

PECORE IN SALOTTO.

NOTE SU
L'ANGELO
STERMINATORE
DI BUÑUEL

DANIELA ANGELUCCI è professoressa associata di Estetica all'Università di Roma Tre. Tra le sue principali aree di interesse la teoria dell'immagine e la filosofia del cinema. Nel 2002 ha ottenuto il dottorato in Estetica e teoria delle arti presso l'Università di Palermo. Dal 2003 collabora assiduamente, come redattrice e autrice, con l'Istituto della Enciclopedia Italiana (Treccani). Dal 2006 al 2010 ha tenuto corsi di Estetica e teoria del cinema presso l'Università della Calabria. È caporedattore della rivista *Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience*, membro della redazione di *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*; è inoltre nel comitato scientifico della collana "Estetica e critica" (Quodlibet) e della rivista *Colloquium philosophicum*. Dal 2014 è membro del Consiglio di presidenza della SIE (Società Italiana di Estetica). Ha partecipato come relatrice a vari convegni nazionali e internazionali (King's College London, University of Glasgow, Universidade de Lisboa, İstanbul Teknik Üniversitesi). Tra le sue principali pubblicazioni: *L'oggetto poetico*, Quodlibet, Macerata 2004; *Estetica e cinema* (a cura di), Il Mulino Bologna, 2009; *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012 (trad. ing. *Deleuze and the concepts of cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2014); *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma 2013.

È carino vedere un orso che entra in un salone.

Luis Buñuel

1.

Numerose filmografie riportano la notizia che il film è tratto da un soggetto teatrale scritto da José Bergamin, intitolato *Los naufragos*, in realtà in un'intervista del 1962 Buñuel dichiara che si tratta di un errore: il regista ha utilizzato soltanto il titolo di una commedia che Bergamin pensava di scrivere e che invece non ha mai scritto, e di cui gli aveva parlato durante le riprese di *Viridiana*. Quando Buñuel chiede a Bergamin i diritti per usare il titolo *L'angelo sterminatore* lo scrittore risponde che non ce ne è bisogno, poiché si tratta appunto di un'espressione dell'*Apocalissi* (cfr. *Buñuel secondo Buñuel*, a cura di Tomaz Pérez Torrent, José de la Colina, Ubilibri, Milano 1994, p. 155).

Sceneggiato dal regista Luis Buñuel insieme a Luis Alcoriza, il film *El ángel exterminador* (*L'angelo sterminatore*, 1962), il cui titolo è tratto dall'*Apocalissi di Giovanni*¹, racconta di un gruppo di persone dell'alta società che, al ritorno dal teatro, si ritrova nell'elegante residenza di uno di loro. Dopo aver cenato e ascoltato una delle ospiti suonare il pianoforte, il gruppo decide di dormire nella villa, accammandosi in salotto. Nel frattempo i domestici vengono colti da un irrefrenabile quanto misterioso desiderio di lasciare la casa e, tranne uno di loro, si allontanano nonostante le rimostranze della proprietaria. La mattina dopo, al risveglio, risulta presto evidente che ospiti e padroni di casa sono rimasti intrappolati, come se un recinto invisibile impedisse di uscire dal luogo in cui la comitiva si è raccolta. La convivenza forzata conduce presto a una degradazione dei rapporti, narrata con la tonalità surreale e sarcastica spesso dal regista adottata per descrivere la classe

testi sociali assai sofisticati.

borghese, capace di confessare le aberrazioni più grandi con tono frivolo e distaccato; mai stupita di nulla, eppure sempre ipocritamente pronta a recitare la sfumatura mondana dello stupore; disposta ad accettare qualunque cosa, purché siano salve le convenzioni più formali. Dopo alcuni giorni di prigionia, in cui il gruppo soffre la fame, la sete, la paura, l'atmosfera degenera rapidamente: scoppiano frequenti litigi, un uomo si sente male e muore, emerge la violenza, cadono uno a uno tutti i freni inibitori. Ritrovandosi, per caso, nelle esatte condizioni in cui erano all'inizio della fatidica serata, e ripetendo, recitando, le stesse mosse e parole, i prigionieri riescono infine a uscire dal salotto e poi dalla casa. Corrono fuori, dove nel frattempo si sono raccolti parenti, amici, giornalisti colpiti dal singolare fenomeno. Qualche giorno dopo – siamo al finale del film – il gruppo si incontra in chiesa; al termine della funzione religiosa, tuttavia, qualcosa gli impedisce di uscire.

