



LE RACCOLTE
DEL COVILE

IL BILDERBUCH
IL LIBRO ILLUSTRATO
PER L'INFANZIA NELLA
TRADIZIONE TEDESCA



Numeri 338, 348, 375, 391, 430, 443, 484, 503, 608.

FIRENZE
GENNAIO
MMXXV

www.ilcovile.it



INDICE

	N°
Dagli inizi all'epoca Biedermeier. MARISA FADONI STRIK	338
Heinrich Hoffmann: <i>Der Struwwelpeter</i> (Pierino Porcospino) e gli altri suoi Bilderbücher. MARISA FADONI STRIK	348
L'epoca d'oro del Bilderbuch borghese. MARISA FADONI STRIK	375
Il grande Lothar Meggendorfer (1847-1925). M. F. STRIK & G. ROUF.....	391
Il Bilderbuch all'epoca del Jugendstil. MARISA FADONI STRIK	430
Ernst Kreidolf. M. F. STRIK & G. ROUF.....	443
Sue tendenze nel secolo XX. MARISA FADONI STRIK	484
Tom Freud e Suska. M. F. STRIK & G. ROUF.....	503
Anni Trenta-Cinquanta del XX secolo. MARISA FADONI STRIK	608

IL BILDERBUCH
IL LIBRO ILLUSTRATO
PER L'INFANZIA NELLA
TRADIZIONE TEDESCA



Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclenca del tempo. Nicolás Gómez Dávila

IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA TRADIZIONE TEDESCA.

MARISA FADONI STRIK

IL BILDERBUCH

PARTE PRIMA. DAGLI INIZI
ALL'EPOCA BIEDERMEIER



IL *Bilderbuch* è un genere della letteratura per l'infanzia. Alla lettera, e in origine, significa ogni libro fornito soprattutto di immagini e, benché la sua definizione e storia sia strettamente legata ai gusti e mutamenti sociali, esso ha una specificità tutta tedesca.

I primi libri illustrati apparvero già immediatamente dopo l'invenzione della stampa nel 1445 da parte di Gutenberg, che prosegue con nuovi mezzi l'antica tradizione amanuense. Erano in massima parte opere a chiaro contenuto religioso come le bibbie, i catechismi, le leggende di santi ed episodi della vita di Gesù, ovvero favole e sillabari quali le *Tabulae abcdariae puerilis* di autore anonimo pubblicate a Lipsia nel 1544. I più non erano rivolti in senso proprio ai bambini quanto agli adulti perché imparassero a leggere.

Lutero, in una missiva del 1524 agli amministratori municipali, rimprovera ai tedeschi di non aver saputo, contrariamente a Greci, Romani ed Ebrei, mettere per iscritto o conservare storie e cronache «*in deutschen Landen*» di cui essi nulla sanno, così che nessuno, in altri paesi, avrà altra idea di loro se non che fanno guerre, mangiano, sbevazzano, che sono bestie insomma.¹ Un giudizio un po' ingenero-

so invero, ma che voleva essere di monito e stimolo per i responsabili del bene pubblico a istruirsi e fornire al popolo adeguati strumenti culturali. Lutero raccomandava a questo scopo di costituire biblioteche scolastiche ove insegnare, educare e disciplinare gli allievi, senza far menzione di letture private destinate ai giovani. Nondimeno i suoi consigli sono degni di nota per il fatto stesso che qualcuno si preoccupasse del leggere e dell'insostituibile funzione degli educatori. Per la prima volta in terre tedesche si riconoscono infatti i giovani come gruppo di potenziali lettori. Parlare di giovani in generale sarebbe tuttavia sbagliato, poiché su una popolazione di 14 milioni solo pochi sapevano leggere e scrivere e raramente si possedevano libri. Gruppi di riferimento erano dunque i ceti benestanti delle città che, grazie anche al fiorire delle scuole, se la passavano meglio. Lutero dal canto suo raccomandava solo libri per una solida formazione e salute dell'anima, riconoscendo comunque il valore culturale di opere a carattere storico.

Individuati i lettori, esiguo era il materiale di lettura a disposizione dei più e solo pochi i libri concepiti per bambini o giovani. Fa ecce-

tschen Landes...», in: *Ausgewählten Schriften*, Scritti scelti, vol. 5. Francoforte sul Meno, 1982.

1 Martin Luther: «An die Ratsherren aller Städte deu-



zione una variegata raccolta di storie edificanti di contenuto religioso della seconda metà del 14° secolo, di autore (e illustratore) sconosciuto, forse un padre domenicano, che va sotto il titolo di *Der grosse Seelentrost, Il Gran conforto spirituale*.² Nella sua prefazione il libro, scritto in basso tedesco, si rivolge direttamente al piccolo lettore:

Liebes Kind darub soltu geren lesen / Caro fanciullo vi dovresti leggere die lere der heiligen geschriff... l'insegnamento delle sacre scritture...

E molte di quelle storie si concludono con le parole:

*Liebes Kind, lass dir ein ler sein. Caro fanciullo, che ti sia di lezione.*³

Basato su varie fonti latine, esso contiene 200 *exempla* in forma dialogata fra confessore e fanciullo. La materia trattata riguarda i dieci comandamenti, i sacramenti, i peccati capitali e le virtù teologali, i sette dolori della Beata Vergine Maria etc. Nondimeno sono contemplate anche quotidiane regole per un corretto comportamento religioso, nonché insegnamenti di pratica utilità per laici come il porsi, ad esempio, di fronte ad atei o ebrei. È un mescolanza di episodi tratti dalla Bibbia, leggende di fonte orientale, aneddoti storici (fra l'altro uno su Alessandro Magno), visioni e miracoli. L'estensore della raccolta si augurava che la sua lettura potesse far concorrenza ai deleteri poemi epici medievali come *Parsifal* o *Tristano e Isotta* «*van Persevalen unde van Tristram [...]*».

Seelentrost ebbe una popolarità tale che fu più volte trascritto ed ebbe già una prima stampa nel 1474. Fino al 1800 ne sono documentate 43 edizioni. Del 1478 è un incunabolo

2 André Schnyder: *Seelentrost: «Der große Seelentrost»*. in: EM 12 *Enciclopedia delle fiabe* (2005), pp. 493-497.

3 Klaus Doderer, Helmut Müller: «Das Bilderbuch, Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs» in *Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973, p. 2.

che comprende dieci magnifiche silografie a tutta pagina.⁴

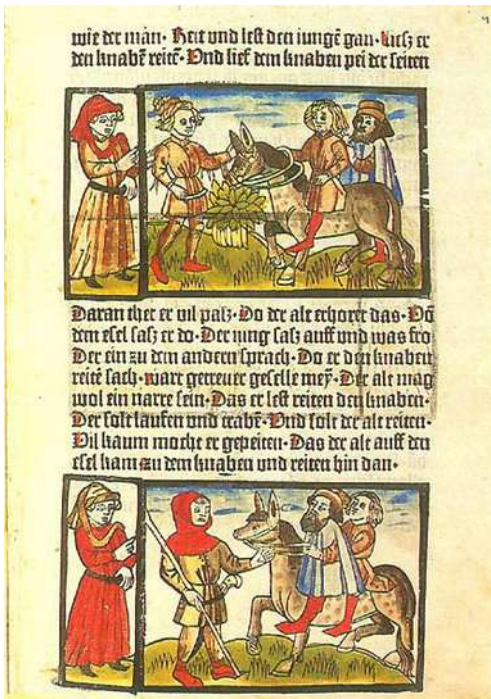


Seelentrost, dal V° comandamento: *Du solt niemand töten*, Non uccidere, Augsburg 1483, 2° edizione, con silografie colorate della prima.

Al tempo delle prime apparizioni del *Seelentrost* si diffondono altre opere di pregio come la raccolta, più antica, di fiabe documentate fra il 1343 e 1349, *Der Edelstein (La pietra preziosa)* di Ulrich Boner, un monaco domenicano di Berna. Scritta in dialetto locale contiene un centinaio di fiabe tratte per lo più da fonti latine, con 103 bellissime silografie colorate a mano. Fu stampata per la prima volta in lingua tedesca a Bamberg nel 1461.

Fra le prime pubblicazioni sono da annoverare anche gli spassosi libretti che saranno conosciuti più tardi sotto il nome di «*Volksbücher*», libri di racconti popolari. Erano spesso e volentieri disprezzati, ma se si considera che i libri erano privilegio di pochi, con essi veniva offerto un divertimento, a buon mercato, ad una più ampia cerchia di lettori. Tutte quelle storie non erano espressamente concepite per i giovani, che tuttavia le leggevano con piacere, e costituirono materiale di lettura per i secoli a

4 Ibidem. *Seelentrost*.



Ulrich Boner, *Der Edelstein*, la fiaba del padre, del figlio e dell'asino.

seguire, come lo stesso Goethe racconterà nella sua autobiografia.⁵ Avevano come argomento l'amore, le avventure di maghi e cavalieri, erano farse, cronache di viaggi, ovvero epopee con animali protagonisti, come la batracomio-

⁵ Johann Wolfgang v. Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Dalla mia vita, poesia e verità, I Teil, 1 Buch, I parte, 1° libro (1808-1831)

machia *Froschmeuseler*, in italiano *La guerra dei topi e delle rane*, una parodia dell'omerica Iliade, scritta nel 1595 dal predicatore, scrittore e pedagogo Georg Rollenhagen, (1542-1609) dove al posto di Greci e Troiani si scontrano ferocemente rane e topi. Qui la novità sta nel fatto che l'autore, per la prima volta, dedicava esplicitamente gli oltre trecento esametri ai giovani lettori.

Anche le fiabe di Esopo, già note in Germania, conobbero una notevole fioritura, grazie a numerose riscritture per la gioventù come quella, pubblicata nel 1548, del francescano poi riformatore Burkard Waldis (1490-1556).



Esopo, completamente rivisto e messo in rima...

Lutero non vedeva affatto di buon occhio quelle fiabe, per il carattere immorale, a suo dire, di alcuni testi, dalla cui lettura o ascolto, nessun fanciullo poteva uscire indenne. Egli provò perfino a «migliorarle». Riuscì a terminarne 16, che furono stampate dopo la sua morte. Il riformatore aveva fiuto, sapeva bene cosa occorreva ai bambini e il suo maggior contributo allo sviluppo delle loro letture fu-

rono indubbiamente il suo *Piccolo catechismo illustrato*, *Kleiner Katechismus* del 1529, nonché la traduzione della Bibbia in linguaggio adatto anche all'infanzia ed economicamente accessibile alle famiglie meno abbienti. Erano spesso gli unici libri nelle case e venivano letti dal padre a tutta la famiglia.

Quella Bibbia, piú volte ristampata e arricchita di nuove illustrazioni, non è da sottovalutare come *Bilderbuch*. Lutero in persona aveva voluto che i testi fossero accompagnati da immagini e grazie ad esse i bambini, prima ancora di saper leggere, imparavano a conoscerne le storie. Per la prima edizione vi furono inserite le bellissime incisioni di Lucas Cranach il Vecchio.



La Bibbia di Lutero illustrata da Lucas Cranach il Vecchio, 1522

Dr. Martin Luther's
Kleiner Katechismus.



Martin Lutero, *kleiner Katechismus*, 1529.

I piú piccini dovranno tuttavia ancora aspettare e accontentarsi degli abbecedari a loro dedicati. Forniti di brevi testi e molte illustrazioni, questi erano già attestati intorno al 1400 e in diverse forme si sono tramandati con successo fino ad oggi. Lo stesso Lutero per la prima volta nel 1525 dichiarava come i sillabari fossero assolutamente indispensabili per l'infanzia e nelle scuole.

Accanto ad essi si affacciano sul mercato i cosiddetti *Sittenbüchlein*, libretti edificanti che avrebbero dovuto disporre i fanciulli alla virtù

facendo loro apprendere le giuste regole di comportamento. Tali approcci si erano già visti in alcuni manoscritti medievali, come nel *Seelentrost* già menzionato. In questi libri, corredati di disegni e consigli pratici, come il sedersi correttamente a tavola e altre auspicabili buone maniere, erano presenti motivi che lo stesso Heinrich Hoffmann riprenderà con successo nel suo *Struwwelpeter*, *Pierino Porcospino*.

A voler fare un bilancio della letteratura per l'infanzia e la gioventú nei due secoli dall'invenzione della carta stampata, questo risulta assai magro. È a partire dalla metà del 17° secolo che si può parlare di una svolta.

Si considera come primo vero e proprio *Bilderbuch* l'*Orbis sensualium pictus* del moravo umanista e pedagogo Jan Amos Komensky, Comenio (1592-1670). Era una sorta di enciclopedia universale per bambini scritta inizialmente in lingua latina (1653), poi latina e tedesca nel 1658. Un'operazione coraggiosa e all'avanguardia, come lo era stata del resto la traduzione tedesca della Bibbia di Lutero.

Illustrata con 150 litografie, l'opera si presentava come un ciclo sull'intero cosmo, dal cielo alla terra, dagli elementi alle piante, dagli animali agli uomini, con i vizi e le virtù che li caratterizzano, ritratti nei loro mestieri, le arti e le scienze. Tematizzate erano anche la politica, la religione, il giudaismo, le guerre, nonché i castighi fino al Giudizio Universale.

☉:☼:(2):☼:☉

Invitatio. Einleitung.



<p>M. Veni, Puer! disce Sapere. P. Quid hoc est, Supere? M. Omnia, quæ necessaria, rectè intelligere, rectè agere, rectè eloqui. P. Quis me hoc docebit? M. Ego, cum Deo. P. Quomodo?</p>	<p>L. Komm her / Knab! lerne Weißheit. S. Was ist das/ Weißheit? L. Alles! was nöthig ist! recht verstehen/ recht thun/ recht ausreden. S. Wer wird mich das lehren? L. Ich! mit G.Dt. S. Welcher gestalt? M. Du-</p>
---	--

☉:☼:(4):☼:☉

	<i>Cornix</i> cornicatur. die Krähe krechet.	á á	Aa
	<i>Agnus</i> balat. das Schaf blöcket.	bé é é	Bb
	<i>Cicada</i> stridet. der Heuschreck jähchert.	ci ci	Cc
	<i>Upupa</i> , dicit der Widhopf / rufft	du du	Dd
	<i>Infans</i> lulat. das Hund weinert.	é é é	Ee
	<i>Ventus</i> flat. der Wind wehet.	f f	Ff
	<i>Anser</i> gingrit. die Gans gackert.	g g	Gg
	<i>Os</i> halat. der Mund hauchet.	háb háb	Hh
	<i>Mus</i> mintrit. die Maus pffpferet.	i i i	Ii
	<i>Anas</i> tetrinnit. die Ente schnackert.	kha kha	Kk
	<i>Lupus</i> ululat. der Wolff heulet.	lu ulu	Ll
	<i>Ursus</i> mürmurat. der Beer brummet.	mürm mürm	Mm

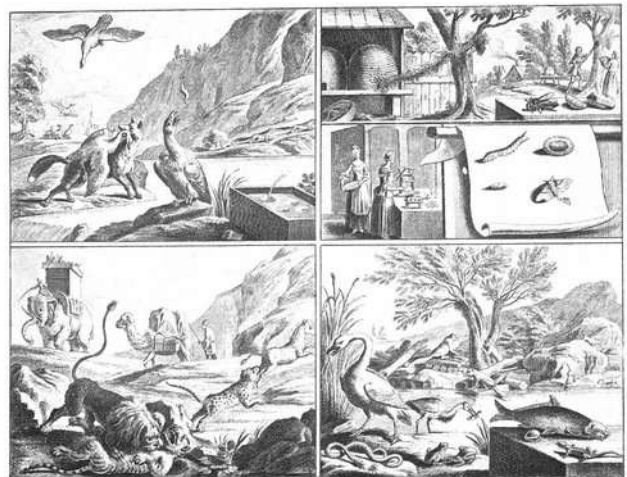
Tavola con abbecedario illustrato e testi da *Orbis Pictus* di Jan Amos Comenius, Norimberga 1679.

Era insomma tutto un ordine dove Dio è principio e fine. La sequenza delle tavole era dettata da principi teologici che testimoniano il credo e la filosofia del suo autore, oltre ad essere il risultato di premure pedagogiche. *L'Orbis Pictus* si diffuse rapidamente in Europa, ebbe numerosissime ristampe e traduzioni e fu usato fino al 19° secolo come testo scolastico. Goethe assicurava come esso fosse l'unico buon libro per bambini ai suoi tempi.

Al tempo dell'Illuminismo e durante tutto il XVIII secolo ci si occupava intensamente del bambino quale oggetto di educazione. Pioniere di una pedagogia radicalmente nuova fu il teologo tedesco Johann Bernhard Basedow (1723-1790), fondatore di un istituto di rieducazione a Dessau, il «Philanthropicum». Nel 1774 scrive un trattato, *Das Elementarwerk*, *Opera elementare*, fornito di testi e oltre 100 tavole incise dal popolarissimo Daniel Chodowiecki (1724-1801) dove egli espone i suoi

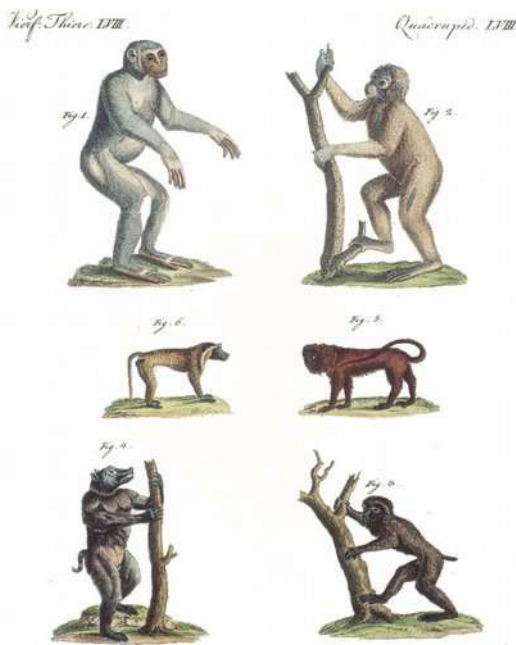
metodi e principi filantropici sull'educazione dei fanciulli ispirati a Jean-Jacques Rousseau.

Sul finire del 18° e agli inizi del 19° la letteratura per l'infanzia e la gioventú risente fortemente di queste nuove tendenze pedagogiche, dei risultati della scienza e della ricerca. È una vera e propria sfida e un impegno per la società borghese, che è chiamata a trasmettere



Daniel Chodowiecki, Animali, tavola VIII.

precocemente questo sapere ai giovani. L'offerta si amplia pertanto in modo considerevole. Già a partire dalla metà del 17° secolo erano usciti numerosi scritti provenienti in larga parte da istitutori di fede protestante intenzionati a combattere l'analfabetismo rurale, ambientando le loro storie in un contesto paesano familiare ai piccoli lettori figli di contadini. Un amico di Goethe, Karl Philipp Moritz (1756-1793), si cimenterà perfino nel tentativo di realizzare una piccola, pratica, logica infantile,⁶ anch'essa illustrata da Chodowiecki, dove descrive un ragazzino indisciplinato, Fritz, disperazione dei genitori, che ricorda da vicino i monelli di Wilhelm Busch e Hoffmann, con la differenza che, mentre quelli spesso e volentieri fanno una brutta fine, qui interviene il provvidenziale insegnante per ricondurre alla ragione e all'ordine il ribelle quattordicenne.



F.J. Bertuch, Scimmie, *Bilderbuch für Kinder*, Weimar 1792-1830.

Del 1792 è il *Bilderbuch für Kinder*, *Libro illustrato per bambini* dell'editore e mecenate Friedrich Justin Bertuch (1747-1822). Apparso prima come mensile, si arrivò ai 12 volumi

⁶ Karl Philipp Moritz: *Versuch einer kleinen praktischen Kinderlogik*, Berlino 1786.

nel 1830. Ognuno conteneva ben 200 testi esplicativi ed era corredato di tavole colorate a mano, complessivamente ben 1185 (!), con motivi non sistematizzati della flora e della fauna, scene fantastiche, storiche e popolari-sche. Quest'opera, enorme e dispendiosa per l'epoca, si rivelò una buona operazione commerciale, oltre a voler realizzare obiettivi pedagogici letterari-artistici e divertire: *Zum Nutzen und Vergnügen der Jugend, Per il beneficio e divertimento della gioventù*, principio quest'ultimo ancora troppo trascurato a quei tempi, e tanto più apprezzato.



F. J. Bertuch, Le Meraviglie del mondo, *Bilderbuch für Kinder*, Weimar 1795.

Allo stesso tempo si scrivono o vengono tradotti in Germania i primi romanzi di avventure come il *Télémaque* di Fénelon (1651-1715) e si pubblicano numerose riviste per bambini come il popolarissimo *Magasin des enfants* del 1756, molto letto in Germania, della scrittrice francese Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780). Escono inoltre periodici e almanacchi per giovani lettori, che per la rapida diffusione svolgeranno un ruolo importante ai fini della loro formazione e co-

noscenza della storia antica, della mitologia, geografia e storia naturale.

Vediamo come in questo scorcio di secolo, accanto a tanta sete di sapere e intenti morali, il *Bilderbuch*, nonché le fiabe, appaiono ancora trascurati, nonostante i loro precursori di successo.

Un capitolo a parte meritano i *Bilderbogen*, molto in voga durante il 19° secolo. Erano illustrazioni grandi e chiare, per lo più colorate a mano, accompagnate o meno da brevi e semplici testi e stampate su un unico foglio volante, come se ne erano già viste di più preziose nel 15° e 16° secolo. I contenuti erano fra i più vari, (si andava dalla botanica a idilliache vedute paesane, toccando via via temi d'attualità come le guerre, le catastrofi naturali, matrimoni e funerali di notabili etc.). Quei fogli, dai costi ragionevoli, erano molto diffusi fra grandi e piccini, soprattutto fra la popolazione rurale o i cittadini di modesta cultura. Anche in questo caso vale il discorso che non si trattava di «letteratura» per bambini, i quali però leggevano volentieri quanto si produceva e capitava loro sotto gli occhi.



Bilderbogen, *Neuruppin*, 19° sec.

Bilderbogen, Doppio ritratto di Madonna, silografia su folio unico, *Zurigo*, 1503 c.a.



Il 19° secolo vede il numero dei lettori crescere rapidamente e si fa strada la concezione romantica del bambino visto nella sua ancora intatta condizione naturale. Gli scrittori e poeti Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842) si mettono alla ricerca e raccolgono Lieder dimenticati, fiabe, miti e saghe che dovrebbero rispecchiare questo stato di paradisiaca innocenza. Nel 1805 esce il primo volume di un ciclo di poesie e Lieder popolari, *Des Knaben Wunderhorn*, *Il corno magico del fanciullo* con l'appendice *Kinderlieder*. Nel 1812 i Fratelli Grimm danno alle stampe i manoscritti delle loro *Fiabe del focolare*, *Kinder-und Hausmärchen* che verranno completate nel 1858. Nonostante le scoperte, le sottolineature e l'attenzione generale verso il bambino, tutto ciò non dette luogo che in minima parte ad una produzione di edizioni illustrate, né si può ancora parlare di *Bilderbuch* in senso stretto, che avrà invece una sua fioritura nei decenni seguenti.



Des Knaben Wunderhorn, Frontespizio del II vol. 1808.

Fanno eccezione le 50 piú altre 50 brevi favole in rima per bambini di Wilhelm Hey (1789-1854), pubblicate nel 1833 e 1837 e poeticamente illustrate dal disegnatore e incisore Otto Speckter (1807-1871).



Wilhelm Hey, 50 Fabeln für Kinder, Vogel am Fenster, Uccello alla finestra, 1833.

Un ulteriore impulso alla diffusione delle fiabe popolari si ebbe dalla pubblicazione in Germania delle fiabe di Hans Christian Andersen nel 1844. Il loro successo è da attribuire meno al fantastico quanto all'apporto di motivi della vita quotidiana tipici dell'ambiente Biedermeier e interpretati superbamente da illustratori come Theodor Hosemann, Ludwig Richter, Otto Speckter e Franz von Pocci.

È intorno agli anni quaranta del 19° secolo che il *Bilderbuch* si fa poetico, nella forma e nei contenuti, ed è proprio alla fine del periodo Biedermeier, verso il 1848 circa, che viene pubblicato quell'originale libro illustrato che rivoluzionerà il genere, *Struwelpeter*, il *Pierino Porcospino* del medico psichiatra di Francoforte Heinrich Hoffmann (1809-1894).

...continua ➔



Ludwig Richter, Illustrazione di *Hänsel e Gretel* dei Fratelli Grimm, 1853.

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolas Gómez Dávila*
IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA TRADIZIONE TEDESCA.

MARISA FADONI STRIK

IL BILDERBUCH

PARTE SECONDA. HEINRICH HOFFMANN (1809-1894):
DER STRUWWELPETER (PIERINO PORCOSPINO)
E GLI ALTRI SUOI BILDERBÜCHER



IL BILDERBUCH TARDOROMANTICO NELL'EPOCA DI HOFFMANN

Verso la metà del XIX secolo, la tradizione del *Bilderbuch*, frutto dell'eredità romantica, metteva a profitto il potenziale poetico degli antichi Lieder popolari tedeschi, venuti in auge con Achim von Arnim e Clemens Brentano, delle filastrocche, ninnananne, fiabe e poemi epici, attraverso una loro rappresentazione illustrata che potesse essere facilmente comprensibile ed affascinare i bambini.

Nel 1844 viene pubblicato *Mutter-und Koselieder, I teneri (affettuosi) canti della madre*, di Friedrich Fröbel (1782-1852),¹ un discepolo del pedagogo Pestalozzi (1746-1827), i cui principi e insegnamenti egli intese portare a compimento e applicare, scrivendo un libro che facesse da guida per le madri. La madre è l'interlocutore privilegiato, insieme ai bambini, ma lo è anche la famiglia tutta che, con l'esempio e i consigli, il gioco, la poesia e il canto, si assume la responsabilità di un'adeguata formazione morale e in-

tellettuale del bambino in età prescolare, promuovendone capacità e autonomia, per porre le basi di un sano sviluppo della personalità e farne altresì un buon individuo sociale.

In questo *Bilderbuch*, Fröbel, il fondatore del *Kindergarten*, rendeva espliciti i suoi principi pe-



Mutter-und Koselieder, illustrazione di Friedrich Unger.

¹ Fröbel, Friedrich: *Mutter-und Koselieder. Dichtung und Bilder zur edlen Pflege des Kindeitslebens. Ein Familienbuch*, Poesia e illustrazioni per la nobile cura della vita infantile. Un libro di famiglia. Blankenburg, 1844.

dagogico-filosofici, ma, a parte l'intento didattico e il valore simbolico dei suoi versi, sono le 55 splendide tavole del pittore e disegnatore Friedrich Unger (1811-1858) che ne fanno un'opera preziosa e esemplificativa dell'illustrazione romantica.

Nel 1843, lo stesso anno in cui, come vedremo, Heinrich Hoffmann redigeva il manoscritto di *Struwwelpeter*, era apparso un interessante e originale volumetto dal titolo *Die Ammen-Uhr*, *Le ore della balia*. La poesia, composta di 9 brevi quartine inserite nelle illustrazioni, racconta la nottata di una balia (*Amme*) nell'arco delle ore, scandite nelle strofe, dalla mezzanotte alle otto del mattino. Quale figura ancestrale, la vediamo cullare e cantare una ninnananna al bimbo che piange, mentre sulla casa veglia il Signore, *Gott alles weiss...* Dio tutto sa. Fuori, nel paesaggio lunare e crepuscolare, sono illustrati altri ambienti e personaggi, il carrettiere, il viandante e le suore nel chiostro di un convento che si recano alla messa notturna. Anche in questo, come in altri *Bilderbücher* poetici, si coglie una forte accentuazione religiosa strettamente connessa alla spiritualità romantica. *Die Ammen-Uhr*, di autore sconosciuto, e per alcuni uno dei più bei *Bilderbücher* tedeschi, fu anche musicata, fra molti altri, da Robert Schumann (1810-1856).²



Tratta dai *Kinderlieder* contenuti nel *Corno magico del Fanciullo*, già vecchi di quattro decenni, ma ormai un classico, *Die Ammen-Uhr* fu opera collettiva di illustratori e pittori appartenenti alla cerchia di artisti di Dresda che, ricevuta a sorteggio una quartina della poesia, ne eseguirono una versione a colori e una in bianco e nero.³ Questa singolare concertazione di talenti

ha dato così vita a un *Bilderbuch* straordinario per le sue immagini, che rubano la scena ai testi che semplicemente le accompagnano.



Die Ammen-Uhr, illustrazione della copertina di Eduard von Bendemann (1811-1889).

2 Robert Schumann: *Liederalbum für die Jugend*. Op. 79.

3 Litografie originali su disegni presso le Edizioni Mayer und Wigand, Lipsia 1843.



Die Ammen-Uhr, ill. di Adolf Ehrhardt (1813–1899).



Die Ammen-Uhr, ill. di Carl Peschel (1798–1879).

Ma cosa vedevano bambini e adulti osservando quei motivi? Un idillio sicuramente, così come dovevano vederlo e interpretarlo i (tardo)romantici, dove armonia regna e tutto ha il suo ordine, dal gallo che canta puntuale, al panettiere che sforna i panini all'alba, alla balia che prepara alla giusta ora la pappa del bambino. È un

mondo che ci appare lontano e che soltanto cinque anni separano dalla Primavera dei popoli che sconvolgerà l'Europa nel 1848–49.

✿ HEINRICH HOFFMANN: *DER STRUWWELPETER* E GLI ALTRI SUOI *BILDERBÜCHER*

PIERINO Porcospino può, per diverse ragioni, essere considerato come un caso singolare nel panorama della letteratura tedesca per l'infanzia. Nel 1844 un novizio nell'esercizio della scrittura poetica e nell'arte dell'illustrazione crea un *Bilderbuch*, ad uso privato, che dalla prima modesta tiratura nel 1845 superò le 546 edizioni presso Rütten & Loening. Non si contano inoltre le innumerevoli ristampe e versioni (perfino una in medio alto-tedesco) da parte di altre case editrici. Vi sono poi le traduzioni nelle principali lingue straniere, una quarantina, fra cui anche una in latino.⁴ In Italia fu pubblicato (ed è tuttora edito) da Hoepli nel 1892 nella bella traduzione di Gaetano Negri e dal fortunato titolo di *Pierino Porcospino*, mai eguagliato in altre lingue che, descrittivamente, si limitano a porre l'accento sull'essere scarmigliato o addirittura sudicio di Struwwelpeter (*ébourriffé, slovenly*).⁵

Un discorso a parte riguarda le molteplici parodie e strumentalizzazioni che il libro ha conosciuto sia a fini educativi, patriottici ovvero propagandistici, e non solo in Germania.

Come ci racconta nelle sue *Memorie*,⁶ Hoffmann poté gustarne il successo in Europa e oltre oceano:

4 *Petrulus Hirsutus = Der Struwwelpeter: sive fabulae lepidae et picturae iocosae quas invenit ac depinxit Henricus Hoffmann; picturas secundum Hoffmanni exemplar delineavit et lignis incidit Fridericus Kredel; versiculos in sermonem latinum transtulit Eduardus Bornemann*, Rütten & Loening, 1956.

5 Basandosi sull'aggettivo tedesco *struwwelig/strubbelig* (arruffato, spettinato) il francese optò per un *Pierre l'ébourriffé*, (scarmigliato); in inglese è *Schockheaded Peter* ovvero *Slovenly Peter* nella traduzione di Mark Twain del 1935; in spagnolo *Pedro Melenas* (criniera) o *Pedro El Desgreñado* ma anche *El Despeluzado*.

6 Dr Heinrich Hoffmanns: *Lebenserinnerungen*, Memorie, Frankfurt Main, p. 142, p. 139, 1926.

Sì, posso dire con soddisfazione che il monello si è conquistato il mondo, in modo molto pacifico, senza spargimento di sangue, e che quei ragazzacci sono andati piú lontano di me in giro per la terra; [...] imparando ogni sorta di lingue che io stesso non capisco [...].

Oltre a ripercorrere le tappe della vita familiare e professionale, egli dedica uno scarno capitolo alla sua produzione letteraria e piú diffusamente alla casuale e fortunata nascita di quell'opera. È Natale a Francoforte e il nostro autore è alla ricerca di un libro da regalare al suo figlioletto di tre anni. Non avendone trovato alcuno di suo gradimento, e un po' risentito, decide di scriverne uno egli stesso. Sentiamo le sue parole:

Ma cosa ho visto nelle librerie? Un'accozzaglia di roba, egregiamente disegnata, magnificamente colorata, fiabe, storie, scene di briganti e indiani, illustrazioni di cani, cavalli e uccelli, suppellettili varie, tavoli e sedie con annotazioni del tipo $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{10}$ della loro grandezza naturale. A quel punto ne avevo abbastanza. Che se ne fa un bambino di tutto questo? Un tavolo e una sedia, piccoli o grandi che siano, rimangono pur sempre un tavolo e una sedia [...].⁷

Scritta a mano la storia, il quadernetto fu rilegato e posto fra i regali. La reazione del bambino era da attendersi. Meno ovvia fu l'accoglienza degli amici adulti che esortarono l'autore a stamparlo e pubblicarlo. Mai lontanamente l'onorato medico avrebbe pensato di diventare un *Jugendliterat*, uno scrittore di «libricoli illustrati» per bambini, «*Bilderbüchler*» come modestamente li definiva. Così il manoscritto, con le illustrazioni in litografia, venne pubblicato nel 1845 dalla Casa editrice Rütten & Loening che ne conservò i diritti fino al 1925.

La prima edizione del libro divergeva fortemente da come la si conosce oggi, sia per il contenuto, l'ordine e il numero delle storie, ol-

⁷ Ibidem.



Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, 1844.

tre che per le illustrazioni. Non vi era neppure riportato il nome dell'autore. In copertina compariva, insieme a motivi natalizi, una sorta di indice in rima delle 6 storielle trattate, per ultima quella di Struwwelpeter. Il titolo era: *Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorierten Tafeln für Kinder von 3 bis 6 Jahren*, Storie divertenti e buffe illustrate con 15 tavole belle colorate per bambini dai 3 ai 6 anni. Nei due versi conclusivi l'autore si nascondeva sotto un nome fittizio difficilmente traducibile:

*Das alles fein malte und beschrieb
Der lustige Reimerich Kinderlieb.*

In italiano suonerebbe pressappoco così: «Tutto questo fu graziosamente dipinto e descritto da un buffo rimatore: *lustiger Reimerich*, per amore dei bambini: *Kinderlieb*.»

La seconda edizione del 1846 vede aggiunte la triste storia di Paolinetta e lo zolfino, *Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug*, e quella di Zappel-Philipp, Filippo l'irrequieto, e riporta ancora lo pseudonimo, Heinrich *Kinderlieb*. Solo a partire dalla 5ª (1847) Heinrich Hoffmann si firmerà con il suo nome per intero e saranno apportate modifiche definitive.

Come possiamo osservare dal frontespizio del manoscritto del 1844, non vi compare lo scarruffato Struwwelpeter. Nato in una particolare circostanza, e con tutt'altro scopo: Hoffmann riferisce di averne fatto uno schizzo al capezzale di un bambino agitato, riuscendo in questo modo a catturare la sua attenzione. Il piccolo aveva seguito in silenzio l'evolversi del disegno e una volta calmatosi, il medico era riuscito a prendergli la temperatura. Questo disegno verrà in seguito aggiunto agli altri, ma relegato nell'ultima pagina del libriccino concepito per il figlio.



Struwwelpeter nel manoscritto del 1844.

Nelle future ristampe, il brutto, insolente Pierino, «garstiger» Struwwelpeter, la chioma piú ordinata ma lo sguardo mesto, si prenderà la rivincita fino ad ottenere l'onore della copertina.

Sotto Struwwelpeter n° 2 ripreso nella traduzione francese *Pierre l'ébouriffé* di L. G. F. Ratisbonne del 1860 seguito dalla 3ª definitiva versione del 1858.



Non solo le grottesche storie di Pierino Porcospino, ma anche gli altri *Bilderbücher* nascevano il piú delle volte dalle esperienze quotidiane di Hoffmann come medico condotto, patologo e piú tardi psichiatra nella nuova clinica per de-



menti e epilettici da lui voluta e inaugurata nel 1864 a Francoforte. Hoffmann fu inoltre il primo psichiatra a creare un reparto speciale per bambini affetti da malattie psichiche. Avendo a che fare con bambini difficili, «*krankte Engel*», angeli ammalati, come affettuosamente amava chiamarli, disturbati o solo impauriti dalla figura del medico, il riformatore Hoffmann rifiutava quello scomodo ruolo di spauracchio. Con gesto liberatorio e umorismo, armato di carta e matita, metteva in pratica, *spielend*, come per gioco, i suoi innovativi metodi terapeutici.

In Hoffmann, diversamente dai suoi precursori romantici, l'impianto illustrativo è scarno, privo di ornamenti. Esso ci immette in interni borghesi, rivela rituali quotidiani, gestualità ed emozioni stampate sulle facce dei protagonisti che non obbediscono a un ideale sdolcinato di bellezza. Il confronto con l'immaginario romantico è esemplificativo a questo riguardo. Nei capolavori tardo-romantici di cui abbiamo parlato in precedenza, gli elementi decorativi non erano soltanto di natura formale, bensì davano senso ai contenuti. Anche con l'illustrazione, a fianco, del libro di favole, che precede di soli sei anni *Struwwelpeter*, le differenze risultano evidenti. In quel contesto il nuovo nella concezione del disegno di Hoffmann provocò smarrimento presso i suoi editori, che avrebbero desiderato illustrazioni abbellite. Egli ne ignorò i prudenti consigli, andando di persona a controllare le litografie perché restassero «dilettantesche», funzionali al testo, ridotte all'essenziale, così come ingenuamente avrebbero potute eseguirle dei bambini.

Der Struwwelpeter ebbe, fin dal suo esordio, sostenitori entusiasti e feroci avversari soprattutto nelle file dei pedagoghi e più tardi degli psicanalisti, orripilati dal «traumatizzante» e malinteso autoritarismo dei suoi testi. A far da corollario erano la «sconvenienza» delle caricature e le «brutte facce» che guasterebbero, a loro dire, il senso estetico del fanciullo. Hoffmann cercò in tutti i modi di difendere il suo Pierino dal biasimo della critica. Se è pur vero che da alcune storie si desume quanto sia opportuno pos-



Clemens Brentano, *Gockel, Hinkel, Gakeleja*, frontespizio, 1ª edizione, 1838, Norimberga, Museo Nazionale.

sedere le più elementari regole dell'educazione, come avere rispetto per le persone, gli animali e le cose, sarebbe tuttavia un errore fare di Hoffmann un fustigatore dei comportamenti infantili. Sono proprio i dettagli umoristici ispirati a quell'angusto ambiente Biedermeier che egli ben conosceva a conferire loro tratti parodistici e sortirne un effetto surreale. Nella evidente non plausibilità di quelle storie emerge tutta l'ironia che animava l'autore. Egli ebbe a ribadire più volte di non aver inteso proporre ricette pedagogiche sottolineando il carattere schiettamente fiabesco delle sue *Märchen*. Eppure una forma di salutare insegnamento traspare ugualmente, come ci è testimoniato qui:

Il bambino impara semplicemente solo con gli occhi e solo ciò che egli vede capisce. Di precetti morali soprattutto non sa cosa farsene. L'ingiunzione: Sii pulito! Non mentire! Sii prudente con i fiammiferi e lasciali stare! Sii ubbidiente! — tutte queste sono parole vuote per il bam-

bino. Ma le immagini dello sporcaccio, dell'abito in fiamme o delle disgrazie dello sbadato, al solo guardarle si spiegano da sé e sono di insegnamento. Non per niente dice il proverbio: Chi scherza col fuoco finisce col bruciarsi le ali.⁸

Testi e illustrazioni sono due diversi ordini simbolici. Le immagini si offrono, sono immediatamente visibili e il bambino, per sua natura aperto e curioso, ne afferra il senso. Il testo è discorsivo, narrativo, e in quest'opera i due registri si intrecciano magnificamente. Ai suoi detrattori Hoffmann replicava:

Il libro è lí proprio per mostrare rappresentazioni fantastiche, orribili, esagerate [...] e difficilmente questi «*National-Erzieher*» (educatori nazionali) potranno sradicare dalla coscienza popolare la storia di Cappuccetto rosso inghiottita dal lupo o Biancaneve avvelenata dalla matrigna. Con la verità assoluta [...] non si tocca l'anima infantile, anzi la si impoverisce miseramente.⁹

Sa che verrà comunque il tempo per la ragione di riprendersi i suoi diritti e potrà dirsi felice quell'uomo per aver salvaguardato lo spirito infantile dell'alba della sua vita.

Fra il 1845 e il 1871 Hoffmann scrisse e illustrò altri *Bilderbücher*, mai tradotti in italiano fino ad oggi, che però non raggiunsero la notorietà di *Struwelpeter*. Del 1851 è *König Nussknacker und der arme Reinhold*, *Re Schiaccianoci e il povero Reinhold*, recentemente pubblicato nel *Covile dei Piccoli* n° 9.

Re Schiaccianoci era il libro prediletto del suo autore. Pur consapevole che i bambini si entusiasmano per un mondo incantato, quella fiaba doveva nondimeno rappresentare un ambiente a loro familiare. Per questo Hoffmann si era fatto ispirare e perfino procurato giocattoli costruiti su modelli originali¹⁰ che utilizzerà nella

8 «Wie der „Struwelpeter“ entstand», Come nacque «Struwelpeter», in: *Die Gartenlaube, Illustrierte Wochenzeitschrift für Haus und Familie*, Heft 46, 1871.

9 Ibidem

10 Vedi *Il Covile* n. 885 «Dentro lo Schiaccianoci. Note

sua opera. Ma la fiaba voleva essere anche qualcosa di piú. Nel 1848 Hoffmann era stato eletto al Parlamento provvisorio di Francoforte. Liberale e moderato, fu fautore dell'unità tedesca retta da una monarchia costituzionale. Ritiratosi dalla politica attiva dopo il fallimento dei moti rivoluzionari, i cui estremismi non condivideva,¹¹ non si lasciò tuttavia sfuggire, a suo modo, la ghiotta occasione di farsi beffe di Bismarck o forse anche dello stesso re di Prussia Federico Guglielmo IV.

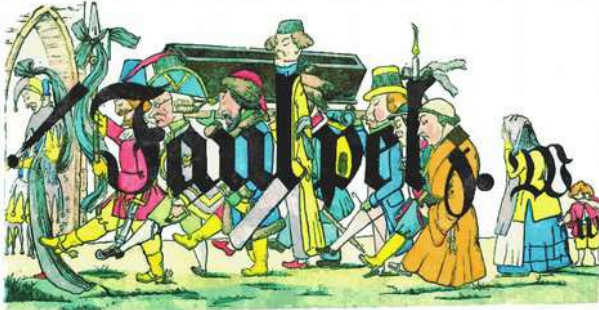


Nel 1854 esce un nuovo libro illustrato, *Bastian der Faulpelz. Eine Bildergeschichte für Kinder*, *Bastiano il fannullone. Una storia illustrata per bambini*. Qui il protagonista Bastian marina volentieri la scuola. Mentre bighellona qua e là trascinando con sé i libri incontra una dopo l'altra, nella forma di persone diverse, le lettere dell'alfabeto che compongono la parola *Faulpelz* (poltrone, fannullone). Seguiamo poi le vicissitudini della sua vita e lo ritroveremo

sul Covile dei Piccoli n.9.»

11 Hoffmann scriverà una satira politica sui rivoluzionari del '48 in un umoristico manualetto «per agitatori» dal titolo *Handbüchlein für Wähler oder kurzgefasste Anleitung, in wenigen Tagen ein Volksmann zu werden*, firmandosi con lo pseudonimo Peter Struwel, Demagog, Gustav Mayer, Leipzig 1848.

infine solo, vecchio e trasandato, a chiedere l'elemosina per strada. L'illustrazione conclusiva ce ne risparmia il misero ritratto. Ormai il triste destino si è compiuto: l'irriducibile Bastiano è morto e la sua bara viene portata a braccio da quelle stesse lettere che lo hanno tormentato.



Sepolto in un cimitero vediamo campeggiare la sua lapide, *qui giace...*, attorniata da altre tombe e bene in evidenza, in una autocitazione ironica, quella di Struwelpeter e di altri incorreggibili e simpatici personaggi di quel libro!



Illustrazione finale di Bastian del Faulpelz.

Nel 1857 Hoffmann pubblica *Im Himmel und auf der Erde. Herzliches und Scherzliches aus der Kinderwelt, In cielo e in terra. Di cuore e con spirito, dal mondo dei bambini*, che contiene diverse storielle illustrate, delle quali è stata recentemente tradotta e pubblicata nel *Covile dei piccoli* n°8 «Il sabato in Paradiso», con gli angioletti affaccendati nelle pulizie settimanali, nonché «Il giardino misterioso», metafora scherzosa del ruolo del poeta che possiede le chiavi del regno della fantasia e delle fiabe.

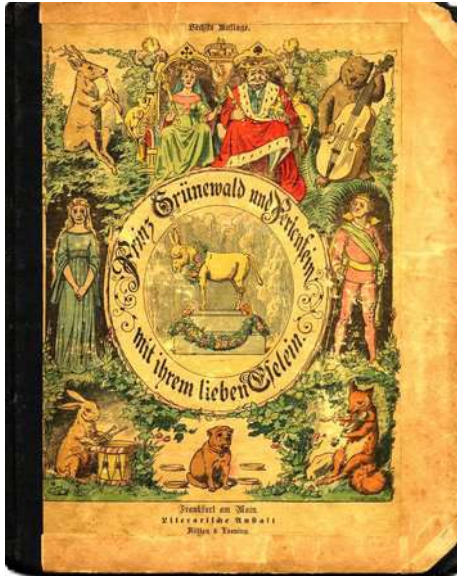
Nell'evocare un modello positivo di virtù domestiche, Hoffmann si pone anche qui su un piano fantastico, immaginando angioletti che rasset-

tano il paradiso, sprimacciano le nuvole, lustrano la Luna, accendono le stelle come lampionai. La mamma è l'angelo del focolare, ma anche gli angioletti in cielo hanno il loro daffare. Non mancano le note ironiche, il tono medio che evita la sdolcinatura devozionale: via gli angeli poltroni (nel caso, dove andranno?)! Attenzione, un angelo maldestro può lasciar cadere la stella! Hoffmann dà una visione domestica, familiare, rassicurante del regno della metafisica, non lontano dal quotidiano dell'infanzia: un'eternità in cui c'è tempo e spazio, la notte e il giorno, si lavora e si riposa, e il gallo fa la sveglia come quaggiù. C'è la domenica anche in paradiso. Gli angioletti sono timidi, come i bambini verso gli adulti, ma il Signore ascolta le loro impercettibili voci. E la loro preghiera è seria e importante, decisiva: «Fai essere più buoni i malvagi, conduci i buoni a noi».



