

La Rivista di Engramma
100-102

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 100-102
anno 2012

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

100 ottobre 2012

101 novembre 2012

102 dicembre 2012

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *100 ottobre 2012*

320 | *101 novembre 2012*

328 | *102 dicembre 2012*

100

ottobre 2012

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

PENSARE PER IMMAGINI

SOMMARIO

5	Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
9	SARA AGNOLETTO Hermes <i>versus</i> Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
27	CRISTINA BALDACCI Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
33	ALICE BARALE Bere alla palude: l'anima e(') il viaggio
40	STEFANO BARTEZZAGHI Atlante e le Cariatidi. <i>Nomen, omen, omenon</i>
43	MARCO BERTOZZI "Un rapido schizzo in forma sferica": Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
51	GIULIA BORDIGNON "L'unità organica della <i>sophrosyne</i> e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del <i>Bilderatlas Mnemosyne</i>
72	MASSIMO CACCIARI 'Zum Logos das Wort'. La parola al <i>logos</i>
78	PAOLO CASTELLI <i>A foot's difference</i> . Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
91	FRANCESCO M. CATALUCCIO Diana e Atteone
99	FERNANDA DE MAIO Dentro il tempo: il Bilderatlas di Luis Moreno Mansilla
108	GEORGES DIDI-HUBERMAN <i>Mnemosyne</i> 42
113	KURT W. FORSTER Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
121	CLAUDIO FRANZONI Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
127	MARTA GRAZIOLI Il modello <i>Mnemosyne</i> : Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS
Architettura dell'engramma
- 172 BARNABA MAJ
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI
Documents: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

MARIE REBECCHI

Documents: un Atlante eterodosso

Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929

Nel concepire la forma Atlante come una macchina in grado di sovvertire l'ordine logico dell'argomentazione dialettica, facendo così emergere ibridazioni, scarti e tensioni, si proverà a compiere un'analisi dei primi quattro numeri del 1929 della rivista *Documents*, co-diretta da Georges Bataille, considerando la *forma-montaggio* della rivista come un esempio eterodosso di Atlante di testi e immagini. Con il termine 'montaggio', in questa sede, s'intende designare un principio extra-cinematografico attraverso cui è possibile connettere anacronisticamente tra loro immagini e testi eterogenei, rompendo così con il rispetto della continuità temporale e della disposizione lineare in sequenze. In questo senso il montaggio può configurarsi come un metodo per dispiegare visivamente le impurità, le interruzioni e le discontinuità che agiscono nella storia, permettendo in tal modo di ripensare la forma e il senso stesso dell'idea di Atlante.

A questo scopo prenderemo le mosse dal principio del *montaggio conflittuale*, nei termini stessi in cui viene formulato dal celebre regista e teorico sovietico Sergej Ejzenštejn nel saggio redatto tra luglio e agosto del 1929, intitolato *Drammaturgia della forma cinematografica*, originariamente scritto in tedesco con il titolo *Dramaturgie der Film Form* per il catalogo della mostra "Film und Foto" di Stoccarda [EJZENSTEJN [1929] 1992, pp. 19-52] e tradotto in francese da Raoul Michel per essere pubblicato nel 1930 sulla rivista *Bifur*, il cui direttore all'epoca era Georges Ribemont-Dessaignes, surrealista dissidente e collaboratore di *Documents*.

Muovendo da queste premesse, si proverà a rileggere la pratica del *montaggio figurativo* messa in atto da Bataille nel progetto editoriale della rivista *Documents*, proprio alla luce della concezione *conflittuale* di montaggio elaborata da Ejzenštejn alla fine degli anni '20, condividendo – probabilmente in modo inconsapevole – un'idea di montaggio come principio capace di generare pensiero attraverso l'elaborazione di forme eterogenee e conflittuali, ampiamente diffusa nel contesto culturale delle avanguardie a cavallo tra gli anni '10 e gli anni '20 [SOMAINI 2011, pp. 38-78]. Nel saggio *Drammaturgia della forma cinematografica*, Ejzenštejn concepisce pertanto il montaggio come un principio conflittuale, ovvero come un "pensiero che trae origine dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro" e, dunque, come afferma in *Fuori campo* – saggio redatto nel febbraio del 1929 –, come una "particolare realizzazione in immagine della dialettica".

La scelta di utilizzare il principio ejzenštejniano del montaggio conflittuale come chiave di lettura del montaggio editoriale di *Documents* è giustificabile, anzitutto, a partire dall'individuazione di 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* (*Deviazioni della natura*), definisce nei termini di "un'espressione della dialettica filosofica per mezzo delle forme" [BATAILLE 1930, n. 2, pp. 79-83]. In un passaggio molto efficace 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 le forme, e, dall'altra, sulla necessità d'immettere nel discorso filosofico la realtà bassa, materiale e fisiologica delle forme concrete.

