

Recensioni

RECENSIONE DI ILARIA ALETTO, *LO SGUARDO DELLA COSCIENZA. LA RICEZIONE DI JOYCE NELL'ESTETICA DI ĚJZENŠTEIN* (ROMA TRE-PRESS, 2025)

REVIEW OF ILARIA ALETTO, *Lo sguardo della coscienza. La ricezione di Joyce nell'estetica di Ějzenštein*.
LA RICEZIONE DI JOYCE NELL'ESTETICA DI ĚJZENŠTEIN (ROMA TRE-PRESS, 2025)

Vincenzo Maggitti

 ORCID: VM 0009-0002-9544-073X

Università degli Studi Roma Tre (ROR: 05vf0dg29)

ABSTRACT

Recensione di Ilaria Aletto, *Lo sguardo della coscienza. La ricezione di Joyce nell'estetica di Ějzenštein*. Roma TrE-Press, 2025.

Parole chiave – Joyce; Ějzenštein; Censura; Montaggio; Cinema e Letteratura.

Review of Ilaria Aletto, *Lo sguardo della coscienza. La ricezione di Joyce nell'estetica di Ějzenštein*. Roma TrE-Press, 2025.

Keywords – Joyce; Ějzenštein; Censorship; Montage; Cinema and Literature.

Vincenzo Maggitti, "Recensione di Ilaria Aletto,
*Lo sguardo della coscienza. La ricezione di Joyce nell'estetica
di Ějzenštein* (Roma TrE-Press, 2025)".
Enthymema, No. 38, 2025, 191-194



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 02/03/2026



Il volume di Ilaria Aletto riaccende un dialogo fra le figure dei due massimi sperimentatori dei linguaggi artistici del Novecento, James Joyce e Sergej Ėjzenštejn. Leggendolo, si comprende ancora meglio di quanto le barriere accademiche o disciplinari non possano reggere ad un'onda così fragorosa come quella con cui il regista sovietico investe il pensiero e la teoria letterari dell'autore di *Ulysses*. Un'onda che ritorna, carica di invenzioni, dalla letteratura al cinema, trovando nella letteratura la chiave per proseguirne il mandato sperimentale e conoscitivo col cinema. Un grande studioso di Ėjzenštejn, Pietro Montani, che Aletto cita ampiamente nell'introduzione al volume, definiva *creativa* la ricezione di Joyce da parte di Ėjzenštejn, dandole, così, una connotazione di valore costruttivo nella formulazione delle teorie che hanno reso il regista sovietico fondamentale per la storia e l'evoluzione del linguaggio cinematografico.

Nel libro di Aletto troviamo la genesi di questa connessione, della comunanza d'intenti che Ėjzenštejn aveva ritrovato sin dal primo contatto con l'opera di Joyce, addirittura già nel riassunto letto su un dépliant pubblicitario. Lo studio costante e la frequentazione successiva del testo gli permettono di cogliere nello scrittore irlandese la stessa profondità nell'analisi della scrittura che aveva caratterizzato i suoi esordi giovanili, e che fa capire al lettore quanto per Ėjzenštejn anche il cinema sia una forma di scrittura. Nelle pagine del *Metodo*, l'ultima opera teorica di Sergej M. Ėjzenštejn, da cui riprendo, seguendo Aletto, queste indicazioni, si rintracciano anche le critiche alla censura sovietica che pose ostacoli materiali alla conoscenza e alla diffusione del romanzo di Joyce. Questa odissea traduttiva del testo è oggetto di una precisa ricostruzione filologica che è ospitata nel primo capitolo del libro, dove si registrano anche le voci dissidenti di chi, condividendo l'entusiasmo di Ėjzenštejn, fece della traduzione di *Ulysses* l'impresa di una vita intera. Ma si sottolinea altresì, con altrettanto rigore nell'analisi delle fonti, il filo critico comune, un Leitmotiv ideologico, che aveva perentoriamente individuato anche in *Ulysses* quel disinteresse per le condizioni sociali ed economiche del personaggio nel quale si era cristallizzata la condanna del Modernismo europeo da parte dell'establishment sovietico.