L'ultimo suo *Bilderbuch* è del 1871, *Prinz Grünwald und Perlenfein mit ihrem lieben Esellein, Il Principe Grünwald e Perlafine col suo caro asinello*, una fiaba che il nonno Hoffmann dedica commosso ai suoi nipotini Heiner e Carl, ringraziandoli per l'occasione a lui offerta di ritrovare, ai suoi vecchi giorni, l'antico slancio creativo e per averlo fatto ringiovanire:

«Der altert nicht, wer mit der Jugend lebt», Non invecchia chi vive con la gioventù. (p. 2).



Dal lascito dell'autore uscirà infine postuma nel 1924 una raccolta di testi brevi e disegni effettuati nel corso degli anni col titolo di *Besuch bei Frau Sonne. Neue lustige Geschichten von Dr. Heinrich Hoffmann (dem Verfasser des «Struwwelpeter»)*, *Visita al Signor Sole, Nuove storie divertenti e buffi disegni di Heinrich Hoffman (autore di Struwwelpeter)*, dedicate esclusivamente ai propri figli e nipoti.



IMITAZIONI, VARIANTI, PARODIE ED EREDITÀ DI STRUWWELPETER

STRUWWELPETER è il libro che forse piú di ogni altro si è prestato a svariate parodie che sarebbe qui impossibile repertoriare in modo esauriente. Ricorrenti i travestimenti cui è sottoposto il ragazzetto, che rimane riconoscibilissimo, nonché lo straniamento del libro per scopi di satira politica, fin dal suo apparire, come il *Struwwelpeter* politico «per bambini tedeschi e lettori sotto o sopra i 6 anni».¹²



Der politische Struwwelpeter, Struwwelpeter politico, 1849.

Molto presto c'è chi intende indurre il ragazzino al pentimento. In effetti, contrariamente agli altri personaggi che trovano nella storia stessa una punizione esemplare, Pierino resta fermo nella sua identità, mesto o compiaciuto che sia. Di qui lo spunto, colto da vari autori, di dare un esito edificante alla sua vicenda. Un esempio è *Struwwelpeters Reue und Bekehrung, Pentimento e conversione di Pierino Porcospino* (1851), dove ci viene mostrato con pettinatura a

¹² Ritter, Henry: *Der politische Struwwelpeter. Ein Versuch zu Deutschlands Einigung: Un tentativo a favore dell'unificazione (unità) della Germania*, Düsseldorf: Buddeus, 1849.

modino, vestito di nuovo e desideroso di andare a scuola.¹³



I disegni, realistici e assolutamente privi di umorismo, tolgono tutta la dimensione satirica dell'originale. Oltre a ciò l'intento morale è sottolineato in modo pesante. La madre pronta a segare le unghie troppo lunghe del figlio è volutamente raccapricciante.



¹³ Thienemann, Karl Ludwig: «Struwwelpeters Reu und Bekehrung. Allen Kindern zur Lust u. Belehrung» in *Bild und Reim gebracht*, Stuttgart 1851.

I protagonisti di Hoffmann sono sempre maschietti discoli, a parte Paolinetta, per cui ci pensò presto un certo Julius Lütje a creare un pendant femminile dalla condotta riprovevole: *Die Struwwel-Liese*. Concepito sulla falsariga di Struwwelpeter, nel titolo e nell'esordio, «[...] Pfui, du garst'ges Liesel Du!»¹⁴ Oh, che schifo... il libretto, pubblicato nel 1870, conobbe ben 40 edizioni, continuò ad essere ristampato e lo si trova ancora oggi, modernizzato nelle illustrazioni. Si tratta di varie storielle scritte all'insegna di una pedagogia della bacchetta, potremmo dire, in quanto le malefatte vengono regolarmente sanzionate a frustate. Anche qui, tuttavia, con preghiera e conversione finale della cattiva e sciatta fanciulla.



¹⁴ Luetje, Julius, Maddalena, Franz (illustr.): *Die Struwwel-Liese. Oder lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder*. Fürth: Pestalozzi-Verlag 1940.

Alcuni anni prima era comparsa un'altra cocciuta e maleducata *Schreiliesel*, che è come dire «Lisetta la strillona», scritta da un Dr. Ernst e illustrata da Fritz Steub.¹⁵



Grande successo ebbe anche *Sprechende Tiere*,¹⁶ di Adolf Glassbrenner, una divertente versione «animale» di *Struwelpeter*, i cui versi e stile ricordano Hoffmann. Nel *Covile dei Piccoli* n°6 è stato pubblicato *Il gallo vanitoso e incauto*, che cade in un pantano come Giannino Guard'in aria.

In quegli anni sembra di assistere ad una gara fra chi ha più zelo nell'imitare Hoffmann, ovvero contrapporgli una propria idea, solitamente moraleggiante, di come dovrebbero comportarsi i bambini. Si pone l'accento sul concetto di *lehrreich*, istruttivo, o *Belehrung*, ammaestramento, monito, insegnamento. Lothar Meggendorfer non si sottrasse a quella diffusa tendenza, scrivendo a sua volta un *lehrreiches Bilderbuch* sulla brava Bertha e la malvagia Lina¹⁷ che, per temi e versificazione, si attiene

¹⁵ Steub, Fritz: *Das Schreiliesel. Eine lustige und lehrreiche Geschichte für Kinder von - 8 Jahren.* Von Dr. Ernst. München: Braun & Schneider 1864.

¹⁶ Glassbrenner, Adolf e Reinhardt, Carl: *Sprechende Tiere*, Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei AG 1854.

¹⁷ Meggendorfer, Lothar: *Die brave Bertha und die böse Lina. Ein lehrreiches Bilderbuch für Kinder*, 5° edizione München: Braun und Schneider 1886.

chiaramente al modello di Hoffmann, senza che le illustrazioni abbiano peraltro qualcosa in comune con lui. E così altri titoli di svariati autori che seguono lo stesso schema manicheo.¹⁸



Durante il terzo Reich si affibbia a *Struwelpeter* un fratellino, anch'egli scarruffato e sporco.¹⁹ Ovvio che i biondi e «ariani» fanciulli se ne tengano a distanza, con il risultato che i due monelli si affretteranno a darsi una ripulita per essere finalmente accettati.

Come immagine riconoscibile e diffusa nella cultura europea, *Struwelpeter* offre una base grafica e simbolica alla satira politica. È soprattutto durante la Grande Guerra che le parodie si fanno più velenose, come vediamo nella vignetta inglese «*Swollen-Headed William*».

¹⁸ Nel 1858, viene pubblicato a Parigi *Les malheurs de Sophie* della Contessa di Ségur, testo famoso in Francia quanto *Struwelpeter* in Germania. Intorno alla sventata e sfortunata Sophie si verifica fra l'altro un vero sterminio di animali (dall'ape fino all'asino), tanto che la mamma di fronte all'ennesima vittima, la informa: «Ricordati che da ora in poi non avrai alcun animale da curare, né da allevare!». Era l'ora.

¹⁹ Linck Ilse, Walther, Erika: *Kleckeklaus, Struwelpeters kleiner Bruder und 4 andere Geschichten*, Oldenburg: Stalling 1939.



Parodia inglese antitedesca con la testa a pallone e corona dell'imperatore Guglielmo II dalle cui dita gronda sangue, 1914.

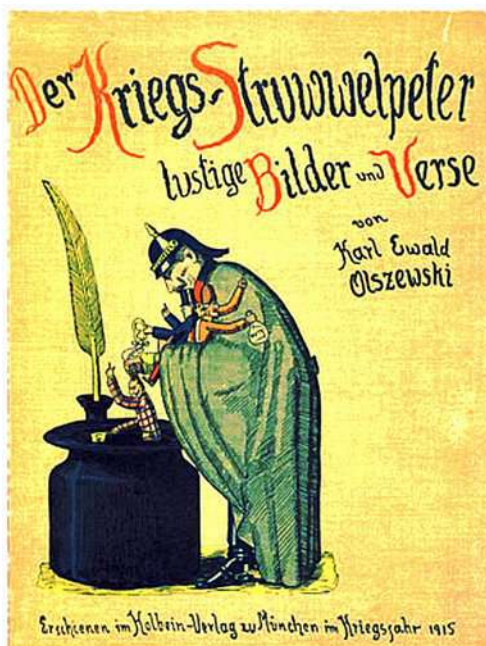
La Germania reagisce alla satira di cui sopra con una propria propaganda guerrafondaia, dove oggetto di scherno sono le potenze dell'Intesa. Il Granduca di Serbia è un Pierino bombarolo, Nicola di Russia è il perfido Federico che strappa le ali alla colomba delle pace, la Marianna francese ha il copricapo dei giacobini e con l'accendino «Revanche» appicca un fuo-

co per soccombere essa stessa nell'incendio che ne scaturisce.

In piena 2° Guerra mondiale saranno le figure di Hitler, Goebbels e Göring, in compagnia del nostro duce (Little Musso Head-in-the-air), a scatenare la fantasia degli inglesi. Sotto tre esempi tratti dal *Nazi Story Book*.²⁰



Copertina e pagina della parodia del Roberto volante, Struwelpeter-Museum, Francoforte.



Caricatura raffigurante Stalin nelle vesti del maestro Niccolò con calamaio, inchiostro rosso e falce e martello.

²⁰Spence, Robert e Philip: *A Nazi Story Book* by Dr. Schrecklichkeit, 1941.

Non poteva infine mancare un *Anti-Struwwelpeter*, dove il libro di Hoffmann è bersaglio dei feroci attacchi della generazione del sessantotto, soprattutto tedeschi.²¹ Sorvolando sulle volgarità e le vignette deformanti di Waechter, nonché sullo stile assai rozzo, vale la pena mostrare qui un paio di illustrazioni che bene esprimono i suoi propositi. L'autore si prende la libertà di mescolare le storie a suo piacimento: Paolinetta non è più incenerita, ma viene immersa dal malvagio padre (!) nel calamaio. La «ribelle» però se ne rallegra, saltella qua e là per la stanza e corre via dai suoi amici moretti, finalmente nera come loro e per la gioia di tutti.

[...] *Weil ich jetzt wie die Mobren bin,
lauf ich zu meinen Freunden hin.
Sie tats und hat es nie bereut.
Die Mobren haben sich gefreut.*

[...] Perché ora son come loro,
corro dai miei amici.
Questo fece e mai se ne pentí.
I moretti furono contenti.

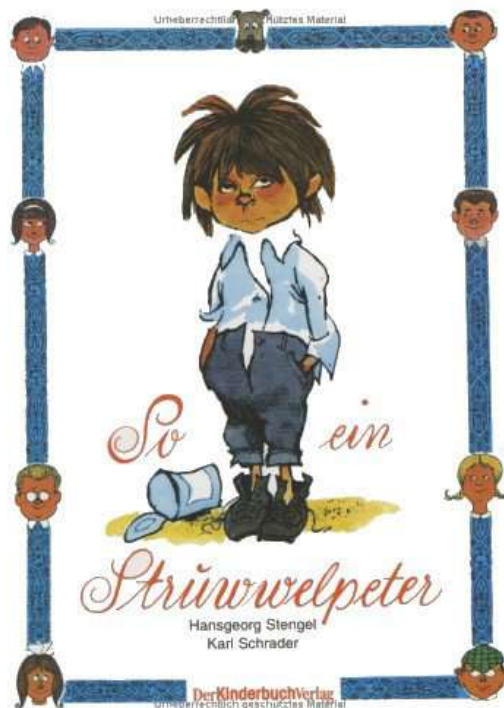
Come possiamo immaginare, sono i genitori nelle loro spedizioni punitive ovvero gli adulti (come ad es. il poliziotto) ad essere grotteschi. E quel libro, vendutissimo e pensato in difesa dei bambini «maltrattati», sprofonda miseramente nel ridicolo.



²¹ Waechter, Friedrich Karl: *Der Anti-Struwwelpeter*, Frankfurt am Main: Joseph Melzer Verlag 1970.



Sempre nel 1970 esce a Berlino Est una versione conforme ai tempi, di grande successo, che non nasconde l'intenzione di indottrinare i piccoli lettori del regime socialista.²² Ricalcando lo schema di Hoffmann, viene brevemente presentato *Struwwelpeter*. Ad esso fanno seguito varie storielle a lieto fine: quella di un incendio con pochi danni, della cicciona Angelika che minaccia di scoppiare, dell'egoista e ingorda Ulrike seppellita dalle mele che vuole tutte per sé o del piccolo Frank che non si spiccica dalla televisione etc.



²² Stengel, Hansgeorg, Schrader, Karl: *So ein Struwwelpeter. Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3 bis 6 Jahren*, Berlin: Kinderbuchverlag 1970.

Del resto precedentemente, nel 1925, con ben altra sensibilità poetica, ma seguendo un simile schema, Vladimir Majakovskij rispondeva, insieme al bambino della Russia sovietica, alla domanda «Che cos'è bene, e quando è male?», in una famosa poesia illustrata cara al cuore dell'infanzia e delle famiglie russe.



E oggi? Le tematiche pedagogiche ed estetiche sollevate già ai suoi tempi dal Pierino Porcospino sono tutt'altro che anacronistiche: anzi, di fronte al generale disastro educativo, all'omologazione mediatica, alla dittatura del politicamente corretto, i contenuti morali delle opere di Hoffmann, da lui trasfigurati nel fantastico e nell'umoristico, sono ben attuali.

È casomai da rimarcare l'ambiguità dell'approccio utilitaristico igienista — in Hoffmann quanto in Maiakovskij —, confluito nella mercificazione della società dei consumi e dello spettacolo, che ha fatto dell'infanzia un mero segmento di mercato per prodotti scadenti (dall'alimentazione all'abbigliamento ai balocchi), fino a consegnarla a TV e videogiochi (e peggio).



Illustrazioni per la poesia di Majakovskij. Il bambino sporco che rifiuta il sapone e il bambino pulito che si lava i denti.

Pierino Porcospino, tramandato nelle famiglie e tuttora edito con costante fortuna, è comunque amato dai bambini, ai quali non si può certo attribuire un intento nostalgico o antiquario. Vecchi e superati sono invece il discredito e le tirate contro una pseudo educazione autoritaria, in nome di una buonista, non repressiva, la fantasia al potere e il bambino come soggetto rivoluzionario. Nonostante i ricorrenti tentativi di relativizzarlo, destrutturarlo o chiosarlo, il *Bilderbuch* del Professor Hoffmann continua a offrire «sorpresa e trastullo», obiettivo ambizioso, non certo alla portata degli odierni sgorbi usa-e-getta e dei sofisticati libri grafici d'autore che piacciono solo a chi li regala.



Struwwelpeter-Museum, Francoforte sul Meno.

Nel 1977 Francoforte ha reso omaggio al suo illustre concittadino Heinrich Hoffmann dedicando al suo piú famoso e controverso personaggio un Struwwelpeter-Museum dove bambini, scolaresche e adulti possono trovare il loro divertimento. Vi si tengono spettacoli, dibattiti e mostre, come ultimamente una rassegna che ripercorre la filmografia su *Struwwelpeter* arrivato alle scene nel 1955.

Per concludere, e per restare in tema di cinema, che dire di *Edward mani di forbice*, dove uno scarmigliato giovane Johnny Depp, al di là forse delle intenzioni del regista Tim Burton, ci rinvia alla primissima immagine di Struwwelpeter?



☛ HEINRICH HOFFMANN (1809-1894) NELLA STORIA DELLA PSICHIATRIA

GÌÀ dal 1851, direttore del sanatorio e manicomio di Francoforte, Hoffmann si prodigò affinché i malati psichici fossero curati e non solo presi in custodia. Fin dal Medioevo erano gli istituti religiosi o gli ospizi per poveri a farsi carico dei «matti». Nel 19° secolo e soprattutto verso la sua seconda metà, si fanno strada nuove concezioni di terapia della malattia mentale e un po' dappertutto in Europa sorgono cliniche sotto la tutela di enti assistenziali pubblici. Le osservazioni ed esperienze di Hoffmann durante il quotidiano contatto con i malati confluirono in un avvincente libro di testo, pubblicato nel 1859,²³ che ebbe grande risonanza nelle riviste scientifiche della materia.

La sua classificazione delle singole malattie psichiatriche è illuminante e sorprende per chiarezza anche i non addetti ai lavori. Hoffmann riconosce e distingue le varie forme di manie, acute e transitorie, la malinconia (oggi si definirebbe depressione), la pazzia, la demenza, l'epilessia. Nella controversa questione sulle cause e i meccanismi di insorgenza delle malattie psichiche, e di come debbano essere trattate, i fronti erano già divisi all'epoca in cui Hoffmann operava. Da una parte dello schieramento si collocavano i cosiddetti «psichici», ossia coloro che vedono nell'anima la sede delle malattie e ivi le possibilità di curarle, dall'altra i somatici. Hoffmann apparteneva indubbiamente a questi ultimi, per aver assimilato gli insegnamenti del direttore della clinica psichiatrica di Berlino, Professor Wilhelm Griesinger (1817-1868), che nel 1845 aveva scritto un trattato per medici e studenti, *Patologia e terapia delle malattie psichiche*.²⁴ Nella eziopatogenesi delle malattie mentali, pur am-

²³ Hoffmann, Heinrich: *Beobachtungen und Erfahrungen über Seelenstörungen und Epilepsie in der Irrenanstalt zu Frankfurt am Main 1851-1858*, Frankfurt am Main, 1859.

²⁴ Griesinger, Wilhelm: *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten, für Ärzte und Studierende*, Krabbe, Stuttgart 1845.



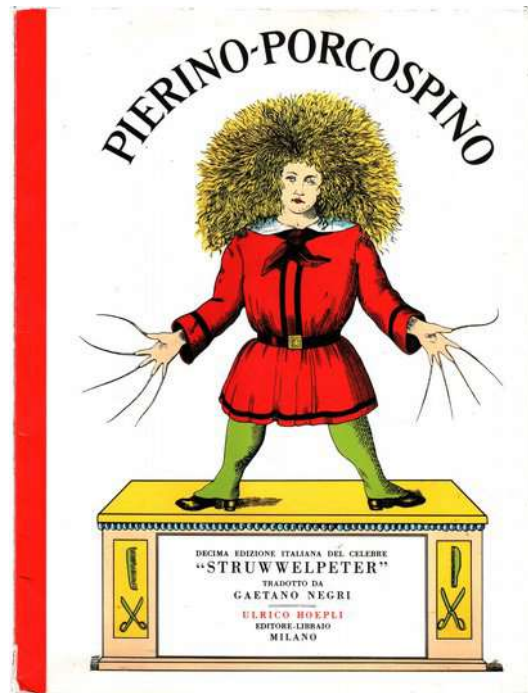
Veduta dell'Istituto per dementi e epilettici a Francoforte sul Meno, Architekturmuseum TU Berlin.

mettendo l'intervento di una componente psicologica, o meglio psicopatologica, egli ne limitò il significato a quello di una semplice «azione di riflesso» e fu tenace assertore di una loro origine organica. Sua è la famosa dichiarazione «*Geisteskrankheiten sind Gehirnkrankheiten*», le malattie mentali sono malattie del cervello, che gettava le basi per un approccio scientifico e moderno delle stesse. Propugnò altresì un sistema non coercitivo («*no restraint*») per il trattamento dei malati di mente, che Hoffmann riprese applicandolo nella sua nuova clinica, inaugurata nel 1864. A lungo era stato il solo medico per un centinaio di pazienti e solo allora venne finalmente affiancato da un assistente. Nel 1880 i malati erano diventati 220, cosa che lo porterà a riflettere nelle sue *Memorie*:

Ci si dovrebbe preoccupare del vistoso aumento in questi ultimi decenni delle malattie nervose, in particolare dei disturbi chiamati psicosi. L'umanità oggi è diventata piuttosto nervosa, predisposta in modo crescente alle malattie nervose.²⁵

Hoffmann ha ormai 71 anni ma lavora ancora con entusiasmo. Andrà in pensione nel 1888. Ed è in quell'anno che un giovane medico invia la sua candidatura per un posto di assistente alla clinica: è Alois Alzheimer (1864-1915). Il successore di Hoffmann, il Professor Emil Sio-

li, non esita ad assumerlo. Nel 1911 sarà proprio lui ad individuare in una paziente, Auguste D., con stati allucinatori e perdite di memoria accompagnati da altri sintomi degenerativi, quella malattia allora ancora sconosciuta che prenderà il nome del suo scopritore, Alzheimer.



Una buona notizia: non è ancora proibito. La Hoepli continua a ristampare *Pierino Porcospino* nella bella traduzione di G. Negri. Traduzione che possiamo godere (su Youtube) anche nella divertente lettura di Paolo Poli.

²⁵ Hoffmann, Heinrich: *Lebenserinnerungen*, cit.

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. Nicolás Gómez Dávila

IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA TRADIZIONE TEDESCA.

Marisa Fadoni Strik

IL BILDERBUCH

PARTE TERZA. L'EPOCA D'ORO DEL
BILDERBUCH BORGHESE



SE sotto il profilo storico-politico il 1848 rappresentò uno sconvolgimento degli equilibri sociali esistenti, quegli eventi non ebbero ripercussioni immediate sul modo di raffigurare la realtà.

In effetti la tendenza a poetizzare il mondo per il piccolo lettore perdura e sono anche in gran parte i medesimi scrittori ed illustratori a dominare la scena e il mercato del *Bilderbuch*: Ludwig Richter (1803–1884), Otto Speckter (1807–1871), Oskar Pletsch (1830–1888), Franz von Pocci (1807–1876), Theodor Hosemann (1807–1875) ed altri ancora.

Tenuto conto delle peculiarità di ognuno, li accomuna un'intima accettazione di valori, il senso di appartenenza ad una classe borghese che si autocelebra (e talvolta si critica), il gusto di rappresentare quotidianità, atmosfere ed emozioni di un'armoniosa vita familiare dall'orizzonte ristretto, dove modernità e problemi sociali ad essa connessi sono fenomeni marginali ovvero rimossi. A prevalere è il cliché dei bei tempi antichi, i nostalgici elementi dello scenario romantico e Biedermeier intriso di sentimentalismo: la casetta, il paesello, la madre coi bambini che giocano, la nonna che racconta, il corollario degli animali domestici etc. A questa sorta di arcadia si contrappongono, in misura modesta, quadretti urbani colti dallo sguardo fotografico di un Theodor Ho-

semann attraverso i suoi studi di vita berlinese. In entrambi i casi si tratta il più delle volte di situazioni, ambienti e personaggi stereotipati, con cui però i bambini hanno familiarità e nessuna difficoltà a identificarsi in quanto sono essi stessi, ovvero la famiglia, oggetto e tema di testi e illustrazioni. Se si considera che ovunque, a scuola, nei Kindergarten e a casa, ci si dava pensiero riguardo all'educazione dei bambini, non stupisce il fascino che quella *Weltanschauung* esercitava. Il *Bilderbuch*, che ne è specchio e spesse volte strumento didattico, assume dunque una chiara funzione pedagogica.

La migliore introduzione a questo immaginario che caratterizza diversi autori di *Bilderbücher* della seconda metà del secolo XIX, la troviamo nel prologo in 7 strofe al volume *Die Welt im Kleinen - 12 Bilder aus dem Kinderleben. Ein Familienbuch. Il mondo in piccolo (Piccola umanità) — 12 quadri dalla vita dei bambini. Un libro di famiglia* di EMIL RITTERSHAUS (1834–1897).¹ In quest'opera il lettore viene sollecitato a guardare, *Sieh! Schau!* Dapprima è un'armoniosa coppia di sposi ritratti nella quiete serale davanti all'uscio,

¹ Rittershaus, Emil: *Die Welt im Kleinen - 12 Bilder aus dem Kinderleben. Ein Familienbuch*. Illustr.: Schulz, Eduard. Carl Flemming/Fischer & Wittig, Glogau Leipzig 1867.



seduti sotto un melo carico di frutti e circondati da figli, cani, gatti e piccioni.



Felicità familiare.

Seguono vari quadretti con giocondi bambini raffigurati mentre dipingono *en plein air* o si diletano fra le pareti domestiche, dove si può osservare un fanciullo che dà la pappa al fratellino in culla ovvero insegna l'abc alla sorella. Nella strofa finale si invitano i piccoli a prendere possesso del libro, *mit saubern Händchen*, con le manine pulite, (e senza fare chiasso), per entrare in un mondo dal quale rimossi sono conflitti, preoccupazioni, angustie, cattiverie o crudeltà (non ignorati invece da Heinrich Hoffmann o Wilhelm Busch).

Sono *topoi* che ricorrono in numerosi *Bilderbücher* dell'epoca e uno dei più significativi rappresentanti di quell'idillio di genere è LUDWIG RICHTER, pittore, disegnatore, versatile illustratore di fiabe (Grimm), Lieder e ballate popolari. La sua attenzione è tutta rivolta alla famiglia con i bambini ripresi in casa, all'aperto o all'uscita di scuola. Anche gli animali fanno parte di questo universo, sono compagni mansueti, tristi o allegri come nell'illustrazione *Die Schule ist aus, La scuola è finita*, dove due cagnolini ballano festosi insieme ai bambini alla fine delle lezioni.²

² Richter, Ludwig: In: *Neuer Strauss fürs Haus*, H. Ri-



Ludwig Richter: *Die Schule ist aus, La scuola è finita*, 1864.

In analoghi scenari si muove OSKAR PLETSCH (1830-1888). Di una generazione più giovane di Richter, di cui fu discepolo e amico, il prolifico illustratore di *Bilderbücher* conobbe un enorme successo e fu apprezzatissimo dalla stessa Real Casa prussiana. Nel suo *Kleines Volk* del 1865,³ dove chiara è l'influenza del suo maestro, vediamo riprodotto tutto un popolo di bambini paffutelli ritratti in vari momenti della loro quotidianità, dal pargoletto con un piccolo scettro in mano (!) pronto a conquistare il mondo, alla bimbetta che bacia teneramente la sorellina o all'annoiato fanciullo sul cavalluccio di legno.

Conviene ricordare che il 1865 è anche l'anno in cui Wilhelm Busch — come vedremo — pubblicava *Max und Moritz*, che con i suoi sette scherzi e il suo spirito ai confini del macabro, farà da contraltare a tutta una melensa gamma di *Bilderbücher* presenti sulla piazza.

chter, Dresden 1864.

³ Pletsch, Oskar: *Kleines Volk*, Weidmann, Berlin 1865.



Sich bei uns sehen lassen.
 Ich bitte, Fräulein, beissen Sie
 In diesen Kuchen eben!
 Sie werden doch nicht einen Korb
 Mir armen Knaben geben?

Modesto
*Egria Signorina Bocciol di rosa,
 È per me un piacere estremo,
 Che Vostra Grazia
 Sia presente oggi alla nostra festa.
 Prego, Signorina,
 Dia un morsino a questo dolce!
 Non vorrà mica dire di no
 A un povero fanciullo?*

Quello stesso anno Pletsch dedicherà un intero *Bilderbuch* alle bambine dal significativo titolo *Gute Freundschaft. Eine Geschichte für Damen, aber für kleine, Bella amicizia. Una storia per signore, ma piccole*.⁴

Tornando a Pletsch, fra le amene scenette di *Kleines Volk*, vale la pena di segnalarne una in cui un solerte e compito maschietto — non sappiamo se l'intento è canzonatorio — s'inchina a offrire dei dolci a una timida fanciulla, scimmiettando così linguaggio e pose propri degli adulti:



Oskar Pletsch, *Kleines Volk*

Bescheiden

Geehrtes Fräulein Rosenblüth,
 Es freut mich ohne Massen,
 Dass Euer Gnaden heut zum Fest



Oskar Pletsch, *Gute Freundschaft*.

Qui le signorinelle in erba giocano serene, leggono, sono riguardose e tenere fra loro, si prendono cura dei fratellini, si danno insomma da fare, stendendo ad esempio il bucato come mamma:

⁴ Pletsch, Oskar: *Gute Freundschaft. Eine Geschichte für Damen, aber für kleine. In 21 Bilder erzählt.* Weidmann'sche Buchhandlung., Berlin 1865.



Sullo stesso tono l'illustrazione tratta da *Die kleine Hausfrau in 12 Bildern mit Text, La piccola massaiia in 12 illustrazioni e testi* di GUSTAV HOLTING,⁵ dove Marietta ha imparato a comportarsi correttamente in società, offrendo con garbo latte e dolci alle amichette convenute. Nel rispetto dei ruoli tradizionali, vediamo qui affidate ad una fanciulla tutte le note incombenze domestiche, dal cucinare al far la spesa, dal cucito alla stiratura. Anche il gioco e gli esercizi al pianoforte trovano il loro spazio, sia pure modesto, ma sono pronti ad essere abbandonati per il disbrigo delle faccende che attendono. Il libretto, del 1845, poi illustrato da THEODOR HOSEMANN in una nuova edizione del 1876, precede di 20 anni la *Storia per signore* di Pletsch, ma le analogie risultano evidenti. Anche qui è da notare che il 1845 è la data della prima pubblicazione di *Struwwelpeter*. Quanto è lontano questo mondo di piccoli adulti perbene dai simpatici, maldestri e irrispettosi monelli di Hoffmann!

Un illustratore piuttosto originale in quello che da molti viene considerato come il periodo d'oro del *Bilderbuch* è FEDOR ALEXIS FLINZER (1832-1911). Di solida formazione classica all'Accademia di Belle Arti di Dresda, fu, come Oskar Pletsch, allievo di Ludwig Richter. Dedicatosi ad un'intensa attività didattica, raggiunse notorietà anche come autore di un libro di testo per l'insegnamento del disegno. Dato che in esso propugna un'educazione artistica totale, che includa arte, musica, letteratura e sport, Flinzer è considerato precursore del *Kunsterziehungsbewegung*, movimento pedagogico-riformatore che agli inizi del 20° secolo intendeva restituire compiutezza estetica all'uomo alienato dall'industrializzazione e che vide fra i suoi fautori lo stesso Nietzsche.



Fedor Alexis Flinzer, *König Nobel*

⁵ Holting, Gustav, Hosemann, Theodor: *Die kleine Hausfrau in 12 Bildern mit Text*, Winkelmann und Söhne, Berlin 1845.



Reineke Fuchs

Flinzer illustrò innumerevoli *Bilderbücher*⁶ che risentono del clima romantico e Biedermeier in cui era cresciuto, mentre quelli più tardi evidenziano chiari influssi del *Jugendstil*. Fra le sue opere ricordiamo *Der Froschmäusekrieg*, una batracomiomachia di VIKTOR BLÜTHGEN (1844-1920), *König Nobel* (1886), continuazione di *Reineke Fuchs*, un'epopea animale in otto canti che Flinzer aveva pubblicato nel 1881 insieme allo scrittore per ragazzi JULIUS LOHMEYER (1835-1903), riallacciandosi all'epos medievale in basso-tedesco *Reynke de vos* (1592). Protagonisti erano e sono qui il re leone Nobel che, stanco dei soprusi della volpe, ne decreta la condanna a morte, manda orso e gatto a caccia dell'astuta creatura, la quale alla fine riesce però ad avere la meglio sui suoi persecutori.

La volpe, (*Reinardus*, *Renart*, *Reinbart*, *Reynaer* o *Reynard*) e la sua furbizia è un *topos* tramandato in molte saghe e favole in Europa e nel mondo a partire da Esopo e Fedro, a cui

⁶ Flinzer, Alexis Fedor: *Reinecke Fuchs*. Glogau 1881; *König Nobel*, Breslau 1886; *Der Froschmäusekrieg*, Frankfurt am Main 1878; *Struwelpeter der Jüngere*. Stuttgart 1891.

si sono presumibilmente ispirate, e che ricorre in vari autori della letteratura tedesca. Lo stesso Goethe ne ha fatto l'eroe di un'omonima e celebre epopea in versi.



Dalla metà degli anni sessanta e per oltre un ventennio sul mercato dei libri per l'infanzia, dominato da uomini, si affaccia tutto uno stuolo di nobildonne che si mettono al servizio del *Bilderbuch* con esiti tuttavia discutibili. Se le illustrazioni sono godibili, benché talvolta stereotipe, il lessico per contro appare spesso oltremodo semplicistico e banale. Sopra, un esempio tratto da *Das Büchlein Kunterbunt* (1883), *Piccola miscellanea (multicolore)*, con testi e illustrazioni di LOUISE THALHEIM:⁷

*Se son docile,
E non capricciosa,
Se faccio quel che si dice,
Ah! Come son felice.
Mi ama mamma,
Mi elogia papà.
Tutti quanti di ciò godono,
Mi amano e mi lodano.*

⁷ Thalheim, Louise: *Das Büchlein kunterbunt*, Plahn, Berlin 1883.

Dello stesso tenore è il libretto del 1887 *Allerlei Blumen — Kinder und Vogelgeschichten*, di ALBERTA VON FREYDORF (1846-1923) con 12 acquarelli di ANTON VON WERNER,⁸ dove si alternano, come dal titolo, poesiole su fiori, bambini e uccelletti:

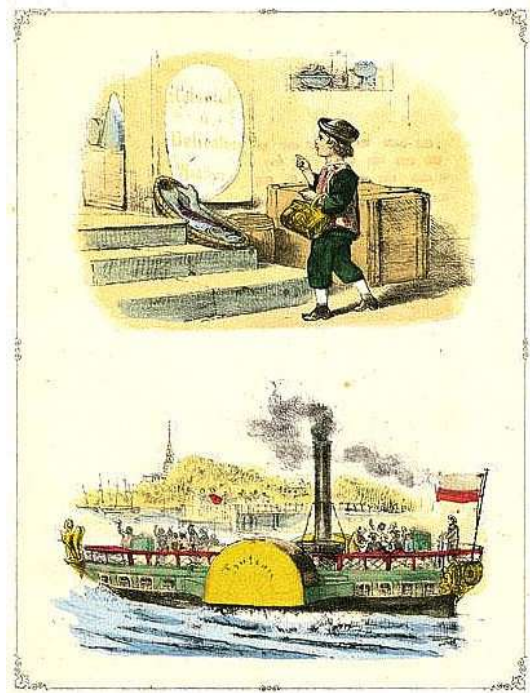


Leggendo queste autrici, si ha l'impressione di vivere in un tempo sospeso o di assistere a sterili repliche di un Biedermeier ormai superato. Come se un Hoffmann e un Busch non avessero lasciato tracce, o non fossero avvenute guerre come quella franco-prussiana contro Napoleone III, che aveva portato nel 1871 alla creazione del *Deutsches Kaiserreich*, e alla proclamazione del re di Prussia Guglielmo I a imperatore di Germania, che governerà fino alla sua abdicazione nel 1918.

Nonostante questo tenersi saldi alle rappresentazioni di una realtà innocente, agreste e pacifica, i libri destinati all'infanzia non potevano continuare ad ignorare del tutto ciò che in verità accadeva intorno. E in effetti, timidamente, fanno la loro comparsa alcune immagini della «modernità»: treni, pali del telegrafo,

⁸ Von Freydorf, Alberta: *Allerlei Blumen—, Kinder— und Vogelgeschichten*..... Emil Hänselmann, Stuttgart 1887.

battelli a vapore come nell'illustrazione qui riportata di Theodor Hosemann in *Zur Unterhaltung für gute Kinder, Per l'intrattenimento dei bravi bambini* del 1877.

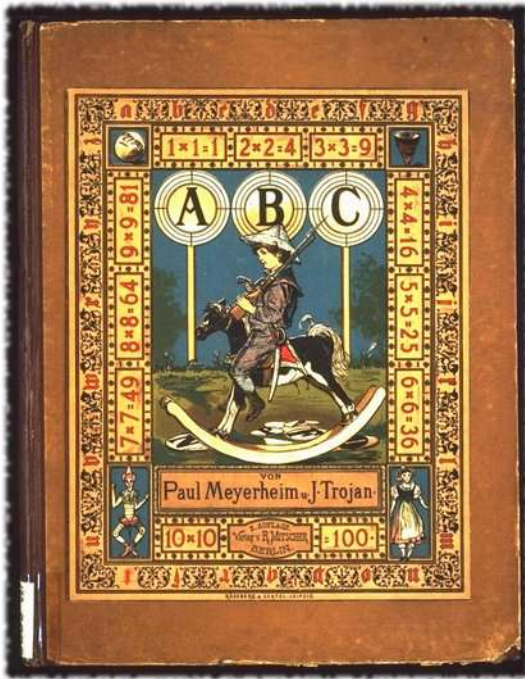


E sono proprio gli avvenimenti bellici nazionali di quegli anni ad entrare infine direttamente, talora in modo sciovinistico, nel mondo dei libri illustrati e più in generale nella letteratura per la gioventù. Valga per tutti il caso di quel *Bilderbuch* dal lungo e prolisso titolo⁹ che esaltando la campagna trionfale tedesca del 1870-71 contro i francesi, avrebbe dovuto permanere nella memoria di ragazzi e adulti. Il suo successo fu tuttavia piuttosto modesto.

Nella seconda metà del 19° secolo continua anche la tradizione degli abbecedari e delle tabelline, non necessariamente scolastici. Numerosi i titoli per far apprendere giocando. Un bell'esempio è l'ABC del 1883 con 27 acquarelli originali di PAUL MEYERHEIM (1842-1915) e rime di JOHANNES TROJAN (1837-1915) narratore, scrittore politico-satirico, autore di

⁹ Kühle, B. A.: *Deutsches Kriegs — und Sieges-Panorama: ein Triumphzug aus dem Jahr 1870 — 71 zum bleibendem Gedächtnis für Jung und Alt*. [...] 12 malerischen Kompositionen. Esslingen, Schreiber, 1872.

Lieder per bambini, nonché di un *Struwelpeter der Jüngere*, *Struwelpeter il giovane* del 1891 illustrato da Fedor Flinzer.



Lo stesso **LOTHAR MEGGENDORFER** (1847-1925) — a cui, per la sua importanza e perdurante fortuna dedicheremo un apposito capitolo della nostra storia — si cimentò in libretti di divulgazione per i più piccini *Für die ganz Kleinen Per i piccolissimi* (1878), dove sono raffigurati singoli oggetti senza l'ausilio di testi:



La medesima formula verrà da lui adottata per un più complesso e esteso libro pubblicato nel 1885: *Nimm mich mit! — Ein lehrreiches*

Bilderbuch, Prendimi con te — Un istruttivo libro illustrato con un ricco repertorio di oggetti e invenzioni recenti che abbraccia un vasto campo del sapere e dal carattere vagamente enciclopedico.

Più interessante è capire se di fronte al diffuso sfoggio di sentimenti e ingenuità che caratterizzano i libri illustrati per l'infanzia dell'epoca, come pure a quel chiudersi a riccio rispetto ad una realtà in cambiamento, vi sia stato spazio per qualche voce critica, capace di dare all'arte del *Bilderbuch* un'impronta diversa.

Ebbene, nonostante l'uniformità delle opere che dominavano mercato e gusti, ci sono autori «solitari» che si distinguono da quella generale tendenza. È il caso del poeta, compositore e illustratore conte **FRANZ VON POCCHI**, maestro di cerimonie presso il re **LUDWIG I** di Baviera, più tardi di **LUDWIG II**. Già autore di numerosi libri illustrati ancora tradizionali, Pocchi introdusse nel suo vasto repertorio la burlesca figura del *Kasperl Larifari* dal lungo naso e il berretto a punta, ambiguo protagonista di una quarantina di commedie, che ricordano il teatro comico e il nostro Pulcinella.



Personaggio dai poliedrici ruoli, la sua arma è lo scherno, che consente al suo ideatore di esercitarsi, attraverso una serie di caricature, nella satira più pungente. Vediamo qui due illustrazioni tratte da *Lustige Gesellschaft, Buffa società*,¹⁰ dove Kasperl e la sua Gretl si

¹⁰ Von Pocchi, Franz: *Lustige Gesellschaft, Bilderbuch*, Braun & Schneider, München 1867.

recano ad un pranzo di nozze, che attira il cacciatore col suo cane, seguito da un terzo incomodo dalla natura sospetta da cui doversi ben guardare...



Il mondo del teatro dei burattini rivive anche nel *Bilderbuch* di CARL REINHARDT (1818-1877) con il suo *Das wahrhaftige Kasperltheater, Il vero teatro delle marionette*¹¹ in sei atti, pubblicato negli anni ottanta. In una spassosa e surreale scenetta assistiamo al dialogo fra un allampanato Don Juan e il suo pingue servitore Kasperl, che finisce per consegnare il padrone ad un improbabile diavolo. Anche in questo caso siamo lontani dal rassicurante *Bilderbuch* che abbiamo conosciuto.



Anche Meggendorfer aveva illustrato nel 1879 un suo *Münchener Kasperl-Theater*, una storia per bambini in versi. In un suo incontro con la morte il protagonista Kasperl ha la meglio, permettendosi perfino di prendersene gioco minacciandola con un bastone.

Dopo Heinrich Hoffmann (1809-1894) — di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo

¹¹ Reinhardt, Carl: *Das wahrhaftige Kasperltheater*, Braun & Schneider, München 4° ediz. 1880.

— la voce critica piú significativa fu senza dubbio rappresentata da WILHELM BUSCH (1832-1908), pittore, illustratore e rimatore dal personalissimo e inconfondibile stile. Le graffianti e concise pennellate, il pungente umorismo, l'uso della caricatura, l'ingegnosa deformazione dei suoi personaggi, bizzarri, divertenti e talvolta crudeli, rivelano un attento osservatore dei costumi, senza peraltro essere pedante o moralizzatore. Egli si avvale di una sceneggiatura puntuale e incalzante e di un irresistibile *crescendo* nell'azione. Il fatto che tale produzione venga spesso mortificata tra i precursori del fumetto, ne mette in secondo piano i testi, ritmici, vivaci e dialoganti con il lettore. In effetti, piú che alle vignette e ai comics, le storielle di Busch fanno pensare al teatro, alla farsa, a un movimentato carosello di figure tipiche e situazioni ricorrenti. Nel mettere a nudo vizi, pecche e vanità dell'uomo, compresi i fanciulli, egli sfodera un armamentario critico e analitico, che irride al mondo illusoriamente lezioso di tanti *Bilderbücher* del tempo. È il gusto, non dissimulato, di voler «distruggere» valori e perbenismo imperanti. Ciò che per il buon borghese è cattivo e disdicevole trova in Busch compiacenza e complicità, un moto di simpatia per quei suoi personaggi trasgressivi, ma accattivanti e spassosi. Per fare solo qualche esempio, cosa non distrugge *Hans Huckebein, der Unglücksrabe*, l'uccellaccio *Gracco de' Gracchi*!

Becca zia e nipote, mette a soqqadro la casa, litiga col cane e il gatto, ma continua imperterrito a far danni finché, in preda all'alcol, provoca la sua stessa fine. Oppure come non



ricordare il secondo misfatto di *Max und Moritz*, dove la vedova Bolte si vede azzerare il proprio capitale, consistente nei quattro volatili oggetto dei micidiali scherzi dei due monelli! Non importa che gli ingegnosi mandrini senza scrupoli vadano incontro ad una sorte terrificante quanto surreale: essi vengono presentati come fieri oppositori a ogni ordine, e non è un caso che pedagoghi come Friedrich Fröbel li giudicassero come «veleni estremamente pericolosi» per i giovani. D'altra parte Busch prenderà in giro esplicitamente e spietatamente, figure, mode, usi e luoghi comuni del suo tempo. Su di lui Golo Mann non esiterà a dire più tardi: «Chi vuol sapere qualcosa dello spirito della borghesia tedesca in epoca bismarckiana lo apprenderà meglio negli album di Busch che in tanti trattati sociologici-scientifici.» E non possiamo che esser d'accordo con questo giudizio.¹²

Dal punto di vista economico la Germania, nell'epoca che stiamo esaminando, conobbe un intenso sviluppo industriale, con la forte urbanizzazione che ne conseguì e l'emergere di un proletariato crescente. Raramente gli strati più disagiati della popolazione o gli emarginati vengono rappresentati nel *Bilderbuch* borghese e quando lo sono, se poveri o fisicamente disgraziati, i personaggi posseggono in com-

penso virtù, ricchezza interiore e gratitudine verso la magnanimità altrui.



12 L'opera di Busch ha avuto una certa diffusione anche in Italia, dove Antonio Rubino (1880-1964) ne tradusse alcune storielle per il *Corriere dei Piccoli*, traendone ispirazione per la sua stessa produzione (vedi la terrificante storia di «Mario il monello», *Il Corriere dei Piccoli*, I, 3, 1909). Un limitato campionario delle opere di Busch è stato in seguito pubblicato da vari editori, in traduzioni non adeguate e non in rima. Il Covile sta realizzando un progetto-Busch, a cura di Marisa Fadoni Strik e Gabriella Rouf. Sono finora usciti: nel 2014: n° 824 *Il Covile dei Piccoli* n° 3 «La passeggiata di Adelina», n° 826 «La commedia umana di Wilhelm Busch»; nel 2015: n° 830 «Il concerto di Capodanno», n° 831 *Il Covile dei Piccoli* n° 4 «La folle corsa della slitta», n° 847 *Il Covile dei Piccoli* n° 6 «La guerra dei galletti», n° 856 *Il Covile dei Piccoli* n° 7 «Le avventure di Giannino Pollicino»; nel 2016: n° 901 *Il Covile dei Piccoli* n° 11 «Gracco de' Gracchi, l'uccellaccio», n° 911 *Il Covile dei Piccoli* n° 12 «Il maligno Enrichetto»

Un paio di esempi al riguardo li troviamo in HERMANN KAULBACH (1846-1909). In cinque quartine dal significativo titolo *Erwartungsvoll, Impaziente* (per l'attesa),¹³ l'autore, molto noto per i suoi bellissimi ritratti del mondo infantile, ci presenta la situazione di un orfanello che vive in una casupola con la zia facendo il guardiano d'ocche. Pur se piove, si narra, sempre per lui splende il sole, la sua felicità traspare dallo sguardo e nessun principino potrebbe esser più contento! Egli è pertanto un povero, ma ricco fanciullo: «[...] ist's ein reiches, armes Bübchen.» In fondo qualche soldino, elargito da una mano generosa e più fortunata, finirà nel suo sgualcito cappello, e nelle tasche avrà mele rosse da spilluzzicare.