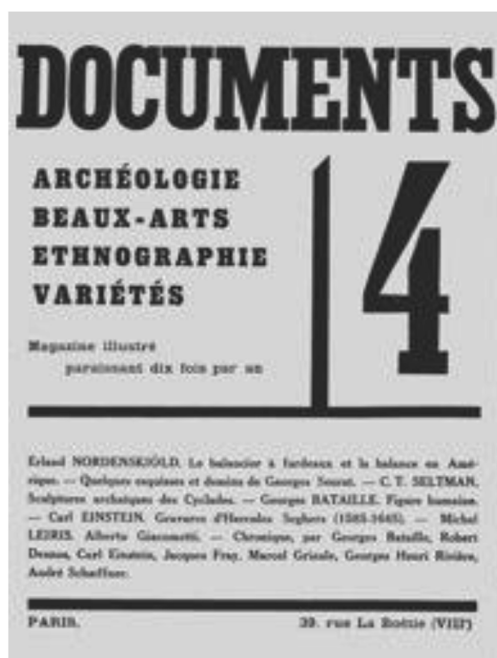
Nella complessa architettura dei quindici numeri che testimoniano la travagliata impresa editoriale di *Documents*, il principio del *montaggio conflittuale* può essere rintracciato a tre livelli: nel rapporto apparentemente incoerente e contraddittorio tra i singoli testi collocati all'interno di uno stesso numero; nell'effetto di collisione generato dall'"impossibile" – aggettivo utilizzato da Michel Leiris in un articolo del 1963 apparso sulla rivista *Critique* e dedicato interamente a Bataille [LEIRIS 1963, pp. 684-693] – incontro tra i testi e le immagini

di uno o più numeri consecutivi; a livello esclusivamente visivo, nell'uso critico delle *immagini* che introducono o concludono gli articoli: nell'ineducibile passaggio dall'una all'altra e nel deformante *contatto* tra l'una e l'altra.

È come se il conflitto tra i testi e le immagini di uno stesso numero di *Documents* si propagasse “in forma di impulsi” tra i numeri successivi, riproducendo una dinamica di conflitto analoga a quella che – come afferma Ejzenštejn nel saggio del 1929 – agisce internamente ad una singola inquadratura o “cellula di montaggio”. Già dal testo non firmato della *brochure* pubblicata per il lancio pubblicitario della rivista in cui, secondo Michel Leiris, in alcuni passaggi è chiaramente riconoscibile la sovversiva impronta batailleana, è possibile cogliere il carattere eteroclito e anticonvenzionale dell'atteggiamento documentario di Bataille:

Les œuvres d'arts les plus irritantes, non encore classées, et certaines productions hétéroclites, négligées jusqu'ici, seront l'objet d'études aussi rigoureuses, aussi scientifiques que celles des archéologues [...]. On envisage ici, en général, les faits les plus inquiétants, ceux dont les conséquences ne sont pas encore définies. / Dans ce diverses investigations, le caractère parfois absurde des résultats ou des méthodes, loin d'être dissimulé, comme il arrive toujours conformément aux règles de la bienséance, sera délibérément souligné, aussi bien par haine de la platitude que par humor [LEIRIS 1963, p. 689].

Nonostante il lancio promettesse di offrire al lettore un'antologia di documenti tra i “più caratteristici e sinceri sulla vita umana” e di fornire un'analisi dei “fatti più inquietanti”, indagati con “metodi talvolta assurdi” per ottenere risultati imprevedibili e giammai conformi alle piatte “regole della *bienséance*”, il sommario dei contenuti dei primi tre numeri di *Documents* – il cui sottotitolo fino al quarto numero era composto dalle voci *doctrines*, *archéologie*, *beaux-arts*, *ethnographie* – non presentava, apparentemente, particolari sorprese. Per cogliere il carattere violentemente polemico e intrinsecamente interdisciplinare di *Documents*, secondo cui i diversi contributi avrebbero dovuto eccedere sin dal principio il ristretto ambito della rivista d'arte, occorre attendere il quarto numero – apparso nel settembre del 1929 e segnato dalla sostituzione della voce *doctrines* con quella di *variétés* –, a partire dal quale sarà sempre più evidente la pratica del *montaggio conflittuale* adottata da Bataille per

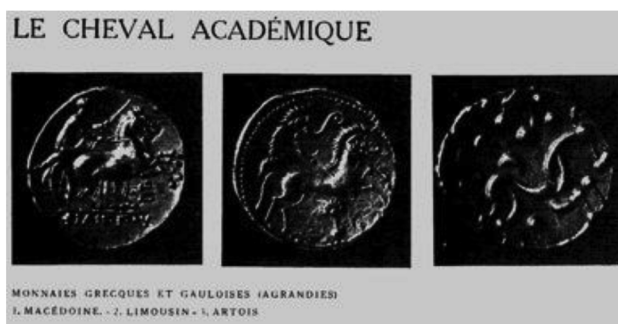


l'intera struttura della rivista.

