PRISMES

8

Ilaria Aletto

LO SGUARDO DELLA COSCIENZA

LA RICEZIONE DI JOYCE NELL'ESTETICA DI ĖJZENŠTEJN

Roma TrE-Press
2025

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

PRISMES

Collana diretta da Bruna Donatelli e Laura Santone

n. 1, maggio 2019
Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours
sous la direction de Bruna Donatelli et Sophie Guermès

n. 2, ottobre 2020
Médias et émotions
Catégories d'analyses, problématiques, concepts
sous la direction de Pascale Vergely et Guillaume Carbou

n. 3, giugno 2021
Allegretto vivace
Omaggio a Bruna Donatelli
a cura di Francesco Fiorentino e Laura Santone

n. 4, dicembre 2021
Aurelio Principato
Tre percorsi letterari parigini
a cura di Laura Brignoli, Bruna Donatelli, Simona Pollicino

n. 5, ottobre 2022
Fellini
l'intime et la mer
a cura di Sophie Guermès

n. 6, dicembre 2023
Rimediare, performare, interrmediare
Il corpo sonoro della scrittura
a cura di Laura Santone

n. 7, dicembre 2024
Catherine Penn
Sur deux intraduisibles. *Fantaisie* et *Imagination* au XVIIe siècle

In commosso ricordo di Carla Solivetti,
donna e studiosa straordinaria

COLLANA
PRISMES

Università degli Studi Roma Tre
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

8

Ilaria Aletto

LO SGUARDO DELLA COSCIENZA

LA RICEZIONE DI JOYCE NELL'ESTETICA DI ĖJZENŠTEJN

RomaTrE-Press
2025

Collana Prismes
diretta da Bruna Donatelli e Laura Santone

Comitato scientifico
Silvia Adler (Università Bar-Ilan, Tel Aviv); Franca Bruera (Università di Torino); Dario Cecchi (Sapienza Università di Roma); Alessandro Duranti (UCLA, Los Angeles); Laurent Fauré (Università Paul Valéry-Montpellier, Praxiling-CNRS); Marco Maria Gazzano † (Università degli Studi Roma Tre); Sophie Guermès (Université de Brest, CECJI); Sophie Moirand (professeur émérite Sorbonne Nouvelle)

n. 8
Ilaria Aletto
Lo sguardo della coscienza: la ricezione di Joyce nell'estetica di Ėjzenštejn

Volume pubblicato con il contributo di:
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università Roma Tre

Coordinamento editoriale
Gruppo di lavoro *RomaTrE-Press*

Cura editoriale e impaginazione
teseo editore Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina
MOSQUITO. mosquitoroma.it
Caratteri grafici utilizzati: Minion Pro Regular; Nexa Bold; Courgette Regular (copertina e frontespizio). Garamond; MS PMincho; Times New Roman (testo).

Edizioni *RomaTrE-Press* ©
Roma, giugno 2025
ISBN 979-12-5977-478-1
http://romatrepress.uniroma3.it
Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

FORTE
L'attività della *RomaTrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

Ringraziamenti

Nel licenziare il volume sulla ricezione dell'opera di James Joyce nell'estetica di Sergej Ėjzenštejn, mi sia consentito esprimere la mia più sincera gratitudine nei riguardi delle Direttrici di Prismes, Bruna Donatelli e Laura Santone, e dei membri del comitato scientifico della collana per aver accolto la mia ricerca. Sono grata anche a Simone Trecca, Direttore del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre, e al già Direttore Giorgio de Marchis.

Un vivo ringraziamento va a Naum Ichil'evič Klejman, fondatore e storico direttore del Museo del cinema e del Centro Ėjzenštejn di Mosca, e a Vera Naumovna Vera Naumovna Rumjanceva-Klejman, responsabile del Fondo museale moscovita dedicato al regista, che mi hanno messo a disposizione materiali d'archivio e conoscenze preziose. Un grazie va anche a Natal'ja Sergeevna Rjabčikova della «Scuola superiore di economia» di Mosca (Vysšaja Škola Ėkonomiki) per aver generosamente condiviso con me i risultati del suo lavoro su Ėjzenštejn e Edmund Wilson.

Sono riconoscente a Tat'jana Vladimirovna Civ'jan dell'Accademia Russa delle Scienze (RAN), a Ol'ga Grigor'evna Revzina dell'Università Statale di Mosca (MGU) e al compianto Sergej Iosifovič Gindin dell'Università Statale Russa per le Scienze Umane (RGGU), imprescindibili punti di riferimenti nei periodi di ricerca nella capitale russa.

Sono molto grata anche alle russiste Rita Giuliani e Laura Piccolo per aver letto con interesse e discusso con me alcune parti del libro, e ad Alessio Scarlato, filosofo e filmologo, per le sue osservazioni competenti e garbate. Un ringraziamento particolare va all'amica Roberta De Giorgi, per aver seguito con affetto e positività l'intera stesura del testo, per le revisioni pazienti e per tutti i suoi consigli.

Grazie di cuore a Valentina Benigni per il supporto e la fiducia, ad Agnese Accattoli per i suoi suggerimenti, a Lorenzo Fabiani e a Marija Zav'jalova per aver discusso con me i criteri filologici per editare gli appunti inediti.

La mia sentita riconoscenza va poi a Franca Ruggieri, che mi ha offerto la possibilità di partecipare alle conferenze della «James Joyce Italian Foundation», di cui è Presidente onorario, a Francesco Fiorentino, Coordinatore del dottorato e punto di riferimento negli anni delle ricerche dottorali e al Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre, il cui sostegno finanziario è stato determinante per la pubblicazione del libro.

Ringrazio mio marito Enrico Marchiori, la piccola Clarissa, il mio 'tutto', e la mia famiglia: senza il loro costante e amorevole appoggio questa ricerca non avrebbe potuto vedere la luce.

Il mio ringraziamento più profondo va infine a Carla Solivetti, sotto la cui guida scientifica l'idea di questo libro è nata. Carla mi ha trasmesso un'autentica passione per lo studio della cultura russa in senso lato, incoraggiandomi a coltivarlo ed approfondirlo con lo sguardo pronto a cogliere gli stimoli provenienti anche da altri orizzonti disciplinari. Negli anni dedicati alla stesura della tesi di dottorato, prima, e di questo libro poi, i suoi consigli generosi, brillanti, riflesso della sua cultura vasta ed eclettica, la pazienza, l'altruismo, l'entusiasmo contagioso e l'immancabile incitamento sono stati per me fonti di grande motivazione. Nel corso dell'ultimo anno di scrittura mi sono spesso chiesta cosa avrebbe pensato del mio lavoro, dalle questioni più strutturali alle intuizioni estemporanee, dalla suddivisione di un capitolo alla forma di una frase, ma la sua scomparsa ha purtroppo precluso la possibilità di ricevere la sua opinione. Mi ha aiutato pensare ai suoi insegnamenti: me li ha trasmessi finché le è stato possibile e malgrado le difficoltà che stava affrontando. Sono stati loro a permettere che il dialogo con la 'mia' professoressa, anche se dolorosamente in assenza, potesse proseguire.

INDICE

Avvertenza 11

Introduzione 15

Capitolo I
Ėjzenštejn, Joyce, la Russia 27

I. 1 L'incontro tra Ėjzenštejn e lo scrittore a Parigi (1930) 27
I. 2 Aspetti cinematografici dell'opera joyciana: una rassegna 33
I. 3 L'Odissea russa di Joyce: traduzioni, critica e censura (1922-2024) 38
I.3.1 Dalla 'scoperta' alla censura (1922-1937) 38
I.3.2 'Clandestinità' ed emersione dall'oblio (1938-1992) 62
I.3.3 L'*Ulisse* russo: da dibattuto best seller a opera digitale (1993-2024) 72

Capitolo II
Ėjzenštejn legge Joyce 81

II. 1 Ėjzenštejn tra letteratura e cinema 82
II. 2 Dal 'primo contatto' ai seminari presso il GIK (1927-1934) 90
II. 3 La riflessione sull'*Urphänomen* filmico in Joyce: dalla *Teoria generale del montaggio* a *Film Form* (1935-1949) 107
II. 4 L'«immagine del movimento» in *Ulysses* 126
II. 5 Le «voci» femminili del monologo interiore: *An American Tragedy* e *Penelope* 135

Capitolo III
Gli appunti di Ėjzenštejn su *Axel's Castle* di Edmund Wilson 149

III. 1 «Quando un elemento tematico comincia a chiedere insistentemente di trasmigrare sulla carta» 149
III. 2 L'edizione degli appunti: nota critica 160
III.2.1. Foglio n. 1 164
III.2.2. Foglio n. 2 167

III.2.3. Foglio n. 3 170
III.2.4. Foglio n. 4 174
III.2.5. Foglio n. 5 178
III.2.6. Foglio n. 6 181
III.2.7. Foglio n. 7 184
III.2.8. Foglio n. 8 187
III.2.9. Foglio n. 9 190
III.2.10. Foglio n. 10 194
III.2.11. Foglio n. 11 199
III.2.12. Foglio n. 12 200
III.2.13. Foglio n. 13 205

Capitolo IV
Da *Axel's Castle* a *Ulysses*: gli appunti di Ėjzenštejn su Joyce 209

IV. 1 Gli antefatti: la polemica di Ėjzenštejn con Wilson 210
IV. 2 Gli appunti joyciani 217

Conclusioni 259

Bibliografia 265
Risorse online 291

Indice dei nomi 293
Indice delle illustrazioni 302

Avvertenza

Nel libro i termini dal russo sono riportati secondo i criteri della traslitterazione scientifica del cirillico. La grafia dal russo è stata ovunque normalizzata in base all'uso odierno, successivo alla riforma del 1917-18.

I titoli delle opere e dei film in lingua russa sono stati tradotti in italiano e fatti seguire tra parentesi tonde dal titolo originale e dall'anno di pubblicazione o, nel caso delle pellicole, dall'anno di uscita. Nelle occorrenze successive, viene citato solo il titolo in traduzione.

Per i testi più noti al pubblico italiano con un titolo che non corrisponde appieno a quello russo, si è scelto di adottare il titolo maggiormente diffuso in Italia.

Nei casi di testi postumi o inediti, così come dei film incompiuti, per l'indicazione temporale sono stati riportati gli anni di stesura o gli anni in cui sono avvenute le riprese.

Per i titoli di opere scritte nelle principali lingue europee viene segnalato il solo anno di stampa o, per quelle incompiute o inedite, gli anni di composizione.

Si adotta sempre la versione traslitterata per il cognome del regista (Ėjzenštejn), mentre all'interno delle voci bibliografiche il cognome viene lasciato così come appare nell'edizione citata: Eisenstein, Ejzenštejn ecc.

Gli acronimi di associazioni o istituzioni russe e sovietiche sono mantenuti nel libro, solo alla prima menzione vengono dati tra parentesi il nome completo in russo, la traduzione italiana e, quando possibile, gli anni di attività.

Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni in italiano sono mie. Per i testi di Ėjzenstejn e per quelli di Joyce viene indicato il riferimento bibliografico alla traduzione seguito da quello del testo in originale.

Le edizioni di riferimento di *Ulysses* sono: James Joyce, *Ulysses*, Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe, Claus Melchior (eds), Michael Groden (afterword), New York, Random House, 1986; Joyce, *Ulisse*, Enrico Terrinoni (a cura di), Milano, Bompiani, 2021.

Nel citare le fonti russe, il patronimico degli autori non è stato riportato in nota, ma viene indicato nelle voci della bibliografia finale con la sola iniziale e, in modo completo, nell'indice dei nomi.

Sigle e abbreviazioni

Eccetto p. e pp., per le citazioni da scritti in lingua russa sono state mantenute le abbreviazioni originali:

č. [čast']: parte
kn. [kniga]: libro
komm. [kommentarij]: commento
per. [perevod]: traduzione
pod red. [pod redakciej]: a cura di
poslesl. [posleslovie]: postfazione
pred. [predislovie]: prefazione
primeč. [primečanija]: note
red. [redaktor, redakcija]: curatore, curatela
sost. [sostavitel']: redattore (lett., compilatore)
t., tt. [tom, tomy]: tomo, tomi
vyp. [vypusk]: fascicolo
vstup. st. [vstupitel'naja stat'ja]: saggio introduttivo.

Per le fonti provenienti dall'Archivio di Stato russo della letteratura e dell'arte (Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva, RGALI) di Mosca:

f. [fond]: fondo
op. [opis']: descrizione
ed. chr. [edinica chranenija]: unità di conservazione
l. [list]: foglio.

Nelle note, le principali città russe sono state così abbreviate:

M.: Moskva

SPb.: Sankt-Peterburg
L.: Leningrad
Pg.: Petrograd.

Dopo la prima menzione, sono state usate le seguenti abbreviazioni per i titoli delle principali opere di Ėjzenštejn in italiano:

Metodo: Il metodo (1932-1948)
Stili: *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij e Gogol'* (1933-1934)
Teoria: Teoria Generale del Montaggio (1935-1937)
Natura: *La natura non indifferente* (1945-1947)
Memorie: Memorie. La mia arte nella vita (1946).

Lo stesso per i titoli originali:

Metod: *Metod*, tt. 1-2 (1932-1948)
Režissura: *Režissura. Iskusstvo misanceny* (1933-1934)
Montaž: *Montaž* (1935-1937)
Priroda: *Neravnodušnaja priroda*, tt. 1-2 (1945-1947)
Memuary: *Yo. Memuary*, tt. 1-2 (1946),

così citati se in più volumi: *Priroda*, 2, p. 441.

La raccolta SERGEJ ĖJZENŠTEJN, *Izbrannye proizvedenija*, tt. 1-6, SERGEJ JUTKEVIČ (red.), M., Iskusstvo, 1964-1971 è stata indicata dalla sigla *Izb* seguita dal numero del volume e della pagina (*Izb*, 2, p. 96).

Per le citazioni da *Ulysses* in inglese si è accolto l'uso invalso, secondo cui l'iniziale del romanzo è fatta seguire dal numero di episodio e di riga (*U* 14. 1123).

Dopo la prima menzione, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) e *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (1931) sono stati abbreviati in *Portrait* e *Axel's Castle*.

Nei casi di occorrenze consecutive delle opere citate con doppio riferimento bibliografico (traduzione e testo originale fra parentesi), il primo rimando in nota è stato indicato per esteso, mentre, a partire dalla seconda occorrenza, sono stati utilizzati due *ibid.*: il primo si riferisce all'opera tradotta, il secondo, tra parentesi, all'originale. Ad esempio:

[1] Ejzenštejn, *Il monologo interiore*, in *Metodo*, p. 84 (Ėjzenštejn, *Vnutrennij monolog*, in *Metod*, 1, p. 107).
[2] Cfr. *ibid.* (*ibid.*).

Introduzione

> Il 'monologo' è un dialogo interiorizzato, formulato come 'linguaggio interiore' fra un *io locutore* e un *io ascoltatore*. A volte, l'*io locutore* è il solo a parlare: l'*io ascoltatore* resta non di meno presente, la sua presenza è necessaria e sufficiente per rendere significante l'enunciazione dell'*io locutore*.
>
> Émile Benveniste[1]

Sulla scorta delle osservazioni di Sergej Ėjzenštejn riguardo al rapporto tra testo letterario e linguaggio filmico, il mio studio intende collegare l'estetica e la tecnica cinematografica di Ėjzenštejn alla sua stessa interpretazione delle opere di James Joyce, e del romanzo *Ulysses* (1922) in particolare, tema a cui a tutt'oggi non sono stati dedicati lavori approfonditi né dagli specialisti dello scrittore irlandese né da quelli del regista sovietico. I pochi contributi sull'argomento si fermano al periodo iniziale della riflessione teorica di Ėjzenštejn, incentrata dapprima sul «montaggio delle attrazioni» (1923-1926) e, poi, sulle fasi preliminari del «cinema intellettuale», quando il regista elabora la trasposizione filmica del *Capitale* di Marx (1927-1928, irrealizzato)[2] che, ufficialmente dedicato alla II Internazionale, è in realtà 'segretamente' ispirato a Joyce nei suoi fondamenti formali[3]. Ancor più esigue sono le ricerche che dedicano un

---

[1] Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale I*, Francesco Aspesi (trad.), Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 103. D'ora in avanti, ove non altrimenti specificato, corsivo dell'autore.

[2] Si vedano, ad esempio, l'analisi del quindicesimo episodio di *Ulysses* alla luce della teoria delle attrazioni in Marco Camerani, *Joyce e il cinema delle origini: «Circe»*, Fiesole (FI), Cadmo, 2008, pp. 77-86 e *Marx e Joyce per un film sul* Capitale, in Antonio Somaini, *Ejzenštejn, il cinema. Le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 60-65.

[3] Cfr. Sergej Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo il *Capitale* di Marx», Pietro Montani (a cura di), *Cinema nuovo*, 1973, 266, p. 435 (Sergej Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov [*Kapital*]», Naum Klejman, Leonid Kozlov [red.], *Iskusstvo*

certo spazio all'influsso dei procedimenti joyciani su *An American Tragedy* (1930), progetto, rimasto anch'esso irrealizzato, inaugurale della fase successiva del cinema intellettuale grazie alla resa del monologo interiore 'montato', per la prima volta, in un film sonoro[4]. I critici sostengono inoltre che, già dal 1932, all'epoca dei corsi al GIK (Gosudarstvennyj institut kinematografii, Istituto statale di cinematografia, 1930-1934), Ėjzenštejn aveva completamente accantonato la riflessione su Joyce e, insieme, l'intenzione di un 'uso cinematografico' dei suoi romanzi[5]. Si tratta, tuttavia, di una convinzione erronea: il dialogo che il regista idealmente istaura con Joyce non si era interrotto, anzi si sarebbe protratto sino al 1948, anno della morte di Ėjzenštejn. Esistono testi del regista risalenti agli anni Trenta e Quaranta, a lungo trascurati dalla critica, nei quali i riferimenti allo scrittore irlandese e alla sua opera attestano Joyce come una presenza costante nella riflessione del regista. Alla luce di questi materiali – prevalentemente inediti in italiano e, in parte, anche in russo – mi è stato possibile ricostruire le tappe del pensiero di Ėjzenštejn su Joyce, successive all'intervallo temporale-limite (fine anni Venti-inizio Trenta) da tempo posto dagli studiosi.

Non è un caso che sia proprio il regista tra i primi a intuire e ad apprezzare le straordinarie potenzialità cinematografiche della produzione joyciana e, di conseguenza, a trarne ispirazione. Percependo le analogie tra montaggio narrativo e montaggio cinematografico, discorso interiore sulla pagina scritta e discorso interiore filmato, Ėjzenštejn si immerge nel «*chaosmos*»[6] del romanziere, nel tentativo di tradurlo in un linguaggio esprimibile attraverso la macchina da presa.

L'interesse del regista nei confronti dell'opera joyciana nasce

kino, 1973, 1, p. 56).

[4] Cfr. Karla Oeler, *Of Cats and Men: Eisenstein, Art, and Thinking*, in Joan Neuberger, Somaini (eds), *The Flying Carpet. Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*, Sesto San Giovanni, Editions Mimésis, 2017, pp. 286-289.

[5] Cfr. Sergej Choružij, Uliss *v russkom zerkale*, in Džejms Džojs, *Uliss*, tt. 2-3, Viktor Chinkis, Choružij (per.), M., Znamenitaja kniga, 1994, t. 3, p. 551.

[6] Cfr. Umberto Eco, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, Ellen Esrock (trad.), Tulsa, University of Tulsa Press, 1982 (it.: Id., *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1982).

proprio dai concetti di montaggio, di monologo interiore e *stream of consciousness*, che lo colpiscono profondamente durante la lettura di *Ulysses*, avvenuta nel periodo dell'elaborazione delle sue teorie sul cinema intellettuale. Se la tecnica del montaggio è, secondo il regista, parte integrante del romanzo di Joyce, l'idea e il procedimento del monologo interiore ėjzenštejniano sono strettamente collegabili a *Ulysses*.

Nella visione di Ėjzenštejn il codice filmico può difatti attingere in modo innovativo da quello letterario. Illuminante, a tal proposito, il punto di vista di Pietro Montani: poiché da lungo tempo il cinema aspira a narrare oltre i limiti delle forme canoniche della letteratura, a «dare figura a una condizione *più originaria*, e probabilmente più complessa, del rapporto che legherebbe la narrazione alle immagini, ai suoni, alla parole, ai colori», allora l'esperienza di Ėjzenštejn rappresenta uno dei primi tentativi di realizzare un progetto «oltre-letterario»[7]. Non a caso, precisa lo studioso, proprio il montaggio audiovisivo costituirebbe il principio costruttivo della narrazione oltre-letteraria e cinematografica che, «ben prima dell'introduzione tecnica del sonoro, Ėjzenštejn ha avuto il merito di pensare e di inaugurare»[8]. Questa tradizione, secondo Montani,

> ha a che fare con l'idea che il cinema possa e debba raccontare storie avvalendosi di un'orchestrazione immaginativa che va oltre i confini dello spazio letterario. Ma questo 'oltre' […] significa 'più a monte', più vicino all'origine, là dove il lavoro dell'immaginazione apre il suo spazio relazionale muovendo intorno alle cose, si misura col 'dato' che, a sua volta, le si è offerto, l'ha pro-vocata. Joyce ha tentato di fare qualcosa del genere […] ma bisogna farlo meglio. Non ci si stupirà di trovare la stessa idea in *Teoria generale del montaggio*. Si può andare oltre *Ulisse*?, si chiede infatti Ėjzenštejn […]. E risponde: no, non si può, perché oltre *Ulisse* c'è, ed era fatale che ci fosse, un'opera che eccede «i limiti di una letteratura accessibile alla lettura e alla compren-

[7] Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Edizioni Guerini, 1999, p. 18.

[8] *Ibid.*, p. 26.

> sione», vale a dire *Finnegans Wake*. Ma ciò che non può fare la letteratura lo può fare il cinema: è il cinema che può e deve rendere «accessibile alla lettura e alla comprensione» lo spazio (anche narrativo, ma non solo) che si apre oltre *Ulisse*[9].

Nel passo appena citato si fa riferimento alle parole dal regista contenute nel saggio *Ancora sull'Urphänomen cinematografico: da Shakespeare a Joyce* (*Montaž u Džojsa*), incluso nella *Teoria generale del montaggio* (con questo titolo è identificato in Italia un suo lavoro incompiuto degli anni 1935-1937, in russo noto come *Montaž*)[10]. Qui, nello squadernare gli esempi sul proprio peculiare concetto di *Urphänomen* filmico – inteso come principio di creazione di immagini in movimento a partire da una serie di figure statiche[11] –, il regista dichiara di aver attinto «fuori dai confini del cinema»[12], da scrittori e artisti non cineasti. Oltre a Shakespeare – «grande maestro sia quando si tratta di usare l'arte del montaggio per la riduzione delle originarie fonti drammatiche, sia […] nel 'rimontaggio' di cui consistono in molti casi le sue opere»[13] – Ėjzenštejn fa il nome di Joyce. *Ulysses* è in questo saggio definito «un romanzo-uomo», dal momento che il suo contenuto costituisce una cronaca di una serie di avvenimenti distribuiti nell'arco di una sola giornata tramite «il monologo interiore di colui che li vive o ne è coinvolto o vi passa attraverso come un evento»[14]. Ciò accade in misura maggiore («*oltre i*

[9] *Ibid.*, pp. 26-27.

[10] I saggi raccolti in *Montaž* sono nella maggior parte dei casi privi di intitolazione nei manoscritti, da qui la differenza tra i due titoli in russo e in italiano.

[11] Cfr. Ejzenštejn, *L'*Urphänomen *cinematografico: dai fotogrammi all'immagine del movimento*, in Id., *Teoria generale del montaggio*, Montani (a cura di), con un saggio di Francesco Casetti, Venezia, Marsilio, 2012 (1985[1]), pp. 129-149 (Ėjzenštejn, *Osnovnoj fenomen kino: dinamika iz statiki*, in Id., *Montaž*, Klejman [sost.], M., Muzej kino. Ėjzenštejn-centr, 2000, pp. 157-169).

[12] Id., *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce*, in *Teoria*, p. 250 (Id., *Montaž u Džojsa*, in *Montaž*, p. 250).

[13] Id., *Il corpo, il nome, la biografia*, in *Teoria*, cit., p. 243 (Id., *Montaž u Šekspira*, in *Montaž*, p. 244).

[14] Id., *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce*, cit., pp. 253-

limiti di una letteratura accessibile alla lettura e alla comprensione») in *Finnegans Wake* (1939), «equivalente inconscio e notturno della coscienza diurna dell'*Ulisse*», ma quest'ultimo, tra i due romanzi, è senza dubbio quello che incarna il modello perfetto del principio di scomposizione e ricomposizione dell'unità, alla base dell'idea stessa di montaggio: «il corpo», un «esempio unico, insuperato nel suo genere, di determinazione tematica dell'immaginità (*obraznost'*) della forma attraverso la scrittura»[15].

Lo sguardo joyciano sulla (e della) coscienza contribuisce ad

254 (Id., *Montaž u Džojsa*, cit., pp. 252-253).

[15] *Ibid.*, p. 254 (*ibid.*, p. 253). «Immaginità» è il termine coniato da Montani per la traduzione di *obraznost'* in italiano. Ad esso si ispirano l'inglese *imaginicity* e i francesi *imaginicité* o *imagicité*, ma lo stesso studioso ha sollevato dubbi riguardo alla propria scelta traduttiva per uno dei perni più complessi dell'estetica di Ėjzenštejn, strettamente connesso all'idea di montaggio (cfr. Montani, *Note*, in Ejzenštejn, *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij e Gogol'*, Montani, Aberto Cioni [a cura di], Venezia, Marsilio, 2003 [1993[1]], p. 308). In estrema sintesi, con *obraznost'* il regista intende un concetto articolato a cui, dal 1929 in poi, attribuisce definizioni diverse nei suoi scritti, accentuando, di volta in volta, la valenza di opposizione rispetto a *izobraženie*, cioè mera rappresentazione mimetica di un oggetto, il legame con altre idee fondamentali come *obrez*, «taglio» (etimologicamente connesso a *obraz*), *obnaruženie* («rivelamento», «palesamento») e, soprattutto, a partire dalla metà degli anni Trenta, dandogli l'accezione di sintesi globale dei vari piani espressivi di un fenomeno artistico, in cui forma e contenuto risultano 'fusi' in un'unità superiore (cfr., almeno, Ejzenštejn, *Organicità e immaginità*, in *Stili*, pp. 285-307 [Ėjzenštejn, *Organičnost' i obraznost'*, *Izb*, 4, pp. 652-672]). Arricchendo *obraznost'* di nuovi sensi, il regista sfrutta quindi creativamente la natura polisemica del vocabolo russo. Derivato dall'aggettivo *obraznyj* che indica la qualità di «contenere» e di «essere immagine» e, al contempo, vuol dire «figurato», «figurativo», *obraznost'* 'eredita' la pluralità dei significati di *obraz*: «aspetto» (primo significato); «immagine»; «forma» quale «rappresentazione (*predstavlenie*) visiva vivida di qualcuno o di qualcosa»; «ciò che si vede, che sembra, si sogna, si immagina»; «riflesso artistico di idee e sentimenti in suoni, parole, colori, ecc.»; «ordine che caratterizza le proprietà, la struttura, la direzione di qualcosa, il carattere» e «modo», secondo le definizioni del vocabolario coevo al regista (*Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, tt. 1-4, Dmitrij Ušakov [red.], M., Gos. izd-vo inostr. i nac. slov., 1938, t. 2, coll. 694-695). Considerata perciò la polisemanticità del termine *obraznost'*, a meno che non compaia in una citazione, in questo studio si è preferito lasciare *obraznost'* invariato. Per un'analisi del concetto alla luce delle attuali teorie dei media, si rimanda a Daniele Dottorini, «*Obraznost'*. Ejzenštejn e la scrittura del reale», *Aesthetica Preprint*, 2023, 121, pp. 89-104.

amplificare nell'estetica di Ėjzenštejn la risonanza di alcune delle suggestioni più innovative. Il regista riconduce la tecnica di Joyce alla propria riflessione sul discorso interiore, i cui nuclei germinali nascono nella metà degli anni Venti per influsso dei lavori sperimentali di Lev Vygotskij, il padre della scuola storico-culturale autore di *Pensiero e linguaggio* (*Myšlenie i reč'*, 1934), pietra miliare sia per la psicologia che per la pedagogia, nonché di Alekandr Lurija, oggi ritenuto il fondatore della neuropsicologia. Amico e assiduo frequentatore di entrambi, il regista poté seguire da vicino le loro ricerche incentrate sullo sviluppo e sui disturbi del linguaggio, sui rapporti tra quest'ultimo e il pensiero, e tra i processi psicodinamici e le emozioni, indagini 'scomode' per il regime staliniano che furono invece decisive per Ėjzenštejn[16]. Ai suoi occhi, il linguaggio cinematografico deve farsi simile al pensiero e alle immagini emozionali, mutuandone la dinamicità 'tellurica', riproducendone il fluire omnidirezionale e gli spostamenti repentini di prospettiva. Lo stesso montaggio filmico diverrà la tecnica più congrua alla rappresentazione dei moti interiori, lo strumento che consentirà alla forma cinematografica di replicare i processi cognitivi, influenzandoli. Si tratta di un approccio pioneristico: come chiarisce Vjačeslav Vs. Ivanov, la lettura di Ėjzenštejn dell'opera di Joyce è strutturalista e semiotica *ante litteram* poiché il regista, connettendo le ricerche scientifiche di Vygotskij e Lurija alle sperimentazioni letterarie e coniugandole all'interesse per l'antropologia e per i miti (Lucien Lévy-Bruhl, James George Frazer, la rivista *Documents* di Georges Bataille), per le teorie freudiane e per i lavori del linguista ed etnologo Nikolaj Marr, guarda a *Ulysses* come a un esempio rilevante al fine di affrontare il problema ontologico del discorso interiore, nel quale il regista trovò «un riflesso delle leggi specifiche del pensiero sensibile»[17]. Adottando un'ottica epistemologica, Ėjzenštejn analizza quindi il flusso di coscienza per comprenderne i meccanismi espressivi fondamentali. Considera il romanzo di Joyce un'opera imprescindibile per studiare il «*Grundproblem*», il «problema fondamen-

[16] Cfr. Ju. Vasil'eva, *Ėjzenštejn, Vygotskij, Lurja: psichotechnika iskusstva*, in N. Klejman (red.), *Ėjzenštejn dlja XXI veka. Sbornik statej*, M., Muzej sovremennogo iskusstva «Garaž», 2020, pp. 82-95.

[17] Vjačeslav Ivanov, *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*, M., Nauka, 1976, p. 125.

tale» di un'arte intesa, con le parole di Alessia Cervini, la «soluzione dialettica di ogni possibile dualismo»[18] che intreccia pensiero logico e «pensiero figurativo-sensibile» (*myšlenie čuvstvennoe i obraznoe*, indicato dal regista anche con gli aggettivi «primitivo», *primitivnoe*, e «prelogico», *pralogičeskoe*)[19]. Quest'ultimo, espresso dal discorso interno, precede il linguaggio verbale lineare e razionale. Secondo Ėjzenštejn nell'opera d'arte, specialmente in quella filmica, l'utilizzo di strutture e procedimenti propri del pensiero figurativo-sensibile gioca un ruolo fondamentale, perché permette di recuperare le modalità cognitive primigenie che permangono nell'inconscio individuale e collettivo anche nelle civiltà più evolute. Quando riesce a riattivare tali forme di «pensiero primordiale» («*rannee myšlenie*»)[20], l'opera artistica innesca un meccanismo duplice che 'investe' il fruitore provocandone la «regressione» («*regress*») estatica verso gli strati più profondi della coscienza e, al contempo, la «progressione» («*progress*»)[21], ossia il recupero nel presente di queste stesse strutture, grazie al pensiero logico-razionale. Così, l'efficacia emozionale delle opere risulta notevolmente intensificata.

Le ricerche del regista si rivelano straordinariamente attuali, poiché anticipano le teorie contemporanee sull'intermedialità[22]: convinto che

[18] Alessia Cervini, *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Roberto De Gaetano (pref.), Salvatore Tedesco (postf.), Milano-Udine, Mimesis, 2010, p. 66.

[19] Cfr. Ejzenštejn, *La forma cinematografica: nuovi problemi (Dalla relazione per il Congresso dei lavoratori della cinematografia sovietica del 1935)*, in Id., *Il metodo*, Cervini (a cura di), Venezia, Marsilio, 2019, vol. 1, pp. 130-164 (Ėjzenštejn, *Kinoforma: novye problemy [iz doklada na Tvorčeskom soveščanii 1935 g.]*, in Id., *Metod*, Klejman [sost.], M., Muzej kino. Ėjzenštejn-centr, 2002, t. 1 [*Grundproblem*], pp. 141-169) e Id., *In primo piano (In luogo di una prefazione)*, in *Metodo*, p. 11 (Id., *Krupnym planom [Vmesto predislovija]*, in *Metod*, 1, p. 43).

[20] *Ibid.* (*ibid.*).

[21] Ėjzenštejn, *Regress-Progress*, in Id., *Metod*, Klejman (sost.), M., Muzej kino. Ėjzenštejn-centr, 2002, t. 2 (*Tajny masterov*), pp. 352-358.

[22] Cfr. Giorgio De Vincenti, *Actualité du travail théorique de S.M. Eisenstein: contextes et pratiques du style "moderne" aujourd'hui*, in Laurence Schifano, Somaini (dir.), *Eisenstein – Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans les mouvements des arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016, pp. 337-387.

con *Ulysses* siano state gettate «le basi di una fisiologia del metodo letterario»[23], Ėjzenštejn sottolinea la capacità della parola joyciana di divenire, simultaneamente, immagine, suono, odore, forma tangibile, invitandoci così a riflettere sul sincretismo intrinseco tra parola e immagine direttamente 'esperite'[24]. Indagando attraverso il cinema i processi immaginativi responsabili della formazione dei concetti, il regista evidenzia la fusione fra linguaggio verbale e immagini (attraverso, *in primis*, il concetto di «*obraznost'*», di cui *Ulysses* è fra le concretizzazioni) e la pone alla base della natura stessa della percezione umana. Quest'ultima, non a caso, integra costantemente stimoli visivi, uditivi e tattili, dando origine a un'esperienza multisensoriale complessa, un fenomeno che assume un'importanza ancora maggiore oggi nell'epoca dell'«innervazione digitale dell'umano»[25].

Agli occhi del regista, *Ulysses* ha spianato la strada al cinema quale unico *medium* in grado di riprodurre appieno l'attività del pensiero: gli «immortali» monologhi interiori di Leopold Bloom hanno consentito alla letteratura di oltrepassare i propri «limiti ortodossi»[26]. Ėjzenštejn ricorda infatti che, quando incontrò nel 1929 Joyce a Parigi, lo scrittore mostrò vivido interesse verso i suoi piani per il monologo interiore filmato, davanti a cui, con l'avvento del sonoro, si stava aprendo un orizzonte di possibilità assai più ampio rispetto a quello concesso al

[23] Ejzenštejn, *Joyce e Dujardin*, in *Metodo*, p. 95 (Ėjzenštejn, *Džojs i Djužarden*, in *Metod*, 1, pp. 115-116).

[24] Basti pensare all'esperienza immersiva, modalità di fruizione 'totale' che offrono oggi molte delle tecnologie digitali, cfr. Montani, *Immagini sincretiche. Leggere e scrivere in digitale*, Milano, Meltemi, 2024; Guillaume Carbou, Pascale Vergely (dir.), *Médias et émotions. Catégories d'analyses, problématiques, concepts*, Roma, Roma TrE-Press, 2020.

[25] Dario Cecchi, *Umano*, in Felice Cimatti, Angela Maiello (a cura di), *Quasi viventi. Il mondo digitale dalla A alla Z*, Torino, Codice Edizioni, 2024, p. 240.

[26] Tali affermazioni sono contenute in un articolo di Ėjzenštejn del 1932, «Servitevi!» («Odolžajtes'!», *Proletarskoe kino*, 1932, 17-18, pp. 18-29), più tardi incluso dal regista nel *Metodo* (*Metod*, 1940-1948), all'interno del capitolo intitolato *Il monologo interiore* (*Vnutrennij monolog*, 1943), Ejzenštejn, *Il monologo interiore*, in *Metodo*, p. 84 (Ėjzenštejn, *Vnutrennij monolog*, in *Metod*, 1, p. 107).

monologo letterario[27].

Proprio il colloquio parigino del 1929 fra i due fa da spunto al primo capitolo di questa monografia (*Ėjzenštejn, Joyce, la Russia*): un episodio indimenticabile che Ėjzenštejn rievoca in ricordi toccanti e colmi di ammirazione per lo scrittore. Segue una rassegna degli studi dedicati alle componenti cinematografiche della prosa joyciana, inclusi quelli condotti in Unione Sovietica e in Russia, mentre nell'ultima sezione del capitolo viene ricostruita la storia della ricezione di Joyce in Unione Sovietica e poi in Russia dal 1922, anno cruciale che coincide con la pubblicazione di *Ulysses*, al 2024.

Prendendo le mosse dalle osservazioni di Ėjzenštejn sull'ʻuso' cinematografico delle opere letterarie e dal suo rifiuto delle riduzioni filmiche di romanzi banalmente illustrative, il nucleo del secondo capitolo (*Ėjzenštejn legge Joyce*) è costituito dalla lettura dell'opera joyciana da parte del regista e dalle suggestioni che *Ulysses* suscitò nell'elaborazione teorica della tecnica del montaggio e del monologo interiore. Una ricostruzione cronologica dei rapporti fra Ėjzenštejn e Joyce, ad oggi assente nella bibliografia critica sul tema, viene qui condotta attraverso i testi teorici e autobiografici del regista, suddivisi in due periodi: 1927-1934 e 1935-1949, con il 1934, l'anno del I Congresso degli scrittori sovietici, a fare da vero e proprio spartiacque. Si focalizza poi l'attenzione sull'«immagine del movimento» («*obraz dviženija*») e il ruolo della voce femminile nel «monologo interiore» («*vnutrennij monolog*»), quest'ultimo, in particolare, mai preso in considerazione dalla critica. Siamo di fronte a due concetti nodali nell'estetica ejzensteiniana, che consentono di cogliere meglio la lettura inedita ed attuale dell'arte joyciana, e l'influenza di *Ulysses* sul pensiero e sulla pratica filmica di Ėjzenštejn.

Il terzo capitolo (*Gli appunti di Ėjzenštejn a margine di* Axel's Castle *di Edmund Wilson*) ospita gli appunti del regista a proposito del libro del critico e giornalista statunitense Edmund Wilson, e cioè una raccolta di saggi (*Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, 1931) su Arthur Rimbaud, Marcel Proust, Paul Valéry, Thomas Stearnes

[27] Cfr. *ibid.* (*ibid.*).

Eliot, Gertrude Stein e James Joyce. Ėjzenštejn ne entra in possesso in Messico – dove è impegnato con le riprese di *¡Que viva Mexico!* (1931-1932, incompiuto) – in circostanze a tutt'oggi da chiarire. Fonte ineludibile per il mio tema, viste le ricorrenti menzioni a Joyce e alla sua opera, i tredici fogli risalenti al dicembre 1931 risultano compilati in quattro lingue (russo, inglese, francese e tedesco) e sono corredati da un disegno autografo. Vengono qui presentati per la prima volta in versione integrale assieme alle immagini, seguiti dalla traduzione in italiano e, considerata la loro sinteticità spesso criptica, resi maggiormente fruibili grazie a un apparato critico.

In italiano ancora inediti e in russo pubblicati solo in parte da Natal'ja Rjabčikova nel 2008[28], gli appunti in questione sono stati a lungo conservati nella biblioteca dello Studio-museo scientifico-memoriale del regista (Naučno-memorjal'nyj kabinet-muzej S.M. Ėjzenštejna[29]) e mi sono stati messi generosamente a disposizione da Naum Klejman, fondatore e direttore del Museo del Cinema-Centro Ėjzenštejn (Muzej kino-Ėjzenštejn Centr). Oltre agli appunti, ho avuto l'opportunità di studiare i romanzi dello scrittore irlandese e i libri di critica joyciana appartenuti al regista, e quindi di interpretarne le sottolineature, i simboli grafici e i marginalia. Dopo la chiusura dello Studio-museo, questi volumi e gli appunti di Ėjzenštejn sono stati trasferiti, rispettivamente, nel fondo a lui dedicato presso il Museo del cinema, di cui attualmente è responsabile Vera Rumjanceva-Klejman, e all'Archivio di Stato russo della letteratura e dell'arte (Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva, RGALI, Mosca)[30].

---

[28] Cfr. Natal'ja Rjabčikova, «Ėjzenštejn-Uilson: dialog na poljach knigi», *Kinovedčeskie zapiski*, 2008, 87, pp. 30-53. Gli appunti erano stati trascritti per la prima volta da Annette Michelson, che tuttavia non li diede alle stampe. A Natal'ja Rjabčikova, che mi ha prontamente inviato una copia del suo lavoro, va la mia gratitudine.

[29] Istituito nell'appartamento in via Smolenskaja, 10 (Mosca) dove fino al 1965 aveva abitato Pera Ataševa, la vedova del regista, lo Studio-Museo è chiuso dal 2018: le stanze non offrivano più le condizioni per una conservazione adeguata dei documenti e degli oggetti.

[30] Gli appunti, attualmente in catalogazione, saranno inclusi nel fondo «Ėjzenštejn» (f. 1923, op. 4) dello RGALI. Desidero ringraziare Naum Klejman e Vera Rumianceva-

Il quarto e ultimo capitolo (*Da* Axel's Castle *a* Ulysses*: gli appunti di Ėjzenštejn su Joyce*) nasce da alcune considerazioni sul contesto in cui prendono forma le annotazioni di Ėjzenštejn. Nel dicembre del 1931, il regista è nel pieno del fermento creativo per le riprese di *¡Que viva Mexico!*, nonostante il suo lavoro sia ostacolato da una serie di difficoltà legate all'esaurirsi delle risorse per il film, al deterioramento dei rapporti con il suo principale finanziatore, Upton Sinclair, e all'aggravarsi della sua reputazione in patria. Questo scenario serve a chiarire sia i motivi che avevano indotto il regista a studiare con attenzione *Axel's Castle* sia il perché Ėjzenštejn esprima negli appunti aperto dissenso verso il critico 'colpevole', ai suoi occhi, di aver proposto una lettura erronea dell'opera joyciana. Il capitolo prosegue con la disamina degli appunti su Joyce, alla luce dei quali si è proceduto a un dettagliato riesame delle opere teoriche di Ėjzenštejn riconducibili non soltanto al periodo in cui le annotazioni furono vergate, ma all'intero arco dell'*opus* ėjzenštejniano: ci si è soffermati su ogni citazione, osservazione, commento su Joyce e su tutti quegli scrittori che, per una ragione o per l'altra, vengono in mente al regista durante la lettura di *Axel's Castle*. Ėjzenštejn, infatti, oltre a Joyce, Proust e Zola – ai quali attribuisce particolare rilievo –, spazia negli appunti da Walt Whitman e Arthur Rimbaud, da Honoré de Balzac, D.H. Lawrence, Theodore Dreiser, André Gide, Sherwood Anderson e Blaise Cendrars, da Paul Gaugin, Honoré Daumier e Paul Gavarni, sino a Eugene O'Neill e Nikolaj Evreinov. In questa nutrita ed eterogenea compagine di artisti accomunati o contrapposti dal regista secondo criteri talvolta inattesi, ho selezionato i numerosissimi riferimenti, anche se indiretti, a Joyce e a *Ulysses*, presenti negli appunti. Su questi mi sono concentrata, senza, tuttavia, rinunciare a coinvolgere nell'analisi annotazioni 'non joyciane', considerato che gli appunti risultano strettamente collegati fra di loro nell'intento di sviscerare il libro di Wilson. Si tratta di una coerenza interna dalla natura marcatamente dialogica, nonostante sia espressione di un atto comunicativo in assenza: rivolgendosi a sé stesso e, quindi, pur non presupponendo un lettore esterno, Ėjzenštejn 'discute' all'unisono con Wilson, con Joyce e gli altri scrittori, con gli artisti, i

Klejman che hanno generosamente condiviso con me queste e altre cruciali informazioni.

sodali via via nominati e, al contempo, con il proprio sé. Parallelamente, orchestra gli stessi appunti affinché dialoghino fra di loro in una sorta di «montaggio polifonico»[31], una tendenza tipica dei diari e degli scritti elaborati in Messico durante le lunghe interruzioni forzate dalle riprese a causa del clima avverso, nei quali, rileva, Vladimir Zabrodin, la riflessione del regista «si struttura attorno ai libri da lui letti»[32]. Da questa polifonia, dall'analisi delle annotazioni e dalla contestualizzazione nell'estetica del regista dei temi e degli autori citati emerge, in filigrana, il «metodo» ėjzenštejniano.

Ciò che propongo è un'ipotesi di lettura di appunti di Ėjzenštejn su Joyce colti, originali, proteiformi, molto simili a *¡Que viva Mexico!*, «attraversamento continuo di territori lontani che si fanno limitrofi, dal film di propaganda al melodramma, dal documentario etnografico all'indagine del proprio inconscio ottico, fino a farsi autobiografia mascherata»[33], un tentativo dunque di decodificazione e comprensione volto a gettare nuova luce sul 'dialogo' fra due Maestri dell'arte cinematografica e letteraria del XX secolo.

[31] Una delle denominazioni che il regista attribuisce al «montaggio verticale» audiovisivo, da lui teorizzato dopo aver girato l'*Aleksandr Nevskij* (1938). Nella pellicola immagini e suoni erano stati montati *in verticale* similmente alle voci di una partitura musicale, ottenendo una vera e propria polifonia: il pentagramma della colonna sonora di Sergej Prokof'ev era stato posto in correlazione armonica con «quello delle inquadrature che procedono l'una dopo l'altra, conformandosi plasticamente al movimento della musica e viceversa», Ejzenštejn, *Il montaggio verticale*, in Id., *Il montaggio*, Montani (a cura di), Jacques Aumont (con un saggio di), Venezia, Marsilio, 1986, p. 132 (Ėjzenštejn, *Vertikal'nyj montaž*, in *Izb*, 2, p. 192).

[32] Vladimir Zabrodin, *Ėjzenštejn: kino, vlast', ženščiny*, M., NLO, 2011, p. 16.

[33] Alessio Scarlato, *La tela strappata. Storie di film non fatti*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2016, p. 120.

Capitolo I

Joyce, il cinema, la Russia

I.1. L'incontro tra Ėjzenštejn e Joyce a Parigi (1929)

Ispirato dal successo riscosso dalle sale di proiezione di Trieste – tra cui il Cineografo Americano, il Salone Edison e l'Excelsior –, nel 1909 James Joyce apre insieme a quattro soci italiani (gli uomini d'affari Antonio Machnich, Giovanni Rebez, Giuseppe Caris e, in seguito, Lorenzo Novak, che ne diventerà il direttore) il primo cinematografo di Dublino[1]. Si tratta del Volta Electric Theatre, situato al 45 di Mary Street e inaugurato il 20 dicembre con le proiezioni di *The Bewitched Castle* (*Le Château hanté*, 1908), *The First Paris Orphanage* (*La prèmiere pierre d'un asile pour orphelins*, 1908), *Beatrice Cenci* (1909), *La Pouponnière* (*Une pouponnière à Paris*, 1909) e *Devilled Crab* (*Cretinetti ha ingoiato un gambero*, 1909)[2]. La lista dei film proposti è aggiornata di frequente e pub-

[1] Sulla storia della prima sala cinematografica stabile di Dublino, cfr. Richard Ellmann, *James Joyce*, rev. ed., New York-Oxford-Toronto, Oxford University Press, 1982, pp. 300-312 (trad. it.: Ellmann, *James Joyce*, con un articolo di Dwight Macdonald, Vittorio Santangelo [trad.], Roma, Castelvecchi, 2017, pp. 375-382); John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, Valentina Olivastri (trad.), Milano, Mondadori, 2004, pp. 208-213; Id., *Introduction. From the Real to the Reel and Back: Explorations into Joyce and Cinema*, in McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World. James Joyce and Cinema*, Cork, Cork University Press, 2010, pp. 1-5; Luke McKernan, *James Joyce and the Volta Programme*, in McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World*, cit., pp. 15-27; Erik Schneider, *Dedalus Among the Film Folk: Joyce and the Cinema Volta*, in McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World*, cit., pp. 28-40.

[2] Nella programmazione del Volta i titoli dei film francesi e italiani risultano tradotti in inglese spesso non alla lettera, rendendone talvolta ardua l'identificazione, cfr. Luke McKernan, *Appendix. Volta Filmography*, in McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World*, cit., pp. 187-204.

blicizzata sui quotidiani *Evening Telegraph* e *Sinn Féin*, dove l'attività del cinematografo è recensita positivamente:

> Il gusto, l'energia, l'attenzione ai dettagli, in particolare per ciò che riguarda i costumi storici e l'architettura dell'antichità messi in mostra dalla gestione del Volta hanno, come si dice, «attecchito», e l'«uomo della strada» […] ha mostrato di apprezzare questi aspetti […]. Il regolare cambiamento di programma a metà settimana è inoltre una caratteristica che tende a mantenere l'accogliente e allo stesso tempo spaziosa sala di Mary Street ben frequentata. Nei nostri spazi pubblicitari della settimana entrante si troverà il programma, e le persone alla ricerca di un intrattenimento sano, istruttivo, informativo e piacevole verranno ben consigliate nel consultarlo[3].

La pubblicità favorevole e l'iniziale ampio consenso da parte degli spettatori del Volta non impediscono, tuttavia, la chiusura della sala dopo soli sei mesi. Le ragioni sono diverse e imputabili, in sintesi, all'assenza di Joyce che si occupa degli affari 'a distanza' da Trieste, la mancata conoscenza della lingua inglese da parte degli altri gestori del cinematografo, una programmazione non oculatamente organizzata che predilige pellicole francesi e italiane a quelle britanniche o statunitensi, quest'ultime molto richieste dal pubblico[4] e, infine, la concorrenza di altre sale nate nel frattempo a Dublino. Il Volta viene in seguito venduto alla società britannica Provincial Cinematograph Theatres (che lo gestirà fino al 1919, ricavandone cospicui profitti) con una perdita abbastanza sostanziosa, a causa della quale Joyce non riceve la percentuale che a suo parere gli spetta in qualità di socio.

---

[3] Tratto dal *Sinn Féin*, 12 febbraio 1910, cit. in McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 212.

[4] Ne è un esempio il film statunitense *The Way of the Cross* (1908), proiettato con il titolo *Quo Vadis*: «L'apprezzamento per *Quo Vadis?*, che costituiva la terza parte del programma presentato lunedì scorso al Volta, in Mary Street, è stato tale che il direttore, il signor Lorenzo Novak, ha dovuto, in conformità con il desiderio unanime del pubblico, continuarne la proiezione per l'intera settimana», dal *Sinn Féin* del 19 febbraio 1910, cit. in McCourt, *Introduction. From the Real to the Reel and Back*, cit., p. 4.

Eppure, se la sua avventura pioneristica nel mondo della settima arte si conclude piuttosto velocemente, non si esaurisce l'interesse che lo scrittore irlandese nutre verso di essa. A distanza di vent'anni Joyce ha occasione di conoscere personalmente Sergej Ėjzenštejn: il loro incontro[5], organizzato da Boris Ljachovskij, documentarista e operatore cinematografico sovietico, emigrato in Francia, e da Sylvia Beach, proprietaria della storica libreria parigina Shakespeare & Co. e dell'omonima casa editrice che nel 1922 pubblica *Ulysses*, avviene proprio a Parigi il 30 novembre 1929 nell'appartamento di Joyce (*Fig. 1*).

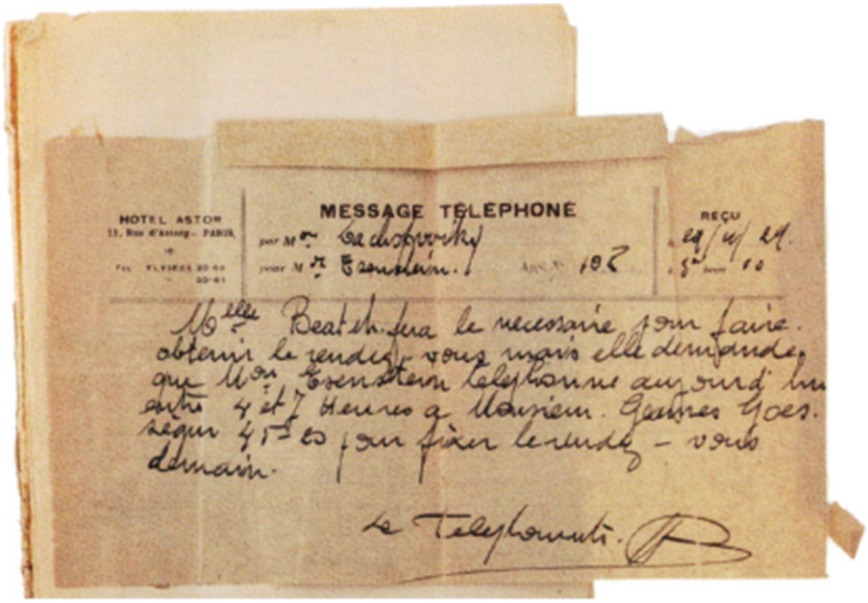


Fig. 1. Biglietto del messaggio lasciato da Sylvia Beach a Ėjzenštein, ospite dell'Hotel Astor di Parigi, alla vigilia dell'incontro fra il regista e Joyce. Il messaggio, conservato dal regista nel foglio di guardia della sua copia di *Ulysses*, riporta: «La signorina Beach farà tutto il necessario per organizzare l'incontro, ma chiede che il signor Ėjzenštejn telefoni al signor James Joyce (Ségur 45-20) [codice telefonico del *VII arrondissement*, *I.A.*] tra le 4 e le 7 di oggi per fissare l'incontro per domani», cfr. Vera Rumjanceva-Klejman, *V dome mastera*, M., Belyj gorod, 2018, p. 115.

[5] Si ritiene sia stato l'unico tra i due e non è preceduto né seguito da alcuno scambio epistolare, cfr. Gösta Werner, «James Joyce and Sergej Eisenstein», *James Joyce Quarterly*, 1990, 27, 3, pp. 491-507.

Ricordando il periodo trascorso in Europa in missione ufficiale per apprendere le tecniche del cinema sonoro, il regista più tardi, nel 1943, annoterà le proprie impressioni sull'indimenticabile colloquio, al quale partecipa anche un «terzo interlocutore», a lui sgradito: «un russo, un tipo sospetto con una fisionomia da lacchè. Verosimilmente, un emigrato. […] Joyce lo ha ingaggiato per studiare… il russo»[6]. Si tratta di Alex Ponisovsky (Aleksandr Ponizovskij), vicino a Nabokov, con cui aveva condiviso gli studi a Cambridge, e amico del figlio di Joyce, Giorgio. Lo scrittore irlandese fa presenziare Ponisovsky, che in effetti lo aiuta nello studio della lingua russa dal 1927[7], per offrire forse un'eventuale assistenza con la traduzione. Durante l'incontro Joyce comunica al regista il desiderio di visionare estratti da *La corrazzata Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925) e da *Ottobre* (*Oktjabr'*, 1928), richiesta che sorprende molto Ėjzenštejn una volta accortosi della cecità quasi totale dello scrittore[8]. Fa inoltre ascoltare al regista un'incisione su grammofono di *Anna Livia Plurabelle*, brano tratto dal romanzo *Finnegans Wake* (1939), all'epoca ancora *in fieri* e provvisoriamente intitolato *Work in Progress*, fornendogli il testo scritto «su un enorme foglio largo e lungo un metro, pieno di frasi stampate a caratteri cubitali […] pagine ingrandite di quel libretto su cui Joyce ha fissato faticosamente la memoria mentre incideva il disco»[9]. Secondo il biografo dello scrittore, Richard Ellmann, nella

[6] Ejzenštejn, *Il movimento del pensiero*, in *Metodo*, p. 72 (Ėjzenštejn, «*Dviženie» myšlenija*, in *Metod*, 1, p. 97).

[7] Ponisovsky è inoltre il cognato di Paul Léon (Pavel Leon), professore di sociologia emigrato in Francia dopo la Rivoluzione, sodale e assistente di Joyce. In seguito, Ponisovsky farà una proposta di matrimonio alla figlia di Joyce, Lucia, dopo la fine della burrascosa relazione della ragazza con Samuel Beckett, ma le nozze non saranno mai celebrate, cfr. Neil Cornwell, *James Joyce and the Russians*, London, The Macmillan Press, 1992, pp. 15-20.

[8] «Congedandosi da me nell'angusto ingresso del suo appartamento, piccolo ma luminoso […], chissà perché agita le mani per aria, in modo strano. Stupito, gli domando cosa sia successo. "Da qualche parte deve esserci il suo cappotto…", risponde Joyce, cercandolo a tentoni sulle pareti. Soltanto allora mi rendo conto di quanto sia debole la vista di quell'uomo», Ejzenštejn, *Il movimento del pensiero*, cit., p. 70 (Ėjzenštejn, «*Dviženie» myšlenija*, cit., p. 96).

[9] Id., *Il movimento del pensiero*, cit., p. 73 (Ėjzenštejn, «*Dviženie» myšlenija*, cit., p.

stessa occasione viene discusso anche il progetto di una eventuale resa cinematografia di *Ulysses*[10], opera verso cui Ėjzenštejn nutriva notevole ammirazione, considerandola «il fenomeno occidentale più interessante per la cinematografia»[11]. Il regista conosceva anche altri importanti testi dell'autore irlandese – *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), di cui una copia è attualmente presente nella sua biblioteca personale, *Dubliners* (1914) e il già citato *Work in Progress*, nei quali gli studiosi hanno nel tempo individuato 'sprazzi' di cinematografia, come si vedrà più avanti in questo lavoro –, ma *Ulysses* è senz'altro considerato da Ėjzenštejn un'opera di riferimento rispetto agli altri scritti joyciani.

Del resto, anche Joyce apprezza l'arte del regista e, stando a quanto riferito da Marie Seton, biografa di Ėjzenštejn, l'irlandese rivela all'amico scrittore statunitense Eugene Jolas che se mai *Ulysses* fosse diventato un film, solo due uomini avrebbero potuto dirigerlo: Walter Ruttman – regista del documentario sperimentale *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927), dove la capitale tedesca, similmente alla Dublino joyciana, è rappresentata come un organismo vivente grazie al montaggio innovativo di immagini e suoni – oppure Sergej Ėjzenštejn[12].

---

98). Il brano, registrato nel 1929, è disponibile su *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=s5YNH4Aixe0> (ultimo accesso 14/04/2024). Nonostante non venga menzionata nei resoconti dell'incontro, non è esclusa la possibilità che Joyce abbia fatto ascoltare al regista anche un estratto da *Aeolus*, settimo episodio di *Ulysses*, inciso nel 1924, cfr. James Goodwin, «Eisenstein, Joyce, Ecstasy and Hebraism», *Critical Inquiry*, 2000, 26, 3, p. 549. È possibile ascoltare *Aeolus* letto da Joyce all'indirizzo: <http://www.youtube.com/watch?v=ZhW0TrzWGmI> (ultimo accesso 14/04/2024).

[10] Cfr. Ellman, *James Joyce*, cit., p. 654. Il biografo statunitense riporta inoltre le parole con cui Ėjzenštejn si esprime sull'incontro (quasi «un'esperienza spiritistica» per via del buio della stanza dove viene ricevuto) e su Joyce («Un grand'uomo! Questo tizio *fa* davvero tutto quello che uno *vorrebbe* fare, perché uno lo sente, ma lui lo sa») come riferitegli dal regista tedesco Hans Richter, vicino a Ėjzenštejn, che dagli anni Quaranta viveva negli Stati Uniti, *ibid.* (trad. it.: Ellmann, *James Joyce*, cit., pp. 772-773).

[11] Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», Giovanni Crino (pseud. di Giorgio Kraiski, trad.), *Filmcritica*, 1966, XVII, 166, p. 242 (Ėjzenštejn, «Literatura i kino», *Na literaturnom postu*, 1928, 1, p. 526, riedito in Id., *Literatura i kino*, in *Izb*, 5, pp. 525-529).

[12] Cfr. Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein: A Biography*, New York, Grove Press, 1960, p. 149.

L'impatto del nuovo *medium* sull'immaginario dello scrittore è innegabile: Joyce resta colpito da numerosi aspetti dell'*early cinema* quali, ad esempio, la sperimentazione con forme e tecniche che permettono l'esplorazione di un mezzo sostanzialmente sconosciuto come quello filmico; la centralità delle immagini e la possibilità della loro combinazione tramite la simultaneità e, al contempo, la frammentazione attraverso il montaggio; l'opportunità che ogni cosa possa essere filmata e riprodotta attraverso lo schermo in maniera estremamente realistica; la capacità delle riprese di cogliere e osservare gli eventi in contesti nei quali ognuno può rispecchiarsi e, infine, le funzioni di «archivio del passato» e «contenitore e stimolo della memoria»[13]. Essendo di soggetto prevalentemente storico o letterario, infatti, le trame dei primi film riproducono avvenimenti rinomati e, quindi, prevedibili per il pubblico, riproposti però in maniera inedita. Il riflettore è per così dire puntato non tanto sul messaggio ma sulle potenzialità del mezzo stesso, in un'auto-riflessività che trova proprio in *Ulysses* uno dei paralleli più significativi. L'opera principale di Joyce è non a caso una rielaborazione dell'*Odissea*, un classico ben noto decostruito e ri-montato, con le parole di John McCourt, attraverso «un collage di linguaggi e forme finzionali imprevedibili e innovative»[14]. Al pari delle opere della prima cinematografia, *Ulysses* riformula in modo originale trame e modelli antichi sfidando le nozioni di tempo e di spazio prestabilite (i panorami sincronici delle viste dinamiche di Dublino in *Wandering Rocks*, il decimo episodio di *Ulysses*, ne costituiscono un esempio brillante).

Allo stesso tempo, per Joyce il cinema non funge solo da «archivio del passato» e «contenitore per la memoria», ma è anche uno stimolo immaginifico. In una lettera all'amica editrice Harriet Shaw Weaver, lo scrittore descrive in termini cinematografici il riaffiorare dei ricordi nei periodi di convalescenza dopo i numerosi interventi agli occhi da lui subiti: «ogni volta che sono costretto a starmene disteso a occhi chiusi vedo un cinematografo che va avanti all'infinito e mi riporta alla memoria cose

[13] McCourt, *Introduction*, cit., pp. 8-9.

[14] *Ibid.*, p. 8.

che avevo quasi dimenticato»[15], affermazione accostabile a un'altra riportata da Frank Budgen, sodale e collaboratore di Joyce, secondo la quale l'immaginazione e la memoria sono strettamente correlate[16].

I.2. Aspetti cinematografici dell'opera joyciana: una rassegna

Già a partire dalla fine degli anni Venti del XX secolo, in Europa e negli Stati Uniti, numerosi studiosi e artisti hanno rilevato le qualità cinematografiche della prosa joyciana. In una seppur sintetica rassegna che arrivi fino all'attualità, è doveroso menzionare innanzitutto lo scrittore e psichiatra Alfred Döblin che per primo, nel 1928, nota come con *Ulysses* il cinema e la tecnica del montaggio siano penetrate nella sfera letteraria[17]. Nel 1943 il critico Harry Levin si spinge ancora più avanti: nel comparare la mente del protagonista del romanzo, Leopold Bloom, a un film «tagliato in modo ingegnoso e montato con cura per enfatizzare i primi piani e le dissolvenze di emozioni sfuggenti, l'angolazione delle osservazioni e i flashback dei ricordi»[18], Levin asserisce che il romanzo ha molto più in comune con il cinema che con qualsiasi altra opera letteraria. Un'analogia con il filmico è individuata nel 1959 anche da William York Tindall, che rileva elementi cinematografici nella struttura 'intricata' e disorientante di alcuni capitoli di *Portrait*[19], mentre Robert Richardson, dieci anni più tardi, invita a riconoscere l'ormai indubbia connessione tra narrativa e film e il posto di Joyce quale maestro indi-

---

[15] James Joyce, *Lettere e saggi*, Terrinoni (a cura di), Milano, il Saggiatore, 2016, p. 456 (Joyce, *Letters of James Joyce*, Vol. 1, Stuart Gilbert [ed.], New York, Viking Press, 1966, p. 216).

[16] Cfr. Frank Budgen, *James Joyce and the Making of* Ulysses *and Other Writings*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 187.

[17] Cfr. Alfred Döblin, Ulysses *by Joyce*, reprint. in Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg (eds), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 514.

[18] Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, London, Faber & Faber, 1943, p. 44.

[19] Cfr. William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, Syracuse, Syracuse University Press, 1995 (1959[1]), p. 60.

scusso del montaggio, come già aveva rilevato un altro pioniere di questa tecnica, Ėjzenštejn[20].

Negli anni Settanta i rapporti tra il cinema e la letteratura vengono ulteriormente approfonditi e, tra i romanzi presi in esame, *Ulysses* è il primo all'appello. Edward Murray, nel 1972, attribuisce a Joyce il ruolo di guida per tutti quei nuovi autori che iniziano a chiedersi fino a che punto il romanzo possa accogliere le tecniche del film senza sacrificare le proprie peculiarità. Dopo il 1922, anno della pubblicazione di *Ulysses*, infatti, la storia del romanzo a detta del critico coincide in gran parte con quella dello sviluppo di un'immaginazione cinematografica negli scrittori e del loro tentativo di confrontarsi con le arti più vivaci del XX secolo[21]. Pur negando che l'arte di Joyce fosse coscientemente influenzata dai film, affermazione smentita via via dagli studi successivi, nel 1976 Alan Spiegel ammette che Joyce trovi nel cinema «una fonte di corrispondenze per le proprie proiezioni immaginative»[22]. Ruth Perlmutter osserva due anni dopo che grazie all'abilità di visualizzare verbalmente, di trascrivere il discorso esterno e interno e di suggerire la presenza fisica dei personaggi nel mondo, Joyce si è avvicinato alle potenzialità dell'immagine cinematografica e della sequenza filmica continua, e si può quindi parlare di una permeazione tra Joyce e il cinema[23]. «Alcuni romanzi moderni si proclamano cinematografici»[24], afferma Keith Cohen nel 1979, per il quale nell'episodio *The Wandering Rocks* di *Ulysses* il lettore avverte chiaramente la presenza della tecnica di montaggio. Inoltre, l'uso degli effetti musicali in un altro episodio, *Sirens*, anticipa l'applicazione dei principi del montaggio alla colonna sonora[25].

---

[20] Cfr. Robert Richardson, *Literature and Film*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1969, p. 42.

[21] Cfr. Edward Murray, *Cinematic Imagination: Writers and the Motion Picture*, New York, Frederick Ungar, 1972, pp. 4-5.

[22] Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1976, p. 80.

[23] Cfr. Ruth Perlmutter, «Joyce and Cinema», *Boundary 2*, 1978, 6, 2, p. 483.

[24] Keith Cohen, *Film & Fiction: The Dynamics of Exchange*, New Haven-London, Yale University Press, 1979, p. 2.

[25] Cfr. *ibid.*, p. 153.

Avvicinandoci alla contemporaneità, entrambi Austin Briggs (prima, nel 1989) e Thomas Burkdall (in seguito, nel 2001) ipotizzano come le fantasmagorie e i trucchi illusionistici sperimentati da Méliès per le sue pellicole siano state una fonte d'ispirazione diretta per l'episodio più visionario di *Ulysses*, *Circe*[26], tesi successivamente condivisa e approfondita anche da Marco Camerani nella sua monografia del 2008 *Joyce e il cinema delle origini: «Circe»*. Gli autori del volume *Roll Away the Reel World. James Joyce and Cinema* (2010) operano una ricognizione del coinvolgimento di Joyce con l'*early cinema*, della sua avventura cinematografica con il Volta, del suo mutuare temi e forme dal genere e si soffermano sull'impatto dei suoi scritti sul cinema della neo-avanguardia fino al grande circuito internazionale, da Jean-Luc Godard e Roberto Rossellini a Martin Scorsese[27]. Integrando l'approccio letterario a quello filosofico, nel 2017 Cleo Hanaway-Oakley pone le opere dello scrittore irlandese sotto la lente dell'analisi fenomenologica del film e del ruolo dello spettatore, sulla scorta delle teorie di Maurice Merleau-Ponty. *Ulysses*, in effetti, tocca problemi rilevanti nell'ambito della fenomenologia del cinema, tra cui la riproduzione attraverso lo schermo dell'esperienza tattile-visiva e della corporeità dei personaggi, e il rapporto tra «umano/macchina»[28], intesa, quest'ultima, come macchina proto-cinematografica. Nella sua monografia del 2018, Philip Sicker si occupa più specificatamente dell'idea di visione nel romanzo, innestandola sullo sfondo dei «regimi scopici» delle opere artistiche e delle invenzioni ottiche di epoca modernista: per la configurazione della visualità di *Ulysses* decisive sono state le pellicole di Méliès unitamente alle tele dei futuristi e dei cubisti e agli strumenti ottici – stereoscopio, caleidoscopio, diorama, zootropio, lanterna magica e così via – che hanno portato alla creazione del proiet-

[26] Cfr. Austin Briggs, *«Roll Away the Reel World, the Reel World»: «Circe» and Cinema*, in Morris Beja, Shari Benstock (eds), *Coping with Joyce: Essays from the Copenhagen Symposium*, Columbus, Ohio University Press, 1989, pp. 149-156 e Thomas Burkdall, *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*, New York-London, Routledge, 2001, pp. 68-70.

[27] Cfr. McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World. James Joyce and Cinema*, cit.

[28] Cleo Hanaway-Oakley, *James Joyce and the Phenomenology of Film*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 5.

tore e della cinepresa[29]. Dall'influsso dei dispositivi pre-filmici partono Keith Williams – che nel 2020 esplora come le immagini della coscienza in movimento joyciane siano nutrite dall'immaginario della cultura visuale e dei media della tarda età Vittoriana, su cui si concentra[30] – e Lia Guerra, che due anni più tardi indaga le «strategie cinematiche»[31] della prosa joyciana in un percorso che dal cinema a Joyce giunge, all'inverso, da Joyce al cinema, grazie all'analisi di alcuni importanti adattamenti distribuiti sul grande schermo, in TV e a teatro.

All'analisi delle affinità 'cinematografiche' in prospettiva comparatistica fra i romanzi di Joyce e altre opere letterarie e filmiche si dedicano Adam James Cuthbert – che, nel 2020, sulla base alla tecnica di focalizzazione denominata «camera-occhio»[32], confronta *Portrait* con alcune prose dello scrittore e poeta statunitense Thomas Wolfe – e Mariacristina Grande, autrice di *Un'Odissea moderna tra letteratura e cinema. Il mito di* Ulisse *in Joyce e Kubrick* (2021), in cui, partendo dal poema omerico, si rilevano i tratti comuni fra *Ulysses* e la pellicola di Stanley Kubrick *2001. A Space Odissey* (1968), due opere in grado di condensare il clima dell'intero ventesimo secolo, anticipandone i tempi[33]. Nel recente *James Joyce e il cinema* (2022), Marcello Fanfoni tocca la genesi e le espressioni più significative degli aspetti cinematografici dell'arte joyciana, rilevando un esempio di montaggio ejzenštejniano nel finale dell'episodio *Nausicaa*[34].

---

[29] Cfr. Philip Sicker, Ulysses*, Film and Visual Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

[30] Keith Williams, *James Joyce and Cinematicity: Before and After Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.

[31] Lia Guerra, *On the Cracked Screen of Consciousness: James Joyce and Cinema*, Roma, Bulzoni, 2022, p. 81.

[32] Adam James Cuthbert, *On the Stream of Consciousness and «Camera-Eye» in the Works of James Joyce and Thomas Wolfe*, in Emma-Louise Silva, Sam Slote, Dirk Van Hulle (eds), *James Joyce and the Arts*, Leiden, Brill, 2020, pp. 111-122.

[33] Cfr. Mariacristina Grande, *Un'Odissea moderna tra letteratura e cinema. Il mito di Ulisse in Joyce e Kubrick*, Roma, Stamen, 2021.

[34] Cfr. Marcello Fanfoni, *James Joyce e il cinema*, Milano, BookTime, 2022, pp. 72-73.

Anche in Russia, benché solo a partire dagli anni Novanta (dalla metà del 1930 fino alla fine degli anni Ottanta, la censura vieta ogni menzione a Joyce e alla sua opera), alcuni critici rilevano, seppur in modo non approfondito, gli aspetti cinematografici della prosa di Joyce, che accostano spesso all'arte di Ėjzenštejn. Ad oggi non risultano monografie dedicate al tema, doveroso però ricordare almeno Sergej Choružij, autore della prima traduzione integrale di *Ulysses* in russo (*Uliss*, 1993), che incentra alcune pagine dell'appendice alla sua versione del romanzo sul rapporto tra Joyce ed Ėjzenštejn. Choružij vede alla base delle affinità tra i due l'uso del montaggio, tecnica attraverso la quale lo scrittore costruisce il discorso interiore. La vicinanza del monologo cinematografico a quello letterario è per il traduttore un elemento cardine nel confronto tra i due artisti, a cui è inoltre necessario aggiungere le similarità nel metodo e nel materiale di partenza, il contenuto della coscienza[35]. Quando il cinema si prefigge lo scopo di svelare il mondo interiore dell'uomo e i cambiamenti di prospettiva nella sua coscienza, la sua funzione diviene assimilabile a quella del monologo interiore; in questo senso, l'opera di Joyce è per Choružij una fonte preziosa per lo studio della trasposizione del flusso dei pensieri sullo schermo.

Come già accennato, progettando tra il 1927 e il 1928 la rappresentazione cinematografica di *Das Kapital* di Marx (rimasta irrealizzata), Ėjzenštejn dichiara che avrebbe voluto modellare il film sullo stile joyciano. In effetti alcuni anni dopo nell'articolo *Servitevi!* (*Odolžajtes'!*, 1932), ricordando l'incontro parigino con Joyce, il regista afferma esplicitamente che nel linguaggio cinematografico della *Corazzata Potemkin* e di *Ottobre* gli strumenti utilizzati per rappresentare i processi cognitivi dei personaggi sono strettamente imparentati con il metodo del monologo interiore impiegato dallo scrittore: «Quando Joyce e io c'incontrammo a Parigi egli s'interessò vivamente ai miei piani per il monologo interiore filmato […]. Nonostante la sua quasi totale cecità, Joyce volle vedere quelle parti del *Potemkin* e di *Ottobre* che, coi mezzi espressivi offerti dal cinema, seguono linee analoghe»[36]. Agli occhi di Choružij, i

[35] Cfr. Choružij, Uliss *v russkom zerkale*, cit., p. 548.

[36] Ejzenštejn, *Il monologo interiore*, cit., p. 84 (Ėjzenštejn, *Vnutrennij monolog*, cit., p. 77).

«mezzi» a cui il regista qui si riferisce sono la «cinemetafora» e il «montaggio intellettuale della frase», due procedimenti che permettono di rendere visibili le immagini della coscienza, proiettandone le stesse rifrazioni, combinazioni e trasformazioni[37].

I.3. L'Odissea russa di Joyce: traduzioni, critica e censura (1922-2024)

Di seguito, si offre una panoramica della storia della diffusione e della ricezione dell'opera di Joyce in URSS e in Russia, a partire dalla prima menzione dello scrittore sulla stampa sovietica sino all'attualità.

I.3.1. Dalla 'scoperta' alla censura (1922-1937)

Le traduzioni delle opere di James Joyce iniziano a circolare in Unione Sovietica poco dopo il 1922, anno della prima pubblicazione di *Ulysses*[38]. L'interesse nei confronti dello scrittore irlandese si diffonde con una velocità e un'intensità tali che, conversando nel 1936 a Parigi con il drammaturgo Vsevolod Višnevskij – tra i suoi difensori nel dibattito sul modernismo – lo stesso Joyce è sorpreso nell'apprendere che i lettori sovietici conoscono da tempo la sua produzione letteraria:

> «Qual è la sua opinione sull'URSS?» – «Non ne ho una». – «Posso chiederle spiegazioni?» – «Non sono mai stato nel suo paese, ne so davvero poco. Mi hanno detto che da voi i miei libri sono proibiti». – «Non è mai stato così: lei da noi è tradotto dal 1925, cioè da molto prima che in altri paesi. È stato pubblicato nella raccolta *Novinki Zapada* e in altre riviste». – «Ve ne sono grato»[39].

Proprio nel 1925 sulle *Novinki Zapada* compaiono gli estratti di cinque episodi di *Ulysses* (*Telemachus*, *Aeolus*, *Cyclops*, *Ithaca* e *Penelope*)

[37] Choružij, Uliss *v russkom zerkale*, cit., p. 548.

[38] Per una sintetica «cronaca della vita russa» di *Ulysses* fino al 1997, si veda Andrej Krotkov, «Džejms Džojs, *Uliss*, Rossija. Kronika rossijskoj žizni romana veka», *Junost'*, 1997, 1, pp. 74-75.

[39] Vsevolod Višnevskij, *Sobranie sočinenij*, tt. 1-5, Petr Veršigora (red.), M., GICHL, 1960, t. 5, p. 551.

– pagine discontinue e passi scelti nella traduzione di V. Žitomirskij – con l'introduzione dello scrittore e traduttore Evgenij Lann, nella quale è descritto il piano generale dell'opera e vengono menzionati Ezra Pound, Richard Aldington e altri letterati che ne hanno fornito un commento[40]. Questa pubblicazione è l'inizio di una lunga serie: a partire dalla metà degli anni Venti fino alla fine degli anni Trenta, infatti, sulla stampa sovietica appaiono le prime traduzioni di buona parte degli scritti di Joyce e numerosi contributi critici.

Dalla seconda metà degli anni Trenta in URSS, parallelamente alla diffusione della sua opera, si intensifica la campagna dei sostenitori del realismo socialista contro le correnti letterarie alternative: lo scrittore irlandese, membro dell'«empia trinità del modernismo»[41] – con le parole di Emily Tall – insieme a Marcel Proust e Franz Kafka, è al centro di accese discussioni che, come verrà illustrato in seguito, culmineranno con la condanna durante il I Congresso degli scrittori sovietici (1934) e il successivo divieto di far circolare qualsiasi testo joyciano. Si può intuire, allora, il motivo per cui Joyce, dialogando con Višnevskij, si chieda perché qualcuno proveniente da un paese ostile nei confronti della sua opera sia interessato a un suo parere. Ciononostante, contro i difensori dell'ortodossia del realismo socialista si leva la voce di alcuni studiosi e artisti che, colta la portata rivoluzionaria degli scritti di Joyce, si impegnano a divulgarli attraverso l'attività critica e traduttiva.

In Unione Sovietica si comincia a parlare di Joyce nello stesso anno della pubblicazione di *Ulysses*[42]. Nel 1922, infatti, si fa cenno al romanziere nella rubrica *Novaja anglijskaja literatura* sulla rivista *Sovremennyj Zapad*, in cui si riporta la versione russa di un testo dello scrittore inglese Douglas Goldring, il quale lo annovera «tra quegli autori così talentuosi che difficilmente possono essere inclusi in una categoria»[43]. Sul secondo

[40] Cfr. *Uliss*, V. Žitomirskij (per.), Evgenij Lann (predisl.), *Novinki Zapada*, 1925, 1, pp. 61-94. Non è stato possibile verificare l'identità di V. Žitomirskij.

[41] Emily Tall, «James Joyce Returns to the Soviet Union», *James Joyce Quarterly*, 1980, 17, 4, p. 341.

[42] Si veda Choružij, *op. cit.*, p. 567.

[43] Douglas Goldring, «Novaja anglijskaja literatura», *Sovremennyj Zapad*, 1922, 1, p. 148.

numero del 1923 della stessa rivista appaiono due importanti contributi: il saggio *Sulla questione della crisi del romanzo* (*K voprosu o krizise romana*)[44] – in cui si sostiene che il cammino segnato dai romanzi di Joyce è il percorso verso l'auto-analisi attraverso le impressioni dirette –, e una breve recensione di *Ulysses* firmata «E. Z.», verosimilmente, Evgenij Zamjatin[45]. Uomo di scienza, quest'ultimo è autore del romanzo futuristico *Noi* (*My*, 1920) – anticipatore delle utopie negative di Aldous Huxley (*Brave New World*, 1932) e di George Orwell (*1984*, 1949) – pubblicato in inglese a New York nel 1924 e successivamente proibito in Unione Sovietica, come tutte le altre opere di Zamjatin che si vede costretto all'emigrazione[46]. Il dibattito tra i critici ruota perlopiù attorno ai dubbi riguardo al fatto che Zamjatin avesse letto interamente *Ulysses*[47], anche

[44] Cfr. A. S. [Smirnov?], «K voprosu o krizise romana», *Sovremennyj Zapad*, 1923, 2, pp. 211-212. Si tratta del critico Aleksandr Smirnov, a detta di Choružij e di Ekaterina Genieva, cfr. Choružij, *op. cit.*, p. 568 e Ekaterina Genieva, *Literatura o Džejms Džojs na russkom jazyke*, in Ead. (red.), *«Russkaja Odisseja» Džejmsa Džojsa*, M., Rudomino, 2005, p. 151.

[45] Neil Cornwell in *James Joyce and the Russians*, cit., p. 88 consiglia prudenza nell'attribuzione a Zamjatin, trattandosi di una firma non completa. A lui si unisce anche Genieva che, in «Odisseja russkogo *Ulissa*. Iz besed v redakcii», *Inostrannaja literatura*, 1990, 1, p. 177, parla di un «anonimo-Zamjatin». Choružij afferma invece che si tratta senza alcun dubbio delle iniziali dell'autore, cfr. Choružij, *op. cit.*, p. 568.

[46] Dopo l'edizione statunitense, *Noi* appare nel 1927 a Praga su una rivista della comunità *émigré* russa, e poi in francese nel 1929; postuma in lingua russa, nel 1988. La vicenda editoriale solleva in URSS un'aspra campagna diffamatoria nei confronti di Zamjatin, a cui viene permesso, grazie all'intercessione di Maksim Gor'kij, di emigrare a Parigi. 'Profeticamente', già nel 1921 nell'articolo dal titolo emblematico, *Ja bojus'* (*Ho paura*), Zamjatin aveva sostenuto che «una letteratura autentica può esserci soltanto là dove a farla sono non funzionari coscienziosi e benpensanti, ma folli, eretici, sognatori, ribelli, scettici», e aveva inoltre espresso il timore che la letteratura russa non potesse guarire «da una sorta di nuovo cattolicesimo che non meno del vecchio paventa ogni parola eretica. E se questa malattia è incurabile, temo che la letteratura russa abbia un solo futuro: il suo passato» (cit. in Vittorio Strada, *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 186-187). Dal 1922 al 1924, i due anni in cui *Sovremennyj Zapad* va in stampa, Zamjatin è tra i collaboratori del periodico petrogradese ed è dunque verosimile che le iniziali «E. Z.» a firma del contributo su *Ulysses* appartengano proprio allo scrittore.

[47] Choružij afferma esplicitamente che Zamjatin non aveva tra le mani una copia di

se la sua recensione, seppur succinta, rivela un'esatta conoscenza della trama e pone in rilievo alcuni tra i temi più importanti dell'opera: il legame con Shakespeare, la sfera sessuale, la religione e la politica. Fra le affermazioni più interessanti sul romanzo quelle in cui *Ulysses* viene descritto come cronaca finzionale dell'autentica vita irlandese, dalla natura vitale, tagliente e «schiaffo alla Gran Bretagna e all'Irlanda»[48], che fa tornare alla mente lo *Schiaffo al gusto corrente* (*Poščečina obšestvennomu vkusu*), titolo del manifesto del cubofuturismo russo scritto nel 1912[49].

Nel quarto numero di *Sovremennyj Zapad* del 1923 è invece V. Azov a occuparsi di Joyce con un saggio essenzialmente informativo malgrado il tono moraleggiante e talune imprecisioni sulla biografia dello scrittore, oltre alle inesattezze sulla trama, i nomi e le caratteristiche dei protagonisti (sostiene Azov, Joyce nasce in una famiglia aristocratica e devota, i protagonisti di *Ulysses* sono «Léon Blium e il pittore Ivan Dedalus del *Ritratto dell'artista da giovane*»)[50].

Occorre precisare che i contributi sinora menzionati si basano, evidentemente, sulle edizioni di *Ulysses* in lingua originale (apparse sulla rivista statunitense *The Little Review* fra il 1918 e il 1920 e nel volume del 1922 pubblicato dalla casa editrice di Beach, Shakespeare & Co., lette o acquisite tramite personalità in contatto con l'estero, come nel caso di Ėjzenštejn), poiché in URSS le prime traduzioni joyciane iniziano a circolare, come si è detto, solo a partire dal 1925. La seconda metà degli anni Venti, non a caso, viene considerata un periodo positivo nel processo

Ulysses (cfr. Choružij, Uliss *v russkom zerkale*, cit., p. 568), mentre Cornwell, più cautamente, sostiene che, malgrado la sua conoscenza dell'inglese, non è noto se lo scrittore avesse letto tutto il libro, parti o solo recensioni, cfr. Cornwell, *James Joyce and the Russians*, cit., p. 88.

[48] Dalla rubrica *Kritika i bibliografija: Anglija i Amerika*, E. Z. [Zamjatin?], s.t., *Sovremennyj Zapad*, 1923, 2, p. 229.

[49] Cfr. David Burljuk, Aleksej Kručenych, Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebnikov, *Poščečina obšestvennomu vkusu: Stichi, prozy, stat'i*, M., Izd. G. Kuz'mina, 1912 (per la traduzione italiana, cfr. Serena Vitale (a cura di), *L'avanguardia russa*, Milano, Mondadori, 1978, p. 27).

[50] V. Azov, s. t., *Sovremennyj Zapad*, 1923, 4, pp. 210-211. L'identificazione di V. Azov non è stata possibile.

della ricezione di Joyce nella cultura sovietica[51].

Tra il 1927 e il 1928, immerso nel progetto per il suo film ispirato a *Das Kapital* di Marx, che avrebbe dovuto «mostrare il *metodo* della dialettica»[52], Ėjzenštejn annota nei suoi quaderni di lavoro: «Il *Capitale* sarà ufficialmente dedicato alla II Internazionale! […] la parte formale sarà dedicata a Joyce»[53]. Reduce da una lettura recente di *Ulysses* (di cui ottiene una copia grazie a Ivy Litvinova, moglie inglese del rivoluzionario e allora viceministro degli Affari Esteri Maksim Litvinov, esplicitamente ringraziata da Ėjzenštejn nelle sue annotazioni per il film sul *Capitale*[54]), il regista spiega che il romanzo dello scrittore irlandese gli è utile metodologicamente ai fini della rappresentazione dello «sviluppo banale e progressivo di una qualsiasi azione» e per trasformare una situazione concreta in un concetto («nell'*Ulysses* di Joyce», prosegue, «c'è un notevolissimo capitolo scritto in stile scolastico-catechistico. Si pongono delle domande e si danno le risposte»[55]). L'apprezzamento di Ėjzenštejn verso l'opera di Joyce non resta confinato nella scrittura per sé, viene infatti espresso anche pubblicamente. Intervistato nel 1928 dalla rivista *Na literaturnom postu*, dichiara: «l'*Ulisse* è il fenomeno occidentale più interessante per la cinematografia. Non so se si possa dire altrettanto rispetto alla letteratura, ma penso di sì»[56]. Sempre nello stesso anno, in una lettera a Léon Moussinac, critico cinematografico francese amico del regista, Ėjzenštejn confessa la sua nuova passione per Joyce e chiede al contatto parigino di procurargli delle copie di *Transition*, rivista che proprio in quel periodo pubblica regolarmente estratti da *Work in Progress*, e di procurargli anche

[51] Si veda Genieva, «Odisseja russkogo *Ulissa*», *Literaturnaja učeba*, 1988, 1, p. 170.

[52] Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo il *Capitale* di Marx», Montani (a cura di), *Cinema nuovo*, 1973, 226, p. 429 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov [*Kapital*]», Naum Klejman, Leonid Kozlov [red.], *Iskusstvo kino*, 1973, 1, p. 60).

[53] Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo…», cit., p. 435 (Ėjzenštejn, «*Iz neosuščestvlennych zamislov …*», cit., p. 65).

[54] *Ibid.*, p. 426 (*ibid.*, p. 58).

[55] *Ibid.*

[56] Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», cit., p. 242 (Ėjzenštejn, *Literatura i kino*, cit., p. 526).

«*Portrait of the Author* [*sic*] *as a Young Man*»[57]. Si tratta delle prime di una nutrita serie di menzioni di Joyce rintracciabili nell'opera ėjzenštejniana.

Negli anni in cui il regista esprime tali giudizi, una versione incompleta di *Dubliners*, con undici dei quindici racconti tradotti da Elena Fedotova viene pubblicata a Leningrado (1927)[58]; nel 1928, invece, esce sul decimo numero del *Vestnik inostrannoj literatury* quello che potrebbe essere indicato come il primo articolo sistematico su Joyce nella letteratura critica sovietica – la versione russa di un testo di Eugene Fogarty, irlandese, legato ai circoli della sinistra sovietica, che, secondo Neil Cornwell e Sergej Choružij, sembra aver conosciuto personalmente Joyce a Parigi[59]. Il tono talvolta propagandistico non soffoca le acute (sebbene, secondo Cornwell, talvolta adulatorie)[60] considerazioni estetiche su *Portrait*, *Ulysses* e *Work in progress*. Tra di esse spiccano il confronto tra Joyce e Majakovskij sulla base dell'importanza attribuita da entrambi al valore del suono e alla percezione della musicalità delle parole, soprattutto laddove queste si fanno più sfuggenti alla comprensione (come avviene in modo esemplare in *Finnegans Wake*); l'interessante proposta di rendere accessibile l'opera di Joyce al lettore russo traducendola in francese, la lingua straniera più diffusa in Russia, e l'attenzione alle qualità fotografiche e cinematografiche della prosa di Joyce[61].