In *Armensuppe, La minestra dei poveri*, si racconta invece la storia di una famigliola indigente. I miseri guadagni del padre non bastano nemmeno a comprare un tozzo di pane o un po' di latte per i piccoli e una minestra calda sarebbe di gran conforto per la madre malata! La figlioletta più grande va in giro per cercare di vendere qualcosa e viene finalmente

13 Kaulbach, Hermann: *Hermann Kaulbach Bilderbuch*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft Stuttgart, Berlin, Leipzig 1881, 1895, 1906.



Hermann Kaulbach, *Erwartungsvoll*.

premiata: un frate misericordioso sta distribuendo zuppa a volontà e col recipiente colmo essa fa felice ritorno a casa per la gioia di tutti.



A fine secolo, il possente dinamismo della Germania, il rafforzamento della sua potenza economica, l'apertura ai mercati mondiali, l'espansione coloniale avevano provocato profondi mutamenti sociali e fatto emergere nuovi bisogni e valori.



Giorni felici.

La borghesia imprenditoriale e l'élite culturale che leggevano anche i *Bilderbücher* non si riconoscono più negli artificiosi scenari Biedermeier. Sono cambiati i gusti, lo stile di vita si è fatto più esigente e ciò vuole essere adeguatamente rappresentato. L'ambiente ora è cittadino, le case sono signorili, gli interni più confortevoli. Si ostentano salotti buoni dai sontuosi arredi dove troneggia il pianoforte. Si fa sfoggio di abiti eleganti, le governanti con cuffiette di pizzo portano a spasso nei parchi signorine e signorini vestiti di tutto punto.



Si porta a spasso il fratellino.

Con bastone da escursionista, cappello di paglia e parasole, i bambini di città vanno adesso in vacanza, proprio là in quel quieto contado, ora luogo di svago, che faceva da sfondo a tanti *Bilderbücher*! Se ne decantano le meraviglie, si scorrazza in libertà, si cercano erbette, fiori e farfalle. Via i libri, via le preoccupazioni! Chi non sarebbe pronto a trasferirsi lí? Così nel *Ferienlied*¹⁴ di JOHANN ALBERT STEINKAMP, (1825-1904) illustrato da ELISE VOIGT (1862-?):

Hurra, hurra!
Die Ferien sind da!

.....
Wie schön, wie schön
Sind Wälder, Thal und Höh'n,
Die Blumenau, das Aerenfeld,
Hoch über uns das Himmelszelt!
Wer hätt' in solcher Pracht
Sich wohl die Welt gedacht!

¹⁴ Steinkamp, Albert: *Ferienlied* in *Liederbuch fürs kleine Volk* [...]. Duisburg 1897. Steinkamp fu anche autore di una non umoristica «pierinata»: *Struwwelpetergeschichten* (1886), dove un Pierino di buona famiglia, prosaicamente descritto con tutti i cliché del caso, viene rifiutato dai suoi compagni e può solo combinar marachelle con i ragazzacci di bassa estrazione sociale.

Evviva, evviva!
Ecco le ferie!

.....
Come son belli, come son belli,
Boschi, alture e valli,
I prati in fiore, i campi di grano,
E lassú la volta celeste!
Chi avrebbe immaginato mai
Il mondo in cotanto splendore!

Sul finire del ventennio che aveva visto la Germania farsi promotrice di una politica di pace, comincia a serpeggiare un combattivo nazionalismo. Ideali come coraggio, eroismo, nobiltà d'animo o semplicemente l'ottimismo, derivante dal successo economico e politico, si sostituiranno a quei valori tardo-romantici che abbiamo visto rispecchiati nei *Bilderbücher* di un Ludwig Richter o Oskar Pletsch.

La mutata società, fieramente patriottica, intende ora formare i suoi figli ad immagine e somiglianza della classe dominante. Referenti sono soprattutto i maschietti, che vengono educati e preparati senza mezzi termini al loro futuro ruolo di bravi soldati al servizio dell'esercito imperiale. Al fanciullo si mostra quindi il fascino della vita militare e delle battaglie. Al galoppo e con prodezza, questi affronta il nemico ovvero trotterella sul cavallo ed è esortato, come in *Gold'ne Jahre, Anni d'oro*,¹⁵ di RUDOLF GEISLER (1834-1906), a portar pazienza, ché presto arriverà per lui il tempo dell'uniforme e delle armi:

Gedult! Noch eine kurze Zeit
Dann fehlt auch das nicht mehr,
Dann trägst du auch das Waffenkleid
Und führst die scharfe Wehr.

Pazienza! Per poco ancora
Poi neppur questo mancherà,
Anche tu porterai l'uniforme
E l'arma carica.

¹⁵ Trojan, Johannes, Geissler, Rudolf (illustr.): *Gold'ne Jahre*, Wesel 1880.

Ritroviamo lo stesso paradigma nelle poesie *La piccola recluta* o *Splendida vittoria* di *Für kleine Rekruten. Bilder aus dem Soldatenleben, Per piccole reclute. Immagini dalla vita dei soldati* del 1892.¹⁶



La piccola recluta.



Glänzender Sieg.
 Und oben auf den Hohen,
 Da langt der Tanz erst an,
 Mit Bajonett und Kolben
 Kampf! Mann da gegen Mann!
 Allein die deutschen Hiebe
 Verschuechen den Franzmann
 bald.
 Er reitet mit grossen Sprungen
 Sich in den nahen Wald.
 Und krachend folgen die Salven
 Der Sieger hinterdrein,
 Und grenzenloser Jubel
 Herrscht in der Deutschen
 Reih'n

Splendida vittoria.

¹⁶ Steinkamp, Albert (versi), Felix Schmid (illustr.), *Für kleine Rekruten. Bilder aus dem Soldatenleben, Per piccole reclute. Immagini dalla vita dei soldati*, 1892.

Nel periodo che intercorre fra 1880 e lo scoppio della I guerra mondiale, sempre più i temi standard della vita militare vanno a far parte integrante dei *Bilderbücher*. Lo stesso Fedor Flinzer, rimanendo fedele al suo antropomorfismo, illustrerà *Wie die Tiere Soldaten werden wollten, Come gli animali vollero diventar soldati* (1890) dove tra l'altro si vedono gli struzzi-ulani in uniforme cavalcare orgogliosamente gli ippopotami.¹⁷

L'entrata in guerra della Germania nel 1914 darà poi vita ad un'ampia produzione di opere propagandistiche, come ad esempio quella pubblicata nel 1915 dalla Croce Rossa tedesca: *Des Kindes Kriegsbilderbuch, Il libro di guerra del bambino.* (!)



Contemporaneamente agli sviluppi del *Bilderbuch* borghese, va però affermandosi, a cavallo fra Ottocento e Novecento, una diversa e nuova tendenza nell'illustrazione: lo stile *art nouveau*, unificando arti figurative, grafiche e applicate, porterà ad una nuova sensibilità estetica e poetica anche nella produzione per l'infanzia, con rappresentanti di rilievo nell'area tedesca. Ne menzioniamo solo alcuni: Konrad Ferdinand von Freyhold, lo svizzero Ernst Kreidolf, Sibylle von Olfers, e ancora Gerdrud Caspari, Fritz Koch-Gotha, Tom Seldmann Freud.

Si tratta di un nuovo capitolo di questa affascinante storia.

¹⁷ Flinzer Alexis Fedor: *Wie die Tiere Soldaten werden wollten*, Adalbert Fischer, Leipzig, 1890.

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclenza del tempo. Nicolás Gómez Dávila

IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA TRADIZIONE TEDESCA.

MARISA FADONI STRIK (& GABRIELLA ROUF)

IL BILDERBUCH

PARTE QUARTA. IL GRANDE LOTHAR MEGGENDORFER (1847-1925)



CHI ha in casa un *Pierino Porcospino* — magari per eredità di famiglia — non può ignorarlo, e certo si ricorda il nome dell'autore, già così fiabesco ed evocativo — per omonimia — dei celebri *Racconti* di Hoffmann; può accadere invece che si possieda o si regali un libro di Lothar Meggendorfer senza fare caso al nome del disegnatore ideatore.

Eppure, grazie e mediante i suoi «libri animati», Meggendorfer ha ancora un posto nei settori di qualità dei reparti editoria per l'infanzia,¹ mentre intorno alle edizioni originali e d'epoca si svolge un fiorente collezionismo, con alte quotazioni, anche per la rarità e delicatezza di libri che difficilmente sono passati indenni tra più mani e generazioni.

I bambini di oggi sono (forse) presi dall'incanto delle pagine che si moltiplicano, si muovono, diventano teatri, casette, boschi e serragli. Certo lo sono gli adulti, e intorno al «libro animato» si raccoglie tuttora un interesse che ne mantiene viva la tradizione.

Tradizione che è parte integrante della storia del *Bilderbuch*, in quanto, dalla metà del 19° secolo, proprio artisti e editori tedeschi ebbero

¹ Per lo meno in Germania e nei Paesi di lingua inglese. Non abbiamo notizie certe sulle edizioni italiane d'epoca. Alla fine degli anni '70 la Rizzoli pubblicò alcuni dei più famosi libri animati di Meggendorfer, oggi reperibili sul mercato dell'usato: *Il più grande Circo*, *La casa delle bambole*, *Al parco* e *Il libro delle sorprese*.



un ruolo determinante nella diffusione internazionale di questo tipo di libro. Ciò fu reso possibile grazie allo sviluppo dei procedimenti di stampa che consentivano una riproduzione di alto pregio degli originali a colori e che sostituì la fino ad allora consueta coloritura a mano.

INDICE

Il grande Lothar Meggendorfer.....	1
Un umorista per la gioventù.....	6
Meggendorfer e i libri animati.....	10
Meggendorfer nel Covile.....	12
Lustige Variationen.....	14

Lothar Meggendorfer München



L'antica (1849) Casa Editrice di Stoccarda Thienemann-Esslinger, specializzata in letteratura per l'infanzia e la gioventù, ha oggi una collana dedicata alla nostalgia. Nel suo catalogo figurano *Bilderbücher* storici di autori già noti ai lettori del *Covile*: Heinrich Hoffmann, Wilhelm Busch, Sibylle von Olfers e lo stesso Lothar Meggendorfer di cui pubblica alcuni dei titoli più celebri, a dimostrazione della fortuna, dopo un certo periodo di oblio seguito alla sua morte, che gode in area tedesca (nonché anglosassone) questo originale illustratore.

Esaminando l'opera di Meggendorfer nel suo complesso, ci si rende però conto che le sue «invenzioni», non rendono pienamente ragione del fascino e dell'originalità di questo artista, che ha un suo stile, una sua atmosfera, discreta quanto immediatamente riconoscibile, se appena non ci si lascia abbagliare dalla sua produzione più famosa e fortunata.

Contrariamente ad Hoffmann, Meggendorfer era un professionista dell'illustrazione e dell'editoria. La sua produzione è vastissima e varia.² Nel 1878 pubblica il suo primo *Bilderbuch*, *Für die ganz Kleinen* (Per i piccolissimi), una deliziosa enciclopedia a colori in miniatura (16 pagine) priva di testi, e il primo dei suoi libri animati, concepito per i figli, *Lebende Bilder*, ingegnoso prototipo cui seguirono numerosi altri.

Dal 1866 M. fu collaboratore dei *Fliegende Blätter* (Fogli volanti), (satirici/umoristici), e

2. Fra le altre: *Münchener Kasperltheater*, 1879; *Gute bekannte in Bildern und Reimen für die Kinderwelt*, 1879; *Das Buch v. Klapperstorch*, 1880; *Im Sommer*, 1883; *Im Winter*, 1883; *Für brave Kinder/Grosse Menagerie*, 1884; *Auf dem Lande*, 1885; *Immer lustig/Aus der Kinderstube/Der Viehmarkt*, 1886; *Internationaler Circus*, 1887; *Im Stadtpark*, 1887; *Schau mich an!/Der zoologischer Garten*, 1888; *Das Puppenbaus*, 1889; *Der fidele Onkel/Die lustige Tante, Gemischte Geschichten*, 1891; *Lustige Ziehbilder*, 1882; *Lebendes Affentheater/Vor der Thore*, 1893; *Lach mit mir/Verwandlungsbilder*, 1894; *Bilder aus dem Tierleben*, 1895; *Die Uhr*, 1897; *Drehbilder-ABC/Prinz Liliput*, 1898; *Die Frau „Bas“*, 1899; *Aufgepasst/Drollige Verwandlungen*, 1900; *Die Arche Noah*, 1903; *Bruder Straubinger*, 1910; *ABC*, 1914. (Hans Ries: „Meggendorfer, Lothar«. In *Neue deutsche Biografie*, Vol. 16, p. 612, Berlin 1990)



dal 1868 dei *Münchener Bilderbogen*, fogli illustrati di costume e satira stampati a Monaco dal 1848 fino ai primi del '900. Vediamo sotto una spassosa scenetta tutta sorretta dall'impeccabile e raffinato disegno eseguito con sicura maestria da Meggendorfer.



Lothar Meggendorfer: *Der Stallmeister und sein Pferd oder das Non plus ultra der Pferdedressur* (Il maestro delle scuderie e il suo cavallo o il non plus ultra dell'addestramento del cavallo). Da: *Münchener Bilderbogen*, 1890-1891.



I suoi disegni ebbero diffusione internazionale. Collaborò, per esempio, dal 1906, al Supplemento domenicale del *Chicago Tribune*.

Gretchen and the Dogs play with Soap Bubbles
BY LOTHAR MEGGENDORFER - MUNICH.



Dette il nome alla rivista *Meggendorfer Blätter*,³ per assumere poi nel 1905 la redazione di un foglio umoristico concorrente *Lustige Woche* (Settimana umoristica).

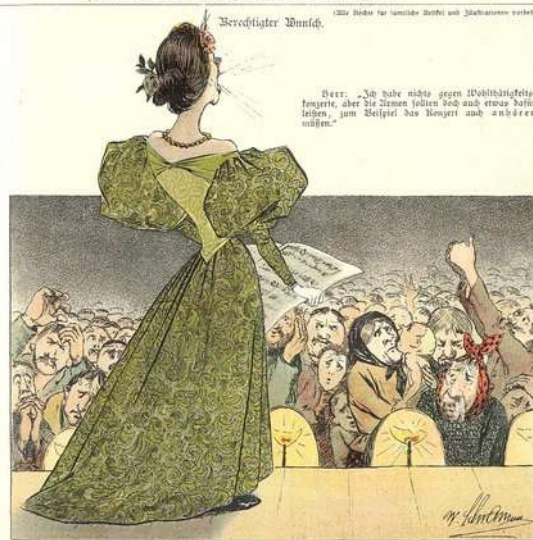
Anche agli inizi del '900, Meggendorfer rimase sempre fedele al suo stile, in controtendenza con la nuova moda del *Jugendstil*, che egli rifiutava, ma che sempre più si stava imponendo anche nell'arte dell'illustrazione per l'infanzia.

Pienamente inserita nel gusto e nella sensibilità educativa dell'età d'oro del *Bilderbuch*,⁴ l'opera di M. si differenzia sia dalla grafica esagitata e grottesca di Busch, sia dal bozzettismo edificante di altri autori.

La sua arte minuziosamente realistica, curata nei particolari, nelle fisionomie, nei gesti, evoca un mondo Biedermeier già nostalgico, già crepuscolare. La favola anima la realtà, non la stravolge, né in senso grottesco, né sentimentale. Gli animali protagonisti di tante storielle restano creature di un mondo possibi-

le, vicino, purché lo si guardi con occhi innocenti o divertiti.

L'ironia circola, ma non c'è sarcasmo. Nello stesso tempo, questo mondo domestico, semplice ed aggraziato, non è privo d'inquietudine, suggerita da una grafica fredda, minuziosa, scandita dal colore in esatte campiture.

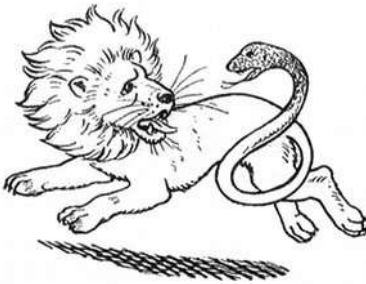


L'effetto surreale è realizzato con economia di mezzi, sezionando la realtà e ricomponendo forme e sequenze paradossali: l'effetto umoristico è dato dalla banalità quietamente folle. Ed ecco le mansuete mostruosità zoologiche de *Il mondo migliorato. Uno studio zoologico del Dr. Sulphurius*, pubblicate nel volume 78 dei *Fliegende Blätter* (1883). Il testo, pseudoscientifico, di Franz Bonn è illustrato da Meggendorfer con una galleria di nuove specie: il «maialecane» o «canemaiale», il «gattocapra» o «capragatto», il «pescepollo» o «pollopesce»... In tono serio e propositivo, Bonn disquisisce sui vantaggi che ne deriverebbero all'umanità se, come viene auspicato, questo progetto di incroci giungesse a compimento. Anche i giardini

3 I *Meggendorfer Blätter* (Fogli di Meggendorfer) che egli diresse fino al 1905, era una rivista settimanale illustrata di satira contenente storie varie di costume, caricature, poesie (e molta pubblicità) preceduta, sotto vari titoli, dai suoi quaderni mensili umoristici, *Humoristische Monatshefte*, (1889) nonché dai Fogli umoristici: *Lothar Meggendorfers Humoristische Blätter*, (1890-1894), divenuti poi rivista per umorismo e arte: *Meggendorfers Humoristische Blätter. Zeitschrift für Humor und Kunst* (1895-1902). Dal 1903 al 1928 prese infine il nome di *Meggendorfer-Blätter. Zeitschrift für Humor und Kunst* mantenendo il carattere di rivista illustrata a colori e pubblicata sempre presso l'editore J.F. Schreiber di Monaco e Esslingen am Neckar.

4 V. Marisa Fadoni Strik, «Il Bilderbuch (3). L'epoca d'oro», *Il Covile* n. 914, luglio 2016.

zoologici, ad esempio, ne trarrebbero profitto potendo finalmente mostrare nuove creature al posto dei soliti leoni o elefanti! L'editoria, inoltre, butterebbe a mare i vecchi libri di scienza animale per stamparne di nuovi e dare con ciò un impulso insperato a questo settore.



Lo stesso effetto destabilizzante si ritrova nelle *Lustige Variationen*,⁵ dove l'inesorabile ingranaggio delle parole trascina con sé la realtà, che ruota imperturbata pur nella sua totale assurdità. È ancora un Meggendorfer che gioca sulle infinite possibilità che il reale, insoddisfacente, offre alla sua percezione.

Del resto, senza manipolazioni evidenti, una vena sottile di ossessività, di verosimiglianza maniacale circola anche nei repertori di immagini «serie», come in *Nimm mich mit!*,⁶ una sorta di opera omnia dello scibile in oltre duecento pagine o nelle illustrazioni al libro *Ich*

*kann schon französisch- Je sais le français*⁷ per imparare quella lingua divertendosi.

Le sceneggiature delle storie — spesso senza testo — hanno un ritmo vivace ma non convulso, in tempo reale, per passaggi fissi, anche a costo di variare di poco l'immagine. Ben lontani quindi dall'idea del fumetto, al cui avvento viene spesso ridotta e traguardata la produzione di storie per immagini.

L'immediatezza di narrazioni autosufficienti, umoristiche per minuzia e verosimiglianza, più che per deformazione grottesca, è ben percepita da un commentatore contemporaneo dell'opera di Meggendorfer, che parla di «schiettezza». A lui dobbiamo, oltre agli aneddoti della vivace biografia, un ritratto dell'artista-artigiano, che compiaciuto contempla dalle finestre del suo atelier, «l'intera città di Monaco e la catena lontana delle montagne».

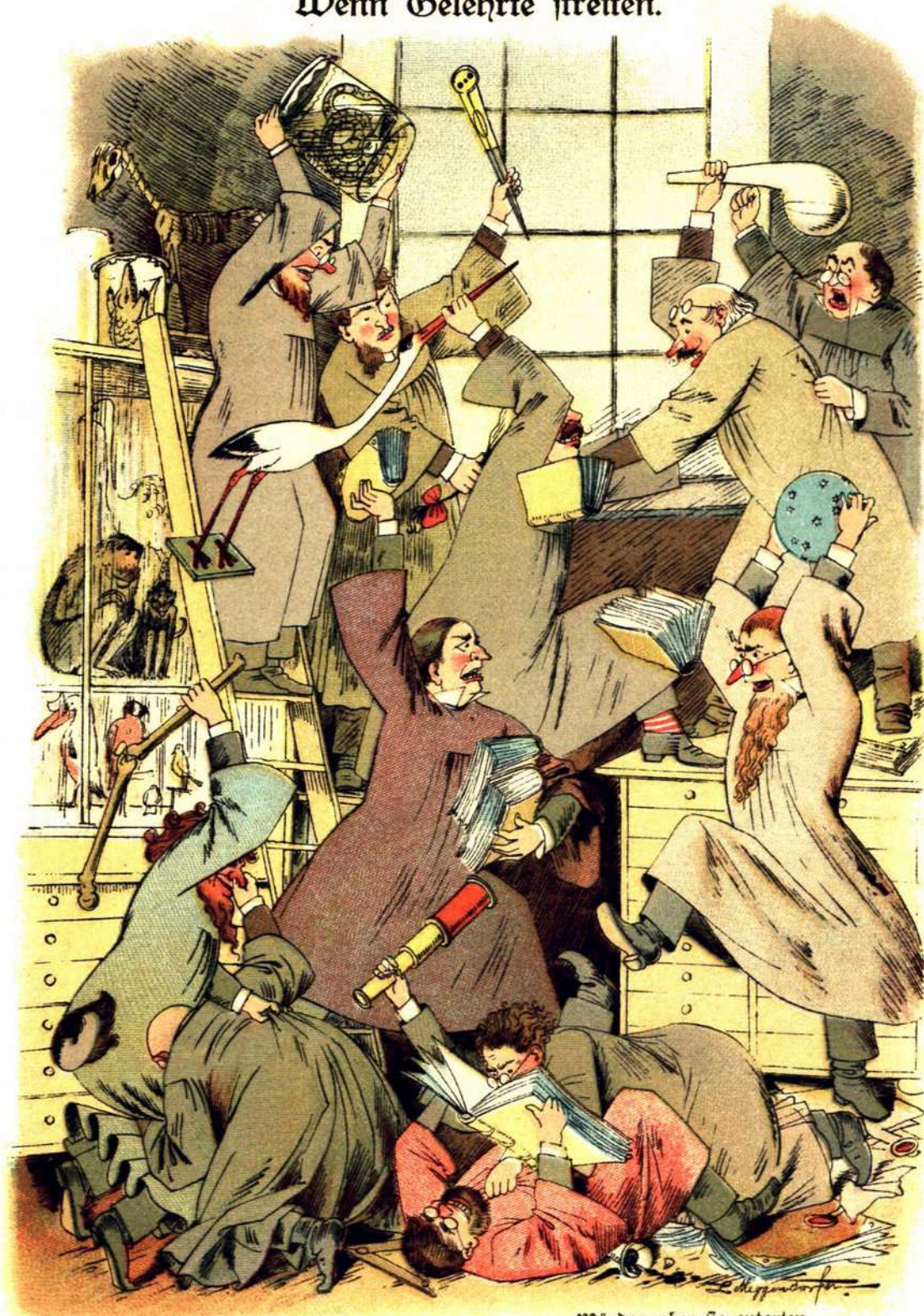


⁵ Lothar Meggendorfer illustr. Franz Bonn Testo: *Lustige Variationen, Drei lustige Geschichten*, Braun & Schneider, München [192?]

⁶ *Nimm mich mit! Ein lehrreiches Bilderbuch*, Braun & Schneider, München, 1926.

⁷ Helene Schaupp-Horn, *Ich kann schon französisch- Je sais le français, Drumm bin ich so lustig! Pour cela je suis gai!* J.F. Schreiber, Esslingen bei Stuttgart und München, 1899.

Wenn Gelehrte streiten.



Gut ist's, daß zu allen Zeiten
Die Gelehrten, wenn sie streiten
Sich nicht in den Haaren liegen
Sondern geistig sich bekriegen.

Würden aber sie entarten,
Wär's nicht anders zu erwarten,
Wie Ihr's hier im Bilde seht
Wenn es los zum Kampfe geht.

Humoristische Blätter: aus Lotz Megendorfer's lustiger Bildermappe, N. 2 p. 1, 1890. Titolo: QUANDO GLI SCIENZIATI LITIGANO. Testo: È un bene che da sempre / Gli scienziati, quando disputano, / Non si accapigliano / Bensì combattano tra loro col pensiero. ¶ Ma se degenerassero / Non ci sarebbe da meravigliarsi / Come qui è raffigurato / Quando inizia la controversia.

pretese, ad apprezzarli e con ciò a cambiare completamente, e favorevolmente, la sorte dell'illustratore in un momento di grave angustia.



Meggendorfer era all'epoca sulla trentina, allorché conobbe il primo ragguardevole successo che gli procurò anche ciò che fino a quel punto gli era, spesse volte e tangibilmente, mancato, ossia moneta sonante. Già nella casa paterna aveva dovuto tirare la cinghia. Le bocche da sfamare vi erano assai numerose, prima ancora che egli venisse alla luce nel 1847. Quando il padre morì, nel 1860, la penuria fu grande e occorreva velocemente un introito per quei figli.

Lothar voleva diventare meccanico ma, giudicato ancora troppo debole per entrare come apprendista presso un'officina, dovette accontentarsi, per il momento, di frequentare la scuola tecnica industriale e prepararsi idoneamente alla sua futura professione. Il risultato non fu troppo brillante. In una materia fondamentale, il disegno, non andò oltre la sufficienza. Alcuni artisti di Monaco guardarono tuttavia con occhio diverso le modeste prestazioni scolastiche e soprattutto gli schizzi spontaneamente buttati giù nelle ore libere e consigliarono la madre di togliere il giovane dalla scuola per fargli intraprendere la carriera artistica. La scarsa pensione di lei non lo avrebbe consentito, ma l'interesse di tal Barone von Pelkhoven per i disegni del promettente talento si tradusse nell'elargizione di un compenso mensile per l'insegnamento del disegno presso la scuola preparatoria all'Accademia. Due anni dopo però muore il benefattore, il cui sussidio era assolutamente indispensabile. Ancora una volta sembrava così aver fine il sogno artistico. La madre prese di nuovo in mano le redini del-

la vita del figlio e siccome l'assunzione presso il servizio poste telegrafi prometteva sul momento una rapida, sia pur modesta, fonte di guadagno, si decise per quel posto. Per sua fortuna, non aveva fatto i conti con l'ispettore del telegrafo Behringer, che aveva veduto i disegni dell'artista in erba e, da amante dell'arte quale era, convinse il giovanotto a perseverare nella carriera intrapresa, anche se questa agli inizi sarebbe stata piuttosto misera. Così Meggendorfer restò all'Accademia e per mantenersi, come la sua arte non gli dava ancora di che vivere, mise a frutto le sue capacità nel suonare la cetra, dando delle lezioni. Uno dei suoi allievi era un compagno di Accademia, il greco Gysis. Questi non conosceva una parola di tedesco, Meggendorfer, di greco. Ciononostante maestro e alunno riuscirono ad intendersi e già dopo un mezzo anno questi sapeva suonare per la soddisfazione di entrambi.



L'insegnamento della cetra era per Meggendorfer remunerativo e allontanati così gli assilli finanziari, l'allievo di Strähnber, Anschütz, Wagner e Diez poté avviarsi al diploma in disegno. Frattanto sviluppò quell'indole, a lui naturale, che lo rese sempre più popolare nella cerchia degli artisti, un umorismo radicale, asciutto, efficace nelle sue opere, così come nelle sue frequentazioni sociali. Il pittore di battaglie Louis Braun, reduce dalla campagna militare del 1870-71, aveva introdotto un amico medico, come ospite, nella corale degli artisti. Questi, a seguito delle sofferenze patite in quella circostanza, più non riusciva a sorridere. Eb-

bene la schiettezza degli scherzi di Meggendorfer riuscirono dopo tanto a dissipare la cupa serietà dalla sua fronte.



Le preoccupazioni sembravano sparite allorché nel 1873 sposò Elise Rödel, la figlia di uno stimato cittadino di Monaco. Grazie alla sua dote la coppia si costruì perfino una propria casa. Ma ciò che era apparso come l'inizio di un sereno futuro divenne presto causa di grave difficoltà e profondissima delusione. I costi si rivelarono maggiori di quelli preventivati, l'insegnamento della cetra era stato abbandonato e i disegni del giovane artista non venivano accettati da nessuna parte. La difficile situazione si fece più pressante, a dispetto della pur opportuna somma di 12000 marchi messi a disposizione da un cittadino di Monaco, che fu appena sufficiente a coprire le ipoteche. La casa dovette esser venduta e, pagati tutti i debiti, gli sposi si trasferirono in affitto nel centro città con un patrimonio in contanti di 50 marchi.

Dopo due settimane arrivò di nuovo la cicogna. Ora la cassa era spaventosamente vuota e, due giorni ancora, Natale era alle porte. Il padre voleva almeno far felici i bambini, ma come, senza denaro? Fu sua moglie che seppe provvedere: fa' un *Bilderbuch*!¹⁰ Era un espediente in quel momento difficile. Il tergo libero di vecchie illustrazioni fu utilizzato al volo per idearne di nuove. Meggendorfer lavorò da mattina a sera, armato di matita e forbici e, giusto

¹⁰ L'analogia con la nascita di Pierino Porcospino di Heinrich Hoffmann (v. *Il Covile* n. 887, febbraio 2016) può insospettire. Quanto è bella però l'immagine di questi babbi che, matite, pennelli, forbici e colla, «creano» dal nulla una cosa nuova e unica per i loro bambini.

in tempo, il *Bilderbuch* fu pronto: era nato il primo *Ziehbilderbuch*.¹¹

La gioia dei bambini fu grande e ad un ufficiale, per caso ospite la sera di Natale in casa Meggendorfer, piacque così tanto il prodotto di quel felice umorismo, frutto della necessità, che il suo autore si decise il giorno seguente di presentare il libro a Braun & Schneider, gli editori dei *Fliegende Blätter*. La reazione fu inaspettata. Seduta stante la Casa Editrice volle aggiudicarsi il libro e Meggendorfer se ne tornò rallegrato a casa. In tasca aveva oro ed era in quel momento essenziale. I bambini naturalmente reclamarono il loro libro e poterono tranquillizzarsi solo dietro la promessa di un nuovo «*lebendes Buch*», un libro animato.



Da questo momento il destino di Meggendorfer subì una svolta decisiva, in positivo. Al primo umoristico *Bilderbuch* ne seguirono presto altri e i lavori, un tempo rifiutati, venivano ora accolti con piacere da tutti. Furono in primo luogo Braun & Schneider di Monaco, nel loro Foglio, e nei *Münchener Bilderbogen*,¹² a trovare sempre un utilizzo per le originali e comiche creazioni di Meggendorfer. W. Speermann di Stoccarda lo chiamò per la sua rivista *Vom Fels zum Meer*¹³ che stampò un volume

¹¹ Si tratta appunto dei «libri animati», creati a partire da vari elementi cartacei, illustrati e colorati, incastrati tra loro. Tirando le linguette predisposte, gli elementi sulla pagina si muovono mostrando o celando le figure.

¹² I *Münchener Bilderbogen* erano una serie di fogli singoli della Casa Editrice Braun & Schneider di Monaco stampati dal 1848 al 1898 e irregolarmente ancora fra il 1900 e il 1905. In tutto furono pubblicati 1230 *Bilderbogen* e 50 volumi annuali.

¹³ *Vom Fels zum Meer* (Dalla roccia al mare) era una rivista illustrata per famiglie pubblicata dal 1881 al 1917

Alle spalle del maestro

Il maestro alla lavagna sta per scrivere la lezione: dietro lui si fa cuccagna e un'enorme confusione.

Botte, scherzi in allegria questa, amici, è libertà: la più bella che ci sia in barba ad ogni autorità.

Se tirate la linguetta tosto cambia la scenetta: il maestro si è voltato, tutto a posto è ritornato.



Immagini da *Il libro delle Sorprese* di Lothar Meggendorfer, Rizzoli 1980, tit. orig. *Nur für brave Kinder*.

dei suoi racconti umoristici illustrati dal titolo *Der Sonnenschein*. Da alcuni anni anche la Casa editrice J.F. Schreiber di Esslingen ha in catalogo libri di Meggendorfer, fra i quali in particolare *Internationaler Circus* e recentemente *Das Puppenhaus*, uno spiritoso libro animato *Daumenlang und Damian* come pure un album di disegni divertenti *Meggendorfers lustige Bildermappe*. Nelle edizioni inglese, francese, italiana e perfino ungherese i suoi libri hanno ormai raggiunto una larga e quasi ineguagliata diffusione.

Nel 1882 Lothar Meggendorfer poteva di nuovo costruirsi una casa non lontana dalla sua precedente proprietà. In un bel posto panora-

mico si trova il grande atelier e dalle sue finestre Meggendorfer domina con lo sguardo l'intera città di Monaco e la catena lontana delle montagne.

Quanto alla cura dell'umorismo, nel vuoto produttivo di questi tempi nuovi, le cose vanno sinceramente male. L'humour non riesce a progredire laddove la caccia all'interesse minaccia di soffocare ogni sentimento. A maggior ragione pertanto è altamente apprezzabile che un artista della levatura di Meggendorfer, lontano dalle folle chiassose e non toccato dalla prosa alla moda, abbia offerto all'autentico, garbato, mai offensivo umorismo una dimora permanente.

DIETRICH THEDEN

che si fuse con *Die Gartenlaube*, una rivista quest'ultima anche per famiglie, molto popolare, e fin dal 1853 presente sul mercato tedesco. Stampata a Lipsia si arrivò nel 1876 alla tiratura di 382.000 esemplari e considerando che oltre ad essere letta in famiglia era disponibile nelle biblioteche e nei caffè si calcola che il numero dei lettori si aggirasse dai tre ai cinque milioni. L'ultima pubblicazione risale al 1944. In origine politicamente orientata sulle posizioni liberal-radicali del suo editore Ernst Keil, dopo la sua morte nel 1878, la rivista attraversò varie fasi profilandosi infine come foglio conservatore di intrattenimento che pubblicava anche romanzi a puntate e dove temi politici e religiosi erano tabù. *Die Gartenlaube* rappresenta, dal punto di vista storico, una fonte inesauribile e irrinunciabile di conoscenza della cultura tedesca dell'epoca.



☞ Meggendorfer e i libri animati.

LIBRI animati, libri che mediante accorgimenti vari diventano movibili, hanno una lunga storia. I primi di questo genere sono conosciuti fin dal Medioevo. Nel 1306 il mistico e poeta catalano Ramon Llull (1235-1306) introdusse in una delle sue opere uno strumento formato da cerchi concentrici le cui rotazioni permettevano di stabilire le fasi lunari. Nel 1543, a dimostrazione del crescente interesse per l'anatomia, Andreas Vesalius pubblica a Basilea *De humani corporis fabrica* in cui si svelano i segreti del corpo umano grazie a delle tavole pieghevoli sovrapponibili. Singolare è l'opera *Excellent et facile méthode pour se préparer à une confession générale de toute sa vie* chiamata anche *La Confession coupée* del Padre Christoph Leutbrieger, pubblicata a Bruxelles nel 1677: libro munito di linguette che bastava tirare per indicare al confessore il peccato commesso (!) Fra i libri «trasformabili» piú noti si ricorda *The Beginning Progress and End of Man* pubblicato a Londra nel 1650. Alla fine del 18° secolo appaiono in Inghilterra i primi libri animati destinati appositamente ai bambini. Del 1765 è *The Falshood of External Appearances* dell'editore Robert Sayer, libro munito di alette di carta che si potevano piegare verso l'alto o il basso per cambiare l'illustrazione e cosí la storia. Questi libri erano definiti «metamorfici».

Dal 1810 al 1816 l'editore inglese S. & J. Fuller pubblicò una serie di *Paper Doll Books* con-

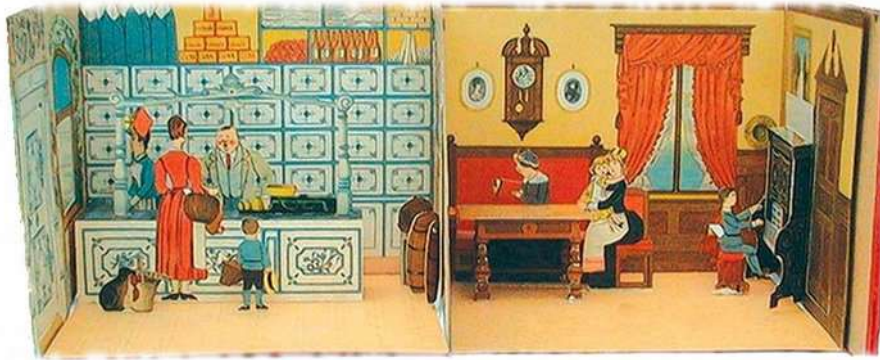
tenenti una bambola di carta che si poteva vestire con abiti diversi. Ognuno raccontava una storia in versi centrata su un personaggio rappresentato dalla bambola con relativo specifico abito. *The History of Little Fanny* fu il primo libro di questo genere.



Già agli inizi del 800 fu l'editore inglese Thomas Dean and Son a pubblicare, su larga scala, dei libri animati o libri-gioco mobili mettendo a profitto le nuove tecniche di stampa quali la litografia di recente invenzione in Germania (1796). Intorno alla metà del 19° secolo appaiono i primi *Peep Shows*, una sorta di diorama in miniatura cui seguirono i *Scenic Books*. Raphael Tuck and Sons, emigrato dalla



Schizzo a matita dal *Meggendorfer-Album*, 1888 ca.



Germania in Inghilterra, stampa a Londra «*Father Tuck's Mechanical Series*» fra cui il noto *Fun at the Circus* che dava alle pagine, sollevandone le figure, un effetto tridimensionale.



A partire dal 1877 Ernst Nister (1842–1909), editore di Norimberga, raffinando le tecniche di riproduzione, pubblicò a sua volta numerosi libri illustrati e animati per bambini che includevano scenette tridimensionali — i cosiddetti *stand-up books* (noti ancora oggi come *pop-ups*) — oppure immagini che semplicemente si muovevano tirando una listarella di lino cartonato o posizionate su dischi girevoli di-

visi in segmenti che si intersecano. Protagonisti erano bambini o animali che raccontano: *Die Tiere erzählen*.

Meggendorfer è certamente il più influente dei precursori dei moderni libri animati, da non confondere tuttavia con i cartoni animati alla Walt Disney o suoi consimili. Molti artisti dell'illustrazione si considerano, a ragione o a torto, inseriti nella sua tradizione, tanto che la Movable Book Society negli Stati Uniti, onorando la sua opera, conferisce regolarmente il Premio Meggendorfer ad artisti contemporanei che si sono particolarmente distinti nell'eccellenza dell'illustrazione.

A partire dagli anni quaranta del 20° secolo, e fino ai nostri giorni, assistiamo ad un proliferare di libri animati, dalle tecniche «ingegneristiche» sempre più perfezionate —, ma vero è che rimane una profonda nostalgia per il mondo di Meggendorfer, un mondo popolato da un'umanità imperfetta, e pertanto meritevole di perdono, che il suo sguardo lucido e benevolo sapeva cogliere coniugando saggiamente humour e uno squisito talento.



☛ Meggendorfer nel Covile.

FORSE dobbiamo a Lothar Meggendorfer la nascita del nostro *Covile dei Piccoli*. All'inizio del 2014, il nostro direttore ci segnalò *1 mal 1 ist 1* (1925), libretto didattico e scherzoso in cui Meggendorfer utilizza le risorse della rima e delle immagini per aiutare i bambini a imparare la tavola pitagorica, con una grande varietà di motivi che fissa nella memoria il singolo prodotto.



Inventando nuovi versi e rime che si adattassero ai nostri numeri e alle singole scenette, realizzammo il primo *CDP*, «Le Tabelline», tuttora la vedette della nostra Collana.



Nello stesso anno, si attinse all'*imagerie* di Meggendorfer per i teneri animalotti delle illustrazioni de *La piccola Creazione* di Konrad Weiss (I Libri del Covile, ed. Settecolori).



Nell'aprile del 2015, nel *CDP* n. 6 «Tutti i galletti», Meggendorfer torna con una storiella rappresentativa del suo stile e del suo humour: «Il galletto a buon mercato». Il paragone con il corvo di Busch, «Gracco de' Gracchi l'uccellaccio» (*CDP* n. 11) sottolinea la diversità tra i due artisti: mentre il corvo sembra trascinato da un'indole maligna, il galletto di Meggendorfer è solo un povero animale impaurito, e viene punita la donna che aveva voluto furbescamente aggiudicarsi un «galletto a buon mercato».



Il n.10, del marzo 2016, è dedicato a «La storia di Berta e Lina», alla quale poco possiamo aggiungere, se non l'invito a deliziarsene ancora, trattandosi di un piccolo capolavoro artistico e di humour. Sotto lo schema del «delitto e castigo» e dei «Pierini Porcospini», al cui filone appartiene, Berta e Lina gioca ambiguamente sia con il fascino della graziosissima Berta che con quello — forse superiore — dell'irriducibile Lina.



Vengono in mente — fatte le debite proporzioni — il polittico di Victor Orsel «Il Bene e il Male» (1829-32), in cui l'immagine maliosa mina l'intento moralistico, nonché il gusto Biedermeier del ricorrente contrasto tra i tipi di bellezza bionda e bruna, evidenziato da Ma-



rio Praz in riferimento all'arte e alla letteratura dell'800.

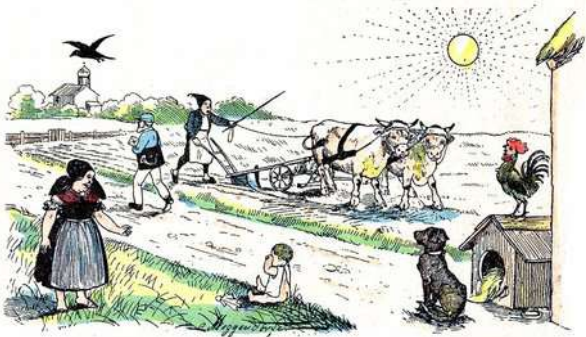


Conclude — provvisoriamente — la serie il recentissimo n. 13 «Bravi! Storie di cani», in cui Meggendorfer riesce, senza antropomorfizzarli piú di tanto, a renderci leggibili i comportamenti di tre cani: una madre intelligente e sollecita, un babysitter tenero e pieno di risorse, un compagno di lavoro e di vita per il suo padrone. Come il veterinario nella prima storia, «ridiamo quasi commossi»: ma chi ha un cane potrebbe raccontare storie simili (mettendoci un po' d'immaginazione, magari). (G. R.)



Lustige Variationen.

Illustrazioni di **LOTHAR MEGGENDORFER**, testo di **FRANZ BONN**, ed. Braun & Schneider 1927.



Die Sonne scheint,
Das Kindlein weint,
Der Gockel kräht,
Der Briesbot' geht.

Il sole brilla,
Il bimbo piange,
Il gallo canta,
Il postino passa.

Der Gockel scheint,
Der Briesbot' weint,
Der Landmann kräht,
Der Kabe geht.

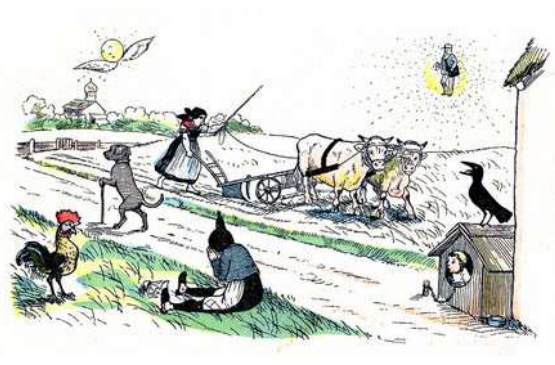
Il gallo brilla,
Il postino piange,
Il contadino canta,
Il corvo passa.

Der Landmann pflügt,
Der Kabe fliegt,
Der Hofhund wacht,
Die Hausmagd lacht.

Il contadino ara,
Il corvo vola,
Il cane fa la guardia,
La serva ride.

Der Hofhund pflügt,
Die Hausmagd fliegt,
Die Sonne wacht,
Das Kindlein lacht.

Il cane ara,
La serva vola,
Il sole fa la guardia,
Il bimbo ride.



Das Kindlein scheint,
Der Gockel weint,
Der Briesbot' kräht,
Der Landmann geht.

Il bimbo brilla,
Il gallo piange,
Il postino canta,
Il contadino passa.

Der Briesbot' scheint,
Der Landmann weint,
Der Kabe kräht,
Der Hofhund geht.

Il postino brilla,
Il contadino piange,
Il corvo canta,
Il cane passa.

Der Kabe pflügt,
Der Hofhund fliegt,
Die Hausmagd wacht,
Die Sonne lacht.

Il corvo ara,
Il cane vola,
La serva fa la guardia,
Il sole ride.

Die Hausmagd pflügt,
Die Sonne fliegt,
Das Kindlein wacht,
Der Gockel lacht.

La serva ara,
Il sole vola,
Il bimbo fa la guardia,
Il gallo ride.



Der Rabe scheint,	Il corvo brilla,
Der Hofhund weint,	Il cane piange,
Die Hausmagd kräht,	La serva canta,
Die Sonne geht.	Il sole passa.

Das Kindlein pflügt,	Il bimbo ara,
Der Gockel fliegt,	Il gallo vola,
Der Briesbot' wacht,	Il postino fa la guardia,
Der Landmann lacht.	Il contadino ride.



Der Hofhund scheint,	Il cane brilla,
Die Hausmagd weint,	La serva piange,
Die Sonne kräht,	Il sole canta,
Das Kindlein geht.	Il bimbo passa.

Der Gockel pflügt,	Il gallo ara,
Der Briesbot' fliegt,	Il postino vola,
Der Landmann wacht,	Il contadino fa la guardia,
Der Rabe lacht.	Il corvo ride.



