

Marie Rebecchi

Luis Buñuel, Sergej Ejzenštejn e Georges Bataille. Il "taglio dell'occhio": un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista

Prendendo le mosse dalla sceneggiatura di *Un chien andalou*, ideata e scritta da Luis Buñuel e Salvador Dalí a Figueras tra il Natale del 1928 e l'inizio del 1929¹, si tenterà di analizzare il montaggio del celebre prologo del film, provando a metterne in luce alcuni importanti risvolti teorici. Per comprendere la centralità del ruolo giocato dalla sequenza iniziale dell'efferato taglio dell'occhio all'interno dell'architettura complessiva del film, occorre anzitutto tener conto di quanto Buñuel afferma nella nota d'avvertenza che precede la versione francese della sceneggiatura del film, pubblicata nel dicembre 1929 sulla rivista *La Révolution surréaliste*:

'Un film di successo', ecco quello che pensavano la maggior parte delle persone che l'hanno visto. Ma che posso io contro i ferventi di ogni novità, anche se questa novità oltraggia le loro convinzioni più profonde, contro una stampa venduta o insincera, contro questa folla imbecille che ha trovato 'bello' o 'poetico' quanto, in fondo, non è che un disperato, un appassionato invito all'omicidio?²

Utilizzando come chiave di lettura, da un lato, il principio del *montaggio delle attrazioni cinematografiche* – formulato da Sergej Ejzenštejn nel saggio intitolato *Montaž Kino-atrakcionov*, redatto nel 1924 e parzialmente pubblicato nel 1925³ – e, dall'altro, la "critica dell'occhio" attorno a cui ruotano alcuni importanti scritti di Georges Bataille della fine degli anni '20 e dell'inizio degli anni '30⁴, si proverà a sottolineare la stretta relazione tra il gesto del *taglio dell'occhio* in *Un chien andalou* – compiuto nel film dallo stesso Buñuel – e la dimensione *sacrificale del taglio*, esibita in modo esemplare attraverso due differenti forme di montaggio 'attrazionale-conflittuale': nella sequenza del buco sgozzato nel finale del film di Ejzenštejn *Sciopero* (1924), e nel macabro reportage fotografico di Eli Lotar che illustra l'articolo di Bataille intitolato *Abattoir (Mattatoio)*, pubblicato sul sesto numero del 1929 della rivista *Documents*. In questo modo si tenterà di stabilire una connessione tra l'idea di *taglio come montaggio*⁵, tramite cui è possibile realizzare quella che Béla Balázs definisce efficacemente l'"architettura mobile della materia figurativa"⁶, e il *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*⁷, e il *découpage* originale scritto in spagnolo e annotato in francese⁸. 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 Filmoteca 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 elemento che differenzia questa versione da quelle successive è il titolo. In caratteri dattiloscritti si legge infatti *La vaya marista*⁹, 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: la sceneggiatura 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"¹⁰. 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*¹¹, 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 grazie all'introduzione di un nuovo occhio, tecnologicamente attrezzato, permette di addentrarsi in un'inedita dimensione del visibile e di perlustrare, in questo modo, gli inesplorati territori di quello che Walter Benjamin, nel saggio sull'opera d'arte, definirà efficacemente nei termini d'*inconscio ottico*¹².

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 mare¹³. 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 traduzione italiana della sceneggiatura pubblicata nel 1929 su *La Révolution surréaliste*, la sequenza di apertura è così descritta:

Un balcone nella notte. Un uomo affila il proprio rasoio vicino al balcone. L'uomo guarda il cielo attraverso i vetri e vede [...]. Una nuvola leggera sta avanzando verso la luna piena. Poi la testa di una giovane, i grandi occhi aperti. Verso uno degli occhi avanza la lama del rasoio. Una nuvola leggera passa ora davanti alla luna. La lama del rasoio passa ora davanti alla luna. La lama del rasoio attraversa l'occhio della giovane, sezionandolo¹⁴.

Nel *découpage* originale l'inquadratura del balcone è, al contrario, completamente espunta: il primo piano della mano che affila il rasoio irrompe senza mediazione: "N. 121 En premier plani, una mano que empuña una navaja de afeitár, afilandola, cuidadosamente, en una correa sujeta a la pared por un cla-

vo. Despues la prueba cortandose una uña (Este N. y el siguiente, intercalados dos a dos)"¹⁵.

Nella sceneggiatura pubblicata in francese, le prime due inquadrature sono inoltre precedute da una didascalia ironicamente favolistica che recita "Il était une fois" (C'era una volta)¹⁶. 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 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 desinato al sacrificio – mentre l'uomo le allarga l'occhio, avvicinando crudelmente 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 vitello¹⁷ – trafitto dalla lama del rasoio, mentre un liquido gelatinoso lo

lista²¹. 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 chiasmica –



Figura 1. L. Buñuel, S. Dalí, *Un chien andalou* (1929), sequenza del taglio dell'occhio.

attraversa come una lacrima¹⁸.

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*¹⁹ 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 *attrazionale* di questo montaggio²⁰ rielaborato in chiave surrea-

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 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 (corsivo nostro)*²².

La combinazione descritta da Ejzenštejn mostra, dunque, 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"²³, 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 realtà²⁴, rende efficace il potenziale espressivo delle singole immagini, innescando un processo di "dinamizzazione del soggetto, non nello spazio ma nella psicologia, e cioè l'emozione produce: *la dinamizzazione emotiva*"²⁵. 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*.

La prima serie è ottenuta solo mediante piani medi e generali 'costruiti' dei 1500 operai che precipitano dal dirupo, della folla in fuga, delle scariche di fucileria ecc., l'altra è fatta di primi piani che servono a mostrare *l'orrore reale* del mattatoio con l'uccisione del bestiame, che poi viene scuoiato. Una delle varianti del montaggio si svolgeva approssimativamente nel modo che segue: 1. La testa del bue, il coltello del macellatore che prende la mira, esce fuori campo verso l'alto. 2. Primo piano. La mano con il coltello colpisce dal fuori campo verso il basso. 3. Piano generale. 1500 uomini si precipitano giù per un dirupo (di profilo). 4. 50 uomini si alzano da terra, pretendono le mani. 5. Visto di un soldato che prende la mira. 6. piano medio. Scarica. 7 Il corpo del bue ha una contrazione (testa fuori campo), cade [...]²⁶.

