



Montaggio e metodo Parigi 1929. Ejzenštejn, Bataille, Buñuel

di

MARIE REBECCHI

ABSTRACT: The paper focuses on Sergei M. Ejzenštejn's visit to Paris between November 1929 and May 1930. In that period, both the intellectual and the personal vicissitudes of Ejzenštejn intertwine with those of Luis Buñuel, Georges Bataille, and the group of ethnologists and the dissident surrealists animating the journal «Documents». The crucial feature of the comparison focalized in this paper concerns Ejzenštejn's anthropological inclination in the 1930s vis-à-vis the surrealist ethnography permeating «Documents» in this same period. This leads us to identify a common ground between Ejzenštejn and this dissident branch of surrealism, first and foremost through a convergent method, namely that of a "conflicting and dialectic montage".

KEYWORDS: Paris 1929, montage, method, Sergei Ejzenštejn, «Documents»

ABSTRACT: L'articolo analizza alcuni episodi storici e nodi teorici che emergono tra il novembre 1929 e il maggio 1930, durante il soggiorno parigino del regista sovietico Sergej M. Ejzenštejn. Un periodo in cui s'intrecciano le vicende biografiche e intellettuali di Ejzenštejn, Georges Bataille, Luis Buñuel e del gruppo degli etnologi collaboratori della rivista «Documents». Al centro dell'indagine è l'analisi del metodo dialettico su cui si fonda la riflessione ejzenštejniana attorno all'idea di montaggio conflittuale. Si tratta così di illustrare, da un lato, i motivi della profonda distanza, tanto ideologica quanto metodologica, tra Ejzenštejn e l'ala del surrealismo legata a André Breton, e, dall'altro, le ragioni di una possibile convergenza con la corrente "eterodossa" del movimento, in particolare attraverso una lettura in chiave etnografica dei montaggi conflittuali tra testo e immagine pubblicati su «Documents» tra il 1929 e il 1930.

KEYWORDS: Parigi 1929, montaggio, metodo, Sergej M. Ejzenštejn, «Documents»



S. M. Ejzenštejn, disegno della serie «Threefaciality (Pentagram)», 1931, RGALI 1923-2-1295
©RGALI, Mosca

Parigi 1929. Ejzenštejn, Bataille, Buñuel è la storia di una serie d'incontri e di coincidenze che hanno luogo tra il novembre 1929 e il maggio 1930, durante il soggiorno parigino di Sergej M. Ejzenštejn¹. Un periodo in cui s'intrecciano le vicende biografiche di Ejzenštejn, Luis Buñuel, Georges Bataille e del gruppo degli etnologi collaboratori della rivista «Documents». Al centro dell'indagine è l'analisi del metodo dialettico su cui si fonda la riflessione ejzenštejniana attorno all'idea di montaggio conflittuale.

Utilizzando questo principio chiave è possibile provare, da un lato, i motivi della profonda distanza, tanto ideologica quanto metodologica, tra Ejzenštejn e l'ala del surrealismo legata a André Breton, e, dall'altro, le ragioni di una possibile convergenza con la corrente "eterodossa" del movimento, in particolare attraverso una lettura in chiave etnografica dei montaggi conflittuali tra testo e immagine pubblicati su «Documents» tra il 1929 e il 1930.

Montaggio e surrealismo

Tra montaggio e surrealismo esiste un profondo legame sia sul piano *tecnico-cinematografico*, sia su quello *metodologico*. Nel quadro di un'analisi del rapporto tra cinema e surrealtà, le alterazioni temporali, le distorsioni ottiche, le interruzioni e gli intervalli – incentivati dall'azione mirata e scioccante del montaggio –, si presentano come manifestazioni di quel nesso inequivocabile che sussiste tra le potenzialità oniriche e deformanti proprie della natura "surreale" del cinema e lo statuto stesso della "surrealtà".