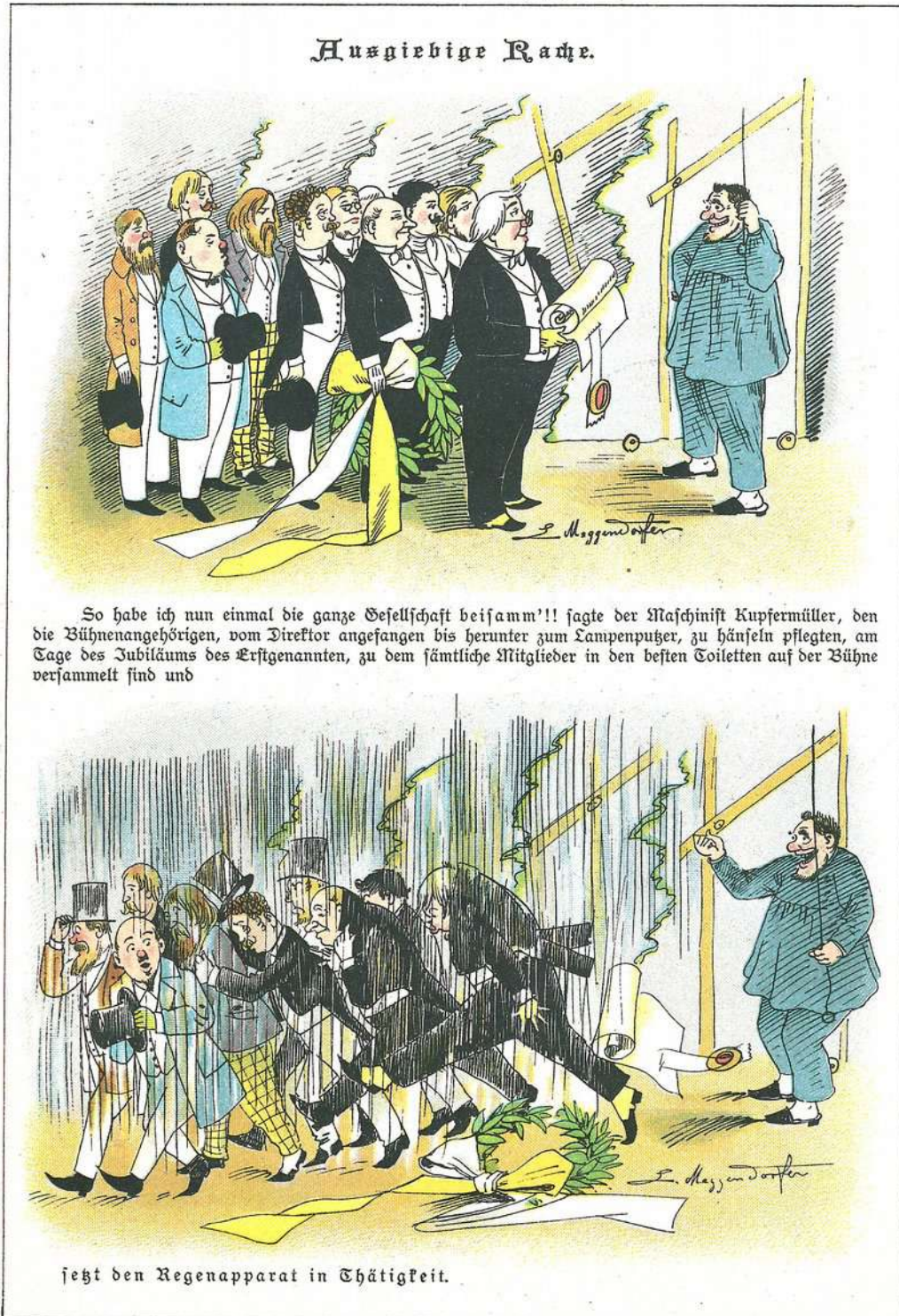
Der Landmann scheint,	Il contadino brilla,
Der Rabe weint,	Il corvo piange,
Der Hofhund kräht,	Il cane canta,
Die Hausmagd geht.	La serva passa.

Die Sonne pflügt,	Il sole ara,
Das Kindlein fliegt,	Il bimbo vola,
Der Gockel wacht,	Il gallo fa la guardia,
Der Briesbot' lacht.	Il postino ride.



Die Hausmagd scheint,	La serva brilla,
Die Sonne weint,	Il sole piange,
Das Kindlein kräht,	Il bimbo canta,
Der Gockel geht.	Il gallo passa.

Der Briesbot' pflügt,	Il postino ara,
Der Landmann fliegt,	Il contadino vola,
Der Rabe wacht,	il corvo fa la guardia,
Der Hofhund lacht.	Il cane ride.



Druck und Verlag von J. f. Schreiber in Eßlingen bei Stuttgart Redaktion: Max Schreiber in Eßlingen.

Lothar Meggendorfers, *Humoristische Blätter*, N. 3 p. 24, 1891. Titolo: COPIOSA VENDETTA. Testo: (1) Ora ho qua sul palcoscenico convenuta tutta assieme la bella compagnia — disse il macchinista teatrale Kupfermüller che gli operatori di scena, a cominciare dal direttore e giù fino al lampionario, erano soliti canzonare — riunita nel giorno del giubileo del primo menzionato cui sono presenti tutti i membri agghindati nelle loro migliori toilettes e ... (2) adesso ecco in funzione l'apparecchio della pioggia.

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. Nicolás Gómez Dávila

IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA TRADIZIONE TEDESCA.

MARISA FADONI STRIK

IL BILDERBUCH

PARTE QUINTA. IL BILDERBUCH ALL'EPOCA DEL JUGENDSTIL.



LE PARTI PRECEDENTI NEI NN. 877 (NOVEMBRE 2015), 887 (FEBBRAIO 2016), 914 (LUGLIO 2016), 930 (NOVEMBRE 2016).

JUGENDSTIL, alla lettera «stile della gioventù», è il nome tedesco del movimento artistico variamente definito come Art nouveau, stile Liberty o floreale, ovvero Modern style, Modernismo, Sezessionsstil (dalla Secessione viennese), ecc.¹

Viene solitamente circoscritto al periodo che va dai primi anni '90 dell'Ottocento al 1910 circa, al declinare dello Storicismo in arte, un fenomeno prevalentemente architettonico, fiorito in area mitteleuropea, che si caratterizzava per la ripresa di una pluralità di stili propri di epoche lontane. Si tratta tuttavia di un arco di tempo orientativo, poiché del nuovo stile che in reazione ad esso si stava imponendo si vedono anticipazioni, come pure manifestazioni più tarde.

Se l'analisi di questo movimento si è soprattutto concentrata sulle sue estrinsecazioni più appariscenti come architettura, pittura, design e artigianato artistico, essa si è poi estesa ad al-

tri molteplici fenomeni, quali espressioni di una nuova Weltanschauung che andava emergendo, con effetti anche sui libri illustrati per l'infanzia ai quali si voleva dare forme e valenze più rispondenti ai gusti dell'epoca.

Durante il nostro itinerario attraverso la storia del Bilderbuch abbiamo evidenziato lo stretto rapporto tra società e modi di rappresentare in esso i suoi mutevoli valori e ideali. Nel capitolo precedente erano il dinamismo e l'ottimismo della borghesia imprenditoriale e colta dell'era bismarckiana a rispecchiarsi, per toni, contenuti e iconografie, nelle letture destinate all'infanzia e alla gioventù. Al suo tramonto, giunto in quello scorcio fra Ottocento e Novecento, non vi è più quella fiducia e sintonia che l'aveva caratterizzata. Vengono meno sicurezze e speranze che il rapido progresso industriale aveva suscitato, se ne colgono anzi gli aspetti negativi, la conseguente disumanizzazione, la diffusa miseria sociale, come pure l'urbanizzazione selvaggia e la deturpazione del paesaggio. Cresce il disagio verso tali fenomeni «moderni», e alte si levano le voci che propugnano un ritorno a valori spirituali e stili di vita più naturali e liberi. Di questo mutato *Zeitgeist* si fanno interpreti svariate forme di associazionismo, come ad esempio il Wandervogel, alla lettera uccello pellegrino/migrante, un'aggregazione giovanile che si

¹ Prende il nome dalla rivista settimanale illustrata di arte e vita *Jugend* fondata nel 1895 a Monaco di Baviera da Georg Hirth, giornalista, scrittore e editore. Jugend, espressione della nuova e «giovane» poetica modernista, è stata una delle più importanti riviste tedesche di fine secolo, attenta al suo aspetto tipografico e sempre aderente alla vita quotidiana che offriva anche lo spunto per maliziose caricature. Fu pubblicata fino al 1940.





Colonia di artisti, Mathildenhöhe, Darmstadt (1899–1914).

definiva per il suo spirito comunitario praticato in armonia con la natura.²

Ovunque si diffondono movimenti alternativi e riformatori che investono la vita quotidiana, dall'abbigliamento, specialmente femminile, all'alimentazione, dalla medicina naturale all'omeopatia. Sorgono società vegetariane, occultistiche, pacifiste e teosofiche, al cui fiorire contribuirono anche le idee filosofiche di Rudolf Steiner (1861–1925). In risposta al progressivo degrado dei centri urbani si elaborano concetti abitativi più vivibili e in ambienti ancora intatti. Nascono così numerose comunità e colonie di artisti, soprattutto in Germania, vagamente ispirate alle *Garden cities* inglesi, ma con una connotazione più specificamente artistica-funzionale ed esclusiva.³

2 Sorta a Berlino nel 1896, Wandervogel era un'associazione studentesca apolitica che aveva riscoperto il gusto romantico per le *Wanderungen*, ma dedita anche al teatro, alla musica, al canto (di brani del patrimonio liederistico tedesco) e alle letture collettive (Hans Sachs era fra gli autori preferiti). Nel 1901 si costituì come Jugendbewegung, un'organizzazione giovanile che si propagò un po' ovunque in Germania. Le contraddizioni insite in questi movimenti avranno modo di manifestarsi nei decenni successivi. A questo proposito vedi *Il Covile* n. 626, «La vana ricerca di un nuovo inizio: I Wandervogel e il ritorno di Wotan».

3 Una delle più importanti si trovava sulle colline di Darmstadt, Mathildenhöhe, creata nel 1899 grazie al mecenatismo del Granduca Ernst Ludwig von Hessen, un nipote della Regina Vittoria. Desideroso

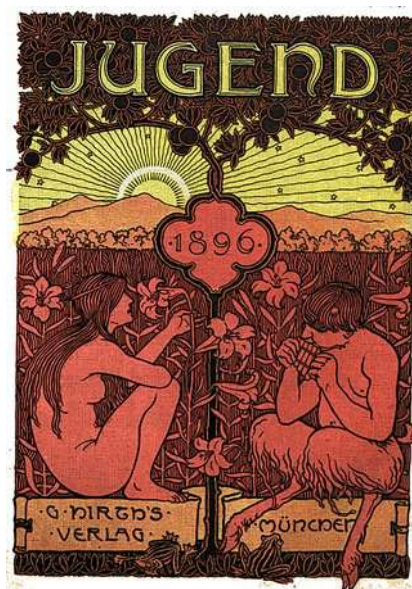
In questo clima di grandi fermenti e rivolgimenti sociali vanno tenuti in conto, per le ripercussioni che ebbero sul Bilderbuch, i primi sistematici studi della psicologia dell'età evolutiva, ancora agli albori, ma che furono di stimolo all'attuazione di una riforma pedagogica fortemente dibattuta e auspicata in Germania. In discussione erano metodi e contenuti tradizionali dell'insegnamento compreso l'apprendimento stesso che si riteneva dovesse fondarsi sulla partecipazione attiva degli scolari e le loro intrinseche motivazioni.⁴ Arte innanzitutto,

di rivitalizzare le sorti economiche del suo stato, in un connubio di arte e artigianato, aveva raccolto intorno a sé un gruppo di artisti che fra il 1901 e il 1914 dettero vita ad uno stravagante e futuristico complesso di padiglioni espositivi, case, edifici (compresa una cappella russa ordinata e frequentata dallo zar Nicola II e la zarina Alexandra), e poi giardini, sculture e arredi realizzati secondo i canoni del nuovo stile floreale e concepiti come *Gesamtwerk*, una sorta di opera totale, unica nel suo genere. L'inizio della 1° Guerra mondiale mise fine a quest'esperienza artistica e di vita.

4 Durante i primi decenni del sec. XX, nell'ambito della riforma pedagogica e di una più ampia *Kulturkritik*, un ruolo preminente lo ebbe la Kunsterziehungsbewegung, movimento che si batteva in primo luogo per un'educazione artistica più consona ai tempi. Spunto di riflessione fu la controversa pubblicazione *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt come educatore, 1890), dello scrittore e filosofo Julius Langbehn (1851–1907). In quel trattato egli si mostrava fortemente preoccupato e critico verso il decadimento, in ogni campo, del popolo tedesco: «[...] non esiste più

musica e buone letture (belle anche sotto il profilo estetico), come pure la cura del corpo avrebbero concorso ad un'adeguata e armoniosa formazione del fanciullo. Lo stesso Rudolf Steiner aveva elaborato ed esposto le proprie concezioni al riguardo.⁵

Al rinnovamento culturale dell'ultimo decennio del sec. XIX contribuirono in buona misura anche le riviste, impegnate e numerosissime (solo in Germania ne apparvero ben 2151!). Le piú innovative si fanno portavoce dei mutamenti di costume in atto, promuovono gusti e stili nuovi, distanti dalla stagione naturalistica ottocentesca, i quali si affermeranno con maggiore vigore nella pittura e nel disegno, altamente decorativi, come pure nella cartellonistica pubblicitaria e le *affiches*, terreno questo assai fecondo della produzione Liberty. Siano qui menzionate solo tre delle piú diffuse e rappresentative: *Jugend*, *Pan*⁶ e *Simplicissimus*.⁷

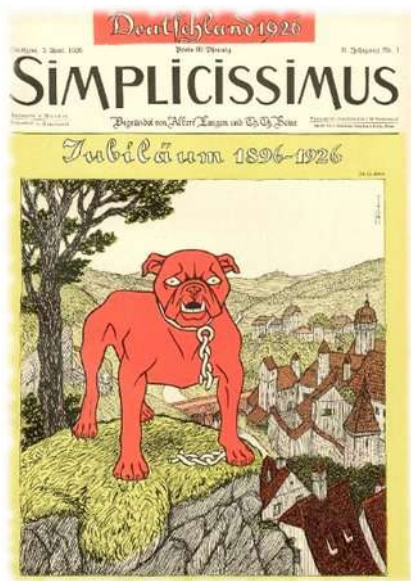
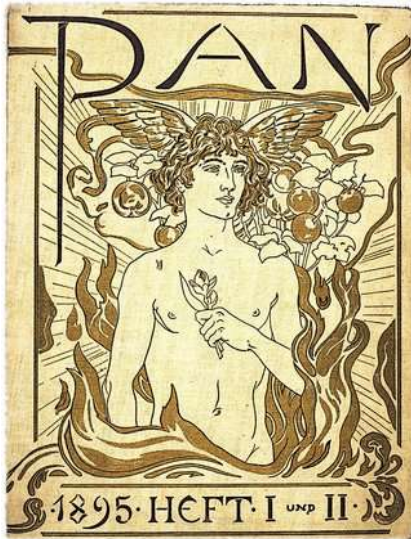


una filosofia o un'architettura tedesca, rari sono i musicisti e pessimo lo stato delle arti decorative» [...], Tale degenerazione, spiega, sarebbe imputabile al democraticistico, livellante e atomizzante spirito del secolo. Contro questo tramonto culturale urgono pertanto mezzi per promuovere una Bildung, una cultura/formazione che sappia arginare il pericolo di un ritorno alla barbarie, in sostanza una ri-educazione che guardi ai geni del passato quale norma e chiave di lettura per il futuro. Non gli eruditi rappresenterebbero la punta piú alta della cultura tedesca bensí gli artisti, dal poeta medievale Walther von der Vogelweide a Goethe, da Bach a Beethoven, da Dürer a Rembrandt, quest'ultimo per l'inestimabile attività di educatore svolta nel suo atelier-scuola.

⁵ Nel 1907 Rudolf Steiner pubblica sulla rivista teosofica *Lucifer-Gnosis* il saggio «*Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft*» (L'educazione del bambino dal punto di vista delle Scienze umanistiche), dove vengono illustrati i principi su cui basare l'insegnamento che doveva essere aperto, non parcellizzato, spontaneo, autonomo. Un'educazione come arte di promuovere al meglio lo sviluppo individuale del bambino considerato nell'interezza delle sue capacità. Su tali postulati Steiner fonda nel 1919 la prima scuola Waldorf per i figli dei lavoratori della fabbrica di sigarette Waldorf-Astoria di Stoccarda, cui seguirono molte altre nelle maggiori città tedesche.

⁶ *Pan* (1895–1900), periodico d'arte e letteratura fondato a Berlino da Julius Bierbaum e Julius Meier-Graefe, è ritenuto l'organo piú importante del Jugendstil in Germania. Il suo concetto: collegare fra loro le piú genuine forze creative del tempo nei vari campi dell'arte, guardando anche, in una visione d'insieme, a esperienze affini di epoche passate. Ospitava racconti, poesie e illustrazioni di noti scrittori, fra gli altri Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Richard Dehmel e pittori quali Böcklin, Félix Vallotton, Signac, Toulouse-Lautrec ecc. Il periodico fu ripreso nel 1910 dall'editore e mercante d'arte berlinese Paul Cassirer che lo trasformò in rivista letteraria. Le pubblicazioni proseguirono fino al 1915.

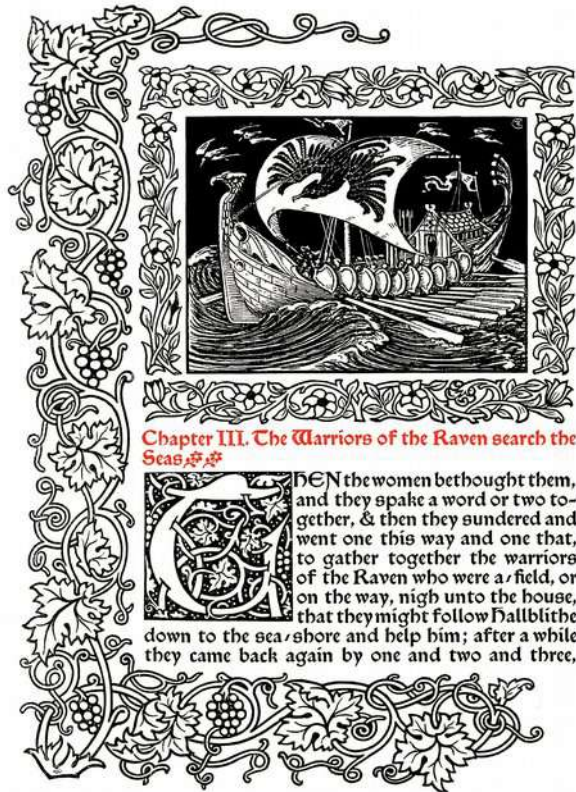
⁷ Fondata a Monaco nel 1896 da Albert Langen e Thomas Theodor Heine, *Simplicissimus* era una rivista letteraria illustrata cui collaborarono, per citare solo i piú famosi, autori come Franz Wedekind, Hugo von Hofmannsthal, Heinrich e Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Guy de Maupassant, Richard Dehmel, Hermann Hesse e Robert Walser. Aveva come «animale araldico» il bulldog rosso Simpl dall'aspetto assai feroce. Si trasformò successivamente in foglio settimanale politico-satirico incorrendo a piú riprese nella censura. *Simplicissimus* continuò le sue pubblicazioni fino al 1944. Tutti i suoi numeri sono stati digitalizzati, cosí come *Jugend* e sono facilmente consultabili in rete.



Le sollecitazioni riformatrici investono anche l'ambito piú strettamente tecnico della produzione del libro. Figura di spicco al riguardo fu l'inglese William Morris.⁸ Scrittore, studioso di codici miniati e editore, aveva fondato a Londra una tipografia, la Kelmscott Press (1891) al fine di restituire pregio agli antichi sistemi di stampa e dignità al lavoro artigianale. Egli intendeva cosí diffondere una nuova cultura del libro creando un oggetto non seriale, di grande rigore formale ed estetico, dove testo, illustrazioni, carta, caratteri e rilegatura for-

8 William Morris (1834-1896) fu insieme a John Ruskin (1819-1900) l'iniziatore dell' Arts and Crafts Movement che vedeva nella progressiva industrializzazione il pericolo di una mortificazione del lavoro e delle capacità creative dell'uomo.

massero un unicum armonioso e raffinato, qualità che si erano perse per la grande disponibilità dovuta all'impiego delle macchine.



Kelmscott Press, illustrazione di Walter Crane, 1894.

All'alba del nuovo secolo, sull'esempio di Morris, sorsero in Germania numerose stamperie e torchi a mano cui collaborarono artisti diversi ma ugualmente critici verso la massificazione dell'editoria e lo scarso livello estetico dei libri. Per la Società dei bibliofili di Weimar, viene pubblicato nel 1902 un trattato, in caratteri Behrens,⁹ del medievalista e storico

9 Peter Behrens (1868-1940), architetto, pittore e tipografo è una delle figure piú significative del moderno design industriale. In ambito pittorico muove rapidamente dal Simbolismo per approdare al Jugendstil. Inizia a progettare oggetti d'uso quotidiano e ad occuparsi di grafica editoriale, convinto che subito dopo l'architettura, sia la tipografia a caratterizzare un'epoca. Per darne prova scrive, impagina e illustra il suo primo e importante saggio, *Feste des Lebens und der Kunst*, (Feste della vita e dell'arte, 1900). L'anno successivo progetta la copertina della collana *Dokumente des Modernen Kunstgewerbes*, Documenti delle arti decorative moderne, disegnan-

dell'arte Rudolf Kautzsch (1868–1945): *Die neue Buchkunst*, La nuova arte libraria. In poche pagine vi si leggeva l'esigenza di rinnovare quest'arte per ritrovare il gusto del bello, prendendo soprattutto ispirazione dalla ricchezza e finezza della miniatura.¹⁰



Capilettera di William Morris.



Capilettera Behrens Antiqua.

Si fa altresí urgente la necessità di svecchiare contenuti letterari e pedagogici di certi libri per l'infanzia e i loro apparati iconografici, considerati spesso solo un'appendice irrilevante. Già nel 1892 un combattivo istitutore di scuola primaria, Heinrich Wolgast (1860–1920), esprimeva il convincimento che soltanto il letterato piú qualificato dovesse scrivere per i giovani, negando al contempo la specificità di

do un alfabeto modulato sul quadrato, semplice e leggibile. La sua attività grafica spazia dai marchi pubblicitari ai logogrammi societari (come per la AEG), dai cataloghi di prodotti di consumo ai manifesti. Fu membro della Colonia di artisti di Darmstadt (dove realizzò la casa Behrens) e tra i fondatori del Deutscher Werkbund, (1907) un'associazione di architetti, industriali, artigiani e docenti che si prefiggeva di «nobilitare il lavoro industriale». Nel suo studio di architetto sono passati nomi divenuti famosi quali Walther Gropius, Ludwig Mies van der Rohe e Le Corbusier. Sua è l'iscrizione *Dem Deutschen Volke* apposta sul Reichstag.



¹⁰ Rudolf Kautzsch è autore di numerosi studi sulla pittura, architettura e l'illustrazione del Medioevo, in particolare sui codici pergamenecci miniati, e di una storia dell'arte tedesca in vari volumi.

una letteratura ad essi destinata. Richiamandosi all'apparente paradosso formulato da Theodor Storm: «Se vuoi scrivere per la gioventú non devi scrivere per la gioventú», egli ne fa il proprio manifesto citandolo in una sua nota pubblicazione¹¹ dove lamenta la «miseria» della letteratura giovanile del momento, triviale intrattenimento di massa, tendenzialmente patriottico-religiosa e priva, a suo dire, di qualsiasi valore poetico ed estetico. Se si faceva letteratura, questa doveva innanzitutto essere liberata da ogni proposito educativo per diventare esclusivamente un *Kunstwerk*, un'opera d'arte. Egli stesso si impegnò attivamente per ricercare i «tesori» della tradizione letteraria tedesca, riesumando vecchie filastrocche e celebri *lieder* che raccolse nei suoi album *Schöne alte Kinderreime für Mütter und Kinder* (1904) e *Jugendklang* (1909), inserendoli in una collana pedagogica da lui curata. Le illustrazioni, affiancate da testi in caratteri gotici, furono affidate all'editor dei *Meggendorfer-Blätter*, Josef Mauder (1884–1969) che le eseguì in litografia a colori. Le belle filastrocche per mamme e bambini ebbero numerose ristampe raggiungendo le oltre centomila copie vendute durante i primi tre decenni del nuovo secolo.

§ GLI ARTISTI DELL'ILLUSTRAZIONE.

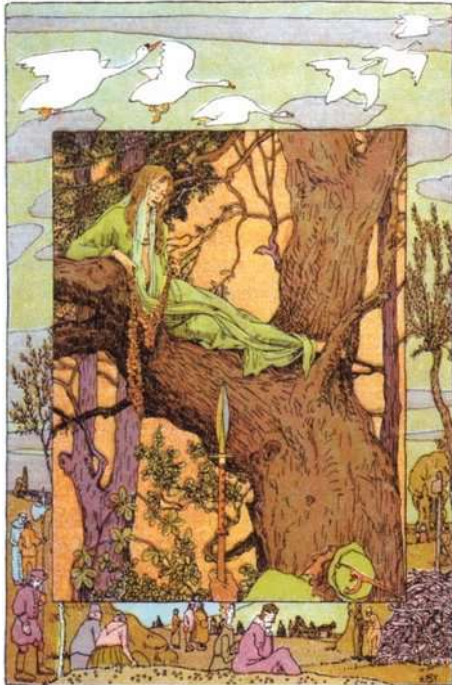
LA nuova sensibilità estetica e pedagogica metteva al centro, quale non era mai stato, l'artista-illustratore, e non è un caso che si assista ad una vera e propria fioritura di opere e talenti originali,¹² tra i quali siamo costretti ad

¹¹ Heinrich Wolgast: *Das Elend unserer Jugendliteratur*, edito in proprio ad Amburgo, 1896. Lo scritto voleva essere un concreto contributo per un'educazione artistica e poetica della gioventú.

¹² La ricchezza fantastica dell'epoca liberty, prolungandosi fino al secondo dopoguerra, ha dato anche all'Italia illustratori originali e raffinati. Dal crogiuolo del *Giornalino della Domenica*, poi del *Corriere dei Piccoli*, nelle case editrici specializzate, lunga è la lista di artisti dell'illustrazione e della letteratura per ragazzi, da Della Valle a Yambo, da Rubino a Nardi, da Yambo a Cambellotti e molti altri, presenti su tutta la gamma del liberty fiorente, del neome-

operare una selezione, rappresentativa ma certo incompleta.

Un primo filone può raccogliersi intorno alla riproposizione nuova e raffinata di testi tradizionali, fiabe, leggende e poesie popolari: un importante artista di quegli anni, Heinrich Vogeler (1872-1942), seguirà i precetti di Wolgast, illustrando testi classici per l'infanzia obbedendo ai canoni estetici del Jugendstil. La sua prima produzione si muove pienamente nel solco della lezione pittorica preraffaellita. Quanto all'aspetto tipografico risultano chiare le suggestioni dello stesso Morris, con il quale condivideva la concezione del bel libro artistico.



Heinrich Vogeler, illustrazione per *I sette cigni* dalle *Kinder- und Hausmärchen* dei Fratelli Grimm (1907).



Heinrich Vogeler, frontespizio per *L'imperatore e la strega* di Hugo von Hofmannsthal, pubblicata nel 1900 nella rivista *Die Insel*.¹³

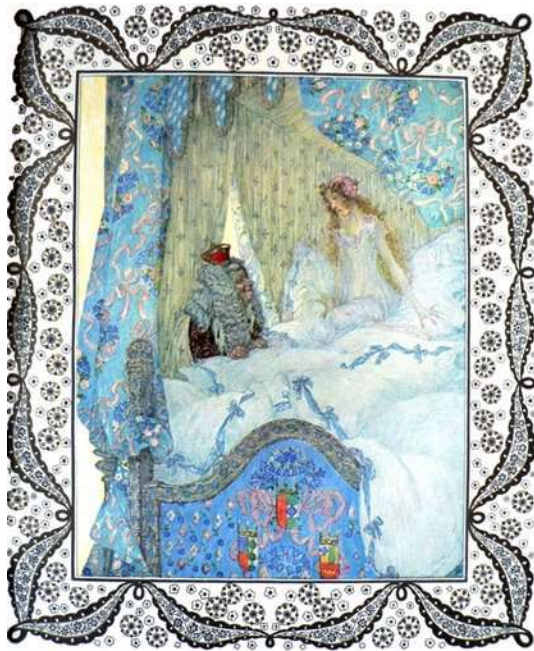
Due austriaci, il pittore, grafico e scenografo Heinrich Lefler (1863-1919) insieme al cognato Joseph Urban (1878-1933), anch'egli scenografo, architetto e illustratore, si cimentano a loro volta con il mondo delle fiabe classiche illustrandone con maestria e raffinatezza le

¹³ Die Insel (1899-1902), divenuta presto casa editrice (Insel-Verlag), e ancora oggi presente sul mercato insieme alla Suhrkamp di Berlino, era nata come rivista mensile artistica e letteraria illustrata. Malgrado la sua breve vita ebbe grande importanza sia per gli autori che vi collaborarono (Nietzsche, Oskar Wilde, Rilke, Poe, Wedekind, Verlaine, Gide ecc.) che per la scelta accurata delle illustrazioni di un Vallotton, Rudolf Weiss, Karl Hofer e altri. Pubblicava classici della letteratura ma dava spazio anche a nuove voci come Robert Walser che vi contribuì con due suoi drammoletti in versi di Cenerentola e Biancaneve (1901). Il logogramma, un veliero, fu ideato da Peter Behrens.



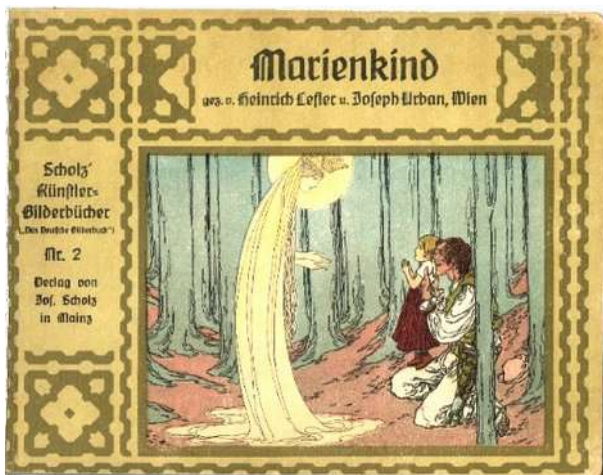
dievale, della pura fantasia grafica. Una produzione di alta qualità, proseguita, con molti altri nomi, fino al secondo dopoguerra, fino al monopolio del fumetto e la deriva disastrosa dell'editoria per ragazzi

piú popolari. Pubblicate anche su calendari, le immagini avranno un'enorme diffusione che contribuirà allo stesso successo editoriale.



H. Lefler-J. Urban, *La principessa sul pisello*, dal calendario Andersen, 1911

Lefler e Urban illustrarono nel 1904 *Marienkind* (La figlia della Madonna), inquietante fiaba dei Fratelli Grimm, un Bilderbuch che per grazia e eleganza del disegno è fra i piú rappresentativi del Jugendstil.

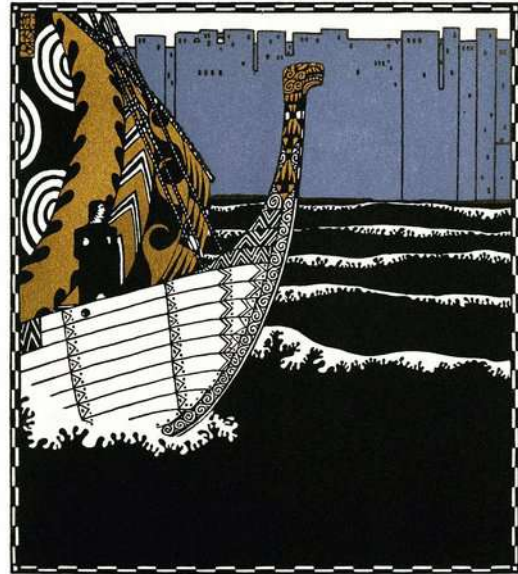
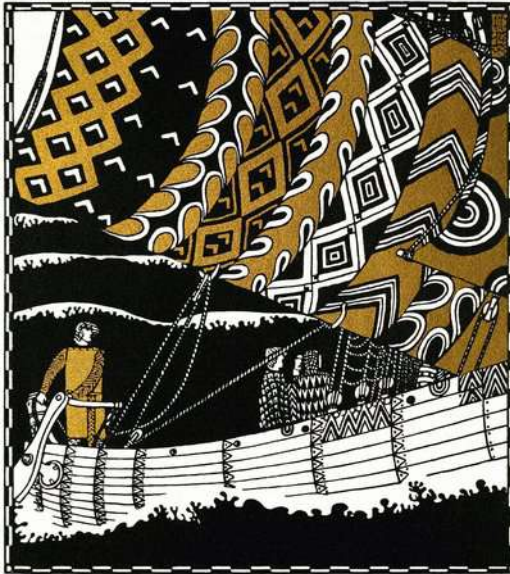


H. Lefler e J. Urban, copertina di *Marienkind*, 1904.



H. Lefler e J. Urban, illustrazione di *Marienkind*.

Con lo sguardo rivolto alla tradizione si ripescano anche le antiche saghe germaniche, come per i *Nibelungen, dem deutschen Volk wiedererzählt* (nuovamente raccontati al popolo tedesco) (1908), illustrato da un altro austriaco, Carl Otto Czeschka (1878-1960), pittore, grafico, disegnatore di costumi teatrali (*Tannhäuser* di Wagner), gioielli e oggetti d'arte che fu membro della Wiener Werkstätte e del gruppo intorno a Klimt. Franz Keim, che aveva riscritto la famosa leggenda cadde presto nell'oblio, non invece le 16 magnifiche tavole di Czeschka, in otto doppie pagine da lui superbamente illustrate a penna, inchiostro e gouache, dalla geometria perfetta, dove spiccano smaglianti colori giocati sul blu acceso, il bianco, il nero, l'oro e il rosso ovvero su tonalità piú cupe, notturne: un capolavoro assoluto del libro artistico Liberty, certo fonte di ispirazione per le scene del film *I Nibelunghi* di Fritz Lang (1924).



Carl Otto Czeschka, *Die Nibelungen*, 1908.

S NEL MONDO DEI BAMBINI.

VI è un secondo filone di libri illustrati che si ispira direttamente all'universo infantile, nel quotidiano e nella trasfigurazione fantastica della realtà. Sono soprattutto le donne ad accostarsi con tenerezza ad esso, ognuna con la propria sensibilità e linguaggio: Sibylle von Olfers, Gertrud Caspari o Elsa Beskow e tante altre che hanno dato lustro al *Bilderbuch*, tutt'oggi pubblicate e predilette dai bambini.



Tom Seidmann-Freud, *Das Baby Liederbuch*, 1914.

Cresciute in quel clima, alcune si affermeranno piú tardi, come Else Wenz-Vietor, (1882-1973) popolarissima negli anni Venti e Trenta, che si accosta al mondo dei fiori e degli animali umanizzandoli, o la piú sofisticata e originale Tom Seidmann-Freud (1892-1930), nipote dello psicanalista, che scrive e illustra il primo libro nel 1914, *Das Baby Liederbuch*, delicatissimo nell'essenzialità delle sue immagini dai tenui colori a gouache. I testi hanno già un sapore surreale, come quello del bambino che viaggerebbe volentieri ma non ha soldi e non arriva nessuna barchetta a portarlo via, prende al-

lora un vecchio scarpone del papà e va per mare, oppure del palloncino blu che vola sempre piú in alto portandosi dietro una bimba in cielo che spera di mangiare lassù della cioccolata.

La svedese Elsa Beskow (1874-1953) è ancora oggi fra le autrici piú amate in Germania dove sono stati tradotti molti dei suoi libri (oltre cinquanta). Fra i piú famosi la serie iniziata nel 1901 e terminata nel 1947 con le avventure di Hänschen, (Giannino), Putte in originale, un bimbo ridotto a forme lillipuziane che si muove fra troll e elfi della mitologia nordica.



Elsa Beskow, *Hänschen im Blaubeerwald*, 1901.



Elsa Beskow, *Das Sonnenei*, 1932

Ai suoi esordi ancora legata alla rappresentazione naturalistica dei soggetti, Beskow approda rapidamente allo stile floreale come nella fiaba di Hans Christian Andersen *Tummelisa/Däumlinchen*, (1908), in italiano *Mignolina* o *Pollicina*.



Elsa Beskow, *Tummelisa, (Mignolina)*, fiaba di Hans Christian Andersen.

Se la produzione di Elsa Beskov è proseguita fino al secondo dopoguerra, la breve esistenza di Sibylle von Olfers (1881-1916)¹⁴ ci ha lasciato pochi deliziosi capolavori, tra i quali il piú noto, *Etwas von den Wurzelkindern*, (Qualcosa sui bimbi radice, 1906) pubblicato per la prima volta in Italia dal Covile.¹⁵ Esso si iscrive nel momento di passaggio dalle raffigurazioni naturalistiche ottocentesche ad una nuova estetica del Bilderbuch, ma con in piú una particolare, inconfondibile atmosfera fantastica che, nonostante la gracilità dei testi, avvolge il lettore in un poetico incanto. Pur mancando alcun accenno religioso, non si può non pensare che Sibylle, giovane artista e suora, ab-

¹⁴ La giovane Sibylle si era trasferita dalla Prussia orientale, dove era nata, da sua zia Marie von Olfers, (1826-1924) la quale, pittrice, illustratrice e scrittrice di novelle e poesie per bambini, teneva un salotto culturale a Berlino frequentato fra gli altri da Hugo von Hofmannsthal e Reiner Maria Rilke. Consocia del talento della nipote, aveva impartito a questa lezioni di disegno e pittura. Fattasi suora, Sibylle proseguí la propria formazione frequentando l'Accademia di Belle Arti di Lubeca per poi insegnare disegno in una scuola primaria. È nel breve arco di tempo dal 1905 al 1912 che si concentra tutta la sua produzione artistica. Sibylle morí nel 1916, a soli 35 anni, per i postumi di una polmonite.

¹⁵ Sibylle von Olfers, *Etwas von den Wurzelkindern* nel *Covile dei piccoli* n° 5, 2015.

bia espresso nelle sue favole lo stupore di un cuore fattosi bambino.

Fin dal suo primo Bilderbuch del 1905, *Was Marielchen erlebte!*¹⁶ colpisce la tenera attenzione che l'autrice rivolge al vissuto infantile. Mariolina è rapita nella visione della nevicata: i fiocchi di neve sono bambini, il vento gelido è una corsa sulla slitta fatata, il ghiaccio prende la forma del castello della regina delle nevi. Ma contrariamente a quella della favola di Andersen, qui la regina è piena di buon senso: ritorni Mariolina dalla sua mamma, il sogno è finito, calore e dolcezza riempiono il cuore. La raffinatezza del disegno veste la storia semplice con i colori tenui e traslucidi del gelo, su cui risalta il rosso del cappottino di Mariolina.

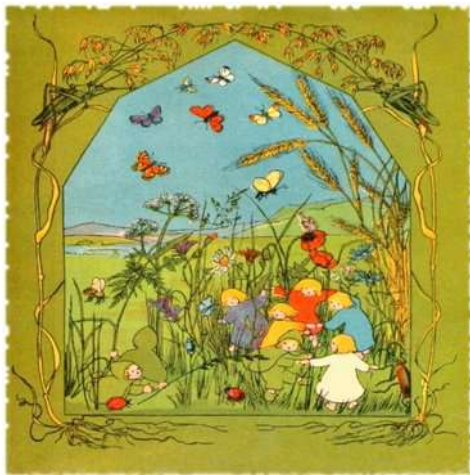
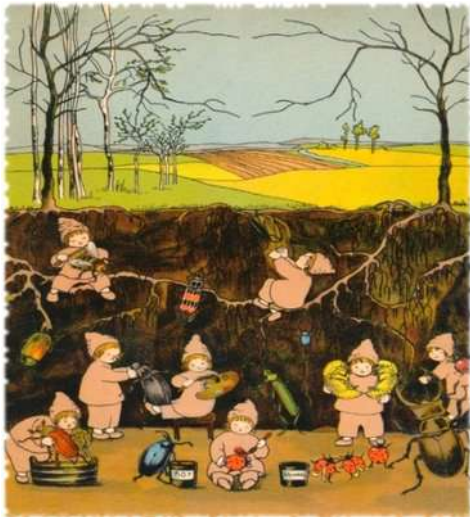


Sibylle von Olfers, *Was Marielchen erlebte!*, 1905.

Ma è nei Bambini-radice che Sibylle von Olfers esprime al meglio tutta la sua fantasia e abilità artistica. Le prime scene del libro ci mostrano i bimbi che vivono insieme alla madre e vari insetti nel groviglio delle radici degli alberi. La storia si dipana seguendo il ciclo delle stagioni, in una sorta di iniziazione per i piccoli alla scoperta del mondo «di sopra» che rinasce a primavera con la sua natura rigogliosa, il tripudio dei fiori e lo svolazzare di farfalle. Giunge poi l'estate cui segue l'autunno coi primi venti a spazzare via foglie e piccole creature.

¹⁶ Pubblicato nel *Covile dei piccoli* n° 14, 2016, nella traduzione *Ciò che ha visto Mariolina*.

L'esperienza dei bimbi è compiuta, si fa ritorno al ventre rassicurante della terra-madre che li accoglie per il lungo sonno invernale. Fino al prossimo anno, dove ricomincerà l'avvicinarsi delle stagioni e con esse una nuova vita. Anche qui abbiamo un viaggio, una scoperta, un ritorno.



Sibylle von Olfers, *Etwas von den Wurzelkindern*, 1906.

La narrazione è tutta racchiusa in poetici quadretti cui fanno da cornice fiori, rami, bacche, spighe e insetti, scrupolosamente disegnati. Questi elementi stilistici, dosati e mai edulcorati, sono di grande impatto visivo. Certo, essi evocano ornamenti peculiari del Jugendstil, ma l'impronta è assolutamente personale, lontana dalle sofisticate immagini caratteristiche di alcuni illustratori, soprattutto anglosassoni, suoi contemporanei. Sia detto qui di Walter

Crane¹⁷ che si ritiene aver influenzato questo genere di rappresentazioni. Basta un rapido confronto con una sua opera molto nota, *Flora's Feast, A Masque of Flowers* (1889) per comprenderne la differenza.



Walter Crane, *Flora's Feast*, 1889.

L'estetica esuberante, le pose voluttuose e manierate di adulti e bambini, la mistura di elementi esotici, romantici medievalismi o nostalgie grecizzanti non appartengono all'arte di Sibylle von Olfers che mantenne verso il mondo

¹⁷ Walter Crane (1845-1915) apprende ragazzino l'arte dell'incisione per poi dedicarsi pienamente alla pittura e all'illustrazione. Sue quelle di *A Wonderbook for Girls and Boys* di Nathaniel Hawthorne e delle *Household Stories from the Collection of the Bros. Grimm*. Il suo *Baby's Opera* del 1877, un Bilderbuch illustrato in pieno stile preraffaellita, si vendette a migliaia di copie. Nel 1887 è la volta della prima edizione in rima delle favole di Esopo, *Baby's own Aesop*. In quegli anni Crane è membro del Arts and Crafts Movement di William Morris, insieme a Dante Gabriel Rossetti e John Ruskin. Il suo credo politico lo porteranno più tardi a teorizzare un piccolo lettore socialista, come negli scritti *The Child's Socialist Reader* (1907) e *Pages for Young Socialists* (1913), senza troppo celare l'intento di trasmettere una morale, desumibile anche dalla sua copertina delle favole di Esopo: *with portable morals...*

infantile un approccio autentico e coerente. Ciò vale per tutte le opere da lei scritte e illustrate dove da una parte il bambino è colui che scopre, è guidato, impara, dall'altro partecipa della natura, identificandosi nelle bambine-rugiada, nei bimbi-muschio, come in *Prinzesschen im Walde*, (Principessina nel bosco, 1909), o in *Windchen*, (Venticello, 1910). È ancora una natura antropomorfizzata quella che appare nel suo ultimo Bilderbuch del 1916, uscito postumo, *Im Schmetterlingsreich*, (Nel regno delle farfalle) dove giocano liete crisalidi che si trasformeranno in bimbi-farfalle e falene svolazzanti in suggestive atmosfere notturne.

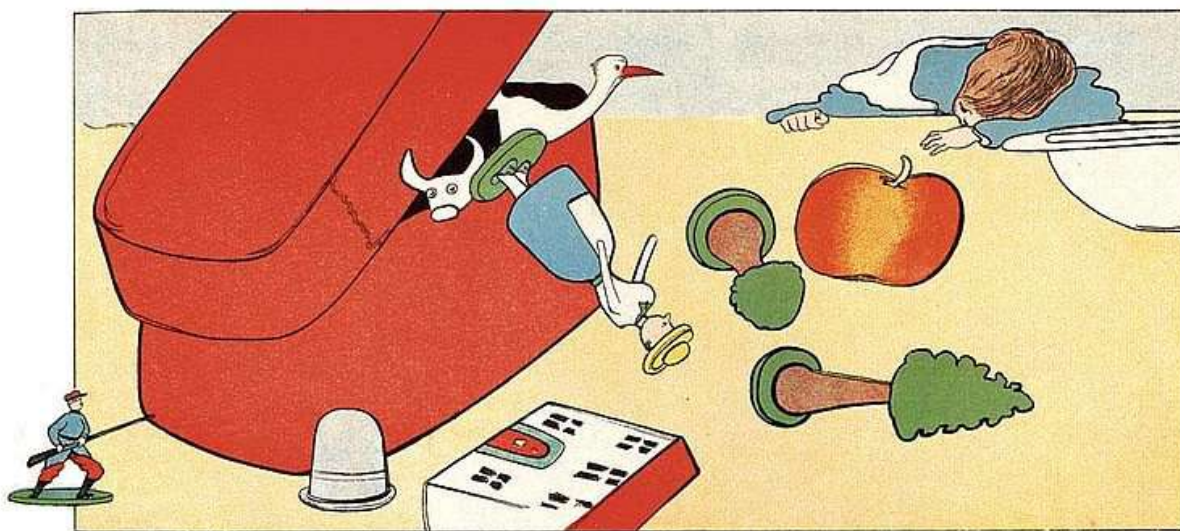
I bambini-radice viaggeranno per l'Europa, li ritroveremo tradotti infatti in inglese, francese e altre lingue. Sibylle von Olfers avrà perfino un emulo in Svezia dove gli echi del Jugendstil si riverberano nel Bilderbuch del 1910 della pittrice Signe Aspelin, (1881-1961), tradotto in tedesco *Bei den Pilzkindern*, in cui dei bambini-fungo vivono varie avventure in un mondo popolato da funghi.