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. È inoltre interessante sottolineare come l'idea del raggiungimento di una *dinamizzazione emotiva* attraverso l'uso del montag-

gio alternato, venga esemplificata da Ejzenštejn attraverso un'altra celebre sequenza – esemplarmente espressiva – tratta da *La corazzata Potëmkin* (1925), ossia quella del proiettile che trapassa l'occhio di una donna, frantumandone gli occhialetti: "Donna con il pince-nez. Immediatamente seguita – senza transizione – dalla stessa donna con il pince-nez frantumato e l'occhio coperto di sangue: impressione d'un colpo che ferisce l'occhio"²⁷.



Figura 2. S. M. Ejzenštejn, *La corazzata Potëmkin* (1925).

Nell'osservare sia l'immagine dell'occhio tagliato in *Un chien andalou*, sia quella dell'occhio trafitto nel *Potëmkin*, è possibile leggere nei volti degli spettatori

quella stessa 'smorfia di orrore' di cui parla Bataille nel suo articolo ispirato all'opera di Salvador Dalí *Jeu Lugubre* (1929):

È vero che io parlo qui di ciò che, già, cade nell'oblio quando i rasoi di Dalí tagliano direttamente sui nostri visi delle *smorfie di orrore* che probabilmente rischiano di farci vomitare come ubriachi la nostra volontà servile, l'idealismo idiota che ci lasciavano sotto il fascino di qualche comico guarda ciuma²⁸.

A partire quindi dall'analisi della sequenza del taglio dell'occhio, è possibile riscontrare alcuni importanti punti di contatto sia con la concezione attrazionale-conflittuale del montaggio, teorizzata e realizzata da Ejzenštejn in alcune cruente sequenze dei suoi film realizzati nella seconda metà degli anni '20 – da *Sciopero* (1924) a *Ottobre* (1927-28), da *La corazzata Potëmkin* (1925) a *La linea generale* (1926-29) –, sia con l'idea batailleana di *basso materialismo* che, nel caso del prologo di *Un chien andalou*, connota l'estrema concretezza e materialità del gesto del sacrificio dell'occhio. La descrizione che fornisce Bataille di questa sequenza nell'articolo *Œil*, pubblicato sul quarto numero del 1929 di *Documents*²⁹, mette altresì in relazione la crudeltà del gesto del taglio dell'occhio con la questione dei 'sacrifici animali' che hanno luogo nel mattatoio, identificato nelle pagine di *Documents* come un esempio moderno di tempio sacrificale 'messo in quarantena' dall'esigenza borghese

di ordine e pulizia, e mostrato invece in tutto il suo *orrore reale* nelle fotografie di Eli Lotar che illustrano il mattatoio di *La Villette* per l'articolo *Abattoir* pubblicato da Bataille sempre su *Documents*.

Occorre ribadire che la riflessione attorno al tema dell'occhio occupa una posizione di massima importanza negli scritti di Bataille a cavallo tra gli anni '20 e '30: la metafora dell'occhio – come ha sottolineato acutamente Barthes nel suo omaggio a Bataille apparso nel 1963 su *Critique*³⁰ – struttura 'circularmente' l'intera architettura dell'*Histoire de l'œil*, romanzo erotico pubblicato con lo pseudonimo di Lord Auch nel 1928 in 134 esemplari illustrati da otto litografie non firmate di André Masson³¹. In *Documents* la voce *Œil*, pubblicata sul dizionario critico del quarto numero del 1929 nella sezione *Chronique*, ospita tre articoli – firmati rispettivamente da Robert Desnos, Georges Bataille e Marcel Griaule – centrali per comprendere il rapporto tra l'asse verticale teoretico-speculativo della visione e quello orizzontale-animale che, sulla base delle riflessioni di Bataille contenute nel *Dossier dell'occhio pineale*, può essere definito 'mitico-antropologico':

L'asse orizzontale della visione alla quale la struttura umana è rimasta strettamente assoggettata nel corso di una lacerazione e di uno svilimento dell'uomo che rigetta la natura animale, è l'espressione di una miseria tanto più pesante in quanto si confonde in apparenza con la serenità.³²

L'occhio, come paradigma della circolarità, è inoltre l'oggetto privilegiato delle riflessioni erotico-antropologiche di Bataille contenute nel testo del 1931 *L'anus solaire*³³, in cui l'immagine dell'occhio – così come quelle del sole e del globo terrestre – sono restituite in tutta la loro inquietante e putrida materialità³⁴.

Da questo punto di vista è come se i tre articoli pubblicati su *Documents* declinassero i tre differenti aspetti di quest'asse della visione: Desnos in *Œil – Image de l'œil*; Bataille in *Œil – Friandise cannibale*; Griaule in *Œil – Mauvais œil*³⁵. In particolare l'articolo di Bataille annoda in maniera estremamente efficace le molteplici e diverse interpretazioni suggerite dalla sequenza del taglio dell'occhio in *Un chien andalou*: l'organo spirituale per eccellenza è qui ridotto a un oggetto voracemente commestibile, a una "*friandise cannibale*" – golosità cannibale –, e immesso così in un ciclo di metamorfosi che mettono definitivamente in crisi l'aspetto *immateriale* e speculativo della conoscenza, a cui la dimensione teoretica dell'occhio implicitamente rimanda³⁶.

