



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Edward Hodnett, Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Edward Hodnett, Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature / valerie wainwright. - In: RIVISTA DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE. - ISSN 0391-2108. - STAMPA. - 35:(1982), pp. 379-382.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/779254> of the repository was last updated on

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

RECENSIONI

Estratto da:

RIVISTA DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

VOL. XXXV - Fasc. 4 - 1982

PACINI EDITORE - PISA

certa destinazione, varianti, trasposizioni. Come operare, come intervenire su questi materiali? L'apparato (oltre 700 pagine) fornisce per ogni singola *pièce* i seguenti elementi:

- 1) Una *Notice* di carattere storico e letterario. Si tratta di brevi monografie molto bene informate, dovute allo stesso Body o agli studiosi che hanno collaborato con lui: J. Robichez per *Amphitryon* 38, G. Teissier per *Judith*, C. Weil per *Intermezzo* ecc.
- 2) Una nota sul testo: enumerazione e descrizione delle fonti manoscritte e a stampa.
- 3) Eventualmente « i passi più originali delle versioni primitive » e « le varianti più interessanti » di queste versioni. (Come giustificare teoricamente tale selezione? Le nozioni di originalità e di interesse non rimandano a valutazioni di natura soggettiva? A queste possibili obiezioni gli editori hanno risposto nella *Note sur la présente édition* citata appresso).
- 4) Alcune varianti (anche in questo caso una selezione) e note esplicative che si riferiscono al testo definitivo pagina per pagina.

Crediamo utile riportare, per informazione del lettore, i criteri che hanno presieduto alle scelte di cui sopra:

Nos choix ont été inspirés:

- par le désir de faire lire plus de Giraudoux, donc d'extraire du reliquat des phrases ou des formules heureuses et significatives, dignes du texte définitif;
- par le désir de montrer à quelle étape de la genèse ont été mis en place les éléments essentiels du texte définitif;
- par le désir, en sens inverse, de révéler les pistes abandonnées;
- par le désir, enfin, de donner quelques exemples caractéristiques du travail du texte, incroyablement vagabond dans les ébauches, incroyablement minutieux dans la mise au net.

Ainsi:

- tantôt nous avons imbriqué les unes dans les autres les variantes d'origine différente et suivi les racines du texte dans leur ramification à travers des rédactions d'époques disparates;
- tantôt, nous avons privilégié un état et relevé, au long d'une scène, toutes ou presque toutes les variantes qu'il présentait;
- tantôt, nous avons glané d'un état à l'autre, et donné, pour chaque variante, un seul état.

Les choix les plus systématiques sont annoncés par les différents collaborateurs dans leurs Notes sur le texte (pp. 1145-1146).

Queste indicazioni riassuntive attestano la probità degli editori e la coscienza ch'essi hanno avuto della natura dei problemi affrontati. Sta di fatto che i materiali raccolti e disposti nell'apparato sono di

grande utilità per una migliore conoscenza del teatro di Giraudoux, specie per quanto riguarda i modi della composizione e i meccanismi di formazione del testo, ossia propriamente la genesi testuale. Gli studiosi ricaveranno dalla presente edizione, in questo senso, un considerevole profitto.

Si aggiunga che, in una breve ma acuta introduzione generale, J. Body tocca alcuni punti rilevanti, come il problema della collaborazione Giraudoux-Jouvet. Dall'esame degli *exemplaires de scène* conservati nel fondo Jouvet della Biblioteca dell'Arsenal, risulta che di norma Jouvet tagliava il « testo sovrabbondante » fornito dall'autore. Il testo rappresentato si distingue così dal testo a stampa per le sue economie (di parole, di scene, di personaggi), ma non, osserva Body, per una « nuova economia ».