Fra le illustratrici tedesche un posto di rilievo è occupato da Gertrud Caspari (1873-1948) che illustra il suo primo Bilderbuch nel 1903, *Das lebende Spielzeug*, (Il giocattolo vivente), con testo e 23 tavole in cromotipia. Si tratta di un sogno dove in una notte di avvento i balocchi, Arlecchino, Pollicino, Cappuccetto



Signe Aspelin, *Bei den Pilzkindern*, 1910.

rosso, Biancaneve e altri personaggi diventano creature vive. A questo libro, ancora ingenuo nelle sue schematiche raffigurazioni che ricordano i giocattoli di legno, seguiranno numerosi altri, realizzati anche in collaborazione col fratello Walther, pubblicati fino ad oggi a milioni, in cui svilupperà lo stile inconfondibile delle opere più mature che l'ha resa celebre. Uno stile solo apparentemente naïf ottenuto giocando su semplici prospettive, disegni piatti dai contorni netti, sempre coloratissimi. Protagonisti sono per lo più i bambini rappresentati in ambientazioni realistiche, siano esse vedute d'interni, paesaggi urbani o campagnoli.



Gertrud Caspari, *Das lebende Spielzeug*, 1903.



Gertrud Caspari, *Lustiges Kleinkinderbuch*, 1910.



Hans Richard von Volkmann, *Strabantzerchen, Bilder und Reime*, 1906.

Partecipa di questo vivido paesaggio infantile Hans Richard von Volkmann (1860–1927), conosciuto e apprezzato soprattutto come pittore paesaggista, ma anche autore di un piccolo, significativo Bilderbuch: *Strabantzerchen, Bilder und Reime* (1906). Sono brevi poesie corredate di illustrazioni cromaticamente vivaci che ritraggono momenti di vita dei bambini, eseguite con la tecnica del pochoir largamente impiegata da diversi illustratori nei libri per l'infanzia.¹⁸ Qui è il quotidiano che si anima, diventa prodigio: una saetta che guizza nel cielo, la locomotiva che esce dal bosco.



¹⁸ Si tratta di un procedimento che fa uso di maschere opportunamente ritagliate e sagomate consentendo di applicare dei colori su una superficie al fine di ricavarne motivi e decorazioni.

🎨 I PIONIERI DEL MODERNISMO.

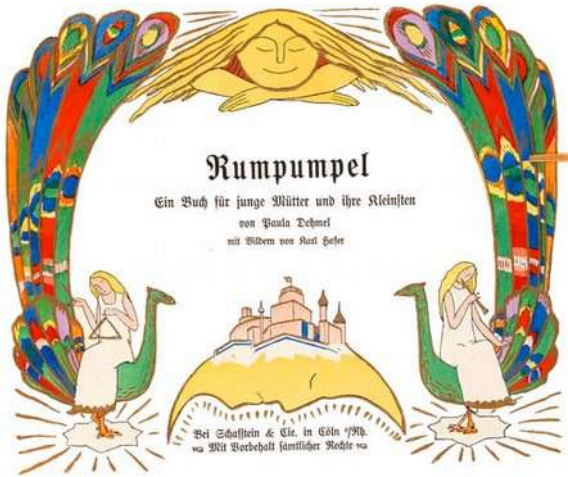
CON Karl Hofer (1878–1955), pittore, xilografo e incisore all'acquaforte, che nella sua lunga carriera illustrò numerosi libri per bambini, entriamo nell'area degli artisti che gravitavano intorno ai poeti Richard Dehmel e sua moglie Paula, due pionieri che dettero un considerevole impulso al rinnovamento del Bilderbuch,¹⁹ promuovendo un'impostazione concettuale e grafica che avrà in seguito molta fortuna, ma ne rivelerà le contraddizioni e alla lunga gli esiti pessimi: quella per cui l'illustrazione per l'infanzia dovesse in qualche modo ispirarsi al disegno infantile, respingendo pertanto i canoni accademici a favore della stilizzazione e dell'immediatezza espressiva.

La coppia aveva pubblicato per il Natale del 1900 *Fitzebutze*, (nome del burattino con cui una bimba sbarazzina gioca e parla col suo linguaggio scanzonato), composto di ventiquattro fantasiose storielle in versi, prive di sentimentalismi e autenticamente infantili. Salutato con gioia dai riformatori, o stroncato quale idolaria della pedagogia moderna, il libro ebbe all'epoca scarso successo. Venne invece rivalutato a partire dagli anni sessanta ed è oggi considerato, per i testi e le originalissime illu-

¹⁹ Vedi nel *Covile* n° 957 il capitolo sulla storia di *Osterbuch* e del suo illustratore, K. F. von Freyhold, pp. 3–4.

strazioni di Ernst Kreidolf, come il primo Bilderbuch moderno.

Nel 1903 Paula scrive un ciclo di poesie «per giovani mamme e i loro piccolissimi» raccolte in *Rumpumpel*, ed è a Hofer che si rivolge per le illustrazioni, talora surreali e inquietanti, che egli realizza all'acquerello con la tecnica del *pochoir*, ricalcando l'essenzialità del tratto infantile.



Karl Hofer, *Rumpumpel*, 1903.

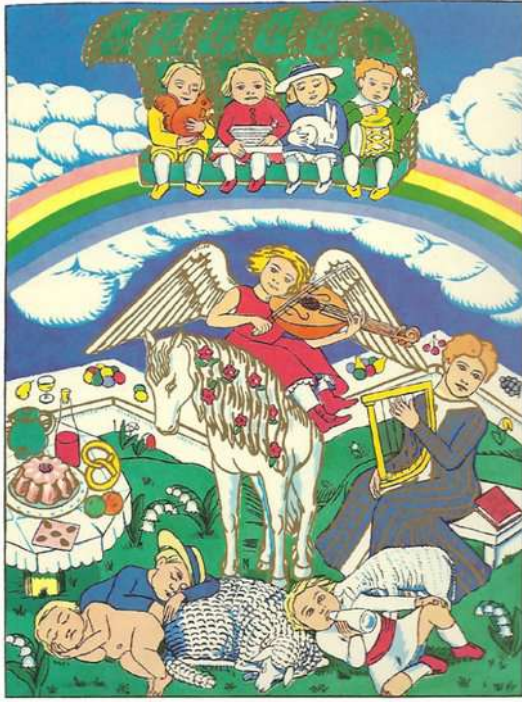
Superando in parte gli schemi e gli artifici sfarzosi del Jugendstil, Hofer crea un paio di disegni per un nuovo Bilderbuch, *Der Buntscheck*, un'opera collettiva curata nei minimi dettagli da Richard Dehmel. Il poeta aveva idee ben precise sulla configurazione di quello che doveva diventare un libro artistico-modello. Nella fattispecie, un'antologia di arte vigorosa, coraggiosa, per gli occhi e l'orecchio, *Ein*

Sammelbuch herzhafter Kunst für Ohr und Auge, la quale tenesse conto della percettività dei fanciulli. Dopo aver chiamato a sé altri tre artisti, Rudolf Weiss, Ernst Kreidolf e Konrad Ferdinand von Freyhold, egli dette rigide indicazioni riguardo al tipo di illustrazioni da eseguire (piatte e semplificate) e le tonalità di colore da usare (poche, forti e luminose). Quanto allo stile, gli autori dovevano piuttosto orientarsi a Wilhelm Busch ovvero al *Struwwelpeter* di Hoffmann e non al malvisto repertorio naturalistico ovvero stile «inglese» della Scuola di Monaco. Le cose non andarono proprio come Dehmel si era immaginato. Il libro ebbe pertanto una lunga gestazione. Frutto di alcuni compromessi uscì finalmente per il Natale del 1904, accolto da stampa e storici dell'arte come un evento d'eccezione. Mai prima di allora infatti eminenti personalità si erano prodigate per realizzare insieme un Bilderbuch così poco ortodosso, ricco di illustrazioni, canzoncine con le note, brani in versi e prosa, quasi tutti inediti, di altissima qualità letteraria e artistica.²⁰



K.F. von Freyhold, copertina di *Der Buntscheck*, 1904.

²⁰ Richard Dehmel, editor, *Der Buntscheck. Ein Sammelbuch herzhafter Kunst für Ohr und Auge deutscher Kinder*, Schaffstein-Verlag, Colonia, 1904.



K.F. von Freyhold, *Der Buntscheck*.

Sopra la copertina e i risguardi di *Buntscheck*, nonché varie illustrazioni furono eseguiti da Karl Ferdinand von Freyhold di cui il *Covile* ha recentemente pubblicato per i piccoli *Hasenbuch* (1908), con il titolo *Il postino di marzo*.²¹ Per la biografia di questo originale artista rimandiamo inoltre alla lettura del n° 957 del *Covile*.²²



K. F. von Freyhold, *Hasenbuch*, 1908.

²¹ *Il Covile dei piccoli* n° 946, 21 Marzo 2017.

²² «La danza dei conigli. Un percorso artistico e poetico da K.F. von Freyhold a Christian Morgenstern».

A dispetto dell'esigua produzione, dello scarso successo che ebbe all'epoca e della relativa considerazione che ne aveva lui stesso, l'opera di Karl Ferdinand von Freyhold come illustratore di Bilderbücher è quella per cui è conosciuto e apprezzato come artista d'avanguardia fra le tendenze stilistiche che si stavano profilando a quei tempi. Hasenbuch ebbe la fortuna di avvalersi dei testi di Christian Morgenstern, ma a sottolineare l'assoluta preminenza del disegno rispetto al dato letterario, Freyhold rinuncerà completamente ai testi per i suoi due successivi Bilderbücher, dove sono le immagini a «parlare» ed alimentare la fantasia dei piccoli. Nel primo volume, *Tiere* (1905), assistiamo a scenette coloratissime di bambini raffigurati soli o in gruppo, nel loro speciale rapporto con gli animali, e in *Sport und Spiele* (1906), nell'esercizio di discipline sportive ovvero colti in svaghi e semplici giochi.



K. F. von Freyhold, *Tiere*, 1905.



K. F. von Freyhold, *Sport und Spiele*, 1906.

L'estrema modernità (che aveva suscitato l'entusiasmo di Dehmel e l'appoggio dell'editore Schaffstein) spiega certo l'insuccesso commerciale del libro; d'altra parte la staticità e la freddezza delle figure, il piatto nitore di piante e luoghi, comunicano a un secondo sguardo un senso inquietante, quasi alleggi sugli improbabili paesaggi un'imprecisata minaccia.

UN ARTISTA UNICO.

L'ARTISTA che abbiamo più volte menzionato, Ernst Kreidolf, (1863-1956), pittore svizzero, grafico e finissimo illustratore-poeta di numerosi libri per l'infanzia, pur rientrando per la prima parte della sua lunga vita nei termini cronologici e stilistici dell'Art Nouveau, non è in essa inquadrabile, né in realtà in altre simili categorie o stereotipi. Pur muovendosi nel crogiuolo di idee e mode della sua epoca, egli pare passarvi accanto, immerso in una realtà poeticamente trasfigurata, in un suo tempo, in un suo territorio, in cui la stessa antropomorfizzazione di fiori, piante, insetti è un modo per farci entrare in un universo completo e meravigliosamente complesso, e non il contrario.

Alla sua opera, in qualche modo anomala rispetto alla stessa storia del Bilderbuch, dedicheremo pertanto un prossimo capitolo monografico, nonché la pubblicazione — la prima volta in Italia — di una scelta delle sue illustrazioni e poesie.



Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA TRADIZIONE TEDESCA.

MARISA FADONI STRIK & GABRIELLA ROUF

IL BILDERBUCH

PARTE SESTA. ERNST KREIDOLF (1863-1956)



NELLA parte V della Storia del Bilderbuch,¹ riguardante l'epoca dello Jugendstil, si concludeva preannunciando un capitolo monografico — come già fatto per Hoffmann e Meggendorfer — dedicato al pittore e illustratore svizzero² Ernst Kreidolf (1863-1956), titolando «Un artista unico». ¶ Con Kreidolf la storia del Bilderbuch tocca un apice forse ineguagliabile: la sua arte, così modestamente ed artigianalmente attenta alla forma chiusa e accurata del libro illustrato, pare nello stesso tempo liberarsene, farsi pura poesia, narrazione — di libro in libro — di un mondo completo. ¶ Diamo qui un inquadramento della sua vita e delle sue opere, a cui seguiranno la pubblicazione sul *Covile* e sul *Covile dei Piccoli* di una scelta dai suoi Bilderbücher — inspiegabilmente ignorati dall'editoria italiana — e di testi di approfondimento. Tale pubblicazione — immagini e traduzioni — è stata autorizzata³ dal Verein Ernst Kreidolf, l'Associazione fondata nel 1947, proprietaria della collezione e dei diritti d'autore e che si pone come compito quello di mantenere viva la memoria e le opere del pittore attraverso scritti, studi, acquisizioni e mostre,

- 1 *Il Covile* n. 969, ottobre 2017. Le parti precedenti nei nn. 877, 887, 914, 930.
- 2 Con «svizzero» non connotiamo solo un dato geografico: pur appartenendo all'area linguistica e culturale tedesca, Kreidolf è compenetrato della natura e del carattere della sua terra e del suo popolo, di cui permane un testimone nel mondo.
- 3 Su specifica valutazione da parte del Consiglio del Verein riguardo all'interesse del nostro programma editoriale relativo alla storia del Bilderbuch, alla



Autoritratto, acquerello (1916).
(Proprietà del Verein Ernst Kreidolf)

come quella tenutasi recentemente nel Castello di Spiez, sulla quale riferiamo. È per noi un grande onore poter contribuire ad una maggiore conoscenza nel nostro Paese di questo straordinario artista.

cura grafica, redazionale e delle traduzioni del *Covile dei piccoli*, nonché alla qualità delle traduzioni in rima dei testi di Kreidolf da noi sottoposte al giudizio dei responsabili del Verein, cui è stata affiancata la Fondazione Ernst Kreidolf (1992) con il compito di gestire l'intero lascito e patrimonio dell'artista.



Il Giardino delle primule in *Blumen-Märchen*. Foto: ©2017, ProLitteris, Zurigo.

ERNST Kreidolf nasce a Berna nel 1863, secondo figlio del commerciante Jacob Kreidolf originario della Turgovia e Maria Magdalena Herzog. Nel 1868 la famiglia si trasferisce a Costanza e il bambino viene affidato ai nonni che hanno una fattoria a Tägerwiler, sul lago di Costanza. Qui animali e piante fanno presto parte del suo mondo, ne alimentano la fantasia, diventando inesauribile fonte di ispirazione, come più tardi lo saranno le montagne.⁴

Nel 1879 inizia a Costanza un apprendistato come litografo (che si rivelerà fondamentale per la sua futura carriera di illustratore) e prende contemporaneamente lezioni di dise-

⁴ Nel piccolo autoritratto della pagina precedente, 25,5x18 cm, del 1916, vediamo i motivi ricorrenti lungo tutta l'opera di Kreidolf: fiori, farfalle e insetti. Possiamo tentare una lettura dell'immagine che Kreidolf aveva di sé stesso: una certa severità sfumata in malinconia, il contrappunto ironico tra la convenzionalità della posa e il surreale piccolo corteo. Lo sguardo, più che inseguire sogni e fantasie, sembra voler penetrare la realtà oltre l'apparenza...

gno. Terminato questo, nel 1883 si reca a Monaco di Baviera per frequentare corsi di arti applicate presso l'Istituto tecnico artistico e successivamente iscriversi all'Accademia di Belle arti alla quale verrà ammesso, al secondo tentativo, nel 1887.

Problemi di salute lo costringono a interrompere gli studi. All'inizio del 1889 si trasferisce a Partenkirchen, nelle Alpi bavaresi, dove spera di trovare guarigione e riposo. Vi rimarrà fino al 1895. Qui conosce lo scrittore Leopold Weber (1866-1944) che si occupa dei racconti della mitologia norrena (Saga di Edda). Ne nasce un'amicizia che durerà fino alla morte di questo, avvenuta in circostanze misteriose nel 1944. Insieme intraprendono lunghe passeggiate ed escursioni nelle Alpi. Quelle dilettevoli esperienze verranno fissate in numerosi disegni e acquarelli.

Nel 1890 dà lezioni di disegno alla giovane principessa von Schaumburg-Lippe, un incontro che più tardi si rivelerà utile per la pub-

blicazione del primo dei suoi Bilderbücher, *Blumen-Märchen* (*Fiabe dei fiori*, 1898).

Lutti in famiglia — a trent'anni ha perso quattro fratelli e la madre — lo sprofondano in una grave crisi che segnerà anche la fine del sogno di poter riprendere gli studi all'Accademia.

Superato il difficile momento, nel 1894 comincia a prendere forma *Blumen-Märchen*. Vi è un aneddoto, raccontato nelle sue memorie, che ha ispirato questo libro: in un giorno di fine novembre del 1894, durante una camminata, Kreidolf si sofferma ad osservare in una forra protetta alcune primule e genziane di un blu profondo — un miracolo per quel periodo dell'anno! Stupito e desideroso di mostrarle ad altri, le coglie. Già durante il ritorno si pente del gesto avventato: meglio sarebbe stato lasciarle là. Quasi a volerne prolungare la vita, decide di dipingerle e gli viene in mente un'immagine: Il giardino delle primule. Essa prefigura l'impianto e l'atmosfera delle *Fiabe dei fiori*: formato orizzontale, una tavola ad acquerello per pagina, poesia in rima a fronte.



Copertina originale di *Blumen-Märchen*, 1898.

Dopo aver cercato inutilmente per due anni un editore, Kreidolf prende la decisione, grazie al finanziamento dei principi di Schaumburg-Lippe, di litografare le immagini e pubblicare egli stesso il libro (1898) che verrà accolto positivamente. Una mostra de-

gli acquerelli originali si era tenuta a Dresda l'anno precedente.

Già da metà degli anni novanta Kreidolf era tornato a Monaco, entrando a far parte di varie associazioni di artisti e iniziando ad esporre le sue opere, soprattutto pittoriche, in varie città svizzere e tedesche.

Sull'onda del successo di *Blumen-Märchen* viene chiamato a illustrare *Fitzebutze* (1900) della coppia Paula e Richard Dehmel, scrittori ed editori di libri per bambini. A questo seguirà *Buntscheck* di Richard Dehmel (1904), considerato una pietra miliare nella storia del libro per l'infanzia.⁵



Copertina originale di *Gartentraum*, 1911.

Ma è a partire dal 1901 che Kreidolf si dedica pienamente, e in assoluta autonomia, alla creazione di opere proprie, di cui curerà testi, immagini, l'esecuzione delle litografie nonché tutta la fase di stampa. Inizia in quell'anno con *Schlafende Bäume* (*Alberi dormienti*), seguito nel 1903 da *Die Wiesenzwerge* (*Gli gnomi dei prati*) — uno dei suoi maggiori successi —; *Alte Kinderreime* (*Vecchie filastrocche*, 1905); *Sommervögel* (*Uccelli estivi*, 1908); *Gartentraum* (*Il sogno del giardino*, 1911).⁶

⁵ Su questo libro abbiamo dato resoconto nel capitolo sul libro illustrato all'epoca del Jugendstil. (*Il Covile* n. 914)

⁶ Bilderbücher tutti pubblicati dalla Casa editrice Schaffstein di Colonia.

Nel 1905 intraprende un viaggio a Firenze con il pittore e amico Wilhelm Balmer (1865-1922). Visita gli Uffizi e si reca alla tomba di Arnold Böcklin, morto a San Domenico di Fiesole nel 1901, e da lui molto ammirato.

Nel 1906 il Künstlerhaus di Zurigo espone 70 opere di Kreidolf, soprattutto paesaggi.

Viaggi e mostre caratterizzano gli anni dell'anteguerra. Allo scoppio di questa, Kreidolf di trova a St. Moritz dove conosce il suo futuro editore Emil Roniger.⁷ Qui incontra e frequenta anche Hermann Hesse che all'epoca faceva i suoi primi tentativi di dipingere. Insieme ad un altro pittore, Gustav Gamper (1873-1948), essi trascorrono alcune settimane nella natura ad acquerellare. I due si ritroveranno a Berna nel 1917. Hesse si rivela essere grande estimatore dei suoi Bilderbücher, da lui lodati in un saggio sulla rivista *Werk* (Heft II, novembre 1915, pp. 169-172), di cui diamo, più avanti, una traduzione, non integrale.

Nel 1915 l'artista lavora ancora nel suo atelier di Monaco, che abbandonerà nel 1917 per stabilirsi definitivamente a Berna, dove ora anche Hesse risiede. In quello stesso anno viene pubblicata la prima importante ed esaustiva monografia su Kreidolf dello storico dell'arte Wilhelm Fraenger (1890-1964), un sentito omaggio a tutta l'opera del pittore-poeta, come egli lo definisce.⁸

7 Emil Roniger (1883-1958), scrittore, mecenate e fondatore della Casa editrice Rotapfel (1919) che pubblicherà tutti i suoi libri illustrati dal 1920 al 1935.

8 Wilhelm Fraenger, *Ernst Kreidolf. Ein Schweizer Maler und Dichter*, Zürich, 1917, p. 32. Fraenger aveva incontrato Kreidolf a Monaco nel 1913 e subito si era dimostrato entusiasta dei suoi lavori. Nel 1916 organizza una mostra a Heidelberg dove verranno esposte opere a tema di vari artisti, fra le quali gli studi di piante e animali di Albrecht Dürer provenienti dalla Galleria Albertina di Vienna. Grazie a conferenze, articoli e saggi egli contribuirà non poco a far conoscere Kreidolf ad un più vasto pub-

A Berna Kreidolf vive un lungo periodo estremamente produttivo: disegni, acquerelli, ritratti, paesaggi ad olio e tempera nonché nuovi libri illustrati: *Blumen Ritornelle* (1920) dello scrittore svizzero Adolf Frey (1855-1920); *Alpenblumenmärchen* (1922), *Ein Wintermärchen* (*Fiaba d'inverno*, 1924) e *Lenzgesind* (*Combriccola primaverile*, 1926). Seguiranno *Das Hundefest* (*La festa dei cani*, 1928), *Bei den Gnomen und Elfen* (1929) e *Grashupfer* (*Cavallette*-1931).



Copertina originale di *Alpenblumenmärchen*, 1922.

Nel 1933, in occasione del settantesimo compleanno, la Galleria d'arte di Berna organizza una grande retrospettiva delle sue opere ed anche il Kunsthaus di Zurigo gli rende omaggio con una personale rappresentativa di ciascun filone della sua attività, come già era avvenuto per il suo sessantesimo nel 1923.

Nel 1934 l'Università di Berna gli conferisce il titolo di dottore honoris causa. Nel 1935 riceve il Premio degli insegnanti svizzeri per il libro per ragazzi. Lo stesso anno esce *Die Himmelreich-Wiese* (*I prati celesti*) che sarà l'ultimo Bilderbuch, che illustra su testi della scrittrice austriaca Hilda Bergmann (1878-1947). *Der Traumgarten*, *Il giardino dei sogni*, pubblicato nel 1955, è costituito da illustrazioni tratte da *Sommervögel* e *Gartentraum*, rispettivamente del 1908 e 1911.

blico. Con l'artista egli manterrà uno stretto rapporto fino alla morte di questo.



Copertina originale di *Der Traumgarten*, 1955.

Kreidolf si ritira a vita privata. Vede pochi amici e si dedica principalmente alla stesura delle sue memorie. Le notizie si fanno sempre piú scarse, d'un colpo si giunge all'ottobre del 1941. Dopo piú nulla.

Ottobre 1941. Ora siamo di nuovo in mezzo alla guerra, circondati da stati belligeranti. Noi svizzeri siamo preoccupati per la nostra indipendenza, dopo che questa è stata tolta a così tanti paesi. I tedeschi non capiscono che noi non vogliamo appartenere alla grande Germania. Ma essere grandi e potenti non significa per noi vera felicità, essa ci porta soltanto alla guerra e non ha lunga durata. ¶ Dipingo fiori, ritratti, paesaggi, questo funziona ancora piuttosto bene. ¶ Leggere non posso piú molto, la vista è calata, l'udito in modo particolare. ¶ Invecchiare comporta molte rinunce. Però i ricordi dei buoni anni, di tutto il bello che si è goduto sostituisce tante cose. Con il venir meno delle forze diminuiscono anche i bisogni. Fin tanto uno non è malato e tormentato dai dolori, l'età è uno smorzarsi. La fiamma diventa sempre piú piccola fino a che si spegne del tutto.⁹

⁹ Ernst Kreidolf, *Lebenserinnerungen, Schicksalträume (Memorie, Sogni del destino)*. Waldgut, 1996, p. 159.

Le sue memorie verranno pubblicate un anno dopo la sua morte avvenuta a Berna nel 1956.

Numerose sono state in vita le mostre in Svizzera e Germania e quelle a lui dedicate dopo la morte. In occasione del quarantesimo anniversario della sua scomparsa (1996) si è tenuta presso il Museo d'Arte di Berna e a Monaco di Baviera la grande mostra: *Das Leben ein Traum* (La vita, un sogno).

Nel 2006 Berna ha dedicato al «suo» Kreidolf e ai suoi amici pittori un'altra grande mostra: *Ernst Kreidolf und seine Malerfreunde*, che metteva a fuoco l'opera pittorica dell'artista, per la quale è meno noto ma non meno apprezzato.

Il lascito letterario di Ernst Kreidolf è custodito nella Burgerbibliothek di Berna. Quello artistico è, dal 1959, conservato nel Kunstmuseum di Berna che ha in deposito una grande collezione, 60 dipinti a olio, un migliaio di opere grafiche, come pure numerosi acquerelli, disegni e schizzi non ancora del tutto inventariati. I Bilderbücher di Kreidolf continuano ad essere pubblicati in tedesco, inglese, francese e perfino in giapponese, con vincolo del formato, materiali e cura grafica degli originali. Rare e ricercate sul mercato antiquario le edizioni d'epoca.





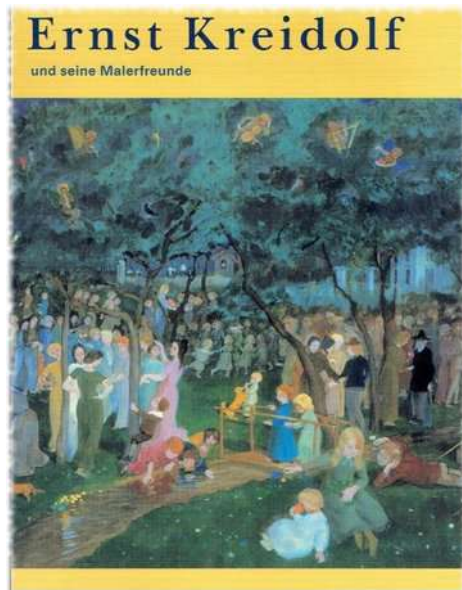
✚ HERMANN HESSE SU KREIDOLF NEL 1915.

HERMANN Hesse (1877–1962), che dal 1912 risiedeva a Berna, scrisse nel 1915 un breve saggio su Ernst Kreidolf pubblicato nella rivista *Das Werk*.¹⁰ Hesse esordi-

¹⁰ *DAS WERK*, Rivista svizzera di architettura artigianato pittura e scultura, 2° volume, Quaderno n. 11, p.169–170. Hesse conosceva già Kreidolf: il «*Märchendichter*», (il poeta delle favole). Nel 1908 ne aveva parlato affettuosamente in un articolo pubblicato nella *NZZ* (*Neue Zürcher Zeitung*). In una delle sue lettere egli scrive di sentirsi non molto lontano dalla sensibilità del pittore. Anche i suoi acquerelli, benché eseguiti da un dilettante, sarebbero una sorta di poesie o sogni, vaghi ricordi della realtà. (*Gesammelte Briefe* I, p.427). La stima di Hesse nei riguardi dell'amico si tradurrà anche in una scena del romanzo *Rosshalde*, là dove un ragazzo malato riceve dal padre il suo Bilderbuch preferito (di Kreidolf) che egli sfoglia con gioia, chiedendo al padre di leggergli dei versi. Hesse cita un passaggio del libro in una lettura pubblica nel 1942, rammentando l'episodio in una lettera a Kreidolf. È interessante annotare il singolare atteggiamento di Kreidolf verso lo scrittore. Infatti, nonostante le frequentazioni e lo scambio epistolare fra i due, egli non ne fa menzione nelle sue memorie (soprattutto del lungo periodo passato insieme in Ticino o dei due mesi di St. Moritz, liquidati in due righe). Lo stesso si può dire del resto del suo incontro con Paul Klee, risalente al 1908 a Monaco e da questi descritto nei suoi diari, contatti che non furono riallacciati dopo il ritorno di Klee a Berna nel 1933.

sce ricordando che nel 1913 Kreidolf, (che all'epoca in cui scrive viveva a Monaco) aveva compiuto cinquanta anni, data passata sotto silenzio, senza che egli venisse festeggiato.

Kreidolf è conosciuto da un gran numero di persone per i suoi Bilderbücher — che siano qui di nuovo menzionati e apprezzati per i loro meriti. Da quasi vent'anni, a partire dalla pubblicazione di *Blumen-Märchen* fino al suo ultimo *Gartentraum*, questi libri rappresentano, con le loro leggere litografie delicatamente colorate, l'opera di una vita, un universo di favole e sogni meravigliosamente poetico, non tuttavia scaturito dalla sterile solitudine di un sognatore fuori dal mondo, bensì il gioco poetico e la confessione di un accorto, paziente conoscitore e osservatore della natura che sa poeticamente cogliere il reale. ¶ [...] La mostra di Zurigo ha esposto una metà degli originali delle litografie destinate alla stampa dei libri. Essi hanno certo un gran fascino, ma è proprio il confronto con i libri a mostrarci l'eccellenza della loro fattura, in alcun modo sommarie riproduzioni di originali uni-



Copertina del catalogo della mostra a Berna (2006). L'immagine è tratta da *Das Leben ein Traum* (1883–1930), dipinto a olio su cartone più volte rimaneggiato.

Copertina originale di *Sommervögel*, 1908.

ci, bensì pensati e realizzati per la stampa. Ho sentito molte lodi da parte dei bambini sui libri di Kreidolf, e spesso anche l'obiezione che questi siano sí belle pagine artistiche, ma che vadano troppo oltre l'orizzonte dei bambini e che vengano dai pochi capiti — per esperienza posso respingere questa obiezione. Nondimeno presumo di vedere e godere i suoi fogli molto piú di quanto i bambini possano trovarvi e cosí accadrà ad ogni adulto che guardi con attenzione i suoi libri. In *Gartentraum* o nel mio preferito *Sommervögel*, trovo soprattutto quell'autentica arte che, con semplice modestia, grata si sottomette alla natura studiando, con profondo rispetto, ognuna delle sue forme, ma che con altrettanto semplice libertà fa proprio ciò che ne ha tratto, e si libera del modello. ¶ [...]

Il mondo di Kreidolf è accurato ed esatto: accuratamente, egli non fa alcuna violenza ad una zampetta di cavalletta o foglia di fiore, ed ogni screziatura sul clipeo di un insetto gli è sacra. Con ciò tutti i suoi disegni, fin nell'ultimo tratto, sono tutt'altro che naturalistici; tutto questo mondo, dalla fogliolina alla piú piccola radice, è la personale creazione e invenzione dell'artista. E beninteso tale invenzione non consiste nel fatto che egli umanizzi le cose della muta natura, che faccia danzare bruchi sulla corda o correre a gara degli insetti. [...] Questo genere di fantasia in fondo lo si ritrova nelle migliaia di orsi scalatori, ginnasti o giocatori di carte che inondano il mercato dell'arte bernese; questo antico metodo proprio della favolistica animale, per quanto originale sia l'uso



Biancaneve in *Ein Wintermärchen. Fiaba d'inverno* (1924). Foto: © 2017, ProLitteris, Zurigo.

che Kreidolf ne fa, non costituisce il fascino e il valore dei suoi libri illustrati; questo sta piuttosto nella sovranità creativa con la quale Kreidolf fa vivere e agire le sue creature. Una farfalla che giace su un'amaca come principessa o come signora in abito di velluto si sostiene elegantemente ad un bastone, non viene umanizzata a discapito della sua natura, ma in virtù di tale estensione delle sue funzioni essa diventa più che mai farfalla. E un fiore dotato di gambe e braccia che procede in abito femminile non è giammai una maschera: esso invece svela sempre, nella libertà della sua trasfigurazione, un fascino, il segreto di un'autentica quintessenza floreale. E così nella più audace metamorfosi ogni piccolo tratto ancora ricorda con commovente fedeltà la natura. [...] La tenerezza con

cui piante e insetti sono rappresentati, la naturalezza del dettaglio, la libertà poetica nonché la delicatezza dei colori e il forte senso decorativo, tutto ciò ricorda chiaramente l'arte orientale senza tuttavia che si avverta o sia dimostrato un diretto influsso, nella fattispecie dei giapponesi, sulla sua arte.¹¹

¹¹ A proposito di una illustrazione di *Sommervögel* Fraenger, nel saggio sopra citato, a p. 65, ricorda come qualcuno (non menzionato) abbia tirato in ballo il pittore e disegnatore giapponese Kitagawa Utamaro (1753-1806), soprattutto conosciuto per i suoi studi di donne, ma anche di soggetti naturali, ritratti in un noto libro illustrato (1788) sugli insetti, piante e rettili, dove ogni foglio è accompagnato da poesie allusivamente erotiche. Egli però fa ironicamente notare che non tutto ciò che è ornamentale debba far pensare al Giappone. Cose del genere crescono anche senza semi esotici nel giardino di Kreidolf!



Adonis da *Alpenblumenmärchen* (1922)
Foto: © 2017, ProLitteris, Zurigo.

IL NOSTRO INCONTRO CON KREIDOLF.

LA mostra tenutasi da giugno a ottobre 2017 nell'affascinante cornice del Castello di Spiez, cantone di Berna, — visitabile fino al 25 febbraio 2018 a Appenzell — dal titolo *Bergzauber und Wurzelspuk, Ernst Kreidolf und die Alpen*¹² ci ha dato modo di

¹² Si potrebbe tentare di renderne il titolo con *Incanthesimi e spiriti alpini*. *Wurzelspuk* è parola inventata da Kreidolf intraducibile alla lettera. Essa è composta da *Wurzel*, radice (anche in senso figurato) e *Spuk*: apparizione, visione, spirito, fantasma, spettro. Il titolo prende spunto da un quadro del 1922, esposto alla mostra, che meglio esprime l'idea del pittore (e degli organizzatori della mostra stessa). Si tratta infatti di un acquerello a tinte cupe di una radura dove tronchi, rami e bianche radici assumono sembianze fantasmatiche, che sembrano animarsi in un paesaggio spettrale appena illuminato da una luna nascente dietro le montagne.

ammirare una raccolta di opere pittoriche, disegni, schizzi e una scelta di tavole originali di alcuni libri illustrati di Ernst Kreidolf.

La mostra ne delimita l'oggetto mettendo a fuoco il rapporto del pittore con le Alpi, ma è vero che un'aria d'alta montagna circola in tutta l'opera di Kreidolf. Qui si tratta però dei due titoli più espliciti: *Ein Wintermärchen, Fiaba d'inverno* e *Alpenblumenmärchen, Fiabe di fiori alpini*.

La montagna è tuttavia l'ambiente per due opere completamente diverse: *Fiaba d'inverno* è un vero e proprio racconto, con il testo in prosa ed un intreccio di cui sono protagonisti tre gnomi, insieme ai sette nani di Biancaneve, la quale, in una delicata atmo-



Il funerale di Adone da *Alpenblumenmärchen* (1922). Foto: © 2017, ProLitteris, Zurigo.

sfera invernale dai tenui colori, tra ghiacci e galaverne, sembra più la Regina delle nevi.¹³

Fiabe di fiori alpini,¹⁴ ciascuna con poesia a fronte, presenta invece un'inedita combinazione del mondo di Kreidolf — fiori e farfalle — con la mitologia. È Adone quello che Kreidolf illustra in un'impari lotta contro un cinghiale inviato dal geloso Zeus.

In suo soccorso accorrono fanciulle/anemoni che nulla possono contro il fato avverso. Adone troverà infatti la morte e verrà da esse seppellito. Da allora, ci narra la poesia, ogni anno a primavera crescono in quel luogo gli anemoni.¹⁵

¹³ *Ein Wintermärchen*, Rotapfelverlag, Erlenbach-Zürich, Leipzig, München, 1924.

¹⁴ *Alpenblumenmärchen*, Rotapfelverlag, Erlenbach-Zürich, 1922.

¹⁵ Da *Alpenblumenmärchen: Adonis e Begräbnis des Ado-*

Il mito di Narciso rivivrà invece in *Über den Wassen, Sopra le acque*,¹⁶ nelle sembianze di tre esili fanciulle/farfalle, anime che si rispecchiano nelle acque dove appare, in una nuova commistione col mondo delle favole, l'illusoria immagine del re dei ranocchi.

Riferire del piacere e dell'emozione di contemplare dal vero gli acquerelli di Kreidolf ci dà l'occasione di ripercorrere il nostro incontro con questo incantevole artista, su cui

nis. (Adone e I funerali di Adone). Del mito di Adone, attribuito a varie divinità, legate alla rinascita e alla vegetazione, esistono versioni diverse. Secondo alcuni mitografi Adone fu ucciso durante una battuta di caccia da un cinghiale inviato dal geloso Apollo con l'aiuto di Artemide o da Ares, amante di Afrodite. Il mito racconta che dal suo sangue spuntarono in quel luogo gli anemoni.

¹⁶ *Lenzgesind*, Rotapfelverlag, Zürich & Leipzig, 1926.



Sopra le acque, da *Lenzgesind* (1926). Foto: © 2017, ProLitteris, Zurigo.

poco e nulla è stato pubblicato in Italia.¹⁷ Pur non essendo del tutto sconosciuto, egli viene

tuttavia situato in un'area ambigua, tra la poesia illustrata e la grafica naturalistica.

¹⁷ Al Museo Civico di Bolzano, dal giugno al novembre 2014, si è tenuta la mostra *Infanzia a colori. Libri illustrati per bambini [1900-1940] della Collezione Loner*. Si tratta di una delle più selezionate ed esaustive raccolte di Bilderbücher di illustratori di questo specifico settore, protagonisti dei movimenti artistici europei fra fine Ottocento e Novecento, Jugendstil in primis: Sibylle von Olfers, Ferdinand Andri, Carl Otto Czeschka, Oswald Wenzel, Karl Hofer, Elsa Beskow, Heinrich Lefler per citarne solo alcuni, ma dove sono state esposte opere di originali personalità non propriamente riferibili a quelle correnti artistiche. Fra i più significativi spiccavano i nomi di F.K. von Freyhold (già noto ai lettori del *Covile*) e Ernst Kreidolf. La Casa Editrice Little Nemo, nell'opera in 3 voll. a cura di Santo Alligo *Pittori di carta. Libri illustrati tra Otto e Novecento* ha dedicato a Kreidolf un capitolo: «Ernst Kreidolf. Il poeta del «piccolo mondo»».

Nella vasta opera e lunga vita di Kreidolf si possono d'altra parte trovare vari filoni di attività e sfumature stilistiche. Ma la sua arte è inconfondibile, assolutamente originale, non inquadrabile, né tanto meno riducibile ai luoghi comuni sul rapporto tra illustrazione e testo. Sembra che l'arte di Kreidolf, così discreta e apparentemente fragile, riveli un'irriducibile resistenza al consumo dell'immagine artistica: anche ristampate, pubblicate, viste e riviste, in libri, giornali, calendari, cartoline, e ora sul web, le sue tavole mantengono un arcano incanto, una bellezza delicata e cristallina, infine un'inquietante suggestione.

È come se ci avvicinassimo con una lente d'ingrandimento ad un prato, isolando un fio-



La contesa, da *Blumen-Märchen* (1898). Foto: © 2017, ProLitteris, Zurigo.

rellino, un filo d'erba o una minuscola creatura tra miriadi e miriadi di altre, ed entriamo in una storia bizzarra ma verosimile.

Nelle sue memorie Kreidolf, che aveva trascorso alcuni anni nelle Alpi bavaresi, ci racconta delle lunghe passeggiate e sue osservazioni di piante, erbe alpine, uccelli, scoiattoli e altre piccole e delicate creature: api, insetti, bombi, bruchi e farfalle, *quelle leggere e leggiadre silfidi, instancabili visitatori* di quei luoghi:

Questo mondo, in piccolo, mi pareva essere altrettanto bello e pieno di senso del cosiddetto grande mondo, e quelle impressioni dei prati alpini costituirono le basi per le future raffigurazioni dei miei libri illustrati, senza che io pensassi

allora di dipingere cose del genere, ossia di trasferire atti umani in quel mondo.¹⁸

L'antropomorfizzazione di fiori, piante e insetti non è certo nuova, ma assume presso di lui un ruolo opposto a quello corrente, come sottolinea Hesse nel suo testo. Non sono miniature o caricature degli umani. È piuttosto un artificio, un modo, forse l'unico possibile per noi, di cogliere i frammenti di una realtà totalmente altra, divenuta irrimediabilmente ignota per l'uomo moderno. Facendo di un minuscolo fiore — una genziana, un bucaneve o una pratolina — una specie di graziosa fanciulla, riusciamo per un attimo e per analogia a percepirne la realtà, la bellezza, la caducità. La natura però può essere «spinosa» — caccia selvaggia, forza pri-

¹⁸ *Lebenserinnerungen*, p. 108.



Il piccolo coleottero morto, da *Lenzgesind* (1926). Foto: © 2017, ProLitteris, Zurigo.

mordiale — se un prugnolo e un biancospino, duellanti con tanto di corazza, evocano combattimenti cavallereschi, il cui premio non sarà la dama bensì il fiore piú bello.¹⁹

E la natura non è solo idillio, implica anche la morte, essendo essa parte del ciclo della vita; in Kreidolf non è annientamento, ma trasformazione, una sorta di reincarnazione, come nella tenerissima poesia *Das tote Käferlein*, *Il piccolo coleottero morto*:

O piccolo coleottero, piccolo coleottero!
Dove sarà ora la tua animuccia?
Come farfalla che fluttua nell'aria?
Fumicello lassú nell'azzurro?
Moscerino sopra uno specchio d'acqua?
O un fiocchino di neve bianca?

E là dove la bestiola riposa ecco spuntare un fiorellino, «forse bianco, forse blu, forse rosso».²⁰

In un'altra poesia, *Blumenopfer*, *Sacrificio floreale*, sempre tratta da *Lenzgesind*, è attraverso la caduca bellezza vegetale che sentiamo il tempo come ciclo, come rimpianto e promessa: l'estate è finita, sbiaditi sono i colori sgargianti delle «vesti» dei fiori che, appassite, lasciano cadere una dopo l'altra le foglie:

Lasciateli cadere, i vostri sogni di gemme
Nella corrente blu del tempo,
Nei flutti dell'effimero,
Nei silenziosi spazi dorati dell'autunno!

Tutto deve passare quaggiú, ci dice l'autore, ma nel mutamento tutto si rinnova, ri-

¹⁹ In *Blumen-Märchen*, Piloty & Löhle, München, 1898.

²⁰ *Das tote Käferlein* da *Lenzgesind*, *Combriccola primaverile*, Rotapfelverlag, Zürich & Leipzig, 1926.



Sacrificio floreale, da *Lenzgesind* (1926). Foto: © 2017, ProLitteris, Zurigo.

sorge: ciò che è scomparso in autunno racchiude una poesia, *einen Reim*, un verso allo splendore della primavera. Lo stesso Adone che è simbolo di bellezza, lo è anche di morte e del rinnovarsi della natura.

Altrove il piccolo mondo formicolante si fa allegoria.

Su un mare plumbeo, una farfalla vaga su un vascello, sconsolatamente piangendo: quale piú struggente immagine della Malinconia?

E la bambina-cardo che guarda le farfalle alzarsi in volo, quale della Libertà?

È dal 2014 che, nel quadro di un programma di traduzioni in rima di testi illustrati per l'infanzia di area linguistica tedesca, abbiamo incontrato Ernst Kreidolf.

La traduzione delle sue poesie²¹ ci ha fatto entrare in un mondo di scrupolosa esattezza botanica ed entomologica, visitato con stupore, tenerezza e ironia: dall'immensità delle montagne fino alla creatura minuscola.²²

D'altra parte il testo in Kreidolf è di puro corredo, «non sempre elegante-spigliato-di-

²¹ Abbiamo tradotto in rima (come lo sono i testi originali) *Blumen-Märchen* completo e una scelta da *Lenzgesind* e altri Bilderbücher. Nel *Covile dei Piccoli* n. 16 dell'agosto 2017 è stata pubblicata *Girasole e Giorgina*, tratta da *Blumen-Märchen*. Tutti i diritti delle opere sono riservati e per l'utilizzo delle immagini è necessaria l'autorizzazione della ProLitteris di Zurigo che ne detiene il copyright.

²² La dimestichezza serena e rispettosa con animalletti e fiori, ci fa venire in mente *Favole, Paese dell'anima* ed altri testi di Nicola Lisi, dove, in una visione integrale della natura, la realtà piú semplice, anche umile, rimanda a misteriose corrispondenze.



Il viaggio della vanessa antiopa, da Sommervögel, Uccelli estivi (1908). Foto: © 2017, ProLitteris, Zurigo.

sinvolto nella forma, ma bastevole». Ascoltiamo al riguardo le sue parole:

In tutti i miei libri illustrati, l'immagine è primaria, ciò che preesiste, il testo è secondario, l'accompagnamento ad essa.²³

Tanto che nelle traduzioni abbiamo talvolta attinto alle immagini, per svolgere nella nostra lingua l'estrema concentrazione dei testi originali.

Mai sdolcinato, mai di maniera, Kreidolf sembra aver preso del contesto liberty, piú che l'estetica vegetale e floreale, la libertà espressiva e la raffinatezza del segno. Anche i riferimenti ad altri illustratori dell'epoca restano dati esteriori: se certe tavole possono evocare W. Crane, tutto immerso nel clima

simbolista e estetizzante dei Preraffaelliti, altre richiamano Lothar Meggendorfer, ma la poetica è profondamente diversa, l'atmosfera — se si deve cercare un riferimento — è quella dei racconti di Walser, brani di realtà sospesi in un indicibile enigma.



²³ *Lebenserinnerungen*, p. 110.

