, H. 32
 Walser, R. 82, 88, 90, 129, 134
 Walter, J. 18
 Wassermann, J. 127
 Weber, J.J. 49
 Weber, W. 150n., 199
 Wedekind, F. 80-82, 93n., 127, 163, 199
 Weiß, E.R. 65-67, 70n., 87, 94n., 122,
 126, 143-144
 Weiss, J. 157, 177n.
 Wennerberg, B. 127
 Werfel, F. 100, 129, 160, 162, 165-
 166, 171, 178n.-179n., 199
 Wells, H.G. 48
 Weltsch, F. 90
 Weltsch, Z.W. 90
 West, R. 169
 Westhoff, C. 63
 Whitman, W. 88
 Whittingham, C. 33
 Wiegand, N. 42n., 199

- Wiegand, W. 53, 56n., 101-102
 Wilde, O. 34, 64, 89, 134-135, 143, 148
 Wilhelm I 148
 Wilhelm Ernst di Sassonia 144
 Wilke, R. 82
 Witkowski, G. 142, 156, 176n., 199
 Wittich, L.C. 100
 Wolde, L. 53, 101, 116n., 183, 191, 194
 Wolff, H. 155, 176n., 199
 Wolff, K. ix-x, 13-14, 52-53, 90, 103,
 112, 120, 126, 129, 147, 155-161,
 163-181n., 189, 196, 199-200
 Wolff, L. 155, 176n.
 Wolfskehl, K. 53, 59, 107, 158
 Wolpe, B. 69
 Wysling, H. 92n., 200
 Yeats, W.B. 48, 88, 165
 Yorke, M. 55n., 116n., 200
 Zainer, G. 106
 Zanders, I.W. 106
 Zanichelli, N. 38
 Zeitler, J. 126
 Zeller, B. 56n., 168, 178n., 190, 199-200
 Zola, É. 27, 121, 126
 Zucco, A. 115
 Zweig, A. 129
 Zweig, S. 139-140, 149, 151n., 153n.,
 200

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE
COORDINAMENTO EDITORIALE
Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009. (Strumenti per la didattica e la ricerca)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento. Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)