Nel 1929 su *Literaturnaja gazeta* appaiono brevi estratti di *Ulysses* in russo[62] e, nello stesso anno, il Commissario per l'istruzione Anatolij Lunačarskij accenna a Joyce quale fenomeno nuovo della letteratura oc-

[57] In inglese nell'originale, Ėjzenštejn, *Ėjzenštejn – Mussinaku. 22 nojabrja 1928 g.*, in Leon Mussinak, *Izbrannoe*, Aleksandr Braginskij (per.), M., Iskusstvo, 1981, p. 230.

[58] Sono esclusi *The Sisters*, *An Encounter*, *A Mother* e *Grace*, cfr. Džejms Džojs, *Dublincy*, Elena Fedotova (per., predisl.), L., Mysl', 1927.

[59] Cfr. Cornwell, *op. cit.*, p. 89 e Choružij, *op. cit.*, p. 568.

[60] Cfr. Cornwell, *op. cit.*, p. 89.

[61] Cfr. Judžin Fogerti, «Džejms Džojs», N. Vel'min (per.), *Vestnik inostrannoj literatury*, 1928, 10, p. 126.

[62] Dagli episodi *Calypso* e *Lestrygonians*, Džems Džojs, «*Uliss* (Fragmenty)», Sergej Alymov, Michail Levidov (per.), *Literaturnaja gazeta*, 2 settembre 1929, p. 3.

cidentale e definisce *Ulysses* un romanzo «mastodontico»[63], in cui sono scrutati al microscopio i più minuti dettagli di una giornata, descritti con espressività e genialità. L'anno seguente diviene il redattore della *Literaturnaja ėnciklopedija*, dove viene registrata per la prima volta in URSS una voce dedicata all'autore irlandese. Qui Ivan Kaškin, promotore della teoria della traduzione realistica a capo dell'Unione dei traduttori[64], descrive lo scrittore come un *maître* internazionale del modernismo, mentre *Ulysess* è designato quale critica devastante del mondo borghese e un decisivo passo in avanti verso la distruzione della forma del romanzo, processo già avviato da autori come Marcel Proust e Andrej Belyj, ai quali Joyce è secondo Kaškin molto vicino[65]. È proprio fra queste pagine che Joyce viene per la prima volta avvicinato al poeta simbolista: si tratta dell'inizio di una serie di raffronti e dibattiti riguardanti le affinità tra i due autori[66]. I pareri positivi espressi da Kaškin nella parte iniziale della voce enciclopedica cambiano però inflessione nella sezione finale: anche se Joyce ha posto le basi del romanzo del futuro, lo scrittore è inesorabilmente ancorato al passato. Infatti, se la sua opera tenta di annientare la borghesia, scrive lo studioso, ciò non fa dimenticare che lui stesso appartiene a quella classe sociale insieme alla quale è «destinato a soccombere in seguito alla vittoria del proletariato»[67]. Viene così emessa la prima condanna ufficiale dello scrittore irlandese.

---

[63] Anatolij Lunačarskij, *Sovremennaja literatura na Zapade: lekcija v Kommunističeskom universitete im. Ja. Sverdlova 9 fevralja 1929 g.*, in Id. *Literaturnoe nasledstvo*, *t. 82: A.V. Lunačarskij. Neizdannye materialy*, Nikolaj Trifonov (red.), M., Nauka, 1970, p. 338.

[64] Cfr. Elena Solov'eva, *Rol' I.A. Kaškina v formirovanij recepcii anglijskoj literatury v sovetskoj Rossii*, in Galina Čirševa (sost.), *Vzaimodejstvie jazykov i kul'tur. Materialy VI mežd. nauč. konferencii*, Čerepovec, ČGU, 2017, pp. 156-163; Andrej Azov, «K istorii teorii perevoda v Sovetskom Sojuze. Problema realističeskogo perevoda», *Logos*, 2012, 87, 3, pp. 131-152.

[65] Cfr. Ivan Kaškin, *Džojs, Džems*, in Lunačarskij (red.), *Literaturnaja ėnciklopedija*, tt. 1-11, M., Izd. kommunističeskoj akademii, 1930, t. 3, col. 250.

[66] Cfr. Ilaria Aletto, «"Andrei Bely is a Russian Joyce". A New Look at an Underexplored Comparison», in John McCourt, Sonia Buttinelli, Fabio Luppi (eds), *Joyce Stu-dies in Italy 16. The Difference of Joyce*, Roma, Edizioni Q, 2015, pp. 63-79.

[67] Kaškin, *op. cit.*, col. 250.

All'estero, invece, dalla metà degli anni Venti fino ai primi dei Trenta, fra gli intellettuali emigrati si accende un dibattito che li vede dividersi fra joyciani e proustiani. Lo scrittore e storico dell'arte Pavel Muratov, nel 1926 in Italia, definisce la *Recherche* il più perspicace trattato sull'uomo, una straordinaria analisi delle componenti infinitesimali delle impressioni individuali emulata in modo «caricaturale» dalla prosa del «noioso e inutilmente celebre irlandese»[68]. A Parigi, sulle pagine della rivista *Čisla*, fra il 1930 e il 1932 appaiono dei contributi dedicati a Joyce. Il primo è firmato dal poeta Boris Poplavskij, tra gli artisti più talentuosi della prima ondata dell'emigrazione russa, che, formulando una bizzarra proposta, esprime la necessità di spedire su Marte *Ulysses* («esemplare nella descrizione della vita terrestre»), con la speranza di ricordarlo tra cent'anni quale unico libro simbolo della «distruzione della civilizzazione europea»[69]. Contrapponendo Joyce a Proust, Poplavskij esalta la prosa dell'irlandese, che distrugge la falsa chiarezza letteraria delle artefatte deduzioni proustiane, per privilegiare una scrittura veritiera, vitale, benché complessa:

> Joyce nel suo ultimo romanzo […] descrive solo un giorno, ma questo giorno non è narrato con infinito distacco, come avviene in Proust, dove persino i bimbi ragionano similmente a piccoli Ecclesiasti, ma in modo serrato, come in un folle subbuglio, una furia infernale nel caos musicale della vita. A volte sembra che tra Joyce e Proust ci sia la stessa differenza fra la sensazione di dolore causata da un'ustione e la sua descrizione[70].

Significative ai nostri fini (come vedremo a proposito di alcune frasi di Ėjzenštejn, in cui il regista si dice contrario a chiunque superficialmente etichetti come 'automatica' la prosa di Joyce), le parole di Poplavskij poste a chiusura del suo saggio:

> Ma si può davvero affermare che una determinata giornata di

[68] Pavel Muratov, «Iskusstvo prozy», *Sovremennye zapiski*, 1926, 29, p. 254.

[69] Boris Poplavskij, «Po povodu… Džojsa», *Čisla*, 1930/1931, kn. 4, pp. 173-174.

[70] *Ibid.*, p. 173.

> Joyce, con tutti gli avvenimenti e le riflessioni legati ad essa, venga descritta nell'*Ulisse* completamente senza controllo e selezione? Certamente, no. […] Di sicuro, *Ulisse* non è solo un documento, ma il prodotto di un'enorme selezione operata all'interno di una costruzione più complessa, assemblaggio quasi invisibile di una notevole quantità di giorni. Per questo, per descrivere un solo giorno di luglio (*sic*)[71], sono stati impiegati sei anni. […] Non si tratta comunque di una scelta fra materiali contenenti pensieri ponderati, bensì tra innumerevoli testi, documenti scritti senza alcun controllo[72].

Nel secondo articolo, apparso sempre su *Čisla*, Sergej Šaršun, pittore e poeta vicino ai dadaisti, pur non schierandosi apertamente contro Proust, dopo aver citato e giudicato positivamente le opere di Joyce con le quali era venuto a contatto (oltre a *Ulysses*, *Dubliners* che, scrive Šaršun, durante la lettura spesso fa tornare alla mente Čechov)[73], descrive un breve incontro fortuito avvenuto nella nota libreria parigina La Maison des Amis des Livres di Adrienne Monnier – scrittrice ed editrice che aveva pubblicato la prima traduzione in francese di *Ulysses* – con l'autore, al quale si presenta come un suo grande ammiratore russo[74].

Ma non tutti i collaboratori di *Čisla* manifestano il loro apprezzamento verso Joyce: nel 1932, Jurij Fel'zen, scrittore vicino alle posizioni

---

[71] Com'è noto, il romanzo si svolge in realtà durante la giornata del 16 giugno 1904.

[72] Poplavskij, *op. cit.*, pp. 174-175.

[73] Cfr. Sergej Šaršun, «Vstreča s Džems Džojsom», *Čisla*, 1930/1931, kn. 4, p. 226. Gli studiosi hanno in più di un'occasione offerto paralleli tra i racconti inclusi in *Dubliners* e quelli čechoviani, ipotizzando un influsso dell'opera dello scrittore e drammaturgo russo sulla prosa joyciana, cfr., ad esempio, Cornwell, *op. cit.*, pp. 28-33 e Galina Pučkova, *Čechov i Džojs.* Dublincy *Dž. Džojsa v kontekste novatorstva čechovskoj prozy*, in Vladimir Lakšin (red.), *Čechoviana: Čechov v kul'ture XX veka*, M., Nauka, 1993, pp. 165-173.

[74] Cfr. Šaršun, *op. cit.*, p. 228. In un numero successivo di *Čisla*, l'artista accenna nuovamente a Joyce in un articolo sul tema del realismo, informando il lettore che lo scrittore Andrej Remizov, anche lui emigrato a Parigi, gli aveva confidato in un colloquio che sia l'autore irlandese che Proust non erano per lui da considerare né romantici né realisti, bensì qualcosa di ancora più attuale, nuovo, cfr. Šaršun, «Magičeskij realizm», *Čisla*, 1932, kn. 6, p. 230.

del poeta simbolista Dmitrij Merežkovskij, si dichiara in disaccordo con chi riconosce nell'opera dello scrittore la più grande conquista della letteratura contemporanea: la reputazione di Joyce, «scrittore di moda»[75], è sopravvalutata ed esclusivamente motivata da una passione per tutto ciò che è nuovo. Nella prosa joyciana Fel'zen riscontra una consequenzialità incontrollata e casuale, dovuta al tentativo di Joyce di descrivere le proprie impressioni in modo meccanico, al contrario di Proust che nella *Recherche* dispone chiaramente i materiali. Con giochi di parole «da *grotesquerie*»[76], l'erotismo condensato in una narrazione frivola, simile a una confessione onesta sino all'estremo, la novità di *Ulysses* è, in realtà, agli occhi di Fel'zen, *naïf* e superficiale, mentre Proust è riuscito a descrivere ciò che i suoi contemporanei avvertivano confusamente, ma non potevano pensare ed esprimere fino in fondo[77].

Ad ogni modo, è interessante notare come nelle opere degli scrittori russi *émigrés*, nonostante fossero 'verbalmente' a lui contrari, sia rilevabile l'influenza della produzione letteraria di Joyce, che per loro rappresentava un tipo di testo letterario nuovo, una fonte inesauribile per la propria tecnica letteraria. Per Luigi Magarotto è significativo, ad esempio, il caso di Fel'zen, la cui prosa sperimentale «volutamente goffa, con un'abbondanza di aggettivi, participi, nomi astratti, frasi lunghissime, innumerevoli proposizioni incidentali, digressioni, che obbligano l'autore a un continuo ricorrere alle parentesi o ai trattini» sembra aver accolto la lezione di Joyce (aggiunge lo studioso, «Fel'zen 'costruisce' la frase come Proust, ma la esprime con la logica consequenziale di Joyce»)[78].

Fra gli scrittori emigrati della prima ondata che si pronunciano su Joyce in maniera contrastante, troviamo anche Nabokov: i due si incon-

---

[75] Jurij Fel'zen, «O Pruste i Džojse», *Čisla*, 1932, kn. 6, p. 215.

[76] *Ibid.*, p. 217.

[77] *Ibid.*, p. 218.

[78] Luigi Magarotto, «Evropejskaja literatura na stranicach žurnala "Čisla"», *Europa Orientalis*, 2003, XXII, 2, p. 195. Sull'influenza dello stile di Joyce e Proust sugli autori *émigrés* russi, si veda anche Ol'ga Demidova, «Meždu Prustom i Džojsom: vechi na puti k Absoljutu», *Slavica Revalensia*, 2015, II, pp. 80-102.

trano a Parigi alla fine degli anni Trenta[79] e, nel decennio successivo, durante il periodo d'insegnamento nelle università statunitensi, Nabokov dedica a *Ulysses* un ciclo di lezioni[80]. Ritenendolo dapprima, nel 1931, un romanzo osceno, artificioso, ma geniale[81], in seguito Nabokov descriverà *Ulysses* come uno dei più grandi capolavori della prosa del ventesimo secolo[82]. La stessa ambivalenza si riscontra riguardo all'influenza dell'opera di Joyce nei suoi scritti: malgrado negasse qualsiasi tipo di ispirazione[83], i critici hanno rilevato come già ne *Il dono* (*Dar*, 1938), Berlino sembri descritta alla maniera della Dublino di *Ulysses*[84], mentre nei romanzi della maturità, come *Pale Fire* (1962) o *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969), «il gioco linguistico, la mistificazione ironica, la crea-

[79] Vale la pena ricordare che Nabokov dichiara di aver ottenuto una copia di *Ulysses* tramite Peter Mrosovsky, compagno di studi a Cambridge, figlio del baritono Mattia Battistini, che l'aveva acquistata a Parigi (cfr. Karla Solivetti, *Neizvestnye 'russkie stranicy' Mattia Battistini*, in Natal'ja Fateeva [red.], *Dialog kul'tur. «Ital'janskii tekst» v russkoj literature i «russkij tekst» v ital'janskom literature*, M., RAN, 2013, p. 267). Nel 1937, durante una conferenza, Nabokov riconosce Joyce nella platea, ma la presentazione ufficiale fra i due avviene solo due anni più tardi durante una cena nell'appartamento di amici in comune (cfr. Cornwell, *op. cit.*, pp. 72-73). Secondo Choružij, dopo questa occasione probabilmente gli scrittori si rincontrano più volte, giacché entrambi frequentano gli stessi circoli *émigrés*, dove potrebbero aver discusso anche di una possibile traduzione russa di *Ulysses*, cfr. Choružij, *op. cit.*, p. 561.

[80] Dopo aver lasciato la Francia, Nabokov si trasferisce negli Stati Uniti, dove insegnerà in diverse università (Harvard, Wellesley e Cornell). Alcune delle sue lezioni sulla letteratura (dedicate, fra gli altri, ad Austen, Stevenson, Gogol', Proust e Joyce) vengono pubblicate postume nel 1980. La sezione relativa a Joyce si riferisce esclusivamente all'analisi di *Ulysses* (cfr. Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, Fredson Bowers (ed.), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, pp. 285-370).

[81] Cfr. Nabokov, cit. da Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: the Russian Years*, London, Chatto & Windus, 1990, p. 364.

[82] Nabokov, *Strong Opinions*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1974, p. 57. L'autore russo non ama, invece, *Finnegans Wake*, da lui definito «nient'altro che una massa informe e scialba di folklore fasullo, un freddo pasticcio di libro, un russare persistente nella stanza accanto che aggrava l'insonnia di cui sono vittima», lontano dall'originalità e lucidità di pensiero e di stile di *Ulysses*, *ibid.*, p. 71.

[83] *Ibid.*, p. 102.

[84] Cfr. Boyd, *op. cit.*, pp. 447-448; 465-466.

zione, fra il serio e il faceto, di un cosmo dai tratti mitici»[85], nota Choružij, richiamano alla mente la prosa joyciana.

Così, mentre gli *émigrés* russi danno liberamente il proprio contributo al dibattito sull'opera di Joyce, l'*intelligencija* in patria inizia a mettere in discussione la necessità degli scrittori sovietici di 'imparare' da quelli occidentali, in special modo dai modernisti. Siamo nel periodo immediatamente successivo allo scioglimento della RAPP (*Rossijskaja associacija proletarskich pisatelej*, Associazione russa degli scrittori proletari, 1925-1932) e degli altri gruppi letterari (i quali avevano rappresentato la cultura post-rivoluzionaria in modo relativamente autonomo), attuato allo scopo di far posto al realismo socialista, il solo metodo della creazione artistica ideologicamente accettato, e all'unica organizzazione letteraria, l'Unione degli scrittori sovietici (*Sojuz' pisatelej SSSR*). L'essenzialmente ampia varietà dei temi, dei punti di vista e degli stili concessa agli autori durante la NEP, viene rimpiazzata da un ristretto ambito di questioni, la collettivizzazione e l'industrializzazione *in primis*, più adatte a raffigurare la realtà sovietica attraverso uno stile asciutto, senza 'fronzoli', e un attento ricorso al lessico anti-capitalistico[86]. Per queste ragioni, in sostanza, un'enfasi sempre maggiore comincia a venir posta sugli aspetti 'borghesi' delle opere degli scrittori d'Occidente, tendenza che causa la ritratta delle opinioni di coloro che ne avevano un tempo pubblicamente lodato le qualità. Il caso del principe Dmitrij Svjatopolk-Mirskij è, in questo senso, paradigmatico.

Nel 1928, mentre si trova in esilio a Londra, il principe autore di *A History of Russian Literature* (1926) – uno dei manuali fondamentali per la prima generazione degli slavisti italiani, assieme alla *Storia della letteratura russa* (1942) di Ettore Lo Gatto – è collaboratore a Parigi di *Versty*, pubblicazione annuale che costituisce un ponte tra i letterati della Russia sovietica e gli *émigrés.* Nelle pagine del suo studio intitolato *Džojs*, Mirskij definisce *Odissej* (titolo 'russificato') un romanzo dalla titanica creatività linguistica, il cui autore è un artista europeo senza eguali dai tempi di Shakespeare, e lamenta sia le difficoltà nell'avere accesso a una

[85] Choružij, *op. cit.*, p. 562.

[86] Cfr. Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 167-182.

copia di *Ulysses*, sia quelle poste dal testo stesso, giacché si tratta di un romanzo eccezionale, in cui Leopold Bloom incarna «il più grande simbolo artistico dell'uomo medio nella letteratura mondiale»[87].

Tali parole entusiastiche nei confronti dell'opera joyciana sono da Mirskij rinnegate non molto tempo dopo, insieme al suo titolo nobiliare: nel 1933, tornato in URSS e 'convertitosi' al bolscevismo, ansioso di poter dimostrare di avere definitivamente abiurato il suo passato, in «Dos Passos, letteratura sovietica e Occidente» («*Dos Passos, sovetskaja literatura i Zapad*»), apparso sul primo numero di *Literaturnyj kritik*, esprime pareri in contraddizione con quanto affermato nel 1928. L'articolo – perfettamente in linea con le direttive del Partito in fatto di letteratura – è incentrato sulla relazione tra innovazione formale e realismo e sul confronto tra letteratura sovietica e letteratura occidentale. A differenza dello scrittore sovietico che calca il sentiero verso il comunismo, afferma, quello occidentale cammina in un vicolo cieco[88]. Secondo Mirskij, «il lettore che costruisce qui il socialismo o che lotta per la rivoluzione socialista in Occidente *non ha assolutamente bisogno* di Joyce e Proust»[89]. Inoltre, neanche al critico sovietico serve studiare tali autori borghesi, poiché ciò non avrebbe alcuna utilità. Joyce non è più uno scrittore ineguagliabile dopo Shakespeare, bensì un «formalista decadente, l'artista della borghesia parassita in declino»[90], la cui prosa è incomprensibile. Se nel 1928 Leopold Bloom era per Mirskij il simbolo artistico più alto dell'uomo medio, nel 1933 non è altro che il riflesso del piccolo borghese europeo, privo di interesse quale oggetto di studio critico e sociologico. Eppure, nonostante la precedentemente dichiarata 'inutilità', appaiono nello stesso anno altri contributi del critico su Joyce, tra i quali il più significativo è *Džejms Džojs*, contenuto nel primo numero dell'almanacco *God šestnadcatyj* che, agli occhi di Choružij, potrebbe essere considerato il mi-

[87] Dmitrij Svjatopolk-Mirskij, «Den' godovščiny: Džojs (*Ulysses*, 1922)», *Versty*, 1928, 3, p. 149.

[88] Cfr. Id., «Dos Passos, sovetskaja literatura i Zapad», *Literaturnyj kritik*, 1933, 1, pp. 113-114.

[89] *Ibid.*, p. 114. Corsivo dell'autore.

[90] *Ibid.*, p. 119.

gliore e più esaustivo articolo su Joyce del tempo[91].

Dopo la condanna contenuta nel saggio precedente, Mirskij si sente forse più libero nel condurre un'analisi meno aggressiva e dal tono accademico, dando al lettore la possibilità di costatare la rilevanza dell'opera dello scrittore irlandese. Oltre alle informazioni biografiche e a quelle sui lavori precedenti, Mirskij illustra la trama di *Odissej* (scegliendo ancora una volta di russificare il titolo del romanzo) da cui cita brani da lui stesso tradotti, e ciò che nell'articolo precedente aveva frettolosamente bollato come incomprensibile diviene qui segno delle varie ramificazioni della struttura ciclica del testo. Lo studioso individua in *Ulysses*, ancor più che in Majakovskij, la «realizzazione della metafora»[92] accompagnata, allo stesso tempo, da un'abile descrizione della realtà materiale, un'ironia e una *clownerie* che dileggiano il freudismo e donano ai personaggi una monumentalità mitologica. Anche *Dubliners* e *Portrait* sono da lui ritenuti testi interessanti se messi in relazione con *Ulysses*, mentre *Work in progress*, invece, è definito una futile «lingua transmentale» («*zaum*'»[93]). Ipotizza inoltre una futura traduzione russa di *Ulysses*, che tuttavia considera inopportuna proprio a causa delle difficoltà presentate, per il considerevole lavoro preparatorio richiesto e la necessità di un ampio corredo di commenti al testo, destinato a suo parere solo a pochi lettori, limitati, perlopiù, all'ambiente accademico. A conclusione del saggio, Mirskij ritorna alla retorica del precedente articolo sul *Literaturnyj kritik:* l'opera di Joyce, troppo connessa alla decadente borghesia europea, non riveste grande interesse perché del tutto estranea all'arte della costruzione del socialismo, che ha già superato quella occidentale[94].

Tra gli oppositori di Mirskij ritroviamo Višnevskij: sempre nel 1933, ancora tra le pagine del *Kritik*, appare il suo articolo «*Znat' Zapad!*» («Conosci l'Occidente!») in cui Joyce viene descritto come un grande realista, testimone dell'epoca morente di un'«Europa in cancrena»[95]. Per

[91] Cfr. Choružij, *op. cit.*, p. 571.

[92] Mirskij, «Džejms Džojs», *God šestnadcatyj. Almanach*, 1933, 1, p. 443.

[93] *Ibid.*, p. 448.

[94] *Ibid.*

[95] Višnevskij, «Znat' Zapad!», *Literaturnyj kritik*, 1933, 7, p. 84.

Višnevskij – che considera gli uomini come Mirskij dei «barbari medievali»[96] intenti a bruciare libri – non può aver luogo un'adeguata discussione su Joyce dal momento che non esiste nessuna traduzione integrale della sua opera, ma solo brevi brani. Pertanto, Mirskij, secondo il drammaturgo, non è legittimato a fare un'esegesi ufficiale dello *Ulysses*, non essendo l'unico ad averlo letto in lingua originale.

Rašel' Miller-Budnickaja, al pari di Mirskij, scrive su Joyce contributi fortemente contraddittori: il primo, apparso sul *Literaturnyj kritik* del 1934, discute di tematiche interessanti presenti in *Ulysses*, quali il rapporto con il freudismo, il significato del mito, il ruolo dell'ironia, della parodia e l'arte della parola joyciana[97]; il secondo, pubblicato su *Internacional'naja literatura* del 1937, presenta Joyce come un razzista nemico dell'umanesimo e creatore dell'utopia reazionaria nazionalistica[98].

Accanto alle accuse esplicite cui sempre più spesso la critica joyciana sovietica ricorre in questo periodo, si registrano casi in cui, pur ammettendo l'intenzione di offrire un contributo su un autore borghese, alcuni studiosi si astengono dal pronunciare condanne. Abel' Starcev, ad esempio, nel 1934 pubblica due saggi sul *Kritik* nei quali, al contrario di Mirskij e Miller-Budnickaja, si limita ad un'analisi piuttosto neutrale seguendo un percorso a ritroso: i temi trattati partono infatti dallo studio di *Work in progress*, elaborato in quello che Starcev indica come terzo periodo dell'attività letteraria di Joyce[99]. È interessante notare come Starcev colga in quest'opera una qualità polifonica e la presenza di un gioco linguistico rivoluzionario, in cui a una mancata protesta sociale corrisponde una ribellione formale. L'articolo successivo, invece, è uno studio della produzione del primo periodo, nella quale il critico rileva l'influsso di Čechov in *Dubliners* e di Ibsen e Flaubert in *Portrait*[100]. Nell'ultimo sag-

[96] *Ibid.*, p. 87.

[97] Si veda Rašel' Miller-Budnickaja, «Ob *Ulisse* Džejmsa Džojsa», *Literaturnyj kritik*, 1934, 1, pp. 162-179.

[98] Cfr. Ead., «Filosofija kul'tury Džejmsa Džojsa», *Internacional'naja literatura*, 1937, 2, p. 207.

[99] Vedi Abel' Starcev, «Ėksperiment v sovremennoj buržuaznoj literature (Tretij period Džejmsa Džojsa)», *Literaturnyj kritik*, 1934, 6, pp. 57-69.

[100] Si veda Id., «O Džojse», *Internacional'naja literatura*, 1936, 4, pp. 66-68.

gio sono presenti alcune considerazioni su *Ulysses*, romanzo ben lontano dallo sperimentalismo dell'ultima fase letteraria di Joyce[101]. Secondo Genieva, a Starcev va riconosciuto il merito di essere, tra i commentatori dell'epoca, quello maggiormente impegnato nel trasmettere al lettore russo il messaggio joyciano in tutta la sua complessità e originalità[102].

Il 1934 è un anno segnato da due eventi emblematici: la morte di Belyj, il maggiore rappresentante del simbolismo russo, e il I Congresso degli scrittori sovietici, durante il quale Karl Radek, membro di spicco del Comitato Centrale del Partito Comunista Sovietico, pronuncia il discorso *La letteratura mondiale contemporanea e i compiti dell'arte del proletariato* (*Sovremennaja mirovaja literatura i zadači iskusstva proletariata*), con il quale stigmatizza l'opera di Joyce.

Il 9 gennaio appare sul quotidiano *Izvestija* il necrologio di Belyj firmato dal futuro premio Nobel Boris Pasternak, Boris Pil'njak – da poco riabilitato dopo essere stato accusato nel 1929, insieme a Zamjatin, di essere un traditore del socialismo[103] – e altri intellettuali, in cui vi è un riferimento a Joyce, «colui che ha in comune con Proust la maestria nella creazione di un mondo di sensazioni primarie», «l'apice della letteratura europea moderna» e «allievo di Belyj»[104]. Quest'ultima affermazione raccoglie critiche e adesioni: Starcev manifesta la propria contrarietà e, in un articolo del 1936, nota che Joyce non aveva nulla da imparare da Belyj[105], lo studioso Gleb Struve, allora docente a Londra, autore dell'unico necrologio occidentale del poeta, apparso sul *Times*, sostiene invece che, anche se Belyj non conosceva affatto Joyce, *Kotik letaev* (1922) è il più alto esperimento di prosa 'joyciana' nell'opera dell'autore russo[106]. Anche Zamjatin, ancora nel 1934, emigrato a Parigi, trova cor-

[101] Cfr. Id., «Džojs pered *Ulissom*», *Internacional'naja literatura*, 1937, 1, pp. 196-202.

[102] Si veda Genieva, «Odisseja russkogo *Ulissa*», *Literaturnaja učeba*, cit., p. 171.

[103] Dal cognome dello scrittore deriva il termine dispregiativo «pilnjakismo», indicante l'accusa di tradimento.

[104] Boris Pasternak, Boris Pil'njak, Grigorij Sannikov *et al.*, «Nekrolog Andreju Belomu», *Izvestija*, 9 gennaio 1934, p. 4.

[105] Cfr. Starcev, «O Džojse», cit., p. 66.

[106] Si veda Gleb Struve, «Obituary: Andrey Bely (Boris Bugayev)», *The Times*, 26 gennaio 1934, p. 14.

rispondenze tra lo scrittore simbolista e Joyce, affermando: Belyj è il «"Joyce russo"»[107]. La sperimentazione formale, i neologismi, la sintassi e il lessico inusuali legano infatti strettamente i due autori.

Il I Congresso degli scrittori sovietici[108] – tenutosi nell'agosto dello stesso anno a Mosca con la partecipazione di circa seicento delegati tra poeti, scrittori e critici sovietici e una piccola schiera di autori stranieri – è l'ultima occasione di un aperto confronto fra due linee di politica culturale: quella promossa da Radek e da Andrej Ždanov, segretario del Comitato Centrale del Partito, che reclama la trasformazione degli scrittori in «ingegneri della anime»[109], e la linea sostenuta da Nikolaj Bucharin, allora direttore del quotidiano *Izvestija*, con Il'ja Ėrenburg, rivendicante il diritto dei letterati a proseguire le conquiste creative degli anni Venti, a ricercare tecniche espressive e un rapporto con la realtà non definiti una volta per tutte. Il Congresso si conclude con l'adozione ufficiale del realismo socialista[110], nozione introdotta due anni prima dal decreto *Sulla*

[107] Vedi Zamjatin, *Andrej Belyj*, in Id., *Lica*, Michail Korjakov (vstup. st.), New York, InterLanguage Literary Associates, 1967, p. 80.

[108] Cfr. lo stenogramma in Ivan Luppol, Mark Rozental', Sergej Tret'jakov *et al.*, *Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet*, M., Sovetskij pisatel', 1990. Si vedano anche le versioni (entrambe non integrali) in lingua inglese: H.G. Scott (ed.), *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress*, Moscow-Leningrad, Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR, 1935, e italiana: Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, Strada (introd.), Bari, Laterza, 1967.

[109] L'ideatore di questa espressione, ampiamente usata durante il Congresso (fra gli altri, oltre a Ždanov, anche da Gor'kij), è di solito considerato Stalin. Jurij Borev riferisce che Stalin, in realtà, la prende in prestito dallo scrittore Jurij Oleša, informazione acquisita da Borev durante un colloquio con Viktor Šklovskij (si veda Jurij Borev, *Staliniada. Memuary po čužim vospominanijam s istoričeskim pritčami i razmyšlenijami avtora*, M., Sovetskij pisatel', 1990, p. 95).

[110] Sull'origine della formula, cfr., ad esempio, Valeria Biasizzo, «Implicazioni ideologiche nella genesi del realismo socialista», *Annali della facoltà di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari*, 1980, XIX, 2, pp. 1-15 e Herman Ermolaev, *Socialist Realism*, in Victor Terras (ed.), *Handbook of Russian Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, pp. 429-431. Nel 1932, Gor'kij, autore de *La madre* (*Mat'*, 1906) – allora portato come esempio di romanzo genuinamente rivoluzionario – viene proclamato fondatore del realismo socialista (*ibid.*, p. 429).

ricostruzione delle organizzazioni letterario-artistiche (*O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij*), che dava inizio alla dissoluzione di tutti i gruppi letterari esistenti in nome della *partijnost'* (spirito di partito) e della *narodnost'* (carattere popolare), spostando l'attenzione dai temi rivoluzionari a quelli patriottici[111].

In quanto metodo della letteratura e del criticismo sovietici, il realismo socialista «esige dallo scrittore la descrizione veritiera, storicamente concreta, della realtà vista nel suo sviluppo rivoluzionario», la quale deve, allo stesso tempo, accompagnarsi «al compito di una trasformazione ideologica e di una educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo»[112]. Tale peculiare concetto di 'verità' promuove una falsa idealizzazione della realtà sovietica precludendone la descrizione degli aspetti negativi, mentre porta gradualmente la letteratura russa a richiudersi in sé stessa poiché, citando Vittorio Strada, il realismo socialista

> che si presentava come un vasto, anche se ben delimitato campo di ordinato lavoro, in realtà si traduceva in un rigoroso confine che tagliava fuori la letteratura sovietica dalla complessa vita letteraria mondiale e dalla stessa esperienza letteraria sovietica degli anni Venti e creava tutta una serie di pseudo-problemi (quello del «modernismo», ad esempio)[113].

Vale la pena ricordare che in Russia – dalla secolarizzazione di Pietro il Grande, quando al Verbo della Chiesa viene sostituito quello dello Stato – lo scrittore ha per lungo tempo rivestito un ruolo privilegiato, incarnando la figura del poeta-messia-profeta. Non a caso, l'autorità della letteratura si è gradualmente imposta sulle diverse scienze sociali (sociologia, psicologia, scienze politiche), attribuendo così allo scrittore un valore molto diverso rispetto all'esperienza dell'Europa occidentale dove, con le parole di Maria Zalambani, «la struttura letteraturocentrica era

---

[111] Cfr. Chans Gjunter, Evgenij Dobrenko (a cura di), *Socrealističeskij kanon*, SPb., Akademičeskij proekt, 2000.

[112] Dallo Statuto dell'Unione degli scrittori sovietici dell'URSS, Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura*, cit., p. 334.

[113] Strada, *Introduzione*, in *Rivoluzione e letteratura*, cit., p. LVIII.

già da tempo scomparsa»[114]. Per questo motivo, almeno fino al crollo dell'Unione Sovietica, il campo culturale russo ha perso nel tempo la propria autonomia, legandosi sempre più strettamente a quello politico, riflettendone, scrive ancora Zalambani, «come un prisma tutti i cambiamenti, le fratture e le oscillazioni»[115].

Ritornando al Congresso del 1934, il discorso di Radek[116], quindi, si inserisce in un dibattito già esistente, ma arriva a porre Joyce in alternativa al realismo socialista: l'ultima parte dell'intervento è infatti intitolata *James Joyce o il realismo socialista?* (*Džejms Džojs ili socialističeskij realizm?*) e riafferma con vigore, ufficializzandole, le condanne a carico di Joyce presenti nell'articolo di Mirskij del 1933: Joyce è fra gli artisti borghesi dell'epoca del «capitalismo morente»[117], «un mucchio di letame brulicante di vermi fotografato attraverso un microscopio»[118]. L'interesse per l'autore irlandese tradisce

---

[114] Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1965-1985)*, Firenze, FUP, 2009, p. 9.

[115] *Ibid*. Interessante notare, a questo proposito, la vicinanza tra la Russia e l'Irlanda. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, nel contesto del *Celtic Revival* (il cui massimo rappresentante è Yeats), l'artista diviene il bardo dello spirito nazionale irlandese, il tramite tra la realtà e la dimensione magica e divina. Ulteriore comune denominatore rappresenta poi l'impegno politico, benché operi differentemente nei due Paesi: mentre in URSS gli artisti danno il loro contributo alla costruzione di uno stato nato dalle macerie di un impero, in Irlanda, invece, si prefiggono la creazione di una vera e propria identità 'indigena', culturale e politica, incoraggiando, inoltre, la produzione di opere scritte nello spirito della cultura irlandese, in opposizione a quella inglese. Come è noto, Joyce assume un atteggiamento critico nei confronti del *Revivalism*, di cui, tra i vari aspetti, mette in dubbio la pretesa di rappresentare un'autentica *irishness*, proponendone invece una falsa idealizzazione, cfr., ad esempio, Gregory Castle, *Modernism and the Celtic Revival*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

[116] Cfr. Karl Radek, *Doklad Karla Radeka: «Sovremennaja mirovaja literatura i zadači proletarskogo iskusstva»*, in Ivan Luppol, Mark Rozental', Sergej Tret'jakov *et al.*, *Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934*, cit., pp. 291-318 (trad. it.: Radek, *Relazione su «La letteratura mondiale contemporanea e i compiti dell'arte proletaria»*, in Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura*, cit., pp. 118-187).

[117] Radek, *op. cit.*, p. 177.

[118] *Ibid.*, p. 179.

> il desiderio degli scrittori di destra – che ormai hanno accettato la rivoluzione, ma che in pratica non ne comprendono la grandezza – di allontanarsi da Magnitogorsk, dal Kuzneckstroj, cioè dalle grandi imprese industriali del Paese per rifugiarsi nella 'grande arte' che ci descrive piccole cose, piccoli uomini; il desiderio, ripeto, di fuggire lontano dal mare burrascoso della rivoluzione verso le acque stagnanti di un piccolo lago o di una palude popolata di rane[119].

Secondo Radek, niente di essenziale può essere appreso da Joyce, al contrario invece, ad esempio, degli insegnamenti di Balzac, «il quale, a suo tempo, ha cercato di dare all'umanità un quadro adeguato della sua epoca – perché una descrizione adeguata della vita attuale equivarrebbe alla condanna del capitalismo morente»[120].

Interessante ricordare che Joyce stesso riteneva il suo *Ulysses* fedele a uno spirito realista; gli episodi *Penelope* e *Circe*, in particolare, rappresentavano per lo scrittore il tentativo maggiormente riuscito del suo desiderio di riprodurre la realtà sulla pagina scritta[121]. Come evidenziato dai critici, il realismo è da Joyce portato all'estremo: *Ulisse* e *Finnegans Wake* sono, agli occhi di Enrico Terrinoni, «un attacco diretto al realismo, ma sferrato da una prospettiva iper-realista – ovvero da un punto di vista talmente legato al realismo da non limitarsi a registrare l'orizzonte esteriore della realtà o quello interiore del desiderio, ma aspirando persino a trascrivere i sogni»[122].

---

[119] *Ibid.*, p. 180.

[120] *Ibid.*, p. 177.

[121] «In *Ulysses* ho cercato di scrivere letteratura a partire dalla mia esperienza e non dall'emozione [...]. Nella scena di Mabbot Street, a mio parere, mi sono avvicinato alla realtà più che in ogni altro punto del libro (tranne forse nell'ultimo capitolo), poiché la sensazione è l'oggetto esaltato fino all'allucinazione, che è la visione esaltata dei mistici..."», JOYCE, cit. in ARTHUR POWER, «Conversations with Joyce», *James Joyce Quarterly*, 1965, 3, 1, p. 45.

[122] ENRICO TERRINONI, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015, p. 20. Si veda anche MARIA GRAZIA TONETTO, «Joyce's Vision of Realism: A New Source», *Genetic Joyce Studies*, 2012, 12, <https://www.geneticjoycestudies.org/articles/GJS12/ GJS12_Tonetto> (ultimo accesso 14/04/2024) e FRANCA RUGGIERI, TERRINONI (eds), *James Joyce: The Recirculation of Realism. Joyce Studies in Italy*, *2 New Series*, Roma, Edizioni Q, 2014.

Nella prospettiva dei teorici del *socrealizm*, la 'verità' della descrizione letteraria, funzionale alla causa e all'ideologia del Partito, doveva immancabilmente misurarsi con la rappresentazione della realtà sovietica. Così, nonostante Joyce fosse, come è noto, fortemente avverso alle convenzioni, la rispettabilità e l'ipocrisia della *middle class*, viene da Radek considerato un esponente illustre della borghesia letteraria[123].

Occorre inoltre precisare che il 1934 è un anno importante anche rispetto alla vicenda editoriale di *Ulysses*: per la prima volta, il libro appare nella stampa statunitense legalmente, dopo più di dieci anni dalla sua venuta alla luce[124]. Prima di tale significativo evento, l'opera era stata a lungo considerata non pubblicabile in una nazione anglofona e, come è risaputo, anche negli altri paesi, inclusi quelli europei, la strada verso la sua pubblicazione si presentava disseminata di ostacoli. Inoltre, la lotta di Joyce volta a difendere l'integrità del suo lavoro contro gli interventi degli editori, che regolarmente tentavano di modificarlo o si rifiutavano di mandarlo in stampa, attestano i difficili rapporti fra il testo e il mondo letterario occidentale 'borghese', al quale Radek ascrive Joyce.

La risonanza del discorso di Radek colpisce profondamente l'*intelligencija* ed è sintetizzabile attraverso le parole di Ėjzenštejn il quale, presente al Congresso, afferma con lungimiranza e amarezza, convinto com'era che la condanna di Joyce fosse un grande sbaglio, che dopo l'intervento di Radek le traduzioni e gli studi sulle sue opere in Unione Sovietica sarebbero cessati[125], mentre Struve ricorda come la maggioranza degli scrittori sovietici accettarono la condanna in silenzio e si unirono all'attacco di Radek[126]. Sono solo una manciata, infatti, gli oppositori

[123] Cfr. Radek, *op. cit.*, p. 178.

[124] Dalla casa editrice newyorkese Random House. Sulla storia della pubblicazione del romanzo, cfr., ad esempio, Kevin Birmingham, *The Most Dangerous Book. The Battle for James Joyce's* Ulysses, New York, Penguin, 2014.

[125] Cfr. la trascrizione di una lezione tenuta dal regista al GIK poco dopo il Congresso, tradotta in inglese e pubblicata da Tall: «Eisenstein on Joyce: Sergei Eisenstein's Lecture at the State Institute of Cinematography, November 1, 1934», *James Joyce Quarterly*, 1987, 24, 2, pp. 133-142.

[126] Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin: 1917-1953*, London, Routledge, 1972, p. 275.

che presentano al funzionario le proprie obiezioni, anche se perlopiù nello spirito del motto «conosci il tuo nemico»[127].

Non a caso, a testimoniare la volontà di rimediare alla scarsa conoscenza dell'opera di Joyce e all'assenza di traduzioni lamentate durante il Congresso, nel novembre del 1934 sulle pagine della rivista *Zvezda* viene pubblicato *Hades*, il sesto episodio di *Ulysses*, con il titolo *Il funerale di Patrick Dignam* (*Pochorony Patrika Dignėma*)[128], nella pregevole traduzione di Valentin Stenič e con il commento di Miller-Budnickaja. Quest'ultimo contiene le premesse dell'articolo che verrà pubblicato dall'autrice tre anni dopo, in linea con il pensiero di Radek: «*Ade* rappresenta alcune delle pagine più pessimiste nella storia della letteratura», il suo autore «è il becchino del mondo capitalista che, proteso sul suo cadavere, inala la decomposizione del mondo nelle profondità della sua tomba aperta […] il microscopio di Joyce scompone il mondo nei suoi componenti ed esagera mostruosamente ogni dettaglio»[129]. Nel 1935 sul *Literaturnyj sovremennik* escono altri due episodi di *Ulysses*, il quarto (*Calypso*) e il quinto (*Lotus Eaters*), tradotti sempre da Stenič con il titolo *La mattina di Mister Bloom* (*Utro Mistera Bluma*), con la prefazione di Mirskij[130].

Negli stessi anni, vari traduttori della redazione di *Internacio-*

[127] Si tratta della principale motivazione addotta (forse, astutamente) dai sostenitori di una linea culturale aperta alla pubblicazione delle opere di Joyce e, in generale, degli autori occidentali, reclamata durante il Congresso, fra gli altri, da Sergej Tret'jakov («Il nemico bisogna conoscerlo […] per combatterlo su un fronte comune») e il citato Višnevskij («Abbiamo studiato le pagine della letteratura occidentale, Joyce e Proust, per conoscere la politica, la pratica, la loro psiche. Ci siamo comportati come esploratori, ricercatori, come individui che infliggeranno loro il contraccolpo»), cfr. Sergej Tret'jakov, *Reč' S. Tret'jakova*, in Luppol, Rozental', Tret'jakov *et al.*, *Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934*, cit., p. 346 e Višnevskij, *Reč Vs. Višnevskogo*, in *ibid.*, p. 285.

[128] Džojs, «*Pochorony Patrika Dignėma* (Otryvok iz *Ulissa*)», Valentin Stenič (per.), *Zvezda*, 1934, 1, pp. 116-137.

[129] Miller-Budnickaja, «Kommentarii k *Pochoronam Patrika Dignėma*», *Zvezda*, 1934, 11, p. 137.

[130] Džojs, «Utro m-ra Bluma», Valentin Stenič (per.), Dmitrij Mirskij (predisl.), *Literaturnyj sovremennik*, 1935, 5, pp. 136-159.

nal'naja literatura, sotto la guida di Kaškin e Igor' Romanovič, preparano la pubblicazione di dieci episodi di *Ulysses* e la traduzione completa di *Dubliners* e *Portrait* accanto ad alcuni componimenti dalla raccolta di versi *Pomes Penyeach* (1927)[131]. I capitoli di *Ulysses* appaiono sulla rivista dal gennaio del 1935 all'aprile del 1936[132]; *Dublincy* (*Dubliners*), edito da Kaškin, viene pubblicato integralmente nel 1937 ma senza i cognomi dei traduttori e con lo pseudonimo Garin al posto di Ivan Anisimov, autore della postfazione[133]; la traduzione di *Portret chudožnika v junosti* (*Portrait*) è invece completata nello stesso anno da Marija Bogoslovskaja-Bobrova, ma sarà pubblicata solo nel 1976. Fra il 1934 e il 1937, dunque, si assiste a un'intensa attività divulgativa promossa soprattutto da due riviste, *Literaturnyj kritik* e *Internacional'naja literatura*.

Naturalmente, una simile opera di diffusione era funzionale anche ad alimentare il biasimo nei confronti dell'opera joyciana secondo il principio del "conosci il tuo nemico" sollevato durante il Congresso, e la maggior parte della critica del periodo relativa a Joyce potrebbe essere sintetizzata con le parole di György Lukács espresse nella voce del 1935 della *Literaturnaja ėnciklopedija*, *Roman* (*Romanzo*), basata su uno dei suoi scritti più influenti *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1920). Nella voce enciclopedica, il filosofo e critico ungherese fornisce agli studiosi sovietici le linee guida per la lotta alla letteratura modernista, affermando che la prosa di autori come Joyce e Proust «sta trasformando il romanzo in un aggregato di effimere istantanee della vita interiore dell'individuo e sta conducendo infine alla completa decomposizione di ogni suo contenuto e forma»[134]. Nonostante queste affermazioni, Lukács collabora attiva-

[131] Cfr. Džems Džojs, «*Jabloki po grošu* (1904-1924)», Julian Anisimov (per.), *Internacional'naja literatura*, 1935, 7, pp. 67-68.

[132] Nei numeri 1-3; 9-11 di *Internacional'naja literatura* del 1935 e 1-4 del 1936 della stessa rivista. Per i dettagli bibliografici relativi a ciascuna delle traduzioni apparse in questi due anni, cfr. la Bibliografia finale.

[133] Džojs, *Dublincy*, Kaškin (red.), N. Garin (pseud. di Anisimov, poslesl.), M., GICHL, 1937.

[134] Georgij Lukač, *Roman*, in Lunačarskij (red.), *Literaturnaja ėnciklopedija*, tt. 1-11, M., Sovetskaja Ėnciklopedija, 1935, t. 9, col. 826.

mente con il *Literaturnyj kritik* e *Internacional'naja literatura* che, come si è visto, svolgono un ruolo fondamentale nella diffusione degli studi su Joyce e delle sue opere. Ciò indica l'esistenza di un'implicita intenzione, quella cioè di familiarizzare il lettore con i libri degli scrittori modernisti, come emerge da un vivace dibattito che ha luogo proprio fra le pagine del *Literaturnyj kritik*. La redazione, infatti, al di là del presentare il realismo socialista quale unica direzione della letteratura sovietica, è infatti determinata a studiare «tutte quelle tendenze letterarie emergenti, tutto ciò che è genuinamente nuovo, brillante, interessante e progressista»[135], non escludendo uno sguardo "ad Ovest". Più tardi Lukács affermerà esplicitamente che la rivista aveva ingaggiato «una tenace lotta sotterranea contro il dogmatismo che dominava il criticismo letterario del tempo»[136], sebbene reiteri le sue accuse mosse al modernismo – che a suo parere avrebbe portato alla distruzione della letteratura in quanto tale – e a *Ulysses*, che esemplifica una struttura epica statica[137].

Malgrado l'intenso lavoro traduttivo, l'opera di divulgazione della produzione letteraria di Joyce, in un certo senso appena iniziata, subisce una brusca interruzione a partire dall'inizio della repressione del 1937, che vede sia i traduttori di Joyce, Stenič e Romanovič, sia i suoi detrattori, Mirskij e Radek, cadere vittime della stessa sorte insieme a numerosi scrittori e intellettuali messi all'indice (come gli 'emigrati interni' Pasternak e Achmatova), deportati in Siberia (Mandel'štam) o giustiziati durante le purghe (Mejerchol'd). Gli anni tra il suicidio di Majakovskij e quello di Cvetaeva (1930 e 1941, rispettivamente) segnano uno dei periodi più bui della letteratura russa: si inasprisce la lotta al cosmopolitismo, volta a colpire scrittori e artisti che avevano manifestato interesse o favorito la diffusione delle arti occidentali, mentre si irrigidisce l'azione antisemita.

Da questo momento nessun testo di Joyce viene più pubblicato, le sue opere cadono per lungo tempo nell'oblio e bisognerà attendere quarant'anni per poter leggere uno dei suoi libri in lingua russa. Alcuni

[135] «Naši zadači», *Literaturnyj kritik*, 1933, 1, p. 6.

[136] Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, John and Necke Mander (transl.), London, Merlin Press, 1963, p. 8.

[137] Cfr. *ibid.*, p. 18.

brevi contributi, con le parole di Cornwell, «l'ultima parola su Joyce nell'Unione Sovietica dell'era di Stalin»[138], appaiono tra il 1938 e il 1941. Oltre alla citazione di Andrej Platonov – tra i maggiori rappresentanti della prosa utopistica sovietica – che nella recensione al romanzo *Válka s mloky* (*La guerra delle salamandre*, 1936) di Karel Čapek fa un riferimento a Joyce definendolo uno di quegli scrittori occidentali che disprezza la vita degli uomini e utilizza «il metodo investigativo come una macchina demolitrice» per distorcere i suoi personaggi[139], gli altri brevi accenni all'autore irlandese e alla sua opera vengono pubblicati su *Internacional'naja literatura*, l'unica rivista che continua, seppur sporadicamente, a pubblicare scritti su Joyce. Tra di essi vi è un articolo anonimo scritto in occasione della pubblicazione di *Finnegans Wake*, con un breve accenno alla trama e al senso dell'opera[140]; un contributo del drammaturgo Sean O'Casey, tradotto da Bogoslovskaja-Bobrova, incentrato sulla letteratura irlandese, dove, nel finale, appare un positivo riferimento a Joyce[141]; la traduzione di una lettera dello scrittore inglese Harold Heslop sul tema di *Finnegans Wake*[142]; una recensione del libro di Herbert Gorman *James Joyce*, edito a New York nel 1939, una delle prime biografie dello scrittore irlandese (opera fondamentale, come si vedrà, per Ėjzenštejn)[143]; infine, nel febbraio del 1941, il necrologio di Joyce scomparso un mese prima a Zurigo, firmato con le iniziali «A. S.» (presumibilmente, Starcev)[144], un rispettoso ultimo saluto in cui si ricorda al lettore che esiste una traduzione russa di *Dubliners*, mentre non viene fatta menzione degli episodi già tradotti di *Ulysses*.

[138] Cornwell, *op. cit.*, p. 113.

[139] Andrej Platonov, «O "likvidacii" čelovečestva (Po povodu romana K. Čapeka, *Vojna s salamandrami*)», *Literaturnyj kritik*, 1938, 7, p. 175.

[140] Cfr. «Novaja kniga Džojsa», *Internacional'naja literatura*, 1938, 9-10, p. 282.

[141] Cfr. Šon O'Kėjsi, «Literatura v Irlandii», Marija Bogoslovskaja (per.), *Internacional'naja literatura*, 1939, 12, pp. 203-209.

[142] Cfr. Garol'd Chėzlop, «*Pominki po Fineganu* Džejmsa Džojsa», *Internacional'naja literatura*, 1940, 1, pp. 185-188.

[143] Cfr. «Čelovek, kotoryj sozdal *Ulissa*», *Internacional'naja literatura*, 1940, 7-8, p. 337.

[144] Cfr. A. S. [Starcev], «Džems Džojs (Pamjati pisatel'ja)», *Internacional'naja literatura*, 1941, 2, p. 241.

I.3.2. Clandestinità ed emersione dall'oblio (1938-1992)

Non è un caso che, dal 1938 e nel corso degli anni Quaranta, a tale modesto quantitativo di materiali sulla stampa ufficiale corrisponda una presenza significativa, benché ipogea, di riferimenti all'autore irlandese nei testi autobiografici, nei taccuini e nelle memorie di scrittori e intellettuali, molti pubblicati solo dopo la *perestrojka*. Achmatova, che nel 1937 legge *Ulysses* insieme a Mandel'štam[145], allude alla campagna contro il cosmopolitismo nel suo dramma incompiuto *Ėnuma Eliš* (pubblicato nel 1998), in cui fa dire all'accusatore della sua eroina: «Davanti a me ha lodato Joyce»[146]. Nel poema *Requiem*, scritto tra il 1935 e il 1940, edito a Monaco nel 1963, a Mosca nel 1987, Achmatova sceglie come epigrafe una frase adattata da *Ulysses*: «You cannot leave your mother an orphan»[147]. Nel suo diario del 1939, Šklovskij avvicina Joyce a Tolstoj: «l'intero frammento contenente *Storia della giornata di ieri*[148] è basato sull'opposizione fra l'intima coscienza e il comportamento esterno. […] Se Tolstoj avesse finito il suo scritto, avremmo avuto la possibilità di leggere un libro che Joyce scrisse decenni dopo», e definisce l'arte visuale di Ėjzenštejn[149] un'accurata raffigurazione dell'opera di Joyce[150]. Lidija Ginzburg, nei suoi taccuini della fine degli anni Trenta, che verranno

---

[145] Cfr. Anna Achmatova, *Listki iz dnevnika (O Mandel'štame)*, in Ead., *Sočinenija*, tt. 1-2, Michail Kralin (sost.), M., Pravda, 1990, t. 2, p. 172.

[146] Ead., *Ėnuma Ėliš. Prolog, ili Son vo sne*, in Ead., *Sobranie sočinenij*, tt. 1-6, Svetlana Kovalenko (sost.), M., Ellis Lak, 1998, t. 3, p. 365.

[147] Ead., *Rekviem*, in Ead., *Sobranie sočinenij*, tt. 1-6, cit., t. 3, p. 21, «He could not leave his mother an orphane» (*U* 14. 1123).

[148] *Istorija včerašnego dnja* è un testo incompiuto del 1851, il cui scopo doveva essere, nelle intenzioni di Tolstoj, «descrivere una giornata, con tutte le impressioni e i pensieri che la riempiono», cfr. *Il primo Tolstoj: testi poetici, filosofici e letterari, la* Storia della giornata di ieri*,* Canzone del combattimento sulla Černaja *e i* Diari di viaggio in Svizzera e in Piemonte *del 1857*, Piero Cazzola (trad.), Bologna, CLUEB, 1985, p. 143.

[149] Il formalista era un sodale del regista ed è stato l'autore di una delle sue prime biografie, cfr. Viktor Šklovskij, *Ėjzenštejn*, M., Iskusstvo, 1973 (trad. it. Id., *Il leone di Riga. Sergej M. Ejzenštejn*, Liborio Termine [a cura di], Ivanov [con un saggio di], Collegno [TO], Testo & Immagine, 1998).

[150] Viktor Šklovskij, *Dnevnik*, M., Sovetskij pisatel', 1939, pp. 148-149.

alla luce nel 2002, riflette sui tentativi di Joyce di creare attraverso la parola la «materia segreta della coscienza»[151]. Durante gli anni Quaranta, nel suo scritto dedicato a Flaubert, Michail Bachtin individua «due linee lungo le quali il romanzo giunge ai suoi vertici: quella di Proust e, in particolare, la linea di Joyce, oltre alla linea del grande romanzo russo: Tolstoj e Dostoevskij»[152] (quasi negli stessi termini Ėjzenštejn parlerà dei primi due autori in uno scritto del 1934). Da alcuni materiali d'archivio risalenti al 1938 emerge che Bachtin si apprestava allo studio del tema della coscienza nell'opera di Joyce: «come possono i cronotopi mutare la coscienza di un individuo? Su cosa fa affidamento questa coscienza? Secondo quali segni del tempo è orientata? Dimostra l'evoluzione della forma da Isocrate a Proust e Joyce»[153].

Nel 1952 ricompare la voce – anonima – dedicata allo scrittore irlandese nella *Sovetskaja Ėnciklopedija*, dove è definito:

> Rappresentante della scuola letteraria reazionaria il cui uso individualistico del flusso di coscienza è caratteristico. Si autoproclama leader della decadenza americana ed europea […] Nella sua opera principale *Ulisse* […] è rappresentata la psiche perversa di un borghese di città e la penetrazione cinica nei suoi sentimenti impuri con uno scopo reazionario: mostrare un individuo antisociale e amorale. *Ulisse* è scritto in maniera strettamente formalistica. Si distingue da esso l'ultimo romanzo *Rabota dvižetsja* [titolo di *Work in progress* 'russificato', *I.A.*][154].

Notevole è la differenza con la definizione del 1930 che, pur adottando un'ottica prevalentemente negativa nei confronti dello scrittore 'borghese', riconosceva a Joyce un posto d'onore tra i modernisti, accanto a

[151] Lidija Ginzburg, *Zapisnye knižki. Vospominanija. Ėsse*, Aleksej Balakin (red.), SPb., Iskusstvo, 2002, p. 142.

[152] Michail Bachtin, *Sobranie sočinenij*, tt. 1-7, Sergej Bočarov, Ljudmila Gogotišvili (red.), M., Russkie slovari, 1997, t. 5 (*Raboty 1940-ch – nač. 1960-ch gg.*), p. 134.

[153] *Ibid.*, p. 472.

[154] *Džejms Džojs*, in Boris Vvedenskij (red.), *Bol'šaja Sovetskaja Ėnciklopedija*, tt. 1-50, L., Sovetskaja Ėnciklopedija, 1952, t. 14, p. 231.

Proust e a Belyj, nonché il merito di aver minato la forma tradizionale del romanzo. Nel 1952, invece, la critica sovietica lancia il proprio anatema contro l'autore, considerato cinico, reazionario e decadente, creatore di personaggi perversi. Nonostante sia evidentemente incompleta e parziale, la voce rappresenta *in nuce* tutto quello che si riteneva fosse necessario sapere su Joyce durante l'epoca staliniana.

Dopo la morte di Stalin nel 1953, si registra una debole e intermittente ripresa degli studi joyciani. Il lento processo di riabilitazione dello scrittore muove, così, i suoi primissimi passi. Infatti, nel periodo del Disgelo si verificano graduali cambiamenti che rendono possibile un atteggiamento più tollerante nei confronti dei letterati stranieri, mentre si riapre la discussione su autori prima innominabili. Si ricomincia, soprattutto, a pensare a possibili traduzioni di opere straniere: Kafka e Moravia, ad esempio, vengono pubblicati in russo in questo periodo (su *Inostrannaja literatura*, nuovo nome assunto dalla rivista *Internacional'naja literatura*, compaiono diversi loro racconti lungo il corso del 1964).

Nel 1955 appare su *Literaturnaja gazeta* un saggio di Starcev incentrato sul confronto tra Čechov e Joyce[155], mentre tre anni dopo lo scrittore irlandese è citato nel manuale sovietico di storia letteraria inglese dedicata al periodo fra la Prima e la Seconda guerra mondiale e curato da Diliara Žantieva[156] che nel 1967 pubblicherà la prima monografia russa su Joyce[157]. Nel 1961, nelle sue memorie, Ėrenburg accenna a Joyce come a una figura letteraria importante che, insieme ad altri scrittori, aveva «distrutto le vecchie forme del romanzo[158]. Dmitrij Zatonskij, nel 1965, in un apprezzabile articolo sul mito e la letteratura, sostiene che l'atmosfera mitologica pervade completamente le opere joyciane, a differenza invece di quelle di Beckett e Kafka, nelle quali il mito influisce

[155] Cfr. STARCEV, «Russkie klassiki za rubežom», *Literaturnaja gazeta*, 13 settembre 1955, p. 4.

[156] Cfr. DILIARA ŽANTIEVA, *Anglijskaja literatura ot Pervoj do Vtoroj mirovoj voiny*, in ANISIMOV (red.), *Istorija anglijskoj literatury*, tt. 1-3, M., Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1958, t. 3, pp. 362-369.

[157] Si tratta di un breve (95 pagine) ma interessante lavoro intitolato *Džejms Džojs*, M., Vysšaja škola, 1967.

[158] IL'JA ĖRENBURG, «Ljudy, gody, žizn'», *Novyj mir*, 1961, 10, p. 133.

solo parzialmente[159], un tema, quello della dimensione mitologica nella produzione di Joyce e di altri autori della letteratura del XX secolo, verso il quale anche i semiotici della scuola di Tartu – fondata proprio negli anni Sessanta – mostrano vivo interesse, ne sono esempio gli studi di Eleazar Meletinskij[160]. Un anno più tardi Nina Michal'skaja – nella sua monografia sui percorsi dell'evoluzione del romanzo inglese negli anni 1920-1930[161] – può parlare della struttura di *Finnegans Wake* basandosi principalmente sulla pubblicazione della celebre biografia *James Joyce* (1959) di Ellmann, infine, nel 1967, Valentina Ivaševa si occupa di Joyce in un capitolo del proprio lavoro sulla letteratura inglese del XX secolo[162]. Gli anglisti sovietici cominciano a citare le fonti della stampa del proprio paese, soprattutto i materiali degli anni Trenta dalla rivista *Internacional'naja literatura* che, come si è detto, molto e, spesso, coraggiosamente aveva contribuito alla divulgazione delle opere di Joyce, senza trascurare nomi di commentatori e traduttori. Appare inoltre la prima traduzione di *Giacomo Joyce* su una rivista 'periferica', georgiana, a cura di Niko Kiasašvili[163].

Inaugura gli anni Settanta la ricerca dottorale di Genieva sull'opera di Joyce – *La prosa artistica di James Joyce* (*Chudožestvennaja proza Džejmsa Džojsa*, 1972), un passo avanti decisivo per gli studi joyciani in URSS – che viene discussa alla facoltà di filologia dell'Università Statale di Mosca sotto la supervisione di Ivaševa, con la primaria intenzione di rimediare alla quasi totale assenza di monografie russe su Joyce, con la sola eccezione del sintetico volume di Žantieva del 1967. La tesi ricostruisce e analizza le varie scuole di pensiero della critica joyciana occi-

[159] Cfr. Dmitrij Zatonskij, «Iskusstvo i mif», *Inostrannaja literatura*, 1965, 6, p. 191.

[160] Cfr. Eleazar Meletinskij, *Antiteza: Džojs i Tomas Mann*, in Id., *Poėtika mifa*, M., Nauka, 1976, pp. 298-340 (trad. it.: Meletinskij, *Un'antitesi: James Joyce e Thomas Mann*, in Id., *Il mito. Poetica, folclore, ripresa novecentesca*, Guy Lanoue [trad.], Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 324-370).

[161] Cfr. Nina Michal'skaja, *Džejms Džojs*, in Ead., *Puti razvitija anglijskogo romana 1920-1930 gg. Utrata i poiski geroja*, M., Vysšaja škola, 1966, pp. 149-165.

[162] Cfr. Valentina Ivaševa, *Anglijskaja literatura XX vek.*, M., Prosveščenie, 1967, pp. 38-66.

[163] Cfr. Džojs, «*Džakomo Džojs*», *Literaturnaja Gruzija*, 1969, 9-10, pp. 79-86.

dentale e pone attenzione agli anni Trenta e Sessanta in Unione Sovietica, i due periodi più rilevanti, fino a quel momento, per tali studi. Benché sia stata scritta in un periodo in cui molti nomi erano ancora impronunciabili e alcuni archivi inaccessibili – non c'è alcun riferimento ai saggi di Mirskij o al Congresso degli scrittori del 1934 – il lavoro di Genieva rappresenta per anni uno dei più completi in lingua russa sullo scrittore irlandese, il primo di una ricca serie di contributi da parte di una studiosa che in seguito diventerà una dei più eminenti joyciani russi. L'*abstract* della tesi viene pubblicato nel 1972[164] e alcuni estratti da essa compaiono sulla rivista della facoltà di filologia dell'Università di Mosca[165], sulla collettanea *Problemi della letteratura inglese* (*Problemy anglijskoj literatury*)[166] e sulla rivista *Literaturnaja Gruzija*[167].

Oscillando fra pareri perlopiù contraddittori, la discussione sul modernismo e la diffusione delle opere di letterati occidentali proseguono durante gli anni della Stagnazione. Boris Sučkov, che in seguito dichiarerà di essere un grande ammiratore di Joyce[168], accusa lo scrittore di aver creato la «bibbia della decadenza contemporanea» e di aver dissipato il proprio talento in libri troppo difficili[169]; sul periodico *Voprosy literatury* viene invece pubblicato un articolo in cui Ivaševa avvia un dialogo sul tema del modernismo[170], cui rispondono Vladimir Dneprov e Dmitrij Urnov. Il primo ricorda che Joyce è un autore molto più discusso che

---

[164] Cfr. Genieva, *Chudožestvennaja proza Džejmsa Džojsa: Avtoreferat dissertacij*, M., MGU, 1972.

[165] Cfr. Ead., «Džojs i Ibsen», *Vestnik Moskovskogo universiteta. Filologija*, 1971, 3, pp. 32-41; Ead., «*Džakomo Džojs*: o najdennoj rukopisi Džejmsa Džojsa», *Vestnik Moskovskogo universiteta. Filologija*, 1971, 6, pp. 76-79.

[166] Cfr. Ead., *Pominki po Finneganu*, in *Problemy anglijskoj literatury*, Ivaševa (red.), M., MGU, 1974, pp. 115-137.

[167] Cfr. Ead., «*Džakomo Džojs*, voskrešennyj po-russki», *Literaturnaja Gruzija*, 1979, 9, pp. 85-96.

[168] Cfr. Tall, «Behind the Scenes: How *Ulysses* was Finally Published in the Soviet Union», *Slavic Review*, 1990, 49, 2, p. 198.

[169] Boris Sučkov, *Real'nost' i roman*, in Id., *Liki vremeni: stat'i o pisateljach i literaturnom processe*, tt. 1-2, M., Chudožestvennaja literatura, 1976 (1969[1]), t. 2, p. 252.

[170] Cfr. Ivaševa, «Podčerki novoj ėpochi», *Voprosy literatury*, 1975, 9, pp. 74-116.

letto e, per questo, perlopiù sopravvalutato[171]; il secondo reputa il flusso di coscienza un nuovo passo verso lo sviluppo del romanzo realista, ma imputa allo scrittore di averlo ridotto a mero strumento d'indagine del soggettivismo borghese[172]. Nel 1976 arriva anche la pubblicazione integrale su tre numeri di *Inostrannaja literatura* di *Portrait* tradotto da Bogoslovskaja-Bobrova che, purtroppo, viene a mancare alcuni mesi prima di vedere stampata la propria traduzione, completata quarant'anni prima. Urnov, sempre tra le pagine di *Inostrannaja*, commenta tale evento con parole di elogio nei confronti della traduttrice che con temerarietà e pazienza aveva permesso la diffusione di uno dei classici del XX secolo[173] (tralasciando, però, di rammentare che la pubblicazione era finalmente giunta con decenni di ritardo). Mostrando un atteggiamento ambivalente, Urnov auspica poi una completa traduzione di *Ulysses* e lamenta la mancanza in Russia di un apparato critico appropriato relativo a Joyce, pur menzionando diverse fonti sia in russo, sia in inglese e ribadendo che la reputazione di Joyce, «uno dei più grandi orientatori della letteratura occidentale del nostro secolo»[174], fosse sopravvalutata. In realtà, alcune versioni in russo dei testi joyciani e un numero ragguardevole di studi critici erano già disponibili per il lettore sovietico verso la fine degli anni Settanta: dieci episodi di *Ulysses* erano stati tradotti e pubblicati, così come *Giacomo Joyce* e i racconti di *Dubliners*, e la prospettiva di nuovi contributi e traduzioni si andava gradualmente concretizzando.

Durante gli anni Ottanta si assiste a un'eccezionale ripresa degli studi joyciani: è il periodo della *glasnost'*, e le maglie della censura a poco a poco si allargano. Oltre al centro propagatore moscovita, anche il mondo accademico del resto dell'Unione Sovietica dà il proprio apporto: si contano numerosi articoli provenienti dalla Georgia, da Perm', Kra-

[171] Cfr. Dmitrij Urnov, «Demarkacionnoye linii v "počerkach ėpochi"», *Voprosy literatury*, 1975, 11, p. 75.

[172] Cfr. Vladimir Dneprov, «Nužno razobrat'sja», *Voprosy literatury*, 1975, 11, p. 135.

[173] Cfr. Urnov, «Drugaja kniga Džejmsa Džojsa: o romane *Portret chudožnika v junosti*», *Inostrannaja literatura*, 1976, 12, p. 187. Cfr. Džojs, *Portret chudožnika v junosti*, M.P. Bogoslovskoj-Bobrovoj (per.), E.Ju. Genevoj (komm.), *Inostrannaja literatura*, 1976, 10, pp. 171-198; 11, pp. 119-174; 12, pp. 139-182.

[174] *Ibid.*, p. 188.

snojarsk e Jakuck.

Nel 1981 muore Viktor Chinkis – traduttore, tra gli altri, di Faulkner e Golding, vicino agli scrittori dissidenti, in particolare a Varlam Šalamov – che dal decennio precedente, sotto la protezione ufficiosa della casa editrice moscovita Progress Publishers, si stava occupando della traduzione integrale di *Ulysses*. Chinkis aveva deciso di portare a termine da solo l'opera, affinché in tutti gli episodi si riconoscesse sempre una sola 'mano', condizione a suo parere indispensabile per il rispetto dei *Leitmotive* del romanzo[175]. Seppur consapevole dei rischi che correva, in un momento in cui gli editori avevano ancora timore di pubblicare le opere dello scrittore irlandese[176], Chinkis vi lavora fino all'ultimo: affetto da patologie psichiche e disturbi depressivi, senza alcuna speranza di veder pubblicata la traduzione, scompare prima di averla conclusa, ma lascia bozze, piani di lavoro, varianti e, soprattutto, versioni pregevoli di estratti di *Ulysses* in lingua russa. Nel suo testamento è indicato il nome di colui che avrebbe dovuto continuare l'impresa: Choružij, fisico quantistico e teologo, uomo di vasta erudizione consultato da Chinkis riguardo agli aspetti filosofici e religiosi del romanzo, diverrà l'autore della prima traduzione integrale di *Ulysses*. Choružij decide di rispettare il volere e la memoria del collega non rielaborando, inizialmente, i materiali già tradotti e partendo dagli spunti di quelli ancora da tradurre.

L'anno che segna la fine della Stagnazione, il 1982, è anche l'*annus mirabilis* degli studi su Joyce: ricorre il centenario dello scrittore irlandese proclamato dall'UNESCO[177] e, per l'occasione, vengono ristampati a cura di Genieva sia i racconti di *Dubliners* del 1937 – questa volta con i

[175] Cfr. la corrispondenza tra Chinkis, Maciej Słomczyński – autore della traduzione polacca di *Ulysses* del 1971 – e Aloys Skoumal – traduttore dell'allora Cecoslovacchia, dove il romanzo appare nel 1976 – pubblicata da Tall in inglese: «Correspondence between Three Slavic Translators of *Ulysses*: Maciej Slomczynski, Aloys Skoumal, and Viktor Khinkis», *Slavic Review*, 1990, 49, 4, pp. 625-633.

[176] «Gli editori di *Progress* non possono stringere alcun accordo legale con me e sto lavorando a mio rischio e pericolo»; «I nostri editori hanno ancora paura di pubblicare Joyce e non ho idea di quello che succederà quando l'opera sarà completata», *ibid.*, pp. 628; 632-633.

[177] Cfr. Tall, «The Joyce Centenary in the Soviet Union: Making Way for *Ulysses*», *James Joyce Quarterly*, 1984, 21, 2, p. 114.

nomi completi dei traduttori del collettivo di Kaškin e Romanovič[178] e un'introduzione dal titolo eloquente, *Rileggendo Joyce* (*Perečityvaja Džojsa*)[179] –, sia un'edizione in lingua inglese (assieme a *Portrait* e *Giacomo Joyce* in appendice), con un saggio monografico d'apertura[180]. Appaiono inoltre studi comparatistici tra Joyce e i letterati russi: Boris Volodin, ad esempio, mette a confronto Joyce e Dostoevskij, e rileva un'influenza joyciana sulla prosa di Oleša e Kataev[181]. Su *Voprosy literatury* escono estratti dal dodicesimo episodio di *Ulysses*, *Cyclops*[182], raccolti (o, forse, 'occultati') nella sezione della rivista intitolata *Per scherzo e sul serio* (*V šutku i vser'ez*), a quarantaquattro anni dal 1936, che aveva visto l'ultima pubblicazione di brani dal romanzo.

Notevoli progressi nel processo di riabilitazione di Joyce si compiono durante la *perestrojka*: crescono le speranze degli studiosi di veder infine pubblicate le opere complete dello scrittore, anche se l'atteggiamento in gran parte negativo nei suoi confronti persiste. Nikolaj Anastas'ev, ad esempio, nel 1985 scrive «Il superamento di *Ulisse*» («*Preodolenie* Ulissa») in cui manifesta la propria delusione per il fatto che *Ulysses* non sia divenuto «la *Guerra e pace* del XX secolo»[183], come qualche critico aveva a gran voce annunciato. Secondo Cornwell, il superamento a cui Anastas'ev si riferisce nel titolo è, in realtà, la sconfitta di *Ulysses*, in

[178] Cfr. Džojs, *Dublincy*, *Džakomo Džojs*, Ekaterina Genieva (sost., predisl., komm.), Bogoslovskaja-Bobrova, Romanovič, Kiasašvili *et al.* (per.), M., Izvestija, 1982.

[179] Cfr. Genieva, *Perečityvaja Džojsa*, in Džojs, *Dublincy*, *Džakomo Džojs*, cit., pp. 5-22.

[180] Cfr. Ead., *Džejms Džojs*, in Joyce, *Dubliners*. *A Portrait of the Artist as a Young Man. Giacomo Joyce*, Ekaterina Genieva (predisl., komm.), M., Progress, 1982, pp. 7-38.

[181] Cfr. Boris Volodin, *100 let so dnja roždenija Džejmsa Džojsa*, in *Pamjatnye knižnye daty*, Leonid Juniverg (red.), M., Kniga, 1982, pp. 162-165. Sull'influenza joyciana nell'opera di Oleša, si veda anche José Vergara, *All Future Plunges to the Past. James Joyce in Russian Literature*, Ithaca-London, Northern Illinois University Press, 2021, pp. 15-41.

[182] Interessante ed eloquente la scelta dei brani selezionati da *Cyclops*, che parodizzano, in particolare, i generi del dibattito politico, del 'burocratese' e del linguaggio dei giornali locali, cfr. Džojs, «Džojs parodist», Aleksandr Livergant (per.), *Voprosy literatury*, 1982, 4, pp. 258-272.

[183] Nikolaj Anastas'ev, «Preodolenie *Ulissa*», *Voprosy literatury*, 1985, 11, p. 185.

quanto il suo autore alla fine avrebbe perso la «battaglia» contro la critica sovietica[184]. In effetti, anche se nel 1986 la versione integrale in lingua russa di *Ulysses* è portata a termine da Choružij, le riviste e le case editrici seguitano a rifiutarsi di pubblicare alcunché tratto dal romanzo. Inoltre, i dubbi sollevati sulla competenza di un traduttore non professionista come Choružij inducono la casa editrice, sotto la cui egida egli aveva lavorato (*Chudožestvennaja literatura*), a recedere dal contratto.

Ciononostante, nel 1988 cominciano a intravedersi spiragli di luce, che lasciano presagire sviluppi positivi per il futuro: sul periodico *Literaturnaja učeba* compare «L'Odissea dell'*Ulisse* russo» («*Odisseja russkogo* Ulissa») a firma di Genieva, uno dei primi articoli sulle vicende editoriali delle opere joyciane in Unione Sovietica. Il saggio contiene un resoconto delle traduzioni e degli scritti critici apparsi tra il 1925 e il 1988 (ma manca ancora, ad esempio, il riferimento a Radek) e introduce al lettore tre episodi di *Ulysses* fino allora inediti sulla stampa russa[185]. *Literaturnaja učeba* non offrirà, nei numeri degli anni successivi, ulteriori contributi joyciani; al contrario, la ferma volontà della redazione di un'altra rivista, *Inostrannaja literatura*, di perseverare nella pubblicazione degli scritti di Joyce, unita al favorevole momento editoriale in cui tornano alla luce testi in precedenza banditi, porta alla decisione di far uscire a puntate lungo l'arco del 1989 tutti gli episodi di *Ulysses* tradotti da Choružij.

Partecipano all'impresa Genieva, che cura le note, i commenti e la raccolta di contributi critici su Joyce di letterati russi e stranieri come Pasternak, Zweig, Pound, Zamjatin, Eliot, Achmatova ed altri (mentre organizza, fra l'altro, due speciali per la BBC Russian Service incentrati sull'evento); Choružij, autore di «Come leggere *Ulisse*» («*Kak čitat'* Ulissa»), una guida per facilitare la lettura dell'opera[186]; Dmitrij Lichačev, uno dei più importanti storici della letteratura russa, che firma «La parola al lettore» («*Slovo k čitatelju*»), in cui, lodando il duro lavoro dei traduttori

[184] Cfr. Cornwell, *op. cit.*, p. 124.

[185] Cfr. *Uliss* [estratti da *Nestor*, *Calypso*, *Oxen of the Sun*], Chinkis, Choružij (per.), Genieva (predisl.), *Literaturnaja učeba*, 1988, 1, pp. 174-192 e *Uliss* [estratti da *Circe*], Chinkis, Choružij (per.), Genieva (predisl.), *Literaturnaja učeba*, 1988, 6, pp. 163-184.

[186] Cfr. Choružij, «Kak čitat' *Ulissa*», *Inostrannaja literatura*, 1989, 1, pp. 215-217.

di un'opera particolarmente complessa, sottolinea l'importanza della traduzione di *Ulysses* in russo, un passo necessario e simbolico per la cultura del Paese[187]; Cornwell e Anastas'ev; Vjačeslav Vs. Ivanov, uno dei filologi russi più importanti a livello internazionale; Tall, traduttrice statunitense che aveva lavorato al fianco di Chinkis, 'ambasciatrice' in Occidente della situazione concernente l'opera e gli studi joyciani in Unione Sovietica, grazie alle sue pubblicazioni sul tema apparse tra gli anni Ottanta e Novanta (sulle note riviste *James Joyce Quarterly* e *Slavic Review*, fra le altre)[188]; Urnov, firma, come si è visto, di diversi contributi su Joyce negli anni Settanta e, infine, Kiasašvili, autore della traduzione georgiana di *Dubliners* nel 1983. Cornwell definisce la pubblicazione di *Ulysses* su *Inostrannaja literatura* un evento storico che fu «gioia e tormento»[189] per coloro che vi presero parte: il timore e l'entusiasmo nel pubblicare un'opera fondamentale della letteratura mondiale dopo sessantaquattro anni dalla sua uscita per farla conoscere, finalmente, al pubblico russo, andavano, racconta, di pari passo. I lettori premiano gli sforzi della redazione: vengono inviate numerose lettere, alcune positive, altre meno e, in sostanza, vi fu una reazione di ampiezza considerevole. Nel primo numero di *Inostrannaja literatura* del 1990 viene pubblicata la trascrizione della tavola rotonda organizzata dalla rivista, a cui partecipano tutti i collaboratori sopra citati[190]: ne nascerà quello che Cornwell definisce «il primo dibattito veramente libero su Joyce apparso sulla stampa sovietica»[191]. Nel 1992 i lettori russi possono infine conoscere anche il dramma *Exiles* (1918)[192].

---

[187] Cfr. Dmitrij Lichačëv, «Slovo k čitatelju», *Inostrannaja literatura*, 1989, 1, pp. 141-142.

[188] Si segnala, inoltre, il saggio di un altro studioso statunitense apparso poco dopo l'uscita della monografia di Cornwell: Sidney Monas, «James Joyce and Russia», *Joyce Studies Annual*, 1993, 4, pp. 201-213.

[189] Cornwell, *op. cit.*, p. 129.

[190] Cfr. «Odisseja russkogo *Ulissa*. Iz besed v redakcii», cit., pp. 172-192.

[191] Cornwell, *op. cit.*, p. 131.

[192] Cfr. Džojs, «*Izganniki. P'esa v 3-ch dejstvijach* (1914-1916)», Elena Nalivajko (per.), *Teatr*, 1992, 12, pp. 143-186.

*1.3.3. L'*Ulisse *russo: da dibattuto best seller a opera digitale (1993-2024)*

Nel 1993 esce la prima versione integrale di *Ulysses* tradotta e commentata da Choružij[193] con una tiratura di 150 000 copie, un record per i tempi. L'edizione della casa editrice *Respublika* è un best seller: il traduttore in un'intervista rivela come nelle librerie si formassero lunghe file esclusivamente per l'acquisto del romanzo[194]. A un anno di distanza, escono tre volumi editi da *Znamenitaja kniga* dove sono raccolti, nel primo tomo, *Dubliners* nella versione del 1937 e *Portrait*, con la traduzione di Bogoslovskaja-Bobrova[195], mentre il secondo e il terzo tomo ospitano *Ulysses* tradotto da Choružij[196] che si occupa anche delle note e dell'appendice, intitolata Uliss *v russkom zerkale* (*Ulisse* allo specchio russo), il primo compendio joyciano in russo, lavoro fondamentale per chiunque si accinga alla ricostruzione delle vicende legate all'opera di Joyce in URSS[197].

Anastas'ev (tra i membri, si ricorda, della redazione di *Inostrannaja literatura* che nel 1989 si occupano dell'uscita di *Ulysses* sulla rivista), nel suo contributo del 1995 «Strani accostamenti... O sull'utilità di leggere letteratura inattuale» («*Strannye sbliženʹja... Ili o polʹze čtenija neaktualʹnoj literatury*»), considera la traduzione di Choružij eccellente, esortando il lettore ad affidarsi immancabilmente all'apparato delle note – frutto di un'erudizione che spazia dalla filosofia, la storia, l'arte, la letteratura fino ad arrivare alla topografia della città di Dublino –, la cui consultazione è dal critico giudicata necessaria, anche se impegnativa al pari della lettura

[193] Cfr. Id., *Uliss*, Chinkis (per.), Choružij (per., komm., poslesl.), M., Respublika, 1993.

[194] Cfr. Sergej Šapoval, «Russkij Džojs novogo tysjačeletija. Intervju s Sergeem Choružim, perevodčikom *Ulissa*», *Russkij žurnal*, 24 luglio 2001, <https://james-joyce.ru/articles/russkiy-joyce.htm> (ultimo accesso 14/04/2024).

[195] Džojs, *Dublincy*. *Portret chudožnika v junosti*, t. 1, Tatʹjana Kudina (red.), M., Znamenitaja kniga, 1993.

[196] Id., *Uliss*, tt. 2-3, Chinkis, Choružij (per.), M., Znamenitaja kniga, 1994.

[197] Lo scritto di Choružij è stato pubblicato separatamente nel 2015 dalla casa editrice *Azbuka*.

dell'opera stessa[198]. Anastas'ev esprime al contempo le sue riserve nei confronti dell'appendice mettendone in discussione la competenza, sulla base del fatto che le ultime trenta delle duecentoquaranta pagine – aventi come oggetto la ricostruzione della ricezione sovietica e la riabilitazione post-staliniana dell'autore irlandese – siano scritte *à la* Joyce, nello specifico, l'esposizione di Choružij ricorda lo *stream of consciousness* di Molly Bloom dell'ultimo episodio di *Ulysses*, *Penelope*. Indubbiamente, leggendo tali pagine il lettore si trova disorientato di fronte al repentino passaggio da una narrazione accademica a una dettata dal flusso di coscienza, secondo Anastas'ev «apertamente personale»[199], «priva di obiettività»[200]. L'assenza di punteggiatura è quasi totale, gli avvenimenti storici formano un tutt'uno con le impressioni di Choružij, che cita i nomi di alcuni dei critici più autorevoli del suo tempo talvolta con le iniziali rigorosamente minuscole, oppure 'celandoli' dietro pseudonimi o diminutivi. L'autore del commento mescola poi turpiloquio e parole auliche in un crescendo di emozioni: dal dolore causato dalla scomparsa del collega e amico Chinkis e le difficoltà e gli scontri d'opinione all'interno di *Inostrannaja literatura*, alla pubblicazione della prima versione integrale del 1993.

I giudizi aspri di Anastas'ev sono dettati anche dal fatto che, proprio nelle ultime pagine di Uliss *v russkom zerkale*, Choružij lo denomina fantasiosamente, nella sua stravagante narrazione, «autore di articoli calcistici con un fisico atletico»[201], e ancora «nobile calciatore seduto elegantemente al suo tavolo modaiolo che raccoglie attorno a sé specialisti dei suoi trattati»[202]. Anastas'ev, in sostanza, condanna la soggettività esplicita del traduttore, nonché la sua «posa eccessivamente narcisista e aggressiva»[203], e fa notare come ingiustamente la sua persona sia inserita tra i personaggi negativi nella storia del percorso di *Ulysses* verso il pubblico russo. Lo stu-

[198] Cfr. Anastas'ev, «Strannye sbližen'ja... Ili o pol'ze čtenija neaktual'noj literatury», *Družba narodov*, 1995, 11, p. 174.

[199] *Ibid*.

[200] *Ibid.*, p. 175.

[201] Choružij, Uliss *v russkom zerkale*, cit., p. 595.

[202] *Ibid.*, p. 597.

[203] Anastas'ev, «Strannye sbližen'ja...», cit., p. 175.

dioso fa poi riferimento al suo già citato articolo «Il superamento di *Ulisse*», tornando sui suoi passi e, allo stesso tempo, dichiarando nuove posizioni: se dieci anni prima esprimeva la propria delusione per il fatto che *Ulysses* non fosse diventata la *Guerra e Pace* del XX secolo, afferma ora che si è rivelata «l'opera più grande della letteratura mondiale del Novecento»[204], malgrado l'inesorabile sconfitta del modernismo da parte del realismo, dalla comprovata superiorità. Da qui il significato del titolo dell'articolo, «Strani accostamenti… O sull'utilità della lettura della letteratura inattuale»: poiché, a suo avviso, *Ulysses* è un'opera ormai anacronistica a causa dell'avvenuto superamento del realismo rispetto al modernismo, quale utilità deriverebbe dalla sua lettura? Anastas'ev risponde lapidario: «è opportuno, s'intende, pubblicarla, ma non è il caso di farne una bandiera»[205], riferendosi, chiaramente, a Choružij.

A mio parere, il contributo di Anastas'ev mostra due tendenze: da un lato, denuncia quanto ancora negli anni Novanta sia presente in alcuni studiosi il retaggio sovietico della preminenza del realismo rispetto al modernismo e a tutte le altre correnti artistiche; dall'altro, inaugura il dibattito letterario attorno all'appropriatezza del controverso commento di Choružij, che diviene quasi subito oggetto di riflessione accanto ai giudizi sulla qualità della traduzione. Le annotazioni del 1995 dello scrittore Dmitrij Bavil'skij ne costituiscono un esempio: l'autore definisce l'opera «testo silenzioso che Choružij costruisce sulle rovine del "nuovo vecchio" testo di Joyce»[206], quasi uno scritto parallelo al romanzo, un *Odissej* elaborato da un geniale Joyce russo. L'originalità e la vitalità della traduzione di Choružij non bastano tuttavia a convincere Bavil'skij della validità dei commenti e del saggio finale, «colmo di valutazioni personali e informazioni inutili»[207].

È evidente, dunque, come la straordinarietà della pubblicazione dell'*Ulisse* 'russo', unita alla fama dell'eccentrico Choružij, il cui operato sembrava a quel tempo aver abbattuto le tradizionali e rigide divisioni

[204] *Ibid*.

[205] *Ibid*.

[206] Dmitrij Bavil'skij, *Voronka* Ulissa. *Zametki na poljach russkogo* Ulissa, 1995, <http://james-joyce.ru/articles/bavilskiy-voronka-ulissa.htm> (ultimo accesso 14/04/2024).

[207] *Ibid*.

professionali sovietiche, tendenti a dissociare l'attività di traduttore da quella di studioso accademico – abbiano, dunque, una notevole risonanza che contribuisce, al di là delle polemiche, al grande successo editoriale di entrambe le edizioni di *Ulysses* (quelle di *Respublika* e *Znak*, rispettivamente del 1993 e 1994). Ciò spinge altre case editrici a proporre a Choružij numerose riedizioni: quella in due tomi di *Terra* nel 1997; nel 2000 *Ulysses* viene pubblicato da *Simpozium* (ristampato nel 2002 e nel 2004); nel 2001 da *Kristall* e *Biblioteka mirovoj literatury*; nel 2004 *Azbuka* inizia la sua intensa attività di distribuzione dell'opera, ripetuta più volte dal 2007 al 2016; nel 2008 *Uliss* esce anche per *Ėksmo* (seguono numerose riedizioni: 2010, 2013, 2018 e 2019); nel 2010 si affianca l'edizione di *AST* (ristampata poi nel 2013, 2019 e 2020); nel 2013 per *Inostranka* il romanzo esce in formato cartaceo e, nel 2014, digitale.

In un'intervista del 2001, Choružij afferma che ad ogni nuova pubblicazione corrisponde una rinnovata versione della traduzione e del commento[208], al tempo stesso, lo studioso pretende puntualmente che, accanto al suo nome, venga indicato quello di Chinkis, un tributo doveroso all'iniziatore della grande impresa traduttiva di *Ulysses*. La più recente edizione del romanzo con la traduzione di Choružij, uscita per i tipi di *Klassika XX*, è datata 2022, a due anni dalla scomparsa del traduttore.

