

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

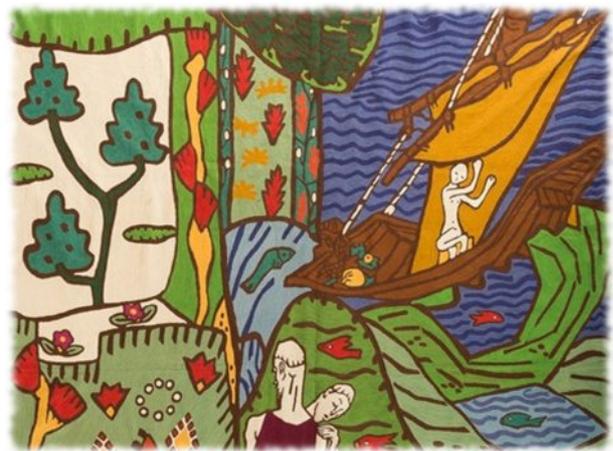
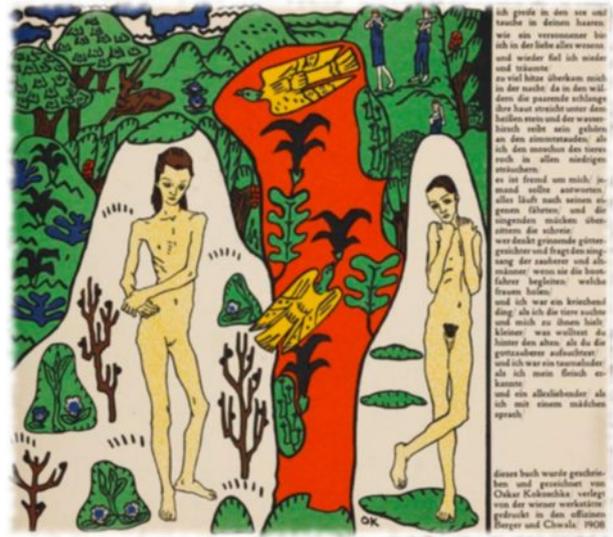
Il finire di quel secolo e gli albori del 20° si caratterizzano per una rottura con la tradizione naturalistica nelle arti figurative e la conseguente ricerca di linguaggi nuovi che concerne anche il Bilderbuch che nel Jugendstil raggiungerà la sua massima espressione estetica. È un anelito di rinnovamento 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.

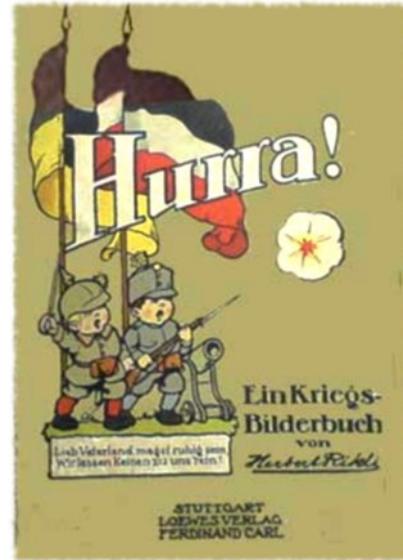
In quella fiorente stagione di nuove correnti artistiche precedenti la I Guerra Mondiale o che si manifestano nel corso di questa, ciò che appare invece più saliente è la diffusione di libri illustrati dalle smaccate implicazioni ideologiche e guerrafondaie.

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.

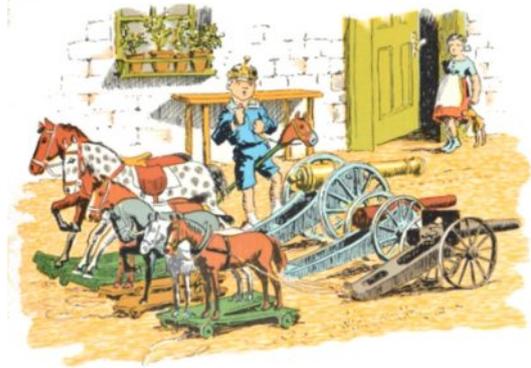
Nel Bilderbuch *Heil und Sieg!* della pittrice Marie Flatscher (1916), vediamo zelanti bambini in uniforme sventolanti i vessilli delle potenze alleate alla Germania o che giocano vestiti alla marinara con tanto di piccolo cannone:



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 cannoneiere, 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 risparmiare 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.