Documents. Archéologie, Beaux Arts Ethnographie Variétés, 1929, n. 4; ristampa, Jean-Michel Place, Paris 1991

L'eccentricità di *Documents* deve essere ricercata, innanzitutto, nell'intreccio interdisciplinare, e, in particolare, nella posizione occupata da ciascuna disciplina all'interno dell'economia generale della rivista, "mistura impossibile" resa evidente già dal sottotitolo *doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Gli ambiti del sapere rappresentati nella rivista – archeologia, belle arti, etnografia – manifestano, in primo luogo, la loro volontà d'indipendenza dall'azione omogeneizzante e dall'egemonia culturale dei valori occidentali, aspetto per cui *Documents* si distingue nettamente dall'impostazione di numerose *gazettes des beaux-arts* dell'epoca: l'*etnografia* mette infatti in discussione tale sistema di valori dal punto di vista geografico, l'*archeologia* da quello storico e, in seguito, le *variétés*, introducendo l'interdetto della "bassa cultura", mettono in crisi questo sistema anche dal punto di vista rigorosamente dottrinale.

L'esigenza di porre l'accento, a partire dal titolo stesso, sul concetto di *documento* rappresenta, quindi, da parte dei fondatori della rivista, la decisa volontà di opporsi al dominio assoluto e al carattere etnocentrato dell'idea di "*beaux-arts*", atteggiamento che Denis Hollier interpreta – forse in modo eccessivamente rigido – come una ferma presa di posizione anti-estetica da parte degli etnologi e degli archeologi di *Documents* [HOLLIER 1991, p. VIII]. In questa prospettiva, i *documenti* sono identificati come oggetti denudati del loro valore artistico, documenti archeologico-etnografici in grado di riabilitare il valore d'uso degli stessi oggetti, ribadendo in tal modo l'impossibilità di essere distaccati dal loro distruttibile e corruttibile supporto materiale e, dunque, l'inammissibilità di essere considerati esclusivamente dal punto di vista del loro potenziale *valore di scambio*. Nella prospettiva indicata da Hollier, quello che *Documents* intende mettere in discussione sin dalle sue prime pagine è proprio il "plus-valore estetico" attribuito acriticamente agli oggetti, in particolare agli artefatti non occidentali collocati ed esibiti nei musei etnografici.



Le cheval académique, [Bataille [1929] 2009a, p. 27]

Perfettamente in linea con lo spirito eterodosso della rivista, annunciato già a partire dal lancio pubblicitario, Bataille fa il suo debutto su *Documents* con due testi eccezionali, apparentemente degni dell'esperto numismatico e del diplomatico all'École de Chartes: *Le cheval académique* [BATAILLE [1929] 2009a, n. 1, pp. 27-31] e *L'Apocalypse de Saint-Sever* [BATAILLE [1929] 2009b, pp. 74-84]. Il primo si presenta come una rigorosa indagine numismatica sulle *monnaies gauloises*: il *cavallo accademico* è infatti l'animale dalla nobile e "correttamente calcolata forma" effigiato sulle monete greche, maldestramente imitate dai Galli, i quali, secondo Bataille, data la loro poca destrezza nell'arte delle incisioni, avevano deformato l'ideale equino dei Greci, raffigurando sulle loro monete immagini orride e aggressive, più simili a "ignobili scimmioni" che alla perfezione dei cavalli effigiati dai Greci. L'articolo assume, dunque, sin dal suo *incipit*, i toni di un trattato antidealista di morfologia, in conclusione del quale compare la prima formulazione dell'idea batailleana d'*informe*, suggerito dal confronto dialettico tra le due forme e i due differenti stili che connotano le monete.

In questo articolo la dialettica tra la *forma* e l'*informe*, la perfezione animale e la mostruosità

barbarica, tra l'immagine ideale e il *basso materialismo*, tra l'ortodossia accademica e l'indisciplina del pensiero critico di Bataille è più che mai evidente. A questo proposito è interessante mettere a confronto l'interpretazione batailleana dell'*art gaulois* e delle sue monete con un saggio di André Breton dedicato proprio al *Triomphe de l'art gaulois* [BRETON [1954] 1965, pp. 324-332], che riflette efficacemente la distanza tra il surrealismo "eterodosso" d'impronta batailleana e quello "ortodosso" incarnato dalla figura stessa di Breton.

