

Marie Rebecchi

La filosofia del montaggio nel surrealismo.
Attrazione, conflitto, sacrificio¹

Introduzione

L'articolo è un tentativo di mettere in luce le possibilità euristiche ed espressive del montaggio al di là del campo specificamente cinematografico. Proveremo a cogliere nel potere del montaggio la possibilità di un ripensamento critico delle modalità stesse del *sentire* e del *conoscere*, scegliendo di delimitare cronologicamente l'orizzonte teorico della nostra analisi agli anni Venti del secolo scorso, ossia al periodo di massimo sviluppo e affermazione dei principali movimenti d'avanguardia. Da questo punto di vista il montaggio può essere compreso, da un lato, come un principio in grado di riflettere esemplarmente il processo di riconfigurazione in senso tecnico dei modelli percettivi, individuando proprio nel processo dinamico di *scomposizione* e *ricomposizione* delle forme uno dei metodi privilegiati di riorganizzazione dell'esperienza; dall'altro lato, il montaggio può configurarsi come un principio dialettico in grado di palesare i conflitti e le contraddizioni presenti nella realtà attraverso l'esibizione dello scontro di forme eterogenee di espressione, tale da mostrarle *fuori di sé*, oltre i loro confini spazio-temporali, producendo in questo modo forme inedite di pensiero e conoscenza. Con l'espressione "fuori di sé" intendiamo sottolineare il carattere estatico, dinamico e aperto che può connotare in senso positivo e produttivo il lavoro del montaggio.

Per mettere in luce il passaggio dal carattere *tecnico-cinematografico* a quello *dialettico-conflittuale*, occorre anzitutto collocare cronologicamente l'emergenza delle prime sperimentazioni artistiche, e speculazioni teoriche, attorno al concetto di montaggio nel decennio che va dalla fine degli anni Dieci alla fine degli anni Venti – periodo segnato da una progressiva trasformazione delle forme dell'esperienza, fortemente connessa alle innovazioni tecniche introdotte del cinema. A fronte di questa epocale trasformazione del sentire – riconducibile, da una

¹ Una parte delle riflessioni presentate in questo articolo sono state pubblicate in francese in M. Rebecchi, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel, Mimésis* France, Milano-Udine 2018.

Abstract

The article explores the potential of montage beyond the cinematic realm, emphasizing its heuristic and expressive value in the context of the artistic avant-gardes of the 1920s. Montage is analyzed as a principle capable of technically reconfiguring perceptual models and reflecting dialectically the conflicts of reality through the juxtaposition of heterogeneous forms. At the heart of the debate on montage theories, the aim of the essay is to propose a possible reconciliation, beyond structural divergences, between Ejzenštejn's montage theory and surrealism, particularly regarding the dissident forms and expressions of the latter.

KEYWORDS

MONTAGE
-
COMPOSITION
-
SURREALISM
-
EJZENŠTEJN
-
BUÑUEL

parte, all'azione sempre più incisiva e pervasiva delle nuove tecniche di riproduzione e, dall'altra, all'effetto di automatizzazione indotto dai ritmi meccanici e intermittenti della produzione industriale sul sensorio umano – il *medium* cinematografico, e il montaggio in quanto sua costitutiva componente, si presentano come il *pharmakon* di un'epoca. Da un lato, partecipano dell'inarrestabile processo di "impoverimento dell'esperienza"², intimamente collegato alle modificazioni tecniche del sentire, dall'altro si presentano come irripetibili opportunità di trasformare e ridisegnare integralmente il panorama storico e politico dell'*aisthesis*, fornendo all'uomo moderno dei potenti anticorpi per fronteggiare criticamente e confrontarsi produttivamente con un mondo sempre più tecnologicamente orientato.

Surrealismo e montaggio

Tra i movimenti d'avanguardia degli anni Venti che hanno costruito le loro pratiche attorno ad un'estetica del montaggio (dentro e fuori il cinema), il surrealismo è un esempio paradigmatico. Tra montaggio e surrealismo esiste infatti un forte legame sia sul piano teorico e filosofico, sia su quello *tecnico-cinematografico*. Prima di procedere all'analisi di questo legame dobbiamo operare delle distinzioni all'interno del movimento surrealista.

Come osserva Adorno nel suo saggio *Retrospectiva sul Surrealismo* (1956), il metodo attraverso cui si realizza la gran parte della produzione artistica surrealista è fondato sul "carattere" del montaggio: «Si potrebbe dimostrare facilmente che la pittura propriamente surrealista opera con motivi di montaggio e che la *connessione discontinua di immagini* nella lirica surrealista ha carattere di montaggio»³. Anche Ernst Bloch si attesta su questa

2 Cfr. W. Benjamin, "Esperienza e povertà", in *Opere Complete. Vol. V. Scritti 1932-1933*, tr. it. a cura di E. Ganni Einaudi, Torino 2003, pp. 540-543.

3 T.W. Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus* (1956), in *Noten zur Literatur*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main 1958; tr. it. a cura di E. De Angelis, *Retro-*

linea, riconoscendo nel montaggio il metodo attraverso cui il surrealismo procede nell'espone i propri contenuti, non solo in ambito artistico, ma anche per quel che concerne la riflessione filosofica: «Il filosofare surrealista è esemplare in quanto levigatura e montaggio di frammenti, che peraltro rimangono tali, nel loro grande pluralismo e nella loro assenza di rapporti»⁴.

Ma si può effettivamente parlare di montaggio in quegli ambiti del pensiero e dell'espressione artistica dove non sia ancora intervenuto il *medium* cinematografico per portarne a leggibilità i contenuti? E, seconda questione: è possibile utilizzare il termine montaggio per indicare un metodo basato sull'assemblaggio e sulla *rappresentazione* scomposta dei fenomeni, incapace di procedere dinamicamente e dialetticamente verso l'unificazione dei singoli frammenti in un'*immagine* generale dotata di senso?