Un altro punto da notare è la discussione sulla nozione di « teatro letterario », nozione o piuttosto etichetta spesso applicata al teatro di Giraudoux. Ricordo un giudizio di Paul Valéry [1944]: « Giraudoux à créé un genre de théâtre spécifiquement littéraire, je veux dire qui ne se passe pas des ornements et des agréments de la parole même [...] ». E tuttavia, che cos'è un teatro « specificamente letterario »? Esiste, d'altra parte, un teatro che non sia, in qualche misura, letterario? Fra i due estremi teorici, un teatro senza parole e un teatro che sia soltanto « parola », si dispiega la gamma infinita del teatro reale (e del teatro possibile). Ma certo, mentre un Mejerchol'd ammoniva: « La parola non è che un disegno sul tessuto dell'azione », Giraudoux vedeva nell'attore principalmente una voce, persuaso com'era che il pubblico francese venisse a teatro per ascoltare (più che per vedere) e che insomma credesse soprattutto nella parola. Tale era forse il pubblico degli anni '30; e sarei tentato di riferire a quel pubblico e a quel teatro la battuta di un personaggio di Giraudoux (il Sovrintendente di *Ondine*): « En fait, chaque théâtre n'est bâti que pour une seule pièce, et le seul secret de sa direction est de découvrir laquelle ». Ma accade che quella *pièce*, in quanto modello o in quanto testo, sopravviva al teatro idealmente costruito al fine di rappresentarla.

ARNALDO PIZZORUSSO

EDWARD HODNETT, *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*, London, Scolar Press, 1982, pp. 271.

The study of book illustration has become increasingly popular during the last twenty years, and by now a number of specialist books focusing on the major exponents of the art have been published. Edward Hodnett's lavishly illustrated and beautifully produced book is aimed at the well-informed general reader and at the prospective research student who is still relatively new to the subject, its techniques and the present state of scholarship.

In his introduction Dr Hodnett reflects in passing on the kind of reader for whom these books were conceived (the «general reader» rather than the «professional critic»), discussing at greater length the respective roles of publisher and illustrator, and the function of illustration, which is the dominant theme of the whole book. He is generous with advice on some of the pitfalls that await the distracted newcomer: «It is easy to make mistake in counting illustrations. Turning pages carelessly can lead to overlooking cuts and wandering attention can cause miscounts», (p. 23); but he deals only briefly with the development of different techniques and their implications.

Dr Hodnett states quite honestly that he has made «no attempt to discover new information about the artists or the books or to propound new critical ideas» (p. 26). Out of a choice of over two hundred and fifty meritorious English illustrators, Dr Hodnett has elected to discuss in detail the work of one early printer, John Day, the illustrations of Shakespeare's plays, mainly the work of four illustrators, and a selection of significant illustrations by William Blake, John Martin, Hablot K. Browne (Phiz), Sir John Tenniel, Burne-Jones and Aubrey Beardsley. These illustrators have been chosen for the diversity of the problems that their work represents. For Dr Hodnett is less interested in the aesthetic qualities of the illustration than in its relationship to the text. In his view, the function of the illustration is well-defined: above all it should realize only significant aspects of the text and «skilful technique, novel effects and decorative charm» are of secondary importance. But the task of the illustrator is far from straightforward; for he must also (and this is the yardstick by which Dr Hodnett vigorously measures each illustrator's degree of failure or success) interpret imaginatively the sense and the emotional effect of the text. How creative is this illustration, the critic should ask himself. Yet Dr Hodnett, himself a practising engraver, accepts that the creativity of the illustrator is hedged about by all sorts of limits; his role is seen to be entirely dependent on the intention of the author and on the exigences of fidelity to the message of the text; and Dr Hodnett is always remarkably certain what the author's intention was. Thus we find, for example, that Aubrey Beardsley's original and influential designs for Oscar Wilde's *Salome* are judged to fail in their function. Beardsley, in Dr Hodnett's view, has refused to submit to the mood, action and implications of the text; his ironic and highly decorative designs are deemed inappropriate to the book he was commissioned to illustrate. Wilde himself, however, does not appear to have disapproved, objecting to Beardsley's illustrations only because they were «too Japanese and did not consort with his text». Whether the choice of illustrations would have satisfied the taste and desiderata of the public for whom the book was intended, Dr Hodnett does not discuss. Did Wilde's readers need an imaginative interpretation of key scenes or would they have appreciated far more Beardsley's sophisticated and sometimes irrelevant sense of humour, his visual jokes at the expense of the author? The book may have shocked, but put into crude

materialist terms: which sort of illustration would have helped to sell most copies? Was Wilde the tolerant man Dr Hodnett assumes, or did he rather astutely recognize the tremendous attraction and cachet of Beardsley's designs? (Later he tried to get Beardsley to illustrate his *Ballad of Reading Gaol*).