Golosità cannibale. Si sa che l'uomo civile è caratterizzato dall'intensità di orrori spesso poco spiegabili. Il timore degli insetti è senza dubbio uno dei più singolari e più sviluppati di questi orrori fra i quali si è sorpresi di annoverare quello dell'occhio. Sembra, infatti, impossibile pronunciare riguardo all'occhio una parola diversa da seduzione, non essendoci cosa più attraente nel corpo degli animali e degli uomini. *Ma la seduzio-*

ne estrema è probabilmente al limite dell'orrore. A questo proposito, l'occhio potrebbe essere avvicinato al *filo della lama*, il cui aspetto provoca ugualmente delle reazioni acute e contraddittorie: è ciò che hanno dovuto tremendamente e oscuramente provare gli autori del *Chien andalou* allorché alle prime immagini del film hanno deciso degli amori sanguinosi di questi due esseri. Che un rasoio incida l'occhio luminoso di una donna giovane e affascinante, è ciò che ammirerebbe fino alla follia un giovane che, sotto lo sguardo di un gattino acciambellato, tenendo per caso in mano un cucchiaino da caffè avesse di colpo voglia di prendere un occhio nel cucchiaino. Singolare voglia, evidentemente, da parte di un *bianco* al quale gli occhi dei buoi, degli agnelli e dei porci che mangia sono sempre stati sottratti. Perché l'occhio, nella raffinata espressione di Stevenson, *golosità cannibale*, è per noi oggetto di una tale inquietudine che non lo morderemmo mai (*corsivo nostro*)³⁷.

Bataille apre il suo articolo con un enunciato che sembra convenzionalmente aderire all'immagine canonica dell'occhio come organo che domina il volto, luogo in cui si concentra il potere seduttivo di uomini e animali. Ma già nella frase successiva la compostezza di quest'enunciato viene subito smentita da un'affermazione che si pone in antitesi con la precedente: "Ma la seduzione estrema è probabilmente al limite dell'orrore". L'orrore di cui parla Bataille è presto identificato con la sequenza buñueliana del taglio dell'occhio: l'orrore è quello che viene mostrato da Buñuel e Dalí – anche se occorre ricordare che nell'articolo di

Bataille non sono pubblicate immagini del film³⁸ – nel crudele atto della mutilazione di un organo che, come osserva Desnos nel suo testo intitolato *Image de l'œil*, non può più essere identificato con alcun luogo comune: l'occhio non si configura più come una 'finestra dell'anima', bensì come una fessura aperta da un profondo e violento taglio che permette di estendere lo sguardo verso la dimensione, altrimenti impenetrabile, dell'inconscio e del desiderio. Il taglio è altresì il gesto che consente a quello che Bataille definisce in quest'articolo "il bianco" di poter vedere *l'altro da sé* proprio attraverso il confronto con i molteplici e differenti sistemi di credenze che ruotano attorno all'occhio, e che spesso per "l'uomo bianco" si presentano sotto forma di tabù e di rituali al limite dell'abiezione. In questo senso, l'efferatezza del gesto del taglio dell'occhio tenderebbe a cancellare la distanza che lo *sguardo* dell'uomo occidentale pone tra sé e *l'alterità*. Il taglio dell'occhio, nel testo di Bataille, prefigura dunque anche un'apertura nei confronti di un sapere – l'antropologia – che tende a osservare in modo partecipato e ravvicinato i propri oggetti, superando la distanza che caratterizza lo sguardo gerarchizzante dell'osservatore occidentale³⁹.

La fascinazione nei confronti dell'orrore evocato dal sacrificio dell'occhio, è inoltre sottolineata da Bataille in una nota al suo stesso articolo in cui collega la brutalità del taglio dell'occhio

all'"atmosfera pestilenziale" della sequenza di *Un chien andalou* in cui compaiono le teste putrefatte degli asini adagiate sui due pianoforti a coda⁴⁰.

Questo film si distingue dalle banali produzioni di avanguardia con le quali saremmo tentati di confonderlo, dove predomina lo scenario. Diversi fatti molto espliciti si susseguono, senza nesso logico, è vero, ma penetrando così lontano nell'orrore che gli spettatori ne restano affascinati come nei film di avventure. Affascinati, anzi, più esattamente presi alla gola e senza alcun artificio: Sanno, in effetti, questi spettatori, dove si fermeranno, sia gli autori di questo film, sia i loro simili? Se Buñuel stesso dopo la ripresa dell'occhio tagliato si è ammalato per 8 giorni (egli dovette d'altra parte girare la scena dei cadaveri di asini in un'atmosfera pestilenziale), come non vedere fino a qual punto l'orrore diventa affascinante e che esso solo è abbastanza brutale da rompere ciò che soffoca⁴¹.

Il medesimo episodio è descritto con dovizia di particolari anche dallo stesso Buñuel. Nella seconda conversazione con Max Aub – dopo aver dichiarato apertamente che fu proprio nel 1929, attraverso la lettura anarchica e non erotologica⁴² di Sade, che comprese la ragion d'essere della sua passione e della sua assoluta "compenetrazione con il surrealismo" –, rispondendo alla provocatoria domanda di Aub sulla sua presunta crudeltà, rievoca il nauseabondo retroscena dell'episodio del taglio dell'occhio in *Un chien andalou*:

Oh, questo della mia crudeltà... che rispondo a fare. Per essere crudeli suppongo, bisogna essere coraggiosi... Io non credo di aver compiuto molti atti di valore nella mia vita. Uno di questi, per il quale sono passato alla Storia o perlomeno alla leggenda, è quel taglio dell'occhio del vitello in uno dei primi piani di *Un chien andalou*. Sicuramente sono convinti che lo feci così, a sangue freddo. Per me fu un atto di coraggio incredibile, terribile, dei pochi che ho fatto. E già: tagliare il globo dell'occhio a un vitello morto il giorno prima. In fin dei conti mi portarono dal *mattatoio* soltanto una testa di vitello. Io stesso gli misi il rimmel, mi fece uno schifo tremendo. Ed uno passa alla Storia per questo... Io lo facevo per il cinema⁴³.