Per Sergej Ejzenštejn, a cui si deve senz'altro riconoscere l'elaborazione di una prima riflessione in termini generali e transmediali sul montaggio⁵ – in cui quest'ultimo è presentato dal regista e teorico sovietico come un principio in grado di manifestarsi storicamente in *media* diversi (cinema, pittura, fotografia, poesia, architettura) – il momento segnato dalla *scomposizione* è solamente il preludio a una fase di successiva *ricomposizione*, in cui l'immagine iniziale diviene e si trasforma in un'integrità più compiuta. L'immagine, dunque, non sarebbe altro che l'effetto di senso che si libera nel corso del processo costruttivo messo in atto dal *montaggio* [*montaž*]⁶, che può quindi essere definito come l'azione organizzante volta alla composizione e alla trasposizione della rappresentazione [*izobraženie*] in un'immagine [*obraz*] dotata di un senso complessivo, emotivamente carica e

spettiva sul Surrealismo, in *Note per la letteratura*, vol. I., Einaudi, Torino 1979, p. 98.
 4 E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962; tr. it. di L. Boella, *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 311.
 5 S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2004.

6 Sul carattere operativo, dinamico e processuale del montaggio ejzenštejniano si veda, in particolare, il saggio di Pietro Montani: *Il pensiero denso e il principio dionisiaco del montaggio*, in Id., *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, QuattroVenti, Urbino 1993, pp. 70-79.

capace di agire sullo spettatore. Da questo punto di vista è come se, dal punto di vista di Ejzenštejn, la concezione surrealista del montaggio – ammesso che si possa utilizzare questo termine nel contesto delle sperimentazioni artistiche surrealiste – si fosse arrestata al momento della “rappresentazionalità [izobrazitel’nost]⁷, ovvero all’idea di frammentarietà e di scomposizione riconducibile allo stadio pre-cinematografico di sviluppo delle arti, senza mai accedere alla dimensione estatica del “divenire immagine”, che, al contrario, riflette appieno l’idea di montaggio che Ejzenštejn elaborerà nel corso degli anni Trenta.

Sulla scorta delle riflessioni ejzenštejniane – la cui importanza teorica ci permetterà di leggere sotto una nuova luce anche il rapporto tra montaggio e surrealismo – è dunque possibile parlare propriamente di montaggio a proposito del metodo automatico – immediato e *non dialettico* – impiegato dai surrealisti nei differenti ambiti della produzione artistica (nel cinema surrealista ma anche in altre pratiche come il collage, il fotomontaggio, la pittura)?

Per rispondere a questo interrogativo è necessario soffermarsi sullo stato dell’arte del movimento surrealista alla fine degli anni Venti, in particolare, sul momento della decisiva frattura interna al gruppo guidato da André Breton, avvenuta nel dicembre 1929 a seguito della pubblicazione del *Secondo manifesto del Surrealismo* sul dodicesimo numero della rivista “La Révolution surréaliste”. A partire da questo episodio è infatti possibile distinguere due correnti nate in seno al surrealismo stesso: una ortodossa, legata ai primi firmatari dei Manifesti e alla rivista “La Révolution surréaliste”, e l’altra eterodossa e dissidente (composta dai molti surrealisti scomunicati) vicina alla figura di Georges Bataille e alla rivista *Documents*⁸. Questi stessi surrealisti dissidenti pubblicano, nel 1930, un *pamphlet* critico contro Breton intitolato *Un cadavere*⁹. Questa distinzione interna al surrea-

7 Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 213.

8 Cfr. *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux Arts et Ethnographie (Variétés)*, 1929-30, Paris, Jean-Michel Place 1991.

9 Cfr. G. Ribemont-Dessaignes, *Papologie d’André Breton*, «Un Cadavre» (1930),

lismo permette di ipotizzare, da un lato, una possibile convergenza fra la teoria del montaggio elaborata da Ejzenštejn alla fine degli anni Venti e l'ala eterodossa dei surrealisti dissidenti e, dall'altra, la possibilità di pensare un'inedita e paradossale forma di "realismo-surrealista" nata in seno al ramo eterodosso dei surrealisti.

In un primo momento analizzeremo il rapporto tra Ejzenštejn e i surrealisti (ortodossi e dissidenti) attraverso l'analisi della *dialettica delle forme* che connota il montaggio editoriale degli articoli pubblicati sulla rivista *Documents* tra il 1929 e 1930, rivista di cui Georges Bataille era caporedattore. Questo modello di *mise en page* si distacca dal modello casuale e automatico di incontro tra testi e immagini tipica di quello che chiameremo surrealismo ortodosso di matrice bretoniana. In un secondo tempo, prenderemo in esame la rielaborazione in chiave surrealista, da parte di Luis Buñuel, della teoria del montaggio *attrazionale e conflittuale* di Ejzenštejn, esibita in modo esemplare nella sequenza di apertura di *Un chien andalou* (1929).

Muovendo dal controverso rapporto di Ejzenštejn con il surrealismo, segnato, da un lato, dalle critiche mosse nei confronti del carattere "insensato e asociale" attribuito al metodo automatico sperimentato nei diversi campi della produzione artistica dagli esponenti del gruppo surrealista legato a Breton, e, dall'altro, dalle manifestazioni di apprezzamento nei confronti dell'ala sinistra e dissidente del movimento, è possibile individuare due differenti metodi di combinazione e correlazione delle immagini: uno identificabile, per l'appunto, nel carattere *automatico e casuale* dell'incontro fortuito tra immagini eterogenee; l'altro individuabile nella "dialettica conflittuale delle forme concrete", che trova la sua teorizzazione più efficace nell'idea di montaggio conflittuale elaborata da Ejzenštejn e una sua messa in pratica nei montaggi conflittuali tra testo e immagini pubblicati da Bataille sulla rivista *Documents* tra il 1929 e il 1930.

in J. Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome I (1922-1939), Losfeld éditeur, Paris 1980, pp. 132-144.

Occorre sottolineare che la maggior parte delle critiche che Ejzenštejn muove al surrealismo sono rintracciabili a partire da alcuni importanti passaggi di *Teoria generale del montaggio*, redatta nel corso del 1937, in pieno regime staliniano, e rimasta a lungo inedita; questa circostanza storico-politica lascia facilmente supporre che tali critiche fossero dovute, anzitutto, a una necessaria presa di distanza ideologica dalle avanguardie occidentali – in primo luogo dal surrealismo – espressione di un marxismo “borghese” e “da salotto”, per riprendere alcune sprezzanti espressioni utilizzate dallo stesso Ejzenštejn nelle sue *Memorie*¹⁰.