Nonostante l'affinità dei contenuti, il testo di Breton manifesta sin dalle prime righe la sua profonda distanza, sia nei toni che nelle intenzioni, da quello di Bataille. In queste pagine Breton compie infatti un elogio appassionato dell'*Art gaulois dans les médailles*, rendendo grazie ad André Malraux per aver collocato le opere dell'*art gaulois* nel suo *Musée Imaginaire*, elevandole e promuovendole al rango dei più grandi capolavori. Pur occupandosi degli stessi oggetti, le due letture dell'arte gallica divergono, dunque, in modo significativo per quanto riguarda l'impiego e le implicazioni teoriche del concetto di bellezza e di opera d'arte. Mentre Breton individua nell'arte gallica l'espressione di una "bellezza remota" che suggerisce "un esaltante viaggio per lo spirito", Bataille ne coglie, al contrario, la ruvida e scomposta bassezza delle forme. La bellezza, nell'orizzonte eterologico batailleano, si configura infatti come una piatta invenzione dei "miserabili esteti", una falsa astrazione per coprire le mostruosità, il fango e la sporcizia che la modernità porta irrimediabilmente con sé.



Le songe de Nabucodonosor, ill. articolo, *L'Apocalypse de Saint-Sever, Documents*, [Bataille [1929] 2009b, pp. 74-84]

Il secondo articolo pubblicato da Bataille su *Documents* è dedicato a un tema sicuramente affrontato durante gli anni dei suoi studi all'École de Chartes: l'analisi iconografica di alcune miniature del manoscritto medievale dell'XI secolo intitolato *L'Apocalisse di San Severo*. Nel prendere in esame la raffigurazione del sogno di Nabucodonosor – che illustra un passo della Bibbia da *Daniele* (II, 31-35) –, Bataille concentra l'analisi di questo *documento* sul confronto dialettico tra due immagini: una colossale *statua antropomorfa* dalla testa d'oro e dai piedi in ferro e argilla – simbolo dell'unità e della compattezza della Storia –, collocata sulla sinistra della miniatura, e due *pietre informi*, simboleggianti la terra e la montagna sorta dal piccolo sasso scagliato da Dio ai piedi della statua, distruggendola e polverizzandola. Dall'accostamento di queste due immagini e dall'idea di *deformazione* che emerge dal loro essere messe in contatto

l'una con l'altra, è possibile cogliere concretamente il movimento *regressivo* e *alterante* che è alla base del montaggio dei testi e delle immagini di *Documents*.



Cfr. K. Blossfeldt, *Campanule des Açores. Les pétales de la fleur ont été arrachés*, ill. articolo, *Le langage des fleurs*, [Bataille [1929] 2009c, p. 161]

Nel terzo numero, con *Le langage des fleurs*, testo dal titolo paradossalmente idilliaco, Bataille fornisce un primo abbozzo di quella che può essere definita la sua “passione anti-idealista”, che troverà la sua formulazione più ardita e polemica nell’articolo del 1931 *La vieille taupe*. *Le suffixe sur dans les mots surhomme et surréalisme*, scritto violentemente critico nei confronti del surrealismo bretoniano, redatto alla fine dell’avventura di *Documents*, probabilmente concepito per un numero della rivista ma pubblicato solo nel 1968 sulla rivista *Tel Quel*. Le concordanze tra questo articolo e quello sul linguaggio dei fiori sono, infatti, fortissime: in *La vieille taupe*, Bataille paragona, da un lato, l’impulso alla verticalità connaturato allo sviluppo della pianta alla spinta verticale propria della morale, capace di sollevare l’uomo al di sopra delle altre specie animali; dall’altro, paragona l’aspetto osceno del suolo e il processo di putrefazione delle radici alla realtà di ordine *materiale* e *fisiologico* dell’essere umano. Nell’articolo *Il linguaggio dei fiori*, la riflessione di Bataille mette subito in gioco, attraverso il montaggio del suo articolo con gli ingrandimenti di cinque fotografie di Karl Blossfeldt, la presenza reale e materiale dei fiori, senza cedere così a qualsivoglia interpretazione simbolica:

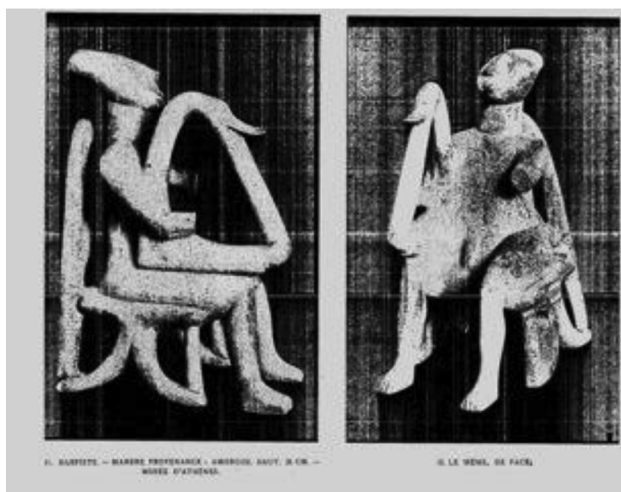
Infatti, le radici rappresentano la contropartita perfetta delle parti visibili della pianta. Mentre queste si elevano nobilmente, quelle, ignobili e viscosi si avvolgono nell’interno del suolo, amanti del putridume come le foglie della luce. Va sottolineato d’altra parte che il valore morale indiscusso del termine basso è solidale con questa interpretazione sistematica del senso delle radici: quello che è *male* è necessariamente rappresentato, nell’ordine dei movimenti, da un movimento dall’alto verso il basso. [...] Importerà probabilmente abbastanza poco che i filosofi stessi abbiano dovuto spesso ricorrere sia pure con ripugnanza a termini che attingono il loro valore dalla produzione di queste forme nella natura, come quando parlano di bassezze [BATAILLE [1929] 2009c, p. 164].

La tensione dialettica tra alto e basso, resa esplicita nella descrizione del movimento

discendente che dalle parti più nobili e ideali del fiore precipita ineluttabilmente verso l'*ordure* sotterranea delle radici, è dunque restituita in tutta la sua concretezza attraverso gli ingrandimenti fotografici di Blossfeldt, pubblicati in chiusura dell'articolo di Bataille. In questo caso, come anche in altri luoghi di *Documents*, il montaggio tra testo e immagini contribuisce in modo decisivo a comporre il senso stesso dell'articolo, rivelando attraverso l'estrema concretezza dei primi piani fotografici dei fiori, il processo dialettico di *alterazione della forma*: la presenza ineliminabile dell'*informe* nel cuore stesso della *forma*, il sopraggiungere inevitabile del processo di decomposizione e di degradazione delle forme verso gli elementi più bassi e infimi della materia.

Dopo aver analizzato gli articoli pubblicati da Bataille sui primi tre numeri del 1929, giungiamo finalmente al quarto numero del 1929: un'analisi degli articoli e delle immagini pubblicate su questo numero permette di cogliere, in modo ancora più esplicito, l'idea di *montaggio conflittuale* come metodo di composizione delle immagini e di organizzazione dei testi che attraversa l'intera sequenza del numero in questione. Il quadro d'insieme degli articoli è sorprendente: il numero si apre con un testo del collaboratore norvegese Erland Nordenskiöld intitolato *Le balancier à fardeaux*, in cui viene descritta in modo preciso e rigoroso – con carte e grafici – un tipo di bilancia di età precolombiana.

Il secondo breve articolo, anonimo ma presumibilmente riconducibile alla penna di Carl Einstein, intitolato *Quelques esquisses et dessins de Georges Seurat* e illustrato da sei immagini a tutta pagina, si configura come una stringata e originale interpretazione delle opere di Seurat: comunemente confinate nella "sobrietà" del puntinismo, secondo questa lettura, tali opere appaiono invece permeate dalle impurità della notte e delle luci artificiali, elementi derivanti, secondo l'autore, dall'influenza di Holbein e Ingres.



Harpiste, ill. articolo di C. T. Seltman, *Sculptures archaïques des Cyclades*, *Documents*, 1929, n. 4, p. 193

Il terzo, *Sculptures archaïques des Cyclades* a firma di C. T. Seltman, potrebbe essere interpretato come un articolo di etnologia comparata: la descrizione di tre statue risalenti all'età del bronzo – in particolare l'*Harpiste* proveniente dal Museo di Atene – rimandano, da un lato, al realismo e alla materialità delle figure rappresentate nelle riproduzioni fotografiche di quattordici tele di Picasso, dipinte tra il 1929 e il 1930, che illustrano un articolo di Leiris dedicato al celebre artista spagnolo e pubblicato pochi mesi dopo quello di Seltman; dall'altro, alla dialettica tra alto e basso, vuoto e pieno innescata dal sistema di griglie che danno forma alle sculture di Giacometti – in particolare *Homme et femme* (1929) e *Femme couchée* (1928), entrambe provenienti dalla Galerie Pierre –, descritte sempre da Leiris in un articolo dedicato interamente all'artista svizzero [LEIRIS 1929, n. 4, pp. 209-14; cfr. ADES, BAKER 2006, pp.

152-173] e pubblicato poche pagine dopo l'articolo di Seltman sulle sculture arcaiche delle Cicladi.