L'occhio del celebre prologo è, dunque, come dichiara lo stesso Buñuel, l'occhio di un animale abbattuto al *mattatoio*. Questo dettaglio, insieme a quello delle putride teste d'asino che compaiono poche sequenze dopo il prologo, sembra essere il prodotto stesso del *pensiero visuale* di Bataille, ovvero uno dei numerosi esempi di quelle *forme concrete* che scandiscono i testi e le immagini di *Documents*⁴⁴. Il movimento regressivo verso l'animalità, nel modo seduttivamente basso suggerito dalle immagini di *Un chien andalou*, che passa attraverso il sacrificio delle nobili forme – tra cui l'occhio da sempre è stato annoverato –, provoca un inevitabile declassamento della *figura umana*, un brutale abbassamento della sua posizione tra gli altri esseri viventi. In un passaggio di *L'occhio pineale (2)*, Bataille esprime con chiarezza questo concetto: "*Il corpo umano che una ri-*

gorosa erezione oppone a tutti gli altri organismi animali, partecipa tuttavia al carattere basso di questi ultimi per la comune disposizione al sistema visuale⁴⁵. Quello che Bataille definisce, poco più avanti, il “carattere evirato dello sguardo asservito dell’uomo”⁴⁶ deve essere, pertanto, ricondotto al mancato sviluppo della ghiandola pineale, una sorta di “occhio cranico” che, qualora si aprisse, rivelerebbe immediatamente all’uomo la sua sconcertante e insopprimibile bassezza animale – individuabile in quella che Bataille definisce nei termini di una “comune disposizione al sistema visuale” –, gettandolo così in uno stato di ingovernabile terrore.

Alla luce di queste riflessioni, il taglio dell’occhio può assumere un ulteriore significato: mostrare non solo ciò che sta *al di là* della retina – sintetizzabile nell’idea benjaminiana di *inconscio ottico* – ma anche ciò che da sempre è stato relegato in un *altrove*, a debita distanza dal “naso delicato degli utopisti”⁴⁷, che mal sopporterebbero la vista e l’odore dell’occhio tagliato e delle teste d’asino putrefatte⁴⁸ mostrate da Buñuel e Dalí. Occorre inoltre sottolineare l’importanza di quest’ultima immagine: il tema della putrefazione animale è infatti intimamente legato sia all’esperienza vissuta, sia alla produzione artistica di entrambi gli ideatori di *Un chien andalou*. A questo proposito Buñuel dichiara che l’idea di inserire nel film la sequenza delle teste degli asini fu sua e non di Dalí, come al contrario sostiene Max

Aub durante la loro conversazione:

Quale fu la tua prima immagine della morte? – domanda Aub – La putrefazione. Avevo otto anni, a Calanda. Andavo a passeggio con mio padre. Vedemmo sulla strada un mulo morto. Una ‘carogna’, come chiamiamo gli animali morti. – Ha qualcosa a che vedere con *Un chien andalou*? – Certamente. – Dicono sia stata un’idea di Dalí. – Assolutamente no. È un’idea mia che avevo in testa dal ventitré”. E alcune battute più avanti, aggiunge: “Nel film, lui non fece nulla. Arrivò l’ultimo giorno con sua madre e sua zia. L’unica cosa di cui si preoccupò fu quella di mettere gli asini al loro posto e il *catrame negli occhi*”⁴⁹.

Nonostante l’idea della cruenta sequenza degli asini realizzata in *Un chien andalou* non fu sua, Dalí si è comunque sempre dimostrato affascinato dal tema dei ‘*putrefactos*’⁵⁰: già negli anni giovanili trascorsi alla Residencia de Estudiantes (1925-26), aveva infatti portato avanti con Lorca un progetto editoriale – una sorta di album, un quaderno di disegni (*dibujos*) – che avrebbe dovuto chiamarsi precisamente *Putrefactos*, e ospitare una postfazione dello stesso Dalí intitolata appunto *Putrefacción*⁵¹. In una lettera a Pepin Bello, datata dicembre 1925, lo stesso Dalí annuncia con entusiasmo la comparsa del suo libro sui *putrefactos*, progetto che però, di fatto, non fu mai realizzato:

Dentro de muy poco sale un libro de *putrefactos* mío, con un prefacio de Federico. En el fondo, la putrefacción es el SENTIMIENTO (con mayúsculas). Por lo tanto, algo inse-

parable de la naturaleza humana. Mientras haya atmósfera terrestre hay putrefacción. Lo único fuera de nuestra atmósfera es la "astronomía". Por eso oponemos la Astronomía a la Putrefacción [...]»⁵².

Come riconoscono sia Buñuel che Dalí, la putrefazione appartiene alla 'natura humana', configurandosi come il processo che completa, conducendolo definitivamente a termine, il ciclo vitale dell'uomo. Anche nell'interpretazione batailleana la putrefazione, incarnando il destino biologico dell'uomo, si presenta come un processo intollerabile che l'uomo stesso tenta in ogni modo di rimuovere, affaccendandosi a eliminarne le tracce attraverso "i saponi, gli spazzolini da denti, e tutti i prodotti farmaceutici"⁵³. La putrefazione, secondo Bataille, rappresenta dunque il risvolto *informe* di un sistema fondato sull'ordine e la pulizia:

Il gioco dell'uomo e della sua putretudine continua nelle condizioni più tette senza che l'uno abbia mai il coraggio di affrontare l'altra. Sembra che mai potremo trovarci faccia a faccia con l'immagine grandiosa di una *decomposizione* il cui rischio, intervenendo a ogni respiro, è pertanto il senso stesso di una vita che noi preferiamo, chissà perché, a quella di un altro la cui respirazione potrebbe sopravviverci. Di questa immagine non conosciamo che la forma negativa, i saponi, gli spazzolini da denti, e tutti i prodotti farmaceutici la cui accumulazione ci permette di sfuggire penosamente ogni giorno alla sporcizia e alla morte⁵⁴.

La stessa forza polemica si ritrova nell'importante articolo di Bataille *Abattoir*, testo che permette di rianodare e approfondire alcune fondamentali questioni toccate fin qui: dal montaggio conflittuale e attrazionale – esemplarmente esibito, cinematograficamente, nella sequenza finale di *Sciopero* e, fotograficamente, nel montaggio delle immagini dell'*Abattoir* de *La Villette* scattate da Eli Lotar e pubblicate su *Documents* –, alla questione del rapporto tra il sacrificio animale e il mattatoio, quale luogo in cui riemerge nella contemporaneità la violenza del sacro⁵⁵; dall'idea di *taglio* come *separazione* e *svelamento* nell'immagine – questione centrale nel pensiero ejzenštejniano, in cui tale idea è rintracciabile proprio nell'etimo russo della parola *obraz* (*immagine*)⁵⁶ – al *taglio* come istanza di rimozione dell'alterità.