Questo periodo estremamente denso e complesso di riconfigurazione interna al movimento surrealista, che coincide con i sette mesi del soggiorno di Ejzenštejn a Parigi, è stato anticipato dalla pubblicazione, nel corso del 1929, di tre fondamentali saggi in cui Ejzenštejn esplicita la sua idea di montaggio dialettico e conflittuale: il primo è *Fuori campo* (febbraio 1929), scritto come postfazione all’opuscolo di Nikolaj Kaufman sul cinema giapponese [*Japonskoe kino*]; il secondo è *Drammaturgia della forma cinematografica* (luglio-agosto 1929)¹¹ originariamente scritto in tedesco, con il titolo *Dramaturgie der Film Form*, per il catalogo della mostra *Film und Foto* di Stoccarda; il terzo è *La quarta dimensione nel cinema* (settembre 1929)¹². Un’analisi del metodo dialettico su cui si fonda la riflessione ejzenštejniana attorno al concetto di montaggio consente, quindi, di comprendere i motivi della profonda distanza, sia ideologica che metodologica, tra Ejzenštejn e il surrealismo bretoniano, e, così, d’individuare le ragioni di una possibile convergenza con i surrealisti eretici e

10 Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, a cura di O. Calvarese, Marsilio, Venezia 2006, p. 172.

11 Nell’ambito di una ricostruzione dei rapporti tra Ejzenštejn e l’ala dissidente del surrealismo, occorre ricordare che il testo fu tradotto dal tedesco da Raoul Michel e pubblicato per la prima volta in francese nel 1930 sulla rivista *Bifur*, il cui direttore all’epoca era G. Ribemont-Dessaigues, surrealista dissidente e autore di uno degli articoli più caustici apparsi sul pamphlet *Un cadavre* (1930), intitolato *Papologie d’André Breton*.

12 S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986, pp. 3-74.

dissidenti raggruppati attorno alla rivista *Documents* e alla figura di Bataille.

A partire da queste premesse, si possono mettere a fuoco alcuni concetti chiave nell'elaborazione teorica di Ejzenštejn attorno al principio del montaggio: *attrazione, conflitto, estasi e regressione*. Concetti che, pur appartenendo a fasi differenti della riflessione ejzenštejniana, sono in parte condensati e, in alcuni casi addirittura anticipati, negli scritti della fine degli anni Venti. Tali nozioni si riveleranno funzionali per comprendere la violenta critica che Ejzenštejn muoverà nella *Teoria generale del montaggio*, nei confronti del metodo attraverso cui opera il surrealismo "bretoniano", presentato come l'opposto metodologico di quello che Ejzenštejn propone nella sua *Teoria*: «Noi seguiamo un unico indice nell'insieme degli elementi 'di montaggio'. Questo indice fondamentale e determinante è la loro potenziale tendenza all'unione»¹³. La teoria ejzenštejniana del montaggio attrazionale e conflittuale assumerà, nel corso della nostra argomentazione, un ruolo decisivo nella formulazione di un paradigma alternativo di montaggio d'impronta "ejzenštejniana-batailleana", fondato su quella che Georges Didi-Huberman ha indicato nei termini di una *dialettica conflittuale delle forme concrete* (Didi-Huberman, nel 1995, ha colto per primo l'importanza della costellazione storico-intellettuale formata da Ejzenštejn e i surrealisti eterodossi)¹⁴.

Prendendo le mosse dall'idea di *montaggio conflittuale* formulata da Ejzenštejn nella *Drammaturgia della forma cinematografica*, nei termini di un "pensiero che trae origine dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro", e prima ancora in *Fuori campo*, come "particolare realizzazione in *immagine* della dialettica", è possibile provare a stabilire un confronto tra la pratica di *montaggio figurativo* messa in atto da Bataille nel progetto editoriale della rivista *Documents* e la concezione *attrazionale-conflittuale* di montaggio elaborata da Ejzenštejn nel corso degli anni Venti.

13 S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 256.

14 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 2019.



La Ligne générale, 1929. Mise en scène de S.M. Eisenstein.

Trenta fotogrammi montati per la doppia pagina di Documents, 1930, n. 4, in Documents (ristampa), J.-M. Place, Paris 1991, pp. 218-19.



La Ligra générale. — De gauche à droite et de haut en bas : 1 et 2, Le Prisonnier. — 3, Personne attaché à la charrette. — 4, Le kerdah.
5, La femme du kerdah. — 6, Paris. — 7 et 8, Le samedi Fendak. — 9, 10, 11 et 12, Piquants. — 13, Le kermadec. — 14, Trois allants.

Le ragioni di questo confronto, è opportuno ribadirlo, possono essere rintracciate proprio a partire dall'analisi di un periodo storico ben determinato (1929-1930) e, in particolare, in alcune vicende riguardanti sia la biografia, sia la produzione intellettuale di Ejzenštejn, che intersecano, influenzandola, l'avventura editoriale di *Documents*. Ricordiamo, innanzitutto, la vicenda della conferenza sul cinema intellettuale che Ejzenštejn avrebbe dovuto tenere alla Sorbona il 17 febbraio 1930, boicottata dal prefetto di Parigi per non aver ottenuto il permesso da parte della censura, e pubblicata poco dopo, sotto forma d'intervista, su *La Revue du cinéma* con il titolo *Les principes du nouveau cinéma russe*¹⁵.

Nel testo di questa conferenza, Ejzenštejn annuncia anzitutto gli argomenti che avrebbe dovuto esporre: «Oltre alle mie posizioni ideologiche generali e alle particolarità del cinema sovietico, espongo la teoria a me cara 'del cinema intellettuale', un cinema di idee, al quale sono particolarmente interessato in questo periodo». In alcuni passaggi dell'articolo è possibile rintracciare il nucleo centrale della riflessione di Ejzenštejn sul potere del cinema intellettuale come l'unico in grado di operare una *sintesi dialettica* tra gli elementi concreti-emozionali e quelli intellettuali, restituendo pienezza emotiva al processo intellettuale. Sempre nello stesso articolo, alla questione *Que pensez-vous du surréalisme?* Ejzenštejn risponde in modo articolato, dichiarando da subito la profonda distanza che separa il suo "modo di lavorare" da quello surrealista, individuando però anche alcuni punti di contatto: entrambi, osserva Ejzenštejn, fanno infatti appello al "subcosciente" seppur utilizzandolo e indagandolo con metodi diametralmente opposti¹⁶.