In commenting on Beardsley's illustrations to his own book: *Under the Hill: A Romantic Novel*, Dr Hodnett acknowledges that it is «one of the fascinating examples of an artist interpreting his own creative writing, where the artist knows not only what the text means but, more than that, where the words are an inadequate record of the writer's imaginings» (pp. 249-50). Nevertheless, although in a detailed analysis of «The Fruit Bearers», Dr Hodnett maintains that the design is both «appropriate decoration and amusing sideplay», his final judgement is that Beardsley has failed again, this time «in responsibility to himself as author by not presenting his hero or heroine, whom he has brought together for the first time in a scene full of opportunities for his kind of exaggeration» (p. 252). The illustration, it seems, should never be considered a work of art in its own right; the illustrator should stick resolutely to illustrating «key scenes» in the text. Dr Hodnett has no doubts about what the key scenes are, nor does it appear to have occurred to him that the function of the illustration may also include promoting the sale of the book.

In Dr Hodnett's opinion, the illustrator who was most successful in creating appropriate and original illustrations of great imagination was William Blake. From the start, Blake, like Charles Dickens and Lewis Carroll, realized the potential of illustration and clearly endeavoured to communicate with the reader through image and word. The importance that both Dickens and Carroll attached to illustration is indicated in the surviving correspondence with their illustrators, respectively, Hablot K. Browne (Phiz) and Sir John Tenniel. Until quite late in his career, Dickens chose the scenes that were to be illustrated by Browne before they had even been written; while Carroll was dismayed when he heard that Tenniel was unwilling to undertake the designs for his sequel to *Alice's Adventures in Wonderland*, and felt unable to begin writing. After Tenniel had been persuaded to accept the commission for the illustrations to *Through the Looking Glass*, Carroll went so far as to omit the chapter on «The Wasp in the Wig» because Tenniel considered it an impossible subject to illustrate. Such episodes reveal a fascinating glimpse of the changes in the status and influence of the illustrator, a subject which surely deserves further study.

Dr Hodnett's book provides an interesting account of both the changes in taste and conceptions of major works of English Literature, in particular with regard to Shakespeare's plays, and of the relationships between artists, poets, novelists, engravers and publishers. The way that each conceived of his own role is described in some detail. Those readers who are stimulated into pursuing the subject in greater depth and who are intrigued by Dr Hodnett's descriptions of

designs that are not reproduced, will find references in the text and, at the end of the book, a select bibliography of the major works of criticism relating to each chapter; they will be handicapped, however, by the lack of footnotes.

VALERIE WAINWRIGHT

REINER ROSENBERG, *Zehn Kapiteln zur Geschichte der Germanistik Literaturgeschichtsschreibung*, Berlin, Akademie-Verlag, 1981, pp. 275.

E' forse nelle secentesche cronache di poeti e poesia che stanno gli inizi della storiografia letteraria tedesca, oppure negli scritti storico-filosofici, estetici e critici di un Herder o di un Goethe; nelle lezioni parigine di Friedrich Schlegel o addirittura non prima della *Storia della letteratura poetica nazionale dei Tedeschi* di Georg Gottfried Gervinus? Quali furono i metodi adottati dalla storiografia letteraria borghese in Germania, e quali ne furono le funzioni ideologiche? Ne emergono momenti conoscitivi validi anche per l'impiego nella storiografia letteraria marxista?

A questo complesso di domande si propongono di rispondere i *Dieci capitoli sulla storia della germanistica* di Rainer Rosenberg, in un suggestivo volume della collana « *Literatur und Gesellschaft* » nelle edizioni Akademie-Verlag di Berlino.