In questo film, giustamente interpretato come una critica di Buñuel nei confronti della vita e della morale borghese, prigioniera di ciò che essa stessa ha istituito (il personale di servizio infatti abbandona la casa durante la cena, colto da una specie di presagio), sono presenti, totalmente fuori contesto dato che l'ambientazione è per la maggior parte del tempo il salotto della villa, molti animali, con apparizioni del tutto inaspettate, accettate per lo più dal gruppo senza troppi interrogativi. In cucina, dove la padrona di casa si reca all'inizio della cena per istruire i camerieri, compare un grande orso bruno: "Che non entri in salone!", ingiunge la donna ai suoi domestici, per nulla turbata. Lo rivedremo invece aggirarsi per la casa, sulle scale e nel corridoio, prima di uscire dalla villa terrorizzando la folla che si è assembrata all'esterno. Sempre in cucina, sotto il tavolo, in una delle prime scene scorgiamo invece alcune pecore, che più tardi entreranno e usciranno da quel salotto che per i personaggi umani sembra divenuto invece una gabbia inespugnabile; una di queste verrà uccisa e mangiata dai prigionieri colti dalla fame, sotto lo sguardo di un'altra, inquadrata in un primo piano. Ancora, nel finale del film un gregge di pecore entra, tra il suono delle campane e gli spari della polizia che nella piazza antistante carica la folla in rivolta, nella chiesa dalla quale i borghesi e i preti non riescono a uscire.

Se le apparizioni "animalesche" nel film sono caratterizzate all'inizio da una tonalità soprattutto surreale e onirica (c'è anche una donna che, misteriosamente, porta con sé, nella borsetta da sera, zampe di gallina che poi userà in un rito per propiziarsi l'uscita dalla villa), una lettura possibile vede negli animali dei simboli riferiti all'*Apocalissi*: l'orso viene appellato da una delle ospiti come "la Bestia" e additato come causa certa dell'impossibilità di fuga; l'agnello, simbolo cristologico antagonista di Satana, viene a un certo punto bendato e "sacrificato" per i bisogni al gruppo, procurando al regista accuse di blasfemia. All'uscita del film, d'altra parte, un critico messicano ha visto

La coscienza percettiva è la nostra relazione fondamentale con il mondo, la rela-

2.

Buñuel secondo Buñuel, a cura di Pérez Torrent, de la Colina, cit., p. 160.

3.

Da qui, una delle principali difficoltà dei due volumi di Deleuze sul cinema, che nello stesso tempo si occupano di costruire una tassonomia delle immagini cinematografiche, di proporre uno studio teoretico sulla materia e sul tempo, e di offrire un commento puntuale delle tesi di Bergson sulla memoria.

nell'orso un simbolo della "minaccia sovietica"², in un moltiplicarsi di interpretazioni tra le quali Buñuel si è sempre rifiutato di scegliere, non volendo attribuire una lettura univoca o razionale a immagini di cui ha sempre rivendicato il carattere arbitrario. **Provando quindi a descrivere le immagini in se stesse, l'aspetto che maggiormente contraddistingue e differenzia gli animali del film dagli esseri umani, in particolare evidenza nel potente finale, è il movimento.** Perché le pecore, come anche l'orso, possono continuare a muoversi in un andirivieni collettivo e fluido nella casa e poi nella chiesa, luoghi che per gli umani sono invece delimitati da steccati invisibili? Proverò a rispondere a questa domanda utilizzando la lettura che Gilles Deleuze, in *Immagine-movimento* (1983), propone del cinema di Buñuel.