Quali sono dunque questi due metodi opposti attraverso cui "attaccare il subcosciente"? Da una parte l'automatismo psichico, la più grande forma di spontaneità attraverso cui, secondo Ejzenštejn, i surrealisti tentano di espellere i sentimenti subcoscienti, dall'altra un metodo dialettico che, ricostruendo le

15 Cfr. S.M. Eisenstein, *Les principes du nouveau cinéma russe*, «La Revue du cinéma», n. 9, 1930.

16 *Ivi*, pp. 26-27.

fonti e gli scritti ejzenštejniani degli anni Trenta – che sarebbero dovuti confluire, rielaborati, nel progetto del suo “libro sferico” *Metod* rimasto incompiuto e pubblicato solo nel 2002 – può essere definito *progressivo-regressivo*¹⁷. Un processo metodologico che vede nel subconscio una delle tappe dell’andamento ciclico del pensiero e della coscienza umana, collocando in questo modo le istanze regressive in un orizzonte dinamico e processuale che si differenzia nettamente dell’immediatezza propria dell’automatismo surrealista.

A questo episodio è collegabile un altro elemento di contatto tra Ejzenštejn e l’ala dissidente dei surrealisti vicini a *Documents*: la pubblicazione dei trenta fotogrammi tratti da *La linea generale*, montati su una doppia pagina del quarto numero del 1930 di *Documents*, che segue un criterio di montaggio coerente al metodo secondo cui era stata organizzata la *mise en page* della rivista.

Un altro fondamentale momento d’incontro tra Ejzenštejn e la rivista *Documents* è rintracciabile nella piega antropologica che assumeranno sia le riflessioni di Ejzenštejn degli anni Trenta, sia gli articoli pubblicati su *Documents* nel corso del 1930. In particolare, questo momento di convergenza deve essere ricercato nelle letture a carattere etnografico che, a partire dal periodo trascorso a Parigi, accompagneranno Ejzenštejn lungo tutto il suo viaggio americano e messicano, in modo esemplare durante le riprese di *Que viva Mexico!* (1931-32): è importante segnalare che proprio in Messico Ejzenštejn ritroverà in modi del tutto

17 Ejzenštejn sviluppa questa concezione di pensiero “progressivo-regressivo” sulla scorta delle riflessioni engelsiane. In particolare, tra i testi editi negli anni Trenta, le tracce del pensiero di Engels sono presenti in modo esplicito a partire dal saggio del 1935 *Forma cinematografica: problemi nuovi*, dove Ejzenštejn riprende l’idea dei “mutamenti progressivi o regressivi” da *L’evoluzione del socialismo*. (Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Forma cinematografica: problemi nuovi*, introduzione di M. Vallora, Einaudi, Torino 2003, p. 149). In *La natura non indifferente* il riferimento costante delle sue riflessioni attorno al concetto di “organicità” sarà la *Dialettica della natura* (Cfr. S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981, pp. 14-16). Cfr. F. Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, tr. it., *L’evoluzione del socialismo dall’utopia alla scienza*, Editori Riuniti, Roma 1970; F. Engels, *Dialektik der Natur*, Frankfurt 1927, tr. it. in *Dialettica della natura*, Rinascita, Roma 1956.

inattesi la manifestazione più esplicita di quelle forme prelogiche e sensoriali del pensiero analizzate e descritte da Lucien Lévy-Bruhl negli scritti dedicati alla mentalità primitiva¹⁸, testo che Ejzenštejn aveva avuto modo di acquistare proprio durante il soggiorno parigino.

Sempre a questo periodo risalgono, anche i contatti con la corrente etnografica del surrealismo, in particolare con Georges-Henri Rivière – attivo collaboratore di *Documents* e vice direttore del museo etnografico del Trocadéro, con cui Ejzenštejn visitò le collezioni del museo – e con Jean Painlevé, regista di documentari scientifici (anche lui vicino agli ambienti surrealisti negli anni Venti) che segneranno, tra la fine degli anni Trenta e l’inizio degli anni Quaranta le riflessioni ejzenštejniane attorno al concetto di “protoplasmaticità” e alla complessità metamorfica dei disegni animati di Walt Disney¹⁹.

Queste intuizioni sono oggi state rafforzate dalla traduzione e pubblicazione sulla rivista *October* dei diari parigini di Ejzenštejn, in cui troviamo testimonianza degli incontri tra il regista sovietico e Georges Bataille, Jean Painlevé, Georges Henri Rivière e altri intellettuali e artisti che gravitavano attorno al *milieu* surrealista eterodosso²⁰.

Le ragioni del confronto tra il principio del montaggio conflittuale teorizzato da Ejzenštejn negli scritti del 1929 e il montaggio editoriale di *Documents*, vanno dunque ricercate principalmente in un *metodo convergente*, fondato su quella che Bataille stesso in un articolo pubblicato sul secondo numero del 1930 di *Documents*, intitolato *Les écarts de la nature*, definisce nei termini di «un’espressione della dialettica filosofica per mezzo delle

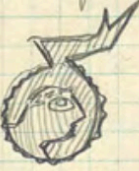
18 L. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Presses Universitaire de France, Paris 1922; tr. it., *La mentalità primitiva*, Einaudi, Torino 1966.

19 S.M. Ejzenštejn, *Walt Disney*, a cura di S. Pomati, SE, Milano 2004. Si veda anche M. Rebecchi, *Sergei Eisenstein and Jean Painlevé. Science is animation*, «Critical Quarterly», vol. 59, n. 1, 2017, pp. 47-59.

20 S.M. Ejzenštejn, *Paris Diary*, «October», vol.188, Spring 2024, pp. 121-26. Si veda anche: M. Rebecchi, E. Vogman, “Eisenstein’s Paris Diary: An Introduction”, «October», vol.188, Spring 2024, pp. 111-116.