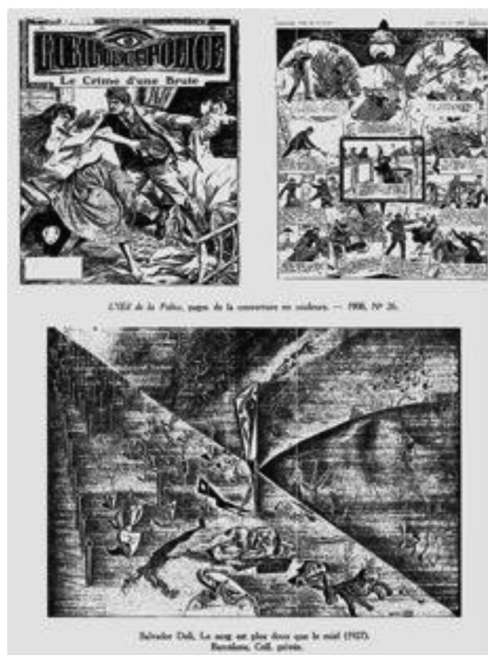


Fotomontaggio, ill. articolo *Figure humaine*, *Documents*, [Bataille [1929] 2009d, pp. 194-201]

Il quarto articolo, intitolato *Figure humaine* e firmato da Bataille – aspramente criticato da Breton nel *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1930) – è fondamentale per comprendere il senso del montaggio dell'intero quarto numero e per introdurre alcuni temi chiave che si svilupperanno poi nei numeri successivi. In questo articolo il rapporto conflittuale tra testo e immagine è più che mai evidente: il testo si presenta come un commento, decisamente anticonvenzionale, di alcuni documenti fotografici della fine del diciannovesimo secolo appartenenti all'archivio Nadar: un gruppo di piccoli borghesi ritratti in occasione di un matrimonio e attrici dell'epoca in pose enfatiche e abiti stravaganti; la serie di fotografie è completata da un fotomontaggio composto da dodici immagini in cui sono ritratti alcuni notabili di provincia disposti attorno alla figura di un attore nei panni di "Giovè tonante", maestosamente collocato su uno sfondo di cartapesta.

Attraverso quest'ultimo fotomontaggio Bataille traduce in una combinazione d'immagini, ridicolizzandolo e deridendolo, il mito idealizzante della figura umana. In questo articolo risulta più che mai evidente l'idea secondo cui il rapporto tra i testi e le immagini, e tra le singole immagini fra loro, debba essere compreso nei termini di un montaggio destinato non solo a illustrare, ma, soprattutto, a innescare un processo dialettico che abbia come esito la messa in questione – e dunque la possibilità di un'apertura di un nuovo orizzonte di senso – di una determinata immagine: in tal caso la *figura umana*. Nel suo articolo Bataille intende mostrare in che modo l'*antropocentrismo* sia una diretta conseguenza dell'ideale *antropomorfo*: trasgredire, aprire e violare la forma umana comporta, dunque, la messa in discussione dei concetti di *verticalità*, *proporzione* e *identità*. Alla somiglianza dell'uomo con se stesso, nel montaggio dei suoi articoli, Bataille sostituisce una serie di declassanti somiglianze per eccesso, sproporzione o mutilazione: le forme provenienti dagli ambiti più disparati, in questo modo, entrando concretamente in contatto l'una con l'altra, e stabilendo rapporti del tutto inediti tra loro, mettono inevitabilmente in discussione la gerarchia e la disposizione originale delle forme.

La composizione interna e il contenuto dell'articolo di Bataille *Figure humaine* propagherà la sua forza conflittuale e deformante per il resto degli articoli che compaiono sul quarto numero e, sconfinando nei numeri successivi, per l'intera sequenza del 1929. Innanzitutto, occorre analizzare l'effetto del montaggio dell'articolo con i testi collocati nella parte conclusiva di questo numero della rivista, dedicata alla cronaca mondana e al *dizionario critico*. In queste sezioni, intitolate rispettivamente *Chronique* – in cui venivano segnalati alcuni dei maggiori eventi artistici che avevano luogo a Parigi – e *Dictionnaire critique*, a partire dal quale, come osserverà Bataille nelle battute iniziali del suo scritto sull'*Informe*, s'intendeva restituire più che il *sens* il *bisogno* stesso delle parole, compaiono tre articoli di fondamentale importanza: *Black Birds*, *Homme* e *Ceil*.