Nel prendere in esame la relazione tra la tecnica cinematografica e la struttura del sogno è infatti possibile osservare come alcune figure specifiche dell'espressione cinematografica possano rivelarsi profondamente affini ai principi fondamentali che, secondo l'analisi freudiana delle condizioni di "raffigurabilità" del sogno, illustrano il processo primario del lavoro onirico: *condensazione*, *spostamento*, *drammatizzazione* e *simbolizzazione*². Dal punto di vista metodologico, il montaggio può invece configurarsi come un procedimento critico e uno strumento

¹ Cfr. M. Rebecchi, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Mimésis France, Milano 2018 (in corso di stampa: settembre 2018).

² Cfr. S. Freud, *Die Traumdeutung*, Deuticke, Leipzig-Wien 1900; trad. it. a cura di E. Fachinelli, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 296-330.

interpretativo in grado di dare conto di quel movimento straniante di *frammentazione e interruzione*, che eccedendo il perimetro limitatamente cinematografico, aveva investito la gran parte dei movimenti d'avanguardia degli anni '20³ – il surrealismo in modo esemplare –, estendendosi a numerosi ed eterogenei ambiti di espressione artistica: dalla letteratura al teatro, dalla musica alla pittura. A questo proposito, come osserva Adorno, il metodo attraverso cui si realizza la gran parte della produzione artistica surrealista è senza dubbio il 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»⁴. Anche Ernst Bloch si attesta su questa 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. Esso è fondamentale in quanto montaggio che collabora alla costruzione di arterie stradali reali, di modo che non l'intenzione, ma il frammento muoia di verità e sia messo a profitto per la realtà»⁵.

Ma si può effettivamente parlare di montaggio in quegli ambiti del pensiero e dell'espressione artistica dove non sia ancora intervenuto il cinema a riattivare e a portarne a leggibilità i contenuti? E ancora, è possibile utilizzare il termine montaggio per indicare un metodo basato sulla *rappresentazione* parziale e scomposta dei fenomeni, incapace di procedere dinamicamente e dialetticamente verso l'unificazione dei singoli frammenti in un'*immagine* in grado di sigillarli in un'inedita visione generale, dotata di un *senso* del tutto nuovo? Secondo

³ A questo proposito si vedano i passi del saggio sull'opera d'arte in cui Benjamin individua nelle opere dadaiste i prodromi degli effetti di choc provocati dal dispositivo tecnico-cinematografico: «Il Dadaismo cerca di produrre per mezzo dei propri contenuti quello choc, che il film provoca tramite la sua struttura tecnica». Cfr. W. Benjamin, «Apparati» (Benjamin-Archiv, Ms 1001), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, Einaudi, Torino 2011, p. 73.

⁴ T. W. Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus* (1956), in *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1958; trad. it. *Retrospectiva sul Surrealismo*, in *Note per la letteratura*, a cura di E. De Angelis, vol. I., Einaudi, Torino 1979, p. 98. A questo proposito si veda anche: T. W. Adorno-T. Mann, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, Archinto, Milano 2003.

⁵ E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962; trad. it. di L. Boella, *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 311.

Ejzenštejn – a cui si deve senz’altro riconoscere l’elaborazione di una prima riflessione in termini generalissimi e transmediali sul montaggio⁶, in cui quest’ultimo è presentato 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*⁷), che può dunque 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 capace di agire sullo spettatore. Da questo punto di vista è come se la concezione surrealista di montaggio – ammesso che si possa utilizzare questo termine nel contesto delle sperimentazioni artistiche surrealiste –, dal punto di vista di Ejzenštejn, si fosse arrestata al momento della “rappresentazionalità” (*izobrazitel’nost’*⁸), 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 ‘30. Sulla scorta delle riflessioni ejzenštejniane