4/5 - 30 Rue de la Bibliothèque Nationale
 Georges Bataille 'a (altesse Histoire de l'Art)
 Au printemps & Médailles 'a. Deux emblèmes anti-
 noe, no lungen:

1° Черские монеты I-го века галлов франков:
 механическое перенесение изображения
 обаянного окошка в зените.



2° Разные камни ^{секс} Икоушко (самые
 первые века христианства. Иудейско-
 гено - в Адамовские вонны прокувших
 - для манерами не предидеми).

а. Гниль вместила мисером роколик негулов,
 олов, лавов.

Июда 2 роколик. | Дочинем фундаменто
 сунугованни гора м
 зиса, как само гора гора м
 Осеи спряит дебуинго жов в их кувоме.
 Идентификация спуса с Осеом (Bataille)
 I Веноини I-го Каррикатуру в Р.Х.
 - распуят осеи.
 Осеи расмафулиция, как символ Visibility.
 (Bataille). Документально гено в збм.

S. Eizenštejn, Diari

Parigi, 4. I. 1930, RGALI, Mosca, 1923-2-1116, 4.

forme»²¹. In un passaggio efficace e denso di questo articolo, Bataille stabilisce un'analogia tra «l'approccio dialettico alla forma cinematografica» in Ejzenštejn e la propria concezione materialistica della *dialettica delle forme concrete*, ovvero una dialettica centrata, da un lato, sull'idea di contraddizione e conflitto tra forme, e, dall'altra sulla necessità d'immettere nel discorso filosofico il risvolto basso, fisiologico e sordidamente materiale delle forme concrete. Da queste affermazioni – che testimoniano di un forte contatto tra Bataille e Ejzenštejn nel modo di concepire il cinema come espressione della dialettica per mezzo delle forme concrete – è possibile iniziare a delineare un paradigma di montaggio di matrice ejzenštejnian-batailleana, centrato sul processo dinamico e conflittuale di *messa in contatto*, *uscita fuori di sé* delle forme concrete, e, quindi, su una pratica di montaggio basata essenzialmente sul regime dialettico dell'immagine (capace di produrre una forma di sintesi estatica).

***Un chien andalou* e il montaggio delle attrazioni in chiave surrealista**

Prendendo le mosse dalla sceneggiatura di *Un chien andalou* – ideato e scritto da Luis Buñuel e Salvador Dalí a Figueras tra il Natale del 1928 e l'inizio del 1929 – proveremo ad analizzare il montaggio del celebre prologo del film, mettendone in luce alcuni importanti risvolti teorici.

Utilizzando come chiave di lettura, da un lato, il principio del *montaggio delle attrazioni cinematografiche* – formulato da Ejzenštejn nel saggio intitolato *Montaž Kīno-atrakcionov*, redatto nel 1924 e parzialmente pubblicato nel 1925²² – e, dall'altro, la *critica dell'occhio* attorno a cui ruotano alcuni importanti scritti

21 Cfr. G. Bataille, *Les écarts de la nature*, «Documents», n. 2, 1930, p. 82.

22 S.M. Ejzenštejn, *Montaž Kīno-atrakcionov*, parzialmente pubblicato per la prima volta in A. Belenson, *Kīno segodnja (Il cinema oggi)*, Mosca 1925; ora in *Iz tvorčeskogo nasledija S.M. Ejzenštejna (Dell'eredità creativa di S.M. Ejzenštejn)*, «Kino», marzo 1985, pp. 10-29; tr. it. «Il montaggio delle attrazioni cinematografiche», in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986, pp. 227-50.

di Georges Bataille della fine degli anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta²³, tenteremo di mostrare la stretta relazione tra il gesto del celebre taglio dell'occhio nella sequenza di apertura di *Un chien andalou* – compiuto nel film dallo stesso Buñuel – e la dimensione sacrificale del taglio, esibita in modo esemplare nella sequenza del bue sgozzato nel finale del film di Ejzenštejn *Sciopero* (1925). In questo modo tenteremo di stabilire una connessione tra le idee di *taglio come montaggio*²⁴ e *taglio come sacrificio* (dell'occhio), attraverso cui s'inaugura una nuova dimensione della visibilità.

Per un'analisi del montaggio della sequenza iniziale di *Un chien andalou* occorre, in primo luogo, prendere in esame le significative differenze tra la sceneggiatura autorizzata da Buñuel e pubblicata su *La Révolution Surréaliste*²⁵, e il *découpage* originale scritto in spagnolo e annotato in francese²⁶. L'esame di un'inedita versione spagnola della sceneggiatura, antecedente agli altri testi pubblicati in francese – rinvenuta nel Fondo Buñuel e custodita oggi presso la Fimoteca Española – permette di mettere in luce alcuni aspetti interessanti della celebre sequenza del “taglio dell'occhio” che, nella versione realizzata (montata), costituisce appunto il prologo del film. Il primo fondamentale

23 Cfr. G. Bataille, *Critica dell'occhio*, a cura di S. Finzi, Guaraldi Editore, Rimini 1972.

24 Si rimanda all'ipotesi etimologica ejzenštejniana (secondo cui il montaggio è un principio che dal “taglio”, nella lingua russa *obrez*, procede verso una nuova “immagine”, *obraz*), discussa da Pietro Montani nella sua introduzione a S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, cit., p. XXIV.

25 La sceneggiatura è stata pubblicata in francese su *La Revue du cinéma*, n. 5, 1929, ma la sola versione autorizzata da Buñuel è quella pubblicata su *La Révolution surréaliste*, n. 12, dicembre 1929, pp. 34-37. Questa versione è infatti preceduta da una nota di Buñuel e Dalí, in guisa d'avvertenza: “La publication de ce scénario dans la R.S. est la seule que j'autorise”.