Nonostante l'orizzonte strettamente, ma volutamente limitato alla letteratura tedesca fra il 1830 e il 1918, e nonostante la dichiarazione dell'autore di presentare con questi « dieci capitoli » soltanto una parte dei lavori preliminari per una storia complessiva della germanistica e della storia letteraria tedesca, il lettore si trova di fronte uno dei primi esempi significativi di una ricostruzione critica della storiografia letteraria tedesca, intesa essenzialmente come disciplina ideologica borghese e oggetto di ricerca storica scientifica. E poiché la loro pubblicazione cade in un momento in cui sta emergendo un crescente interesse per le questioni storiche e teoriche relative alla disciplina « storia letteraria », i « dieci capitoli » sono senz'altro destinati a svolgere un ruolo di spicco nell'attuale momento scientifico delle due « Germanie »; esse infatti vedono le rispettive discipline germanistiche impegnate, l'una in un necessario processo di rielaborazione autocritica rispetto al passato, l'altra in un non minore sforzo di edificazione, *ad novum* si direbbe, e di adeguamento alle profonde trasformazioni politiche, economiche e sociali avvenute in questo secondo dopoguerra, e alle nuove esigenze culturali che da queste trasformazioni sono derivate.

Una volta accettata la vocazione della storia letteraria di essere una disciplina ideologica borghese, è possibile ricostruirne il corso evolutivo solo partendo dai momenti nei quali sono venuti elaborandosi, prima con Herder e poi con Goethe e Friedrich Schlegel, una

coscienza storica e una filosofia della storia che considerano la letteratura nella sua storicità e nella « dipendenza del suo sviluppo dalle naturali condizioni di vita e dalle forme di convivenza sociale degli uomini » (p. 14) e che siano nello stesso tempo « espressione della rottura con la fede nell'eternità e immutabilità dell'esistente ordine feudale » (p. 15). Rosenberg stabilisce così che la « preistoria » della storia letteraria come « forma ideologica » non sta nelle compilazioni di carattere cronologico e biografico-lessicale conosciute nel Seicento e nel primo Settecento, ma in un moto letterario, critico, storico-filosofico ed estetico-filosofico giunto alla compiutezza teorico-programmatica con le lezioni parigine di Friedrich Schlegel *über die Geschichte der europäischen Literatur* (1803-1804) e quelle berlinesi del fratello August Wilhelm *über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804), e alla realizzazione scientifica pratica con Gervinus e, per alcuni aspetti, con Robert Prutz. Di notevole importanza e particolare interesse appare la critica mossa attraverso i « dieci capitoli » alle consuete minimizzazioni marxiste del ruolo teorico-scientifico degli Schlegel e dei loro contributi alla formulazione dei presupposti di « preistoria » della storia letteraria. Minimizzazioni tanto meno giustificate, in quanto almeno una delle considerazioni che le stanno alla base, ossia quella relativa all'uso strumentale della storia letteraria, è in realtà estensibile non solo alle pagine storico-letterarie del Goethe in *Dichtung und Wahrheit* e altrove, ma addirittura alla concezione stessa e alla metodologia di tutta la « Storia » del Gervinus e degli scritti di Robert Prutz.

R. Rosenberg ci guida quindi attraverso le principali tappe della storiografia letteraria tedesca evidenziando limiti e pregi dei metodi esaminati, ridimensionando vecchi giudizi o elaborandone dei nuovi. Al Gervinus, che in ogni modo rimane precursore e pioniere indiscusso, vengono affiancati Heine e Prutz i quali contribuiscono a superarne i limiti emersi soprattutto nella mancata storicizzazione dell'estetica accanto a quella della letteratura nonché nella dichiarata ostilità nei confronti della letteratura contemporanea — quella pre-quarantottesca — e nella sua esclusione addirittura dall'esposizione storica. Heine e Prutz aggiungono insomma quegli elementi che Rosenberg considera atti a completare il quadro della storia letteraria come disciplina « storico-filosofica » e come « scienza dell'opposizione » borghese al potere feudale.

Con l'affermazione egemonica della germanistica e della filologia germanica come « scienza nazionale », cioè principalmente con Lachmann e i Grimm, si determinò uno spostamento involutivo della storiografia letteraria dall'indirizzo storico-filosofico verso quello filologico-linguistico. E si verificò, come primo avvio al positivismo, la sostituzione dell'idea di « *Literaturnation* » da quella di « *Sprachnation* » con effetti a volte « catastrofici »: annullamento del metodo comparatistico, esclusione della letteratura contemporanea dall'indagine, confusionale considerazione dell'antichità germanica come semplice preistoria dei soli tedeschi..., errata introduzione di una equivalenza fra parentela linguistica e parentela letteraria.

Nel periodo postquarantottesco, per Rosenberg solo Hermann Hett-