Secondo Deleuze, il regista spagnolo, insieme a Eric von Stroheim, è uno degli autori più emblematici di una particolare tipologia dell'immagine presente nel cinema classico, "l'immagine-pulsione". Si tratta di una modalità che scompagina lo schema principalmente triadico di quello che l'autore chiama il regime classico o organico del cinema, caratterizzato da una trama solida e lineare, basata sul rapporto causa-effetto tra le scene. Le tre tipologie di immagine fondamentali dell'età classica (illustrata appunto nel volume sull'immagine-movimento; mentre la modernità del cinema verrà descritta in *Immagine-tempo*, 1985) sono l'immagine-percezione, l'immagine-azione e l'immagine-affezione, che Deleuze tratta in un parallelo con le caratteristiche della percezione naturale umana così come vengono descritte da Bergson in *Materia e memoria* (1896)³. La prima, la percezione, è il grado zero dell'inquadratura, ovvero una prensione parziale e selettiva dell'oggetto paragonabile al primo livello della percezione naturale, quello con il quale sempre cogliamo il mondo intorno a noi, ed è presente dunque in tutti i film come necessaria preconditione; il suo prolungamento automatico, che mostra gli effetti di cui la percezione è la causa, è appunto l'azione, elemento fondamentale del cinema classico nella sua linearità narrativa; la terza tipologia si costituisce come scarto tra le due forme appena citate, è cioè un intervallo in cui il soggetto esita nella sua risposta motoria allo sti-

zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi

molo percettivo, trattenendosi dal concatenare automaticamente una reazione motoria a una percezione sensibile per sostituirla invece con l'espressione degli affetti. Tale sospensione della risposta attiva, che viene frenata da un dubbio, da una esitazione, rende possibile l'apparizione delle qualità espressive pure, svincolate da qualsiasi utilità e presenti in spazi che Deleuze definisce "qualsiasi". Questi movimenti della soggettività sono presenti, debitamente mescolati, in ogni film; tuttavia, sebbene non esista un'opera con un solo tipo di immagine, una delle tre specie risulta predominante in un autore, in un genere o in un film, rendendosi evidente nelle scelte dell'inquadratura, del piano, del montaggio. L'immagine-azione è preponderante, per esempio, nei film western, o nei polizieschi, l'immagine-affezione nei film centrati sulla espressione degli affetti, ricchi di primi piani come *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) di Carl Theodor Dreyer.

Deleuze, tuttavia, si diverte a scompaginare questa classificazione inserendo tra le pieghe delle tipologie principali altre forme di immagine cinematografica, come l'immagine-relazione, che viene dopo l'immagine-azione e prelude alla modernità – ovvero a un cinema affrancato dalla modalità narrativa lineare e dalla necessità della verosimiglianza –, e, appunto, l'immagine-pulsione, a metà strada, scrive, tra l'affetto e l'atto, tra l'espressione degli affetti e la risposta attiva allo stimolo percettivo. Se l'immagine-azione è basata sulla coppia ambienti determinati/comportamenti e l'immagine affezione, invece, su quella spazi qualsiasi/affetti, quest'ultimo tipo di immagine, che si propone come via di mezzo tra le due, si sviluppa attraverso il binomio mondi originari/pulsioni elementari. Scrive Deleuze: «Un mondo originario non è uno spazio qualsiasi (sebbene possa assomigliarvi), perché appare solo in fondo agli ambienti determinati; ma non è maggiormente un ambiente determinato, il quale deriva soltanto dal mondo originario. Una pulsione non è un affetto, perché è un'impressione, nel senso più forte, e non un'espressione; ma non si confonde nemmeno con i sentimenti o le emozioni che regolano e scompigliano un comportamento»⁴. E conclude: «Bisogna dunque riconoscere

4. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1997, p. 148.

animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-

5.
Ibidem.

6.
Ibidem, p. 151.

che questo nuovo insieme non è un semplice intermedio, un luogo di passaggio, ma possiede una consistenza e un'autonomia perfette, che anzi fanno sì che l'immaginazione sia impotente a rappresentarlo, e l'immagine-azione, impotente a farlo sentire»⁵.