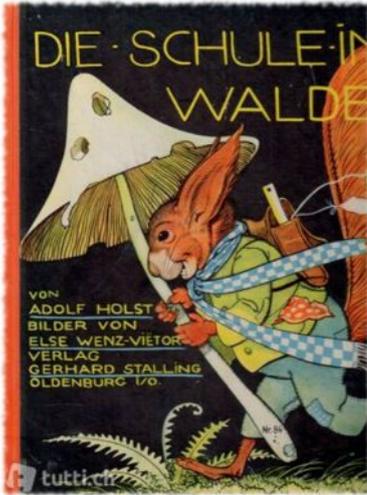


Else Wenz-Vietor, *Hochzeit im Walde*, 1921

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:

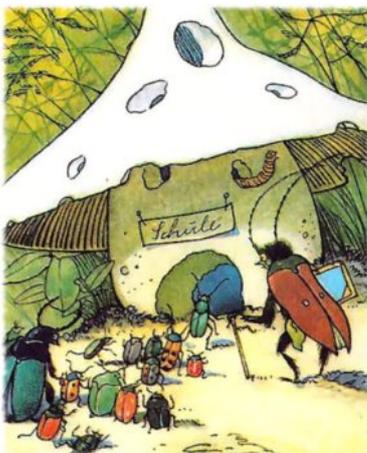
*O Waldesschule! O wonniger Tag!
O du lustiges Leben in Hain und Hag!
Wer je dich erlebt, wer je dich gesehen,
der muss es gestehn:
„In die Waldschule möchte ich gleich
selber noch gehen!“*

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.

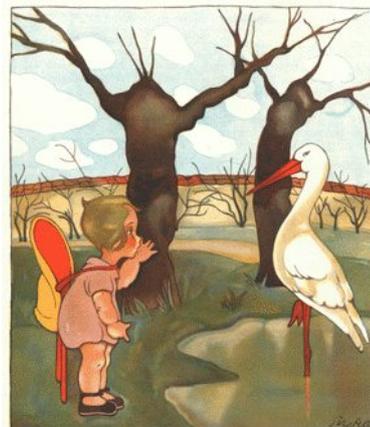
E a scuola andranno pure topini in *Die Mäuschenschule*, nonché diligenti coleotteri della coppia Wenz-Vietor/Holst:



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.

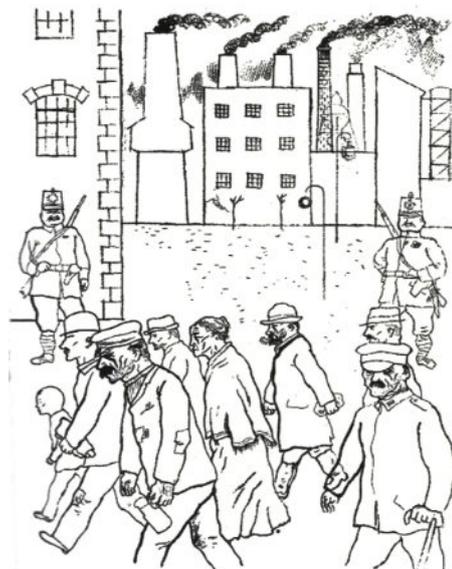
Saranno artisti come George Grosz (1893-1959) e Käthe Kollwitz (1867-1945) a mettere in rilievo queste nuove, dure realtà illustrando soprattutto racconti di scrittori idealmente vicini alla classe operaia. Ad essi si chiedeva di realizzare per i suoi figli una «cultura proletaria» del Bilderbuch. Grosz, 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.