Ad oggi vi è un'unica alternativa a tale versione: si tratta di un'edizione accessibile (per ora, esclusivamente) sul *web* e tradotta da Sergej Ogol'cov, autore di *e-books*. Presenta una traduzione rinnovata ma discutibile dal punto di vista filologico. Sprovvista di note, offre al lettore una breve introduzione scarsamente informativa sull'opera con una stringata allusione alla ricezione sovietica e russa del romanzo[209].

Dal 1993, anche le altre opere di Joyce appaiono regolarmente nella stampa russa, e si contano decine di edizioni di *Dubliners* e *Portrait*. Vengono proposte al lettore anche raccolte originali, come *Scritti scelti* (*Izbrannoe*) del 2000 della casa editrice *Raduga*, comprendente i dieci episodi di *Ulysses* apparsi su *Internacional'naja literatura* negli anni Trenta,

[208] Cfr. Šapoval, «Russkij Džojs novogo tysjačeletija», cit.

[209] Cfr. Sergej Ogol'cov, *Predislovie perevodčika*, in Džojs, *Uliss*, Ogol'cov (per.), M., LitRes: Samizdat, 2020, <https://www.litres.ru/dzheyms-dzhoys-22409007/uliss/> (ultimo accesso 14/04/2024).

Poems, selezione di versi con testo russo a fronte (2003), e *Raccolta delle prime prose* (*Sobranie rannej prozy*) del 2011 edita da *Ėksmo*, che include gli studi di Joyce sull'epifania e *Stephen Hero* (*Geroj Stifen*).

Un caso a parte – dai tratti ancora sostanzialmente inesplorati dalla critica – costituisce la recente diffusione di *Finnegans Wake*. In russo, infatti, ne esistono due sole versioni: la prima – *Uėjk Finneganov* (2000) – presenta le prime quaranta pagine dall'opera a cura del poeta ed ecologo Anri Volochonskij, priva di note e pubblicata dalla casa editrice *Kolonna*[210]; la seconda, *Na pomine Finneganov* (*Alla veglia dei Finnegan*) è stata completata nel 2021 ed è apparsa a partire dal 2016 sulla rivista *Samizdat*, nella traduzione di Andrej Rene – come Choružij, anche lui fisico – corredata da un accurato e ampio apparato critico. La particolarità di questa edizione risiede nel fatto che è totalmente accessibile *online* – con possibilità di stampa *on demand* – ed è il frutto di un processo interattivo[211]: sul sito del progetto, denominato *Fweet* (acronimo di Finnegans Wake *Extensible Elucidation Treasury*), Rene invitava i lettori a collaborare e a contattarlo per chiedere e, al contempo, offrire «nuove delucidazioni»[212] sull'ultimo romanzo joyciano. Esiste inoltre una pagina sulla nota rete *social Facebook*, gestita dallo stesso Rene, dove fino al 2022 venivano regolarmente inseriti brani dall'opera, immagini, video e aggiornamenti sullo stato della traduzione mentre questa era in corso[213].

Nella Federazione Russa, dunque, si gode oggi della piena libertà di accedere a tutte le opere di e su James Joyce in russo, oltre che, naturalmente, in inglese e in qualsiasi altra lingua. Altrettanto si può affermare riguardo alla letteratura critica, che si arricchisce anno dopo anno grazie

[210] Cfr. Džojs, *Uėjk Finneganov*, Anri Volochonskij (per.), Tver', Kolonna, 2000.

[211] Cfr. Džojs, *Na pomine Finneganov*, Andrej Rene (per. i primeč.), *Žurnal Samizdat*, 2016, <http://samlib.ru/r/rene_a/131.shtml> (ultimo accesso 14/04/2024). La versione cartacea è edita dalla casa editrice di Cracovia Rideró IT Publishing, si veda anche Patrick O'Neill, Finnegans Wake. *Tales of Translation*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2022, p. 342. Il traduttore usa uno pseudonimo.

[212] Andre Rene, «Bibliography», *Fweet*, 2016, <http://fweet.org/pages/fw_bibl.php> (ultimo accesso 14/04/2024).

[213] Cfr. «Russian *Finnegans Wake*: *Na pomine Finneganov*», <https://www.facebook.com/pominfin> (ultimo accesso 14/04/2024).

ai contributi di studiosi provenienti da ogni parte del territorio russo e dall'estero[214]. Ma non solo: a Joyce e alla sua opera vengono dedicati convegni, circoli di lettura, mostre, celebrazioni di diverso genere – specialmente, come altrove nel mondo, in occasione del *Bloomsday* – accanto a siti *web* e pagine *social*[215]. Degna di menzione è la *pièce* diretta da Evgenij Kamen'kovič e intitolata *Uliss*, che dal 2009 fino al 2019 è stata nel programma del teatro Petr Fomenko di Mosca. Malgrado la sua durata (cinque ore e cinquanta minuti), lo spettacolo – con due *entr'acte* e dialoghi adattati dalla traduzione di Choružij – ha ricevuto critiche positive e un notevole successo di pubblico[216]. Per quanto riguarda il grande schermo, invece, il regista Jurij Mamin ha iniziato nel 2013 a girare un film ispirato alla tragica vicenda legata alla repressione dei primi traduttori di *Ulysses*, dal titolo *La gioia dell'amore per Joyce* (*Radost' ljubvi k Džojsu*), le cui riprese sono state però interrotte a causa del cessato finanziamento da parte della casa di produzione Lenfil'm[217]. Nelle intenzioni del regista, la pellicola avrebbe dovuto prendere spunto dall'autobiografia di Elena Veržblovskaja, moglie di Romanovič, come si è detto, uno dei primi traduttori russi di *Ulysses*, caduto vittima delle purghe staliniane. Veržblovskaja era vicina a Genieva, la quale, bambina, ascolta dalla donna il

[214] Cfr., ad esempio, Aletto, «James Joyce and Socialist Realism: From Censorship to Rehabilitation», in Ruggieri, Terrinoni (eds), *James Joyce: The Recirculation of Realism. Joyce Studies in Italy*, *2 New Series*, cit., pp. 109-129; Ead., «L'Odissea russa di Joyce (1922-2022)», *Letteratura e letterature*, 2022, 16, pp. 37-49.

[215] Si rimanda almeno al sito *Džejms Džojs*, <https://james-joyce.ru/> (ultimo accesso 14/04/2024), e al canale dello *youtuber* Armen Zacharjan, *Armen i Fëdor: Literatura, kotoraja otkazalas' umirat'* (*Armen e Fëdor: Letteratura che si è rifiutata di morire*), <https://www.youtube.com/c/ArmenZakharyanSt> (ultimo accesso 14/04/2024).

[216] Per una panoramica sulle recensioni alla messa in scena, cfr. *Uliss, Teatr masterskaja "Petr Fomenko". Pressa o spektakle*, 2009, <http://www.smotr.ru/2008/2008_fom_uliss.htm> (ultimo accesso 14/04/2024). Alcune riprese e interviste realizzate in occasione dello spettacolo sono visibili su *You Tube* agli indirizzi: <https://www.youtube.com/watch?v=L7WGzODDQOw> (*Moskovskij teatr Masterskaja Pëtr Fomenko. Spektakl'* Uliss, 2013); <https://www.youtube.com/watch?v=77yLpJTcZz4> (ultimo accesso 14/04/2024).

[217] «Režissër: Mif o vozroždenii "Lenfil'ma" ruchnul», *RBK*, 30 settembre 2013, <https://www.rbc.ru/spb_sz/30/09/2013/5592a9439a794719538d0806> (ultimo accesso 14/04/2024).

racconto della scomparsa del marito, domandandosi ingenuamente come qualcuno possa 'sparire' «*radi Joy-sa*» (*calembour* tra le espressioni «a causa di Joyce» e «a causa della gioia»)[218].

Si richiude così, idealmente, un cerchio aperto e concluso dallo stesso motivo, la 'gioia' scaturita dalla passione verso Joyce, che in Russia accomuna lettori, artisti e traduttori anche a distanza di oltre un secolo dalla prima menzione dello scrittore irlandese sulla stampa sovietica. Ci addentreremo ora nell'esplorazione della teoria estetica di uno degli storici rappresentanti della settima arte, uno dei primi ammiratori russi di Joyce: Sergej Ėjzenštejn.

[218] GENIEVA, *Cena radosti*, in *«Russkaja Odisseja» Džejmsa Džojsa*, cit., pp. 5-11.

Capitolo II

Ėjzenštejn legge Joyce

Partendo, in questo capitolo, da una premessa sulla visione di Ėjzenštejn riguardo alle interconnessioni tra cinema e letteratura, proporrò una ricostruzione cronologica dei rapporti fra Ėjzenštejn e Joyce – ricostruzione finora assente nella letteratura critica – per poi concentrarmi sulla lettura di Joyce del regista e su quei suoi testi teorici e autobiografici dai quali inequivocabile emerge la 'presenza' dell'autore irlandese fino al 1948, anno della morte di Ėjzenštejn.

La mia ricognizione – che si concluderà con *Film Form*, pubblicato postumo nel 1949 – mira innanzitutto ad estendere il campo d'indagine solitamente tracciato dai critici. L'interesse di Ėjzenštejn per Joyce viene infatti perlopiù collegato a due suoi progetti irrealizzati, il film sul *Capitale* (1927-1928) e *An American Tragedy* (1930), mentre esistono solidi indizi per affermare quanto *Ulysses* fosse un'ispirazione costante per le sue teorizzazioni e le sue pellicole, inclusa la seconda parte di *Ivan il Terribile* (*Ivan Groznyj. 2 Serija*, 1943-1946). Inoltre, sulla scorta anche di diversi scritti del regista apparsi di recente e in gran parte inediti in italiano, la ricostruzione cronologica vuole essere un tentativo per smentire la convinzione che già dall'inizio dell'insegnamento al GIK, nel 1932, Ėjzenštejn avesse abbandonato ogni prospettiva di 'uso cinematografico' di Joyce. Proprio in questo momento, a detta di Choružij, il significato dell'opera joyciana per il regista smette di essere «globale»[1] in un progressivo allontanamento tra le sue concezioni di cinema e la letteratura. Lo studioso cita a questo proposito il saggio *Ragioni di orgoglio* (*Gordost'*, 1940), in cui Ėjzenštejn esprimerebbe «un parere

[1] Choružij, Uliss *v russkom zerkale*, cit., p. 551.

finale»[2] sul romanziere: ad eccezione delle superbe descrizioni dei moti della sfera del conscio e del subconscio, Joyce rimane comunque 'intrappolato' nei limiti della letteratura. In realtà, anche se la resa cinematografica di *Ulysses* non sarà mai realizzata, approfondire il 'limite' della pagina scritta percepito da Ėjzenštejn non determina l'allontanamento del regista dalla letteratura, ma spiana la strada al passo successivo, il cinema, da lui considerato «lo stadio più perfezionato di tutte le possibilità»[3].

A supporto di tali ipotesi, l'ultima sezione di questo capitolo focalizza l'attenzione su due concetti centrali nell'estetica di Ėjzenštejn – l'«immagine del movimento» («*obraz dviženija*») e il ruolo della «voce» nel «monologo interiore» («*vnutrennij monolog*»), osservato da una prospettiva femminile – che aiutano a comprendere meglio la sua lettura originale, pioneristica e straordinariamente attuale dell'arte joyciana, nonché l'influenza sulla riflessione e sulla pratica filmica ejzenstejniane di un romanzo come *Ulysses*, «il capolavoro di Joyce, la più grande creazione della letteratura mondiale, che mette in ombra Rabelais, Balzac, Dante»[4].

II.1. Ėjzenštejn tra cinema e letteratura

Alla luce della relazione, complessa e in costante evoluzione, tra cinema e letteratura[5], è rilevante gettare uno sguardo alla posizione di

[2] *Ibid*.

[3] Ejzenštejn, *Ragioni di orgoglio*, in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Paolo Gobetti (a cura di), Torino, Einaudi, 1964, p. 164 (Ėjzenštejn, *Gordost'*, in *Izb*, 5, p. 91).

[4] Ejzenštejn, *Prometeo (Un esperimento)*, in Id., *Memorie*. *La mia arte nella vita*, Ornella Calvarese (a cura di), Klejman (intro.), Venezia, Marsilio, 2006, p. 582 (non inserito nell'ultima versione russa delle *Memorie* adottata qui come riferimento, presente invece nell'edizione precedente: Ėjzenštejn, *Prometej [Opyt]*, in Id., *Memuary*, tt.1-2, Klejman [sost.], M., Redakcija gazety «Trud», Muzej kino, 1997, t. 2, p. 342).

[5] Innumerevoli gli studi dedicati al tema; per i contributi più recenti apparsi in Italia, si rimanda almeno a Giulia Carlucci, Anna Masecchia, Stefania Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Roma, Carocci, 2023; Claudia Criveller,

Ėjzenštejn: da un lato, si sa, il regista rifiutava le trasposizioni cinematografiche di opere letterarie che fossero puramente illustrative, dall'altro, già a partire dagli anni dell'attività teatrale, nutriva un interesse profondo per la letteratura, che coniugava a quello per le più disparate espressione artistiche, dalla pittura, la scultura, il teatro e la musica sino all'architettura e il fotomontaggio. D'altro canto, anche se tra le sue pellicole non vi sia alcun adattamento cinematografico di romanzi, esiste una lunga lista di progetti filmici e piani di sceneggiature che testimoniano dell'importanza che per lui rivestivano quelle forme letterarie *strutturalmente* trasponibili e traducibili nel linguaggio cinematografico.

Fin dall'inizio della sua carriera cinematografica (1923)[6], Ėjzenštejn aveva in animo di trasporre sullo schermo episodi tratti dai *Racconti di Odessa* (*Odesskie rasskazy*, 1924) e dall'*Armata a cavallo* (*Konarmija*, 1926) di Isaak Babel' – la cui opera, a detta del regista, «rimarrà per sempre come un'insostituibile *'antologia'* per una nuova forma di immagine cinematografica»[7] –, e per una riduzione del *reportage* sulla Cina (*Den Ši-chua. Bio-interv'ju*, 1929, noto in italiano con il titolo *Giovane in Cina*) del futurista «fattografo» Sergej Tret'jakov. Con lui, dopo aver abbandonato i laboratori di Vsevolod Mejerchol'd, Ėjzenštejn aveva collaborato alla stesura dell'articolo sul «movimento espressivo» nel 1923[8].

Anita Frison (a cura di), *Letteratura e cinema nel Modernismo russo*, Roma, WriteUp, 2022; Claudia Olivieri, *Cinema russo da oggi a ieri*, Roma, Lithos, 2015; Sara Cortellazzo, Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 2015; in Russia e negli altri paesi, Marina Korneeva, David Gillespie (eds), *The History of Russian Literature on Films*, New York-London, Bloomsbury Academic, 2023; Neja Zorkaja, *Kino, teatr, literatura: opyt' sistemnogo analiza*, M., Agraf, 2010.

[6] Anno in cui gira *Il diario di Glumov* (*Dnevnik Glumova*), cortometraggio proiettato durante la messinscena di *Anche il più saggio ci casca* (*Na vsjakogo mudreca dovol'no prostotu*).

[7] Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», cit., p. 244 (Ėjzenštejn, *Literatura i kino*, in *Izb*, 5, p. 526).

[8] Per la prima traduzione italiana di *Vyrazitel'noe dviženie* (1923), condotta sul manoscritto conservato negli archivi dello RGALI (f. 1923, op. 1, ed. chr. 901) e rimasto a lungo inedito in Russia, cfr. Ejzenštejn, Tret'jakov, «Il movimento espressivo», Carla Solivetti (trad.), *STILB. Spettacolo Scrittura Spazio*, 1981, 2, pp. 25-34. Una successiva versione, ancora una volta basata sul manoscritto dello RGALI, è stata pubblicata con la traduzione di Ornella Calvarese in Ejzenštejn, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di Montani, Cioni (intro.), Venezia, Marsilio, 1998, pp. 195-218. In Russia,

Lo stesso vale per le sceneggiature alle quali era fermamente contrario, preferendo ad esse i fogli di montaggio. A tal proposito, Ėjzenštejn riportava l'opinione che Babel' espresse proprio mentre stava scrivendo con il regista un adattamento da *Benja Krik*[9]: «scrivere una sceneggiatura è come chiamare un'ostetrica per la prima notte di nozze»[10]. Esistono tuttavia diversi piani di sceneggiature di Ėjzenstejn ispirati a romanzi, tra cui *L'or* (1925) di Blaise Cendrars – scritto insieme ai collaboratori Grigorij Aleksandrov e Ivor Montagu – e *An American Tragedy* (1925) di Theodore Dreiser, che egli propose, senza successo, alla Paramount durante il suo viaggio negli Stati Uniti nel 1930.

Del resto, per il regista il compito della sceneggiatura è «la rappresentazione di uno schema emozionale assoluto, dei ritmi […]. A me basta una struttura. In fondo anche i nostri poemi vengono scritti così – come una struttura di montaggio»[11], una convinzione 'figlia' di un'epoca che aveva eletto il montaggio a tecnica artistica più adatta a cogliere e a rappresentare la complessità dinamica e la frammentazione dell'età moderna (da Picasso e Braque, gli artisti del Bauhaus, i surrealisti sino ai costruttivisti), un'idea saldamente radicata nell'humus dell'estetica rivoluzionaria, per la quale il montaggio costituiva il metodo compositivo ideale per 'decostruire' il 'vecchio' mondo e 'ricomporne' uno nuovo, ossia la nascente società socialista[12]. Allo stesso tempo, la visione del

il testo originale è stato dato alle stampe successivamente, cfr. Ėjzenštejn, Tret'jakov, «*Vyrazitel'noe dviženie*», Andrej Miliach (red.), *Mnemozina*, 2000, 2, pp. 292-305.

[9] Bencion (Benja) Mendelevič Krik è il protagonista di diverse opere di Babel', dai *Racconti di Odessa*, la *pièce Tramonto* (*Zakat*, 1926) al ciclo di racconti cinematografici (*kinopovesti*) intitolato *Benja Krik* (1926), al quale Ėjzenštejn qui si riferisce.

[10] Isaak Babel', cit. in Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», cit., p. 244 (Ėjzenštejn, *Literatura i kino*, cit., p. 525).

[11] Ėjzenštejn, *Spor o kinoscenarii*, in Rostislav Jurenev, *Sergej Ėjzenštejn: zamysly, fil'my, metod*, M., Iskusstvo, 1985, č. 1, p. 195. Cfr. anche Ėjzenštejn, *O forme scenarija*, in *Izb*, 2, pp. 297-299.

[12] Cfr. Il'ja Kukulin, *Konstruirujuščij montaž*, in Id., *Mašiny zašumevšego vremeni. Kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*, M., NLO, 2015, pp. 59-206; Ivanov, *Montaž kak princip postroenija v kul'ture pervoj poloviny XX v.*, in Michail Jampol'skij (sost.), *Montaž. Literatura, iskusstvo, teatr, kino*, M., Nauka, 1988, pp. 119-148; Gerhard Schaumann, *Montaža*, in Aleksandar Flaker, Dubravka Ugrešić (red.), *Poj-*

regista, nei suoi aspetti teorici così come in quelli empirici, oltrepassa lo *Zeitgeist* e si rivela anticipatrice di tutta una serie di ricerche future, tra cui le indagini sui meccanismi cognitivi della «ricombinazione» che gli artisti impiegano, consciamente o meno, nelle proprie opere[13]. Non a caso, sin dai suoi esordi Ėjzenštejn era avverso alle riduzioni cinematografiche meramente lineari e legate al soggetto, alla fabula e all'intreccio, in quanto il suo interesse letterario era, con le parole di Hans-Joachim Schlegel, di natura prettamente analitica e «struttural-dialettica», perché «si interroga sul rapporto tra lo specifico e il generale, sulle distinzioni qualitative dovute alla differenza del mezzo e sulla 'traducibilità' di strutture fondamentali»[14]. Già all'inizio della sua carriera, al regista era chiaro che il cinema si fosse ormai emancipato da un approccio contenutistico alla letteratura per entrare in un secondo periodo che enfatizzava, invece, l'elemento metodologico-funzionale, come lui stesso spiega nella prefazione alla traduzione russa del volume di Guido Seeber *Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten* (1927):

> in un primo momento, l'arte cinematografica ha utilizzato l'esperienza letteraria per l'elaborazione di un *proprio linguaggio*, di un *proprio discorso*, di una *propria arte della parola*, *di una propria obraznost'*. Questo periodo […] si è però concluso. […] La nuova era della cinematografia pone ora la questione *dal di dentro*, secondo la linea metodologica della *espressività autenticamente cinematografica*[15].

Ėjzenštejn esporrà queste idee anche nel 1928 nella risposta a un'inchie-

movnik ruske avangarde. *Prvi svezak*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1984, pp. 83-91.

[13] Rudol'f Sagalnik, *Rekombinacija kak tvorčeskij priem v iskusstve, nauke i prirode*, in Jampol'skij (sost.), *Montaž...*, cit., p. 5.

[14] Hans-Joachim Schlegel, *Ejzenštejn e il «secondo periodo letterario della cinematografia». Sulla teoria e la prassi di un interesse letterario volto a una semiotica del film*, in Montani (a cura di), *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, Venezia, Biblioteca dell'Immagine, 1991, p. 219.

[15] Ėjzenštejn, *Predislovie*, in Guido Zeber, *Technika kino-trjuka (Der Trickfilm)*, M., Tea-Kino-Pečat', 1929, pp. 4-5.

sta, promossa dalla rivista sovietica *Na Literaturnom postu*, rivolta ai cineasti, a cui veniva chiesto di esplicitare il loro rapporto con la letteratura e di pronunciarsi sulla prospettiva di trovare uno stile comune per le due arti, e infine sui compiti della letteratura contemporanea. Se alla prima domanda il regista afferma, modestamente e in modo laconico, che la letteratura non è la sua «specialità» e che non ha avuto tempo a sufficienza per ampliare le sue «ristrette conoscenze», subito dopo riconosce che Émile Zola – che ha fatto per la settima arte «più di tutti gli altri» – «sul piano metodologico rappresenta una grandissima scuola per il cinematografo (le sue pagine si leggono come perfetti fogli di montaggio)», in particolare per le proprie opere e progetti filmici:

> Io l'ho letto molto. Lo sto rileggendo. Prima di ogni nuova opera, leggo il volume corrispondente della sua enciclopedia. Prima di *Sciopero*, *Germinale*. Prima della *Linea generale*, *La terra*. Prima di *Ottobre*, *La disfatta* per l'offensiva del 18 giugno 1917 e *Il paradiso delle signore* prima della fine… del Palazzo d'Inverno[16].

Il regista ammette inoltre di 'contagiare'[17] con Zola i cineasti del suo tempo («I FEKS girano *Assalto al cielo* secondo il *Ventre di Parigi*»), e di essersela presa con Pudovkin perché «non ha letto *I soldi* prima di girare la scena della borsa per *La fine di Pietroburgo*. Gli sarebbe venuta ancora meglio»[18]. Nell'intervista, fra gli scrittori coevi 'utili' al cinema, Ėjzenštejn cita Babel' e Sof'ja Fedorčenko – l'infermiera autrice del *Popolo in guerra* (*Narod na vojne*, 1917), 'montaggio' corale delle voci di soldati, operai e contadini raccolte tra le rivoluzioni di Febbraio e Ottobre – che considera

[16] Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», cit., pp. 241-242 (Ėjzenštejn, *Literatura i kino*, cit., pp. 525).

[17] Allude all'idea di «contagiosità mimica» («*mimičeskaja zarazitel'nost'*») teorizzata nell'articolo scritto insieme a Tret'jakov: il movimento espressivo attoriale deve attrarre a sé e poi 'contagiare' lo spettatore, esercitando «un'azione emotivamente efficace», Ejzenštejn, *Il movimento espressivo*, cit., p. 214 (Ėjzenštejn, Tret'jakov, «*Vyrazitel'noe dviženie*», cit., p. 303).

[18] Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», cit., p. 242 (Ėjzenštejn, *Literatura i kino*, cit., p. 525).

«un'edizione più accessibile, ma per la verità meno ricca di James Joyce»[19]. Secondo Ėjzenštejn, entrambi Fedorčenko e Joyce sono vicini alla cinematografia contemporanea, in cui i film «'si scrivono' su un passaggio associativo logicamente immotivato da un tema all'altro»[20]; al tempo stesso, il regista puntualizza che nell'opera dell'irlandese di cinema «ce n'è molto di più»: tra gli aspetti in comune con l'arte filmica, opere come *Ulysses* e *Portrait of the Artist as a Young Man* presentano

> la stessa 'de-aneddotizzazione'[21] e lo stesso palesarsi diretto del tema attraverso un materiale di forte effetto. Completamente a prescindere dal soggetto, che figura nell'opera soltanto per pura scrupolosità. Gli stessi particolari 'fisiologici'. In primo piano. In presenza di un effetto puramente intellettuale, una conclusione astratta tramite l'aspetto fisiologico di questi particolari[22].

Non è un caso che la formazione del giovane Ėjzenštejn avvenga all'interno dell'avanguardia letteraria e teatrale dell'epoca[23] e nel contesto del formalismo russo. La rottura programmatica con i temi e gli schemi

---

[19] *Ibid*. (*ibid.*)

[20] *Ibid*. (*ibid.*)

[21] La «de-aneddotizzazione» («*deanekdotizacija*») è un'idea elaborata dal regista durante la fase teorica del «cinema intellettuale». È intimamente connessa al pensiero dialettico, uno dei perni del metodo ėjzenštejniano: l'"aneddoto' non è inteso dal regista nella sua accezione classica, ovvero quale elemento fondamentale dello sviluppo drammatico di un'azione, bensì come principio che permette la concatenazione tra associazioni generalizzanti. Attraverso la «de-aneddotizzazione» tali elementi, alla base dei processi cognitivi che agiscono nello spettatore, si scompongono per presentarsi come un riflesso della realtà nel suo sviluppo dialettico, e ad essi lo spettatore farà ricorso per giungere alla comprensione di concetti o tesi generali, ideologicamente orientati. Non a caso, negli stessi anni (1927-1928) Ėjzenštejn ne parla anche nei suoi appunti dedicati al progetto per un film sul *Capitale* di Marx, cfr. Ejzenštejn, *Come portare sullo schermo* Il Capitale *di Marx*, cit., pp. 423-439 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov [*Kapital*]», cit., p. 56).

[22] Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», cit., pp. 242-243 (Ėjzenštejn, *Literatura i kino*, cit., p. 525).

[23] Cfr. Oksana Bulgakova, *Montaž – v teatral'noj laboratorii 20-ch godov*, in Jampol'skij (sost.), *Montaž...*, cit., pp. 99-118.

artistici convenzionali e l'attenzione alla «costruzione dell'oggetto» sono già evidenti nel primo famoso lavoro, *Anche il più saggio ci casca* (*Na vsjakogo mudreca dovol'no prostotu*, 1923), liberamente ispirato alla commedia di Aleksandr Ostrovskij che reinterpreta come uno spettacolo-rivista politica, un montaggio di trucchi, esercizi acrobatici, battute parodistiche e satiriche nell'ottica della «modernizzazione dei classici» inaugurata da Vsevolod Mejerchol'd, di cui era stato allievo[24].

Ėjzenštejn ha in comune con l'avanguardia anche la concezione, di matrice simbolista, della «sintesi delle arti». Nel lavoro filmico, del resto, il regista mette a punto una teoria e una pratica del cinema considerandole una sintesi di arti indipendenti da indagare nelle loro particolarità e specificità. Ai suoi occhi, il nuovo cinema deve sfruttare artifici ed elementi costruttivi presenti ma non svelati nella letteratura, nelle opere pittoriche, musicali e architettoniche, nel teatro (dalla Commedia dell'arte al Kabuki)[25], nella scrittura orientale fino ai riti e ai miti ricostruiti dagli studi etnografici. Se all'inizio Ėjzenštejn assimila il cinema alla letteratura e alle altre arti, la linea di sviluppo del suo pensiero lo porta a porre la settima arte al centro di una ricerca aperta a tutti i sistemi linguistici, a tutti i segni e i processi espressivi per tradurli nel linguaggio cinematografico. Da qui l'interesse analitico per tutti i generi letterari e i modelli delle diverse epoche e culture, dal teatro elisabettiano

[24] Nei primi anni Venti Ėjzenštejn inizia la propria esperienza artistica nell'ambito dell'avanguardia teatrale moscovita, frequentando i Laboratori Superiori di Regia (GVyRM, poi GVyTM) di Mejerchol'd e lavorando come scenografo e costumista per il teatro del Proletkul't. Suoi, fra gli altri, le scenografie e i costumi per gli spettacoli *Il Messicano* (*Meksikanec*, 1921), ispirato a un racconto di Jack London e adattato da Boris Arvatov, di cui è anche regista insieme a Valentin Smyšljaev, e *Trattare bene i cavalli* (*Ulučšënnoe otnošenie k lošadjam*, 1922) di Nikolaj Foregger, direttore del teatro-atelier Mastfor, fondatore assieme a Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg del gruppo FEKS (Fabbrica dell'Attore Eccentrico). Divenuto direttore del Proletkul't, tra il 1923 e il 1924 mette in scena *Anche il più saggio ci casca*, *Ascolti, Mosca?* (*Slyšiš', Moskva?*, 1923) e *Maschere antigas* (*Protivogazy*, 1924) con la collaborazione di Tret'jakov, cofondatore del gruppo LEF, cfr. Oksana Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, Anne Dwyer (transl.), Berlin-San Francisco, PotemkinPress, 2001, pp. 21-43.

[25] Cfr. Andrea Lena Corritore, «Quello strano modo di pensare: Sergej M. Ėjzenštejn e la cultura giapponese negli anni Venti», *Russica Romana*, 2010, XVII, pp. 115-140.

al *lubok* e ai *comics*, dalla lirica giapponese ai racconti polizieschi e ai trattati religiosi, dalle dissertazioni scientifiche antropologiche ai testi «fattografici» politici e di agitazione. Il regista stesso riconosce, d'altronde, che «è veramente necessaria una 'guida del cineasta' per i classici della letteratura»[26], ma ci vorrebbero 'guide' anche per la pittura, il teatro, la musica. Bisogna «volgersi ad ogni scrittore per quello in cui è maestro. E […] imparare umilmente da uno a modellare il carattere, da un altro a incarnarlo plasticamente sulla superficie di una tela, ecc. L'essenziale è non sbagliare indirizzo, esigendo da Flaubert i pregi di Gogol' e studiare in Dostoevskij quello in cui è unico Tolstoj e viceversa»[27].

Solo un'analisi attenta della «costruzione dell'oggetto» permette di sfruttare e integrare modelli letterari diversi e trasporli nelle pellicole, rivelando come autori del calibro di Puškin, Gogol', Dickens, Zola e Joyce[28] abbiano preannunciato, nelle loro opere, i principi fondamentali del montaggio cinematografico. La prosa dello scrittore irlandese, in particolare, apparirà agli occhi di Ėjzenštejn eccezionalmente ricca di spunti sin dal primo, folgorante incontro con *Ulysses*, la cui lettura nel 1928 costituisce la pietra angolare di un dialogo che, come anticipato, durerà per tutta la vita, fino alla scomparsa del regista nel 1948. Ma conviene andare per ordine e partire dalla 'scoperta' di Joyce da parte di Ėjzenštejn.

---

[26] Ejzenštejn, *L'ottava arte. Scritti 1928-1948*, Edoardo Grossi (a cura di), Pisa, ETS, 1988, p. 34 (Ėjzenštejn, *Puškin i kino*, in *Izb*, 2, p. 311).

[27] *Ibid*. (*ibid.*).

[28] Tra i numerosi esempi di montaggio in letteratura, Ėjzenštejn, curiosamente, non annovera un altro autore irlandese, Laurence Sterne, nella cui opera *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), come già messo in luce da Šklovskij, sono presenti innovative forme ipertestuali di scrittura, tra cui l'effetto di simultaneità, ottenuto per mezzo della distorsione cronologica, cfr. Šklovskij, Tristram Šendi *Sterna i teorija romana*, Petrograd, Izd. Opojaz, 1921 (più tardi pubblicato con il titolo *Parodijnyj roman* Tristram Šendi *Sterna*, in Id., *O teorii prozy*, M., Federacija, 1929, pp. 177-204; trad. it. *Il romanzo parodistico.* Tristram Shandy *di Sterne [1713-68]*, in Id., *Teoria della prosa*, Cesare G. De Michelis, Renzo Oliva [trad.], Torino, Einaudi, 1976, pp. 209-243).

II.2. Dal 'primo contatto' ai seminari presso il GIK (1928-1934)

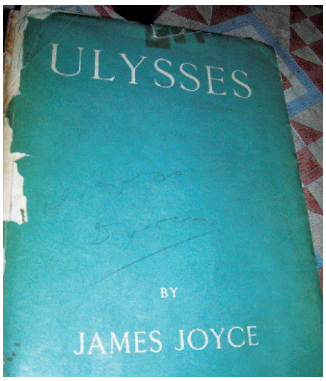
Nell'aprile del 1928, due mesi dopo aver ricevuto una copia di *Ulysses*, «la bibbia della nuova cinematografia»[29], che legge in originale ricorrendo, per i passaggi più complessi, alla versione in tedesco pubblicata in Svizzera nel 1927[30], mentre medita un film ispirato a *Das Kapital* di Marx, alla fine mai realizzato, il regista annota in una pagina dei diari: «Il *Capitale* sarà ufficialmente dedicato alla II Internazionale! […] la parte formale sarà dedicata a Joyce»[31]. È l'inizio di una nutrita serie di riferimenti al romanzo rintracciabili nell'*opus* di Ėjzenštejn su cui vale la pena soffermarsi giacché, da un lato, il debito metodologico del regista nei confronti dello scrittore irlandese viene qui per la prima volta esplicitamente dichiarato, dall'altro, *Ulysses* e *Il Capitale* (*Kapital*) rappresentano, per dirla con, Annette Michelson, «due progetti utopici, […] mai del tutto separati nella mente di Ėjzenštejn»[32], che danno avvio alla prima formulazione più completa del regista per una cinematografia rivoluzionaria, fondata sul «montaggio intellettuale».

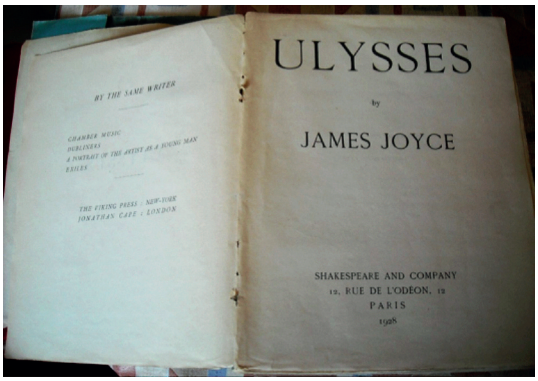
[29] Eisenstein, «The *Capital* Diaries. A New Selection», Elena Vogman, Michael Kunichika (eds), *October*, 2024, 188, p. 43. Questa recente versione in inglese delle note sul *Capitale* (la prima risale agli anni Settanta, cfr. Eisenstein, «Notes For a Film of *Capital*», Maciej Sliwowski, Jay Leyda, Annette Michelson [transl.], *October*, 1976, 2, pp. 3-26) presenta estratti inediti dei diari conservati presso gli archivi dello RGALI (f. 1923, op. 2, ed. chr. 1105, 1107 e 1108), e verrà perciò citata a integrazione del testo pubblicato nel 1973 sulla rivista *Iskusstvo* (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov [*Kapital*]», cit.), a cura di Naum Klejman e Leonid Kozlov.

[30] Joyce, *Ulysses*, Georg Goyert (Übers.), Basel, Rhein-Verlag, 1927, cfr. Oksana Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, cit., p. 80.

[31] Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo il *Capitale* di Marx», cit., p. 435 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov [*Kapital*]», cit., p. 65).

[32] Michelson, *Reading Eisenstein Reading* Ulysses, in *On the Wings of Hypothesis. Collected Writings on Soviet Cinema*, Rachel Churner (ed.), Cambridge, The MIT Press, 2020, p. 110, cfr. anche la prima edizione del saggio (in *Art and Text*, 1989, 34, pp. 64-78).





Figg. 2-3. Copertina e frontespizio della copia di Ėjzenštejn di *Ulysses* (Paris, Shakespeare and Company, 1928). È il secondo esemplare posseduto dal regista, il primo, la copia 'di lavoro', è andato perduto dopo la sua morte, forse trafugata da qualcuno vicino a Ėjzenštejn e alla moglie, Pera Ataševa, che fino alla scomparsa nel 1965 si è occupata dell'archivio del marito nonostante l'aggravarsi dei problemi alla vista. Malgrado i visibili segni d'usura, il volume è intonso all'interno: probabilmente è stato custodito come ricordo, in quanto contiene l'autografo di Joyce. Il libro è conservato nel fondo personale del regista nell'archivio del Museo centrale di stato del cinema di Mosca (Gosudarstvennyj central'nyj muzej kino-Ejzenštejn centr). Ove non diversamente indicato, le immagini del libro sono state scattate da me con la gentile concessione di Naum Klejman.

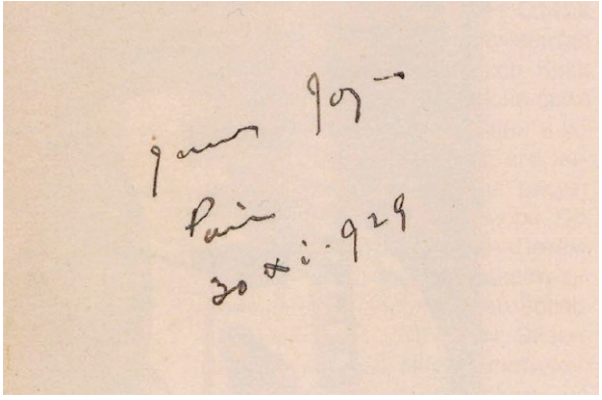


Fig. 4. Autografo di Joyce sul foglio di guardia di *Ulysses* datato «30 XI 1929», giorno dell'incontro tra lo scrittore ed Ėjzenštejn a Parigi, cfr. VERA RUMJANCEVA-KLEJMAN, *V dome mastera. Mir Sergeja Ėjzenštejna*, cit., p. 114.

Fig. 5. Ėjzenštejn posa per il fotografo e giornalista Dmitrij Debabov con la sua copia di *Ulysses* a Gagra, popolare meta turistica dell'Abcasia, dove soggiorna nel maggio del 1928 (immagine per gentile concessione del Museo del cinema-Centro Ėjzenštejn).

Teorico prolifico alla costante ricerca di nuove idee e strumenti espressivi, Ėjzenštejn immagina *Il Capitale* come un'estensione ideale dei temi e delle forme affrontate nei lavori precedenti e in particolare in *Ottobre*, la cui prima in Unione Sovietica si era tenuta il 14 marzo 1928, che già di per sé rappresentava ai suoi occhi una forma cinematografica nuova. Nella futura pellicola, *Il Capitale*, «lo svolgimento di un avvenimento banale» come «la giornata di un uomo»[33] avrebbe dovuto rappresentare il punto di partenza per associazioni concettuali, quali progressivi stadi del pensiero dialettico. Elabora così la propria audace risposta alla campagna sovietica a favore di un cinema «comprensibile a milioni»[34], figurandosi sperimentazioni in grado di rendere il pensiero marxiano intellegibile alle masse di adulti illetterati e politicamente non istruiti che allora popolavano l'URSS[35]. Per il suo film-trattato[36], un tentativo di cinema radicalmente maieutico, si focalizza sul monologo interiore – nello stesso periodo teorizza il «cinema intellettuale»[37] – e, leggendo il

[33] Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo», cit., p. 432 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov», cit., p. 63).

[34] Formula adottata nel 1928 durante la Prima Conferenza di Partito sulla cinematografia, cfr. Boris Ol'chovyj (red.), *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe zaveščanie po kinematografii*, M., Tea-kino-pečat', 1929.

[35] Cfr. James Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 121. Ancor prima della 'canonizzazione' sancita nel 1925 da Lenin (a cui è attribuita la celebre affermazione: «Di tutte le arti, la più importante è il cinema»), si era diffusa in Unione Sovietica una concezione di cinema quale forma originale, innovativa e dalle enormi potenzialità sia da un punto di vista artistico sia didattico-didascalico, funzionale alla divulgazione della cultura, della conoscenza e dell'ideologia, cfr., tra gli altri, Šklovskij, *Il cinematografo*, in Id., *Sul cinema. saggi, recensioni, essais*, a cura di Damiano Rebecchini, Trento, Temi, 2009, pp. 27-29 (versione originale: Šklovskij, «O kinematografe», *Iskusstvo kommuny*, 23 febbraio 1919, 12, p. 1), Aleksej Gan, «Kino-avangard», *Kino-fot*, 1922, 2, p. 1 e Aleksandr Gak (sost.), *Samoe važnoe iz vsech iskusstv. Lenin o kino*, M., Iskusstvo, 1973.

[36] Cfr. Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo...», cit., p. 424 (cfr. Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov...», cit., p. 57).

[37] «Mentre il cinema convenzionale dirige le emozioni, il cinema intellettuale offre al tempo stesso la possibilità d'incoraggiare e dirigere l'intero processo di pensiero. […] *questa forma è la più adatta per esprimere tesi ideologicamente definite*», Ejzenštejn, *La dialettica della forma cinematografica*, in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*,

romanzo di Joyce, trova stimolante il penultimo episodio, *Ithaca*: un mosaico di «*minutiae*», citando Terrinoni, incentrato sul divenire dell'esperienza e schematizzato in quesiti e risposte sullo stile del catechismo cattolico, degli interrogatori, della seduta di psicoanalisi e dei quiz a premi della stampa popolare tardo vittoriana, che mostra al lettore «il funzionamento della mente» di Leopold Bloom, preparandolo «al vorticoso viaggio nel cervello di Molly»[38]. Gli eventi di *Ithaca* vedono Bloom e Stephen Dedalus, esausti dopo le gozzoviglie notturne descritte in *Circe*, bere a casa del primo della cioccolata calda. Il gesto di Bloom nell'accendere la stufa dove ha appoggiato il bollitore, ricordata dal regista nei suoi appunti[39], dà adito a numerose spiegazioni scientifiche o pseudo-scientifiche alternate a considerazioni più 'spicciole':

> Quale fenomeno concomitante ha avuto luogo nel recipiente del liquido, per l'azione del fuoco?
>
> Il fenomeno dell'ebollizione. Alimentato dalla corrente ascensionale di ventilazione costante tra la cucina e la canna fumaria, l'ignizione veniva comunicata dai fastelli di materiale infiammabile precombustibile alle masse poliedriche di carbone bitumioso, contenenti nella forma del minerale compresso la materia deciduale foliata e fossilizzata di foreste primordiali che a loro volta avevano tratto la propria esistenza vegetativa dal sole, fonte primordiale di calore (radiante), trasmesso attraverso l'etere luminifero e diatermano. […].
>
> Per quale scopo personale avrebbe potuto utilizzare l'acqua sì bollita Bloom?
>
> Per radersi.

---

cit., p. 59 (Ėjzenštejn, *Dramaturgija kinoformy*, in Id., *Montaž*, Naum Klejman [sost.], M., Muzej kino, 2000, p. 533).

[38] Terrinoni, *Episodi*, in Joyce, *Ulisse*, Terrinoni (a cura di), Milano, Bompiani, 2021, p. CXLV.

[39] Cfr. Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo...», cit., p. 426 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov...», cit., p. 58).

> Quali vantaggi arrecava il radersi di notte?
>
> Una barba più soffice […]; pacate riflessioni sull'andamento della giornata […].
>
> Quali reminiscenze gli hanno fatto per un po' corrugare la fronte?
>
> Reminiscenze di coincidenze, la verità più strana della finzione […][40].

Nei diari Ėjzenštejn afferma che la tecnica joyciana può fornire l'orientamento per un linguaggio cinematografico mirato a mostrare complesse idee astratte a partire da unità concrete e semplici, così da «*insegnare all'operaio a pensare dialetticamente*»[41]. La resa sullo schermo dei dettagli microscopici della «giornata di una persona», narrati «*minutieusement*» tramite i suoi pensieri (il regista immette, come di consueto nei suoi scritti personali, termini ed espressioni in altre lingue), offre «stimoli per sviluppare le ramificazioni di carattere associativo connesse con le formulazioni sociali, le generalizzazioni e le posizioni concettuali del *Capitale*»[42]. Pensando a come costruire nella pratica filmica ciò che Michelson definisce «visione sistemica di una soggettività joyciana»[43], illustra esempi di questo procedimento «simile al *dialogue intérieur*»[44] di *Ulysses* in alcuni schemi di lavoro:

> durante tutto il film la moglie cuoce la minestra per il marito che torna a casa. N.B. Si possono avere due temi intersecantisi per associazione: la moglie che cuoce la minestra e il marito che torna

[40] Joyce, *Ulisse*, cit., pp. 1351-1355 (*U* 17. 255-322).

[41] Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo...», cit., p. 429 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov...», cit., p. 60).

[42] *Ibid.*, p. 426 (*ibid.*, p. 58).

[43] Michelson, *Reading Eisenstein Reading* Capital, in *On the Wings of Hypothesis*, cit., p. 81. L'articolo è stato originariamente pubblicato in due parti, cfr. Michelson, «Reading Eisenstein Reading *Capital*», *October*, 1976, 2, pp. 26-38; Ead., «Reading Eisenstein Reading *Capital* (Part 2)», *October*, 1977, 3, pp. 82-89.

[44] Eisenstein, «The *Capital* Diaries. A New Selection», cit., p. 87.

> a casa. L'associazione nella terza parte va […] dal pepe col quale lei condisce. Pepe. Caienna. L'isola del Diavolo. Dreyfus. Lo sciovinismo francese. Il *Figaro* nelle mani di Krupp. La guerra. Le navi affondate nel porto […]: sarebbe bello ricoprirle col coperchio della pentola! Potrebbe anche non essere il pepe, ma il petrolio per la stufetta a kerosene con il passaggio nell'«*oil*»[45].

Attraverso una catena associativa, il dettaglio-*Leitmotiv* della minestra dell'operaio – pasto umile ma condito da una moglie premurosa con il pepe di Caienna, che trasmette all'uomo la sensazione di una vita soddisfacente, immune da istinti di cambiamento e ribellione – viene legato al tema più generale dell'*affaire* Dreyfus (1894). Lo scandalo che travolge l'ufficiale, ingiustamente condannato ai lavori forzati nell'isola del Diavolo, vicina a Caienna, è il culmine dello sciovinismo francese, allora promulgato dal quotidiano *Le Figaro* finanziato da Krupp, colosso dell'industria siderurgica e bellica. Dalle acciaierie tedesche si giunge a un concetto più astratto, il capitalismo di guerra, tramite l'immagine delle navi affondate, un probabile riferimento alla battaglia dello Jutland nel Primo conflitto mondiale. In un altro punto del film, ad essere associate sono

> la calza bucata della donna e la calza di seta in un annuncio di giornale. 50 paia di gambe che cominciano a muoversi e a moltiplicarsi – *Revue*. Seta, Arte. Lotta per un centimetro di calza di seta. Gli esteti sono pro. L'episcopato e la morale sono contro. *Mais ces pantins* danzano coi fili dei fabbricanti di seta e dei fabbricanti di panno per abiti che lottano tra di loro. Arte. Arte sacra. Morale. Morale sacra[46].

E ancora,

> *Ein Paar seidene Strümpfe*: – arte
> *Ein Paar seidene Strümpfe*: – morale

[45] Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo...», cit., pp. 433 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov...», cit., p. 64).

[46] *Ibid.*, pp. 433-434 (*ibid.*).

> *Ein Paar seidene Strümpfe*: – commercio e concorrenza
> *Ein Paar seidene Strümpfe*: – le donne indiane costrette a portare i bozzoli dei bachi da seta sotto le ascelle[47].

Annotando idee che fanno tornare alla mente il saggio di Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, pubblicato otto anni dopo[48], nelle sue note il regista sta ipotizzando la «schermizzazione» delle relazioni tra arte, produzione e consumo nella società di massa, fra struttura e sovrastruttura, utilizzando un meccanismo che considera alla base dei processi cognitivi, a cui lo spettatore ricorrerà partendo dal frammento dell'immagine in primo piano, per poi giungere con il proprio ragionamento alla comprensione di tesi generali ideologicamente orientate (il plusvalore, la speculazione finanziaria, il colonialismo e lo sfruttamento del lavoro). *Ulysses* offrirà il destro per tale procedimento, nell'intenzione di indurre lo spettatore a cogliere le forme e i metodi stessi della narrazione cinematografica: convinto della vicinanza delle modalità con cui il cinema e il linguaggio operano entrambi sulla realtà[49], Ėjzenštejn guarda al romanzo di Joyce come a un esempio illuminante per la realizzazione di un «film discorsivo» che, oltre al rinnovamento delle metodologie del montaggio, porterà «a una loro razionalizzazione […]. Qui si ha una saldatura con prospettive cinematografiche del tutto nuove e si anticipano alcuni sprazzi delle possibilità che saranno perfezionate nel nuovo lavoro»[50].

---

[47] *Ibid.*, p. 437 (*ibid.*, pp. 66-67).

[48] Cfr. Elena Vogman, *Dance of Values. Sergei Eisenstein's* Capital *Project*, Zurich, Diaphanes, 2019.

[49] Assieme ai formalisti, in particolare a Jurij Tynjanov e a Šklovskij, cfr. *I formalisti russi nel cinema*, Kraiski (a cura di), Milano, Garzanti, 1987. Si vedano, inoltre, Jan Levčenko, *Roždenie kinoteorii formalistov iz ducha revoljucionnogo avangarda: slučaj Viktora Šklovskogo*, in Kornelija Ičin (sost.), *Naučnye koncepcii XX veka i russkoe avangardnoe iskusstvo*, Belgrad, Izd. filologičeskogo fakul'teta Belgradskogo universiteta, 2011, pp. 378-391; Ilaria Aletto, «"Sergej ci apriva gli occhi sull'eccezionalità di ciò che sembra normale": Viktor Šklovskij e Sergej Ejzenštejn», *eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi*, 2019, XII, pp. 13-27.

[50] Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo...», cit., p. 424 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov...», cit., p. 57).

Sempre nel 1928, in una lettera Ėjzenštejn confida a Léon Moussinac, tra i primi critici e teorici del cinema, di avere «una nuova passione: James Joyce»[51]. Già in possesso di «una monografia di Gorman»[52], attratto da «tutto quello che viene pubblicato»[53] sullo scrittore, il regista chiede allo studioso francese di inviargli i numeri della rivista parigina *Transition* nei quali appaiono estratti dal nuovo romanzo di Joyce[54] e una copia di *Portrait* («L'ho letto, ma tra i miei libri non c'è!»)[55]. Leggere i testi joyciani è per Ėjzenštejn di fondamentale importanza: «il mio interesse per lui e l'*Ulisse* non è affatto platonico – ciò che realizza Joyce nella letteratura è molto vicino a quello che facciamo noi, o quantomeno, ci apprestiamo a fare nella nuova cinematografia!»[56]. «Disperato» poiché dispone di poco tempo da dedicare alla riflessione sull'autore, ha «un intero vagone di idee su Joyce e il 'cinema del futuro'», e ritiene che la lettura di *Work in Progress* farà da spunto a riflessioni teoriche («potrebbe appassionarmi talmente tanto, che potrei ricavarne in due-tre ore un articolo sul tema»)[57]. Si rammarica inoltre dei gravi problemi di vista dello scrittore irlandese, a causa dei quali non potrà mai mostrare i suoi film «a questa persona straordinaria»[58], come invece accadrà un anno dopo, durante il loro incontro a Parigi.

Ancora nello stesso anno, rispondendo al già ricordato questionario sui rapporti tra letteratura e cinema sulla rivista *Na literaturnom postu*, il regista afferma inoltre di non aver letto Joyce superficialmente («per quanto possa sembrare strano, conosco gli scritti di Joyce. Non sono stato

[51] Ėjzenštejn, *Ėjzenštejn – Mussinaku. 22 nojabrja 1928 g.*, cit., p. 230.

[52] Si tratta del volume di Herbert Gorman, *James Joyce. His First Forty Years*, London, Geoffrey Bles, 1926, di cui il regista possedeva una copia.

[53] Ėjzenštejn, *Ėjzenštejn – Mussinaku*, cit., p. 230.

[54] Dal 1927 al 1938 su *Transition* appaiono periodicamente estratti da *Work in Progress* che in seguito riceverà il titolo di *Finnegans Wake*. Per una cronologia delle pubblicazioni, cfr. «Prepublications: *Work in Progress*», *Genetic Joyce Studies*, <https://www.geneticjoycestudies.org/info/prepublications> (ultima consultazione 7/05/2024).

[55] Ėjzenštejn, *Ėjzenštejn – Mussinaku*, cit., p. 230.

[56] *Ibid.*

[57] *Ibid.*

[58] *Ibid.*

costretto a leggerli in fretta e furia di notte, come mi è capitato per Dreiser, alla vigilia del mio incontro con lui») e si dichiara certo della loro importanza per il cinema: «*Ulisse* è il fenomeno occidentale più interessante per la cinematografia. Non so se si possa dire altrettanto di altre opere letterarie, ma penso di sì»[59].

Nel dicembre del 1928, Ėjzenštejn si cimenta nella scrittura di un brano autobiografico, prevalentemente in inglese, utilizzando la tecnica dello «stream of consciousness à la Joyce» («Blode!! [Blodsinn] If I'll be quite disappointed in my art potence — I'll write my very scrupulous autobiography in that super-exact manner of Joyce's descriptions of Bloom. Putting all the associations that [cluster? *I.A.*] around the sentence or idea I am writing»), mentre 'veste i panni' di «V[aleska] Gert»[60]. Il testo è infatti intitolato *Valeska Gert on a Global Scale* e imita il linguaggio di Molly Bloom, protagonista dell'ultimo episodio di *Ulysses*, *Penelope*, dal regista associata all'attrice tedesca di cinema e cabaret, ideatrice della *Grotesktanzpantomime*, una danza moderna contaminata con gli elementi della pantomima, considerata scandalosa per via dell'erotismo delle performance:

> Dec. 14 1928: In bed. Grisha. Want to coïte. Lake of women. Melancholics. My head full of dreck. No possibility of thinking. Splendid ideas and no hands. The greatest idea – conflict between form and subject. The finest idea. Especially for printing effects. Those o but written out of my unhappiness. Silly. Idiotic. Erotic. Hunger. Schizofrenic. Eclectic. Idiot again, Uspensky hanged himself. Why not me. Bao, boo, boo[61].

---

[59] Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», cit., p. 242 (Ėjzenštejn, *Literatura i kino*, cit., p. 526).

[60] RGALI f. 1923, op. 2, ed. chr. 1105, cfr. anche Jay Leyda, Zina Voynow, Ted Perry (eds), *Eisenstein at Work*, New York, Pantheon Books/The Museum of Modern Art, 1985, p. 37; Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, cit., pp. 81-82.

[61] In quel periodo la Gert lavorava al teatro di Tairov. Più tardi, durante il soggiorno europeo di Ėjzenštejn, il regista e l'attrice si rincontrano a Berlino e poi a Parigi, dove frequentano i locali più trasgressivi, cfr. Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, cit., p. 99.

Sperimentando una scrittura joyciana 'al femminile', concetto su cui tornerò più avanti, Ėjzenštejn tira le somme alla fine di un anno difficile. Dalle sue parole traspaiono le delusioni vissute nel 1928, per via sia dell'accoglienza riservata a *Ottobre*, più fredda e critica rispetto al *Potemkin*, sia a causa delle difficoltà sperimentate nella realizzazione del film *La linea generale (Il vecchio e il nuovo)* (*General'naja linija [Staroe i novoe]*, 1928-1929): le riprese, ambientate nella profonda cam-pagna, si svolgono in condizioni disagevoli e, soprattutto, i cambiamenti imposti in corso d'opera dalle autorità che di continuo riscontrano nella pellicola 'errori' nella rappresentazione della politica agraria del Partito, ritardano il termine della pellicola. Il 1928 è però anche un anno proficuo, di intenso fermento creativo per il regista, indelebilmente segnato dal felice incontro con il romanzo di Joyce e dalla nascita del cinema intellettuale, un libro e una teoria a cui Ėjzenštejn non smetterà di pensare nel nuovo anno, in cui conoscerà personalmente anche l'autore di *Ulysses*.

Nel 1929, in missione all'estero per studiare il film sonoro, fa tappa in Inghilterra e, durante i seminari tenuti alla London Film Society, Ėjzenštejn inserisce *Ulysses* fra le opere la cui lettura si rende necessaria per allenare il «*filmic feeling*»[62], una prassi che verrà effettivamente applicata più tardi durante le lezioni al GIK.

Inizia nel 1930, subito dopo la lezione che Ėjzenštejn tiene presso la Sorbona[63], la corrispondenza con Sylvia Beach, proprietaria della libreria parigina Shakespeare & Co. e editrice di Joyce. Le lettere arrivate sino a noi, scoperte di recente, sono più frequenti dal marzo al dicembre del 1930, periodo in cui il regista è ancora in Europa, per poi divenire sporadiche. Oltre a documentare gli accordi presi da Ėjzenštejn per la

[62] Basandosi sulle annotazioni del regista inglese Basil Wright, che prende parte alle lezioni, Seton ne riporta una sintesi, cfr. Seton, *Sergei M. Eisenstein: A Biography*, cit., pp. 482-485.

[63] Alla lezione, organizzata dalla Société psychanalytique de Paris e dedicata al cinema intellettuale, assistono duemila persone, fra cui diversi intellettuali dell'epoca, come George Bataille. Ad essa sarebbe dovuta seguire la visione del film *La linea generale*, ma il prefetto di Parigi proibisce la proiezione poco prima dell'inizio dell'incontro, cfr. Ejzenštejn, *Épopée. La Sorbonne*, in *Memorie*, pp. 125-134 (Ėjzenštejn, *Epopée. Sorbonna*, in Id., *Yo. Memuary: v 2 t.*, Klejman [sost.], M., Muzej sovremennogo iskusstva «Garaž», 2019, t. 1, pp. 160-173).

pubblicazione su *Transition* della versione inglese di un suo articolo nel 1929 – *Fuori campo* (*Za kadrom*, noto in italiano anche come *Il principio cinematografico e l'ideogramma*)[64] –, avvenuta proprio grazie a Beach che fa da tramite tra il regista ed Eugene Jolas, fondatore della rivista, la corrispondenza, redatta in inglese, testimonia la profonda stima di Ėjzenštejn per Joyce e il desiderio di reperire il maggior numero di opere di e sullo scrittore. Da Los Angeles, nel giugno 1930, chiede alla Beach di fargli recapitare la monografia di Stuart Gilbert, *James Joyce's* Ulysses*: A Study*, allora da poco pubblicato («sarei enormemente felice di averlo»)[65], che sarà per lui d'aiuto nell'interpretazione del romanzo e verrà spesso citato nei suoi scritti contenenti riferimenti a Joyce. Ancor più rilevante una lettera del gennaio 1933: ormai tornato in Unione Sovietica, Ėjzenštejn domanda a Beach quali siano le pubblicazioni più recenti perché, scrive,

> sono e resto ancora un grande ammiratore del grand'uomo, nei cui confronti sta nascendo ora un grande interesse nei nostri circoli letterari russi [*sic*] (può immaginare che, per certi versi, io non sono senza "colpa" in questo!). C'è persino la possibilità che *Ulisse* venga tradotto in russo. È molto spiacevole, quindi, non essere il più possibile *au courant* di tutto ciò che riguarda Joyce e, a dire il vero, dal 1930 in poi non sono molto aggiornato.

L'editrice accoglie la richiesta del regista e gli propone una lista di volumi – opere di Joyce pubblicate in quel periodo (frammenti da *Work in Progress* pubblicati sia su *Transition* che in libri separati)[66], un saggio sullo scrittore (*James Joyce and the Plain Reader* [1932] di Charles Duff) ma anche scritti di modernisti (*Sweeney Agonistes* [1932] di T.S. Eliot,

---

[64] Eisenstein, «Cinematographic Principle and Japanese Culture», *Transition*, 1930, 19-20, pp. 90-103.

[65] Lettera del 27 giugno 1930, Yuri Leving, Fredrick H. White, Ulysses *on Soviet Celluloid: Sergei Eisenstein, James Joyce and Sylvia Beach*, in Leving (ed.), *A Blue Brick. Festschrift in Honor of John E. Bowlt on the Occasion of His 80th Birthday*, Esterum Publishing, Frankfurt am Main, 2023, p. 342.

[66] *Anna Livia Plurabelle* (1928), *Haveth Childers Everywhere* (1930) e *Two Tales of Shem & Shaun* (1932).

Triumph of the Machine [1930] di D.H. Lawrence, *North America* [1929] di Robert McAlmon, un'antologia dei poeti oggettivisti statunitensi) e un pamphlet sul surrealismo, il cui acquisto sarà poco dopo confermato da Ėjzenštejn, che in cambio invia alla Beach alcuni volumi in russo e non esita a esprimerle la sua gratitudine:

> Tutti i libri sono di grande interesse per me, in particolare il materiale contenuto in *Transition*. È molto vicino a ciò su cui sto lavorando in un altro dominio: il cinema sonoro. Probabilmente presto pubblicherò un articolo al riguardo e sarò lieto di inviarglielo[67].

Lo scambio epistolare fra Ėjzenštejn e Beach si interrompe, comprensibilmente, nel 1936: mentre si stringono sempre di più le maglie della censura e, soprattutto, con l'inizio del Terrore staliniano, intrattenere una corrispondenza con l'agente letteraria di un autore 'borghese' per ordinare dall'Europa libri di scrittori dell'Occidente capitalista, non sarà più ammissibile.

In Messico, dove soggiorna dal dicembre del 1930 al marzo del 1932, il regista tornerà a parlare di Joyce nei propri appunti al libro di Edmund Wilson *Axel's Castle* risalenti al dicembre del 1931.

Un anno dopo, tornato a Mosca, Ėjzenštejn sarà nominato titolare della cattedra di regia al GIK, e nell'articolo *Servitevi!* (1932), 'manifesto' delle attività didattiche che si prefigge di portare avanti, lo scrittore irlandese è citato con parole di grande ammirazione. Pur sostenendo che «soltanto il cinema possiede un mezzo per rappresentare in modo adeguato l'intero svolgimento del pensiero», Ėjzenštejn individua un'eccezione nella «letteratura che viola i limiti del terreno ortodosso»: gli «immortali»[68] monologhi di *Ulysses*, uno degli esempi più brillantemente riusciti di resa del discorso interiore. Joyce stesso, a sua volta, dimostra vivo interesse nei confronti delle nuove possibilità offerte dal mezzo

[67] Lettera del 12 febbraio 1933, Leving, White, Ulysses *on Soviet Celluloid*, cit., p. 358.

[68] Ejzenštejn, *Una lezione di sceneggiatura*, in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., p. 94 (Ėjzenštejn, «Odolžajtes'!», cit., p. 28).

espressivo cinematografico. Emblematico è il ricordo del regista:

> quando Joyce e io c'incontrammo a Parigi egli s'interessò vivamente ai miei piani per il monologo interiore filmato, al quale s'apre un campo assai più ampio di quello concesso dalla letteratura. Nonostante la sua quasi totale cecità, Joyce volle vedere quelle parti del *Potemkin* e di *Ottobre* che, coi mezzi espressivi offerti dal cinema, seguono linee analoghe[69].

Si tratta della sua ultima menzione ufficiale di Joyce sulla stampa sovietica. Ciononostante, la riflessione sull'autore irlandese non viene interrotta ed è riscontrabile sia nelle bozze di saggi rimasti irrealizzati e negli scritti personali, sia all'interno di pubblicazioni edite all'estero. Ad esempio, alla versione inglese di *Una lezione di sceneggiatura – A Course in Treatment*, uscita postuma nel 1949, da cui è tratto il titolo in italiano (*Odolžaites'!*, quello russo originale, letteralmente, *Servitevi!*) –, preparata insieme all'allievo statunitense Jay Leyda tra il 1946 e il 1948, Ėjzenstejn aggiungerà un'epigrafe tratta da *Circe*, l'episodio più visionario di *Ulysses*, da Joyce concepito nella forma di un copione teatrale o degli intertitoli del cinema delle origini: «STEPHEN (*Si guarda indietro*) Insomma quel gesto, non musica, non odori, sarebbe un linguaggio universale, il dono delle lingue che rende visibile non il senso profano ma la prima entelechia, il ritmo strutturale»[70]. Componente paratestuale fondamentale per l'interpretazione dello scritto di cui costituisce l''anticamera', l'epigrafe riporta citazioni di opere altrui fornendo una «lapidaria prefazione»[71] al testo, e il suo inserimento si connota spesso come un omaggio

[69] *Ibid.*, p. 95 (*ibid.*).

[70] Eisenstein, *A Course in Treatment*, in Id., *Film Form. Essays in Film Theory*, Jay Leyda (ed.), New York-London, Harvest/HBJ Book, 1949, p. 84. Trad. it. dell'epigrafe: Joyce, *Ulisse*, cit., p. 843 (*U* 15. 104-107). L'epigrafe è invece assente nella versione rielaborata e inclusa nell'opera incompiuta *Il metodo* (*Metod*, 1940-1948), cfr. Ejzenštejn, *Il monologo interiore*, in *Metodo*, p. 74 (Ėjzenštejn, *Vnutrennij monolog*, in *Metod*, 1, p. 98).

[71] Gérard Genette, *Soglie*, Camilla Maria Cederna (trad.), Torino, Einaudi, 1989, p. 150, cfr. anche *Il paratesto*, Cristina Demaria, Riccardo Fedriga (a cura di), Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001, pp. 116-118.

nei confronti dei loro autori. Anticipando la presenza chiave dello scrittore irlandese, il regista mutua dal romanzo di Joyce parole che reputa importanti e affini al proprio sentire, per comunicare implicitamente al lettore l'idea essenziale del saggio: al fine di comprendere e mettere in atto al meglio i compiti della regia cinematografica bisogna 'guardare indietro', seguire cioè a ritroso le tracce del montaggio quale fondamento del linguaggio dell'arte e del pensiero nei fenomeni del passato. Occorre quindi rivolgersi a esempi e modelli universali da paesi e culture diversi, parlare più lingue (in *Circe* Joyce fa allusioni alla Pentecoste e alla glossolalia, Stephen nell'episodio tenta infatti di parlare in una pluralità di idiomi)[72], così da raggiungere l'«entelechia», termine aristotelico che indica uno stadio di sviluppo compiuto e perfetto. Il riferimento al «ritmo strutturale» che chiude la battuta di Stephen è ricollegabile alla concezione ėjzenštejniana del «tamburo ritmico» («*ritmičeskij baraban*», 1940): il cinema è in grado di suggestionare inconsciamente lo spettatore attraverso la scansione 'ipnotica' dei fotogrammi. Il ritmo, all'origine della vita biologica, basti pensare al battito cardiaco e alla respirazione, è un elemento strutturale anche di altre forme artistiche e permette la regressione verso forme prelogiche del pensiero[73].

Joyce è in seguito menzionato nell'introduzione a *La regia. L'arte della messa in scena* (*Režissura. Iskusstvo mizansceny*, 1932-1934) – primo e unico volume incompiuto di un'opera concepita in tre parti e nata come lavoro preparatorio alle lezioni al GIK di Ėjzenštejn – in cui il regista anticipa che *Ulysses* sarà da lui utilizzato quale esempio dell'«organizzazione del processo creativo» e dello «studio delle biografie artistiche»[74]. All'interno del capitolo *Il ritorno del soldato dal fronte* (*Vozvraščenie soldata s fronta*), la ricostruzione del «vagabondaggio dublinese dell'eroe joyciano Leopold Bloom, dal mattino presto a sera tardi» è presentata agli studenti come modello per la realizzazione di un'«unità

[72] Cfr. Terrinoni, *Note*, in Joyce, *Ulisse*, cit., p. 1761.

[73] Cfr. Ejzenštejn, *Il «tamburo ritmico»*, *Metodo*, 1, pp. 182-197 (Ėjzenštejn, «Ritmičeskij baraban», *Metod*, 1, pp. 183-194).

[74] Ejzenštejn, *Introduzione*, in Id., *La regia. L'arte della messa in scena*, Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 1989, p. 16 (Ėjzenštejn, *Vvedenie*, in Id., *Režissura. Iskusstvo mizansceny*, *Izb*, 4, p. 24).

di segmentazione» spazio-temporale del «tragitto compiuto da un uomo per le strade di una città nel corso di 24 ore»[75]. Nell'ottica del regista, in una eventuale trasposizione cinematografica di *Ulysses*, mezz'ora sarebbe sufficiente per fissare tutti gli spostamenti e le soste di Bloom «a partire dal mattutino corteo funebre passando per la redazione del giornale, il ristorante, la clinica ginecologica, il museo in cui avviene la discussione su Shakespeare, il quartiere delle "case di tolleranza" e via elencando»[76]. I calcoli e le suddivisioni delle scene per la resa filmica del romanzo proposti agli studenti sono, con ogni probabilità, qualcosa su cui Ėjzenštejn stava già lavorando: grazie ai ricordi di Seton, che durante una visita al regista nella primavera del 1934 ha occasione di sfogliare la sua copia di *Ulysses* (la copia 'di lavoro', oggi perduta), sappiamo che le pagine contenenti i monologhi interiori di Bloom erano state 'scomposte' «in una bozza di sceneggiatura per le riprese»[77]. Verosimilmente, proprio quelle stesse pagine gli avevano anche fornito ispirazione per il progetto, poi rimasto irrealizzato, della sua cine-commedia eccentrica «*MMM*» (1932-1933, dalle iniziali del protagonista, Maksim Maksimovič Maksim). Secondo le bozze del progetto, «persone diverse» avrebbero parlato «con la stessa voce», mentre «voci» e «monologhi interiori» sarebbero stati alterati da «difetti sonori (deformazioni)» e accompagnati da «pantomime» su base musicale[78].

A documentare quanto Joyce e la sua opera occupino un posto rilevante in particolare nei corsi al GIK di Ėjzenštejn sono gli stenogrammi delle lezioni, dai quali si evince come il regista, nell'ambiente 'protetto' dell'aula in un periodo in cui si intensifica la lotta agli autori modernisti, non esiti a pronunciare il nome dello scrittore irlandese. Nel 1934, ad esempio, pochi mesi dopo il Primo Congresso degli scrittori sovietici, il

---

[75] Ejzenštejn, *Il ritorno del soldato dal fronte*, in Id., *La regia. L'arte della messa in scena*, cit., p. 481 (Ėjzenštejn, *Vozvraščenie soldata s fronta*, in Id., *Režissura. Iskusstvo mizansceny*, in *Izb*, 4, p. 410).

[76] *Ibid*.

[77] Seton, *Sergei M. Eisenstein: A Biography*, cit., p. 290.

[78] Ėjzenštejn, *MMM. Trilogija iz trech dvuchčastnych komičeskich s prologom (sem' častej). Nebylica v licach neskladnymi stichami S.M. Ėjzenštejna*, in Semen Ginzburg (red.), *Iz istorii kino. Dokumenty i materialy*, Vyp. 10, M., Iskusstvo, 1977, p. 156.

regista esprime agli studenti aperta ammirazione nei confronti del metodo joyciano, caratterizzato da un «*poližanrizm*»[79] – pluralità di generi – che 'disgrega' la forma della narrazione senza però intaccarne l'unità stilistica: «capite che qui c'è un'enorme quantità di materiale per l'acquisizione dell'esperienza. […] una scoperta letteraria di portata quasi pari alla possibilità di vedere per la prima volta la materia umana al microscopio, che è stata di enorme importanza per i fisiologi»[80]. L'allusione alla metafora della 'microscopia' usata da Radek nel definire *Ulysses* «un mucchio di letame brulicante di vermi fotografato attraverso un microscopio»[81], è da Ėjzenštejn ripresa e 'rovesciata' per evidenziare il giudizio demagogico del politico:

> La critica di Radek a Joyce si basava essenzialmente su un punto. […] non abbiamo bisogno di cose così microscopiche. Noi non vediamo in quel modo, fenomeni simili non esistono. […] è come se una persona che si trova al pronto soccorso vedesse su un muro un ingrandimento di qualcosa osservato al microscopio e dicesse: «Perché è necessario? Dopotutto, i microbi non sono così grandi. Dopotutto, questo non si vede nella vita reale». Capite qual è l'errore? Il fatto è che bisogna studiare quei grafici per essere in grado di conoscere quei batteri, quegli elementi invisibili, per poterli possedere. Questo è il significato dello studio di Joyce ed è a questo livello che lo scrittore analizza le cose in modo così microscopico[82].

Sorprende, allo stesso tempo, che il regista rilevi, accanto ai pregi del romanzo, un 'difetto', l'assenza cioè della dimensione sociale. Lo scrittore

> vede come le circostanze esterne agiscono sul treno dei pensieri e

[79] Ėjzenštejn, *Lekcija n. 7, 1 nojabrja 1934 g. Džejms Džojs i poližanrizm*, in Id., *Stenogrammy režisserskich seminarov (1933-1935)*, Oksana Bulgakova (sost.), Tbilisi, Sa. Ga., 2019, p. 158. Questa recente versione degli stenogrammi integra con parti inedite il testo pubblicato in inglese nel 1987, cfr. Tall, *Eisenstein on Joyce*, cit.

[80] *Ibid.*, p. 137.

[81] Radek, *op. cit.*, 179.

[82] Tall, *Eisenstein on Joyce*, cit., p. 137

> li modificano, ma non vede l'interpretazione dei fenomeni sociali che sovrastano la coscienza. La coscienza è completamente limitata. Presta molta attenzione agli stati interiori dell'esperienza senza entrare in contatto con le loro precondizioni, cioè quei traumi interiori in cui si avverte l'influenza di Freud […]. Per esempio, nell'*Ulisse* Bloom ha il trauma della morte del figlio e dell'assenza di eredi. […] Un altro personaggio ha il complesso materno. […] è tutto riconducibile a complessi psicologici[83].

Ciò è indice del fatto che Joyce, «artista borghese», descriva una «società borghese»[84]. Si tratta di parole apparentemente 'dissonanti' che anticipano un approccio riscontrabile negli scritti di Ėjzenštejn del periodo immediatamente successivo.

*II.3. La riflessione sull'*Urphänomen *filmico in Joyce: dalla* Teoria generale del montaggio *a* Film Form *(1935-1949)*

Tra il 1935 e il 1937, il regista si cimenta in un consistente lavoro dedicato al montaggio (noto in italiano con il titolo *Teoria generale del Montaggio*, in russo *Montaž*), rimasto anche questo incompiuto. Riserva un capitolo al romanziere irlandese, cui in italiano è stato attribuito il titolo *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce* (*Montaž u Džojsa*, quello in lingua russa)[85]. Oltre ad essere il testo su Joyce più esteso concepito da Ėjzenštejn per la pubblicazione – che avverrà però solo dopo la sua morte – si tratta, a nostro avviso, di uno dei contributi più interessanti e sarà analizzato separatamente più avanti.

Al 1939 sono ascrivibili diverse menzioni dell'ultimo capitolo di *Ulysses*, *Penelope*, nella *Struttura degli oggetti* (*O stroenii veščej*), saggio

[83] Ėjzenštejn, *Lekcija n. 7*, cit., pp. 160-161.

[84] *Ibid*., p. 161.

[85] Trattandosi di uno scritto incompiuto, sia il titolo che l'intestazione di alcune sezioni dell'opera sono stati decisi dai curatori delle edizioni in italiano e in russo (Montani e Klejman), pertanto risultano diversi nelle due lingue. La versione russa più recente integra materiali inediti tratti dai manoscritti conservati presso lo RGALI, cfr. Ėjzenštejn, *Montaž*, Klejman (sost.), M., Musej kino, 2000.

iniziato nello stesso anno e poi incluso nella *Natura non indifferente* (*Neravnodušnaja priroda*) – opera della maturità, la più compiuta del regista e pubblicata postuma, che raccoglie scritti elaborati tra il 1939 e il 1947 – come esempio letterario del «principio della *fluidità continua*»[86], ottenuto nel cinema attraverso la consequenzialità dei quadri che si succedono nella pellicola. In *Penelope* è infatti riprodotto «in modo eccezionalmente preciso il corso dei pensieri tipico dello stadio del torpore che precede il sonno» e viene colta una delle caratteristiche più profonde della fase primordiale dello sviluppo della coscienza: «l'integrità […] e la fluidità delle idee indifferenziate, proprie dello stadio che precede la fase più avanzata della coscienza attiva "articolante"»[87].

Un dato prominente è rappresentato dalla presenza joyciana in un'importante pubblicazione apparsa negli Stati Uniti a cura di Leyda – *The Film Sense* (1942) – il primo libro stampato del regista, risultato della 'fusione' di due saggi lunghi, *Montaggio 1938* (*Montaž 1938*, 1939) e *Il montaggio verticale* (*Vertikal'nyj montaž*, 1940), rielaborati, tradotti in inglese e suddivisi in quattro parti. Se Joyce non viene menzionato né in *Montaggio 1938* né nel *Montaggio verticale*, entrambi usciti sulla rivista *Iskusstvo kino*[88] – Joyce è ormai divenuto innominabile sulla stampa sovietica – l'autore è invece rintracciabile nello statunitense *The Film Sense*, destinato ai lettori di un paese alleato dell'URSS nel 1942, anno particolarmente duro del Secondo conflitto mondiale. Qui Ėjzenštejn cita *Finnegans Wake*, definito un «esempio estremo» degli usi linguistici del montaggio poiché presenta «la più grande manipolazione» del «*portmanteau*»[89], cioè un neologismo creato a partire dall'unione due parole diverse o da parti di esse, dal significato indipendente rispetto a quello delle due di cui è composto. Fenomeni linguistici dall'uso esten-

[86] Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 2003, p. 285 (Ėjzenštejn, *Neravnodušnaja priroda*, Klejman [sost.], M., Muzej kino, 2006, t. 2. *O stroenii veščej*, p. 350).

[87] Id., *Natura*, p. 287 (Id., *Priroda*, p. 351).

[88] Ėjzenštejn, «Montaž 1938», *Iskusstvo kino*, 1939, 1, pp. 37-49; Id., «Vertikal'nyj montaž», *Iskusstvo kino*, 1940, 9, pp. 16-25.

[89] Eisenstein, *Word and Image*, in Id., *The Film Sense*, Leyda (ed.), New York, Harvest Book-Harcourt, Brace & World, 1942, p. 6.

sivo e cruciale nell'ultimo romanzo di Joyce, le parole *portmanteau* di *Finnegans Wake* saranno difatti studiate dalla critica sia per gettare luce sulle strategie adottate dall'autore nella formazione dei neologismi sia per cogliere le loro ripercussioni sulla ricostruzione dei sensi dell'opera da parte del lettore[90]. La successiva menzione del romanziere in *The Film Sense* è inserita, come già avvenuto nell'articolo *Una lezione di sceneggiatura*, in un'epigrafe. Per il capitolo conclusivo (*Form and Content: Practice*, titolo inglese del *Montaggio verticale*)[91], un'esplorazione delle possibilità delle interazioni audio-visive nel film sonoro attraverso l'analisi *ex post* di alcune scene chiave dell'*Aleksandr Nevskij* (1938), scritte a quattro mani con Sergej Prokof'ev, Ėjzenštejn sceglie per l'epigrafe una frase tratta dal saggio giovanile di Joyce, *James Clarence Mangan* (1902)[92]: «Una canzone di Shakespeare o Verlaine, che sembra libera e vivida e distante da qualsiasi proposito esplicito, come la pioggia che cade in giardino o le luci della sera, si scopre essere l'articolazione ritmica di un'emozione altrimenti incomunicabile, perlomeno in modo adeguato»[93]. Ėjzenštejn trova evidentemente il punto di vista di Joyce sul linguaggio poetico analogo al proprio, come traspare da un passaggio del capitolo, in cui spiega che il ritmo e il metro vengono avvertiti dal poeta quali «immagini del movimento» («*images of movement*») soprattutto laddove la lingua non possiede i mezzi per descrivere verbalmente sensazioni e immagini, come, ad esempio, l'«infrangersi dell'onda». In russo non esiste un termine che restituisca «il tortuoso disegno dell'elevazione e dell'urto dell'onda che si rompe. Il tedesco è più fortunato: ha la parola composta *Wellenschlag* che veicola in modo assolutamente preciso questo quadro dinamico»[94]. Si può così tentare di spiegare la scelta dell'epigrafe

[90] Cfr., ad esempio, Attridge, *Unpacking the Portmanteau; or, Who's Afraid of* Finnegans Wake*?*, in Id., *Peculiar Language*, London, Routledge, 2004, pp. 188-209.

[91] Eisenstein, *Form and Content: Practice*, in Id., *The Film Sense*, cit., p. 156.

[92] Citata nel libro di Gorman, cfr. Eisenstein, *Sources*, in Id., *The Film Sense*, cit., p. 282.

[93] Joyce, *James Clarence Mangan*, in Id., *Lettere e saggi*, cit., pp. 865-866 (Joyce, *James Clarence Mangan*, in Id., *Occasional, Critical and Political Writing*, Kevin Barry [ed.], Oxford-New York, Oxford University Press, 2000, p. 54).

[94] Eisenstein, *Form and Content*, cit., pp. 166-167.

joyciana considerando l'importanza attribuita sia dal regista che dallo scrittore al rapporto fra ritmo, suono e percezione. Riflettendo sulle riprese del *Nevskij*, Ėjzenštejn ricorda come le immagini del movimento siano state rese mediante una successione di fotogrammi combinata alla colonna sonora e alle gradazioni dei valori luminosi e cromatici dell'inquadratura, montati 'verticalmente' allo scopo di ottenere un effetto contrappuntistico – al pari delle diverse voci di una partitura – per far cogliere allo spettatore «la sensazione totale dell'immagine» («*total image sensation*»)[95]. Il ritmo, il movimento, le valenze figurali e sonore della parola sono del resto fondamentali anche in Joyce, a partire dai versi di *Chamber Music* (1907), ma qui il regista ha forse ancora una volta in mente *Finnegans Wake*, in cui tali aspetti rivestono un'importanza capitale e influiscono sulle relazioni tra suono e significato, che il lettore è chiamato a 'costruire' in modo creativo e partecipe. Ciò emerge chiaramente quando il romanzo viene letto ad alta voce[96], come nelle incisioni per grammofono fatte ascoltare da Joyce a Ėjzenštejn durante l'incontro a Parigi, che tanto colpirono il regista.

Nel dicembre 1943, in una lettera a Jurij Tynjanov, il quale, scomparso in quello stesso mese, probabilmente non la lesse, Ėjzenštejn ne loda il saggio *Un amore senza nome* (*Bezymennaja ljubov'*, 1939): qui il formalista sostiene come Aleksandr Puškin fosse stato per tutta la vita segretamente innamorato di una donna più anziana, Ekaterina, moglie di Nikolaj Karamzin, conosciuta all'età di diciassette anni[97]. Parlando del suo progetto per un film a colori sulla vita di Puškin, *L'amore del poeta* (*Ljubov' poėta*, 1940-1941, irrealizzato), ispirato al romanzo storico-biografico di Tynjanov *Puškin* (1936), il regista spiega allo studioso il finale che ha in mente, per il quale vorrebbe trarre spunto da *Scylla and Charybdis*, il nono episodio di *Ulysses*, dove Joyce

> dimostra in modo inconfutabile che tutta l'arte di Shakespeare e

[95] *Ibid.*, p. 201.

[96] Cfr. Peter Myers, *The Sound of* Finnegans Wake, London, Palgrave Macmillan, 1992.

[97] Cfr. Jurij Tynjanov, *Bezymennaja ljubov'*, in Id., *Puškin i ego sovremenniki*, Viktor Vinogradov (red.), M., Nauka, 1968, pp. 209-232.

> la particolarità del suo sguardo derivano da un giovanile incontro con una donna adulta (*oyez! oyez!*) – Dedalus parla semplicemente di una violenza subita dal giovane da parte di una donna più anziana; e poi alla domanda: «E voi credete a ciò?», Dedalus risponde in modo straordinario: «Certamente no!» (tutti i suoi ragionamenti sono organizzati in toni seri *à s'y méprendre*, parodia delle controversie della shakespeariologia) – allora per un film su Puškin, come lo immagino da tempo, non si può trovare nulla di più eccezionale![98]

Tra il 1943 e il 1944 le menzioni joyciane sono frequenti e rilevabili soprattutto nel *Metodo* (*Metod*, 1940-1948) – opera dalla lunga gestazione, rimasta incompiuta – contenente, per dirla con Ėjzenštejn, «brevi *excursus* su Balzac, Gogol', Zola e Joyce»[99]. In realtà, per quanto concerne Joyce, le osservazioni del regista si estendono spesso su più pagine e toccano punti nodali del testo[100] e, nonostante talvolta diano avvio a digressioni, non appaiono marginali rispetto all'obiettivo teorico principale: trovare la 'chiave di volta' del «*Grundproblem*»[101], il problema fondamentale dell'arte, i suoi meccanismi e la sua efficacia, attraverso l'analisi delle diverse forme artistiche del passato che sembrano tendere

[98] Ėjzenštejn, *S. M. Ėjzenštejn – Ju. N. Tjnjanovu. 1943*, in Jurij Tynjanov, *Pisatel' i učenyj: Vospominanija; Razmišlenija; Vstreči*, Veniamin Kaverin (sost.), M., Molodaja Gvardija, 1966, p. 180.

[99] Ejzenštejn, *Il comico*, in *Metodo*, p. 496 (Ėjzenštejn, *Komičeskoe*, in *Metod*, 1, p. 432).

[100] In una nota del 1943 scritta in tedesco e in inglese, conservata allo RGALI (f. 1923, op. 1, ed. chr. 1404, l. 70), il regista dichiara di voler usare una citazione da *Scylla and Charybdis* per l'epilogo del *Metodo*: «Capitolo 9, Libreria: "– Che illusione […]. Ci ha condotti fin qua per presentarci un triangolo francese. Ma lei, poi, ci crede o no alla sua teoria? – No, disse prontamente Steven"» (Joyce, *Ulisse*, cit., p. 417; *U* 9. 1064-1067). Si tratta di un finale 'pessimistico' che, agli occhi di Klejman, va letto sia sullo sfondo di un anno difficile per l'Unione Sovietica, impegnata nel 1943 a fronteggiare le numerose offensive tedesche sul fronte orientale, sia come una sorta di presagio di avvenimenti futuri tragici per il regista (l'infarto, la censura di *Ivan il Terribile*, l'inasprirsi della repressione staliniana e della lotta al cosmopolitismo), cfr. Klejman, *Formula Finala. Stat'i, vystuplenija, besedy*, M., Ėjzenštejn-centr, 2004, p. 248.

[101] Titolo della parte centrale del *Metodo*.

verso il cinema, poiché, a suo parere, quando si volge lo sguardo all'indietro nel tempo è appunto il cinema, il più «progredito»[102] fra tutti i linguaggi artistici, che aiuta a comprendere il metodo delle altre arti.

La prima parte del *Metodo*, intitolata *Un argomento inesauribile* (*Predmet neistoščimyj*)[103], unisce riflessione teorica, ricordi personali ed esperienze 'sul campo' dal teatro al cinema, ed è aperta dal capitolo *Con un'intenzione premeditata («Il montaggio delle attrazioni»)* (*S zaranee obdumannym namereniem [«Montaž attrakcionov»]*, 1943). Il regista vi abbozza le origini del suo rapporto con l'arte e la nascita della teoria del «montaggio delle attrazioni», quest'ultima formulata vent'anni prima nell'omonimo scritto (1923-1924). I ricordi degli anni della giovinezza e delle letture decisive fatte in quella stagione della propria vita gli danno modo di accostare Joyce a Zola – altro autore verso il quale prova profonda ammirazione – e di argomentare il 'superamento' del romanziere irlandese sull'arte di quello francese:

> Joyce nel suo «romanzo sperimentale» [si trova, *I.A.*] al gradino successivo dopo Émile Zola, il padre del «romanzo sperimentale». Qui il primissimo piano di una giornata della vita di un uomo mediocre, senza qualità, finisce per occupare ben settecentotrentacinque pagine [*sic*], e i procedimenti che noi utilizziamo in una qualsiasi riga in Joyce diventano le fondamenta strutturali indipendenti di interi capitoli del romanzo: un romanzo che, grazie alla lente d'ingrandimento fornita dalla maestria dello scrittore, dilata un giorno della vita di un modesto agente di una compagnia assicurativa [*sic*] fino a trasformarlo in un'Odissea contemporanea. Lo scarafaggio inquadrato «in primissimo piano» anche in questo caso spaventò a tal punto la nostra critica letteraria che essa chiuse

[102] Ejzenštejn, *In primo piano (In luogo di una prefazione)*, in *Metodo*, p. 6 (Ėjzenštejn, *Krupnym planom [Vmesto predislovija]*, in *Metod*, 1, p. 38).

[103] Il titolo è tratto da una frase di Puškin contenuta in una lettera all'amico e poeta Petr Vjazemskij, posta dal regista in epigrafe alla sezione iniziale del *Metodo*: «Scrivere le proprie *Mémoires* è allettante e piacevole. Non ami nessuno così tanto, non conosci nessuno così bene come te stesso. L'argomento è inesauribile», Aleksandr Puškin, *Pis'mo Vjazemskomu P.A., vtoraja polovina nojabrja 1825 g. Michajlovskoe*, in Id., *Perepiska A.S. Puškina*, tt.1-2, V. Vacuro (sost.), M., Chudožestvennaja literatura, 1982, t. 1, p. 237.