GLI UCCELLI MERAVIGLIOSI



I FIORI spossati sui prati sbiaditi
al rigido vento si sono assopiti.
Dal fondo le ombre, su soffi più caldi,
s'allungano cupe, d'inverno gli araldi.
Con frullo sonoro di ali possenti,
qual nuvola chiara, più forte dei venti,
sorvola le rocce, risale la valle:
uccelli smaglianti, immani farfalle?
Lo stormo qui giunse da terre assolate,
fugace e fulgente saluto d'estate.
Un arco tracciando nel loro volare
si volgono a sud, ritornano al mare.
Al battito d'ali, ai vaghi chiarori,
si sono destati i languidi fiori
e guardano in alto, stupiti vivendo
in notte profonda un sogno stupendo.

Die Wundervögel, da *Lenzgesind, Combriccola primaverile*, Rotapfelverlag, Zürich & Leipzig, 1926. Nostra traduzione.
Foto: © 2017, ProLitteris, Zurigo.

IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA TRADIZIONE TEDESCA.

MARISA FADONI STRIK

IL BILDERBUCH

PARTE SETTIMA. **SUE TENDENZE NEL SECOLO XX.**



NELLA nostra indagine sul Bilderbuch ne abbiamo esaminato gli esordi, in epoca tardomedievale, in cui prevalgono intenti didattici o edificanti quali ne troviamo negli abbecedari e nei libri a chiaro contenuto religioso; ne abbiamo seguito l'evoluzione nel periodo romantico in cui emerge, per la prima volta, un approccio filantropico al bambino, cui artisti diversi, quali Brentano e i fratelli Grimm in primis, valorizzandone la natura ancora intatta, la fantasia e la capacità innata di stupirsi, dedicano espressamente le loro opere, fiabe, saghe e miti, poesie e lieder popolari. Abbiamo visto come intorno agli anni 40 del 19° secolo il Bilderbuch sia intriso di rassicuranti atmosfere Biedermeier, artisticamente accurate nelle immagini e nella narrazione, e che a partire dagli anni 50 si possa parlare dell'*âge d'or* del libro illustrato per l'infanzia dove l'immagine, divertendo e incantando, conquista uno spazio sempre maggiore, un valore proprio fondato su criteri estetici, e non è più sussidiaria ai testi. Questi d'altra parte non rinunciano alla loro funzione educatrice e preparatrice del divenire adulti. Essi sono altresì lo specchio di una borghesia rampante consapevole e fiera della propria posizione socioeconomica la quale trova in quel medium l'ideale palcoscenico per i valori da trasmettere alle future generazioni. Con-

trappunto a quell'ottimismo saranno le dissacranti caricature di un Wilhelm Busch (*Max und Moritz*) o lo *Struwwelpeter*, Pierino Porcospino, di Heinrich Hoffmann, uno dei più grandi successi internazionali nella storia della letteratura per l'infanzia.¹

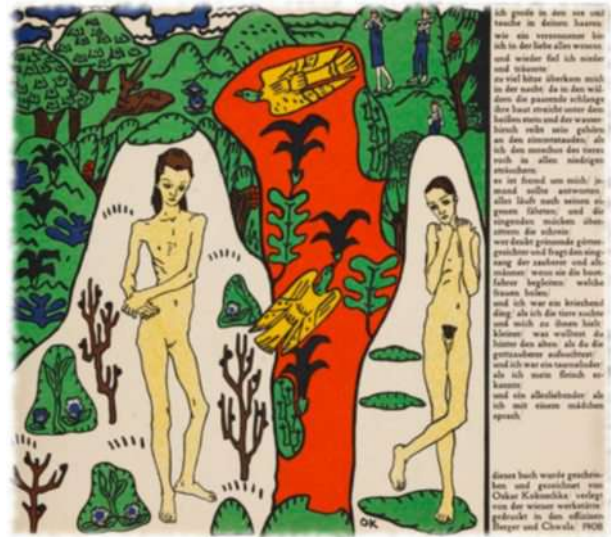
Il finire di quel secolo e gli albori del 20° si caratterizzano per una rottura con la tradizione naturalistica nelle arti figurative e la conseguente ricerca di linguaggi nuovi che concerne anche il Bilderbuch che nel Jugendstil raggiungerà la sua massima espressione estetica. È un anelito di rinnovamento nato dal crescente interesse che psicologia e scienze pedagogiche, come pure la *Kunsterziehungsbewegung*,² ripo-

- 1 Vedi al riguardo *Il Covile* n° 877: «Il Bilderbuch. Dagli inizi all'epoca Biedermeier», il n° 887: «Heinrich Hoffmann: *Der Struwwelpeter* (Pierino porcospino e gli altri suoi Bilderbücher)», il n° 914: «L'epoca d'oro del Bilderbuch borghese». La critica radicale al libro di Hoffmann, fortemente ideologica soprattutto negli anni 70 del secolo XX, sembra non aver minimamente inciso sulla sua ricezione.
- 2 *Kunsterziehungsbewegung* era un movimento che nei primi decenni del secolo 20° si batteva per una rinnovata e completa formazione artistica di base dettando rigorosi principi estetici quanto al tipo di immagini, forme e colori che il fanciullo doveva imparare a guardare affinché potesse godere dell'arte. Esso si inseriva nel quadro di una radicale riforma pedagogica riguardante la scuola e l'insegnamento in nome di una moderna didattica che si prefiggesse nuovi e più consoni standard di «buona»



nevano sul soggetto bambino e la sua educazione artistico-letteraria quale parte integrante di un progetto che coniugasse vita e arte, anima e corpo, natura e cultura. Si andava diffondendo la convinzione, sostenuta dalle teorie del pedagogo Heinrich Wolgaſt (1860–1920),³ che attraverso gli stimoli visivi del Bilderbuch, grazie alla chiarezza delle immagini, lineari nelle forme e brillanti nei colori, si potesse, per una sorta di automatismo, educare il bambino al «*Kunstgenuss*», ossia al godimento dell'arte.

In realtà solo pochi autori si cimentano nel mettere in pratica questi dettami e a dare un'impronta nuova al genere letterario (pensiamo al modernista Konrad Ferdinand von Freyhold), e originali esiti artistici vengono caso mai da singole personalità eccezionali quale Ernst Kreidolf.⁴ La maggior parte di essi, nel solco della tradizione, continua a riproporre modelli e testi di Biedermeier memoria rappresentando idillici scenari di vita infantile in armonioso rapporto con la natura amica e le sue creature, frutto di un immaginario adulto ormai per lo più distante da quel mondo.



Oskar Kokoschka, *Die träumenden Knaben*, 1908

letteratura infantile e giovanile. Per una più esauriente analisi del fenomeno rimandiamo alla lettura del n° 969 del *Covile*: «Il Bilderbuch all'epoca del Jugendstil».

- 3 Nel rapporto annuale dell'associazione degli insegnanti di Amburgo del 1892-93 il pedagogo Heinrich Wolgaſt si era espresso contro la cattiva qualità e appiattimento dei libri illustrati tedeschi per l'infanzia attirandosi con ciò le ire di editori e librai. Nel 1896 pubblica un saggio molto critico «La miseria della nostra letteratura giovanile», un giudizio negativo che esprimerà anche negli anni successivi, seppure mitigato. Rimase tuttavia fedele al suo credo, secondo il quale la letteratura destinata alla gioventù doveva essere un'opera d'arte e che il godimento di questa potesse essere insegnato. Vedi al riguardo ancora il n° 969, pag. 5.
- 4 Vedi *Il Covile* n° 982: «Il Bilderbuch. Ernst Kreidolf».

LE AVANGUARDIE, DISCONTINUITÀ DI UN GENERE.

L'Espressionismo tedesco, nella sua critica all'accademismo, avrà un impatto assai modesto sulla produzione di libri illustrati per l'infanzia. Esso rappresenta tuttavia una rottura, un momento di discontinuità, e lo stesso vale del resto per altre avanguardie artistiche che si stanno affermando nel primo Novecento. Si tratta in effetti di tentativi sporadici, e marginali, di creare un «nuovo» Bilderbuch più rispondente allo spirito del tempo e alle tendenze di stile in voga. Ne è un esempio Oskar Kokoschka (1886–1980) che mostra di aver recepito la lezione di Freud con *Die träu-*

menden Knaben, I ragazzi sognanti (1908),⁵ racconto di sette sogni corredati di apparati iconografici di grande suggestività cromatica. Tuttavia l'astrattezza e la statica gestualità dei soggetti raffigurati, come pure la marcata sensualità e ambiguità di questi, sortiscono un effetto straniante, tanto più in un'opera destinata ai bambini. In questo caso si tratta in realtà di un mero libro d'artista, libro che Kokoschka dedicò significativamente a Gustav Klimt.

I Futuristi, dal canto loro, affascinati dalle nuove scoperte tecnologiche e dal progresso trionfante, imprimono un certo dinamismo al Bilderbuch. Vi si esaltano e illustrano la bellezza della velocità e lo spirito d'avventura come in *Tobias immer schneller, Tobias sempre più veloce*, (1909), ironica storiella del giovane Tobias, già velocissimo in carrozzina, che si muoverà sempre più velocemente con tutti i moderni mezzi di locomozione dell'epoca. È una rara pubblicazione uscita dalla fucina della Wiener Werkstätte, illustrata con la tecnica del pochoir dal pittore e grafico boemo Richard Teschner (1879-1948). Il libro fu esposto nel 1914 alla mostra internazionale di grafica libraria insieme ai *Ragazzi sognanti* di Kokoschka.



Richard Teschner *Tobias immer schneller*, 1909

IL BILDERBUCH DURANTE E DOPO LA I GUERRA MONDIALE.

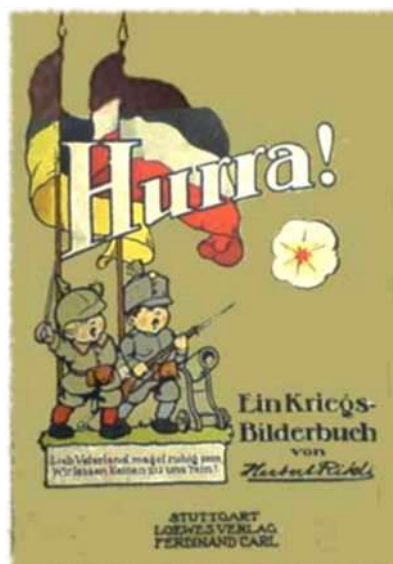
In quella fiorente stagione di nuove correnti artistiche precedenti la I Guerra Mondiale o che si manifestano nel corso di questa, ciò che appare invece più saliente è la diffusione di libri illustrati dalle smaccate implicazioni ideologiche e guerrafondaie.

La propaganda bellica della Germania e dell'Australia-Ungheria è tuttavia assai cauta. I due imperi si attengono infatti alla Convenzione dell'Aia del 1907 che aveva varato leggi in materia di guerra tese a regolare comportamenti di rispetto verso civili e combattenti. In base a tali accordi venivano ripugnati l'esortazione alla guerra e allo sterminio dei popoli

⁵ Il pittore e grafico austriaco Oskar Kokoschka, appena ventenne nel 1907, riceve dalla Wiener Werkstätte l'incarico di illustrare un Bilderbuch. Ne scriverà anche i testi che narrano del difficile passaggio dall'infanzia all'adolescenza, del primo amore, del risveglio della sessualità, della nostalgia per luoghi esotici, tutti temi cari al giovane artista. *Die träumenden Knaben*, che voleva essere dunque sguardo e empatia verso il mondo interiore infantile, si rivelò tuttavia libro poco adatto ai bambini. Non corrispondeva neppure alle aspettative dei committenti che decisero ugualmente di stamparlo in poche centinaia di esemplari di cui furono vendute solo alcune copie. Oggi per contro gli originali, una rarità, hanno raggiunto valori ragguardevoli nel mercato antiquario.

come pure la sobillazione xenofoba a mezzo stampa. Nondimeno, accanto a tale riservata ufficialità, vi era tutta un'attiva e aggressiva propaganda privata che dal patriottismo e entusiasmo per la guerra di vasti settori della popolazione cercava di trarre un profitto commerciale. Questa non si tirava pertanto indietro di fronte alla sensibilità dei bambini, utilizzati come costrutti ideologici funzionali alla giustificazione guerrafondaia. Numerosi erano infatti i Bilderbücher di guerra, talvolta edulcorati da parole come *lustig*, «divertenti.» Una guerra vista come spassoso gioco per piccini e ragazzi, ancora più appassionante se simulato in uniforme, indossata perfino da Max e Moritz che vogliono arruolarsi e combattere per la patria. Anch'essi dunque, per una volta, si dimostrano pieni di buone intenzioni. Li vedremo infatti all'opera in una «*Divertente storia di soldati sul campo*», *Max und Moritz im Felde. Eine lustige Soldatengeschichte*, dove i due monelli non smetteranno però, come è nella loro natura, di combinare guai.⁶

⁶ In Italia, durante la Prima Guerra Mondiale è il Corriere dei Piccoli ad abbondare di serie a tema patriottico, molte delle quali realizzate da Antonio Rubino che presto ne avrebbe trattato nel periodico «La tradotta», uscito nel 1918. L'impostazione civile e patriottica era presente del resto già nel *Giornalino della Domenica* (1906-1911 e 1919-1927) iniziatore e propulsore dell'editoria periodica per ragazzi. In un quadro di diffuso interesse postunitario alle tematiche educative, il settimanale, fondato e diretto da Vamba ed edito da Bemporad, offre anche agli occhi di oggi una ricchezza stupefacente di temi e di contributi letterari, giornalistici ed artistici di altissima qualità. D'impostazione laica e borghese, ma rispettoso delle tradizioni, delle identità regionali e della sensibilità infantile, il *Giornalino* sviluppò originali forme di partecipazione delle famiglie e dei lettori; dal punto di vista artistico, le copertine del settimanale offrono una panoramica completa delle tendenze e delle ricerche formali dell'epoca, con la firma di tutti i migliori artisti, che poi troveremo come illustratori nell'editoria per ragazzi fino al secondo dopoguerra. Sin dai primi anni, in concorrenza col *Giornalino*, e infine prevalente su di esso, si affermò il *Corriere dei Piccoli*, progettato da Paola Lombroso e poi diretto fino al 1931 da Silvio Spaventa Filippi. Il settimana-



Herbert Rikli, *Un Bilderbuch di guerra*, 1915.



A. Schneider, *Una divertente storia di soldati*, 1917.

le aveva un costo e un taglio più popolare e si caratterizzò per l'originale sceneggiatura di vignette con didascalie in rima, che vengono banalizzate a proto-fumetto, ma sono altresì in continuità con la letteratura disegnata tipica del Bilderbuch. Quanto ai libri illustrati, si può rilevare nel periodo una vera fioritura di editoria per l'infanzia, con case editrici e collane specializzate: anche qui, sotto il profilo artistico, si nota la varietà e l'originalità delle soluzioni formali, che animano ed arricchiscono un'offerta di letture che va dalle opere classiche ai racconti storici e di avventura, dalle fiabe ai testi religiosi, dall'osservazione naturalistica alla quotidianità del bambino e della famiglia.

Nel Bilderbuch *Heil und Sieg!* della pittrice Marie Flatscher (1916), vediamo zelanti bambini in uniforme sventolanti i vessilli delle potenze alleate alla Germania o che giocano vestiti alla marinara con tanto di piccolo cannone:



Marie Flatscher, *Heil und Sieg!*, copertina e illustrazione, 1916.

Negli anni successivi al primo conflitto mondiale appaiono sul mercato libri per bambini e ragazzi che tematizzano ancora la guerra, come in *Der kleine Kanonier. Ein lustiges Bilderbuch für kleine und grosse Artilleristen* di Adalbert Linsmayer del 1928, *Il piccolo cannone, un «divertente»* [nel titolo] *libro illustrato per piccoli e grandi artiglieristi*.

Non si può non vedere in questi esempi un'anticipazione di quello che sarà, sotto il III Reich, il ruolo di pubblicazioni scolastiche e per ragazzi finalizzate a formare l'uomo nuovo tedesco, a disciplinarlo e renderlo consapevole della propria superiorità. Di tali aspetti di continuità, nonché del ruolo del Bilderbuch nei regimi totalitari del XX secolo, avremo modo di parlare nel prossimo capitolo della presente storia.



Adalbert Linsmayer *Der kleine Kanonier. Ein lustiges Bilderbuch* [...], 1928.

Accanto ai Bilderbücher a sfondo militare, continuava una produzione alquanto convenzionale, popolata di nanetti, gnomi e folletti, come pure di piante e animali antropomorfizzati che godevano all'epoca di grande favore. Ne è un esempio *Die Häschenschule, La Scuola dei leprotti*, del prolifico autore Albert Sixtus (1892-1960) con illustrazioni di Fritz Koch-Gotha (1877-1956). Vi si narra, in versi, la storia di Hasenhans e Hasengretchen (i leprotti Giovanni e Margheritina) che vanno alla scuola del bosco dove li aspetta un vecchio insegnante occhialuto che impartirà loro lezioni di botanica, zoologia, musica e ginnastica. Il libro, tradotto in varie lingue, fra cui quelle italiana e latina, è ancora oggi un classico, venduto da allora in milioni di copie. In tempi moderni non gli sono state tuttavia risparmiate feroci critiche, accusato per lo più di cattivo gusto e paternalismo, per aver grossolanamente conferito a lepri travestite da bambini sui banchi di scuola buoni sentimenti e atteggiamenti umani ritenuti conformistici. A dispetto di ciò la popolarità del libro non è mai venuta meno, forse per la nostalgia che esso suscita verso un mondo idealizzato, lontano dalle anguste mura scolastiche che i bambini vivono quotidianamente.



Albert Sixtus, Fritz Koch-Gotha,
Die Häschenschule, 1924.

La scuola, in tempi in cui questa istituzione godeva evidentemente di un'alta considerazione, sarà al centro delle attenzioni anche di Else Wenz-Vietor (1882-1973), disegnatrice delle piccole creature, animali e vegetali umanizzati, ovvero esseri fantasiosi ambientati nel bosco, leit-motif dei suoi libri. Tra le più prolifiche negli anni venti e trenta, con ben 150 titoli al suo attivo, Vietor pubblica nel 1921 *Matrimonio nel bosco* (*Hochzeit im Walde*), un libretto in formato leporello, con 14 illustrazioni in cromolitografia e testi di Adolf Holst (1867-1945), che ha come protagonisti una comunità di insetti, grilli, formiche, coccinelle, mosche ecc.

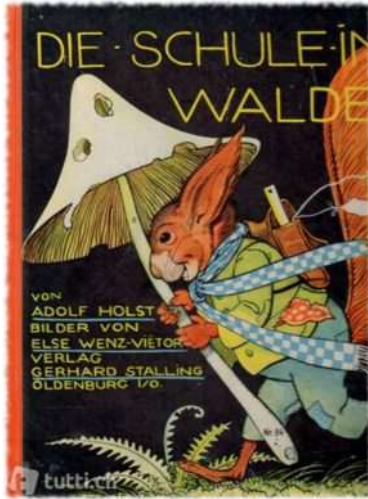


Else Wenz-Vietor, *Hochzeit im Walde*, 1921

Ma uno dei suoi libri più famosi è sicuramente *Die Schule im Walde*, *La scuola nel bosco*, (1931), ancora con i versi di Adolf Holst che bene esprimono la nostalgia per quel mondo ideale:

*O Waldesschule! O wonniger Tag!
O du lustiges Leben in Hain und Hag!
Wer je dich erlebt, wer je dich gesehen,
der muss es gestehn:
„In die Waldschule möchte ich gleich
selber noch gehen!“*

Oh scuola del bosco! Oh delizioso giorno!
Oh vita divertente per i boschetti!
Chi ti conosce, chi ti ha veduto,
deve ammetterlo:
«Alla scuola del bosco
anche a me piacerebbe andarci subito!»



Else Wenz-Vietor, *Die Schule im Walde*, 1921.

E a scuola andranno pure topini in *Die Mäuschenschule*, nonché diligenti coleotteri della coppia Wenz-Vietor/Holst:



Else Wenz-Vietor *Die Mäuschenschule*.

Dando uno sguardo oltre confine presso la Casa editrice Obelisk di Praga escono nel 1923, in lingua tedesca e ceca, le fiabe di Hans

Christian Andersen con immagini di Anny Engelmann (1897-1942?). L'illustratrice ebraica austro-morava, più conosciuta con lo pseudonimo di Suska, illustrerà ben 35 Bilderbücher in collaborazione con lo scrittore e poeta tirolese Peter Paul Rainer (1885-1938). Pur muovendosi all'interno di un mondo bambino aggraziato e rassicurante, Suska si esprime con uno stile che unisce la linearità del tratto alla vivacità del colore, senza angolosità moderniste. Fra i libri più noti *Die Maienliesl* (1923), un racconto che inizia nelle volte celesti dove una bimba esprime a Dio il desiderio di nascere e andare sulla terra. Con l'aiuto di una stella-cavalluccio e una cicogna vi giungerà e sarà consegnata alla madre presso la quale crescerà imparando a conoscere il mondo. A Suska dedicheremo, unitamente a Tom Seidmann-Freud, un prossimo capitolo monografico della presente storia.



Anny Engelmann (Suska), *Die Maienliesl*, 1923.

A poco a poco si può osservare come le rassicuranti atmosfere familiari e naturali, ancorché presenti, lascino spazio ad altri scenari. In Germania il centro nevralgico industriale e artistico è la metropoli Berlino,⁷ ove la crisi del dopoguerra e l'inflazione del 1923 fanno emergere contraddizioni e disparità sociali, l'esibizione del lusso da un lato e la diffusa miseria del proletariato dall'altro.

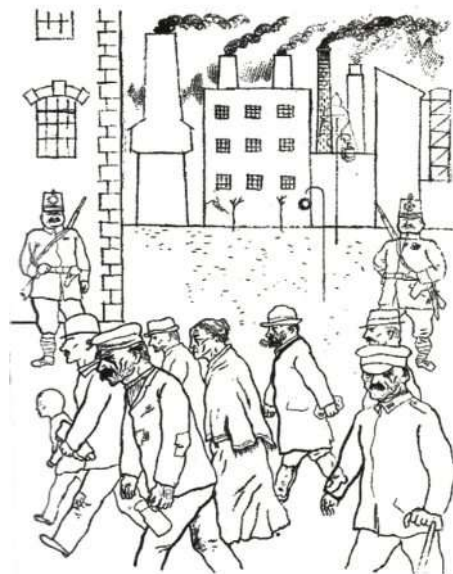
Saranno artisti come George Grosz (1893-1959) e Käthe Kollwitz (1867-1945) a mettere in rilievo queste nuove, dure realtà illustrando soprattutto racconti di scrittori idealmente vicini alla classe operaia. Ad essi si chiedeva di realizzare per i suoi figli una «cultura proletaria» del Bilderbuch. Grosz, membro del Partito Comunista tedesco, e in prima linea nel rivendicare un'arte «impegnata», rimproverava agli artisti astratti, o «conformisti», il loro esser borghesi («I vostri pennelli e penne, che dovrebbero essere armi, sono vuote cannuce»), spronandoli ad uscire dal guscio per abbracciare le idee rivoluzionarie dei lavoratori e sostenerli nella loro lotta contro lo sfruttamento e la società corrotta.

Questo doveva costituire il fondamento e il futuro dell'arte, la separazione fra bambini e adulti avrebbe perduto ogni senso per l'artista rivoluzionario, dato che erano i proletari stessi e i loro figli i nuovi soggetti e i destinatari del Bilderbuch «rivoluzionario».

Ne sia un esempio *Was Peterchens freunde erzählen, Cosa raccontano gli amici di Pierino*, (1921) di Hermynia zur Mühlen, (1883-1951) dove sono narrate sei storie ambientate nel milieu operaio della grande città. Nell'illustrazione qui riprodotta Grosz ritrae, con pochi

tratti, un'umanità sofferente che si avvia a casa alla fine del turno di lavoro.

In «*Was die Flasche erzählt*», «Cosa racconta la bottiglia», vi è il nemico di classe impersonato da una donna bigotta che prefigura l'inferno ad un bimbo malato. Nel dialogo fra una bottiglia e un bicchiere sul comodino, all'immagine convenzionale dell'inferno è contrapposta quella reale degli operai che lavorano negli altiforni dell'industria capitalistica.



Hermynia zur Mühlen/Grosz, *Was Peterchens Freunde erzählen*, 1921.

⁷ Fra i tanti autori che prendono a tema la città ricordiamo Alfred Döblin (1878-1957) con il suo *Berlin Alexanderplatz* (1929), testimonianza della quotidianità della capitale durante la Repubblica di Weimar e Walter Ruttmann (1887-1941), il regista del film documentario muto *Berlin. Sinfonie der Grossstadt* (1927) che getta uno sguardo nella concitata vita della città di quegli anni durante l'arco di una giornata. Ruttmann aveva già collaborato con Fritz Lang a *Metropolis* nel 1926.

L'INFLUENZA DELLE ARTI FIGURATIVE NEGLI ANNI VENTI.

Sul piano artistico, nel 1918 si era costituito a Berlino il Gruppo di Novembre,⁸ e a Dresda il Gruppo 1919 o *Dresdner Sezession*, fra i cui membri fondatori figurava Otto Dix (1891-1969) insieme a numerosi artisti assai eterogenei fra loro ma uniti dal motto: Verità-Fratellanza-Arte.⁹ Gli impulsi estetici espressi da quelle avanguardie si ripercuoteranno solo marginalmente sul libro illustrato per l'infanzia. Più che un'impostazione programmatica, si possono menzionare alcuni esperimenti personali, a partire dallo stesso Otto Dix, apparentemente assai distante dal mondo del Bilderbuch. L'artista aveva spesso scelto come soggetti dei suoi quadri i bambini, soprattutto in seguito alla nascita dei propri figli. Nell'arco di tempo che va dal 1922 al 1955, dedicherà loro alcuni libri illustrati, concepiti a scopo esclusivamente privato, ma riuniti e

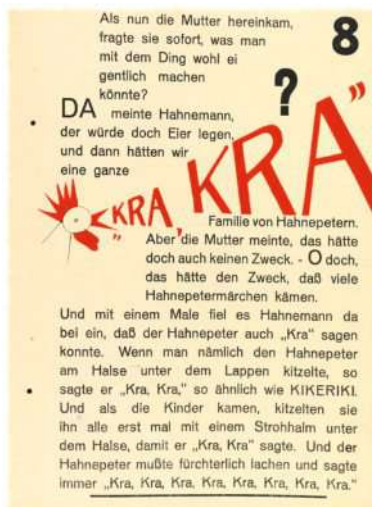
8 Prese il nome dalla Rivoluzione di Novembre che alla fine del I Guerra mondiale aveva portato alla caduta del Secondo Reich con l'abdicazione dell'imperatore Guglielmo II, e alla formazione della Repubblica di Weimar. Fondata da Max Pechstein e César Klein, l'associazione si prefiggeva un più stretto legame fra arte e popolo. Vi aderirono 170 artisti, per loro definizione radicali e rivoluzionari, caratterizzati da stili diversi sintetizzabili nella definizione *Kubofutoexpressionismus*. Il gruppo annoverava anche Futuristi italiani come Enrico Prampolini, Dadaisti, musicisti, scrittori e importanti membri del Bauhaus.

9 Fece seguito alla prima Secessione costituitasi a Dresda nel 1893 ad opera di liberi artisti di quella città che influenzati dell'Impressionismo francese si rivoltavano contro lo storicismo imperante per dedicarsi a loro volta alla pittura *en plein air*. Il Gruppo 1919 per contro si rifaceva al variegato stile degli artisti della Brücke sorto a Dresda nel 1905, antesignano dell'Espressionismo tedesco. Riguardo a questo gruppo si parla anche di «Espressionismo della seconda generazione». Nel 1922 questo prese parte al 1° Congresso internazionale di artisti progressisti cui aderirono il berlinese November Gruppe, membri della Darmstadt Sezession, la rivista *Der Sturm*, rappresentanti dei futuristi italiani, dei costruttivisti russi ecc. Per divergenze di vedute e interessi il Gruppo si sciolse ancora in quell'anno.

pubblicati molto più tardi in un album. Il primo, *Muggeli* (1922, un regalo a suo nipote), contiene 16 acquerelli privi di testo. Nelle intenzioni dell'autore infatti, a parlare dovevano essere unicamente le immagini, scevre da ogni idillio, che illustrano, non senza umorismo, scene di viaggi in paesi esotici o in un fantasioso universo primordiale, come pure divertenti incursioni nel mondo del circo. Vi compare anche la brulicante metropoli newyorchese con i suoi grattacieli, il popolo multietnico e gli indiani, un'America insomma ad uso e consumo dei bambini di una visionarietà già surreale e inquietante. Per inciso, è sorprendente constatare qui come il Surrealismo non abbia invece prodotto in quegli anni alcuna opera degna di menzione.



Otto Dix, *Muggeli*, 1922.



Kurt Schwitters, Käthe Steinitz, *Hahne Peter*.

Alcuni Dadaisti, cui si era avvicinato nella sua parabola artistica lo stesso Otto Dix, vollero mettersi alla prova col Bilderbuch quale oggetto di sperimentazione. Käthe Steinitz (1889-1975), allieva di Kathe Kollwitz e Louis Corinth, inizia una collaborazione con il pittore dada Kurt Schwitters, maestro del collage nonché grafico e poeta, pubblicando alcuni innovativi libri per bambini. Il primo, *Hahne Peter, Peter il gallo* (1924), racconta di un bimbo di cinque anni che trova un misterioso uovo. Dopo 13 giorni ne sguscia fuori Hahne Peter che saluta (*Guten Tag!*) e fa *kra kra* quando gli fanno il solletico sotto il collo... Il libro fu realizzato con la partecipazione diretta dei bambini che dovevano giudicare sulla bontà di testi e disegni. Questi venivano

poi ritagliati e ricomposti con la tecnica del collage in un processo interattivo-creativo in libertà. Stampato in rosso e nero, *Hahne Peter*, costituisce un raro esempio di letteratura dada infantile.

Un'altra pittrice, Lily Hildebrandt (1887-1974), legata agli artisti della Stuttgarter Sezession e al Bauhaus, (fu amica di Walter Gropius), scrive e illustra nel 1918 *Klein-Rainers Weltreise, Il viaggio intorno al mondo del piccolo Rainer*, un esempio di Bilderbuch sperimentale con 14 immagini ottenute da elementi geometrici coloratissimi che raccontano del sogno di un bambino che nel suo peregrinare incontra animali domestici, orsi polari e scimmie in tricolore sullo sfondo di improbabili paesaggi africani. Alla fine della I Guerra mondiale l'artista iniziò a lavorare come giornalista, professione che in quanto ebrea il regime nazista nel 1933 le proibì di esercitare, dichiarando altresì come degenerata la sua arte.



Lily Hildebrandt, *Klein Rainers Weltreise*, 1918.



Hilde Krüger, la maga Widiwondel.



L'uccello Goltz, custode dei funghi.

Hilde Krüger, *Hurleburles Wolkenreise*, 1926.

Ancora una donna, Hilde Krüger,¹⁰ pubblica nel 1924 *Der Widiwondelwald*, *La foresta di Widiwondel*, uno dei pochi libri costruttivisti illustrati durante la repubblica di Weimar. La geometrizzazione di personaggi e paesaggi è qui realizzata per mezzo di triangoli colorati

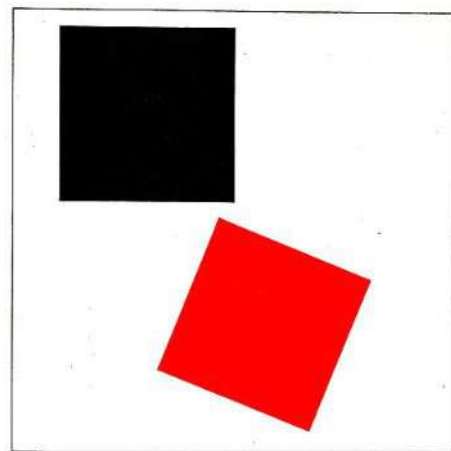
¹⁰ Chi sia Hilde Krüger non è risaputo. I libri sono la sola testimonianza della sua esistenza. *Der Widiwondelwald* e *Hurleburles Wolkenreise* furono stampati, rispettivamente nel 1924 e 1926, dalla Casa Editrice J.H.W. Dietz di Bonn che in occasione del 135° anniversario della sua fondazione li ha ripubblicati nel gennaio 2017. Si pensa che *Der Widiwondelwald* sia stato ispirato dalla surreale poesia di Christian Morgenstern, *Die drei Winkel*, I tre angoli, i quali dopo aver formato un triangolo, lo ripiegano e se ne vanno in gondola alla sorgente Widiwondel pregandola di assumere forme umane.

che rappresentano la maga Widiwondel e altri esseri fantastici usciti dalla sua bacchetta magica. Ritroviamo la stessa tecnica e atmosfera rarefatta nel suo secondo Bilderbuch, *Hurleburles Wolkenreise*, *Il viaggio nelle nuvole di Hurleburle*, che narra le avventure del vivace figlio di Widiwondel da lei spedito sulle nuvole e poi in terra alla scoperta del mondo.

L'artista aveva fatta propria la lezione del costruttivismo russo che, nato negli anni precedenti la Rivoluzione del 1917, ebbe grande influenza nella Germania del dopoguerra.

Il suprematista russo Malewicz (1878-1935) si era reso famoso già nel 1915 con il suo *Quadrato nero* di cui eseguì quattro varianti nel corso degli anni 20.

Nel 1922 El Lissitzky (1890-1941) realizza a sua volta *Die suprematistische Erzählung von zwei Quadraten (in 6 Konstruktionen)*, racconto suprematista di due quadrati in sei costruzioni, un Bilderbuch sperimentale contenente l'esplicita sollecitazione a giocare ritagliando. Sono dieci immagini/composizioni in rosso e nero che scorrono come in una sequenza filmica raccontando una «storia suprematista»: due quadrati si avvicinano alla terra e nell'impatto con questa vi è una disintegrazione da cui nascono nuove forme, come il triangolo o il rettangolo, che si mischiano a costituire un nuovo ordine.



El Lissitzky, *Die suprematistische Erzählung von zwei Quadraten (in 6 Konstruktionen)*, 1922.



El Lissitzky, Dal volume per bambini: *Vier Ziegenböcke, Quattro caproni*, 1922

In questo contesto si colloca la parabola umana e creativa di Tom (Martha) Seidmann-Freud (1892-1930), nipote di Sigmund, nata a Vienna, cresciuta a Berlino e formatasi alle scuole d'arte di Londra e Monaco. A questa originale illustratrice, a lungo dimenticata, di libri per l'infanzia (finita anche lei nella lista degli autori messi all'indice dai nazisti) il *Covile* dedicherà il già detto capitolo monografico. Accenniamo qui brevemente ai suoi esordi con la pubblicazione di *Das Baby-Liederbuch* (1914), con testi da lei scritti e illustrazioni in cui la predilezione per gli ornamenti tipici del Jugendstil trova ampia risonanza.



Tom Seidmann-Freud, *Das Baby-Liederbuch*, 1914.

Se ne allontanerà più tardi evolvendo verso linguaggi via via più essenziali e modernisti. Nel suo stile vanno a confluire una tendenza geometrica vivacizzata dal colore, come nel

suo Bilderbuch più famoso, *Die Fischreise, Il viaggio del pesce* (1923) nonché una rappresentazione stilizzata e inquietante del mondo infantile.



Tom Seidmann-Freud, *Die Fischreise*, 1923.

In effetti il dato comune nel manifestarsi delle tendenze moderniste nel Bilderbuch, sembra sia quello di un formalismo più interessato alla sperimentazione estetica o alla motivazione ideologica che alla destinazione infantile. In questo senso i bambini senza sorriso di Von Freyhold come di Tom Freud, quanto gli statici seppur variopinti esperimenti delle avanguardie segnano la rottura di un'armonia, che immette l'infanzia, e senza protezione, in una crisi di civiltà di una gravità senza precedenti. Anche quando non si tratta di realizzazioni occasionali o ad uso privato, l'intento non è comunicativo, di tenerezza e di evocazione fantastica, ma parte da un a priori, da una destrutturazione del linguaggio, da un bambino astratto, irreal quanto il bambino-modello dei testi edificanti. In effetti il gusto modernista apparentemente essenziale e vicino all'espressività infantile, se abbandona l'intento educativo, rinuncia altresì alla narrazione per immagini e all'arte di trasfigurare la realtà. La predilezione per le forme geometriche e i colori primari si accompagna al macchinismo e prepara l'epoca del bambino consumatore e dell'omologazione visuale allo standard pubblicitario e mediatico. E così si capisce la perdurante fortuna della *Scuola dei leprotti*.

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA TRADIZIONE TEDESCA.

MARISA FADONI STRIK & GABRIELLA ROUF

IL BILDERBUCH

PARTE OTTAVA. **TOM FREUD E SUSKA.**

IL DESTINO DI DUE ILLUSTRATRICI.



È PROBABILE che nel '900 nell'area tedesca scofona il numero di illustratrici per l'infanzia sia pari o superiore a quello degli illustratori. La frequenza delle ragazze nelle scuole d'arte era diffusa ed entusiasta; da esse uscivano ottime disegnatrici, in possesso di tutte le tecniche pittoriche e della grafica, nonché di sensibilità e competenze pedagogiche. Infatti — come abbiamo visto — le nuove teorie educative affidavano al Bilderbuch un ruolo formativo specifico, nell'affinamento del gusto estetico e nello stimolo alla fantasia dei ragazzi, oltre che nell'animazione di testi e incentivo alla lettura. Si aprivano quindi spazi per nuove professioni e carriere, legate sia agli ambienti artistici che all'editoria, periodica e di libri. Tali professioni si ponevano del resto in continuità con l'identità femminile e con le tradizioni familiari nei ceti borghesi in cui la lettura di fiabe, racconti e testi didattici era uno dei modi di stare insieme tra adulti e bambini.

Le illustratrici sono in effetti presenti in tutti i filoni stilistici del Bilderbuch, che proprio nel '900 vanno differenziandosi: da una parte una produzione che prosegue la fioritura tardo ottocentesca e Jugendstil, legata al naturalismo e ad un'animazione della realtà fantasiosa ma rassicurante; dall'altra una ricerca di forme in-

dite, in relazione allo sperimentalismo artistico o a motivazioni ideologiche.¹

Le figure di Anny Engelmann (1897–1942) e Martha (Tom) Seidmann-Freud (1892–1930) sono rappresentative di queste due tendenze, ma con una loro specificità e spessore particolari.

Entrambe infatti si collocano con attenta ed ispirata sensibilità di fronte al mondo infantile, la prima con una sorridente tenerezza, ma senza sdolcinature, l'altra con linguaggi nuovi, ma senza troppo indulgere a formalismi. Le loro poetiche sono però diversissime.

Le due illustratrici, entrambe ebrae, hanno d'altra parte un percorso artistico ed esistenziale parallelo, ed una conclusione tragica per quanto affatto differente. Esse manifestano nel loro stesso stile, ciascuno inconfondibile, la crisi che andava consumandosi — anche nei confronti dei bambini — con la modernità e l'imporsi delle ideologie del XX secolo.

Quanto a questo, mentre la Engelmann testimonia un approccio ottimistico, però di rifugio in un mondo infantile ovattato e protetto, la Freud, creando un evanescente mondo irreali, vi esprime altresì turbamento e inquietudine.

1 V. «Il libro illustrato per l'infanzia nella tradizione tedesca, parte VII. Il Bilderbuch. Sue tendenze nel secolo XX.» in *Il Covile* n° 485 del dicembre 2018.

☞ TOM SEIDMANN-FREUD, I GIARDINI
DEL DOLORE.



NATA a Vienna² nel 1892, Marta Gertrud³ era la terza figlia di Marie, sorella di Sigmund Freud, e Moritz Freud, loro cugino. A partire dai quindici anni si fa chiamare Tom che diventerà il suo nome d'arte. Sul perché si può solo speculare. Anna Freud, figlia dello psicanalista, in una lettera scrive (1980): «*She was an extremely gifted girl, but rather hated to be female and therefore changed her name to a male one.*» Di lei colpisce l'espressione seria e malinconica in una foto che la ritrae bambina insieme alle belle sorelle. Secondo il nipote Michael Freud-Magnus, «un brutto anatroccolo», caparbia, introversa, ma dalle notevoli doti artistiche.

Nel 1898 la famiglia si trasferisce a Berlino. Tom accompagna spesso il padre nei suoi viaggi d'affari a Londra dove frequenterà una scuola d'arte specializzandosi nella tecnica

dell'acquerello.⁴ Di ritorno a Berlino si iscrive a quella che oggi è la Scuola Superiore d'Arte dove frequenta corsi di disegno, pittura, grafica, litografia e incisione all'acquaforte. Nel 1914-15 termina gli studi trascorrendo a Berlino il periodo della guerra. È del 1914 il primo libro da lei illustrato, *Das Baby-Liederbuch*, di cui scrive anche i versi.

Già in quest'opera precoce si delinea l'originalità del suo stile che si caratterizza per l'essenzialità del disegno, raffinato nei tratti delicati delle figure su sfondi monocromatici privi di fronzoli. Le suggestioni liberty hanno solo un'eco nel segno curvilineo, come ci mostra l'immagine della bimba col fiocco bianco che tiene in mano un palloncino blu, quasi a voler levitare nell'aria, o l'altra in cui uno «strambo» bimbetto, ci dice Tom, si pappa le mele seduto su un bellissimo ramo carico di frutti. Qui è il rosso intenso a spiccare quale unico elemento decorativo. Nel suo linguaggio scarno Tom rifugge da ogni affettazione e pathos, e le figure infantili, tenerissime e solitarie (come lo sono quasi tutte nel libro), acquistano quella centralità su cui mettere a fuoco tutta la nostra attenzione e immaginazione.

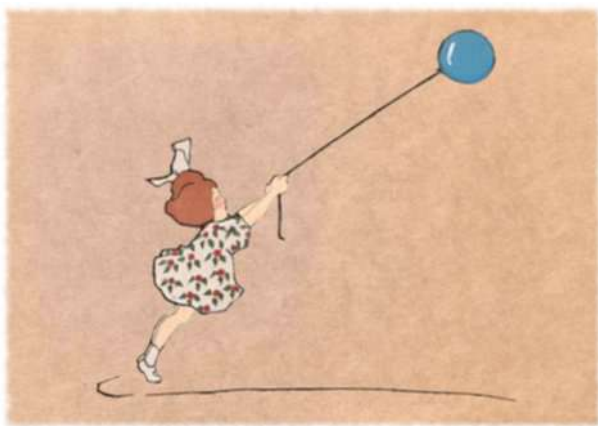


Das Baby-Liederbuch, Il melo, 1914.

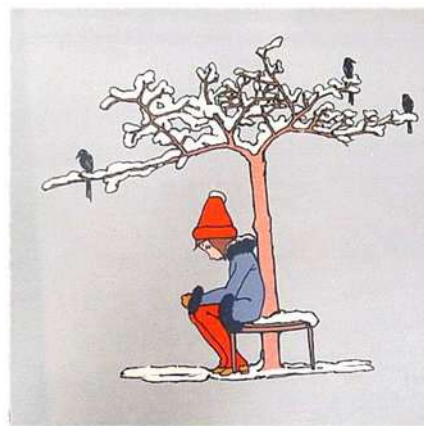
2 Vienna durante l'Impero asburgico era un crogiolo di popoli. Gli stessi Freud provenivano dalla Galizia (oggi Ucraina). Sigmund era nato in Moravia, oggi parte della Repubblica ceca. Nella seconda metà del secolo XIX la comunità israelitica era in costante ascesa, dai 6200 cittadini ebrei registrati nel 1860 si era passati ai 147.000 nel 1900 in una Vienna che era uno dei più grandi e importanti centri di cultura ebraica in Europa.

3 Le notizie biografiche sono tratte da: *Dizionario enciclopedico Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*. Edit. Kurt Franz, Günther Lange, Franz-Josef Payrhuber, Meitingen 1995; Barbara Murken, *Tom Seidmann-Freud und die europäische Verbreitung ihres Werkes* in: *Studien über Kinder- und Jugendliteratur*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2016, pp. 228-255.

4 Sono di questo soggiorno londinese i due libri inediti *Wölckchen*, (Nuvoletta, 1910) e *Die Gärten des Leids*, (I giardini del dolore, 1911), fortuitamente ritrovati dalla sorella Lilly in un baule alla fine degli anni quaranta. Il primo dedicato al fratellino, il secondo alla madre in occasione del suo cinquantesimo compleanno.



Das Baby-Liederbuch, Il palloncino, 1914.



Das Neue Bilderbuch, 1918.

Nel 1918 Tom si trasferisce a Monaco di Baviera dove entra in contatto con artisti e intellettuali ebrei, vicini alle idee sioniste, fra cui Gershom Scholem (1897-1982) filosofo e traduttore di scritti ebraici (di lei dirà che era «pittorescamente brutta e geniale»), e il poeta e scrittore Samuel Agnon (1888-1970), primo cittadino israeliano ad ottenere il premio Nobel per la letteratura nel 1966. Qui Tom incontra anche Walther Benjamin (1892-1940), egli stesso conoscitore e collezionista di libri per l'infanzia. Con le sue positive recensioni egli contribuirà, negli anni 30, a consolidare la fama di Tom Freud, che verrà in seguito spazzata via dall'avvento del nazismo.

Il periodo a Monaco è particolarmente felice e proficuo per l'artista che in quello stesso anno illustra *Das Neue Bilderbuch*.⁵ Sebbene in forme più attenuate, le illustrazioni evidenziano ancora elementi ornamentali tipici del Jugendstil. In un'atmosfera rarefatta e mesta, sono soprattutto piccoli fiori a far da cornice a figurine minimalistiche di bimbi dal sesso indecifrabile, colti nei loro momenti intimi e contemplativi. Già si intravedono qui stilemi che riflettono il mutato clima artistico che sfocerà nel costruttivismo e la nuova oggettività.

⁵ N°29 della serie pubblicata dalla casa editrice Dietrichs Münchener Künstler-Bilderbücher, specializzata in libri artistici illustrati, che lo reclamizza come «Bilderbuch dell'anno» 1918. Tale risonanza varca i confini e il libro verrà infatti tradotto nel 1919 in svedese e in olandese nel 1920.