Ceil, ill. articoli di G. Bataille, M. Griaule, R. Desnos, *Documents*, 1929, n. 4, p. 217

Il principale intento di Bataille in tutti questi articoli non è banalmente quello di selezionare, riprodurre e commentare i *documenti*, ma, al contrario, di creare rapporti tra oggetti dallo statuto profondamente diverso, accostando alto e basso, nobile e ignobile, mettendo così in luce il *basso materialismo* inscritto in ogni “forma elevata”. Trasgredire i limiti della forma non comporta necessariamente il rifiuto della forma stessa: questa può essere violata e trasgredita non nella sua cancellazione ma, al contrario, nel confronto con l'altro da sé, ovvero con tutto ciò che non rispetta i criteri di appagamento, riconoscimento e apprezzamento. In *Documents*, quest'idea di contatto, o meglio di contagio, si traduce in un'iconografia perversa in cui anche la figura umana, perdendo ogni traccia di armonia e proporzione, appare come un organismo votato al sacrificio, all'animalità e alla deformazione del corpo. Così l'occhio – a cui viene consacrata la voce *Ceil* del dizionario critico, firmata da Desnos, Bataille e Griaule –, non è descritto né come l'organo più alto e nobile del corpo umano, né rappresentato al suo “stato selvaggio”, come afferma Breton in apertura di *Il surrealismo e la pittura*; attraverso lo sguardo “cannibale” di Bataille, l'occhio si trasforma piuttosto in un oggetto commestibile, declassato appunto a una “*friandise cannibale*” [BATAILLE [1929] 2009e, p. 216]. Nell'articolo di Bataille, l'occhio evoca non a caso due note immagini cinematografiche: la prima è quella del celeberrimo “sacrificio dell'occhio” nel prologo di *Un chien andalou* – immagine non

pubblicata sulla rivista ma suggerita in una nota all'articolo –, l'altra, pubblicata nel corpo del testo, mostra invece gli occhi di Joan Crawford in stato di *estasi*: ovvero *fuori di sé*, fuori dalle proprie orbite.

In conclusione, è interessante notare come le prime sette uscite di *Documents* dell'anno 1929 si concludano non a caso con la voce *Informe*, inserita nel dizionario critico proprio in chiusura del settimo numero. A partire da questo breve ma fondamentale scritto di Bataille è possibile individuare la *sintesi* – *aperta*, *produttiva* ed *estatica* – del processo messo in atto dal montaggio conflittuale tra gli articoli e le immagini pubblicati nei numeri precedenti. Bataille definisce l'informe in questi termini:

Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme un araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne rassemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat [BATAILLE 1929, n. 7, p. 382].

Quando Bataille, in conclusione del suo lapidario testo, afferma che “l'universo non somiglia a niente e non è che informe”, non intende associare l'idea d'informe all'esistenza di una *non-forma*: l'informe non è, dunque, una semplice cancellazione della forma, bensì, come afferma Yve-Alain Bois nel suo saggio intitolato *Il valore d'uso dell'informe* [BOIS 2003, pp. 1-32], designa un'operazione che disfa e viola la forma stessa, ovvero un processo in grado di generare una “cattiva forma” (paragonabile al ragno e allo sputo a cui fa riferimento Bataille nel suo articolo). L'informe batailleano designa pertanto un passaggio, un'apertura, un processo di schiacciamento verso il basso in cui la forma si rivela nella sua più completa *dissomiglianza* da se stessa [DIDI-HUBERMAN 1995, pp. 201-280]. Il bisogno che origina l'informe può quindi essere rintracciato in una forma che somiglia a tutto ciò che è ignobile e basso, e *non* in ciò che *non somiglia* a niente, ovvero un “*rien*” che escluderebbe in anticipo ogni istanza di confronto dialettico e di rapporto tra la forma e la sua antitesi de-formata. Questo processo di trasgressione della forma implica sempre un lavoro *sulle* forme, individuabile nel confronto dialettico, nel conflitto, nello scontro, o, addirittura, nel *sacrificio* di altre forme. Tale metamorfosi della forma non ha un punto d'arrivo in una *sintesi definitiva*, ovvero in un'altra *forma*, ma deve essere pensato come un'inarrestabile caduta verso il basso, aperta all'instabilità e alla concretezza delle forme stesse, e, quindi, ostile a qualsivoglia chiusura astratta.

In questo senso un *Atlante* eterodosso come *Documents* si candida a essere una delle forme privilegiate per portare a leggibilità l'idea d'informe formulata da Bataille. Da questo punto di vista, come sostiene Georges Didi-Huberman in alcuni suoi recenti lavori [DIDI-HUBERMAN [2002] 2004; [2002] 2006; 2004; 2011], sia il progetto del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg, sia la rivista *Documents* condividerebbero l'idea di una *contro-storia* dell'arte in grado di concedere una vita postuma agli scarti, ai dettagli e ai documenti marginalizzati dalla stessa tradizione culturale. Da questa prospettiva, entrambi i progetti rivolgerebbero, infatti, la loro attenzione alla rinascita dell'informe: allo stesso modo in cui Warburg, attraverso l'idea di sopravvivenza dell'Antico (*Nachleben der Antike*), rintraccia nella modernità i gesti e le posture in cui sono migrati i *sintomi* di ciò che eccede e mette in movimento la forma – il *pathos* dionisiaco – così Bataille riscopre la sopravvivenza dell'informe in quei luoghi dove la violenza mitica dei sacrifici trionfa ancora oggi: il mattatoio (*Abattoir*), descritto nel suo mirabile articolo pubblicato sul sesto numero del 1929 di *Documents* ne è forse, in questo senso, l'esempio più lampante [BATAILLE [1929] 2009f, p. 329].