> gli occhi e scappò via a gambe levate gridando: «Nella vita reale tutto questo non succede!». Nella loro folle corsa, quegli infelici avrebbero dovuto dapprima distruggere i microscopi e i telescopi… Non a caso ho amato e ammirato Joyce da vivo. Amo e ammiro Joyce anche da morto perché si è spinto in profondità nell'analisi della natura della scrittura tanto quanto me, con lo stesso ardore che ho avuto io fin dalla prima giovinezza, e ho ancora oggi, per i motivi appena indicati (e per quelli indicati molto prima)[104].

La vicinanza di Ėjzenštejn a Joyce, appena scomparso (1941), è qui dichiarata calorosamente, sia per la comunanza di idee riguardo agli esperimenti artistici, condotti con lo stesso appassionato rigore, sia per i giudizi miopi imposti loro dai contemporanei. Il regista addita la critica sovietica, prendendone le distanze come già aveva fatto in precedenza (durante lezioni al GIK), ma in questo caso lo fa con un tono più 'scanzonato'. Trattandosi di un segmento di un'opera incompiuta, viene da chiedersi se dal testo definitivo di *Con un'intenzione premeditata* Ėjzenštejn avrebbe poi espunto gli strali più pungenti diretti ai critici, se li avrebbe 'smussati' o celati in qualche modo. Difatti, pur disponendo oggi di una versione ricostruita, *Il metodo* doveva essere nelle intenzioni del regista articolato e corposo, ipertestuale *ante-litteram* – dal 1929 aspira a creare «un libro in forma di… sfera»[105], con materiali teorici consultabili dal lettore procedendo dall'uno all'altro, avanti e a ritroso, seguendone la rete di rimandi – e avrebbe forse potuto conservare richiami audaci, più difficili da cogliere per i censori data la densità del testo. Ciò vale anche per gli altri riferimenti joyciani nella stessa opera, precipui per il nostro discorso.

Ancora all'interno della prima parte del *Metodo*, troviamo il capitolo *Il movimento del pensiero* («*Dviženie» myšlenija*, 1943), nel quale il regista si interroga sulle modalità attraverso cui gli strati primordiali del pensiero sensibile si siano manifestati nel corso della storia, con

[104] Ejzenštejn, *Con un'intenzione premeditata («Il montaggio delle attrazioni»)*, in *Metodo*, p. 33 (Ėjzenštejn, *S zaranee obdumannym namereniem ["Montaž attrakcionov"]*), in *Metod*, 1, p. 62.

[105] Ėjzenštejn, *Kniga-šar*, in *Montaž*, p. 475.

l'obiettivo di recuperarli nel presente in virtù della loro efficacia sullo spettatore[106]. Pensando nello specifico a *Ottobre*, asserisce che la nascita delle «riflessioni sul cinema intellettuale» coincide con il primo contatto con *Ulysses*:

> ne lessi un breve riassunto sul pieghevole che pubblicizzava l'abbonamento all'edizione della traduzione tedesca[107]. Già solo quel riassunto mi fece girare la testa. Ben presto (nei giorni delle celebrazioni del 1927) mi imbattei nell'unica copia esistente a Mosca dell'*Ulisse* in inglese. Poi, dopo il primo viaggio di una delegazione sovietica a Ginevra, entrai in possesso di una copia del libro[108].

Il fascino vertiginoso di un romanzo di cui è tra i primi lettori in Unione Sovietica resta ai suoi occhi immutato a distanza di anni, grazie all'«inimitabile carattere sensibile degli effetti del testo» e allo stile «asintattico» preso a prestito dai principi del discorso interiore «con cui ciascuno di noi parla a modo suo, e che soltanto il genio letterario di Joyce intuisce di poter mettere a fondamento del suo metodo letterario»[109]. Ponendo il lavoro dell'autore irlandese su un livello più elevato rispetto al proprio, afferma che «nella fucina linguistica della letteratura, Joyce si dedica a quello che io farnetico di fare con le mie ricerche di laboratorio nel campo del linguaggio cinematografico»[110]. Torna poi su alcuni momenti

[106] «Il segreto dell'arte in generale», si chiede, consiste forse nel «trasferimento della formula logica delle forme attuali della nostra coscienza (all'indietro? a ritroso?) verso le forme più antiche della coscienza e del pensiero?», Ejzenštejn, *Il movimento del pensiero*, in *Metodo*, p. 62 (Ėjzenštejn, *«Dviženie» myślenija*, in *Metod*, 1, p. 88).

[107] Il dépliant, custodito all'interno della copia del volume di Stuart Gilbert (*James Joyce's* Ulysses*: A Study*, 1930) appartenuta al regista, è oggi conservato nel suo fondo archivistico al Museo del cinema di Mosca.

[108] Ejzenštejn, *Il movimento del pensiero*, in *Metodo*, p. 69 (Ėjzenštejn, *«Dviženie» myślenija*, in *Metod*, 1, p. 94). Il libro, si ricorda, gli viene fatto recapitare per tramite di Ivy Litvinova, moglie di Maksim Litvinov, al tempo viceministro del Ministero degli esteri.

[109] *Ibid.* (*ibid.*).

[110] *Ibid.* (*ibid.*).

dell'incontro parigino: il disagio avvertito di fronte alla scoperta della cecità pressocché totale dello scrittore, l'emozione nel ricevere l'autografo sulla prima pagina della copia di *Ulysses* – segni «illeggibili»[111] che Joyce impiega diverso tempo a vergare, dopo essersi recato in un'altra stanza – e nel leggere l'estratto di *Anna Livia Plurabelle* redatto a caratteri cubitali: «ingrandimento esagerato di una paginetta in miniatura di un minuscolo libricino-frammento!»[112]. Queste parole danno al regista lo spunto per usare *Leitmotiv* ottici, ricorrenti, come si è visto, nei testi in cui compare Joyce, riferendoli a mo' di elogio alla capacità del romanziere di registrare «le sinuosità del movimento interiore delle emozioni e dell'intima struttura del discorso interiore», scrutate mediante una «lente d'ingrandimento con cui egli esamina i microscopici e reconditi meandri della scrittura letteraria»[113].

Proseguendo nell'esaminare in retrospettiva l'«argomento inesauribile» delle compenetrazioni fra vita, teoria e arte, nel capitolo seguente – *Il monologo interiore* (*Vnutrennij monolog*, 1943) – Ėjzenštejn focalizza ora la propria attenzione sull'inizio degli anni Trenta. A innescare la riflessione sullo scrittore irlandese è stavolta il ricordo del progetto per il film *An American Tragedy* (1930), ispirato all'omonimo romanzo di Dreiser, che avrebbe introdotto la fase successiva del cinema intellettuale per mezzo della resa del monologo interiore 'montato', per la prima volta, in un film sonoro. La pellicola non viene realizzata – la casa di produzione hollywoodiana Paramount, con la quale Ėjzenštejn firma un contratto mentre si trova negli Stati Uniti, rifiuta la proposta reputandola non adatta all'intrattenimento del grande pubblico[114] – ma nel *Metodo*, nonostante gli anni trascorsi, ne sono difese le potenzialità innovative ed è dal regista ribadita la necessità di rivolgersi alla tecnica dello scrittore irlandese per sviluppare il discorso interno filmato. Nella sezione del capitolo intitolata *Joyce e Dujardin* (*Džojs i Djužarden*), puntando il dito contro la critica letteraria joyciana a lui contemporanea,

[111] *Ibid*, p. 71 (*ibid.*, p. 97).

[112] *Ibid.*, p. 73 (*ibid.*, p. 98).

[113] *Ibid.* (*ibid.*).

[114] Cfr Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, cit., p. 119.

Ėjzenštejn lamenta con vigore come «tutti questi Stuart Gilbert così saggi, questi patriottici Larbaud, Curtius, Budgen, Edmund Wilson e Auguste Baine [Bailly, *I.A.*] che scrive sul "Candido", tutti questi Smith che hanno scritto delle "chiavi" dell'*Ulisse*» non abbiano a suo parere colto in che cosa consista l'autentica «genialità»[115] del romanziere: «Joyce è grande perché dal processo del flusso interiore del pensiero ha estratto e portato *in primo piano* un'altra *struttura* dell'andamento dei *contenuti* che scorrono nel monologo interiore»[116]. Denudare l'artificio (*obnažit' priem*), per usare un termine šklovskiano, far emergere sistematicamente l''ossatura' del discorso interno, ingrandendo l'obiettivo sulle sue leggi e replicandone la stessa spontanea fluidità è per Ėjzenštejn il tratto distintivo dell'arte di Joyce, che non è stato messo a fuoco dai critici, impegnati piuttosto a paragonarlo ad altri sperimentatori del monologo interiore. Eppure, Joyce è diverso dai surrealisti, la cui «scrittura automatica» ammassa «spezzoni visivi presi dalle confuse immagini dell'intreccio di coscienza e subconscio»[117], da Wyndham Lewis, il pittore vorticista e scrittore «*who aped* [*sic*] con ben poco talento l'*Ulisse* nel suo *Apes of God*, tentando di scimmiottare il carattere divino di Joyce»[118], da Dostoevskij che «solo in due o tre punti» della *povest' La mite* (*Krotkaja*, 1875) ricrea «la magia dell'autentico fluire del discorso interiore» usando «una "sintassi altra"», per poi tornare alla «forma convenzionale della "declamazione" interiore»[119]. L'irlandese è, non a caso, un autore «unico», poiché

[115] Ejzenštejn, *Joyce e Dujardin*, in *Metodo*, p. 88 (Ėjzenštejn, *Džojs i Djužarden*, in *Metod*, 1, p. 110).

[116] *Ibid.*, p. 89 (*ibid.*, p. 111).

[117] *Ibid.*, p. 88 (*ibid.*, p. 110).

[118] *Ibid.*, (*ibid.*, p. 111). Il regista attribuisce elementi 'sacri' al romanzo joyciano attraverso paralleli biblici anche nelle *Memorie*. Così ricorda, ad esempio, la lettura di *Ulysses* negli Stati Uniti nel 1930, all'ombra delle maestose sequoie di San Francisco, dove si riposa dal «torrido trambusto e l'affaccendarsi di Hollywood, addentando i dolci frutti della conoscenza e del sottile veleno dell'*Ulisse* di Joyce e dei commenti che ne ha fatto Stuart Gilbert». Il romanzo, bandito negli Stati Uniti dal 1921, è qui da Ėjzenštejn paragonato al frutto proibito dell'albero della conoscenza del bene e del male nell'Eden, Ejzenštejn, *Le chiavi della felicità (Seconda lettera sul colore)*, in *Memorie*, cit., p. 481 (Ėjzenštejn, *Ključi sčast'ja [Vtoroe pis'mo o cvete]*, in *Memuary*, 2, cit., p. 240).

[119] Id., *Joyce e Dujardin*, in *Metodo*, pp. 90-91 (Id., *Džojs i Djužarden*, in *Metod*, 1, p.

> fra tutti i creatori di «monologhi interiori» […] solo lui è in contatto con il metodo del discorso interiore, e non solo con la «sinfonia» dei suoi «soggetti». Con questa sua qualità, Joyce indubbiamente supera i limiti della maniera individuale, dello stile o del «trucco autoriale». Lo scrittore porta la letteratura a conoscere i segreti del proprio «metodo», e non più solo quelli della figuratività[120].

Ėjzenštejn è convinto, poi, che gli studiosi sminuiscano la portata rivoluzionaria del monologo interiore joyciano poiché la paternità della tecnica è riconducibile a Édouard Dujardin, autore de *Les Lauriers sont coupés* (1887), sotto stessa ammissione di Joyce, benché in parte sarcastica (il regista cita la famosa dedica sulla copia di *Ulysses* tradotto in francese donata a Dujardin: «*à E. D., annonciateur de la parole intérieure. Le larron impénitent, J. J.*», immaginando il «sorriso ironico» di Joyce mentre la verga in risposta a quella fattagli a sua volta da Dujardin, «*à James Joyce, maître illustre, mais surtout à celui qui a dit à l'Homme mort et enseveli: Lazare lève-toi!*»)[121]. Secondo Ėjzenštejn, un'attenta disamina delle tecniche dei due romanzieri, affini solo 'in superficie', svela una distanza notevole:

> la somiglianza tra i procedimenti si può riconoscere in un istante, ma l'abissale differenza di principio si può cogliere solo leggendo. […] A Dujardin viene assegnato il ruolo di un «uomo-sandwich» con un cartellone sulle spalle, ossia di un annunciatore. Ed è estremamente azzeccato. Joyce si firma *larron*, cioè «bandito, criminale», e questo appellativo precede in modo altrettanto appropriato la parola *impénitent*, che qui si può intendere sia come «non pentito» che come «non imputabile»[122].

Agli occhi del regista è Joyce ad aver gettato «le basi di una fisiologia del metodo letterario» e, sulla scorta dell'allusione biblica al ladrone

112).

[120] *Ibid.*, p. 93 (*ibid.*, p. 114).

[121] *Ibid.*, p. 94 (*ibid.*, p. 115).

[122] *Ibid.* (*ibid.*).

impenitente crocefisso accanto a Gesù, evidenzia come dopo *Ulysses* la letteratura abbia passato il testimone al cinema sonoro nel far risuonare la «voce» del monologo interiore che, «dopo essere "passato di moda" e morto come soggetto, […] è risorto e ora vive felicemente come introduzione allo studio del metodo del cinema, ma anche dell'arte in generale. Il "monologo interiore" nel cinema, come passo successivo alla "teoria del cinema intellettuale", è stato una tappa necessaria per conquistare le distese di questa grande sconosciuta che è l'arte»[123]. Importante è, nondimeno, notare che sulla base dell'ispirazione per la tessitura fonica della parola interiore 'inscritta' nella corporeità dei personaggi, l'autore di *Ulysses* deve molto proprio a Dujardin: segnatamente con lo *stream of consciousness* di Molly Joyce opera, afferma Laura Santone, una «*mimesis* sonora di uno spazio "somatico"»[124], qualcosa che aveva già ottenuto Dujardin nei monologhi di Daniel Prince, protagonista de *Les lauriers sont coupés*, frutto di una scrittura profondamente «in intimità col corpo», «"piroettante", che assuona e consuona col *continuum* di un pulsare», «(s)corre come un flusso musicale» e «forgia un sapere "primitivo"»[125]. Allo stesso effetto aspira il monologo nel film sonoro, il cui montaggio, asserisce Ėjzenštejn nell'epilogo del capitolo, deve esaltare «il realismo dell'opera», in modo da farlo percepire al pubblico fin nella sua 'palpabilità':

> L'immagine raffigurata «parla»… grazie al fonogramma ecc. ecc. […] soltanto il cinema è in grado di ricreare compiutamente nella struttura (e non solo dal punto di vista figurativo, «nel soggetto») tutta la pienezza e la potenza dell'elemento primigenio complessivo-sensibile, che è l'unico metodo capace di coinvolgere e conquistare completamente lo spettatore. Certamente, anche il metodo di illustrazione plastica dell'*Ulisse* proposto sopra è solo un palliativo: è vero che grazie ai suoi mezzi esso è altrettanto esausti-

[123] *Ibid.*, p. 95 (*ibid.*, pp. 115-116).

[124] Laura Santone, *Egger, Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 104.

[125] *Ibid.*, pp. 94-95; cfr. anche Ead., *Voci dall'abisso. Nuovi elementi sulla genesi del monologo interiore*, Bari, Edipuglia, 1999, pp. 111-135 e *Rimediare, performare, intermediare. Il corpo sonoro della scrittura*, Roma, Roma TrE-Press, 2023.

> vo quanto lo è la letteratura nelle mani di Joyce, e tuttavia è un palliativo. L'autentica completezza può essere raggiunta infatti solo dal cinema: rileggete, in questo senso, la descrizione del progetto dei fogli di montaggio per *Una tragedia americana*[126].

La menzione dello stesso film che aveva introdotto questa parte del *Metodo* chiude idealmente un cerchio, nel segno della continuità fra letteratura e cinema: nel 1930 *An American Tragedy* sarebbe stato il naturale approdo della strada tracciata da *Ulysses*.

Lungo tutto il 1946 la riflessione su Joyce è intensa e rintracciabile in numerosi scritti, soprattutto in quelli autobiografici e memorialistici, e nelle annotazioni preliminari a saggi e opere, di cui diversi a tutt'oggi inediti in italiano.

In *Vorwort*, bozza preparatoria alla prefazione del *Metodo* oppure a quella del lavoro incompiuto *Storia del primo piano* (*Istoriija krupnogo plana*, 1946)[127], Ėjzenštejn pone schematicamente in contrapposizione Joyce con Proust e Gide in base alle cosiddette «tappe di introspezione»[128]: l'introspezione, fase successiva all'individualismo inteso quale «allontanamento dalla società verso il sé», è ottenuta nell'opera di Joyce mediante il monologo interiore, forma e metodo di una narrazione che infrange i canoni letterari tradizionali. In questi appunti lo scrittore irlandese viene nuovamente accostato a Dostoevskij, della cui opera Joyce mutua la «disintegrazione della realtà» – sintomo nell'autore russo della corrispondente «disintegrazione soggettiva interiore» – per giungere infine alla «distruzione della forma letteraria»[129].

In *Foreword* (1946), altra nota d'apertura di una programmata

---

[126] Ejzenštejn, *Joyce e Dujardin*, cit., p. 95 (Ėjzenštejn, *Džojs i Djužarden*, cit., p. 116).

[127] Cfr. Klejman, *Kommentarii*, in *Metod*, 2, p. 636.

[128] Ėjzenštejn, *Vorwort*, in *Metod*, 2, p. 418.

[129] *Ibid.*, p. 420. Qualche anno prima (1943), riflettendo sul monologo interiore della *povest' La mite*, si sofferma invece sulla differenza fra i due autori: mentre Joyce «non appiana e non leviga» la «ruvidezza» delle pagine di *Ulysses*, Dostoevskij «conserva nelle sue effusioni liriche solo la struttura generale, ma attenua le asperità della superficie», Ejzenštejn, *Un «autoritratto» nella struttura*, in *Metodo*, p. 375 (Ėjzenštejn, *«Avtoportret» v stroe*, in *Metod*, 1, p. 337).

raccolta di scritti autobiografici conosciuto in italiano con il titolo *Memorie. La mia arte nella vita* (in russo, *Yo. Memuary*), Joyce è definito «un colosso, la cui grandezza sopravvive a qualsiasi moda, al successo morboso dello scandalo nato dalle pagine troppo sincere dell'*Ulisse*, ai veti della censura, al silenzio della moda, alla temporanea mancanza di attenzione nei confronti della sua memoria»[130]. In contrasto con la tendenza degli anni Venti e Trenta di accostare il nome di Proust a quello di Joyce, Ėjzenštejn trova che siano agli antipodi, dichiarando esplicitamente di non aver «mai amato lo scrittore francese»[131].

Oltre a tale brano introduttivo, diversi testi delle *Memorie* contengono rimandi joyciani. *Le bon Dieu*, incentrato sul rapporto del regista con la religione, contiene un riferimento alle «terribili, spaventose ed eccellenti pagine sulla Settimana santa in *Ritratto dell'artista da giovane*»[132]; *Amici nel momento del bisogno* (*Druz'ja v bede*), dove Ėjzenštejn accenna all'incontro a Parigi con l'autore di *Ulysses*, romanzo proibito che conosce e ama da tempo[133]; *Incontri con i libri* (*Vstreči s knigami*), in cui chiarisce come la passione per Lawrence sia nata a distanza di anni dall'acquisto all'estero nel 1929 della copia di *Lady Chatterley's Lover* (1928), perché ai suoi occhi allora «esisteva talmente Joyce, soltanto Joyce

[130] Id., *Foreword*, in *Memorie*, p. 9 (Id., *Foreword*, in *Memuary*, 1, p. 44).

[131] *Ibid.* (*ibid.*).

[132] Id., *Le bon Dieu*, in *Memorie*, p. 50 (Id., *Le bon Dieu*, in *Memuary*, 1, p. 94). Nel romanzo non vi sono, in realtà, riferimenti alla Settimana santa, il regista ha forse qui in mente il Quinto esercizio spirituale di Ignazio da Loyola – una meditazione sull'inferno – e il sermone del gesuita Padre Arnall, un'agghiacciante descrizione dei patimenti infernali, che il giovane Stephen ascolta terrorizzato, cfr. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Marc A. Mamigonian, John Turner (eds), London, Alma Classics, 2023, pp. 89-122 (cfr. Id., *Dedalus. Un ritratto dell'artista da giovane*, Cesare Pavese [trad.], Terrinoni [pref.], Torino, Lindau, 2021, pp. 139-185). Il riferimento a *Portrait* si trova perlopiù negli stessi termini nella versione riveduta e ampliata nel 1943-1944 dello stenogramma dell'intervento del regista al Congresso dei lavoratori della cinematografia sovietica (1935), cfr. Ejzenštejn, *La forma cinematografica: nuovi problemi (Dalla relazione per il Congresso dei lavoratori della cinematografia sovietica del 1935*, in *Metodo*, p. 149 (cfr. Ėjzenštejn, *Kinoforma: novye problemy [iz doklada na Tvorčeskom soveščanii 1935 g.]*, in *Metod*, 1, p. 157).

[133] Cfr. Id., *Amici nel momento del bisogno*, in *Memorie*, p. 151 (cfr. Id., *Druz'ja v bede*, in *Memuary*, 1, p. 197).

in letteratura, che tutti gli altri cognomi *had no appeal*»[134] e *Librerie* (*Knižnye lavki*), nel quale cita la «modesta, silenziosa» libreria parigina Shakespeare & Co. proprietà di Beach, «pantheon letterario» e «bacheca delle opere di Joyce»[135]; *La maestria di Gogol'* (*Palitra Gogolja*), un ricordo dell'incontro con Belyj avvenuto agli inizi degli anni Trenta, in occasione del quale Ėjzenštejn chiede al simbolista perché nel suo *Masterstvo Gogolja* (1934), straordinaria interpretazione del «caleidoscopico gioco dei colori» che attraversa tutta l'opera gogoliana, non accenni a Joyce vista la «somiglianza del metodo di scrittura di questo ucraino, diventato il più grande scrittore russo, a quello dell'irlandese […] orgoglio della letteratura inglese»[136] (Belyj, prosegue, «non conosce Joyce»[137], allusione al discusso necrologio del 1934, in cui si affermava che il simbolista fosse un suo «allievo»)[138]. L'associazione fra Joyce e il colore, un ulteriore interessante aspetto dell'influenza joyciana sull'estetica del regista qui solo accennato, viene ripresa dal regista nel testo autobiografico successivo a *La maestria di Gogol'*, *Le chiavi della felicità (Seconda lettera sul colore)* (*Ključi sčast'ja [Vtoroe pis'mo o cvete]*), testo decisivo per comprendere un rimando allo scrittore fatto precedentemente in un capitolo del *Metodo*, *Il comico* (*Komičeskoe*, 1943-1944), in cui il romanziere era stato indicato come colui «che con inchiostri di colori diversi faceva scorrere gli innumerevoli temi di quello straordinario contrappunto compositivo che è il suo immortale *Ulisse*»[139].

Mentre legge nel 1930 a San Francisco l'undicesimo episodio di *Ulysses*, *Sirens*, e il saggio monografico di Gilbert, *James Joyce's* Ulysses, uscito nello stesso anno, Ėjzenštejn si imbatte nella «visibile tangibilità

---

[134] Id., *Incontri con i libri*, in *Memorie*, cit., p. 245 (Id., *Vstreči s knigami*, in *Memuary*, 1, cit., p. 318).

[135] Id., *Librerie*, in *Memorie*, cit., p. 254 (Id., *Knižnye lavki*, in *Memuary*, 1, cit., p. 330).

[136] Id., *La maestria di Gogol'*, in *Memorie*, cit., pp. 468-469 (Id., *Palitra Gogolja*, in *Memuary*, 2, cit., pp. 214-215). Il testo è privo di intitolazione nei manoscritti, da qui la differenza tra i due titoli in russo e in italiano («*palitra*» vuol dire «tavolozza»).

[137] *Ibid.* (*ibid.*).

[138] Pasternak, Pil'njak, Sannikov *et al.*, «Nekrolog Andreju Belomu», cit.

[139] Ejzenštejn, *Il comico*, cit., p. 491 (Ėjzenštejn, *Komičeskoe*, cit., p. 430).

della tecnica del contrappunto»[140], cruciale per i propri esperimenti audiovisivi dell'epoca e, più tardi, per la concezione contrappuntistica del colore e della musica nel montaggio dei film a colori. *Sirens* – tra gli episodi più impegnativi per il lettore, la cui «arte», secondo lo schema Linati, è la «musica», la «tecnica» la «*fuga per canonem*» e l'«organo» l'«orecchio»[141], a cui il regista aggiunge il «*Leitmotiv* wagneriano» – è ambientato presso il bar dell'Ormond Hotel, dove dall'*ouverture*-gioco cromatico a due voci dettato dallo scambio di battute e dalle «sfumature oro e bronzo delle rispettive capigliature delle due ragazze, Miss Lidia Daws [*sic*] e Miss Mina Kennedy», che lavorano dietro il bancone, si dipana il «complicato groviglio»[142] delle storie degli avventori, solo apparentemente incomprensibile e caotico. L'episodio è infatti organizzato secondo una struttura musicale che, agli occhi del regista, eleva la narrazione «all'estremo della tangibilità e dell'evidenza materiale»[143]. Pensando alla sequenza a colori del ballo degli *opričniki* in *Ivan il Terribile, seconda parte* (*Ivan Groznyj. 2 Serija*, 1943-1946), in cui i colori oro e bronzo rivestono un ruolo chiave nella composizione e nella simbologia delle inquadrature, il regista si definisce «discendente» di «celebri fila di genealogie remote» che hanno fatto del contrappunto un principio fondamentale. Dal teatro giapponese a Bach e al pittore costruttivista Vladimir Lebedev, passando per la boxe – da lui descritta come un intreccio contrappuntistico di colpi sordi reciproci – Ėjzenštejn si sente 'erede' anche di Joyce, il primo a incorporare la rappresentazione tonale e cromatica all'interno del «tessuto emotivo del contrappunto verbale»[144].

Tre interessanti casi a sé costituiscono i saggi *Il principio cinematografico e l'ideogramma* (*Za kadrom*, 1929), *Ragioni di orgoglio* (1940) e *Dickens, Griffith e noi* (*Dikkens, Griffit i my*, 1944), poiché presentano, relativamente alle citazioni joyciane, delle differenze significative tra gli

[140] Id., *Le chiavi della felicità (Seconda lettera sul colore)*, cit., p. 481 (Id., *Ključi sčast'ja [Vtoroe pis'mo o cvete])*, cit., p. 240).

[141] Joyce, *Schema Linati*, in Id., *Ulisse*, cit., p. CLXXXIX.

[142] Ejzenštejn, *Le chiavi della felicità*, cit., p. 482 (Ėjzenštejn, *Ključi sčast'ja)*, cit, p. 241).

[143] *Ibid.*, p. 483 (*ibid.*, p. 243).

[144] *Ibid.*, p. 486 (*ibid.*, p. 246).

originali e le loro versioni destinate alla stampa statunitense, riviste tra il 1946 e il 1948 dal regista insieme a Leyda per il volume *Film Form* (1949).

Il primo articolo si concentra sull'analisi del montaggio quale elemento alla base della cultura figurativa giapponese, intimamente 'cinematografica' agli occhi del regista. Sono infatti fondati sul principio di montaggio i caratteri della scrittura nipponica – dalla combinazione di due ideogrammi se ne ottiene uno diverso che esprime un concetto nuovo, così «la raffigurazione dell'acqua e di un occhio significa "piangere"», «un orecchio vicino al disegno di una porta = "ascoltare"»[145] –, gli *haiku*, ideogrammi tradotti in frasi, e l'arte pittorica del Giappone. Nei volti rappresentati nelle stampe di Tōshūsai Sharaku, ad esempio, ciascun tratto dei lineamenti è volutamente distorto con l'obiettivo di mostrare la simultaneità delle espressioni mimiche, nel segno del rifiuto all'approccio naturalistico. Si tratta di un procedimento parimenti impiegato nel «cinema intellettuale»:

> Non è questo esattamente quello che facciamo […] quando creiamo una mostruosa sproporzione tra le parti d'un fatto che si svolge normalmente, smembrandolo di colpo in «un primo piano di mani che si torcono», in «piani medi di lotta», e «primissimi piani di occhi sbarrati», disintegrando col montaggio il fatto su piani diversi? O quando rappresentiamo un occhio grande il doppio d'un uomo intero?! Combinando queste mostruose incongruenze ricomponiamo il fatto disintegrato in un unico tutto ma secondo la nostra visione: secondo il modo in cui vediamo il nostro rapporto col fatto[146].

[145] Cfr. EJZENŠTEJN, *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, in ID., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., p. 30 (cfr. ĖJZENŠTEJN, *Za kadrom*, in *Izb*, 2, p. 285). In italiano è stato pubblicato successivamente con il titolo *Fuori campo*, in EJZENŠTEJN, *Il montaggio*, MONTANI (a cura di), Venezia, Marsilio, 1986, pp. 3-18. *Za kadrom* si intitola in effetti il saggio originariamente uscito come appendice a un opuscolo sul cinema giapponese, cfr. ĖJZENŠTEJN, *Za kadrom*, in NIKOLAJ KAUFMAN, *Japonskoe kino*, M., Tea-kino-pečat', 1929, pp. 72-92.

[146] EJZENŠTEJN, *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, cit., p. 33 (ĖJZENŠTEJN, *Za kadrom*, cit., p. 287).

Dopo queste parole, nella versione inglese dell'articolo (*The Cinematographic Principle and the Ideogram*) è inserita una nota assente in quello in russo: se nell'arte cinematografica il montaggio intellettuale è l''erede' della cultura figurativa del Giappone, «è toccato a James Joyce sviluppare nella *letteratura* la linea descrittiva del geroglifico [*sic*] giapponese. Ogni parola dell'analisi di Sharaku si può applicare, con facilità e precisione, a Joyce»[147], un ulteriore accostamento originale che mostra la continuità e la polivalenza della riflessione di Ėjzenštejn su Joyce, applicata a posteriori anche a scritti che, forse, inizialmente non contenevano riferimenti diretti allo scrittore.

Nella versione per gli USA dell'articolo *Ragioni di orgoglio* (*Achievement*), Ėjzenštejn sottolinea l'originalità di Joyce (riferimento assente nella prima pubblicazione del 1940 sulla rivista *Iskusstvo kino*) che, grazie a una scrittura «su due piani»[148], riesce a rappresentare il succedersi degli eventi contemporaneamente al modo in cui questi vengono 'filtrati' dalla coscienza e dalle sensazioni dei protagonisti. «Qui la letteratura raggiunge, come mai era riuscita a far prima, una palpabilità quasi fisica» grazie a una struttura compositiva «ultralirica»: mentre i versi ricostruiscono la «logica interiore del sentimento» per mezzo del linguaggio figurato, in Joyce, agli occhi del regista, tale logica si basa «sull'organizzazione fisiologica delle emozioni e sull'embriologia della formazione del pensiero»[149]. Prendendo in prestito termini dalla biologia, come già aveva fatto durante le lezioni al GIK, Ėjzenštejn sostiene l'utilità 'scientifica' dello studio delle opere joyciane. Aggiunge poi una delle frasi che sembrano fare da contraltare a quelle precedenti: a causa della «completa decomposizione del metodo letterario», per il lettore profano il testo joyciano «diventa un abracadabra. In questo, Joyce condivise il triste destino di tutte le cosiddette tendenze "di sinistra" dell'arte, che raggiunsero la massima fioritura col passaggio del capitalismo al suo stadio imperialistico. […] Le arti possono sfuggire ai ceppi dei limiti borghesi soltanto attraverso un'ideologia e temi

[147] Id., *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, cit., p. 33 (Eisenstein, *The Cinematographic Principle and the Ideogram*, in Id., *Film Form*, cit., p. 35).

[148] Id., *Ragioni di orgoglio*, cit., p. 163 (Ėjzenštejn, *Achievement*, in Id., *Film Form*, cit., p. 184).

[149] *Ibid.* (*ibid.*).

rivoluzionari»[150]. A mio avviso, queste parole dissonanti servono probabilmente a fornire un riparo al regista, sono cioè motivate dal rischio che avrebbe corso parlando, seppur in una pubblicazione estera, in modo esclusivamente positivo di un autore proibito in patria, o comunque nominando Joyce senza aggiungere alcunché sugli 'errori' ideologici che la sua opera presentava secondo l'ottica del realismo socialista.

Viene rivisto per la pubblicazione americana del 1949 anche il secondo saggio, *Dickens, Griffith e noi* (*Dikkens, Griffit i my*, in inglese *Dickens, Griffith and the Film Today*), originariamente uscito nel 1944 nel primo tomo di un'opera in più volumi sulla storia del cinema mondiale e dedicato al regista statunitense David Wark Griffith[151]. Esaminando il rapporto tra lingua, letteratura e cinema, Ėjzenštejn chiarisce che il sistema e le leggi del montaggio, impiegate magistralmente da Griffith e dai cineasti sovietici, in realtà hanno trovato la loro piena espressione *in primis* nella lingua letteraria, segnatamente nel «"monologo interiore" di Joyce»[152]. Si tratta di una menzione non riscontrabile nel testo russo del 1944, così come il passaggio successivo: convinto che la «fonte originaria di quelle leggi interiori che già governano non soltanto la struttura del montaggio, ma la struttura interna di tutte le opere d'arte» vada identificata con il «linguaggio interiore», *Ulysses* rappresenta un punto di svolta per la storia e l'evoluzione del cinema, perché è proprio con questo romanzo che il discorso interno si impone come «linguaggio indipendente»[153]. Nel caso di *Dickens, Griffith e noi*, a differenza del *Principio cinematografico e l'ideogramma*, si può a mio parere immaginare con maggiore sicurezza che Ėjzenštejn avesse in mente lo scrittore già nella prima versione; ma in piena epoca staliniana, in un prestigioso volume pubblicato dalla casa editrice statale per gli studi sul cinema, il nome di Joyce non poteva essere pronunciato, ed Ėjzenštejn stesso aveva

[150] *Ibid.*, pp. 163-164 (*ibid.*).

[151] *Materialy po istorii mirovogo kinoiskusstva. Amerikanskaja kinematografija*, Pera Ataševa (sost.), M., Goskinoizdat, 1944, t. 1 (*D.U. Griffit. Sbornik statej*).

[152] Ejzenštejn, *Dickens, Griffith e noi*, in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., p. 218 (Eisenstein, *Dickens, Griffith and the Film Today*, in Id., *Film Form*, cit., p. 35).

[153] *Ibid.* (*ibid.*).

vissuto sulla propria pelle le tragiche conseguenze dei veti imposti dalla censura sovietica. Il riferimento a *Ulysses* può però ritornare 'al suo posto' nella pubblicazione per la stampa americana.

Conclusa la ricostruzione cronologica, mi soffermerò ora sull'analisi di due temi cardine per il nostro argomento – l'«immagine del movimento» in *Ulysses* e le «voci» femminili del monologo interiore – al fine di gettare luce più in profondità sui rapporti che legano le teorizzazioni e la pratica filmica di Ėjzenštejn all'arte joyciana.

II.4. L'«immagine del movimento» in Ulysses

La panoramica offerta mostra come l'affermazione di Choružij secondo cui Ėjzenštejn interrompe già nel 1940 la riflessione su Joyce, non corrisponda alla realtà dei fatti. Allo stesso tempo, se da una parte l'importanza del romanziere per il regista emerge chiaramente dai contributi esaminati, dall'altra sembra altrettanto opportuno affermare che Ėjzenštejn è consapevole di quanto sia pericoloso l'elogio nei confronti dello scrittore, così da assumere, specialmente negli anni fra il 1935 e il 1937 nei testi concepiti per la pubblicazione, un atteggiamento 'altalenante' per prevenire l'accusa di encomiare un autore 'borghese' senza, tuttavia, rinnegare il valore e l'originalità della sua opera artistica.

Esempio lampante di questa ambivalenza è il già citato saggio *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce* (1935-1937), composto in un periodo di grandi difficoltà. Al contrario del *Potemkin*, infatti, né *Ottobre* né *La linea generale* (*Il vecchio e il nuovo*) raggiungono il successo sperato, vengono anzi tacciati di eccessivo «formalismo», il principale 'sbaglio' che al tramonto degli anni Venti inizia ad essere condannato in tutte le espressioni artistiche; il soggiorno messicano per le riprese di *¡Qué viva Mexico!* (1930-1931) si conclude con un perentorio ordine di rientro sotto la minaccia del reato di diserzione, nonostante il film non fosse ancora terminato; al ritorno in URSS nel 1932 il regista si ritrova in un clima culturale ormai mutato, sempre più sottoposto ai veti della censura e ai dettami del realismo socialista; il pluriennale sodalizio umano e professionale con Grigorij Aleksandrov, suo stretto collaboratore, si rompe; i nuovi progetti filmici

– *MMM* (1932-1933) e *Mosca* (*Moskva*, 1933-1934) – proposti al Sojuzkino, l'ente di gestione della cinematografia dell'URSS allora diretto da Boris Šumjackij, vengono respinti. Le autorità 'confinano' le attività di Ėjzenštejn nell'insegnamento al GIK e nella consulenza per una trasposizione filmica del romanzo *La Condition humaine* (1933) di André Malraux, rimasta incompiuta, mentre la nomina nel 1935 a Presidente in occasione della Conferenza creativa dell'Unione dei lavoratori della cinematografia sovietica (*Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskoj kinematografii*) non lo risparmia da numerose e taglienti accuse – lanciate anche da ex allievi e sodali – di un mancato o quantomeno difficoltoso adeguamento alle nuove direttive del cinema sovietico, e di rifugiarsi in uno sperimentalismo lontano dalle masse. L'onorificenza di Artista emerito (*Zaslužennyj dejatel' iskusstv RSFSR*) ricevuta durante la Conferenza e condivisa con il collega Lev Kulešov, fra i pochi a prendere le sue difese, e il direttore della fotografia e operatore Ėduard Tissė, che dall'epoca di *Sciopero* (*Stačka*, 1925) lavora accanto al regista, è meno prestigiosa rispetto a quella conferita ad Aleksandrov, Vertov (Ordine della Stella Rossa), Pudovkin, Dovženko, Trauberg e Kozincev (Ordine di Lenin), ma l'umiliazione e la delusione più profonde sono legate all'interruzione nel 1937 del lavoro al *Prato di Bežin* (*Bežin lug*, 1935-1937) – la cui seconda sceneggiatura, elaborata per rimediare agli 'errori' della prima, è scritta a quattro mani con Babel' che cadrà vittima poco dopo delle purghe staliniane –, pellicola per la quale il regista sarà costretto a fare autocritica[154].

Si comprendono così meglio le ragioni per cui in alcuni passaggi di *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce* siano rintracciabili «lodi aperte al socialismo realizzato (ma così sfacciate da risultar del tutto dissonanti)»[155], come Francesco Casetti definisce tali casi presenti in *Teoria generale del montaggio*, segnali di una strategia costruita fra «autodifesa» e «contrattacco»[156] che Ėjzenštejn elabora al fine

[154] Cfr. Ėjzenštejn, *Ošibki* Bežina luga, in Id., *Izbrannye stat'i*, Rostislav Jurenev (red.), M., Iskusstvo, 1956, pp. 383-388.

[155] Francesco Casetti, *L'immagine del montaggio*, in Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 2012, p. XIII.

[156] *Ibid.*, p. XII. Ciò risulta sin dalla prefazione: datata convenzionalmente 7 novembre

di rispondere ai duri attacchi rivoltigli e provare la fondatezza delle proprie teorie adottando la stessa prospettiva ideologica dei suoi detrattori per poi rovesciarla. In particolare, i saltuari epiteti di scrittore borghese attribuiti a Joyce e di *epos* di una classe in decadenza alla sua opera non riescono né a adombrare l'ammirazione del regista né a ostacolare un'interpretazione acuta e, successivamente al 1934 e alla vigilia del Terrore staliniano, coraggiosa delle sue opere, di cui il registra mostra una conoscenza approfondita. Non a caso, al fine di dimostrare in *Teoria generale del montaggio* quanto la propria concezione di montaggio intellettuale nel cinema sonoro sia non solo estranea all'accusa di formalismo, ma anche in grado di eguagliare i film dell'era sovietica alle più grandi opere d'arte di ogni tempo, il regista si serve di esempi tratti dalle arti più disparate attraverso i secoli – dalle figurazioni mitologiche degli antichi Egizi e dei Greci alla poesia di Puškin e Whitman, dalle tele di El Greco e Serov ai fotomontaggi di Rodčenko e i documentari di Ėsfir Šub –, e *Ulysses*, in cui il principio del montaggio trova la sua più compiuta espressione letteraria, non può mancare.

Nella parte iniziale di *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce*, dopo una densa – sebbene concisa – tirata sulla letteratura borghese, di cui *Ulysses* rappresenta «la vetta più alta toccata» che «porta in sé un conflitto con la propria classe e un quadro palese della sua rovina», il romanzo è definito il segno della «completa mancanza di prospettive e di risorse interiori e spirituali dell'uomo» sotto il giogo del capitalismo, concepito non a partire da «una tendenza cosciente», bensì

1937, anniversario dei venti anni dall'Ottobre, si apre con l'elogio alla «vittoriosa rivoluzione» che ha permesso, agli occhi del regista, «il socialismo, la cultura e l'arte per l'uomo» poiché, come recita la citazione di Gor'kij posta nell'incipit, «Tutto è nell'uomo – tutto è per l'uomo!». Da qui Ėjzenštejn giustifica gli obiettivi del proprio scritto per salvaguardarlo dalle accuse di individualismo: «la rappresentazione dell'uomo non è mai stata né il problema centrale né il fondamento delle mie opere. Per il mio temperamento sono sempre stato piuttosto un interprete del movimento di massa, sociale, drammatico […]. Ma ciò non rappresenta per nulla una rottura col principio secondo cui "tutto è nell'uomo". […] Se con la mia opera sono, forse, debitore di qualche cosa alla rappresentazione dell'uomo – anche se non alla rappresentazione della collettività umana – possa allora questo mio lavoro sull'uomo o sull'umano nell'immagine dell'opera saldare, sia pure parzialmente, il debito», Ejzenštejn, *Prefazione*, in *Teoria*, pp. 3-4 (Ėjzenštejn, *Predislovie*, in *Montaž*, p. 33).

da una «conclusione inintenzionale e spontanea» che presenta due vie d'uscita:

> o morire sotto il tallone del proletariato vittorioso della rivoluzione mondiale, oppure trasformarsi nella nuova figura storica della belva fascista, come esplicito e logico punto d'arrivo di tutte quelle sue caratteristiche che fino a quel momento si erano servilmente presentate sotto la maschera del liberalismo socialdemocratico[157].

Simili attacchi li ritroviamo verso la fine del capitolo, dove viene affermato che, nonostante la «ricercatezza nel campo della forma e della lingua» e «anche se il principio della dinamica e del divenire è espresso magistralmente in tutta la composizione», nel suo aspetto sociale *Ulysses* è «arcaico», riflette «un ordinamento borghese morto e senza prospettive» e per questo rivela «staticità, immobilità e datità nella parte più importante»[158]. Quanto Ėjzenštejn fosse spinto dalle circostanze a esprimersi su Joyce con gli abusati *cliché* della critica sovietica emerge però subito dopo, nel significativo riconoscimento di *Ulysses* come generatore della «potenza rivoluzionaria» e della «capacità di trasformazione della classe proletaria»[159], frasi in evidente contraddizione con quelle precedenti, che gli permettono, tuttavia, di giustificare il suo interesse per il romanzo di un autore ufficialmente messo al bando al Congresso del 1934. Necessario precisare, al tempo stesso, che negli anni in cui scrive (dal 1935 al principio del 1937), come si è visto nel primo capitolo, in URSS si assiste a un'intensa opera di traduzione delle opere di Joyce su riviste come *Internacional'naja literatura* e *Literaturnyj kritik*, finalizzata a familiarizzare i lettori con i casi più esemplari di una letteratura 'nemica' e ritenuta priva di utilità per la società sovietica. Pronunciare allora il nome dell'autore e della sua opera è quindi lecito (seppur ancora per poco), a patto però che ne vengano messe in chiaro

[157] Ejzenštejn, *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce*, cit., pp. 252-253 (Ėjzenštejn, *Montaž u Džojsa*, in *Montaž*, pp. 251-252).

[158] *Ibid.*, p. 255 (*ibid.*, pp. 253-254).

[159] *Ibid.* (*ibid.*, p. 254)

la discendenza borghese e gli 'errori' formali e ideologici. Aggirato questo ostacolo, nel suo capitolo il regista può pertanto inoltrarsi in una disamina più sincera del romanzo.

Nell'esporre la propria peculiare concezione di «*Urphänomen* cinematografico» (il termine tedesco è mutuato dai saggi scientifici di Goethe) che indica il principio filmico originario, ovvero la creazione di immagini in movimento a partire da una serie di figure statiche[160], il regista dichiara di voler attingere esempi «fuori dai confini del cinema»[161], da artisti non cineasti come Shakespeare e Joyce. L'indagine di Ėjzenštejn prende le mosse dal tema mitologico, importante per l'origine dell'idea stessa di montaggio, e avvicina *Ulysses* per «la potenza, lo slancio, la portata e la complessità» a Omero, «primo monumento della letteratura europea»[162]. Nella sua ottica, nessuna opera tra i miti dell'antichità e il romanzo joyciano ha materializzato con altrettanta coerenza il «principio di Dioniso e di Osiride» che consiste, come aveva spiegato in un capitolo precedente, nello «smembramento» e nella «ricomposizione»[163] delle immagini – dunque nel montaggio – nato dal mito di Dioniso accanto a quello di Osiride, Penteo e Ippolito, il cui corpo viene dilaniato e poi ricostituito in una divinità trasfigurata. Poiché la separazione e la riunificazione preludono a «un'unità nuova, sotto il segno di un'altra, superiore qualità […] 'divina e incorruttibile' in contrasto con quella mortale, contingente», il regista osserva come assieme al montaggio sia venuta alla luce l'arte stessa: la nascita della tragedia segna il passaggio dal rito sacro alla creazione artistica («l'effettiva *azione del culto* trapassa gradualmente nel *simbolo del rito* per poi divenire un'*immagine dell'arte*»)[164]. Eppure, il «principio di Dioniso e di Osiride» non è

[160] Cfr. Ejzenštejn, *L'*Urphänomen *cinematografico: dai fotogrammi all'immagine del movimento*, in *Teoria*, pp. 129-149 (cfr. Ėjzenštejn, *Osnovnoj fenomen kino: dinamika iz statiki*, in *Montaž*, pp. 157-169).

[161] Id., *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico*, cit., p. 250 (Id., *Montaž u Šekspira*, cit., p. 250).

[162] *Ibid.*, p. 253 (Id., *Montaž u Džojsa*, cit., p. 252).

[163] Id., *La nascita del montaggio: Dioniso*, in *Teoria*, p. 226 (Id., *Dionis i Oziris*, in *Montaž*, p. 222).

[164] *Ibid.*, p. 227 (*ibid.*, pp. 222-223).

prerogativa esclusiva del teatro e del suo successore, il cinema; risiede, infatti, alla base della struttura di qualunque fenomeno artistico «oscillante tra gli estremi della massima vicinanza all'immediatamente rappresentativo e la massima lontananza da questa rappresentazionalità verso la purezza del principio», e le sue trasformazioni si esplicitano nella «'corporalità' diretta come condizione dell'unità dell'opera»[165]. *Ulysses* ne è una manifestazione eccellente: paradigma del processo di «smembramento» e di «ricomposizione» delle immagini, il romanzo si rivela la 'cronaca esperienziale' di una giornata, nel corso della quale gli avvenimenti della realtà esterna vengono restituiti al lettore sia scandagliati in dettagli trascurabili sia proiettati in un senso più generale nel «monologo interiore di colui che li vive o ne è coinvolto o vi passa attraverso»[166]. Lo stesso accade in misura maggiore ma «*oltre i limiti* di una letteratura accessibile alla lettura e alla comprensione» in *Work in Progress*, «equivalente inconscio e notturno della coscienza diurna dell'*Ulisse*»: il futuro *Finnegans Wake* viene descritto dal regista come una «vuota sfera ossea della scatola cranica», la cui essenza fa rammentare «il magma manipolato dall'inconscio che passa nella coscienza dell'uomo durante il dormiveglia e il sonno»[167]. *Ulysses* è, invece, un «romanzo-uomo» perfettamente tematizzato, «incarnazione di un modello altrettanto perfetto di composizione: il corpo»[168]. La titolazione con le corrispondenze omeriche di ciascun episodio e la loro ulteriore suddivisione interna in base, tra gli altri criteri, agli organi e alle parti anatomiche, stabilita dallo stesso Joyce negli schemi Linati e Gilbert per facilitare la comprensione della complessa architettura del testo, sono artifici necessari a rendere il romanzo «un'unità corporale» e, al pari, si fanno strumenti «per connettere tematicamente il soggetto e l'immagine del capitolo seguente»[169]. Il regista nota, inoltre, che «il principio del corpo diviso in parti nei vari capitoli viene proiettato su tutte le altre unità del romanzo e i capitoli, raccoglien-

[165] Ejzenštejn, *Il corpo, il nome, la biografia*, in *Teoria*, p. 231 (*ibid.*, p. 226).

[166] Id., *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico*, cit., p. 253 (Ėjzenštejn, *Montaž u Džojsa*, cit., p. 252).

[167] *Ibid.*, pp. 253-254 (*ibid.*).

[168] *Ibid.*, p. 254 (*ibid.*, pp. 252-253).

[169] *Ibid.* (*ibid.*, p. 253).

dosi in un tutto, compongono anch'essi un insieme», smembrando e ricomponendo le immagini secondo il tempo («le 24 ore che si riuniscono in un'unità di tempo»); lo spazio («una città, divisa in strade oneste e "disoneste", in cimiteri e case di maternità, ristoranti e redazioni di giornali, biblioteche e lupanari, che si ricompone nell'immagine generale della capitale dell'Irlanda, Dublino»); i colori e altri elementi fisici («lo spettro solare che nei vari capitoli si scompone in colori puri: ogni capitolo, un colore dominante. Metalli e minerali, inseriti a uno a uno nei singoli capitoli»); il lavoro umano e le arti («il capitolo della pittura, il capitolo della lingua, il capitolo della musica») e così via, ognuno dei quali concretizza nella sua struttura «le leggi della forma d'arte a cui è dedicato»[170].

A colpire Ėjzenštejn è poi l'aspetto linguistico del romanzo, vicino a uno dei tasselli chiave della sua estetica, l'*obraznost'*, cioè la capacità dell'immagine (*obraz*) di sintetizzare le componenti eterogenee della rappresentazione (*izobraženie*) di un oggetto in un'unità – non solo visuale, ma anche verbale – dotata di senso. L'«immagine del movimento», in particolare, è a suo avviso sempre al centro dell'attenzione di tutti quegli scrittori che sentono «nascere in sé l'*Urphänomen* fondamentale del film, o meglio, le premesse generali»[171]. Tra gli esempi «irraggiungibili» per la rappresentazione dell'«immagine del movimento», soprattutto di quello interno, Ėjzenštejn cita, in primo luogo, Shakespeare, i cui drammi mostrano una perfetta padronanza del metodo del montaggio, che si evidenzia, ad esempio, nella dinamica dell'uso metaforico dei verbi[172], nella riduzione delle fonti drammatiche originarie e nel 'rimontaggio' di cui spesso consistono le sue opere[173]. L'abilità di creare immagini a partire dalla composizione di singoli particolari di brevi episodi emerge, ad esempio, nelle battaglie dei finali del *Macbeth* e di *King Richard III* in cui il drammaturgo crea da «minuscoli frammenti di

[170] *Ibid.* (*ibid.*).

[171] Ejzenštejn, *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico*, cit., p. 251 (Ėjzenštejn, *Montaž u Šekspira*, cit., p. 250).

[172] Cfr. *ibid.* (cfr. *ibid.*, p. 251).

[173] Cfr. Ejzenštejn, *Il corpo, il nome, la biografia*, cit., pp. 243-244 (cfr. Ėjzenštejn, *Montaž u Šekspira*, cit., p. 244).

scontri tra uomini potenti immagini di intere scene di battaglia»[174]. Ma è, tuttavia, in *Ulysses* che Ėjzenštejn trova un «esempio unico, insuperato nel suo genere» di determinazione tematica dell'*obraznost'* della forma attraverso la scrittura[175]. Il regista illustra questo concetto citando il quattordicesimo episodio del romanzo: in *Oxen of the Sun* Joyce riproduce una molteplicità di strutture linguistiche dalle forme più arcaiche alla prosa moderna dell'inglese per far emergere l'idea della nascita della lingua, collocandola con «magistrale finezza»[176] in un episodio dedicato anche tematicamente al venire al mondo (l'azione si svolge in una casa di maternità in attesa del parto di Mina Purefoy).

Nel definire *Ulysses* una «piccola enciclopedia di tutte le forme e generi della scrittura letteraria», Ėjzenštejn menziona poi altri episodi sottolineando come siano plasmati su modelli testuali che formano, nel loro insieme, l'immagine stessa della letteratura: *Ithaca*, che segue lo schema 'domanda-risposta'; *Aeolus*, scritto sulla falsariga dei trafiletti dei giornali con i titoli a sensazione (l'azione del capitolo si svolge in una redazione di un giornale); *Circe*, dramma con atti e didascalie; *Oxen of the Sun*, composto sugli stilemi del «'divenire' della lingua» attraverso il tempo e, infine, *Penelope*, redatto in forma di «scrittura automatica»[177] privo di punteggiatura e divisioni tra le frasi. Pur ammettendo di aver toccato solo alcuni dei punti più importanti dell'opera, Ėjzenštejn dichiara quindi che in qualità di «ultimo erede di un metodo di lavoro letterario»[178], *Ulysses* tende la mano a Dioniso, prototipo del principio filmico.

Nelle ultime pagine del capitolo il regista accosta Joyce ad altri due romanzieri per i quali la corporalità riveste un ruolo fondante: Balzac, nelle cui opere il corpo si trasforma in un «atlante anatomico della classe», e Zola, autore del ciclo *Les Rougon-Macquart. Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous l'Empire* (1871-1893), dove l'organismo è 'scomposto'

[174] *Ibid.*, p. 244 (*ibid.*).

[175] Ejzenštejn, *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico*, cit., p. 254 (Ėjzenštejn, *Montaž u Džojsa*, cit., p. 253).

[176] *Ibid.* (*ibid.*).

[177] *Ibid.*, pp. 254-255 (*ibid.*).

[178] *Ibid.*, p. 255 (*ibid.*).

nelle molteplici diramazioni di un «albero genealogico»[179]. Scegliere Balzac e Zola per il confronto con Joyce equivale per Ėjzenštejn ad opporsi alla tendenza imperante che, «in modo tanto regolare quanto infondato e inopportuno», avvicina l'opera dell'irlandese al surrealismo – «il più chiaro riflesso della definitiva disgregazione della coscienza borghese, modello di dissoluzione»[180] –, movimento da lui giudicato in netta contrapposizione con il metodo joyciano. Non a caso, *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce* è chiuso da una citazione tratta dalla recensione del 1928 di *Ulysses* di Stefan Zweig (*Anmerkungen zum Joyce's* Ulysses), vicino a Joyce e tra i suoi primi brillanti critici[181], citazione da cui si evince ancora una volta quanto lo studio dedicato allo scrittore irlandese fosse intenso già negli anni che precedono la stesura di *Teoria generale del montaggio*. Rimarcando l'opposizione fra il metodo compositivo di Joyce e la tecnica automatica dei surrealisti, Zweig differenzia lo scrittore dagli epigoni di una tradizione ispirata da Lautréamont e, soprattutto, da Rimbaud, sostenitore del «*déréglement de tous les sens*». Invero, rispetto al «caos […] oscuramente sognato da un cervello ubriaco alla Rimbaud, ottenebrato dall'alcol e demoniaco», il «caos» joyciano risulta «strumentato con audace intenzionalità da un intellettuale tagliente, cinico e geniale»[182], parole che, prese in prestito da Zweig, permettono al regista di non esprimere un 'giudizio finale' su Joyce con una propria riflessione diretta, per giunta in una posizione cruciale del testo, le conclusioni, ma dalle quali traspare ugualmente quanto siano da lui condivise appieno.

[179] *Ibid.* (*ibid.*, p. 254).

[180] *Ibid.*, p. 256 (*ibid.*, p. 255).

[181] Il regista ha occasione di conoscere Zweig personalmente nel 1928, durante una visita dello scrittore a Mosca per il centenario di Tolstoj, cfr. Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, cit., p. 85.

[182] *Ibid.*, p. 257 (*ibid.*, p. 256).

II.5. Le «voci» femminili del monologo interiore: An American Tragedy *e* Penelope

Meritevole di attenzione è un aspetto inesplorato della concezione ėjzenšteiniana del monologo interiore osservato nei suoi tratti fisiologici – vocali e corporei – prettamente femminili, di seguito approfondito. Si tratta di una tematica significativa per il nostro discorso, poiché lega in modo ancora più evidente l'opera di Joyce a quella di Ėjzenštejn.

Durante il soggiorno in Messico, Ėjzenštejn si interroga sulla resa cinematografica della complessità culturale in società densamente stratificate, nelle quali vede coesistere, come nel Paese sudamericano, differenti «tappe dello sviluppo filogenetico»[183] della cultura, dall'arcaico al moderno, che rendono visibile l'«intreccio della ragione lucida con le oscure profondità della psiche»[184]. Visitando nel 1931 la Secretaría de Educación Pública di Città del Messico, le cui pareti affrescate per quasi duemila metri dal muralista Diego Rivera raffigurano le tappe dell'epopea del popolo messicano (*Fig. 5*), Ėjzenštejn resta colpito dal murale *Banquete de Wall Street* (1928, *Fig. 6*), come ricorda più tardi, tra il 1943 e il 1944, nelle sue *Memorie*.

Nella cassaforte, posizionata in basso a sinistra, ai piedi di un tavolo al quale siedono i capitalisti della Borsa, ravvisa la «copertina azzurra» del «capolavoro di Joyce» che immagina gettata «sul pavimento nel raduno dei decadenti»[185]. Una libera associazione, forse bizzarra, ma al tempo stesso comprensibile (le dimensioni e il peso del volume di Joyce edito da Shakespeare & Co. sono notevoli, *Fig. 7*), frutto dell'osservazione immersiva dei *murales* 'cinematografici' – «affreschi che corrono veloci (anche noi lavoriamo su un muro!)»[186] – e scaturita dal dettaglio del forziere-libro: così come i *murales* di Rivera, narrazione epica della storia del Messico, anche *Ulysses* è *epos* teso fra ancestrale e presente, un monumentale emblema dalle accentuate qualità filmiche di un'arte

[183] Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., p. 124.

[184] Ejzenštejn, *Musei di notte*, in *Memorie*, p. 232 (Ėjzenštejn, *Muzei noč'ju*, in *Memuary*, 1, p. 289).

[185] Ejzenštejn, *Prometeo*, cit., pp. 582-583 (Ėjzenštejn, *Prometej*, cit., p. 342).

[186] *Ibid.*, p. 585 (*ibid.*, p. 345).

Fig. 6. Vista generale delle pareti est ed ovest del *Patio del Trabajo*, Secretaría de Educación Pública, Città del Messico. *Fig. 7*. Diego Rivera, *Banquete de Wall Street*, 1928. Affresco, 205 x 155 cm. Parete nord, Patio de Las Fiestas, Secretaría de Educación Pública, Città del Messico (Gerry Souter, *Diego Rivera*. *His Art and His Passions*, New York, Parkstone International, 2007, pp. 119; 127).

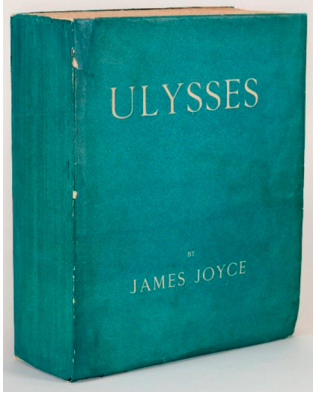


Fig. 8. Copia di *Ulysses* nell'edizione di Shakespeare &Co. vista da una prospettiva laterale.

innovativa e rivoluzionaria che, al pari del popolo messicano, è «perseguitato»[187]. Il regista associa «le innumerevoli forme e i volti» ritratti da Rivera allo «scorrere» del «flusso ininterrotto, senza virgole, senza punti» di Molly Bloom nell'ultimo capitolo di *Ulysses*, *Penelope*, uno dei «simboli della letteratura mondiale», personificazione dell'archetipo della «Madre delle Cose. La Madre-Terra», l'«Ava dell'Esistente»[188]. Semiologo *avant la lettre*, Ėjzenštejn ha un'intuizione più tardi indagata da Eleazar Meletinskij, il quale porrà in rilievo la dimensione archetipale di Molly, di volta in volta identificata con Calipso, Penelope, Eva, Gea e la Vergine Maria, manifestazioni dell'«universale onniumanità ("tutto in tutto")» tipica dei paralleli joyciani[189]. Ėjzenštejn riconosce in Molly il mito incarnato della *mat' syra zemlja*, centrale nella cultura russa, la «madre umida terra» che nell'epica rappresenta la fertilità e la vita. Tra gli anni Trenta e Quaranta questo archetipo – tra le cui proiezioni in epoca staliniana vi è un motivo caro anche a Joyce, il fiume, la «Madre Volga» («Volga-*matuška*»)[190] – viene canonizzato nell'immagine della *rodina* («patria») che attualizza nella società sovietica il mitologema arcaico della madre-terra. L'ottica del regista si distanzia però dagli stereotipi della retorica sovietica.

Influenzato da varie letture – *La mentalité primitive* (1922) di Lucien Lévy-Bruhl, lo studio dei miti di James Frazer, la rivista *Documents* di Georges Bataille, dalle teorie freudiane a quelle di Nikolaj Marr, Lurija e Vygotskij –, in Messico Ėjzenštejn getta i semi per la sua concezione di opera d'arte quale prodotto dell'interrelazione dialettica fra «regresso» e «progresso», retrocessione verso forme del pensiero

[187] *Ibid.*, p. 583 (*ibid.*, p. 342).

[188] *Ibid.* (*ibid.*, p. 343). La stessa «ambivalenza formale», unione degli opposti fra dimensione prosaica e mitologica del romanzo costruito «sulla carcassa dell'Odissea» è riflessa in Bloom, «personaggio del tutto banale a cui si dà forma per mezzo dell'autore più epico e solenne: Omero», Ejzenštejn, *Gli indovinelli*, in *Metodo*, p. 437 (Ėjzenštejn, *Perevertyši*, in *Metod*, 1, p. 385).

[189] Meletinskij, *Un'antitesi: James Joyce e Thomas Mann*, cit., p. 343 (Meletinskij, *Antiteza: Džojs i Tomas Mann*, cit., p. 316).

[190] Cfr. Gian Piero Piretto, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, pp. 67-84.

«prelogico», tipico delle società primitive e, al contempo, slancio in avanti per riattivarne le strutture nel presente, nel pensiero logico-razionale, una tensione che in *Ulysses* trova «piena compiutezza» letteraria[191].

Lo studio del divenire nell'arte sarà oggetto dello scritto della maturità *La natura non indifferente* (*Neravnodušnaja priroda*, 1939-1945), dove il regista conferisce all'idea di forma artistica l'«organicità» derivante dall'interazione reciproca di due modelli contrapposti: l'uno statico – la struttura compositiva – l'altro dinamico – il «pathos», l'«*ex-stasis*» i quali, creando «*il movimento*» dell'opera, consentono al fruitore di esperire la «*formazione* delle leggi dello sviluppo dialettico»[192]. L'ultimo capitolo di *Ulysses* è qui menzionato come esempio letterario della «fluida continuità», che ricostruisce in modo «preciso il corso dei pensieri tipico dello stadio di torpore» («Mrs. Bloom, nel prender sonno, ricorda le figure dei suoi vecchi amanti, in un'originale polifonia, mentre aspetta nel letto coniugale l'arrivo del marito»), efficace raffigurazione dello «stadio primordiale dello sviluppo della coscienza» nella sua «integrità non articolata» e liquida, propria della fase antecedente a quella della «coscienza attiva "articolante"»[193]. *Penelope* – che negli schemi Linati-Gilbert[194] è così classificato: l'«Ora» è «∞», il «Colore», «Stellare, latteo *poi* nuova alba», la «Tecnica» il «Monologo (femminile)», il «Senso (Significato), il «Passato dorme», il «Simbolo», la «Terra», e la «Tela» il «Movimento» –, è la manifestazione di uno straordinario metodo

[191] Ėjzenštejn, *Regress-Progress*, in *Metod*, 2, p. 353. Cfr. anche Aletto, *Regress-Progress in Proust, Surrealism and Joyce*, in Ian Christie, Vassilieva (eds), *The Eisenstein Universe*, Bloomsbury, London-New York, 2021, pp. 61-72.

[192] Ejzenštejn, *Sulla struttura degli oggetti*, in *Natura*, pp. 41-42 (Ėjzenštejn, *O stroenii veščej*, in *Priroda*, 2, pp. 43-44).

[193] Id., *La natura non indifferente*, in *Natura*, pp. 286-287 (Id., *Neravnodušnaja priroda*, in *Priroda*, 2, pp. 351-352). Nel *Metodo* vi è un passaggio simile: «Mrs. Bloom nel suo letto sta aspettando il marito e ripensa ai propri amanti del passato – senza un solo segno di interpunzione per molte pagine – esattamente come, al di là delle articolazioni esteriori e delle pause, si muove il flusso della nostra coscienza, soprattutto in quello stato crepuscolare che precede il sonno», Id., *Il cinema e il teatro. Nikolaj Evreinov*, in *Metodo*, p. 108 (Id., *Vnutrennij monolog*, in *Metod*, 1, p. 128).

[194] Joyce, *Schema Linati*, *Schema Gilbert-Gorman*, in Joyce, *Ulisse*, cit., pp. CLXXXVIII -CXCIII.

artistico che mostra, con le parole di Karla Oeler, «la capacità della mente di osservare sé stessa come cervello»[195], ma non va trascurato il suo essere organo pensante di un corpo femminile. Il regista che, si ricorda, nel 1928 aveva tentato di riprodurre lo *stream of consciousness* di una donna, pensando a Molly come a una Valeska Gert 'universale' (da qui il titolo della nota autobiografica *Valeska Gert on a Global Scale*), coglie, non a caso, la corrispondenza tra lo scorrere della 'sostanza' stilistica dell'episodio e quella 'organica' della fertile protagonista di *Penelope*. Il soliloquio di Molly, durante il quale hanno inizio le sue mestruazioni[196], scorre secondo un moto regressivo – verso gli strati più profondi della coscienza – e al tempo stesso progressivo – *in fieri* – innegabilmente radicato nell'espe-rienza del corpo. Il passo successivo a *Penelope*, sineddoche dell'intero romanzo, è il «realismo» del cinema, che aspira alla stessa combinazione tra «la *continuità* del pensiero primitivo e l'*articolazione* della coscienza evoluta», tra «autonomia del *singolo*» e «unità del *tutto*»[197].

L'approccio somatico unito all'idea dell'«immagine del movimento» mette fruttuosamente in relazione l'opera di Joyce con l'estetica di Ėjzenštejn, nella quale il corpo, come in *Ulysses*, assume una funzione pervasiva rispetto al discorso interiore. Nell''incarnare' il discorso interno e collocarlo nella sua dimensione prelinguistica, entrambi cercano di avvicinarsi alla riproduzione del libero flusso del pensiero, ascoltandone i suoni prelogici e mettendo in atto un movimento regressivo mediante la voce femminile interiore, espressione dell'archetipo della Madre Terra.

A questo proposito, vale la pena tornare al progetto irrealizzato del 1930, ispirato al romanzo *An American Tragedy* di Dreiser, che avrebbe dovuto avvalersi del sonoro. Convinto che il monologo interiore nel ci-

[195] Oeler, *Of Cats and Men: Eisenstein, Art, and Thinking*, cit., p. 287.

[196] Sollevandola dal timore di una gravidanza dopo i rapporti con il proprio amante, Patrick Boylan: «vorrei alzarmi un secondo se possibile aspetta O Gesu aspetta si mi sono venute ora che guaio […] ma abbiamo troppo sangue forse o cosa O pazienza mi sta inondando come il mare comunque non ma messo in cinta [*sic*]», Joyce, *Ulisse*, cit., pp. 1565-1566 (*U* 18. 1103-1105; 1121-1124).

[197] Ejzenštejn, *Natura*, p. 287. Cfr. anche Andrea Lena Corritore, *La rivoluzione con gli occhi di un primitivo*, Francesco Pitassio (a cura di), *La forma della memoria. Memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej Ejzenštejn*, Udine, Forum, 2009, pp. 161-176.

nema intellettuale potesse efficacemente dare forma al pensiero sensibile («*čustvennoe myšlenie*»), dove i 'suoni' affondano le proprie radici in un'oralità arcaica e primitiva, nel *Metodo* il regista aspira a comprendere «a quale immagine corrisponda il fremito delle parole interiori», la loro «sintassi» sonora[198]. Parte così da una riflessione a posteriori sul cinema intellettuale con l'obiettivo di «tendere l'orecchio»[199] al discorso interno e, attraverso l'inserimento del testo del suo articolo *Una lezione di sceneggiatura* (1932), racconta in che modo il discorso interiore «prende vita»[200] nel film americano. Cogliendo le istanze più profonde degli «immortali 'monologhi' di *Ulisse*», con *An American Tragedy* il regista tenta di modellare la corporeità di un pre-linguaggio, in un movimento a ritroso verso le basi della fonazione e, per «capire come si parla dentro di sé», il regista indaga il «balbettio interiore»[201] di Clyde Griffith, il protagonista del film.

Alcune pagine della sceneggiatura inserite nel *Metodo* mettono a fuoco uno dei momenti nodali della pellicola: la resa del monologo interiore di Clyde, combattuto se assassinare o meno la fidanzata incinta Roberta Alden – 'ostacolo' alle ambizioni dell'uomo che, di origini modeste come lei, vorrebbe sposare Sondra Finchley, benestante e influente socialité, per acquisire uno status sociale più elevato –, mettendo in scena un incidente in barca, è da Ėjzenštejn affidata proprio a una ridda di «voci» femminili[202] che si sovrappongono 'indifferenziate' incitandolo ora a uccidere ora a desistere dall'atto. Diviso tra pulsione omicida e rimorso, Clyde sceglie infine di non assassinare Roberta quando la «calma» voce di sua madre, riconducendolo all'«infanzia» («Piccolo mio, piccolo mio»)[203], prevale sulle altre, sebbene la vita di Roberta non sarà comunque

[198] Ejzenštejn, *Il monologo interiore*, cit., p. 85 (Ėjzenštejn, *Vnutrennij monolog*, cit., p. 108).

[199] *Ibid.*, p. 86 (*ibid.*).

[200] *Ibid.*, p. 83 (*ibid.*, p. 107).

[201] *Ibid.*, pp. 84-85 (*ibid.*, pp. 107-108).

[202] Ejzenštejn, *L'«ossessione» (Idée fixe)*, in *Metodo*, pp. 227-228 (Ėjzenštejn, *«Oderžimost'» [Idée fixe]*, in *Metod*, 1, p. 219).

[203] *Ibid.*, p. 228 (*ibid.*, p. 219).

risparmiata: annegherà poco dopo a causa di un tragico incidente[204]. Gli elementi sonori e visivi di questa scena che, ricorda il regista, procedono «allo stesso modo del pensiero», accompagnati da «suono sincrono o asincrono, come echi senza forma», riproducono una «polifonia» di suoni e di immagini descritta nei suoi piani di montaggio come «discorso appassionato e sconnesso», «interiezioni» simultanee a «figure astratte» nella «pellicola nera che scorre»[205] creando una compenetrazione conflittuale tra suoni e immagini, azioni interne ed esterne, per rappresentare il tumulto interiore di Clyde. Il ritmo è conferito dall'«avanzamento rapido» e dal «rallenty»: il primo acuisce «la febbre dei dibattiti interiori», il secondo 'fissa' «la maschera di pietra del volto»[206] di Clyde. Scandiscono poi la scena il suono del remo che fende l'acqua e una voce non umana, il «grido»[207] prolungato e intermittente di un uccello, che intensificano la tensione del ritmo del montaggio e, agli occhi di Massimo Olivero, «l'unione profonda della natura con la mente tormentata del protagonista»[208], in un monismo che aspira a inglobare corpo, pensiero e rappresentazione artistica.

Simili visioni altamente sperimentali danno a mio avviso espressione alla teoria ėjzenšteiniana denominata «*Mutterleibsversenkung*», l'atto di «sprofondare nel ventre materno»[209] ritornando alle origini della vita biologica, un meccanismo regressivo alla base dell'arte cinematografica

[204] Roberta cade dalla barca dopo essere stata colpita al volto dalla macchina fotografica che Clyde, alzatosi di scatto per avvicinarsi alla ragazza, tiene tra le mani, cfr. la sceneggiatura, scritta originariamente in inglese, Eisenstein, Grigori Alexandrov, Ivor Montagu, *An American Tragedy. Scenario*, in Montagu, *With Eisenstein in Hollywood*, Berlin, Seven Seas, 1974, p. 295.

[205] Ejzenštejn, *Il monologo interiore*, cit., p. 85 (Ėjzenštejn, *Vnutrennij monolog*, cit., p. 108).

[206] *Ibid.* (*ibid.*).

[207] Ejzenštejn, *L'«ossessione» (Idée fixe)*, cit., p. 228 (Ėjzenštejn, *«Oderžimost'» [Idée fixe]*, cit., p. 219).

[208] Massimo Olivero, *Figures de l'extase. Eisenstein et l'esthétique du pathos au cinéma*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2017, p. 63.

[209] Cfr. Ėjzenštejn, *MLB (Obraz materinskogo lona*), in *Metod*, 2, pp. 296-348, inediti in italiano, parzialmente tradotti in lingua francese in Eisenstein, *MLB. Plongée dans le sein maternel*, Gérard Conio (éd.), Paris, Hoëbeke, 1999.

e di tutte le altre forme di rappresentazione artistica, che il regista inizia a formulare negli anni Trenta – adoperando nei propri scritti l'abbreviazione «MLb» –, le cui tracce sono rinvenibili anche nei suoi disegni messicani. Nella serie di disegni realizzati nel 1931 dal titolo *La morte di Duncan* (*Smert' Dunkana*), ispirati al *Macbeth* di Shakespeare (per la cui messinscena diretta da Valentin Tichonovič nel 1921 al Teatro didattico centrale [*Central'nyj prosvetitel'nij teatr*] aveva curato i costumi), l'assassinio di Re Duncan è riproposto in diverse variazioni. Agli occhi di Valerij Podoroga, il regista concepisce questa serie come un «*porno-échafaud*» scaturito da una sorta di trance estatica[210]. In effetti, Ėjzenštejn fa 'regredire' le figure che, come egli stesso afferma, «"fluttuano" nello spazio» e il loro «atavismo si riconnette al periodo precedente alla deposizione su un terreno solido, allo stadio amebico-plasmatico del movimento interno di un liquido»[211]. Ma le acque in cui nasce la vita, indispensabili anche per l'organismo più infinitesimale, nei disegni diventano flutti nefasti: vi sono non a caso inseriti motivi della vita intrauterina collegati allo smembramento, alla violenza e alla morte (Roberta, si ricorda, muore per annegamento durante la gravidanza): Lady Macbeth porta in grembo (*Figg. 10-11*) e sui seni un feto che viene divorato da Macbeth (*Fig. 9*). In Shakespeare, l'omicidio è in effetti un motivo centrale, associato a riferimenti sessuali, all'androginia e all'atto della nascita.

È verosimile avanzare che, mentre ipotizza per *An American Tragedy* la resa delle potenzialità espressive della voce interiore, Ėjzenštejn abbia in mente le attività dell'Istituto della «Parola viva» di Pietrogrado (Institut «Živogo slova», 1918-1924), in particolare i lavori di Šklovskij e degli altri membri dell'OPOJAZ (Società per lo studio del Linguaggio Poetico, Obščestvo izučenija Poėtičeskogo Jazyka, 1914-1923) sul «discorso sonoro interno» – «*vnutrennaja zvukoreč'*», in grado di rivelare il mondo interiore di chi parla agendo, a sua volta, su quello di chi percepisce – e le ricerche sulle peculiarità stilistiche della voce dei poeti che leggevano

[210] Valerij Podoroga, *Vtoroj ėkran. Sergej Ėjzenštejn i kinematograf nasilija*, tt. 1-2, M., BREUS, 2020, t 2 (*Prototelo. Fragmenty vizual'noj antropologii*), p. 124.

[211] Ejzenštejn, *Walt Disney*, Massimo De Pascale (a cura di), Klejman (intro., note), Roma, Castelvecchi, 2017, p. 91 (Ėjzenštejn, *Disnej*, Boris Raušenbach [red.], *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture*, M., Nauka, 1985, p. 270).

Figg. 9, 10 e 11. Disegni dalla serie *La morte di Duncan* (*Smert' Dunkana*), numerati (12, 13 e 14) e datati («15 VI 31») dal regista (SOMAINI, *Ėjzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., pp. 168-169).

i propri versi[212]. Conosceva da vicino, inoltre, gli esperimenti di Lurija condotti in relazione al celebre caso di Solomon Šereševskij, giornalista dalla memoria straordinaria, che era in grado di percepire le voci in maniera sinestetica, con colori, immagini e riferimenti olfattivi e tattili, a cui il regista aveva assistito e prestato il suo contributo[213]. Poiché il monologo interiore di Clyde culmina quando la voce della madre si impone sulle altre voci, per cogliere la natura di questo «sprofondamento» regressivo occorre volgere lo sguardo al tema della vita neonatale ed embrionale, specificatamente agli studi di Vygotskij sul linguaggio egocentrico del bambino, che non 'scompare' crescendo, ma si trasforma nel linguaggio

[212] Cfr. ŠKLOVSKIJ, «O poėzii i zaumnom jazyke», *Poėtika. Sborniki po teorii poėtičeskogo jazyka*, Vyp. I, Petrograd, Tipografija Z. Sokolinskogo, 1919, pp. 14; 22; CARLA SOLIVETTI, *«Zvukovoj žest»: nazad v buduščee*, in UGO PERSI, ANDREJ POLONSKIJ (red.), *Nina M. Kauchtschischwili: eredità scientifica, lascito culturale, ricordi = Nina M. Kauchčišvili: naučnoe nasledie, kul'turnoe zaveščanie, vospominanija*, Belgorod-Bergamo, Politerra, 2021, pp. 188-201; ANA HEDBERG OLENINA, *Psychomotor Aesthetics. Movement and Affect in Modern Literature and Film*, New York, Oxford University Press, 2020; RAFFAELLA VASSENA, «The Origins and Activities of the *Institut "Živogo slova"* (Petrograd, 1918-1924)», *Russica Romana*, 2006, XIII, pp. 69-85.

[213] Cfr. ALEKSANDR LURIJA, *Malen'kaja kniga o bol'šoj pamjati (Um mnemonista)*, M., Izd. Moskovskogo universiteta, 1968 (trad. it.: ID., *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, GIUSEPPE COSSU [a cura di], Roma, Armando, 2004).

interno dell'adulto. Lo psicologo e pedagogista autore di *Pensiero e linguaggio* (*Myšlenie i reč'*, 1934), con il quale Ėjzenštejn collabora[214], tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta si occupa, infatti, anche del ruolo della percezione della voce nei neonati: notando come il comportamento sociale sia osservabile già dal primo mese di vita, Vygotskij asserisce che la voce di una persona sia in grado di provocare reazioni emotive nel neonato, il sorriso, ad esempio[215]. È chiaro che la voce materna ha un ruolo cruciale in questo 'proto-dialogo' orale e gestuale. Difatti, come dimostrato sperimentalmente anni dopo dalle neuroscienze, il feto sviluppa già nelle prime settimane un apparato percettivo acustico, un aspetto cognitivo 'rudimentale' legato all'esperienza intonazionale della voce materna[216]. Va sottolineato che in Unione Sovietica un tentativo letterario di riprodurre il 'monologo prenatale' viene fatto nel romanzo *Kotik Letaev* (1922) di Belyj[217] – di cui Joyce, come riporta il necrologio del poeta firmato tra gli altri da Pasternak e Pil'njak, era stato definito «allievo» nel 1934.

Per Ėjzenštejn, come per Joyce, è l'immagine della donna ad essere

[214] Cfr. Lev Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Luciano Mecacci (a cura di), Bari-Roma, Laterza, 2022 (Id., *Myšlenie i reč'*, M.-L., Socėkgiz, 1934); Julia Vassilieva, «The Eisenstein-Vygotsky-Luria Collaboration. Triangulation and Third Culture Debate», *Projections*, 2019, 13, 1, pp. 23-44; Alberto Angelini, *Sergej M. Ejzenštein. La psicoanalisi e la psicologia*, Roma, Alpes, 2021. Sulla storia e la diffusione in Russia e in Unione Sovietica della psicoanalisi, di cui Ėjzenštejn è un attento conoscitore, cfr., tra gli altri, Maria Zalambani, *Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo*, Firenze, Firenze University Press, 2022, bibliografia inclusa.

[215] Lev Vygotskij, *Voprosy detskoj (vozrastnoj) psichologii*, in Id., *Sobranie sočinenij*, tt. 1-6, Aleksandr Zaporožec (red.), M., Pedagogika, 1984, t. 4, p. 280.

[216] Cfr. Elena Gigante, «Nòstoi inauditi. Dalla percezione sonora fetale all'ascolto analitico», *Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia*, 2012, 10, pp. 129-149.

[217] Cfr. Klaudia Kriveller [Claudia Criveller], «*Ėpopeja» Andreja Belogo – teoretičeskie aspekty i roždenie žanra «avtofikšn» v russkoj literature*, in Kornelija Ičin, Monika Spivak (sost.), *Miry Andreja Belogo*, Belgrad, Filologičeskij fakul'tet Belgradskogo universiteta, 2011, pp. 687-697; Ugo Persi, *Mesta i ne-mesta Kotika*, in Džuzeppina Džuliano, Kriveller, Spivak, Anita Frizon (red.), *Simvolizm i poėtika prostranstva v tvorčestve Andreja Belogo. Sbornik statej*, SPb., Nestor-Istorija, 2020, pp. 263-269; Cheti Traini, «"Siamo nati nei mari": *Kotik Letaev* o la vita percepita da un bambino», *eSamizdat*, vol. 12, 2019, pp. 29-38.

implicitamente associata sia all'inizio della vita sia all'esperienza uditiva e vocalica del bambino, ancorata al corpo della madre. Seguendo le tracce materne evocate dalle voci femminili, è interessante mettere in relazione il monologo di *An American Tragedy* con *Penelope*, dove la resa stilistica del monologo interiore femminile contrasta con il 'gemello' maschile di *Proteus*, il terzo episodio, fulcro del romanzo, dove il lettore si imbatte per la prima volta nella tecnica del monologo applicata in modo estensivo in pagine dalla complessità elevata. Qui, a detta di Terrinoni, la parola «fluttuante, mutevole, cangiante» e, al contempo, sfuggente «alla stregua del vecchio Proteo a ogni tentativo di addomesticamento», è «ponderata, pensata e generata dall'intelletto»[218], e permette a Stephen di toccare il punto più alto del suo processo autoconoscitivo. Joyce torna alla parola proteiforme, portandola all'estremo, con lo *stream of consiousness* dell'ultimo episodio 'incorporato' in una donna, il cui pensiero è ben diverso da quello riflessivo, saggio di Stephen. A Molly sono invisi i discorsi 'intellettuali' del marito «che non sa mai spiegare niente in maniera semplice cosi [*sic*] che puoi capire» («the way a body can understand»)[219], ignorando quindi ciò che per lei è invece indispensabile, la comprensione e la conoscenza diretta, concreta, istintuale del corpo, preliminare rispetto all'elaborazione analitica, oggettiva del raziocinio. In *Penelope* lo scrittore mira a una riproduzione fedele del pensiero di Molly, tesa a far percepire la parola interiore come 'viva', realizzando nel romanzo una compiuta integrazione della corporeità all'interno delle possibilità espressive della lingua.

Ad esempio, uno degli aspetti linguistici più significativi dell'ultimo episodio è la reiterazione di «*yes*» da parte di Molly, 'residuo' del linguaggio materno ed embrionale che, spiega Santone, induce un ritorno alle «acque primordiali dove la parola fluisce e ri-fluisce nel "dono delle lingue"»[220]. Come scrive Ėjzenštejn: «Mrs. Bloom nel suo letto sta aspettando il marito e ripensa ai propri amanti del passato – senza un solo segno di interpunzione per molte pagine – esattamente come, al di

[218] Terrinoni, *Episodi*, cit., p. CXIII.

[219] Joyce, *Ulisse*, cit., p. 1535 (*U* 18. 566).

[220] Santone, *Egger, Dujardin, Joyce*, cit., p. 106.

là delle articolazioni esteriori e delle pause, si muove il flusso della nostra coscienza, soprattutto in quello stato crepuscolare che precede il sonno»[221]. In effetti, lo *stream of consciousness* di Molly, madre di tutta l'umanità, che si abbandona al sonno (e la «pellicola nera» della scena di *American Tragedy* potrebbe richiamare la visione dell'accingersi a dormire, mentre si guarda nel buio o si chiudono gli occhi) si avvicina, ancora con le parole di Santone, alle «glossolalie di alcuni mistici russi»: come espressa in uno stato di trance estatica, apparentemente incomprensibile, è in realtà la lingua della donna, manifestazione vocale di un pre-linguaggio primitivo e, insieme, «*poiesis*»[222] che implica creazione e azione.

Del resto, durante l'incontro parigino, lo scrittore che in gioventù aveva studiato da tenore e aveva sognato di intraprendere una carriera musicale[223], fa ascoltare a Ėjzenštejn l'incisione al grammofono di un brano da *Finnegans Wake*, apice del «*riverrun*» joyciano, letto, come racconta il regista, dalla «"voce di Joyce", e non [da, *I.A.*] "Joyce"»[224]. È la voce di Anna Livia Plurabelle, protagonista femminile dell'ultimo romanzo dell'autore irlandese, ulteriore incarnazione della Madre eterna e universale.

Dopo aver esplorato i risvolti del fruttuoso dialogo che Ėjzenštejn instaura con Joyce, prima in una ricognizione cronologica dei riferimenti

---

[221] Ejzenštejn, *Il cinema e il teatro. Nikolaj Evreinov*, in *Metodo*, p. 108 (Ėjzenštejn, *Vnutrennij monolog*, in *Metod*, 1, p. 128).

[222] Santone, *Egger, Dujardin, Joyce*, cit., p. 48; 105.

[223] Cfr. Gerry Smith, *Music and Sound in the Life and Literature of James Joyce. Joyces Noyces*, Palgrave-Macmillan, London, 2020.

[224] Ejzenštejn, *Il «movimento» del pensiero*, cit., p. 73 (Ėjzenštejn, *«Dviženie» myślenija*, cit., p. 98). Sulle suggestioni create dalla voce di Joyce che legge *Finnegans Wake*, interessante l'interpretazione di Philippe Sollers, autore di *Paradis* (1981), con le parole di Bruna Donatelli, «viaggio escatologico con lo sguardo rivolto verso il punto di nascita del linguaggio e l'orecchio teso verso il suono primordiale dell'Universo e la sua vibrazione cosmica, l'"om", il simbolo stesso dell'assoluto universale». Per Sollers la voce di Joyce è esempio di una 'visione sonora' in grado di generare, con le sue «pulsioni, emozioni, spiritualità», «vibrazioni in chi le ascolta» tramite un «movimento osmotico», Bruna Donatelli, *Phillippe Sollers: la voce, il corpo e la scrittura*, in Santone (a cura di), *Rimediare, performare, intermediare. Il corpo sonoro della scrittura*, cit., p. 100.

joyciani negli scritti del regista e poi attraverso il prisma dei concetti dell'«immagine del movimento» e della «voce» femminile del «monologo interiore», passerò all'analisi degli appunti di Ėjzenštejn al libro di Wilson, *Axel's Castle* (1931). Presentati per la prima volta in italiano, questi appunti aggiungono tasselli significativi per mettere maggiormente a fuoco l'interpretazione dell'opera dello scrittore da parte di Ėjzenštejn e la sua risonanza sia sul pensiero che sulle pellicole del regista.

Capitolo III

Gli appunti di Ėjzenštejn a *Axel's Castle* (1931) di Edmund Wilson

III.1. «Quando un elemento tematico comincia a chiedere insistentemente di trasmigrare sulla carta»

> Conoscevo l'appartamento di Sergej Michajlovič. […] Le pareti erano sovraccariche di bianche scaffalature piene di libri. Sui ripiani stavano i libri con i segnalibri ordinati; era subito chiaro che erano stati sistemati secondo temi precisi. Erano i germi di sceneggiature non scritte, tracce di film non realizzati. […] I libri se ne stanno sugli scaffali, pronti, come diceva Majakovskij, tanto alla morte che alla gloria immortale.
>
> VIKTOR ŠKLOVSKIJ[1]

> La biblioteca di Ėjzenštejn è come la parte più interna del suo cervello, rivoltata e mostrata all'esterno. È l'incarnazione dei suoi interessi, dei suoi collegamenti tra i più disparati ambiti della cultura. […] In essa i libri parlano con gli altri libri e rivelano associazioni assolutamente inaspettate. Se si fosse conservata la biblioteca nella sua integrità, quanto avrebbe potuto raccontarci! […] Eppure, persino quelli

[1] ŠKLOVSKIJ, *Il leone di Riga. Sergej M. Ejzenštejn*, LIBORIO TERMINE (a cura di), VJAČESLAV IVANOV (con un saggio di), Collegno (TO), Testo & Immagine, 1998, p. 218 (ID., *Ėjzenštejn*, M., Iskusstvo, 1973, pp. 290-291).

che si sono conservati raccontano molto e
sono tenuti insieme da originali fili[2].
Naum Klejman

Il manoscritto che contiene gli appunti di Ėjzenštejn è composto da tredici fogli, ripiegati a metà e di dimensioni ridotte, ed è stato ritrovato all'interno della copia della raccolta di saggi *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (1931)[3] di Edmund Wilson – direttore editoriale, critico e giornalista statunitense – conservata nella biblioteca personale del regista. Nonostante il tempo li abbia sbiaditi e abbia logorato i bordi, i fogli, di colore rosa (sette) e beige (sei), senza una numerazione, scritti a matita (uno è occupato da un disegno, anch'esso realizzato a matita), si presentano in buono stato di conservazione, come si potrà riscontrare dalle immagini inserite nel capitolo.