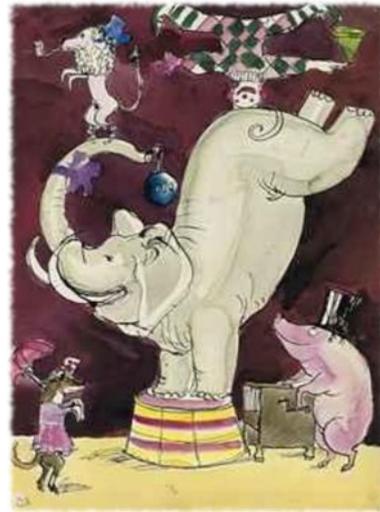
L'INFLUENZA DELLE ARTI FIGURATIVE NEGLI ANNI VENTI.

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

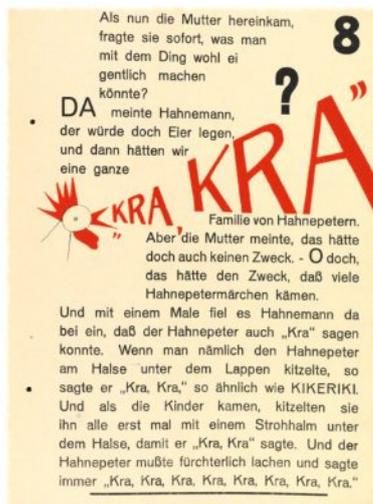
8 Prese il nome dalla Rivoluzione di Novembre che alla fine del I Guerra mondiale aveva portato alla caduta del Secondo Reich con l'abdicazione dell'imperatore Guglielmo II, e alla formazione della Repubblica di Weimar. Fondata da Max Pechstein e César Klein, l'associazione si prefiggeva un più stretto 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.

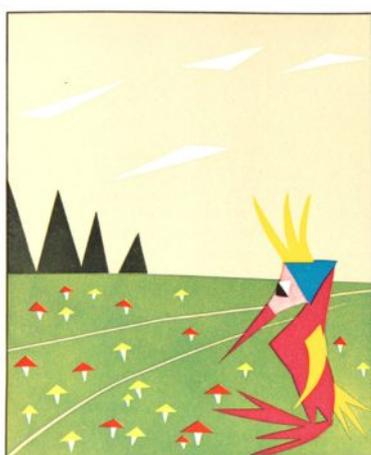
Un'altra pittrice, Lily Hildebrandt (1887-1974), legata agli artisti della Stuttgarter Sezession e al Bauhaus, (fu amica di Walter Gropius), scrive e illustra nel 1918 *Klein-Rainers Weltreise, Il viaggio intorno al mondo del piccolo Rainer*, un esempio di Bilderbuch sperimentale con 14 immagini ottenute 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

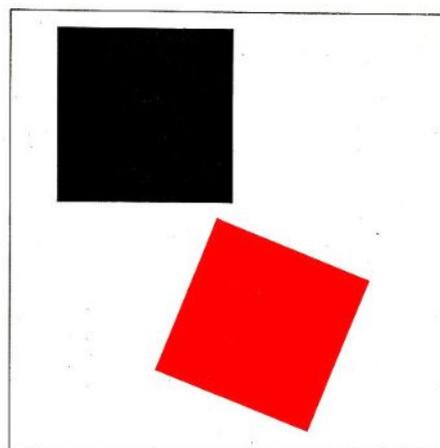
¹⁰ Chi sia Hilde Krüger non è risaputo. I libri sono la sola testimonianza della sua esistenza. *Der Widiwondelwald* e *Hurleburles Wolkenreise* furono stampati, rispettivamente nel 1924 e 1926, dalla Casa Editrice J.H.W. Dietz di Bonn che in occasione del 135° anniversario della sua fondazione li ha 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, irreali 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*.