English abstract

If one can conceive of the Atlas-form as something able to subvert the logic order of dialectical argumentation, letting emerge its hybridizations, gaps and tensions, my essay focuses on the first 1929 four issues of the journal *Documents* (co-directed by Georges Bataille) showing how the journal's montage form might be considered as a brilliant example of an “heterodox Atlas”. I will then consider the concept of “conflicting montage” forged by Eisenstein in his 1929 essay *A Dialectic Approach to Film*

Form originally published in German as *Dramaturgie der Film Form* in the “Film und Foto” Stuttgart exhibition’s catalogue (1929) and then published in French in the journal *Bifur* in 1930. Thus, I analyze the figurative montage of concrete forms practiced by Bataille in the editorial project of *Documents* in the light of the idea of montage as conflict elaborated by Eisenstein at the end of the 20’s.

Riferimenti bibliografici

ADES, BAKER 2006

D. Ades, S. Baker, *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, catalogo pubblicato in occasione della mostra *Undercover Surrealism: Picasso, Mirò, Masson and the Vision of Georges Bataille*, Hayward Gallery, South Bank Center, London 2006.

BATAILLE [1929] 2009a

G. Bataille, *Le cheval académique*, in *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux Arts et Ethnographie, Documents*, I, n. 1, ristampa a cura di D. Hollier, Paris 1991, pp. 27-31; tr. it. *Il cavallo accademico*, in *Documents*, (a cura di S. Finzi), Bari 2009, pp. 23-30.

BATAILLE [1929] 2009b

G. Bataille, *L’Apocalypse de Saint-Sever*, *Documents*, I, n. 2, pp. 74-84; tr. it. *L’Apocalisse di S. Sever*, in *Documents*, pp. 31-44.

BATAILLE [1929] 2009c

G. Bataille, *Le langage des fleurs*, *Documents*, I, n. 3, pp. 160-68; tr. it. *Il linguaggio dei fiori*, in *Documents*, pp. 47-58.

BATAILLE [1929] 2009d

G. Bataille, *Figure humaine*, *Documents*, I, n. 4, pp. 194-201; tr. it. *Figura umana*, in *Documents*, pp. 59-68.

BATAILLE [1929] 2009e

G. Bataille, *Œil – Friandise cannibale*, *Documents*, I, n. 4, pp. 215-220; tr. it. *Occhio*, in *Critica dell’occhio* (a cura di S. Finzi), Rimini 1972, pp. 47-49.

BATAILLE [1929] 2009f

G. Bataille, *Abattoir*, *Documents*, I, n. 6, p. 329; tr. it. *Mattatoio*, in *Documents*, pp. 173-74.

BATAILLE [1930] 2009

G. Bataille, *Les écarts de la nature*, *Documents*, II, n. 2, pp. 79-83; tr. it. *Le deviazioni della natura*, in *Documents*, pp. 105-110.

BOIS 2003

Y.-A. Bois, *Il valore d’uso dell’informe*; tr. it. (a cura di E. Grazioli), in Y.-A. Bois, R. Krauss, *L’informe*, Milano 2003, pp. 1-32.

BRETON [1954] 1965

A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1965.

DIDI-HUBERMAN 1995

G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995.

DIDI-HUBERMAN [2002] 2004

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002; tr. it. *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Milano 2004.

DIDI-HUBERMAN [2002] 2006

G. Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002; tr. it. *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Torino 2006.

DIDI-HUBERMAN 2011

G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L’Œil de l’histoire*, 3, Paris 2011.

EJZENSTEJN [1929] 1992

S.M. Ejzenštejn, *Dramaturgie der Film Form*; trad. it. *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio* (a cura di P. Montani), Venezia 1992, pp. 19-52.

HOLLIER 1991

D. Hollier, *La valeur d’usage de l’impossible*, in *Documents*, Paris 1991, pp. VII-XXIV.

LEIRIS 1929

M. Leiris, *Giacometti*, in *Documents*, I, n. 4, pp. 209-14.

LEIRIS 1963

M. Leiris, *De Bataille l’impossible à l’impossible Documents*, in *Critique*, XIX, n. 195-196, pp. 684-693.

SELTMAN 1929

C. T. Seltman, *Sculptures archaïques des Cyclades*, in *Documents*, I, n. 4, pp. 188-193.

SOMAINI 2011

A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino 2011.



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • ottobre 2012

www.egramma.it