Questi appunti risalgono al mese di dicembre 1931 – solo in due casi riportano una data precisa: «21. XII. 31» e «23. XII. 31» –, periodo in cui il regista si trova in Messico[4], e sono redatti in russo, inglese, francese e tedesco. Passare da una lingua a un'altra è una consuetudine che il regista acquisisce precocemente[5] ed è, come scrive Klejman, «determinata, di regola, da quale lingua egli trovasse termini più precisi per esprimere le sue idee»[6].

Trascriverli non è stata un'impresa facile e per più ragioni. Oltre la presenza in una stessa pagina di lingue diverse e la peculiare grafia del

[2] Klejman, «"Gospodinu Ėjzenštejnu, kotoryj mne simpatičen…". Ob avtografach na knigach iz biblioteki S.M. Ėjzenštejna», *Kinovedčeskie zapiski*, 2007, 85, p. 79.

[3] Edmund Wilson, *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York-London, Charles Scribner's Sons, 1931.

[4] Trascorre il periodo natalizio nello stato di Hidalgo, all'Hacienda Tetlapayac, cfr. Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, cit., pp. 138-139. Qui è stato recentemente girato un docu-film che segue le peripezie del soggiorno messicano del regista, presentato nell'estate del 2023 a Bologna al Festival del Cinema Ritrovato, *A Trip to Tetlapayac*, 2023, con la sceneggiatura di Ian Christie e la regia di Chiemi Shimada, cfr. <https://festival.ilcinemaritrovato.it/en/proiezione/a-trip-to-tetlapayac/> (ultimo accesso 14/04/2024).

[5] Cfr. Klejman, *Problema Ėjzenštejna*, in *Metod*, 1, pp. 5; 12 e Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, cit., p. 4.

[6] Klejman, *Problema Ėjzenštejna*, cit., p. 12.

regista, diversi fogli sono compilati interamente, a evidenziare come Ėjzenštejn intendesse sfruttare ogni spazio libero, dove inserisce anche disegni, schemi, aggiunte introdotte da «N.B.», rimandi a margine scritti in rosso o segnalati da un asterisco a causa della mancanza di spazio. La principale difficoltà incontrata è tuttavia scaturita al momento dell'interpretazione.

Innanzitutto, il regista prendeva appunti per sé, e questo è riflesso dallo stile e dalle convenzioni grafiche 'private' che adotta[7], dalla ridotta attenzione alla forma e alla corretta costruzione delle frasi, dall'uso non convenzionale dei segni d'interpunzione, dal ricorso frequente ad espressioni tipiche del parlato mentre verbalizza per iscritto intuizioni mentali. Si giustificano così le ripetizioni, i colloquialismi, i sottintesi – ovvi per il regista ma difficili da colmare per il lettore –, i salti e i ritorni da un tema all'altro anche se di frequente Ėjzenštejn riporta il numero delle pagine di *Axel's Castle* a cui fa riferimento, fornendo in questo modo una chiave, una guida al suo scritto, confermata nella copia del libro di Wilson dalla presenza di segnalibri, sottolineature o simboli posti ai margini o direttamente sulle righe.

Necessario, al tempo stesso, affermare che, accanto alle annotazioni più indecifrabili, ve ne sono altre compiute, seppur brevi, spesso 'slegate' dai saggi dello studioso statunitense, tanto da diventare 'altro' rispetto a semplici appunti. Queste parti – talvolta autobiografiche o teoriche – consentono di domandarsi se il regista avrebbe voluto in seguito recuperarle per qualche lavoro, se è vero che negli appunti vengono toccati temi ricorrenti nell'estetica ėjzenštejniana, non solo coeva al 1931 e antecedente, ma anche successiva.

Aggiungiamo inoltre che gli appunti del regista non si riferiscono soltanto a scrittori studiati da *Axel's Castle* – Rimbaud, Proust e Joyce, a cui Ėjzenštejn attribuisce particolare rilievo – o solo citati da Wilson,

[7] Nella tipologia testuale dei cosiddetti «egotesti», il soggetto scrive in funzione di un uso «crucialmente libero da ogni necessità di contestualizzazione e di mediazione con qualsiasi interlocutore», LORENZO TOMASIN, *Egotesti e varietà di lingua. Che cosa insegna la «scrittura per sé stessi»*, RITA LIBRANDI, ROSA PIRO (a cura di), *I testi e le varietà. Atti del XV Convegno ASLI Associazione per la storia della lingua italiana (Napoli, 21-24 settembre 2022)*, Firenze, Franco Cesati Editore, p. 62.

come Balzac, Zola, Lawrence, Gide, Sherwood Anderson, Cendrars ed Eugene O'Neill, ma menzionano anche altri artisti assenti nel libro – i litografi Honoré Daumier e Paul Gavarni, Paul Gauguin, Edmond de Goncourt, Dreiser, Charlie Chaplin e il drammaturgo Nikolaj Evreinov. Di conseguenza, le opere e le questioni affrontate nei saggi di *Axel's Castle* – che il regista studia, spiega Klejman, «in modo estremamente attento»[8] – si 'amplificano' nelle pagine di Ėjzenštejn tramite connessioni a volte inaspettate che danno vita a suggestioni plurime e originali.

È tuttavia la natura stessa delle annotazioni a sollevare difficoltà interpretative: questi appunti, infatti, non riassumono semplicemente il contenuto del libro di Wilson, ma contengono una serie di idee affiorate nella mente del regista durante la lettura, idee nate da intuizioni improvvise e associazioni mentali spesso imprevedibili. La loro successione suggerisce che sta avvenendo un 'deragliamento' dal motivo iniziale, gli appunti procedono a sbalzi o per indizi, in un montaggio di autori anche apparentemente lontani da Joyce e dalla stessa raccolta di Wilson, dove il dettaglio costituisce, di solito, l'elemento nodale per la scoperta di una affinità o di un contrasto letterario inedito. Il processo creativo di lettura-scrittura di Ėjzenštejn, che Anne Nesbet descrive come «flessibile» e «intensamente plastico»[9], si 'nutre' di *Axel's Castle* con la stessa originalità che contraddistingue il pensiero teorico del regista: segue le traiettorie prismatiche del suo pensiero, impegnato di volta in volta in congetture proficue, domande cruciali, risposte definitive e riconsiderazioni. Ėjzenštejn parte da un saggio della raccolta, ne estrapola una frase, un paragrafo o alcune pagine e li trasforma in un ragionamento che va oltre il testo, arricchendolo con associazioni originali.

Esaminare questi appunti offre quindi l'opportunità di osservare da vicino il modo in cui il regista elabora il proprio ragionamento, con un procedimento analogo non solo a quello utilizzato per gli scritti autobiografici, ma rintracciabile anche nei saggi e nella cifra stilistica dei suoi film. Calzanti a tal proposito, le parole di Giorgio Kraiski che spiega

[8] Klejman, «"Gospodinu Ėjzenštejnu, kotoryj mne simpatičen..."», cit., p. 90.

[9] Anne Nesbet, *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, London, I.B. Tauris, 2007, p. 1.

come la composizione della pagina autobiografico-memorialistica del regista, con la punteggiatura «anomala», sia «frutto spesso di una intonazione e di una logica 'cinematografica': di avanzata per minuti frammenti, di righe viste come inquadrature, di interi paragrafi come sequenze»[10]. Per Ornella Calvarese si può parlare di un vero e proprio «'stile' caratterizzato dal montaggio, dalla giustapposizione, dal salto»[11] che, del resto, pervade anche numerosi passaggi delle opere teoriche. Nelle pagine delle memorie, la vita, scrive il regista, «sfreccia […] come un film con dei vuoti, dei pezzi spariti, con scene incollate in modo sconnesso, come un film la cui 'idoneità alla distribuzione' sia pari al trentacinque per cento»[12]. Il racconto della sua vita presenta così tratti spezzati, un'«apparente (o reale) incoerenza della struttura» imputabili, ipotizza Calvarese, non a una mancanza di revisione, a una superficialità da parte dello scrivente, quanto piuttosto a una «volontà precisa»: tali testi si configurano per la studiosa come «anti-memorie»[13] perché, da un lato, non intendono proporre una ricostruzione dettagliata e, al contempo, romanzesca dei ricordi – come accade invece, secondo Ėjzenštejn, nella prosa di Proust (insieme a Joyce, scrittore centrale negli appunti) – dall'altro, non aspirano all'inclusione nel genere memorialistico tradizionale, dove è tipico l'indugiare su reminiscenze liriche e intimiste. Per questo, rileva ancora Calvarese, le memorie vanno osservate anche secondo l'ottica di quella «crisi dell'organicità dell'opera d'arte» che, sin dai primi anni del Nove-

[10] Kraiski, *Nota del curatore*, in Ejzenštejn, «*Visse, scrisso, amo*». *Memorie*, cit., pp. XI-XII. Il titolo del volume è una citazione dall'omonimo scritto ėjzenštejniano *Visse, scrisso, amo*, in cui il regista riporta erroneamente in italiano l'epitaffio che Stendhal desiderava per sé: «Come vorrei esaurire un'autobiografia in maniera altrettanto concisa: in tre parole. […] Queste tre parole, "visse, scrisso, amo", secondo il testamento di Stendhal, dovevano servire da epitaffio sulla sua tomba. […] Certo, tuttavia, si potrebbero trovare anche nel mio caso. Sarebbero: "vissi, pensai, mi appassionai'», *ibid.*, p. 3.

[11] Ornella Calvarese, *Montaggio e memoria*, in *Memorie*, pp. 701-702, edizione più sostanziosa rispetto a quella del 1990 e arricchita da materiali fino ad allora inediti.

[12] Ejzenštejn, «*The knot that binds*» *(Capitoletto sul Divorce of pop and mum)*, in *Memorie*, p. 63 (Ėjzenštejn, *«The knot that binds» [Glavka o divorce of pop and mum]*, in *Memuary*, 1, p. 127).

[13] Calvarese, *Montaggio e memoria*, cit., p. 701.

cento, caratterizza diversi movimenti d'avanguardia – quelli russi in particolare, di cui il regista figura tra i protagonisti – i quali, a scapito dell'unitarietà, elevano a principi costitutivi dell'opera d'arte la disomogeneità e la segmentazione degli atti e degli elementi del processo artistico. Tali concetti furono altresì oggetto d'indagine dei formalisti che, nella fase di vicinanza alle posizioni del Proletkul't, elaborarono la teoria del montaggio letterario, in base alla quale l'oggetto estetico veniva considerato al pari di un meccanismo, una macchina funzionante per mezzo di una selezione e combinazione di più elementi diversi tra loro[14]. Difatti, per i suoi scritti memorialistici Ėjzenštejn, giunto alla soglia dei cinquant'anni, dopo essersi a lungo occupato di «opere *à thèse*, dimostrando, spiegando, insegnando»[15], consapevole della sua tendenza a 'sguinzagliare' come un segugio il «bisturi dell'analisi»[16], predilige una forma frammentata e frammentaria, per molti versi assimilabile, a mio avviso, a quella delle note ad *Axel's Castle*.

Non a caso, nonostante siano cronologicamente distanti dalle memorie (concepite nel 1946 durante la convalescenza, dopo l'infarto), gli appunti qui analizzati hanno l'aspetto di un'opera 'montata', allorché li si osservi da una doppia prospettiva, generale e, al contempo, specifica: se, da un lato, nella loro interezza fanno pensare al risultato di un'operazione di montaggio, dall'altro, mettendo a fuoco le singole note, si ha l'impressione che persino gli elementi di una stessa frase appaiono montati, dapprima mediante un contrasto – ad una lettura superficiale le componenti sembrerebbero persino 'cozzare' tra loro – ma poi, dopo un'attenta disamina, il senso profondo dell'annotazione scaturisce proprio da tale rivelatrice opposizione.

Questi stralci di scrittura filmica, nei quali nasce strada facendo

[14] Sulla visione dei formalisti – di Šklovskij e Osip Brik, in particolare – rispetto alle tendenze estetiche del Proletkul't, cfr. Chanzen-Leve, *Formalizm i iskusstvo levogo avangarda (LEF)*, in Id., *Russkij formalizm*, cit., pp. 461-491.

[15] Ejzenštejn, *Foreword*, in Id., «*Visse, scrisso, amo*». *Memorie*, cit., p. 6 (Ėjzenštejn, *Foreword*, in *Memuary*, 1, p. 44).

[16] Id., *Prospettive*, in *Metodo*, 1, p. 55 (Id., *Perspektivy*, in *Metod*, 1, p. 81).

un tema «quasi sempre imprevisto per lo stesso autore»[17], sgorgano dagli acuti commenti ai saggi di Wilson – non sempre concordi con il parere dello studioso, anzi, talora apertamente divergenti – e arrivano a nuove idee o conclusioni che Ėjzenštejn, in alcuni casi, sembra trascrivere velocemente, quasi d'impulso o con un entusiasmo che lo porta a adottare un'ortografia poco accurata. L'idea, cioè, doveva forse essere registrata quanto prima, nelle stesse modalità con le quali si era affacciata alla mente durante la lettura, prima che confluisse in altri pensieri. Riguardo a un altro manoscritto rimasto a lungo inedito e presentato per la prima volta in traduzione francese – *Notes pour une histoire générale du cinéma* (2013)[18] –, Klejman ammette le difficoltà originate dal «decifrare questa scrittura frettolosa, quasi 'automatica', che combina quattro lingue» e «pone un problema testologico»[19] cui va incontro chiunque si accinga a trascrivere e interpretare le bozze preparatorie ai lavori teorici, i diari e le note personali del regista. Per molti versi queste annotazioni sono assimilabili anche ai disegni di Ėjzenštejn, da lui considerati «stenogrammi visivi»[20] (ed è proprio durante il suo soggiorno messicano che il regista

[17] Kraiski, *Nota del curatore*, cit., p. XII.

[18] Si tratta del progetto per un'opera che avrebbe dovuto esplorare «il "codice genetico" del cinema, lo sviluppo delle sue possibilità espressive, le aspettative e le capacità del pubblico da un punto di vista universale», Kleiman, «*Do Touch Classic!*», in Eisenstein, *Notes pour une histoire générale du cinema*, Catherine Perrel (trad.), François Albera, Kleiman, Perrel, Somaini (notes, comment.), Paris, AFRHC (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 2013, p. 10. Si veda anche la versione inglese, Eisenstein, *Notes for* A General History of Cinema, Kleiman, Somaini (eds), Margo Shohl Rosen, Brinton Tench Coxe, Natalie Ryabchikova (transl.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

[19] Kleiman, «*Do Touch Classic!*», cit., p. 10.

[20] Sin dall'infanzia Ėjzenštejn nutre un'autentica passione per il disegno e, in effetti, gli schizzi risalenti a questo periodo mostrano un talento precoce. Negli anni dell'attività teatrale, il regista ne produce una quantità notevole per le scenografie, i costumi di scena e le indicazioni di regia. Dopo una 'battuta d'arresto', Ėjzenštejn riprende a disegnare in Messico, attività che non abbandonerà più (noti e particolarmente suggestivi sono i suoi bozzetti per i film *Aleksandr Nevskij* e *Ivan il Terribile*); non a caso, la sera prima della sua scomparsa, il 10 febbraio 1948, il regista disegna un ornamento messicano con un teschio. In più di un'occasione, Ėjzenštejn ammette le qualità ai suoi occhi terapeutiche della pratica del disegno, che favoriscono o accompagnano la crea-

riprende a disegnare dopo diversi anni), comparabili, ancora a detta di Klejman, sia alla scrittura automatica spontanea dei surrealisti, sia agli «audaci esperimenti del suo amato Joyce»[21] che è riuscito a intrecciare la 'registrazione' della vita quotidiana con le reminiscenze mitologiche e la ricostruzione del monologo interiore, 'stenogramma' dei processi cognitivi. Del resto, Ėjzenštejn prendendosi in giro riconosceva in sé la propensione al ragionamento, a una pratica di scrittura che, secondo Ada Ackerman, permette e favorisce il ricorso sistematico ed intenzionale «alle digressioni e alle associazioni di idee, che costituiscono una vera e propria strategia di sospensione e cortocircuito del testo»[22].

Osservando l'evoluzione della prosa ėjzenštejniana nel tempo, Calvarese pone particolare attenzione alla digressione negli scritti autobiografici sottolineandone la funzione di strategia testuale, procedimento che la studiosa giudica talvolta oltrepassare l'intenzionalità del regista, agendo a un livello inconscio:

> nei primi scritti giovanili si notava già una certa tendenza della sua prosa a farsi complessa, articolandosi in subordinate che spesso sfuggivano a una logica grammaticale; ma se negli appunti giovanili le numerose digressioni rimanevano spesso isolate dal testo attraverso il ricorso frequente a parentesi tonde, quadre o graffe o altri segni d'interpunzione, qui la loro profusione non viene più tenuta sotto controllo da contenitori grafici. Le numerose digressioni operano invece una sorta di continua deriva del senso, spostando il lettore da un luogo a un altro, da un'epoca all'altra, da

zione filmica e la riflessione teorica, cfr. Ejzenštejn, *Qualche parola sui miei disegni*, in Pier Marco De Santi, *I disegni di Eisenstein*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 219-220; si veda anche Ivanov, *Ozornye risunki Ėjzenštejna i «glavnaja problema» ego iskusstva*, in Natal'ja Zlydneva, Spivak, Tat'jana Civjan (sost.), *Chudožnik i ego tekts. Russkij avangard: istorija, razvitie, značenie. K 80-letiju Vjačeslava Vsevolodoviča Ivanova*, M., Nauka, 2011, pp. 52-78; Somaini, *Stenogrammi dell'estasi e della crudeltà. I disegni messicani*, in Id., *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., pp. 140-186.

[21] Kleiman, *Eisenstein on Paper. Graphic Works by the Master of Film*, London, Thames & Hudson, 2017, p. 21.

[22] Ada Ackerman, *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 16.

> un evento all'altro senza apparente soluzione di continuità. Ecco allora che letture e stralci di vita vissuta s'intrecciano in queste pagine […], tramite associazioni libere con temi ed eventi storici legati ai luoghi appena rammentati. […] I salti tematici, le associazioni libere, gli excursus analogici, gli allegati e le citazioni hanno lo scopo di inseguire e mettere in luce nel maggior numero possibile di territori eterogenei le stesse leggi e persino le stesse motivazioni inconsce che sottendono l'attività creativa del loro autore. Questo metodo di scrittura analitica è del tutto coerente con quanto Ėjzenštejn ha cercato in tutta la sua attività di scrittura[23].

Le annotazioni ad *Axel's Castle* danno prova di questa coerenza: benché sia principalmente la raccolta di Wilson e non i ricordi a formare il bacino da cui il regista attinge per la propria riflessione, non mancano incursioni autobiografiche che richiamano esperienze, sensazioni o episodi specifici del suo vissuto. In questi casi le annotazioni prendono le sembianze di un vero e proprio monologo interiore, che offre la struttura a gran parte degli scritti autobiografici di Ėjzenštejn. D'altro canto, l'opera dell'altro protagonista di questa ricerca – *Ulysses*, in più punti menzionata nelle note –, si rivela un riferimento significativo per gli appunti accanto alla stessa raccolta di Wilson, pretesto per la loro la stesura, in quanto riserva di input creativi e fonte d'ispirazione costante per il regista. Si intuisce, allora, come al di là di una non facile decifrazione, le frequenti sospensioni, i 'cortocircuiti' e le divagazioni, gli appunti rappresentino una fonte ricca di spunti che meritano attenzione e approfondimento soprattutto laddove viene citato lo scrittore irlandese e *Ulysses*, a cui è dedicato uno dei saggi di Wilson, una risorsa importante per un nuovo approccio allo studio del rapporto tra il regista e Joyce.

Ciò che ci si propone di offrire è un'analisi interpretativa che consideri sia la resa del manoscritto sia gli aspetti tematici, con particolare attenzione alla lettura dell'arte joyciana da parte di Ėjzenštejn. Al tempo stesso, lo studio esaminerà l'interpretazione degli autori che il regista as-

[23] Calvarese, *Montaggio e memoria*, cit., pp. 705-706.

socia o contrappone a Joyce. È inoltre nostra intenzione rendere disponibili ai lettori italiani materiali di eccezionale interesse, apparsi incompleti: Rjabčikova, la curatrice della loro prima pubblicazione, nelle note in calce al suo lavoro accenna ad alcuni temi trattati dagli appunti e fornisce brevi spiegazioni, ma si concentra soprattutto sugli avvincenti antefatti, riportando gli scambi epistolari tra Ėjzenštejn e Upton Sinclair – scrittore statunitense dalle simpatie socialiste, finanziatore del film *¡Que viva México!* –, riguardo alla pubblicazione non gradita al regista di un articolo firmato proprio da Wilson sul *New Republic*, il cui oggetto era la pellicola messicana[24]. La Rjabčikova getta luce anche sull'identità del possessore originario della copia di *Axel's Castle*, Hart Crane, un poeta statunitense che prima della propria partenza per il Messico aveva ricevuto in regalo il libro, poi finito in modo ancora non chiaro nelle mani del regista. Il frontespizio del volume di Ėjzenštejn reca infatti l'iscrizione: «To Hart from Malcolm & Peggy Cowley. Bun [*sic*] Voyage». Come spiega la studiosa, la dedica rivela che il libro era stato regalato a Crane da Malcolm Cowley – critico letterario e direttore del *New Republic* dal 1929 – e di sua moglie Peggy, pittrice e attivista nel movimento per il suffragio femminile[25]. Attraverso il gioco di parole tra il francese «*bon*» (*buono*) e l'inglese «*bun*» (*natiche*), la coppia augura a Crane, noto per la sua vita turbolenta, di trascorrere un viaggio piacevolmente trasgressivo. Sebbene Crane ed Ėjzenštejn si trovassero in Messico negli stessi anni e avessero conoscenze comuni (come la scrittrice Anita Brenner e il pittore e muralista David Alfaro Siqueiros), non ci sono tracce di un loro incontro. Rjabčikova ipotizza che il regista avesse l'intenzione di restituire il libro, dato che i suoi appunti non sono stati scritti ai margini delle pagine ma su foglietti separati[26]. Tuttavia, simboli grafici e parti sottolineate

[24] Dell'articolo di Wilson, pubblicato il 4 novembre 1931, Ėjzenštejn contesta l'affermazione secondo cui lui stesso in Messico «per la prima volta nella sua vita, gode di libertà creativa», oltre a inesattezze sulla pellicola che sta girando nello stato sudamericano, cfr. RGALI, f. 1923, op. 1, ed. chr. 1003, l. 1 (datato 9 dicembre 1931, negli stessi giorni in cui probabilmente scriveva gli appunti ad *Axel's castle*).

[25] Cfr. anche Rjabčikova, «Sergej Ėjzenštejn i Ėdmund Uilson: istorija odnogo dialoga», *Kinovedčeskie zapiski*, 2007, 85, pp. 53-65.

[26] Ead., «Ėjzenštejn-Uilson: dialog na poljach knigi», cit., p. 33.

sono ancora visibili nella copia, e il proprietario non avrebbe comunque potuto riavere indietro il libro: nel 1932 Crane si era tolto la vita durante il viaggio di ritorno dal Messico alla Florida.

Impossibile avanzare la pretesa di un'esaustività ermeneutica visto il carattere stesso degli appunti, che sembrano rispecchiare un principio centrale dell'estetica di Ėjzenštejn: l'interazione fra opposti contraddittori. Queste note sono inafferrabili e, al contempo, 'tangibili', come quando i contorni sfumati di un'intuizione diventano finalmente nitidi; sono frammentarie e, insieme, afferiscono a tematiche di respiro ampio. Piuttosto, tra gli obiettivi che ci si è posti figura quello di rendere accessibile uno degli esempi del modo in cui Ėjzenštejn trae creativamente linfa dalla letteratura e dall'arte, di cui aveva una conoscenza profonda, vasta, aperta al dialogo nella costante ricerca di nuove forme espressive – «non per niente era così vicino a Joyce», afferma Vjačeslav Ivanov, «e di *Ulisse* avrebbe voluto creare l'equivalente plastico nel suo cinema intellettuale»[27]. Pare significativo affidare la conclusione di questa premessa alle parole del regista stesso, che riflette ironicamente sul modo in cui nascono i propri testi memorialistici:

> Questa roba è tanto… lettura quanto scrittura! Nel cominciare una pagina, un paragrafo e a volte una frase, non so mai dove andrò a parare. Proprio come, voltando la pagina di un libro, non so che cosa troverò sull'altro lato. Anche se il 'materiale' viene attinto dalle 'profondità' della riserva personale, anche se i 'fatti' derivano dalle esperienze personali, malgrado tutto anche qui si presenta un intero settore di elementi imprevisti e imprevedibili e totalmente nuovi: confronti tra materiali, deduzioni dai confronti, nuovi aspetti e 'rivelazioni' derivanti da queste conclusioni. Spesso queste pagine sono una vera e propria piazza d'armi sulla quale prende vita, nel corso dello scrivere, più di quanto esista già nelle conclusioni e nelle intenzioni belle e pronte quando un elemento tematico comincia a chiedere insistentemente di trasmi-

[27] Vjačeslav Vs. Ivanov, *Ėstetika Ėjzenštejna*, in Id., *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, tt. 1-7, M., Jazyki russkoj kul'tury, 1999, t. 1 (*Znakovye sistemy. Kino. Poėtika*), p. 149.

> grare sulla carta. Non si tratta quindi di un semplice viaggio avventuroso attraverso quadri e immagini del passato, ma anche di una scoperta, cammin facendo, di conclusioni e connessioni, che singoli fatti e singole impressioni a sé stanti – fuori connessione – non avevano né diritto, né motivo di pretendere! Non ho mai amato Marcel Proust[28].

III.2. L'edizione degli appunti: nota critica

La trascrizione degli appunti intende descrivere, attraverso il dialogo fra immagine, testo e apparato, le caratteristiche e le stratificazioni del manoscritto autografo. I tredici fogli di cui questo si compone ospitano un testo base che mostra i segni del lavorìo di Ėjzenštejn sotto forma di correzioni, espunzioni, integrazioni, sottolineature, aggiunte in margine e in interlinea. Nello stabilire la loro successione, si è scelto di seguire un ordine logico sulla scorta delle indicazioni delle pagine di *Axel's Castle* riportate dal regista, presumendo quindi che gli appunti siano stati presi seguendo la numerazione progressiva del libro di Wilson.

Per facilitare il lettore nel confronto tra manoscritto e trascrizione, quest'ultima segue le immagini fotografiche dei fogli e, in presenza di elementi rilevanti e meritevoli di commento, riproduce fedelmente le peculiarità grafiche dell'originale. Si correggono invece tacitamente gli errori ortografici quando si tratta di semplici trascorsi di penna. Per una maggiore economicità della rappresentazione e per favorire la fruizione di testo e apparato, l'intervento redazionale si è reso necessario nei casi seguenti: 1) sono stati uniformati i segni paragrafematici (ad esempio, le virgolette caporali sostituiscono le *guillemets* basse-alte [„"]; le parentesi graffe sono state rese con le tonde e per le diverse modalità di sottolineatura – tramite tratto singolo, doppio, ondulato – è stato usato il solo tratto singolo); 2) si è tenuto conto delle scelte grammaticali e di punteggiatura compiute da Ėjzenštejn, ma sono state adottate, talvolta,

[28] Ejzenštejn, *Foreword*, cit., pp. 6-7 (passaggio non inserito nell'ultima versione russa delle *Memorie*, presente invece in Ėjzenštejn, *Izb*, 1, pp. 211-212, da cui Kraiski ha tratto la propria traduzione).

Figg. 12 e 13. Lo studio di S.M. Ėjzenštejn la notte fra il 10 e l'11 febbraio 1948 (*Rabočij kabinet S.M. Ėjzenštejna v noč' na 10/11 fevralja 1948 g.*) e *La biblioteca di S.M. Ėjzenštejn* (*Biblioteka S.M. Ėjzenštejna*), acquerelli realizzati dagli scenografi Sof'ja Višneveckaja e Georgij Grivcov poco dopo la morte del regista (RUMJANCEVA-KLEJMAN, *V dome mastera*, cit., p. 189).

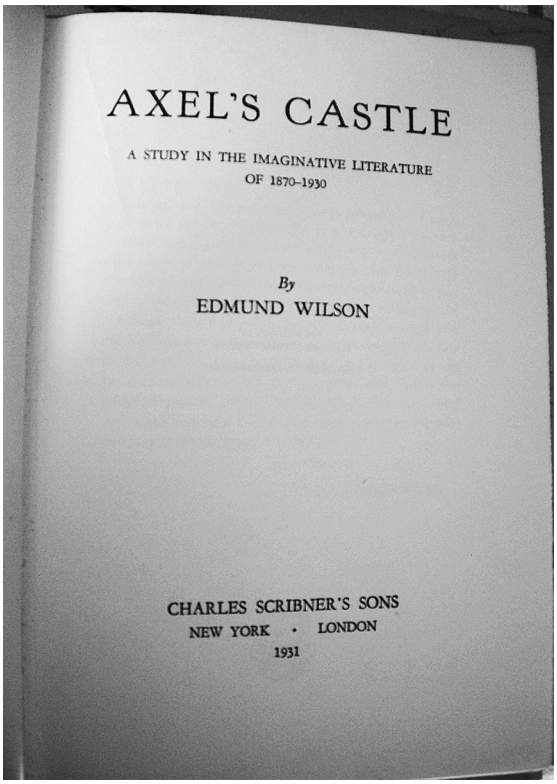


Fig. 14. Frontespizio della copia di Ėjzenštejn di *Axel's Castle*.

strategie 'normalizzanti', correggendo l'uso di maiuscole e minuscole oppure aggiungendo un punto fermo alla fine dei periodi che ne erano privi.

La scansione in paragrafi nel testo èdito segue, di norma e per quanto possibile, quella degli appunti di Ėjzenštejn; si rinuncia, tuttavia, a rappresentare tipograficamente gli 'a capo', per non appesantire la lettura e dal momento che il lettore può risalire all'articolazione originaria del testo tramite le fotoriproduzioni degli originali.

Nella trascrizione degli appunti, ci si è avvalsi dei seguenti segni diacritici:

|abc| indica una porzione di testo aggiunta nel margine oppure nell'interlinea.

+++ indica una porzione di testo illeggibile; le croci corrispon-

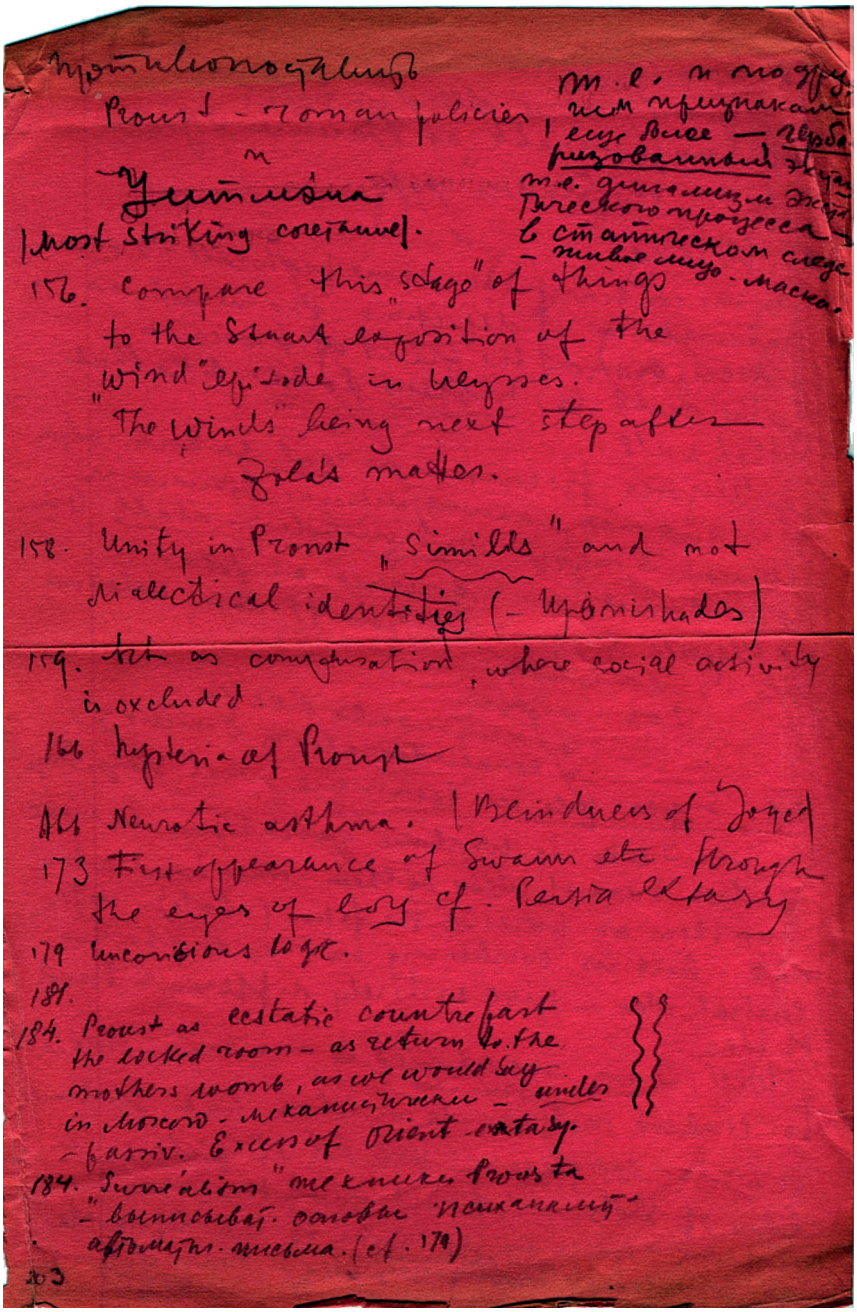
dono alle lettere conteggiabili.
[+++] indica una porzione di testo illeggibile e depennato; le croci corrispondono alle lettere conteggiabili.
[abc] indica una porzione di testo leggibile, ma depennato.
<abc> indica una mia integrazione.

Nella prima fascia dell'apparato si dà conto di aggiunte, espunzioni, sottolineature e usi grafici particolari, siano essi presenti nel testo base oppure nelle annotazioni marginali o nell'interlinea.

La seconda fascia include osservazioni critiche riferite a quanto si legge sia nel testo base, sia nelle annotazioni in margine o in interlinea, per le quali si segue la prassi descritta nel paragrafo precedente.

Al pari del testo trascritto, per comodità del lettore e al fine di razionalizzare la pluralità di metodi impiegati da Ėjzenštejn per dare rilievo a una parola o a un passo, nella traduzione è stato utilizzato un solo sistema: la sottolineatura. Il lettore potrà, ricorrendo alle immagini e alle informazioni contenute nella prima fascia dell'apparato critico, risalire a quale espediente specifico sia stato impiegato dal regista di volta in volta.

III.2.1. Foglio n. 1



Противопоставить Proust – roman policier, и Уитмэна – most striking сочетание. |Т.е. и по другим признакам еще более – гербаризованный экстаз, т.е. динамизм экстатического процесса – в статическом следе – живое лицо – маска|.

156. Compare this «stage» of things to the Stuart exposition of the «wind» episode in *Ulysses*. «The winds» being next step after Zola's matter.
158. Unity in Proust «similes» and not dialectical identities (*Upanishads*).
159. Art as configuration, where social activity is excluded.
166. Hysteria of Proust.
166. Neurotic asthma. Blindness of Joyce.
173. First appearance of Swann etc. through the eyes of boy, cf. Persia exstasy.
179. Unconscious logic.
181.
184. Proust as ecstatic counterpart the locked room as return to the mother womb, as we would say in Moscow – механистически – underpassiv. Excess of Orient exstasy.
184. «Surrealism» техники Prousta – выписывать основы «психоаналит.» автоматич. письма (cf. 179).
203.

1-2 *most striking сочетание* e **10** *Blindness of Joyce*: delimitati da due tratti verticali. **15-17** 184. *Proust… exstasy*: evidenziati lateralmente tramite due linee ondulate verticali contigue.

1-2, 10 Il tratto verticale abbinato a un ulteriore tratto verticale per 'racchiudere' una frase – ma anche usato da solo oppure accompagnato da *N.B.* – ricorre spesso nel manoscritto. Segnala passi o parole che Ėjzenštejn ritiene rilevanti. **2-4** *т.е. … маска*: poiché i caratteri di questa annotazione marginale presentano un colore più marcato e sono più piccoli rispetto a quelli del testo base, si tratta con ogni probabilità di un'aggiunta successiva. **11, 17** *exstasy*: Ėjzenštejn utilizza due varianti del termine inglese *ecstasy*: quella corretta e, più frequentemente, *exstasy*. In quest'ultimo caso, dal mio punto di vista, il regista non commette un errore ortografico. Sua intenzione è, verosimilmente, 'mettere a nudo' l'etimologia della parola (dal latino *ex*, fuori, *stàsis*, lo stare, stato) per sottolinearne il significato di 'uscita da una condizione statica',

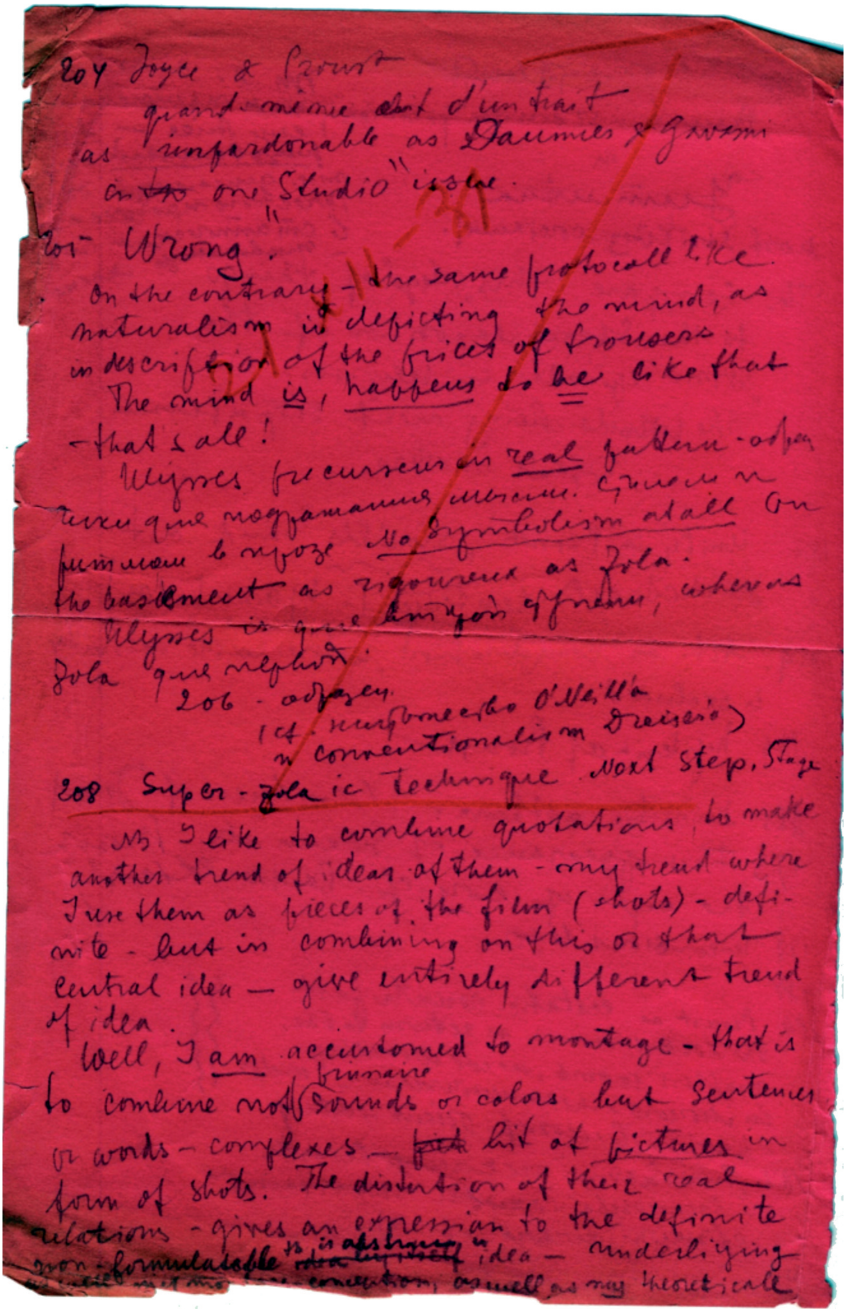
un'idea fondamentale dell'estetica ėjzenštejniana[29]. **18** *Prousta*: il cognome dello scrittore francese, vergato in caratteri latini, viene 'russificato' mediante l'aggiunta della desinenza -a, propria del caso genitivo russo al singolare maschile.

(*traduzione*)

Contrapporre Proust – romanzo giallo, e Whitman: associazione che più colpisce. |Cioè, e secondo altri segni ancora di più, estasi erborizzata, cioè dinamismo del processo estatico: nell'impronta statica – volto vivente – maschera|.
156. Compara questo «stadio» delle cose all'esposizione di Stuart dell'episodio del «vento» in *Ulisse*. Essendo «i venti» il passo successivo alla questione di Zola.
158. Unità nelle «similitudini» in Proust e non identità dialettiche (*Upaniṣad*).
159. Arte come configurazione nella quale l'attività sociale è esclusa.
166. Isteria di Proust.
166. Asma nevrotica. Cecità di Joyce.
173. Prima apparizione di Swann ecc. attraverso gli occhi del ragazzo, cfr. estasi di Persia.
179. Logica dell'inconscio.
181.
184. Proust come controparte estatica, la stanza chiusa a chiave come ritorno al grembo materno, come diremmo a Mosca – *meccanicistico* – sotto-passivo. Estasi da eccesso di Oriente.
184. «Surrealismo» della tecnica di Proust nel descrivere le basi della scrittura «psicoanalit<ica>» automat<ica> (cf. 179).
203.

[29] «La struttura del pathos […] è quella che ci conduce, nel seguire il suo sviluppo, *a esperire gli attimi della realizzazione e della formazione* delle leggi dello sviluppo dialettico. Con *momento* della realizzazione definiamo la soglia attraverso cui passa l'acqua *nell'attimo* in cui diventa vapore, o il ghiaccio che diventa acqua, o la ghisa che si fa acciaio. In tutti i casi abbiamo la stessa "uscita da sé", l'uscita dalla propria condizione, il passaggio di una qualità in un'altra: l'estasi. E se l'acqua, il ghiaccio, il vapore, l'acciaio potessero registrare psicologicamente il sentimento di quei *momenti* critici, nei quali avviene il salto, ci direbbero che essi parlano con pathos, che sono in estasi», Ejzenštejn, *Sulla struttura degli oggetti*, cit., p. 42 (Ėjzenštejn, *O stroenii veščej*, cit., p. 44).

III.2.2. Foglio n. 2


204 Joyce & Proust
quand même dit d'un trait
as unpardonable as Daumier & Gavarni
on one "Studio" issue.
205 Wrong.
On the contrary – the same protocoll like
naturalism in depicting the mind, as
in description of the prices of trousers.
The mind is, happens to be like that
– that's all!
Ulysses precurseur in real pattern – образ[?]
текста для подражания мысли. Джойс и [?]
ритмом в прозе No symbolism at all. On
the basement as rigoureux as Zola:
Ulysses is [illegible], whereas
Zola [illegible].
206 – образец[?]
(cf. [illegible] O'Neill'a
и conventionalism Dreiser'a)
208 Super-Zola-ic technique. Next step, Stage
NB I like to combine quotations, to make
another trend of ideas of them – my trend where
I use them as pieces of the film (shots) – defi-
nite – but in combining on this or that
central idea – give entirely different trend
of idea.
Well, I am accustomed to montage – that is
to combine not primaire sounds or colors but sentences
or words – complexes – ~~[illegible]~~ but of pictures in
form of shots. The distortion of their real
relations – gives an expression to the definite
non-formulatable ~~[illegible]~~ idea – underlying
[illegible] conception, as well as my theoretical

204. Joyce & Proust quand-même about d'un trait as impardonable as Daumier & Gavarni in one «Studio»isme.
205. Wrong. On the contrary – the same protocol like naturalism in depicting the mind, as in description of the prices of trousers. The mind is, happens to be like that – that's all! *Ulysses* précurseur in real pattern – образчики для подражания мысли. Стилем и ритмом в прозе. No Symbolism at all on the basement as rigoureux as Zola. *Ulysses* is для второй ступени, whereas Zola для первой.
206. Образец (cf. ничтожество O'Neill'a и conventionalism Dreiser'a).
208. Super-Zolaic technique. Next step, stage.
N.B. I like to combine quotations, to make another trend of ideas of them – my trend, where I use them as pieces of the film (shots) – definite, but in combining on this or that central idea – give entirely different trend of idea.
Well, I am accustomed to montage – that is to combine not |primaire| sounds or colors, but sentences or word-complexes – bit of pictures in form of shots. The distortion of their real relations gives an expression to the definite non-formulatable, т.е. is abstract idea – underlying my montage-conception, as well as my theoretical <work>.

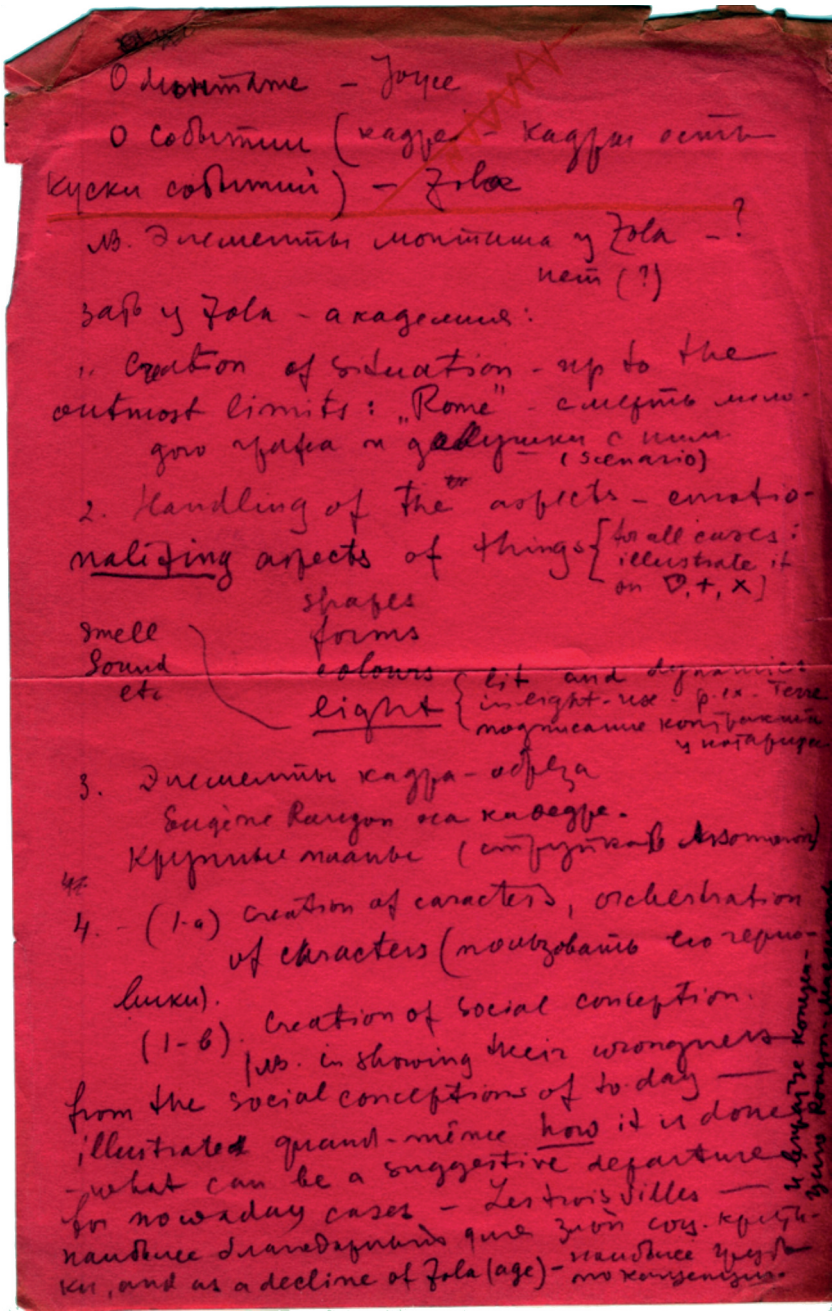
1-11 Sezione barrata da una linea diagonale e delimitata in basso da una orizzontale, tracciate entrambe con una matita rossa. A sinistra della diagonale è presente la data *21-XII-31*. **2** *in* [+++] *one*. **17** *complexes* – [pict] *bit of pictures*. **19** *non-formulatable* [idea by itself], *m.e. is abstract idea.*

9 *O'Neill'a, Dreiser'a*: ulteriori esempi della prassi del regista di 'russificare' i cognomi di artisti occidentali riportati in caratteri latini, in questo caso il drammaturgo Eugene O'Neill e lo scrittore Theodore Dreiser. **19-20** *my montage-conception…my theoretical*: il foglio è logorato nella parte inferiore, come mostra l'immagine scansionata, dalla quale è arduo risalire al testo delle ultime frasi del foglio. Queste, tuttavia, risultano ancora leggibili a una consultazione di prima mano.

(traduzione)

204. Joyce & Proust, lo stesso a riguardo di un tratto, imperdonabile come Daumier & Gavarni in un solo «Studio»ismo.
205. Sbagliato. Al contrario, lo stesso naturalismo simil-protocollare nel descrivere la mente, come nella descrizione dei prezzi dei pantaloni. La mente è, accade che sia così: questo è tutto! *Ulisse* è precursore nel modello reale – esempi per l'imitazione del pensiero. Per mezzo dello stile e del ritmo nella prosa. Non c'è nessun simbolismo alla base così rigoroso come in Zola. *Ulisse* è per il secondo stadio, laddove Zola è per il primo.
206. Esempio (cfr. l'insignificanza di O'Neill e il convenzionalismo di Dreiser).
208. Tecnica super Zola-ica. Passo successivo, stadio.
N.B. Mi piace combinare le citazioni per creare, dalle loro idee, una nuova direzione: la mia direzione, dove le uso come pezzi di film (inquadrature) – definite – ma in combinazione con questa o con quella idea centrale, per dare una direzione d'idea interamente diversa.
Beh, io sono abituato al montaggio, cioè al combinare non i suoni e i colori |primari|, ma frasi o complessi di parole – un pezzo di immagini in forma di riprese. La distorsione delle loro relazioni reali dà espressione alla definitezza non soggetta alla formulazione, cioè all'idea astratta, qualcosa che è alla base sia della mia concezione di montaggio sia del mio <lavoro> teorico.

III.2.3. Foglio n. 3



О монтаже – Joyce.
О событии (кадра – кадры есть куски событий) – Zola.
N.B. Элементы монтажа у Zola – ? |нет (?)| зато у Zola – академия:
1. Creation of situation – up to the outmost limits: *Rome* – смерть молодого графа и девушки с ним |(scenario)|.
2. Handling of the aspects – <u>emotionalizing</u> aspects of things |(for all cases: illustrate it on ♡, +, x)|:

smell	shapes
sound	forms
etc.	colours
	<u>light</u>

|(lit. and dynamics in light – use – p.ex. – *Terre*, подписание контракта у нотариуса)|

3. Элементы кадра – обреза. Eugène Rougon на кафедре. Крупные планы (струйка в *Assomoir*).
4. (1-a) Creation of characters, orchestration of characters (пользовать его черновики). (1-b) Creation of social conception. N.B. In showing their wrongness from the social conception of today – illustrate quand-même <u>how</u> it is done – what can be a suggestive departure for nowadays cases – *Les trois villes* |и вкратце концепцию *Rougon-Macquart*| – наиболее благодарный для злой соц. критики, and as a decline of Zola (age) – |наиболее грубо по концепции|.

1 [++++] sul rigo superiore rispetto a *О монтаже*. **2** La *a* in *Zola* è sovrapposta a un'altra lettera illeggibile. **1-2** *О монтаже… Zola*: barrate da una linea diagonale (la quale, per metà, è 'attraversata' da una serie di zig-zag) e separate da **3** tramite una linea orizzontale. Le linee sono tutte tracciate con una matita rossa, forse la stessa adoperata nel foglio precedente. **5** Una porzione di *девушки* (*ев*) è ricalcata. **6** *Handling of the* [++] *aspects*. **8-11** Una linea di raccordo ondulata connette *smell* a *light*. **14-15** [4]. **16** *N.B.*: preceduto da tratto verticale. **15** *illustrate*[d].

1-2 *О монтаже… Zola*: questa porzione di testo appare contraddistinta dall'uso di linee 'separatorie' tracciate in rosso che denotano, forse, l'intenzione del regista di segnalare graficamente un passaggio di natura diversa rispetto a quanto annotato nel resto del foglio. Le annotazioni successive, infatti, si configurano come una digressione su Zola introdotta da *N.B.*, una parentesi che sembra spiegare concretamente in che modo, agli occhi di Ėjzenštejn, lo scrit-

tore struttura nei suoi romanzi la creazione dell'«avvenimento» (*событие*). Il procedimento zoliano può difatti fare da spunto per la composizione del fotogramma (*кадри есть куски событий*). **19** *и вкратце… Macquart*: vergata nell'estremità inferiore sinistra del foglio in caratteri minuti e con una penna nera, la stessa con la quale, nei fogli successivi, risultano inseriti a margine o nell'interlinea frasi e simboli. Ėjzenštejn li ha forse aggiunti tutti più tardi, a una successiva rilettura degli appunti, per 'espandere' un'annotazione oppure per segnalare passaggi rilevanti attraverso uno strumento grafico più evidente rispetto alla matita, ma potrebbe anche averli inseriti in un momento in cui disponeva solo di una penna.

A differenza dei fogli precedenti, il foglio n. 3 non presenta alcun'indicazione dei numeri di pagina di *Axel's Castle*; contiene infatti riflessioni collegate più al metodo artistico del regista, che al libro di Wilson.

(traduzione)

Sul montaggio: Joyce.
Sull'avvenimento (del fotogramma – i fotogrammi sono pezzi di avvenimenti): Zola.
N.B. Elementi di montaggio in Zola? |No (?)| Però in Zola c'è accademia:
1. Creazione di situazioni fino ai limiti estremi: *Roma* – morte di un giovane conte e le ragazze con lui |(scenario)|.
2. Nel trattare gli aspetti: aspetti <u>emozionalizzanti</u> delle cose |(per tutti i casi: illustrare sulla base di ♡, +, x)|:

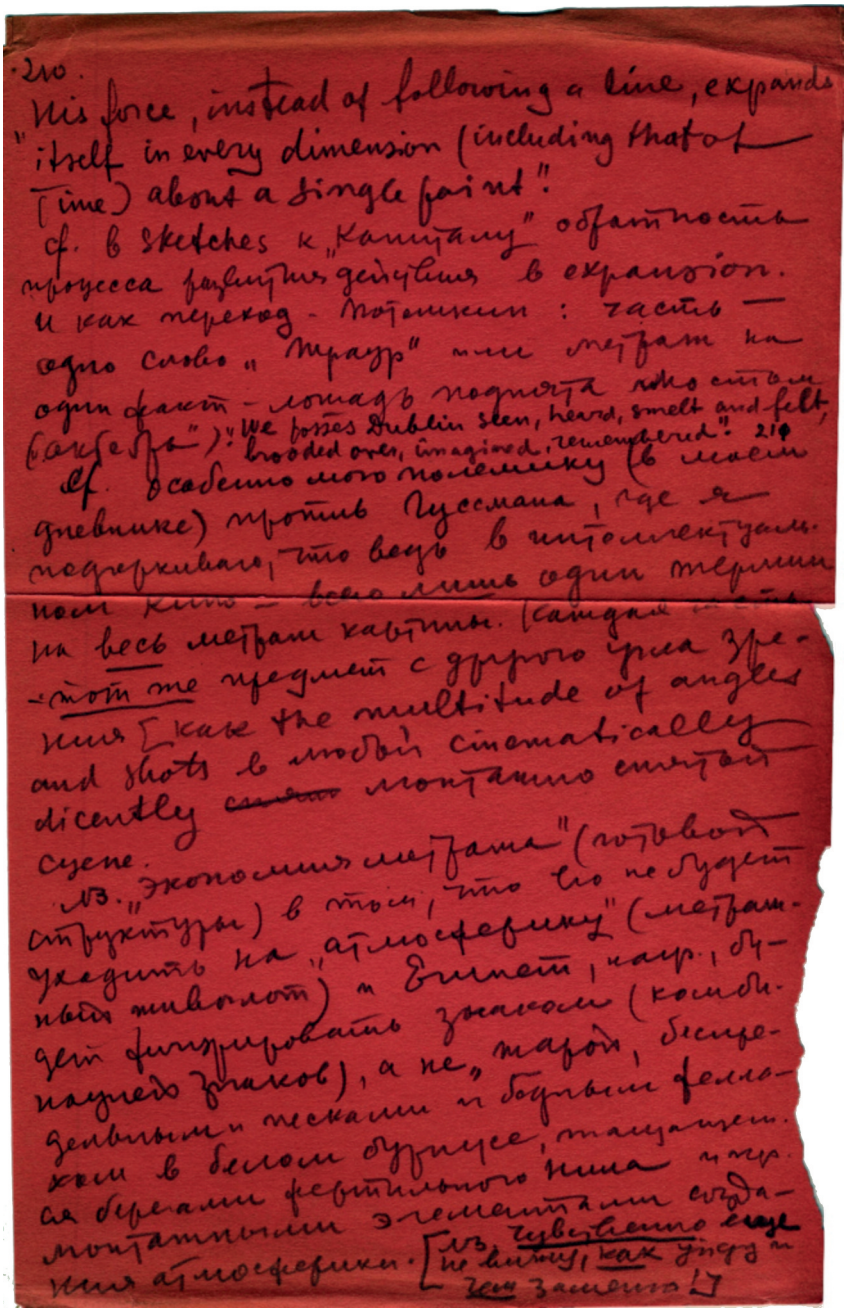
odore	contorni
suono	forme
ecc.	colori
	<u>luce</u>

|(lett<eratura> e dinamica nella luce: usa, per esempio, *La terra*, la firma del contratto dal notaio)|.

3. Elementi dell'inquadratura e del taglio. Eugène Rougon in cattedra. Primi piani (rivoletto in *Assomoir*).
4. (1-a) Creazione di personaggi, orchestrazione di personaggi (utilizzare le sue bozze) (1-b) Creazione della concezione sociale. N.B. Nel mostrare la loro erroneità rispetto alla condizione sociale di oggi, mostrare, comunque, <u>come</u> è fatta, che cosa può rappresentare un punto di partenza

suggestivo per i casi attuali: *Le tre città* |e, in breve, la concezione dei *Rougon-Macquart*|, il più ricco di spunti per la feroce critica soc<iale> e, in quanto declino dell'epoca di Zola, |concettualizzato più grossolanamente|.

III.2.4. Foglio n. 4



210. «His force, instead of following a line, expands itself in every dimension (including that of time) about a single point».
Cf. в sketches к *Капиталу* обратность процесса развития действия в expansion. И как переход – *Потемкин*: часть – одно слово «Траур» или метраж на один факт – лошадь поднята мостом (*Октябрь*). |«We possess Dublin seen, heard, smelt and felt, brooded over, imagined, remembered». 211|.
Cf. особенно мою полемику (в моем дневнике) против Гусмана[30], где я подчеркиваю, что ведь в интеллектуальном кино – всего лишь один термин на весь метраж картины. Каждая часть – тот же предмет с другого угла зрения (как the multitude of angles and shots в любой cinematically decently монтажно снятой сцене).
N.B. «Экономия метража» (готовой структуры) в том, что его не будет уходить на «атмосферику» (метражный живоглот), и Египет, напр., будет фигурировать знаком (комбинацией знаков), а не жарой, беспредельными песками и бедным феллахом в белом бурнусе, тащащемся берегами фертильного Нила и пр. монтажными элементами создания атмосферики |(N.B. Чувственного еще не вижу, как уйду и чем заменю!)|.

[30] Boris Gusman, critico teatrale e cinematografico. Nell'aprile del 1928, in uno dei diari contenenti i piani di lavoro per il film sul *Capitale*, il regista cita alcune riflessioni del critico, il quale sosteneva che, a differenza della letteratura, il cinema necessitava di «un'enorme quantità di mezzi visivi» per rappresentare anche eventi di breve durata o persino apparentemente insignificanti, mentre in letteratura lo stesso concetto poteva essere espresso con poche parole. Ėjzenštejn riprende questa osservazione, rielaborandola in chiave ideologica: se fino al *Potemkin* la metratura era stata impiegata per rappresentare singoli eventi, in un cinema più avanzato, a partire da *Ottobre*, la stessa unità di misura avrebbe dovuto essere applicata non più all'evento, ma all'idea. Diversamente dalla letteratura, che può condensare significati attraverso il linguaggio verbale, il nuovo cinema deve articolare il suo discorso tramite immagini e montaggio, non per suscitare semplicemente emozioni, ma per strutturare concetti e idee secondo una precisa direzione ideologica, cfr. Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo il *Capitale* di Marx», cit., pp. 429-430 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov [*Kapital*]», cit., pp. 60-61).

7 *21*[*0*]*1*. **12** *decently* [*снят*] *монтажно*. **19** Porzione di *еще* (*ще*) ricalcata.

6-7 *«We posses Dublin… 211*: la 'compressione' della citazione dal saggio di *Axel's Castle* dedicato a Joyce nello spazio fra *Октябрь* e *cf.* permette di ipotizzare un'aggiunta successiva. Essendo poi il numero 1 (finale) di 211 ricalcato con una penna nera su uno 0 ancora visibile, è probabile che il regista apporti la correzione del numero dopo essere tornato più tardi, in particolare, alle pagine 210 e 211 dello stesso saggio.

(traduzione)

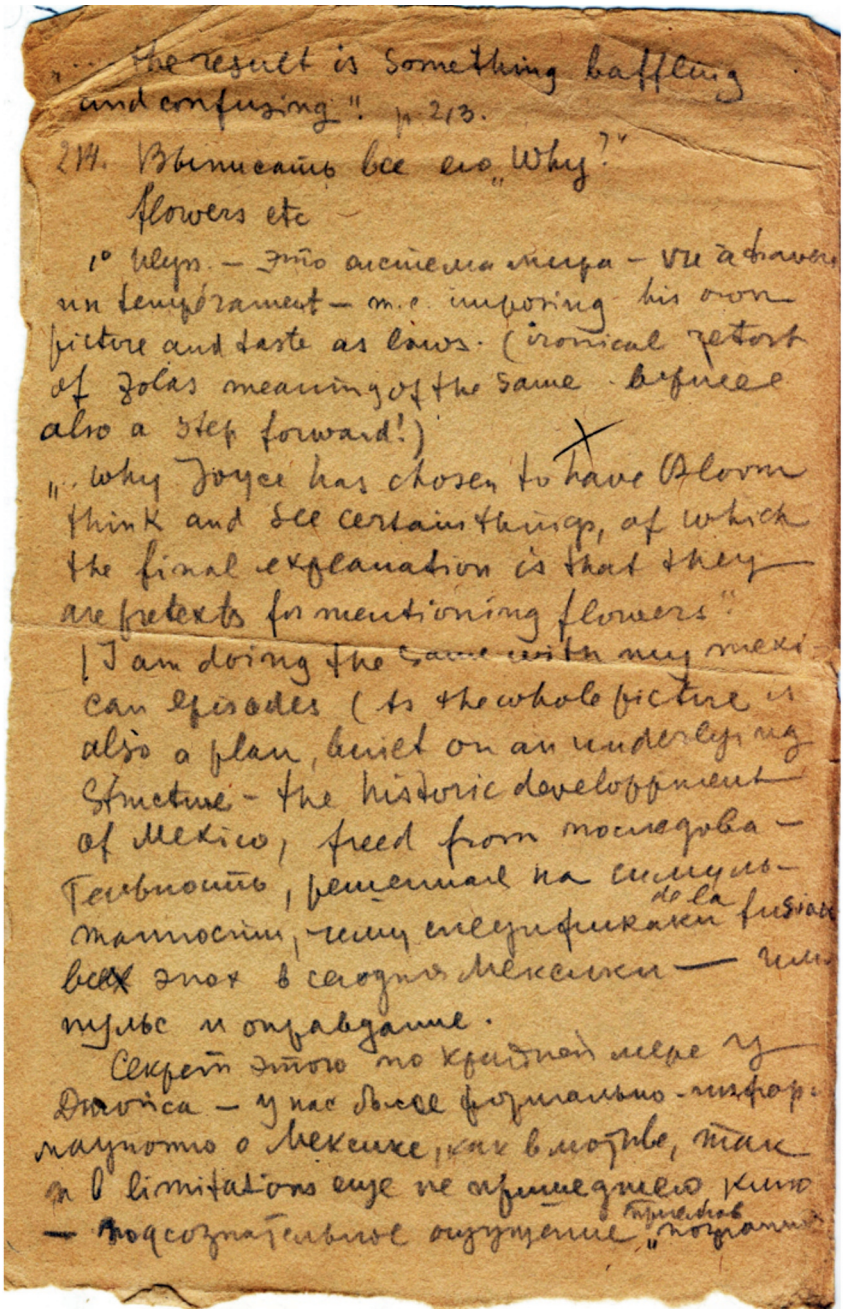
210. «La sua energia, anziché seguire un'unica linea, si ripartisce in tutte le dimensioni (incluso il tempo) intorno ad un unico punto».
Cfr. nelle bozze al *Capitale* il volgersi all'indietro del processo di sviluppo dell'azione in espansione. E, come passaggio, *Potemkin*: una parte è una parola – «Lutto» – oppure è il metraggio su un solo fatto: il cavallo sollevato dal ponte (*Ottobre*). |«Noi possediamo Dublino, la vediamo, sentiamo, odoriamo e viviamo, la meditiamo, immaginiamo, ricordiamo». 211|.
Cfr. in particolare la mia polemica (nel mio diario) contro Gusman, dove sottolineo che nel cinema intellettuale vi è soltanto un termine per tutto il metraggio del film. Ogni parte è lo stesso soggetto da un altro punto di vista (come la pluralità di angoli e di piani in qualsiasi scena decentemente girata cinematograficamente attraverso il montaggio).
N.B. «Economia del metraggio» (di una struttura pronta) consiste nel fatto che non verrà sprecata in «atmosferici»[31] (sanguisuga del metraggio) e l'Egitto, ad es., sarà raffigurato da un segno (una combinazione di segni)

[31] Ėjzenštejn si riferisce probabilmente all'indugiare della cinepresa durante la ripresa del paesaggio, una caratteristica tipica dei film proiettati negli «atmospheric theaters», cinematografi popolari negli Stati Uniti negli anni Venti. Precorrendo le 'esperienze immersive', gli interni delle sale dei teatri atmosferici riproducevano paesaggi mediterranei e orientali per mezzo di proiettori, decorazioni ed elementi architettonici che evocavano negli spettatori la sensazione di trovarsi all'aperto, in un luogo esotico, mentre guardavano pellicole di soggetto storico ambientati negli stessi luoghi. L'antico Egitto riscuoteva particolare successo, cfr. Antonia Lant, «The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania», *October*, 1992, 59, pp. 86-112.

e non dalla rovente, sconfinata sabbia e dal povero fellah[32] nel suo mantello di lana bianco che si trascina sulle rive del fertile Nilo, e da altri elementi di montaggio della creazione di atmosferici |(N.B. Non vedo ancora nulla in modo sensibile, come ne uscirò e con cosa lo sostituirò!)|.

[32] Letteralmente in arabo «lavoratore della terra», contadino del Medio Oriente o del Nord Africa, Ušakov (red.), *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, cit., t. 4, col. 1066.

III.2.5. Foglio n. 5



«… the result is something baffling and confusing», p. 213.
214. Выписать все его «Why?», flowers etc.
1° *Ulyss.* — это система мира — vu à travers un tempérament — т.е. imposing his own picture and taste as laws (ironical retort of Zola's meaning of the same. Вернее also a step forward!).
«Why Joyce has chosen to have Bloom think and see certain things, of which the final explanation is that they are pretexts for mentioning flowers»[33].
I am doing the same with my Mexican episodes (as the whole picture is also a plan, built on an underlying structure — the historic development of Mexico, freed from последовательность, решенная на симультанности, чему спецификами |de la| fusion всех эпох в сегодня Мексики — импульс и оправдание).
Секрет этого по крайней мере у Джойса — у нас более формально-информационно о Мексике, как в мотиве, так и в limitations еще не пришедшего кино — подсознательное ощущение |приемов| «познания».

5-6 Nello spazio vuoto del foglio tra *forward!* e *Why* è visibile il simbolo *x*, in una dimensione maggiore rispetto ai caratteri del testo base e tracciato con una penna nera. **9** *I am doing*: I preceduto da tratto verticale. **12** Parti delle parole *fusion* e *всех* (*sion* e *x*) sono ricalcate. **16** *no* in *подсознательное* risulta ricalcata.

5-6 La *x* presente in questo foglio costituisce la prima di diverse occorrenze dello stesso simbolo, tutte rilevabili in corrispondenza di annotazioni di stampo più 'teorico'. È probabile, a mio parere, che segnalino passi da Ėjzenštejn ritenuti riutilizzabili per i propri saggi. **12, 16** Le ricalcature presenti nel foglio n. 5 sono forse riconducibili al fatto che la punta della matita usata dal regista si stesse consumando, ipotesi rafforzata dalla visibile diminuzione progressiva dell'intensità del colore grigio dei caratteri.

Il foglio n. 5, di colore beige, appare diverso dai precedenti ed è stato probabilmente ricavato da un cartoncino simile a quello destinato agli imballaggi. È tagliato grossolanamente lungo delle ripiegature forse fatte a mano dal regista per adattarlo alla stessa dimensione degli altri fogli. In questo periodo

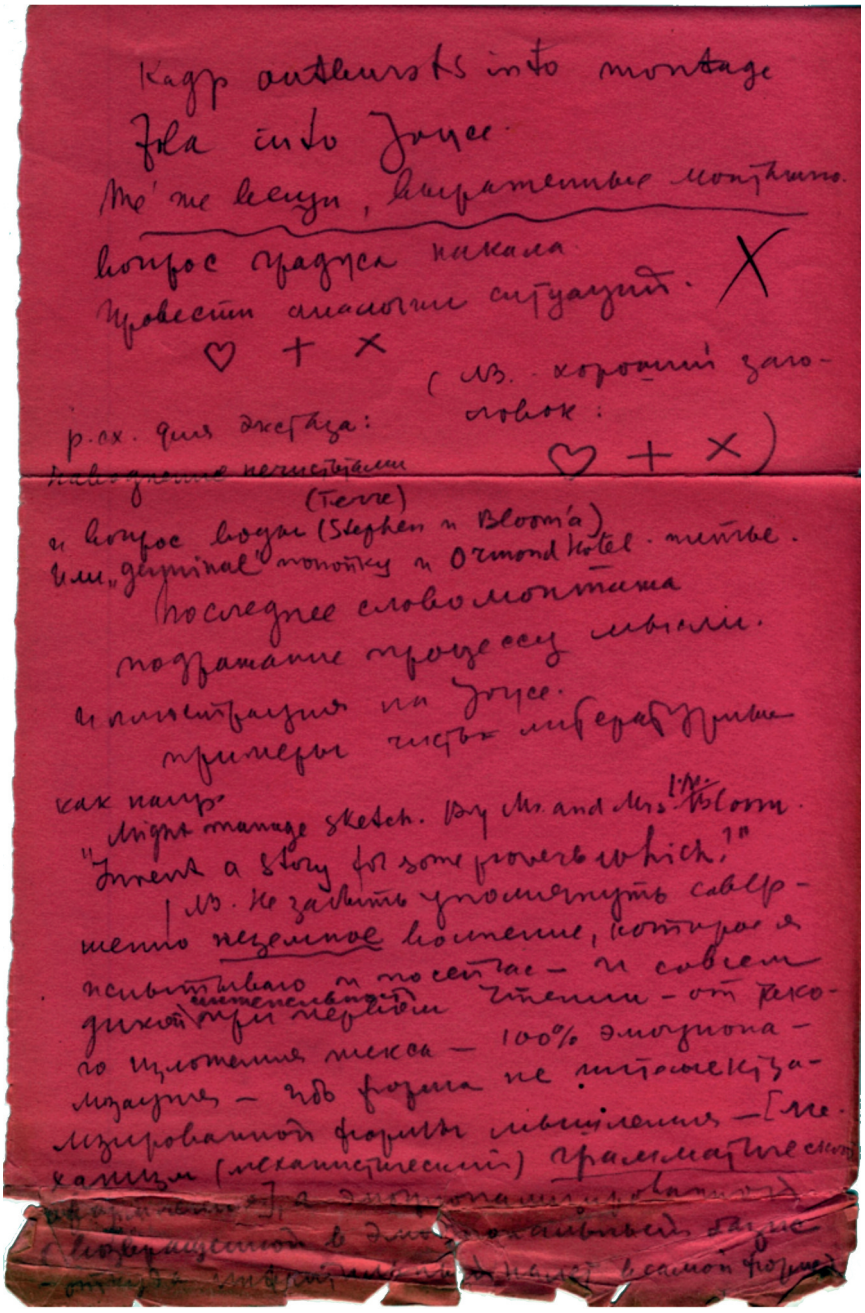
[33] Wilson, *Axel's Castle*, cit., p. 214.

Ėjzenštejn scrive e disegna con grande intensità e, in un momento in cui è costretto a lavorare con le limitate risorse assegnategli da Sinclair, anche un materiale non pensato per la scrittura poteva verosimilmente apparirgli adatto a questo scopo. A un esame visivo, i successivi fogli n. 9, 10, 11, 12 e 13 sembra siano stati ottenuti dallo stesso cartoncino.

(traduzione)

«… il risultato è qualcosa di sconfortante e confuso», p. 213.
214. Descrivere tutti i suoi «Perché?», i fiori ecc.
1° *Ulisse* è un sistema di mondo visto attraverso un temperamento, cioè mediante l'imposizione della propria immagine e del proprio gusto come leggi (replica ironica dello stesso significato in Zola. Piuttosto, anche un passo in avanti!).
«Perché Joyce ha scelto di costringere Bloom a pensare e vedere alcune cose, la cui spiegazione finale è che esse siano un pretesto per menzionare i fiori».
Sto facendo lo stesso con i miei episodi messicani (dal momento che l'intero film è anche un piano costruito su una struttura soggiacente – lo sviluppo storico del Messico – liberata dalla consequenzialità, stabilita sulla simultaneità, per cui le specificità della fusione di tutte le epoche nel Messico attuale ne costituiscono l'impulso e la giustificazione).
Il segreto di questo almeno è in Joyce – sul Messico noi abbiamo di più dal punto di vista informativo-formale, sia nei motivi sia nelle limitazioni del cinema che deve ancora venire –, è nella percezione inconscia dei metodi della «conoscenza».

III.2.6. Foglio n. 6



Кадр outbursts into montage.
Zola into Joyce.
Те же вещи, выраженные монтажно. Вопрос градуса накала.
Провести аналогии ситуаций.
♡ + x |(N.B. хороший заголовок: ♡ + x)| |p.ex. для экстаза: наводнение нечистотами (*Terre*) и вопрос воды (Stephen и Bloom'a). Или *Germinal* попойку и Ormond Hotel – питье.| Последнее слово монтажа подражание процессу мысли. Иллюстрация на Joyce. Примеры чисто литературные, как напр.: «Might manage sketch. By Mr. and Mrs. |L. M. Bloom|. Invent a story for some proverb which?».
N.B. Не забыть упомянуть совершенно неземное волнение, которое я испытываю и посейчас, и совсем дикой |интенсивности| при первом чтении – от такого изложения текста – 100% эмоционализация – ибо форма не интеллектуализированной формы мышления (механизм [механистический] грамматического оформления), а эмоционализированной (возвращенной в эмоциональный базис – откуда инфантильный налет в самой форме).

4-5 *X* posizionata sul lato superiore destro del foglio tra ***ситуаций*** e il simbolo ♡. Più grande rispetto alle lettere del testo base, la *x* è tracciata con una penna nera. **5** *N.B.* preceduto da tratto verticale.

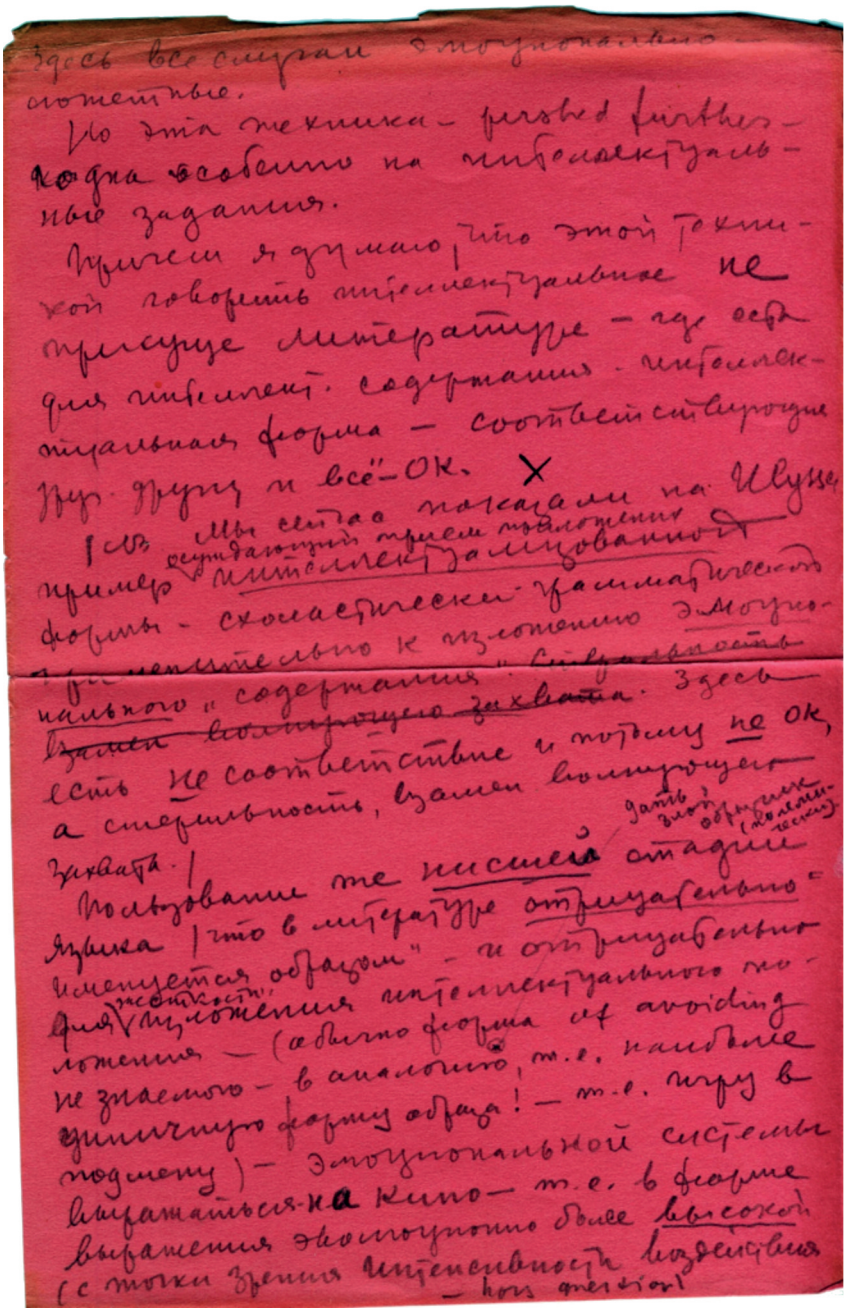
6-7 ***Или «Germinal»…питье***: la frase si estende orizzontalmente lungo la larghezza del foglio, ma è da considerare parte dell'annotazione di quattro righe scritta nel margine sinistro, a cui è legata per senso e graficamente: come nelle frasi precedenti della stessa annotazione, i caratteri sono infatti di dimensioni più piccole rispetto al testo base. **6** *Bloom'a*: ulteriore esempio di cognome flesso al genitivo russo. **9-10** Ėjzenštejn cita una frase del monologo di Bloom nel quarto episodio di *Ulysses*, *Calypso* (*U* 4. 518-519). L'aggiunta nell'interlinea delle iniziali dei coniugi Bloom (Leopold e Marion) rende la citazione esatta, suggerendo che il regista aveva il romanzo sottomano. **16-17** Come il bordo del foglio n. 2, anche in questo caso l'estremità inferiore del foglio risulta logorata. L'immagine scansionata non permette l'identificazione completa del testo, leggibile, tuttavia, a una visione diretta del foglio.

(traduzione)

Il fotogramma esplode nel montaggio.
Zola in Joyce.
Le stesse cose espresse attraverso il montaggio. Problema del grado di tensione.
Tracciare analogie di situazioni.
♡ + x |(N.B. un buon titolo: ♡ + x)| |p.es. per l'estasi: inondazione delle acque reflue (*La terra*) e la questione dell'acqua (di Stephen e Bloom). Oppure l'abbuffata di *Germinal* e le bevute all'Ormond Hotel.| L'ultima parola del montaggio è l'imitazione del processo del pensiero. Esempi su Joyce. Esempi puramente letterari come, ad es., «Un raccontino potrei riuscire a scriverlo. Di Mr e Mrs |L. M.| Bloom. Inventarmi una storia per qualche proverbio, quale?»[34].
N.B. Non dimenticare di menzionare quell'emozione del tutto ultraterrena, che io provo ancora oggi, e quell'|intensità| completamente selvaggia <provata> durante la prima lettura – da una simile esposizione del testo – 100% emozionalizzazione – in quanto la forma non è una forma intellettualizzata del pensiero (meccanismo della formalizzazione grammaticale [meccanicistico]), bensì emozionalizzata (restituita su una base emozionale, da qui la patina infantile della forma stessa).

[34] Joyce, *Ulisse*, cit., p. 129 (*U* 4. 518-519).

III.2.7. Foglio n. 7



Здесь все случаи эмоционально-сюжетные. Но эта техника – pushed further – годна особенно на интеллектуальные задания. Причем я думаю, что этой техникой говорить интеллектуальное не присуще литературе, где есть для интеллект. содержания – интеллектуальная форма – соответствующие друг другу и всё – ОК. N.B. Мы сейчас показали на *Ulysses* пример |осуждающий прием приложения| интеллектуализованной формы – схоластически-грамматической применительно к изложению эмоционального «содержания». Здесь есть не соответствие и потому не ОК, а стерильность, взамен волнующего захвата.

Пользование же низшей стадии языка, что в литературе отрицательно именуется «образом» – и отрицательно для |жесткости| изложения интеллектуального положения (обычно форма of avoiding не знаемого – в аналогию |дать злой образчик (полемически)|, т.е. наиболее единичную форму образа! Т.е. игру в подмену) – эмоциональной системы выражаться на кино, т.е. в форме выражения эмоционно более высокой (с точки зрения интенсивности воздействия hors question) <абсолютно правильно и соответствует случаю логарифмирования в математике>.

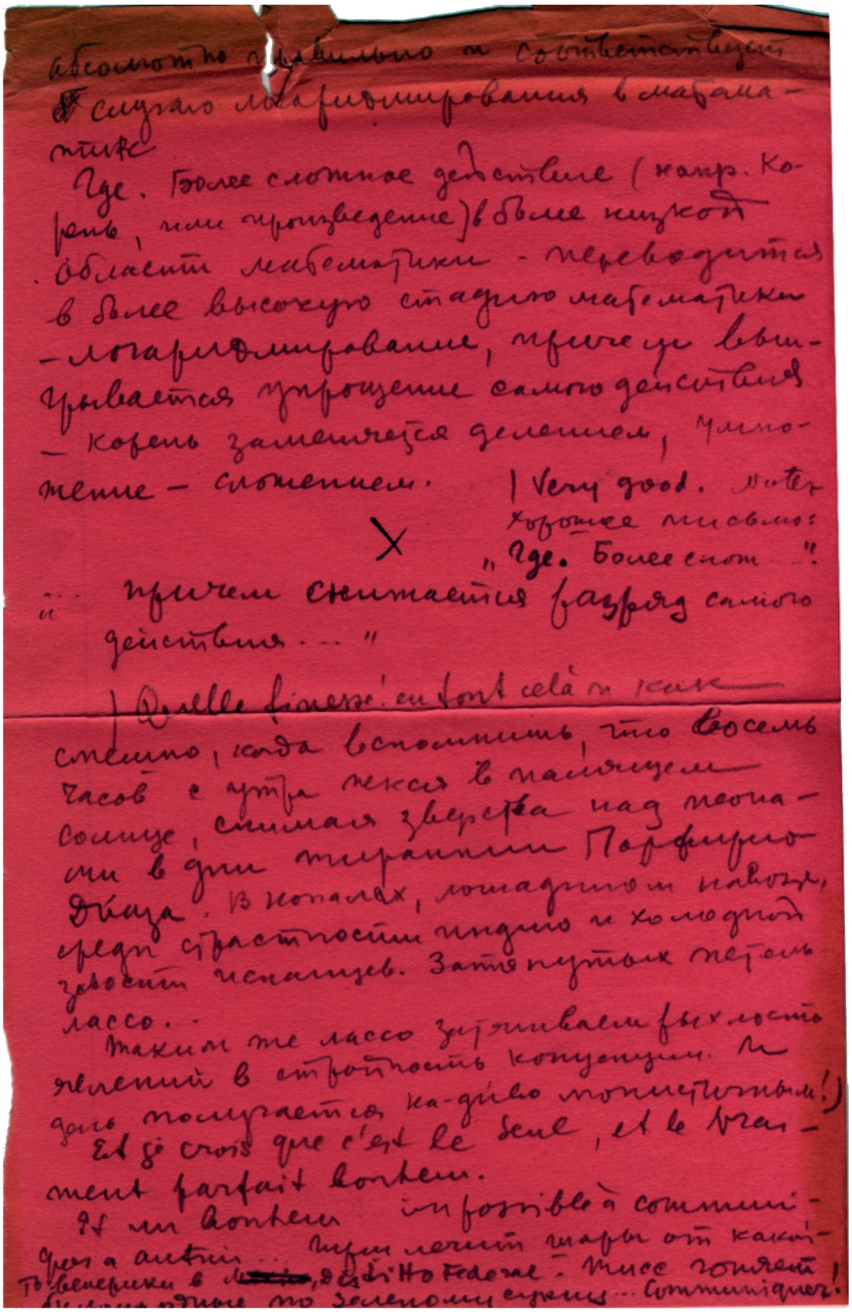
2 *година*: *го* sovrascritta su due lettere, la prima è probabilmente una *к*. Risulta ricalcata anche la *о* di *особенно*. **5-6** *X* tracciata con una penna nera, forse la stessa usata per le occorrenze precedenti dello stesso simbolo. **6** *N.B.* preceduto da tratto verticale. **9-10** *«содержания».* [*Стерильность взамен волнующего захвата*]. **10** *захвата* seguito da tratto verticale. **11** Tratto verticale tra *языка* e *что*. **14-15** *аналогию*: asterisco in apice (*), che rimanda alla nota marginale *дать…* (*полемически*). **18** *question* seguito da tratto verticale.

18-19 *абсолютно… математике*: per comodità del lettore, è stato riportato l'incipit del foglio successivo (n. 8), che rappresenta il continuo dell'ultima frase del foglio n. 7.

(traduzione)

Qui tutti i casi hanno un intreccio emozionale. Ma questa tecnica, spinta oltre, è particolarmente adatta per i compiti intellettuali. Allo stesso tempo, penso che il definire questa tecnica intellettuale non sia proprio della letteratura, dove per ogni contenuto intellettuale esiste una forma intellettuale corrispondente l'uno all'altra ed è tutto ok.
N.B. Abbiamo mostrato ora attraverso l'*Ulisse* un esempio |che condanna l'artificio di aggiunta| di una forma intellettualizzata relativamente all'esposizione scolastico-grammaticale del «contenuto» emozionale. In questo ultimo caso non vi è corrispondenza e quindi non è ok, c'è sterilità al posto di un coinvolgimento emotivo.
L'uso dello stadio più basso del linguaggio, che in letteratura è chiamato negativamente «immagine» – negativamente per via |della ruvidezza| dell'esposizione della condizione intellettuale (di solito una forma di evitamento dell'inconoscibile, in analogia |dare un esempio caustico in modo polemico| – è in realtà la forma più unitaria di immagine! Ossia un gioco di sostituzione) e del sistema emozionale Questo trova espressione nel cinema, cioè attraverso una forma di espressione emozionale più alta (dal punto di vista dell'intensità dell'efficacia, senza dubbio) <in modo assolutamente corretto e in matematica corrisponde al caso del logaritmo>.

III.2.8. Foglio n. 8



<Пользование же низшей стадии языка […] выражаться на кино, т.е. в форме выражения эмоционно более высокой […]> абсолютно правильно и соответствует случаю логарифмирования в математике. Где. Более сложное действие (напр. корень, или произведение) в более низкой области математики переводится в более высокую стадию математики – логарифмирование, причем выигрывается упрощение самого действия – корень заменяется делением, умножение – сложением. |Very good. Notez – хорошее письмо: «Где. Более слож...»|.