La tendenza a far risalire gli ambienti reali alla loro origine e natura è secondo Deleuze la prospettiva tipica del naturalismo (sia in letteratura sia nel cinema), che si differenzia dal realismo poiché l'ambiente qui, anche quando geograficamente e storicamente riconoscibile, funziona solo come sfondo e i personaggi che lo popolano sono parziali e guidati appunto dalle pulsioni. In altre parole, non è che non siano presenti ambienti realistici nei film dell'immagine-pulsione, essi però funzionano sempre come un *medium* che riconduce a un mondo originario, prolungandosi così dal reale verso il surreale. Allo stesso modo, i comportamenti dei personaggi sono continuamente superati in una direzione surreale, che svela l'origine e la natura di ogni atto, tramutandolo da azione guidata dal principio causa-effetto in atto primordiale. **Il mondo originario rivela in tal modo la crudeltà nascosta nell'ambiente reale, il suo fondamento brutale prima della civilizzazione; e i personaggi e gli oggetti che lo abitano svelano le pulsioni sotterranee da cui è attraversato.** Nel cinema dell'immagine-pulsione, definita anche "azione embrionata" o "affetto degenerato", l'ambiente storicamente determinato che possiamo osservare sullo schermo è soltanto un mondo derivato, in cui le pulsioni appaiono come sintomi, nel caso dei comportamenti, o come feticci, nel caso degli oggetti. La preoccupazione di Deleuze qui è quella di insistere sul fatto che, perché si dia naturalismo, l'ambiente determinato e il mondo che ne è all'origine non possono apparire separatamente (questo avviene anche in letteratura, dove Émile Zola sembra essere una sorta di omologo di Buñuel), ma quest'ultimo, cioè il mondo originario, deve "tuonare" e "brontolare" in fondo a tutti gli ambienti, deve farli "esistere con caratteri e tratti che vengono da più in alto, o piuttosto da un fondo più terribile ancora. Il mondo originario è un inizio di mondo ma anche una fine di mondo"⁶.

meno tanto quanto lo sono le ossa e il sangue. Invece il linguaggio è limitato a con-

Difficile, allora, non riconoscere nel cinema di Buñuel, in cui le classi sociali si rivelano nella loro natura più cruda, un cinema fatto di pulsioni primordiali e di ambienti che mostrano la loro origine precivilizzata, siano essi naturali come una foresta o artificiali come un salotto dell'alta borghesia. Soprattutto, si tratta di un'immagine che mostra l'origine attraverso i suoi prolungamenti surreali, ma sempre a partire da un ambiente realistico, come *medium* non separabile dallo sfondo originario da cui a sua volta dipende. Come Deleuze riconosce subito, ne *L'Angelo sterminatore* tale luogo, "latitudine zero" per la classe che vi viene rappresentata, è il salotto della villa dove si svolge praticamente tutta la narrazione, sostituito soltanto negli ultimi fotogrammi da un altro luogo chiuso e in un certo senso ancestrale, la chiesa al termine del *Te deum*: «La latitudine zero è anche il luogo primordiale dell'*Angelo sterminatore*, che si incarnava anzitutto nel salotto borghese misteriosamente rinchiuso, e poi, appena il salotto si riapre, si ristabilisce nella cattedrale in cui i sopravvissuti sono di nuovo riuniti»⁷. La critica feroce di Buñuel nei confronti della borghesia si può estendere a tutta l'umanità, che in modi diversi nasconde l'aggressività originaria. Se il ricco è animale da preda, nella visione del regista spagnolo anche il povero o il servitore soggiacciono alle loro pulsioni, sono spesso parassitari o invasori (si pensi, per esempio, ai personaggi di *Viridiana*, 1961): «Nei poveri e nei ricchi, le pulsioni hanno la stessa finalità e lo stesso destino: fare a pezzi, lacerare i pezzi, accumulare i rifiuti, costituire il grande campo d'immondizie e riunirsi poi tutte in una sola e uguale pulsione di morte»⁸, di cui il naturalismo è saturo.