26 Il *découpage* di *Un chien andalou* è stato pubblicato in tedesco da Y. David (ed.) nel catalogo *Buñuel! Auge des Jahrhunderts* e, successivamente, in spagnolo in “Buñuel! La mirada del siglo, «Documentos. Un perro andaluz», Exposición organizada y producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (16 de julio al 14 de octubre de 1996), Ed. Conaculta, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fimoteca Española, Madrid 1996, pp. 201-216.

elemento che differenzia questa versione da quelle successive è il titolo. In caratteri dattiloscritti si legge infatti *La vaya marista*²⁷, a cui è stato aggiunto a mano – e in seguito cancellato – un altro titolo: *Un perro andaluz*. L'altro importante elemento che contraddistingue questa versione è l'ordine in cui compaiono le sequenze: lo scenario non si apre infatti, com'è noto, con la sequenza del taglio dell'occhio, bensì con quella del giovane in bicicletta – che nella versione pubblicata in francese e in quella effettivamente realizzata si colloca, invece, subito dopo il celebre prologo. La sequenza dell'occhio tagliato non è dunque all'origine del film ma, al contrario, è inserita come ultima sequenza (inquadrature 121-127), contraddittoriamente annunciata dalla scritta “Prólogo al final”. Senza dubbio, se la sequenza fosse rimasta alla fine – non come prologo ma come epilogo di *Un chien andalou* – la ricezione e il senso stesso del film avrebbero subito profonde modificazioni. Collocata come prologo, la sequenza gioca un ruolo determinante nel mostrare in tutta la sua efferata concretezza la necessità di una radicale trasformazione del modo di vedere, ovvero il bisogno di trasgredire il regime ottico-retinico della visione e, più in generale, seguendo le tesi di Bataille contenute nel *Dossier de l'œil pinéal*²⁸, la “teoria” che sostiene l'asse verticale della conoscenza speculativa. Inoltre, il gesto del taglio dell'occhio collocato nel prologo del film stabilisce l'urgenza di *attrarre*, *aggredire* e *scioccare* lo spettatore prima ancora che la vicenda del film si sviluppi. Il taglio dell'occhio, dunque, come metafora stessa del cinema, che squarciando e sacrificando brutalmente il tradizionale sistema percettivo gra-

27 In una lettera indirizzata a Pepin Bello del 10 febbraio 1929, Buñuel racconta anche che il film si sarebbe dovuto intitolare *La marista de la ballesta*, anche se il titolo provvisorio, scelto in accordo con Dalí era *Dangereux de se pencher en dedans* (*Prohibido asomarse al interior*), ricalcato sulla formula del divieto di “non guardare all'interno”. Cfr. A. Sánchez Vidal, *Buñuel Lorca Dalí. El Enigma sin fin*, Planeta, Barcelona 1988, p. 183. A questo proposito si rimanda alla ricca documentazione presente nel testo di P. Bertetto, *L'enigma del desiderio, Buñuel, Un chien andalou, L'Âge d'or*, Bianco&Nero, Marsilio, Venezia 2001.

28 Cfr. G. Bataille, “Dossier de l'œil pinéal”, in *Œuvres complètes*, XI, (Articles I, 1944-49), Gallimard, Paris 1988, pp. 11-47; tr. it. “Dossier dell'occhio pineale”, in *Critica dell'occhio*, cit., pp. 77-114.

zie all'introduzione di un nuovo occhio, tecnologicamente attrezzato, permette di addentrarsi in un'inedita dimensione del visibile e di perlustrare, in questo modo, territori dell'*inconscio ottico*²⁹.

Collocata come epilogo, la sequenza avrebbe probabilmente posto l'accento più sul carattere sadico-aggressivo del gesto dell'uomo che taglia l'occhio della protagonista con una lama affilata – violando e penetrando ferocemente l'organo che simbolizza, oltretutto, anche il potere seduttivo femminile – relegando così in secondo piano la questione del *taglio come sacrificio dell'occhio*, e, ovviamente, rovesciando di segno il romanticismo beffardo della scena finale dei due amanti in riva al mare³⁰. Mettere a confronto le due versioni può pertanto essere utile per ricostruire la genesi stessa del film e arricchire in tal modo le possibilità interpretative del segmento micronarrativo del taglio dell'occhio.

Nella sceneggiatura pubblicata in francese, le prime due inquadrature sono inoltre precedute da una didascalia ironicamente favolistica che recita “C’era una volta [*Il était une fois*]”³¹. La prima inquadratura, ripresa da un punto di vista collocato obliquamente sulla sinistra dell'oggetto in campo, mostra in sequenza: un rasoio, una mano e uno strumento per affilare la lama del rasoio; tutti oggetti che anticipano, nella seconda inquadratura, il primo piano ravvicinato dell'uomo che affila il rasoio. La terza e quarta inquadratura sono strutturate attraverso un *montaggio alternato* e mostrano vicendevolmente la lama del

29 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000, p. 42.

30 Nella sceneggiatura il finale del film è così descritto: «Tutto è cambiato. Adesso si vede un deserto senza orizzonte. Piantati al centro, sotterrati nella sabbia fino al petto, si vedono il personaggio principale e la ragazza, ciechi, gli abiti strappati, divorati dai raggi del sole e da uno *sciame d'insetti*»; cfr. L. Buñuel, “Un cane andaluso”, in *Sette film*, Einaudi, Torino, 1989, p. 495.

31 L'ordine cronologico degli episodi del film è completamente sconnesso e favolistico: dopo “C’era una volta”, l'azione si sposta a “Otto anni dopo”, per passare poi a “Verso le tre del mattino” e proiettarsi in seguito a “Sedici anni prima”. La conclusione è temporalmente collocata invece in una stagione: “A Primavera”. Cfr. L. Buñuel, “Un cane andaluso”, in *Sette film*, pp. 489-95.



Luis Buñuel, Salvador
Dalí, *Un chien andalou*

-
(1929)

rasoio e il volto dell'uomo. Il sintagma alternato che compone le prime quattro inquadrature fa da preludio al montaggio delle inquadrature successive, che ne ripetono infatti la struttura alternata. Le inquadrature dalla 7 alla 12 mostrano in sequenza: il primo piano dell'uomo che fuma; il piano del cielo notturno rischiarato dalla luna posizionata sulla sinistra del quadro; una nuvola, collocata sulla destra, *affilata come la lama di un rasoio*, che procede a sua volta in direzione della luna; nuovamente il primo piano dell'uomo che emette fumo dalla bocca; il primissimo piano della donna (l'attrice Simone Mareuil) che fissa impassibile la m.d.p. – non *guarda* ma semplicemente *mostra* l'occhio come un oggetto destinato al sacrificio – mentre l'uomo le allarga l'occhio, avvicinando la lama; il piano della nuvola che attraversa la superficie della luna, sezionandola al suo passaggio; il primissimo piano di un occhio – che lo stesso Buñuel affermerà essere quello di un vitello – trafitto dalla lama del rasoio, mentre un liquido gelatinoso lo attraversa come una lacrima.