⁶ Sebbene, nell’elaborazione teorica di Ejzenštejn, il montaggio si presenti come un principio che trova proprio nel cinema la sua manifestazione più esplicita e compiuta, occorre però pensare il cinema stesso come una singola tappa di un processo *interminabile, generalissimo e sovrastorico*, teso al raggiungimento dell’idea di *opera d’arte totale*. Come osserva Casetti, il montaggio in questo senso costituirebbe una sorta di “chiave dell’universo”: «Esso è infatti un principio che sta alla base sia dei fenomeni che della loro raffigurazione, sia della natura e della società che delle pratiche conoscitive ed artistiche. D’altra parte la sua potenza consiste proprio nell’attraversare l’intero campo dell’esistente riproponendo un’unica formula nelle sue infinite applicazioni; esso può così accordare i diversi momenti del reale (appunto, come tanti nuclei di una sola sinfonia) e organizzare nello stesso tempo il trasmutarsi dell’uno nell’altro (e in particolare la trasformazione di un ente nel suo ritratto, nella sua immagine)». Cfr. F. Casetti, *L’immagine del montaggio*, introduzione a S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2004, p. XXI.

⁷ Sul carattere operativo, dinamico e processuale del montaggio ejzenštejniano si veda, in particolare, il saggio di 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.

⁸ Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 213.

– la cui gravidanza teorica permetterà di leggere sotto una nuova luce anche il rapporto tra montaggio e surrealismo – è possibile, dunque, parlare propriamente di montaggio a proposito del metodo automatico, immediato e *non dialettico* impiegato dai surrealisti nei differenti ambiti della produzione artistica?

Per rispondere a questo interrogativo si focalizzerà l'attenzione sul movimento surrealista e, in particolare, sulla 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 vicina alla figura di Georges Bataille e alla rivista «Documents». Questa distinzione permette di ipotizzare una possibile convergenza fra tre differenti forme di montaggio che, a loro volta, individuano un'inedita e paradossale forma di “realismo-surrealista”: la teoria del montaggio “intellettuale e conflittuale” che occupa in modo significativo la riflessione di ejzenštejniana della fine degli anni '20; la *dialettica delle forme* che connota il montaggio editoriale, in particolare degli scritti di Bataille, pubblicati sulla rivista «Documents» tra il 1929 e 1930; la rielaborazione in chiave surrealista da parte di Luis Buñuel della teoria del montaggio *attrazionale e conflittuale* di Ejzenštejn, esibita in modo esemplare in alcune celebri sequenze di *Un chien andalou* (1929) e *L'Âge d'or* (1930).

Ejzenštejn e i surrealisti

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 Breton⁹, e, dall'altro, dalle manifestazioni di

⁹ Occorre sottolineare che la maggior parte delle critiche che Ejzenštejn muove al surrealismo sono rintracciabili a partire da alcuni importanti passaggi della *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

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 la sua realizzazione in chiave eterodossa ed etnografica nei montaggi conflittuali tra testo e immagini pubblicati da Bataille sulla rivista «Documents» tra il 1929 e il 1930. 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 infatti 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) originariamente scritto in tedesco, con il titolo *Dramaturgie der Film Form* per il catalogo della mostra *Film und Foto* di Stoccarda¹⁰; il terzo è *La quarta dimensione nel cinema* (settembre 1929)¹¹. Un'analisi del metodo dialettico su cui si fonda la riflessione ejzenštejniana attorno al concetto di montaggio consente, quindi, di comprendere i

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*. Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Épopée*, in *Memorie. La mia arte nella vita*, a cura di O. Calvarese, introduzione di N. Kleiman, Marsilio, Venezia 2006, p. 172.

¹⁰ 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-Dessaignes, surrealista dissidente e autore di uno degli articoli più caustici apparsi sul pamphlet *Un cadavre* (1930), intitolato *Papologie d'André Breton*. Cfr. S. M. Ejzenštejn, *La dramaturgie du film* (1929), «Bifur» 7 (1930), pp. 49-60; si veda in proposito anche l'edizione francese di questo scritto curata da F. Albéra, *Stuttgart*, in *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, l'Age d'homme, 1990, pp. 11-109, riedito in *Cinématisme: Peinture et cinéma*, introduzione et note di F. Albéra, Les presses du réel, Dijon 2009, pp. 21-42. Si veda anche la prima traduzione inglese del saggio, eseguita da Ivor Montagu nel 1930 a Beverly Hills (Hollywood) nel novembre 1930, rivista dallo stesso Ejzenštejn durante il suo soggiorno negli Stati Uniti e apparsa su «Close up», vol. VIII, n. 3, settembre 1931.