«... причем снижается разряд самого действия...».

(Quelle finesse en font cela и как смешно, когда вспомнишь, что восемь часов с утра пекся в палящем солнце, снимая зверства над пеонами в дни тирании Порфирио Диаза. В копалах, лошадином навозе, среди страстности индиго и холодной злости испанцев. Затянутых петель лассо... Таким же лассо затягиваем рыхлость явлений в стройность концепции. И день получается на-диво монистичным!).

Et je crois que c'est le seul, et le vraiment parfait bonheur. Et un bonheur... impossible à communiquer à autres... Гирш[35] лечит шары от какой-то венерики в Distrito Federal. Тисс[36] гоняет биллиардные по зеленому сукну... Communiquer!

3 *соответствует* [*б*] *случаю*. **9-10** Simbolo *x* collocato nella porzione centrale del foglio, vergato con una penna nera. **8** *Very* e **11** *Quelle* preceduti da tratto verticale. **20** *венерики в* [*Mexico*] *Distrito*.
2-3 Nonostante lo strappo verticale lungo l'estremità superiore sinistra del foglio, il testo base è ancora leggibile. Per favorire la lettura e la comprensione, è stata riportata l'ultima frase del foglio precedente (n. 7), a cui risulta legato l'incipit del foglio n. 8.

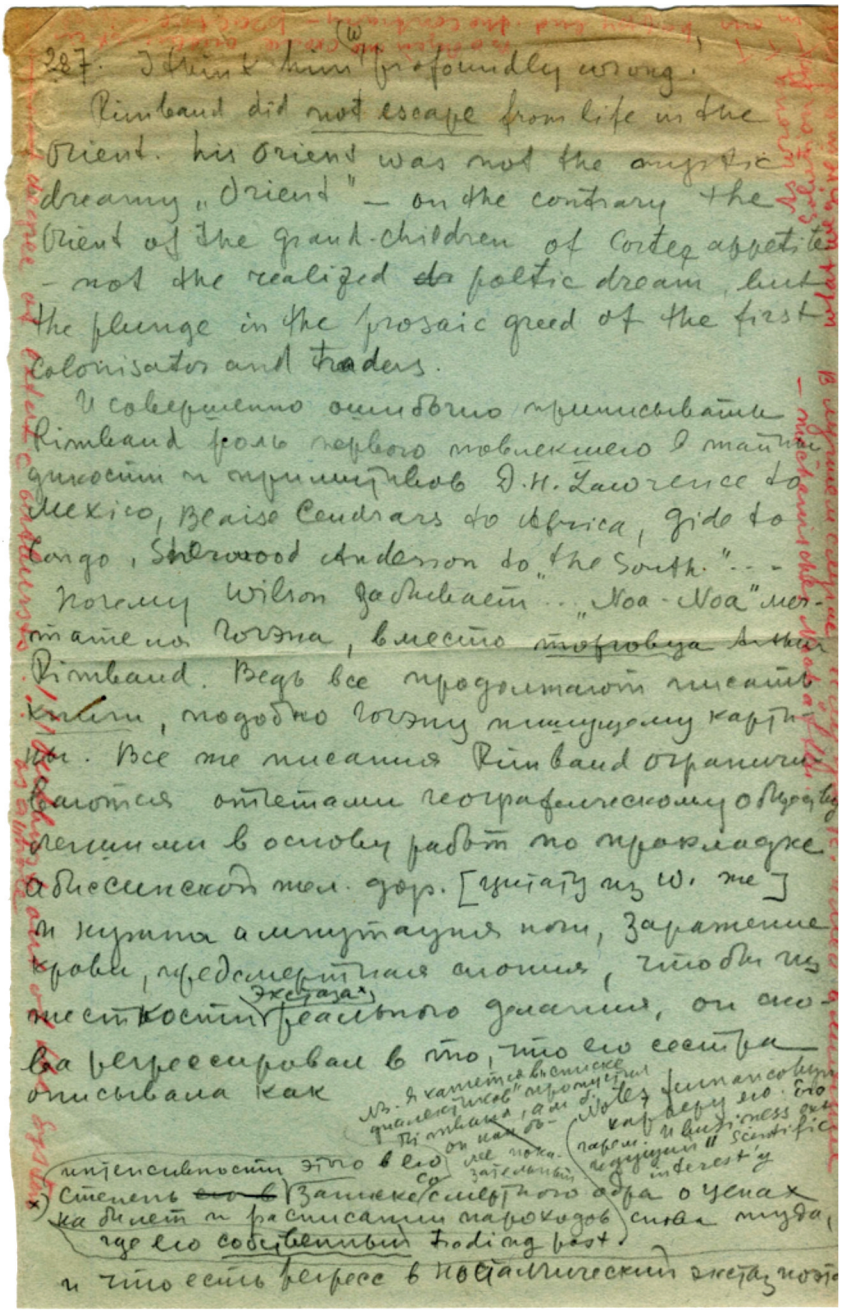
[35] Grigorij Aleksandrov.

[36] Ėduard Tissė.

(traduzione)

<L'uso dello stadio più basso del linguaggio […] trova espressione nel cinema, cioè attraverso una forma di espressione emozionale più alta […]> in modo assolutamente corretto e in matematica corrisponde al caso del logaritmo. Dove. Un'operazione più complessa (ad es. una radice o un prodotto) in un ambito più basso si traduce in uno stadio più alto della matematica – il logaritmo – e si ottiene una semplificazione dell'azione stessa: la radice viene sostituita dalla divisione, la moltiplicazione dall'addizione. |Molto bene. Si noti. Un buon modo di scrivere: «Dove. Una più compl…»|. «… e si abbassa la categoria della stessa operazione…».
(Che raffinatezza nel fare questo e come è divertente quando ricordi che ti sei cotto per otto ore al mattino sotto il sole rovente, riprendendo le atrocità sui peones nei giorni della tirannia di Porfirio Díaz. Tra i copali, il letame di cavallo, la febbre dell'indaco, la fredda malvagità degli spagnoli e degli stretti cappi dei lazi… Con gli stessi lazi costringiamo la sgretolabilità dei fenomeni nell'armonia del concetto. E la giornata diviene meravigliosamente monistica!).
E io credo che sia la sola e veramente perfetta felicità. Una felicità… impossibile da comunicare agli altri. Girš cura le palle da qualche malattia venerea nel Distrito Federal. Tiss fa rotolare palle da biliardo su un panno verde… Comunicare!

III.2.9. Foglio n. 9



287. I think him profoundly wrong! |В общей же схеме outburst in [+++] degree of ecstatic outbursts!!! Outburst out of the system as a whole|. Rimbaud did not escape from life in the Orient. His Orient was not the mystic dreamy «Orient» – on the contrary, the Orient of the grand-children of Cortez appetite – not the realized poetic dream, but the plunge in the prosaic greed of the first colonisateur and traders. |As wrong solution for what we give [++++++] in our happy end – the contrary – practice|.

И совершенно ошибочно приписывать Rimbaud роль первого повлекшего в тайны дикости и примитивов D.H. Lawrence to Mexico, Blaise Cendrars to Africa, Gide to Congo, Sherwood Anderson to «the South»... Почему Wilson забывает... «Noa-Noa» мечтателя Гогэна, вместо торговца Arthur Rimbaud. Ведь все продолжают писать книги, подобно Гогэну пишущему картины. Все же писания Rimbaud ограничиваются ответами географическому обществу, легшими в основу работ по прокладке Абиссинской жел. дор. (цитирую из W. же), и нужны ампутация ноги, заражение крови, предсмертная агония, чтобы из жесткости |экстаза[x]| реального делания, он снова регрессировал в то, что его сестра описывала как <«a sort of continual dream, saying strange things very gently in a voice that would have charmed me if it had not pierced my heart. What he was saying was all dreams, yet it was not the same thing at all as when he had had the fever. It was as if he did it on purpose. ... He mixed all sorts of things up, and with art»[37]>, и что есть регресс в ностальгический экстаз поэта.

[x]Степень |интенсивности этого в его| записке |со| смертного одра о ценах на билет и расписании пароходов снова туда, где его собственный trading post. |N.B. Я кажется в «списке диалектиков» пропустил Rimbaud, а м<ожет> б<ыть> он как более показательный. Notez финансовую карьеру его. Его гарем. И business int. идущий scientific interest'у|. |В лучшем случае если ум R. имел влияние – mechanisches Nachäffen|.

[37] Wilson, *Axel's Castle*, cit., pp. 281-282.

1 Nell'angolo superiore destro del foglio sono visibili tre «*x*». **1-3** *В общей же схеме… as a whole*: una linea provvista di trattino orizzontale, simile a una «t» maiuscola invertita, connette le frasi *В общей же схеме outburst in* [+++] e *degree of ecstatic outbursts!!! Outburst out of the system as a whole* situate, rispettivamente, nel bordo superiore sinistro e laterale sinistro del foglio. Ėjzenštejn ha usato qui una matita rossa, verosimilmente, la stessa con cui ha inserito anche le altre frasi nel bordo laterale destro di questo foglio. **5** *realized* [dr] *poetic dream*. **6** *traders*: *ad* ricalcato. **11** *S*[e]*herwood*. **18** parola *экстаза*, aggiunta nell'interlinea, reca in apice una piccola *x* che rimanda alla frase **26-32**, il cui inizio è contrassegnato, a sua volta, da una *x* compresa in una parentesi. **19** *описывала как*: la frase è interrotta nel foglio, ma la descrizione del racconto della sorella di Rimbaud, Isabelle, è rinvenibile nelle pagine del saggio di Wilson dedicate al poeta, qui integrate per comodità del lettore. **26** *Степень* [*его в*]. **28-30** *trading post* e *Notez* legati da linea ondulata; linea diagonale tracciata nella porzione centrale di *N.B. Я кажется… показательный*.

Rispetto agli altri fogli, il nono presenta il numero più elevato di annotazioni inserite nel margine e nell'interlinea. Ciò ha reso la decifrazione e la trascrizione più complesse, anche per via del fatto che ad alcune note in interlinea rimandano ulteriori annotazioni interlineari e marginali, connesse talvolta tramite simboli e segni grafici. Purtroppo, a causa del progressivo sbiadire del colore rosso e del logoramento della carta, per alcune parole scritte lungo i bordi la decifrazione non è più possibile. Nonostante la carta del foglio appaia di un doppio colore – verde chiaro-grigio e beige nel bordo superiore – un esame ravvicinato fa ipotizzare che si tratti dello stesso materiale impiegato per il foglio n. 5. **30-31** *идущий scientific interestʹу*: è stavolta un sostantivo inglese ad essere 'russificato' tramite l'aggiunta a *interest* della desinenza *-у* del caso dativo russo, retto da *идущий*.

(traduzione)

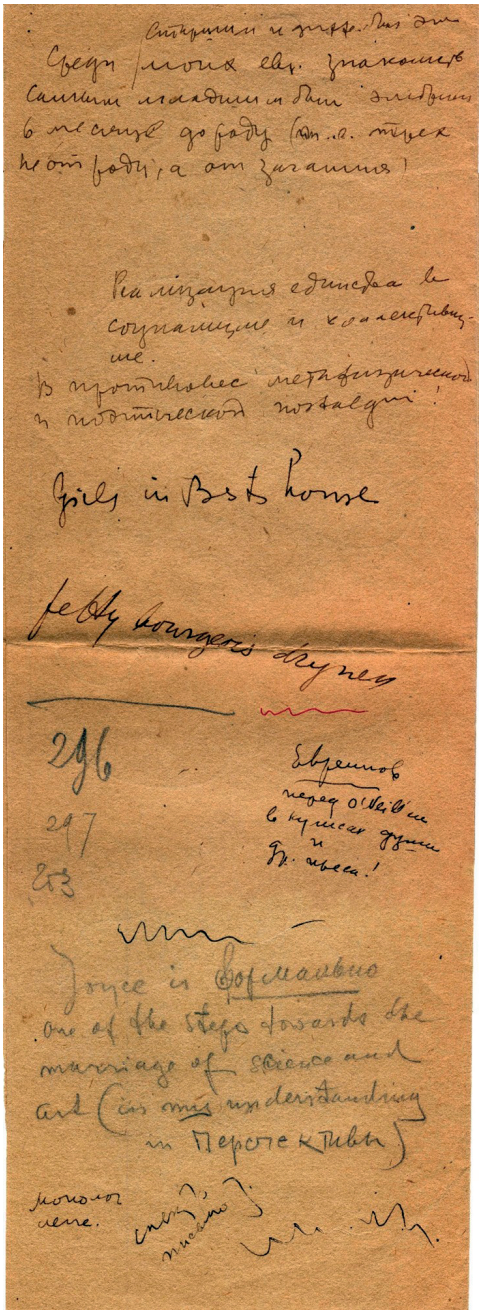
287. Penso che lui <Wilson> si sbagli profondamente! |Nello schema generale, esplosione in [+++] grado di esplosioni estatiche!!! Esplosione fuori dal sistema nella sua interezza|. Rimbaud non è fuggito dalla vita in Oriente. Il suo Oriente non era l'Oriente mistico, sognante, al contrario, era l'Oriente degli appetiti dei nipoti di Cortés, non il sogno poetico realizzato, ma il precipitare nell'avidità prosaica dei primi colonizzatori e commercianti. |Come soluzione sbagliata per ciò che diamo [++++++]

nel nostro lieto fine – il contrario – pratica|.
Ed è del tutto errato attribuire a Rimbaud il ruolo di colui che per primo condusse D.H. Lawrence in Messico, Blaise Cendrars in Africa, Gide in Congo, Sherwood Anderson al «Sud» nei misteri della natura selvaggia e dei primitivi.... Perché Wilson dimentica... «Noa-Noa» del sognatore Gauguin, invece del mercante Arthur Rimbaud. Dopotutto, tutti continuano a scrivere libri, proprio come Gauguin dipingeva quadri. Tutti gli scritti di Rimbaud si limitano alle risposte alla Società Geografica, che costituirono la base dei lavori per la realizzazione della ferrovia abissina (cito proprio da W.<ilson>). E ci vollero l'amputazione di una gamba, la contaminazione del sangue, l'agonia della morte perché, dalla durezza |dell'estasi[x]| della vita reale, regredisse di nuovo in quello che sua sorella ha descritto come <«una sorta di sogno ininterrotto, mentre raccontava soavemente strane visioni in una voce che mi avrebbe incantato se non mi avesse trapassato il cuore. Le sue parole non erano che sogni, ma non avevano nulla in comune con le allucinazioni della febbre… Pareva che seguisse un suo filo preciso, mescolava ogni sorta di temi, con arte…»[38]>, che è una regressione nell'estasi nostalgica del poeta.
[x]Il grado dell'intensità di ciò è nel biglietto, da lui scritto sul letto di morte, sui prezzi dei biglietti e sugli orari dei piroscafi là dove, di nuovo, si trovava il suo trading post. Notare la sua carriera finanziaria. Il suo harem. E l'interesse per gli affari che va verso l'interesse scientifico. |N.B. Mi sembra di aver dimenticato Rimbaud nella «lista dei dialettici», e forse è il più rivelatore|. |Nella migliore delle ipotesi, se l'ingegno di R<imbaud> avesse avuto qualche influenza, si sarebbe trattato di una mera imitazione meccanica|.

[38] Wilson, *Il castello di Axel*, cit., pp. 195-196.

193

III.2.10. Foglio n. 10



Среди |старшими и диffе [+++++]| моих ев[+]. знакомств самым младшим был эмбрион 6 месяцев до роду (т.е. трех не от рода, а от зачатия).
Реализация единства в социализме и коллективизме. В противовес метафизической и поэтической nostalgie!
Girls in B[+]sts house.
Petty bringers dryness.
296.
297.
253. |Евреинов перед O'Neill'ом *В кулисах души*[39] и др. пьеси!|
Joyce is формально one of the steps towards the marriage of science and art (in my understanding in «Перспективы»). | Монолог легче. Спец.? письмо|.

1 *Среди* seguito da tratto verticale. **7-8** I due righi appaiono separati due linee, una diritta tracciata a matita e l'altra, leggermente ondulata, con una matita rossa. **10-11** Tra il numero *253* e *формально* sono visibili due lineette, una ondulata e una dritta, tracciate con una penna nera; *формально*: *ф* vergata a mo' di chiave di violino. **13** Nella parte inferiore destra del foglio si trovano due ulteriori lineette ondulate vergate con una penna nera, ma il colore dell'inchiostro appare meno carico rispetto alle due linee subito precedenti.

Il foglio n. 10 potrebbe essere stato ricavato dallo stesso cartoncino dei fogli n. 5 e 9, ma ha una forma diversa, a fascia. Ospita poche annotazioni che, in effetti, da qui in poi cominciano a diminuire rispetto ai fogli precedenti: Ėjzenštejn, forse, aveva appena terminato la lettura di *Axel's Castle* oppure era vicino alla conclusione. Non a caso, questo è l'ultimo foglio in cui compaiono i numeri di pagina del libro di Wilson: le pagine 296-297 su Rimbaud chiudono l'opera, mentre la pagina 253 fa parte del penultimo capitolo dedicato a Gertrud Stein. Si tratta di parti della raccolta che, forse, interessavano meno il regista in confronto ai saggi su Proust e Joyce. Il decimo, inoltre, potrebbe essere un foglio di 'prova' per testare diversi tipi di strumenti grafici. Se ne rilevano quattro: una penna nera (**6-7**), forse la stessa usata nei fogli precedenti, una dal colore nero più chiaro (**1-5**), una matita (**8-12**) e una penna rossa (**7-8**). Lo sfumare del colore nero in cui risultano vergate le annotazioni marginali

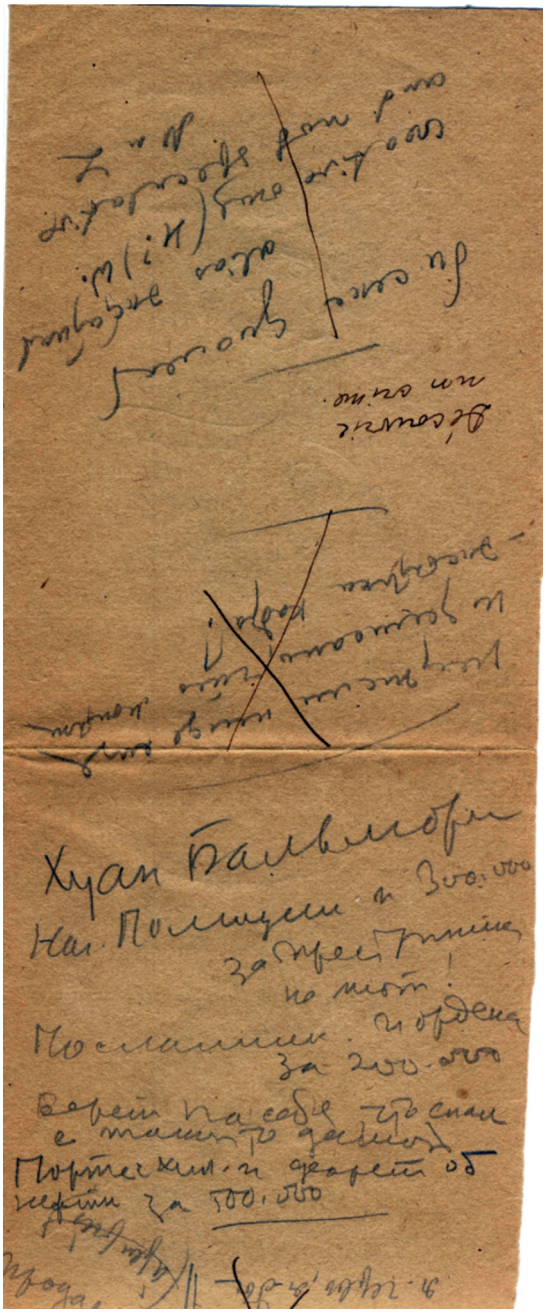
[39] *Tra le quinte dell'anima* (*V kulisach duši*, 1912) è il titolo del monodramma del drammaturgo Nikolaj Evreinov.

del bordo inferiore del foglio fanno pensare che il regista stesse scrivendo con una penna che stava esaurendo l'inchiostro. **10** Il cognome del drammaturgo, O'Neill, in caratteri latini, è declinato al caso strumentale russo, retto dalla preposizione *nepeð*.

(*traduzione*)

Tra le mie conoscenze |il più grande e diffe[+++++]|, il più giovane era un embrione di 6 mesi prima della nascita (vale a dire tre non dalla nascita, ma dal concepimento).
Realizzazione dell'unità nel socialismo e collettivismo.
In contrapposizione alla metafisica e alla *nostalgie* poetica!
Ragazze in casa B[+]sts.
Meschini portatori di aridità.
296.
297.
253. |Evreinov prima di O'Neill, *Tra le quinte dell'anima* e altre pièce!|
Joyce è formalmente uno dei passi avanti verso il matrimonio tra scienza e arte (nella mia comprensione in *Prospettive*). |Il monologo è più facile. Scrittura spec.<iale>?|.

III.2.10. Foglio n. 11



Неужели нигде еще не записано, что монтаж – экстатика кадра? |Découvrir un crime|.
Би секс диалек[+] alias экстатика creative еще (И.?) W. and not speculative.
M. и Z.
Хуан Бальмори. Нач. Полиции и 300.000.
Посланник и ордена.
Берет на себя, что спал с такой-то дамой.
Портес Хил и декрет об нефти за 500.000. |Я – гервь, я – бы (à peu près)|.

1-2 *Неужели... кадра*: barrato in nero tramite il simbolo *x* e compreso tra due linee orizzontali tracciate a matita. **1-2** Il testo base e l'annotazione marginale sono separati da un tratto orizzontale, delineato a matita. **3-4** Barrato da una linea leggermente obliqua, vergata con una penna nera. **9** *я – гервь, я – бы*: barrato con *x* vergata con penna nera.

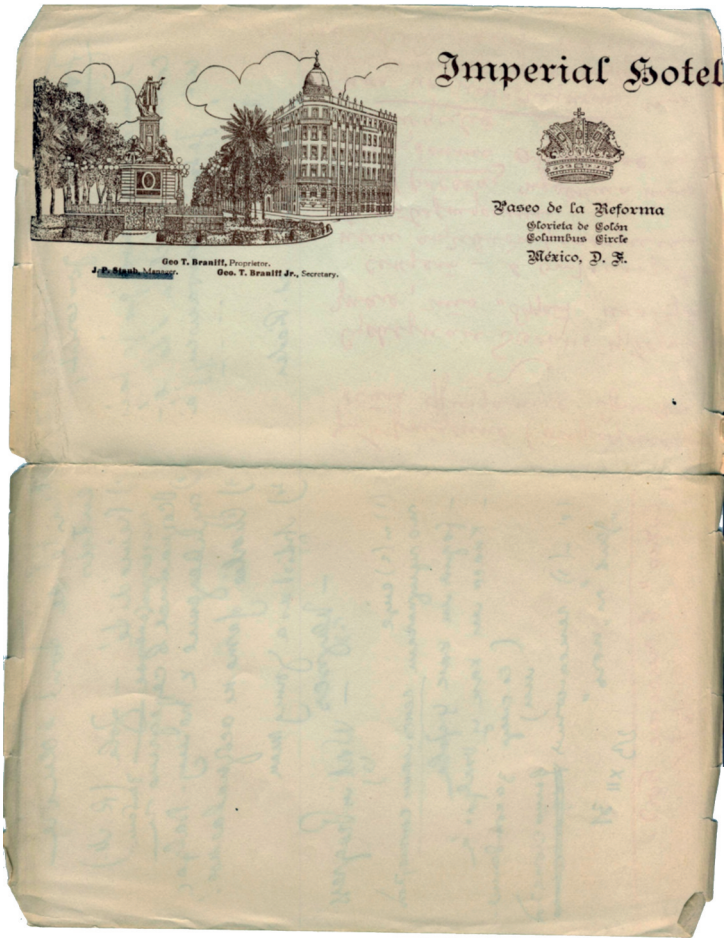
1-5; 9-10 (*Я... près*) Questa porzione di testo è scritta al contrario rispetto a **6-9**. Come il n. 10, l'undicesimo foglio è ritagliato a fascia e il suo materiale ricorda il cartoncino. Rispetto però al foglio che lo precede, è ancora più laconico e criptico. Al di là di brevissime riflessioni teoriche, non sempre pienamente comprensibili a causa della presenza di caratteri illeggibili e di alcune iniziali di difficile identificazione, il foglio n. 11 contiene perlopiù annotazioni personali riferibili alla quotidianità di Ėjzenštejn in Messico, in un periodo delicato. Le cifre «300.000» e «500.000», con ogni probabilità, si riferiscono al denaro destinato alle incombenze burocratiche e diplomatiche e al carburante, e suggeriscono che il regista stava tenendo traccia dei pagamenti previsti oppure già effettuati. L'attenzione particolare alla registrazione delle spese potrebbe essere legata al progressivo esaurirsi del finanziamento di Sinclair. **9** *Портес Хил*: cognome traslitterato di Emilio Portes Gil, tra i fondatori del Partito Nazionale Rivoluzionario messicano, presidente del Messico dal 1928 al 1930. **9** *gerv'*, lettera dell'alfabeto glagolitico («ѓ») che indica una [g] debole.

(*traduzione*)

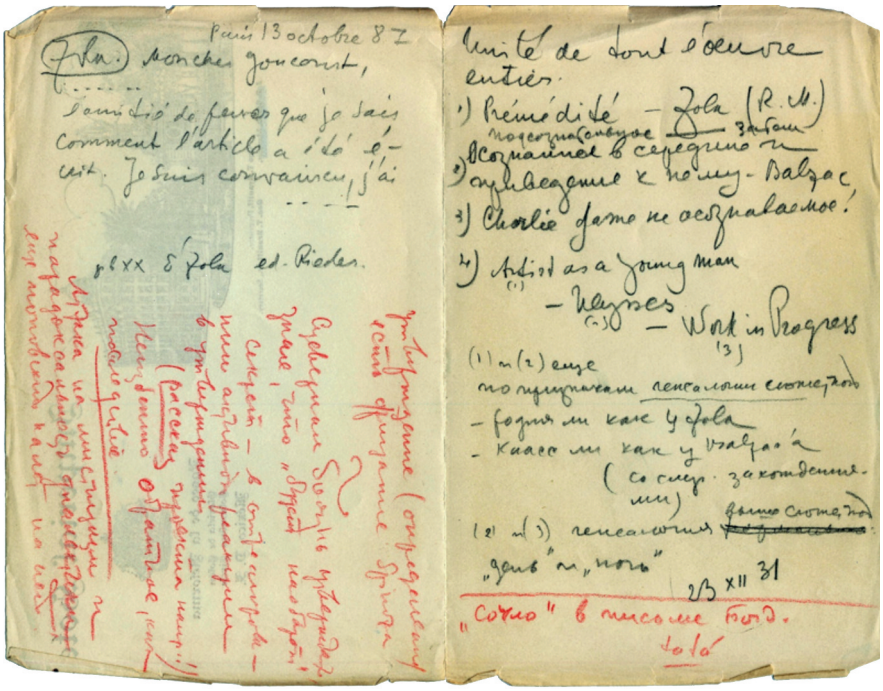
Possibile che da nessuna parte ancora sia stato scritto che il montaggio è l'estatica del fotogramma? Scoprire un crimine.
Dialet[+] bi-sessuale alias estatica creativa ancora (I.?) W.<ilson> e non

speculativa.
M. e Z.
Juan Balmori, Capo della Polizia e 300.000.
Inviato e ordini.
Si assume la responsabilità di essere andato a letto con tale e tale signora.
Portes Gil e decreto per la benzina per 500.000. |Io sono *gerv'*, io sarei (pressappoco)|.

III.2.12. Foglio n. 12
(recto)



III.2.12. Foglio n. 12
(verso)



Paris 13 octobre 87.
Zola. Mon cher Goncourt,
… l'amitié de penser que je sais comment l'article a été écrit. Je suis convaincu, j'ai …
Pb xx É. Zola ed. Rieder[40].
Утверждение (определение) есть отрицание Spinoza.
Суеверная боязнь утверждать, зная, что «будет наоборот». Секрет – в отреагирова. – или активной реакции в утверждении (рассказ Пруста, напр.!). Неизбежно обратное, как последствие.
Атака на мистицизм и парадоксальность диалектики, еще поповский налет на ней «сочло» в письме Богд[41]. Tatá.

[40] Cfr. cap. IV.

[41] Ėjzenštejn, probabilmente, si riferisce qui non a una lettera, ma a un saggio di Alek-

Unité de tout l'œuvre entier:
1) Prémédité – Zola (*R. M.*)
|подсознательное – затем|
2) Осознанное в середине и приведение к нему – Balzac
3) Charlie[42] даже не осознаваемое!
4) |(1)| *Artist as a young man*
|(2)| *Ulysses*
|(3)| *Work in Progress*
(1) и (2) еще по признакам генеалогии сюжетной
– Родня ли, как у Zola
– Класс ли, как у Balzac'a (со след. захождениями).
(2) и (3) генеалогия выше сюжетной – «день» и «ночь» |23 XII 31|.

---

sandr Bogdanov, *Fede e scienza* (*Vera i nauka*, 1910), dove, entrando in polemica con Lenin, il filosofo e rivoluzionario nomina Niccolò Copernico e Giordano Bruno: «In realtà questo ecclesiastico, questo "prete" [*этот священник, этот "поп"*], come probabilmente si esprimerà Il'in, fu il fondatore del moderno relativismo […] di cui noi siamo aperti sostenitori... […] *il sole gira intorno alla terra nella volta celeste*. Il "prete" che per ostilità verso il "materialismo" negava questa verità assoluta ed eterna era Nicola Copernico. Il monaco, suo seguace, propagatore delle sue idee, era Giordano Bruno. Quest'ultimo venne addirittura mandato sul rogo da alcuni appassionati difensori delle verità "assolute ed eterne". Chi erano costoro? Presumibilmente dei "materialisti" a oltranza...», Aleksandr Bogdanov, *Fede e scienza*, in Bogdanov, Ljubov' Akseľrod, Vladimir Bazarov *et al.*, *Fede e scienza. La polemica su Materialismo ed empiriocriticismo di Lenin*, Strada (a cura e con un saggio di), Torino, Einaudi, 1982, p. 65 [Bogdanov, *Vera i nauka. O knige V. Il'ina* Materializm i ėmpiriokriticizm, in Id., *Padenie velikogo fetišizma (Sovremennyj krizis ideologii)*, M., Izd. S. Dorovatovskogo i A. Čarušnikova, 1910, <https://psylib.org.ua/books/lenin01/txt14.htm>, ultimo accesso 14/04/2024].

[42] Chaplin, che il regista incontra negli Stati Uniti nel 1930. Ėjzenštejn gli dedicherà alcuni scritti; in *Charlie the Kid* (1937) – il più ampio, concepito per essere incluso nel *Metodo* – il regista enumera le principali caratteristiche della comicità chapliniana, a cui sono forse riconducibili le parole dell'annotazione al rigo 15: «ciò che colpisce è: la capacità stessa di vedere in questo modo spontaneo, con uno sguardo di bambino; di vedere con immediatezza; di vedere in modo primitivo, senza consapevolezza morale o etica [*без морально-этического осознавания*] e senza delucidazione. […] Chaplin è l'unico a vedere così. […] Sempre e in tutto – dal frivolo *Charlot a teatro* alla tragedia del mondo contemporaneo in *Tempi moderni*», Ejzenštejn, *Charlie the Kid*, in Id., *Charlie Chaplin*, Sergio Pomati (a cura di), Chiara Concina (trad.), SE, Milano, 2005, pp. 34-35 (Ėjzenštejn, *Charlie the Kid*, in *Izb*, 5, p. 508).

2 *Zola* inscritto in un cerchio. **6-7** Un tratto ondulato separa nel centro *Утверждение… Spinoza* e *Суеверная… утверждать*. **10** Linea orizzontale tracciata fra *Неизбежно… последствие* e *Атака… и*. **23** *генеалогия* [*формально*] *выше сюжетной*. Linea orizzontale tracciata fra **11** *23 XII 31* e **11** (*«сочло» в письме Богд.*).

Le annotazioni del foglio n. 12 – le ultime, visto che il foglio successivo ospita un disegno – si trovano nel verso della carta intestata dell'Hotel Imperial, albergo storico di Città del Messico dove Ėjzenštejn aveva probabilmente alloggiato. Dal foglio, ripiegato a metà lungo la larghezza, il regista ha ricavato due facciate. Pur non presentando riferimenti espliciti ad *Axel's Castle*, le poche annotazioni nel foglio n. 12 riprendono alcuni autori (Zola, Proust e Joyce) e temi che erano stati oggetto delle annotazioni precedenti, e risultano vergate con una matita grigia (dal colore più intenso fra **12** e **19**) e una rossa. Il testo compreso tra **6** e **11**, in rosso, collocato nella porzione inferiore della facciata sinistra del foglio, ha una disposizione diversa rispetto al testo della parte superiore e a quello della facciata destra: per leggerlo bisogna ruotare il foglio di 90° verso sinistra. L'uso di una matita dal colore più acceso e la scelta di una disposizione inconsueta potrebbero essere indizio dell'intenzione di Ėjzenštejn di porre in evidenza queste annotazioni. Forse, il regista le riteneva adatte per essere riutilizzate in un suo scritto. **8** *отреагирова.*: in russo, il sostantivo *отреагирование* traduce entrambi i termini psicoanalitici «abreazione» («un processo, spontaneo o indotto, di scarica di emozioni legate a un evento traumatico rievocato dal soggetto») e «agito» (anche detto «*acting out*», «una particolare forma di reazione al processo psicoanalitico cui si è sottoposti che porta all'espressione dei propri vissuti emotivi conflittuali attraverso l'azione piuttosto che con il linguaggio»)[43]. È probabile che il regista si riferisca qui al secondo significato di *отреагирование*, dunque all'agito. **11** «*сочло» в письме Богд.*: la frase si trova nel bordo inferiore della facciata destra del foglio, ma il fatto che sia stata scritta in rosso e che sia stata 'separata' tramite fa pensare che costituisca la conclusione di quanto annotato nella facciata sinistra (fra **6** e **11**). Difatti, non è connessa alla porzione di testo compresa fra **12** e **23**, né dal punto di vista sintattico né semantico. **11** *Tatá*: difficile affermare con certezza che questa sia la parola effettivamente vergata nel foglio. A un

[43] Piero Petrini, Alessio Renzi, Anita Casadei, Annamaria Mandese, *Dizionario di psicoanalisi. Con elementi di psichiatria psicodinamica e psicologia dinamica*, Milano, FrancoAngeli, 2013, pp. 19; 21.

primo sguardo, non sembra trattarsi di un'unica parola, dato lo spazio evidente fra le due sillabe. Qualora, invece, fossimo di fronte a un solo termine, risulta arduo stabilire se le vocali siano due *a* oppure due *o*. Volendo avanzare un'ipotesi, se si considerasse come una parola unica con due *a*, potrebbe trattarsi del sostantivo francese *tata*, scritto erroneamente da Ėjzenštejn con l'accento sulla *a* finale. In francese, *tata* è sia il vezzeggiativo di *tante*, *zia*, sia un termine dispregiativo per indicare un *uomo effeminato*[44]. Se il riferimento fosse quest'ultimo, l'ambiguità della grafia potrebbe essere spiegata dal fatto che il regista era solito adottare simili stratagemmi per aggirare la censura e i controlli cui era sottoposto in Messico. Suggestivo inoltre pensare che, se *tata* fosse davvero l'ultima parola di questo foglio, potrebbe aver fornito lo spunto per il disegno del foglio successivo, in cui le protagoniste sono due figure androgine.

(traduzione)

Parigi, 13 ottobre 1887.
Zola. Mio caro Goncourt,
... la gentilezza di pensare che io sappia come è stato scritto l'articolo. Sono convinto, ho ...
Pb xx É Zola ed. Riedes.
L'affermazione (determinatezza) è la negazione (Spinoza).
Paura superstiziosa di affermare qualcosa, sapendo che «avverrà l'opposto». Il segreto sta nell'agito o nella reazione attiva insita nell'affermazione stessa (come nel racconto di Proust, ad es.!). Inevitabilmente è il contrario, come conseguenza.
Attacco al misticismo e alla paradossalità della dialettica, con un'impronta ancora clericale su di essa; questo è stato «considerato» nella lettera di Bogd. *Tata*.
Unità di tutte le opere:
1) Premeditata – Zola (*R<ougon> M<aquart>*) – |inconscia, poi|
2) conscia nel mezzo e riportata verso di essa – Balzac,
3) Persino Charlie non ne è consapevole!
4) |(1)| *Artist as a young man*

[44] Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 2081.

|(2)| *Ulysses*
|(3)| *Work in Progress*

1) e 2) ancora secondo i segni della genealogia della trama:
– Parentela, come in Zola?
– Classe, come in Balzac? |(con i successivi superamenti)|.
In 2) e 3) la genealogia è superiore alla trama, «giorno» e «notte» |23 XII 31|.

III.2.13. Foglio n. 13

L'ultimo foglio del manoscritto – il cui materiale ricorda quello dei fogli precedenti (n. 5, 9, 10, 11 e 12) – ospita un disegno a matita di due figure antropomorfe e androgine, raffigurate l'una accanto all'altra. A un primo sguardo risalta la loro simmetria 'opposta': una figura è longilinea e aggraziata, l'altra pingue e tozza. Si tratta di un disegno dalla spiccata carica ironica e, al contempo, erotica, due tratti preponderanti nelle serie di disegni realizzate da Ėjzenštein in Messico[45].

La figura a sinistra, ritratta a mezzobusto, dal collo allungato, ricorda un fiore o una pianta-totem ancorata al suolo tramite il suo stelo, con le radici che si confondono con le crepe di un terreno arido, da cui spunta un ciuffo d'erba. Attorno ai capezzoli-pistillo sembrano aprirsi dei petali, mentre i capelli richiamano i contorni della chioma di un albero o di un cespuglio. È una figura dall'espressività marcata: i boccoli, il trucco pesante e lo sguardo evocano i volti delle dive del cinema degli anni Venti e Trenta (viene in mente Marlene Dietrich, che Ėjzenštein aveva incontrato negli Stati Uniti un anno prima, nel 1930)[46]. La sua gestualità è garbata, femminea: con l'indice tocca uno dei capezzoli della figura di destra, il pollice e l'indice dell'altra mano sembrano sfiorarsi.

Come un frutto, la figura di destra pende da un ramo stilizzato, sostenuta da un anello incorporato nella sua testa deformata 'legnosa', dai capelli radi. Il ramo è spoglio, ma si ravvisa qualcosa di simile a delle foglie nei capelli sulla nuca e lungo le orecchie, a mo' di orecchini. Le labbra chiuse sembrano 'tirate' in un sorriso grottesco e su uno dei due seni, prosperosi (la figura di sinistra ha invece un petto più maschile), è tatuato il simbolo del cuore trafitto da una freccia, replicato sul ventre. Le radici-gambe tentacolari con ai piedi scarpe col tacco sono sollevate

[45] Cfr., ad esempio, Ackerman, *Carnivalesque Carnality: The Queer Potential of Sergei Eisenstein's Homoerotic Drawings*, in Brian James Baer, Yevgeniy Fiks (eds), *Queer(ing) Russian Art. Realism, Revolution, Performance*, Brookline, Academic Studies Press, 2023, pp. 161-181; Joan Neuberger, «Strange Circus: Eisenstein's Sex Drawings», *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2012, 6, 1, pp. 5-52. Per un'edizione recente dei disegni del regista dove è dedicato ampio spazio al periodo messicano, vedi *Ejzenštejn. La rivoluzione delle immagini*. *Catalogo della mostra*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 7 novembre 2017-7 gennaio 2018, Firenze-Milano, Giunti, 2017.

[46] Cfr. Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, cit., p. 111.

da terra e, in generale, la figura dà l'impressione di essere più statica rispetto a quella accanto. Con il suo volto dai tratti mascolini, la calvizie solo sulla sommità del capo, la figura a destra per molti versi fa pensare a una Venere di Willendorf reinterpretata in chiave *queer*, in cui, forse, si è voluto autoritrarre lo stesso regista. In un momento drammatico del suo soggiorno messicano (oltre ai problemi con Sinclair, Stalin ha da poco inviato il famoso telegramma con la minaccia dell'accusa di diserzione), forse Ėjzenštein rappresenta graficamente il vedere il proprio futuro 'appeso a un filo' (in russo *visit' na voloske*, essere appeso a un capello o a un pelo), come se la terra gli mancasse sotto i piedi (nell'adagio russo, *zemlja uchodit iz-pod nog*, la terra sparisce da sotto i piedi). Al contempo, il regista dissemina nel disegno elementi allegorici più positivi, tracce di un periodo straordinariamente proficuo dal punto di vista artistico: in Messico ebbe l'opportunità di sperimentare nella pratica filmica teorie che costituiranno il fondamento della sua riflessione negli anni a venire, tra di esse, l'estasi (*ex-stasis*) quale base dell'idea del montaggio[47]. Necessario considerare inoltre il lato più personale: il cuore trafitto potrebbe forse alludere alla sua relazione con lo studioso di religioni comparate Jorge Palomino y Cañedo, che conobbe nello stesso periodo.

A mio parere, il disegno del foglio n. 13 non è da ritenersi un'interruzione brusca dell'atto di scrittura degli appunti, ma ne costituisce la conclusione spontanea. Così come le annotazioni a margine di *Axel's Castle* – dove non mancano, come si è visto, piccoli disegni e simboli grafici – non intendono riassumere fedelmente il contenuto del libro di Wilson, ma seguono soprattutto il flusso dei pensieri di Ėjzenštein, il disegno dell'ultimo foglio del manoscritto rifiuta la rappresentazione naturalistica, mimetica della realtà per esprimere sensazioni difficilmente descrivibili a parole. D'altronde, sia gli appunti che il disegno vanno considerati come dei veri e propri strumenti d'indagine con cui Ėjzenštein scandaglia la propria visione artistica e teorica (ad esempio, in questo disegno – ma anche in numerosi altri del regista – i tratti androgini delle figure sono un'applicazione grafica della teoria ėjzenštejniana della «bi-

[47] Cfr. Masha Salazkina, *In Excess. Sergei Eisenstein's Mexico*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009.

sessualità», termine citato nel foglio n. 11[48], qui associata all'idea di «estasi erborizzata», annotata nel foglio n. 1) dando contemporaneamente forma alle sue emozioni più intime, in un flusso di coscienza dove la parola cede il passo alla linea.

[48] Oltre ad avere un significato personale, per Ėjzenštejn omosessualità e bisessualità sono collegate a tematiche teoriche. Unendo dialettica e biologia, il regista riconosce in entrambe una manifestazione del regresso verso forme indifferenziate della coscienza: negli stadi iniziali dello sviluppo embrionale non vi è distinzione fra maschile e femminile, ma una sorta di androginia originaria le cui tracce si sono conservate in culture come quella messicana, dove la «forza virile dei modi, la dolcezza femminile dei tratti […], la mitezza e allo stesso tempo la capricciosità infantile […] nell'indio messicano fa sì che lui o lei, *muchacho* o *muchacha*, sembrino protrarre nel tempo l'unione di *Monsieur*, *Madame et bebé*», Ejzenštejn, *Monsieur, Madame et bebè*, in *Memorie*, p. 373 (Ėjzenštejn, *Memuary*, 2, p. 84). Dal punto di vista filmico, Ėjzenštejn sperimenterà la teoria della bisessualità in *Ivan il Terribile*: nella scena del banchetto degli *opričniki*, unica sequenza girata a colori, i membri dell'esercito personale dello zar si esibiscono in una danza sfrenata accompagnati dal canto di Fëdor Basmanov, il favorito di Ivan, in abiti femminili, che scopre e nasconde il viso con una maschera giapponese dal volto di donna. In queste immagini sono rievocati il teatro Kabuki, in cui le parti femminili erano interpretate da uomini, i temi dello scambio dei ruoli, dell'androginia e della bisessualità quale sintesi estatica degli opposti, il travestimento ad altre forme del carnevalesco, radicate nella vita di corte ai tempi di Ivan IV e molto apprezzate dallo stesso zar, cfr. Yuri Tsivian, «Il bisex come procedimento artistico: simmetria frattale e negativa in *Ivan il Terribile*», *Bianco e Nero*, 2011, 569, pp. 45-57; Daria Khitrova, «La coreografia di *Ivan il Terribile*», *ibid.*, pp. 58-69; Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Michele Romano (trad.), Torino, Einaudi, 1979, p. 296 (Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessensa*, in Id., *Sobranie sočinenij*, tt. 1-7, Bočarov [red.], M., Jazyki slav'janskich kul'tur, 2010, t. 4[2], p. 290).

Capitolo IV

Da *Axel's Castle* a *Ulysses*: gli appunti di Ėjzenštejn su Joyce

Le annotazioni di Ėjzenštejn su *Axel's Castle* di Wilson rivelano un ragionamento poliedrico, proiettato al di fuori dei 'confini' del libro stesso, icastico sino al climax nelle ultime frasi del manoscritto, dove il 'pensare con le parole' cede il passo al 'pensare per immagini'. Al contempo, persino quando è il discorso interiore a prendere il sopravvento, questi appunti sono percorsi da una tensione epistemologica volta a ciò che Scarlato definisce, parlando di *¡Que viva México!*, il «controllo ferreo del senso» da parte del regista, «artista-creatore» che chiede al proprio pensiero di «motivare ogni associazione»[1]. Nelle annotazioni questo controllo è attuato con un metodo compositivo vicino a quello del montaggio: Ėjzenštejn 'monta' le proprie riflessioni seguendo fili logici che intrecciano la produzione teorica, il lavoro filmico e i ricordi personali per imbrigliare «la sgretolabilità (*rychlost'*) dei fenomeni nell'armonia del concetto», come lui stesso afferma nel foglio n. 8 (righe 15-16)[2], osservandoli secondo prospettive plurime.

Nel tentativo di rintracciare alcuni di questi fili, mi concentrerò sui numerosi appunti sparsi che riguardano Joyce e le sue opere. Si tratta di menzioni a cui il regista dà un'importanza particolare, come suggerisce sia la loro frequenza (sedici occorrenze tra Joyce, Džojs, *Ulysses*, *Portrait*, *Work in Progress* in dieci fogli su tredici) sia la loro collocazione (compa-

[1] Alessio Scarlato, *La tela strappata*, cit., p. 120.

[2] Adotto come testo di riferimento degli appunti la trascrizione presentata nel III capitolo. Salvo i casi in cui è rilevante conservare il testo di partenza così come appare, cito gli appunti direttamente nella mia traduzione. D'ora in avanti, «foglio», «fogli» saranno abbreviati in «f.», «ff.»; «rigo», «righi» in «r.», «rr.».

iono, naturalmente, laddove Ėjzenštejn riflette sul capitolo di *Axel's Castle* dedicato allo scrittore irlandese, ma anche quando ragiona su altri autori oppure mentre affronta questioni che si discostano dal libro di Wilson).

La mia disamina degli appunti di Ėjzenštejn vuole concentrarsi sull'interpretazione del regista dell'opera e della poetica di Joyce, seguendone le tappe attraverso i fogli del manoscritto, dove il regista fissa intuizioni stimolate dalla lettura di Wilson in contrasto con le affermazioni del critico, riprende riformulando o ampliando concetti già delineati, si pone delle domande e si ripromette di approfondire ulteriormente impressioni estemporanee. Emerge così il dialogo che Ėjzenštejn instaura con lo scrittore irlandese, in un confronto continuo e proficuo seppur 'in assenza', fondato sulla ferma volontà di comprendere appieno il «segreto» (f. 5, r. 14) del metodo artistico di Joyce per poi tradurlo nella propria arte, il cinema.

Prima di addentrarmi nell'analisi, è forse utile fornire qualche delucidazione sul contesto relativo alle annotazioni su *Axel's Castle*, nel desiderio di gettare luce sui motivi che avevano spinto Ėjzenštejn a leggere con una tale acribia il libro di Wilson, per comprendere le ragioni del suo biasimo verso il critico e, nello specifico, riguardo alla lettura di quest'ultimo dell'opera joyciana.

IV.1. Gli antefatti: la polemica di Ėjzenštejn con Wilson

La polemica con Wilson precede di poco le date presenti negli appunti (21 e 23 dicembre 1931): il 9 novembre il regista aveva scritto una lettera aperta al settimanale statunitense *The New Republic*[3], sul quale era apparso un articolo dedicato a *¡Que viva México!* a firma di Wilson. Nel suo articolo, intitolato *Eisenstein in Hollywood*, Wilson descriveva con dovizia di particolari numerose scene del film, visto a New York insieme ad alcuni intellettuali e giornalisti durante una proiezione privata orga-

[3] La lettera viene pubblicata esattamente un mese dopo il suo invio, cfr. Eisenstein, «A Mexican Film and a Marxian Theory», *The New Republic*, 9 dicembre 1931, pp. 99-100.

nizzata da Upton Sinclair. Nonostante il tono informativo e, in sostanza, molto positivo[4], l'articolo sul *New Republic* fu un duro colpo per il regista che non era stato informato della proiezione. Conviene però andare per ordine, partendo dal mese in cui verga gli appunti, il dicembre 1931.

Ėjzenštejn si trova nel pieno della lavorazione a *¡Que viva México!*. Le riprese erano cominciate meno di un anno prima grazie al sostegno di diversi investitori, primo fra tutti Sinclair – scrittore statunitense di successo ed esponente del Partito democratico, conosciuto dal regista tramite Chaplin –, che aveva dato l'opportunità a Ėjzenštejn e ai suoi collaboratori, Tissė e Aleksandrov, di recarsi nel paese sudamericano dopo la rottura del contratto con la Paramount.

Con questo nuovo progetto, Ėjzenštejn si propone di montare in un'unica pellicola le varie stratificazioni spazio-temporali della storia del Messico, liberatosi venti anni prima, dopo una Rivoluzione, dalla dittatura di Porfirio Dìaz. Il film è composto da un *Prologo*, quattro episodi o novelle e un *Epilogo*.

In una dimensione atemporale, nel *Prologo* si sovrappongono Messico precolombiano e presente, volti di divinità scolpite nella pietra e volti di uomini contemporanei, scene di morte e di vita. Immagini di riti funebri ancestrali si avvicendano a scene dall'erotismo delicato, come quelle che ritraggono una coppia di amanti sull'amaca.

Proiettando l'atemporalità e il richiamo erotico del *Prologo* nel presente, il primo episodio, *Sandunga*, ruota attorno al corteggiamento e al fidanzamento di due giovani innamorati, Conceptiòn e Abundio, sullo sfondo dell'affaccendarsi delle donne del villaggio intente ad allestire il loro festeggiamento nuziale. Il regista intende evidenziare la sopravvivenza nel Messico contemporaneo delle tradizioni matriarcali indigene,

[4] «Guardando il film, ci si fa un'idea nuova della plasticità del cinema come medium e si è pronti a credere che Ėjzenštejn sia davvero in procinto di creare il più grande capolavoro dell'immagine in movimento. Questo Russo, infatti, è in grado di lavorare con le materie prime della vita – persone, paesaggi, piante, animali, utensili, mobili, abiti e costruzioni – e riesce ad assorbirle nella sua immaginazione d'artista come nessun regista hollywoodiano è mai riuscito a fare con gli attori e gli animali addestrati per lui o con i costumi e le scenografie degli *studios*», WILSON, «Eisenstein in Hollywood», *The New Republic*, 4 novembre 1931, reprint. in ID., *The American Earthquake*, London, W.H. Allen, 1958, p. 402.

che il colonialismo spagnolo aveva cercato di cancellare.

L'innesto di tradizioni 'altre' su quelle autoctone è centrale nel secondo episodio, *Fiesta*, che mostra la contaminazione fra i riti cattolici e le forme dello spettacolo popolare: la festa della Vergine di Guadalupe e la corrida, riprese nel dicembre del 1930, coesistono sullo stesso suolo.

L'episodio *Maguey*, dall'intreccio più compiuto, sposta di nuovo gli eventi indietro nel tempo, durante la dittatura di Díaz e le prime rivolte dei *peones*. Il giovane Sébastian, lavoratore nei campi di *maguey*, agave da cui si ricava il *pulque*, una bevanda alcolica, organizza una rivolta dopo che uno degli ospiti del padrone per cui lavora violenta Maria, la sua promessa sposa, per poi tenerla segregata. Sébastian dà alle fiamme l'*hacienda* e riesce a fuggire con i suoi compagni, ma le guardie li raggiungono, uccidendoli.

Soldadera, l'ultimo episodio, non fu mai girato, ma avrebbe dovuto rappresentare il Messico della Rivoluzione del 1910 e la conseguente guerra civile attraverso il punto di vista di Pancha, moglie del rivoluzionario Juan, che la donna accompagna in combattimento.

Per l'*Epilogo* Ėjzenštejn ritorna al presente con i festeggiamenti del carnevale messicano del 2 novembre, il *Día de los muertos*. *Prologo* ed *Epilogo* risultano così uniti ad anello: la pellicola comincia con il culto della morte presso gli antichi Aztechi e Maya e si conclude con la *vacilada*, l'ironia prorompente, gioiosa e vitale della risata messicana che dileggia, sprezzante, la morte stessa.

In un primo momento interamente, Ėjzenštejn per la realizzazione del film viene sostenuto da Sinclair che gli lascia ampia libertà d'azione in attesa di altri finanziatori. Ma il budget inizialmente stabilito (25.000 dollari) viene speso in poco tempo, così come vengono superati i quattro mesi fissati per la conclusione del film[5]. Ėjzenštejn – che sino ad allora aveva ottenuto per le sue pellicole risorse illimitate dalle autorità sovietiche – non gestisce in modo oculato le spese della produzione e procrastina il termine delle riprese, innervosendo Sinclair. Ciononostante, lo scrittore, intenzionato a far uscire *¡Que viva México!* il prima possibile,

[5] In totale il regista trascorre in Messico quattordici mesi.

nel 1931 continua la ricerca di nuovi investitori. Sul finire dello stesso anno, però, i rapporti tra Sinclair ed Ėjzenštejn naufragano definitamente.

Dal suo canto, il regista lavora alla pellicola con passione nonostante gravi impedimenti gli siano d'intralcio, come l'inclemenza del clima che lo costringe più volte a interrompere le riprese; i problemi di salute di Aleksandrov (ammalatosi di sifilide, si veda il f. 8); vi sono poi le divergenze con Sinclair e col cognato di quest'ultimo, Hunter S. Kimbrough, direttore esecutivo del film, banchiere di professione, i quali mettono continuamente in discussione le scelte creative di Ėjzenštejn per convincerlo a completare la pellicola e recuperare, così, i propri investimenti. In più, il regista è oppresso da un pesante fardello: in patria la sua reputazione è ormai danneggiata[6]; lontano dall'Unione Sovietica da tre anni dopo la partenza per il suo viaggio prima europeo e poi americano, rischia l'accusa di diserzione e, per aver stabilito contatti con intellettuali e artisti messicani vicini a Trockij, di tradimento.

Anche altri eventi lo preoccupano: viene a sapere dall'articolo di Wilson pubblicato sul *New Republic* che Sinclair aveva mostrato *¡Que viva México!* a sua insaputa. In una missiva comprensibilmente dura, Ėjzenštejn scrive al proprio finanziatore che a nulla era servito lo «spreco» di una notevole quantità di «carta e inchiostro» (problema in quei giorni da lui particolarmente sentito, diversi fogli del manoscritto degli appunti sono materiale di recupero) per spiegargli le ragioni dell'inopportunità

[6] Le comunicazioni pervenute al regista dall'Unione Sovietica appaiono, in generale, come dei tentativi di persuaderlo a tornare in patria formulati senza toni eccessivamente allarmanti, tenuto conto, molto probabilmente, del controllo della corrispondenza. Interessanti, a tal proposito, le lettere di Julija Ėjzenštejn, madre del regista che, dopo aver manifestato la sua apprensione, riceve dal figlio la rassicurante risposta: «Ma loyauté inébranlable». L'amica Ėsfir Šub lo incita a «tornare il più in fretta possibile. Qualunque cosa tu abbia girato, deve pur essere abbastanza per un film», mentre Šumjackij, capo della Sojuzkino, gli scrive: «certamente Hollywood e i suoi esperimenti teorici non sono cose da poco, ma il lavoro che l'attende qui in URSS è mille volte più importante». Pera Ataševa fa eccezione, risultando il mittente più categorico: «la tua situazione è insostenibile e davvero seria. Impossibile restare in Messico anche una sola settimana di più. Comprendi. Impossibile darti dettagli. […] Griša [Aleksandrov, *I.A.*] finirà il film da solo», cfr. le lettere conservate allo RGALI e citate in BULGAKOWA, *Sergei Eisenstein. A Biography*, cit., pp. 137-138.

di proiettare il film[7]. Le riprese non erano terminate e quindi non dovevano essere mostrate ai giornalisti, di cui il regista non si fida, temendo, da un lato, furti di pellicola (i quali, in effetti, avverranno dopo meno di un anno per mano dello stesso Sinclair, a seguito della rottura dei loro rapporti)[8], dall'altro, intende prevenire la diffusione di un messaggio che potrebbe essere mal interpretato e comunque ancora parziale. In risposta, Sinclair tenta di persuadere Ėjzenštejn della necessità di far vedere il girato per trovare nuovi investitori per la sempre più onerosa realizzazione del film: le risorse stanziate erano ormai agli sgoccioli e la prosecuzione delle riprese a rischio. Lo scrittore ritiene che il modo migliore per attirare l'attenzione di uomini facoltosi sia diffondere il giudizio di «critici influenti»[9] che mettano in evidenza le qualità del film, tra cui al tempo il più importante era proprio Wilson, negli Stati Uniti come oltreoceano (a sostegno di ciò, Sinclair cita André Maurois che aveva definito Wilson una ragione di orgoglio non solo per la critica americana, ma anche per quella europea)[10]. In un'altra lettera indirizzata a Sinclair (datata 22 novembre), Ėjzenštejn si sforza di comprendere il punto di vista del finanziatore, senza nascondere la delusione per non essere stato avvisato della proiezione e della pubblicazione di un articolo sul suo film[11]:

---

[7] Harry M. Geduld, Ronald Gottesman (eds), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair. The Making & Unmaking of* Que viva Mexico!, Bloomington, Indiana University Press, 1970, p. 203.

[8] Il 5 aprile 1932 Sinclair ordina che gli 80.000 metri di pellicola sino ad allora girati fossero da quel momento a sua unica disposizione, negando a Ejzenstejn l'accesso al materiale. Sperando di riguadagnare i suoi investimenti, Sinclair incarica il regista Sol Lesser delle operazioni di montaggio, richiedendogli di trarne un film. Su questa e sulle altre ricostruzioni del film realizzate nel tempo, cfr. Scarlato, *La tela strappata*, cit., pp. 88-127.

[9] Geduld, Gottesman (eds), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair*, cit., p. 207.

[10] *Ibid*.

[11] Il regista temeva anche che in patria avrebbero interpretato in modo sbagliato il lusinghiero articolo di Wilson; per questo invia una copia della propria missiva di protesta al *New Republic* anche a Lev Monoszon, capo della società di distribuzione di film sovietici negli USA (Amkino), che aveva contribuito a finanziare *¡Que viva México!*.

> siccome non mi sento in diritto di attaccare quelli che scrivono sul *New Republic*, rivista peraltro interamente simpatizzante per l'URSS, ho dato loro il permesso di pubblicare la mia risposta. Oppure, se ritengono sia meglio non toccare questo tema, possono semplicemente distruggere la mia lettera (peccato che lei non mi abbia informato di questa faccenda, sui 'perché' e 'a quale scopo' attorno ad essa. Probabilmente avrei agito in modo diverso, ma tutto quello che io sapevo era ciò in cui mi ero imbattuto casualmente leggendo una copia della rivista in uno dei negozi locali… […])[12].

Ėjzenštejn riferisce inoltre a Sinclair di conoscere Wilson, l'autore dell'articolo sul *New Republic*:

> A proposito, non è E. W. l'autore del libro che va sotto il titolo *Il castello di Axel*? Davvero un libro degno di nota, degno di nota per l'interpretazione profondamente erronea di James Joyce e Arthur Rimbaud (argomenti su cui posso esprimere una opinione, conoscendo meno gli altri materiali). (Per carità, non gli riferisca nulla a riguardo, non ho assolutamente menzionato ciò in relazione alla nostra 'faccenda' […]. Lei, per esempio, cosa ne pensa della sua riflessione su Joyce e Rimbaud? E la prego di non dimenticare che, per quanto riguarda le questioni letterarie, non è necessario appellarsi alle opinioni dei vari Maurois per sottolineare l'importanza di Wilson, l'opinione di Sinclair per me vale molto di più di quella dei Maurois!)[13].

Il regista ha letto quindi *Axel's Castle*, ma non cita – probabilmente perché non aveva avuto modo di reperirli – altri lavori del critico dedicati allo scrittore irlandese o ad altri autori[14]. Wilson, ad esempio, è tra i primi

[12] *Ibid.*, p. 215.

[13] *Ibid.*, pp. 215-216.

[14] Wilson si è occupato anche di scrittori russi, di Puškin, in particolare. Nel 1965, recensirà la versione dell'*Evgenij Onegin* tradotta in inglese da Vladimir Nabokov, criticandola aspramente e dando avvio a una 'faida' letteraria che allontanerà sempre di più Nabokov e lo stesso Wilson, fino a quel momento sodali, cfr. WILSON, «The Strange Case of Pushkin and Nabokov», *The New York Review*, 15 luglio 1965, <https://www.

a recensire *Ulysses*: nel 1922 esprime un giudizio oscillante tra valutazioni negative («il problema è che il sig. Joyce ha tentato un genere impossibile. Non si può essere uno scrittore di romanzi realistici nella particolare vena del sig. Joyce e allo stesso tempo scrivere dei burlesque») e positive (*Ulysses* è «la radiografia più fedele che sia mai stata fatta della coscienza umana», «un'opera di grande genialità» creata dalla mano di un «maestro»)[15], opinioni che in seguito Wilson svilupperà più estesamente in *Axel's Castle*.

Suggestivo immaginare cosa avrebbe pensato Ėjzenštejn delle osservazioni di Wilson su Joyce al di là di quelle contenute in *Axel's Castle* e, del resto, neanche Sinclair nella sua risposta alla lettera del regista del 22 novembre fa cenno agli altri saggi del critico, anzi, si limita a confermare che Wilson è l'autore di *Axel's Castle*, di cui aveva letto solo degli estratti pubblicati sul *New Republic*. Riguardo invece a Joyce, anche in questo caso in poche parole, Sinclair ammette di non avere una opinione definita, conoscendo solo i suoi primi romanzi. Traspare, in sostanza, quanto Sinclair non fosse in vena di discutere di questioni letterarie: solo due giorni prima, infatti, aveva ricevuto il noto telegramma da Stalin con l'accusa al regista di aver disertato la propria patria («Ėjzenštejn ha perso la fiducia dei suoi compagni in Unione Sovietica. Lo considerano un disertore, che ha rotto i legami con il suo paese. Temo che presto le persone non saranno più interessate a lui»)[16], a cui Sinclair risponde tentando di difendere il regista o, meglio, di salvaguardare ciò su cui aveva investito («non gli dirò nulla del suo telegramma perché penso che il dolore che causerebbe potrebbe uccidere il suo lavoro»)[17].

Il 9 dicembre il *New Republic* fa uscire la lettera di Ėjzenštejn, ma ad essa non segue alcuna risposta e, del resto, come giustamente osserva Rjabčikova, anche se ci fosse stata non avrebbe influito sulla sorte del

---

nybooks.com/articles/1965/07/15/the-strange-case-of-pushkin-and-nabokov/> (ultimo accesso 14/04/2024).

[15] Wilson, «*The New Republic*'s review of James Joyce's *Ulysses*», *The New Republic*, 5 luglio 1922, <https://newrepublic.com/article/97668/ulysses> (ultimo accesso 14/04/2024).

[16] Geduld, Gottesman (eds), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair*, cit., p. 212.

[17] *Ibid.*, p. 213.

film e del suo regista[18]. Il confronto tra Ėjzenštejn e Wilson proseguirà difatti su altre pagine: nello stesso mese, il regista appunta i suoi commenti ad *Axel's Castle*, libro un tempo appartenuto a Crane, e si focalizza soprattutto sui capitoli dedicati a Rimbaud, Proust e Joyce (i restanti sono incentrati su Yeats, Valéry, Eliot e Stein).

Così, le tracce della polemica di Ėjzenštejn con Wilson traspaiono dagli appunti e le affermazioni su Joyce, centrali in questa *querelle*, lasceranno segni duraturi, dal momento che verranno riprese e sviluppate dal regista in diversi suoi scritti successivi al 1931.

IV.2. Gli appunti joyciani

Gli appunti di Ėjzenštejn al libro di Wilson, che contengono riferimenti a Joyce, costituiscono il cuore della mia analisi e ricordano parti di un unico discorso – capita spesso che un concetto espresso in precedenza venga ribadito o ripreso più avanti da altre angolazioni –, via via modulato da riflessioni e tematiche 'costanti' del regista. Gli appunti verranno fatti confluire in quelli che, a nostro avviso, sono i tre principali nuclei tematici del processo interpretativo e della graduale lettura di Joyce da parte di Ėjzenštejn, a cui per agevolare il lettore sono stati attribuiti i seguenti titoli: 1) la rappresentazione della soggettività in *Ulysses*; 2) il rifiuto di accomunare Proust e i Surrealisti a Joyce; 3) gli 'errori' di Wilson e il 'superamento' di Joyce rispetto a Zola.

1) La rappresentazione della soggettività in *Ulysses*

La prima annotazione di Ėjzenštejn riferita a Joyce si trova all'inizio del f. 1: «156. Compara questo "stadio" delle cose all'esposizione di Stuart dell'episodio del "vento" in *Ulisse*. Essendo "i venti" il passo successivo alla questione di Zola» (rr. 5-6). Le due frasi annotate sul foglio, scritte in inglese, riguardano il seguente passo presente alla pagina 156 del capitolo intitolato *Marcel Proust*, in cui Wilson si concentra su *À la recherche du temps perdu* (1913-1927):

[18] Cfr. Rjabčikova, *Ėjzenštejn-Uilson: dialog na poljach knigi*, cit., p. 31.

> la convinzione che sia impossibile conoscere, impossibile dominare il mondo esterno, permea tutto il romanzo. Viene confermata quasi a ogni pagina, in mille circostanze diverse: le bugie di Albertine; i pettegolezzi sull'erede presunto del Lussemburgo; le diagnosi contraddittorie dei medici chiamati a consulto al capezzale della nonna; gli incanti di Rivebelle e Balbec, che l'acqua rende invisibili l'una all'altra; il ticchettio dell'orologio nella camera di Saint-Loup, che il visitatore è incapace di individuare; i nomi, sull'orario ferroviario, delle città più vicine a Balbec che, in un primo tempo, quando il curato di Combray gliene spiega l'etimologia, suscitano immagini romantiche nella mente del ragazzo e che poi diventano per il giovane semplicemente le stazioni della linea ferroviaria di Balbec, per assumere un fascino del tutto nuovo più avanti quando gli verranno autorevolmente e diversamente spiegati da Brichot. E ho già dimostrato come i personaggi mutino aspetto via via che muta il punto di vista dell'osservatore[19].

Annotando – «questo "stadio" delle cose» – Ėjzenštejn potrebbe riferirsi a due caratteristiche centrali nel passo appena riportato: l'impossibilità di conoscere oggettivamente e di 'controllare' i fenomeni della realtà e il mutamento costante di personaggi ed eventi a seconda della prospettiva di chi li osserva. Le parole successive dell'annotazione propongono un parallelismo con il settimo episodio di *Ulysses*, *Aeolus* («Compara questo "stadio" delle cose all'esposizione di Stuart dell'episodio del "vento" in *Ulisse*»), un'associazione assente nel capitolo di Wilson, connotandosi quindi come un'intuizione o ricordo del regista derivati dal libro di Gilbert, *James Joyce's* Ulysses*. A Study* (1930). Similmente, la frase conclusiva dell'appunto («Essendo "i venti" il passo successivo alla questione di Zola») si profila come una connessione originale di Ėjzenštejn. Il primo riferimento a *Ulysses* negli appunti prende dunque le mosse dal 'dialogo'

[19] Wilson, *Il castello di Axel. Studio sugli sviluppi del Simbolismo tra il 1870 e il 1930*, Marisa e Luciana Bulgheroni (trad.), Milano, SE, 1988, p. 114 (Wilson, *Axel's Castle*, cit., pp. 156-157). Per le citazioni da quest'opera si adotta la traduzione italiana; in nota, verranno indicate tra parentesi le pagine dell'edizione del 1931, la stessa che Ėjzenštejn aveva tra le mani.

del regista con Wilson, 'deraglia' poi sull'«episodio dei "venti"» così come esposto da Gilbert – episodio che deve essere per il regista comparato alla *Recherche* –, per concludersi infine con la costatazione del superamento di Joyce rispetto a Zola.

Quest'annotazione richiede, a sua volta, tre tracce interpretative, articolate in paragrafi cui si danno i seguenti titoletti: a*) il saggio su Proust e il libro di Gilbert: l'interpretazione di Aeolus*; *b) la pluralità di voci in* Ulysses*: «il matrimonio fra scienza e arte»*; *c) dalla pagina alla pellicola*.

a) «Il saggio su Proust e il libro di Gilbert: l'interpretazione di Aeolus». Qui Ėjzenštejn accosta tre autori, Proust, Joyce e Zola[20] prendendo le mosse dal problema della percezione affrontato da Wilson, di cui il critico si serve per provare l'influenza di Henri-Louis Bergson sulla «metafisica implicita» di Proust, secondo cui «tutto quanto è percepito in ogni momento dell'esperienza umana è relativo alla persona che lo percepisce, e ai luoghi, al momento, all'umore»[21].

La molteplicità, la mutevolezza e, dunque, il relativismo dei punti di vista nella *Recherche* sono, in effetti, oggetto di studio già nelle prime letture critiche del romanzo. Jacques Rivière, ad esempio, nel 1923 associò lo stile del romanziere francese a quello del cubista che rappresenta «l'oggetto così come è, smembrato dalla coscienza affettiva […], vale a dire con tutte le estensioni […] che si sono innestate su di esso e ne hanno dissociato la forma»[22], frammentando e dunque, al contempo, riunificando le impressioni. Si tratta inoltre di temi a tutt'oggi esplorati dagli studiosi proustiani[23] e, poiché annoverabili tra le caratteristiche

[20] Un confronto, in questo caso, al contrario del primo appunto del f. 1, che introduceva invece un'opposizione («Contrapporre Proust – romanzo giallo, e Whitman associazione che più colpisce», rr. 1-2).

[21] Wilson, *Il castello di Axel*, cit., p. 114 (Wilson, *Axel's Castle*, cit., pp. 156-157).

[22] Jacques Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain (Freud et Proust)*. *Cahiers Marcel Proust 13*, Paris, Gallimard, 1985, p. 180.

[23] Sulla percezione in Proust, si vedano Cretien van Campen, *The Proust Effect. The Senses as Doorways to Lost Memories*, Oxford, Oxford University Press, 2014 e Davide Vago, La Recherche *de Marcel Proust. De la perception des couleurs au style*, in Adinel Bruzan, Jean-Marie Chevalier, Raluca Mocan (dir.), *La Perception, entre cognition*

principali della corrente letteraria modernista, sono stati spesso adoperati nella comparazione della *Recherche* con *Ulysses*[24]. Ma come spiegare perché Ėjzenštejn nel suo appunto riconduca il problema della rappresentazione della percezione nella *Recherche* ad *Aeolus* il settimo episodio del romanzo di Joyce? Per rispondere a questa domanda è fondamentale tenere presente lo studio di *Ulysses* condotto da Gilbert, tra i classici della critica joyciana, per Ėjzenštejn quasi un *livre de chevet*.

Gilbert si era servito di uno schema che gli aveva fornito lo stesso Joyce (oggi noto come «schema Gilbert») e che indicava i titoli, la scena, l'orario, l'organo, il colore, il simbolo, l'arte e la tecnica di ciascun episodio di *Ulysses*. Lo studioso inglese fu poi tra i primi commentatori ad accompagnare la descrizione della trama con un'analisi parallela delle corrispondenze omeriche. Nel capitolo dedicato ad *Aeolus*, Gilbert mette a confronto il settimo episodio di *Ulysses* con il *Decimo Libro* dell'*Odissea*, dove Ulisse e i suoi compagni di viaggio, reduci dalla guerra di Troia, giungono nell'isola di Eolia e vengono accolti da Eolo, il dio dei venti, nella sua reggia[25].

Uno degli episodi, agli occhi di Giulio De Angelis, più «corali» di *Ulysses*[26], *Aelous* è particolarmente rappresentativo dell'assenza di univocità nelle impressioni e nei significati del romanzo, un'assenza unita alla rievocazione mitologica e al dar voce alle coscienze dei personaggi, espresse mediante la «retorica», l'«arte» indicata da Joyce per l'episodio

et esthétique, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 165-179.

[24] Cfr., ad esempio, Gerald Gillespie, *Proust, Mann, Joyce in the Modern Context*, Washington D.C., Catholic University of America Press, 2003 e Sarah Tribout-Joseph, *Proust and Joyce in Dialogue*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2008.

[25] Commosso dal racconto di Ulisse, Eolo regala al re di Itaca un otre di pelle contenente i venti, ordinandogli di tenerlo chiuso per lasciar soffiare solo Zefiro, l'unico che gli avrebbe garantito la brezza necessaria a navigare senza intoppi verso casa. Gli uomini dell'equipaggio di Ulisse, però, convinti che contenga tesori, aprono l'otre provocando una tempesta che li riporta indietro nell'isola di Eolo. Il dio si rifiuta di aiutarli nuovamente e li caccia irato.

[26] Giulio De Angelis, *Commento a* Ulisse, in Ulisse. *Guida alla lettura*, Giorgio Melchiori (a cura di), De Angelis, Milano, Mondadori, 2010, p. 120.

nello schema Gilbert. L'arte retorica e oratoria[27] costituiscono il perno tematico e strutturale di *Aeolus*, definito da Gilbert «un vero e proprio dizionario degli artifici retorici» che potrebbe essere adottato «come libro di testo per gli studenti dell'arte della retorica»[28]. Nell'episodio, di cui proprio Gilbert fu tra i primi a individuare e catalogare tutte le figure retoriche, l'antica arte del dire e del persuadere viene 'sfoggiata', perlustrata con maestria e, al contempo, volgarizzata, come nota Terrinoni, «prima nel linguaggio giornalistico» – quello sensazionalistico nello specifico, la cui «vacuità», con le parole di De Angelis, «è uno spacciar vento (Eolo, re dei venti, è il direttore del giornale)»[29] – «e poi in quello d'un mero esercizio di convincimento ad uso politico o forense»[30]. In *Aeolus* ad essere esaltata è la figuralità più che l'intreccio, caratterizzato sostanzialmente dall'andirivieni di giornalisti e di tipografi al lavoro al *Freeman's Journal*, dal loro chiacchierare e affaccendarsi, dai rumori del traffico della città all'esterno e delle macchine da stampa all'interno. La fitta rete di dialoghi nell'episodio, difatti, non è sufficiente a garantire la coesione testuale e la chiarezza dell'esposizione, quali requisiti necessari all'efficacia elocutoria; Joyce si serve piuttosto dell'incompiutezza – attraverso soprattutto l'uso dell'ellissi e dei puntini di sospensione – per dilatare le potenzialità semantiche del testo e generare molteplici possibilità interpretative. La retorica finisce quindi per creare, a detta di Caroline Patey, «scompiglio» nel linguaggio: «agita, rompe equilibri consolidati, genera nuovi costrutti, sintagmi inediti, incertezze e persino oscurità»[31]. Non a caso, nello schema Gilbert, Joyce stesso indica per il capitolo la tecnica dell'«enti-

[27] Joyce aveva con esse profonda familiarità sin dai tempi dell'istruzione scolastica dai gesuiti del Clongowes Wood e del Belvedere, dove le arti liberali del *trivium* erano tra le principali materie di studio, successivamente 'messe in pratica' all'University College. Rinomato il suo intervento dedicato a Ibsen, *Drama and Life* (1900), con il quale lo scrittore diede prova delle sue abilità oratorie alla comunità accademica, cfr. Ellmann, *James Joyce*, cit., pp. 70-73.

[28] Gilbert, *James Joyce's* Ulysses. *A Study*, cit., p. 189.

[29] De Angelis, *Commento a* Ulisse, cit., p. 124.

[30] Terrinoni, *Episodi*, cit., p. CXXII.

[31] Caroline Patey, «Scritto sul vento. Aspetti della questione retorica in *Ulysses*», *Enthymema*, 2010, 2, p. 12.

mema», rifacendosi alla logica aristotelica indicante il sillogismo retorico, mai dimostrabile con certezza, poiché fondato su premesse verosimiglianti ma incerte. Gilbert collega questo concetto al ruolo della pratica giornalistica:

> l'addetto stampa, infatti, ha alcune delle funzioni dell'oratore nella città-stato greca. 'Le città si prendono', recitava un vecchio adagio, 'con le orecchie'; ai nostri tempi, anche con gli occhi. Era quindi giusto che questo episodio fosse ricco di effetti oratori. L'oratore si basa sull'argomentazione per produrre quella convinzione che è l'oggetto della sua arte e, secondo Aristotele, il fondamento dell'argomentazione è l'entimema o sillogismo con una premessa soppressa […][32].

I presupposti di questo tipo di sillogismo potrebbero essere estesi a tutto il romanzo poiché, citando ancora Patey, *Ulysses* «si nega all'univocità della verità e si sente invece depositario e veicolo degli enigmi seppelliti nelle profondità del linguaggio»[33].

b) «La pluralità di voci in Ulysses*: "il matrimonio fra scienza e arte"».* Qui viene affrontato uno degli aspetti dell'opera che più colpisce Ėjzenštejn, come emerge dal suo saggio *Ragioni di orgoglio* (1940), dove definisce *Ulysses* e *Finnegans Wake* «il tentativo più eroico» di toccare «il limite massimo nella ricostruzione del riflesso e della rifrazione della realtà nella coscienza», attraverso l'applicazione di un metodo speciale e inedito, una scrittura, cioè, «su due piani» finalizzata alla rappresentazione dello «svolgersi degli avvenimenti contemporaneamente al modo particolare in cui questi passano attraverso la coscienza e i sentimenti, le associazioni e le emozioni di uno dei suoi personaggi principali»[34]. Grazie alla tecnica del monologo interiore, prosegue, «la letteratura raggiunge una palpabilità quasi fisica»: la struttura compositiva diviene «'ultra-lirica'. Poiché, men-

[32] Gilbert, *James Joyce's* Ulysses*. A Study*, cit., pp. 187-188.

[33] Patey, «Scritto sul vento», cit., p. 12.

[34] Ejzenštejn, *Ragioni di orgoglio*, cit., p. 163 (Ėjzenštejn, *Gordost'*, cit., pp. 89-90).

tre la lirica, con le concezioni figurate, ricostruisce la logica interiore del sentimento, Joyce modella questa sull'organizzazione fisiologica delle emozioni e sull'embriologia della formazione del pensiero»[35]. Tali affermazioni gettano luce anche sulle annotazioni del f. 5, dove il regista commenta un'asserzione nel saggio di Wilson su Joyce, aggiungendovi considerazioni autobiografiche:

> «… il risultato è qualcosa di sconfortante e confuso» p. 213[36]. […] *Ulisse* è un sistema di mondo visto attraverso un temperamento[37], cioè mediante l'imposizione della propria immagine e del proprio gusto come leggi (replica ironica dello stesso significato in Zola. Piuttosto, anche un passo in avanti!). […] Sto facendo lo stesso con i miei episodi messicani (dal momento che l'intero film è anche un piano costruito su una struttura soggiacente – lo sviluppo storico del Messico – liberata dalla consequenzialità, stabilita sulla simultaneità, per cui le specificità della fusione di tutte le epoche nel Messico attuale ne costituiscono l'impulso e la giustificazione). Il segreto di questo almeno è in Joyce – sul Messico noi abbiamo di più dal punto di vista informativo-formale, sia nei motivi sia nelle limitazioni del cinema che deve ancora venire –, è nella percezione inconscia dei metodi della «conoscenza».

Ciò che Wilson giudica «sconfortante e confuso», ossia l'effetto sul lettore del «virtuosismo»[38] di Joyce nell'impiegare una pluralità di artifici per ri-

[35] *Ibid.* (*ibid.*, p. 90).

[36] Wilson, *Axel's Castle*, cit., p. 213.

[37] La frase «un sistema di mondo visto attraverso un temperamento», scritta in russo e in francese negli appunti, verrà ripresa in una bozza del 1944 per il saggio su *Disney* che il regista prevedeva di includere nel *Metodo* («"une realité vu à travers un tempérament" è la formula primaria in Zola»), Ėjzenštejn, *Metod*, 2, p. 520. Si tratta, infatti, di una citazione dall'articolo di Zola *Proudhon et Courbet* (1865): «une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament», Émile Zola, «Proudhon et Courbet», repris dans Id., *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques*, Paris, A. Faure, 1866, p. 25.

[38] Wilson, *Axel's Castle*, cit., p. 213.

produrre le molteplici soggettività del romanzo, è invece considerato da Ėjzenštejn il «segreto» della sua arte, dietro al quale si celano i veri e propri «metodi della "conoscenza"» della cui scientificità il regista è profondamente convinto sin dal suo primo 'incontro' con *Ulysses*. Non a caso, in una delle ultime annotazioni (f. 10) afferma: «Joyce è formalmente uno dei passi avanti verso il matrimonio fra scienza e arte (nella mia comprensione in *Prospettive*)» (rr. 10-12). Ėjzenštejn cita qui un suo articolo del 1929, manifesto del cinema intellettuale, dove aveva sostenuto che il compito del cinema era quello di superare «il dualismo delle sfere del 'sentimento' e della 'ragione'», restituendo «alla scienza la sua sensibilità» e «al processo intellettuale il suo ardore e la sua passionalità»[39]. Non a caso la cinematografia intellettuale è l'unica «in grado di mettere fine al contrasto tra 'il linguaggio della logica' e 'il linguaggio delle immagini', sulla base del linguaggio della dialettica cinematografica»[40]. In *Prospettive* Joyce non veniva citato, ma nel 1931, riflettendo *ex-post* due anni dopo la sua pubblicazione, il regista lega esplicitamente lo scrittore irlandese alle sue teorizzazioni e *Ulysses*, letto nel 1927, forse era presente nei suoi pensieri già durante la stesura dell'articolo stesso.

Il 'metodo' del romanzo di Joyce per Ėjzenštejn sembra anticipare la fusione tra l'approccio scientifico e un'espressione artistica imprescindibile dalla percezione individuale, tra ragionamento oggettivo e pensiero pre-logico, sintesi definita negli appunti «logica dell'inconscio» (f. 1, r. 13) e «100% emozionalizzazione – in quanto la forma non è una forma intellettualizzata del pensiero (meccanismo di formalizzazione grammaticale [meccanicistico]), bensì emozionalizzata (restituita su una base emozionale – da qui la patina infantile della forma stessa)» (f. 6, rr. 13-17). Rappresentandola graficamente con la formula «♡ + x» (f. 6, r. 5), tale condizione viene ricollegata al proprio vissuto: nelle annotazioni tenta di spiegare oggettivamente, tramite una «formalizzazione grammaticale», la sensazione destata in lui dalla lettura di *Ulysses*, un'esperienza regressiva simile a quella che conferisce al romanzo di Joyce una «patina

[39] Ejzenštejn, *Prospettive*, Kraiski (trad.), in Paolo Bertetto, *Ejzenštejn, Feks, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 197 (Ėjzenštejn, *Perspektivy*, in *Izb*, 2, pp. 42-43).

[40] *Ibid.*, p. 198 (*ibid.*, p. 43).

infantile», 'indomabile' dal pensiero logico (un'«emozione del tutto ultraterrena, che io provo ancora oggi, e quella completamente selvaggia <provata> durante la prima lettura», f. 6, rr. 11-13). «Sto facendo lo stesso con i miei episodi messicani» (f. 5, r. 9), scrive ancora nei suoi appunti: il metodo joyciano deve essere preso a prestito dal cinema che può portarlo alla piena realizzazione grazie al montaggio – la cui «ultima parola» è «l'imitazione del processo del pensiero» (f. 6, rr. 7-8) – e alla varietà di mezzi di cui dispone, sonoro incluso, più numerosi, agli occhi di Ėjzenštejn, rispetto a quelli offerti dalla letteratura.

c) «Dalla pagina alla pellicola». Allo stesso tempo, il regista forse comprende in parte la ragionevolezza del punto di vista di Wilson rispetto alle difficoltà della prosa sperimentale di Joyce per il lettore. Questa idea è sviluppata ancora una volta in *Ragioni di orgoglio*: la «stupefacente» tecnica 'fisiologica' della prosa joyciana si ottiene pagando un prezzo, in quanto la «dissoluzione della base stessa dell'espressione letteraria, la completa decomposizione del metodo letterario in sé stesso» trasforma il testo in «un abracadabra»[41]. Il film, invece, è in grado di rendere più intelleggibili concetti che sulla pagina scritta rischierebbero di restare incompresi; è infatti necessario passare dalla letteratura allo «stadio più perfezionato di tutte le possibilità», cioè al cinema. A parere di Ėjzenštejn soltanto il film

> può prendere come base estetica non solo la statica del corpo umano e la dinamica della sua azione e della sua condotta, ma una gamma infinitamente più ampia, che riflette il movimento multiforme e i mutevoli sentimenti e pensieri dell'uomo. Non si limita a rappresentare sullo schermo le azioni e il comportamento dell'uomo, ma le compone in un quadro dove si riflettono la coscienza e il sentimento del mondo e della realtà. Il cinema può dispiegare in una forma grafica al tempo stesso sonora e visiva la ricchezza della realtà e delle forze che la dominano, facendo nascere il tema dal procedimento narrativo cinematografico, fondato sul sentimento e il pensiero umano[42].

[41] Id., *Ragioni di orgoglio*, cit., p. 163 (Id., *Gordost'*, cit., p. 90).

[42] *Ibid.*, p. 164 (*ibid.*, p. 91).

Da queste parole, in particolare sulla percezione e sulle azioni dell'individuo rappresentate parallelamente alla coscienza del mondo e alle «forze» che dominano la realtà, traspare l'interesse anche per la dimensione archetipale e mitologica di *Ulysses*, studiate attraverso la lente di Gilbert[43], e alle modalità con cui queste si riflettono sul presente. Non a caso, archetipo e mito sono spesso esplorati negli studi di Ėjzenštejn e 'messi in pratica' nei film, basti pensare al *Prato di Bežin* che i suoi detrattori stroncarono proprio a causa dell'uso, ritenuto eccessivo, di generalizzazioni[44], costringendolo a fare autocritica.

Il regista è, del resto, tra i primi a rilevare le qualità innegabilmente cinematografiche di *Ulysses* e, ritornando alla menzione di *Aeolus* negli appunti, proprio il settimo episodio ben si presta ad una rivisitazione in chiave filmica o teatrale: per De Angelis, ad esempio, il lettore di questo episodio «interlocutorio», fondato su un'«intelaiatura di voci», dovrebbe «porgere l'orecchio al fitto chiacchierio dublinese, al fuoco di fila delle battute, dei *calembours*, alla conversazione svagata dei vari personaggi» per poi «recitarselo, metterlo in scena»[45]. Non è un caso, inoltre, che i registi di alcune trasposizioni del romanzo di Joyce abbiano trovato in *Aeolus* terreno fertile per originali reinterpretazioni. Per citarne una, in *Ulysses* diretto da Joseph Strick (1967) le sequenze relative ad *Aeolus* sono montate in modo che i personaggi interagiscano non solo tra di loro, ma anche con la lingua che, 'materializzandosi', entra concretamente in scena (*Fig. 15*). Keith Williams così descrive queste scene:

> Strick incorpora i titoletti degli articoli di giornale […] riportati nell'episodio, intonacandoli letteralmente sulle pareti dell'ufficio

[43] Cfr. Jacques Aumont, *James Joyce.* Ulysses, in Ada Ackerman, Luka Arsenjuk, Massimo Olivero, Artem Sopin, *Reading with Sergei Eisenstein*, Montreal, Caboose, in corso di stampa.

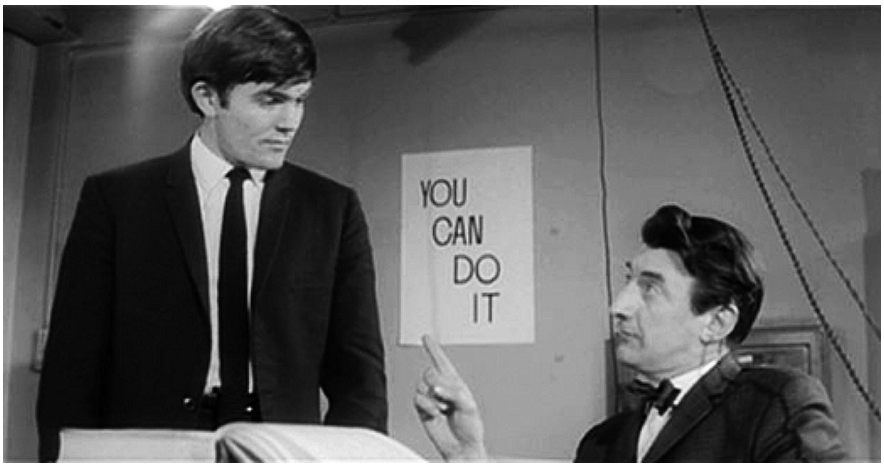
[44] Ėjzenštejn, *Ošibki* Bežina Luga, in Id., *Izbrannye stat'i*, R. Jurenev (red.), M., Iskusstvo, 1956, p. 385. Colui che principalmente accusa Ėjzenštejn di aver creato con il *Prato di Bežin* un film esempio degli «esercizi di formalismo» lontani da un «cinema potente, chiaro e diretto» è Šumjackij, cfr. Boris Šumjackij, *O fil'me* Bežin lug, *Pravda*, 19 marzo 1937, p. 3.