La prima corrispondenza che occorre segnalare è, dunque, quella tra il montaggio delle attrazioni, realizzato da Ejzenštejn nella sequenza finale di *Sciopero* – in cui, lo ricordiamo ancora una volta, ricorre all'espedito della combinazione associativa tra la scena della fucilazione di massa e quella dell'uccisione di un bue al mattatoio⁵⁷ –, e il montaggio su doppia pagina delle tre fotografie di Eli Lotar che illustrano la voce *Abattoir*, firmata da Bataille e pubblicata nel dizionario critico del sesto numero del 1929 di *Documents*. L'articolo si apre con l'enunciazione del seguente postulato:

Il mattatoio è legato alla religione in quanto i templi delle epoche passate (senza parlare ai nostri giorni di quelli degli indù) erano a doppio uso, servendo allo stesso tempo alle suppliche e alle uccisioni. Ne risultava senza dubbio (si può avere un'idea dell'aspetto di caos dei mattatoi attuali) una coincidenza sconvolgente fra i misteri mitologici e la grandezza lugubre caratteristica dei luoghi ove cola il sangue⁵⁸.

Il mattatoio richiama, dunque, in modo brutale, l'immagine maestosamente lugubre dei templi antichi: entrambi s'identificano, secondo Bataille, come luoghi in cui "cola il sangue"⁵⁹. In queste affermazioni la teoria batailleana del *basso materialismo*⁶⁰ mette emblematicamente in luce la piega sordida e crudele del reale, mostrando l'aberrante somiglianza tra uno dei luoghi più impuri, abietti e repellenti della realtà – il mattatoio – e ciò che, invece, è da sempre stato ritenuto inviolabilmente sacro e incorruttibile – i templi antichi⁶¹. Proprio per nascondere questo rapporto insostenibile, osserva Bataille, il mattatoio è stato a lungo considerato un luogo maledetto, messo in quarantena – come un "battello che porta il colera" – da tutti coloro che invocano insistentemente il bisogno ossessivo di ordine e pulizia⁶²:

Ciò nonostante ai nostri giorni il mattatoio è maledetto e messo in quarantena come un battello che porta il colera. Ora, vittime di questa maledizione non sono i macellai o gli animali, ma proprio la brava gente, che è arrivata al punto da non sopportare che la propria bruttura, che risponde in pratica

a un malsano bisogno di pulizia, di piccineria biliosa e di noia; la maledizione (che non terrorizza se non coloro che la proferiscono) li porta a vegetare quanto più lontano possibile dai mattatoi, a esiliarsi per correttezza in un mondo amorfo, dove non c'è più niente d'orribile e dove, subendo l'ossessione indelebile dell'ignominia, sono ridotti a mangiare formaggio⁶³.

Come in altri articoli di *Documents*, il tema della violenza, della morte e della putrefazione è affrontato da Bataille a partire dalla sua stessa rimozione. A livello iconografico ciò si riflette esplicitamente sulle immagini che illustrano l'articolo, scelte infatti in base a due criteri: il realismo brutale e aggressivo, da un lato, e la rimozione delle sue tracce, dall'altro. La celebre fotografia di Eli Lotar che mostra a piena pagina una doppia fila di zampe di vitelli ordinatamente disposti sulla parete di un muro esterno al mattatoio, sembra condensare in una sola immagine il movimento dialettico che connota il processo della macellazione: dall'effertezza del taglio come gesto di *mutilazione* e di *separazione* di una parte dal tutto, al taglio come gesto di *cancellazione* e di *rimozione* – i resti animali sono infatti collocati all'esterno, 'tagliati fuori', dal luogo stesso in cui sono stati sacrificati.



Figura 3 – Eli Lotar, “Aux abattoirs de La Villette”, in *Documents*, n. 6, 1929, p. 343.

Nessun'altra immagine della rivista è altrettanto realistica, nella sua macabra compostezza, come questa fotografia di Eli Lotar. Ciò che interessa Bataille non è, dunque, esibire la manifestazione eclatante e caotica della violenza, bensì cogliere gli effetti della sua sublimazione e rimozione nella civiltà contemporanea. L'orrore che trasmettono le fotografie di Lotar non ha nulla di misterioso, mitologico, né, tantomeno, di surreale: la violenza del sacrificio è qui restituita nella sua piatta e ordinaria brutalità⁶⁴.

L'ultimo elemento che interviene a completare il quadro del rapporto tra

il taglio come violenza sacrificale e il taglio come gesto di rimozione, è individuabile proprio in un montaggio tra testi e immagini rintracciabile nelle pagine di *Documents*. L'articolo di Bataille *Lieux de pèlerinage: Hollywood*⁶⁵ – pubblicato sul quinto numero del 1929 –, che anticipa chiaramente le riflessioni contenute in *Abattoir* pubblicato sul numero successivo, trova infatti la sua più esplicita rappresentazione in una fotografia, collocata nelle pagine conclusive del sesto numero – lo stesso in cui è pubblicata l'immagine dell'*abattoir* di Lotar⁶⁶ –, 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*, da un lato, e quello tra le immagini delle gambe dei vitelli e quelle delle ballerine, dall'altro, mostra dunque 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”⁶⁷.

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* iniziali.