¹¹ S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, con un saggio di J. Aumont, Marsilio, Venezia 1986, pp. 3-74.

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 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 '20. 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 stiamo analizzando qui. Noi seguiamo un unico indice nell'insieme degli elementi "di montaggio". Questo indice fondamentale e determinante è la loro potenziale tendenza all'unione»¹²; dall'altro, la teoria ejzenštejniana del montaggio attrazionale e conflittuale assumerà un ruolo decisivo nella formulazione di un paradigma alternativo di montaggio d'impronta "ejzenštejniana-batailleana", fondato su una *dialettica conflittuale delle forme concrete*¹³.

Prendendo le mosse dall'idea di *montaggio conflittuale* formulata da Ejzenštejn in *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 dunque 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 '20. 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»: innanzitutto, la vicenda della conferenza sul cinema intellettuale che Ejzenštejn avrebbe dovuto tenere alla Sorbona il 17

¹² S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 256.

¹³ Cfr. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995.

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*¹⁴. A questo episodio è collegabile un altro elemento di contatto, ravvisabile nella pubblicazione dei trenta fotogrammi tratti da *La linea generale*, montati su una doppia pagina del quarto numero del 1930 di «Documents»¹⁵, seguendo 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» deve essere rintracciato nella piega antropologica che assumeranno sia le riflessioni di Ejzenštejn degli anni '30, sia gli articoli pubblicati su «Documents» nel corso del 1930. In particolare, questo momento di convergenza, deve essere ricercato nelle letture di carattere etnografico che, a partire dal periodo trascorso a Parigi, accompagneranno Ejzenštejn lungo tutto il suo viaggio americano, 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 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 primitiva¹⁶, testo che Ejzenštejn aveva avuto modo di acquistare proprio durante il soggiorno parigino. Sempre a questo periodo risalgono, difatti, 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 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 Disney.

Le ragioni del confronto tra il principio del montaggio conflittuale teorizzato da Ejzenštejn negli scritti del 1929 e il montaggio

¹⁴ Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Les principes du nouveau cinéma russe*, «La Revue du cinéma» 9 (1930), pp. 20-23.

¹⁵ Cfr. *La Ligne générale, 1929. Mise en scène de S. M. Eisenstein*. Trenta fotogrammi montati per la doppia pagina di «Documents» 4 (1930), in «Documents» (ristampa), J.-M. Place, Paris 1991, pp. 218-19.

¹⁶ Cfr. L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, F. Alcan, Paris 1922; trad. it in L. Lévy-Bruhl, *Psiche e società primitive*, Newton Compton, Roma 1970; L. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Presses Universitaire de France, Paris 1922; trad. it., *La mentalità primitiva*, con saggio di G. Cocchiara, Einaudi, Torino 1966.

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 forme»¹⁷. 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 un forte punto di 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 ejzenštejniana-batailleana, centrato sul processo dinamico e conflittuale di *messa in contatto*, *alterazione* e *uscita fuori di sé* delle forme concrete¹⁸, e, quindi, su una pratica di montaggio basata essenzialmente sul regime dialettico dell'immagine.

Ejzenštejn, Buñuel e Bataille

Prendendo in esame i tre film realizzati da Luis Buñuel nel periodo che va dal 1929 al 1933 – *Un chien andalou*, *L'Âge d'or* e *Las Hurdes* – è possibile individuare la presenza di due traiettorie di pensiero opposte e complementari che permettono di rimappare l'intero territorio surrealista, lacerato dell'insanabile frattura del 1929. La prima tendenza, riconoscibile nella fase di massima vicinanza di Buñuel al surrealismo ortodosso – coincidente con la pubblicazione su *La Révolution surréaliste* dello scenario di *Un chien andalou* –, trova nell'*automatismo spontaneistico*, proprio del surrealismo di stampo bretoniano, la sua più esplicita manifestazione. L'altra traiettoria è riconducibile, da un lato, alla dimensione *bassa* e *concreta* propria del realismo aggressivo d'impronta batailleana, e, dall'altro, a quella che può essere definita una *estetica della crudeltà*, che affonda le sue

¹⁷ Cfr. G. Bataille, *Les écarts de la nature*, «Documents» 2 (1930), pp. 79-83.