[45] De Angelis, *Commento a* Ulisse, cit., p. 120.

> stampa. Cambiano istantaneamente, come per magia, per commentare con una vena satirica l'azione e il dialogo in momenti particolari. Funzionano, in effetti, come didascalie silenziose, ma sono direttamente incorporate nella messa in scena in modo da tentare di replicare […] il riflettersi della corrispondenza tra soggetto e stile nell'episodio[46].

Fig. 15. In questa pagina e nella successiva, cinque fotogrammi del film *Ulysses* (1967) di Joseph Strick, che mostrano Bloom (Milo O'Shea) e Dedalus (Maurice Roëves) nella redazione dell'*Irish Times* (nel romanzo il giornale è il *Freeman's Journal*).

[46] Williams, *Odisseys of Sound and Image*, in McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World. James Joyce and Cinema*, cit., p. 164.


YOU
CAN
DO
IT

LET
US
HOPE

ECCE HOMO

Si tratta, ancora secondo Williams, di interpolazioni «"non naturalistiche" (ossia non motivate dalla mimesi della logica inconscia dei pensieri dei suoi protagonisti)»[47]. Viene da chiedersi se Ėjzenštejn avrebbe apprezzato una simile resa, profondamente convinto com'era che nel cinema la raffigurazione mimetica della realtà non dovesse essere affidata ad una mera 'ripetizione' naturalistica, bensì a un uso sapiente di tutti quei mezzi, il montaggio prima di tutto, – in grado di mostrare i principi fondamentali dei fenomeni della realtà:

> l'imitazione è la via per la maestria. Ma l'imitazione di cosa? Della forma che vediamo? No! [...] Lo specchio non serve a nulla in questi casi! Quindi, via la forma come modello! Cosa rimane allora? Rimane il principio. La padronanza del principio è la vera padronanza degli oggetti! [...] L'epoca delle forme sta per finire. Stiamo penetrando oltre l'apparenza all'interno del principio della stessa apparenza[48].

Proprio il distanziamento dal naturalismo condiziona la frase finale del primo appunto joyciano di Ėjzenštejn: «essendo "i venti" il passo successivo alla questione di Zola». In un saggio del 1943, il regista riprenderà questo concetto affermando: «Joyce compie con il suo 'romanzo sperimentale' il passo successivo dopo quello del padre del romanzo sperimentale, Zola»[49], una frase che Klejman commenta sottolineando come per Ėjzenštejn *Ulysses*, in cui la forma del romanzo è unita alla mitologia arcaica e alle teorie della psicoanalisi, rappresenti il passo successivo ai

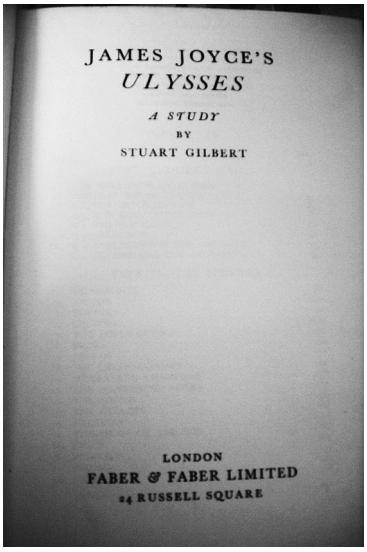
---

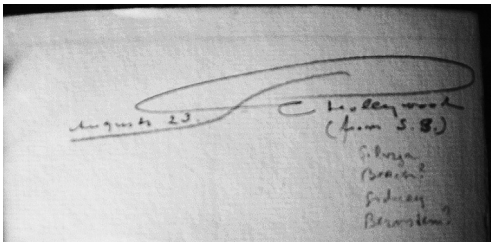
[47] *Ibid*.

[48] EISENSTEIN, *Imitation as Mastery*, RICHARD TAYLOR (trasl.), in CHRISTIE, TAYLOR (eds), *Eisenstein Rediscovered*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 67-68, scritto originariamente in tedesco per essere presentato al Congresso del cinema indipendente tenutosi a La Sarraz, in Svizzera, nel settembre 1929 (*Nachahmung als Beherrschung*, apparso per la prima volta sulla rivista *Film und Fernsehen*, 1988, 1, pp. 34-37). Sull'idea ėjzenštejniana di «mimesi», cfr. MIKHAIL YAMPOLSKY [JAMPOL'SKIJ], *The Essential Bone Structure. Mimesis in Eisenstein*, in CHRISTIE, TAYLOR (eds), *Eisenstein Rediscovered*, cit., pp. 177-188.

[49] EJZENŠTEJN, *Con un'intenzione premeditata*, cit., p. 33 (ĖJZENŠTEJN, *S zaranee obdumannym namereniem*, cit., p. 62).

Rougon-Maquart, l'epopea 'naturalistica' di Zola[50]. Nell'annotazione, il regista attribuisce metonimicamente l'idea di superamento ai «venti» di *Aeolus*, ma, in realtà, ai suoi occhi è l'intero romanzo di Joyce a 'superare' Zola. Si tratta di un concetto ribadito in altri passi del manoscritto: nel f. 2, «*Ulisse* è per il secondo stadio, laddove Zola è per il primo» (rr. 7-8); nello stesso foglio, «Tecnica super Zola-ica. Passo successivo, Stadio» (r. 10), e nel f. 6, «Zola in Joyce» (r. 2), parole rivelatrici della straordinaria importanza che Joyce ha per il regista, convinto che *Ulysses* avesse portato 'oltre', sviluppandolo in una qualità superiore, un metodo inaugurato da Zola, un altro scrittore da lui profondamente amato, su cui tornerò più avanti.





Figg. 16 e 17. Frontespizio della copia di Ėjzenštejn di *James Joyce's* Ulysses*. A Study* di Gilbert, nell'edizione Faber & Faber del 1930, e firma autografa del regista sul foglio di guardia dello stesso libro. Sono riportati a penna il luogo («Hollywood»), il mese e il giorno dell'acquisizione («August 23»), le scritte «from S. B.» (tra parentesi) e, a matita, «Silvya Beach? Sidney Bernstein?». Con questa domanda Ėjzenštejn appunta forse un proprio dubbio, non ricordando chi gli avesse donato il libro di Gilbert, se l'editrice proprietaria della libreria parigina Shakespeare & Co. o l'imprenditore britannico.

[50] Cfr. Klejman, *Kommentarii*, in *Metod*, 1, p. 454.

2) Il rifiuto di accomunare Proust e i Surrealisti a Joyce

Le annotazioni di seguito analizzate, tre singole frasi autonome ma inestricabilmente connesse tra loro, esemplificano tutte le considerazioni di Ėjzenštejn riguardo al confronto tra Joyce, Proust e i surrealisti. Le prime due si trovano nel f. 1, la terza nel f. 2:

> 166. Isteria di Proust 166. Asma nevrotica. Cecità di Joyce[51];
>
> 184. «Surrealismo» della tecnica di Proust nel descrivere le basi della scrittura «psicoanalitica» automatica (cf. 179)[52].
>
> 204. Joyce & Proust, lo stesso a riguardo di un tratto, imperdonabile come Daumier & Gavarni in un solo «Studio»ismo[53].

Per scioglierne il senso occorre partire da uno scritto del regista intitolato *Regresso-Progresso* (*Regress-Progress*, 1934), ovvero una bozza preparatoria al *Metodo* scritta mentre in Unione Sovietica ferveva il dibattito su Joyce, Proust e su altri scrittori occidentali 'borghesi'[54]. Difatti, i riferimenti a Joyce, Proust e i surrealisti, già presenti in diversi saggi del regista, nella bozza vengono riuniti e sviluppati in maniera più estesa a partire proprio dalle annotazioni ad *Axel's Castle*.

Nell'incipit di *Regresso-Progresso*, Ėjzenštejn afferma: «Proust ci offre un puro esempio di *nostalgia regressiva*. Non solo per il metodo in sé, ma anche a causa di una consapevole tendenza del metodo all'affermazione che proprio questa [la nostalgia regressiva, *I.A.*] debba essere la posizione da assumere»[55]. Il regista cita poi un estratto da un articolo di Elena Gal'perina (scrittrice e studiosa di letteratura francese, autrice della

[51] F. 1, rr. 9-10.

[52] F. 1, rr. 18-19.

[53] F. 2, rr. 1-2.

[54] La bozza è datata «17. IX. 1934», poco più di un mese dopo il I Congresso degli scrittori sovietici, iniziato l'8 agosto, Ėjzenštejn, *Regress-Progress*, in *Metod*, 2, p. 352.

[55] *Ibid*.

voce «Proust» dell'*Enciclopedica Sovietica*)[56] incentrato su *À la recherche du temps perdu*, apparso nello stesso anno in cui il regista scrive:

> Nel primo volume, la trascurabile e tuttavia significativa percezione involontaria di un sapore, quello di un dolce, suscita immediatamente in Marcel un improvviso stato di rimembranza artistica che fa emergere dal subconscio ricordi analoghi della sua infanzia. Si aprono le porte e il regno del passato si rivela, un solo ricordo trascina con sé una catena i cui anelli sono gli eventi dell'infanzia. Tutto questo accade senza la volontà o la partecipazione dello scrittore che si limita a trasmettere in modo assolutamente passivo il flusso intuitivo. Solo allora Proust ci rassicura, perché una simile rievocazione artistica dona una felicità inusuale, un'estasi paragonabile a nient'altro, velata nel mondo reale, secondo Marcel, da una vita grigia e insignificante[57].

Non sorprende che i richiami di Gal'perina alle fasi della creazione artistica, alla memoria involontaria, alla funzione autoriale e all'esperienza estatica regressiva avessero colpito il regista, fornendogli anche il pretesto per avviare la propria analisi. Agli occhi di Ėjzenštejn, gli elementi che la studiosa ascrive alla *Recherche* esistono in ogni processo artistico, soprattutto «se non sono *rigidamente* circoscritti alle sole tappe "dell'infanzia", ma vengono intesi come tutto ciò che viene percepito anche prima di questa»; allo stesso tempo, però, non sono esaustivi, perché costituiscono soltanto una parte dell'intero processo[58]. Descrivendo tali concetti attraverso una schematizzazione, il regista colloca il romanzo di Proust tra due linee: una diretta «verso il limite estremo dell'assurdo e della disgregazione del metodo», e l'altra «verso ciò che è organizzato consapevol-

[56] Cfr. Andrej Michajlov, *Russkaja sud'ba Marselja Prusta*, in Ol'ga Vasil'eva, Marija Lindstrem (sost.), *Marcel' Prust v russkoj literature*, M., Rudomino, 2000, <http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0020.shtml> (ultimo accesso: 14/04/2024).

[57] Ėjzenštejn, *Regress-Progress*, cit., p. 352, tratto da Elena Gal'perina, «Marsel' Prust», *Literaturnyj kritik*, 1934, 7-8, pp. 170-171.

[58] *Ibid*.

mente attraverso l'elaborazione intenzionale»[59].

Da tali parole traspare come, per Ėjzenštejn, il metodo proustiano non sia sufficientemente strutturato o elaborato in modo del tutto consapevole, tendendo perlopiù alla «*nostalgia regressiva*» 'relegata' nel passato senza venir calata nel presente, tratto distintivo, al contrario, dell'autentico regresso. Si tratta di uno degli aspetti basilari del *Grundproblem* dell'arte, della necessità, cioè, di operare un movimento a ritroso verso il primitivo, il prelogico e l'originario, riattivandone le strutture e mettendole al servizio di una forma artistica immersa nel presente. D'altra parte, lo stesso progetto per la realizzazione dell'opera della quale la bozza preparatoria *Regresso-Progresso* fa parte, il *Metodo*, concepito dopo l'incontro con la cultura messicana e maturato a Mosca, prevede la stesura di un volume dedicato all'analisi delle diverse forme artistiche in cui si erano manifestate attraverso il tempo le tracce dei più profondi strati delle forme primordiali del pensiero, e sul modo in cui queste avrebbero potuto essere recuperate nella contemporaneità[60].

Ed è proprio alla luce di quest'obiettivo teorico che va interpretato il titolo stesso della bozza *Regresso-Progresso*: l'arte è per Ėjzenštejn «re-

[59] *Ibid*. Cfr. anche il contenuto di un'altra annotazione del f. 1, in cui è centrale il rapporto tra la *Recherche* e la dialettica del procedimento artistico: «158. Unità nelle "similitudini" in Proust e non identità dialettiche (*Upaniṣad*)» (f. 1, r. 7). Nella trascrizione di Rjabčikova, l'annotazione è conclusa da un punto di domanda, assente, in realtà, nel manoscritto, cfr. RJABČIKOVA, *Ėjzenštejn-Uilson*, cit., p. 36. Questa annotazione non esprime, in effetti, un quesito posto dal regista a sé stesso o a Wilson ma, al contrario, si connota come un'asserzione e, al contempo, una precisazione: Ėjzenštejn concorda con le affermazioni fatte dal critico alla pagina 158 del suo saggio su Proust nel riconoscere che il linguaggio figurato della *Recherche* svolga una funzione unificante, puntualizza, tuttavia, che non si tratta di un'unità di tipo dialettico. Nella concezione ėjzenštejniana, la natura dell'«uno» – unione inscindibile di tendenze opposte, sintesi dialettica della dualità – rassomiglia nelle sue implicazioni estetico-metodologiche, più che religiose, all'idea dell'«Uno» contemplato nelle *Upaniṣad*. Tra le scritture sacre dell'induismo, il regista vi entra a contatto grazie al libro dell'antropologo Roger Bastide, *Les problèmes de la vie mystique* (1931), da cui spesso cita passaggi nei suoi diari messicani, cfr. VOGMAN, *Hors de soi. Eisenstein's Mexican Diaries*, in Rebecchi, Vogman (eds), *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, Roma, NERO, 2017, p. 51.

[60] Cfr. EJZENŠTEJN, *In primo piano*, in *Metodo*, p. 6 (ĖJZENŠTEJN, *Krupnym planom*, in *Metod*, 1, p. 38).

gresso» e insieme «progresso», un'idea che presenterà un anno più tardi, nel 1935, nella relazione di apertura del Conferenza dell'Unione dei lavoratori della cinematografia sovietica, esponendo i temi fondamentali che stava iniziando a sviluppare in *Metodo*. La questione chiave affrontata nell'intervento – accolta negativamente dai partecipanti alla Conferenza, che interpretano le parole di Ėjzenštejn come un mancato adeguamento alle direttive del cinema del realismo socialista – è la dialettica delle opere d'arte, fondata «su una curiosissima "bi-unità"»:

> l'efficacia dell'opera d'arte si costruisce sul fatto che in essa avviene contemporaneamente un duplice processo: un'impetuosa ascesa progressiva verso i gradini più alti delle idee e della coscienza, e contemporaneamente la penetrazione, attraverso la struttura della forma, negli strati del pensiero sensibile più profondo. La disgiunzione antitetica di queste due linee di tendenza crea quella meravigliosa tensione nell'unità di forma e contenuto che contraddistingue le vere opere d'arte. Al di fuori di questa tensione non esistono opere autentiche[61].

Si tratta di quelle due «linee di tendenza» che Ėjzenštejn aveva già descritto in *Regresso-Progresso*. Se, quindi, a causa della «nostalgia regressiva», nella *Recherche* la dinamica del processo artistico si argina in una posizione intermedia tra «regresso» e «progresso», quale altra opera realizza invece appieno la sintesi dialettica grazie all'«organizzazione cosciente» e all'«elaborazione intenzionale»[62] del materiale narrativo? Per il regista è senz'altro *Ulysses*. Non a caso, entrando nell'acceso dibattito sul modernismo, Ėjzenštejn si oppone apertamente alla tendenza critica imperante che poneva a fianco dell'opera di Joyce quella di Proust e dei surrealisti[63],

[61] Id., *La forma cinematografica: nuovi problemi (Dalla relazione per il Congresso dei lavoratori della cinematografia sovietica del 1935)*, in *Metodo*, p. 162 (Id., *Kinoforma: novye problemy [iz doklada na Tvorčeskom soveščanii 1935 goda]*, in *Metod*, 1, p. 167).

[62] Id., *Regress-Progress*, cit., p. 352.

[63] Il regista cita a questo proposito un altro passaggio dall'articolo di Gal'perina: «insieme ai simbolisti, ai joyciani, ai surrealisti e ad altre correnti dell'irrazionalismo artistico, Proust emerge come un combattente consapevole e attivo contro la ragione e la scienza», *ibid.*, p. 353 (Gal'perina, «Marsel' Prust», cit., p. 171).

una comparazione immotivatamente superficiale:

> per il semplice fatto che tutti e tre gli scrittori abbiano dedicato attenzione al flusso interiore dei pensieri, delle sensazioni e della coscienza, vengono gettati in un unico mucchio, senza che nessuno si degni assolutamente di capire quale posto occupi ciascuno degli autori in relazione a questo 'flusso'. Se annaspa nel fondo fangoso, come i surrealisti. Se, similmente a Mosè, galleggia nel cestino di salice dei ricordi là dove lo porta la corrente, come Proust. Oppure, se saggiamente conduce un battello in tutte le direzioni, in basso e in alto, verso e contro corrente. Come Joyce che, scaltro, sa come raggiungere il guado attraverso la corrente, grazie al profondo oggettivismo di un punto d'osservazione fermo, ben piantato sul terreno della sponda. […] «Accanto ai simbolisti, joyciani, surrealisti e ai molti altri esponenti del filone delle correnti artistiche dell'irrazionalismo, Proust appare come un combattente, consapevole e attivo, contro la ragione e la scienza…» […]. Effettivamente, tutti e tre [i surrealisti, Proust e Joyce, *I.A.*] lavorano sul materiale del 'flusso dell'irrazionale'. Ma tra di loro c'è tanto in comune quanto tra un tisico, affetto dal bacillo di Koch, e uno scienziato che studia i microbi e con maestria ricava da essi il siero di controllo![64]

Attraverso una serie di suggestive metafore, il regista chiarisce come i due estremi del processo dialettico della forma artistica siano rappresentati, da un lato, dai surrealisti, la cui scrittura automatica rappresenta la «*reductio ad absurdum* della disintegrazione dell'elemento artistico», dall'altro, dalle opere di Joyce, che esemplificano il «pieno compimento della corretta soluzione al problema»[65], mentre Proust, come già notato, si colloca in una posizione intermedia. Per Ėjzenštejn, chi, come Gal'perina, 'ammassa' indistintamente Proust, Joyce e i surrealisti, è miope, giacché attua una «volgarizzazione» non vedendo le differenze strutturali alla base delle opere d'arte.

A proposito del tema della 'vista', sempre in *Regresso-Progresso* il re-

[64] Id., *Regress-Progress*, cit., p. 353.

[65] *Ibid*.

gista riprenderà idee solo percettibili nell'annotazione «166. Isteria di Proust 166. Asma nevrotica. Cecità di Joyce», scritta dal regista a partire da alcune osservazioni espresse da Wilson alla pagina 166 del saggio su Proust. Qui, adottando un approccio psicoanalitico, Wilson riconduce ai due disturbi di cui soffriva Proust la «crudeltà» che pervade sia gli «affreschi sociali» sia gli infelici «rapporti tra amanti» della *Recherche*, reputandolo un «compenso isterico-sadico alla passività isterico-masochistica» del protagonista del romanzo, che ha molto in comune con lo stesso autore[66]. Benché Joyce non venga nominato in questa pagina del libro di Wilson, le frasi del critico sul legame fra patologie e scrittori fanno probabilmente venire in mente a Ėjzenštejn la cecità di Joyce. Il regista appunta infatti, con estrema sinteticità, un concetto che affronterà qualche anno dopo in *Regresso-Progresso*, sempre continuando la polemica sul paragone tra il romanziere irlandese, Proust e i surrealisti:

> il fatto che in vecchiaia Joyce venga gettato nelle tenebre dalla cecità. Il fatto che Proust viva i suoi giorni nelle tenebre della sua stanza isolata per mezzo di strati di sughero (a causa dell'asma), senza mai uscirne. Il fatto che anche i surrealisti siano ciechi e abbiano due muri ricoperti di sughero nel cranio, che li isolano molto di più rispetto ai primi due sventurati, in nessun modo ci legittima a gettarli in un unico mucchio[67].

Nel caso di Joyce, la condizione invalidante dello scrittore sarà nelle pagine autobiografiche del *Metodo* 'trasformata' in una qualità positiva: «è la sua quasi completa cecità a determinare quella capacità di introspezione così acuta con la quale, grazie allo straordinario metodo del discorso interiore, egli ha descritto la vita della psiche nell'*Ulisse*»[68]. Al contrario, l'infermità assume accezioni negative nella riflessione del regista su Proust e i surrealisti e si rivela un tema chiave anche nella seconda delle tre annotazioni qui analizzate: «184. "Surrealismo" della tecnica di Proust nel

[66] Wilson, *Il castello di Axel*, cit., p. 120 (Id., *Axel's Castle*, cit., p. 166).

[67] Ėjzenštejn, *Regress-Progress*, cit., p. 353.

[68] Ejzenštejn, *Joyce e Dujardin*, cit., p. 70 (Ėjzenštejn, *Džojs i Djužarden*, cit., p. 96).

descrivere le basi della scrittura "psicoanalitica" automatica (cf. 179)»[69]. Alla pagina 184 del suo saggio sulla *Recherche*, Wilson imputa ancora una volta le caratteristiche del metodo artistico proustiano alle condizioni di salute precarie dello scrittore francese, affermando: «il libro stesso fu iniziato, come egli [Proust] dice, "alla vigilia della morte [...]", ne pagò il prezzo in quei suoi periodi così lunghi da diventare quasi incomprensibili e in quelle sue analisi faticose […] che talvolta rendono esasperante la lettura della *Recherche*»[70]. Verosimilmente, per Ėjzenštejn questo 'verdetto' di Wilson descrive gli aspetti surrealisti del «flusso irrazionale» della prosa proustiana, che in *Regresso-Progresso* definirà priva di «elaborazione intenzionale», fondamentale per le opere d'arte autenticamente dialettiche. Che Proust non fosse tra gli autori prediletti del regista sarà poi espresso a chiare lettere nelle memorie, qui Ėjzenštejn, fra il 1942 e il 1946, scriverà: «non ho mai amato Marcel Proust. Non tanto per snobismo, cioè in modo cosciente o a dispetto del fatto che Proust andasse terribilmente di moda»[71]. Eppure, gli strali sferrati a Proust sono meno taglienti in confronto a quelli che il regista riserva ai surrealisti.

Un anno prima della stesura degli appunti, nel 1930 a Parigi, in occasione della conferenza alla Sorbona, Ėjzenštejn aveva sottolineato come le modalità espressive dei surrealisti fossero diametralmente opposte a quelle del cinema intellettuale, benché operassero entrambi sul «terreno comune» del «subcosciente»: «i surrealisti cercano di espellere i sentimenti inconsci, mentre io cerco di usarli e di metterli in gioco per provocare

---

[69] Il rimando al saggio di Wilson su Proust («cf. 179») è presente anche in un altro appunto del primo foglio: «179. Logica dell'inconscio» (r. 13), segno che questo punto di *Axel's Castle* fosse particolarmente interessante per il regista. A pagina 179, Wilson sostiene che il romanziere francese – «un avversario accanito del naturalismo» – non operi alcuna «esplicita connessione logica» tra gli eventi della *Recherche*, eventi «che un romanziere naturalista avrebbe scrupolosamente cercato di rendere coerenti e precisi». Eppure, nonostante la «deliberata indifferenza» da parte di Proust, il romanzo possiede «la sua armonia, il suo sviluppo, la sua logica, ma sono l'armonia, lo sviluppo, la logica dell'inconscio», Wilson, *Il castello di Axel*, cit., pp. 127-128 (Id., *Axel's Castle*, cit., pp. 178-179).

[70] *Ibid.*, p. 131 (*ibid.*, p. 184)

[71] Ejzenštejn, *Foreword*, cit., p. 9 (Ėjzenštejn, *Memuary*, 1, p. 44).

emozioni»[72]. Il regista reputa l'automatismo surrealista inefficace poiché, pur facendo appello al prelogico, resta confinato nel soggettivismo, mentre è a suo parere fondamentale «attaccare il subconscio» attraverso opere in grado di influire ideologicamente sullo spettatore con gli «elementi di pathos ed estasi necessari»[73]. È noto che il regista non fosse in buoni rapporti con i surrealisti o, più esattamente, con il gruppo di André Breton il quale, ai suoi occhi, come afferma con ironia nelle sue memorie, «si atteggiava abbastanza maldestramente a 'marxista' (!)»[74]. Simpatizza, al contrario, con l'«ala 'sinistra' (democratica) dei surrealisti, che si era staccata dalla fazione di Breton»[75]. L'etnografia e la sperimentazione sull'efficacia del montaggio erano, infatti, interessi condivisi sia dalla cerchia dei surrealisti dissidenti, rappresentati da Georges Bataille, sia da Ėjzenštejn che nel 1930 aveva acconsentito alla pubblicazione di trenta fotogrammi tratti dalla *Linea generale* sulla rivista *Documents*, diretta da Bataille[76]. Il divario fra il regista e i surrealisti bretoniani verrà poi ribadito fra il 1935 e il 1937, quando in *Teoria generale del montaggio*, come già visto nel II capitolo, li contrapporrà a Joyce in *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce*. Qui Ėjzenštejn spiega quanto fosse «infondato e inopportuno»[77] associare Joyce ai surrealisti – parole in cui riecheggiano le affermazioni della bozza *Regresso-Progresso* –, dal momento che il metodo di questi ultimi è completamente diverso da quello

[72] Eisenstein, «Les Principes du nouveau cinéma russe», *La Revue du cinéma*, 1930, 9, pp. 26-27.

[73] *Ibid*.

[74] Ejzenštejn, *Cocteau. «Perdoni la Francia»*, in *Memorie*, p. 172 (Ėjzenštejn, *Kokto. «Prostite Franciju»*, in *Memuary*, 1, p. 223).

[75] Ejzenštejn, *Amici nel momento del bisogno*, in *Memorie*, p. 148 (Ėjzenštejn, *Druz'ja v bede*, in *Memuary*, 1, p. 193).

[76] Cfr. Robert Desnos, «La ligne générale», *Documents*, 1930, 4, pp. 217-221. Sui rapporti fra il regista e la branca dissidente dei surrealisti, cfr. Somaini, Metod*: le vie del regresso*, in Id., *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., pp. 219-228; Rebecchi, *The Unlimited Montage: Eisenstein's Anthropological Gaze*, in Rebecchi, Vogman (eds), *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, cit., pp. 21-34.

[77] Ejzenštejn, *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce*, cit., p. 256 (Ėjzenštejn, *Montaž u Džojsa*, cit., p. 255).

dello scrittore irlandese. Definisce infatti la scrittura automatica come un «riflesso della definitiva disgregazione della coscienza borghese» che conduce alla «dissoluzione dell'unità e dell'intero», mentre in Joyce vi è «un'integrità più compiuta, rielaborata dalla coscienza, nuova, trasformata, integrata "in immagine"», capace di garantire l'«unità»[78] di *Ulysses*. Giocando con l'etimologia del termine 'surrealismo', il regista dichiara che, «degradando l'arte ad automatismo inconscio, insensato e asociale», per gli autori francesi sarebbe più corretto parlare di sotto-realismo («*sous-réalism*»), laddove il realismo joyciano è autentico sovra-realismo («*sur-réalisme*»)[79].

Se le prime due annotazioni prendono le mosse dal saggio di Wilson sulla *Recherche*, la terza – «204. Joyce & Proust, lo stesso a riguardo di un tratto, imperdonabile come Daumier & Gavarni in un solo "Studio"ismo» – si riferisce al capitolo su Joyce. Qui, alla pagina 204, Wilson propone un parallelo tra Joyce e Proust sulla base dell'influenza del simbolismo sulla poetica di entrambi gli scrittori: «Proust rappresenta, pur nella sua perfezione», afferma il critico, «un cedimento della narrativa psicologica alla fase decadente» e, a suo parere, leggendo la *Recherche*, si ha la sensazione che i personaggi siano «figure di un brutto sogno del protagonista». Allo stesso modo, secondo Wilson, in *Ulysses* «si apre un mondo altrettanto complesso e singolare, talora altrettanto oscuro e fantasmagorico, di quello di un poeta simbolista»[80]. Queste similitudini costituiscono, agli occhi di Ėjzenštejn, un ulteriore esempio della tendenza della critica di accostare in maniera inappropriata i due autori; come chi accumuna i litografi e caricaturisti Honoré Daumier e Paul Gavarni[81], includendoli in

[78] *Ibid.* (*ibid.*).

[79] *Ibid.*, p. 257 (*ibid.*).

[80] Wilson, *Il castello di Axel*, cit., p. 145 (Id., *Axel's Castle*, cit., p. 204).

[81] La stessa doppia contrapposizione (fra Joyce e Proust, e tra Daumier e Gavarni) sarà così descritta nelle memorie del regista: «mi ha sempre scioccato il fatto che di solito si parli di Gavarni alla stregua di Daumier. Ebbene, Daumier è un genio all'altezza dei più grandi creatori delle più grandi epoche dell'arte, mentre Gavarni non è altro che un elegante *boulevardier* da litografia, non importa quanto i Goncourt abbiano decantato il loro amico. Negli anni Venti e Trenta il nome di Proust lo si doveva pronunciare tutto d'un fiato insieme a quello di Joyce. E se Joyce è un vero colosso, la cui grandezza

modo «imperdonabile» nella stessa scuola artistica («in un solo "Studio"ismo»). Si tratta di riflessioni che saranno riprese, quasi negli stessi termini, in *Regresso-Progresso* dove, sostenendo la superiorità di Daumier su Gavarni, il regista definirà il collegamento tra i due artisti francesi «puramente meccanico», come quando si nominano i pittori giapponesi della scuola Ukiyo-e Sharaku, Utamaro, Hiroshige e Hokusai:

> Sharaku è il Daumier dei giapponesi, altrettanto lontano dal loro Gavarni-Utamaro (o Hiroshige?). Per non parlare di Hokusai, che non ha nulla in comune con entrambi se non il fatto che il loro nome si trova nella stessa monografia, proprio come i due francesi, che disegnavano entrambi con una matita litografica sulla pietra[82].

Le idee di superiorità e superamento saranno centrali anche per gli appunti esaminati nella sezione successiva, in cui Ėjzenštejn accosta a Joyce un altro scrittore francese: Zola.

3) Gli errori di Wilson e il 'superamento' di *Ulysses* rispetto a Zola

Trovando poco convincente l'accostamento fra Joyce e Proust e altrettanto opinabile quello fra Daumier e Gavarni, il 21 dicembre 1931[83] Ėjzenštejn annota:

> 205. Sbagliato. Al contrario, lo stesso naturalismo simil-protocollare nel descrivere la mente, come nella descrizione dei prezzi dei pantaloni. La mente è, accade che sia così: questo è tutto! *Ulisse* è precursore nel modello reale – esempi per l'imitazione del pensiero. Per mezzo dello stile e del ritmo nella prosa. Non c'è nessun simbolismo alla base così rigoroso come in Zola. *Ulisse* è per il secondo stadio, laddove Zola è per il primo[84].

---

sopravvive a qualsiasi moda, […] Marcel Proust non fa che occupare un posto in seguito passato a Céline e più tardi a Jean-Paul Sartre», Ejzenštejn, *Foreword*, cit., p. 9 (Ėjzenštejn, *Foreword*, cit., p. 44).

[82] Ėjzenštejn, *Regress-Progress*, cit., p. 353.

[83] Data sovraimpressa sul f. 3.

[84] F. 2, rr. 3-8.

Alla pagina 205 del saggio di Wilson su Joyce, il critico statunitense sottolinea le «incrollabili fondazioni naturalistiche» del «mondo obiettivo» di *Ulysses*, documentato dal romanziere in ogni minimo dettaglio con una precisione e una coerenza tali da rendere noto al lettore tutto ciò che vi accade, da «quali abiti indossano i personaggi, quanto pagano le cose che comprano» agli eventi di cui «leggono il resoconto sui giornali del 16 giugno 1904»[85]. Al contempo, su tali dati oggettivi Joyce innesta un ulteriore mondo, quello della coscienza dei protagonisti, in cui è impossibile distinguere nettamente i confini fra emozioni, percezioni e ragionamenti. Agli occhi di Wilson, si tratta di una peculiarità che avvicina il romanzo alle opere dei simbolisti: la «confusione» generata leggendo il romanzo è la stessa suscitata dai versi de *L'Après-midi d'une faune* (1876) di Mallarmé, dove le «fratture del pensiero» destano perplessità nel lettore «quando alcuni legami necessari all'associazione di idee sprofondano nell'inconscio e siamo costretti a indovinarli»[86]. In *Ulysses*, quindi, benché il monologo interiore dei personaggi sia compreso all'interno di una cornice naturalistica, viene presentato al lettore mediante i metodi del simbolismo, usati da Joyce in modo innovativo.

L'annotazione si apre con un lapidario «sbagliato», con cui Ėjzenštejn manifesta il proprio dissenso rispetto a questa lettura, riconducibile, peraltro, alla tesi fondamentale del libro di Wilson: in *Axel's Castle* il critico si prefigge di dimostrare come le caratteristiche fondamentali delle opere di autori come, oltre a Joyce, Proust, Yeats, Valéry, Eliot e Stein rappresentino la «continuazione o dilatazione del simbolismo» e, insieme, la «sua fusione» o il «conflitto» col naturalismo[87]. Seppur in modo conciso, le frasi successive del regista argomentano le obiezioni a tale teoria rivelando una ferma contrarietà, finora solo allusa, come era avvenuto nella nota dello stesso foglio incentrata sul paragone fra Joyce e Proust, immediatamente precedente a quella analizzata.

[85] Wilson, *Axel's Castle*, cit., p. 205 (Id., *Il castello di Axel*, cit., p. 145).

[86] *Ibid.* (*ibid.*).

[87] Id., *Il castello di Axel*, p. 27.

Stando al testo dell'annotazione, secondo Ėjzenštejn, anzitutto Joyce non si limita a collocare gli eventi in uno sfondo naturalistico, ma impiega il «naturalismo simil-protocollare» per restituire il fluire dei pensieri dei personaggi («nel descrivere la mente»), non solo, quindi, per raffigurare semplicisticamente la realtà circostante nei suoi dettagli più prosaici, come, ad esempio, nella «descrizione dei prezzi dei pantaloni». Quest'ultima affermazione si riallaccia direttamente a quella contenuta alla pagina 205 del saggio di Wilson («veniamo a sapere con esattezza quali abiti indossano i personaggi, quanto pagano le cose che comprano»), riferibile all'ottavo episodio di *Ulysses*, *Lestrigonians*. In questo punto della narrazione, verso ora di pranzo, il *flâneur-homme moyen sensuel* Bloom[88] interrompe brevemente il suo camminare per le strade di Dublino e si ferma sul ponte O'Connell dove, osservando il fiume Liffey, scorge «un cartellone di cartongesso» recante la scritta pubblicitaria per dei pantaloni con il relativo prezzo – «Kino's 11/-» – affisso sul fianco di «una barca a remi»[89]. Gli undici scellini ritorneranno nel quindicesimo episodio, *Circe*, quando in una Dublino ormai notturna, tra le voci dei personaggi che affollano le visioni oniriche e allucinate di Bloom, appare George S. Mesias, il suo sarto, che gli ricorda il prezzo del «ritocco»[90] a un paio di pantaloni, e infine nuovamente in *Ithaca*, il diciassettesimo episodio, durante la conversazione a notte fonda tra Stephen e Bloom in casa di quest'ultimo («K. 11 Kino's 11/- Pantaloni»)[91]. Tre sole menzioni che potrebbero essere rimaste impresse nella memoria del regista a causa del richiamo del termine «kino», indicante il modello e il tessuto dei pantaloni[92], al sostantivo russo *kino*, cinema, oppure, per via del legame con il progetto del suo film ispirato al *Capitale*, dal quale Ėjzenštejn avrebbe ripreso «una serie infinita di

[88] Cfr. McCourt, Ulisse *di James Joyce. Guida alla lettura*, Roma, Carocci, 2022, p. 19.

[89] Joyce, *Ulisse*, cit., p. 296 (*U* 8. 90-92).

[90] *Ibid.*, p. 981 (*U* 15. 1911). Mesias, «sarto e commerciante in capi d'abbigliamento», riappare in *Ithaca*, *ibid.*, p. 1493 (*U* 17. 2171).

[91] *Ibid.*, p. 1375 (*U* 17. 585).

[92] In italiano, per indicare questo modello di pantaloni è più diffuso è il termine «chino».

temi: il plusvalore, il prezzo, la rendita»[93]. Non a caso, nei quaderni di lavoro contenenti materiali e spunti per i fogli di montaggio della pellicola – dedicata a Joyce dal punto di vista formale[94] – sono presenti diversi annunci pubblicitari ritagliati dal regista da quotidiani e riviste, inclusi quelli reclamizzanti capi d'abbigliamento e accessori, come scarpe e collant[95]. Alla luce della teoria del valore di Marx, il regista intende difatti utilizzare segni e simboli dell'ideologia della società capitalistica, tra cui quelli connessi alle logiche della pubblicità e del consumismo – significativi anche nell'opera di Joyce, basti pensare alle professioni di Bloom, piazzista pubblicitario, e dell'amante di sua moglie, l'impresario Boylan[96] – per evidenziare i limiti stessi del capitalismo. Nel riprodurre sullo schermo il funzionamento del metodo dialettico e del «pensare per immagini» («*myslit' obraznost'ju*»)[97], *Ulysses* avrebbe dovuto costituire un vero e proprio

[93] Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo *il* Capitale», cit., p. 436 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov [*Kapital*]», cit., p. 66).

[94] Cfr. *ibid.*, p. 435 (*ibid.*, p. 65).

[95] Cfr. Eisenstein, «The *Capital* Diaries. A New Selection», cit., pp. 25-104.

[96] Come rilevato nel 1962 da Marshall McLuhan, «l'opera di James Joyce dimostra una complessa chiaroveggenza di questi problemi. Il suo Leopold Bloom nell'*Ulisse* è un uomo dalle molte idee e dai molti espedienti, uno scrittore in proprio e un commesso viaggiatore. Joyce vide il parallelo tra la frontiera contemporanea che divide il pittorico dal verbale da un lato, e il mondo omerico in equilibrio tra la vecchia cultura sacrale e la nuova sensibilità profana e letterata dall'altro. Bloom, l'ebreo recentemente detribalizzato, ci viene mostrato nella Dublino moderna, un mondo irlandese scarsamente detribalizzato. Questa frontiera è il mondo moderno della pubblicità, congeniale quindi alla cultura di transizione di Bloom», Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Gianpiero Gamaleri (introd.), Stefano Rizzo (trad.), Roma, Armando, 2011, p. 136. Si vedano anche John Strachan, Ulysses *and the Dublin Advertising Business*, in John Nash (ed.), *James Joyce in the Nineteenth Century*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 95-112; Elisabetta D'Erme, *«Tit-Bits». James Joyce, un'epoca e i suoi media*, Roma, Bulzoni, 2008; M. Keith Booker, Ulysses*, Capitalism, and Colonialism. Reading Joyce after the Cold War*, Greenwood Press, London-Westport, 2000.

[97] Ejzenštejn, «Come portare sullo schermo *il* Capitale», cit., p. 429 (Ėjzenštejn, «Iz neosuščestvlennych zamislov [*Kapital*]», cit., p. 60). Negli appunti messicani Ėjzenštejn fa un riferimento al proprio film rimasto irrealizzato: «210. "La sua energia, anziché seguire un'unica linea, si ripartisce in tutte le dimensioni (incluso il tempo) intorno ad

modello per il *Capitale*, una certezza sottolineata anche nell'annotazione qui esaminata. Nella frase in inglese – «the mind is, happens to be like that – that's all!» –, il regista sottolinea i verbi «is», «happens» e, con una doppia riga, «to be», enfatizzando la propria tesi che il naturalismo 'protocollare' joyciano sia in grado di registrare fedelmente i processi del pensiero «per mezzo dello stile e del ritmo» nella prosa, caratteristica che rende il romanzo un «precursore nel modello reale» da cui trarre «esempi per

un unico punto". Cfr. nelle bozze al *Capitale* il volgersi all'indietro del processo di sviluppo dell'azione in espansione». E come passaggio – *Potëmkin*: una parte – una parola "Lutto" oppure il metraggio su un solo fatto – il cavallo sollevato dal ponte (*Ottobre*). "Noi possediamo Dublino, la vediamo, sentiamo, odoriamo e viviamo, la meditiamo, immaginiamo, ricordiamo". 211» (f. 4, rr. 1-7). Interessante notare come in questa annotazione due frasi dal saggio di Wilson su Joyce (contenute nelle pagine 210 e 211) forniscano al regista lo spunto per associare due caratteristiche a suo avviso centrali del metodo joyciano non solo al *Capitale*, ma anche ad altre due pellicole, *Potemkin* e *Ottobre*. La prima caratteristica riguarda «il volgersi all'indietro del processo di sviluppo dell'azione in espansione». Forse Ėjzenštejn ha qui in mente *Penelope*, dove Molly man mano che sprofonda nel sonno si esprime in un pre-linguaggio proiettato 'all'indietro', verso le basi primordiali della fonazione, mentre l'azione del romanzo procede in avanti pagina dopo pagina, fino all'ultimo «yes». Lo stesso moto 'alternato' il regista avrebbe voluto sperimentarlo nelle catene associative del proprio film sul *Capitale*: nella pellicola, dall'immagine della minestra dell'operaio si sarebbe giunti a quella della battaglia dello Jutland del Primo conflitto mondiale, secondo un movimento a ritroso e, insieme, in avanti nel tempo grazie al susseguirsi delle immagini. Naturalmente, tutto ciò è ricollegabile anche a un'idea centrale del pensiero di Ėjzenštejn: la dialettica regressiva e, al contempo, progressiva dell'opera d'arte, ai tempi del *Capitale* non ancora nata, ma che in Messico va delineandosi sempre più nitidamente. La seconda caratteristica della tecnica di Joyce pertiene invece la resa della simultaneità del punto di vista e della multisensorialità percettiva, e il modo in cui questa è in grado di suscitare nel lettore un'ampia gamma di sensazioni e reazioni. Così come in *Ulysses* l'energia «si ripartisce in tutte le dimensioni (incluso il tempo) intorno ad un unico punto» grazie alla coscienza dei personaggi, attraverso cui il lettore può vedere, sentire, vivere, immaginare, ricordare Dublino, in *Potemkin* e in *Ottobre* la rappresentazione di un processo è stata restituita attraverso un'unità discreta – «una parola "Lutto"» (dopo la morte del marinaio Vakulinčuk) per il primo film e «un solo fatto: il cavallo sollevato dal ponte» per il secondo – ripresa simultaneamente da più cineprese. Il fine era quello di destare nello spettatore una pluralità di emozioni, orientate ideologicamente: dal dolore, la rabbia, l'orrore, sino al desiderio di reagire e di protestare, ribellandosi. Sulla funzione del lutto nel *Potemkin*, in particolare, cfr. Klejman, *Ėtjudy ob Ėjzenštejn i Puškin*, M., Muzej sovremennogo iskusstvo «Garaž», 2022, pp. 70-87.

l'imitazione del pensiero». Proseguendo nella confutazione delle considerazioni di Wilson, nell'annotazione Ėjzenštejn sostiene inoltre che il metodo artistico adottato da Joyce non sia debitore di quello dei simbolisti («Non c'è nessun simbolismo alla base») o, quanto meno, che non equivalga a un ricorso alle tecniche del simbolismo così «rigoroso» come quello di «Zola». Come già visto analizzando la prima annotazione in cui è nominato Joyce, dove il regista fa un riferimento ad *Aeolus* quale passo successivo rispetto a Zola, siamo di fronte a un'ulteriore menzione negli appunti del romanziere francese. Al fine di gettare luce sul significato dell'accostamento fra Joyce e Zola nell'annotazione del f. 3 nello specifico («Non c'è nessun simbolismo alla base così rigoroso come in Zola. *Ulisse* è per il secondo stadio, laddove Zola è per il primo») e, in generale, per cogliere in senso più ampio i motivi per cui Ėjzenštejn dissemina i suoi appunti di paralleli fra i due romanzieri, risultano cruciali tre scritti risalenti al 1928, 1935-1937 e 1943.

Come già accennato, il padre del naturalismo è nominato dal regista nel 1928 nella risposta all'inchiesta sul rapporto tra opere letterarie e la settima arte condotta dalla rivista sovietica *Na Literaturnom postu*, rivolta ai lavoratori della cinematografia. Nonostante la paradossalità dell'asserzione di avere conoscenze «ristrette» nel campo della letteratura, Ėjzenštejn ammette che le opere di Zola siano un punto di riferimento per la creazione delle proprie pellicole – «io l'ho letto molto. Lo sto rileggendo. Prima di ogni nuova opera, leggo il volume corrispondente della sua enciclopedia. Prima di *Sciopero*, *Germinale*. Prima della *Linea generale*, *La terra*. Prima di *Ottobre*, *La disfatta* per l'offensiva del 18 giugno 1917 e *Il paradiso delle signore* prima della fine… del Palazzo d'Inverno»[98] – dichiarazioni di cui Alberto Cioni rileva il «carattere 'corsaro'» in quanto provocatorie e indirettamente polemiche «nella rivendicazione della superiorità del maestro della prosa naturalistica nei confronti dei risultati assai più modesti della 'letteratura proletaria'»[99]. La convinzione

[98] Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», cit., p. 241 (Ėjzenštejn, *Literatura i kino*, cit., p. 525).

[99] Alberto Cioni, *La «scrittura estatica» tra cinema e letteratura. Ejzenštejn e Zola*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Ivelise Perniola (a cura di), Venezia, Marsilio,

di Ėjzenštejn che Zola rappresenti «una grandissima scuola per il cinematografo (le sue pagine si leggono come perfetti fogli di montaggio)» resta, in realtà, costante nell'attività teorica, filmica e didattica del regista anche dopo il 1928; non a caso, tra i progetti del regista vi sono un libro e un film su Zola, sui quali abbiamo informazioni grazie ad alcuni scritti[100] dove, proprio come avviene nella risposta all'inchiesta (in cui

2002, p. 199.

[100] Come rispecchiano le frequenti menzioni di Zola nei testi ėjzenšteniani dal 1928 sino al 1948, anno della scomparsa del regista (cfr., ad esempio, gli appunti dello stesso anno per il libro incompiuto su Puškin e Gogol' in Ėjzenštejn, *Kupal'ščicy Dega*, in *Metod*, 2, p. 348), l'interesse che Ėjzenštejn nutre nei confronti dell'autore si dispiega in un ampio arco temporale durante il quale le osservazioni dedicate allo scrittore francese maturano nel tempo assieme alla riflessione del regista. Per ragioni di spazio, mi limito qui a segnalare solo alcuni testi ed eventi significativi per sintetizzare le tappe principali di tale interesse. Nell'ambito della docenza presso il GTK (Gosudarstvennyj Technikum Kinematografii, Istituto tecnico statale di cinematografia), tra il 1928 e il 1929 Ėjzenštejn incentra proprio sul ciclo narrativo dei *Rougon-Macquart* il *praktikum* (seminario-laboratorio) del corso di regia per far esercitare gli studenti nella realizzazione di messe in scena secondo i modelli forniti dai «principi costruttivi» e dai «metodi 'scenici'» delle opere di Zola (Ejzenštejn, *A priori*, in Id., *La regia*, cit., p. 3; Ėjzenštejn, *A priori*, in *Izb*, 4, cit., p. 13). Nel 1930, a Parigi, prima ancora di raggiugere gli Stati Uniti, propone ai produttori della Paramount l'idea, poi respinta, per il film *Il processo di Zola (La vita di Émile Zola) (Process Zolja [Žizn' Ėmilja Zolja])*, ispirato a una *pièce* di Heinz Herald e Géza Herczeg sull'affare Dreyfus e la denuncia del *J'accuse*. Fra il 1933 e il 1934, il regista utilizza di nuovo le opere di Zola per le sue lezioni all'Istituto statale di cinematografia, nel frattempo divenuto GIK, esperienza da cui nasce *Teresa Raquin*, studio sulla messa in scena della omonima commedia (1873), successiva al romanzo (1868), che avrebbe dovuto essere incluso in *La regia. L'arte della messa in scena* (cfr. Ejzenštejn, *Teresa Raquin*, in Id., *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij e Gogol'*, Montani, Cioni (a cura di), Venezia, Marsilio, 2003, pp. 91-118; Ėjzenštejn, *Teresa Raquin*, in Id., *Izb*, 4, cit., pp. 605-630). Impegnato nella stesura della *Natura non indifferente*, nel 1946-1947 Ėjzenštejn riserva una sezione del capitolo sul *Pathos* a Zola, la cui opera è considerata un modello esemplare di scrittura estatica (cfr. Ejzenštejn, *Venti colonne di sostegno*, in *Natura*, pp. 66-106; Ėjzenštejn, *Dvadcat' opornych kolonn*, in Id., *Priroda*, 2, pp. 73-114). Per approfondire i rapporti tra Ėjzenštejn e Zola, oltre al succitato saggio di Cioni, si rimanda a Joy Newton, «Zola and Eisenstein», *The French Review (Special Issue: Studies in Nineteenth-Century French Literature)*, 1971, 44, 2, pp. 106-116 e Hanin Hannouch, *«It's so plastic, so visually written!»: Sergei Eisenstein on Émile Zola*, in Daniela Agrillo, Emilio Amideo, Antonella Di Nobile, Claudia Tarallo (a cura di), *L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine. Nuove*

afferma che «*Ulisse* è il fenomeno occidentale più interessante per la cinematografia»)[101] e negli appunti qui presi in esame, il regista spesso collega lo scrittore francese a Joyce nei termini dell'idea di superamento[102].

Fra il 1935 e il 1937, questa idea è espressa nel capitolo della *Teoria generale del montaggio* intitolato *Ancora sull'Ürphanomen cinematografico: da Shakespeare a Joyce*. Qui *Ulysses* è definito un «romanzo-uomo»: con i suoi capitoli dedicati ciascuno a un dettaglio anatomico, ogni «singola parte dell'esterno o dell'interno del corpo non è soltanto un elemento necessario a raccogliere il romanzo in un'unità corporale ma è anche uno strumento per collegare tematicamente il soggetto e l'immagine del capitolo seguente»[103]. Questa specificità del romanzo, a detta del regista, fa venire in mente automaticamente due nomi, Balzac e Zola, «autori strettamente connessi con Joyce nell'ambito di una stessa tradizione», che vanno, tuttavia, distinti per le loro differenze. Se in Balzac[104] «sono

prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale, Napoli, UniorPress, 2016, pp. 89-102.

[101] Eisenstein, «Cinema, letteratura e cultura», cit., p. 242 (Ėjzenštejn, *Literatura i kino*, cit., p. 526).

[102] In un solo caso negli appunti Zola non è associato a Joyce. Nel f. 12 Ėjzenštejn cita dei frammenti da una lettera di Zola a Edmond de Goncourt (13 ottobre 1887), indicando la fonte (la biografia del romanziere di Marcel Batilliat, *Émile Zola*, Paris, Riedes, 1931): «Mon cher Goncourt, … l'amitié de penser que je sais comment l'article a été écrit. Je suis convaincu, j'ai …». In questa lettera, Zola, adirato, accusa Goncourt di aver sparso la voce che lui stesso sarebbe stato l'ispiratore del *Manifeste des Cinq* apparso su *Le Figaro* il 18 agosto dello stesso anno. Il *Manifeste* è un violento attacco al romanzo *La Terre* (1887) di Zola firmato da cinque giovani scrittori vicini a de Goncourt (Paul Bonnetain, J.H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte e Gustave Guiches), che accusano il romanziere di aver ceduto alle logiche editoriali commerciali pubblicando un romanzo colmo di oscenità, cfr. Zola, *Correspondance*, tt. 1-11, B.H. Bakker (éd.), Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal, Éditions du CNRS, 1987, t. 6 (*1887-1890*), p. 191. Forse, il regista trascrive i frammenti di questa lettera perché si identifica in parte con Zola: teme per la sua reputazione e di essere accusato di aver lui stesso dato adito a Wilson di scrivere l'articolo su *Que viva Mexico!* apparso sul *New Republic*.

[103] Ejzenštejn, *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico…*, cit., p. 254 (Ėjzenštejn, *Montaž u Džojsa*, cit., pp. 252-253).

[104] Menzionato anche negli appunti insieme a Joyce e Zola, cfr. f. 12 (rr. 14; 21).

i romanzi a comporsi in un unico corpo […] che è quello dell'uomo», in Zola il corpo si identifica col «genere» o «la classe nella *Histoire Naturelle et Sociale d'une famille sous l'Empire*», sottotitolo dei *Rougon-Maquart* (1871-1893), dove si trasforma in un vero e proprio «albero genealogico»[105]. Secondo Ėjzenštejn, il principio dionisiaco e l'«*obraznost'*», idee centrali nella *Teoria generale del montaggio*, si manifestano nelle opere di entrambi gli scrittori francesi, seppure siano palesi e metodologicamente rilevanti solo in Zola, autore dalla 'cinematograficità' più evidente a confronto con Balzac, al quale, d'altra parte, il regista non dedica ulteriori riflessioni, verosimilmente per sorvolare sulle motivazioni, espresse altrove, del suo disaccordo con i teorici del realismo socialista che ritenevano Balzac superiore a Zola[106]. Del resto, già nel 1931, nei suoi appunti, Ėjzenštejn aveva confrontato e 'classificato' le opere di Joyce, Balzac e Zola, attribuendo loro dei numeri proprio in base ai «segni della genealogia della trama» che egli lega, nel caso dei romanzieri francesi, alla «classe» (Balzac) e alla «parentela» (Zola), mentre vede in *Ulysses* (ro-

[105] Ejzenštejn, *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico*, cit., p. 255 (Ėjzenštejn, *Montaž u Džojsa*, in *Montaž*, p. 254).

[106] Tale visione si fa risalire a un'affermazione del 1888 fatta da Engels in una lettera a Margaret Harkness: «il realismo di cui io parlo può manifestarsi anche a dispetto delle idee dell'autore. […] Balzac, che io ritengo un maestro del realismo di gran lunga maggiore di tutti i Zola del passato, del presente e dell'avvenire, ci dà nella *Comédie humaine* un'eccellente storia realistica della società francese», Karl Marx, Friederich Engels, *Scritti sull'arte*, Carlo Salinari (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 161. Ėjzenštejn giudica tale parere una «disgrazia»: pur riconoscendo l'importanza dei romanzi di Balzac, in cui «la fisionomia sociale di un'epoca e la fisionomia di un'epoca sociale (immagini di persone)» vengono rese «in modo insuperabile», sono 'poco cinematografici', dal momento che la prosa di Balzac presenta gli eventi tralasciando le «finezze dei dettagli descrittivi» e i «tratti minuti» o «transitori», necessari per esaltare l'intreccio della «trama stessa della scrittura […] con il rilievo vivace delle persone e di un'intera epoca, come i tessuti vivi in un organismo pieno di vita». «Una pagina di Zola», al contrario, «può essere semplicemente numerata in un foglio di montaggio», poiché Zola è uno di quegli autori «che scrivono in modo […] direttamente cinematografico»: «vedono per inquadrature», «espongono degli avvenimenti» e «compongono le stesse immagini in senso cinematografico» simultaneamente, Ėjzenštejn, *Cinema e letterarietà*, in Id., *Stili di regia*, cit., pp. 356-357 (Ėjzenštejn, «Literatura v kino», Il'ja Vajsfel'd [red.], *Voprosy literatury*, 1968, 1, pp. 91-112).

manzo diurno) e in *Work in Progress* (notturno) dei casi in cui la genealogia è «superiore alla trama» (f. 12 [verso], rr. 21-25). Anche negli scritti successivi del regista, Zola si trova sempre in uno stadio immediatamente precedente a Joyce, così come l'idea di genealogia è spesso collegata alle opere del padre del naturalismo.

Soffermandosi sulla figura dell'«albero genealogico» ramificato nell'epopea dei venti romanzi che costituiscono il ciclo dei *Rougon-Macquart* (da cui il regista aveva tratto i materiali per i suoi corsi di regia al GIK fra il 1928 e il 1929), in *Ancora sull'*Ürphanomen *cinematografico: da Shakespeare a Joyce*, Ėjzenštejn spiega il suo ruolo di vero e proprio metodo e principio costruttivo nella poetica di Zola. Concepito come «il dispiegarsi di un organismo unico formato da figli, nipoti, pronipoti e da tutte le altre forme di legami familiari», l'albero genealogico rappresenta un oggetto concreto della trama di *Docteur Pascal* (1893), l'ultimo romanzo del ciclo dei *Rougon-Macquart*[107], ma è presente anche in tutti gli altri diciannove romanzi, sullo sfondo di ulteriori generalizzazioni 'incarnate', come, ad esempio,

> la Brama di vivere (*La Joie de vivre*), la Creazione (*L'Oeuvre*), la Fecondità (*Fécondité*), l'Intrigo Politico cortigiano (*Son Excellence Eugène Rougon*), l'Intrigo universale: la piovra del Cattolicesimo, l'immagine degli accoliti del trono papale a Roma (*Rome*). I singoli tratti dell'immagine generalizzata sono così abilmente distribuiti nei gruppi di personaggi di ogni romanzo che, pur raggiungendo con la precisione dei contorni una compiuta rappresentazione di ogni loro portatore – un uomo vivo – essi, tuttavia, con l'estensione del loro profilo caratteristico, non impediscono che i singoli personaggi vadano a unificarsi nella generalizzazione di un unico portatore di quei tratti[108].

[107] Medico studioso di Darwin e Weismann, Pascal Rougon è un convinto sostenitore del ruolo dell'ereditarietà nella determinazione della fisiologia e della personalità dell'individuo. Tiene scrupolosamente aggiornato l'albero genealogico dei Rougon-Macquart, studiandone e tracciandone l'evoluzione attraverso la storia dei membri delle due famiglie.

[108] Ejzenštejn, *Ancora sull'*Urphänomen *cinematografico*, cit., pp. 255-256 (Ėjzenštejn, *Montaž u Džojsa*, cit., pp. 254-255).

Tornando alle affermazioni contenute nell'annotazione qui esaminata («non c'è nessun simbolismo alla base così rigoroso come in Zola»), tale idea di «immagine generalizzata» può preliminarmente spiegare in che cosa consista il simbolismo che il regista attribuisce a Zola e non a Joyce. Ma cosa intende Ėjzenštejn quando asserisce che non è un simbolismo «rigoroso»? Proprio la sua interpretazione del simbolo dell'albero genealogico può aiutare nel fornire una risposta a questa domanda.

Nell'ambito delle celebrazioni per suggellare l'alleanza tra Unione Sovietica e Germania in seguito al patto Molotov-Ribbentrop, nel 1940 il regista mette in scena *La Valchiria* (*Val'kirija*) di Wagner al teatro Bol'šoj, un incarico prestigioso e, soprattutto, un'occasione preziosa per mettere in pratica le sue teorie sulla regressione verso il prelogico. *La Valchiria*, spiega Ivanov, permette difatti a Ėjzenštejn di sperimentare con le potenzialità artistiche del mito: al fine di destare negli spettatori la percezione sinestetica dell'«indifferenziazione» («*nedifferencirovannost'*») tra natura e uomini, tra animato e inanimato, condizione tipica delle prime comunità umane, alcuni simboli in scena avrebbero dovuto 'attivare' la regressione verso gli strati più remoti del pensiero prelogico (nelle scenografie mobili, a ogni movimento dell'opera di Wagner doveva corrispondere una runa)[109]. Grazie al saggio *L'incarnazione del mito* (*Voploščenie mifa*, 1940), scritto nei mesi di lavorazione alla messinscena, sappiamo che il simbolo più importante sarebbe stato un frassino «possente» che Ėjzenštejn intendeva porre al centro della scena quale emblema dell'«Albero della Vita, l'antico Yggdrasil delle saghe dell'*Edda*, che con il suo tronco sorregge i mondi annidati nelle sue fronde sempre più fitte»[110]. Al culmine del duetto tra i fratelli-amanti Siegmund e Sieglinde, figli mortali di Wotan, il padre degli dèi, al crescendo della musica e al lirismo del dialogo fra i due l'albero «si ricopriva di tenere fronde e si ravvivava di fiori; le bestie e gli uccelli si libravano nella sua succosa verzura; verso la fine, l'albero doveva essere cinto dall'anello dei corpi, avvi-

[109] Cfr. Ivanov, *Ėstetika Ėjzenštejna*, cit., p. 352.

[110] Ejzenštejn, *Incarnazione del mito*, in Id., *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 1998, cit., p. 125 (Ėjzenštejn, *Voploščenie mifa*, in *Izb*, 5, p. 345).

luppati tra loro, di innumerevoli Siegmund e Sieglinde che, come quelli, avessero provato le pene, le trepidazioni e l'ebbrezza d'amore»[111]. Nell'*Incarnazione del mito* vengono quindi indagate le «peripezie» di questa antichissima immagine dell'Albero[112] – dall'albero del *Paradiso* dantesco, che «dà ricovero agli innamorati», agli alberi della «pittura del primo Rinascimento italiano, sui rami e sulle fronde dei quali trovano posto […] scene tratte dalla vita del personaggio centrale del Nuovo Testamento») – per mostrare come la società della *Valchiria* si fondasse su un autentico comunismo originario ora insidiato dall'avvento della proprietà privata e del classismo[113]. Ėjzenštejn giunge così a esempi di umanizzazione genealogica dell'albero vicini all'epoca a lui coeva, menzionando Zola. Nel ciclo dei *Rougon-Macquart*, considerato nella sua unità[114], «all'efficacia simbolica esercitata dall'immagine dell'albero viene a sostituirsi l'uso dei suoi rami e delle sue fronde in qualità di schema delle "ramificazioni" e degli "innesti" di una famiglia»[115]. A suo avviso, gli alberi genealogici sono divenuti strumenti per tracciare la discendenza, si sono cioè, per dirla con Šklovskij, algebrizzati, hanno perso le originarie qualità metaforiche e non «suonano già più come forme poetiche del discorso, ma come vocaboli puramente utilitaristici in uso persino nella pratica commerciale e burocratica»[116]. Allo stesso tempo, se si guarda a *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), in cui l'omonimo protagonista è lacerato tra la vocazione religiosa

[111] *Ibid*. (*ibid.*).

[112] Montani ipotizza che, in questa parte del saggio, il regista abbia in mente il pensiero del filosofo e presbitero russo Pavel Florenskij, le cui riflessioni sul ruolo dell'albero nell'immaginario simbolico medievale e negli schemi di composizione spaziale dell'iconografia ortodossa, sebbene non vengano citate, riecheggiano nelle parole di Ėjzenštejn, *ibid.*, p. 142 (nota 13).

[113] Si veda il legame con l'idea engelsiana di «famiglia consanguinea» espressa in *Der Ursprung der Familie, des Privateigenthums und des Staats* (1884), cfr. Somaini, *Animismo, comunismo primitivo e opera d'arte totale nella regia della "Valchiria"*, in Id., *Ejzenštejn...*, cit., pp. 292-296.

[114] Definita negli appunti «premeditata» (f. 12 [verso], r. 13).

[115] Ejzenštejn, *Incarnazione del mito*, cit., pp. 126-127 (Ėjzenštejn, *Voploščenie mifa*, in *Izb*, 5, p. 346).

[116] *Ibid.*, p. 127 (*ibid.*).

e l'amore per una donna, la valenza del simbolo dell'albero genealogico è ancora in grado di mostrarsi in tutta la sua vitalità ancestrale ed estatica: all'abate «l'albero appare in sogno in tutta la sua forza cosmica primordiale e con la sua potenza puramente mitologica fa saltare i vincoli delle regole ecclesiastiche esplodendo in una libertà panteistica»[117]. Descritto entro una cornice naturalistica e, al contempo, accentuato nei suoi aspetti patetici attraverso una visione onirica o delirante, come quella dell'abate Mouret, l'albero genealogico nell'opera di Zola conserva dunque il duplice significato 'documentaristico' (da 'protocollo') e simbolico. Quando Ėjzenštejn appunta che il simbolismo di Zola non è «rigoroso» sta quindi unendo dialetticamente due caratteristiche opposte dell'opera dello scrittore francese – la presenza di immagini e avvenimenti realistici e, al contempo, irrealistici, come quelli generati dai sogni oppure da allucinazioni. Questi ultimi assicurano il raggiungimento della pienezza dell'effetto patetico in Zola, come spiega fra il 1946 e il 1947 nel capitolo sul «pathos» della *Natura non indifferente*: quando il

> vincolo della verosimiglianza quotidiana viene superato con l'elaborazione di un materiale totalmente arbitrario […] gli oggetti della narrazione entrano in uno stato di assoluta frenesia. Tuttavia, il principio naturalistico coerentemente seguito dal padre del naturalismo comporta che un tale trattamento del materiale sia collocato in un contesto che arrivi a motivare persino la sua inverosimiglianza. […] stando così le cose, l'utilizzazione di un avvenimento reale come pretesto per lo scatenamento di un libero flusso metaforico non può risultare accettabile. Non resta altro, allora, che ricorrere alla condizione del delirio e dell'allucinazione, rappresentati sempre con la stessa precisione naturalistica e tra-

[117] *Ibid.*, p. 127 (*ibid.*, p. 347). Proprio sulla traccia dei motivi erotici, le qualità patetiche ed estatiche dei testi di Zola erano state oggetto delle lezioni del regista al GIK, come ricorda nel 1971 Kozincev: «l'amore compiva miracoli: […] il 'romanzo sperimentale' naturalista veniva accostato al cattolicesimo tempestoso di un pittore spagnolo [El Greco, *I.A.*]. Sergej Michajlovič aveva distribuito a venti dei suoi allievi ciascuno dei volumi dei *Rougon-Macquart* per studiare le leggi della composizione patetica e, tuttavia, né i caratteri dei personaggi, né le scene di vita quotidiana dovevano rientrare nel campo d'indagine. Più di tutto gli interessavano i tratti estremi dello stile di Zola», Grigorij Kozincev, *Glubokij ėkran*, SPb., Izd. «Lan'», 2019, p. 199.

> dotti in immagini che appaiono verosimili in quanto risultano conformi alle immagini che in quelle condizioni possono essere e sono effettivamente prodotte[118].

Il «libero flusso metaforico», proiezione dell'inconscio dei personaggi, seppur descritto con «precisione naturalistica», in Zola resta però 'relegato' agli episodi dei sogni e dei deliri, non investe cioè l'intera narrazione. Questo è esattamente ciò che distingue, agli occhi del regista, la prosa dello scrittore francese da quella di Joyce. Tentiamo perciò, a questo punto, di chiarire il senso della frase «*Ulisse* è per il secondo stadio, laddove Zola è per il primo». Tre saggi scritti nel 1943 e pensati per essere acclusi nel *Metodo* sono a questo proposito illuminanti.

In *Con un'intenzione premeditata («Il montaggio delle attrazioni»)*, Ėjzenštejn afferma che Joyce, con il suo «romanzo sperimentale», si trova «al gradino successivo dopo Émile Zola, padre del "romanzo sperimentale"», poiché in *Ulysses* «il primissimo piano di una giornata della vita di un uomo mediocre […] finisce per occupare ben settecentotrentacinque pagine [*sic*], e i procedimenti che noi utilizziamo in una qualsiasi riga in Joyce diventano le fondamenta strutturali indipendenti di interi capitoli del romanzo»[119]. Così, la «lente di ingrandimento fornita dalla maestria dello scrittore dilata un giorno della vita di un modesto agente di una compagnia assicurativa [*sic*] fino a trasformarlo in un'*Odissea* contemporanea»[120]. Lo scrittore irlandese, dunque, porta l'eredità delle opere di Zola – generalizzate, simboliche e, al contempo, fondative nel canone del naturalismo, concepite nei limiti della pagina scritta ma intrinsecamente cinematografiche – a uno stadio avanzato, per mezzo di un metodo che si serve di una prospettiva ottica aumentata applicata sia microscopicamente (in ogni singola riga di *Ulysses*) sia macroscopicamente (nei capitoli e nel romanzo-uomo nella sua interezza, mito incar-

---

[118] Ejzenštejn, *Natura*, pp. 86-87 (Ėjzenštejn, *Priroda*, 2, p. 90).

[119] Id., *Con un'intenzione premeditata («Il montaggio delle attrazioni»)*, cit., p. 33 (Id., *S zaranee obdumannym namereniem ["Montaž attrakcionov"]*), cit., p. 62.

[120] *Ibid.* (*ibid.*).

nato nella sua totalità). Questo è per il regista un procedimento compositivo rivoluzionario e avvincente, come spiega nel *Movimento del pensiero*: «Perché l'*Ulisse* è affascinante? Per l'inimitabile carattere sensibile degli effetti del testo (che in molti casi supera il fascino animale e sensibile del mio amato Zola)»[121]. In *Ulysses* il flusso libero della scrittura non è più esclusivamente metaforico o limitato ai sogni dei personaggi, come in Zola, ma assurge a fondamento della stessa metodologia joyciana, un iper-realismo dalla corporeità straordinariamente concreta («animale» e «sensibile»), sapientemente adoperato da Joyce che mostra 'in primo piano' i processi del pensiero. Ribadisce il regista in *Joyce e Dujardin*:

> l'*Ulisse* è esattamente ciò che non riuscì a Zola: è un romanzo veramente 'sperimentale'. È un esperimento nel campo dell'analisi, della purificazione e dell'applicazione dei mezzi della letteratura, e non solo la sperimentazione su un foglio di carta dei fenomeni della realtà sociale, come nel caso di Zola, che non distingue con sufficiente chiarezza le circostanze concrete di questa realtà! Dal metodo fondamentale di conduzione della narrazione, nei cari capitoli la sua applicazione viene irradiata sistematicamente a tutte le possibili varietà particolari dello stile (ciascun capitolo è scritto in una diversa 'maniera' o genere letterario, come fossero irraggiamenti particolare di un unico metodo letterario)[122].

Da tali parole emerge come, agli occhi del regista, Joyce applichi estensivamente la 'messa a nudo' del proprio metodo, non solo allo scopo di armonizzare fra loro gli elementi dell'intreccio, gli episodi, le azioni dei personaggi e ciò che li circonda, artificio che del resto già Zola aveva adottato magistralmente (e che Wilson reputa, forse in modo riduttivo a parere di Ėjzenštejn, distintivo della poetica joyciana in quanto funzionale esclusivamente alla creazione di un «organismo indipendente» attraverso ciascun episodio)[123], ma anche per far percepire al lettore un quadro

[121] Id., *Il movimento del pensiero*, cit., p. 69 (Id., *«Dviženie» myšlenija*, cit., p. 94).

[122] Ejzenštejn, *Joyce e Dujardin*, cit., p. 93 (Ėjzenštejn, *Džojs i Djužarden*, cit., pp. 114-115).

[123] Wilson, *Il castello di Axel*, cit., p. 146.

sinestetico dei fenomeni della realtà nel loro complesso – incluso il modo in cui si 'parla' nella propria mente – innalzandone la valenza universale e archetipale a partire da particolari minuti, solo in apparenza banali. Si tratta per il regista di un metodo rivoluzionario che, se preso a modello per il linguaggio filmico, può dar vita a germinazioni innovative, in particolare per quanto riguarda la rappresentazione del monologo interiore.

Interessante, a questo proposito, è l'annotazione di Ėjzenštejn nel f. 2, che segue la frase «*Ulisse* è per il secondo stadio, laddove Zola è per il primo»: «206. Esempio (cfr. la pochezza di O'Neill e il convenzionalismo di Dreiser)»[124] (r. 8). Alla pagina 206 del saggio su Joyce, Wilson cita una frase tratta dal monologo interiore di Bloom nel quarto episodio di *Ulysses*, *Calypso* – «Un raccontino potrei riuscire a scriverlo. Di Mr e Mrs L.M. Bloom. Inventarmi una storia per qualche proverbio, quale?»[125] – a supporto della sua osservazione che, quando monologhi interiori del romanzo sono ambientati in uno «scenario realistico», risultano più intellegibili per il lettore, specialmente nella parte iniziale dell'opera; ci sembrano, invece, spaesanti non appena Joyce comincia ad usare una maniera nuova per combinare fra di loro elementi che fino a quel momento ci erano apparsi familiari[126]. L'«esempio» a cui Ėjzenštejn allude nell'annotazione è, sì, un riferimento puntuale al contenuto della pagina del saggio di Wilson, ma potrebbe fissare, forse, anche un esempio 'per sé', un'indicazione ricollegabile al lavoro del regista stesso (la combinazione degli elementi, del resto, è ciò che attua il montaggio), ipotesi corroborata dalla frase successiva appuntata tra parentesi: «(cf. la pochezza di O'Neill e il convenzionalismo di Dreiser)». Tale frase è stata forse 'innescata' dalla lettura del seguente estratto da Wilson: «ci avvediamo che lo scenario realistico si distorce bizzarramente fino a dissolversi e siamo sbalorditi dall'introduzione di voci che non sembrano appartenere né all'autore né ai personaggi»[127]. Sono le «voci» qui menzionate ad avere con ogni probabilità spinto il regista a nominare nella sua annotazione O'Neill e Dreiser.

[124] F. 3, r. 9.

[125] Joyce, *Ulisse*, p. 129 (*U* 4. 516-517).

[126] Wilson, *Il castello di Axel*, cit., p. 146.

[127] Cfr. *ibid*.

Nel progetto del 1930 per il film irrealizzato tratto dal romanzo *An American Tragedy* di Dreiser, che avrebbe dovuto avvalersi del sonoro, Ėjzenštejn aveva pensato a un vortice di «voci» femminili per rendere il tormento febbrile di Clyde, indeciso se uccidere o meno Roberta. Nel monologo interiore dell'uomo, la voce di Roberta, dell'amante di Clyde, Sondra, e della madre dell'uomo si alternavano dapprima confusamente, per poi sovrapporsi e infine cedere il passo alla sola voce materna che, rassicurante, distoglie Clyde dal commettere l'omicidio[128]. Nei «curiosi abbozzi» dei fogli di montaggio di tali scene, descritti *ex post* nel saggio *Il monologo interiore* (1943), grazie all'alternanza fra *rallenty* e avanzamento rapido, suoni sincroni e asincroni, parole sconnesse e logicamente scandite intervallate da silenzi in una polifonia visuale e sonora, il monologo interiore avrebbe preso vita in un modo specificatamente cinematografico, poiché solo il «film sonoro è capace di ricostruire tutte le fasi e tutta la specificità del flusso del pensiero», mentre

> la letteratura in questo senso è quasi impotente. Deve limitarsi alla rozza retorica della registrazione che Dreiser fa del balbettio interiore di Clyde, o all'ipocrisia ancora peggiore delle invettive pseudoclassiche degli eroi di Eugene O'Neill, che pronunciano monologhi accessori a parte su ciò che "pensano", ma in realtà comunicano al pubblico solo ciò che dicono. In questo caso, il teatro zoppica ancor più della prosa letteraria ortodossa[129].

Come nell'annotazione del 1931, anche qui Dreiser e O'Neill (drammaturgo autore di *Strange Interlude*, dramma in nove atti del 1928, di grande successo negli Stati Uniti, in cui vi è un uso estensivo dei soliloqui e degli a parte) vengono coinvolti dal regista nella stessa riflessione, con un accento negativo: per Ėjzenštejn, i tentativi di entrambi di riprodurre le voci della coscienza sono 'malriusciti' o, comunque, fondati su procedimenti formali ormai superati, mentre il paradigma corretto e ideale per la resa del monologo interiore resta l'opera di Joyce, che supera gli schemi

[128] Ejzenštejn, *L'«ossessione»...,* cit., p. 228 (Ėjzenštejn, *«Oderžimost'»...*, cit., p. 219).

[129] Id., *Il monologo interiore*, cit., pp. 85-86 (Id., *Vnutrennij monolog*, cit., p. 107).

tradizionali raggiungendo l'«assoluta perfezione letteraria»[130].

Nella nota successiva a quella in cui vengono nominati Dreiser e O'Neill, il regista ribadisce la posizione avanzata del metodo di Joyce rispetto a quello di Zola, affermando: «208. Tecnica super Zola-ica. Passo successivo. Stadio» (f. 2, r. 10). Alla pagina 208 del suo libro, Wilson passa ad esaminare *Circe*, l'episodio più onirico di *Ulysses*, dove «la visione intensificata della realtà sfuma continuamente in apparizioni fantasmagoriche»[131], avanzando un parallelo con Proust («Joyce ha raggiunto qui, con metodi diversi, un relativismo simile a quello di Proust, egli riproduce nel linguaggio letterario i diversi aspetti, le diverse dimensioni e tessiture in cui cose e persone si presentano in tempi e circostanze diverse»)[132]. Trovando ancora una volta nel confronto fra Joyce e lo scrittore naturalista una similitudine più appropriata rispetto a quella con Proust, nella sua annotazione Ėjzenštejn preferisce invece nominare Zola. Sua intenzione è sottolineare la produttività dell'evoluzione delle tecniche letterarie che hanno spianato la strada al cinema attribuendo a *Ulysses* un ruolo decisivo in questo percorso, una riflessione che prende spunto dall'affermazione sostenuta dallo stesso Wilson per cui *Circe*, che è in effetti il più cinematografico degli episodi di *Ulysses*, «si svolge col ritmo di un film a rallentatore»[133]. Il 'super Zola-ismo' a cui si riferisce il regista è, del resto, esso stesso uno stadio che porterà a qualcosa di nuovo, ancora più sperimentale: per Ėjzenštejn è il film sonoro, per Joyce è invece il suo ultimo romanzo, *Finnegans Wake*, a cui *Ulysses* ha spianato la strada: proprio un episodio come *Circe*, spiega Terrinoni, con il ricorso a una «sistematica alternanza di stralci di narrazione oggettiva e interludi sognanti» anticipa «il messaggio onirico e psicologizzante di quella tecnica joyciana che condurrà idealmente alle grandi visioni di *Finnegans Wake*»[134]. Anche per questo, dunque, sebbene Zola resti un riferimento per la resa dell'«immagine» («*obraz*») degli eventi del film, *Ulysses* non può che co-

[130] *Ibid.*, p. 85 (*ibid.*).

[131] Wilson, *Il castello di Axel*, cit., p. 147.

[132] *Ibid.*

[133] *Ibid.*

[134] Terrinoni, *Episodi*, cit., p. CXLI.

stituire per il regista un esempio insuperabile di montaggio, come allude un'altra annotazione: «Sul montaggio – Joyce. Sull'avvenimento (del fotogramma – i fotogrammi sono pezzi di avvenimenti) – Zola» (f. 3, rr. 1-2).

Conclusioni

Trarre delle conclusioni dopo anni di ricerche, intuizioni, ripensamenti, libri schedati, manoscritti guardati quasi al microscopio, incontri e conversazioni ėjzenštejniani, senza cedere alla tentazione di ripercorrere tutto daccapo, non è semplice. Prevale, però, il desiderio di raccogliere alcune considerazioni nel tentativo di tracciare un quadro d'insieme che, al di là del complesso intreccio di fatti, date, nomi, inferenze e impressioni, faccia emergere i risultati finali (e sperati) della ricerca qui presentata.

L'idea di un volume su Ėjzenštejn e Joyce nasce da un ambito di studi, in parte già esplorato dalla critica, che indaga le intersezioni fra lo scrittore irlandese e alcune delle figure più incisive della letteratura russa fra Otto e Novecento, come Puškin, Lermontov, Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij, Belyj e Chlebnikov. Poche dichiarazioni private rilasciate dallo stesso Joyce servono a dare la misura di quanto egli conoscesse i 'russi', i classici in particolare – Lermontov e Tolstoj –, mentre i due suoi incontri a Parigi, con Nabokov (1939) e, prima ancora, con Ėjzenštejn (1930), sembrano darne conferma. Dal canto suo, il regista ha più volte sentito l'urgenza di ricordare il colloquio parigino con Joyce nei suoi scritti, lasciando che nella riflessione teorica si insinuasse la vicenda personale. Ci sono pagine dei suoi saggi particolarmente toccanti dove, parlando dello scrittore irlandese – all'epoca dell'incontro a Parigi quasi del tutto non vedente –, Ėjzenštejn scrive che la cecità non aveva adombrato in nessun modo il genio, giacché a una debole percezione visiva dell'esterno si contrapponeva un'acuta sensibilità percettiva verso l'interno. Capacità, questa, che gli permetteva di cogliere le sottigliezze dei moti della coscienza e del discorso interiore, per poi riprodurli con le più sofisticate tecniche della scrittura letteraria.

In queste osservazioni troviamo il nocciolo dell'interesse del regista verso la poetica joyciana, che Ėjzenštejn vede come una fonte di ispira-

zione privilegiata per il proprio metodo artistico. A suo dire, infatti, le leggi del montaggio, pur avendo trovato una prima applicazione nei film di Griffith e dei cineasti sovietici, affondavano le proprie radici nelle sperimentazioni della lingua letteraria e, segnatamente, nei monologhi interiori di *Ulysses*. Nel proporre un'interpretazione innovativa, Ėjzenštejn sottolineava quindi come il montaggio cinematografico, tecnica che egli stesso aveva contribuito a perfezionare, trovasse nel romanzo di Joyce un precedente illustre: se la vera matrice della struttura del montaggio e, più in generale, dell'architettura interna di ogni opera d'arte risiedeva nel linguaggio interiore, allora *Ulysses* costituiva un punto di svolta nell'evoluzione del cinema. Attraverso una lettura pioneristica il regista, dunque, non solo era in grado di cogliere le istanze più profonde della tecnica joyciana, ma anche di trarne stimoli fondamentali per le proprie teorie, dando così forma a una sintesi originale tra letteratura e linguaggio cinematografico.

Tre i presupposti che, in sostanza, sono stati posti a fondamento dello studio: 1) il progetto di Ėjzenštejn di una possibile resa cinematografica di *Ulysses* che il regista avrebbe discusso con Joyce già a Parigi; 2) la coincidenza temporale tra la formulazione della sua teoria del «cinema intellettuale» e la lettura dell'*Ulysses*; 3) la sincera ammirazione di Ėjzenštejn per Joyce e per la sua opera, e il suo influsso sul pensiero e sulla sua tecnica filmica.

Tali elementi hanno fatto pensare a un dialogo, seppur indiretto, tra Ėjzenštejn e Joyce; questo scambio, però, non è mai stato fatto oggetto di un'indagine sistematica. Da qui l'idea di documentare e approfondire la 'presenza' di Joyce nella produzione del regista, dimostrando che non si tratta di un'influenza episodica o circoscritta a un momento preciso, tradizionalmente l'inizio degli anni Trenta, in concomitanza con le fasi preliminari della teoria del «cinema intellettuale», ma di una parte integrante del pensiero estetico del regista nell'arco di tutta la sua evoluzione.

Mettere a fuoco e analizzare ogni singola menzione a Joyce negli scritti di Ėjzenštejn, incluse fonti inedite o trascurate dalla critica, è stato il primo passo per comprovare la tesi. Gli appunti su *Axel's Castle* di Wilson, qui pubblicati in versione integrale per la prima volta, hanno permesso di toccare con mano che il confronto con Joyce si è protratto oltre il 1930: alla luce di tutti documenti a disposizione, si può affermare che

il regista continua a riflettere sull'opera di Joyce fino al 1948, anno della sua scomparsa (come testimonia anche la pubblicazione postuma di *Film Form*, 1949). Di conseguenza, la ricostruzione del loro dialogo è stata attuata tenendo conto dell'evoluzione del pensiero di Ėjzenštejn in un ampio lasso di tempo, non solo nella cornice delle primissime fasi della teoria del «cinema intellettuale», ma anche relativamente alle successive formulazioni teoriche di Ėjzenštejn, come l'*obraznost'*, il «montaggio verticale» nel cinema sonoro, l'idea di opera d'arte organica, la regressione estatica, il colore e così via.

Per portare alla luce le istanze più profonde dell'influenza esercitata dall'*Ulysses* sull'estetica ejzenštejniana e la lettura brillante che il regista offrì dell'opera joyciana, l'analisi si è poi soffermata su tre momenti chiave: l'interpretazione del romanzo di Joyce quale modello per la resa dell'«immagine del movimento» (*obraz dviženija*); l'influenza del flusso di coscienza di Molly Bloom nell'elaborazione della funzione regressiva delle voci femminili che dominano il monologo interiore di Clyde, protagonista del film irrealizzato *An American Tragedy* (1930), aspetto finora tralasciato dalla critica; e, infine, le annotazioni sullo scrittore irlandese contenute negli appunti ad *Axel's Castle*, redatti nel 1931 durante le riprese di *¡Que viva Mexico!*.

L'insieme di questi aspetti delinea una prospettiva inedita sul rapporto tra Joyce e Ėjzenštejn, evidenziando quanto il loro dialogo a distanza abbia lasciato un segno indelebile sulla poetica del regista sovietico.

Gli appunti al libro di Wilson, in special modo, hanno fornito chiavi di lettura indispensabili per confermare l'intuizione iniziale: e cioè che, dopo il progetto per un film sul *Capitale* (1927-1928), quello per *An American Tragedy* (1930) non rappresenta l'ultima occasione in cui il regista prende esplicitamente in prestito la tecnica joyciana per il proprio monologo interiore filmato; la pellicola messicana va aggiunta come ulteriore, importante tassello, perché proprio durante le riprese di *¡Que viva Mexico!*, *Ulysses* gli offre il destro nel trovare le risposte di cui è in cerca.

All'interno delle annotazioni su Joyce, riconducibili tutte a tre nuclei tematici (la rappresentazione della soggettività in *Ulysses*, il rifiuto di accomunare Proust e i surrealisti allo scrittore irlandese, gli 'errori' di Wilson e il 'superamento' di Joyce rispetto a Zola, altro autore ricorrente

negli appunti), troviamo un'affermazione del regista unica nel suo genere, e cioè che il metodo adottato per *¡Que viva Mexico!* coincide con quello di *Ulysses*. Il romanzo di Joyce è «un sistema di mondo visto attraverso un temperamento, cioè mediante l'imposizione della propria immagine e del proprio gusto come leggi» – ovvero, offre una visione sulla realtà non condizionata dalle categorie del tempo e dello spazio, concetti relativi e arbitrari in *Ulysses*, che sottostanno piuttosto alle leggi del corpo e dalla coscienza di ciascun personaggio – e il film messicano fa «lo stesso». Prosegue Ėjzenštejn: il 'mio' Messico – non un luogo esotico dove girare un bozzetto documentaristico appetibile per gli *atmospheric theatres* – è un micro(macro)cosmo svincolato dalla «consequenzialità» e fondato sulla «simultaneità». Ponendo domande a sé stesso, negli appunti si chiede anche come restituire tutto ciò nella pratica filmica; come può il montaggio diventare uno strumento per mostrare «le specificità della fusione di tutte le epoche nel Messico attuale», «impulso» e «giustificazione» di un progetto visto con un «temperamento» soggettivo (gli occhi del regista)? La risposta: occorre guardare a Joyce anche come a un modello per la stratificazione simultanea dello spazio e del tempo, resa possibile dalla «percezione inconscia». In *Ulysses*, romanzo 'oltre-letterario', sta «il segreto» per comprendere i «metodi della "conoscenza"», perché il fluire dei pensieri nella pagina joyciana non è scrittura automatica 'confusa' (da qui l'aperto dissenso del regista con chi associava Joyce ai surrealisti), bensì paradigma epistemologico. Dal momento che «l'ultima parola del montaggio è l'imitazione del processo del pensiero», allora Joyce può servire da esempio, perché il suo metodo artistico «è formalmente uno dei passi avanti verso il matrimonio tra scienza e arte», per Ėjzenštejn, un'unione salda e dall'eredità preziosa.

Il legame tra il regista e lo scrittore irlandese può aprire innumerevoli percorsi di lettura e stimolare nuove riflessioni sia di natura interpretativa che metodologica. Gli studiosi potrebbero, ad esempio, trovare terreno fertile per indagare la dimensione multidisciplinare della ricezione di Joyce attraverso il cinema sovietico dopo Ėjzenštejn e postsovietico, esplorandone le possibili implicazioni letterarie e ideologiche, in un'interpretazione che assumerebbe particolare rilevanza sullo sfondo di un contesto culturale e geo-politico oggi in continuo mutamento. Dal punto di vista metodologico, invece, continuare ad approcciarsi allo studio

dell'opera e dell'estetica del regista alla luce delle interconnessioni con i 'suoi' scrittori, spesso oggetto delle sue riflessioni (per citarne solo uno, non vi sono lavori espressamente dedicati al rapporto con Gogol') potrebbe svelare aspetti inediti dell'idea e della tecnica del montaggio nonché delle modalità con cui Ėjzenštejn costruiva il significato nelle sue pellicole, con un'attenzione peculiare alla dinamica tra parola e immagine, un tema di spiccata attualità nell'era digitale.

Questo, in sostanza, il nostro augurio.

Bibliografia

Opere di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

In russo

Raccolte

Izbrannye stat'i, R.N. Jurenev (red.), M., Iskusstvo, 1956.
Izbrannye proizvedenija, tt. 1-6, S.I. Jutkevič (red.), M., Iskusstvo, 1964-1971.
Stenogrammy režisserskich seminarov (1933-1935), O. Bulgakova (sost.), Tbilisi, Sa.Ga., 2019.