NOTE

- 1 Per un'attenta e documentata ricostruzione delle vicende che riguardano "l'invenzione di *Un chien andalou*" si rimanda al lavoro di P. Bertetto, *Lenigma del desiderio. Buñuel, Un chien andalou e L'Âge d'or*, Bianco&Nero, Marsilio, Venezia 2001, pp. 31-42.
- 2 L. Buñuel, S. Dalí, "Un chien andalou", in *La Révolution surréaliste*, n. 12, 1929, pp. 34-37; trad. it. L. Buñuel "Un cane andaluso", in *Sette film. Letà dell'oro. Nazarin. Viridiana. L'angelo sterminatore. Simone del deserto. La via lattea. Il fascino discreto della borghesia*, a cura di G. Fofi, Einaudi, Torino 1974, pp. 489-95.
- 3 S. M. Ejzenštejn, *Montaž Kino-atrakcionov*, parzialmente pubblicato per la prima volta in A. Belenson, *Kino segodnja (Il cinema oggi)*, Mosca 1925; ora in *Iz tvorceskogo nasledija S. M. Ejzenštejna (Dell'eredità creativa di S. M. Ejzenštejn)*, in "Kino", marzo 1985, pp. 10-29; trad. it. "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986, pp. 227-250. Per un'analisi del concetto di attrazione in Ejzenštejn si rimanda a: J. Aumont, "Attractions/Stimulus/Influence", in *Montage Eisenstein*, Éd. Images modernes, Paris 2005, pp. 67-75.
- 4 Cfr. G. Bataille, *Critica dell'occhio*, a cura di S. Finzi, Guaraldi Editore, Rimini 1972.
- 5 Sul significato del montaggio come principio che dal "taglio" (nella lingua russa, *obrez*) procede verso una nuova "immagine" (*obraz*), si rimanda all'ipotesi etimologica ejzenštejniana, discussa da Pietro Montani nella sua introduzione a S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 2003, p. XXIV. Sul rapporto tra l'idea di taglio e il principio del montaggio si veda la risposta polemica di Ejzenštejn all'articolo di Béla Balázs del 1926 intitolato *Arte cinematografica produttiva e riproduttiva*. Cfr. S. M. Ejzenštejn, "Béla zabyvaet noznicy" (1926), in N. Kleyman, *Montaž*, Muzej Kino, Moskva 2000, pp. 476-81; trad. it. "Béla dimentica le forbici", in B. Balázs, *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008, pp. 369-79.
- 6 A questo proposito Balázs parla di *montaggio* identificandolo esattamente con il gesto stesso del *taglio*: "Oltre questo v'è il taglio (il montaggio). È l'ultima fase, riassuntiva, della creazione cinematografica, affatto indipendente dall'ordine delle riprese. [...] Il taglio può essere definito *l'architettura mobile della materia figurativa: una forma d'arte nuova*". Cfr. B. Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus, Wien 1949; trad. it. *Il film. Evoluzione ed essenza di una nuova arte*, Einaudi, Torino 1987, p. 38.
- 7 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".
- 8 Il *découpage* di *Un chien andalou* è stato pubblicato in tedesco da Y. David (ed.) nel catalogo *Bunuel! 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, Filmoteca Española, Madrid 1996, pp. 201-216.
- 9 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 prov-

- visorio, 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. Il titolo che invece appare nella sceneggiatura originale spagnola – dattilografato e poi cancellato – è *La vaya marista* (*La beffa marista*), titolo apparentemente assurdo e insensato: gli unici maristi che compaiono nel film sono infatti i due frati trascinati da Batcheff nella sequenza degli asini sui pianoforti a coda, figure che pur giocando un ruolo decisamente marginale nell'economia generale del film, rappresentano tuttavia l'incarnazione sarcasticamente negativa della religione, tema costante in tutta la filmografia di Buñuel. Cfr. Y. David, *¿Buñuel! La mirada del siglo*, "Documentos: Un perro andaluz", cit., pp. 201-16. A questo proposito si rimanda alla ricca documentazione presente nel testo di P. Bertetto, *Lenigma del desiderio*, pp. 42-50.
- 10 Cfr. P. Bertetto, *Lenigma del desiderio*, cit., p. 55.
- 11 Cfr. G. Bataille, "Dossier de l'œil pinéal", in *Œuvres complètes*, XI, (*Articles I, 1944-49*), Gallimard, Paris 1988, pp. 11-47; trad. it. "Dossier dell'occhio pineale", in *Critica dell'occhio*, cit., pp. 77-114.
- 12 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 42.
- 13 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*, cit., p. 495.
- 14 L. Buñuel, S. Dalí, "Un chien andalou", in *La Révolution surréaliste*, 1929, n. 12, p. 34; trad. it. "Un cane andaluso", in L. Buñuel, *Sette film*, cit., p. 489.
- 15 Cfr. Y. David (ed.), *¿Buñuel! La mirada del siglo*, p. 201. Si veda anche P. Bertetto, *Lenigma del desiderio*, cit., p. 57.
- 16 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. 489-495.
- 17 Cfr. M. Aub, *Buñuel: Il romanzo*, Sellerio, Palermo 1992, pp. 66-67; si veda anche T.-P. Turrent e J. de la Colina, "Un Chien andalou", in *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*, Cahiers du Cinéma, Paris 1993, pp. 30-34.
- 18 Per un'analisi approfondita del livello metafilmico della sequenza si rimanda alle seguenti letture: C. Murcia, *Un chien andalou, L'Âge d'or. Luis Buñuel*, Éd. Nathan, Paris 1994; E. Arnoldy e Ph. Dubois, "Buñuel, Dalí: *Un chien andalou*", in *Revue belge du cinéma*, n. 34-35, 1993; J. Talens, *The Branded Eye. Buñuel's Un Chien Andalou*, trad. ing. di G. Colaizzi, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1993; E. Adamowicz, "A cinema of attractions", "Psychoanalytic readings", in *Un chien andalou. (Luis Buñuel and Salvador Dalí, 1929)*, I.B. Tauris, London 2010, pp. 39-43 e 44-53.
- 19 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 '20. Cfr. B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., pp. 124-25; L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film* (prima ed. 1925, ampliata nel 1927), Gebr. Mann Verlag, Berlin 1986; trad. it. *Pittura Fotografia Film*, nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010.
- 20 Si ricorda che la prima formulazione del principio del montaggio delle attrazioni era stata pensata da Eizenštejn specifica-