Se nella manifestazione più frequente del cinema classico, ovvero quella dell'immagine azione, gli ambienti reali e i comportamenti del personaggi si innestano su una trama verosimile, in cui lo scorrere del tempo è raccontato attraverso il progredire dell'azione, questo tipo di narrazione vede emergere invece una diversa temporalità. Qui secondo Deleuze il tempo è considerato soltanto in quanto destino della pulsione: ciò che accade e si svolge nel "mondo derivato" è manifestazione delle pulsioni che animano il "mondo originario", che

testi sociali assai sofisticati.

7.
Idem.

8.
Ibidem, p. 155.

9.

Facendo della ripetizione la legge del mondo Buñuel secondo Deleuze oltrepassa il naturalismo verso una nuova concezione della temporalità, tanto che lo ritroveremo nella trattazione deleuziana della modernità cinematografica, in *Immagine-tempo*.

10.

Buñuel secondo Buñuel, p. 156.

11.

Nella prima parte di *Differenza e ripetizione* (1968) Deleuze, seguendo in parte anche Freud, si occupa della distinzione tra una differenza cattiva, che ripete senza rielaborare, e una buona, che può salvare, e che si caratterizza come modo di procedere della differenza stessa (cfr. Daniela Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2013, cap. *Ripetizione*).

funziona come una sorgente sottostante, invisibile ma potente. Il salotto ben arredato della casa di Calle de la providencia, con il pianoforte, i lampadari, i divani e i quadri alle pareti – tra cui quello che raffigura l'angelo sterminatore dell'*Apocalissi*, appeso sulla porta di un grande armadio a tre ante dietro alla quale c'è uno spazio usato dai prigionieri come toilette, o per accoppiarsi – è luogo di manifestazione delle pulsioni sottostanti, e dunque soggetto alla potenza della ripetizione. Qui Deleuze utilizza evidentemente il concetto di pulsione di morte che Freud, in *Al di là del principio di piacere* (1920), collega alla coazione a ripetere. Alla base di tutte le pulsioni, anche quella di Eros, veniva posta cioè la tendenza umana a ripristinare uno stato precedente, una pulsione conservatrice che costringe appunto alla ripetizione. Come degradazione e ritorno agli atti primordiali, in molti film di Buñuel il tempo non può che presentarsi allora come ripetizione, eterno ritorno, ciclicità: pensiamo ai finali differenti e ripetuti di *Bella di giorno* (1967), ai pranzi di *Il fascino discreto della borghesia* (1972)⁹.

Anche *L'angelo sterminatore* è punteggiato da numerose ripetizioni, che differiscono magari per un particolare l'una dall'altra, reiterazioni lievemente differenti tra loro, leggermente inesatte, che producono un effetto ipnotico. Per esempio, assistiamo due volte all'ingresso degli eleganti ospiti nella casa, due volte alla medesima presentazione tra due personaggi, due volte al medesimo brindisi durante la cena, in onore della "diva che ha cantato meravigliosamente": ripetizioni intermedie improvvisate durante le riprese, come dichiarerà il regista¹⁰, che conducono alla grande ripetizione finale. La struttura circolare del film è infatti evidente: ci si libera dalla misteriosa prigionia con la ripetizione di una scena avvenuta all'inizio della cena, ma ci si ritrova nella prigionia del luogo chiuso nella scena finale. Se la replica della scena al pianoforte, quella che aveva fatto precipitare gli ospiti nell'incubo, sembra salvifica di primo acchito, poiché permette al gruppo di uscire all'esterno – quasi come se si trattasse dell'eterno ritorno di Nietzsche, un ritorno che porta con sé il dono del nuovo –, l'uscita dalla villa si rivela poi soltanto una tappa di un ciclo inesorabile, senza vie di fuga¹¹. Come ha affermato lo stesso regista: «...nel finale del film non c'è libera-