Nel 1920 a causa delle più restrittive disposizioni in materia di stranieri, introdotte in Baviera per motivi di ordine pubblico, coloro che non erano in possesso del passaporto tedesco furono costretti ad abbandonare lo stato. Nella cerchia di amici e conoscenti di Tom alcuni presero la via dell'emigrazione in Palestina, molti si rifugiarono in altre città più tolleranti della Germania. In quanto figlia di padre rumeno, e lei stessa cittadina rumena, Tom torna nella casa paterna di Berlino continuando a lavorare intorno a nuovi progetti di libri per l'infanzia. Nel 1921 illustra, ancora col suo nome da ragazza, *Kleine Märchen* (Piccole fiabe), dieci tavole a colori, a fronte di testi di Hans Christian Andersen, dei Fratelli Grimm e Ludwig Bechstein. Il libro uscirà anche in russo, e in ebraico nella traduzione di Chaim Bialik, con una riproposizione più modernista delle illustrazioni.



* (4) *

Negli anni 20, a Berlino, si era formata una vivace comunità di artisti e scrittori ebrei russi. Qui vivevano anche la famiglia di Nabokov, fuggita dopo la Rivoluzione bolscevica del 1917, e numerosi emigrati fra cui appunto il poeta Chaim Nachmann Bialik (1873-1934).

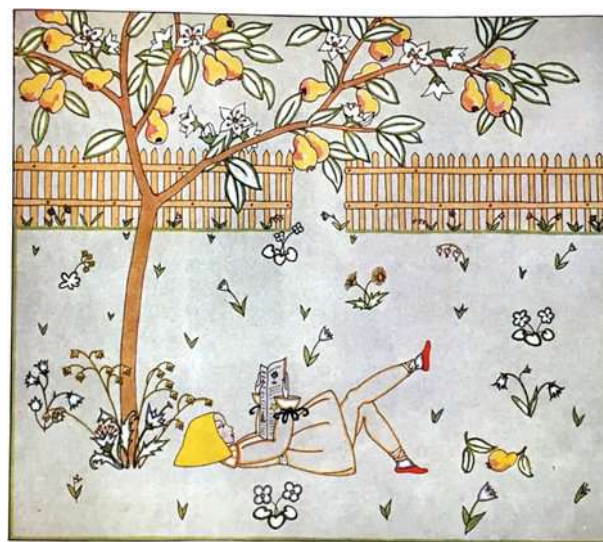
È sempre a Berlino che nel 1921 Tom incontra e sposa Jakob/Jankew Seidmann (1892-1929) e nel 1922 nasce la figlia Angela.

Nello stesso anno Jakob, scrittore e traduttore dall'ebraico, fonda con Chaim Bialik la casa editrice Ophir col principale obiettivo di far conoscere la lingua ebraica ai bambini ebrei tedeschi, offrendo loro libri illustrati di alto livello artistico-pedagogico. Ed è qui che entra in gioco Tom Freud che si stava affermando come illustratrice e scrittrice, e di cui Bialik intendeva pubblicare sei libri per il mercato tedesco. Ma l'ambizioso progetto non andrà in porto. Bialik non versa le quote nella società, emigra in Palestina nel 1924 e solo tre dei libri programmati verranno stampati in ebraico a Gerusalemme: *Kleine Märchen*, *Das Buch der Dinge* e *Die Fischreise*.

Nello stesso anno Tom pubblica *Das Buch der Dinge. Ein Bilderbuch für ganz kleine Kinder* (Il libro delle cose per bambini piccolissimi), corredato di sedici tavole a colori realizzate a *pochoir*.⁶ Il libro, come quasi tutti quelli che seguiranno, verranno pubblicati dalla nuova Casa editrice Peregrin fondata dalla coppia Seidmann in seguito alla rottura con Bialik.

Iniziato già nel 1920 durante il suo soggiorno a Monaco, Tom riprende quello stesso anno e pubblica negli Stati Uniti *David the Dreamer. His book of Dreams* con testi in inglese del poeta americano Ralph Bergengren

(1871-1947). Il protagonista è David, un bambino dalle fattezze androgine e vestito con abiti femminili, che insieme all'eccentrico cane Fido, in abitino bianco, vive in sogno una serie di avventure per mare e per terra. Sotto un pero David trova poi un libro molto speciale: le lettere corrono via e cambiano di posto, escono dal libro, le pagine spariscono appena voltate, per riapparirne sempre di nuove in un gioco infinito.



David the Dreamer, His Book of Dreams, 1922.

⁶ Il *pochoir* (conosciuto anche come *stencil*) è un sistema di coloritura a tempera o all'acquerello con l'ausilio di «sagome» o «maschere» che a registro vengono collocate in successione sulla stessa pagina per eseguire le differenti colorazioni, evitando così la mescolanza di queste. Ricordiamo qui due grandi illustratori, K.F. von Freyhold e Ernst Kreidolf che di questa tecnica fecero largo uso realizzando una vera e propria grafica d'arte.

In un'immagine compare un grosso pesce parlante che anticipa il tema del Bilderbuch più famoso dell'artista, *Die Fischreise* (Il viaggio del pesce), che uscirà l'anno seguente. Anche qui si narra del sogno di un ragazzino, Pere-

grin, che in groppa a un grosso pesce rosso compie un viaggio in una sorta di paese utopico abitato da bambini (dai volti serissimi) che accolgono generosamente il viandante Peregrin. Qui vivono e lavorano in libertà, non conoscono il denaro, fiori e frutti sono per tutti e nessun adulto minaccia o punisce. In un sapiente gioco di colori e nitide e strutturate forme geometriche, si dispiega l'agognato paradiso infantile, forse la terra promessa, sogno di molti ebrei, ovvero la realizzazione dell'ideale sionista? Circondato di farfalle, «a casa» negli elementi dell'acqua, terra e aria, Peregrin infatti non sarà piú lo straniero, un senza patria.⁷



Die Fischreise, 1923.

Nel 1924 esce *Buch der Hasengeschichten* (Libro delle storie di conigli/lepri), una raccolta di dodici fiabe e leggende arcaiche tratte da un cosmo esotico, in primo luogo dall'Africa. Sono tuttavia le illustrazioni a rendere questo Bilderbuch particolarmente affascinante, colorate all'acquerello nelle delicate tonalità pastello del rosa, turchese, verde o del bianco che ne attenuano il ricercato formalismo.

⁷ Barbara Murken, medico e psicoterapeuta tedesca, nonché appassionata collezionista di libri per l'infanzia (ne possiede un migliaio), ha scritto numerosi saggi soprattutto su autori e illustratori degli anni 20 del XX secolo. Fra i suoi preferiti è Tom Seidmann-Freud, alla cui vita e opere ha consacrato approfondite ricerche. Da lei apprendiamo che *Die Fischreise* era dedicato al giovane fratello Theo, morto a 22 anni annegato in circostanze non chiare.



Buch der Hasengeschichten, 1924.

Nel 1927 Tom inizia a pubblicare con l'editore Herbert Stuffer, che ne apprezza modernità e originalità. Sono di questo periodo *Das Wunderhaus* (1927, La casa delle meraviglie) e *Das Zauberboot* (1929, Il battello magico), costruiti con immagini movibili, girabili e trasformabili in altrettante storie singolari e umoristiche, sotto la regia del bambino stesso. È un invito a dispiegare in modo giocoso la sua creatività, «guidato» dai discreti suggerimenti dell'autrice che nel risvolto di copertina così si esprimeva: «Scrivere insieme poesie, inventare rime, trasformare le storie, far recitare a piacere personaggi di un teatrino e molto altro». Formalmente Tom si riallaccia, è vero, ai già noti *stand-up books* ottocenteschi, resi popolari soprattutto grazie al talento di Lothar Meggendorfer, il precursore piú influente dei moderni libri animati,⁸ ma la novità sta proprio

⁸ Sulla tradizione dei libri animati vedi le pp. 10–11 del *Covile* n° 930 del novembre 2016 «Il grande Lo-

* (6) *

nel rendere attivamente partecipe il bambino, stimolandone curiosità e fantasia.

do altresí i commenti elogiativi da parte di Walther Benjamin.¹⁰



Das Wunderhaus, 1927.

Questa sensibilità e rispetto verso il mondo infantile si rispecchia anche nei sillabari interattivi pubblicati dopo la morte di Tom: *Hurra, wir lesen! Hurra wir schreiben! Hurra, wir rechnen!* (1930-32, Urrà, leggiamo, scriviamo, contiamo!). Ricollegandosi all'antica tradizione degli abbecedari,⁹ Tom evita tuttavia ogni pesante intromissione didattica e pedagogica, mossa soprattutto dal bisogno di coinvolgere e divertire il bambino nel momento di apprendere cose «serie». I libri riscossero un enorme successo, conobbero numerose riedizioni, suscitando

thar Meggendorfer».

⁹ Un primo esempio è costituito dalle *Tabulae abcdariae pueriles* (1544) e dal piú famoso (e ambizioso) *Orbis sensualium pictus* (1653), una vera e propria enciclopedia per bambini per immagini, dell'umanista e pedagogo ceco Johan Amos Comenius. Vedi al riguardo le pp. 4-5 del *Covile* n° 887 del febbraio 2016. Lo stesso Meggendorfer scrive e illustra nel 1925 il libretto didattico e scherzoso *1 mal 1 ist 1*, da noi tradotto (Le Nuove Tabelline) adattando versi e rime ai nostri numeri. È stato pubblicato nel N° 1 del *Covile dei Piccoli*, n° 794 dell'aprile 2014.



Hurra, wir lesen! Hurra wir schreiben! 1930.



Hurra, wir rechnen! 1930.

Nel 1929 Tom aveva mostrato il manoscritto di un nuovo Bilderbuch all'editore Herbert Stuffer che invece espresse perplessità circa il suo successo di mercato. *Das Buch der erfüllten Wünsche* (Il libro dei desideri esauditi) uscì allora presso Müller & Kiepenheuer, e si rivelò effettivamente un fiasco.¹¹ Il libro, forse il piú

¹⁰ Walther Benjamin nei numeri di dicembre 1930 e 1931 della *Frankfurter Zeitung* citati nella raccolta *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Suhrkamp, 1969.

¹¹ In uno scambio epistolare fra gli editori Stuffer e Kiepenheuer si sosteneva che fosse un libro «morto».

complesso e ricco di implicazioni simboliche di Tom, colpisce in effetti per la staticità delle immagini e il carattere infantile di queste. Sono dodici storie che hanno come protagonisti fanciulli dai desideri piú fantasiosi, che per magia si avverano. Ne risulta un'atmosfera surreale in cui uccelli, pesci e bambole parlano e interagiscono con i bambini. Nondimeno l'impressione è di una certa freddezza e malinconia. Si inizia con il piccolo Karl, di cui non vediamo il volto, che viene esortato a disegnare e all'improvviso tutte le figure, personaggi e animali, cominciano ad animarsi. Leggiamo anche la storiella di una casa di città dove vivono soltanto bambini in libertà che giocano in un giardino sconfinato sul retro. La casa ha una porta sulla strada, si può entrare e «far visita» alla mamma la quale siede alla finestra rammendando calze e pantaloncini. Abbiamo anche qui la rappresentazione di un mondo ideale e anarcoide in cui gli adulti sono assenti o restano a guardare. Forse in ossequio alle avanguardie del momento, dei surrealisti in primo luogo, Tom mette qui in scena le sue utopie, come già era avvenuto nel precedente *Viaggio del pesce*, un universo dove trionferebbero gli istinti ancora autentici dell'infanzia ovvero desideri inappagati ma realizzabili in stati onirici gratificanti.



Das Buch der erfüllten Wünsche, 1929.



Das Buch der erfüllten Wünsche, 1929.

Nello stesso 1929, in concomitanza con la crisi economica mondiale, si consuma la tragedia della famiglia Seidmann: oberato dai debiti e prossimo alla bancarotta della sua casa editrice, Jakob si toglie la vita il 29 ottobre 1929. Sembra che la moglie e la famiglia Freud ignorassero la gravità della situazione; le lettere dei Freud mettono comunque in evidenza una freddezza di rapporti probabilmente non senza conseguenze sullo stato psichico della stessa Tom.¹²

¹² Le costose edizioni di libri illustrati di pregio della Casa editrice Peregrin, le cui vendite non arrivavano a coprire neppure le spese di stampa, portarono Jakob Seidmann al tracollo finanziario, anche a seguito della precedente rescissione della società con Bialik, alla sua partenza per Tel Aviv e chiusura delle prospettive commerciali e ideali del progetto Ophir. C'è da chiedersi se, al di là delle motivazioni economiche, l'abbandono da parte del socio non sia stato sentito come il tradimento della fiducia e dell'amicizia, e sia andato anch'esso a influire sia nel gesto di Jakob che nella tragica frustrazione di Tom. Sigmund Freud si esprimerà con freddezza e in modo poco lusinghiero riguardo a Jakob: «Viene a galla che i suoi affari non erano sufficientemente redditizi per coprire gli interessi dei suoi debiti, cosicché ad ogni scadenza è precipitato sempre piú a fondo nell'insolvenza.» (Lettera dell'ottobre 1929, citata nell'articolo di Barbara Murken, *Tom Seidmann-Freud*, pubblicata in *Luzifer-Amor*, rivista di storia della psicanalisi, Tubinga, anno 17, Quaderno 33, 2004, pp. 96-97). In un'altra lettera del 6 dicembre 1929, dunque poco piú di un mese dopo la



Das Buch der erfüllten Wünsche, 1929.

Se si escludono i sussidiari pubblicati postumi, *Das Buch der erfüllten Wünsche* è l'ultimo vero e proprio Bilderbuch di Tom Seidmann-Freud che possiamo quasi leggere come un testamento. Vi traspare tutta l'inquietudine dell'artista un po' *bobémienne*, la sua inadeguatezza di donna (e madre?), il desiderio di essere altro e altrove, un conflitto e un tormento mai esplicitati, un disagio e un dolore che il suicidio del marito, pur nella sua drammaticità, da solo non spiega.



Tom Seidmann-Freud con la figlia Angela.

morte di Jakob, Freud scrive: «*He was an honest nice and clever fellow but he had undertaken what seems impossible in our days, to build up a Verlag* [una casa editrice] [...] *without money*».

Sta in tutto questo la chiave di lettura, il filo rosso che attraversa la sua opera? Alla depressione e al ricovero che ne seguì Tom non sopravvisse. Si lascerà morire d'inedia il 7 febbraio 1930.¹³

Fino agli anni 30 le opere di Tom Seidmann-Freud avevano trovato un pubblico di appassionati lettori in patria e all'estero, come dimostrano anche le numerose traduzioni in inglese, olandese, svedese, ebraico, russo ecc. I nazisti vietarono i suoi libri, troppo moderni e per di più di un'autrice ebrea. Dopo la seconda guerra mondiale, l'artista è stata pressoché dimenticata. Alla fine degli anni 40 l'editore Stuffer cercherà di riannodare il filo interrotto con una nuova pubblicazione dei suoi sussidiari, constatando amaramente il danno ormai irreparabile causato dai «saccheggi» del nazismo, dal sistematico boicottaggio di artisti di valore e la conseguente rottura di una tradizione: delle ottomila copie stampate ne saranno infatti vendute appena un decimo. Negli anni 70 Barbara Murken intraprende delle ricerche presso collezionisti privati e biblioteche europee e americane. Nel 1980 si reca in Israele e dopo vari tentativi di contattarla, incontra la figlia di Tom, Angela/Aviva Seidmann-Freud Harari (1922-2011). Questa le consentirà di vedere e fotografare il ricchissimo materiale inedito che costituisce il lascito dell'artista, poi gelosamente custodito e documentato dalla nipote, Ayala Drori, figlia di Angela. In Israele dal 2008 tutti i genitori di Tel Aviv ricevono alla nascita di un bambino un Bilderbuch di benvenuto con poesie di Chaim N. Bialik e tavole illustrate di Tom Seidmann-Freud tratte da varie epoche del suo percorso creativo, insieme ad altre provenienti dal lascito e mai pubbli-

¹³ La figlia Angela di sette anni fu adottata dalla sorella di Tom, l'attrice Lilly Marlé, che con l'avvento del nazismo in Germania si trasferisce a Praga, città natale del marito. In seguito all'occupazione della Cecoslovacchia nel 1939, la famiglia Marlé fugge a Londra mentre Angela (Aviva), con un trasporto sionista, emigrerà in Palestina.

cate prima. Vi è un che di ironico in questo accostamento che pare risarcire un'antica ferita.

Oggi molte delle opere di Tom Seidmann-Freud vengono ristampate, mentre gli originali hanno raggiunto quotazioni elevate sul mercato antiquario, trasformando una figura dimenticata in un'artista di culto.

Nel 2017, presso il Centro espositivo e di ricerca Grimmwelt Kassel (dedicato alle opere dei Fratelli Grimm vissuti nella città) la Documenta 14 ha allestito una mostra con disegni, libri e fotografie di Tom Seidmann-Freud, un evento che ha attirato l'attenzione dei media, risvegliando così un interesse che pareva sopito intorno alla sua persona e alle sue opere che il Museo ebraico di Berlino, dal canto suo, tiene esposte in una vetrina.

È difficile astrarre dalla triste conclusione della vita di Tom Freud guardando certe sue immagini sospese in una tacita inquietudine; come del resto non vedere nell'astrazione dalla realtà dei suoi bambini sognatori una fuga dalle tensioni ed evenienze minacciose che premevano nella società tedesca. In questo senso, senza tradirne l'aura fantasiosa e visionaria, si può considerare l'opera di Tom Freud un documento artistico che va oltre i confini della storia del Bilderbuch per l'infanzia.



ANNY ENGELMANN, SUSKA, «SUSI SOLARE».

Di Anny Engelmann (1897–1942), pseudonimo Suska, Susanna in ceco, si può letteralmente dire che parlano le opere, date le scarsissime notizie biografiche sulla sua persona.¹⁴ Suska è, sotto questo aspetto, una figura affascinante ed elusiva, in un quadro di relazioni culturali e professionali brillanti e complesse, caratteristiche della cultura mitteleuropea tra le due guerre.

La famiglia Engelmann apparteneva alla ricca borghesia ebraica di Olmütz,¹⁵ in Moravia, e la loro casa era frequentata da artisti ed intellettuali. Il fratello maggiore di Anny, Paul, a Vienna dal 1910, studia architettura come allievo di Adolf Loos, collaborando inoltre con Karl Kraus e la sua rivista satirica *Die Fackel* (1899–1936). Tornato a Olmütz farà lì conoscenza nel 1916 con Ludwig Wittgenstein e resterà con lui in relazione, essendo fra l'altro coinvolto come progettista nella famosa «Casa Wittgenstein» (1925–28).¹⁶ Negli stessi

¹⁴ Le poche notizie di base sono ricavate dal saggio di Ursula A. Schneider pubblicato dall'Istituto di Ricerche Brenner-Archiv dell'Università di Innsbruck: *Neues von Peter Engelmann* (Ps. Peter Eng) und Anny Engelmann: die Geschwister von Paul Engelmann, Figuren einer verschwundenen europäischen Moderne. Vol. 30, 2011, pp. 119–144. Della stessa autrice la *Bibliographie Anny Engelmann* (Suska, Brenner-Archiv), costruita in gran parte sul materiale in possesso della collezionista dei libri della Engelmann, Edith Duschka, che viveva a Reichenberg, in Moravia, prima di esserne cacciata nel 1945 dalle truppe sovietiche penetrate in Cecoslovacchia. Il suo lascito è stato donato al Brenner Archiv nel 2017–2018.

¹⁵ Olmütz, capoluogo della Moravia, era un'importante centro politico, culturale e economico, abitato da tedeschi, cechi e da una cospicua comunità ebraica. La presenza in questa città di commercianti e intellettuali ebrei è documentata fin dal Medioevo. Nel 1745 un decreto dell'imperatrice Maria Teresa ne vieta il soggiorno e solo nel 1848 verranno riconosciuti loro i diritti civili.

¹⁶ Le lunghe conversazioni con Engelmann furono di grande importanza per Wittgenstein nell'elaborazione delle idee filosofiche che sarebbero confluite

anni Paul, attivo come architetto ma anche come letterato e psicologo, si avvicina al movimento sionista e nel 1934 si trasferirà in Palestina, dove continuerà la carriera e morirà nel 1964, unico superstite della sua famiglia che, in un appunto contenuto in un plico indirizzato a Wittgenstein, ebbe a rimpiangere di non aver saputo aiutare.

L'altro fratello, Peter (Eng) (1892-1939) si afferma come grafico pubblicitario e caricaturista, ma soprattutto prolifico disegnatore di cartoni animati per il cinema muto e di fumetti per alcuni quotidiani americani. Dal 1918 è anche lui a Vienna, ove collabora con la casa editrice che pubblica gli scritti di Karl Kraus. Egli percorre però una via diversa dal fratello: si fa cittadino austriaco ed esce dalla comunità israelitica per registrarsi come cattolico. Dopo l'Anschluss, Peter e la moglie Anna si trasferiscono in Palestina, ma non riescono ad adattarsi all'ambiente, e fanno ritorno in Cecoslovacchia, invasa poi nel 1939 dalle truppe tedesche. I due si toglieranno la vita quello stesso anno a Olmütz.

Negli anni del primo dopoguerra l'Europa e la borghesia ebraica non sono però presaghe di queste tragedie: in un contesto familiare di frequentazioni intellettuali e di carriere bril-

nell'esposizione sistematica del *Tractatus logicus-philosophicus*. Nel frammentario lasciato di Paul (v. Paul Engelmann. *Briefe und Begegnungen* a cura di Brian McGuiness. Wien/München/Oldenburg 1970) è raccolta un'intensa corrispondenza con Wittgenstein su tale opera e su temi di etica, estetica, religione e letteratura. Un elemento di turbativa nel loro rapporto fu invece la vicenda della casa edificata a Vienna per Margarethe, la ricca sorella del filosofo, progettata da Engelmann in puro stile Bauhaus. La sorella maggiore Hermine, nelle sue memorie, menziona le circostanze della conoscenza tra Paul e Ludwig a Olmütz, e narra con vivacità le varie fasi della costruzione della casa di Gretl Wittgenstein e di come Ludwig, che aveva anche una formazione di ingegnere, aveva gradatamente spodestato il progettista, intervenendo in tutti gli aspetti tecnici ed estetici, e nei minimi particolari. Nella casa Wittgenstein, monumento nazionale, è oggi ospitato l'Istituto di Cultura bulgaro.

lanti, Anny sarà stata certo stimolata a sviluppare i suoi talenti, forse con lezioni private o presso istituzioni femminili di formazione artistica che esistevano a Vienna, Monaco e Berlino, dove è accertata la sua presenza nel 1917. In realtà ella assume sin dagli esordi, già con maturità espressiva e tecnica, l'identità di illustratrice pura, e tale rimarrà in tutta la sua carriera: in un catalogo sulla pittura in Moravia, Anny è definita «illustratrice», e nel 1920, nell'ambito di una mostra della Società degli amici dell'arte di Olmütz, di lei vengono esposte le tavole per i Bilderbücher per l'infanzia.

In effetti la bibliografia nota di Suska, in circa 15 anni di attività, è ampia —probabilmente incompleta— e complicata. Sono documentati 35 titoli di libri illustrati, che però si moltiplicano se consideriamo, oltre a quelle tedesche, le edizioni in lingua ceca, russa, inglese, francese e italiana, che talvolta non sono traduzioni, ma riproposizioni delle immagini con testi completamente diversi. Anche le case editrici sono svariate.¹⁷ Ci sono poi cartoline, e presumibilmente altri lavori grafici e di illustrazione non censiti.

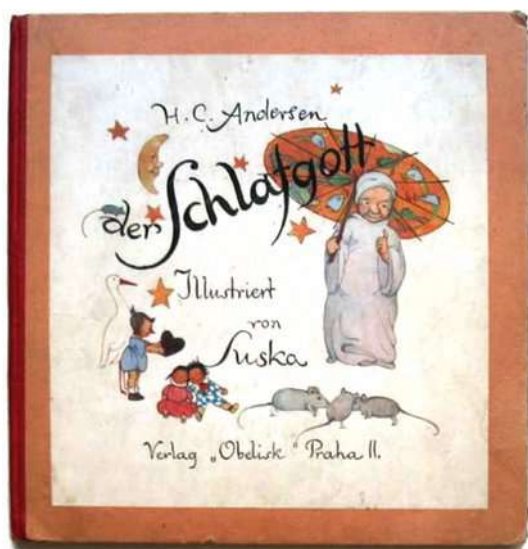
Questo testimonia un solido successo, confermato dal fatto che la sua firma è sempre evidenziata, spesso col maggiore rilievo, sulle copertine dei libri, come elemento di richiamo e riconoscibilità.

D'altra parte Anny non è un'innovatrice, una modernista. Si colloca in un collaudato filone di rappresentazione del mondo infantile di derivazione biedermeier, con grafismi e tona-

17 Tra i principali editori delle opere di Suska, è la florida casa editrice Löwensohn di Fürth (Baviera): fondata a metà dell'800, si era specializzata in libri illustrati per bambini (collegata anche con un'attività di produzione di giocattoli) e di divulgazione scientifica. Il motto della ditta era «un libro illustrato in tutte le lingue», e in effetti nella sua gamma di prodotti vi erano libri in molti idiomi europei. Continuamente ampliata e tecnicamente aggiornata, resistette in un primo tempo alle proibizioni del regime nazista, ma poi venne forzosamente «arianizzata» in Pestalozzi-Verlag (ancora esistente). I membri della famiglia Löwensohn furono sterminati.

lità art nouveau: un mondo di bambini paffuti, graziosissimi, eleganti, in una festa di colori, in ambienti domestici, in giardini tra animaletti e fiori, con significative somiglianze con l'affermatissima Gertrud Caspari (1873-1948), ma anche con altre illustratrici mitteleuropee, francesi e inglesi. Suska ha però la sua originalità, che la fa riconoscibile nelle sue sfumature stilistiche, che rendono sempre le sue immagini aderenti, con grande finezza e paritariamente, alla componente testuale. E qui incontriamo altri protagonisti, di lei più noti e studiati, che — in mancanza d'altro — ci dicono indirettamente qualcosa su Anny Engelmann.

Le prime opere documentate, già firmate con lo pseudonimo Suska sono, nel 1923, le immagini per la fiaba di H. C. Andersen *Der Schlaffgott* (L'Omino del sonno ovvero Ole Chiudigliocchi), che esce anche in versione ceca. Sempre in ceco, illustrerà nel 1926 un Peter Pan per la serie «I bambini leggono» edita da Milena Jesenská (1896-1944), giornalista, scrittrice e traduttrice, nota per lo scambio epistolare con Kafka.

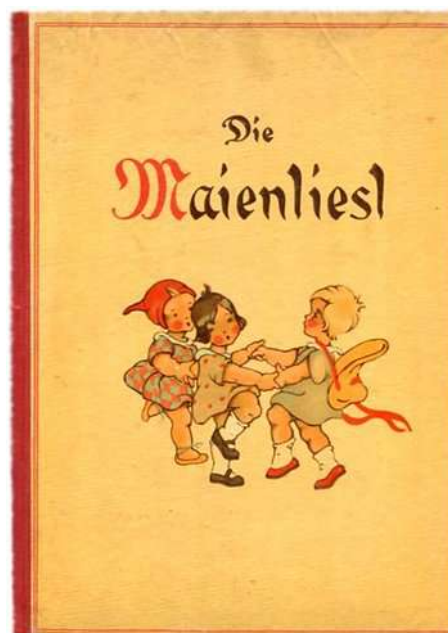


Nello stesso 1923, si forma per la prima volta il sodalizio che sarà poi una costante nella carriera di Suska: quello con lo scrittore e poe-



Peter Paul Rainer.

ta tirolese Peter Paul Rainer,¹⁸ di cui illustra un primo Bilderbuch, *Die Maienliesl* (Lisetta di maggio).



¹⁸ Peter Paul Rainer (1885-1938) scrittore e pedagogo, nasce a Innichen, San Candido, in Val Pusteria, appartenente allora all'Impero asburgico. Studia germanistica a Innsbruck e Vienna dove inizia a insegnare. Si trasferirà in seguito al Ginnasio reale di Reichenberg, in Cecoslovacchia. Pubblica poesie, racconti brevi e romanzi che hanno come tema la sua patria: *Legenden aus dem Pustertal*, (1921), *Tiroler Frühling* (1924) ecc. A partire dal 1927 si dedicherà completamente alla scrittura di libri per bambini.

Nel rapporto col testo, che alterna una delicata poeticità ad aspetti realistici, c'è già tutta Suska: bambinelli, bestiole, personaggi bonariamente grotteschi, paesaggi ameni. È una sorta di racconto di formazione di una bambina, che inizia in cielo tra gli angioletti, dove Lisetta di maggio chiede al buon Dio di scendere sulla terra e di «nascere»; il suo desiderio viene esaudito, e Maienliesl crescerà, scoprirà persone, animali e cose, sarà bizzosa e sarà buona, infine diventerà una ragazza, si innamorerà, si sposerà, e il ciclo della vita continuerà con un nuovo maggio.



mento espressivo dell'opera di Suska, in armonia coi testi: si passa dal mondo delle leggiadre donnine di *Kinderlust* (1925, Desiderio infantile) al personaggio di *Das Lachpeterl* (1927, Pierino il ridanciano), per effondersi poi con piena ricchezza di toni, ambienti, situazioni nel magnifico *Der Kindersesellen in Federn und Fellen* (1929, I compagni pennuti e pelosi dei bambini).



Kinderlust (versione in lingua ceca).



Der Kindersesellen in Federn und Fellen 1929.

Seguono, tutti nel 1930, *Der Glückspilz* (Un tipo fortunato) *Kinderherzen* (Cuori di bimbi); *Das tägliche Brot* (Il pane quotidiano). Poi, nel 1931, *Das ABC in Sport und Spiel* (L'ABC in sport e giochi), *Des Kindes Vormittag* (La mattinata del bambino), *Die Sonnensusi!* (Susi solare!), un titolo che ci sembra un omaggio all'arte di Suska.

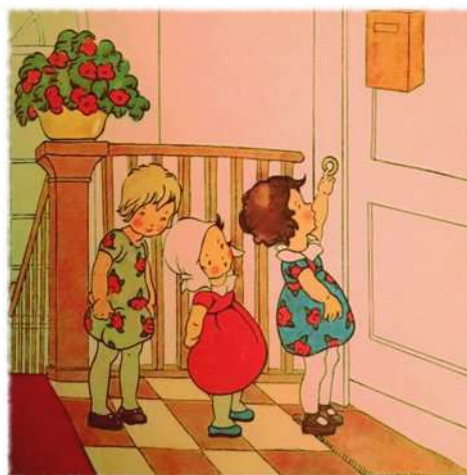
Seguendo i successivi libri in collaborazione con Rainer si può notare il costante arricchimento

Oltre al sodalizio con Rainer, la bibliografia testimonia altri filoni tematici e significative collaborazioni.

A metà degli anni 20 Suska cura le immagini per varie autrici di libri per bambini, fra cui Else Dorn (1877-1958).¹⁹ Il suo *Rings um die Erde geht der Ritt* (1925 Passeggiata/Viaggio intorno al mondo) avrà varie traduzioni, e le immagini appariranno con adattamenti in altre lingue e copertine diverse. Questo dei viaggi è un tema più volte ripreso negli anni, e c'è anche un viaggio sulla luna, *Wir reisen auf den Mond*, con testo della poetessa Marie Sauer (1871-1958). Sono due titoli che troveremo in edizione italiana (non segnalata nella bibliografia), nientemeno che con i versi di Silvio Spaventa Filippi. Ma, attenzione, è *Un viaggio intorno al mondo* (1928) che si risolve in un'avventura intorno a casa, dove le tre vispe bimbe sono ben liete di ritornare!



¹⁹ Else Dormitzer, pseudonimo Else Dorn, ha pubblicato numerose scritti e poesie per bambini. Dopo la Notte dei cristalli emigra con il marito e le figlie in Olanda. La famiglia viene deportata nel ghetto di Theresienstadt, e Else sarà l'unica a sopravvivere. Dopo alcuni anni trascorsi in Germania, nel 1951 si trasferisce a Londra dove terrà una serie di conferenze per la BBC. Per sua volontà le annotazioni contenute nel suo diario durante la prigionia nel ghetto sono state distrutte dopo la sua morte.



Rings um die Erde geht der Ritt 1925.

Nel 1928 si realizza un nuovo significativo incontro: è quello con la poetessa svizzera Sophie Haemmerli-Marti,²⁰ di cui illustra *Gaggaggab und güggerüggüh*, con versi in dialetto sugli incontri di bambini con vari animali. Ne esistono due versioni in francese: *Nos tout Petits* (1930) e *Petits amis* (sd). La collaborazione si ripete nello stesso anno e con le stesse bambine viaggiatrici in *Is Stärneland* (Nello spazio/Nel paese delle stelle).



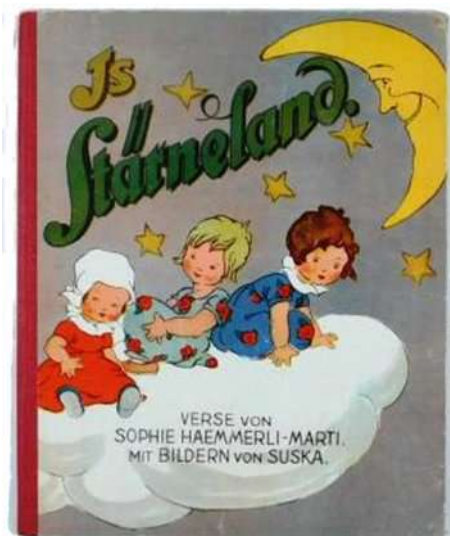
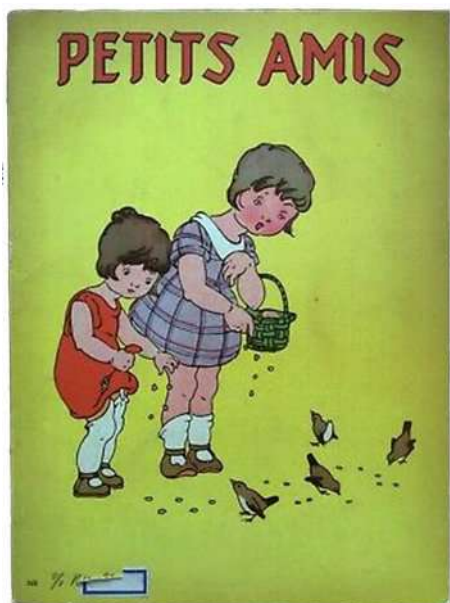
Sophie Haemmerli-Marti.

²⁰ Cresciuta in ambiente campagnolo (suo padre era un contadino politicamente impegnato) Sophie Haemmerli-Marti (1868-1948) comincia a scrivere poesie fin da bambina. Sceglie il dialetto per quelle dedicate all'infanzia. Terminato lo studio magistrale, si dedicherà per breve tempo all'insegnamento. Dopo il matrimonio vive a Lenzburg, in Argovia. Qui si lega in amicizia con Erika e Frank Wedekind che vivono nel castello, oggi museo. Pubblica nel 1896 il suo primo Bilderbuch in versi dialettali scritto per giovani madri, *Mis Chindli* (Il mio bimbo), cui seguirono numerosi altri molto conosciuti in Svizzera.

* (14) *

Sempre nel 1929 esce *ABC Die Katze lief im Schnee* (ABC Il gatto corse nella neve), senza indicazione di autore dei testi: che sia tutto opera di Suska?

Qui le lettere dell'alfabeto scandiscono le immagini in una stilizzazione di puro colore; ma nessuna rigidità, nessuna astrazione: l'effetto è caldo, tenerissimo.



Zählen



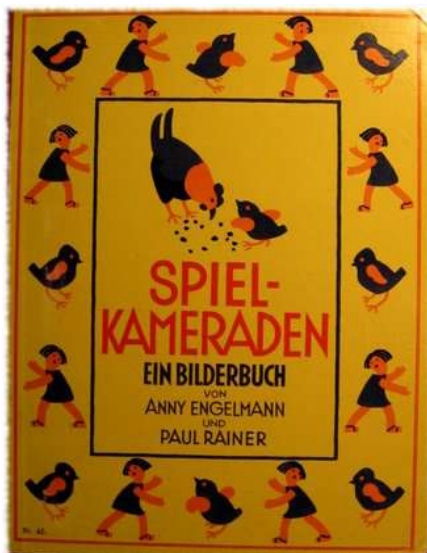
Eins, die Liesl,
Zwei, der Bär,
Drei, der Hiesl —
und noch mehr!



Die Ferienreise 1931.

Nel 1931 un libro di grande successo, sempre su testi di Else Dorn, con immagini dalla sottolineatura espressionista, in scenari anche urbani, *Die Ferienreise!* (Viaggio di vacanza!).

tante volte trattato con sorridente partecipazione, diventa il motivo per una sperimentazione di effetti, dalla grafica piú aggressiva e quasi deformante.



Da *Spielkameraden* 1935.

Nell'ultima fase della sua attività, nel 1935, in *Spielkameraden* (Compagni di gioco), su testo di Marie Sauer, lo stile di Suska appare piú sintetico, e il rapporto tra bambino e animale,

Non si può fare a meno di pensare che, con le promulgazioni delle leggi razziali, anche il mondo protetto e incantato dell'infanzia stesse dissolvendosi.

* (16) *

Nel 1936 è sua la copertina del n.2 della rivista austriaca *Mocca*, della editrice ebraica Rob, destinata anch'essa nel 1938 alla chiusura ed arianizzazione.



Nel 1937 esce, sempre con il testo di Paul Rainer, *Das Sparpeterl* (Pierino risparmiatore), dove, forse significativamente, il nome dell'illustratrice è in minore rilievo.



Dopo questo non risultano altri libri di Suska, salvo le riedizioni all'estero. Negli anni seguenti non abbiamo più traccia della vita ed at-

tività di Suska, ormai nell'impossibilità di lavorare, per lo meno ufficialmente.

Nel 1931, alla morte del padre, Anny si trovava ad Olmütz presso la madre. È invece a Kromeriz che il 30 giugno 1942 viene arrestata e trasportata nel ghetto di Terezin,²¹ poi il 14 luglio a Maly Trostinez, vicino a Minsk. Simile sorte subiranno nei giorni successivi la madre, come altri parenti Engelmann. Di entrambe non si saprà più nulla.

Inquietante è la riedizione, senza data, del *Die Ferienreise!* (1931), con titolo diverso e copertina non di Suska, e nessuna indicazione dell'autore delle immagini interne. Anche questo pare significare il silenzio che si era chiuso su un'artista geniale, che nella sua opera ha testimoniato un'attenzione delicata e gioiosa al mondo dell'infanzia.



²¹ Il ghetto di Terezin, ovvero campo di concentramento di Theresienstadt, a 60 km da Praga, fu una struttura di internamento della popolazione ebraica. Città-fortezza militare, era utilizzata a prigione di massima sicurezza già dalla fine dell'800. Alla fine del 1941 fu adibita dalla Gestapo a centro di «insediamento» ebraico, con scuole, biblioteche, spettacoli, il tutto come modello propagandistico da mostrare all'opinione pubblica mondiale. A Terezin furono perciò internati personaggi noti del mondo della cultura e in genere conosciuti all'estero. Di fatto, oltre al progressivo peggioramento delle condizioni di sopravvivenza nel campo, Terezin divenne sin dall'inizio un centro di smistamento dei deportati verso i campi di sterminio, con un'accelerazione nel corso del 1944. Ciononostante, accordando un'ispezione della Croce Rossa internazionale nel giugno 1944, Eichmann organizzò un'apparenza mistificata del campo, e addirittura fu girato un film di propaganda. Alla fine a Terezin erano rimaste solo poche migliaia di persone.

IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA TRADIZIONE TEDESCA.

MARISA FADONI STRIK

IL BILDERBUCH

PARTE NONA E ULTIMA. ANNI TRENTA-CINQUANTA DEL XX SECOLO.



Gertrud Caspari, *Mein liebes kleines Buch*
(Il mio caro libriccino), 1928.

ABBIAMO osservato nel capitolo precedente della storia del Bilderbuch come nel periodo che va dalla fine del primo conflitto mondiale agli anni Trenta convivano espressioni artistiche diverse.¹ Agli sperimentalismi formali e linguistici di alcune avanguardie tedesche come Georg Grosz, Otto Dix e Käthe Kollwitz, si accompagnò, a partire dagli anni

Venti, una riflessione sul ruolo dell'arte in questo delicato settore dell'editoria per l'infanzia. Ad essa si affidava il compito di trasmettere un messaggio nuovo, «impegnato», che formasse nel bambino una coscienza «proletaria» con l'ausilio di opere mirate a questo fine. Frattanto si manteneva salda una ricca produzione convenzionale e apolitica dal sapore Biedermeier con tutto il corollario di idilli familiari e scenari naturali a far loro da sfondo. Vi trionfano esempi di virtuosità infantili, buona creanza, modestia, decoro, pulizia, obbedienza e amore per l'ordine, valori che verranno recepiti e assolutizzati dall'etica nazionalsocialista. Per il momento non si sono tuttavia ancora accesi i riflettori sul mondo dell'infanzia, che presto diventerà il bersaglio privilegiato di una virulenta campagna ideologica messa in atto dal regime hitleriano.

Si può pure osservare come quei fanciulli ben educati, oggetto edulcorato di molti testi, siano animati da un sano spirito d'avventura e dunque pronti per una *Wanderung* che corrobori spirito e corpo, memoria ancora viva del peregrinare romantico e del culto della natura celebrati da quel movimento che va sotto il nome di Wandervogel.² Emblematico al riguardo è il breve poemetto in rima, simile a molti altri per enfasi e linguaggio, messo in bocca ad un bambino:

1 Vedi al riguardo *Il Covile* № 430, ottobre 2017: «Il Bilderbuch all'epoca del Jugendstil» e il № 484, dicembre 2018: «Il Bilderbuch. Sue tendenze nel XX secolo».

2 Movimento giovanile molto popolare in Germania nei primi tre decenni del XX secolo. Su questo tema vedi *Il Covile* № 87, gennaio 2011: «I Wandervogel e il ritorno di Wotan» e il № 430 di cui sopra.

*Il mattiniero*³

Quando tutti ancora dormono nelle loro tette casette
io all'alba mi avvio.

Bastone in mano, per monti e valli
cammino solo soletto — «Mattiniero» son chiamato.

Mi salutano boschi e uccellini, lontani e vicini,
giubilano le sorgenti a gran voce: «È arrivato il mattiniero!»

L'allodola, il leprotto,
sono come fratelli, così leggiadri e familiari.

[...]



Copertina del Bilderbuch *De Hansli wott go wandere* (Giovannino vuole fare un'escursione), 1930, della scrittrice dialettale svizzera Emilie Locher-Wehring (1870-1963). Illustrazione di Franziska Schenkel (1880-1944²)

🌿 DOMINIO DI DONNE.

A PRESIDIARE saldamente l'area del Bilderbuch di tipo tradizionale, c'è una serie d'illustratrici/autrici, alcune delle quali continueranno la loro produzione fino al dopoguerra e oltre, con riedizioni che giungono fino ai giorni nostri. Questo segnala in esse, oltre alla versatilità e copiosa produzione, un'aderenza alla sensibilità infantile, una particolare tenerezza nel rappresentare un mondo a misura di bambini. Diamo qui una scorsa ad alcuni libri illustrati per l'infanzia

3 Adolf Holst (1867-1945). *In Sonne und Wind* (Nel sole e nel vento), 1929.

pubblicati in quest'ultimo scorcio di decennio e divenuti dei classici.⁴



Elsa Eisgruber, *Rosmarin und Thymian. Kinderspiele*, 1928.

Dell'illustratrice e autrice tedesca Elsa Eisgruber (1887-1968) è *Rosmarin und Thymian. Kinderspiele* (1928). Scritto in brevi e semplici versi, più autenticamente vicini ai modi di esprimersi dei bambini, il libro eccelle altresì per i delicati disegni eseguiti a china acquerellati che ritraggono un mondo infantile colto nella quotidianità dei giochi e in sintonia con l'ambiente naturale fatto di fiori, uccelli e insetti. Elsa Eisgruber è anche autrice delle immagini di *Liebe Sonne, liebe Erde* (Caro sole, cara terra), di Christian Morgenstern,⁵ un canzoniere di poesie liriche e filastrocche attraverso le stagioni e le meraviglie della natura.

4 Molte delle opere per l'infanzia pubblicate in questo periodo sono state trattate in maniera più esaustiva nel *Covile* № 484, dicembre 2018. ¶ È interessante notare come in quello stesso anno, 1928, si pubblicarono ancora, a guerra ormai lontana, libri come *Der kleine Kanonier. Ein lustiges Bilderbuch für kleine und grosse Artilleristen* (Il piccolo cannoniere) di Adalbert Linsmayer; un Bilderbuch che doveva «divertire» piccoli e grandi artiglieri.

5 Su Christian Morgenstern (1871-1914), vedi *Il Covile* № 957, giugno 2017.



Christian Morgenstern, Elsa Eisgruber,
Liebe Sonne, liebe Erde.



Theodor Storm, Else Wenz-Vietor,
Der kleine Häwermann, 1926.

Prosegue fiorente la produzione di un'altra tedesca, Else Wenz-Vietor (1882-1973), di cui abbiamo già parlato in precedenza.⁶ Bellissimi sono i suoi disegni per *Der kleine Häwermann*, una fiaba fantastica di Theodor Storm (1817-1888) scritta nel 1849 e da lei ripresa e illustrata nel 1926. La storia parla di un bambino un po' testardo e birichino che chiede alla luna di aiu-

⁶ Else Wenz-Vietor svolse anche un'intensa attività di progettazione di oggetti di artigianato artistico, facendosi promotrice di quella *Wohnkultur* che potremmo definire oggi come di *interior design*. Nel 1933 entrò a far parte della NS-Frauenschaft, la lega delle donne del Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori (NSDAP), fondata nel 1931, ove confluirono varie organizzazioni femminili con compiti di controllo e formazione della donna e del suo ruolo nella nuova era storica tedesca.

tarlo a «navigare». Salpando dalla sua cameretta e sorvolando città e foreste stregate con la sua culla a rotelle, il piccolo «conquistatore» vivrà in sogno una serie di avventure notturne, di cui non è mai sazio, fino al sorgere del sole che per punire la sua impertinza, lo scaglierà in mare da cui però verrà poi tratto in salvo.

Delizioso è anche *Im Blumenhimmel* (Nel cielo di fiori) 1929, in cui flora e fauna assumono forme e caratteri umani, secondo quel suo tipico stile che a tutt'oggi ha reso così popolare l'artista.



Else Wenz-Vietor, *Im Blumenhimmel*, 1929.