L'intera sequenza è quindi strutturata sull'analogia visiva tra una nuvola che *taglia* la luna e un rasoio che *seziona* la superficie dell'occhio, figura che apre molteplici interpretazioni di carattere metafilmico centrate principalmente attorno alla metafora dell'occhio e alla dimensione del vedere: letture che

coinvolgono sia l'aspetto connesso all'orizzonte di senso aperto dalla *nuova visione*³² introdotta della tecnica cinematografica, sia il *vedere* stesso dello spettatore – vero destinatario dell'effetto sadico provocato dal taglio dell'occhio – influenzato, aggredito e attratto psicofisiologicamente dal potere di questo *montaggio delle attrazioni*³³ rielaborato in chiave surrealista³⁴. La manifestazione ostentata e crudele del sacrificio dell'occhio umano, così concepita per provocare l'immediata e violenta reazione da parte dello spettatore, e la sua realizzazione cinematografica attraverso un efficace montaggio alternato di quattro oggetti che, nel loro attrarsi reciprocamente, configurano una struttura chiasmatica – rasoio/occhio, nuvola/luna –, sono entrambi elementi che approssimano la sequenza del taglio dell'occhio di *Un chien andalou* all'idea di *montaggio delle attrazioni cinematografiche* formulata da Ejzenštejn nel saggio eponimo pubblicato nel 1925 – e realizzata nel 1924 nella celebre sequenza finale del suo primo lungometraggio, *Sciopero* [*Stáčka*]:

L'esperimento del montaggio delle attrazioni consiste nel comparare i soggetti mirando a un effetto tematico. Indicherò qui la variante della soluzione di montaggio del finale del mio film *Sciopero*: la fucilazione di

32 Sul *medium* cinematografico inteso come prolungamento e ampliamento delle facoltà percettive si rimanda, in particolare, alle riflessioni di Lázlo Moholy-Nagy e di Béla Balázs sul potere dei nuovi media ottici contenute nei rispettivi scritti degli anni Venti. Cfr. B. Balázs, *L'uomo visibile*, tr. it. di S. Terpin, Lindau, Torino 2020, pp. 124-25; L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film* (prima ed. 1925, ampliata nel 1927), Gebr. Mann Verlag, Berlin 1986; tr. it. *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010.

33 Si ricorda che la prima formulazione del principio del montaggio delle attrazioni era stata pensata da Ejzenštejn specificamente per il teatro e, solo successivamente, nel 1925, per il cinema. Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Montaž atrakcionov*, «Lef», n. 3, 1923, pp. 70-75; tr. it., “Il montaggio delle attrazioni. (Per la messa in scena di *Anche il più saggio si sbaglia* di A.N. Ostrovskij al Proletkul't di Mosca)”, in Id., *Il montaggio*, cit., pp. 219-23. L'articolo-manifesto fu redatto in occasione dello spettacolo teatrale *Murdec* (*Il saggio*), tratto da Ostrovskij e messo in scena da Ejzenštejn al Proletkul't di Mosca nella primavera del 1923.

34 Cfr. B. Grespi, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010, pp. 61-66.

massa, in cui per evitare eccessi recitativi da parte delle comparse, mentre devono solo morire, ma soprattutto per evitare la falsità (intollerabile sullo schermo cinematografico, eppure inevitabile anche nel caso di morte ‘la più brillante’) in una scena talmente seria e per ottenere al tempo stesso il massimo effetto di sanguinoso orrore, ho fatto ricorso a un espediente: *la combinazione associava tra la fucilazione e il mattatoio*³⁵.

La combinazione associativa evocata da Ejzenštejn descrive l’associazione di due immagini: quella della soppressione brutale e sanguinaria di una rivolta popolare e quella dell’uccisione di un bue al mattatoio, provocando in questo modo nello spettatore una violenta reazione emotiva che, eccedendo il carattere puramente fisiologico, sottopone il pubblico a «una serie di scosse, che alla fine si raccoglie nell’effetto emozionale complessivo richiesto, esercitando la necessaria pressione sulla psiche»³⁶, con lo scopo di orientare lo spettatore nella direzione delle determinazioni ideologiche promosse dal film stesso. Il legame associativo prodotto dal montaggio dell’immagine della fucilazione con quella della macellazione, oltre a evitare gli eccessi recitativi proprio grazie all’introduzione di un documento di realtà³⁷, rende efficace il potenziale espressivo delle singole immagini, innescando un processo di «*dinamizzazione del soggetto*,

35 S. M. Ejzenštejn, “Il montaggio delle attrazioni cinematografiche”, in *Il montaggio*, cit., p. 231 (corsivo dell’autore).

36 *Ivi*, p. 235.

37 A questo proposito risulta interessante confrontare le immagini documentarie dell’uccisione del bue al macello in Ejzenštejn (*Sciopero*) con quelle girate da Vertov nel macello di una cooperativa (*Kinoglaz*). L’uso che i due registi fanno di queste immagini è infatti profondamente divergente: se, da un lato, Vertov accusa Ejzenštejn di fare un uso opportunistico, allegorico e “cinedrammatico” di tali immagini, Ejzenštejn, dal canto suo, taccia Vertov di fare un uso del cinema – e del montaggio – contemplativo, frammentario e impressionista, invocando così la necessità di sostituire al *cineocchio* vertoviano un *cinepugno* in grado di penetrare con violenza *i crani* degli spettatori. Cfr. A. Somaini, “Modellare lo spettatore: il montaggio delle attrazioni”, in *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. 17-37.

non nello spazio ma nella psicologia, e cioè *l'emozione* produce: *la dinamizzazione emotiva*»³⁸. L'effetto di aggressione e modellamento della psiche dello spettatore passa dunque attraverso l'esibizione efferata e concreta dell'*orrore reale* con cui si manifesta l'idea che è alla base del legame associativo della sequenza: la *macellazione*.