La coscienza percettiva è la nostra relazione fondamentale con il mondo, la rela-

zione. È solo momentanea. Ma la condizione della segregazione si ripeterà all'infinito. Torneranno alla situazione iniziale, torneranno a ripetere gli stessi gesti [...] E adesso, nella chiesa, sarà assai peggio, perché non sono più venti persone, ma duecento. È come un'epidemia che si sviluppa all'infinito»¹². Non che nel cinema del regista spagnolo non si intraveda la possibilità di una salvezza a partire proprio dalla ripetizione (questo dimostrerebbe secondo Deleuze che la sua critica feroce nei confronti della chiesa come istituzione è ancora interna, lascia una possibilità a Cristo come persona), in questo film tuttavia, gli esseri umani, i borghesi in particolare, non si salvano: «Gl'invitati dell'*Angelo* vogliono commemorare, cioè ripetere la ripetizione che li ha salvati, ma ricadono proprio per questo nella ripetizione che li perde: riuniti in chiesa per un *Te deum*, si ritroveranno prigionieri, in modo maggiore e più intenso, mentre tuona la rivoluzione»¹³.

Dunque, gli esseri umani raccontati in questo film, quelli appartenenti alla borghesia, non si salvano: e gli animali invece? Deleuze in *Immagine-movimento* non si occupa di questo aspetto del film, che proprio nel non sottrarre agli animali la possibilità di muoversi superando i recinti invisibili del salotto sembra invece confermare la sua lettura del cinema di Buñuel, ma anche la sua idea dell'animalità come immanenza. Naturalmente, la risposta è che **gli animali non hanno alcun bisogno di salvarsi, poiché non c'è nulla di invisibile che possa frenare il loro movimento, se non le gabbie materiali costruite dagli esseri umani**. Se questi ultimi, insomma, sono sempre abitanti di due mondi, in questo caso quello derivato dalle convenzioni e quello originario dell'aggressività (mirabilmente uniti in un inquietante salotto da Buñuel), l'ambiente degli animali è sempre uno solo, immanente a se stesso, senza alcuna discontinuità né – paradossalmente si potrebbe dire, visto quanto siamo abituati a vedere gli animali in gabbia – chiusura. In questo *continuum* non c'è nemmeno necessità di ripetizione, poiché **l'eterno presente di una esistenza che coincide con il desiderio non prevede pulsione di morte, né tempo ciclico, ma soltanto un esistere pieno e fluido**.

L'immanenza di cui scrive Deleuze nel suo ultimo testo pubblicato prima della morte (*Immanenza: una vita...*) è allora pro-

12.

Buñuel secondo Buñuel, p. 164.

13.

Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 158.

zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi

14

Cfr. P. Vignola, *Divenire-animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia*, http://bit.ly/P_Vignola

15.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 23.

prio quella vita singolare ma preindividuale, caratterizzata dalla coincidenza tra desiderio ed essere, che gli animali vivono, se non ci fosse la difficoltà di un termine, “immanente”, che prevede un termine opposto e reciproco, “trascendente”, mentre qui non c’è alcuna trascendenza, alcun altrove spirituale o primordiale, ma solo il movimento. Ecco perché per gli umani è possibile secondo Deleuze soltanto un divenire-animale, un compito e un “dopo”, che non può significare naturalmente un ritorno all’animalità, quanto piuttosto uno sconfinamento, una mescolanza, un “mettersi al posto di”. Il divenire-animale per Deleuze e Guattari è infatti divenire-minoritario, posizione di alleanza con l’anomalo, possibilità di dis-identificazione¹⁴ Scrivono i due autori in *Kafka. Per una letteratura minore* (1975): «Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare la soglia, arrivare ad un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure in cui tutte le forme si dissolvono e con loro tutte le significazioni, significanti e significati»¹⁵. Ed è difficile non notare quanto questa descrizione di quello che per gli umani è un compito futuro, un divenire, ben si attaglia alla condizione degli animali intorno a noi e al ruolo che svolgono nell’*Angelo sterminatore*, in cui sembrano non fare altro che testimoniare una capacità di “tracciare linee di fuga”, di “varcare la soglia”, che gli umani, abitanti di due mondi, hanno perduto, anzi che non hanno mai avuto.



animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-