Protagoniste qui sono le piante, trascurate o che abbiano subito angherie in terra. Esse vengono perciò amorosamente accolte in cielo in una sorta di lazzaretto e lì curate da angioletti premurosi al suono delle campane. Singolare è l'illustrazione di una pianta succulenta che per troppa



Else Wenz-Vietor, c.s.

acqua china il capo e procede a stento su due stampelle. Nel vaso è disegnata una croce a sancire la morte della malcapitata cactacea, che pure rinascerà a nuova vita in cielo. I testi di Sophie Reinheimer (1874-1935), abbondano di diminutivi e vezzeggiativi cui fanno da cornice immagini di fiori, farfalle e insetti eseguiti con tratti morbidi e tenui colori all'acquerello.

IL CASO GERTRUD CASPARI.

UNA menzione particolare merita Gertrud Caspari (1873-1948), una delle più significative e creative illustratrici tedesche di libri per l'infanzia, autrice di sussidiari, canzonieri, calendari e cartoline, attiva in tutta la prima metà del XX secolo. Aveva pubblicato nel 1903 il suo primo Bilderbuch *Das lebende Spielzeug* (Il giocattolo vivente), presso la rinomata casa editrice Löwensohn di Fürth, oggi uno dei libri più ricercati e costosi sul mercato antiquario. Erano seguiti ad esso molti altri titoli di successo, alcuni dei quali realizzati insieme al fratello Walther (1869-1913) come *Die Jahreszeiten* (Le stagioni) iniziato nel 1912/13 con la Primavera e l'Estate, e da lei portato a termine dopo la morte precoce di questi. La sua opera si impone per originalità insieme a quella di altre grandi illustratrici dell'epoca, da Sibylle von Olfers, (1881-1916)⁷ alla svedese Elsa Beskow (1874-1953), dalla viennese Ida Bohatta-Morpurgo (1900-1992) alla già citata Else Wenz-Vietor. Il suo personalissimo modo di raffigurare l'infanzia, ricercato e raffinato, è inconfondibile, tanto che si parla oggi di uno «stile Caspari» per i suoi caratteristici bimbi paffutelli che ricordano bambole e giocattoli in legno del tempo. Esso si avvale di mezzi formali semplici: grandi superfici, campiture monocromatiche, figure ben delineate e colori luminosissimi di grande impatto visivo. La centralità del bambino, il suo mondo di giochi e sogni, come

pure i ritratti di ambienti familiari, paesaggi campestri e urbani, costituiscono inoltre una testimonianza preziosa della vita e costumi dei primi decenni del secolo. Nel corso degli anni, la Caspari si afferma sia con libri a sua firma che con le illustrazioni a fiabe classiche e testi di altri autori, sia con immagini per libri scolastici e sussidi didattici.



A dispetto della sua straordinaria popolarità i giudizi non sono stati benevoli nei confronti di Gertrud Caspari, già in vita, e ancor meno negli anni Settanta del secolo scorso, allorché si cominciò a fare i conti con la produzione del passato che ancora riscuoteva successo.



Storch, Storch, beßer,
bring mir 'ne kleine Schwester!
Storch, Storch, guter,
bring mir 'nen kleinen Bruder.

⁷ Di questa eccezionale artista tedesca il N° 5 del *Covile dei piccoli* ha pubblicato, per la prima volta in Italia, la traduzione integrale in rima di *Etwas von den Wurzelkindern* (Qualcosa sui bambini radice), (1906). Vedi anche le pp. 1-4 del *Covile* N° 298, marzo 2015, dedicate alla biografia della giovane artista morta prematuramente nel 1916.

L'universo infantile, come pure quella «*Gemütlichkeit*» tipicamente tedesca rappresentati dalla Caspari,⁸ corrisponderebbero, secondo cer-

⁸ Non esiste in italiano un termine che rende appieno il termine *Gemütlichkeit*. Vi è racchiuso sia l'insieme delle comodità che rendono confortevole una casa (ma

ta critica, anche di oggi, ad un modello ideale, nostalgico e stucchevole, che niente avrebbe a che vedere con la realtà. Sono valutazioni ingenerose, decontestualizzate e preconette, frutto di un clima culturale assai mutato in quegli anni e dominato, nei nuovi testi e illustrazioni destinati all'infanzia, da un ideologismo talvolta sprezzante verso i valori della famiglia e degli stessi bambini.

È specialmente una raccolta di Lieder del 1934 ad essere stata poi presa di mira: *Kommt kinder! Singt!* (Venite bambini! Cantate!). Illustrati e scritti sulle melodie della pianista e compositrice Leonore Pfund (1877-1972), gli stringati versi della prima strofa esprimono bene l'orgoglio e lo spirito del tempo:

*Ein deutsches Kind bin ich!
Deutsch ist mein Vaterhaus
Das Hackenkreuz weht frisch
Von unserem Dach hinaus.*

Sono un bambino tedesco!
Tedesca è la mia casa paterna,
nuova sventola dal nostro tetto
la croce uncinata.

In quegli anni la Caspari illustrò libri pedagogici per il ministero della propaganda del Terzo Reich. Non troviamo tuttavia in lei quell'immaginario aggressivo, tipico di molte pubblicazioni celebrative del nazionalsocialismo e del suo Führer. Per questa sua attività non le sarà risparmiata del resto l'accusa di collaborazionismo, ed ella andrà incontro ad un malinconico tramonto.⁹

confort non è equivalente), sia la piacevole atmosfera intima di pace e tranquillità custodita fra le pareti domestiche.

- 9 La guerra mise a dura prova la già cagionevole salute dell'artista. In un bombardamento aereo su Dresda andarono distrutte tutte le lastre tipografiche dei suoi libri depositate presso la Casa editrice Hahn. Nel 1945 la sua abitazione venne saccheggiata con tutti i manoscritti, gli schizzi e i suoi beni. Trascorse in povertà gli ultimi anni della vita in una cittadina delle Montagne metallifere in Sassonia. Poco prima di morire fece ritorno a Dresda, dove è sepolta. Nel 1954 la città le ha dedicato una via. Anche una scuola del quartiere dove l'artista è a lungo vissuta porta oggi il suo nome.

♣ ALTRE ILLUSTRATICI.

NON si discosta da certi stereotipi legati al mondo dell'infanzia l'illustratrice viennese Ida Bohatta-Morpurgo (1900-92). L'artista compie gli studi alla Scuola di Arti Applicate della sua città dove inizia precocemente ad illustrare libri per bambini di altri autori. Si dedicherà in seguito alla creazione di testi propri (oltre un centinaio), raggiungendo in breve tempo un ragguardevole successo che si è preservato fino ad oggi, benché spesso snobbata dalla critica che ha giudicato banali le sue opere. I suoi libri comunque (oltre cinque milioni di copie vendute) sono stati tradotti in 13 lingue, giapponese compreso. Ida Bohatta-Morpurgo è infatti molto amata dai bambini per le sue rassicuranti raffigurazioni di bimbi-fiore, piante antropomorfe e figure zoomorfe di particolare suggestione poetica, nonché del mondo di elfi e gnomi ispirati alle saghe nordiche.



Ida Bohatta-Morpurgo, *Mausi*, 1938

Nel 1927 Josef Müller la incarica di disegnare delle serie di cartoline per la propria Casa editrice Ars Sacra, dando vita ad una collaborazione durata fino alla morte dell'artista.



Ida Bohatta-Morpurgo

Cospicue sono le sue opere a carattere religioso, fra le altre: *Ein Tag in Bethlehem* (Un giorno a Betlemme), *Vom lieben Christkindlein* (Il caro Bambinello Gesù), entrambi del 1933, *Die heiligen drei Könige* (I tre re magi), e *Die heilige Familie* (La Sacra famiglia), 1937. La Bohatta-Morpurgo continuò a pubblicare i suoi libri durante il periodo nazista, tanto da essere consigliata ufficialmente, e accolta nella *Reichsschriftumskammer*.¹⁰ Nel 2000, in occasione del centenario della sua nascita, ArsEdition le ha dedicato una mostra che si è tenuta a Monaco di Baviera e a Berna.

Dobbiamo ricordare che quelli erano anche gli anni in cui operavano artiste dalla più incisiva originalità, di cui abbiamo dato conto nei capitoli precedenti, come Tom Seidmann-Freud, nipote dello psicanalista, molto attiva prima dell'avvento del nazismo, che si era distinta per la costante ricerca di linguaggi nuovi per i suoi Bilderbücher; o come la ceca Anny Engelmann, illustratrice e autrice, che nei suoi libri, ancora tradizionali agli esordi, volse negli anni ad uno stile più vigoroso e realistico.¹¹

☞ LA BRUTALE ROTTURA DI UN'ARMONIA.¹²

IL significato e la funzione educativa del Bilderbuch erano ben chiari agli ideologi nazisti. Obiettivo del regime non era soltanto la costituzione e consolidamento di un nuovo ordine politico-istituzionale. Esso riguardava anche tutta

una serie di misure tese a creare una sensibilità nuova, in netta contrapposizione con tutto ciò che aveva caratterizzato, specialmente in ambito pedagogico e artistico, i primi tre decenni del Novecento. Dal 1934 al 1937 si erano tenute conferenze, incontri e corsi di formazione per il personale insegnante poi sfociati in precise linee guida su come dovevano configurarsi libri di lettura, ovvero i Kinderbücher «tedeschi». Nel 1938 si giunse alla stesura di un indice contenente una selezione di 200 libri per l'infanzia che assecondavano i principi cari al regime, ponendo altresì argine alle «frivolezze» nazionali o di provenienza straniera.¹³



Manifesto della Hitlerjugend.¹⁴

Il nuovo Bilderbuch doveva iniziare il bambino tedesco ai sani ideali di gagliardia fisica e

desca, in particolare dei primi decenni del Novecento, periodo che ha visto una grande produzione di qualità, specialmente sotto l'aspetto dell'illustrazione. La sua vastissima collezione è stata oggetto di una mostra tenutasi nel 2014 presso il Museo Civico di Bolzano: *Infanzia a colori. Libri illustrati per bambini [1900-1940]* o come recita il titolo tedesco: *Ein Buch als Freund* (Un libro per amico).

¹⁰ Fondata da Goebbels nel 1933 la RSK era una Camera speciale competente in materia di cultura cui dovevano aderire scrittori, editori, traduttori, librai e bibliotecari, disponendo come mezzo di persuasione del famigerato *Berufsverbot*. Quanto all'illustratrice non è mai stato provato un suo coinvolgimento politico con il regime hitleriano.

¹¹ Sul destino di queste due grandi e sfortunate artiste vedi *Il Covile* N° 503, aprile 2019: «Il Bilderbuch. Tom-Freud e Suska. Il destino di due illustratrici».

¹² Riprendiamo qui il titolo che Arnaldo Loner ha posto alla sua prefazione del libro *Educare all'odio. L'antisemitismo nazista in tre testi per ragazzi*, ed. Cierre 2018. Loner, avvocato bolzanino che abbiamo avuto il piacere di conoscere personalmente, è anche appassionato collezionista di libri per l'infanzia in lingua te-

¹³ Topolino, ad esempio, *Micky Maus* in tedesco, che ebbe il suo debutto cinematografico nel 1928 e fu pubblicato come fumetto nel 1930, non era ben visto dal regime, ma pare che Hitler stesso fosse un fan dei film di Walt Disney.

¹⁴ Questa e le successive illustrazioni sbarrate sono tratte da un sito austriaco che ha pubblicato immagini, estratti di documenti e citazioni a commento al libro di Peter Lukasch *Der muss haben ein Gewehr: Krieg, Militarismus und patriotische Erziehung in Kindermedien vom 18 Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Verlag Books

morale da vivere in una comunità viva e naturale. Erano da evitare pertanto fantocci, pupazzi e artefatti simili che secondo quest'ottica, non fortificano il carattere e l'autostima, né inducono a compiere atti intrepidi. Spazzati via «rammollimenti» ed estetismi inutili, o persino nocivi, l'imperativo era riportare concretezza ad un settore e un medium così essenziali alla formazione precoce dell'adulto di domani. «Svelto come un levriero, resistente come il cuoio, duro come l'acciaio» era il motto lanciato dal Führer nel 1935 ai cinquantamila giovani radunatisi a Norimberga. La macchina propagandistica del potere hitleriano ricorda da vicino il clima di muscoloso patriottismo che aveva caratterizzato la Germania guglielmina di fine Ottocento e il periodo che precedette il primo conflitto mondiale. Già allora si volevano inculcare nella mente del fanciullo ideali di coraggio, come pure il fascino dell'uniforme e delle armi. Si venne con ciò a creare una situazione psicologicamente propizia ad accogliere guerra e morte come eventi ineluttabili a cui assuefarsi, o perfino ispirarsi.¹⁵ A guerra terminata, il pathos dei racconti dal fronte doveva far leva sulla gioventù tedesca al fine di rinfocolarne l'amor di patria. Determinanti a riguardo saranno le numerose organizzazioni giovanili, prima fra tutte la Hitler-Jugend,¹⁶ divenute i consessi privilegiati dell'indottrinamento di massa.



Manifesto della Hitlerjugend.

Più tardi, con lo scoppio del secondo conflitto mondiale, appariranno Bilderbücher dagli eloquenti titoli: *Attaccano i bombardieri! La Germania vince!* Vi si rappresentano sfilate di allegri soldati-bambini muniti di fucili, in marcia verso un'improbabile guerra, quasi questa fosse un gioco da ragazzi.¹⁷ Un esempio è l'illustrazione di Fritz Koch-Gotha tratta da *Mit Säbel und Gewehr* (Con sciabola e fucile) 1940, che ricalca palesemente lo stile iconografico dei libri illustrati del periodo guglielmino.

on Demand, Norderstedt, 2012. Lukasch, ripercorrendo le tappe della letteratura per l'infanzia, dall'Illuminismo fino ai media dei nostri giorni, mette a fuoco le correnti oscure che le hanno attraversate, e attraversano, inserendo queste nel contesto storico che ne ha permesso il sorgere. Il sito in questione, privato e non commerciale, ci tiene a sottolineare che il materiale pubblicato, nel timore di un uso improprio di questo, ha valore esclusivamente documentario ed è strettamente correlato al tema «Bambini e propaganda. Il libro per l'infanzia nel Terzo Reich», pubblicato con l'esplicito rifiuto dei contenuti ivi espressi.

¹⁵ Vedi al riguardo *Il Covile* N° 375, luglio 2016: «L'epoca d'oro del Bilderbuch borghese», pp. 11-12.

¹⁶ La HJ, la Gioventù hitleriana, era la lega giovanile del Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori

(NSDAP). Sorta nel 1922, fu così ribattezzata da Hitler nel 1926. Dal 1933, vietate tutte le altre forme di associazionismo giovanile, venne rigidamente strutturata per età e compiti. Tutti gli affiliati, accomunati dallo stesso attivismo e spirito di gruppo, furono inseriti nel sistematico programma di indottrinamento politico del regime. A seguito della legge del 1° dicembre 1936 venne introdotta l'obbligatorietà, per i ragazzi dai 14 ai 18 anni, dell'appartenza alla HJ. Analogamente, le ragazze fino ai 18 anni facevano parte della lega Bund Deutscher Mädel (BDM).

¹⁷ La realtà purtroppo non fu lontana da queste che si pensava fossero solo elucubrazioni di autori prezzolati. Hitler, nel momento dell'imminente disfatta, non esitò infatti a mandare al macello migliaia di ragazzi appena sedicenni, i famosi *Kinderbataillon*, quali truppe private di protezione per i dirigenti nazisti.

Fritz Koch-Gotha, *Mit Säbel und Gewehr*, 1940.Hans Probst, *Die Weihnachtsegelein*
(Gli angioletti di Natale) 1933.

Nonostante le sollecitazioni e manipolazioni pervicacemente perseguite, non sempre il regime riuscì ad imporre questa produzione di regime. Forse perché le famiglie potevano in qualche modo sottrarsi alla sua funzione «educatrice», soprattutto se rivolta ai loro figli più piccoli, non ancora in grado di recepire quegli strombazzanti messaggi totalitari. Esse avevano pur sempre la possibilità di pescare nel ricchissimo patrimonio di Bilderbücher e fiabe che ancora circolavano. Vecchie e nuove pubblicazioni di fiabe erano comunque salutate con generale favore dal regime. I poeti nazionali, saghe, miti e leggende del repertorio popolare costituivano le radici e gli autentici valori germanici da trasmettere alle nuove generazioni. Si poteva quindi tranquillamente sfuggire alla mediocre produzione del momento, convenzionale nei contenuti e artisticamente poco originale.¹⁸

¹⁸ La censura, e la lista nera stilata nel 1933 contenente i nomi degli autori e artisti dichiarati decadenti e degenerati, così come i roghi e il boicottaggio delle case editrici gestite da cittadini ebrei — successivamente requisite e «arianizzate» — avevano fortemente condizionato la libera creazione di libri per l'infanzia. A Führt, in Baviera, operava la rinomata *Bilderbuchfabrik Löwensohn*, fondata nel 1844, dalla quale erano usciti futuri classici come *Struwwelpeter*, *Max und Moritz*, *Robinson Crusoe* oltre a settecento titoli pubblicati in dieci diverse lingue. Nel 1937 i discendenti del capostipite Gerson Löwensohn furono costretti a vendere ad un costo risibile l'impresa, che da allora prese il nome di Pestalozzi-Verlag. Gustav, Robert e sua moglie furono deportati e assassinati. Sopravvisse un unico socio, in esilio a Londra.

LA SCUOLA DEL REGIME.

I BILDERBÜCHER rivolti alla prima infanzia contenenti espliciti riferimenti ideologici o razzisti, furono comunque in quantità limitata¹⁹. Terreno più consono per il regime fu infatti quello dei sussidiari e libri scolastici, mezzo educativo-propagandistico idoneo a forgiare la gioventù e diffondere un'incondizionata lealtà verso il Führer. Vi si potevano introdurre piccole storie di imprese edificanti e audaci da emulare, come quella che sulla falsariga delle favole, esordiva pressappoco così: C'era una volta un ragazzo [Hitler] che viveva in una cittadina in Austria... sempre circondato da ammirati ragazzini e pronto alla lotta, il quale partì poi volontario per la guerra e di impresa in impresa, [e in

¹⁹ Discorso simile, anzi ulteriormente limitativo, può farsi per la realtà italiana. Un testo come *Libri e ragazzi* di Olga Visentini, prolifica autrice per l'infanzia, nell'edizione del 1942, colloca le opere ispirate alla «vita fascista» nella prospettiva di un'«Era nuova» basata su: «bellezza suprema dell'idea nazionale, potenza sul mare e nell'aria, santità della terra e della famiglia, necessità del ritorno alle fonti latine e cristiane, culto della spiritualità disposta alla classica armonia del corpo, dinamismo nell'ardimento». L'autrice fa riferimento a S.E. F.T. Marinetti, quale presidente del Congresso Nazionale per la letteratura infantile e giovanile (Bologna 1938), ma, una volta dato questo inquadramento ideologico, procede ad una rassegna della letteratura per ragazzi italiana e straniera, senza esplicite selezioni discriminatorie, ma volta a valorizzarne gli aspetti narrativi, fantastici e morali. Le opere della stessa Visentini, del resto, continuarono ad essere pubblicate nel dopoguerra.

un crescendo di entusiasmo da parte dell'anonimo scrivente], giunse vittorioso al potere e via discorrendo... Qui l'investimento dell'apparato fu poderoso. Fin dal primo anno di scuola si dava ampio spazio al suo culto, talvolta in toni apparentemente innocui. Nel sussidiario *Wir fangen an* (Cominciamo), si potevano leggere frasi come: *Heute ist Hiltlerwetter* (Oggi è un tempo da Hitler) — che voleva essere l'annuncio di bel tempo — oppure: «*La mamma ha messo a nuovo l'uniforme delle SA di papà*» (le famigerate Squadre d'assalto). Il secondo volume del primo anno di scuola elementare, ad esempio, terminava con una poesia «Come al Führer piacerebbe che fossimo» dove venivano sciorinate tutte le virtù a lui care e indispensabili per i bambini tedeschi: obbedienza, disciplina nei compiti, prodigalità verso i bisognosi. In un'altra poesiola un bambino, in sogno, incontra il Führer che paternamente gli accarezza i capelli, mentre dei compagni gli leggono qualcosa, cantano, e lui corre a porgergli dei fiori: «*Era solo un sogno — forse si avvererà*», conclude il poeta in erba.



Riportiamo qui un altro esempio di libro di lettura per i piccoli del 1935: *Von Drinnen und Draußen* (Dentro e fuori). Già dalla copertina (un ragazzo sventola la bandiera delle SS) possiamo presagire il contenuto. Il libro procede tuttavia in modo assai innocente con una rappresentazione rasserenante del mondo infantile

per poi approdare al consueto armamentario propagandistico.



Von Drinnen und Draußen, copertina e pagina interna.



Otto Zimmermann, *Hand in Hand fürs Vaterland* (Mano nella mano per la patria), abbecedario, copertina e pagina in grafica Sütterlin, 1936.

I Bilderbücher del periodo fra il 1933 e il 1945, scritti e illustrati secondo i precetti e la *Weltanschauung* dei nazionalsocialisti, non sono oggi facili da trovare. In parte per il fatto che numerose biblioteche tedesche, a fine guerra, non esistevano più, o semplicemente perché essi sono andati perduti. Oggi quei libri, per la loro scarsa reperibilità, sono molto ricercati da cultori e collezionisti di oggetti «devozionali» del Terzo Reich. Gli antiquari che li offrono, data la delicatezza del tema, sono molto prudenti e nel timore di esporsi a critiche o sanzioni, ne prendono le distanze. Di conseguenza gli esemplari ancora in circolazione vengono in parte venduti sottobanco, almeno non ne sia provato l'utilizzo per uso scientifico o per esposizioni a tema. In Austria, ad esempio, la normativa è così severa che viene perseguita ogni diffusione «colposa» di materiale attinente a quel periodo.

☞ L'ANTISEMITISMO E LA SUA
NARRAZIONE.

L'ANTISEMITISMO, non nuovo nella società tedesca, aveva tuttavia riguardato essenzialmente le dispute politiche del mondo degli adulti. Le cose cambiano con la dittatura. Esso diventa più esplicito e arriva a coinvolgere la letteratura per l'infanzia e la gioventù. Prendiamo ad esempio un Bilderbuch, *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid* (Non fidarti di una volpe in verde landa e di nessun ebreo mentre giura) che ben rispecchia questo nuovo orientamento, con un'aggressività insolita anche nel panorama dell'editoria propagandistica. Il titolo del libro, scritto e illustrato da una giovanissima maestra di scuola, Elvira Bauer, e pubblicato dal Stürmer Verlag,²⁰ riprende approssimativamente un motto tratto dal terribile scritto di Martin Lutero *Von den Jüden und iren Lügen* (1543)²¹ che ebbe una certa risonanza nei secoli successivi, fino a trovare il suo terreno ideale nel nazismo.

²⁰ *Der Stürmer* (Il combattente), era un settimanale fondato dall'editore di Norimberga Julius Streicher, antisemita e nazista della prima ora. Il primo numero uscì nel 1923. A partire dal 1936 la Casa editrice Stürmer-Verlag, di sua proprietà, si dedicò con grande zelo alla pubblicazione di libri per bambini i quali ebbero larga diffusione nelle scuole. A noi interessa qui soffermarci sul libro illustrato di Elvira Bauer che inizialmente nessun editore fu disposto a pubblicare, neppure fra quelli vicini al regime. Fu appunto Julius Streicher, condividendo appieno l'ideologia razzista dell'autrice, a caldeggiarne la divulgazione. Lo raccomandò nel N° 48 (1936) della sua rivista, quale preziosa lettura natalizia per grandi e piccini, definendolo «il primo e migliore Bilderbuch nel nuovo Reich, con il suo popolo nuovo [...]» Ebbe notevoli tirature (oltre centomila copie vendute) e venne spesso citato. Ne fa menzione la figlia di Thomas Mann, Erika, nel suo libro *Zehn Millionen Kinder: die Erziehung der Jugend im Dritten Reich*, Rowohlt, Hamburg 1997.

²¹ Versione originale: *Trau keinem Wolf auf wilder Heiden | Auch keinem Juden auf seine Eiden || Glaub keinem Papst auf sein Gewissen | Wirst sonst von allen Drein beschissen.* (Non fidarti di un lupo in landa selvaggia / Né dei giuramenti di un ebreo / Non credere alla coscienza del Papa / Sarai sennò fregato da tutti e tre).



Elvira Bauer, Copertina di *Trau keinem Fuch auf grüner Heid ...* 1936.

La copertina, di un rosso brillante, riporta in due riquadri le immagini di una volpe in agguato e di un ebreo — naso prominente, pelata, labbra carnose, occhi minacciosi — le due dita a mo' di spergiuro e stella di David. Il libro, scritto in grafia Sütterlin, con evidenziate in rosso le parole chiave, entra senza tanti preamboli nel vivo del discorso risalendo al tempo in cui il Signore creò il mondo e le razze. Il padre degli ebrei invece, esseri malvagi per natura, fu il diavolo che li condusse poi in Germania e questi, intrufolatisi nel paese, avrebbero voluto cacciarne i tedeschi!



Elvira Bauer, c.s.

Ma i tedeschi, si chiede retoricamente l'autrice, avrebbero dovuto cedere? Giammai! Vale la pena citare i versetti che accompagnano l'immagine del tedesco: biondo, corpo muscoloso, mascelle volitive, posizione eretta e vanga in mano da grande lavoratore, contrapposta a quella dell'Ebreo, massiccio, sordido, ricurvo.

*Guardateli bene,
i due, in quest'immagine,
Uno scherzo, si direbbe,
ma lo si indovina subito,*

*Il tedesco è eretto — l'ebreo si piega.
Il tedesco è un uomo fiero,
sa lavorare e combattere.
Poiché è così bello e pieno di coraggio,
da sempre l'ebreo lo odia.
Eccolo l'Ebreo, lo si vede subito,
il più grande furfante di tutto il Reich!
Crede di essere il più bello
e invece è talmente brutto!*



Elvira Bauer, c.s.

Poco accurato nella forma, ma astuto e brutale nel linguaggio, il costrutto è perfettamente confezionato per irretire i bambini, lasciando presagire l'imminente disegno del regime. Il libro chiude infatti con una chiosa: «Senza soluzione della questione ebraica, nessuna salvazione dell'umanità.»

Va detto che sul complesso dell'editoria per bambini e ragazzi, questa produzione²² si presenta sporadica e qualitativamente men che mediocre, ai limiti dell'insopportabilità per rozzezza ed approssimazione grafica e dei testi. La sua stessa bruttezza, nel contesto di una tradizione di alto livello come quella del Bilderbuch, ne sancisce la marginalità. Complessivamente, quindi, il regime puntò piuttosto su una retorica nazionalistica e bellica di tipo collettivo ed eroico, quale poteva essere trasmessa nella scuola e nelle organizzazioni di massa, adatta alla psicologia dell'età evolutiva e adolescente.

²² Anche gli altri due libri riprodotti nel citato *Educare all'odio* sono di simile infimo livello estetico, pure nella veste editoriale. Non ne va quindi sopravvalutato successo e diffusione.

DOPOGUERRA E LE DUE GERMANIE.

LA Germania cerca di risorgere dalle macerie di una guerra disastrosa ed una sconfitta cocente. Più che fare i conti con il recentissimo passato, il paese si proietta in avanti concentrando tutti gli sforzi nella ricostruzione materiale e il ristabilimento delle sue basi democratiche. Riguardo ai libri per i bambini si trattava anzitutto di rimettere in piedi il devastato panorama delle case editrici e far fronte alla mancanza di macchinari e carta. La soluzione più a portata di mano fu di ricorrere all'inventario consolidato di autori e illustratori inossidabili del passato non lontano (dove ritroviamo in abbondanza coniglietti pasquali, elfi, gnomi ecc.), ovvero di rispolverare i tradizionali Bilderbücher e le fiabe del XIX secolo, quasi a voler esorcizzare la cruda realtà del momento.²³

Con la divisione della Germania, a seguito della creazione della Repubblica Democratica Tedesca nel 1949, la letteratura per l'infanzia seguirà due percorsi separati. Per il nuovo Stato il Bilderbuch assume un ruolo di primo piano. Esso se ne fa promotore rapportando contenuti e linguaggi alla politica educatrice del partito al potere. Case editrici di libri per l'infanzia vennero di conseguenza sovvenzionate e controllate. Ciò malgrado non si ebbe una consistente produzione di veri e propri libri «socialisti», come fu il caso dei libri «proletari» degli anni '20.

²³ Alla fine della guerra la Germania era stata suddivisa in quattro zone. Fino al 1949 vigeva l'obbligo generalizzato di licenza delle nuove pubblicazioni, stabilito dalle potenze d'occupazione che ne controllavano la correttezza. Non fa meraviglia che classici come *Etwas von den Wurzelkindern* (Qualcosa sui bambini radice), di Sibylle von Olfers (1906), che aveva raggiunto 39 tirature fino al 1941, *Die Häschenschule* (La Scuola dei leprotti), di Fritz Koch-Gotha, *Hänschen im Blaubeerwald* di Elsa Beskow ovvero gli ever green della Wenz-Vietor, godessero di un immutato successo. Da considerare inoltre che durante i primi anni del dopoguerra la Germania era ancora tagliata fuori rispetto a quanto accadeva e si produceva all'estero sul piano letterario e artistico.



tributo di qualità e di ricerca formale e di contenuti.



Lou Scheper-Berkenkamp (1901–1976) *Die Geschichten von Jan und Jon und von ihrem Lotzen-Fisch* (1946/47)

I libri dovevano comunque rispecchiarne i principi ispiratori, e le immagini ispirarsi formalmente al vissuto di quella realtà, evitando scrupolosamente di fare l'occhiolino a mode (leggi astrattismo) fuorvianti. In questo contesto erano sempre ben viste le opere di un Wilhelm Busch, Ernst Kreidolf, il classico *Struwwelpeter* nonché le fiabe russe.

In controtendenza la Repubblica Federale cerca a poco a poco di uscire dall'impasse, che sul piano della produzione artistica la vedeva ancorata alla tradizione. Essa si apre a proposte innovative, orientandosi di buon grado verso l'arte informale, in linea con l'Espressionismo astratto americano che si stava profilando nell'immediato dopoguerra. Una generazione di artisti, preso atto della rovina culturale del paese, e decisa a colmarne il vuoto, ne è l'iniziatrice, esplorando nuovi linguaggi a partire dalla forma pura. Quelle avanguardie non riusciranno tuttavia ad incidere significativamente sul mondo del Bilderbuch, come a suo tempo scarsa risonanza avevano avuto gli sperimentalismi delle avanguardie dei primi tre decenni del secolo XX. Altre realtà del resto, quali il fumetto ed in seguito la televisione, venivano a mettere in discussione il ruolo stesso del libro illustrato nell'infanzia, ed il modo stesso di vivere delle famiglie.

Si tratta quindi di menzionare casi individuali di artisti e illustratori che intesero inserirsi e vivificare la tradizione del Bilderbuch con un con-

La pittrice e illustratrice cresciuta alla scuola del Bauhaus Lou Scheper-Berkenkamp (1901–1976).²⁴ pubblica nel 1947 presso l'editore Ernst Wunderlich di Lipsia, *Die Geschichten von Jan und Jon und von ihrem Lotzen-Fisch* (Le storie di Jan e Jon e del loro pesce-pilota): è un affascinante mondo visionario, narrato e illustrato con fine ironia, un'odissea avventurosa di due fanciulli per i mari e isole grottesche, popolate da curiosi animali-fiore, uomini-uccelli, mostri marini e pesci di fuoco. Le illustrazioni, in un virtuoso gioco cromatico-compositivo dal sapore surreale, ricordano i tratti minimalistici di certi disegni infantili.

Il libro fu accolto con entusiasmo da gran parte della critica, secondo Bettina Hürlimann — essa stessa scrittrice, editrice e autrice di un im-

²⁴ Lou Scheper-Berkenkamp aveva seguito corsi di formazione con Paul Klee e Kandinsky presso il Bauhaus di Weimar. Con la famiglia si trasferisce a Dessau (Walter Gropius aveva offerto la direzione del laboratorio di pittura murale e scenografia al marito) e qui riprende i suoi studi sotto la guida del pittore e scenografo Oskar Schlemmer, (1888–1943) collaborando alla realizzazione di costumi e scene per i nuovi balletti del Bauhaus. Accanto a questa sua attività, l'artista viaggia e continua a disegnare e dipingere. Stimolata dai suoi bambini progetta negli anni Trenta i primi, privati abbozzi di Bilderbücher. Ne scrive le storie creando le illustrazioni a corredo di queste, secondo un suo piano di opera d'arte totale. Questi lavori personali, interrotti da un soggiorno in Unione Sovietica (1929–31), e a seguito della chiusura della Scuola del Bauhaus nel 1932, usciranno dal loro ambito privato per trovare spazio e diffusione dopo il 1945.

portante lavoro sul mondo nel Bilderbuch (*Die Welt im Bilderbuch*) — uno dei pochi, riusciti esempi in cui gli influssi della pittura cubista e astratta si fondono in un libro per bambini.

Una singolare e fugace apparizione sono le immagini di un Kasperle-Buch (Libro delle marionette), dal titolo: *Seid ihr alle da?* (Ci siete tutti?), 1947 di Horst Janssen (1929–1995), poliedrico artista che, non ancora ventenne, riprende con quest'opera bizzarra un genere già sperimentato da Lothar Meggendorfer, con in più un tocco di macabro che distingue le sue coloratissime, caricaturali figure dal forte segno espressivo, a tratti violento, appena attenuato dai semplici versi dello scrittore-etnografo e traduttore Rolf Italiaander (1913–1991): forse più un divertimento per adulti che un'opera per bambini. L'artista, di fama internazionale (partecipazione e premio per la grafica alla Biennale di Venezia (1968), alla Documenta 6 del 1977 ecc.) e presente con le sue opere in importanti musei come il Moma, Centre Pompidou, si cimenterà in seguito con alcune favole dei Grimm, (ad esempio *Hensel+Grätel*) provando gusto a conferire loro

accenti erotici e interpretazioni psicanalitiche alquanto discutibili.



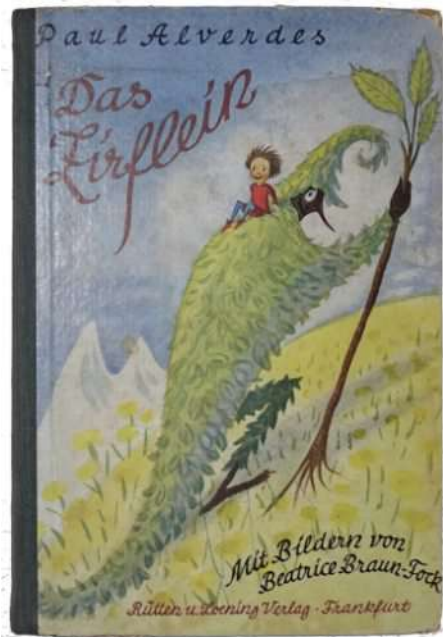
Ernst Heimeran, ill. Beatrice Braun-Fock, *Der Schwarze Schimmel*, 1956.

È considerato per contro uno dei migliori libri degli anni Cinquanta (1956), *Der schwarze Schimmel*, (Il morello) di Ernst Heimeran (1902–1955), illustrato da Beatrice Braun-Fock (1898–1973) recentemente ristampato dalla Casa editrice Esslinger. Vi si narra la storia di un cavallo dal mantello morello che vorrebbe essere bianco come la neve e si lascia colorare ma che la pioggia riporterà al suo stato originale.



Horst Janssen, *Seid ihr alle da?*, 1947.

L'artista si era dedicata giovanissima all'illustrazione. Nel 1923 aveva realizzato delicati disegni all'acquerello per i *Kinderlieder* di sette libri, in collaborazione con lo scrittore e traduttore Paul Alverdes (1897-1979). Frutto di questa collaborazione è *Das Zirflein*, 1951, un Bilderbuch di successo in cui è narrata la storia fiabesca di Thomas che realizza il suo sogno di volare grazie ad una misteriosa creatura che lo trasporta verso avventurosi territori pietrificati da un maleficio che i due naturalmente riusciranno a liberare.



Paul Alverdes, ill. Beatrice Braun-Fock, *Das Zirflein*, 1951.

Nuovo smalto e freschezza di colori avranno, con i tecnicamente piú moderni mezzi tipografici, le ristampe nel 1954 e 1956 di due pubblicazioni che già al loro debutto, nei primi anni Quaranta, avevano fatto sensazione per l'originalità e raffinatezza dei disegni: *Jäpkés Traum* (Il sogno di Jäpkés), e *Jäpkés Insel*, (L'isola di Jäpkés)



Lenore Gaul, *Jäpkés Traum*, *Jäpkés Insel*.

dell'illustratrice Lenore Gaul, con il prodigioso viaggio dalle mille avventure di un fanciullo lapone alla ricerca della principessa Esmeralda sull'isola Lapislazzuli.

Menzioniamo un'altra figura di illustratore, Gerhard Oberländer (1907-1995) che si rivolge ai classici della letteratura mondiale. Elaborerà i disegni per *L'isola del Tesoro* (1955), *Robinson Crusoe* (1956), i tre volumi delle fiabe dei Grimm (1958), di Andersen, di La Fontaine, Cervantes, Esopo ecc. Un suo famoso Bilderbuch, *Pingo und Pinga* (1953), racconta la storia di due pinguini che fuggono da un circo e che dopo varie avventure ritrovano la loro patria polare. Un disegno nervoso e veloce è la cifra del suo stile. Di questo libro ritroviamo scimmiettature animate in Youtube che poco hanno a che fare con l'originale.



Gerhard Oberländer, *Pingo und Pinga*, 1953.

Considerando l'area linguistica tedesca, è da ricordare l'originale autore, disegnatore e grafico svizzero di Berna, Hans Fischer (1909-1958) la cui popolarità varcò i confini nazionali, ottenendo una meritata attenzione in quella Germania degli anni Cinquanta che si stava aprendo alle influenze straniere. I suoi Bilderbücher, inizialmente disegnati per i propri bambini, sono un esempio di cultura grafica che ben riesce a coniugare innovazione e tradizione. Le incursioni nel ricco patrimonio favolistico offrono a Fi-

scher lo spunto per creare immagini che spiccano per la loro stringatezza e sotteso umorismo, nonché per la vivacità di colori e l'espressività dei caratteri raffigurati.²⁵ È il caso della fiaba dei Grimm *Das Lumpengesindel* (La marmaglia), 1945, che ha come protagonisti un terzetto costituito da un galletto, un pollo e un'anatra, inizialmente vittima questa dei due astuti pennuti senza scrupoli che riescono a ingannare la bestiola e un povero oste credulone, e farla franca.



Hans Fischer, *Das Lumpengesindel*, 1945.

Hans Fischer ha anche realizzato le illustrazioni per un'edizione di favole scelte di La Fontaine (1946-49) e *Im Märchenland*, un volume con alcune delle più famose fiabe dei fratelli Grimm, ristampato dalla Casa editrice NordSüd di Zurigo nel 2018. Molto amato, e tradotto in varie lingue, è ancora oggi *Der Geburtstag*, (Il compleanno) 1947, uno spassoso consesso di animali domestici (un cane, gatti, polli, capra e conigli) che si danno da fare per organizzare la festa di Lisetta preparandole una torta e una sorpresa: due cuccioli appena nati! Seguirà *Pitschi*, (1948), storia di un gattino che vorrebbe essere qualcun altro, provando quindi nuove esistenze come gallo, capra, anatra e coniglio per poi constatare che essere un gatto ha i suoi vantaggi.

²⁵ Hans Fischer studiò all'Accademia di Belle arti di Losanna e a quella di arti applicate a Zurigo. Esegui numerose opere per le scuole cantonali di Berna e Zurigo. È autore di oltre 300 scenografie per il Cabaret Cornichon (1934-1951) di Zurigo, il primo in Svizzera sul modello del leggendario cabaret politico «*Die pfeffermühle*» di Monaco fondato fra gli altri da Erika e Klaus Mann.



Hans Fischer, *Pitschi*, 1948.

☞ CONCLUSIONE DI UN VIAGGIO.

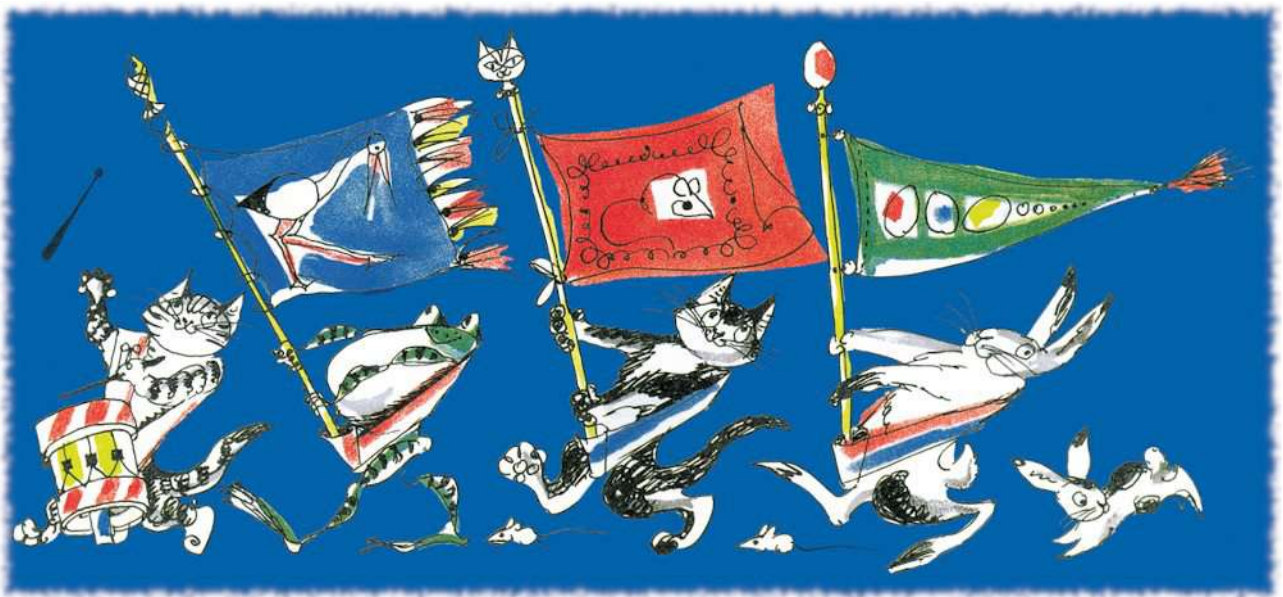
LE opere di singoli artisti, e libri illustrati di qualità continuano nel tempo, né è da escluderne la sporadica presenza anche nella situazione attuale. Nello stesso tempo dobbiamo dare atto della conclusione malinconica della grande tradizione del Bilderbuch, per il venir meno di tutte le condizioni che l'alimentavano e l'hanno resa così ricca e preziosa²⁶. Se la decadenza, come già detto, data già dal dopoguerra, è certo l'affermarsi della televisione che ha mutato fino all'estinzione gli spazi e i tempi dedicati alla lettura, e alla lettura in comune, a cui l'illustrazione era supporto e apparato fantastico e mnemonico. La banalizzazione dell'immagine,

²⁶ Dall'osservatorio italiano, caratterizzato da un buon livello medio e punte eccellenti, non si può datare all'immediato dopoguerra la resa dell'editoria per l'infanzia ai modelli americani, al fumetto e alla grafica modernista. Anzi, una certa povertà di materiali e le tecniche tipografiche più sbrigative, sembrano stimolare, anziché deprimere, l'inventiva degli artisti; un collezionismo mirato su tale periodo può raccogliere piccoli tesori. Per esempio, accanto alle benemerite editrici cattoliche, la piccola casa editrice Daniel di Roma, pubblicò intorno al 1948 una collana di volumetti con una scelta di testi e d'illustratori originale e affascinante. Per tutti gli anni '50 permane una produzione di qualità, sia nelle immagini in funzione del testo, che viceversa, con riedizioni di classici della letteratura per ragazzi o nuovi testi illustrati da una schiera di validi artisti. È con gli anni sessanta che si assiste all'inesorabile declino e all'omologazione dell'editoria ad un livello di mero consumo.

la sua totale smaterializzazione, il suo farsi effimera per definizione, hanno tolto al libro la sua attrazione, il suo valore, il suo prestigio, concreto e psicologico. Oggetto tra altri oggetti usa e getta, il libro non incarna né ricerca artistica né letteraria, né investimento editoriale; le ideologie del politicamente corretto fanno il resto.

Quasi a compensare e testimoniare lo splendore del passato, sembra che proprio nel nostro tempo sia giunto ad esserne più inteso e apprezzato il patrimonio, in centri bibliotecari, mostre, collezionismo antiquario; i Bilderbücher che un tempo erano a disposizione dei bambini, letti coi genitori o nella felice lettura dei ragazzi, destano oggi commozione e stupore in chi li sfoglia o li guarda nelle vetrine dei musei; che si tratti di album preziosi, dai colori smaglianti, come di libretti teneri, dalle tinte pastello, evocano un mondo perduto, di cui ancora una generazione conserva il senso e la memoria. Tale considerazione non è solo nostalgica, se pensiamo alla consapevolezza pedagogica, alla creatività artistica, alla ricerca letteraria, all'impegno editoriale, che si sono incarnati in molti libri per bambini e ragazzi, e che ancora qualcosa comunicano ai piccoli lettori di oggi, pur in un contesto così sfavorevole.

Si è infatti perso il fondamento stesso del Bilderbuch che si definisce attraverso l'interazione imprescindibile d'immagini e testo, in un legame psicologicamente plausibile con il narrato che il bambino intuitivamente percepisce. Pochi genitori del resto si prendono il tempo di leggere, osservare e commentare testi e immagini, in un fruttuoso dialogo con i propri figli. Ci si affida a voci narranti estranee (TV, DVD, Youtube ecc) che il bambino ascolta o guarda vivendo quei momenti in solitudine. L'omologazione globalizzata delle immagini esclude del resto ogni possibilità di sviluppo fantastico spontaneo della narrazione. E i libri che vengono offerti sul mercato non fanno che imitare pedissequamente tale virtualità trionfante, escludendo, anche per la non rara pesantezza ideologica, ogni libera fantasia ed immaginazione infantile. Non stupisce pertanto che si continui a pubblicare opere di Elsa Beskov, Ernst Kreidolf, Gertrud Caspari, o anche di contemporanei come Bernardette Watts, Marcus Pfister o Janosch; ci piace pensare che esse non vadano solo tra le mani di adulti, ma allietino di poesia e tenerezza il mondo dei bambini, a cui dedichiamo questo nostro viaggio nella storia del Bilderbuch.



Hans Fischer, *Rum-Pum-Pum*, 1951.