¹⁸ Cfr. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, cit.

radici nella prima formulazione – specificamente rivolta al teatro e non ancora al cinema – della teoria ejzenštejniana del *montaggio delle attrazioni* (1923)¹⁹, trovando poi una delle sue realizzazioni più efficaci proprio nell'efferata scena iniziale del “taglio dell'occhio” in *Un chien andalou*. Questa sequenza permette di mettere in luce il paradossale *realismo surrealista* che connota il pensiero visuale di Bataille, Ejzenštejn e Buñuel nel circoscritto arco di tempo che va 1929 e il 1933. A tal fine non è azzardato stabilire un confronto tra il *realismo visionario* con cui Buñuel ha descritto la miseria della Spagna rurale in *Las Hurdes – Tierra sin Pan* (1933), e la *visione surrealista* con cui Ejzenštejn ha restituito, attraverso il film incompiuto *Que viva Mexico!* (1931-32), l'immagine “ lirica e crudele ” del suo Messico.

Parigi 1929: il montaggio al di là del cinema

Ejzenštejn, Bataille e Buñuel colgono nel montaggio il potere di un *pensiero per immagini* che inevitabilmente eccede il campo cinematografico. Il montaggio in tal senso è un principio di cui si servono media differenti per esibire il processo dialettico della conoscenza, rivelandone il peculiare carattere immaginale. Un principio capace di descrivere criticamente il circuito fra pensiero sensoriale e immagine²⁰, dando luogo a un metodo combinatorio di immagini che inaugura un complesso orizzonte pluridisciplinare, in cui trovano spazio l'estetica, l'antropologia, la teoria dell'arte e, ovviamente, la riflessione sul cinema. Forse un libro non è in grado di mostrare in modo

¹⁹ S. M. Ejzenštejn, *Montaž attrakcionov*, «Lef» 3 (1923), pp. 70-75; trad. 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 *Il montaggio*, cit., pp. 219-23. In questo testo, affermando la necessità di un intervento di aggressione psicofisiologica in grado di riorganizzare la sensibilità dello spettatore – e più in generale delle masse, con un preciso intento ideologico-politico –, Ejzenštejn anticipa alcune delle tesi principali contenute nel *Teatro e la crudeltà* di Antonin Artaud, che, per questo motivo è stato definito da Amengual «l'inatteso discepolo» di Ejzenštejn. Cfr. A. Artaud, *Le théâtre et la cruauté (Premier Manifeste 1932)*, in *Le théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, Paris 1979, pp. 106-119. Si veda anche B. Amengual, *Un disciple inattendu d'Eisenstein: Antonin Artaud*, in *¡Que viva Eisenstein!*, l'Age d'homme, Lausanne 1980, pp. 439-449; trad. it. Artaud, *l'inatteso discepolo di S. M. Ejzenštejn*, in *Cinema nuovo*, n. 222, pp. 102-115.

²⁰ Cfr. R. De Gaetano, *Prefazione*, in A. Cervini, *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S. M. Ejzenštejn*, Mimesis, Milano 2010, pp. 7-11.

adeguato questo pensiero sensibile che si dà attraverso le immagini. Per *mostrare* questo pensiero è necessario ripensare il medium stesso attraverso cui viene esposto. Una *mostra* è una delle possibili vie.



Particolare della mostra *Sergej Ėjzenštejn: L'antropologia del ritmo*, curata da Marie Rebecchi e Elena Vogman, in collaborazione con Till Gathmann (Nomas Foundation, Roma, 19 settembre 2017-19 gennaio 2018)

Università di Udine / Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
rebecchi.marie@spes.uniud.it