Questa cavalcata storico-politica lascia spazio, nel secondo capitolo, ad una disamina che va al cuore della questione, scandagliando la profondità dei legami intellettuali fra i due artisti e la fecondità delle dinamiche del loro scambio. Alla conoscenza diretta, che avverrà in un unico incontro a Parigi nel 1929, si accompagna, precedendola, una continua conversazione del regista con gli scritti di Joyce, su cui Ėjzenštejn lavora alacremente, riconoscendovi i segni di una convergenza estetica sperimentale. Aletto ritrova e ricompone i nessi testuali che permettono di osservare come lo sviluppo critico del pensiero cinematografico di Ėjzenštejn si attui quasi organicamente su gangli della poetica joyciana, individuati come caratterizzanti dalla passione interpretativa del regista, quali il discorso/monologo interiore e il montaggio intellettuale. Faccio riferimento di proposito a termini legati, per convenzione, ad espressioni artistiche diverse, per evidenziare come la scrittura del saggio di Aletto riesca a rendere conto della complessità che la ricerca einsteiniana mette in movimento nella testualità di Joyce, trovandovi indicazioni

per la messa in atto di un cinema intimamente rivoluzionario. La tesi più cara all'autrice di questo studio è proprio dimostrare la longevità di questo processo, che non si chiude, come vuole parte cospicua della critica, nella prima metà degli anni Quaranta del Novecento, ma continua, visibile soprattutto negli scritti che vengono ripubblicati, postumi, negli Stati Uniti nel 1949 e dove affiorano riferimenti a Joyce che la censura staliniana non avrebbe permesso nella prima pubblicazione.

Prima di passare agli altri due capitoli che compongono il volume, vorrei soffermarmi brevemente su uno degli esempi che Aletto usa per illustrare la ricezione di Joyce nell'estetica di Ėjzenštejn, inserendolo in un paragrafo di particolare rilievo nell'economia del libro, dedicato al monologo interiore in chiave femminile. L'idea di Ėjzenštejn nasceva dal progetto, irrealizzato, di portare *An American Tragedy* di Theodore Dreiser sullo schermo, mutuando da *Ulysses* la struttura compositiva del monologo interiore, per realizzare sulla pellicola la sinergia di voci femminili che affollano la mente di Clyde Griffith, protagonista maschile del romanzo, quando esita a uccidere la fidanzata incinta. La sequenza era concepita dal regista come l'occasione per portare il cinema a quella compiutezza espressiva che il romanzo, dopo Joyce, non poteva più raggiungere, formulando sulla recentissima acquisizione del sonoro (siamo nel 1930) una «compenetrazione conflittuale tra suoni e immagini» (141). La compresenza di piani diversi del discorso, così come la loro simultaneità, sono caratteristiche che ritroviamo anche nel film *¡Que viva México!*, anch'esso appartenente al periodo di permanenza in suolo americano del regista, la cui difficile e incompiuta gestazione è oggetto di un dettagliato e, direi, avvincente racconto nel capitolo, il quarto, sul rapporto critico di Ėjzenštejn con il libro *Axel's Castle* di Edmund Wilson.

Le riflessioni di Aletto su questo rapporto compongono, in realtà, un dittico, dove il terzo capitolo del libro raccoglie, impaginandoli anche fotograficamente, i tredici fogli del manoscritto che contiene gli appunti del regista sul testo di Wilson, e che sono posti al vaglio della studiosa nell'ultima parte del libro. Mi sembra che anche per questa analisi, Aletto si avvalga di una modalità interpretativa centrata sulle abilità ricettive e riflessive di Ėjzenštejn, che ingaggiano con il critico americano un corpo a corpo, fatto di folgorazioni e di digressioni, oltre che di possibili revisioni, la cui trama grafica ci è resa nota dalle immagini dei fogli e dall'apparato critico e linguistico (vista la compresenza di più lingue anche negli appunti) che leggiamo a fronte. Lo spunto iniziale è la diffidente lettura critica che Wilson offre dello *Ulysses*, e che Ėjzenštejn smonta, soprattutto in relazione all'abbinamento che il critico propone fra Joyce e i simbolisti. Ma la rilettura di Aletto amplia l'orizzonte culturale e comparativo, fino a includere nel dibattito anche il confronto con Émile Zola, in virtù, ma non solo, della forte ammirazione per una scrittura che il regista considerava fondamentale per il cinema, per il modo in cui le scene nei romanzi di Zola erano costruite come perfetti fogli di montaggio. Il motivo per cui Joyce occupa sempre, nella visione del regista, uno stadio successivo a quello di Zola, si palesava in maniera emblematica già nel 1928, nell'intenzione di usare Joyce per un film ispirato al *Capitale* (*Das Kapital*) di Marx.

In questo modo Ėjzenštejn ragionava sulla possibilità estetica di sottrarre l'autore di *Ulysses* alle accuse di elitarismo borghese e di decadenza occidentale, oltre che assenza di contenuti socialisti mosse dalla censura politica, combinando la tecnica joyciana di sinestesia del dettaglio nel monologo interiore alla resa dei concetti astratti e delle posizioni concettuali del filosofo. Una sfida, per l'epoca, all'idea di una comprensibilità universale del cinema, spesso compromessa da fini propagandistici e ideologici, che rende ancora più auspicabile l'augurio con cui Ilaria Aletto conclude il libro, di continuare, cioè, a indagare altri percorsi di relazione fra parola e immagine, anche ripartendo dal solco fertile che questo studio ha tracciato con acume e passione scientifici.