- mente per il teatro e, solo successivamente, nel 1925, per il cinema. Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Montaž attrakcionov*, in "Lef", n. 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. 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.
- 21 Cfr. B. Grespi, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010, pp. 61-66.
- 22 S. M. Ejzenštejn, "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", in *Il montaggio*, cit., p. 231.
- 23 *Ivi*, p. 235.
- 24 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.
- 25 S. M. Ejzenštejn, "La dialettica della forma cinematografica", in *La forma cinematografica*, a cura di M. Vallora, Einaudi, Torino 2003, p. 62.
- 26 S. M. Ejzenštejn, "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", in *Il montaggio*, cit., pp. 231-32.
- 27 S. M. Ejzenštejn, "La dialettica della forma cinematografica", in *La forma cinematografica*, cit., pp. 60-61. Circa il rapporto tra *tipaž*, l'espressività del volto e il montaggio, in riferimento a questa sequenza, Ornella Calvarese osserva: "L'espressività ipertrofica della maschera viene recuperata attraverso la selezione di visi espressivi e con l'ausilio di elementi fortemente denotanti (es: gli occhialetti del *Potëmkin*)". Cfr. O. Calvarese, "Il teatro del corpo estatico", in *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1998, p. 265. A questo proposito si veda anche: A. Cervini, "Il volto sullo schermo: il contributo del cinema a una nuova idea di espressività", in A.A.V.V., *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint, Palermo 2008, pp. 17-27.
- 28 Cfr. G. Bataille, "Jeu lugubre", in *Documents*, n. 7, 1929, in *Documents* (ristampa), introduzione di D. Hollier, J.-M. Place, Paris 1991, p. 370; trad. it. "Il 'Gioco lugubre'", in *Documents*, a cura di S. Finzi, Dedalo, Bari 2009, pp. 85-91 (nota a p. 217).
- 29 G. Bataille, "Œil – Friandise cannibale", in *Documents*, n. 4, 1929, p. 216.
- 30 Cfr. R. Barthes, "La methaphore de l'œil", in *Critique*, tome XIX, 1963, pp. 770-77; trad. it. R. Barthes, *Saggi critici*, a cura di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1964; ora in G. Bataille, postfazione critica a *Storia dell'occhio*, SE, Milano 2008 (ill. di Hans Bellmer e André Masson), pp. 158-59.
- 31 Si vedano in proposito le pagine del romanzo dedicate alla scena della corrida e alla descrizione del *matador* Granero, intitolate per l'appunto *L'occhio di Granero*. Cfr. G. Bataille, in *Storia dell'occhio*, pp. 58-62.
- 32 Cfr. G. Bataille, "Dossier dell'occhio pineale", in *Critica dell'occhio*, pp. 77-11. Si veda in particolare la distinzione operata da Bataille tra antropologia scientifica e antropologia mitologica e la riflessione sulla "Posizione dei corpi degli occhi umani alla superficie del globo terrestre", *ivi*, pp. 87-93.
- 33 Cfr. G. Bataille, *L'anus solaire*, Galerie Simon,

- 1931; ora in *Œuvres complètes*, I, pp. 79-86; trad. it. "L'ano solare", in G. Bataille, *Critica dell'occhio*, cit., pp. 33-39.
- 34 G. Bataille, "Soleil pourri", in *Documents*, 1930, n. 3, pp. 173-74.
- 35 G. Bataille, M. Griaule, R. Desnos, "Œil", in *Documents*, n. 4, 1929, pp. 215-220.
- 36 Come osserva Finzi, la forza distruttiva del *basso materialismo* batailleano finisce anch'esso per costituire una *teoria*, seppur fondata su coordinate opposte a quelle su cui si fonda il paradigma teoretico-speculativo che intende mettere in crisi: "La *dialettica delle forme*, in cui la visione cessa di proiettare l'ordine nelle cose e lascia affiorare invece una organizzazione mostruosa del reale [...], diventa il principio di costruzione di una *teoria* alla quale Bataille dedicò amorosa cura nell'intento di farne quasi una visione sistematica della vita". Cfr. S. Finzi, *Critica dell'occhio*, cit., p. 14.
- 37 G. Bataille, "Œil – Friandise cannibale", in *Documents*, n. 4, 1929, p. 216; trad. it. "Occhio", in *Documents*, cit., p. 181.
- 38 Nell'articolo non compaiono immagini tratte dal prologo di *Un chien andalou*, probabilmente dovuto al fatto che la redazione non riuscì a ottenere i fotogrammi in questione. Bataille stesso, in una nota, rinvia il lettore ai fotogrammi del film riprodotti in *Bifur* (n. 2, 1929, p. 101), *Variété* (n. 3, 1929, p. 209) e *Cahier d'art* (n. 5, 1929, p. 230). L'idea d'inserire la fotografia *Les Yeux de Joan Crawford* nella pagina dell'articolo di Bataille deve essere, con buone probabilità, attribuita a Michel Leiris che, infatti, pochi mesi dopo la pubblicazione della voce *Œil* sul dizionario critico del quarto numero del 1929, scriverà sul suo diario: "En matière de portraits, il y aurait aussi celui de Joan Crawford, qui me toucherait infiniment [...]". Cfr. M. Leiris, *Journal 1922-1989*, ed. J. Jamin, Gallimard, Paris 1992, p. 154.
- 39 Cfr. F. Faeta, "A partire da un taglio. Immagini, allocronia, anacronismo", in *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bolati Boringhieri, Torino 2011, pp. 50-67.
- 40 Come ricorda Buñuel nella sua autobiografia, durante la sequenza delle teste d'asino, Dalí aveva impersonato uno dei due fratelli maristi che l'attore Pierre Batcheff trascina con sé: "Durante una scena, [Dalí] impersonò uno dei due fratelli maristi che Batcheff si tira faticosamente dietro, ma nel montaggio definitivo la scena è stata tagliata (non so più per quale motivo)". Cfr. L. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 2005, p. 114.
- 41 G. Bataille, "Œil – Friandise cannibale", in *Documents*, n. 4, 1929, p. 216; trad. it. "Occhio", in *Documents*, cit., p. 181.
- 42 M. Aub, *Buñuel il romanzo*, cit., p. 78.
- 43 *Ivi*, p. 79.
- 44 Per un'approfondita analisi del carattere e del ruolo giocato dalle immagini in alcuni importanti articoli di Bataille pubblicati su *Documents* si veda: F. Fimiani, "L'amicizia inoperosa delle immagini. Su empatia, critica e figuratività in *Documents*", in *Georges Bataille o la disciplina dell'irriducibile*, a cura di F. C. Papparo e B. Moroncini, il Melangolo, Genova 2009, pp. 171-98.
- 45 G. Bataille, "L'occhio pineale (2)", in *Critica dell'occhio*, cit., p. 110.
- 46 *Ibidem*.
- 47 Cfr. G. Bataille. "La 'vecchia talpa' e il prefisso su nelle parole superuomo e surrealista", in *Critica dell'occhio*, cit., p. 140.
- 48 L'immagine delle teste d'asino è evocata da Bataille anche in alcuni importanti passaggi dell'articolo, *Le bas matérialisme et la gnose*. Cfr. G. Bataille, "Le bas matérialisme et la gnose", in *Documents*, 1930, n. 1, pp. 1-8. Bataille ritorna su questi temi in una nota al suo articolo *Jeu lugubre* – testo nel quale commenta non solo il dipinto di Dalí *Il gioco lugubre*, ma anche *Il sangue è più dolce del miele* (pubblicato in *Documents*, n. 4, 1929, p. 219) –, opera in cui compare "l'asino, simbolo della virilità grottesca e potente, steso morto e decomposto".