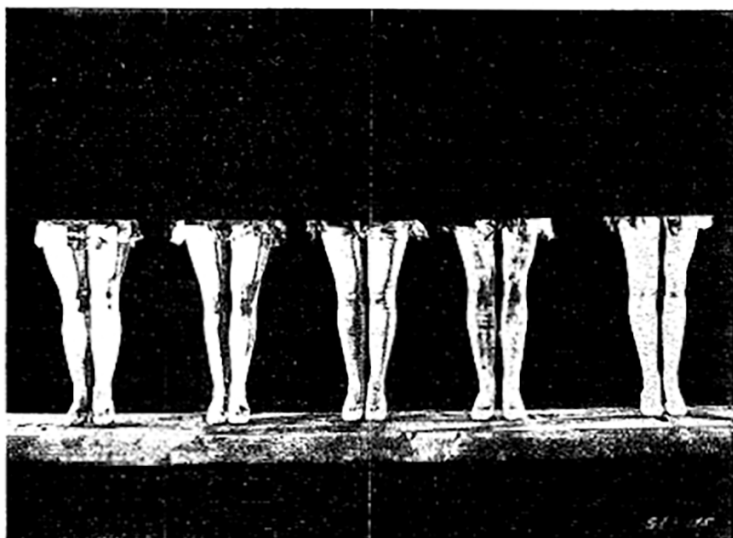
Come le immagini del coltello, della testa del bue, dei fucili e della folla, si attraggono reciprocamente alternandosi in un montaggio associativo, allo stesso modo, può essere letta la combinazione tra quelle della lama del rasoio, dell'occhio, della nuvola e della luna in *Un chien andalou*: in entrambe le sequenze, il montaggio di questi elementi produce un'intensificazione sia degli effetti di senso che possono scaturire dalla dinamizzazione delle singole rappresentazioni, sia degli effetti psicofisiologici che investono direttamente lo spettatore.

Attrazione, conflitto, sacrificio: dalla teoria del montaggio ejzenštejniana al cinema surrealista.

In conclusione, nel tentativo di dimostrare come la teoria del montaggio delle attrazioni torni alla ribalta nel cinema surrealista di Buñuel, occorre menzionare ancora un esempio di montaggio tra testo e immagine rintracciabile nelle pagine di *Documents* che interviene a completare il quadro del rapporto tra il taglio come montaggio e il taglio come violenza sacrificale. L'articolo di Bataille *Lieux de pèlerinage: Hollywood* (pubblicato sul quinto numero del 1929)³⁹, testo che anticipa le riflessioni contenute nell'articolo *Abattoir*, pubblicato sul numero succes-

38 S.M. Ejzenštejn, "La dialettica della forma cinematografica", in *La forma cinematografica*, cit., p. 62.

39 L'articolo mette infatti in relazione Hollywood, come tempio della modernità, con la sacralità delle immagini del santuario e del pellegrinaggio: «Ma più che ogni altro santuario, Hollywood potrebbe essere ora il luogo di pellegrinaggio di tutti quelli che la vita ha trattato come noi trattiamo volgarmente un pezzo di stoffa [...]». Cfr. G. Bataille, *Lieux de pèlerinage. Hollywood*, «Documents», n. 5, 1929, pp. 280-82.



David Butler,
Fox Movietone Follies

-
1929, in Documents,
1929, n. 6, p. 344 (cfr.
G. Didi-Huberman, *La
Ressemblance informe*,
2019, cit., p. 74)

sivo, trova infatti la sua più esplicita rappresentazione in una fotografia – pubblicata nello stesso numero in cui è collocata l'immagine dell'*Abattoir* (Mattatoio) della Villette fotografato da Eli Lotar⁴⁰ – che illustra una fila di gambe di un gruppo di ballerine del *Fox Movietone Follies* tagliate dal sipario. Il montaggio tra i due testi di Bataille *Lieux de pèlerinage: Hollywood e Abattoir*⁴¹, da

40 Cfr. Eli Lotar, *Aux abattoirs de la Villette*, ill. articolo di G. Bataille, «Documents», n. 6, 1929, p. 328. Si veda anche A. Lionel-Marie, A. Sayag (a cura di), *Eli Lotar*, catalogo dell'esposizione, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1993, p. 15.

41 G. Bataille, *Abattoir*, «Documents», n. 6, 1929, p. 329. Si veda anche Y.-A. Bois, *Basso materialismo. Abattoir*, in E. Grazioli (a cura di), *L'informe*, Bruno

un lato, e quello tra le immagini delle gambe dei vitelli al mattatoio e quelle delle ballerine sul palco, dall'altro, mostra il passaggio dall'idea di *taglio come sacrificio* a quella di *taglio come artificio*, mettendo in questo modo dialetticamente a confronto due movimenti opposti di una stessa «danza macabra»⁴². In questo modo, la violenza del sacrificio animale è esibita contemporaneamente alla sua stessa rimozione: è come se l'immagine del mattatoio tornasse dialetticamente alla ribalta, attraverso la sua stessa antitesi, sotto i riflettori del teatro del *Fox Follies*.

Da questa prospettiva il principio del montaggio dialettico e conflittuale permette di elaborare una visione inedita del reale, proprio a partire dalla nuova *immagine* che scaturisce dalla combinazione associativa delle due *rappresentazioni* iniziali⁴³. Possiamo dunque affermare che esiste un legame tra surrealismo e montaggio, ma occorre chiarire di quale surrealismo parliamo e cosa intendiamo per montaggio. Se con la nozione di montaggio ci riferiamo alla dinamica di produzione di senso – un senso sempre in *ex-stasis* – così come viene presentata da Ejzenštejn nei suoi scritti, e se per surrealismo prendiamo in considerazione l'ala dissidente del movimento, è possibile tracciare una costellazione di pensiero dove il montaggio surrealista può trovare la sua piena espressione.

Mondadori, Milano 2003, pp. 33-42.

42 Cfr. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, cit., pp. 68-69.

43 Cfr. E. Lotar, *Aux abattoirs de la Villette*, ill. articolo di G. Bataille, «Documents», n. 6, 1929, p. 328.