Volumi

Memuary, tt. 1-2, N.I. Klejman (sost.), M., Redakcija gazety «Trud». Muzej kino, 1997, t. 1 (*Wie sag' ich's meinem Kinde?!*), t. 2 (*Istinnye puti izobretanija. Profili*).
Montaž, N.I. Klejman (sost.), M., Muzej kino. Ėjzenštejn-centr, 2000.
Metod, N.I. Klejman (sost.), M., Muzej kino. Ėjzenštejn-centr, 2002, t. 1 (*Grundproblem*), t. 2 (*Tajny masterov*).
Neravnodušnaja priroda, N.I. Klejman (sost.), M., Muzej kino. Ėjzenštejn-centr, 2004, t. 1 (*Čuvstvo kino*), 2006, t. 2 (*O stroenii veščej*).
Metod/Die Methode, tt. 1-4, O. Bulgakowa (Hrsg.), Berlin-San Francisco, PotemkinPress, 2016.
Yo. Memuary, tt. 1-2, N.I. Klejman (sost.), M., Muzej sovremennogo iskusstva «Garaž», 2019.

Saggi e progetti incompiuti

«Literatura i kino», *Na literaturnom postu*, 1928, 1, pp. 71-73.
Predislovie, in G. Zeber, *Technika kino-trjuka (Der Trickfilm)*, M., Tea-kino-pečat', 1929, pp. 3-8.
Za kadrom, in N.O. Kaufman, *Japonskoe kino*, M., Tea-kino-pečat', 1929, pp. 72-92.
«Odolžajtes'!», *Proletarskoe kino*, 1932, 17-18, pp. 19-29.
«Montaž 1938», *Iskusstvo kino*, 1939, 1, pp. 37-49.
«Vertikal'nyj montaž», *Iskusstvo kino*, 1940, 9, pp. 16-25.

«Literatura v kino», I.V. Vajsfel'd (red.), *Voprosy literatury*, 1968, 1, pp. 91-112.
«Iz neosuščestvlennych zamislov (*Kapital*)», N.I. Klejman, L.K. Kozlov (red.), *Iskusstvo kino*, 1973, 1, pp. 56-72.
Disnej, in B.V. Raušenbach (red.), *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture*, M., Nauka, 1985, pp. 209-284.
MMM. Trilogija iz trech dvuchčastnych komičeskich s prologom (sem' častej). Nebylica v licach neskladnymi stichami S.M. Ėjzenštejna, in S.S. Ginzburg (red.), *Iz istorii kino. Dokumenty i materialy*, vyp. 10, M., Iskusstvo, 1977, pp. 98-156.
Spor o kinoscenarii, in R.N. Jurenev, *Sergej Ėjzenštejn: zamysly, fil'my, metod*, č. 1, M., Iskusstvo, 1985, pp. 190-195.

In inglese

«Cinematographic Principle and Japanese Culture», *Transition*, 1930, 19-20, pp. 90-103.
«A Mexican Film and a Marxian Theory», *The New Republic*, 9 dicembre 1931, pp. 99-100.
The Film Sense, J. Leyda (ed.), New York, Harcourt, Brace & World., 1947.
Film Form. Essays in Film Theory, J. Leyda (ed.), New York-London, Harvest/HBJ Book, 1949.
Eisenstein S.M., G.V. Alexandrov, I. Montagu, An American Tragedy. *Scenario*, in I. Montagu, *With Eisenstein in Hollywood*, Berlin, Seven Seas, 1974, pp. 207-341.

Traduzioni italiane

Forma e tecnica del film e lezioni di regia, P. Gobetti (a cura di), Torino, Einaudi, 1964.
Lezioni di regia, P. Gobetti (a cura di), L. Longo (trad.), Torino, Einaudi, 1964.
«Cinema, letteratura e cultura», G. Crino (pseud. di G. Kraiski, trad.), *Filmcritica*, 1966, XVII, 166, pp. 241-245.
«Come portare sullo schermo il *Capitale* di Marx», P. Montani (a cura di), *Cinema nuovo*, 1973, 266, pp. 423-439.
Prospettive, G. Kraiski (trad.), in *Ejzenštejn, Feks, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario*. *Gli anni Venti in URSS*, P. Bertetto (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 189-219.

Il colore, P. Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 1981.
Ejzenštejn S.M., Tret'jakov S.M., «Il movimento espressivo», C. Solivetti (trad.), *STILB. Spettacolo Scrittura Spazio*, 1981, 2, pp. 25-34.
Il montaggio, P. Montani (a cura di), J. Aumont (con un saggio di), Venezia, Marsilio, 1986.
L'ottava arte: scritti 1928-1948, E.G. Grossi (a cura di), Pisa, ETS, 1988.
La regia. L'arte della messa in scena, P. Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 1989.
Il movimento espressivo. Scritti sul teatro, P. Montani (a cura di), A. Cioni (introd.), Venezia, Marsilio, 1998.
Que viva Mexico!, C. Bassotto, S. Cavagnis (a cura di), Mestre, Cineforum italiano, 1999.
«Visse, scrisso, amo». Memorie, G. Kraiski (a cura di), Roma, Editori Riuniti, 1990.
La natura non indifferente, P. Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 2003 (1981[1]).
Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij e Gogol', P. Montani, A. Cioni (a cura di), Venezia, Marsilio, 2003 (1993[1]).
Quaderni teatrali e piani di regia, O. Calvarese, V. Ivanov (a cura di), V. Valentini, P. Montani (con saggi di), Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2004.
Charlie Chaplin, S. Pomati (a cura di), C. Concina (trad.), Milano, SE, 2005.
Walt Disney, S. Pomati (a cura di), Milano, SE, 2005.
Memorie. La mia arte nella vita, O. Calvarese (a cura di), N.I. Klejman (introd.), Venezia, Marsilio, 2006.
Memorie, G.C. (pseud. di G. Kraiski, trad.), S. Pomati (con una nota di), Milano, SE, 2008.
Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento, A. Cervini (a cura di), P. Montani (pref.), Roma, Armando, 2009.
Teoria generale del montaggio, P. Montani (a cura di), F. Casetti (con un saggio di), Venezia, Marsilio, 2012 (1985[1]).
Walt Disney, M. De Pascale (a cura di), N.I. Klejman (introd., note), Roma, Castelvecchi, 2017.
Il metodo, A. Cervini (a cura di), Venezia, Marsilio, 2019, vol. 1.

Traduzioni inglesi

«Notes for a Film of *Capital*», M. Sliwowski, J. Leda, A. Michelson (transl.),

October, 1976, 2, pp. 3-26.
«Eisenstein on Joyce: Sergei Eisenstein's Lecture at the State Institute of Cinematography, November 1, 1934», Emily Tall (transl.), *James Joyce Quarterly*, 1987, 2, 24, pp. 133-142.
Imitation as Mastery, R. Taylor (trasl.), in I. Christie, R. Taylor (eds), *Eisenstein Rediscovered*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 66-71.
Notes for A General History of Cinema, N.I. Kleiman, A. Somaini (eds), M. Shohl Rosen, B. Tench Coxe, N. Ryabchikova (transl.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.
«The *Capital* Diaries. A New Selection», E. Vogman, M. Kunichika (eds), *October*, 2024, 188, pp. 25-104.

Traduzioni in altre lingue

«Les principes du nouveau cinéma russe», *La Revue du cinéma*, 1930, 9, pp. 22-23.
Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, O. Bulgakowa, D. Hochmuth (Hrsg.), Köln, Verlag Philipp Reclam, Leipzig, 1988.
«Nachahmung als Beherrschung», *Film und Fernsehen*, 1988, 1, pp. 34-37.
MLB. Plongée dans le sein maternel, G. Conio (prés., trad.), Paris, Hoëbeke, 1999.
Notes pour une histoire générale du cinéma, C. Perrel (trad.), F. Albera, N.I. Kleiman, C. Perrel, A. Somaini (notes, comment.), Paris, AFRHC (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 2013.

Opere di James Joyce

In inglese

A Portrait of the Artist as a Young Man, M.A. Mamigonian, J. Turner (eds), London, Alma Classics, 2023 (1916[1]).
Chamber Music, London, Cape Poetry Paperbacks, 1980 (1907[1]).
Dubliners, London, Collins Classics, 2011 (1914[1]).
Finnegans Wake, London, Faber & Faber, 1989 (1939[1]).
Letters of James Joyce, S. Gilbert (ed.), New York, Viking Press, 1966, vol. 1.
Occasional, Critical, and Political Writing, K. Barry (ed.), C. Deane (transl. from Italian), Oxford, Oxford University Press, 2000.
Poems and Exiles, J.C.C. Mays (ed.), London, Penguin Books, 1992 (*Exiles. A Play in Three Acts*, 1918[1]).
Selected Letters of James Joyce, R. Ellmann (ed.), London-New York, Faber & Faber-Viking Press, 1975.
The Critical Writings of James Joyce, E. Mason, R. Ellmann (eds), Ithaca (NY), Cornell University Press, 1989.
Ulysses, H.W. Gabler, W. Steppe, C. Melchior (eds), M. Groden (afterword), New York, Random House, 1986 (1922[1]).

Traduzioni in russo

Uliss, V. Žitomirskij (per.), E.L. Lann (predisl.), *Novinki Zapada*, 1925, 1, pp. 61-94.
Dublincy, E.N. Fedotova (per., predisl.), L., Mysl', 1927.
«*Uliss* (Fragmenty)», S.Ja. Alymov, M.Ju. Levidov (per.), *Literaturnaja gazeta*, 2 settembre 1929, p. 3.
«Pochorony Patrika Dignėma (Otryvok iz *Ulissa*)», V.I. Stenič (per.), *Zvezda*, 1934, 1, pp. 116-137.
«*Jabloki po grošu* (1904-1924)», Ju.P. Anisimov (per.), *Internacional'naja literatura*, 1935, 7, pp. 67-68.
Uliss [estratto da *Telemachus*], I.K. Romanovič (per.), *Internacional'naja literatura*, 1935, 1, pp. 61-73.
Uliss [estratto da *Nestor*], L.D. Kislova (per.), *Internacional'naja literatura*, 1935, 2, pp. 43-50.
Uliss [estratto da *Proteus*], I.K. Romanovič (per.), *Internacional'naja literatura*, 1935, 3, pp. 55-66.

Uliss [estratto da *Calypso*], A.S. Eleonskaja (per.), *Internacional'naja literatura*, 1935, 9, pp. 43-52.
Uliss [estratto da *Lotus-Eaters*], V.M. Toper (per.), *Internacional'naja literatura*, 1935, 10, pp. 85-95.
Uliss [estratto da *Hades*], N.A. Volžina (per.), *Internacional'naja literatura*, 1935, 11, pp. 54-62.
«Utro m-ra Bluma», V.I. Stenič (per.), D.P. Mirskij (predisl.), *Literaturnyj sovremennik*, 1935, 5, pp. 136-159.
Uliss [estratto da *Aeolus*], E.D. Kalašnikova (per.), *Internacional'naja literatura*, 1936, 1, pp. 51-69.
Uliss [estratto da *Scylla and Charybdis*], N.L. Daruzes (per.), *Internacional'naja literatura*, 1936, 2, pp. 52-73.
Uliss [estratto da *Wandering Rocks*], I.K. Romanovič (per.), *Internacional'naja literatura*, 1936, 3, pp. 53-76.
Uliss [estratto da *Sirens*], O.P. Cholmskaja (per.), *Internacional'naja literatura*, 1936, 4, pp. 69-91.
Dublincy, I.A. Kaškin (red.), N. Garin (pseud. di Ju.I. Anisimov, poslesl.), M., GICHL, 1937.
«*Džakomo Džojs*», *Literaturnaja Gruzija*, 1969, 9-10, pp. 79-86.
Portret chudožnika v junosti, M.P. Bogoslovskoj-Bobrovoj (per.), E.Ju. Genevoj (komm.), *Inostrannaja literatura*, 1976, 10, pp. 171-198; 11, pp. 119-174; 12, pp. 139-182.
Dublincy, *Džakomo Džojs*, E.Ju. Genieva (sost., predisl., komm.), M.P. Bogoslovskaja-Bobrova, I.K. Romanovič, N. Kiasašvili *et al.* (per.), M., Izvestija, 1982.
«Džojs parodist» [estratti da *Cyclops*], A.Ja. Livergant (per.), *Voprosy Literatury*, 1982, 4, pp. 258-272.
Dubliners. *A Portrait of the Artist as a Young Man. Giacomo Joyce*, E.Ju. Genieva (predisl., komm.), M., Progress, 1982.
«Stat'i, Dnevniki, Pis'ma, Besedy», E.Ju. Genieva, A.Ja. Livergant (sost.), *Voprosy literatury*, 1984, 4, pp. 169-210.
Uliss [estratti da *Nestor*, *Calypso*, *Oxen of the Sun*], V.A. Chinkis, S.S. Choružij (per.), E.Ju. Genieva (predisl.), *Literaturnaja učeba*, 1988, 1, pp. 174-192.
Uliss [estratti da *Circe*], V.A. Chinkis, S.S. Choružij (per.), E.Ju. Genieva (predisl.), *Literaturnaja učeba*, 1988, 6, pp. 163-184.
«*Izganniki: P'esa v 3-ch dejstvijach (1914-1916)*», E. Nalivajko (per.), *Teatr*, 1992, 12, pp. 143-186.
Dublincy. *Portret chudožnika v junosti*, T.A. Kudina (red.), M., Znamenitaja kniga, 1993, t. 1.

Uliss, V.A. Chinkis (per.), S.S. Choružij (per., komm., poslesl.), M., Respublika, 1993.
Uliss, tt. 2-3, V.A. Chinkis, S.S. Choružij (per.), M., Znamenitaja kniga, 1994.
Izbrannoe, K.N. Atarova (sost.), E.Ju. Genieva (predisl.), M., Raduga, 2000.
Lirika, G.M. Kruškov (sost., per., predisl.), M., Rudomino, 2000.
Uėjk Finneganov, A.G. Volochonskij (per.), Tver', Kolonna, 2000.
Sobranie rannej prozy, M., Ėksmo, 2011.
Na pomine Finneganov, A. Rene (red.), *Žurnal Samizdat*, 2016, <http://samlib.ru/r/rene_a/131.shtml> (ultimo accesso 14/04/2024).
Uliss, S.N. Ogol'cov (per.), M., LitRes: Samizdat, 2020.

Traduzioni italiane

Gente di Dublino, A. Brilli (trad.), Milano, Mondadori, 1988.
Epifanie (1900-1904). Rubrica (1909-1912), G. Melchiori (a cura di), Milano, Mondadori, 1982.
Finnegans Wake, Libro I (I-IV), (V-VIII), 2 voll., G. Melchiori (introd.), L. Schenoni (trad.), R.M. Bosinelli (bibliografia), Milano, Mondadori, 1982.
Finnegans Wake, Libro III (I-II), E. Terrinoni, F. Pedone (a cura di), Milano, Mondadori, 2017.
Finnegans Wake, Libro III (III-IV), Libro IV, E. Terrinoni, F. Pedone (a cura di), Milano, Mondadori, 2019.
Le gesta di Stephen, C. Linati, G. Melchiori, G. Monicelli (trad.), Milano, Mondadori, 1980.
Lettere, G. Melchiori (a cura di), Milano, Mondadori, 1974.
Lettere e saggi, E. Terrinoni (a cura di), Milano, Il Saggiatore, 2016.
I morti, F. Ruggieri (introd., cronologia, bibliografia), A. Brilli (trad.), Milano, Mondadori, 2001.
Poesie e prose, F. Ruggieri (a cura di), Milano, Mondadori, 1992.
Ritratto dell'artista da giovane, M. Emo Capodilista (a cura di), M. Praz (introd.), Roma, Newton Compton Editori, 2012.
Dedalus. Un ritratto dell'artista da giovane, C. Pavese (trad.), E. Terrinoni (pref.), Torino, Lindau, 2021.
Scritti italiani, G. Corsini, G. Melchiori (a cura di), Milano, Mondadori, 1979.
Ulisse, G. de Angelis (trad.), R. Ellmann (pref.), H.W. Gabler (note), Milano, Mondadori, 2010 (1971[1]).
Ulisse, E. Terrinoni (trad. e cura di), Milano, Bompiani, 2021.

Bibliografia di riferimento

Achmatova A.A., *Listki iz dnevnika (O Mandel'štame)*, in Ead., *Sočinenija*, tt. 1-2, M.M. Kralin (sost.), M., Pravda, 1990, t. 2, pp. 151-174.

—, *Sobranie sočinenij*, tt. 1-9, S.A. Kovalenko (sost.), M., Ellis Lak, 1998, t. 2.

Ackerman A., *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2014.

—, *Carnivalesque Carnality: The Queer Potential of Sergei Eisenstein's Homoerotic Drawings*, in B.J. Baer, Ye. Fiks (eds), *Queer(ing) Russian Art. Realism, Revolution, Performance*, Brookline, Academic Studies Press, 2023, pp. 161-181.

Aletto I., «James Joyce and Socialist Realism: From Censorship to Rehabilitation», in F. Ruggieri, E. Terrinoni (eds), *James Joyce: The Recirculation of Realism. Joyce Studies in Italy*, *2 New Series*, Roma, Edizioni Q, 2014, pp. 109-129.

— «"Andrei Bely is a Russian Joyce". A New Look at an Underexplored Comparison», in J. McCourt, S. Buttinelli, F. Luppi (eds), *Joyce Studies in Italy 16. The Difference of Joyce*, Roma, Edizioni Q, 2015, pp. 63-79.

—, «"Sergej ci apriva gli occhi sull'eccezionalità di ciò che sembra normale": Viktor Šklovskij e Sergej Ejzenštejn», in *eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi*, 2019, XII, pp. 13-27.

—, *Regress-Progress in Proust, Surrealism and Joyce*, in I. Christie, Ju. Vassilieva (eds), *The Eisenstein Universe*, Bloomsbury, London-New York, 2021, pp. 61-72.

—, «L'Odissea russa di Joyce (1922-2022)», *Letteratura e letterature*, 2022, 16, pp. 37-49.

Anastas'ev N.A., «Preodolenie *Ulissa*», *Voprosy Literatury*, 1985, 11, pp. 155-188.

—, «Strannye sbližen'ja... Ili o pol'ze čtenija neaktual'noj literatury», *Družba narodov*, 1995, 11, pp. 174-180.

Angelini A., *Sergej M. Ejzenštein. La psicoanalisi e la psicologia*, Roma, Alpes, 2021.

Ataševa P. (sost.), *Materialy po istorii mirovogo kinoiskusstva. Amerikanskaja kinematografija*, M., Goskinoizdat, 1944, t. 1 (*D.U. Griffit. Sbornik statej*).

Attridge D., *Unpacking the Portmanteau; or, Who's Afraid of* Finnegans Wake*?*, in D. Attridge, *Peculiar Language*, London, Routledge, 2004, pp. 188-209.

Aumont J., *James Joyce.* Ulysses, in *Reading with Sergei Eisenstein*, A. Ackerman,

L. Arsenjuk, M. Olivero, A. Sopin (eds), Montreal, Caboose, in corso di stampa.

—, *Montage Eisenstein*, Paris, Editions Albatros, 1979.

Azov A.G., «K istorii teorii perevoda v Sovetskom Sojuze. Problema realističeskogo perevoda», *Logos*, 2012, 87, 3, pp. 131-152.

Azov V., s. t., *Sovremennyj Zapad*, 1923, kn. 4, pp. 210-211.

Bachtin M.M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, M. Romano (trad.), Torino, Einaudi, 1979.

—, *Sobranie sočinenij*, tt. 1-7, S.G. Bočarov, L.A. Gogotišvili (red.), M., Russkie slovari, 1997, t. 5 (*Raboty 1940-ch – nač. 1960-ch gg.*).

—, *Sobranie sočinenij*, tt. 1-7, S.G. Bočarov (red.), M., Jazyki slav'janskich kul'tur, 2010, t. 4(2) (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessensa*).

Batilliat M., *Émile Zola*, Paris, Riedes, 1931.

Benveniste É., *Problemi di linguistica generale I*, F. Aspesi (trad.), Milano, Il Saggiatore, 1985.

Biasizzo V., «Implicazioni ideologiche nella genesi del realismo socialista», *Annali della facoltà di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari*, XIX, 1980, 2, pp. 1-15.

Birmingham K., *The Most Dangerous Book. The Battle for James Joyce's* Ulysses, New York, Penguin, 2014.

Bogdanov A.A., *Vera i nauka. O knige V. Il'ina* Materializm i ėmpiriokriticizm, in Id., *Padenie velikogo fetišizma (Sovremennyj krizis ideologii)*, M., Izd. S. Dorovatovskogo i A. Čarušnikova, 1910, <https://psylib.org.ua/books/lenin01/txt14.htm> (ultimo accesso 14/04/2024).

—, *Fede e scienza*, in A. Bogdanov, L. Aksel'rod, V. Bazarov *et al.*, *Fede e scienza. La polemica su Materialismo ed empiriocriticismo di Lenin*, V. Strada (a cura e con un saggio di), Torino, Einaudi, 1982, pp. 55-148.

Booker M.K., Ulysses*, Capitalism, and Colonialism. Reading Joyce after the Cold War*, Greenwood Press, London-Westport, 2000.

Borev Ju.B., *Staliniada: Memuary po čužim vospominanijam s istoričeskim pritčami i razmyšlenijami avtora*, M., Sovetskij pisatel', 1990.

Boyd B., *Vladimir Nabokov: the Russian Years*, London, Chatto & Windus, 1990.

Briggs A., *«Roll Away the Reel World, the Reel World»: «Circe» and Cinema*, in M. Beja, S. Benstock (eds), *Coping with Joyce: Essays from the Copenhagen Symposium*, Columbus, Ohio University Press, 1989, pp. 149-156.

Budgen F., *James Joyce and the Making of* Ulysses, London, Grayson &

Grayson, 1934.
—, *James Joyce and the Making of* Ulysses *and Other Writings*, New York, Oxford University Press, 1972.
Bulgakova O., *Montaž – v teatral'noj laboratorii 20-ch godov*, in M.B. Jampol'skij (sost.), *Montaž. Literatura, iskusstvo, teatr, kino*, M., Nauka, 1988, pp. 99-118.
Bulgakowa O., *Bruch und Methode. Eisensteins Traum von einer absoluten Kunst*, in Eisenstein, *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, O. Bulgakowa, D. Hochmuth (Hrsg.), Köln, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1988, pp. 262-324.
—, *Sergei Eisenstein. A Biography*, A. Dwyer (transl.), Berlin-San Francisco, PotemkinPress, 2001.
Burkdall T., *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*, New York-London, Routledge, 2001.
Burljuk D.D., Kručenych A.E., Majakovskij V.V., Chlebnikov V., *Poščečina obšestvennomu vkusu: Stichi, prozy, stat'i*, M., Izd. G. Kuz'mina, 1912.
—, *Schiaffo al gusto corrente*, in *L'avanguardia russa*, S. Vitale (a cura di), Milano, Mondadori, 1978, p. 27.
Calvarese O., *Montaggio e memoria*, in S.M. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, O. Calvarese (a cura di), Venezia, Marsilio, 2006, pp. 701-708.
—, *Note al testo*, in S.M. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, O. Calvarese (a cura di), Venezia, Marsilio, 2006, pp. 641-700.
Camerani M., *Joyce e il cinema delle origini: «Circe»*, Fiesole (FI), Cadmo, 2008.
Carbou G., Vergely P. (dir.), *Médias et émotions. Catégories d'analyses, problématiques, concepts*, Roma, Roma TrE-Press, 2020.
Carlucci G., Masecchia A., Rimini S. (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Roma, Carocci, 2023.
Casetti F., *L'immagine del montaggio*, in S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, P. Montani (a cura di), F. Casetti (con un saggio di), Venezia, Marsilio, 2012 (1985[1]), pp. IX-XXV.
Castle G., *Modernism and the Celtic Revival*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
Cecchi D., *Umano*, in F. Cimatti, A. Maiello (a cura di), *Quasi viventi. Il mondo digitale dalla A alla Z*, Torino, Codice Edizioni, 2024, pp. 233-243.
«Čelovek, kotoryj sozdal *Ulissa*», *Internacional'naja literatura*, 1940, 7-8, p. 337.
Cervini A., *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M.*

Ejzenštejn, R. De Gaetano (pref.), S. Tedesco (postf.), Milano-Udine, Mimesis, 2010.

Chanzen-Leve A.A., *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostranenija*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2001 (Hansen-Löve A.A., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktionen seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien, Akademie der Wissenschaften, 1978[1]).

Chėzlop G. [Heslop H.], «*Pominki po Fineganu* Džejmsa Džojsa», *Internacional'naja literatura*, 1940, 1, pp. 185-188.

Cioni A., *La «scrittura estatica» tra cinema e letteratura. Ejzenštejn e Zola*, in I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 197-204.

Cohen K., *Film & Fiction: The Dynamics of Exchange*, New Haven-London, Yale University Press, 1979.

Choružij S.S., «Kak čitat' *Ulissa*», *Inostrannaja literatura*, 1989, 1, pp. 215-217.

—, Uliss *v russkom zerkale*, in Dž. Džojs, *Uliss*, V.A. Chinkis, S.S. Choružij (per.), M., Znamenitaja kniga, 1994, t. 3, pp. 365-605.

Cornwell N., *James Joyce and the Russians*, London, The Macmillan Press, 1992.

Cortellazzo S., Tomasi D., *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

Criveller C., Frison A. (a cura di), *Letteratura e cinema nel Modernismo russo*, Roma, WriteUp, 2022.

[Kriveller K.], *«Ėpopeja» Andreja Belogo – teoretičeskie aspekty i roždenie žanra «avtofikšn» v russkoj literature*, in K. Ičin, M.l. Spivak (sost.), *Miry Andreja Belogo*, Belgrad, Filologičeskij fakul'tet Belgradskogo universiteta, 2011, pp. 687-697.

Cuthbert A.J., *On the Stream of Consciousness and «Camera-Eye» in the Works of James Joyce and Thomas Wolfe*, in E.-L. Silva, S. Slote, D. Van Hulle (eds), *James Joyce and the Arts*, Leiden, Brill, 2020, pp. 111-122.

D'Erme E., *«Tit-Bits». James Joyce, un'epoca e i suoi media*, Roma, Bulzoni, 2008.

De Angelis G., *Commento a* Ulisse, in Ulisse*. Guida alla lettura*, G. Melchiori, G. de Angelis (a cura di), Milano, Mondadori, 2010, pp. 63-258.

Demaria C., Fedriga R. (a cura di), *Il paratesto*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001.

Der Homer unserer Zeit. Deutschland in Erwartung des Ulysses *von Joyce. Einladung zur Subskription*, Y. Goll (Hrsg.), Zürich, R. Verlag, 1927.

De Vincenti G., *Actualité du travail théorique de S.M. Eisenstein: contextes et pratiques du style "moderne" aujourd'hui*, in L. Schifano, A. Somaini (dir.),

Eisenstein – Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans les mouvements des arts, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016, pp. 337-387.

Desnos R., «La ligne générale», *Documents*, 1930, 4, pp. 217-221.

Dneprov V.D., «Nužno razobrat'sja», *Voprosy literatury*, 1975, 11, pp. 107-135.

Döblin A., Ulysses *by Joyce*, reprint. in A. Kaes, M. Jay, E. Dimendberg (eds), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 514.

Donatelli B., *Phillippe Sollers: la voce, il corpo e la scrittura*, in L. Santone (a cura di), *Rimediare, performare, intermediare. Il corpo sonoro della scrittura*, Roma, Roma TrE-Press, 2023, pp. 97-116.

Dottorini D., «*Obraznost'*. Ejzenštejn e la scrittura del reale», *Aesthetica Preprint*, 2023, 121, pp. 89-104.

Džejms Džojs, in B.A. Vvedenskij (red.), *Bol'šaja Sovetskaja Ėnciklopedija*, L., Sovetskaja Ėnciklopedija, 1952, t. 14, p. 231.

Eco U., *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1982.

—, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, E. Esrock (trad.), Tulsa, University of Tulsa Press, 1982.

Ejzenštejn. La rivoluzione delle immagini. *Catalogo della mostra*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 7 novembre 2017-7 gennaio 2018, Firenze-Milano, Giunti, 2017.

Ellmann R., *James Joyce*, rev. ed., New York-Oxford-Toronto, Oxford University Press, 1982.

—, *James Joyce*, D. Macdonald (con un articolo di), V. Santangelo (trad.), Roma, Castelvecchi, 2017

Engels F., *Dialettica della natura*, L. Lombardo Radice (a cura di), Roma, Editori Riuniti, 1978.

Ėrenburg I.G., «Ljudy, gody, žizn'», *Novyj mir*, 1961, 10, pp. 124-157.

Ermolaev H., *Socialist Realism*, in V. Terras (ed.), *Handbook of Russian Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, pp. 429-431.

Fanfoni M., *James Joyce e il cinema*, Milano, BookTime, 2022.

Fedorčenko S.Z., *Narod na vojne*, N.A. Trifonova (red.), M., Sovetskij pisatel', 1990, <http://belousenko.com/books/memoirs/fedorchenko_narod_na_vojne.htm> (ultimo accesso 14/04/2024).

Fel'zen Ju., «O Pruste i Džojse», *Čisla*, 1932, kn. 6, pp. 215-218.

Fogerti Ju. [Fogarty E.], «Džejms Džojs», N. Vel'min (per.), *Vestnik inostrannoj literatury*, 1928, 10, pp. 119-128.

Gak A.M. (sost.), *Samoe važnoe iz vsech iskusstv. Lenin o kino*, M., Iskusstvo, 1973.

Gal'perina E., «Marsel' Prust», *Literaturnyj kritik*, 1934, 7-8, pp. 153-177.
Gan A.M., «Kino-avangard», *Kino-fot*, 1922, 2, p. 1.
Geduld H.M., Gottesman R. (eds), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair. The Making & Unmaking of* Que viva Mexico!, Bloomington, Indiana University Press, 1970.
Genette G., *Soglie*, C.M. Cederna (trad.), Torino, Einaudi, 1989.
Genieva, E.Ju., «Džojs i Ibsen», *Vestnik Moskovskogo universiteta. Filologija*, 1971, 3, pp. 32-41.
—, «*Džakomo Džojs*: o najdennoj rukopisi Džejmsa Džojsa», *Vestnik Moskovskogo universiteta. Filologija*, 1971, 6, pp. 76-79.
—, *Chudožestvennaja proza Džejmsa Džojsa: Avtoreferat dissertacij*, M., MGU, 1972.
—, *Pominki po Finneganu*, in *Problemy anglijskoj literatury*, V.V. Ivaševa (red.), M., MGU, 1974, pp. 115-137.
—, «*Džakomo Džojs*, voskrešennyj po-russki», *Literaturnaja Gruzija*, 1979, 9, pp. 85-96.
—, *Džejms Džojs*, in J. Joyce, *Dubliners*. *A Portrait of the Artist as a Young Man. Giacomo Joyce*, E.Ju. Genieva (predisl., komm.), M., Progress, 1982, pp. 7-38.
—, *Perečityvaja Džojsa*, in Dž. Džojs, *Dublincy*, *Džakomo Džojs*, E.Ju. Genieva (sost., predisl., komm.), M.P. Bogoslovskaja-Bobrova, I.K. Romanovič, N. Kiasašvili *et al.* (per.), M., Izvestija, 1982, pp. 5-22.
—, «Odisseja russkogo *Ulissa*», *Literaturnaja učeba*, 1988, 1, pp. 170-172.
—, «Odisseja russkogo *Ulissa*. Iz besed v redakcii», *Inostrannaja literatura*, 1990, 1, pp. 172-192.
—, *Literatura o Džejms Džojs na russkom jazyke*, in E.Ju. Genieva (red.), *«Russkaja Odisseja» Džejmsa Džojsa*, M., Rudomino, 2005, pp. 151-258.
—, (red.), *«Russkaja Odisseja» Džejmsa Džojsa*, M., Rudomino, 2005.
—, *Cena radosti*, in *«Russkaja Odisseja» Džejmsa Džojsa*, Ead. (red.), M., Rudomino, 2005, pp. 5-11.
Gigante E., «Nòstoi inauditi. Dalla percezione sonora fetale all'ascolto analitico», *Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia*, 2012, 10, pp. 129-149.
Gilbert S., *James Joyce's* Ulysses*: A Study*, London, Faber & Faber, 1930.
Gillespie G., *Proust, Mann, Joyce in the Modern Context*, Washington D.C., Catholic University of America Press, 2003.
Ginzburg L.Ja., *Zapisnye knižki. Vospominanija. Ėsse*, A.Ju. Balakin (red.), SPb., Iskusstvo, 2002.
Gjunter Ch., Dobrenko E.A. (red.), *Socrealističeskij kanon*, SPb., Akademičeskij proekt, 2000.

Goldring D., «Novaja anglijskaja literatura», *Sovremennyj Zapad*, 1922, kn. 1, pp. 147-148.
Goodwin J., *Eisenstein, Cinema and History*, Champaign, University of Illinois Press, 1993.
—, «Eisenstein, Joyce, Ecstasy and Hebraism», *Critical Inquiry*, 2000, 26, 3, pp. 529-557.
Gorman H., *James Joyce. His First Forty Years*, London, Geoffrey Bles, 1926.
Grande M., *Un'Odissea moderna tra letteratura e cinema. Il mito di Ulisse in Joyce e Kubrick*, Roma, Stamen, 2021.
Guerra L., *On the Cracked Screen of Consciousness: James Joyce and Cinema*, Roma, Bulzoni, 2022.
Hanaway-Oakley C., *James Joyce and the Phenomenology of Film*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
Hannouch H., *«It's so plastic, so visually written!»: Sergei Eisenstein on Émile Zola*, in D. Agrillo, E. Amideo, A. Di Nobile, C. Tarallo (a cura di), *L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine. Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale*, Napoli, UniorPress, 2016, pp. 89-102.
Hedberg Olenina A., *Psychomotor Aesthetics. Movement and Affect in Modern Literature and Film*, New York, Oxford University Press, 2020.
Ivanov Vjač.Vs., *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*, M., Nauka, 1976.
—, *Montaž kak princip postroenija v kul'ture pervoj poloviny XX v.*, in M.B. Jampol'skij (sost.), *Montaž. Literatura, iskusstvo, teatr, kino*, M., Nauka, 1988, pp. 119-148.
—, *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, tt. 1-7, M., Jazyki russkoj kul'tury, 1999, t. 1 (*Znakovye sistemy, Kino, Poėtika*).
—, *Ozornye risunki Ėjzenštejna i «glavnaja problema» ego iskusstva*, in N.V. Zlydneva, M.L. Spivak, T.V. Civjan (sost.), *Chudožnik i ego tekts. Russkij avangard: istorija, razvitie, značenie. K 80-letiju Vjačeslava Vsevolodoviča Ivanova*, M., Nauka, 2011, pp. 52-78.
Ivaševa V.V., «Počerki novoj ėpochi», *Voprosy literatury*, 1975, 9, pp. 74-116.
—, *Anglijskaja literatura XX vek*, M., Prosveščenie, 1967, pp. 38-66.
Joyce J., *Ulysses*, Georg Goyert (Übers.), Basel, Rhein-Verlag, 1927.
Kaškin I.A., *Džojs, Džems*, in A.V. Lunačarskij (red.), *Literaturnaja ėnciklopedija*, tt. 1-11, M., Izd. kommunističeskoj akademii, 1930, t. 3, coll. 248-251.
Khitrova D. [Chitrova D.M.], «La coreografia di *Ivan il Terribile*», *Bianco e Nero*, 2011, 569, pp. 58-69.
Klejman N.I., *Problema Ėjzenštejna*, in S.M. Ėjzenštejn, *Metod*, N.I. Klejman

(sost.), M., Muzej kino. Ėjzenštejn-centr, 2002, t. 1 (*Grundproblem*), pp. 5-30.
—, *Formula Finala. Stat'i, vystuplenija, besedy*, M., Ėjzenštejn-centr, 2004.
—, *Introduzione*, in S.M. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, O. Calvarese (a cura di), N.I. Klejman (introd.), Venezia, Marsilio, 2006, pp. XI-XXI.
—, «"Gospodinu Ėjzenštejnu, kotoryj mne simpatičen…". Ob avtografach na knigach iz biblioteki S.M. Ėjzenštejna», *Kinovedčeskie zapiski*, 2007, 85, pp. 79-95.
— [Kleiman], *«Do Touch Classics!»*, in S.M. Eisenstein, *Notes pour une histoire générale du cinéma*, C. Perrel (trad.), F. Albera, Kleiman, C. Perrel, A. Somaini (notes, comment.), Paris, AFRHC (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 2013, pp. 9-15.
— [Kleiman], *Eisenstein on Paper: Graphic Works by the Master of Film*, London, Thames & Hudson, 2017.
—, *Ėtjudy ob Ėjzenštejn i Puškin*, M., Muzej sovremennogo iskusstvo «Garaž», 2022.
Kon'o Ž., «Ėjzenštejn, MLb i krizis iskusstva», *Kinovedčeskie zapiski*, 2000, 46, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/582/> (ultimo accesso 14/04/2024).
Korneeva M., Gillespie D. (eds), *The History of Russian Literature on Films*, New York-London, Bloomsbury Academic, 2023.
Kozincev G.M., *Glubokij ėkran*, SPb., Izd. «Lan'», 2019.
Kraiski G. (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, V. Strada (introd.), Bari, Laterza, 1967.
—, *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1987.
—, *Nota del curatore*, in S.M. Ejzenštejn, *«Visse, scrisso, amo». Memorie*, G. Kraiski (a cura di), Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. IX-XII.
Krotkov A.V., «Džejms Džojs, *Uliss*, Rossija. Kronika rossijskoj žizni romana veka», *Junost'*, 1997, 1, pp. 74-75.
Kukulin I.V., *Mašiny zašumevšego vremeni. Kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*, M., Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2015.
Kulešov L.V., *Iskusstvo kino (Moj opyt')*, Leningrad, Tea-kino-pečat', 1929.
Lant A., «The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania», *October*, 1992, 59, pp. 86-112.
Leyda J., Voynow Z., Perry T. (eds), *Eisenstein at Work*, New York, Pantheon Books. The Museum of Modern Art, 1985.
Lena Corritore A., *La rivoluzione con gli occhi di un primitivo*, in F. Pitassio (a cura di), *La forma della memoria. Memorialistica, estetica, cinema*

nell'opera di Sergej Ejzenštejn, Udine, Forum, 2009, pp. 161-176.
—, «Quello strano modo di pensare: Sergej M. Ėjzenštejn e la cultura giapponese negli anni Venti», *Russica Romana*, 2010, XVII, pp. 115-140.
Levčenko Ja., *Roždenie kinoteorii formalistov iz ducha revoljucionnogo avangarda: slučaj Viktora Šklovskogo*, in K. Ičin (sost.), *Naučnye koncepcii XX veka i russkoe avangardnoe iskusstvo*, Belgrad, Izd. filologičeskogo fakul'teta Belgradskogo universiteta, 2011, pp. 378-391.
Levin H., *James Joyce: A Critical Introduction*, London, Faber & Faber, 1943.
Leving Yu., White F.H., Ulysses *on Soviet Celluloid: Sergei Eisenstein, James Joyce and Sylvia Beach*, in Yu. Leving (ed.), *A Blue Brick. Festschrift in Honor of John E. Bowlt on the Occasion of His 80th Birthday*, Esterum Publishing, Frankfurt am Main, 2023, pp. 326-362.
Lichačëv D.S., «Slovo k čitatelju», *Inostrannaja literatura*, 1989, 1, pp. 141-142.
Lukač G., *Roman*, in A.V. Lunačarskij (red.), *Literaturnaja ėnciklopedija*, M., Sovetskaja Ėnciklopedija, 1935, t. 9, coll. 773-832.
—, (Lukács), *The Meaning of Contemporary Realism*, J. and N. Mander (transl.), London, Merlin Press, 1963.
Lunačarskij A.V., *Sovremennaja literatura na Zapade: lekcija v Kommunističeskom universitete im. Ja. Sverdlova 9 fevralja 1929 g.*, in Id. *Literaturnoe nasledstvo*, N.A. Trifonov (red.), M., Nauka, 1970, t. 82 (*Neizdannye materialy*), pp. 317-341.
Luppol I.K., Rozental' M.M., Tret'jakov S.M. *et al.*, *Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet*, M., Sovetskij pisatel', 1990.
Lurija A.R., *Malen'kaja kniga o bol'šoj pamjati (Um mnemonista)*, M., Izd. Moskovskogo universiteta, 1968.
—, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, G. Cossu (a cura di), Roma, Armando, 2004.
Magarotto L., «Evropejskaja literatura na stranicach žurnala "Čisla"», *Europa Orientalis*, 2003, 2, pp. 185-196.
Marx K., Engels F., *Scritti sull'arte*, C. Salinari (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1974.
McCourt J., *James Joyce. Gli anni di Bloom*, V. Olivastri (trad.), Milano, Mondadori, 2004.
—, *Introduction. From the Real to the Reel and Back: Explorations into Joyce and Cinema*, in J. McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World. James Joyce and Cinema*, Cork, Cork University Press, 2010, pp. 1-5.
—, Ulisse *di James Joyce. Guida alla lettura*, Roma, Carocci, 2022.
McKernan L., *James Joyce and the Volta Programme*, in J. McCourt (ed.), *Roll*

Away the Reel World. James Joyce and Cinema, Cork, Cork University Press, 2010, pp. 15-27.
—, *Appendix. Volta Filmography*, in J. McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World. James Joyce and Cinema*, Cork, Cork University Press, 2010, pp. 187-204.
McLuhan M., *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, G. Gamaleri (introd.), S. Rizzo (trad.), Roma, Armando, 2011.
Meletinskij E.M., *Antiteza: Džojs i Tomas Mann*, in Id., *Poėtika mifa*, M., Nauka, 1976, pp. 298-340.
—, *Un'antitesi: James Joyce e Thomas Mann*, in E.M. Meletinskij, *Il mito. Poetica, folclore, ripresa novecentesca*, G. Lanoue (trad.), Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 324-370.
Michajlov A.D., *Russkaja sud'ba Marselja Prusta*, in O.A. Vasil'eva, M.V. Lindstrem (sost.), *Marcel' Prust v russkoj literature*, M., Rudomino, 2000, <http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0020.shtml> (ultimo accesso 14/04/2024).
Michal'skaja N.P., *Džejms Džojs*, in Ead., *Puti razvitija anglijskogo romana 1920-1930 gg.*, M., Vysšaja škola, 1966, pp. 149-165.
Michelson A., «Reading Eisenstein Reading *Capital*», *October*, 1976, 2, pp. 26-38.
—, «Reading Eisenstein Reading *Capital* (Part 2)», *October*, 1977, 3, pp. 82-89.
—, «Reading Eisenstein Reading *Ulysses*», *Art and Text*, 1989, 34, pp. 64-78
—, *Reading Eisenstein Reading* Capital, in R. Churner (ed.), *On the Wings of Hypothesis. Collected Writings on Soviet Cinema*, Cambridge, The MIT Press, 2020, pp. 59-86.
—, *Reading Eisenstein Reading* Ulysses, in R. Churner (ed.), *On the Wings of Hypothesis. Collected Writings on Soviet Cinema*, Cambridge, The MIT Press, 2020, pp. 87-114.
Miller-Budnickaja R.Z., «Ob *Ulisse* Džejmsa Džojsa», *Literaturnyj kritik*, 1934, 1, pp. 162-179.
—, «Kommentarii k *Pochoronam Patrika Dignėma*», *Zvezda*, 1934, 11, p. 137.
—, «Filosofija kul'tury Džejmsa Džojsa», *Internacional'naja literatura*, 1937, 2, pp. 188-209.
Mirskij D.P., «Dos Passos, sovetskaja literatura i Zapad», *Literaturnyj kritik*, 1933, 1, pp. 111-126.
—, «Džejms Džojs», *God šestnadcatyj. Almanach*, 1933, 1, pp. 428-450.
Monas S., «James Joyce and Russia», *Joyce Studies Annual*, 1993, 4, pp. 201-213.

Montani P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Edizioni Guerini, 1999.
—, *Introduzione*, in S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, P. Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 2003 (1981[1]), pp. IX-XLI.
—, *Note a* Organicità e pathos, in S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, P. Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 2003 (1981[1]), pp. 43-44.
—, *Note del curatore*, in S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, P. Montani (a cura di), F. Casetti (con un saggio di), Venezia, Marsilio, 2012 (1985[1]), pp. 419-429.
—, *Immagini sincretiche. Leggere e scrivere in digitale*, Milano, Meltemi, 2024.
Muratov P.P., «Iskusstvo prozy», *Sovremennye zapiski*, 1926, 29, pp. 240-258.
Murray E., *Cinematic Imagination: Writers and the Motion Picture*, New York, Frederick Ungar, 1972.
Mussinak L., *Izbrannoe*, A.V. Braginskij (per.), M., Iskusstvo, 1981.
Myers P., *The Sound of* Finnegans Wake, London, Palgrave Macmillan, 1992.
Nabokov V., *Strong Opinions*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1974.
—, *Lectures on Literature*, F. Bowers (ed.), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
«Naši zadači», *Literaturnyj kritik*, 1933, 1, p. 6.
Nesbet A., *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, London-New York, I.B. Tauris, 2007.
Neuberger J., «Strange Circus: Eisenstein's Sex Drawings», *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2012, 1, 6, pp. 5-52.
Newton J., «Zola and Eisenstein», *The French Review (Special Issue: Studies in Nineteenth-Century French Literature)*, 1971, 44, 2, pp. 106-116.
«Novaja kniga Džojsa», *Internacional'naja literatura*, 1938, 9/10, p. 282.
Oeler K., *Of Cats and Men: Eisenstein, Art, and Thinking*, in J. Neuberger, A. Somaini (eds), *The Flying Carpet. Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*, Sesto San Giovanni (MI), Mimésis, 2017, pp. 279-294.
O'Kėjsi Š. [O'Casey S.], «Literatura v Irlandii», M.P. Bogoslovskaja (per.), *Internacional'naja literatura*, 1939, 12, pp. 203-209.
Ogol'cov S.N., *Predislovie perevodčika*, in Dž. Džojs, *Uliss*, S.N. Ogol'cov (per.), M., LitRes: Samizdat, 2020, <https://www.litres.ru/dzheyms-dzhoys-22409007/uliss/> (ultimo accesso 14/04/2024).
Ol'chovyj B.S. (red.), *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe zaveščanie po kinematografii*, M., Tea-kino-pečat', 1929.
Olivero M., *Figures de l'extase. Eisenstein et l'esthétique du pathos au cinéma*, Sesto San Giovanni (MI), Mimésis, 2017.

Olivieri C., *Cinema russo da oggi a ieri*, Roma, Lithos, 2015.
O'Neill P., Finnegans Wake. *Tales of Translation*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2022.
Pasternak B.L., Pil'njak B.A., Sannikov G.A. *et al.*, «Nekrolog Andreju Belomu», *Izvestija*, 9 gennaio 1934, p. 4.
Patey C., «Scritto sul vento. Aspetti della questione retorica in *Ulysses*», *Enthymema*, 2010, 2, pp. 1-12.
Perlmutter R., «James Joyce and Cinema», *Boundary 2*, 1978, 6, 2, pp. 481-502.
Persi U., *Mesta i ne-mesta Kotika*, in Dž. Džuliano, K. Kriveller, M.L. Spivak, A. Frizon (red.), *Simvolizm i poėtika prostranstva v tvorčestve Andreja Belogo. Sbornik statej*, SPb., Nestor-Istorija, 2020, pp. 263-269
Petrini P., Renzi A., Casadei A., Mandese A., *Dizionario di psicoanalisi. Con elementi di psichiatria psicodinamica e psicologica dinamica*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
Piretto G.P., *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015.
Platonov A.P., «O "likvidacii" čelovečestva (Po povodu romana K. Čapeka, *Vojna s salamandrami*)», *Literaturnyj kritik*, 1938, 7, pp. 174-191.
Podoroga V.A., *Vtoroj ėkran. Sergej Ėjzenštejn i kinematograf nasilija*, tt. 1-2, M., BREUS, 2020.
Poplavskij B.Ju., «Po povodu… Džojsa», *Čisla*, 1930/1931, kn. 4, pp. 173-174.
Power A., «Conversations with Joyce», *James Joyce Quarterly*, 1, 1965, 3, pp. 41-49.
«Prepublications: *Work in Progress*», *Genetic Joyce Studies*, <https://www.geneticjoycestudies.org/info/prepublications> (ultimo accesso 14/04/2024).
Pučkova G.A., *Čechov i Džojs.* Dublincy *Dž. Džojsa v kontekste novatorstva čechovskoj prozy*, in V.Ja. Lakšin (red.), *Čechoviana: Čechov v kul'ture XX veka*, M., Nauka, 1993, pp. 165-173.
Puškin A.S., *Pis'mo Vjazemskomu P.A., vtoraja polovina nojabrja 1825 g. Michajlovskoe*, in Id., *Perepiska A.S. Puškina*, V.Ė. Vacuro (sost.), tt. 1-2, M., Chudožestvennaja literatura, 1982, t. 1, pp. 236-238.
Radek K.B., *Relazione su «La letteratura mondiale contemporanea e i compiti dell'arte proletaria»*, in G. Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, Bari, Laterza, 1967, pp. 118-187.
—, *Doklad Karla Radeka: «Sovremennaja mirovaja i zadači proletarskogo iskusstva»*, in I.K. Luppol, M.M. Rozental', S.M. Tret'jakov *et al.*, *Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet*, M.,

Sovetskij pisatel', 1990, pp. 291-318.
Rebecchi M., *The Unlimited Montage: Eisenstein's Anthropological Gaze*, in M. Rebecchi, E. Vogman (eds), *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, Roma, NERO, 2017, pp. 21-34.
Reid J.H., *Proust, Beckett, and Narration*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
«Režisser: Mif o vozroždenii "Lenfil'ma" ruchnul», *RBK*, 30 settembre 2013, <https://www.rbc.ru/spb_sz/30/09/2013/5592a9439a794719538d0806> (ultimo accesso 14/04/2024).
Rey A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.
Richardson R., *Literature and Film*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1969.
Rivière J., *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain (Freud et Proust). Cahiers Marcel Proust 13*, Paris, Gallimard, 1985.
Rjabčikova N.S., «Sergej Ėjzenštejn i Ėdmund Uilson: istorija odnogo dialoga», *Kinovedčeskie zapiski*, 2007, 85, pp. 53-65.
—, «Ėjzenštejn-Uilson: dialog na poljach knigi», *Kinovedčeskie zapiski*, 2008, 87, pp. 30-53.
Robertson R., *Eisenstein on the Audiovisual. The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, London-New York, I. B. Tauris, 2011.
Roznatovskaja Ju.A., *Vstuplenie v 'Odisseju'*, in *«Russkaja Odisseja» Džejmsa Džojsa*, M., Rudomino, 2005, pp. 14-25.
Ruggieri F., Terrinoni E. (eds), *James Joyce: The Recirculation of Realism. Joyce Studies in Italy*, *2 New Series*, Roma, Edizioni Q, 2014.
Rumjanceva-Klejman V.N., *V dome mastera*, M., Belyj gorod, 2018.
Sagalnik R.I., *Rekombinacija kak tvorčeskij priem v iskusstve, nauke i prirode*, in M.B. Jampol'skij (sost.), *Montaž. Literatura, iskusstvo, teatr, kino*, M., Nauka, 1988, pp. 5-14.
Salazkina M., *In Excess. Sergei Eisenstein's Mexico*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009.
Santone L., *Voci dall'abisso. Nuovi elementi sulla genesi del monologo interiore*, Bari, Edipuglia, 1999.
—, *Egger, Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma, Bulzoni, 2009.
— (a cura di), *Rimediare, performare, intermediare. Il corpo sonoro della scrittura*, Roma, Roma TrE-Press, 2023.
Šapoval S.B., «Russkij Džojs novogo tysjačeletija. Intervju s Sergeem Choružim, perevodčikom *Ulissa*», *Russkij žurnal*, 24 luglio 2001, <https://

james-joyce.ru/articles/russkiy-joyce.htm> (ultimo accesso: 14/04/2024).
Šaršun S.I., «Vstreča s Džems Džojsom», *Čisla*, 1930/1931, kn. 4, pp. 225-229.
—, «Magičeskij realizm», *Čisla*, 1932, kn. 6, pp. 229-231.
Scarlato A., *La tela strappata. Storie di film non fatti*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2016.
Schaumann G., *Montaža*, in A. Flaker, D. Ugrešić (red.), *Pojmovnik ruske avangarde*. *Prvi svezak*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1984, pp. 83-91.
Schlegel H.-J., *Eizenštejn e il «secondo periodo letterario della cinematografia». Sulla teoria e la prassi di un interesse letterario volto a una semiotica del film*, in P. Montani (a cura di), *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, Venezia, La Biennale di Venezia, Ed. Biblioteca dell'Immagine, 1991, pp. 201-228.
Schneider E., *Dedalus Among the Film Folk: Joyce and the Cinema Volta*, in J. McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World. James Joyce and Cinema*, Cork, Cork University Press, 2010, pp. 28-40.
Scott H.G. (ed.), *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress*, M.-L., Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR, 1935.
Seton M., *Sergei M. Eisenstein: A Biography*, New York, Grove Press, 1960.
Sicker P., Ulysses*, Film and Visual Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
Šklovskij V.B., «O poėzii i zaumnom jazyke», in *Poėtika. Sborniki po teorii poėtičeskogo jazyka*, Pg., Tipografija Z. Sokolinskogo, 1919, vyp. 1, pp. 13-26.
—, «O kinematografe», *Iskusstvo kommuny*, 23 febbraio 1919, 12, p. 1.
—, Tristram Šendi *Sterna i teorija romana*, Pg., Izd. Opojaz, 1921.
—, *O teorii prozy*, M., Federacija, 1929.
—, *Dnevnik*, M., Sovetskij pisatel', 1939.
—, *Ėjzenštejn*, M., Iskusstvo, 1973.
—, *Sua Maestà Ejzenštejn. Biografia di un protagonista*, P. Zveteremich (trad.), Bari, De Donato, 1974.
—, *Teoria della prosa*, C.G. De Michelis, R. Oliva (trad.), Torino, Einaudi, 1976.
—, *Il leone di Riga. Sergej M. Ejzenštejn*, L. Termine (a cura di), Vjač.Vs. Ivanov (con un saggio di), Collegno (TO), Testo & Immagine, 1998.
—, *Il cinematografo*, in Id., *Sul cinema. saggi, recensioni, essais*, D. Rebecchini (a cura di), Trento, Temi, 2009, pp. 27-29.

A. S. [Smirnov], «K voprosu o krizise romana», *Sovremennyj Zapad*, 1923, kn. 2, pp. 211-212.
Smith G., *Music and Sound in the Life and Literature of James Joyce. Joyces Noyces*, Palgrave-Macmillan, London, 2020.
Smith P. J., *A Key to the* Ulysses *of James Joyce*, Chicago, Pascal Covici Publisher, 1927.
Sokolov I.V., «Skrižal XX veka», *Kino-fot*, 1922, 1, p. 3.
Solivetti K., *Neizvestnye «russkie stranicy» Mattia Battistini*, in N.A. Fateeva (red.), *Dialog kul'tur. «Ital'janskii tekst» v russkoj literature i «russkij tekst» v ital'janskom literature*, M., RAN, 2013, pp. 264-274.
—, *«Zvukovoj žest»: nazad v buduščee*, in U. Persi, A.V. Polonskij (red.), *Nina M. Kauchtschischwili: eredità scientifica, lascito culturale, ricordi = Nina M. Kauchčišvili: naučnoe nasledie, kul'turnoe zaveščanie, vospominanija*, Belgorod-Bergamo, Politerra, 2021, pp. 188-201.
Solov'eva E.E., *Rol' I.A. Kaškina v formirovanij recepcii anglijskoj literatury v sovetskoj Rossii*, in G.N. Čirševa (sost.), *Vzaimodejstvie jazykov i kul'tur: Materialy VI mežd. nauč. konferencii*, Čerepovec, ČGU, 2017, pp. 156-163.
Somaini A., *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2008.
Souter G., *Diego Rivera. His Art and His Passions*, New York, Parkstone International, 2007.
Spiegel A., *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1976.
A. S. [Starcev], «Džems Džojs (Pamjati pisatel'ja)», *Internacional'naja literatura*, 1941, 2, p. 241.
Starcev A.I., «Ėksperiment v sovremennoj buržuaznoj literature (Tretij period Džejmsa Džojsa)», *Literaturnyj kritik*, 1934, 6, pp. 57-69.
—, «O Džojse», *Internacional'naja literatura*, 1936, 4, pp. 66-68.
—, «Džojs pered *Ulissom*», *Internacional'naja literatura*, 1937, 1, pp. 196-202.
—, «Russkie klassiki za rubežom», *Literaturnaja gazeta*, 13 settembre 1955, p. 4.
Statuto dell'Unione degli scrittori sovietici dell'URSS, in G. Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, V. Strada (introd.), Bari, Laterza, 1967, p. 333-339.
Strachan J., Ulysses *and the Dublin Advertising Business*, in J. Nash (ed.), *James Joyce in the Nineteenth Century*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 95-112
Strada V., *Introduzione*, in G. Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, V. Strada (introd.), Bari, Laterza, 1967, pp. IX-LXXVII.

—, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1980.
—, *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Venezia, Marsilio, 1988.
Struve G.P., «Obituary: Andrey Bely (Boris Bugayev)», *The Times*, 26 gennaio 1934, p. 14.
— *Russian Literature under Lenin and Stalin: 1917-1953*, London, Routledge, 1972.
Sučkov B.L., *Real'nost' i roman*, in Id., *Liki vremeni: stat'i o pisateljach i literaturnom processe*, tt. 1-2, M., Chudožestvennaja literatura, 1976, t. 2, pp. 249-255 (1969[1]).
Šumjackij B.Z., «O fil'me *Bežin lug*», *Pravda*, 19 marzo 1937, p. 3.
Svjatopolk-Mirskij D.P., «Den' godovščiny: Džojs (*Ulysses*, 1922)», *Versty*, 1928, 3, pp. 147-149.
Tall E., «Behind the Scenes: How *Ulysses* was Finally Published in the Soviet Union», *Slavic Review*, 2, 1990, 49, pp. 183-199.
—, «Correspondence between Three Slavic Translators of *Ulysses*: Maciej Slomczynski, Aloys Skoumal, and Viktor Khinkis», *Slavic Review*, 1990, 49, 4, pp. 625-633.
—, «James Joyce Returns to the Soviet Union», *James Joyce Quarterly*, 4, 1980, 17, pp. 341-347.
—, «The Joyce Centenary in the Soviet Union: Making Way for *Ulysses*», *James Joyce Quarterly*, 2, 1984, 21, pp. 107-122.
Taylor R., Christie I., *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents. 1896-1939*, London and New York, Routledge, 1994.
Terras V., *The Twentieth Century: The Era of Socialist Realism, 1925-53*, in C. Moser, *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 458-519.
Terrinoni E., *Episodi*, in J. Joyce, *Ulisse*, E. Terrinoni (a cura di), Milano, Bompiani, 2021, pp. CVII-CXLVII.
—, *Note*, in J. Joyce, *Ulisse*, E. Terrinoni (a cura di), Milano, Bompiani, 2021, pp. 1593-1810.
—, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015.
Tolstoj L.N., *Il primo Tolstoj: testi poetici, filosofici e letterari, la* Storia della giornata di ieri*,* Canzone del combattimento sulla Černaja *e i* Diari di viaggio in Svizzera e in Piemonte *del 1857*, P. Cazzola (trad.), Bologna, CLUEB, 1985.
Tomasin L., *Egotesti e varietà di lingua. Che cosa insegna la «scrittura per sé stessi»*, R. Librandi, R. Piro (a cura di), *I testi e le varietà. Atti del XV Convegno ASLI Associazione per la storia della lingua italiana (Napoli, 21-24*

settembre 2022), Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 59-70.
Traini C., «"Siamo nati nei mari": *Kotik Letaev* o la vita percepita da un bambino», *eSamizdat*, 2019, 12, pp. 29-38.
Tret'jakov S.S., *Reč S. Tret'jakova*, in I.K. Luppol, M.M. Rozental', S.M. Tret'jakov *et al.*, *Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet*, M., Sovetskij pisatel', 1990, pp. 344-347.
Tribout-Joseph S., *Proust and Joyce in Dialogue*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2008.
Tsivian Yu. [Civ'jan Ju.G.], «Il bisex come procedimento artistico: simmetria frattale e negativa in *Ivan il Terribile*», *Bianco e Nero*, 2011, 569, pp. 45-57.
Tonetto M.G., «Joyce's Vision of Realism: A New Source», *Genetic Joyce Studies*, 2012, 12, <https://www.geneticjoycestudies.org/articles/GJS12/GJS12_Tonetto> (ultimo accesso 14/04/2024).
Tynjanov Ju.N., *Pisatel' i učenyj: Vospominanija; Razmišlenija; Vstreči*, V.A. Kaverin (sost.), M., Molodaja Gvardija, 1966.
—, *Bezymennaja ljubov'*, in Id., *Puškin i ego sovremenniki*, V.V. Vinogradov (red.), M., Nauka, 1968, pp. 209-232.
Urnov D.M., «Demarkacionnoye linii v "počerkach ėpochi"», *Voprosy literatury*, 1975, 11, pp. 74-106.
—, «Drugaja kniga Džejmsa Džojsa: o romane *Portret chudožnika v junosti*», *Inostrannaja literatura*, 1976, 12, pp. 187-196.
Ušakov D.N. (red.), *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, tt.1-4, M., Gos. izd-vo inostr. i nac. slov., 1935-1940.
Vago D., *La* Recherche *de Marcel Proust. De la perception des couleurs au style*, in A. Bruzan, J. Chevalier, R. Mocan (dir.), *La Perception, entre cognition et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 165-179.
van Campen C., *The Proust Effect. The Senses as Doorways to Lost Memories*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
Vassilieva J. [Vasil'eva Ju.], «The Eisenstein-Vygotsky-Luria Collaboration. Triangulation and Third Culture Debate», *Projections*, 2019, 13, 1, pp. 23-44.
—, *Ėjzenštejn, Vygotskij, Lurja: psichotechnika iskusstva*, in N.I. Klejman (red.), *Ėjzenštejn dlja XXI veka. Sbornik statej*, M., Muzej sovremennogo iskusstva «Garaž», 2020, pp. 82-95.
Vassena R., «The Origins and Activities of the *Institut "Živogo slova"* (Petrograd, 1918-1924)», *Russica Romana*, 2006, XIII, pp. 69-85.
Vergara J., *All Future Plunges to the Past. James Joyce in Russian Literature*, Ithaca-London, Northern Illinois University Press, 2021.
Višnevskij Vs.V., *Sobranie sočinenij*, tt. 1-5, P.P. Veršigora (red.), M., GICHL,

1960, t. 5.
—, *Reč Vs. Višnevskogo*, in I.K. Luppol, M.M. Rozental', S.M. Tret'jakov *et al.*, *Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet*, M., Sovetskij pisatel', 1990, pp. 282-286.
—, «Znat' Zapad!», *Literaturnyj kritik*, 1933, 7, pp. 79-95.
Vogman E., *Hors de soi. Eisenstein's Mexican Diaries*, in M. Rebecchi, E. Vogman (eds), *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, Roma, NERO, 2017, pp. 35-60.
—, *Dance of Values. Sergei Eisenstein's* Capital *Project*, Zurich, Diaphanes, 2019.
Volodin B.F., *100 let so dnja roždenija Džejmsa Džojsa*, in L.I. Juniverg (red.), *Pamjatnye knižnye daty*, M., Kniga, 1982, pp. 162-165.
Vygotskij L.S., *Myšlenie i reč'*, M.-L., Socėkgiz, 1934.
—, *Pensiero e linguaggio*, L. Mecacci (a cura di), Bari-Roma, Laterza, 2022.
—, *Voprosy detskoj (vozrastnoj) psichologii*, in L.S. Vygotskij, *Sobranie sočinenij*, tt. 1-6, A.V. Zaporožec (red.), M., Pedagogika, 1984, t. 4, pp. 243-385.
Werner G., «James Joyce and Sergej Eisenstein», *James Joyce Quarterly*, 3, 1990, 27, pp. 491-507.
Williams K., *Odysseys of Sound and Image*, in J. McCourt (ed.), *Roll Away the Reel World. James Joyce and Cinema*, Cork, Cork University Press, 2010, pp. 158-173.
—, *James Joyce and Cinematicity: Before and After Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.
Wilson E., «*The New Republic*'s review of James Joyce's *Ulysses*», *The New Republic*, 5 luglio 1922, <https://newrepublic.com/article/97668/ulysses> (ultimo accesso 14/04/2024).
—, *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York-London, Charles Scribner's Sons, 1931.
—, «Eisenstein in Hollywood», *The New Republic*, 4 novembre 1931, reprint. in E. Wilson, *The American Earthquake*, London, W.H. Allen, 1958, pp. 397-413.
—, «The Strange Case of Pushkin and Nabokov», *The New York Review*, 15 luglio 1965, <https://www.nybooks.com/articles/1965/07/15/the-strange-case-of-pushkin-and-nabokov/> (ultimo accesso 14/04/2024).
—, *Il castello di Axel. Studio sugli sviluppi del Simbolismo tra il 1870 e il 1930*, M. e L. Bulgheroni (trad.), Milano, SE, 1988.
Yampolsky M. [Jampol'skij M.B.], *The Essential Bone Structure. Mimesis in Eisenstein*, in I. Christie, R. Taylor (eds), *Eisenstein Rediscovered*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 177-188.
York Tindall W., *A Reader's Guide to James Joyce*, Syracuse, Syracuse University

Press, 1995 (1959[1]).
Za bol'šoe kinoiskusstvo. Stenogrammy vystuplenij na Vsesojuznyj tvorčeskom soveščanii rabotnikov sov. kinematografii (8-13 janv. 1935, g. Moskva), M., Kinofotoizdat, 1935.
Zabrodin V.V., *Ėjzenštejn: kino, vlast', ženščiny*, M., NLO, 2011.
Zalambani M., *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1965-1985)*, Firenze, FUP, 2009.
—, *Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo*, Firenze, Firenze University Press, 2022.
E. Z. [Zamjatin?], s.t., *Sovremennyj Zapad*, 1923, kn. 2, p. 229.
Zamjatin E.I., «Ja bojus'», *Dom iskusstv*, 1920, 1, pp. 43-45.
—, *Andrej Belyj*, in E.I. Zamjatin, *Lica*, M.M. Korjakov (vstup. st.), New York, InterLanguage Literary Associates, 1967, pp. 75-80.
— [Zamyatin Ye.], *A Sovietic Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*, M. Ginzburg (transl.), Chicago, University of Chicago Press, 1970.
Žantieva D.G., *Anglijskaja literatura ot Pervoj do Vtoroj mirovoj voiny*, in I.I. Anisimov (red.), *Istorija anglijskoj literatury v 3 tt.*, M., Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1958, t. 3, pp. 362-369.
—, *Džejms Džojs*, M., Vyssaja škola, 1967.
Zatonskij D.V., «Iskusstvo i mif», *Inostrannaja literatura*, 1965, 6, pp. 188-200.
Zola É., *Proudhon et Courbet*, repris dans Id., *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques*, Paris, A. Faure, 1866, pp. 21-40.
—, *Correspondance*, tt. 1-11, B.H. Bakker (éd.), Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal, Éditions du CNRS, 1987, t. 6 (1887-1890).
Zorkaja N., *Kino, teatr, literatura: opyt' sistemnogo analiza*, M., Agraf, 2010.

Risorse online

Bavil'skij D.V., *Voronka* Ulissa. *Zametki na poljach russkogo* Ulissa, 1995, <http://james-joyce.ru/articles/bavilskiy-voronka-ulissa.htm> (ultimo accesso 14/04/2024).

Rene A., «Bibliography», *Fweet*, 2016, <http://fweet.org/pages/fw_bibl.php> (ultimo accesso 14/04/2024).

Armen i Fedor: Literatura, kotoraja otkazalas' umirat', <https://www.youtube.com/c/ArmenZakharyanSt> (ultimo accesso 14/04/2024).

Džejms Džojs, <https://james-joyce.ru/> (ultimo accesso 14/04/2024).

Moskovskij teatr Masterskaja Pëtr Fomenko. Spektakl' Uliss, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=L7WGzODDQOw> (ultimo accesso 14/04/2024).

«Russian *Finnegans Wake*: Na pomine Finneganov», <https://www.facebook.com/pominfin> (ultimo accesso 14/04/2024).

Uliss, *Teatr masterskaja "Petr Fomenko". Pressa o spektakle*, 2009, <http://www.smotr.ru/2008/2008_fom_uliss.htm> (ultimo accesso 14/04/2024).

Uliss. *Trejler spektaklja*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=77yLpJTcZz4> (ultimo accesso 14/04/2024).

James Joyce Reading Anna Livia Plurabelle, <https://www.youtube.com/watch?v=s5YNH4Aixe0> (ultimo accesso 14/04/2024).

James Joyce Reading from Ulysses, <http://www.youtube.com/watch?v=ZhW0TrzWGmI> (ultimo accesso 14/04/2024).

Indice dei nomi

Achmatova, Anna Andreevna; 61-63, 71
Ackerman, Ada; 156
Aldington, Richard; 39
Aleksandrov, Grigorij Vasil'evič; 84, 126, 127, 211, 213
Anastas'ev, Nikolaj Arkad'evič; 70, 71, 73-75
Anderson, Sherwood; 25, 152, 191, 193
Anisimov, Julian Pavlovič; 60
Arvatov, Boris Ignat'evič; 88
Ataševa, Pera (Perl Moiseevna Fogel'man); 24, 91, 213
Austen, Jane; 48
Azov, V.; 41
Babel', Isaak Ėmmanuilovič; 83, 84, 86, 127
Bach, Johann Sebastian; 122
Bachtin, Michail Michailovič; 63, 64
Bailly, Auguste; 116
Balmori, Juan; 198, 199
Balzac, Honoré de; 25, 57, 82, 111, 133, 134, 152, 201, 203, 204, 247, 248
Bastide, Roger; 233
Bataille, Georges; 20, 100, 137, 238
Battistini, Mattia; 47
Baviľskij, Dmitrij Vladimirovič; 75
Beach, Sylvia; 29, 41, 100-102, 121, 230, 302
Beckett, Samuel; 30, 65
Belyj, Andrej (pseud. di Boris Nikolaevič Bugaev); 44, 53, 64, 121, 144, 259
Benjamin, Walter; 97
Bergson, Henri-Louis; 219
Bogdanov, Aleksandr Aleksandrovič (Malinovskij); 200-202
Bogoslovskaja-Bobrova, Marija Pavlovna; 60, 62, 73
Bonnetain, Paul; 247
Borev, Jurij Borisovič; 54
Braque, Georges; 84
Brenner, Anita; 158
Breton, André; 238
Briggs, Austin; 35
Brik, Osip Maksimovič (Meerovič); 154
Bruno, Giordano; 201

Bucharin, Nikolaj Ivanovič; 54
Budgen, Frank; 116
Burkdall, Thomas; 35
Calvarese, Ornella; 83, 153, 156
Camerani, Marco; 35
Čapek, Karel; 61
Caris, Giuseppe; 27
Casetti, Francesco; 127
Čechov, Anton Pavlovič; 46, 52, 65
Cendrars, Blaise (pseud. di Frédéric-Louis Sauser); 25, 84, 152, 191, 193
Cervini, Alessia; 21
Chaplin, Charlie (Charles Spencer); 152, 201, 211
Chinkis, Viktor Aleksandrovič; 68, 69, 72, 74, 76
Choružij, Sergej Sergeevič; 37, 40, 43, 48, 50, 69-78, 81, 126
Christie, Ian; 150
Cioni, Alberto; 245
Cohen, Keith; 34
Copernico, Niccolò; 201
Cornwell, Neil; 40, 43, 61, 70-72
Cortés, Hernán; 191, 192
Cowley, Malcolm & Peggy (*née* Baird); 158
Crane, Hart; 158, 159, 217
Curtius, Ernst Robert; 116
Cuthbert, Adam James; 36
Cvetaeva, Marina Ivanovna; 61
Dante Alighieri; 82, 251
Darwin, Charles Robert; 249
Daumier, Honoré; 25, 152, 168, 169, 231, 239, 240
De Angelis, Giulio; 220, 221, 226
Debabov, Dmitrij Georgevič; 92, 302
Descaves, Lucien; 247
Díaz, Porfirio; 188, 189, 211, 212
Dickens, Charles; 89
Dietrich, Marlene (Marie Magdalene); 206
Dneprov, Vladimir Davydovič; 67
Döblin, Alfred; 33
Donatelli, Bruna; 146
Dostoevskij, Fedor Michajlovič; 64, 70, 89, 116, 119, 259
Dovženko, Aleksandr Petrovič; 127

Dreiser, Theodore; 25, 84, 99, 115, 139, 152, 168, 169, 255-257
Dreyfus, Alfred; 96, 246, 295
Duff, Charles; 101
Dujardin, Édouard; 117, 118
El Greco (pseud. di Domínikos Theotokópoulos); 128, 252
Eliot, Thomas Stearns; 24, 71, 101, 217, 241
Ellmann, Richard; 30, 66
Ėjzenštejn, Julija Ivanovna; 213
Engels, Friedrich; 248, 251
Ėrenburg, Il'ja Grigor'evič; 54, 65
Evreinov, Nikolaj Nikolaevič; 25, 152, 195, 196
Fanfoni, Marcello; 36
Faulkner, William Cuthbert; 68
Fedorčenko, Sof'ja Zacharovna; 86, 87
Fedotova, Elena Nikolaevna; 43
Fel'zen, Jurij (pseud. di Nikolaj Berngardovič Frejdenštejn); 46, 47
Flaubert, Gustave; 52, 63, 89
Florenskij, Pavel Aleksandrovič; 251
Fogarty, Eugene; 43
Foregger, Nikolaj Michajlovič; 88
Frazer, James George; 20, 137
Gal'perina, Elena Michajlovna; 231, 232, 234, 235
Gauguin, Eugène Henri Paul; 152, 193
Gavarni, Paul (pseud. di Sulpice-Guillaume Chevalier); 25, 152, 168, 169, 231, 239, 240
Genieva, Ekaterina Jur'evna; 40, 52, 66, 69, 71, 78
Gert, Valeska (pseud. di Gertrud Valesca Samosch); 99, 139
Gide, André; 25, 119, 152, 191, 193
Gilbert, Stuart; 101, 114, 115, 121, 131, 138, 218-222, 226, 230, 302
Ginzburg, Lidija Jakovlevna; 63
Godard, Jean-Luc; 35
Goethe, Johann Wolfgang von; 130
Gogol', Nikolaj Vasil'evič; 48, 89, 111, 121, 246, 263
Golding, William; 68
Goldring, Douglas; 39
Goncourt, Edmond Huot de; 152, 200, 203, 239, 247
Gor'kij, Maksim (pseud. di Aleksej Maksimovič Peškov); 40, 54, 128
Gorman, Herbert; 62, 98, 109
Grande, Mariacristina; 36

Griffith, David Wark; 125, 260
Grivcov, Georgij Aleksandrovič; 161, 302
Guerra, Lia; 36
Guiches, Gustave; 247
Gusman, Boris Evseevič; 175, 176
Hanaway-Oakley, Cleo; 35
Harkness, Margaret; 248
Herald, Heinz; 246
Herczeg, Géza; 246
Heslop, Harold; 62
Hiroshige, Utagawa; 240
Hokusai, Katsushika; 240
Huxley, Aldous Leonard; 40
Ibsen, Henrik Johan; 52, 221
Isocrate; 64
Ivanov, Vjačeslav Vsevolodovič; 20, 71, 159, 250
Ivaševa, Valentina Semenovna; 66, 67
Jolas, Eugene; 31, 101
Joyce, Giorgio; 30
Joyce, Lucia; 30
Kafka, Franz; 39, 65
Kamen'kovič, Evgenij Borisovič; 78
Karamzin, Nikolaj Michajlovič; 110
Kaškin, Ivan Aleksandrovič; 44, 59, 60, 69
Kataev, Valentin Petrovič; 70
Kiasašvili, Niko; 66, 72
Kimbrough, Hunter S.; 213
Klejman, Naum Ichil'evič; 24, 25, 90, 91, 107, 111, 150, 152, 155, 156, 229
Kozincev, Grigorij Michajlovič; 88, 127, 252
Kozlov, Leonid Konstantinovič; 90
Kraiski, Giorgio; 152, 160
Kubrick, Stanley; 36
Kulešov, Lev Vladimirovič; 127
Lann, Evgenij L'vovič (Lozman); 39
Larbaud, Valery; 116
Lautréamont (pseud. di Isidore Lucien Ducasse); 134
Lawrence, David Herbert; 25, 102, 120, 152, 191, 193
Lebedev, Vladimir Vasil'evič; 122
Leyda, Jay; 108, 123

Lenin, Vladimir Il'ič (Ul'janov); 93, 127, 201
Léon, Paul (Pavel Leopol'dovič); 30
Lesser, Sol; 215
Levin, Harry; 33
Lévy-Bruhl, Lucien; 20, 137
Lewis, Wyndham; 116
Lichačev, Dmitrij Sergeevič; 71
Linati, Carlo; 122, 131, 138
Litvinov, Maksim Maksimovič; 42, 114
Litvinova, Ivy (Val'terovna, *née* Low); 42, 114
Ljachovskij, Boris Natanovič; 29
Lo Gatto, Ettore; 49
London, Jack; 88
Lukács, György (György Bernát Löwinger); 60, 61
Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič; 43
Lurija, Aleksandr Romanovič; 20, 137, 143
Machnich, Antonio; 27
Magarotto, Luigi; 47
Majakovskij, Vladimir Vladimirovič; 43, 51, 61, 149
Mallarmé, Stéphane (Étienne); 241
Malraux, André; 127
Mamin, Jurij Borisovič; 78
Mandel'štam, Osip Ėmil'evič; 61, 63
Margueritte, Paul; 247
Marr, Nikolaj Jakovlevič; 20, 137
Marx, Karl; 15, 37, 42, 87, 90, 93, 243
Maurois, André (pseud. di Émile Salomon Wilhelm Herzog); 214, 215
McAlmon, Robert; 102
McLuhan, Marshall; 243
Mejerchol'd, Vsevolod Ėmil'evič; 61, 83, 88
Meletinskij, Eleazar Moiseevič; 65, 137
Méliès, Georges; 35
Merežkovskij, Dmitrij Sergeevič; 46
Merleau-Ponty, Maurice; 35
Michal'skaja, Nina Pavlovna; 65
Michelson, Annette; 24, 90, 95
Miller-Budnickaja, Rašel' Zinov'evna; 51, 52, 59
Monnier, Adrienne; 46
Monoszon, Lev Isaakovič; 214

Montagu, Ivor; 84
Montani, Pietro; 17, 19, 107, 251
Moravia, Alberto; 65
Moussinac, Léon; 42, 98
Mrosovsky, Peter; 47
Muratov, Pavel Pavlovič; 44
Murray, Edward; 34
Nabokov, Vladimir Vladimirovič; 30, 47, 48, 215, 259
Nesbet, Anne; 152
Novak, Lorenzo; 27, 28
O'Casey, Sean; 62
Oeler, Karla; 139
Ogol'cov, Sergej Nikolaevič; 76
Oleša, Jurij Karlovič; 54, 70
Olivero, Massimo; 141
O'Neill, Eugene; 25, 152, 168, 169, 195, 196, 255-257
Omero; 36, 130, 131, 137, 220, 243
Orwell, George; 40
O'Shea, Milo; 227, 302
Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič; 88
Palomino y Cañedo, Jorge; 207
Pasternak, Boris Leonidovič; 53, 61, 71, 144
Patey, Caroline; 221, 222
Perlmutter, Ruth; 34
Picasso, Pablo; 84
Pil'njak, Boris Andreevič; 53, 144
Platonov, Andrej Platonovič; 61
Ponisovsky, Alex (Ponizovskij, Aleksandr); 30
Poplavskij, Boris Julianovič; 45
Portes Gil, Emilio; 198, 199
Pound, Ezra; 39, 71
Prokof'ev, Sergej Sergeevič; 26, 109
Proust, Marcel; 23, 25, 39, 44-48, 50, 53, 58, 60, 63, 64, 119, 120, 151, 153, 160, 165, 166, 168, 169, 195, 200, 202, 203, 217, 219, 220, 231-237, 239-241, 257, 261
Pudovkin, Vsevolod Illarionovič; 86, 127
Puškin, Aleksandr Sergeevič; 89, 110-112, 128, 215, 246, 259
Rabelais, François; 82
Radek, Karl Berngardovič; 53, 54, 56-59, 61, 71, 106

Rebez, Giovanni; 27
Remizov, Andrej Michajlovič; 46
Rene, Andrej (pseud.); 77
Richardson, Robert; 33
Richter, Hans; 31
Rimbaud, Arthur; 23, 25, 134, 151, 191-193, 195, 215, 217
Rimbaud, Isabelle; 192
Rivera, Diego; 48, 135-137, 302
Rivière, Jacques; 219
Rjabčikova, Natal'ja Sergeevna; 24, 158, 216, 217, 233
Rodčenko, Aleksandr Michajlovič; 128
Roëves, Maurice; 277, 302
Romanovič, Igor' Konstantinovič; 59, 61, 69, 78
Rosny, J. H. (pseud. di Joseph-Henri Honoré Boex); 247
Rossellini, Roberto; 35
Rumjanceva-Klejman, Vera Naumovna; 24
Ruttman, Walter; 31
Šalamov, Varlam Tichonovič; 68
Santone, Laura; 118, 145, 146
Šaršun, Sergej Ivanovič (Serge Charchoune); 46
Sartre, Jean-Paul; 240
Scarlato, Alessio; 209
Schlegel, Hans-Joachim; 85
Scorsese, Martin Charles; 35
Seeber, Guido; 85
Šereševskij, Solomon Veniaminovič; 143
Serov, Valentin Aleksandrovič; 128
Seton, Marie; 31, 100, 105
Shakespeare, William; 18, 29, 41, 49, 50, 100, 105, 107, 109, 110, 121, 126-128, 130, 132, 134-136, 142, 230, 238, 247, 249, 302
Sharaku, Tōshūsai; 123, 124, 240
Shaw Weaver, Harriet; 32
Shimada, Chiemi; 150
Sicker, Philip; 35
Sinclair, Upton; 25, 158, 180, 198, 207, 211-216
Siqueiros, David Alfaro; 158
Šklovskij, Viktor Borisovič; 54, 63, 89, 97, 142, 154, 251
Skoumal, Aloys; 69
Słomczyński, Maciej; 69

Smirnov, Aleksandr Aleksandrovič; 40
Smith, Paul Jordan; 116
Smyšljaev, Valentin Sergeevič; 88
Sollers, Philippe; 146
Spiegel, Alan; 34
Spinoza, Baruch; 200, 202, 203
Stalin, Iosif Vissarionovič (Džugašvili); 20, 54, 61, 64, 73, 78, 102, 111, 125, 127, 137, 207, 216
Starcev, Abel' Isaakovič; 52, 53, 62, 65
Stein, Gertrude; 24, 195, 217, 241
Stendhal (pseud. di Marie-Henri Beyle); 153
Stenič, Valentin Iosifovič (Smetanič); 59, 61
Sterne, Laurence; 89
Stevenson, Robert Louis; 48
Strada, Vittorio; 55
Strick, Joseph; 226, 227, 302
Struve, Gleb Petrovič; 53, 58
Šub, Ėsfir Il'inična; 128, 213
Sučkov, Boris Leont'evič; 67
Šumjackij, Boris Zacharovič; 127, 213, 226
Svjatopolk-Mirskij, Dmitrij Petrovič; 49-52, 56, 59, 61, 66
Tairov, Aleksandr Jakovlevič; 99
Tall, Emily; 39, 58, 69, 71
Terrinoni, Enrico; 57, 94, 145, 221, 257
Tichonovič, Valentin Vladimirovič; 142
Tindall, William York; 33
Tissė, Ėduard Kazimirovič; 127, 188, 189, 211
Tolstoj, Lev Nikolaevič; 63, 89, 134, 259
Trauberg, Leonid Zacharovič; 88, 127
Tret'jakov, Sergej Sergeevič; 58, 83, 86, 88
Tynjanov, Jurij Nikolaevič; 97, 110
Urnov, Dmitrij Michajlovič; 67, 68, 72
Utamaro, Kitagawa; 240
Valéry, Paul; 23, 217, 241
Verlaine, Paul; 109
Veržblovskaja, Elena Vladimirovna; 78
Vertov, Dziga (pseud. di David Abelevič Kaufman); 127
Vjazemskij, Petr Andreevič; 112
Višneveckaja, Sof'ja Kas'janovna; 161, 302

Višnevskij, Vsevolod Vital'evič; 38, 39, 51, 58
Volochonskij, Anri Girševič; 76
Volodin, Boris Fedorovič; 70
Vygotskij, Lev Semënovič; 20, 137, 143, 144
Wagner, Wilhelm Richard; 122, 250
Weismann, August; 249
Whitman, Walt; 25, 128, 165, 166, 219
Williams, Keith; 36, 226, 229
Wilson, Edmund; 23, 25, 102, 116, 147, 149-152, 155, 157, 158, 160, 172, 191-193, 195, 207, 209, 210, 213-219, 223, 225, 233, 236, 237, 239-242, 244, 245, 247, 254, 255, 257, 260, 261
Wolfe, Thomas; 36
Wright, Basil; 100
Yeats, William Butler; 56, 217, 241
Zabrodin, Vladimir Vsevolodovič; 26
Zalambani, Maria; 55
Zamjatin, Evgenij Ivanovič; 40, 53, 71
Žantieva, Diliara Gireevna; 65, 66
Zatonskij, Dmitrij Vladimirovič; 65
Ždanov, Andrej Aleksandrovič; 54
Žitomirskij, V.; 38, 39
Zola, Émile; 25, 86, 89, 111, 112, 133, 134, 152, 165, 166, 168, 169, 171-173, 179, 180, 182, 183, 200-204, 217-219, 223, 229, 230, 240, 245-255, 257, 258, 261
Zweig, Stefan; 71, 134

Indice delle illustrazioni

Figura 1. Biglietto del messaggio telefonico lasciato da Sylvia Beach a Ėjzenštein, ospite dell'Hotel Astor di Parigi, alla vigilia dell'incontro fra il regista e Joyce. 29

Figure 2-3. Copertina e frontespizio della copia di Ėjzenštejn di *Ulysses* (Paris, Shakespeare and Company, 1928). 91

Figura 4. Autografo di Joyce sul foglio di guardia di *Ulysses* datato «30 XI 1929», giorno dell'incontro tra lo scrittore ed Ėjzenštejn a Parigi. 91

Figura 5. Ėjzenštejn posa per il fotografo e giornalista Dmitrij Debabov con la sua copia di *Ulysses* a Gagra (1928). 92

Figura 6. Vista generale delle pareti est ed ovest del *Patio del Trabajo*, Secretaría de Educación Pública, Città del Messico. 136

Figura 7. Diego Rivera, *Banquete de Wall Street*, 1928. Affresco, 205 x 155 cm. Parete nord, Patio de Las Fiestas, Secretaría de Educación Pública, Città del Messico. 136

Figura 8. Copia di *Ulysses* nell'edizione di Shakespeare &Co. vista da una prospettiva laterale. 136

Figure 9, 10 e 11. Disegni dalla serie *La morte di Duncan* (*Smert' Dunkana*), numerati (12, 13 e 14) e datati («15 VI 31») dal regista. 143

Figure 12 e 13. *Lo studio di S.M. Ėjzenštejn la notte fra il 10 e l'11 febbraio 1948* (*Rabočij kabinet S.M. Ėjzenštejna v noč' na 10/11 fevralja 1948 g.*) e *La biblioteca di S.M. Ėjzenštejn* (*Biblioteka S.M. Ėjzenštejna*), acquerelli realizzati dagli scenografi Sof'ja Višneveckaja e Georgij Grivcov poco dopo la morte del regista. 161

Figura 14. Frontespizio della copia di Ėjzenštejn di *Axel's Castle*. 162

Figura 15. Fotogrammi del film *Ulysses* (1967) di Joseph Strick, che mostrano Bloom (Milo O'Shea) e Dedalus (Maurice Roëves) nella redazione dell'*Irish Times*. 227-228

Figure 16 e 17. Frontespizio della copia di Ėjzenštejn di *James Joyce's* Ulysses*. A Study* di Stuart Gilbert, nell'edizione Faber & Faber del 1930, e firma autografa del regista sul foglio di guardia dello stesso libro. 230

Lo sguardo della coscienza ricostruisce il dialogo che lega indissolubilmente Sergej Ėjzenštejn a James Joyce già prima del loro unico incontro: a Parigi nel 1930. Il regista sovietico, affascinato da *Ulysses*, riconosce nell'opera joyciana un modello capace di suggerirgli nuove strategie per le modalità del montaggio, del monologo interiore e per la rappresentazione filmica del pensiero. Attingendo a documenti inediti e puntando a una rilettura critica degli scritti teorici di Ėjzenštejn, il volume si propone di indagare la rilevante incidenza di Joyce nell'estetica del regista, offrendo un'interpretazione originale dell'intreccio fra letteratura e cinema nella produzione ėjzensteiniana.

Ilaria Aletto è ricercatrice in Slavistica dell'Università degli Studi Roma Tre, dove insegna lingua e letteratura russa. I suoi studi si concentrano sulla letteratura russa dell'Ottocento, sulla cultura e la letteratura sovietica, sul formalismo russo e sulla teoria della traduzione. Ha pubblicato in riviste e volumi collettanei italiani e internazionali ed è responsabile di Unità di Ricerca (Roma Tre) nel progetto PRIN 2022 PNRR *Rewriting European Literatures in Stalin's Russia: Defence of European Culture or Mediation of the Regime's Ideology?*

Roma Tre