- 49 Cfr. M. Aub, *Buñuel: il romanzo*, pp. 44-45, 63. Per un'analisi della sequenza delle teste d'asino adagate sui pianoforti si rimanda a P. Bertetto, *L'enigma del desiderio*, pp. 88-89.
- 50 Cfr. S. Dalí, *L'âne pourri*, in "Le Surréalisme au service de la Révolution", n. 1, 1930, p. 10; ora in *Oui*, a cura di R. Descharnes, Denoël Gonthier, Paris 1971, ed. accresciuta, Denoël, Paris 2004, p. 156.
- 51 La gran parte di questi disegni sono stati l'oggetto di una mostra e del relativo catalogo curata da R. Santos Torroella, 'Hacia una estética de la putrefacción' 'Los putrefactos' de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid 1995.
- 52 *Ivi*, p. 38.
- 53 G. Bataille, "L'esprit moderne et le jeu des transpositions", in *Documents*, n. 8, 1930, p. 490.
- 54 *Ibidem*/
- 55 Cfr. G. Bataille, "Abattoir", in *Documents*, n. 6, 1929, p. 329.
- 56 Nelle riflessioni di Eizenštejn sul rapporto tra montaggio, immagine e rappresentazione, l'idea di *taglio* rinvia immediatamente a quella d'*immagine*: il termine *obraz*, in russo, significa infatti sia *forma* che *immagine*. L'immagine, a sua volta, si trova all'incrocio tra due concetti: taglio (*obrez*) e manifestazione-svelamento (*obnaruženie*). Il primo ne denota il carattere statico e individuale – *taglio* come separazione –, il secondo quello dinamico – *svelamento* come manifestazione dei legami tra il fenomeno e ciò che lo circonda. Se, dunque, l'immagine-*forma* è l'istanza *discreta*, palesamento del *taglio*, il *contenuto* dell'opera sarà rappresentato da un *principio di organizzazione* capace di compiere una connessione generale tra le *forme* in un processo interminabile di costruzione del senso. Il *montaggio* si configura dunque come quel processo che dal taglio (*obrez*) procede produttivamente verso una nuo-
- va immagine (*obraz*). Cfr. P. Montani, *Introduzione*, in S. M. Eizenštejn, *La natura non indifferente*, cit., pp. XXIV-XXV.
- 57 S. M. Eizenštejn, "Montaggio delle attrazioni cinematografiche", in *Il montaggio*, pp. 219-250.
- 58 Cfr. G. Bataille, "Abattoir", in *Documents*, n. 6, 1929, p. 328.
- 59 Sul carattere esplicitamente sanguinoso e violento del sacrificio, umano e animale, si rimanda all'articolo di G. Bataille, "Kālī", in *Documents*, n. 6, 1930, p. 368.
- 60 Cfr. G. Bataille, "Le bas matérialisme et la gnose", in *Documents*, n. 1, 1930, pp. 1-8.
- 61 Il rapporto tra il sacro come alterità assoluta e la violenza sacrificale sarà uno dei principali temi delle riflessioni di Bataille degli anni '30. Si veda in proposito: G. Bataille, *La congiura sacra*, in "Acéphale", 1 giugno 1936; trad. it. *La congiura sacra*, introduzione di R. Esposito e dossier di M. Galletti, Bollati Boringhieri, Torino 1997. Si veda anche J. Chénieux-Gendron, "L'altérité et ses modèles dans l'œuvre de Georges Bataille, André Breton, René Daumal", in *L'autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, L'Harmattan, Paris 1995, pp. 37-50.
- 62 G. Bataille, "Abattoir", in *Documents*, n. 6, 1929, p. 329. Si veda anche Y.-A. Bois, "Basso materialismo. Abattoir", in *L'informe*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 33-42.
- 63 G. Bataille, "Abattoir", in *Documents*, n. 6, 1929, p. 329; trad. it. "Mattatoio", in *Documents*, cit., p. 174.
- 64 A questo proposito è interessante interrogarsi sul perché Bataille, per illustrare il suo articolo, non abbia scelto uno dei dipinti dell'amico André Masson sul tema della macellazione (uno di questi, *Équarrisseur*, era infatti già stato pubblicato in coda all'articolo di C. Einstein, "André Masson, étude ethnologique", in *Documents*, n. 2, 1929, p. 103). Tale scelta può essere giustificata proprio dall'idea di voler restituire l'orrore del mattatoio attraverso un'immagine

che fosse in grado di mostrare le tracce della sua rimozione, individuabili appunto nell'ordinata fila di resti animali fotografata da Lotar. Sul carattere espressamente mitico-erotico della pittura di Masson – ribattezzato non a caso con l'espressione "*peintre matador*" – si rimanda al volume progettato insieme a Leiris nel 1937 intitolato *Miroir de la tauromachie*. Cfr. M. Leiris, *Miroir de la tauromachie* (1938), Fata Morgana, Paris 1981; trad. it. *Specchio della tauromachia e altri scritti sulla corrida*, a cura di C. Maubon, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

65 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", in *Documents*, n. 5, 1929, pp. 280-82.

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

67 Cfr. G. Didi-Huberman, "Le découpe dans l'anthropomorphisme", in *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995, pp. 68-69.